

Fernando Aliata y Eduardo Gentile (compiladores)

El modelo *beaux-arts* y la arquitectura en América Latina, 1870-1930

Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales

HiTePAC Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad
Instituto de Investigación

FAU Facultad de Arquitectura y Urbanismo

æ
área editorial



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA



El modelo *beaux-arts* y la arquitectura en América Latina, 1870-1930

Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales

Aliata, Fernando
El modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930: transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales / Fernando Aliata; Eduardo Gentile; compilación de Eduardo Gentile; Fernando Aliata. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-2114-7

1. Arquitectura. I. Gentile, Eduardo. II. Título.
CDD 720.98

Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad Nacional de La Plata

Decano: Arq. Fernando Gandolfi

Vicedecano: Arq. Gustavo Páez

Secretaria Académica: Arq. María Laura Fontán

Secretaria de Investigación y Posgrado: Esp. Arq. Fabiana Carbonari

Prosecretaria de Investigación: Arq. Analía Gómez

Prosecretario de Posgrado: Arq. Sergio Gutarra Sebastian

Secretario de Extensión: Arq. Marcelo Urrutia

Secretaria de Gestión Administrativa: Arq. María Isabel Dipirro

Área Editorial

Director: Dr. Arq. Fernando Aliata

La Plata, abril de 2022



área
editorial

Área Editorial Fau: 47 n°162 | CP1900 |
ae@fau.unlp.edu.ar | +54 221 423-6587 al 90, int. 244 |

Fotografías: Magalí Franchino: tapa, p. 8, p. 12, p. 24.
Claudia Waslet: contratapa, p. 2, p. 162.

Diseño y diagramación: Diana Cricelli



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

ISBN 978-950-34-2114-7

El modelo *beaux-arts* y la arquitectura en América Latina, 1870-1930

Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales

Fernando Aliata y Eduardo Gentile (compiladores)

Textos de: Fernando Aliata, Heliana Angotti-Salgueiro, Silvana Daniela Basile, Julien Bastoen, Virginia Bonicatto, Maria Lucia Bressan Pinheiro, Carlos Eduardo Comas, Susana Cricelli, Marie-Laure Crosnier Leconte, Giovanna D'Amia, Magalí Franchino, Jean-Philippe Garric, Eduardo Gentile, Joseph Hartman, Guy Lambert, Jorge Francisco Liernur, Leandro Losada, Santiago Medero, Yolanda Muñoz Lozano, Jorge Nudelman, Rosana Obregón, Cecilia Parera, Marcelo Renard, David Sadighian, Claudia Shmidt, Estelle Thibault, David Van Zanten.

Coordinación de la edición: Virginia Bonicatto y Magalí Franchino

Congreso Internacional

El modelo *beaux-arts* y la arquitectura en América Latina, 1870-1930

Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales

La Plata, Argentina, 10 al 13 de abril de 2019

INSTITUCIÓN ORGANIZADORA



INSTITUCIONES ASOCIADAS



AUSPICIANTES



Organización

Comité científico

Fernando Aliata, CONICET-HiTePAC, FAU, UNLP (La Plata, Argentina)
Fernando Gandolfi, HiTePAC, FAU, UNLP (La Plata, Argentina)
Eduardo Gentile, HiTePAC, FAU, UNLP (La Plata, Argentina)
Fabio Grementieri, CNMLBH, UDTT (Buenos Aires, Argentina)
Jean-Philippe Garric, Labex CAP / HiCSA (Paris, Francia)
Estelle Thibault, ENSAPB / IPRAUS UMR AUSser (Paris, Francia)
Guy Lambert, ENSAPB / IPRAUS UMR AUSser (Paris, Francia)
Julien Bastoen, ENSAPB / IPRAUS UMR AUSser (Paris, Francia)

Secretarios científicos

Andrés Avila-Gómez, Magalí Franchino

Equipo de organización y coordinación

Virginia Bonicatto, Susana Cricelli, Magalí Franchino, Virginia Galcerán,
Rosana Obregón, Claudia Waslet

Colaboradores

Verónica Berwyn, Micaela Bifaretti, Belén de Grandis, Ruth González-Miró,
Pamela Márquez, Franco Morel, María Virginia Russo, Florencia Saffer,
Gimena Weinbender

Visitas a obra en las ciudades de Buenos Aires y La Plata

Juan Pablo Vacas, Fabio Grementieri, Fernanda Lobeto, Paula Elgart, Esteban Casas, Julio Santana, Ofelia Huergo

Gráfica de folleto de visitas en las ciudades de Buenos Aires y La Plata

Ruth Gonzalez-Miró



Índice

Introducción

Fernando Aliata y Eduardo Gentile 13

Conferencias

Hittorff's Gare du Nord and visions of a new Paris
David Van Zanten 27

La *belle époque* en Buenos Aires. Contrapuntos entre el localismo y el
afrancesamiento
Leandro Losada 45

Vitruvio, Vitsliputsli y el Sol. Primeros encuentros de la cultura arquitectónica
europea con la arquitectura precolombina (1767-1804)
Jorge Francisco Liernur 61

L'influence des Beaux-arts à travers le monde
Marie-Laure Crosnier Leconte 91

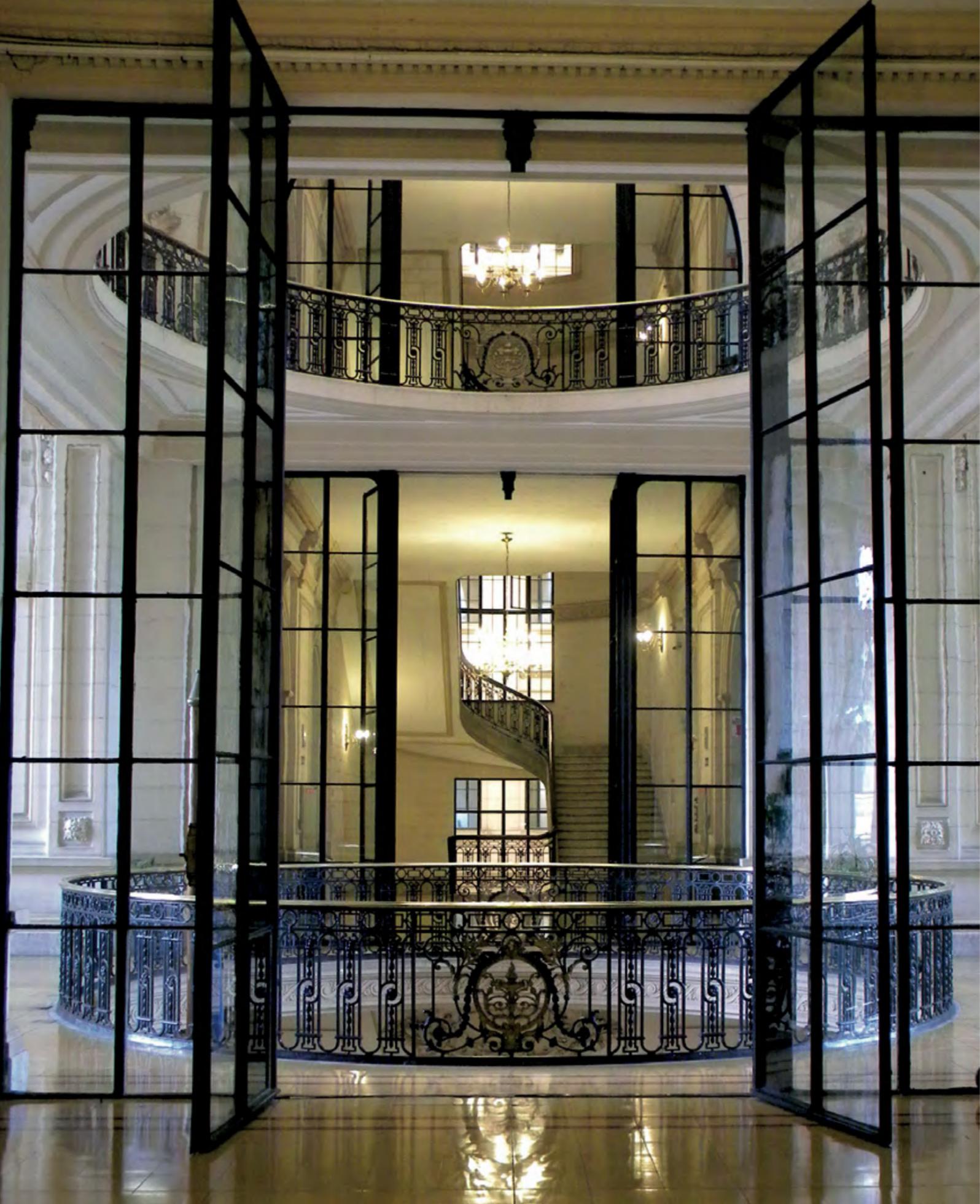
La arquitectura *beaux-arts* y la cuestión de los órdenes
Jean-Philippe Garric 135

Ponencias

Lawrence Harvey and the Architectural Training in Europe
Estelle Thibault 165

“El libro del alumno y del maestro”. *Éléments et théorie de l'architecture* de
Julien Guadet, ¿una herramienta para la difusión de la enseñanza de la
arquitectura de la École des Beaux-Arts de Paris?
Guy Lambert 183

Carlo Zucchi y el proyecto de la tumba de Napoleón en París <i>Fernando Aliata y Marcelo Renard</i>	207	¿Modelo o técnica? Hacia una nueva teoría del diseño <i>beaux-arts</i> en la arquitectura del Teatro Municipal de Río de Janeiro <i>David Sadighian</i>	425
Catedrales del comercio: la difusión internacional de los grandes almacenes parisinos <i>Julien Bastoen</i>	229	Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928) <i>Virginia Bonicatto y Magalí Franchino</i>	443
¿Cómo representar al Estado moderno? El modelo <i>beaux-arts</i> , una respuesta oportuna para una capital de provincia <i>Cecilia Parera</i>	247	L'académicien malgré lui: Mario Roberto Álvarez (1913-2001) <i>Eduardo Gentile</i>	465
Cuatro franceses en el Chile del siglo XIX <i>Yolanda Muñoz Lozano</i>	263	Representación y arquitectura <i>beaux-arts</i> . La Terminal del Ferrocarril Central Argentino en Buenos Aires <i>Susana Cricelli y Rosana Obregón</i>	483
Un regard réflexif sur un « cas Beaux-arts » au Brésil: à partir de l'édition en Brésilien du livre <i>La Casaque d'Arlequin, Belo Horizonte, une capitale éclectique au 19e siècle</i> <i>Heliana Angotti-Salgueiro</i>	283	Sobre los autores y las autoras	503
Continuity and change in the teaching of architecture at the Escola Nacional de Belas Artes (National School of Fine Arts) of Rio de Janeiro in the 1920s <i>Maria Lucia Bressan Pinheiro</i>	301	Fotografías	511
Del desprecio a la nostalgia. El <i>beaux-arts</i> en la historiografía sobre la arquitectura en América Latina <i>Claudia Shmidt</i>	319		
La participación italiana en los grandes concursos internacionales para las capitales de Argentina y Uruguay. Entre tradición académica y modelos internacionales <i>Giovanna D'Amia</i>	333		
La conformación del paisaje urbano de Buenos Aires de matriz <i>beaux-arts</i> : una mirada al aporte italiano <i>Silvana Daniela Basile</i>	353		
Un problema de carácter: Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro (Reidy, 1953) <i>Carlos Eduardo Comas</i>	375		
Joseph Paul Carré y el movimiento arquitectónico moderno <i>Jorge Nudelman y Santiago Medero</i>	393		
“Están hablando las piedras y los mármoles”: la genealogía, la fotografía y los diseños <i>beaux-arts</i> de La Habana durante el machadato, 1925-1933 <i>Joseph R. Hartman</i>	409		



Introducción

Fernando Aliata y Eduardo Gentile

En el majestuoso marco del Palacio de Correos y Telecomunicaciones de la Ciudad de Buenos Aires tuvo lugar, entre agosto y septiembre de 1999, la conferencia internacional Arquitectura y Cultura en torno a 1900. Reevaluación y Conservación del Patrimonio, organizada por Jorge Francisco Liernur, Fabio Grementieri y Claudia Shmidt. Se trató de un gran congreso internacional en el que participaron importantes especialistas de muchísimos países, entre ellos algunos de gran renombre internacional como Tulio Halperín Donghi, Carl Schorske o David Van Zanten.¹

A ello debemos sumarle la exposición “Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir”, que tuvo como curadora principal a Margarita Gutman, realizada entre mayo y julio del mismo año en el Abasto de Buenos Aires. La muestra contó con el auspicio de diversas instituciones nacionales e internacionales y, si bien estaba limitada al desarrollo de la capital argentina como metrópoli, confluía de alguna manera en ese afán de repensar este intenso período desde una perspectiva de historia global.²

1. Una síntesis de la Conferencia Internacional fue publicada en: Grementieri, Fabio; Liernur, Jorge y Shmidt, Claudia; *Crítica Reappraisal and Heritage Preservation*, Buenos Aires, Universidad Di Tella.

2. La muestra también fue exhibida entre septiembre y noviembre de 1999 en el atrio del Edificio Central del Banco Mundial en Washington, y entre febrero y marzo de 2000 en el World Financial Center de Nueva

En efecto, este esfuerzo cultural intentaba reforzar el carácter multifacético de esa primera globalización –que se extiende desde fines del siglo XIX al estallido de la Primera Guerra Mundial– que generó un dinamismo e intercambio inédito de ideas, gente, productos y servicios entre diversas partes del mundo, y que estuvo acompañado por el surgimiento de varias ciudades emergentes en el escenario mundial. Un hecho que, analizado históricamente desde una perspectiva contemporánea, pone en entredicho la consabida hipótesis de la subordinación ciega de las periferias hacia el centro.

Sin embargo todavía hoy, pasados veinte años desde la realización de ambos eventos, la historiografía en general no ha reconocido con claridad el importante rol que durante el período finisecular tuvo este intercambio entre centros y periferias, entre una Europa que vivía con intensidad el último período de la expansión colonial y algunas regiones de Eurasia, África y América Latina que se integraban al comercio mundial y a un crecimiento económico global. Un crecimiento que, más allá de la interrupción de la guerra, se extendería hasta la crisis de 1929. Trabajos de fuerte impacto cultural y editorial como el emprendimiento colectivo *The Companion of the History of Architecture*, en el tomo dedicado al siglo XIX, presenta una referencia parcial a este fenómeno. Si bien intenta adoptar un enfoque decididamente panorámico, abarcando diversas áreas geográficas de influencia colonial como Egipto e India y algunas de las naciones emergentes como Rusia y Japón, no nos dice absolutamente nada sobre América Latina. Desconocer la importancia que presentaba por entonces la arquitectura de los diversos tipos de residencias urbanas, las grandes tiendas, las obras de infraestructuras –desde las terminales ferroviarias a las usinas eléctricas– o los edificios públicos construidos desde la cultura ecléctica durante el período en ciudades como México, Río de Janeiro, Santiago de Chile, Montevideo o Buenos Aires resulta hoy realmente asombroso, habida cuenta del grado de conectividad global que hemos alcanzado.³

Teniendo en cuenta este panorama, entre un impulso historiográfico que ya lleva más de veinte años y la todavía indiferente respuesta a nivel global, se llevó a cabo, en abril de 2019, el congreso internacional "El modelo *beaux-arts* y la arquitectura en América Latina, 1870-1930. Transferencias, intercambios y perspectivas internacionales". El mismo fue organizado por el Instituto de Investigación Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HiTePAC) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata (FAU-UNLP), conjuntamente con el Laboratoire del Institut Parisien de Recherche Architecture,

York. Había sido precedida por el Coloquio Internacional Buenos Aires 1910: Representación y Construcción de Identidad, organizado en 1995 por Margarita Gutman y Thomas Reese.

3. Bressani, Martin y Contandriopoulos, Christina; Introduction, Nineteenth-Century Architecture, en AAVV, *Companions of the History of Architecture*, John Wiley & Sons, 2017.

Urbanistique et Société (IPRAUS) ligado a la *École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville*, y el *Histoire Culturelle et Sociale des Arts (HiCSA)* de la *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*. Este evento pautado entre institutos, escuelas y facultades de arquitectura, interesó también a diversas instituciones y organismos, como la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica, la UNLP, el CONICET (que aportaron subsidios para la realización del evento), la Comisión Nacional de Monumentos de Lugares y de Bienes Históricos, Icomos Argentina, la Alianza Francesa La Plata y también la Secretaría de Patrimonio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que posibilitó la realización de visitas a los más importantes edificios patrimoniales del período en esa ciudad.

Convencidos de la importancia de ese rico intercambio para nuestra propia historia y para una historia global de la ciudad y la arquitectura, los organizadores de este Congreso Internacional, en un tono más modesto que el de aquella perdurable conferencia de fin del siglo pasado, hemos querido retomar el hilo de los problemas y temas que confluyen en esta compleja relación centro-periferia desde una perspectiva más acotada, centrada en la difusión de las ideas *beaux-arts* en esta parte del mundo. Desde esta mirada que se apoyaba en el espíritu de los eventos anteriores, era posible imaginar no una relación unívoca, producto de una forzada dependencia cultural urdida desde las metrópolis centrales, sino un intenso intercambio entre realidades diversas. En ese contexto, puede pensarse en la existencia –alrededor de 1900– de un nuevo ambiente cultural en el cual las ideas migraron y se transformaron, los saberes se ensamblaron con las realidades locales para producir híbridos que no tienen una relación tan directa con los estándares europeos como podría suponerse, y que necesariamente deben formar hoy parte del acervo arquitectónico global.

No es la única iniciativa local al respecto. Las recientes candidaturas de los centros históricos de Buenos Aires y La Plata a Patrimonio Cultural de la Humanidad, patrocinadas por ambas comunas en coincidencia con este evento, reviven nuestra conciencia acerca del valor del enorme legado que significa esta particular etapa para nuestra cultura. Una etapa en la cual se consolidó el paisaje urbano bajo la impronta de estas arquitecturas. A pesar de las demoliciones, los cambios de uso y el deterioro, muchas de estas “marcas” del proceso de modernización constituyen aún hoy una parte importante de nuestras ciudades y nuestra memoria arquitectónica. Y si bien en el presente gozan de una renovada “fortuna crítica”, su supervivencia se vio muchas veces amenazada por su incómoda colocación en el campo de la cultura arquitectónica.

Los resultados de esta iniciativa múltiple no pueden ser más auspiciosos. Colegas de América y Europa presentaron un importante número de trabajos que fueron publicados en su totalidad por el Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de La Plata (SEDICI; <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/83749>). Más allá de ello, fue nuestra intención desde un principio preparar un volumen en formato libro que incluyera aquellas ponencias más significativas, tarea que

reconocemos fue difícil de realizar dada la calidad de la mayoría de los trabajos, así como las conferencias de los invitados especiales quienes gentilmente adaptaron sus presentaciones a nuestro requerimiento.

Conferencias

La conferencia de apertura estuvo a cargo de David Van Zanten, quien ha venido relevando a los actores, sujetos e instituciones que tomaron a su cargo las transformaciones del París decimonónico, y que derivaron en sus libros *Designing Paris: The Architecture of Duban, Labrouste, Duc, and Vaudoyer*, y *Building Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital, 1830-1870*, aparecidos en 1987 y 1994. En este caso su exposición se centró en el análisis de los trabajos de Jacques Ignace Hittorff para la Place de l'Étoile y particularmente para la Gare du Nord, examinando su lugar en los juegos de poder entre Napoleón III, su prefecto Haussmann y la banca de los Rothschild. La perspectiva desde la cual Van Zanten explora estos trabajos, además de revisar algunas de las contribuciones de Alphand y Davioud, rescata fenomenológicamente el rol teatral que esta arquitectura, que deviene en piezas de escala e interés urbanístico –en sus palabras “*architecture stops and urbanism starts*”– tiene en la capital del siglo XIX. Puntualmente resalta, en el caso de la Gare du Nord, el conocimiento que su autor tenía tanto de la experiencia de la cubierta metálica del Halle au Ble como de los trabajos de Labrouste, lo cual arroja una nueva luz sobre la cuestión del compromiso de los arquitectos *beaux-arts* con las técnicas más avanzadas de su tiempo.

Leandro Losada, desde la historia social, recrea la transformación que se produce entre 1880 y 1920 en el comportamiento de las elites argentinas. Una mutación que afecta fuertemente las costumbres y tradiciones criollas e incorpora pautas y modos de vida más cosmopolitas, que le darán su caracterización definitiva. Transformaciones profundas que incluyen cambios en las expresiones verbales, la gastronomía, las inclinaciones literarias, los gestos y conductas. Este es el contexto que permite explicar las grandes modificaciones en la cultura material que llevaron a la clase alta a erigir sus imponentes residencias urbanas y rurales que implicaron una fuerte identificación con los modelos europeos –fundamentalmente con los patrones franceses– lo que revela el gusto generalizado por esa arquitectura y sus tipologías. Arquitecturas que oficiaban de artefactos cuya función era pautar las nuevas modalidades de una etiqueta que aisló, cada vez más, a estos sectores del resto de una sociedad que presentaba, al mismo tiempo, profundos cambios producidos por la masiva inmigración y el proceso de modernización en curso.

Jorge Francisco Liernur nos presenta las diferentes vicisitudes de la discusión en el seno de la cultura europea acerca de la otredad americana, particularmente

en relación con las arquitecturas producidas por las civilizaciones originarias de México y Perú. Su minucioso trabajo que revela las opiniones de literatos y tratadistas, nos permite observar cómo, entre los siglos XVII y XIX, el imaginario acerca del valor de estas arquitecturas cambia y se transforma desde las primeras imágenes positivas hacia una pura negatividad. Una visión llena de matices contradictorios que termina por rechazar a las expresiones de las civilizaciones andinas y mesoamericanas, y las coloca fuera del campo disciplinar. Pero esta visión debe luego contrastarse con la mirada ilustrada que redescubre América desde un nuevo paradigma científico. Al mismo tiempo, su trabajo verifica cómo también las crisis y los cambios internos de la teoría arquitectónica permiten, a partir de las miradas de Boullée y Durand, observar la otredad americana desde una nueva perspectiva, que será acrecentada con la llegada del Romanticismo.

Marie-Laure Crosnier Leconte desarrolla una cartografía histórica, que ha construido a partir de una extensiva y exhaustiva documentación que viene sistematizando acerca de los arquitectos formados en la École des Beaux-Arts. Su trabajo nos muestra los múltiples entrecruzamientos entre sujetos, prácticas y saberes en los cuales la institución parisina ha sido el foco de radiación e influencia. En su exposición traza, por un lado, una geografía de los sitios en los que se manifiesta con más fuerza la presencia de la matriz disciplinar *beaux-arts* fuera de Francia, destacando los casos latinoamericanos en un esquema global –o bien la atracción que esta ha suscitado en los extranjeros que fueron parte de la experiencia formativa de la École. Por otra parte, examina separadamente los tópicos centrales de esta presencia extracontinental analizando los encargos públicos y privados, los concursos y la enseñanza, así como una revisión de los programas en los que se manifestaron las contribuciones: monumentos, exposiciones universales e intervenciones urbanas.

El cierre del ciclo de conferencias estuvo a cargo de Jean-Philippe Garric, quien expuso un asunto evidentemente ausente en las consideraciones acerca del *beaux-arts* generadas desde las perspectivas dominantes en nuestro subcontinente: el múltiple rol del dibujo en el marco de la École. Tres campos ligados al ejercicio gráfico destaca el autor: el *rendu* –unido a la precisión requerida para dar forma al *parti* en los concursos convocados por la institución–; el relevamiento arqueológico junto a las reconstrucciones que formaban parte de los *envois*; y las fantasías decorativas desplegadas en los frontispicios bibliográficos, que derivaron luego en los *éléments analytiques* impuestos como etapa inicial de la enseñanza en la École. El eje de este recorrido, que nos recuerda la naturaleza artística de la formación de arquitectos que impartía la institución, se liga a la particular deriva de la cuestión de la teoría y la regla de los órdenes. Habiendo constituido –hasta el *Cours* de Jacques-François Blondel– el núcleo de los tratados, los órdenes devinieron en pragmáticos signos de una cultura que, sin embargo, es vista por Garric como parte de una continuidad con el Renacimiento reivindicada por la École.

Contribuciones

Estelle Thibault explora los procesos de hibridación y circulación de modelos pedagógicos entre Suiza, Francia e Inglaterra a partir de revisar el caso del arquitecto de nacionalidad inglesa –aunque nacido en Ginebra– Lawrence Harvey (1845-1920). La triple experiencia que este experimentó al iniciarse bajo la tutela de Semper en el Politécnico de Zúrich, pasando por la *École des Beaux-Arts* –donde se formó en el *atelier* de Léon Ginain– y asimismo comprender de cerca el sistema inglés del *pupillage* –esto es, la formación del estudiante a través de conocer progresivamente la práctica en el estudio de un profesional– le permitió a Harvey ser un mediador. Analítico observador de las diferencias entre estos sistemas, de sus virtudes y limitaciones, el singular perfil de Harvey ilumina –desde la privilegiada oportunidad de haber abrevado en estas diferenciadas experiencias formativas pero, a la vez, capaz de establecer una mirada relativista– un amplio mapa de la enseñanza de la arquitectura en el siglo XIX.

Éléments et théorie de l'architecture de Julien Guadet es analizado por Guy Lambert como un entramado de propósitos pedagógicos, que excedían los específicos del curso de Teoría que dictara en la *École des Beaux-Arts*. El autor marca las distancias y conexiones que separan, y a la vez vinculan, *Éléments* con los tratados de Durand y Reynaud destinados a la formación de ingenieros en la *École Polytechnique* –aunque bien conocidos por los alumnos *beaux-arts*. Asimismo, Guadet aparece involucrándose en los dilemas que implicaba la creciente ampliación del número de estudiantes a partir de las alternativas formativas en curso, incluyendo a las escuelas regionales francesas. Lambert reflexiona acerca del hecho de que estos contarían, al inicio del siglo XX, con un texto donde, y en sus palabras, “el razonamiento predomine sobre la imagen”. Por otra parte, y la intención aparece evidenciada en el título de su contribución, el conjunto de los cuatro volúmenes de *Éléments* constituyeron una herramienta de consulta que se hizo extensiva tanto a los enseñantes como a los arquitectos en ejercicio hasta mediados del siglo XX, alcanzando una muy vasta recepción tanto dentro como fuera de Francia.

Fernando Aliata y Marcelo Renard analizan una primigenia relación entre el campo cultural rioplatense y la arquitectura francesa: el proyecto de Carlo Zucchi para el concurso de la tumba de Napoleón en París. En función de la existencia de una profusa documentación acerca del proyecto y su envío que llega a manos de Ludovico Visconti ya cuando el evento había concluido, los autores reconstruyen el debate y la posición del arquitecto italiano. Desde el Uruguay, Zucchi desafía y polemiza –mediante una memoria y cuatro propuestas de emplazamiento– los alcances y el programa del concurso, así como el modo en que debía honrarse la figura del héroe. En efecto, la estatua ecuestre como motivo central vuelve a aparecer aquí, después del largo interregno de obeliscos y columnas que caracterizaron la edad revolucionaria en Europa y América.

Julien Bastoen avanza en la exploración de un tema que hasta ahora había sido abordado fragmentariamente: las grandes tiendas y su difusión internacional como emblemas de la cultura francesa, y su arquitectura en la América Latina entre 1870 y 1930. El trabajo explica el modo en que se produjo su inserción en los centros de las ciudades y la adopción de su tipología con amplias ochavas y torres esquineras, así como su importancia y su carácter de vehículo para la difusión de las modas arquitectónicas metropolitanas en muchas ciudades del mundo. Al mismo tiempo, nos demuestra la complejidad de este fenómeno de transculturación, de empresas y empresarios –no siempre franceses–, arquitectos, artesanos y técnicas novedosas que debieron asimilarse a entornos muchas veces muy diferentes al de los modelos originales.

Cecilia Parera considera en su trabajo las razones que están detrás de la adopción del modelo *beaux-arts* en la Argentina, su aceptación generalizada a partir de las últimas décadas del siglo XIX y su manifestación no solo en la arquitectura del Estado nacional sino también en los Estados provinciales, centrando su estudio sobre la provincia de Santa Fe. Allí analiza las características de la moderna tendencia que debía reemplazar los antiguos cabildos o sedes de gobierno, que fueron demolidos para dar lugar a la edificación de nuevos *palais*. Una tipología radicalmente diversa adoptada para dar respuesta a la arquitectura burocrática que se manifiesta con claridad en la Casa de Gobierno y el Palacio Legislativo de esa ciudad.

En un mismo registro de transferencia cultural, Yolanda Muñoz Lozano analiza la producción de cuatro arquitectos de formación *beaux-arts* en Chile. Los dos primeros abocados fundamentalmente a la cartografía y las representaciones de Santiago en un momento en que la ciudad está comenzando a registrar cambios importantes; los segundos a la construcción de edificios del Estado, como el Teatro Municipal y el Palacio Legislativo, así como a la incorporación de nuevas tipologías que intentaban renovar la imagen de la capital transformando su escala y lenguaje arquitectónico a partir de los cambios en el gusto de las elites.

Heliana Angotti-Salgueiro parte del análisis de un artefacto urbano –Belo Horizonte, nueva capital *ex novo* de Minas Gerais en Brasil– y desde allí avanza en la consideración de cómo se originó el fenómeno de transferencia de las ideas *beaux-arts* en el momento de expansión internacional de la escuela. Intenta a continuación explicar las hibridaciones que se producen en el proceso de construcción de la nueva ciudad, donde las ideas francesas son la base, pero deben confrontarse con otros saberes y prácticas. Entre otras cosas, se refiere a la libertad tipológica que adquieren los edificios proyectados –que difieren, muchas veces, de los modelos instituidos por la tradición francesa– y, al mismo tiempo, reflexiona sobre la incapacidad que hasta ahora –y salvo excepciones– ha mostrado la historiografía arquitectónica para analizar este tipo de fenómenos y sus entrecruzamientos.

Maria Lucia Bressan Pinheiro analiza el modo en que la arquitectura colonial brasileña apareció en los programas de la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro

desde su formación, como resultado de la Misión Francesa de 1816, hasta las primeras décadas del siglo XX. Examina luego el rol de Araujo Viana, quien introdujo en sus cursos el análisis de los edificios coloniales para recuperar el vocabulario decorativo de la arquitectura tradicional brasileña. Un legado que, naturalmente, debía presentarse como antecedente fundante del movimiento neocolonial. A continuación, plantea la lectura crítica del problema que realizan Mariano Filho y Lucio Costa quienes, ajenos al decorativismo imperante, pretenden rescatar de la tradición local la serenidad, la robustez de sus atributos y la severidad de sus líneas. Sin embargo, la autora demuestra la resistencia que existió en el seno de la Escuela para modificar los contenidos y la historia de los estilos que allí se impartía, a pesar de la popularidad que comenzaba a asumir la arquitectura moderna.

Claudia Shmidt aborda el tema de la fortuna historiográfica de la arquitectura *beaux-arts* en América Latina. Divide la consideración historiográfica en tres momentos a los que califica como de desprecio, silencio y nostalgia. Desprecio de los historiadores euro-norteamericanos y latinoamericanos frente a la arquitectura *beaux-arts*, aunque por distintas razones, en la primera mitad del siglo XX; silencio en el seno de un sistema historiográfico que no considera relevante la arquitectura que se desarrolló en América Latina durante el período, y nostalgia que coincide con el auge del patrimonialismo y el posmodernismo a partir de la década de 1970. Finalmente concluye con un llamado a la necesaria revisión del tema, del cual este Congreso y otras iniciativas anteriores forman parte.

La ponencia de Giovanna D'Amia presenta el complejo panorama de los concursos de edificios públicos y monumentos en el Río de la Plata entre fines del siglo XIX y principios del XX, el carácter global de estos eventos y la numerosa presencia italiana en la mayoría de ellos. Una serie de episodios que se suceden en un momento en que comienza a discutirse la posibilidad de la existencia de arquitecturas nacionales, en polémica con la dirección hacia la cultura francesa que emerge del gusto de las elites. En el texto, la autora hace una minuciosa lectura de las fuentes italianas y locales, lo que permite ampliar el conocimiento en un campo poco explorado hasta el presente.

En un mismo registro –la presencia italiana en el Plata–, Silvana Basile construye una exhaustiva exploración de los más importantes arquitectos y constructores italianos que actuaron en Buenos Aires en una coyuntura histórica en la cual la corriente neorrenacentista ya había terminado. Sin embargo, la introducción de un eclecticismo más generalizado encontró en ellos hábiles operadores para adecuar estilos a diferentes soluciones formales y funcionales. La sapiencia demostrada por estos técnicos y arquitectos formados en las escuelas politécnicas y las academias peninsulares permitió generar una hibridación de la tradición italiana con el gusto francés que sirvió muy bien a las necesidades de representación de una sociedad en crecimiento y ascenso social.

La contribución de Carlos Eduardo Comas retoma su interés ya conocido por la continuidad de principios arquitectónicos vigentes en el seno de la École en el

ámbito presuntamente ajeno a ellos, como lo fuera la experiencia de la arquitectura moderna en Brasil entre 1930 y 1960. En esta oportunidad se centra en examinar la cuestión del carácter, considerando como caso de análisis el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, proyectado por Affonso Eduardo Reidy. Visto detalladamente bajo este prisma, el Museo y otros trabajos de Reidy son confrontados para su lectura, por un lado, con el cuerpo de fuentes documentales escritas; por otro con el campo de valores y rasgos aun veladamente clásicos impresos en ese liminar manifiesto construido del modernismo brasileño que es el Ministerio de Educación de Río. Finalmente, el autor establece una relación de la obra de Reidy con la expansión de la arquitectura moderna en la posguerra, que multiplicará los artefactos modernos y demandará a los arquitectos un esfuerzo adicional por expresar el carácter institucional y monumental que las obras requerían.

Jorge Nudelman y Santiago Medero exploran la posición intelectual del arquitecto francés Joseph Carré, quien jugará un rol dominante en el campo disciplinar en el Uruguay por más de tres décadas (entre 1907 y 1941), frente al devenir de la práctica arquitectónica internacional y local, que experimentará de primera mano. En el texto se perfila un rol no limitado a lo pedagógico, que fuera la razón principal de su radicación en Montevideo, sino que los autores consideran su labor como proyectista, conferencista, articulista y jurado de concursos. A partir de confrontar diversas fuentes, el texto nos instala en las perplejidades, aceptaciones, rechazos y mediaciones entre el sentido analítico y los principios devenidos de la formación *beaux-arts* de Carré y las sucesivas corrientes modernistas, de cuya emergencia y desarrollo fuera testigo. Esta mirada ilumina asimismo cuestiones que la historiografía de la arquitectura moderna en el Uruguay ha obturado, como es la prematura crisis del carácter arquitectónico, a fines de la década de 1930, de cara a resolver emprendimientos arquitectónicos institucionales auspiciados por la prosperidad económica, unida a la vocación edificatoria del gobierno autoritario que regía el Estado.

Joseph Hartman presenta un estudio cultural –apoyado en los indicios que testimonian las fotografías de Walker Evans– de las transformaciones urbano-arquitectónicas emprendidas en La Habana durante la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933), centrándose en el análisis de las obras proyectadas por Jean-Claude Nicolas Forestier. Discípulo de Alphand y encargado de proyectos en diversos escenarios mundiales, Forestier estaba abrevando, en la década de 1920, en la tradición paisajística *city beautiful* que se remonta a Olmsted. Hartmann examina la paradójica recepción que tuvo esta intervención sobre la capital cubana, coronada por una serie de edificios *beaux-arts*, de los cuales el Capitolio resulta la pieza más memorable, en una ciudad con fuertes raíces visibles del pasado hispánico y el mestizaje. En efecto, sobre el fondo del convulsionado proceso político que acompañó estas intervenciones, observamos una serie de cuestiones ligadas a la identidad cubana, el imperialismo y la apropiación por parte de los sectores populares de ámbitos que a primera vista parecerían del todo ajenos.

A partir de una aproximación inscripta en el ámbito de los estudios culturales, David Sadighian examina el Teatro Municipal de Río de Janeiro desde perspectivas que lo desplazan del devaluado lugar historiográfico del “dependentismo”, dentro del cual la obra ha sido considerada como una mera repetición colonial de un modelo europeo, en este caso la Ópera parisina proyectada por Charles Garnier. Instalando el caso de estudio como resultado de implementar en suelo carioca específicas “técnicas culturales” foráneas –según la perspectiva desarrollada por Bernhard Siegert–, la obra es revisada como parte de un proceso de negociaciones y selección de alternativas en las que participan múltiples actores, y que de ningún modo constituyeron respuestas *in toto* o pasivas. Al mismo tiempo, el edificio es considerado como parte nodal de las transformaciones urbanas de Río de Janeiro emprendidas a partir de 1903 por el presidente Rodrigues Alves y el alcalde de la ciudad Francisco Pereira Passos.

Virginia Bonicatto y Magalí Franchino trabajan la cuestión de los debates y estrategias que las elites ensayaron entre 1901 y 1928 para regular el carácter “correcto” que debía tener la edificación privada de la ciudad de Buenos Aires en el marco del rol de capital de la Nación y frente al turbulento crecimiento que vertiginosamente la estaba transformando en metrópoli. En tal sentido, las autoras proponen explorar las articulaciones entre las propuestas reglamentarias emanadas de la esfera política –junto a los auspicios mediante premios municipales a las prácticas consideradas ejemplares–, la profesión y la enseñanza institucionalizada. Si aquella estaba atravesada por visiones idealizadas de un orden estético y formal no fácilmente alcanzables en el marco de la rampante especulación, esta última se enfocó, durante el período, en garantizar de modo concreto que los futuros profesionales pudieran dominar artísticamente los recursos expresivos que permitirían visualizar las jerarquías simbólicas entre la arquitectura pública y privada.

Eduardo Gentile revisa el paradójico caso de Mario Roberto Álvarez, quien se manifestó en repetidas ocasiones casi como un autodidacta, que poco o nada debió su formación –a inicios de la década de 1930– dentro del modelo *beaux-arts* implantado, si bien parcialmente, como matriz formativa de la Escuela de Arquitectura porteña. Los numerosos documentos gráficos publicados dan cuenta, por el contrario, de que se trataba de un alumno solventemente asimilado al modelo. Se torna evidente que el rechazo posterior al mismo –en el cual se cuelan, sin embargo, positivas referencias a Perret, Taine y Choisy, figuras centrales del ambiente intelectual en que giraba la enseñanza impartida por René Karman–, fue solo un recurso retórico de distorsionada autopercepción. El Teatro Municipal General San Martín, su obra más destacada del ingreso a la madurez como profesional, muestra una innegable filiación con el modelo, testimonio suficiente para interrogarnos acerca de esta dicotomía.

Susana Cricelli y Rosana Obregón examinan el caso de la Estación Terminal del Ferrocarril Central Argentino en Buenos Aires, realizado a partir de 1910 por capitales británicos, considerando las modalidades específicas en que el proyecto

exhibe la hibridación anglo-francesa que fuera característica de la breve, aunque fulgurantemente próspera, *Edwardian era*. Las autoras consideran las eventuales fuentes teóricas disponibles y los referentes manejados por los proyectistas. En este marco, analizan el producto resultante como un híbrido entre la tradición de la composición *beaux-arts* y la distorsión que aportan estilemas ligados a ciertas afinidades neo-barrocas, característicos de los trabajos de Edwin Lutyens. A fin de poner en evidencia esta disparidad, confrontan los documentos planimétricos con una aproximación fenomenológica, permitiendo así visibilizar las cesuras, a la vez que los enlaces, entre el rigorista modelo francés y su aparente némesis británica.

Los trabajos que hemos enunciado hasta aquí señalan nuestro objetivo, como impulsores de esta iniciativa, de que este libro sea un documento vivo de un encuentro que permitió establecer un conocimiento de temas y problemas sobre la arquitectura clásica de matriz francesa y su dimensión internacional. Tópicos que están hoy siendo elaborados por muchos investigadores en un contexto global con auspiciosos resultados. Es nuestro deseo que este documento sirva para que en un cercano futuro se puedan unificar líneas de investigación, así como se logren abrir canales para construir una red amplia que permita que los estudiosos que participaron de esta iniciativa y a aquellos que quieran acercarse a sus resultados, puedan trabajar en conjunto.



CONFERENCIAS

Hittorff's Gare du Nord and visions of a new Paris

David Van Zanten

Dieu sait, pourtant, que c'est là un magnifique sujet d'art véritable et profonde
(Julien Guadet, about designing a railroad station,
Théorie et pratique de l'architecture II, 1901, p.616)

The last minutes of entering Paris by train into the Gare du Nord are fascinating as the slowing passage between two huge Doric columns alerts you to the coming stop. The light dims but remains natural coming in through the glass panels of the vast, tall train-shed pirouetting on amazingly tall widely spaced columns (Figures 1 and 2). In the 1860's, of course, the train-shed would have been filled with smoke –making your entry between the Doric piers at the north end and the light coming in from the arches of the south facade all the more dramatic.

You stop, descend and you follow the crowd down the platforms toward the great sheet of limestone pierced with vast, arched windows facing the southern light of the place de Roubaix and beyond, across the city downhill. Then you are out into the spreading “place” made to seem even larger by the immense ionic pilasters behind you across the otherwise smooth stone facade.

It is all too brightly-lit, the stonework too thin, the ironwork too tall and light to be anything but a building of Paris's future –a future of a hundred-and-sixty years ago but whose proud declaration of itself has not aged.

This was my own first experience of Paris in June, 1964, coming down from London with a friend by the overnight train and ferry, finding ourselves in that early but already sunny morning in this amazing space –one only partly occupied by the train platforms so that we settled at a *café* for coffee and a roll in the broad, open south end. We felt that we were somewhere spatially unique –with its high ceiling and its high side windows admitting an ample light absent in other terminals, and tall, minimal supports– almost like some sort of public square.

The outside minimally-clad externally with smooth limestone walls setting off eight huge ionic pilasters bearing aloft against the sky huge statues symbolize the places everyone had been coming from.

Hittorff's Gare du Nord is transparent to the city, like his Place de l'Etoile, but with different modulations and signs. It is hard to say, with his work in Second Empire Paris, where "architecture" stops and "urbanism" starts –and it appears that that is the "whole point". His here is an architecture of space in which enclosure and disclosure are modulations of a larger experience. The articulation of the buildings which he drops into this much-loved spatial continuum responds to the part he wishes them to play in this larger spatial music. The Gare du Nord is a matter of outsides as much as of insides and –starting with the columns of London's great Euston Station, is even an architecture of territories– territories reduced by railroad travel to experiences of just a few hours (Figures 3 and 4 left).

Hausmann and the Chatelet

So, what about Hausmann's famous "new Paris", what happened as he consolidated his authority five or six years before the station's construction?

We know he raised remarkable sums of money –50 million francs in 1855; 180 million in 1858; 300 million in 1860.

More significantly for us today, he put together a staff, starting with his Service Spéciale des Promenades et Plantations under the direction of his old friend from Bordeaux, Adolphe Alphand, in charge of the new boulevard spaces, with Gabriel Davioud in charge of architecture.

The Plan de Paris he had re-surveyed, producing in 1860 a printed plan, published in smaller scale by 1865 with the planned transformation clearly displayed in colors.

The Emperor, meanwhile, had shown what he wanted in his transformation of the Champs-Élysées during the 1850's. Hausmann's accomplishment was to systematize it and extend it to the whole (as he proudly insisted in his *Mémoires*) and the first coordinated product of the Service Spéciale des Promenades et Plantations, for which we have planning documents is the series of new spaces, running south from the enlarged Place du Châtelet and the Place de la Tour Saint-Jacques, down

the regularized Boulevard du Palais, across the Ile de la Cité to the new Place Saint-Michel –all this a central, monumental part of the longer north-south *percement* of the Boulevard de Sebastopol, *rive droite* and *rive gauche* (Figure 5). Documents make it clear that it was planned in mid-1856, a year after the foundation of the Service



1
JACQUES-IGNACE
HITTORFF

Gare du Nord, Paris,
1859-1865.
Back (north) façade.



2
JACQUES-IGNACE
HITTORFF

Gare du Nord, Paris,
1859-1865.
Interior looking north.

3

JACQUES-IGNACE
HITTORFFGare du Nord, Paris,
1859-1865.
South (front) façade.

des Promenades et Plantations, by its *architecte-en-chef* Davioud, under the supervision of Alphand (Figure 6). A number of surviving drawings show how these spaces were laid out around a nexus of visual axes. Organizing the contingencies of the site, the Boulevard du Palais is divided into two segments, meeting at a slight angle precisely at the center-line of the eighteenth century Cour de Mai of the Palais de Justice. Looking north from that point, one axis terminates in the Fontaine du Palmier (it having been slightly shifted and the Pont au Change rebuilt to facilitate this *tableau*) against the backdrop of the new columnar facade of the Chambre des Notaires (designed in 1855 by Charles Rohault de Fleury and Auguste Pellechet). Looking south, the responding axis focuses on Davioud's new Fontaine Saint-Michel, with a point in front indicated where balanced axes shoot up the Boulevard Saint-Michel and the Rue Danton –with another axis eastward down the quais past the *chevet* of Notre-Dame. Lastly, an axis is marked down the Boulevard Saint-Michel fixed on the *flèche* of the Sainte-Chapelle, just then under reconstruction.¹

Unmistakable in this drawing is its construction around visual axes centering on *tableaux* in each direction one might look –the Fontaine Saint-Michel to the

¹ Exactly the same configuration of axes appear on the plan for the public *enquête* of 12-27 June, 1858, on preliminary projects among Davioud's personal papers at the Bibliothèque de l'Hôtel de Ville (dated 22 September, 1856), and on the map published in the *Documents relatifs aux travaux du Palais de Justice de Paris*, appearing in 1858.

south, the Fontaine du Palmier to the north, the Cour de Mai to the east.² Indeed, upon the completion of the Boulevard du Palais, at the Fête Impériale of 1860, a curtain was drawn open to reveal the centerpiece, Davioud's Fontaine Saint-Michel, before an audience assembled on the *quais* and down the *boulevard*. Earlier, on April 5, 1858, a similar curtain had been drawn open at the north side of the Place du Châtelet to reveal the newly-cut Boulevard de Sebastopol, before which the Emperor and the Prefect with their entourages met: the first riding east from The Tuileries; the second riding west from the Hôtel de Ville; then, rode together up the *boulevard* –whose unbuilt sides were masked by hoardings, masts and flags set up by Victor Baltard– to the Gare de l'Est, for a dinner with the Conseil Municipal and speeches. Sixteen days later, on April 21, 1858, another wonder was performed here: at 3:00 PM precisely before an invited audience including Haussmann and Merruau, Alphand and Davioud, the Fontaine du Palmier itself (some twenty meters-sixty feet tall) was skillfully lifted and shifted on rails twelve meters westward, to place it precisely on the axis of the northern segment of the Boulevard du Palais, perfectly centered to the decorative facade of the just-completed Chambre des Notaires. This was all most literally theatrical and clearly intended to astonish.

Hittorff and The Emperor: The Place de L'Etoile

What I would explore at this point is an earlier, parallel intervention on Hittorff's part –in this case one in the Paris city texture pure and simple– one documenting a process of visual adjustment and *tableau* which had already been formulated in the shaping of the west axis, namely the design by Hittorff in June, 1853, of an exedral project for the Place de l'Etoile, that was authorized for execution on August 13, 1854. But here we must acknowledge a unique complication in the story of the "Transformation of Paris": a tense restriction of the Préfet's authority where it encountered Imperial construction. This emerged already before Haussmann's appointment, when Hittorff was put in charge of the spaces along the route from the Imperial residence of The Tuileries, to the suburban palace in the Parc de St Cloud, across The Tuileries gardens and the Place de la Concorde, up the Champs-Élysées (Hittorff's responsibility already during the Monarchie de Juillet) to the Place de l'Etoile, then down what became the Avenue de l'Impératrice –now the Avenue Foch– and along the edge of what was to become the Bois de Boulogne to the Seine across from St. Cloud. Haussmann does not explain this dual authority

² Napoleon III had already set a precedent for such a celebration in the perspectives arranged temporarily around the Place de la Concorde for the first Fête Impériale of August 15, 1852.

4

Left:
PHILIP HARDWICK
Entrance "arch"
to Euston Station,
London, 1836-1840.



Right:
VICTOR BALTARD
Halles Centrales, Paris.

in his lengthy treatment of Hittorff's work in his *Mémoires*, but criticizes Hittorff's designs consistently and in remarkable detail: the scale and placement of lighting fixtures; the spatial composition of the Place de la Concorde; the (too modest) dimensions of the Avenue de l'Impératrice. This is the only systematic list of complaints in his three-volume *Mémoires*—where the Prefect otherwise appears as collaborator and pleased client. But beyond the results—which we can judge for ourselves today—we should acknowledge the situation producing them: that alone among the architects designing the Prefect's "Nouveau Paris", Hittorff took the right to impose his own taste, something he shared only with Charles Garnier who, having won the right to design the new Opéra in competition, saw patiently completed a building the Prefect would criticize for not fitting fully into his urban configuration (Significantly this criticism Haussmann makes in the Hittorff section of his *Mémoires*).

Hittorff's scheme for the Etoile is still a highly calculated composition, which Michael Darin has deciphered. Its echoing exedras of 1853, have been broken in 1854 into twelve isolated house blocks—still defining the same circular area around the Arc de Triomphe—by four axial avenues: the seventy-meter-wide Champs-Élysées (continuing as the Avenue de la Grande Armée), crossing the narrower thirty-six-meter cross-axial Avenues du Roi de Rome and Wagram, plus eight still narrower diagonals, two departing in each quarter. But the diagonal streets are not of equal width: the four closest to the Champs-Élysées being forty meters broad and those closest to the cross-axial avenues only thirty-six meters.

To what end? –we might ask

The reason is easy to comprehend at the site: the monument which the Etoile exists to ennoble, the Napoleonic Arc de Triomphe, presents a broader silhouette closer to its major axis. This, when seen down the diagonal axes, it is perfectly framed by these variously-dimensioned avenues depending on their angle of arrival in the Place, repeating the broader framing embracing its major facade up the Champs-Élysées and its narrower end view facing the cross-axial avenues.³

In a word, the Etoile as redesigned in 1854 was a remarkably precise work of pictorial composition, not entirely urban due to its site at the city's edge and due to a desire to bring the Bois de Boulogne into the capital. A new illustrated journal founded in early 1857, *Le monde illustré*, published a remarkable aerial view of the Etoile by the illustrator Wibeille imagined completed—which was only accomplished in 1867—in its first number, explaining that the center of Paris was moving westward and that this was the first glimpse of a new city (Figure 4).⁴

Ainsi, la civilisation n'a plus de bornes ; c'est le chemin de fer de la pensée ; elle a des stations. [...] L'arc de Triomphe fut une borne : c'est une station aujourd'hui. [...] La ville neuve déborde l'arc de l'Etoile, étend ses ailes au nord et au midi ... achève partout ce qu'elle a déjà ébauché sur cette zone [...]

3. We find confirmation of this in a letter from the Prefect to the Minister of the Interior Billault of 30 April, 1855, citing the Emperor's qualms and indicating that Haussmann himself was the plan's advocate, as well as making it clear that pictorial urbanism was precisely what the Emperor and the Prefect were discussing, at least along the west axis:

[...] je viens de placer sous les yeux de l'Empereur des études relatives au débouché de l'avenue de l'Impératrice sur la place de l'Etoile. – Sa Majesté a reconnu que l'inconvénient porté aux dispositions arrêtés, de restreindre la perspective offerte par l'arc de Triomphe n'aurait pas à beaucoup près la gravité qu'Elle supposait, & que, pour l'éviter, il faudrait adopter des combinaisons d'un effet douteux qui occasionneraient dans tous les cas, des dépenses hors de proportion avec le but.

Toute la façade principale de l'arc de Triomphe sera géométriquement démasquée, puisque c'est la largeur en projection qui a été prise pour type de l'avenue. La façade latérale elle-même sera découverte, sur la droite, jusqu'à près de 600 m. de distance, c'est à dire jusqu'à moitié longueur de l'avenue, pour une personne placée sur l'axe de la voie centrale. Sur aucun point, d'ailleurs, cette façade ne pourra être masquée par les constructions jusqu'à la hauteur de la naissance du petit arc. Par conséquent, tout cet arc, les tympans, la grande frise & le couronnement de l'édifice domineront complètement tout ce qui entoura la place.

4. "Paris suit le mouvement des corps célestes ; il va de l'est à l'ouest ;[...].Ainsi la civilisation aujourd'hui n'a pas de bornes ; c'est le chemin de fer de la pensée ; elle a des stations. [...]L'arc de l'Etoile fut une borne ; c'est une station aujourd'hui."

Hittorff and Rothschild: The Gare Du Nord

At the Gare du Nord a decade later (1859-1866), Hittorff would work with an emperor of another sort, although perhaps one of almost equal authority and sensibility to expressive message: the Baron de Rothschild. The building had already been laid out by the staff designers of Compagnie du Chemin de Fer du Nord, and an arcaded masonry envelope folded around it to the design of Alphonse Lejeune before Hittorff was asked to elaborate their simple, conventional design.

With a magisterial –almost insouciant– gesture, by which he transformed his facade's statement:

- Slicing the received surface nearly flat and clean, like a blank picture plane; then:
- Sticking four pylons of paired pilasters between the three central arches –these bearing aloft pairs of tall statues personifying the cities served by the railroad:
 - Paris on the axial gable-top,
 - Brussels (left) and London (right) next outward,
 - Warsaw and Vienna beyond them on the same pylons,
 - Amsterdam and Berlin on the outer pair of pylons,
 - Frankfurt and Cologne beyond them.

While below, along the lintel of a lower Doric portico he set the French cities also served:

- Saint Quentin, Cambrai, etc.

And finally:

- Hittorff turned the lateral terminating pavilions at right angles to face east and west, to bring the composition into three dimensions and to direct one's attention around the building to the iron-and-glass train shed telescoping out the back with its two huge Doric corner columns.

This last gesture is as important as the others –although “corrected” in the built structure– because during the 1850's, a station was as much an entry to a city as an exit –especially one near the *grand* seventeenth-century Portes Saint-Denis and Saint-Martin– and drawings show that the earlier Gare de l'Est nearby was meant to have statues in niches flanking its “back” facade in the manner of a gateway (statues never put in place). Hittorff's striking “spinning” of his end pavilions tells –as well as the Doric columns flanking his back facade may tell us that he was thinking about just this.

Indeed, one might go on to ask if Hittorff's privileging of the Doric order on the station's “back” facade more immediately significant? First, to the great Doric columned Euston Station in London, which Hittorff saw already in 1837 and praised warmly; secondly, to the fact that the one-time Queen Victoria had visited Paris (in 1855 for the Exposition Universelle) she had arrived at the Gare du



5

Ile de la Cité and central Paris.

Map of proposed rebuilding published in *Documents relatifs aux travaux du Palais de Justice et la Reconstruction de la Préfecture de Police* (Paris, Charles de Mourgues frères, 1858).



6

ADOLPHE BRAUN

Photograph of Central Paris during Second Empire under reconstruction, looking northeast from Notre Dame, c. 1860.

7

GABRIEL-EMILE
WIBEILLEView of proposed
transformation of the
place de l'Etoile.

Nord, received by Rothschild, giving her a book of photographs of scenes along the line by Baldus, which survives at Windsor Castle. This suggesting that what Hittorff's facade proclaims: might be that station design is about is the geographical compression of the railroad places, one after another, as in Henry Cole's 1840's railway guides in England or Robert Owen's vision of garden cities scattered across the landscape of the North of England. Hittorff's "Euston Doric" faces out back toward this "Railway World" while ionic pilasters bearing aloft huge, elegant sculptured figures at the front speak the language of Paris.

What are we to make of this?

Contemporaries don't seem to have known, both Viollet-le-Duc's son and his collaborator Anatole de Baudot damming it thoroughly as functionally and structurally inexpressive, while in his 1867 obituary of Hittorff, his friend T. L. Donaldson (from London where the railroad station was invented) wrote in admiring mystification:

I must own that, impressed as I was when I first saw it, I felt staggered by the audacity with which all the usual canons of art were disregarded in the general

composition, and yet producing on the mind a most imposing and, it may be said, solemn effect. I have stood at periods before it to study the elements of the design, and how the like impression could be produced by any more severe treatment, but in vain; and I could not but render homage to the genius of the architect who, by a most capricious mastery of his subject, could successfully render himself independent of the ordinary conventionalisms of his art.⁵

Which suggests a detail: we have mentioned that the axial street leading out from the Gare du Nord, was shown extended all the way through the break in the pavilions of the Halles Centrales to the Seine as the "Boulevard du Nord" in the initial city plan of 1853 –this drawn not under Haussmann's direct control, but by the Commission Siméon, answering at that point to the Emperor. Haussmann –by steps we cannot document exactly– pushed this project aside soon after, but that extension was still acknowledged in Baltard's Halles plan and its execution was advocated as late as 1863 in the pages of the *Revue générale de l'architecture* (Figure 4 right). We might remember that there was still an implication in Hittorff's redesign of the station that:

- Its axis would be far grander than it is today
- That travelers arriving at his immense train-shed would, in proceeding into the heart of the city, suddenly find themselves –if only momentarily– in the heart of Baltard's echoing iron and glass world.

So, a question: was this something Hittorff took into account? Did Hittorff assume that his station was a gateway to a Paris morphing into something like the Halles Centrales?

But the building is more a "place" than a structure –if less a "place" like the Châtelet than Hittorff's own Etoile– that is, like a point of departure, and thus one existing in two interwoven scales, one of the "invisible" iron and glass shed fabricated in Glasgow, like the glass roof over the Boulevard de la Madeleine proposed in 1866 by Hector Horeau –and that of the "railroad space" of the statues atop Hittorff's facade, evoking the different world of the railroad, in which the once-distant places of Europe are thrust together at an astonishing new speed and comfort.

5. Ernst Weyden reacted similarly in his 1867 necrology of Hittorff in the *Cölner Zeitung*, "Seine architektonische Laufbahn schloss er mit dem ungeheuren Stations-gebäude des Chemin de Fer du Nord und setzte in diesem riesigen monumentalen Bau, der alle derartigen Anlagen an Grösse und Kühnheit der eisernen Dach-Constructionen überbreitet, seinem Rufe als Baumeister des schönste Denkmal". *Die Alben von Jakob Ignaz Hittorff*, editor Michael Kiene, Universitäts und Stadtbibliothek Köln, 2018, p.p. 109-112.

I have suggested elsewhere that Hittorff, in fact, is playing with his contemporaneous analysis of Alexandrian architecture published later as *Mémoire sur Pompéi et Pétra*, and in the *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, XXV, 1866, pp. 377-416. See Judith McKenzie, *The Architecture of Petra*, London, Oxford, 1990, p. 85; who starts her chapter on the cliff facades asserting that Hittorff got things right.

8

JACQUES-IGNACE
HITTORFFPlace Roubaix in front
of Gare du Nord,
looking away from the
station, southward.

That is to say, what we have been missing all these years might be that Hittorff's great roof "isn't really there" –it is a tent merely, if you will, over a nearly-magic place of escape to points far off.

Architecture as a complex language

The language Hittorff speaks in his Gare du Nord is that of multiple materials, as opposed to that of compressed, traditional construction, that of the Renaissance and Gothic. As a young man at the end of the Empire and through the Restoration, it was a language he had "spoken" working on the iron-domed Halle au Blé. More recently, Hittorff had seen it explored further by his younger contemporary Henri Labrouste in the 1840's.

Interestingly, Neil Levine, in a recent and illuminating essay, returns to Labrouste here arguing that his point was less about structural honesty than about exploring complexity.⁶ With this in mind, I find illuminating a striking trove of drawings that survives from Labrouste's atelier –some by his students,

other by Labrouste himself, these signed "HL" like this sheet of iron work models— part of a set of contrasting iron and wooden models (as well as studies by Labrouste's students) like objects in wood and iron, as well as building design exercises. They seem to show that Labrouste was teaching the uniqueness of treatment of each material, that design is not consistent across materials but responds to their unique qualities. Fair enough. But one design in this trove seems to validate Levine's broader point that one of Labrouste's concerns was admitting the complexity of architecture, which might extend to admitting the broader social complexities of building. This issue is raised by the most puzzling product of Labrouste's atelier: the design for a mosque in the Faubourg Saint-Honoré opening into the Champs-Élysées by Josef Malik of the early 1840's, much remarked upon at the time and a copy of which survives in this body of sketches.

This, I would propose, is what Hittorff's Gare du Nord is also about:

It is an opening in the dense texture of Paris,
not just a point of departure for all of Northern Europe proclaimed by the
exaggeratedly-tall statues across its front,
not just a square shooting off in all directions like the place de Etoile,
not just an enclosure of a once open space as at the Bourse, which when
roofed as in Paris is set apart with a stairway at the front;
but an iron-and-glass covered place of mass circulation necessarily at
street level ready for a second arrival by Queen Victoria (although that
never occurred),
but in the meantime a "setting more than a building" enclosing a "Fête
Industrielle",
all day, every day,
an entry/exit of a new kind where things are sped up and yet
dematerialized.

London is close to Paris; geography networks glimmer across the roofline; enclosure is unbelievable slight thanks to the engineers of Glasgow. A new public space still using fragments of the symbolic vocabulary of the old –but scattered further apart and under a high glass roof. A new public space has been produced, legible through symbolic fragments of several vocabularies.

A troubling note

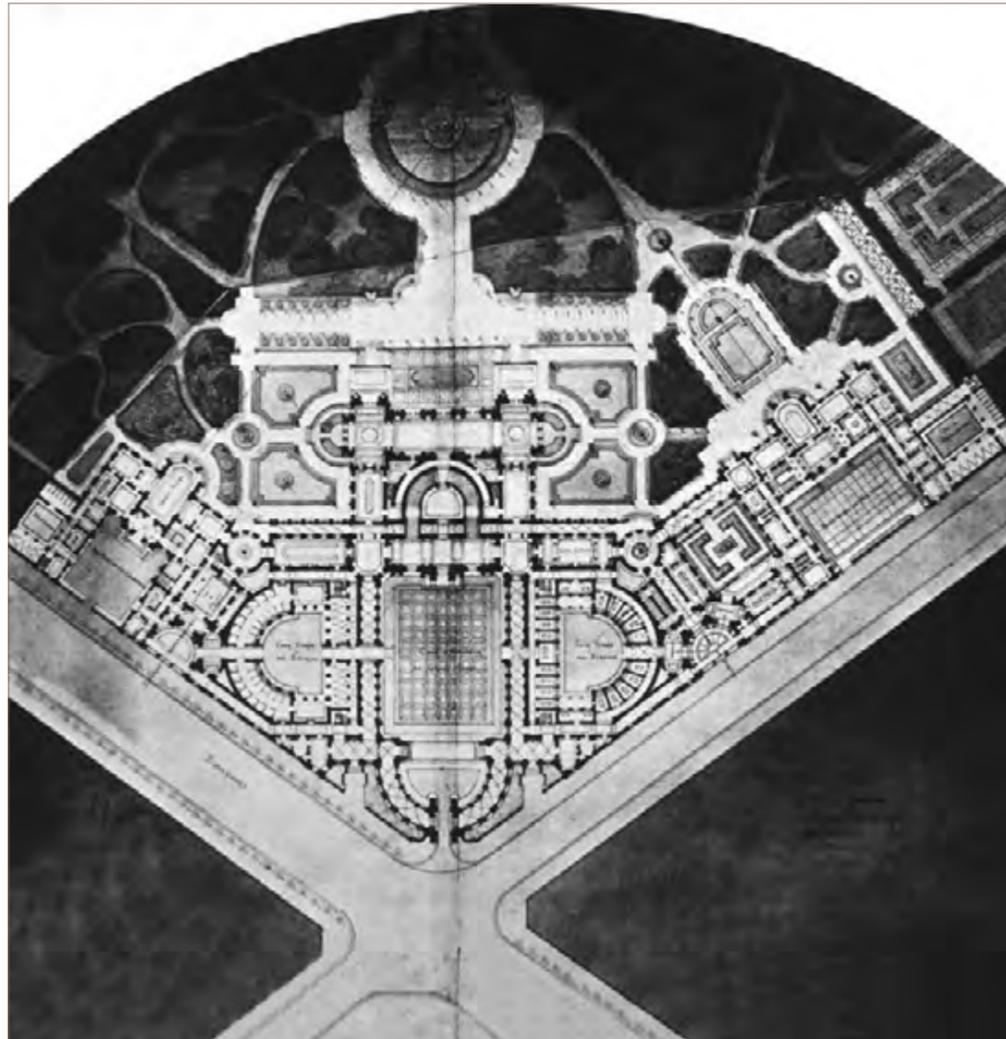
I have said that an important thing to grasp about the Gare du Nord is that, in a sense, it isn't there. It is just a "space" –a very large one– a setting, even perhaps for

6. "The New Material-Based Realism of Nineteenth-Century Theory and Practice," *Nineteenth-Century Architecture* (editors Martin Bressani and Christina Contandriopoulos), London, Wiley Blackwell, 2017, pp. 151-173.

9

JEAN-LOUIS PASCAL

Project premiated in the competition for the Grand Prix de Rome, 1866: "Hôtel à Paris pour une Riche Banquier". Plate 84 (plan).



a *fête industriel*. Hittorff was trying to find a place for the railroad in the new Paris, and perhaps in the new power structure. Strangely enough, in 1866 this was commented upon, if obliquely, by the leaders of the Paris profession when in 1866 in the Grand Prix competition they specified its site for the elaboration by the students of a "Maison à Paris pour un riche Banquier" –Jean-Louis Pascal famously winning (Figures 9 and 10).

The Grand Prix d'Architecture, between 1863 and 1871 written and supervised not by the Académie des Beaux-Arts, but for those annual competitions by a specially-named committee in response to complaints about the power of the Académie at the former date. Interestingly, the programs sometimes seem perverse: in 1865, that of a "hotel des voyageurs" –a splendid one but not a government building at all; in 1866 that of a "Maison à Paris pour un Riche Banquier" (a private



10

JEAN-LOUIS PASCAL

Project premiated in the competition for the Grand Prix de Rome, 1866: "Hôtel à Paris pour une Riche Banquier". Plates 80-81 (principal elevation).

building never before or afterward specified for the competition).⁷ The year after, that a splendid "Palais pour Exposition des Beaux-Arts" was given as the subject – not a government monument, but for a public event– but here with some edge, because there was an *Exposition Universelle* that very year in a notoriously dreary iron and plaster oval structure on the Champs de Mars; the art section of which being relegated to the iron and glass exposition building, nearby on the Champs-Élysées, built to hold the industrial section of the preceding *Exposition Universelle* (that of 1855). The splendid domed and colonnaded buildings presented in that Grand Prix competition seem accusatory.

But –and this is our business now– that strangest of all these competition programs, the "...Riche Banquier" of 1866 –has a similar edge: it is to be built on a very specific site in Paris, that of the Gare du Nord, which had just been finished. The station is being transformed into the "representation" of the owners of the hugely profitable railway, the bankers themselves: the Rothschildes.

Instead of a severe workplace, the students were being asked to imagine a magnificent place for the owner's private comfort and satisfaction. Knowing subsequent history, it is easy to suspect a frightening racist intention –and that may be correct. But it may be too easy and it might even offer a way of understanding Hittorff's building on a broader plane. The Grand Prix is reminding us that an aspect of the ever-pliable Hittorff's task was to make evident on this spot the unique economic power of the Chemin de Fer du Nord –that railway connecting not only to London but also to Belgium and on to Germany. It was not just a state project: it was the enterprise of the most economically-powerful family in France. Which suggests that we ask: Is replacing the Gare du Nord here by a projected Rothschild mansion something running parallel to Melik's 1841 mosque in the Faubourg Saint-Honoré? A conundrum the architecture

⁷ The jury in the 1860's were not the architect members Académie des Beaux-Arts, but an annually appointed group of architects constituting the Conseil Supérieur de l'Enseignement, in 1866 consisting of Domme, Clerget, Godeboeuf, Uchard, Nicolle, Boeswillwald, Guillaume and Girard. Traditionally the jury framed the competition program.

students in 1866 were being asked to solve? As challenging intellectually as it is compositionally?

Does this thus tell us anything about Hittorff's strange and wonderful station as it was executed on this spot? This building, to a degree more than a void across which "Ionic Paris" meets "Doric London", with all the stops along the way floating across the rooftop, made possible by Rothschild gold?

This is to say, at the least, that Hittorff's strange and complex solution here in the *nouveau* Paris seemed –in some people's minds– to be struggling to change into something else. This, perhaps, is the ultimate complexity in the already convoluted art of his architecture –that it is before everyone's eyes but refuses to stay in consistent focus. I think that this may be the ultimate accomplishment of Hittorff –that it evokes Paris, London, the space in between, and the economic revolution that made it possible all at once. And still, it holds together as a design if you admit that such a design can be intriguing as it seems convoluted.

Conclusion and questions one might consider

So, Hittorff emerges here as someone with a clear and a sensitivity to means for its communication, namely:

- That the structure might be an astonishing broad unencumbered shed about which any formal stonework was but a tight shirting;
- That the function it contained extended far beyond any back wall –all the way to Brussel, Berlin, Vienna and even (with a quick ferry trip) to London;
- That this resulting building would be part of a new, growing and thickening texture of Paris city building the passage through which up to it needed to be paced and shaped;
- Amid a string of competing (if fleeting) conceptions of a "new Paris" brought forward by this work of rebuilding.

And, in conclusion, I would suggest that the Gare du Nord may be telling us that we may have been missing;

- That there was more than Haussmann in charge,
- The this "new" architecture was "newer" than we may wish to remember, achieved mobilizing a whole new architectural technology;
- That this architecture's message was not simply about locality and tradition, but also about economics, locale and imperialism –and thus tellingly of its place and time.

Figure sources

1. Photo by author, c. 1970.
2. Photo by author, c. 1970.
3. Photo by author, c. 2010.
4. Left: photographer unknown.
Right: photo by author c. 1970.
5. Author's collection.
6. Northwestern University Library Special Collections.
7. Published in *Le Monde Illustré*, 1857.
8. Photo by author, c. 2010.
- 9 and 10. *Ecole Nationale de Beaux-Arts, Les Grands Prix de Rome d'Architecture de 1850 à 1900*, Paris, Librairie d'Architecture Armand Guérinet, n. d. (Author's collection.)

La *belle époque* en Buenos Aires

Contrapuntos entre el localismo y el afrancesamiento

Leandro Losada

Los treinta años comprendidos entre 1880 y 1910 enmarcaron un cambio cultural y social en la elite argentina difícil de subestimar. Al comparar testimonios de los dos extremos de ese arco temporal, se advierte un contraste notorio. En la década de 1880 era visible, por un lado, la recomposición que estaba ocurriendo en la cima de la sociedad por el efecto combinado del crecimiento económico y las renovaciones en la clase política causadas por la consolidación del Partido Autonomista Nacional. Por otra parte, los usos y costumbres de las familias encumbradas buscaban abandonar los rasgos criollos, pero sin grandes resultados. Así, se delineaba un panorama con cierta rusticidad y tosquedad, que despertaba interrogantes acerca de si las conductas europeas podrían afirmarse en Buenos Aires. Por ejemplo, un visitante inglés anotaba, al contemplar el paseo por Palermo: “El desfile en su conjunto sugiere una impresión de excesiva riqueza y de ostentación guiada por imperfectos cánones de gusto”.¹ Por ende, “las costumbres y cortesías del viejo mundo [...] tan valoradas y queridas por nosotros, poco puede esperarse que alguna vez arraiguen en este suelo”² (Figura 1).

1. Rumbold, Horace, *The Great Silver River. Notes of a Residence in Buenos Aires in 1880 and 1881*, Londres, John Murray, 1890, p. 45.

2. *Ibid.*, p. 260.

1

Dîner en blanc
(Cenar vestidas
de blanco).
Buenos Aires, 1903.



En 1910, el escenario era definitivamente otro. Los testimonios subrayan la existencia de una elite consolidada, perfectamente identificable, que se dice a sí misma aristocracia (y así es llamada por quienes no pertenecen a ella) y que se destaca por usos y costumbres cosmopolitas, entre las que sobresalen las aficiones de proveniencia francesa en expresiones verbales, en la gastronomía, en las inclinaciones literarias, en gestos y conductas. En tiempos del Centenario de la Revolución de Mayo imperaban “la sencillez y la distinción. El famoso ‘rastaquerismo’, si jamás en ella [la elite] dominó, fue desterrado para otras tierras”. Había “en la Argentina mayores afinidades que en otras naciones entre riqueza y cultura”; el “gusto por los objetos de arte es [...] indicio seguro de cultura, de la cual el esnobismo es solamente un aspecto de fatuidad elegante”. El mismo testigo afirmaba que en la alta vida social “encontré centros perfectamente europeos en sus maneras, en sus gustos, en sus preocupaciones idealistas, y señoras de finas dotes intelectuales y educación literaria, sin ostentación ridícula”.³ En un sentido similar, se sostenía que

[...] no hay falta de cultura en Buenos Aires [...] Es verdad que el *lawn tennis*, el *bridge* y demás cosas parecidas son objetos ostensibles [...] Pero estos entreteni-

3. Oliveira Lima, Manuel de, *En la Argentina (Impresiones de 1918-1919)*, Montevideo, Talleres Gráficos A. Barreiro y Ramos, 1920, pp. 65-67, 71, 75.

mientos placenteros son solo una parte de los intereses sociales [...] Literatura, música y arte no son solo discutidos con fervor aquí, sino también practicados con igual eficiencia, en una atmósfera, además, que atraería a los amantes de los estudios de cortesía de todo el mundo.⁴

Semejante metamorfosis motiva, por lo tanto, tres preguntas elementales: ¿Por qué ocurrió? ¿Cómo y de qué manera? ¿Cómo interpretarla?⁵

Incentivos y desafíos

Una de las razones detrás de la transformación recién aludida, es que la elite argentina era en sí misma un personaje de reciente constitución hacia 1880. De hecho, recién ese año culminó la integración territorial y política de la Argentina, a raíz de la federalización de la ciudad de Buenos Aires, episodio que clausuró un fenómeno frecuente hasta entonces en la vida pública, la sublevación de las provincias a la autoridad del estado nacional. Es decir, hasta ese entonces resultaría incluso inapropiado concebir una elite argentina en el sentido literal de la expresión.

Con el inicio de la década de 1880, y con base fundamentalmente en la ciudad de Buenos Aires, cobró forma una elite social de proyección nacional, integrada por familias cuyas trayectorias podían reconocer, según los casos, itinerarios más destacados en la política, la economía o la cultura (si bien la mayoría tenían una actuación pública polifacética) o situaciones patrimoniales distintas, pero con un denominador común vinculado a la procedencia familiar: los orígenes coloniales o en los primeros tiempos de la vida independiente eran marcas compartidas, que no ocultaban, desde ya, estas distinciones o casos más tardíos, de familias que habían iniciado su trayectoria ascendente ya avanzado el siglo XIX, en las décadas de 1840 o 1850.

Por su parte, y como ya se señaló, la situación política establecida en 1880, con la llegada a la Presidencia de la Nación de Julio A. Roca, había afirmado en el poder al Partido Autonomista Nacional y provocado un recambio político y también social de los sectores dirigentes, pues con esa fuerza política arribaron a la ciudad de Buenos Aires (y al control del Estado) familias procedentes de Tucumán, Salta o Córdoba, que desplazaron a figuras y familias de anclaje bonaerense o porteño. Los “advenedizos” del 80, o los “bárbaros del Norte” son expresiones elocuentes de esas mutaciones, que revelan cómo las tensiones entre familias

4. Koebel, W. H., *Argentina. Past and Present*, Londres, 1910, pp. 65-66.

5. He desarrollado en profundidad estos temas en: Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la belle époque. Sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires, Siglo XXI-Iberoamericana, 2008.

porteñas y familias del Interior, causadas sobre todo por la política y de largas raíces en el siglo XIX, no se habían desvanecido⁶ (Figura 2).

En consecuencia, la heterogeneidad social por un lado (por trayectorias, precedencias y orígenes familiares) así como los contrapuntos políticos por otro, indican que la constitución de estas familias en una elite, es decir, en un grupo social con un sentido de pertenencia, era un trabajo que estas familias debían operar sobre sí mismas. Forjar vínculos y afinidades que dejaran atrás recelos y conflictos, y que, a la vez, mostraran un cambio cualitativo en conductas y estilos de vida que expresara que esa elite estaba en condiciones de conducir al país por la senda del progreso y de la civilización, exigía iniciativas en materia de sociabilidad y de refinamiento. La integración social y la distinción eran atributos a construir a inicios de la década de 1880 si esas familias pretendían erigirse en una elite, a fin de atenuar tensiones internas y edificar barreras o fronteras externas.

Por otro lado, las circunstancias nacionales e internacionales ofrecieron incentivos, así como desafíos, para avanzar en esa dirección. La integración de la Argentina a la economía internacional, afirmada también en la década de 1880, puso al país y a sus sectores más encumbrados, en un contacto mucho más directo con las novedades de su tiempo en el momento de la primera gran globalización capitalista (también conocida como “era del imperio”), circunstancia además acentuada por la revolución en los medios de transporte (la navegación a vapor) y comunicación (el telégrafo).

Asimismo, el crecimiento de la economía argentina después de la crisis de 1890 fue de un promedio de un 8% anual entre 1904 y 1913, desempeño que estuvo acompañado por una concentración de la riqueza que brindó mayores recursos a los sectores propietarios para acercarse a los usos y costumbres de las elites europeas. En síntesis, la elite argentina fue más rica que nunca en un período en el que la integración y la posibilidad de conocer mundo también se acentuaron como nunca antes. Todo esto favoreció que las aspiraciones de refinamiento social y cultural fueran también más accesibles que en cualquier momento anterior.

No obstante, el contexto local generó otro tipo de incentivos para avanzar en ese camino. Estos provinieron fundamentalmente de la fenomenal transformación estructural ocurrida bajo los efectos de la expansión económica y de la revolución demográfica que significó la inmigración masiva, cuyo mayor impacto se dio, precisamente, en la ciudad de Buenos Aires. Vale recordar que la población argentina pasó de 1.750.000 habitantes en 1869 a 8.000.000 en 1914 y que, en la Capital Federal, la inmigración representó entre el 45% y el 50% de la población entre 1880 y 1914. Un escenario tan efervescente y cambiante, a pesar de que no haya estado acompañado de una presión real sobre los sectores más encumbrados

⁶. Estas expresiones fueron evocadas por miembros de familias juzgadas de esa manera, como: Ibarguren, Carlos, *La historia que he vivido*, Buenos Aires, Diccio, 1977, p. 50.



2

Almuerzo en la casa de Julio Argentino Roca (h), 1906. En la mesa, Roca (h), María Esther Lavallol de Roca, Fanny Smith y el gato de la familia.

(como ya se dijo, el crecimiento económico estuvo signado por una mayor desigualdad en la distribución de la riqueza, aunque la magnitud del primero hizo de todos modos posible una intensa movilidad social), fue a menudo vivido por integrantes de la elite como un escenario que exigía ratificar y remarcar distancias sociales. El refinamiento en clave cosmopolita, o al menos europeo, debe situarse, por ende, también en estas coordenadas, como una respuesta frente a ellas.

Formas y medios para el refinamiento

La elite argentina, en consecuencia, operó sobre sí misma un intenso trabajo de sociabilidad y de educación mundana, tanto para atenuar sus recelos internos y fortalecer la integración y la pertenencia de sus integrantes, como para diferenciarse en un entorno definido por la transformación estructural y la movilidad social. Para afrontar ambos aspectos se forjó una distinción asociada a refinamiento, a

conjugación virtuosa de riqueza y cultura, a modos y usos definidos por el control emocional y la moderación, cincelada, en sintonía con el eurocentrismo característico del siglo XIX, a partir de los estilos de vida de las elites del viejo mundo (en sí mismas en proceso de reconfiguración, a raíz de la paulatina fusión entre las aristocracias en declinación y los círculos más pudientes de las burguesías). Los recursos materiales y las posibilidades de conocer y recorrer el mundo de que dispuso la elite hicieron factible que ese proceso pudiera desplegarse, y que fuera vivido no solo como solución a problemas o dilemas sino, literalmente, como una *belle époque*, como un momento de extraordinario esplendor que multiplicaba las oportunidades de consumo, disfrute y sofisticación. Varias fueron las instancias, los espacios y las aficiones a través de los cuales cobró forma la metamorfosis ocurrida entre 1880 y 1910.

Una de las formas más directas para avanzar en materia de sofisticación y refinamiento fueron los viajes y recorridas –incluso las largas temporadas– en Europa, en especial y, sobre todo, en París. El “*grand tour*”, tal como fue usualmente conocido el periplo por el viejo mundo, fue en sí mismo una condensación de novedades y tendencias ya referidas, desde la integración económica internacional acelerada en las últimas décadas del siglo XIX, a la mejora en el transporte ultramarino (con la aparición de los lujosos buques a vapor), incluyendo desde ya el enriquecimiento de los principales sectores propietarios argentinos. La “colonia argentina” en París, es decir, el elenco estable que fijó residencia duradera en la capital francesa fue la expresión más contundente del “*grand tour*”. De acuerdo a registros contemporáneos, en los primeros años del siglo XX, 3.000 argentinos tenían domicilio en París (mientras que solo 100, por ejemplo, en Londres).⁷

El sentido y significación del “*grand tour*” como experiencia de vida fue diverso, de acuerdo a expectativas, posibilidades (pecuniarias y personales) y sensibilidades. Las visitas a museos, teatros, óperas y parlamentos a fin de conocer de primera mano obras, artistas y personajes admirados, el refinamiento de gustos y destrezas (como la oratoria), las adquisiciones materiales en un amplio espectro (de artes decorativas y pinturas hasta vestuario y mobiliarios) o la frecuentación de la vida nocturna y de los cabarets (para los muchachos y “niños bien”), podían conjugarse sin problemas ni escándalo y delinear, a su modo, una experiencia a menudo vivida como un rito de paso, de la inmadurez a la adultez, de la inferioridad periférica a la asimilación o familiaridad con los grandes polos de referencia culturales de la época, del complejo de advenedizo o nuevo rico a la incorporación o la frecuentación con algunos rangos de las aristocracias y burguesías europeas.

Así, el “*grand tour*” delineó otro motor del refinamiento cultural de la elite. Este fue un núcleo de familias especialmente distinguidas por su roce y su

intimidad con las elites del viejo mundo y que fueron activos difusores, tanto en sus residencias europeas como en las porteñas, de novedades en usos y costumbres, pasatiempos y aficiones. Una elite dentro de la elite, en la que sobresalieron familias como Alvear, Bosch o Guerrico. La pedagogía mundana práctica que podía obtenerse en reuniones y bailes ofrecidos por estas familias era paralela a la que desplegaron, en un plano más discursivo y propositivo –y a menudo como resultado de una crítica enfática al panorama que se advertía en la vida social de las familias encumbradas– algunos intelectuales y hombres de letras preocupados por la “guaranguería” o la rusticidad. Su impacto real, o la influencia de semejantes inectivas en las familias de elite es, sin embargo, difícil de mensurar, aunque probablemente hayan sido acotados, al menos entre las más pudientes y cosmopolitas, que no necesitarían de las advertencias o recomendaciones de un Miguel Cané o de un Juan Agustín García para saber comportarse de manera mundana o sofisticada.

Una tercera plataforma, expresión y a la vez motor de la transformación cultural de la elite argentina desde la rusticidad criolla al “afrancesamiento” y cosmopolitismo, fueron los protocolos y las maneras que adquirió la vida social y de relación en la elite. La desaparición de la espontaneidad en visitas y encuentros, su sustitución por pautados días de recibo, la circulación de invitaciones con anticipación o el creciente protagonismo del personal de servicio como mediadores en el recibimiento y bienvenida de los invitados en las residencias familiares, son algunos de los cambios que más constataron los contemporáneos al señalar en qué dirección y a qué velocidad estaba mutando la vida social en los últimos años del siglo XIX.

La rigidez y la formalidad excesiva fueron en principio los diagnósticos predominantes para calificar estos nuevos usos, fundamentando un retrato más general de la vida de sociedad como un espacio en el que preponderaba la hipocresía y la falsedad en medio de una “Feria de Vanidades” (en alusión a la ya por entonces célebre novela de William Thackeray). En otras palabras, la incorporación de protocolos europeos a menudo fue juzgada como una impostura antes que como un avance de la moderación y la civilidad:

Aquellas amenas tertulias, en fin, donde sin afectada ceremonia se gozaba de franca familiaridad y urbanísima confianza, se ven hoy sustituidas por otras más aparatosas, es verdad, pero no tan deleitables, a causa de la rigurosa etiqueta que en ellas preside. El estiramiento y la gravedad han usurpado el puesto a la espontaneidad y el esparcimiento, cortando las alas a la espiritual y pintoresca locuacidad, al goce íntimo, a la jovialidad y la inventiva.⁸

⁷ *Impresiones de la República Argentina en el Siglo Veinte. Su historia, gente, comercio, industria y riqueza*, Lloyd's Greater Britain Publishing Company, 1911, p. 888.

⁸ Dávila, Francisco, *La Babel argentina. Pálido bosquejo de la ciudad de Buenos Aires en su triple aspecto material, moral y artístico*, Buenos Aires, F. Lajouane, 1886, pp. 16 y 51. Véase también Wilde, José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás. 1810-1880 (1881)*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

Esta rigidez o acartonamiento se vieron favorecidos también por otras innovaciones, como la separación sexual de la sociabilidad, con el espacio residencial como el apropiado para las reuniones femeninas y el club como el símbolo de la vida social masculina, o la aceptación de la interacción entre jóvenes de ambos sexos solo en paseos públicos (siempre con chaperonaje para las muchachas) o en eventos distintivos de la “temporada” de la alta vida social, como las veladas en el nuevo Teatro Colón (inaugurado en 1908), las tardes en Palermo (remodelado por Charles Thays en los años 1890), los días de carreras en el Hipódromo (administrado por el Jockey Club desde 1883), o los grandes bailes residenciales o en lugares como el Palacio del Jockey Club de la calle Florida abierto en 1897 (a los que se sumaron, durante el verano, los que tenían lugar en el Hotel Bristol de Mar del Plata, a partir de su apertura en 1888). Esta dinámica de la vida social provocó que, para muchos testigos, la elite argentina tuviera cánones de comportamientos más flexibles que en Europa, pero más rígidos que en los Estados Unidos (Figura 3, izquierda).

El cambio residencial que atravesaron las principales familias de elite colaboró para que estas transformaciones ganaran consistencia. Con ello se hace referencia no solo al desplazamiento espacial en la ciudad (hacia el norte, en dirección hacia Plaza San Martín, Barrio Norte y, de manera aun incipiente para 1910, hacia Recoleta), sino a las características mismas de la vivienda, con la paulatina pero a la vez notoria sustitución de la casa colonial (baja y austera) por los *petit hôtels* y los grandes palacios. Entre ellos, los más célebres fueron, en Plaza San Martín, los de la Familia Paz, del diario La Prensa (1902, hoy Círculo Militar), Ortiz Basualdo (y Matilde Anchorena, 1903) y el Palacio de Mercedes Castellanos de Anchorena (madre de Matilde, 1911, hoy Cancillería). En Barrio Norte y Recoleta sobresalieron las residencias de Concepción Unzué de Casares (Cerrito y Alvear, frente a la Plazoleta Carlos Pellegrini, actual sede del Jockey Club), Adela Harilaos de Olmos (Alvear 1600, hoy Nunciatura Apostólica; allí se hospedó Pío XII en 1934) y Teodoro de Bary, luego Residencia Duhau (también Alvear 1600, donde se alojó la Infanta Isabel en 1910). Un poco más tardías, y también en Recoleta, pueden mencionarse la residencia Álzaga Unzué (1919, integrada al Hotel Four Seasons), el palacio de Matías Errázuriz y Josefina de Alvear (1911-1917, Libertador al 1900, hoy Museo Nacional de Arte Decorativo), la residencia de Ernesto Bosch (y María Elisa de Alvear, hermana de la anterior, 1914, en el solar que actualmente ocupa la Embajada de Estados Unidos), el palacio Pereda (1919-1936, Arroyo y Cerrito, hoy Embajada de Brasil) o el de Ortiz Basualdo (iniciada en 1912, Cerrito 1300, sede de la Embajada de Francia). Este tipo de residencias familiares, por su majestuosidad y lujo, incentivaron que la vida social de la elite se desplazara de espacios públicos y ámbitos privados –aunque crecientemente menos exclusivos, como el Teatro Colón, el Hotel Bristol o el Jockey Club– a lugares que, por definición, permitían un mayor control sobre admisiones e invitaciones y, por ende, mayores posibilidades de delimitar fronteras y evitar indeseadas convivencias (Figura 3, derecha).



3

Izquierda: Fiesta de San Patricio, marzo de 1903. Baile dado por los irlandeses en el salón La Argentina (posteriormente Palacio Rodríguez Peña).

Derecha: Entrada principal del Centro Naval. Buenos Aires, 1919. Esquina Florida y Av. Córdoba.

La educación fue, desde ya, otra de las vías a través de las cuales se desplegó el cambio cultural en la elite argentina. No se hace referencia aquí a la educación formal en sentido estricto, institucionalizada, sino a la vertida en el propio espacio residencial y en experiencias distintas, aunque complementarias, a la que se recibía en colegios, escuelas o (fundamentalmente para los varones) en la universidad. Como se señaló más arriba, el “*grand tour*” fue en sí mismo una instancia pedagógica en una miríada muy amplia de aspectos, desde los estéticos hasta los más prosaicamente mundanos. Algo similar puede decirse con relación al papel desempeñado por institutrices y profesores, encargados de enseñar distintas destrezas a hijos e hijas de familias de elite, es decir, idiomas, instrumentos musicales y códigos de conducta y comportamiento, a menudo recordados por sus destinatarios como estrictos e inflexibles.

En relación con este punto, es necesario tener en cuenta un aspecto ya referido, pero que conviene subrayar. Los jóvenes, y sobre todo las jóvenes, quienes debido a la misoginia característica de las coordenadas culturales decimonónicas en Occidente (no solo en Argentina) tenían más limitado el arco de conductas y aficiones entendidas como correctas, aceptaron convenciones, roles y papeles “bien vistos” (en el caso de las mujeres, madre, esposa y dama de salón o de beneficencia), porque el mundo en el que podían desplegar esas posibilidades era más amplio y rico que el que habían vivido sus madres o abuelas.

La contratación de profesores o institutrices debe contemplarse teniendo en cuenta este punto, es decir, que madres o abuelas, si eran óptimas para transmitir la historia familiar y algunas pautas básicas de comportamiento, no lo eran tanto para preparar a sus hijos o hijas para vivir la vida cosmopolita de la *belle époque*. El repertorio de consumos materiales y culturales, y la vida social a que podían acceder las jóvenes de elite de fines del siglo XIX e inicios del XX, era decididamente un salto cualitativo respecto del que habían dispuesto las generaciones anteriores. Un mundo

más amplio y accesible hizo que roles y papeles restrictivos no fueran, en principio, vistos como limitaciones o imposibilidades, pues en la comparación, las “niñas” de la *belle époque* vivían una realidad mucho más sugerente que la de sus madres. La insatisfacción con esos horizontes llegaría un poco más tarde, cuando jóvenes y mujeres ya no podían apreciar los roles convencionales como mejoras respecto de sus predecesores. Más aun porque ese diagnóstico tendió a ganar consistencia en un mundo en sí mismo transformado a causa de la Primera Guerra Mundial y sus secuelas socio culturales, como los “años locos” en la década de 1920, cuyas marcas distintivas procedieron además de los Estados Unidos y no ya de la “vieja” Europa.

Por lo demás, otra dimensión educativa decisiva en la sustitución de los usos criollos en favor de los europeos fue la que se volcó sobre el propio cuerpo, a través de pasatiempos y consumos que también fueron, en sí mismos, expresiones novedosas. Los ejemplos obvios en este sentido son el vestuario y los deportes. Piénsese, por caso, en la rígida sensualidad promovida por el *corset* entre las mujeres, que moldeaba un cuerpo seductor y a la vez con tirantez de movimientos. En el caso del mundo masculino, los deportes fueron concebidos no solo como simples pasatiempos sino como formas de educación corporal y de afirmación de una masculinidad distinguida. El boxeo, pero sobre todo la esgrima –vinculada además a una búsqueda de civilizar otra extendida práctica entre los hombres de elite, el duelo–, son ejemplos elocuentes. Los deportes de armas, de hecho, fueron uno de los rasgos distintivos de los clubes sociales de elite (es decir, no solo de aquellos estrictamente dedicados al cultivo de los deportes), como el Jockey Club (donde enseñó un maestro de reputación internacional, Eugenio Pini), el Círculo de Armas o, en menor medida, el Club del Progreso. Por lo demás, los clubes deportivos también se multiplicaron en el cambio del siglo XIX al XX, orientados a la elite y a la práctica de deportes que conjugaban, para los estándares de la época, refinamiento y distinción, como el remo, el tenis o el golf. Así lo demuestran el Club de Gimnasia y Esgrima (1880), el Buenos Aires Rowing Club (década de 1870); el Club Regatas (El Tigre, 1911); el Lawn Tennis Club (1892) o los primeros torneos de golf en el Athletic Club Lomas (década de 1890). La cercanía entre *gentleman* y *sportsman*, por lo demás, se advierte en que esta última expresión se utilizaba sobre todo para denominar a aquellos que cultivaban deportes que requerían de un alto poder adquisitivo, como el turf (se solía llamar *sportsman* a los propietarios de los principales *studs*) o el automovilismo (el Automóvil Club Argentino se creó en 1904).

Los aspectos señalados hasta aquí acerca de las aficiones y pasatiempos que pautaron el estilo de vida de la elite argentina en el pasaje del siglo XIX al XX indican que la europeización que lo atravesó no puede entenderse solo, o en sentido estricto, como “afrancesamiento”. La marca francesa fue nítida en los protocolos sociales, en los gustos culinarios, en la literatura. Pero es evidente que los modelos y referencias provenientes del viejo mundo no fueron solo franceses, aunque se conocieran, la mayor parte de las veces, en Francia y especialmente en París. El

papel de la ciudad como faro cultural consistió, precisamente, en ser epicentro de tendencias y modas que distaban de ser francesas en sentido estricto y que reflejaban las circulaciones culturales entre las grandes ciudades europeas. La anécdota acerca de la fundación del Jockey Club de Buenos Aires es un ejemplo al respecto. La iniciativa, según los testimonios disponibles, se le ocurrió a Carlos Pellegrini al presenciar las carreras hípicas en Chantilly, un deporte cuyo origen, como es sabido, era británico y no francés. Los deportes en general, como ya se refirió, fueron préstamos británicos mientras que en otros terrenos –por ejemplo, la música lírica– las opciones prevalecientes oscilaron entre la ópera italiana y la alemana.

Si se ensaya un ejercicio de clasificación, sería apropiado decir que las gravitaciones francesas fueron más pronunciadas en las mujeres (y un buen ejemplo es la voz que denominó a la elegante y refinada mujer de salón, *salonniere*), mientras que las británicas predominaron entre los hombres (como lo exponen expresiones ya referidas sobre la distinción o el prestigio masculino, como *sportsman* o *gentleman*) (Figuras 4 y 5).

Sin contradicción con lo anterior, no obstante, las referencias francesas tenían otra connotación, menos vinculada con las distinciones de género en la sociabilidad. Lo francés a menudo aludía a conductas o figuras libertinas, o en principio censuradas. Las rígidas institutrices francesas podían ser, a la vez, ejemplos cercanos de mujeres independientes y solteras, afines a prácticas mal vistas, como fumar en público,⁹ mientras que, en un sentido más general, París era un símbolo que condensaba a la vez sofisticación cultural, cierto decadentismo, comportamientos licenciosos y pasatiempos juzgados como perniciosos. Y estos, de hecho, no se circunscribían al Moulin Rouge o a los cabarets de Montmartre, sino también, por ejemplo, a la literatura de Emile Zola, objeto de una diatriba de Paul Groussac, impactado de que ese tipo de consumos culturales circularan entre las jóvenes de Buenos Aires sin objeciones de sus padres o madres.¹⁰

Balances e interpretaciones

¿Cuál fue el alcance de esta transformación cultural en la elite argentina? ¿Cómo entenderla, qué sentido otorgarle? Un primer punto a señalar es que el refinamiento y la distinción en clave europea o cosmopolita tuvieron distintos grados

9. Véanse por ejemplo los recuerdos de Victoria Ocampo en *El archipiélago*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1979.

10. Groussac, Paul, “La educación por el folletín”, *La Biblioteca*, t. VI, 1897. Reproducido en *Travesías intelectuales de Paul Groussac*, estudio preliminar y selección de textos por Paula Bruno, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

4

Salón comedor estilo *georgian*, que construye la casa Waring y Gillow Ltda. en el palacio del señor Daniel Ortiz Basualdo. *Plus Ultra*, abril de 1918.



5

Salón de billar estilo morisco del palacio Ortiz Basualdo Anchorena. Buenos Aires, c. 1914.



de arraigo y profundidad dentro de la elite. Como se indicó, hubo familias que vivieron largas temporadas en París y que incluso se vincularon con familias de las aristocracias o de los escalones superiores de las burguesías del viejo mundo, y hubo otras que transcurrieron la mayor parte de sus vidas en Buenos Aires. Paralelamente, la situación patrimonial o la cercanía con el poder también fueron diferentes entre las familias de elite, incidiendo en las posibilidades de desplegar un estilo de vida suntuario, así como en sensibilidades e inclinaciones, personales y familiares. A su vez, hubo distintas nociones de qué era ser distinguido, resultado de dinámicas usuales en cualquier grupo social, las competencias internas y la confrontación entre pares por ocupar lugares destacados en su propio medio social. El grupo que, visto desde afuera, parece ofrecer una imagen de consistencia y solidez, en realidad estuvo recorrido por tensiones y competencias, cuyo carácter mundano o incluso frívolo al discurrir en el plano de la vida social, no debe ocultar su significación simbólica.

La existencia de un propósito común (construir y expresar distinción), no quiere decir que haya habido un consenso similar acerca de cómo conseguirlo o expresarlo, o de qué atributo lo definía (la riqueza, el refinamiento de conductas y comportamientos, la sensibilidad estética, el saber, cuotas distintas y a la vez conjugadas de cada uno de esos atributos). De todos modos, el hecho de que la distinción se convirtiera en una meta compartida, hizo posible que un conjunto de familias diferentes entre sí (por procedencias y orígenes, poder, riqueza y cultura) se integrara socialmente. Más aun, es posible pensar que la flexibilidad o la apertura con la que se asumió la condición aristocrática (como un estilo de vida) favoreció que estas familias compusieran un grupo social, pues posiblemente definiciones más rígidas hubieran provocado fracturas o tensiones intensas. La flexibilidad permitió, no obstaculizó, la convivencia y el sentido de pertenencia compartido. Desde ya, ese sentido de pertenencia pudo edificarse porque había otros fundamentos para sostenerlo, como el hecho de que casi todas las familias de la elite poseyeran orígenes familiares anteriores al tercer cuarto del siglo XIX (en sí, un umbral amplio, pues hacía similares a familias de orígenes coloniales y a otras surgidas en las primeras décadas de vida independiente) y, por supuesto, lazos de parentesco labrados a través de vínculos matrimoniales.

Por otro lado, si este proceso de transformación cultural se evaluara en comparación con sus modelos de referencia, es decir, en el grado de éxito en alcanzar una mimesis con las elites europeas, el balance o la conclusión podrían ser negativos. Así lo subrayaron testigos contemporáneos, al enfatizar las imperfecciones de la elite argentina al ponderarlas con las conductas de los círculos distinguidos del viejo mundo:

Lo que choca al espectador es la aterradora respetabilidad de todo esto, la gravedad de los paseantes [...] Todo es una pose [...] Es "la cosa" ser visto paseando por Palermo, y como no hay nada más serio en esta extraña vida nuestra que

nuestras obligaciones sociales, debemos cumplirlas con verdadera gravedad, pero qué comedia es todo esto para el espectador que no tiene obligaciones en la sociedad local.

Tales conductas eran resultado de la reciente familiarización de la elite con semejantes códigos de comportamiento: los argentinos “saben que tomaron su apariencia de modales europeos en años recientes, y por esa razón están tan desesperadamente ansiosos por hacer ‘lo correcto’ que son propensos a sobreactuarlo”.¹¹

Sin embargo, la “europeización” de la elite argentina podía recibir otra evaluación si el parámetro no eran los modelos “originales”, sino el pasado de la propia elite. Aquí, la conclusión era prácticamente unánime: este grupo social había volcado sobre sí mismo una educación mundana que lo había hecho mucho más refinado y elegante que las generaciones precedentes de las familias que lo integraban. Aun quienes marcaron los defectos, señalaron que los mismos descansaban en las sobreactuaciones, no en las carencias: “el lujo no tiene la modestia de disimularse”, apuntó George Clemenceau al visitar el Jockey Club, pero también que “todo el mundo comprende francés, lo lee, lo habla como el mismo orador, y demuestra, por sus movimientos, que ha cogido al paso todos los matices del discurso”.¹² Los “calaveras” y “niños bien” del Centenario, célebres por sus ostentaciones y desmesuras, así como por sus conductas licenciosas, no eran los rastacueros de la década de 1870, atribulados porque no sabían siquiera leer el menú de un restaurante en París.¹³

Otro punto resaltado por quienes auscultaron el estilo de vida de la elite argentina y advirtieron sus exageraciones y desmesuras, apuntaron que las razones de ello no eran las limitaciones o las rusticidades de la propia elite, sino el contexto en el que esta se desenvolvía. Era una sociedad efervescente, igualitaria desde sus mismos orígenes y signada por la movilidad social y la recomposición demográfica –no la tosquedad o las falencias de la propia elite–, el factor a tener en cuenta para entender la exageración que a menudo recorría gastos, conductas y comportamientos de las familias encumbradas argentinas:

El medio social [...] es naturalmente de lujo y este detesta concentrarse, pues que tiende a exhibirse, siendo enemigo nato de la reserva y de la sobriedad del

11. Hammerton, John A., *The Argentine through English Eyes. And a Summer in Uruguay*, Londres, Hadder y Stoughton, 1916, p. 91.

12. Clemenceau, George, *Notas de viaje por América del Sur. Argentina, Uruguay, Brasil*; Buenos Aires, Cobaut y Cía, 1911, pp. 136-137.

13. Vale decir que Clemenceau también refirió el “salvajismo forrado de civilización” (ibíd., p. 159). Sobre los rastacueros, véase Vicente López, Lucio, *Recuerdos de viaje (1880)*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915, pp. 350-361.

buen gusto [...] En el camino que toma, la selección tendrá que acabar cediendo totalmente el paso a la vulgaridad [...] La clase aristocrática también tendrá que conformarse con la invasión democrática en la cual se fundirá la ceremoniosidad castellana, el pintoresco colonial y la garrulería popular.¹⁴

En esta dirección, un elemento relevante para evaluar el alcance de la europeización de la elite argentina entre 1880 y 1910 es cómo repercutió en su lugar en la sociedad. Y en este sentido, es difícil encontrar evidencias que no suscriban que su resultado fue un éxito. A pesar de las alarmas (visibles sobre todo en la literatura de la época) por advenedizos y arribistas, la elite argentina del Centenario fue un elenco identificable, claramente recortado en su contexto social. El éxito también tiene un indicador en que se convirtió en un grupo de referencia para quienes pretendían consagrar un proceso de movilidad social ascendente (y de lo cual el tópico del advenedizo es una muestra). Desde este punto de vista, es importante subrayar, y tener en cuenta, que la europeización fue un medio, no un fin. Es decir, un repertorio cultural, social y simbólico asumido, más que para imitar a las elites europeas, para ratificar un lugar de preeminencia en la sociedad argentina.

De todas maneras, y a modo de cierre, es cierto también que la estatura de grupo de referencia, labrada en un estilo de vida aristocrático (o incluso plutocrático) contenía una dimensión problemática, en tanto se enfrentaba a las coordenadas que estaba adquiriendo la Argentina mesocrática forjada al calor de la gran inmigración y el crecimiento económico de inicios del siglo XX. En una sociedad republicana, inmigratoria y con un *ethos* igualitario (que la concentración de la riqueza del Centenario no diluyó), principios como la medida, el ahorro, el trabajo o la moderación adquirieron una densidad, incluso identitaria, que habilitó la censura o la crítica moral y social, a una elite que se decía y veía a sí misma como aristocrática o plutocrática. En otras palabras, hubo una tensión intrínseca a las modalidades en que la elite argentina edificó su distinción social, por la cual los atributos que en un primer momento forjaron su esplendor y apogeo, avanzando el tiempo, a medida que la Argentina de clases medias (y también de crecimiento económico más esquivo) fue cobrando forma, culminaron alentando su crítica o repudio.

Fuentes de figuras

1. Documento Fotográfico. Colección Witcomb. AGN.
2. AR-AGN-AGAS01-Ddf-rg-320-113276.

14. Oliveira Lima, *En la Argentina*, 1920, p. 80.

3. *Izquierda:* AR-AGN-AGAS01-DDF-rg- Caja 2991 - Inventario 145267. *Derecha:* AGN_DDF/ Caja 1625 - Inventario 156835.
4. Biblioteca, C-1474. AGN.
5. Documento Fotográfico. Colección Witcomb. AGN.

Vitruvio, Vitsliputsli y el Sol

Primeros encuentros de la cultura arquitectónica europea con la arquitectura precolombina (1767-1804)

Jorge Francisco Liernur

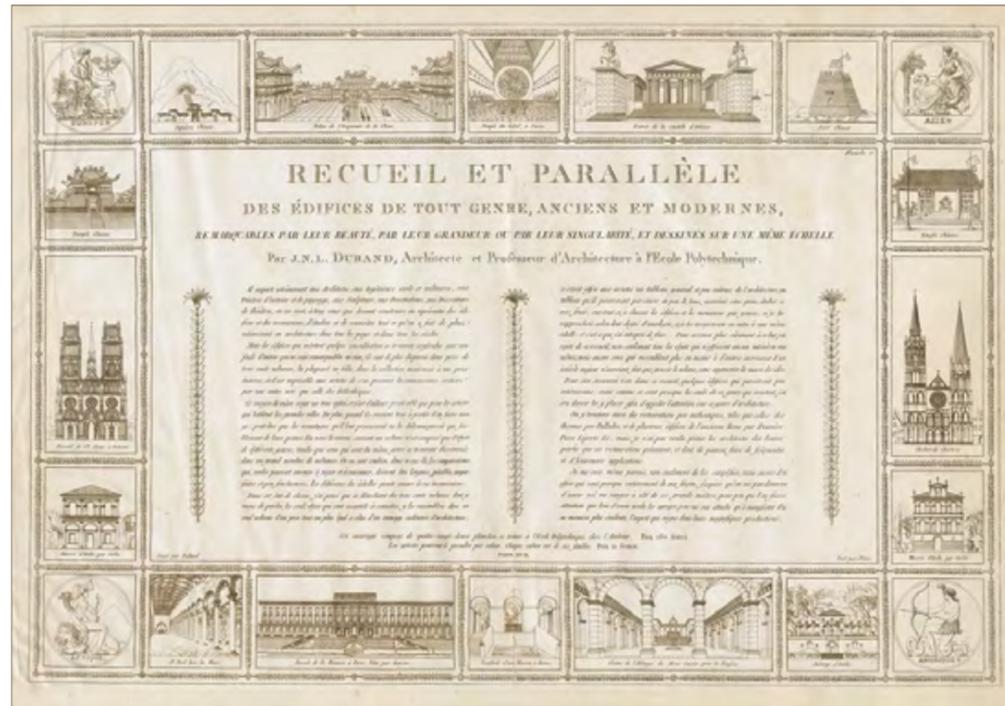
¿En qué momento las grandes construcciones de los pueblos originarios americanos comenzaron a articularse con el canon de la historia de la arquitectura? O, en otras palabras: ¿cuándo fue que los arquitectos occidentales estuvieron en condiciones de reconocer a esas obras como portadoras de valores que debían ser tenidos en cuenta a la hora de construir los argumentos que requería la justificación de su propio rol como actores de las transformaciones capitalistas de la producción y el territorio?

La primera publicación que incluyó monumentos precolombinos como parte de una presentación de la arquitectura mundial fue el *Essai sur l'histoire générale de l'architecture, pour servir de texte explicatif au Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité et dessinés sur une même échelle*, que Jean-Nicholas-Louis Durand y Jacques-Guillaume Legrand publicaron en 1799. Pero Durand y Legrand no fueron los primeros arquitectos que se interesaron por las grandes construcciones indígenas de América (Figura 1).

Especialmente a partir de la publicación de los *Comentarios Reales* de Garcilaso de la Vega en Lisboa, en 1609, los incas ocuparon un lugar destacado en el imaginario europeo acerca de las sociedades y culturas americanas. Era la primera vez que se conocía un relato de esas sociedades escrito por alguien surgido de ellas, y por

1

Portada de Jean-Nicholas-Louis Durand, 1799.



añadidura formado con los más altos estándares de la educación occidental. Si durante el siglo XVI Tenochtitlan había ocupado el foco de la atención de la cultura europea como expresión de una sociedad urbana altamente avanzada, en adelante la publicación de *Comentarios* estimuló nuevos esfuerzos de representación visual del mundo andino como modelo portador de valores alternativos a los de la sociedad azteca. A lo largo de lo que ha sido llamado un “siglo Inca”, si bien ese interés se expandió por toda Europa, fue especialmente intenso en Francia, donde se conocieron *Mille et Une Heure. Contes peruviennes*, de Thomas-Simon Gueullette (1733), *Alzire ou les Américains* de Voltaire (1736) y su consideración del imperio andino como un “mundo feliz” en el *Candide*, las *Lettres d’une Péruvienne* de Françoise de Graffigny (1747), el ballet *Les Incas du Perou* con música de Rameau, letra de Fuselier y coreografía de Laval (1765) y *Les Incas, ou la destruction de l’empire du Perou* de Marmontel (1777).

El primer arquitecto afectado en sus reflexiones por este tema parece haber sido Francesco Milizia, quien en las *Vite de’più celebri architetti d’ogni nazione e d’ogni tempo*, publicadas tras las huellas de las *Vite* de Vasari, incluyó entre ellas a un “colega” del Nuevo Mundo, Huallpa Rimachi Ynca, y a quienes habrían sido sus colaboradores: Ynca Mancanchi, AcahuanaYnca, y Colla Cunchuy. El texto le atribuye a este equipo la construcción de “Cusco Capitale del Peru e del Chili la Fortezza, che è meravigliosa al pari delle altre fabbriche di que’Regni”, pero destaca que el fundador de la ciudad había sido Manco Capac quien, “circa la metà del secolo XIII divenne il Romolo di quell’Impero”. Milizia se maravilla por la regularidad del trazado

de Cuzco, una “figura [...] quadrata tra due fiumi, nel mezzo una grande e bella piazza, dalla quale si partivano quattro magnifiche strade, ancora sussistenti, che rappresentavano le quattro parti della Monarchia del Perù”. En cuanto a la arquitectura destaca:

Il Tempio del Sole, di cui ancora si veggon gli avanzi con estrema meraviglia, poiché le mura son formate di pietre di quindici in 16 piedi di diametro, e benché grezze ed irregolari si combaciano si esattamente che non lasciano fra loro alcun vuoto.

Y manifiesta también su admiración por la ingeniería territorial que había demandado la extraordinaria extensión del imperio:

Tutti questi edificj eran situati lungo la magnifica strada, che conduceva nella Cordelliera da Cusco a Quito per il tratto di 500 leghe. Un’altra strada di lunghezza consimile e del pari ornata e comoda conduceva altrove. I Ponti, i canali, le strade spaziose ed agiate per tutto l’Impero, le Fortezze, tutto era d’un lavoro immenso.

Pero lo que le resulta

Il più mirabile è, che tutte queste cose stupende si son fatte da Peruani, i quali non avevan ne ferro, ne acciaio, ne calce, né malta, e si digiuni eran della Meccanica, che non conoscevano ne compasso, ne regola, ne squadra, non che alcuna machina, ne avevan j buoi, ne cavalli.

Y, en consecuencia, se preguntaba: “E seguiteremo ancora ad inarcar le ciglia a quanto han fatto gli Egizj, i Caldei, i Cinesi, i Greci, i Romani?”. Ciertamente, el artículo no deja de advertir que “ora quella Nazione è in peggiore stato di quel che era prima degli Incas: è stupida e schiava”, pero atribuye el desastre al hecho de que

Athualpa il XIII Re, il Caligola del Perù, si era reso odiosissimo, e’l popolo era tutto per la prima volta diviso in fazioni. Un solo cattivo Principe rovesciò quanto per quasi tre secoli avevan saputo fondare di migliore la virtù e la Capienza del Nuovo Mondo.

Los argumentos y el carácter celebratorio de este escrito derivan claramente del libro de Garcilaso, la apreciación de la calidad constructiva de la arquitectura inca deja notar la convicción antibarroca de valoración de la *firmitas* que el autor heredaba de Lodoli, y el continuar atribuyendo aquella derrota –también en línea con Garcilaso– a la desacertada política de un príncipe suponía reivindicar un rol neutral, con propósito pacificador y estabilizador, a la intervención española en el Perú.

Todo lo cual no debería sorprendernos. Como hemos recordado, la obra del escritor peruano era muy conocida en los ambientes cultos europeos. Por añadidura, mediante sus vínculos con la masonería, Milizia había entrado en contacto con el círculo filojansenista del prefecto de la Biblioteca Vaticana, Giovanni Gaetano

Bottari, al punto que se atribuye a esa relación la idea misma de la redacción de sus *Vite*, en tanto que Bottari había sido el curador de la reedición comentada de las *Vite* vasarianas entre 1759 y 1761. Y fue probablemente el mismo Bottari quien, al año siguiente de esa publicación, presentó a Milizia a José Nicolás de Azara, sucesivamente agente general, procurador, encargado de negocios y finalmente ministro plenipotenciario del Rey Carlos IV de España en Roma. Dos años antes, el propio Azara había promovido una nueva edición de las *Obras de Garcilaso de la Vega ilustradas con notas*. Destinado en Roma como agente general y procurador del Rey, más adelante como encargado de negocios de la Embajada ante la Santa Sede y finalmente como ministro plenipotenciario, Azara hizo de la embajada de España en Roma un activo centro cultural de escala europea. Milizia llegó a ser su “mayor amigo” en Italia, una amistad que Azara inmortalizó en un fresco –en las habitaciones privadas de la residencia española– que hizo pintar a su compatriota Francisco Xavier Ramos, discípulo de Anton Mengs (otro gran amigo del diplomático) titulado *Encuentro de dos filósofos presidido por Minerva*, en el que la princesa de Santacroce ocupa el centro del cuadro en el rol de la diosa, flanqueada por Azara y el propio Milizia como los filósofos.

El carácter garcilasiano en la apreciación de las construcciones incas por parte de este último volvió registrarse en su *Principj di architettura civile*, publicado en 1781. Allí sostuvo que las únicas construcciones viales que podían compararse con las romanas eran:

Quelle della Cina, del Mogol, e la strada che gl' Incas da Cusco, capitale del Perù, tirarono per la lunghezza di 1500 miglia fino a Quito in una larghezza di 25 fino a 40 piedi, selciata di pietre, fra le quali le minori aveano una superficie di dieci piedi in quadrato, tutta fiancheggiata di parapetti di muro, con ruscelli dall'una e dall'altra parte, e con alberi alle sponde che formavano viali immensi. Si bada andare dunque ben lungi da Roma per trovare non imitazioni, ma fatti originali consimili della sua più utile magnificenza.

Llama la atención que, en el mismo año en que se editó *Principj*, Milizia decidiera reeditar sus *Vite* con un cambio radical de su punto de vista acerca del tema, pasando de la admiración al desprecio. El libro retomó y corrigió las *Vite* que había publicado trece años antes, cambió su nombre por *Memoria degli architetti antichi e moderni* y, para aumentar la confusión, se lo presentó como “tercera edición”. En realidad, como se aclara en el catálogo de sus obras publicado en 1804, nunca hubo primera y segunda edición de *Memoria*, debiendo este ser considerado la segunda de *Vite* en italiano, con otro nombre. Entre una y otra edición en italiano hubo una en francés, y eso explica lo de “tercera edición”. Si *Vite* había estado dedicado a Emilio Altieri, príncipe de Oriolo, *Memorie* lo fue al propio Azara, quien lo había promovido instando a Milizia a incluir en esta “tercera edición” figuras españolas.

Memorie repitió los conceptos con que había caracterizado a Huallpa Rimachi Ynca en *Vite*, pero agregó a la voz el siguiente párrafo:

[Gran] forza ha l'errore: sembra questo l'elemento dell'uomo. Tutto questo articolo di Architettura Americana non è forse che un ammasso di favole. Chi vede le Recherches Philosophiques sur les Américains vede gli Americani i più stupidi degli uomini, e si stupidi da non saper numerare al di là di venti: alcuni non passano il tre. Ma la maggiore stupidità è degli Europei, che si affannano tanto per andaré a seppellirsi in quel brutto Emisfero. Si sono al solito esagerate le cose loro. Le strade del Perù, tanto decantate, non erano larghe che 15 piedi, ed erano leggiere, perchè non servivano che per genti a piedi. I ponti non erano che di salci intralciati a guisa di rete, e coperti di rami d'alberi e di terra: erano ponti pieghevoli, e ondegianti. Tutto si faceva a forza di braccia: per inalzare le smisurate masse altro método non si usava che alzar terra contro lédificio a misura, che si andava in su, e dopo si toglieva la terra, e si poliva.

Dado el tono garcilasiano que advertimos en la alabanza a los caminos incas en *Principj*, solo cabe pensar que este antecedió en algunos meses a *Memorie*, y que entre ambos se produjo el giro del autor. Giro que se reafirma en sus menciones al tema en el *Dizionario delle Belle arti del disegno*, publicado en 1797, y se advierte claramente en su opinión acerca de América en general: “*E qual arte di fabbricare in un Emisferio di Sevaggi senza alcun'arte? [...] Gli Americani sono generalmente sì inetti e tanto stupidi da viver fra gli alberi. Stupidi tanto da non saper numerare al di là 20, e alcuni non pasan il 3*”. Y más adelante: “[*Quei del mondo vecchio dovean exagerar tutto nel mondo nuovo. Le grande strade del Perù non erano che stradelle per pedoni, i ponti non eran che salci intralciati, coperti di rami d'alberi. Tutto si faceva a forza di braccia, e forse inferiormente ai Castori*”.

Esta vez la voz dedicada a Huallpa Rimachi Ynca se contrajo a unas pocas líneas, y también la conclusión: “*Dunque tutte quelle grandi opere sono uscite dal cranio de' nostri viaggiatori: quanto più grandi viaggiatori, più grandi mentitori*”.

En la explicación de ese viraje se anudan varios hechos. En primer lugar, en las tres últimas décadas del siglo, en América había ido forjando su propia personalidad una elite criolla para la que el centralismo borbónico se revelaba como un obstáculo a su expansión y a su requerimiento de articulaciones comerciales más allá de los límites estrechos del imperio español, y cuya expresión más contundente serían las guerras de la independencia en las décadas siguientes. A comienzos de la década de 1780, esos “estúpidos, inferiores a los castores” de Milizia llevarían a cabo uno de los más importantes intentos de rebelión antiespañola encabezados por el Inca Túpac Amaru.

En el campo de las ideas, durante el mismo período y en total contraste con la versión garcilasiana de los incas, una parte de la intelectualidad ilustrada europea abrazó con entusiasmo las tesis formuladas por Georges Louis Leclerc, conde de Buffon; Cornelius de Pauw y William Robertson, quienes postulaban que las condiciones ambientales en América determinaban un proceso degenerativo que impedía a sus habitantes el desarrollo y la civilización, haciendo que todos sus seres vivos fueran de “calidad inferior”. A pesar de que en el círculo de Azara había

posiciones contrastantes al respecto, ya en 1799 Milizia había mencionado con gran entusiasmo la *Histoire naturelle, générale et particulière* (1749-1788) en su correspondencia con el conde Di Sangiovanni; y la *Recherche* de De Pauw es el libro al que hace referencia en la cita de la *Memoria* mencionada.

Por otra parte, como una de las expresiones de una naciente conciencia “nacional”, las primeras reivindicaciones conocidas de las construcciones precolombinas americanas en tanto arquitectura de gran valor estuvieron a cargo, especialmente en el caso de México, de jesuitas criollos. En el año de la publicación de las *Vite*, los jesuitas habían sido expulsados de España y sus territorios americanos, y la orden fue disuelta por el papa Clemente XIV en 1773. Los círculos a los que se vinculó Milizia en Roma, tanto en relación con Bottari como con Azara, fueron decididamente antijesuíticos, y el antijesuitismo de Milizia está fuertemente presente en su correspondencia.

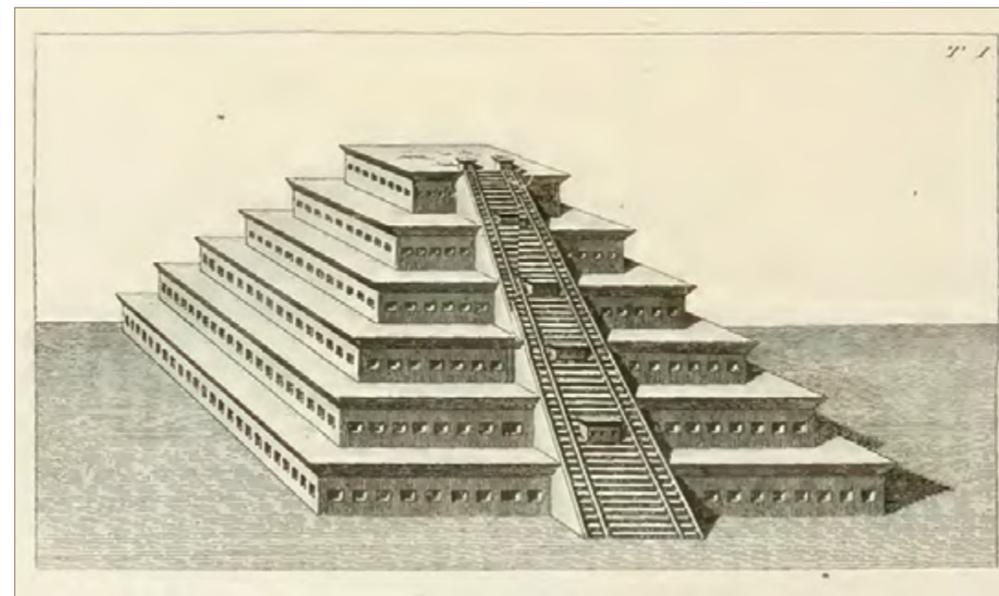
Un año antes del “giro” había llegado a Roma uno de los expulsos, el mexicano Pedro Márquez, integrado al poco tiempo al círculo de Azara quien además lo apoyó en varios de sus estudios sobre arquitectura de la antigüedad clásica. Sus discusiones con Milizia fueron subiendo de tono. Como parte de esas discusiones, Márquez publicó, en 1795, un trabajo en el que asociaba algunas prácticas de los constructores prehispánicos con los romanos y las ideas de Vitruvio, sobre quien había llevado a cabo un estudio muy apreciado: *Delle case di città degli antichi Romani, secondo la dottrina di Vitruvio*. Esos estudios lo llevaron más tarde a afirmar en el párrafo sobre arquitectura de sus *Apuntamientos* que

En lo antiguo hubo en América más de lo que parece a ciertos críticos, y que no es exageración todo lo que se lee en las historias de aquellos países, como con su acostumbrado sarcasmo se atreve a decir el Sr. Milizia en tono magistral. La filosofía de que este hombre se precia, no es en muchos puntos sino una petulante imprudencia.

Editado inicialmente en italiano, en 1804 se conoció la que probablemente haya sido la primera publicación exhaustiva y documentada sobre los monumentos mayas de Tajín y Xochicalco, un trabajo en el que el jesuita terminó de plasmar una refutación con todas las letras de la posición adoptada por su contertulio napolitano (Figura 2).

El aporte de Márquez probablemente hubiese quedado limitado al contexto de los nacientes nacionalismos americanos sin poder incidir en un cambio de la mirada europea hacia esos edificios, de no haber emergido en las últimas décadas del siglo XVIII nuevos modos de valoración de la arquitectura.

Las *Lettres sur l'Architecture des Anciens, et celle des Modernes, dans lesquelles se trouve développé le génie symbolique qui présida aux Monuments de l'Antiquité* que Jean-Louis Viel de Saint-Maux dio a conocer de manera aislada entre 1779 y 1785, y



2

Pirámide de Xochicalco, *Due Antichi Monumenti di Architettura Messicana*, Pietro Marquez, 1804, Roma.

publicó como un pequeño libro en 1787, introdujeron en el debate sobre esos valores un cambio extraordinario en relación con nuestro tema. El autor pertenecía a una zona de la cultura iluminista que, en palabras de Richard Wittman “saw a surge of enthusiasm for occult practices, paranormal phenomena, ancient myths, and alchemy” y, como tal, formaba parte de la secta masónica de las *Neuf Soeurs* en París. En su agudo estudio de la masonería en Francia, Yves Beaurepaire ha señalado al cosmopolitismo –entendiéndolo como una consecuencia de los exilios provocados por las guerras religiosas–, como “part and parcel of (a) quest for identity that was basic to Masonic engagement”. Más aún, según el mismo autor,

If cosmopolitanism was at the heart of Masonic thought during the Enlightenment, it was because the foundational myth of the Freemasons was the construction not of Solomon's temple, as is often thought, but of the Tower of Babel. The loss of meaning and of speech, the impossibility of communicating, of exchanging and transmitting one's knowledge –these fears haunted the brotherhood.

Precisamente la conciencia de esa aparente pérdida de sentido del habla, la angustia por esa imposibilidad de comunicación que se vivía en esos años crecientemente caóticos de la historia de Francia, fueron determinantes de la investigación y las posiciones de Viel. Como ha sido señalado por Anthony Vidler, esa investigación y esas posiciones se apoyaban en el trabajo de Antoine Court de Gébelin, también miembro de la Logia de Les Neuf Soeurs, quien en su erudito *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne*, publicado un par de años antes de la primera de las *Lettres*, había procurado demostrar, especialmente desde

un enfoque protolingüístico, la comunidad expresiva de los pueblos primitivos conseguida mediante la alegoría a través de sus monumentos. Según Court de Gébelin, la comunicación humana se habría desarrollado en una serie que partía en los monumentos, proseguía en la escritura y luego en el habla, para culminar en la imprenta. Sostenía:

[L'Alegorie] clair & intelligible dans le tems qu'on s'en servoit, & où l'on savoit très bien à quoi s'en tenir à son égard, il est devenu une source intarissable d'énigmes à mesure que sette connoissance s'est affaiblie, & que l'intelligence de la Langue primitive s'est perdue. Aussi les Monumens que l'on nous en a transmis, & qui ont échappé aux ravages du tems, dénués de tout ce qui y mettoit du sens, & qui en faisoit la beauté, nous paroissent ou des Fables absurdes & fastidieuses, ou des récits d'Histoires incroyables, & de Faits qui ne purent jamais avoir lieu.

Viel publicó cinco *Lettres*, la tercera de las cuales dedicó a las comunidades primitivas, cuyos templos, fiestas y ritos compartían esa comunicación alegórica que quería celebrar y expresaba la unidad de los humanos entre sí, con la naturaleza y la divinidad.

La suya fue una abierta crítica a la centralidad de los precedentes grecorromanos, a la derivación de la arquitectura de la cabaña primitiva y, más aún, a la presunta autorreferencia de la arquitectura griega. Con una sorprendente mirada global, De Saint Maux proponía, por el contrario, que entre todas las culturas antiguas podían relevarse lazos comunes que vinculaban a esas culturas con buena parte de las sociedades de su tiempo. En sus *Lettres* postulaba la existencia de “*un chaîne dans tous les types agricoles qui constituent ces superbes édifices, et cette chaîne se suit de l'Europe à l'Asie, de l'Asie à l'Afrique, et de celle ci dans ce qui reste encore de monumens religieux dans le Nouveau Monde*”. Como ha sido observado por David Winterton:

Viel's ancients and Asians construct architectural meaning through the profound priority of landscape and place as demarcated by agricultural signs and symbols, markers and rituals. That is, through the original sacralization of the events of agriculture –site (field), method (tillage) and benefit (nourishment)– a symbolic unfolding of the cosmos was provided and transmuted itself to agrarian society's architecture responding to its mythopoetic urge and evolving from its liturgies.

Precisamente por este motivo, en tardía reivindicación fisiocrática, De Saint Maux postulaba las ventajas de una sociedad basada en la agricultura, esto es lo que caracterizaba a las sociedades “no occidentales”. En la tercera carta dirigida a Buffon describía de manera laudatoria el mantenimiento de la agricultura –y por ende de las buenas costumbres e ideas– en África, Arabia, Persia “*y dans les Grandes Indes*”.

La arquitectura era para él uno de los elementos más importantes dedicados por esas sociedades al culto de las fuerzas de la naturaleza, al sol y a las potencias de la tierra que permitían y propiciaban la fecundidad. De aquí que buscara y describiera marcas, “alegorías” de culto a la feracidad de la tierra en “*peuples d'assirye, de Chaldée, de l'Egypte, et de l'Etihopie; a celle de l'ancienne Grece et des Peuples du Mexique, en fin, a celle des Sabins et des Gaulois*”.

Desde este punto de vista, criticaba los textos y enfoques anteriores por “pueriles” e ignorantes de una realidad mucho más amplia que la que se reducía a los que juzgaba como “ornamentos” decorativos de los órdenes. Puede leerse en las *Lettres*:

En effet, on a passé sous silence tout ce qui existe, ou a pu exister parmi les anciens peuples, pour n'apprécier l'Architecture que d'après ce qu'on a laissé subsister en Grece et en Italie, en ne considerant encore ces édifices, que sous les seuls rapports de l'art de bâtir. Leurs types sont devenus des ornements.

Al referirse en particular al origen de los capiteles, usaba en parte la argumentación protolingüística antes planteada por Court. A su juicio, la palabra *caput*, de la que deriva el *capitel*, aludía a las máscaras sagradas que podían verse en los monolitos y no a las cabezas imaginadas por Vitruvio. En ese contexto recurría como ejemplo al caso mexicano:

Dans le nombre des colonnes qui étoient isolées, & dont l'usage, selon Pline, est de toute antiquité, la plupart étoit couronnées par des pommes de pin ou des pommes de grenade; les unes portoient des globes ou des hémisphères, comme... celles du Mexique portoient la figure du soleil et de la lune.

Con este enfoque, Viel criticaba de manera durísima a la literatura de viajeros, insensible a los grandes monumentos de esas sociedades. Escribe, por ejemplo:

De Corneille de Bruyn, dont les connoissances se bornoient a quelque pratique du dessin, on en a fait un raisonneur d'importance. Au lieu des vestiges d'Architecture, dont il devoit être la question, il nous donne la généalogie du monde depuis Adam jusqu' a Alexandre.

Y, luego de una larga descripción de los aspectos superfluos que interesaron a de Bruyn, concluye que “*a l'égard des monuments, il les désapprécie, apres en avoir donné quelques mauvais dessins*”.

Aunque sin romper con una manera “antigua”, mística de abordar el tema en estos y otros comentarios, el interés y conocimiento vasto de ese mundo de las arquitecturas no occidentales por parte de De Saint-Maux supone un paso decisivo

hacia una mirada global a la historia de la arquitectura, y con ello también a la historia de la arquitectura prehispánica. Basta considerar el siguiente párrafo también crítico de los libros de viajeros, para advertir la amplitud de esa mirada:

Les autres voyageurs ne nous s'instruisent pas mieux, ayant passé par la même filière. Tavernier désapprécie les vestiges de T-chell-Minard, Gemelli Carreri n'apprécie rien dans le Mexique ; en vain les pyramides du soleil et de la lune, ainsi que les mêmes symboles de la Chaldée et de l'Égypte se présentent à ses yeux ; envain des idoles à tête d'éoervier, des simulacres terminés par un pomme de pin, des fragments de Dieux Pénates, etc. Se trouvent sous ses pas ; rien n'est ramenée à la série générale qui caractérisoit les monumens agricoles répandus sur le globe. Manderlo, Menes, Pinto, Bernir, et d'autres Voyageurs, ne concluent rien de tout ce qu'ils ont vu dans les Grandes Indes.

Obviamente, con estas ideas Viel atacaba frontalmente la tesis vitruviana recreada por Laugier acerca del origen de la arquitectura en la cabaña primitiva. La disciplina no comenzaba en una actividad doméstica sin significado alguno, absolutamente muda desde el punto de vista simbólico. Por el contrario, la existencia de un modo de construir portador de significado solo podía atribuirse a la necesidad de esos monumentos expresivos de la unidad de hombres y cosmos. Pero si esto era así, era la totalidad de la concepción de la disciplina la que había que revisar sin perder esa presunta unidad inicial compartida por todos los hombres que la constituía. A partir de este radical viraje teórico, las grandes construcciones precolombinas adquirirían por primera vez un valor a la par que cualquier otro monumento, sumándose a las obras que constituían el fundamento mismo de la Arquitectura. Con los argumentos de Viel, el esfuerzo de Pedro Márquez podía asumir un significado universal.

El efecto de los novedosos argumentos ideológicos de Viel se vio potenciado por la no menos radical posición estética asumida por Etienne-Louis Boullée. Por cierto que no es esta la oportunidad como para que tratemos de manera particular una figura que ha suscitado numerosas y fundadas reflexiones en las décadas recientes. Pero no podemos pasar por alto el rol desempeñado por la posición sustentada por Boullée –tanto en su famoso ensayo *Architecture; Essai sur l'Art* como en sus conocidos dibujos– en la construcción del nuevo sistema de valores que permitió incorporar las construcciones americanas al sistema de la arquitectura occidental.

Vale la pena recordar que Boullée criticaba severamente a la arquitectura de su tiempo porque parecía preocupada por aspectos superficiales de la disciplina y eludía responder a la gran pregunta acerca del verdadero sentido de su existencia. Como muy bien ha sido advertido por Carlos Sambricio:

Consciente de que la Academia entendía la historia como el conjunto de estudios que versan sobre el origen de los órdenes, fuente por tanto del buen gusto, Boullée se reclama contrario tanto a las proporciones establecidas por esos órdenes

como al uso del edificio regulado por un programa. Ni define la utopía ni establece en sus dibujos casos improbables sino que, por el contrario, cada uno de sus proyectos es un intento de trastocar, a través de la arquitectura, la norma.

Por ese motivo, rechazaba “*to confine myself to the exclusive study of our ancient masters*”. Y, para eludir ese camino y abrirse a un nuevo modo de entender la disciplina, proponía dos movimientos: por un lado, en la senda de Condillac, el estudio de los efectos de las formas sobre la percepción; y por otro, en parte como consecuencia de esto, la ampliación de sus horizontes de referencia. En cuanto lo primero sostuvo que “*It seemed to me that if I was to incorporate in my Architecture all the poetry of which it was capable, then I should study the theory of volumes and analyse them*”. Basándose en la idea de que hay arte solo cuando hay mimesis con la naturaleza, entendía que en el caso de la arquitectura esa relación no se manifestaba en la –a su juicio– casi intrascendente teoría vitruviana del origen vegetal de los órdenes, sino en la capacidad de los edificios para generar sentimientos similares a los efectos que producían los grandes fenómenos naturales. “*If the strengt of his mind and the techniques it devises, –escribió– a man could arouse in us with his art those sensations we experience when we look at nature*”.

Sobre la base de esta idea podía criticar ferozmente la “pequeña” arquitectura de sus colegas, a su juicio llena de anécdotas igualmente insignificantes. Para Boullée,

[...] an irregular volume is composed of a multitude of planes, each of the different and, as I have observed above, it lies beyond our grasp. The number and complexity of the planes have nothing distinct about them and give a confused impression. [...] Since we gauge the impression that objects make on us by their clarity, what makes us single out regular volumes in particular is the fact tha their regularity and their symmetry represent order, and order is clarity.

Con esta propuesta de cambio de escala y de reivindicación antipintoresca de los volúmenes puros y claros, el segundo movimiento era una obvia consecuencia. Porque el repertorio de ese tipo de obras en la arquitectura de tradición occidental era escaso: “*What do we find in Books on architecture? –se preguntaba– Ruins of ancient temples that we know were excavated in Greece. However perfect these examples may be, they are not sufficient to provide a complete treatise on art*”.

De este modo, la propuesta de Boullée conllevaba naturalmente un interés por las grandes construcciones monumentales antiguas y, como lo plasmó en sus conocidos cenotafios, por las pirámides en particular. Escribió:

The Egyptians have left us some celebrated examples (Funerary monuments and cenotaphes). Their Pyramides are truly characteristic in that they conjure up the melancholy image of arid mountains and immutability. This type of building, more than any other, calls for the Poetry of architecture.

No hay dudas de que atribuir la propuesta de una pirámide escalonada –que Charles Percier y Pierre-François-Léonard Fontaine presentaron al concurso de un Monumento a la Defensa de la Patria en el año II– a alguna relación con la arquitectura monumental prehispánica sería un dislate; ni mucho menos pudo existir una relación entre esa arquitectura y la fachada del Templo de la Fortuna en Praeneste, aparentemente proyectada por Jean-Jacques-François Lequeu (el padre de Jean-Jacques Lequeu).

Lo importante es que, como lo evidencian esos y otros proyectos similares, esas formas y esa escala se fueron haciendo aceptables, al menos dentro de ciertos círculos de la arquitectura europea. De este modo, a la hora de volver los ojos a América, la mirada de los arquitectos estaba ahora equipada con nuevos instrumentos para poder “ver” esas construcciones y, en consecuencia, para incorporarla poco a poco como parte de las reflexiones suscitadas por la crisis con que el ciclo humanista se acercaba a su fin.

Como es sabido, una de las acusaciones formuladas a la reivindicación wincelmanniana de la arquitectura griega es la de no haber sido suficientemente rigurosa en términos históricos, por estar basada exclusivamente en su formación literaria o en sus viajes a Italia, pero no en un conocimiento preciso de las obras originales. Se conoce que ese tipo de aproximación a la cultura helénica tuvo un primer momento de quiebre en 1758 con la obra de J. D. Le Roy, *Ruines des plus Meaux monuments de la Grèce*. Como observara Sergio Villari, a partir de allí,

[...] una radical inversión de tendencia [...] habría signado la suerte del *revival* griego: a la vaga y solo presunta imitación de objetos de la antigüedad clásica sería rápidamente sustituida por una investigación filológica que sorprende por el rigor científico y la coherencia del análisis.

Este cambio de la “impresión” a la “filología” –esto es de una aproximación subjetiva o ideológica a un enfoque de matriz científica– estaría en la base de un paso de enorme importancia en la consideración de nuestro tema, puesto que de este modo se daba inicio a un intento de apreciación fría, ni mítica ni filosófica, al patrimonio heredado. Esa nueva lectura fue la tarea emprendida por Jean-Nicholas-Louis Durand.

Durand pretendía, precisamente, reproducir el modo en que estaban comenzando a operar los científicos que estudiaban plantas y animales. Villari ha mostrado que por este motivo su método de estudio de la arquitectura “no podía sino fundarse en el análisis, y en particular sobre el análisis que estaba en la base del pensamiento científico del grupo de Auteuil, y que se estaba constituyendo, con la *idéologie*, en la base metodológica de cualquier ciencia posible”. Según Destutt de Tracy, la *idéologie* se propone comprender “*tout ce qui se passe en vous quand vous pensez, parlez, et raisonnez*”. Partiendo de Condillac, trasladando en particular la

metodología *analytique* del *Traité des sensations*, la *idéologie* conseguía individualizar las operaciones fundamentales que están en la base de las facultades intelectuales (*actes de l'esprit humain*). Villari recuerda además que, según Daunou, esas operaciones son: “percibir, o recoger los eventos; descomponer o reconocer los elementos; medirlos, o apreciar sus relaciones; abstraer, o concebir las ideas generales y los principios; inventar o formar nuevas combinaciones”.

Efectivamente, Durand tenía estrechas relaciones con la Société des Observateurs de l'homme, que nucleaba al conjunto de intelectuales que adherían al nuevo enfoque de los asuntos humanos. El *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et moderne* de Durand –al que se agregaría el texto *Histoire Generale de l'Architecture* de Legrand en 1801– recibió una excelente reseña en *La decade philosophique*, la revista teórica de la Société. El propósito de Durand había sido

[...] estudiar y conocer todo lo que se ha hecho de más interesante en arquitectura en todos los países y en todos los siglos. Pero los edificios que merecen alguna consideración se encuentran confundidos con una masa de otros que no tienen nada de remarcable; están dispersos en casi trescientos volúmenes, la mayor parte infolio, cuya colección alcanzaría un precio enorme, y es imposible para los artistas llegar a conocerlos si no es por la vía de las bibliotecas. Este medio exige un tiempo infinito, lo que no es practicable para los artistas que habitan en las grandes ciudades. (Además) frecuentemente un volumen se compone con objetos de géneros diferentes, mientras que los de géneros similares se hallan dispersos en gran número de volúmenes.

Y ese propósito coincidía plenamente con los objetivos de la Société. En la introducción a las *Memoires de la Société*, uno de sus miembros, L.F. Jauffret, sostenía que

[...] echando una mirada a las diversas partes del mundo antiguo se revelarán... los méritos del hombre que lo cubrió de monumentos, algunos de los cuales subsisten todavía... se llegará a aquellas épocas en las cuales la tradición ha puesto la cuna de las artes, de las leyes y de las ciencias; se buscarán las huellas de la grandeza humana hasta en las ruinas que son testigos de su nulidad [...] Investigaciones sistemáticas y numerosos estudios particulares sobre los pueblos antiguos [...] arrojarán una gran luz sobre la Antropología comparada [...] Qué cosa hay de más apropiado, en efecto, para ilustrar los puntos oscuros de la historia primitiva que paragonar conjuntamente sea las costumbres, sea los hábitos, sea el lenguaje, sea la industria de los diversos pueblos...

Resumiendo, los distintos objetos de la naciente antropología otro de los *Observateurs* concluía: “la nueva disciplina debía considerar entre sus tareas [...] el estudio de las intrerrelaciones con el *milieu naturel*, y también el de los diversos modos de alimentación, vestido, habitación y vida asociada”.

Como lo señalara Villari, de este modo “en contacto con el programa de los Observateurs, la arquitectura podía entrar plenamente en el repertorio instrumental de la *science de l’homme*”.

Basado en esta nueva aproximación “científica”, el *Paralèle* presentó los ejemplos en la misma escala, sin imponer a los monumentos analizados ninguna valoración cultural. Homogeneizados y neutralizados por su técnica de dibujo y exposición, en el libro se encuentran ejemplos griegos, romanos, góticos, renacentistas europeos, junto con ilustraciones de edificios chinos, hindúes, árabes, mexicanos, babilonios, hebreos, fenicios, persas y egipcios.

Así, sobre la base de estos cambios teóricos, en 1799 dos edificios americanos se incorporaron mediante sendas ilustraciones por primera vez a la también primera presentación de una historia de la arquitectura global creada por Durand y Legrand. Seis años más tarde, en la *Collection des chefs-d’œuvre de l’architecture des différents peuples, exécutés en modèles, sous la direction de L-F. Cassas...*, Legrand completó con nuevas ilustraciones los ejemplos a los que había referido, aunque sin proveer de imágenes en el *Essai*.

Para insertar algo en la Naturaleza, había que conocerla y conocer el modo en que otros lo hicieron ajustadamente. “*Eh! Comment l’Architecte oserait-il ajouter, retrancher un seul bloc aux dispositions de la Nature, s’il n’a pris d’abord une juste idée de l’Architecture de l’Univers*”. Por eso,

[...] l’observation continuelle est le premier devoir de l’Architecte; l’application judicieuse des modèles qui s’offrent à ses yeux, et leur combinaison dans des formes nouvelles, la connaissance approfondie de tous les Monuments des peuples anciens et modernes, lui imposent la tâche d’un travail constant et soutenu.

Esta misma cualidad de observación,

[...] aura sur-tout son application dans l’examen des Monuments de l’Architecture des différents peuples. L’Architecte qui se destine à les étudier pour les juger et les imiter peut-être, doit n’apporter dans leur examen aucune prévention; il doit oublier toutes les routines adoptées, pour reconnaître et distinguer le caractère, l’effet et le but d’utilité des modèles qu’il considère au égard aux climats, aux usages, aux époques et aux matériaux de la construction.

Juzgando a cierto pueblo “*le blamer sans l’examen des causes auxquelles il doit ce genre particulier, ne prouverait pas le savoir ou le goût de l’Artiste; c’est dans un tel esprit qu’il doit examiner l’Architecture Chinoise, Arabe, Indienne ou Turque*”.

El programa “antropológico” universalista al que Durand y Legrand se ciñeron estaba perfectamente especificado en la cubierta del *Recueil*. A doble página, allí se presentaba un texto enmarcado por una guarda de veinte casilleros, cada uno

de los cuales, con excepción de los ubicados en los cuatro ángulos, estaban ocupados por la ilustración de un edificio relevante. Los casilleros esquineros mostraban figuras humanas y animales, alegóricos de cada uno de los cuatro continentes: Europa, Asia, África y América. Sorprendentemente, el lugar central en la parte superior de la guarda está ocupado por una perspectiva interior del templo del sol en Cuzco (Figura 3).

Así, en la en la lámina 7 de la edición de 1799 del libro, pudieron verse por primera vez, entre mezquitas y pagodas, la planta y la elevación del Templo de Vitsliputsli en la antigua Tenochtitlan, formando parte de una presentación global de las más significativas expresiones de la disciplina (Figura 4). Con el agregado del *Essai sur l’histoire générale de l’Architecture* de Legrand al año siguiente, la presentación del monumento azteca se completó con un breve texto en el que, comparándolo con otros ejemplos incluidos en la lámina el autor, nos dice:

Le Temple de Vilkilipulki (sic) offre aussi cette enceinte sacrée. Au milieu s’élève, en forme de pyramide tronquée, un simple Autel plutôt qu’un Temple’ n’ayan’ d’autre voûte que celle du ciel, et ne présentant de bornes que celle d’un horizon où la vue se perd dans l’immensité d’univers. Idée grande et sublime, qui rappelle l’usage des anciens Perses. On sait que pour aller au-devant de la Divinité, qu’ils ne concevaient pas pouvoir habiter dans les demeures étroites fabriquées de la main des hommes, ces peuples, conduits par leurs mages, sacrifiaient au soleil, sur les sommets les plus élevés des montagnes.

En la didascalía de la maqueta número 11 de la *Collection* (1806), Legrand reformuló su descripción. Esta vez considerándola como una “*Ancienne Pagode très remarquable, ou Temple découvert du Mexique*” como parte de un capítulo dedicado a “L’architecture indienne” (Figura 5). En esta versión Legrand escribe:

Sa masse est une seule tour pyramidale carrée, avec un escalier saillant à une seule rampe droite en avant, et soutenu par un mur percé d’ouvertures très-élevées terminées en angles. Au milieu de la hauteur de cette rampe est un palier avec une porte qui communique au massif, dans l’intérieur duquel est une chambre. Au haut de l’escalier est une semblable porte qui communique dans l’intérieur et rend à la plate-forme élevée, sur laquelle étaient l’autel et les statues, et où se faisaient, sans doute, les cérémonies devant la foule immense du peuple assemblé au pied de cette pyramide, qu’on peut évaluer à la hauteur de 150 pieds, et dont la base est encore élevée sur dix-sept marches. Cette tour est couronnée d’un entablement saillant, et l’escalier s’appuie sur un corps perpendiculaire montant de fond, qui s’élève au dessus de la seconde rampe, et qui était divisé en deux pilastres à son sommet. Deux statues colossales étaient placées à cette hauteur aux deux côtés de l’autel, et devaient produire un très grand effet, ainsi qu’on en pourra juger par le modèle.

Pese a su presunto rigor, tanto los dibujos de Durand como las descripciones de Legrand (especialmente la más detallada de la *Collection*) no eran más que

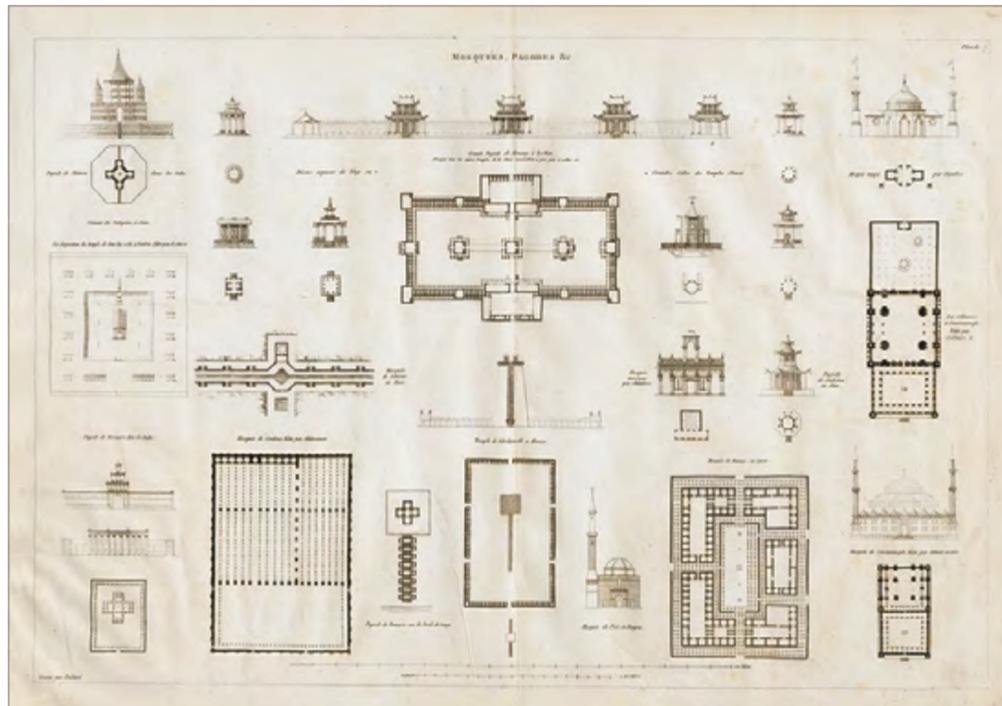
3

Detalles de la portada de Jean-Nicholas-Louis Durand, 1799.



4

Lámina de Mezquitas y Pagodas, de Jean-Nicholas-Louis Durand, 1799.

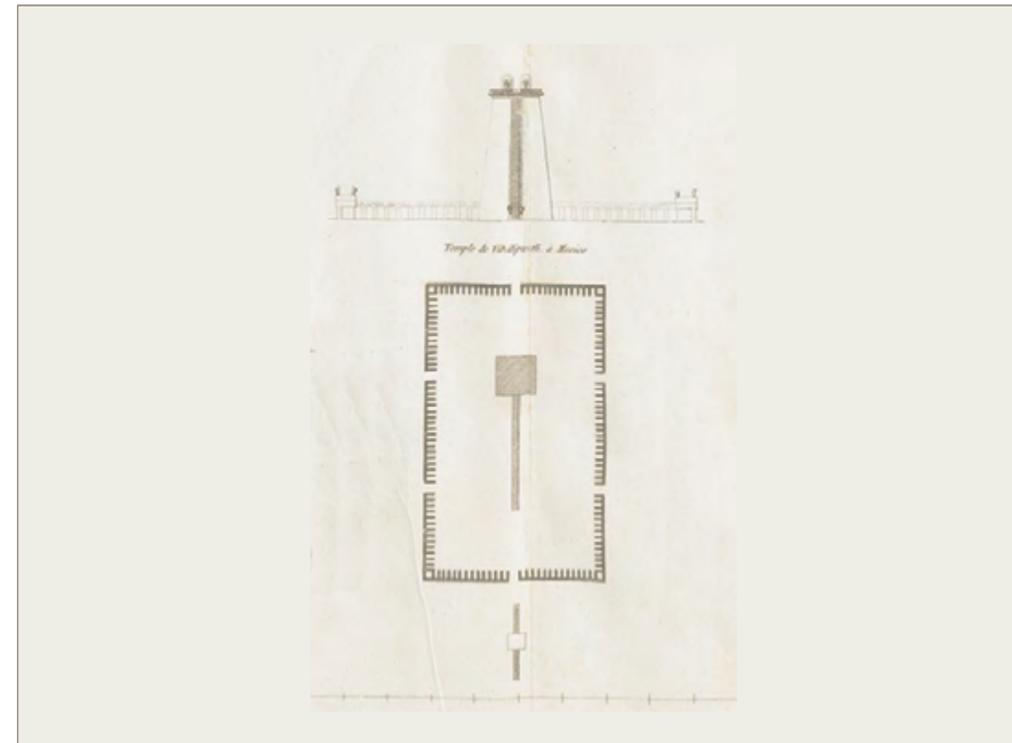


imaginativas invenciones. Y no solamente por la identificación de los templos con pagodas, o por la equivocación del nombre.

Los dibujos del templo de Vitsliputsli reproducían una imagen que se había venido elaborando desde la *Rhetorica Cristiana* de Diego Valadés (1579) (Figura 6) hasta la *Histoire de la conquête du Mexique* de Antonio Solís y Rivadeneira (1691),

5

Detalle de la lámina de Mezquitas y Pagodas, de Jean-Nicholas-Louis Durand, 1799, en la que puede verse en detalle el templo Vitsliputsli.

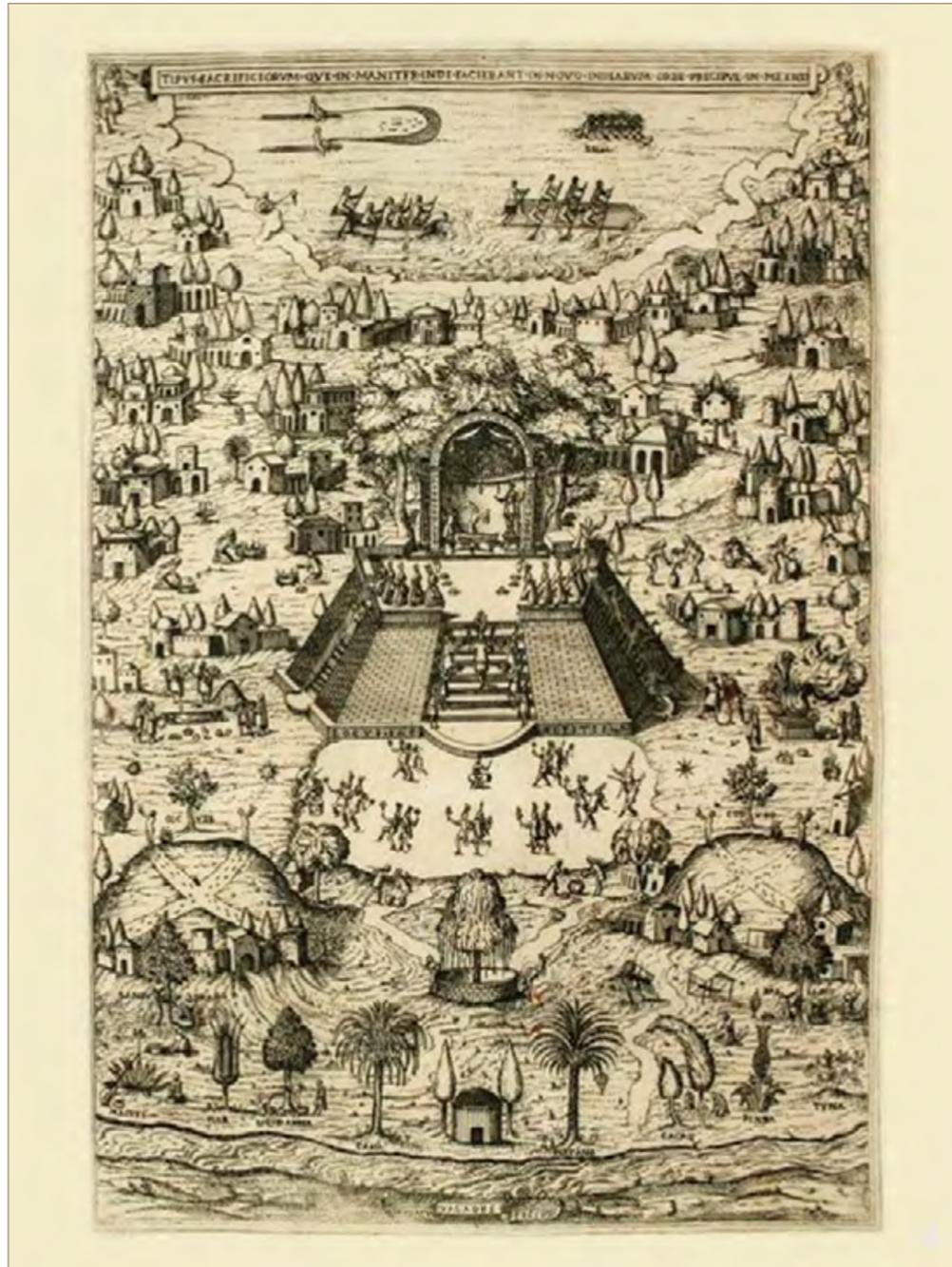


y que se había reproducido con frecuencia a lo largo del siglo XVIII con algunas modificaciones, como las que se podían advertir en los dibujos de Bernard Picart (*Le grand temple de Vitsliputsli dans la ville de Mexique*, 1735) (Figura 7) o de Johann Christoph Nabholz (*Der große Haupt-Tempel in der Stadt Mexico*, 1790). Desde el dibujo de Valadés, la pirámide había crecido en altura y había perdido sus cuatro escalones, y las dos escaleras se habían transformado en una única estructura separada del volumen principal.

En cuanto a las descripciones de Legrand, si la primera se ajusta a la ilustración de Durand, la segunda incorpora algunos elementos como las estatuas y los recintos interiores de la pirámide que hacen presumir la existencia de una información con la que no se contaba seis años antes. Es necesario recordar que la gran pirámide había sido destruida por los españoles, y que recién en el siglo XX se descubrirían unas antiguas recámaras –posiblemente anteriores a la última versión del monumento– que por otra parte no se localizaban en el lugar señalado por Legrand. Podemos conjeturar que la referencia a las cámaras interiores, además de su vinculación con las pirámides de Egipto, pudo haber sido también producto de otra confusión, esta vez con el Templo del Sol en Teotihuacán al que distintos autores –como Lorenzo Boturini en su *Idea de una Nueva Historia General de la América Septentrional* (1746)– habían atribuido, aunque erróneamente, la existencia de esos recintos.

6

Rhetorica Cristiana,
Diego Valadés,
1579.



La maqueta a la que se refiere Legrand en la descripción del templo de Vitsliputsli en su *Collection* formaba parte de un museo a cuya realización dedicó un gran esfuerzo en el último tramo de su vida. Y ese museo no hacía sino reproducir la idea que Jauffret había anunciado en 1801 como uno de los objetivos de la Société, un

7

Le grand temple de Vitsliputsli dans la ville de Mexique,
Bernard Picart,
1735



projet qu'elle a conçu de réunir peu à peu, dans un Museum Spécial, divers objets relatifs aux travaux de l'industrie des sauvages, tous les objets de comparaison qui peuvent servir à faire connaître les variétés de l'espèce humaine, ainsi que les mœurs et usages des peuples anciens et modernes.

Legrand publicó su *Collection* en 1806, tres años después de que Jauffret publicara una más precisa descripción de su proyecto en una *Mémoire su' l'établissement d'un Muséum anthropologique*.

Como concluye correctamente Villari, de este modo “en contacto con el programa de los Observateurs, la arquitectura podía entrar plenamente en el repertorio instrumental de la *science de l'homme*”.

Una hipótesis que parece plausible para explicar la inclusión de esas imaginarias representaciones de la arquitectura americana en el *Recueil* es que, a diferencia del relativo desorden de coleccionista que caracteriza al principal intento previo de una presentación de la arquitectura “mundial” –el *Entwurf einer Historische Architektur*, de Fischer von Erlach– el riguroso sistema intelectual que inspiraba a esos textos exigía incluir a América como parte de una simétrica división del mundo en cuatro “continentes”.

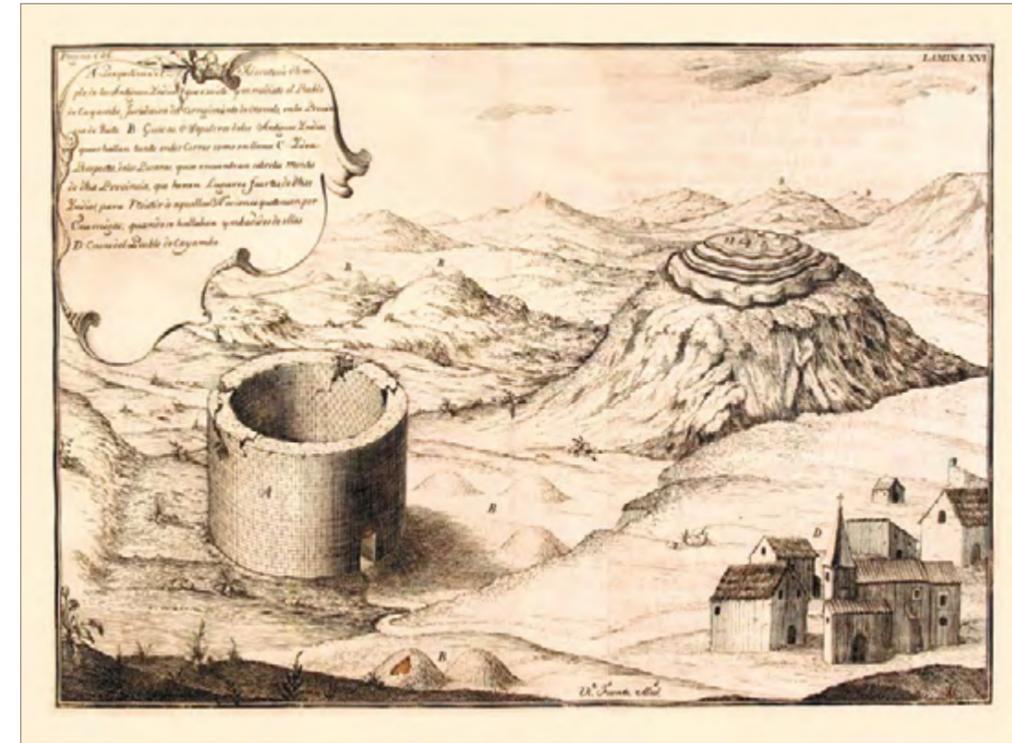
Y para representarla, Durand y Legrand contaban con la imagen a ese punto canónica del templo de Vitsliputsli. Los aztecas habían sido duramente atacados

desde distintos flancos en obras como las citadas *Recherches philosophiques sur les Américains* de De Pauw pero, a pesar de sus otras consideraciones antiamericanas, Buffon había reconocido:

The monuments of the Mexicans and the Peruvians, whose existence he denies, but remains of which exist to demonstrate the grandeur and genius of the people whom he regards as stupid beings, degenerates from the human species in body and mind.

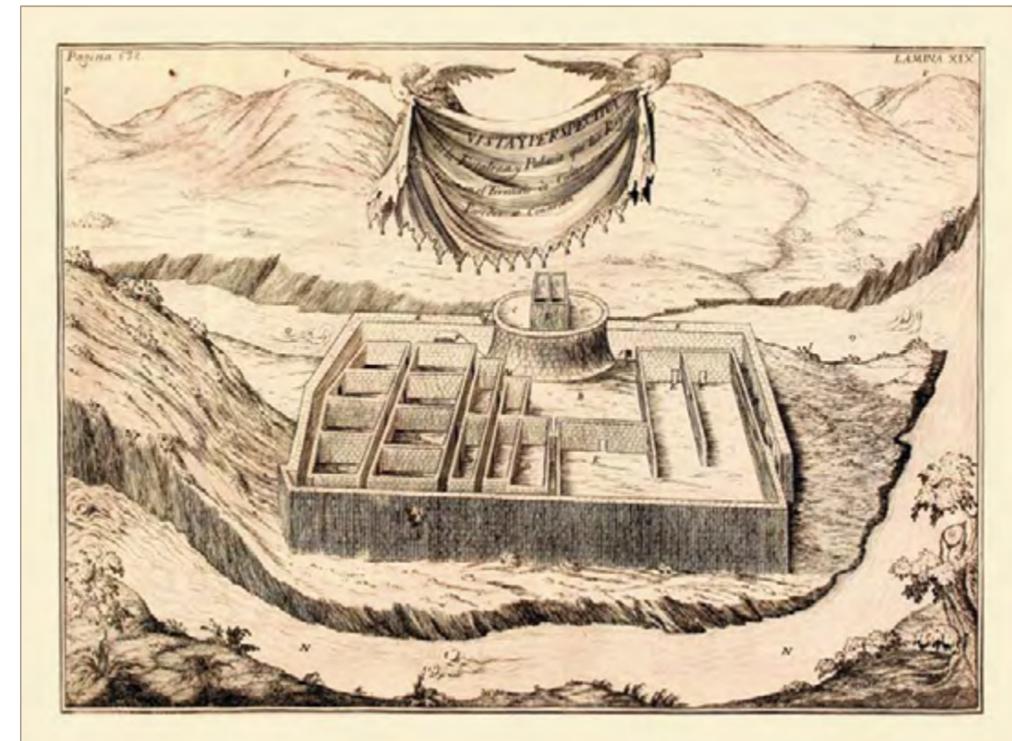
Si bien los incas habían estado ocupando un lugar destacado en las representaciones que a lo largo del siglo XVIII la cultura francesa había venido forjando acerca de las sociedades urbanas precolombinas, no se disponía de ellos una imagen arquitectónica de potencia equiparable a la del monumento mexicano. Y, seguramente, el dibujo del Templo del Sol de Cuzco que Durand empleó para ilustrarla también estuvo inspirado en otras representaciones imaginarias, probablemente por el grabado de la escena de la ofrenda al sol en el templo, incluida en *Ceremonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* de Bernard Picard, o por los fantásticos grabados de interiores de los templos americanos incluidos en las obras de De Bry y Montanus. Porque la primera aproximación “moderna” y sistemática a la realidad natural, social e histórica del “nuevo mundo” fue la derivada de la expedición científica hispano-francesa encabezada por La Condamine entre 1735 y 1746 con el aporte de Jorge Juan y Santacilia y Antonio de Ulloa (Figuras 8 y 9), pero las obras que se habían relevado en la expedición tenían un aspecto muy modesto y muy poco “monumental”, y tuvieron una difusión restringida a ciertos círculos científicos. Y el trabajo de Márquez sobre Xochicalco solo se conoció a partir de 1804. De manera que, a pesar de las intenciones rigurosas de Durand y Legrand, el lugar ocupado por la arquitectura americana en su sistema teórico universalista comparativo continuó estando determinado por la imaginación, con la función de definir, junto con las otras “alteridades míticas” incluidas en el libro, los bordes del *corpus* sintáctico regular de su proyecto de una omniabarcan-te arquitectura de la razón.

De acuerdo al ideal expresado por Denis Diderot en la *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers* que gestó con Jean le Rond d'Alembert, “*all things must be examined, debated, investigated, without exception and without regard for personal interest*”. De manera que, además de en voces específicas como “Inca”, “México” o “Perú”, las grandes sociedades urbanas del Nuevo Mundo están presentes en ella en varias decenas de menciones. Como ha sido observado por Scrivener, salvo en las voces de “opinión”, la *Encyclopedie* se constituyó sobre la base de los conocimientos disponibles en el momento de su redacción: “*the information contained in many of these articles was often already present in public discourse, either as current educated opinion or, in the case of technical matters, contemporary practice*”.



8

Pueblo de Cayambe,
Relación histórica del viage a la América Meridional, Antonio de Ulloa, 1748.



9

Fortaleza de Chañar,
Relación histórica del viage a la América Meridional, Antonio de Ulloa, 1748.

Algunas menciones de los monumentos arquitectónicos prehispánicos se incluyen en las voces generales. En el caso de “Perú”, después de describir la magnificencia de los incas, se informa que *“Il reste encoré dans le pays des vestiges de leurs temples en l’honneur du soleil, & du grand chemin de Quito qui avoit quarante pié de largeur, cinq cens ligues de longueur et des hautes murailles des deux côtés”*. Y en el de “México”, luego de referirse a Tenochtitlan, se agrega que *“on voyoit à Mexico les maisons spacieuses & commodes construites de pierres, huit grands temples qu’ s’élevoient au-dessus des autres édifices”*, mencionándose también a los palacios de Moctezuma.

Pero como consecuencia de la vocación cosmopolita y tolerante de sus creadores, una característica muy importante de la obra fue el intento de que la construcción de sus conceptos involucrara a las experiencias humanas conocidas de todo el mundo. De manera que, además de localizarse en estas voces específicas, muchas de las menciones a que hemos hecho referencia forman parte también del desarrollo de voces generales. Así, por ejemplo, se incluye una alusión a los templos incaicos en la explicación de la voz *machine*:

On a la peine à concevoir de quelles machines les anciens peuvent s’être servis pour avoir élevé des pierres aussi imenses que celles qu’on trouve dans quelques bâtimens anciens. Lorsque les Espagnols ont entrepris la conquête du Pérou, ils furent surpris qu’un peuple qu’ils croyoient sauvage & ignorant, fût parvenu à élever des masses énormes, à bâtir des murailles dont les pierres n’étoient pas moindres que de dix pies en quarré, sans savoir d’autres moyens de charrier qu’à forcé de bras en trainante leur charge.

En todos los casos la información proviene de las traducciones de los más consultados libros de viajes, desde Ramusio hasta Hakluyt, o de las obras más difundidas de los propios cronistas españoles, desde las cartas de Cortés hasta Cieza de Leon, Las Casas y, muy especialmente, Garcilaso de la Vega.

Entre 1782 y 1832 Charles Joseph Panckoucke, quien había editado la obra en 1775, puso en marcha junto con sus sucesores una edición expandida, la *Encyclopédie Methodique*, compuesta por 206 volúmenes. Obviamente se trató de una versión ampliada de la original pero, en este caso organizada según actividades o ciencias, incluyó una sección dedicada a la Arquitectura. Para redactarla, Panckoucke contrató a un joven y en ese momento muy poco conocido Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, y el primero de los tres volúmenes que la componen se editó en 1788.

Pero Quatremère no siguió un criterio cosmopolita. La suya no procuraba consistir en una estructura abarcante y relativamente abierta de todas las experiencias humanas, sino un sistema organizado winckelianamente con Grecia en su centro. En un contexto de creciente información acerca de lugares y culturas, hasta entonces desconocidas para el público europeo, Quatremère no dejó de incluir ejemplos americanos en su sistema, pero en tanto representativos de los cuatro estados de

desarrollo humano que –según los historiadores escoceses que admiraba– atravesaban todas las sociedades. Sylvia Lavin ha observado muy acertadamente que:

He could instead include all those architectures previously excluded from general discussion on the grounds that they had been unable to reach the level of art, notably Chinese, Egyptian, and Indian architecture. [...] Despite the fact that the encyclopedia contains articles on Chinese and Egyptian architecture, they are in fact comparative essays that use these subjects as foils in their demonstrations of the superiority of Greek architecture.

En nuestro caso, la existencia de una voz *Architecture Mexicaine* en su sección de Arquitectura de la *Encyclopédie Methodique*, cumple claramente esa función, y eso explica su contenido. Por eso comienza aclarando:

C’est pour être fidèle au plan qu’on s’est tracé dans ce Dictionnaire, plan qui doit embrasser l’universalité de l’art de bâtir en tous temps & en tout pays, que l’on a consacré un court article à l’exposition de ce qu’on fait, sur l’état où étoit l’architecture au Mexique, lors de sa conquête.

Dos cosas resultan evidentes en esta aclaración. Una, que Quatremère aborda el tema con cierto desgano (“*doit*”, “*un court article*”) como respuesta al imperativo de la colección; y dos, que tratará de definir que “estado” (qué nivel en comparación con el máximo de Grecia) había sido alcanzado por esa sociedad hacia finales del siglo XV. Su poco entusiasta valoración de los monumentos mexicanos tiene origen en su concepción de la historia –y de la historia de América en particular– y en su concepción de la arquitectura.

En cuanto a lo primero, ya hemos anticipado su entusiasmo por los historiadores escoceses, y en particular de William Robertson, a quien menciona como una de sus fuentes principales en el desarrollo de su artículo.

La importancia de este enfoque de la historia reside en que se centraba en la observación de la evolución de las sociedades en función de sus condiciones de vida objetivas, tales como la geografía o el clima. Esa evolución procedía según cuatro estados: el primero correspondía a las sociedades recolectoras y cazadoras, el segundo a las pastoras, el tercero a las agricultoras y el cuarto a las comerciales. Así, en su *History of America* publicada en 1777, Robertson estimaba que México y Perú podían considerarse como representantes de los estados más avanzados de la barbarie, puesto que contaban con centros urbanos y agricultura intensiva, así como estructuras sociales y artes relativamente elaborados. *“But not with standing –sostenía– so many particulars, which seem to indicate a high degree of improvement in Peru, other circumstances occur that suggest the idea of a society still in the first stages of transition from barbarism to civilization”*. Más aún, escribirá también que:

Cuando son comparadas con otras partes del Nuevo Mundo, México y Perú pueden ser consideradas como naciones más pulidas [...] Pero si la comparación es hecha frente a gente del otro continente, la inferioridad de América aumentada, será conspicua, y ni los mexicanos ni los peruanos podrán ostentar el rango de aquellas naciones que merecen el nombre de civilizadas.

Para Robertson, la falta de la ganadería y el desconocimiento de la metalurgia constituían los dos elementos unificadores del continente americano y, precisamente, lo que explicaba que esas sociedades se mantengan en estado salvaje. De aquí que a su juicio “prueba de debilidad en sus estructuras, que es todavía más asombrosa, es la insensibilidad de los americanos a los encantos de la belleza y del poder del amor”.

De manera que, como no podía ser de otro modo, sostenía que ninguna de las construcciones americanas tenía demasiado valor: “*such structures convey no high idea of progress in art and ingenuity; and one can hardly conceive that a form more rude and simple could have occurred to a nation in its first effort towards erecting any great work*”. Para la construcción de su historia, y para rebatir algunos de los relatos de los españoles, Robertson utilizó otros textos, como las *Décadas* de Herrera y Tordesillas, de donde extrae una descripción de Tlaxcala como “*a number of low straggling huts, scattered about irregularly, according to the caprice of each proprietor, built with turf and stone, and thatched with reeds, without any light but what they received by a door, so low that it could not be entered upright*”. Y una opinión similar le merecían tanto las casas de Tenochtitlan como todos los templos de México, los cuales no habrían sido más que unas masas de tierra de base cuadrada cubiertos parcialmente con piedras.

Además de Robertson, el texto de Quatremère se basó en los de Buffon (1761), De Paw (1768) y Raynal (1770), a quienes cita en varias ocasiones y de quienes ya hemos recordado sus posiciones antiamericanas.

La segunda clave de la desvalorización por parte de Quatremère de la arquitectura prehispánica de América la ofrece la definición de la disciplina que, como no podía ser de otro modo, se incluye en el primer volumen de la sección de Arquitectura de la *Encyclopédie Méthodique*. El autor entiende que:

L'art de bâtir se trouve chez les peuples même sauvages; l'art de l'architecture au contraire n'a pu être que le fruit de la société la plus perfectionnée par la civilisation, par toutes les causes morales, par le concours de tous les autres arts. L'a ne commence à être un art chez les différens peuples ou elle peut s'introduire, que lorsque déjà ceux ci son parvenues à un certain degré de culture, d'opulence & de luxe.

Dado que *l'art de l'architecture* se forma tomando experiencias de unos a otros pueblos y depurándose en ese proceso, es necesario estudiar desde dónde se

desarrolla en los pueblos lejanos en el tiempo y el espacio. Dado el estado de los estudios de esos pueblos, no es posible todavía dar una descripción pormenorizada de ese proceso, pero sí es posible describir las diferencias generales de evolución, que se corresponden “*aux trois états bien distincts que la Nature semble avoir donnés aux hommes*” (cazadores, pastores, agricultores).

De este modo, todo el aparato argumental de la voz *Architecture Mexicaine* está dirigido a desmentir las afirmaciones maravilladas de muchos de los viajeros, reduciendo esas obras, como ya lo ha hecho Robertson, o bien a unas chozas elementales en el caso de los palacios, o bien a montones de tierra en el caso de los grandes monumentos.

Así, Quatremère nos informa enseguida que “*les villes du Mexique, quelque grandes & peuplées qu'elles fussent, paroissent avoir été plutôt l'asile d'hommes qui ne font que sortir de la barbarie, que l'habitation d'un peuple policé*”. A continuación, la descripción de Tlaxcala repite casi de manera textual la de Robertson, y en esa misma línea sigue la del “*grand temple de Mexico, le plus célèbre de la Nouvelle Espagne, assez élevé pour qu'on y montât par un perron de cent quatorze marches, (qui) étoit une masse solide de terre, en forme carrée & reevetue en partie de pierres*”.

En otras palabras, para Quatremère estos pueblos que se encontraban en un estado primitivo en su evolución no solamente no constituían un momento del ciclo universal de creación, sino que además nunca podrían haber creado construcciones dignas del “arte de la arquitectura”. De manera que las versiones acerca de su magnificencia solo han sido producto de la propaganda española o las fantasías de los viajeros. Este dispositivo de demolición caracterizó el contenido de la voz *Architecture Mexicaine* en la primera edición del Volumen II, en el año IX de la Revolución, esto es 1800-1801.

En 1787, un año antes de la primera edición del Volumen I, Francisco Xavier Clavijero, un jesuita mexicano exilado en Bologna, publicó la traducción al inglés de su *Historia antigua de México*, un libro erudito y basado en documentos originales indígenas, cuyas primeras versiones en castellano y en italiano se habían conocido entre 1780 y 1781. El libro, entre otros propósitos, estuvo destinado a refutar las tesis antiamericanas, particularmente las de Robertson. Al año siguiente, este editó la última versión (corregida por él mismo) de su *America*, en la cual –como nunca había hecho previamente con otras refutaciones a sus tesis– contestó y trató de desacreditar los argumentos en defensa de la riqueza de las culturas americanas originarias esgrimidos por Clavijero.

Nuevamente, algo muy similar ocurrió con Quatremère, porque entre la primera edición de 1788 y la segunda de 1825 se publicó (1804) el libro de Márquez que hemos mencionado anteriormente. Quatremère había residido en Roma entre 1776 y 1780, y había regresado por seis meses a la ciudad en 1783. Podía haber ignorado las posiciones de Clavijero, pero no podía haber desconocido las polémicas de Márquez con sus amigos Francesco Milizia y Antonio Canova, puesto que todos ellos pertenecían al núcleo ilustrado reunido por Nicolás de Azara en sus tertulias de la embajada

de España, con el que él mismo se había vinculado durante su estadía en Italia.

De manera que la versión de 1825 del segundo volumen de su sección de Arquitectura agrega al texto un comentario sobre los edificios analizados por Márquez. Ciertamente, este trabajo que introducía por primera vez una versión fehaciente y bastante precisa de la arquitectura de los pueblos americanos no modificó en lo más mínimo los prejuicios del teórico francés. Por el contrario, el texto se incluye con la evidente intención de desacreditar sin más el trabajo del estudioso jesuita, apelando nuevamente a los argumentos de Robertson. Así, Quatremère destaca que la forma de la pirámide de Papantla no es “*come celles des pyramides de l’Égypte. C’est ce qu’on appelle (et il se trouve de semblables en Égypte) une pyramide à étages*”. Y más adelante agrega que Márquez “*a recueilli dans les documents dont nous avons parlé plus haut, quelques notions sur un autre monument mexicain*” (se refiere a la pirámide de Xochicalco), para rematar: “*si l’on peut réellement appeler ainsi, en architecture, une montagne pyramidale en terre*”.

En los años en que Quatremère publicaba estas posiciones, también el hacer historia fue afectado por el nuevo espíritu científico que Durand había intentado a su modo interpretar. Para entonces, ya no bastaba reconstruir el pasado a partir de un manejo más o menos erudito de las fuentes escritas. Se requería de datos, documentos y, en el caso de la arquitectura, mediciones y aproximaciones directas a las construcciones cuando de estas se tratase.

En el caso de los monumentos construidos por las sociedades americanas antes de la invasión europea, la demolición crítica de ese modo generalista de organizar y examinar los hechos –del que la Ilustración era heredera– sería asumida por un intelectual nuevo tipo, mezcla de científico y poeta, que provendría del emergente y efervescente contexto del Romanticismo alemán. Los documentos y las obras estudiadas y reproducidas por Alexander von Humboldt en sus *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l’Amérique* renovarían la imagen de esos monumentos a los ojos del público europeo.

Articulada con la apertura a otras potencias –que había sido posibilitada por la ruptura del hasta entonces férreo control de América por parte de la corona española– y por los consecuentes procesos de independencia de los países de la región, esa extraordinaria empresa intelectual transformó al presuntuoso desprecio quatermeriano de aquellas obras (en el momento mismo en que venía a querer instalarse) en un anacronismo para el olvido.

Bibliografía

Beaurepaire, Pierre-Yves (2006). The Universal Republic of the Freemasons and the Culture of Mobility in the Enlightenment, *French Historical Studies*, 29(3).

- Boullée, Etienne-Louis; Rosenau, Helen y Vallée, Sheila (1976 [1778]). *Architecture, essay on art*. Londres: Academy Editions.
- Boturini Benaduci, Lorenzo (1746). *Idea de una Nueva Historia General de la América Septentrional. Fundada sobre Material Copioso de Figuras, Symbolos, Carácteres, y Geroglíficos, Cantares, y Manuscritos de Autores Indios, Últimamente Descubiertos*. Madrid: En la Imprenta de Juan de Zúñiga.
- Bruin, Cornelis de (1725). *Voyage au Levant’ c’est-à-dire, dans les principaux endroits d’ l’Asie Mineure, dans les isles de Chio, Rhodes, Chypre, etc., de même que dans les plus considérables ville’ d’Égypte, de Syrie, et Terre Sainte*. París: J.B.C. Bauche le fils.
- Cassas, Louis-François (1806). *Collection des chefs-d’oeuvre de l’architecture des differents peuples executés en modèles sous la direction de L. F. Cassas*. París: Leblanc.
- Clavijero, Francisco Javier (1780). *Historia antigua de Mejico, sacada de los mejores historiadores españoles, y de manuscritos y pinturas antiguas de los indios. Dividida en diez libros, adornada de cartas geográficas y litografías, con disertaciones sobre la tierra, animales y habitantes de Méjico*.
- Condillac, Étienne Bonnot de (1754). *Traité des sensations*. París: Durand.
- Court de Gebelin, Antoine (1773). *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne. Considéré dans son génie allégorique et dans les allégories auxquelles conduisit ce genie*. París: Boudet.
- Destutt, Antoine-Louis-Claude; Comte de Tracy (1817). *Elémens d’idéologie: idéologie proprement dite*. París: Mme. Courcier.
- Diderot, Denis y Le Rond d’Alembert, Jean (1751-1772). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París: Briasson, David, Le Breton, Durand.
- Durand, Jean-Nicholas-Louis (1799). *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. París: L’Imprimerie de Gillé fils.
- Fischer von Erlach, Johann Bernhard (1721). *Entwurf einer Historischen Architectur*. Viena: s/d.
- Florentino Varela, Flávia (2016). Robert Southey, William Robertson e a teoria dos quatro estágios na construção macronarrativa da história dos autóctones americanos. *Revista de Historia*, (175), 349-384. San Pablo.
- Graffigny, Madame Françoise de (1747). *Lettres d’une Péruvienne*. A Peine: s.d.
- Gueullette, Thomas-Simon (1733). *Les mille et une heures, contes peruvians*. Amsterdam: Wetstein & Smith.
- Herrera y Tordesillas, Antonio (1606). *Historia general del Mundo... del tiempo del señor don Felipe II, el Prudente, desde el año de MDLIII hasta el de MDLXX*. Valladolid: Iuan Godinez de Millis.
- Von Humboldt, Alexander (1810). *Vues des cordillères et monumens des peuples indigènes de l’Amérique*. París: Chez F. Schoell.
- Inca Garcilaso de la Vega (1609). *Primera parte de los comentarios reales, que tratan del origen de los Incas, reyes que fueron del Perú, de su idolatría, leyes, y gobierno en paz y en guerra: de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel Imperio y su Republica, antes que los Españoles vinieran en el*. Lisboa: Pedro Crasbeeck.
- Jauffret, Louis-François (octubre de 1909). Introduction aux Mémoires de la Société des Observateurs de l’Homme, *Revue Scientifique*, (23).

- Keen, Benjamin (1990). *The Aztec image in western thought*. Nueva Jersey: Rutgers.
- Lavin, Sylvia (1992). *Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture*. Cambridge (EEUU)-Londres: The MIT Press.
- Leclerc, Georges-Louis, Comte de Buffon (1785-1787). *Histoire naturelle générale et particulière*, (43 vols., Deux-Ponts, XI, 239-240). Citado en B. Keen (1990), *The Aztec image in western thought* (pp. 263). Nueva Jersey: Rutgers.
- Légrand, Jacques-Guillaume (1806). *Collection des chefs-d'oeuvre de l'Architecture des différents peuples*. París: L'imprimerie de Leblanc.
- Le Roy, Julien-David (1770). *Les Ruines Des Plus Beaux Monuments De La Grèce: Ouvrage Divisé En Deux Parties, Où L'On Considere, Dans La Première, Ces Monuments Du Côté De L'Histoire; Et Dans La Seconde, Du Côté De L'Architecture*. París: Chez H.L. Guerin & L.F. Delatour.
- Marmontel, Jean-François, (1777). *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Perou*. París: Lacombe.
- Márquez, Pedro J. (1784-1812). *Apuntamientos por orden alfabético pertenecientes a la arquitectura, donde se exponen varias doctrinas de M. Vitruvio Polion* (Biblioteca Nacional de España, Ms. 2456). Citado en H. J. Valdés García (2019), Pedro José Márquez y la reivindicación de la arquitectura americana. *Revistarquis*, 8(2), 7.
- Márquez, Pedro J. (1804). *Due antichi monumenti di Architettura messicana*. Roma: Presso il Salomoni.
- Martin, Rosella (2016). Circulación de imágenes en el Siglo de las Luces: Los incas ilustrados de “Ollantay” (1782). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42(84), 97-112.
- Milizia, Francesco (1768). *Vite de'più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo. Precedute di un saggio supra l'Architettura*. Roma: Paolo Giunchi Komarek.
- Milizia, Francesco (1797). *Dizionario delle belle arti del disegñ*. Bassano: Remondiniani.
- Milizia, Francesco (1781a). *Principi di architettura civile*. Bassano: Remondini.
- Milizia, Francesco (1781b). *Memoria degli architetti antichi e moderni*. Parma: Stamperia Reale.
- Milizia, Francesco (1804). *Notizie di Francesco Milizia scritte da lui medesimo con un catalogo delle sue opere*. Bassano: Remondiniani.
- Milizia, Francesco (1837). *Lettere di Francesco Milizia al conte Fr. Di Sangiovanni*. Bruselas: Tarlier.
- Pauw, Cornelius de (1771). *Recherches philosophiques sur les Américains, ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espèce Humaine. Avec une Dissertation sur l'Amérique & les Américains*. Londres.
- Picard, Bernard (1728). *Ceremonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde representees par des figures dessinees de la main de Bernard Picard; avec une explication historique, & quelques dissertations curieuses*, Amsterdam: J.F. Bernard.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome (1801-1820). *Encyclopédie Méthodique. Architecture*. París: Agasse.
- Raynal, Guillaume Thomas François (1770) *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*. Amsterdam: s/d.
- Robertson, William (1780). *The History of America*, Edimburgo: Strahan, Cadell, Balfour.
- Sambricio, Carlos (1985). Introducción. En E-L. Boullée [1778], *Arquitectura, ensayo sobre el arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Scrivener, Michael (2007). *The cosmopolitan ideal in the age of Revolution and reaction, 1776-1832*. Londres: Pickering & Chatto.

- Sebastiani, Silvia (2011). Las escrituras de la historia del Nuevo Mundo: Clavijero y Robertson en el contexto de la Ilustración europea, *Historia y Grafía*, (37), 203-236.
- Solís y Rivadeneira, Antonio (1691). *Histoira de la conquista de Mexico, población y progresos de la América septentrional conocida por el nombre de Nueva España*. Barcelona: Llopis.
- Valadés, Diego (1579) *Rhetorica Christiana*. Perugia: s/d.
- Valdés García, Hilda J. (2008). De los baños romanos al temazcalli prehispánico: la interpretación de Vitruvio por Pedro José Márquez (1741-1820). *Nova Tellvs*, 26(2), 251-270.
- Vidler, Anthony (1987). *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Viel de Saint Maux, Jean-Louis (1787). *Lettres sur l'Architecture des Anciens, et celle des Modernes, Dans lesquelles se trouve développé le génie symbolique qui présida aux Monumens de l'Antiquité*. París: s/d.
- Villari, Sergio (1991). *J. N. L. Durand (1760-1834): Art and Science of Architecture*. Milán: Rizzoli.
- Voltaire, François-Marie Auroet de (1736). *Alzire ou les américains tragédie*. París: Jean-Baptiste-Claude Bauche.
- Voltaire, François-Marie Auroet de (1759). *Candide ou l'optimisme*. París.
- Winterton, David (2007). The Hut and the Altar: Architectural origins and the public sphere in Eighteenth-Century France. *Studies in Eighteenth Century Culture*, 36(1), 235-259.
- Wittman, Richard (2010). Space, Networks, and the Saint-Smonians, *Grey Room*, (40), 24-29.

Fuentes de figuras

1. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, J-N-L. Durand y J-G. Le-grand, 1799. París: L'Imprimerie de Gillé fils.
3. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, J-N-L. Durand y J-G. Le-grand, 1799. París: L'Imprimerie de Gillé fils.
4. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, J-N-L. Durand y J-G. Le-grand, 1799. París: L'Imprimerie de Gillé fils.
5. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, J-N-L. Durand y J-G. Le-grand, 1799. París: L'Imprimerie de Gillé fils.

L'influence des Beaux-arts à travers le monde

Marie-Laure Crosnier Leconte

La beauté de l'architecture Grand Siècle de Louis XIV exprimée avec faste au château de Versailles, puis la splendeur du Paris aménagé par le baron Haussmann sous le règne de l'empereur Napoléon III ont de tout temps exercé une fascination sur les étrangers et joué un rôle de modèles dont on retrouve les reflets parfois spectaculaires loin des frontières de la France, dans l'architecture publique comme privée, les monuments commémoratifs et funéraires, l'urbanisme.

L'Académie royale d'architecture, puis l'École des beaux-arts ont été pendant presque trois cents ans, de 1671 à 1968, les principaux vecteurs de transmission du savoir composer la grande architecture à la française.¹

1. Marie-Laure Crosnier Leconte, *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968)*, en ligne sur le site de l'Institut national d'histoire de l'art, plateforme agorha : <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/7>. Il a été constitué par la saisie des neuf registres matricules des élèves en architecture de l'École. Enrichi du dépouillement des dossiers d'élèves, et complété des données biographiques disponibles, il a permis de dresser un corpus exhaustif de plus de 18 000 noms, réunissant tous ceux qui ont effectué une scolarité, même embryonnaire, à l'École des beaux-arts. Il forme une liste d'autorité à double titre : il permet d'identifier en toute certitude ceux qui ont été scolarisés à l'École des beaux-arts par rapport à ceux qui n'ont fait que fréquenter un atelier, mais aussi, grâce à l'extrait d'acte de naissance que les aspirants devaient fournir pour s'inscrire aux examens d'admission, de connaître l'identité exacte des élèves. La recherche qui suit s'appuie sur ce travail. C'est grâce à lui qu'ont pu être dénombrés les élèves étrangers, ou nés à l'étranger, qui ont été admis à l'École des beaux-arts. Il convient néanmoins de rappeler que la

Parmi les nombreux étrangers venus y chercher leur enseignement, trois populations se détachent : les Suisses, les Américains du Nord, et, dans une proportion plus modeste, les Roumains.

Les pionniers

413 élèves suisses ou nés en Suisse admis à l'École des beaux-arts

Les Suisses ont envoyé en France un flux continu d'élèves.² Leur pionnier, Niklaus Sprüngli (1725-1802), un Bernois, a fréquenté l'Académie royale d'architecture dès le milieu du XVIII^e siècle ; il a même été logiste au concours du Grand Prix en 1754. Seul un autre étranger, le Russe Fiodor Ivanovitch Volkov (1755-1803), a figuré sur la liste des élèves de l'Académie.

Il y avait aussi les écoles d'ingénieurs, concurrents redoutables pour l'École des beaux-arts. En 1794, l'École centrale des Travaux publics – devenue deux ans plus tard l'École Polytechnique – a été créée pour préparer aux écoles dites d'application, comme le Génie militaire, les Ponts et Chaussées ou les Mines. L'École polytechnique a été militarisée en 1804 par Napoléon Bonaparte, afin de fournir des cadres d'élite aux troupes impériales.

En sa qualité d'école militaire, Polytechnique était en principe réservée aux jeunes Français. Elle a pourtant accueilli de nombreux étrangers venus y compléter leurs formations, mais qui n'étaient admis que comme auditeurs, sans possibilités d'accès aux carrières d'État en France. A titre d'exemple, la promotion 1808 de l'X (nom familier donné à Polytechnique) a compté quatre étrangers : David Baillie Warden (1778-1845), secrétaire à l'ambassade des États-Unis à Paris entre 1805 et 1845, le comte polonais et général de brigade Roman Sołtyck (1790-1843), le chimiste allemand Moser, et l'italien Eugene Belluomini.

Seuls les Suisses bénéficiaient de places d'élèves réguliers quasiment réservées. En contrepartie, la Confédération, suite à une « capitulation » militaire

.....
profession d'architecte en France n'a été réglementée qu'en décembre 1940, n'accordant l'autorisation de signer leurs plans qu'à ceux qui étaient diplômés par le gouvernement (DPLG) ; jusque-là, n'importe qui pouvait exercer ce métier, et, d'après une étude effectuée en 1899 par l'architecte et chef d'atelier à l'École, Gaston Redon (1853-1921), les anciens élèves de l'École des beaux-arts ne représentaient qu'un peu plus d'un sixième des praticiens inscrits dans les annuaires professionnels.

2. Marie-Laure Crosnier Leconte, « Les élèves suisses à l'École des beaux-arts de Paris, 1800-1968 », in *Profils d'architectes*, édité par Dave Lüthi, Lausanne, Université de Lausanne, 2017, pp. 15-30 (*Études de lettres*, revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, n° 303) [consultable en ligne : <https://journals.openedition.org/edl/959?lang=en>].

souscrite le 27 septembre 1803, s'engageait à fournir à Napoléon un contingent permanent de 16 000 hommes pour ses armées.

Provinces Rhénanes, 1794. Belgique, 1795

C'est aussi l'annexion par la France des pays limitrophes qui a attiré des Allemands ou des Belges en France. Faire un cursus à l'École des beaux-arts offrait alors un débouché potentiel, car le Prix de Rome était ouvert aux ressortissants des provinces annexées au même titre que les Français de souche.

C'est ainsi que l'annexion des provinces rhénanes en 1794 a fait venir à Paris François Chrétien Gau (Cologne 1789 - Paris 1853) et Jacques Ignace Hittorff (Cologne 1792 - Paris 1867), tous deux natifs de Cologne. Ayant perdu sa nationalité française à la suite de la restitution des provinces à la Prusse, Hittorff est parvenu à se maintenir comme candidat au Concours de Rome, où il a réussi en 1815 et 1817 à se faire sélectionner pour l'épreuve finale, sans malheureusement parvenir à obtenir le Grand Prix.

Plus favorisé par la chance qu'Hittorff, François Tieleman Suys (Ostende 1783, château de Munken - Bruges, 1861) a profité de l'annexion de la Belgique en 1795 pour venir tenter sa chance à Paris. Il a remporté le Grand Prix en 1812. Pensionnaire à Rome entre 1812 et 1816, il a obtenu d'y rester à la chute de l'Empire en 1815, grâce à une pension de Guillaume I^{er}, roi des Pays-Bas. Par ce curieux aléa de l'histoire, Suys est le seul architecte étranger à avoir été lauréat du Concours de Rome. D'abord installé à Amsterdam (1820-1825), il a été nommé architecte du roi Léopold I^{er} (1830-1838) à Bruxelles à partir de 1825.

L'École centrale des arts et manufactures à Paris et la Suisse, 1829

Créée en 1829, l'École centrale des arts et manufactures, contrairement à Polytechnique, se consacrait à la formation des ingénieurs civils. Elle n'avait pas de restriction d'accueil pour les étrangers. En 1878, dans la mesure où un quart des élèves sortait diplômé de Centrale, on peut déduire des chiffres qui nous sont conservés que cet établissement, alors installé à l'hôtel Salé – aujourd'hui musée Picasso –, a accueilli environ 400 élèves suisses. La création d'écoles d'ingénieurs à Lausanne en 1853, Zurich en 1854, a vite tari ce flux migratoire.

Dans la même tranche chronologique, ce sont seulement 86 élèves nés en Suisse qui ont été admis à l'École des beaux-arts. Précisons cependant que, contrairement à Centrale, la sélection aux Beaux-arts se faisait à l'entrée, et qu'à

l'autre bout du cursus, le diplôme n'a été organisé qu'à partir de 1869 ; et ce n'est qu'en 1881 que le premier Suisse a été diplômé.

Le système de sélection entre les deux écoles n'explique cependant pas un tel écart de fréquentation : les Suisses étaient alors plus attirés par le métier d'ingénieur que par celui d'architecte. Désenclaver un pays montagneux en traçant voies carrossables et ferrées nécessitait des ingénieurs capables de construire à flanc de montagne des ouvrages d'art qui atteignaient souvent une dimension héroïque. En même temps, le marché de l'immobilier est resté longtemps amorphe, et les architectes se disputaient une commande limitée à quelques rares propriétaires fortunés.

Cette préférence pour le métier d'ingénieur est tout aussi vérifiable dans les pays d'outre-Atlantique. Créer les infrastructures nécessaires à la circulation des biens et des personnes y relevait de la première nécessité, l'esthétique architecturale et urbaine étant un luxe que seules pouvaient s'offrir les nations qui avaient atteint un équilibre économique et politique suffisants. On constate aussi que les Suisses considéraient l'École des beaux-arts comme un lieu de perfectionnement. Ils commençaient souvent leurs études dans des écoles et des universités allemandes ou suisses avant de venir parfaire leur éducation à Paris. On trouve des cas d'élèves de Lausanne et de Zurich, diplômés dès les années 1850, qui partaient ensuite à Paris, leurs études antérieures étant souvent qualifiées d'« études préliminaires » dans leur demande d'inscription à l'École : on venait s'y perfectionner par l'acquisition des règles de composition et la maîtrise du dessin, qui restaient d'un faible niveau dans les écoles d'ingénieurs.

Roumanie, à partir de 1840

Les principautés de Valachie et de Moldavie faisaient partie de l'Empire Ottoman, mais elles regardaient beaucoup soit vers l'Allemagne, soit vers Paris. Dès les années 1830-1840, de nombreux jeunes Valaques partaient étudier en France, dans toutes les disciplines, notamment en droit ou en médecine.

Parmi les ressortissants de cette région à venir étudier l'architecture à Paris, le premier a été un sujet turc, un Arménien originaire de Van, Agop Melic (1817-1887), élève de Labrousse admis en 1840 à l'École des beaux-arts, établi par la suite à Bucarest. Le *Dictionnaire des élèves en architecture de l'École des beaux-arts* dénombre 132 élèves roumains admis à l'École.

Les principautés moldave et valaque se sont libérées du joug ottoman et des intérêts de la Russie tsariste à la suite de la guerre de Crimée (1853-56), et Napoléon III leur a choisi un prince allemand de la famille de Hohenzollern-Sigmaringen, proclamé prince régnant en mai 1866 sous le nom de Carol I^{er}. L'histoire de la Roumanie est née de la même entreprise diplomatique de l'empereur des Français que celle du Mexique, réussite dans le premier cas, dramatique échec dans le second.

Reflet de cette proximité avec la France, Bucarest porte encore avec fierté le surnom de *Petit Paris*, à rapprocher de celui de *Paris austral*, attribué à Buenos Aires.

États-Unis d'Amérique, premières années

Revenons à la Première Révolution française. Après la dure décennie 1789-1799, les architectes ont continué à souffrir du désintérêt relatif qu'éprouvait Napoléon Bonaparte pour leur profession, celle d'ingénieur retenant toutes ses attentions en ces temps de guerre. Et la chute de l'Empire a été suivie à la Restauration par une période de marasme économique, dont ne se tiraient que ceux qui se livraient à la promotion immobilière.

Pour ces raisons économiques, mais aussi par idéalisme ou simple esprit d'aventure, un certain nombre de Français, souvent cadets de famille destinés à la carrière militaire, sont partis tenter leur chance aux États-Unis d'Amérique, quand ils ne devaient pas simplement fuir les troubles politiques de la Révolution et de l'Empire.³

Le plus célèbre d'entre eux, le major Pierre Charles L'Enfant (1754-1825), passé par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1771 et venu avec les troupes du général La Fayette, a dessiné en 1791 le plan de la capitale fédérale Washington. On citera aussi les noms d'Étienne (Stephen) Sulpice Hallet (1755-1825), arrivé à New York vers 1786, installé à Philadelphie en 1790 et impliqué dans le premier projet pour le Capitole de Washington en 1792-94, Joseph François Mangin (né en 1764), actif à New York entre 1794 et 1818 et auteur du New York City Hall en 1803-12, avec John McComb, Jr., Joseph Ramée (1764-1842), architecte et paysagiste actif dans l'état de New York entre 1812 et 1816, ou encore Maximilien Godefroy (1765-1848), actif à Baltimore de 1805 à 1819 après avoir servi dans l'armée napoléonienne, peut-être comme ingénieur. La formation de cette génération d'architectes reste mal connue.

Proche de cet idéal de liberté incarné alors par les États-Unis d'Amérique, l'appartenance au mouvement fouriériste a été un autre facteur migratoire. Un exemple nous est donné par Vincent Cousin (Mons en Belgique en 1822 - ap. 1870), élève de Constant-Dufeux, ami de Victor Considérant (1808-1893), et qui a participé, avec Félix Cantagrel (1810-1887), à la fondation de la colonie de Réunion à Dallas dans les années 1850, avant de retourner en Belgique en 1869. C'est aussi à la mouvance de Charles Fourier (1772-1837) qu'appartient un élève de Percier, Colombe Gengembre

3. Marie-Laure Crosnier Leconte et Isabelle Gournay, "American Architecture Students in Belle Époque Paris : Scholastic Strategies and Achievements at the École des Beaux-Arts", *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 12:2, Apr. 2013, p. 154-198 [consultable en ligne : https://www.academia.edu/5481728/Gournay_CLLeconte_JGAPEBeaux-Arts].

(Paris 1790 - Allegheny, Penn. 1863). Chargé en 1832 de dessiner les plans du phalanstère de Condé-sur-Vesgre, il dut quitter la colonie en juillet 1833, tant son absence totale de sens pratique avait exaspéré son entourage, y compris Fourier lui-même. Gengembre quitta définitivement la France pour les États-Unis fin 1849 avec femme et enfants, poussé par l'échec de la Révolution de 1848. Cet idéaliste impénitent qui aurait refusé de continuer à parler anglais pour s'être vu proposer un pot-de-vin, a aussi fourni gracieusement en 1862-1863 les plans du City Hall d'Allegheny, achevé en 1864 (détruit en 1937 quand Allegheny a été absorbé par Pittsburgh).

D'autres élèves venus d'autres pays d'Europe sont passés par l'École des beaux-arts avant de faire voile vers les États-Unis. À l'inverse, on compte quelques « Américains » d'origine française, l'un natif de Charleston, Jean Philippe Delalande (1799-?), l'autre de Baltimore, Alexandre Joseph Devalcourt (1796-1879), revenus en France avec la Restauration en 1815. Une seconde génération suivit, avec Léon Thomas Dupré (1824-1918), né à New Orléans, fils d'un Français qui avait combattu aux côtés du général Jackson à la défense de la Nouvelle Orléans en 1812 comme colonel du régiment de volontaires *Los Cazadores Volantes*. Admis à l'École des beaux-arts en 1848, il est resté à Paris et s'est spécialisé dans la construction de monuments commémoratifs et funéraires. Il a notamment dessiné pour Puebla (Mexique) en 1866-67 le tombeau du général Vernhet de Laumière (1812-mort à Puebla en 1863), pour Lisbonne (Portugal) en 1874 un monument à l'empereur Pedro IV, et il a cité parmi ses réalisations un monument pour l'Argentine, peut-être la tombe de Valentín Alsina (1802-1869) au cimetière de la *Recoleta* à Buenos Aires.

Les interactions ont pu aussi se faire dans un cadre plus officiel. Ainsi, l'architecte Abel Blouet (1795-1854) a fait partie d'une mission de six mois aux États-Unis en 1836-37, dans le but d'y étudier le système pénitentiaire cellulaire.⁴

Brésil, 1816

C'est souvent leur implication dans un régime déchu, ou dans une des révolutions qui se sont succédé, en France et dans le reste de l'Europe, en 1830, puis en 1848, qui a chassé des opposants politiques de leur pays.

En février 1816, sollicité par la couronne portugaise, un groupe d'artistes, dont la plupart s'était retrouvée en disgrâce au moment du retour des Bourbons, débarqua à Rio de Janeiro. À la tête de cette « Mission artistique française » était Joachim Lebreton (1760-1819), ancien secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts à

l'Institut de France démis de ses fonctions, accompagné des peintres Jean-Baptiste Debret et Nicolas Taunay, de l'architecte Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (Paris 1776 - Rio de Janeiro 1850), élève de Percier, du sculpteur Auguste-Marie Taunay et du graveur Charles Simon Pradier (Illustration 1). Leur ambition était de fonder une académie des Beaux-arts. Mais les projets de la « colonie Lebreton » se heurtèrent à des intrigues locales. La Mission artistique française devait jouer malgré tout un rôle historique dans la fondation de l'enseignement artistique au Brésil. Grandjean de Montigny, Grand Prix de Rome en 1799, avait été entre 1808 et 1813 l'architecte du roi Jérôme de Westphalie (1784-1860), frère cadet de l'empereur Napoléon, dans son éphémère royaume à Cassel en Allemagne. Frappé par la chute du régime impérial, il dut quitter son pays, et s'installa définitivement à Rio. Architecte de l'École royale des Sciences, Arts et Métiers, architecte du gouvernement du Brésil, il devait réaliser la Bourse (1819-1820), l'Académie impériale des Beaux-arts (1820-1826), des décorations de fêtes, notamment pour le sacre de Pedro I^{er} (1822), le marché aux poissons (1834-1841), les fontaines de Benfica et São Clemente (1846), du Rocio Pequeno (1848), et des constructions privées.⁵

Après lui, Joseph Pierre Pézerat [Pedro José Pezerat] (1801-1872), ingénieur et architecte, fut engagé par le gouvernement du Brésil en 1825. Militaire dans le corps impérial d'ingénieurs du Brésil, il devint en 1828 l'architecte privé de Pedro I^{er}, mais ne suivit pas l'empereur à son retour au Portugal et préféra rentrer en France en 1831, ne rejoignant le Portugal qu'en 1840 après avoir travaillé en Algérie.

Mexique, 1827-1830

Comme le Brésil, le Mexique entama très tôt des échanges avec la France. Le premier élève de l'École des beaux-arts à faire carrière au Mexique fut l'architecte français Henry Griffon (1803-1883), élève de Delespine, arrivé en 1827 au Mexique. Comme au Brésil, un bon architecte était encore au début du XIX^e siècle une denrée rare, et Enrique Griffon sut en profiter, malgré le fait qu'il ait été régulièrement mis en concurrence avec Lorenzo de la Hidalga (1810-1872), élève de Labrousse non admis à l'École, né au Pays basque espagnol et émigré au Mexique en 1838, et Vicente Casarín (1803-1872), élève de François Debret. Primé au Concours pour le monument à l'indépendance du Mexique en 1843, Griffon a été évincé de l'exécution du monument par le président du Mexique, le général de

⁴. Abel Blouet, *Rapports à M. le Comte de Montalivet, Pair de France, Ministre secrétaire d'État au Département de l'Intérieur, sur les pénitenciers des États-Unis*, en coll. avec Frédéric Auguste Demetz, Paris, Imprimerie Royale, 1837.

⁵. Jean-Philippe Garric, « Paris-Florence-Rio. Grandjean de Montigny ou l'École de Percier en exil », *Tra Firenze e Rio. Entre Florença e Rio. Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850) e la riscoperta dell'architettura del Rinascimento toscano*, a cura di Mario Bevilacqua, Firenze, Didapress, 2019, p.12-27 [consultable en ligne, https://www.academia.edu/40223933/Paris_Florence_Rio_Grandjean_de_Montigny_ou_l%C3%A9cole_de_Percier_en_exil].

1 AUGUSTE GRANDJEAN DE MONTIGNY

Rio de Janeiro (Brésil).
Paço do Senado, sala
de sessões ordinárias
e solenes, 1848.
Museu Nacional
de Belas Artes,
Rio de Janeiro.



Santa Anna, au profit de son rival Hidalgo. Il y a peut-être une justice : faute de pouvoir réunir les crédits nécessaires à son exécution, la colonne n'a jamais dépassé le stade de son piédestal (Illustration 2).

C'est la Révolution de 1830 qui a chassé de sa patrie François Marius Alexis Aubin (Tourrettes, Var 1802 - Callian, Var 1891). Il avait déjà remporté deux récompenses en mathématiques à l'âge de 14 ans seulement, avant d'orienter ses études vers l'École normale. Scientifique pur et chargé d'enseignement, la part qu'il avait prise dans les journées révolutionnaires de 1830 l'obligea à quitter la France. Parvenu au Mexique, ayant perdu tous ses instruments scientifiques, il se tourna vers l'archéologie. Il devint un éminent spécialiste des civilisations anciennes d'Amérique centrale, apprit le nahuatl, et rapporta en France, où il revint en 1855, une impressionnante collection qui forme aujourd'hui le fonds mexicain de la Bibliothèque nationale de France.

Richard Morris Hunt (1827-1895), élève de Lefuel,
premier Américain de souche admis à l'EBA, 1846

En 1846, cinq étrangers, dont quatre Suisses, ont été admis à l'École. Le cinquième, bien qu'authentique WASP, a été lui-même un Suisse d'adoption : emmené par sa mère en Europe avec toute sa famille en 1843,⁶ Richard Morris Hunt fut placé en 1844 à Genève, dans une pension tenue par le descendant d'une famille

6. Son père sénateur était mort du choléra en 1832, et sa mère décida de s'installer en Europe, où la vie, moins chère qu'aux États-Unis, permettait de tenir son rang plus aisément.

2 LORENZO DE LA HIDALGA

México (Mexique).
Monument à
l'indépendance du
Mexique, 1843.



réformée partie de France vers 1724 pour cause de religion. Celle-ci comptait de nombreux élèves étrangers, dont une vingtaine d'Américains.⁷

Puis Hunt entra chez l'architecte genevois Samuel Darier (1808-1884), un ancien élève de l'École des beaux-arts qui avait ouvert son cabinet en 1837. Darier l'orienta vers Hector Lefuel (1810-1880), un élève de son ancien maître Jean Nicolas Huyot (1780-1840). Admis à l'École des beaux-arts en décembre 1846, passé en première classe en juin 1851, Hunt poursuivit sans conviction ses études jusqu'en 1854, puis travailla pendant neuf mois sous les ordres de Lefuel sur le chantier du Louvre. Il conclut de cette première expérience qu'il avait de meilleures chances de faire valoir ses acquis dans sa patrie d'origine, plutôt que de rester en France dans un anonymat relatif.⁸ Son intuition était bonne : établi à New York, il devint l'architecte attitré de la riche famille Vanderbilt pour la construction de ses nombreux hôtels particuliers et châteaux.

7. Paul R. Baker, *Richard Morris Hunt*, Cambridge, Mass., M.I.T., 1980. Susan Stein : *The Architecture of Richard Morris Hunt*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1986 ; plusieurs chapitres de ce livre sont traduits en français dans *Richard Morris Hunt, architecte, 1827-1895*, catalogue d'exposition, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques, 1989. Depuis ces deux ouvrages pionniers, les écrits sur Hunt se sont multipliés.

8. Hunt signait une lettre à son patron le 28 juin 1852 : « Votre ancien mais pas brillant élève » (archives familiales d'Olivier Lefuel, Paris, lettre citée par Barbara Kornfeld Silvergold, *Richard Morris Hunt and the Importation of Beaux-Arts Architecture to the United States*, thèse (Ph. D. in Architecture), University of California, Berkeley, décembre 1974.

Hunt commença en 1857 à enseigner l'architecture à quelques élèves, sur le modèle français. Il donnait chaque mois une composition d'architecture principale à traiter, avec des sujets additionnels mineurs. L'ampleur des programmes était plus modeste que pour les sujets proposés à l'École des beaux-arts. L'atelier comptait au maximum cinq élèves à la fois, mais beaucoup devaient devenir par la suite eux aussi des architectes importants. Son principal passeur fut William Robert Ware (1832-1915), entré dans son atelier début 1859, et qui créa le département d'architecture du Massachusetts Institute of Technology en septembre 1868, puis celui de Columbia College en 1881. Son enseignement contribua à populariser l'École parisienne auprès des élèves en architecture américains jusque dans les années 1920-1930.

Au total, 535 élèves américains ont été admis à l'École des beaux-arts, essentiellement entre les années 1890 et 1930, avec un pic de fréquentation entre 1895 et 1905, un pic tel que l'École a été contrainte de modifier certains règlements pour limiter l'impact de la présence des étrangers par rapport aux élèves français.

Une brochure, publiée par un journaliste en 1886, témoignait de l'exaspération croissante des élèves français devant le poids de cette présence étrangère dans les ateliers : ils appelaient l'École à « limiter le nombre des places accordées aux Anglais, aux Américains et surtout aux Suisses allemands, dont ces ateliers regorgent ».⁹ En réponse, le règlement de 1892 dessina les contours d'un numerus clausus aux règles encore assez vagues, avant que les quotas ne se fixent à partir de mai 1899 : seraient dorénavant admis à chaque session d'admission 45 Français, entre lesquels s'intercaleraient les étrangers aux notes équivalentes, pour un maximum de 15, soit un total de 60 élèves par promotion. C'est à cette période que l'administration de l'École commença à rédiger des statistiques sur le nombre des élèves étrangers rapporté aux français.

Et l'Amérique Latine ?

L'École des beaux-arts ne semble pas avoir attiré les élèves en architecture latino-américains, du moins, pas de manière directe. Cet immense territoire y comptait pratiquement pour zéro parmi les élèves inscrits en architecture à l'École.

Entre 1895 et 1930, les statistiques annuelles de l'École des beaux-arts ont totalisé au maximum par année la présence de :

2 Chili	4 Uruguay	1 Pérou	5 Argentine
2 Venezuela	3 Mexique	2 Bolivie	2 Cuba
1 Brésil	8 Américains du Sud		

Ce terme général d'Américains du Sud regroupait des pays insuffisamment représentés à titre individuel.

Pour détailler un peu plus finement, l'année scolaire 1890-91 a compté 606 Français inscrits pour 73 étrangers, dont 32 Nord-Américains, 22 Suisses, 6 Roumains..., et aucun ressortissant d'Amérique latine...

L'année scolaire 1894-95 a compté 714 Français inscrits pour 99 étrangers, dont 54 Nord-Américains, 20 Suisses, 3 Roumains..., et 12 « autres nations », parmi lesquelles 2 Chiliens...¹⁰

L'année scolaire 1905-06 a vu apparaître un premier Uruguayen, l'année 1908-09 un Péruvien, l'année 1910-11 deux Argentins et un Vénézuélien, l'année 1914-15 deux Mexicains, l'année 1920-21 un Bolivien, l'année 1922-23 un Cubain, l'année 1923-24, sept Américains du Sud... Un seul Brésilien a été décompté, en 1929-30. L'Argentine, nation la mieux représentée du continent latino-américain, a compté un maximum de cinq élèves, en 1917-18 et 1918-19.

La faiblesse de ces chiffres montre que l'École des beaux-arts n'a suscité en Amérique latine que des initiatives individuelles, très loin de l'immigration massive des États-Uniens. Seule une petite poignée d'élèves mexicains s'est rendue à Paris relativement tôt, bien avant que l'École ne commence à établir ses statistiques annuelles. On postulera sans certitude que ces quelques initiatives ont pu être liées à l'émulation provoquée par le voisin nord-américain.

Mexique, les "Barcelonnettes", 1830-1915

Le Mexique a pourtant connu un phénomène migratoire qui a laissé une forte empreinte dans le pays, les "Barcelonnettes".¹¹ Ce sobriquet désigne une communauté venue de la vallée de l'Ubaye en Haute-Provence, dans le Sud-Est de la France.¹²

10. Archives nationales de France, AJ⁵² 1028, Relevés numériques, par nationalités, des élèves admis à l'École proprement dite ; les tableaux des années 1890-91 et 1894-95 ont été publiés par Eugène Muntz, 'The Ecole des Beaux Arts', in « The Beaux Arts Number », *Architectural Record*, janvier 1901, p. 15.

11. Philippe Martin, « De Barcelonnette au Mexique et retour (pour certains). Histoire d'une émigration réussie », *Le Globe*, revue genevoise de géographie, 148, 2008, p. 173-197 [consultable en ligne : https://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1551]. *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes, France-Mexique*, Paris, Somogy, 2013.

12. Ils tiraient leur nom de la petite ville de Barçolonia ou Barcelonnette, qui avait été fondée en 1231 par le comte de Provence, d'origine catalane, qui s'était allié au comte de Barcelone et au doge de Venise dans

9. L. Verax, *De l'envahissement de l'École des beaux-arts par les étrangers*, Paris, Librairie Centrale d'Architecture, 1886 [consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3149997.image>].

En 1805, un de ses habitants, Jacques Arnaud, partit à l'âge de 24 ans pour la Louisiane, qui venait d'être vendue par Napoléon aux tout jeunes États-Unis. Il se mêla aux Acadiens, anciens immigrés venus de Normandie et du Poitou. Après s'être livré à l'agriculture et à l'élevage, il fut rejoint par ses deux frères, qui exploitaient une filature dans leur village de Jausiers. Tous trois exportèrent leur savoir-faire au Mexique vers 1818. Comme les affaires marchaient, ils firent venir en 1830 trois autres habitants de leur village, dont deux retournèrent en France en 1845, fortune faite. Leur exemple entraîna une nouvelle vague d'immigration.

Formant un clan extrêmement soudé et organisé, les Barcelonnettes s'adonnèrent au commerce du textile, puis à son industrie. Leur entreprise connut un développement spectaculaire à partir de 1876 sous la longue présidence de Porfirio Diaz (1830-1915). C'est à eux qu'on doit les plans des grands magasins construits sur les modèles des établissements parisiens. Ils n'hésitaient pas à faire appel à des architectes français en vue, qui adressaient leurs plans, réalisés sur place par des ingénieurs : à la ville de Mexico, Georges Debrie (1856-1909) pour le Palacio de Hierro en 1891, et Eugène Ewald (1850-1927) pour Las Fábricas Universales en 1909.¹³ En soutien à leur commerce, ils créèrent les premiers établissements bancaires du pays. La Banque du Mexique a été d'abord administrée par des Français. Et le ministre des Finances du gouvernement Diaz à cette époque de forte expansion économique était français.

La chute du dictateur en 1911 et son exil – il est mort à Paris en 1915 – ramena dans leur patrie d'origine environ 10% des Barcelonnettes, parmi les plus fortunés. Ces "Américains" ou "Mexicains", s'y firent construire des maisons à la mesure de leur réussite économique et sociale, là encore par leurs architectes, comme Paul Dubois (1874-1953) ou Joseph Hiriart (1888-1946).

On estime actuellement à environ 50 000 les descendants des Barcelonnettes encore établis à travers le Mexique. Certains d'entre eux se sont hissés à l'échelon le plus haut de la politique, comme l'homme d'état Paul Reynaud (Barcelonnette 1878-Neuilly-sur-Seine 1966), fils du propriétaire de Las Fábricas Universales, Alexandre Reynaud (1840-1913), plusieurs fois ministre en France, et même brièvement président du Conseil des ministres en 1940 avant la prise du pouvoir par le maréchal Pétain. Plusieurs architectes nés à Mexico City sont directement issus de l'immigration ubayenne au Mexique, le plus connu d'entre eux étant Émile Aillaud

.....
le but d'ouvrir une voie carrossable à travers les Alpes et d'éviter les pirates qui infestaient la Méditerranée. La reprise du commerce maritime au XIV^e siècle mit un frein à la prospérité de la vallée. A la population autochtone s'étaient joints des Espagnols, puis des marranes, juifs chassés d'Espagne en 1492 par Isabelle la Catholique. Les villageois, tout en se livrant à l'élevage des moutons, filaient le chanvre et la soie et tissaient la laine pendant l'hiver, et partaient à la belle saison en faire commerce en ville par colportage.

13. Cf. la communication de Julien Bastoen dans ce volume.

(1902-1988), auteur du grand ensemble de *La Grande Borne* à Grigny (Essonne) en 1964-71, et de l'ensemble des tours *Nuages* à Paris-La Défense en 1973-81.¹⁴

Quel pays d'Amérique latine a subi la plus forte influence de la France ?

Le cas des Barcelonnettes est une illustration exemplaire du dynamisme des communautés françaises en exil, de leur spécialisation, à commencer par les secteurs commercial et bancaire, mais aussi des mouvements de va et vient incessants entre leurs patries d'origine et d'adoption, au gré des bouleversements familiaux, économiques ou politiques, ou du simple désir de revenir au pays pour y poursuivre sa carrière ou y jouir d'une retraite bien méritée.

Mais il faut se garder de faire de ce cas une généralité. Les pays d'Amérique latine ont accueilli des immigrants français dans des proportions très diverses. Et la présence française s'y est mêlée à d'autres, comme celles des Espagnols bien sûr, mais aussi des Italiens ou des Anglo-Saxons, sans oublier que les professionnels du bâtiment français actifs outre-Atlantique pouvaient avoir suivi d'autres formations que celle de l'École des Beaux-Arts, comme l'École des Arts Décoratifs (Eduardo Le Monnier, Louis Martin) ou l'École Spéciale d'Architecture (René Sergent, Julio Dormal), n'avoir fait que fréquenter un atelier (Alejandro Christophersen), ou encore être de simples autodidactes.

Il est impossible de dresser des données statistiques fines autour du modèle beaux-arts en Amérique latine. Les archives manquent, les informations sont souvent fragmentaires et peu fiables, les parts respectives prises dans les réalisations de part et d'autre de l'Atlantique sont difficiles à cerner, l'identité même de chacun n'est pas toujours aisée à connaître avec certitude, avec des prénoms hispanisés ou changés, et des noms modifiés pour être prononcés à l'espagnole. Nous prendrons pour exemples deux cas repérés sur le sol argentin.

D'abord, Ernest Sanson (1836-1918) : cet architecte, très apprécié de la bonne société pour ses hôtels particuliers qui fleurissent dans le XVI^e arrondissement de Paris, mais aussi très demandé à l'étranger, a dessiné depuis la France deux hôtels particuliers, à Buenos Aires le Palacio Leloire en 1903-05 (aujourd'hui Circolo Italiano di Buenos Aires), et à Córdoba l'hôtel du docteur Ferreyra en 1911-16 (aujourd'hui musée des Beaux-arts Evita-Palacio Ferreyra).¹⁵ C'est un ancien élève de

14. L'Argentine a connu un phénomène identique, quoique de moindre ampleur, avec la fondation en 1884 de la ville de Pigüé dans la province de Buenos Aires par une colonie française venue du département de l'Aveyron.

15. Lucien Tropey-Bailly, « Nécrologie, Paul-Ernest Sanson », *L'Architecture*, n° 6, juin 1918, p. 91-98, cette notice nécrologique est accompagnée de la liste des œuvres de l'architecte.

Jean-Louis Pascal d'origine norvégienne, Alejandro Christophersen (1866-1946), non admis à l'École des beaux-arts, qui s'est chargé de la réalisation de la Residencia Leloir. Il est manifeste que, devenu lui aussi un architecte en vue dans son pays d'accueil, il n'a pas limité son rôle à celui de simple architecte d'opération, et qu'il est intervenu sur le projet, qui apparaît sensiblement surchargé par rapport à ce qu'avait dû dessiner Sanson. Mais Christophersen est aujourd'hui considéré en Argentine comme l'unique auteur de ce bel hôtel particulier.

A l'autre extrême de la hiérarchie professionnelle est le cas de Louis Jamin (1868-ap. 1934). Ce natif de la petite ville de Levallois, après avoir peut-être fait des études d'ingénierie, a fréquenté l'atelier de Henry Duray (1856-ap. 1914), un atelier préparatoire à l'admission à l'École des beaux-arts, où, comme Christophersen, il n'est jamais entré. Nommé architecte de la ville de Levallois en 1891, il y a construit entre 1895 et 1898 un des plus beaux hôtels de ville de la banlieue parisienne, réalisé alors qu'il n'avait pas trente ans. Un différend avec la municipalité concernant sa rémunération pour ses travaux l'aurait peut-être poussé à quitter ses fonctions. Nous supposons que les raisons qui l'ont amené à débarquer en mai 1909 en Argentine, où il exerça sous le nom de Luis Jamín,¹⁶ étaient dues à son succès au concours pour la Polyclinique San Martín, dont il avait été classé premier Nanti d'une notoriété qui ne dépassait guère les limites de sa commune d'origine, il est pourtant connu pour avoir dessiné la Rambla Bristol à la station balnéaire de Mar del Plata, surnommée le Biarritz Argentino. Cet élégant quai-promenade de 400 mètres de long, a été construit avec Carlos Agote (1866-1950) ingénieur diplômé de l'École centrale des arts et manufactures (promotion 1890) et Alberto de Gaínza Lynch (1860-1915), avec la firme Castello y Picqueres. Inauguré en janvier 1913, il est connu sous le nom de Rambla francesa (démoli en 1939) (Illustration 3). On ne sait rien de plus sur Louis Jamin en Argentine, sinon qu'il semble s'être livré à la spéculation immobilière. On le retrouve installé à Paris, au plus tard en 1925 et vraisemblablement fortune faite, car il a résidé dans de beaux immeubles du VII^e arrondissement, un des quartiers les plus élégants de Paris. Il y était mentionné comme propriétaire, ce qui signifiait qu'il vivait de ses rentes.

La seule base de comparaison possible des liens noués entre chaque pays du continent latinoaméricain entre 1800 et 1968 et l'École de Paris, a consisté à faire le comptage le plus large possible des pays cités dans chacune des notices biographiques du *Dictionnaire des élèves en architecture de l'École des beaux-arts*, quelle qu'en ait été la valeur dans chacune d'entre elles.

Ce tableau confirme que c'est l'Argentine qui a entretenu les liens les plus larges avec la France, bien que sur une période relativement resserrée, entre le

déferlement migratoire des années 1880 dans le but d'occuper et d'exploiter les terres, et la Grande Dépression de 1929 :

PAYS	OCCURRENCES	PREMIER ÉLÈVE FRANÇAIS VENU EN AMÉRIQUE LATINE (dates de naissance et de mort; date d'arrivée au pays)	PREMIER ÉLÈVE DU PAYS INSCRIT À L'EBA (dates de naissance et de mort; date d'admission à l'École des beaux-arts)
Argentine	139	Gaspar Bornhauser (1860-1929 ; en 1886)	Joaquín Belgrano (1854-1901 ; octobre 1873)
Brésil	93	Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850 ; en 1816)	Francisco Caminhoa (1838-1915 ; novembre 1857)
Mexique	75	Henry Griffon (1803-1883 ; en 1827)	Vicente Casarín (1803-1872 ; janvier 1829)
Uruguay	55	Julien Masquelez (1863-? ; en 1889)	Sebastián Martorell (1847-1929/34 ; avril 1872)
Chili	43	Claude Brunet-Debaines (1799-1855 ; en 1848)	Manuel Valenzuela (1894-ap. 1929 ; juillet 1921)
Pérou	32	Maximilien Mimey (1826-1888 ; en 1853)	José García Calderón (1888-1916 ; janvier 1909)
Cuba	25	Pas de réponse significative	Juan Salvador Elizalde (1823-1899 ; décembre 1844)
Équateur	20	Pas de réponse significative	René Denis Zaldumbide (1924-ap. 1969 ; décembre 1946)
Venezuela	14	Jacques Lambert (1880-1961 ; en 1939)	Manuel Felipe Herrera Tovar (1865-1932 ; avril 1888)
Colombie	12	Jean Paul Wolff (1911- ? ; vers 1942)	Alfonso Carvajal Escobar (1903-1972 ; mars 1931)
Haïti	12	Pas de réponse significative	Franck Jeanton (1903-ap. 1962 ; juillet 1927)
Panama	8	Pas de réponse significative	Pas de réponse significative
Saint-Domingue	7	Pas de réponse significative.	Pas de réponse significative
Bolivie	6	Pas de réponse significative	Pas de réponse significative
Salvador	6	Pas de réponse significative	Pas de réponse significative
Paraguay	4	Pas de réponse significative	as de réponse significative
Costa Rica	4	Pas de réponse significative	Pas de réponse significative
Guatemala	4	Pas de réponse significative	Pas de réponse significative
Jamaïque	4	Pas de réponse significative	Pas de réponse significative
Nicaragua	2	Pas de réponse significative	Pas de réponse significative
Guyane	1	Pas de réponse significative	Pas de réponse significative
Honduras	0		

16. Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos : <https://cemla.com/buscador/>. Le résultat de ce concours a été publié dans L'Architecture, 23^e année, n° 9, 26 février 1910, p. 82.

3

LOUIS JAMIN,
CARLOS AGOTE
ET ALBERTO DE
GAÍNZA LYNCH

Mar del Plata
(Argentine). Rambla
Bristol, 1913.



Le modèle Beaux-arts pour l'expression d'une nation, monuments commémoratifs

L'architecture académique française constituait l'expression architecturale et urbanistique idéale pour présenter une image flatteuse de l'identité nationale et d'une cohésion politique et économique dont la mise en place a pourtant été souvent laborieuse et chaotique.

L'expression la plus immédiate du sentiment national, et relativement peu onéreuse, a consisté à placer dans les points stratégiques des villes des monuments consacrés aux faits militaires et politiques qui ont façonné les jeunes républiques, et aux personnages qui ont participé, le plus souvent par les armes, à la libération de la domination espagnole.

Pourtant, comme nous l'avons évoqué plus haut, faute de pouvoir réunir les fonds nécessaires, le Mexique ne put même pas mener à bien l'érection sur la Plaza de la Constitución de Mexico de la colonne dédiée à son Indépendance, entamée en 1843. C'est à cause de cette excroissance abandonnée sur place que les habitants de Mexico ont fini par nommer la partie de la vaste place de la Constitution où il gisait, *el Zócalo*, nom qui est devenu un terme générique pour dénommer les places centrales au Mexique et dans les pays voisins.

C'est au Pérou que revient l'honneur d'avoir réalisé le premier monument d'importance consacré à l'indépendance conquise sur l'Espagne. Il célébrait la victoire de la Quadruple Alliance (Pérou, Bolivie, Chili, Équateur) sur l'armée espagnole, à Callao, le 2 mai 1866. L'érection du monument à la victoire de Callao a fait l'objet dès 1868 d'un concours international organisé et jugé à Paris. Sur

trente participants, les trois prix furent remportés par des Français, et l'exécution confiée au couple classé premier, l'architecte Edmond Guillaume (1826-1894) et le statuaire Léon Cugnot (1835-1894). Mais celle-ci ne se fit pas sans quelques péripéties, et l'inauguration n'eut lieu qu'en 1874.

Les monuments font aussi l'ornement des grands cimetières, inspirés de celui du Père-Lachaise à Paris, comme le Pantéon Francés de la Piedad à Mexico, créé en 1889 par la communauté des Barcelonnettes, ou le cimetière de Puebla avec son monument commémoratif franco-mexicain inauguré en 1896, et dû à l'architecte Georges Morin-Goustiaux (1859-1901) et au sculpteur Marcel Desbois.

Les statuaires français étaient concurrencés par les Italiens, eux aussi remarquables praticiens. Parmi les réalisations de sculpteurs français en Argentine, on compte des artistes importants, comme Carrier-Belleuse, Falguière, Dalou, Rodin ou Despiaux.¹⁷ La colonie française d'Argentine s'est illustrée en offrant le Monument de la France à l'Argentine, par Henri Paul Nénot (1853-1934) Grand Prix de Rome d'architecture en 1877, et Émile Peynot (1850-1932) Grand Prix de Rome de sculpture en 1880. Ce monument a été inauguré en 1910 sur la Plaza Francia de Buenos Aires, dessinée l'année précédente par l'architecte paysagiste d'origine française Carlos Thays. Il faut encore citer dans cette même ville deux très belles constructions funéraires réalisées au cimetière de la Recoleta pour deux personnalités d'origine française, les tombes Leloir en 1906 (Illustrations 4a et 4b), et Lartigau en 1909, par l'architecte français Albert Guilbert (1866-1949), et la puissante statue équestre du général Carlos de Alvear (1788-1852) en 1913-1926, par Antoine Bourdelle (1861-1929), dont les maquettes à différentes échelles comptent parmi les pièces les plus spectaculaires du musée consacré au sculpteur à Paris.

Urbanisme

Les urbanistes français ont été aussi recherchés sur le continent américain pour améliorer les tracés des villes et l'esthétique urbaine. L'urbanisme à la française a d'abord consisté à casser le quadrillage traditionnel des villes coloniales par le percement de diagonales.

La France n'a pas exercé de pouvoir colonial sur le continent américain. C'est l'esprit d'imitation du Paris haussmannien qui a inspiré aux vastes métropoles comme Buenos Aires (Argentine), Philadelphie (États-Unis), Caracas (Venezuela),

17. Voir en comparaison : Ioana Beldiman, *Sculptura franceza în România (1848-1931)*, Bucarest, Simetria, 2005. Malgré la différence d'échelle, les points de ressemblance entre les deux métropoles de Buenos Aires et de Bucarest sont aussi nombreux qu'étonnants : bâtiments publics, monuments commémoratifs et funéraires (le magnifique cimetière Bellu), résidences urbaines fastueuses, percées et parcs urbains, appel à de grands représentants de l'Académisme français...

4

ALBERT GUILBERT

Gauche:
Buenos Aires
(Argentine). Cimetière
de la Recoleta, tombe
de la famille de
Federico R. Leloir, 1906.

Droite:
Buenos Aires
(Argentine). Cimetière
de la Recoleta, tombe
de la famille de
Federico R. Leloir, 1906,
coupe.



La Havane (Cuba), Rio de Janeiro (Brésil), et à des capitales régionales (Córdoba, Rosario en Argentine), leurs vastes places et leurs réseaux de larges percées urbaines plantées d'arbres, axées sur ses monuments publics dont ces cathédrales de l'industrie qu'étaient les gares de chemin de fer, leurs squares et leurs vastes parcs, mais aussi, raison moins avouable, les espaces ouverts qui permettaient aux troupes d'intervenir plus facilement contre les insurrections urbaines.¹⁸

Le Paseo de la Reforma à la ville de Mexico, long de presque 15 kms, tracé sur les ordres de Maximilien I^{er} pendant son empire éphémère en 1864-1867, est probablement la première artère créée sur le modèle des grands boulevards européens. La colonne élevée à Lima en mémoire de la victoire de Callao a été placée au centre d'une place rayonnante, la Plaza Dos de Mayo, inaugurée comme elle en 1874, entourée d'un cercle d'hôtels particuliers dessinés sur le modèle de la place de l'Étoile à Paris (Illustration 5).

L'architecte et urbaniste Joseph Bouvard (1840-1920), directeur des services d'architecture, de la voirie et des promenades et plantations de Paris, appelé à l'automne 1907 par le maire de Buenos Aires, Carlos Torcuato de Alvear (1860-1931), pour préparer les célébrations du Centenaire de l'émancipation coloniale en 1910 dans le quartier de Palermo, réussit en six semaines seulement à proposer un plan

18. Ambe J. Njoh, *French Urbanism in Foreign Lands*, Suisse, Springer, 2016 [consultable en ligne : https://www.academia.edu/21606510/French_Urbanism_in_Foreign_Lands].

5

Lima (Pérou). Plaza
Dos de Mayo, 1874.



pour la ville avec 32 diagonales, l'urbanisation de la Quinta Hale, un projet pour la future Plaza del Congreso, et le plan d'un hôpital de 2000 lits. Revenu en 1909-1910, il préparait en septembre un plan pour la ville de Rosario, lui aussi avec des diagonales (non réalisé). Il dessinait encore en 1911 un plan d'embellissement pour Montevideo (Uruguay), et commençait un plan pour la ville de São Paulo (Brésil).¹⁹

Après lui, d'autres architectes et urbanistes français ont visité Buenos Aires : Jean Claude Nicolas Forestier (1923), Léon Jaussely (1926), Le Corbusier (1929), Auguste Perret (1936) et Gaston Bardet (1948-1949), signe des liens privilégiés qu'entretenait la profession avec la capitale argentine. Plus récemment encore, Aymeric Zublena (1936-), coauteur du stade de France à Saint-Denis (inauguré en 1998), avait été l'architecte d'une mission française d'étude pour le schéma directeur du Grand Buenos Aires en 1968-69, qui prévoyait la création de deux villes nouvelles linéaires le long du Rio de la Plata.

Dans l'hémisphère nord, l'architecte paysagiste Jacques Gréber (1882-1962), coqueluche des Américains pour ses jardins dessinés à la française, fut invité à dessiner le Benjamin Franklin Parkway à Philadelphie à partir de 1919.²⁰

19. Le Parque da *Várzea do Carmo* par Francisque Édouard Cuchet [Francisco Cuchet] (1885- ?) en 1918 (aujourd'hui parc *Dom Pedro II*), est une adaptation du projet initial de Bouvard, en 1911.

20. Jacques Gréber, *L'Architecture aux États-Unis, preuve de la force d'expansion du génie français*, Paris, Payot, 1920.

Citons encore le *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio* de Buenos Aires, dessiné par l'architecte-paysagiste Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930) en 1923-1924 (non réalisé), le plan régulateur de La Havane (Cuba) par Forestier entre 1925 et 1930, avec la collaboration d'Eugène Beaudouin (1898-1983), le plan de remodelation de Rio de Janeiro (Brésil) par Alfred Agache (1875-1959) en 1927-1932,²¹ et le projet d'urbanisme pour Caracas (Venezuela) en 1939, par l'ingénieur-urbaniste Maurice Rotival (1892-1980), avec la collaboration de Jacques Lambert (1884-1961), projet interrompu par le coup d'état de 1945.

De majestueuses percées et de beaux parcs urbains ont pu se déployer sans souffrir autant que l'Europe des contraintes posées par l'ancien tissu urbain : le Paseo de la Reforma à Mexico, l'Avenida de Mayo à Buenos Aires, le Paseo del Prado et l'Avenida Agraciada à Montevideo, le boulevard Guzman Blanco et le Paseo El Calvario à Caracas, le Parque Forestal et la colline Santa Lucia à Santiago du Chili...

L'Argentine a pu s'assurer le talent d'un élève du jardinier Édouard André (1840-1911) qui, entré en 1840 au Service des Promenades et Plantations de la Ville de Paris, avait participé aux plantations du parc des Buttes-Chaumont. Recommandé par André à Adolphe Alphand (1817-1891), directeur du Service, Jules Charles Thays [Carlos Thays] (1849-1934) se vit confier par lui en 1889 un contrat d'un an pour la création du Parque Sarmiento de Córdoba. Ce fut le début d'une carrière considérable en Argentine. Thays fut nommé directeur des Parques y Paseos de la Ciudad de Buenos Aires en 1891. Il a réalisé dans la capitale 69 places et parcs publics, dont le Jardin Botánico (achevé en 1898, où se trouve une belle serre réputée venue de l'Exposition universelle de Paris en 1889), mais a œuvré aussi en province ainsi qu'en Uruguay. Il a même joué un rôle d'initiateur dans la création des parcs nationaux, comme celui des chutes d'Iguazú, ouvert l'année de son décès.

Expositions universelles

Héritières des expositions des produits de l'industrie nationale, qui se sont déroulées à Paris entre 1798 et 1849, les Expositions universelles se sont succédé dans la seconde moitié du siècle, de celle de Londres en 1851 à celle de Paris en 1900, toujours plus vastes et ambitieuses, élargissant leur rôle de foire industrielle et

21. *Cidade do Rio de Janeiro : extensão - remodelação - embelezamento ; organizações projectadas pela administração Antonio Prado Junior, sob a direção geral de Alfred Agache, ..., Paris, Foyer brésilien, 1930 ; Donat-Alfred Agache, La Remodelation d'une capitale : aménagement, extension, embellissement, Paris, Société coopérative d'architectes, 1932.*

commerciale à la dimension d'un gigantesque parc d'attractions, destiné aux professionnels comme aux simples visiteurs avides d'exotisme.²²

C'est en 1889 que les pays d'Amérique latine, qui n'avaient que peu ou pas participé aux expositions précédentes, figurèrent en nombre.²³ Au désir de jouer un rôle dans cette manifestation prestigieuse et de développer des partenariats économiques, s'ajoutait un symbole fort : l'exposition avait été placée sous le signe du centenaire de la Révolution française. A l'opposé des monarchies européennes qui la boudèrent, les jeunes républiques américaines firent massivement acte de présence officielle : en plus des États-Unis d'Amérique, elles étaient quinze, auxquelles s'ajoutèrent deux autres, représentées grâce à des initiatives privées.²⁴

Leurs pavillons étaient regroupés à l'angle ouest du Champ de Mars, à proximité de la tour Eiffel. Seul le Mexique, par un patriotisme conforme au récit historique républicain de la première période du Porfiriato, préféra présenter son passé préhispanique par un pavillon en forme de temple aztèque et passer commande à un ingénieur et un architecte mexicains. Tous les autres pays firent appel, comme c'était le plus souvent l'usage, à des architectes français, qui pour la plupart adoptèrent une architecture fantaisiste montée sur une ossature de fer, sans chercher à imiter de style particulier.²⁵

Le pavillon de la république argentine, le plus vaste, le plus exubérant et le mieux situé des pavillons étrangers, déployait sa façade chatoyante en contre-haut des berges de la Seine. Avec son ossature métallique dorée, ses façades de faïences colorées et ornées de cabochons de verre éclairés par des lampes électriques, il remporta le plus souvent un vif succès, malgré les critiques qui s'élevèrent côté argentin pour son absence absolue de références au pays commanditaire (Illustration 6).²⁶

A la fin des expositions, les constructions éphémères étaient vendues aux enchères. Elles trouvaient parfois une seconde vie, qu'elles soient intégralement remontées ou partiellement réutilisées. Il n'est pas surprenant que les nouveaux

22. *Les Expositions universelles en France, au XIXe siècle : techniques, publics, patrimoine*, dir. par Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère et Liliane Hilaire-Pérez, Paris, CNRS Éditions, 2012.

23. Christiane Demeulenaere-Douyère, « Expositions internationales et image nationale : les pays d'Amérique latine entre pittoresque "indigène" et modernité proclamée », *Diacronie, Studi di Storia Contemporanea*, 18, 2, 2014, pp. 1-14 [consultable en ligne : http://www.studistorici.com/2014/06/29/demeulenaere-douyere_numero_18/].

24. *1889, la Tour Eiffel et l'Exposition Universelle*, catalogue d'exposition, Paris : Musée d'Orsay, 1989 : on trouve dans le catalogue un inventaire illustré de l'ensemble des constructions de l'Exposition.

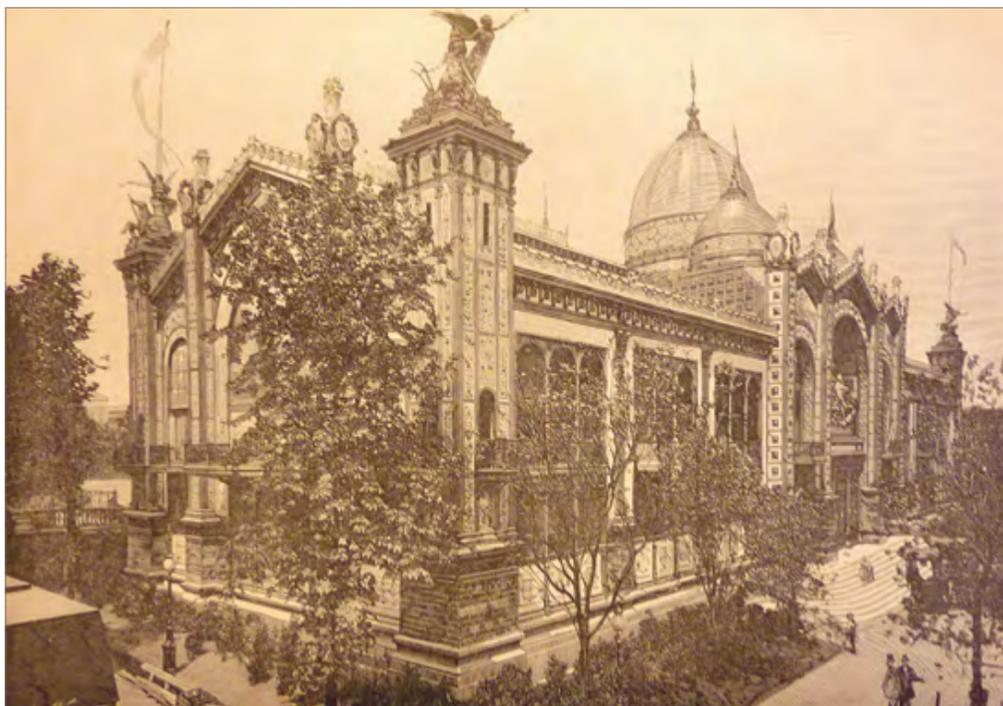
25. Sauf le pavillon du Venezuela, librement inspiré de la Renaissance espagnole.

26. Volker Barth, « Nation et altérité : l'Argentine aux Expositions universelles de 1867, 1878 et 1889 à Paris », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 15, 2008 [consultable en ligne : <http://journals.openedition.org/alhim/2925>].

6

ALBERT BALLU

Paris (France).
Exposition
universelle de 1889,
Pavillon argentin.



entrés sur le concert international des nations aient souhaité conserver leur pavillon en prolongeant ainsi sa valeur symbolique. La République Argentine, qui avait prévu dès le départ de faire édifier un bâtiment démontable, fit transporter et reconstruire à Buenos Aires en 1893-1894 son pavillon édifié par Albert Ballu (1849-1939). Ses assistants sur le chantier, Jacques Dunant (1858-1939) et Lucien Paquin (1861-1898), vinrent en Argentine pour assurer son remontage, et en profitèrent pour se faire embaucher par Norbert Maillart pour ses grands travaux. Ils menèrent parallèlement une carrière prolifique, associés jusqu'à la mort de Paquin en 1898.

Le Chili fit lui aussi remonter à Santiago son pavillon construit par Henri Picq (1833-1911). Et l'Équateur fit de même en 1900 avec son pavillon construit par Jean Baptiste Billa (né au Chili en 1858, mais établi en France).

Architecture édilitaire

Pour les jeunes états-nations, la France représentait un idéal culturel et civilisateur, symbole de l'émancipation des anciennes monarchies et promoteur d'idées nouvelles. Elle occupait dans l'idéologie de l'élite intellectuelle qui les dirigeait une place de prédilection, qui s'illustrait parfaitement à travers ses monuments publics. L'architecture néoclassique exprimait idéalement le concept de démocratie.

Et tant que les pays neufs n'avaient pas encore formé sur leur sol des professionnels en mesure de mener des chantiers aussi ambitieux, il fallait faire venir à tout prix des architectes étrangers, et notamment français.

Le Chili a fait figure d'exemple, en faisant systématiquement appel à des Français pour occuper la fonction d'architecte du gouvernement, grâce à l'intervention de ses ministres plénipotentiaires en France, bien qu'avec des succès plus ou moins durables. Le premier d'entre eux, recruté en 1848, était un professionnel expérimenté, actif en France depuis une vingtaine d'années, Claude Brunet-Debaines (1799-1855). Comme Grandjean de Montigny au Brésil, il s'établit définitivement au Chili. Très actif, il dessina notamment un premier projet pour le Congreso Nacional à Santiago en 1848. Après sa mort, l'architecte Lucien Hénault (1823-1908), engagé en 1856, mit en 1857 ses plans en travaux, suspendus seulement trois ans plus tard faute de ressources, et finit par démissionner et rentrer chez lui en 1872.²⁷ Paul Lathoud (1845-1908) reprit la charge, entre 1872 et 1880, avant de rentrer lui aussi en France. Émile Doyère [Emilio Doyere] (1842-1918) arriva pour sa part en août 1889, appelé par le gouvernement chilien avec un contrat de trois ans pour occuper les fonctions d'architecte diocésain. Il était accompagné de quatre autres anciens élèves de l'École des beaux-arts, Émile Jéquier, Charles Bunot, Marcel Dourgnon (qui occupa aussi la charge d'architecte du gouvernement chilien en 1889-1891) et Eugène Joannon. Son contrat fut annulé en avril 1890, suite à la destitution puis de la mort par suicide du président José Manuel Balmaceda Fernández (1840-1891), ce qui n'empêcha pas Doyère de rester au Chili et d'y accomplir une très belle carrière. Ses quatre collaborateurs firent aussi, partiellement ou totalement, un beau parcours professionnel au Chili.

Il semble que le premier édifice important réalisé en Amérique du Sud ait été la cathédrale de Quito en Équateur. Dessinée par l'architecte diocésain de Bourges en France, Émile Tarlier [Emilio Tarlier] (1825-1902), qui avait en charge la magnifique cathédrale de Bourges, construite au XIII^e siècle, elle présente toutes les caractéristiques de l'architecture gothique française, dans une composition cependant moins complexe que son modèle. Construite à partir de 1892, la cathédrale de Quito est cependant réputée toujours inachevée, à l'instar de la Sagrada Familia de Gaudí à Barcelone.

L'expérience chilienne et l'inachèvement de la cathédrale de Quito sont deux cas assez représentatifs des difficultés à développer des projets ambitieux dans des régimes instables économiquement comme politiquement, en dépit de quelques réussites heureuses.

Deux autres cas mobilisent notre attention. Le palais du pouvoir législatif de México avait donné lieu en 1896 à un concours international qui avait tourné à la

²⁷ Le chantier fut repris par l'ingénieur chilien Manuel Aldunate en 1870, et enfin achevé en 1876 par l'architecte italien Eusebio Chelli.

confusion et avait été déclaré infructueux. Aussi, Porfirio Diaz, impressionné par le succès remporté au concours international pour l'Université de Berkeley en Californie en 1899 par Émile Bénard (1844-1929), Grand Prix de Rome en 1867, avait fait appel à lui en 1902 pour reprendre ce projet avorté. Cette fois, Bénard, décidé à ne pas commettre la même erreur qu'au campus américain, où il avait refusé de s'installer pour conduire le chantier, déménagea au Mexique avec toute sa famille, accompagné d'une équipe de seize collaborateurs venus de France, comme Maxime Roisin (1871-1960) et Paul Dubois, qui firent de belles carrières, le premier comme professeur à la Escuela de Bellas Artes de l'Academia San Carlos et au Collège militaire de Chapultepec entre 1910 et 1914, le second comme enseignant, lui aussi à San Carlos en 1913-1914, puis de 1919 à 1929. Hélas, après la révolution de 1910 qui chassa le dictateur, ce chantier colossal, qui n'était pas en phase avec les idéaux du nouveau gouvernement, fut interrompu en 1913. Finalement, l'architecte Carlos Obregón Santacilia (1896-1951) proposa, non sans un certain opportunisme, de réutiliser l'énorme structure métallique du dôme central pour en faire un gigantesque arc de triomphe dédié à la Révolution mexicaine, ce qui fut réalisé en 1938.

Presque aussi ambitieuse, mais relativement plus réussie, fut la venue à Buenos Aires de l'architecte Norbert Maillart (1856-1928), 1^{er} Second Grand Prix de Rome en 1881, appelé par le gouvernement de Miguel Juárez Celman (1844-1909), président de 1886 à 1890, pour projeter diverses constructions publiques. Investi de deux énormes commandes, le Palacio de Correos y Telégrafos²⁸ et le Palacio de Justicia,²⁹ il était lui aussi assisté d'une équipe de collaborateurs français, parmi lesquels Jacques Dunant et Lucien Paquin. En prise avec deux chantiers compliqués, Norbert Maillart eut la déception de voir deux autres de ses projets non réalisés, le Palais du Gouvernement pour Montevideo (Uruguay) en 1887 (interrompu à la suite de la crise de la Barings en 1890), et le Palacio de Gobierno pour Córdoba en 1907.³⁰ En désaccord avec les autorités, il finit par se retirer du projet du Correo Central en 1911, et rentra définitivement en France en 1912. D'autres de ses assistants connurent des perspectives plus durables sur le territoire argentin. Jean Van Dorsser (1860-1937), venu pour travailler sous sa direction entre 1910 et 1912, fut nommé en 1913 professeur suppléant à la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires, titularisé en 1920, avant de rentrer en Europe une dizaine d'années plus tard. Jacques Spolsky (1887-1928), son collaborateur pour la construction du Palacio de Correos et du Colegio Nacional à Buenos Aires, lui succéda en 1912.

28. Premier projet en 1886, approuvé en 1888, arrêté par la crise de 1890, retravaillé en 1908, travaux paralysés à plusieurs reprises, inauguration en 1928...

29. Projet en 1889, chantier commencé vers 1898, suspendu par la crise de 1890, construction en 1905, inauguration en 1910, travaux prolongés jusqu'en 1942...

30. Carlos A. Page, "Un Proyecto de Maillart para Córdoba", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, 33-34, 1998-1999, p. 185-194.

Le Palais de Justice et la Poste de Buenos Aires apparaissent comme deux produits hybrides au regard du modèle Beaux-Arts. La poste, privée des ailes latérales projetées par Maillart et rehaussée pour compenser la perte d'espace, se présente comme un bloc massif plutôt lourd et mal proportionné. Mais au moins son esthétique Beaux-arts a été à peu près respectée.³¹ En revanche, on cherche en vain dans la lourde façade néogrecque du Palacio de la Justicia, écrasée par une surélévation tardive, le souvenir de ce que fut le projet initial de Maillart. Dans les deux cas, on constate que ce sont des nécessités de densification qui ont altéré les projets initiaux.

Mais Maillart ne fut pas le seul à construire, dans une manière Beaux-Arts plus ou moins habile, des palais pour la république argentine : les architectes italiens Francesco Tamburini (1848-1891) et Vittorio Meano (1860-1904) ont réalisé le Teatro Colón, et la Casa Rosada, et pour Meano, le Palacio del Congreso de la Nación Argentina (concours en 1895, inauguration en 1906), ainsi que le Palais législatif de l'Uruguay à Montevideo, remporté aussi par concours et construit entre 1908 et 1925, avec l'architecte italien Gaetano Moretti (1860-1938).

De la commande directe au concours public... ou inversement...

Nous nous en tiendrons à ces quelques exemples révélateurs. Mais il faut aussi nous pencher sur le phénomène des concours publics, dont les républiques latinoaméricaines ont fait un usage répété, voire abusif. Il serait intéressant de dresser l'inventaire de tous les concours qui ont été organisés à travers le continent américain et d'en faire l'analyse. Combien sont restés sans suite, combien ont été réalisés, dans quelles conditions et dans quels délais, combien d'auteurs primés ont pu mener à bien eux-mêmes leurs chantiers, ou au moins les voir conduits en leur nom propre et sans altération majeure, quand ils ne devaient pas subir d'être pillés sans vergogne ?

Faute de disposer de sources d'informations suffisantes, nous analyserons principalement le phénomène du côté français. Participer à des concours publics offrait aux jeunes architectes l'opportunité de se confronter à la commande publique, de travailler sur des sujets ambitieux ou parfois inhabituels, et tout simplement de se faire connaître. Nous savons par des témoignages que Charles Garnier (1825-1898) avait fait de son agence des travaux de l'Opéra de Paris une forme de bureau de placement, mettant à la disposition de ses jeunes collaborateurs des programmes

31. Ana Ottavianelli, Eduardo Gentile et Florencia Minatta, "A second look for a New Cycle of Life : from Main Post Office to Bicentennial Cultural Center – Survey and Registry for Restoration", in Alfonse Ippolito, *Handbook of Research on Emerging Technologies for Architectural and Archaeological Heritage*, Hershey, PA, 2017, chapitre 17, p. 500-531.

ou des annonces de concours. Il s'agissait souvent de petits projets pour des municipalités de province, mais pas toujours. Ainsi, Ambroise Baudry (1838-1906) remporta la seconde première prime au concours pour la construction de l'hôtel de ville de Vienne en Autriche en 1868, l'exécution ayant été confiée sans surprise, avec la première prime, à un architecte bien implanté localement, Friedrich Schmidt. Son succès est symptomatique : brillant dessinateur et aquarelliste, admirablement formé sur le chantier de l'Opéra de Paris, ce jeune frère du peintre Paul Baudry (1828-1886) était la parfaite illustration de ce qui faisait la réussite dans les concours des architectes issus de l'enseignement Beaux-arts, qui alliaient une maîtrise de la composition à une qualité de rendu particulièrement séduisante aux yeux des jurys.

Support à la quête de débouchés professionnels pour les jeunes diplômés, une publication mensuelle venait juste d'être créée en 1866 par un groupe d'élèves de l'École réunis sous le nom d'*Intime-Club*, les *Croquis d'architecture*. Sa vocation était de fournir aux élèves des dessins de projets lauréats des concours scolaires, mais aussi de compétitions publiques. La parution, devenue irrégulière dans les années 1890, finit par disparaître définitivement en 1898. Une nouvelle publication prit le relais, *Les Concours publics d'architecture*, éditée de 1895 à 1914.³² Bien qu'elle ait poursuivi un but strictement informatif et commercial, elle nous permet de suivre l'évolution du phénomène et de l'appréhender, au moins dans ses grandes lignes.

Le marché du bâtiment était en France sous le Second Empire porté par l'abondance des travaux de rénovation urbaine, à Paris comme en province, et même à l'étranger (Bucarest, Le Caire...), à l'imitation de la capitale française. Avec le rebond du post-haussmannisme dans les premières années de la Troisième République, les débouchés restaient encore larges. Mais à la fin du siècle, les terrains comme les commandes publiques commencèrent à se raréfier et à se restreindre à la construction utilitaire, comme le déplorait l'éditorial des *Concours publics* en 1906.

De l'autre côté de l'Atlantique, la prospérité économique comme le manque de praticiens capables de mener des chantiers d'envergure ont encouragé les décideurs à se livrer à la pratique des concours internationaux, et ils le firent sans retenue... et la plupart du temps sans résultat. Les organisateurs de concours, en raison de leur inexpérience, se sont souvent tournés vers des organisations professionnelles étrangères réputées. Nous avons vu plus haut que le concours de 1868 pour le monument à la victoire de Callao s'était déroulé en France, les projets ayant été exposés au Palais de l'Industrie de l'Exposition universelle de 1855. Un peu plus tard, la puissante Société Centrale des Architectes Français prenait la main sur l'organisation d'un grand concours international au Caire en 1895, pour la construction du musée des antiquités égyptiennes. Elle se donnait ainsi l'opportunité d'infléchir

32. Marie-Laure Crosnier Leconte, *Les grands concours internationaux (1895-1914) : vecteurs parallèles de diffusion de l'architecture française ?*, communication donnée à l'Institut national d'histoire de l'art dans le cadre de la conférence internationale co-organisée par l'INHA et la Society of Architectural Historians de Chicago, en 2005 [consultable en ligne, sans illustrations : <https://books.openedition.org/inha/454>].

les résultats à l'avantage de ses compatriotes, et de contribuer au rayonnement à l'internationale des architectes français, ainsi que de sa propre influence.³³

En décembre 1906, la Société des architectes diplômés par le Gouvernement se voyait offrir, pour la première fois à ce que croyait le rédacteur du compte-rendu publié dans la revue française *L'Architecte*, en janvier 1907, l'organisation d'un concours pour la création de la ville nouvelle de Guayaquil en Équateur (Illustration 7).³⁴ Celle-ci devait être élevée sur des terrains acquis autour de sa gare terminus par la compagnie ferroviaire qui construisait la ligne de Guayaquil à Quito, au débouché du rio Guayas, afin de créer un port moderne et une ville nouvelle qui se substituerait aux structures administratives de la vieille ville portuaire. Mais il ne s'agissait dans l'esprit de la compagnie financière de New Guayaquil que d'un concours d'idées, qui resta sans suite.

Beaucoup d'architectes européens se sont laissé leurrer par la perspective illusoire offerte par une réussite à un concours. Parmi ceux qui se sont confrontés de manière répétée à cet exercice, on voit revenir les noms d'une dizaine de Français, à peu près toujours les mêmes. On retiendra celui d'Émile Robert (1865-1922/23), compétiteur professionnel parti en 1890, encore élève à l'École des beaux-arts, pour un séjour de quinze mois au Chili, où il aurait réalisé un hôtel particulier et cinq maisons de rapport. Pour ne citer que les concours qui rentrent dans notre sujet, Robert fut primé avec Joanny Bernard (1855-1888/95) au concours pour le pavillon argentin de l'Exposition Universelle de 1900, et participa à diverses compétitions pour Montevideo (faculté de médecine et chambre de commerce française en 1903, palais législatif en 1904). Enfin, il fut classé premier au concours pour le Palacio de Gobierno à Lima en 1905, en collaboration avec Ludovic Hameau (architecte diplômé de l'École spéciale d'architecture) (Illustration 8).³⁵ Émile Robert se rendit sur place en 1906. Malheureusement, entre-temps, le gouvernement avait changé, et la réalisation du palais n'était plus jugée prioritaire.³⁶ Il se vit confier en compensation la construction d'un palais pour le pouvoir législatif,³⁷ et le Panthéon

33. *Concours pour le musée des Antiquités égyptiennes du Caire, 1895*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 2010 [consultable en ligne : <https://books.openedition.org/inha/3362>]. Le lauréat, Marcel Dourgnon (1858-1911), déjà cité dans cette étude, connut les pires difficultés sur le chantier, et finit par rentrer chez lui en 1900, se contentant de suivre de loin l'évolution des travaux jusqu'à l'inauguration du musée en 1902.

34. P. G. [Paul Guadet], « Le Concours de New-Guayaquil », *L'Architecte* (Fr.), janvier 1907, p. 1-4 ; « El Concurso para "Nueva-Guayaquil" y nuestras mejoras urbanas », *Arquitectura (Revista de Arquitectura, Arg.)*, 46, décembre 1907, p. 74-81 (traduction de l'article de Guadet, avec commentaires signés de Victor Julio Jaeschke) ; *Les Concours publics d'architecture*, 10^e année, n° 2, 18 janvier 1907, p. 5, pl. 16-21.

35. *Les Concours publics d'architecture*, 8^e année, n° 8, p. 27-29, pl. 73-76.

36. Ses dessins devaient être repris en partie lors de la construction entre 1919 et 1926 du palais par Ricardo Malachowski.

37. La première tranche des travaux fut exécutée sous sa direction en 1907-1908.

7

ANDRÉ BÉRARD

Guayaquil (Équateur).
Concours pour la ville
nouvelle, 1^{er} prix,
1906.



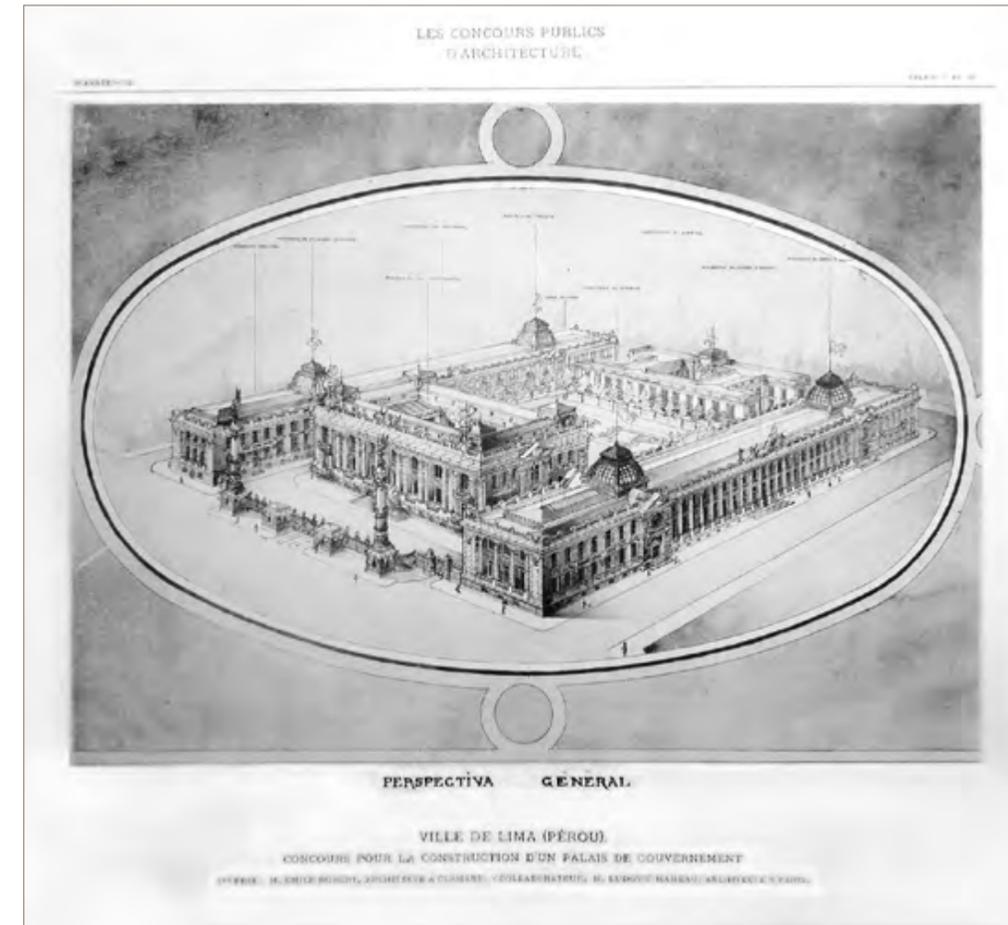
des Héros dans le cimetière Presbítero Maestro en 1908. Pourtant, il devait rentrer définitivement en France en 1912. L'élection à la présidence en 1908 d'Augusto B. Leguía (1863-mort en prison en 1932), et la venue d'un membre de la dynamique colonie polonaise au Pérou, Ricardo Malachowski (1887-1972), ne furent peut-être pas étrangères à son départ. Ce dernier était lui-même ancien élève de l'École des beaux-arts, et était arrivé en 1911, recruté par l'état péruvien pour participer à la réforme de l'École d'Ingénieurs, où il enseigna jusqu'à 1944.³⁸

38. La réussite de Malachowski au Pérou n'est pas sans évoquer celle d'Alejandro Christophersen en Argentine : Oscar Guillermo Osorio Gonzales, *Transferts techniques et artistiques entre le Pérou et*

8

ÉMILE ROBERT ET
LUDOVIC HAMEAU

Lima (Pérou).
Concours pour le
Palacio de Gobierno,
1^{er} prix, 1905.



Alejandro Christophersen évoquait en 1926 avec une pointe d'autodérision le concours de 1895 pour la construction du Palacio del Congreso de la Nación Argentina à Buenos Aires. Il s'amusa des défauts de jeunesse de son projet qu'il avait retrouvé dans ses archives et dont il publiait la façade, et rappelait avec justesse dans quel état embryonnaire se trouvait encore à cette époque dans son pays l'art en général et la culture architectonique, ceci naturellement pour mesurer l'immense progrès accompli en trente ans, notamment par lui-même.³⁹

l'Europe. Les architectes péruviens élèves de l'École des Beaux-arts et les architectes européens actifs à Lima (1888-1930), Mémoire de master, Université de Paris I Sorbonne, 2018-19, sous la direction de Valérie Nègre [consultable en ligne : <https://docplayer.fr/198558681-Universite-paris-1-pantheon-sorbonne-ufr-09-departement-d-histoire.html>].

39. *Revista de Arquitectura* (Arg.), 62, février 1926, p. 45-47 : nous ne faisons que le citer. Sur les concours en Argentine, voir Silvia Augusta Cirvini, *Nosotros los Arquitectos, Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*, Mendoza, Zeta Editores, 2004, p. 250-275 [consultable en ligne : *Nosotros los Arquitectos*,

Christophersen a régulièrement fustigé la médiocrité de l'organisation des concours, des jurys et le mépris dans lequel étaient tenus les concurrents, maigrement récompensés et trop souvent spoliés de leurs projets par les organisateurs, parfois au profit de leurs concurrents immédiats. Nous avons déjà vu comment Henri Griffon s'était fait déposséder au profit d'un de ses concurrents de l'exécution du monument dont il avait remporté le concours à Mexico en 1843. Les jugements biaisés pouvaient aller jusqu'au pur népotisme comme lors du concours international pour le Teatro municipal de Rio de Janeiro ouvert en 1903 et remporté par Albert Guilbert (1866-1949), qui se vit privé de l'exécution au profit de l'ingénieur Francisco de Oliveira Passos (1878-1958), qui avait l'avantage d'être le fils de Francisco Pereira Passos, maire du district fédéral entre 1902 et 1906.⁴⁰ D'une manière générale, la tentation majeure des organisateurs était de donner la préférence à un enfant du pays : au concours pour le palais présidentiel de Port-au-Prince en 1913, le lauréat Albert Morize (1877-1968) se vit supplanté par l'architecte haïtien Georges Baussan (1874-1958), diplômé DESA, pour l'exécution, qui eut lieu en 1914-1924.

N'oublions pas non plus que les architectes venus de l'étranger se retrouvaient en outre confrontés, d'une part aux pouvoirs publics, d'autre part aux ingénieurs et aux entrepreneurs du pays. Ces difficultés, tout architecte avait à les affronter, mais elles étaient encore plus difficiles à surmonter pour les étrangers, qui devaient s'adapter à des modes de fonctionnement souvent très éloignés des leurs propres. S'ils n'avaient pas la souplesse nécessaire pour s'en accommoder, ils repartaient au bout de quelques années dans leur pays, nous en avons cité de nombreux exemples au fil de cette étude.

Les questions de la propriété intellectuelle agitaient la profession. La nécessité de fixer des règles pour un bon déroulement des concours fut discutée en 1908 au Congrès international des architectes de Vienne dans sa 8^e session, et ses conclusions largement relayées par la presse spécialisée.⁴¹ Mais si les influentes sociétés d'architectes françaises étaient capables de superviser de grands concours internationaux, l'Argentine organisait trois concours restés stériles, pour la Facultad de Ciencias, la Facultad de Derecho et le Policlínico General San Martín. Le lauréat de ce dernier concours, Louis Jamin, venu en 1909 tenter de faire valoir son prix, devait finalement réaliser un peu plus tard la Rambla Bristol à Mar del Plata.

⁴⁰ <https://www.yumpu.com/es/document/read/15141171/descargar-archivo-pdf-ahter>, et Rolando H. Schere, *Concursos, 1825-2006*, Buenos Aires, Bismanediciones, 2008.

⁴⁰. Cf. la communication de David Sadighian dans ce volume.

⁴¹. *Revista Técnica, Suplemento de Arquitectura* (Arg.), n° 53, 15 février 1909, p. 21-25, n° 54, 15 mars 1909, p. 46-52. Les conclusions des congressistes furent rédigées à Paris par la Commission internationale des concours publics, organe du Comité permanent international des architectes, dans sa séance du 20 novembre 1908 : « Recommandations concernant les concours publics internationaux », *Les Concours publics d'architecture*, 11^e année, n° 9, 1908-1909, p. 33-34.

Le développement de l'enseignement et l'émergence d'architectes bien formés allaient entraîner à la veille du premier conflit mondial la raréfaction des grands concours. Mais ils offriraient en même temps aux Français une nouvelle opportunité tant que l'influence de l'École des beaux-arts resterait forte, au moins jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, avec une demande toujours constante en professeurs formés par elle. C'est dans ce domaine peut-être, mais aussi dans celui de la commande privée, que le modèle Beaux-Arts s'exporta le mieux et ce, au moins jusque dans les années 1930.

Commande privée

Je suis Brésilien, j'ai de l'or,
Et j'arrive de Rio d'Janeir,
Plus riche aujourd'hui que naguère,
Paris je te reviens encore...

Ainsi chante un des personnages du célèbre opéra bouffe de Jacques Offenbach *La Vie parisienne*, créé en 1866, et qui fut un des grands succès parisiens pendant l'Exposition de 1867. Comme le baron suédois, autre protagoniste de l'histoire, il revient à Paris, comme il le chante lui-même, se faire voler l'argent qu'il a lui-même volé dans son pays. Les Expositions Universelles offraient à ces citoyens du monde un prétexte de choix pour venir en Europe, tant pour leurs affaires que pour leurs loisirs. Les plus fortunés d'entre eux possédaient même un pied à terre à Paris, parfois "simple" appartement, parfois résidence ostentatoire comme l'hôtel de la riche famille de diplomates mexicains de Yturbe, construit en 1882-1884 par Ferdinand Gaillard (1836-1912) avenue du Bois de Boulogne à Paris dans le XVI^e arrondissement, à juste dix numéros du célèbre Palais Rose de Boni de Castellane qui devait être édifié par Ernest Sanson en 1896-1902.

Les répliques des hôtels parisiens ont fleuri outre atlantique, seulement... à peine... plus exubérantes que leurs modèles ! Beaucoup ont été conservés et abritent aujourd'hui musées, ambassades ou administrations. La copie servile reste un cas d'exception, comme le Palacio Pereda à Buenos Aires, dont la façade est la reproduction quasi à l'identique de l'Hôtel Jacquemart-André à Paris.⁴²

⁴². Il a été commandé à Louis Martin, un ancien élève de l'École des arts décoratifs né à Paris et établi à Buenos Aires, où il fit une carrière prolifique. Cet architecte ne donna cependant pas satisfaction au propriétaire, qui confia à Julio Dormal (1846-1924) l'achèvement des travaux, qui durèrent de 1916 à 1930. L'hôtel parisien, conçu pour abriter les splendides collections du couple propriétaire, est devenu un musée après leurs legs à l'Institut de France, et sa réplique argentine est aujourd'hui l'ambassade du Brésil.

Si ce pastiche répondait certainement à une commande précise, les “répliqueurs” connaissaient suffisamment bien leurs modèles pour pouvoir les citer avec plus de subtilité. Ainsi, le gigantesque Palacio Anchorena, dû à Alejandro Christophersen en 1908-1916 (primé au concours de façades de Buenos Aires en 1910), réunit trois unités familiales indépendantes autour d'une cour ovale qui s'inspire de celle du Palais Galliera construit, encore dans le XVI^e, par Léon Ginnain (1825-1898) en 1878-1890. Le Palacio Paz construit en 1912-1914, lui aussi constitué de trois entités distinctes, atteint, avec ses 12 000 m² et ses 140 pièces, à une somptuosité et à des dimensions héroïques. Sa façade néo-renaissance déployée sur la Plaza San Martín rappelle pour le style l'Hôtel Gaillard place Malesherbes, construit en 1878-1884 par Jules Février (1842-1937). Mais pour l'échelle, on ne craindra pas de le rapprocher du château de Chantilly aménagé entre 1875 et 1882 par Honoré Daumet (1826-1911) sur les bases d'un ancien château médiéval, pour abriter les exceptionnelles collections du duc d'Aumale, un des fils du roi Louis-Philippe.⁴³ L'échelle hypertrophiée de ces palais ne tient pas seulement à la fortune de leurs propriétaires, mais aussi aux libertés offertes par le tissu urbain encore relativement lâche du quartier du Retiro.

On est surpris de trouver de nombreux noms d'architectes français de premier plan parmi les signataires de ces édifices extravagants : le concepteur du Palacio Paz était Louis Sortais (1860-1911), Grand Prix de Rome d'architecture en 1890. Il ne faut pas moins que l'association de deux autres Prix de Rome, Charles Girault (1851-1932) Grand Prix 1880, et Jules Léon Chiffot (1868-1925) Grand Prix 1898, pour dessiner le Palacio Taranco, construit en 1907-10 dans la capitale sœur Montevideo. Mais on remarque aussi des architectes qui s'étaient fait une spécialité de la commande privée, comme Nicolas Escalier (1843-1920), auteur de nombreux hôtels autour de la place Malesherbes, supposé avoir construit un hôtel et une banque à Buenos Aires vers 1891 pour Otto Friedrich Bemberg, un an après la création de la brasserie Quilmes. On citera aussi Ernest Sanson, déjà évoqué plus haut, et René Sergent (1865-1927), auteur de l'Hôtel Nissim de Camondo au Parc Monceau à Paris en 1911-1914 (destiné à servir d'écrin à la magnifique collection d'art décoratif de son propriétaire, et devenu musée de la Ville), très dynamique à Buenos Aires, où il a réalisé notamment le Palacio Errázuriz (Museo Nacional de Arte Decorativo) et la Residencia Bosch (ambassade des États-Unis), tous deux en 1911.⁴⁴

43. À noter parmi les citations les médaillons sculptés du hall d'honneur imités des célèbres *Chevaux du soleil* de l'hôtel de Rohan dans le III^e arrondissement de Paris, œuvre de Robert Le Lorrain (1666-1743).

44. Edmond Delaire, Louis David de Penanrun et Louis Roux, *Les Architectes élèves de l'École des Beaux-Arts*, Paris, Lib. de la Construction moderne, 2^e éd. 1907 [consultable en ligne : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/6345-les-architectes-ives-de-lecole-des-beaux-arts-1793-1907>]. Escalier était encore vivant en 1907, et n'aurait sans doute pas communiqué une information erronée. L'hôtel parisien d'Otto Bemberg dans le XVI^e arrondissement de Paris a été édifié par René Sergent (1865-1927) en 1909. La fondation Georges Bemberg à Toulouse abrite la riche collection d'art de l'héritier de la famille Bemberg, installé en France.

Ces richissimes propriétaires ou industriels, qui avaient un pied sur chaque continent, fréquentaient la société française à l'échelon le plus élevé, commandaient leurs portraits aux peintres les plus en vue,⁴⁵ donnaient leurs filles à marier à de grands aristocrates.⁴⁶ Ils étaient en proximité avec les plus hautes instances du pouvoir et de la finance. Il n'est pas surprenant qu'ils aient pu facilement approcher des architectes, qui, bien que souvent d'origine modeste, avaient, par leurs réussites au Concours de Rome ou simplement par leurs succès professionnels, réussi à côtoyer les mêmes élites. Et leur immense fortune les autorisait à leur passer commande, et même à leur imposer leurs goûts.

La construction du Palacio Taranco à Montevideo, rapportée par la revue uruguayenne *Arquitectura*, nous éclaire sur le sujet (Illustrations 9 et 10).⁴⁷ C'est à l'occasion d'un de ses voyages en Europe que Félix Ortiz de Taranco en avait passé commande auprès des architectes. Leurs plans ayant été jugés trop généreux pour les besoins de la famille qui devait l'occuper, Girault et Chiffot durent redessiner un nouveau projet, seulement un peu plus modeste. L'auteur de l'article, resté anonyme, nous livre des commentaires assez amers :

Uno de los temas más interesantes de arquitectura está constituido precisamente por los hoteles particulares. El programa resulta siempre diferente porque depende de las necesidades o del gusto de cada propietario. La interpretación es más libre que en otros temas y la ejecución, cuando se dispone de los medios exigidos, ofrece ancho campo para las concepciones del arquitecto. Desgraciadamente la acción de este último suele encontrarse trabada por obstáculos que le obligan a desfigurar sus ideas o a reprimir el libre impulso de su imaginación creadora.

Il conclut par une critique en règle des contraintes de la commande et des nécessités financières, acceptables dans des immeubles de rapport et des maisons modestes, mais incompréhensibles pour lui dans ce type de construction, dont elles altèrent le caractère.

Contrairement à leurs jeunes confrères, aucun de ces architectes trop occupés par leurs fonctions en France ne s'impliquait fortement dans ce type de projet. Trop éloignés du continent américain, ils se contentaient de livrer des plans soigneusement cotés, comme en témoignent les dessins reproduits dans la revue,

45. Portrait d'Isaac Fernandez Blanco y Suarez, collectionneur et philanthrope, par Léon Bonnat (1833-1922, Prix de Rome en 1857) en 1900, conservé au Palacio Noel, Museo de Arte Hispanoamericano.

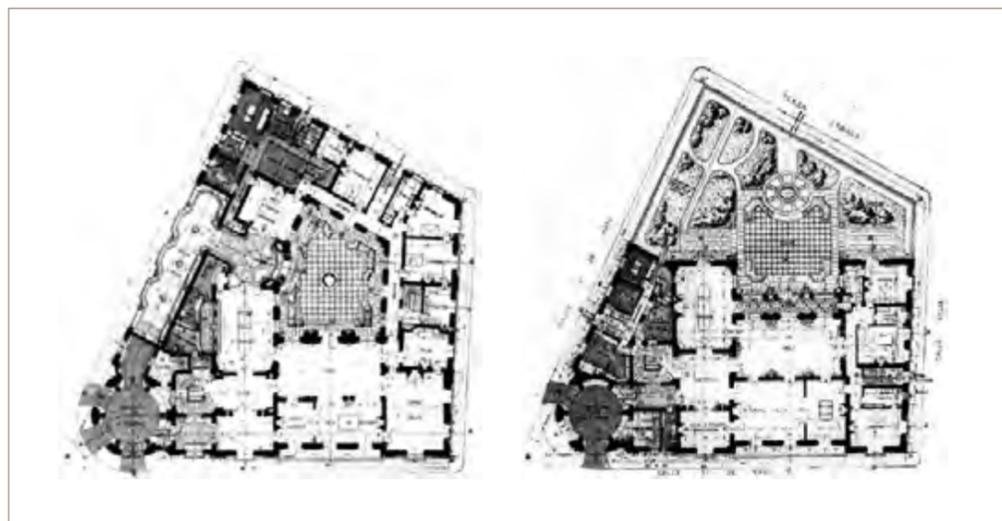
46. Florinda Fernández Anchorena (1901-1995) avait épousé en 1923 Georges, le fils du comte Boniface de Castellane, commanditaire du fameux Palais Rose.

47. «Proyecto de Hotel Particular», *Arquitectura* (Urug.), 3^e année, n° 17, déc. 1916-janv. 1917, p. 36-37, et «Un Hotel Privado», n° 19, av.-mai 1917, p. 68-69 ; ces deux numéros ont l'intérêt de nous livrer de très nombreuses reproductions du projet, dont les deux plans successifs.

9

CHARLES GIRAULT
ET JULES LÉON
CHIFFLOTMontevideo (Uruguay).
Palacio Taranco,
1907-1910.

10

CHARLES GIRAULT
ET JULES LÉON
CHIFFLOTMontevideo (Uruguay).
Palacio Taranco,
1907-1910.

touchaient leurs honoraires, puis s'en remettaient aux praticiens locaux pour la réalisation. Aucun d'entre eux ne semble s'être déplacé in situ. Gustave Umbdenstock (1866-1940) qui s'était vu commander par deux frères à Merida del Yucatan au Mexique deux hôtels jumeaux, dessinés en 1906-1907 dans le style du XVIII^e siècle, traça lui aussi des plans d'une extrême précision :

Pour la bonne exécution des travaux à l'Étranger, où l'architecte est empêché d'exercer une surveillance constante pendant la mise en œuvre des matériaux, il importe que les dessins fournis aux entrepreneurs soient définitivement arrêtés d'une façon très explicite. Ceux que nous publions peuvent servir de modèle, tant l'architecte s'est appliqué à ne rien laisser qui ne soit facile à exécuter d'après ses documents (Illustration 11).⁴⁸

Le meilleur moyen de travailler pour l'étranger était encore de s'associer avec un partenaire local. Albert Guilbert et Eugène Gantner [Eugenio Gantner] (né à Plainfaing, Vosges, en 1879-mort après 1939), ont sans doute trouvé la formule de partenariat la plus réussie. Chacun d'entre eux a représenté de son côté les deux types de carrières professionnelles offertes de part et d'autre de l'Atlantique. Guilbert, diplômé en 1892, a eu dans son propre pays une production très riche et diversifiée qui se suffisait à elle-même, et, s'il est venu deux mois en Argentine et en Uruguay, afin de défendre son projet primé au concours pour le théâtre de Rio de Janeiro, et nouer des contacts professionnels, il a fini par renoncer à s'implanter lui-même outre-Atlantique. Au contraire, Gantner, dont nous ne connaissons pas la formation, a émigré en Argentine et s'y est établi. Collaborateur de divers architectes, comme Pablo Pater, David Gambourg (1901-ap. 1973), Jorge Bunge (1893-1961), Alejandro Enquín ou Henri-Paul Nénot, il a aussi travaillé pour lui-même. Son œuvre la plus intéressante est le passage Roverano en 1912-1918. Son association avec Guilbert a duré entre 1904 et 1932, entre Buenos Aires et Montevideo.

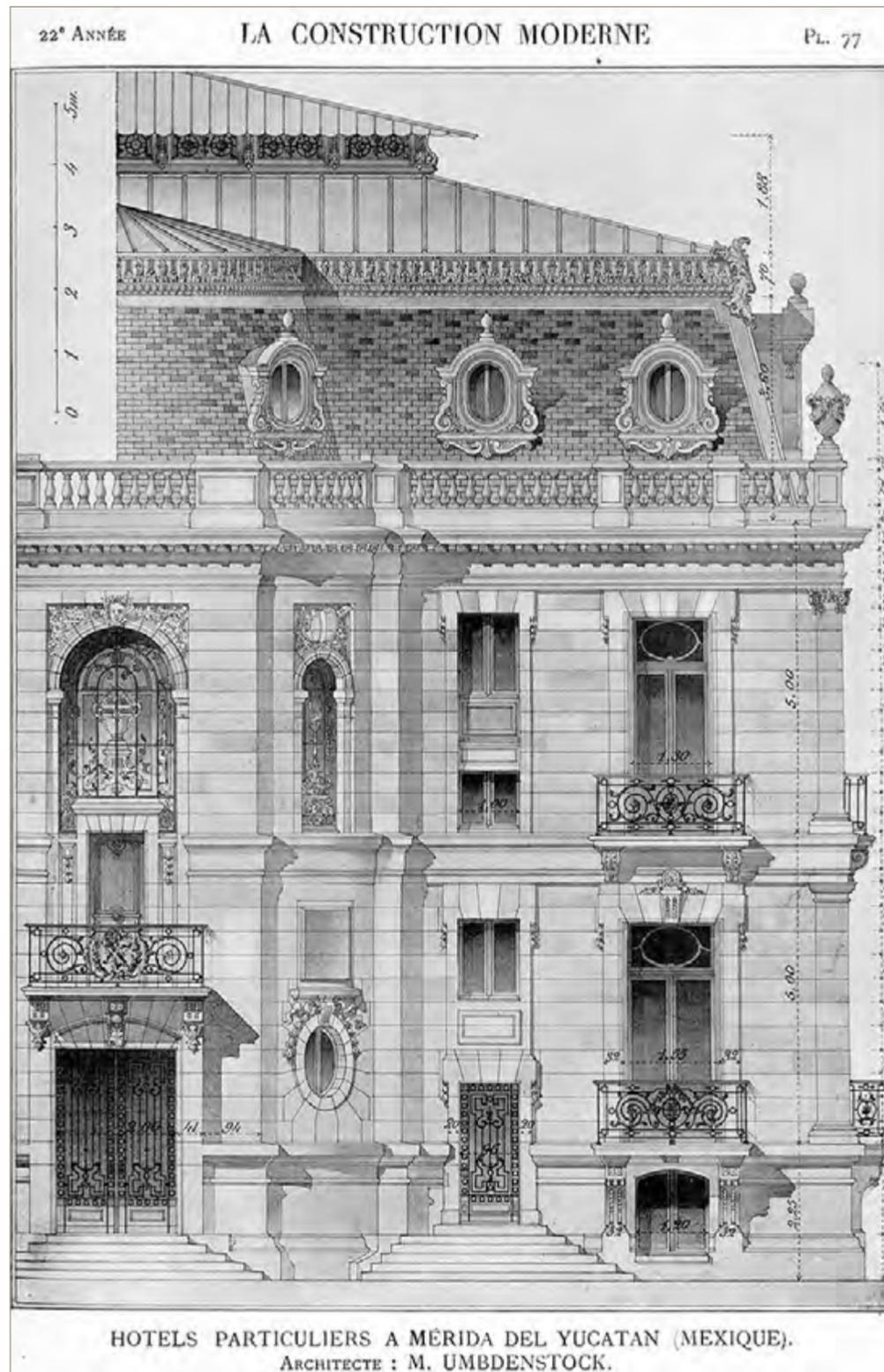
Il n'y a pas qu'aux palais patriciens que l'architecture à la française librement interprétée pouvait s'appliquer. Les constructions liées aux loisirs rentraient particulièrement bien dans le goût français, comme en France les pavillons Belle Époque édifiés sur les Champs-Élysées ou dans le Bois de Boulogne. Paul Eugène Pater [Pablo Pater] (1879-1966), arrivé à Buenos Aires à la fin de l'année 1907, a signé en 1912 avec Louis Dubois (1867-1916), installé en Argentine depuis 1888, le Tigre Club près de Buenos Aires, luxueux casino précédé d'un extravagant ap-pontement sur la rivière (Illustration 12). Les immeubles de grand luxe n'étaient pas en reste, comme le Palacio Estrugamou, immeuble d'appartements dans le quartier du Retiro, construit en 1924-1929 par Auguste Huguier (1876-1957) et Eduardo Sauze pour Alejandro Estrugamou, un fils d'immigrants venus des Basses-Pyrénées, avec des matériaux nobles importés de France.

La municipalité de Buenos Aires a apporté sa caution à ces luxueuses résidences, dans un désir évident de se comparer à la capitale française, en lançant en 1903 un concours de façades, à l'image de celui de Paris, qui avait commencé en 1898.⁴⁹

⁴⁸. *La Construction moderne*, 22^e année, 4 mai 1907, p. 365-367, pl. 76-78, et 11 mai 1907, p. 376-378.

⁴⁹. Le concours de façades de la Ville de Paris s'était lui-même inspiré d'une création du même type à Bruxelles, dès les années 1870, à la suite du couvrement de la rivière Senne, et de la création des boulevards du Centre.

11

GUSTAVE
UMBDENSTOCKMerida del Yucatan
(Mexique).
Projet d'hôtels
particuliers, 1907.

12

PAUL EUGÈNE PATER
[PABLO PATER] ET
LOUIS DUBOISTigre (Argentine).
Tigre Club, 1913.

Dans la mesure où beaucoup de Français ont été actifs dans le secteur bancaire, il est logique qu'ils aient fait appel à des compatriotes pour la construction de leurs établissements, comme Henri Paul Nénot, architecte de la banque Louis Dreyfus à Paris en 1905 comme de sa succursale à Buenos Aires en 1923-25, en collaboration avec Pablo Pater et Eugenio Gantner. D'autres architectes d'origine française se sont illustrés dans la construction d'immeubles de bureaux ou de grands hôtels de voyageurs, comme Joseph Gire (1872-1933), auteur à Rio de Janeiro du Copacabana Palace Hotel en 1917-23, de l'Hotel Gloria en 1922, et de l'immeuble du journal *A Noite*, premier immeuble en hauteur de Rio avec 22 étages, inauguré en 1928, et qui a été aussi actif en Argentine.

On peut cependant se demander si, dans ces exemples tardifs, on est encore en présence d'exportations du modèle beaux-arts, ou plutôt de créations individuelles inscrites dans un contexte urbain plus général, issu d'apports venus de tous les horizons, mais aussi portés par des structures d'enseignement qui ont enfin atteint l'âge de raison...

Enseigner l'architecture

Rappelons pour mémoire la fondation en 1781 de l'Academia de San Carlos à Mexico, qui enseignait les arts, dont l'architecture, première académie fondée sur le continent américain, et qui a aussi abrité entre ses murs le premier musée d'art d'Amérique latine. Mais la France n'a rien eu à voir avec cette première expérience.

Si l'École des beaux-arts a peu attiré à elle les élèves architectes latinoaméricains, son apport s'est fait de manière significative en sens inverse. Il fallait, pour

mettre en place les nouvelles structures d'enseignement dont ces pays encore neufs avaient besoin, faire venir de jeunes diplômés formés dans des institutions à la pédagogie éprouvée. L'École des beaux-arts de Paris était l'une d'entre elles, une des plus prestigieuses au XIX^e siècle. Les gouvernements se sont montrés souvent très actifs pour épauler les jeunes académies ou universités dans leurs entreprises de recrutement, via leurs chargés d'affaires à Paris.

Nous avons vu comment le Chili avait fait systématiquement appel par le canal de sa représentation diplomatique en France à des architectes français pour diriger ses services de travaux publics. La présidence, entre 1841 et 1851, de Manuel Bulnes Prieto (1799-1866), qui avait rejoint l'armée de San Martín en 1818 et avait combattu avec le grade de colonel pendant la guerre d'indépendance du Chili, s'est aussi caractérisée par l'expansion éducative et culturelle du pays. La fondation de l'Université du Chili à Santiago remonte à 1842. Claude Brunet-Debaines participa dès 1849 à la mise en place de la classe d'architecture au sein de la section universitaire de l'Instituto Nacional du Chili, et publia même un manuel d'enseignement.⁵⁰ Lucien Hénault, Paul Lathoud et Emilio Doyere cumulèrent à sa suite la charge d'enseignants en plus de leurs fonctions administratives. Eugène Joannon [Eugenio Joannon Crozier] (1860-1938), ingénieur diplômé de l'École centrale des arts et manufactures (promotion 1883), puis élève de l'École des beaux-arts en 1886-1889, architecte prolifique, enseigna pour sa part la construction à l'Université catholique de Santiago.

Le Mexique a compté lui aussi une lignée d'enseignants formés à l'École des beaux-arts de Paris, à commencer par un citoyen mexicain, Antonio Rivas Mercado (1853-1927). Il avait seulement dix ans quand il fut envoyé par ses parents à Mexico pour être inscrit à l'Académie San Carlos et à l'école des Mines ; et à celui de 17 ans, il partit en Europe où, après avoir fait cinq ans d'études à l'École des beaux-arts, il retourna enfin dans son pays. Professeur aux Écoles d'ingénierie et d'architecture de Mexico, directeur de la Academia Nacional San Carlos de Bellas Artes de Mexico de 1902 à 1912, sa nomination correspondit à un nouveau programme d'études, qui mettait en avant l'architecture au détriment des disciplines de peinture et sculpture, créant un déséquilibre qui mena à une grève des étudiants en 1911. A sa suite, deux collaborateurs d'Émile Bénard aux travaux du Palais législatif de Mexico, Maxime Roisin et Paul Dubois, enseignèrent à la Escuela de Bellas Artes de Mexico, le premier de 1910 à 1914, le second en 1913-1914, puis de 1919 à 1929, après l'interruption due à la Grande Guerre. Après le départ de Paul Dubois, il semble que le modèle français ait disparu du paysage architectural mexicain, très fortement nationaliste et orienté vers d'autres influences. Et pourtant, la Escuela Nacional de Arquitectura devait encore compter

plus tard parmi ses enseignants deux importants architectes, le Mexicain Mario Pani (1911-1993, diplômé DPLG en 1934, aussi fondateur de la revue *Arquitectura* en 1948), et Vladimir Kaspé (1910-1996), Russe originaire de Mandchourie, DPLG en 1935, immigré au Mexique pendant le Second Conflit Mondial.

Deux autres pays ont eu la chance d'attirer sur leur territoire trois excellents pédagogues dévoués à leurs élèves, dont de plus les carrières d'enseignants ont été d'une remarquable longévité.

L'Argentine en a compté deux, René Villeminot (1878-1928), arrivé à Buenos Aires en 1909 et qui fut à la fois architecte en chef de la Direction générale d'architecture de 1914 à 1928, et professeur d'architecture et de compositions décorative à la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires de 1914 à 1928,⁵¹ et René Karman (1875-1951), débarqué en avril 1913, invité par le peintre Ernesto de la Cárcova (1866-1927), alors professeur d'arts plastiques à la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, pour y prendre la tête d'un atelier d'architecture sur le modèle parisien, et qui, après avoir été un élève talentueux de Victor Laloux à l'École des beaux-arts, fut professeur titulaire de 1922 à 1946 (Illustration 13).

Le pays frère, l'Uruguay, connut une réussite aussi heureuse avec Joseph Paul Adrien Carré [José P. Carré] (1870-1941), deux fois logiste au Concours de Rome, diplômé DPLG en décembre 1900, débarqué à Montevideo en 1906, appelé par le gouvernement d'Uruguay pour occuper la chaire d'enseignement de l'architecture à la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas de l'Université Eduardo Acevedo, dont le doyen avait décidé d'engager un professeur étranger pour moderniser l'enseignement de l'architecture, chaire qu'il occupa de 1907 à sa mort. Cet architecte très respecté a eu en outre à son actif deux réalisations importantes à Montevideo, la Casa Blixen de Castro en 1917, et le Jockey Club (une réalisation obtenue par concours en 1920), deux constructions où le modèle Beaux-arts est marqué par une forte hybridation qui, en dépit de quelques maladresses, témoigne d'une puissante liberté créative.⁵²

S'ils sont mal connus hors des frontières de leurs pays d'exercice – en France, le paysage architectural était trop encombré pour entretenir la mémoire de ceux qui avaient quitté le pays –, ces trois architectes ont été extrêmement respectés et ont laissé un grand souvenir, à la mesure du service qu'ils ont rendu en créant des structures d'enseignement solides et pérennes, qui ont ôté toute velléité de partir étudier à Paris. Il n'en est que plus surprenant qu'un architecte comme l'Argentin Alberto Morea (1903-1972), admis à l'École des beaux-arts en

51. Cf. la communication de Virginia Bonicatto et Magali Franchino dans ce volume.

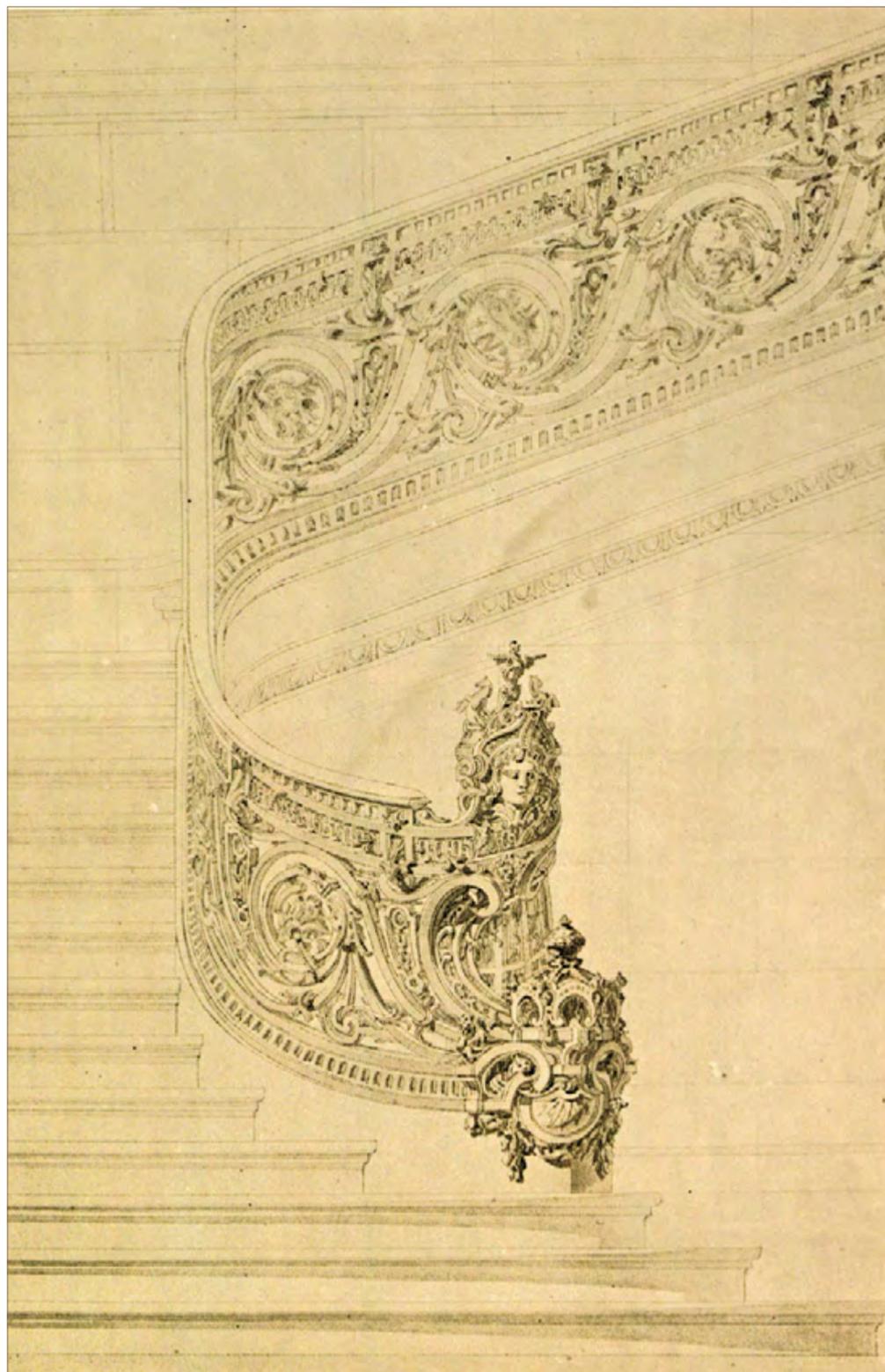
52. Cf. la communication de Jorge Nudelman dans ce volume. Il n'existe malheureusement pas à ce jour d'étude monographique sur José Carré ; on doit se contenter de travaux plus généraux, et de tout ce qui a été publié de lui et sur lui dans la revue uruguayenne *Arquitectura*.

50. Claude Brunet-Debaines, *Curso de arquitectura : escrito en Francés para el Instituto Nacional de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belin, 1853.

13

RENÉ KARMAN

Élève de Victor Laloux,
École des beaux-arts,
Paris. *Une Rampe
en fer et bronze pour
l'escalier d'honneur
d'un Palais*, Concours
Godebœuf, 2^e médaille,
1901.



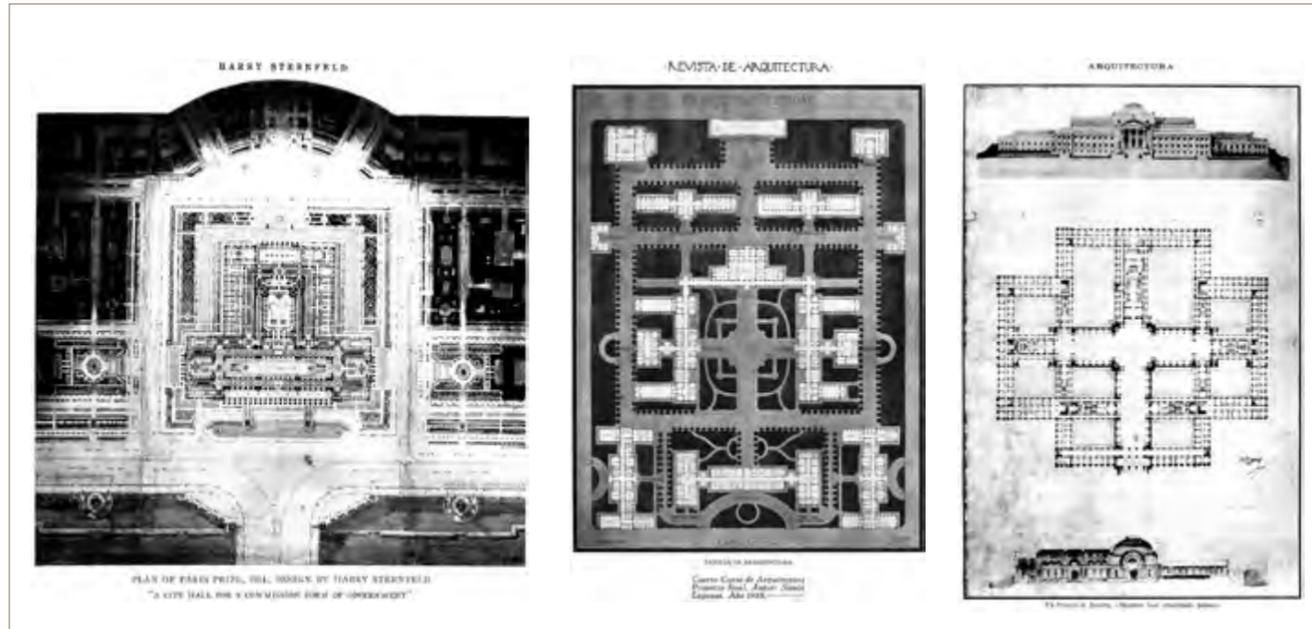
1929, trop tard pour espérer accomplir son cursus dans les temps avant la limite d'âge, fixée à trente ans (il s'était pourtant rajeuni de deux ans à son inscription), n'ait pas hésité, alors qu'il n'y avait fait aucune scolarité, à se faire fabriquer un faux diplôme parisien en février 1935. La seule explication possible est qu'il ait été poussé à cette double tricherie par le lien familial et d'association professionnelle qu'il a entretenu entre 1927 et 1949 avec Pablo Pater : s'il ne signifiait pas grand-chose à l'étranger, le diplôme DPLG équivalait pratiquement en France à un droit d'exercer, que la création de l'Ordre des architectes français rendrait effectif cinq ans plus tard. Le diplôme avait d'ailleurs aussi pour les Américains une grande valeur affective, et beaucoup d'entre eux ont aussi menti sur leur âge, avec la complicité de l'ambassade des États-Unis, pour pouvoir s'inscrire à l'École et y suivre une scolarité.

Au moment où Carré s'installait à Montevideo et Villeminot à Buenos Aires, l'enseignement de l'architecture se développait ou se consolidait dans d'autres pays. En Égypte par exemple, la section architecture de l'École polytechnique et l'École libre des beaux-arts ouvraient en 1908, l'École des arts et métiers révisait ses programmes en 1910. Cette même année 1908 aux États-Unis, Alfred Dwight Foster Hamlin, qui avait été l'assistant de William Robert Ware à Columbia College en 1883 et lui avait succédé en 1903, avant d'être nommé directeur du département d'architecture de Columbia University en 1911, écrivait dans la presse spécialisée qu'il ne lui paraissait plus nécessaire, en l'état de maturité où était parvenu l'enseignement dans les universités américaines, de venir étudier en France, sauf pour un bref séjour afin de compléter l'enseignement déjà reçu. En faisant ainsi sa propre publicité, il anticipait quand même un peu.⁵³ En effet, même si le nombre d'Américains attirés par Paris devait entamer un lent déclin à partir de l'année suivante, en 1930, il y avait encore dans la section d'architecture 1217 élèves français pour 123 étrangers, soit 1/10^e de l'effectif, dont 28 Américains, 11 Égyptiens, 12 Grecs, 19 Roumains, 11 Russes, 13 Suisses..., et 1 Mexicain.⁵⁴

La Grande Guerre a été dévastatrice, et l'École des beaux-arts lui a payé un très lourd tribut. Il suffit pour s'en convaincre de regarder le monument aux morts aménagé sur toute une aile de la Cour du Murier au cœur de l'École : 470 noms d'élèves ou anciens élèves y sont gravés. Cruellement frappée et amputée de ses forces vives, l'École n'était plus en mesure de défendre sa prééminence. Elle allait de plus se voir confrontée à d'autres réalités : les difficultés de son système

53. A. D. F. Hamlin, "The Influence of the École des Beaux-Arts on Our Architectural Education", *Architectural Record*, 23, n° 4, avril 1908, p. 241-247.

54. « Rapport et statistiques sur l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, extrait du rapport de M. Locquin, Député, pour le rapport des Beaux-Arts 1931-32 », *Bulletin de la Grande Masse, organe mensuel de l'Association des Élèves et Anciens Élèves de l'École Nationale et Supérieure des Beaux-arts*, 7^e année, n° 53, octobre 1931, p. 28-31.



14

Présentation comparée
de 3 planches de :

a. *Pencil Points*
(USA)

b. *Revista de
Arquitectura*
(Argentine)

c. *Arquitectura*
(Uruguay)

pédagogique à évoluer et s'adapter aux nouveaux matériaux et aux nouvelles techniques de construction, la concurrence d'autres structures d'enseignement comme le Bauhaus, et l'écroulement des économies mondiales à la suite de la Grande Dépression de 1929, ont redistribué les cartes.

Cependant, la revue *Pencil Points* (1920-1944), à tendance conservatrice, a été aux États-Unis un relais fidèle du modèle Beaux-Arts jusque vers la fin des années 1930, même si l'École de Paris était de plus en plus rarement citée. D'autres revues d'architecture officielles, comme la *Revista de Arquitectura* (Arg., 1915-1956), ou *Arquitectura* (Urug., 1914-1984), ont suivi la même tendance, et présentaient, à travers la reproduction des travaux d'étudiants, une étonnante similitude avec la revue nord-américaine (Illustration 14).

Le second conflit mondial allait tourner définitivement la page. Pourtant, l'École des beaux-arts devait jeter encore quelques beaux feux à l'exportation, grâce à quelques diplômés d'exception, comme Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), fils d'un ingénieur et diplomate vénézuélien et d'une mère française, né et éduqué à Paris, architecte DPLG en 1928. Tandis que son frère Marcel (1894-1986), lui aussi architecte, s'installait à East Orange dans le New Jersey, ce n'est qu'en 1929 qu'il découvrit son pays d'origine, mais ce fut pour s'y installer définitivement. Son œuvre majeure au sein d'une carrière exemplaire, le campus de la Universidad Central de Venezuela à Caracas, réalisé entre 1944 et 1970, a été inscrit par l'UNESCO sur la liste du patrimoine mondial de l'humanité en 2000.

(Editado por la autora, febrero 2022)

Sources des illustrations

1. Wikimedia Commons.
2. <http://www.mexicomaxico.org/zocalo/zocalo.htm>.
3. Photographie aérienne, Archivo General de la Nación.
4. *Gauche*: Photographie : Marie-Laure Crosnier Leconte. *Droite*: *L'Architecte*, décembre 1907, pl. 68.
5. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/49118>.
6. *L'Exposition de Paris de 1889*, n° 31, 31 août 1889.
7. *Les Concours publics d'architecture*, 10^e année, n° 2, 18 janvier 1907, p. 5, pl. 16.
8. *Les Concours publics d'architecture*, 8^e année, n° 8, pl. 73
- 9 et 10. *Arquitectura* (Urug.), 3^e année, n° 17, décembre 1916-janvier 1917 ; et n° 19, avril-mai 1917.
11. *La Construction moderne* (Fr.), 22^e année, n° 31, 4 mai 1907, pl. 77.
12. Photographie : Marie-Laure Crosnier Leconte.
13. Lucien Farge, *Les Concours d'école, Section d'architecture de l'École nationale des beaux-Arts*, Paris, 2^e année, 1901-1902, pl. 120.
14. *Pencil Points*, 8^e année, n° 1, janvier 1927, USA ; *Revista de Arquitectura*, 13^e année, n° 73, janvier 1927, Arg. ; et *Arquitectura*, 1^{er} année, n° 1, septembre 1914, Urug.

La arquitectura *beaux-arts* y la cuestión de los órdenes*

Jean-Philippe Garric

La arquitectura *beaux-arts*, llamada así en referencia a una institución que funcionó en París durante un siglo y medio, con estudiantes franceses, pero también extranjeros, tiene múltiples caras y puede entenderse de diversas maneras, constituyendo una categoría más allá de los límites cronológicos o geográficos, así como de las expresiones estilísticas. Pero ¿cómo definirla? ¿Qué lugar darle a sus permanencias y a sus transformaciones? Sin duda esta arquitectura conoce los numerosos avatares a medida que nos alejamos de su lugar y su momento de origen: la Escuela de la Rue Bonaparte, organizada en París en el sitio del antiguo convento de los Petits Augustins, formalmente –aunque solo formalmente– creada en el año 1819.

Más allá de las inevitables transformaciones y desarrollos que operan en un período de tan larga duración y que se extiende a diversos continentes, lo que justifica ver allí un objeto de estudio de reflexiones compartidas –y que, a su vez, justifica este Congreso y su título– ¿puede entenderse mejor si nos guiamos por un hilo conductor o acaso, y a partir de desarrollar la hipótesis de un impulso fundador, de un momento inicial? Las múltiples respuestas a tal interrogante determinan en realidad diversas líneas de análisis e interpretación que inducen distintos métodos de abordaje. Por mi parte –debo exponerlo *a priori*– el punto

* Deseo agradecer a Magalí Franchino por la traducción de este texto al español.

de vista que me propongo esbozar y defender aquí radica en el minucioso conocimiento de la arquitectura francesa de las últimas décadas del siglo XVIII y los primeros decenios del siglo XIX. Tal posición asumida determina, sin duda, una orientación cronológica de arriba a abajo. Este enfoque, al abstenerse de pensar en los desarrollos posteriores como consecuencia mecánica de causas presentes desde el origen, analiza la historia de la arquitectura en la *École des Beaux-Arts* como un esfuerzo constante por mantener una tradición, una cultura, un estado, unos valores; o sea como se mantuvo, de alguna manera, una herencia, un legado. Esta condición, en la situación fundamentalmente pesimista que preside al nacimiento del período contemporáneo y de la Escuela, implica al mismo tiempo una conciencia nostálgica compartida.

Dado que toma su nombre de una escuela, la característica principal de la arquitectura *beaux-arts* reside en el particular sistema de enseñanza, es decir, no solo en los contenidos artísticos o culturales sino también en la modalidad de adquirir y compartir el saber. En efecto, este sistema, basado en la organización de concursos, apuntaba a establecer entre los antiguos alumnos un régimen jerárquico fuertemente piramidal, a través de una carrera hacia el Grand Prix de Rome, carrera que se preparaba en los *ateliers*. Esta organización elitistamente centralizada y multipolar, que descansaba sobre una pluralidad de dependencias colocadas bajo la tutela de maestros más o menos poderosos, fervientes vestales de la academia o que, por el contrario, eran críticos y propensos a la renovación generacional, estimuló desde el comienzo una sociedad basada en un sistema complejo de interrelaciones, tanto profesionales como personales. Con sus sociabilidades, sus alianzas familiares, esta organización se extendió más allá de la Escuela propiamente dicha en numerosas instituciones satélites: en primer lugar, la Académie de France en Roma, que prolongó la formación de aquellos alumnos que los jurados habían designado como los mejores; el Institut de France, que al final de la carrera acogió en su seno a los antiguos alumnos más venerables y le proporcionó la orientación académica necesaria; o el Conseil de Travaux Publics, que ayudó notablemente a repartir la carga de trabajo así como velar por el respeto de los valores culturales compartidos. A nivel internacional, las derivaciones de tal sistema se basaron, en primer lugar, en los alumnos extranjeros de la Escuela que regresaron a sus países de origen para establecer, llegado el momento, sus enseñanzas de una manera más o menos fiel al modelo original. Pero también en los numerosos libros de los antiguos alumnos que, vinculados a la enseñanza más puntualmente, y a veces de manera decisiva, eligieron emigrar por razones políticas o profesionales.

Pero si la arquitectura *beaux-arts* puede verse desde la perspectiva del sistema pedagógico, social e institucional sobre la que ella se apoya, su visibilidad y su importancia histórica deriva, en primer lugar, de la vasta producción arquitectónica construida, así como de aquella publicada o dibujada. O sea que sería importante considerarla tanto desde sus obras como desde los caracteres que comparten, y

por lo tanto centrarse en analizar los dibujos, las composiciones arquitectónicas y los edificios que emanan de ella. Privilegiar este enfoque a partir de las obras parece más natural, ya que los edificios abundan y se sitúan en el mundo, a menudo ocupando posiciones muy centrales y espectaculares en las ciudades del siglo XIX y del XX, mientras que los documentos gráficos –igualmente numerosos y grandilocuentes– representan un recurso no solo para la investigación, sino también para las publicaciones y las exposiciones. La exposición “The Architecture of the *École des Beaux-Arts*” presentada en el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York en el invierno de 1975, con la contribución fundacional de David Van Zanten, sigue siendo la principal manifestación cultural que ha tomado como tema principal a la arquitectura *beaux-arts*. Parece que la intención inicial de sus promotores se centró más en las ciudades, de acuerdo con el interés despertado hacia la década de 1970 por la ciudad histórica, pero la elección final se basó, esencialmente, en la presentación de los grandes paneles de *rendu* de concursos conservados en la *École des Beaux-Arts*. Esto equivalía a confiar en su propiedad indiscutible y llamativa, considerada por algunos como una cualidad admirable, mientras otros la percibían como la marca deslumbrante de la decadencia o, al menos, como signo de un malentendido: la importancia concedida al dibujo. Así, alrededor de estas obras exhibidas a un público no preparado para entenderlas y evaluarlas, en una institución en principio dedicada a la defensa de lo moderno, revivió un conflicto entre los “antiguos” y los “modernos”, justo cuando la nueva generación acababa de llegar al otro lado del Atlántico para derribar la institución.

Es sorprendente y, sin duda, significativo, que esta dimensión gráfica no atrajo la atención de quienes participan de este Congreso. Sin ir demasiado lejos en una evaluación historiográfica de esta elección colectiva que llegará en su momento, a partir de ahora podemos reconocer el signo de un distanciamiento. Quizás sea una preocupación por privilegiar un punto de vista más atento a las redes, los intercambios y la circulación, que a las obras y las formas propiamente dichas. Lógicamente, esta preferencia se está haciendo eco del movimiento actual de globalización del que participa un congreso de este tipo y en el que la arquitectura *beaux-arts* constituye a la vez un ejemplo y un objeto propicio para derribar las fronteras entre áreas de investigación, y construir así una red y un campo científico fructífero. Esto no debería ocultar el hecho de que la importancia del dibujo en la *École des Beaux-Arts* no solo es susceptible al ejercicio de admiración –más o menos sincero o provocativo, como podría ser la celebración neoyorquina de 1975– por las consideraciones sobre las técnicas de *rendu*. Al considerarlo como el medio de un proceso de concepción unido a un proceso de distinción, su inmenso *corpus* permite, sobre todo, captar ciertas especificidades del conocimiento y de las prácticas de los alumnos y maestros, así como de su aproximación a la arquitectura y su búsqueda de legitimidad en el seno de la Escuela y de la sociedad. Tal vez incluso esta dimensión, como lo intentaremos demostrar aquí, constituya, antes que una voluntad de apariencia, la verdadera clave del sistema.

La conjunción de la representación gráfica y de la concepción del proyecto

En este sentido, podemos releer el excelente artículo de Neil Levine publicado en el libro *The Beaux-Arts and nineteenth-century French Architecture*, editado por Robin Middleton (1982), dedicado al concurso del Prix de Rome de 1824, del que resulta ganador Henri Labrouste. El historiador describe con precisión lo que es casi un enigma para nosotros: el pasaje del *esquisse* al proyecto final, después de un proceso de varios meses, que permitió al candidato Labrouste, finalmente galardonado por el jurado, pasar en la primera etapa del octavo y último puesto al primer lugar en la final. Pero este éxito se obtuvo redibujando con toda precisión los detalles requeridos en el proyecto inicial, proyecto que el reglamento le prohibió modificar. Que la calidad de esta reformulación tanto “idéntica” como “perfeccionada” pueda permitir al jurado proceder a su trabajo de selección, permite pensar que aquí se estaba jugando algo esencial y que en parte se nos escapa hoy pero que, sin embargo, debemos tomarlo en serio.

Al ocuparnos de este ejemplo como una metáfora de la arquitectura *beaux-arts*, no podríamos tratar de cuestionar con la amplitud necesaria la práctica y la idea misma de la repetición gráfica como su base fundamental. Tal reiteración, en realidad una modalidad de imitación, se inscribe en el contexto de una disciplina, pero también de una institución con carácter esencialmente imitativo o, si se prefiere, autorreferencial que se manifiesta a tres niveles. Primero, a nivel de cada proyecto en particular –como el concurso del Prix de Rome de Labrouste– cuyas sucesivas etapas dibujadas permiten pasar del pequeño diagrama inicial que define el *parti* a la versión final que merece o no el éxito. Luego, a nivel de la carrera estudiantil, que comienza de nuevo, ejercicio tras ejercicio, como medio para progresar y llegar al concurso final y si es posible, al último escalón del podio. Finalmente, el de la propia institución, que año tras año y generación tras generación, no cesa de reconstruirse, alimentándose de su propio pasado, debidamente recogido en los anales de los concursos y en las diferentes colecciones de modelos.

Sin pretender realizar aquí una reflexión más amplia sobre la práctica gráfica perfeccionadora como modalidad de invención y de definición del proyecto o, si se prefiere, sobre el enfoque repetido de la concepción a través del dibujo que ha conocido numerosos desarrollos hasta el día de hoy, vale la pena enfatizar la importancia de la fusión de *conception-composition-rendu* que caracteriza y que distingue a la práctica *beaux-arts*.

El paulatino proceso resultante de la repetición provoca una tendencia a la reificación y enriquecimiento, en lugar de la variedad y lo inacabado. Al respecto, podríamos compararlo con lo descrito por Quatremère de Quincy en *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique* (1815) para explicar la invención del arte griego desde el ícono primitivo hasta la estatuaria en oro y marfil del siglo V a.C. El autor estudia especialmente las formas paralelas que conducen desde el

templo primitivo de madera a la expresión más perfecta del templo dórico griego, es decir, a través de un proceso que da lugar a una reiterada imitación. La práctica del proyecto dividido en etapas organiza el pensamiento y más tarde, en el mundo profesional, las etapas de validación. Pero sobre todo coloca su excelencia, por un lado, en la idea original que es expresada por el *parti* y, por el otro, en el desarrollo que se produce en cada etapa, que toma la forma de un refinamiento de la composición arquitectónica y del dibujo en sí mismo. De manera que, si en la práctica típica de estudio de arquitectura estos diferentes momentos pueden delegarse a diferentes colaboradores, la característica inicial del sistema *beaux-arts* consistía en exigirles a los mejores alumnos que pudieran dominarlo todo.

La distinción entre concepción y representación del proyecto ya existía alrededor del 1800. Al menos, la encontramos en ciertos casos emblemáticos. En Inglaterra –que no pertenece a la genealogía *beaux-arts*, sino que es una disciplina contigua observada atentamente– a principios del siglo XIX se sabía que John Soane confiaba la ejecución de sus dibujos de *rendu* a Joseph Gandy para que los hiciera particularmente grandiosos. Contemporáneamente en Francia, sabemos cómo Étienne-Louis Boullée, también en el origen de una producción fuera de lo común que aspiraba a conmover al público, empleó a varios arquitectos y dibujantes de primera plana para “redactar” sus grandes pinturas de arquitectura. Tales casos de división del trabajo establecidos a esta escala siguen siendo muy singulares. Pero Boullée, en un contexto estrechamente relacionado con los círculos académicos, presenta también una particularidad, quizás anecdótica y nunca revelada hasta el momento.

En efecto, los dos principales colaboradores del estudio de Boullée, Jean Thomas Thibault y Jean Nicolas Louis Durand –por un tiempo asociados para responder a los concursos de la Revolución y en los que han resultado laureados– encarnaron, después de la muerte de Boullée, los dos grandes caminos divergentes, incluso conflictivos, de la enseñanza y de la teoría de la arquitectura francesa. Desde su enseñanza en la École Polytechnique y sobre todo en sus lecciones vertidas en el *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805), Durand asume el rol de principal opositor de los bellos *rendu* de arquitectura, mientras Thibault continúa su carrera, por el contrario, como destacado dibujante en el naciente sistema *beaux-arts* hasta que, en 1819, después de la muerte del pintor Valenciennes, se convierte en el primer profesor oficial de perspectiva de la escuela. Esta asombrosa oposición de dos actores en un momento tan cercanos curiosamente da un giro personal, casi íntimo, hacia una escisión que a menudo se considera estructurante de la teoría y del debate francés del siglo XIX y que merece profundizarse.

De una manera más general, el inicio de las bellas artes nace de la conjunción entre el arte de *rendu*, del hermoso dibujo, con el arte de la composición, tal como se expresa en la práctica de los dos principales maestros de los primeros años, Charles Percier y Antoine Laurent Thomas Vaudoyer. Si un buen *parti* mediocrementemente dibujado no puede ganar el Prix de Rome, no se debe únicamente a la frivolidad

de los miembros del Institut de France y al hecho de que el arquitecto-artista deba utilizar el pincel para conmover visualmente al espectador. Estos son, de hecho, los argumentos que llevaron al siglo XX al progresivo rechazo de los bellos dibujos *beaux-arts*, considerados como un vector de falsa seducción y la marca de una brecha entre la pedagogía de la escuela y las exigencias de la sociedad. Este es un punto importante que distingue el comienzo de las bellas artes de su final. A inicios del siglo XIX, la precisión del dibujo y su calidad se refieren estrictamente a la perfecta asociación entre el detalle y el conjunto, y a la capacidad del arquitecto de pensarlos simultáneamente, como una manera de perfeccionar el proyecto. Se pueden encontrar numerosas ilustraciones en el trabajo gráfico de Percier, particularmente en sus proyectos de muebles a tamaño natural, lo que permite corregir al mismo tiempo el aspecto general y el menor detalle. Pero se podría ilustrar este cambio en el estatus del dibujo al observar su transformación en los envíos de Roma: entre los años 1810 y 1820, los trabajos realizados eran prácticamente reutilizables para un verdadero proyecto de restauración material. El caso más ejemplar puede ser el Arco de Tito (1810) de Jean Maris Guénépin; un siglo después, los envíos ofrecen especulaciones mucho más abstractas como el de Jean Hulot, a escala de toda la ciudad de Selinunte, sin ningún proyecto real de reconstrucción de fondo, sino más bien haciéndose eco de las preocupaciones urbanas de los pensionados de la Académie de France en Roma en los años previos a la Primera Guerra Mundial. Finalmente, encontramos contribuciones como la de Paul Doumenc en 1936, que propone una pintura art déco a escala del paisaje, una visión artística desde aquí en adelante muy alejada de la descripción real de la arquitectura, destinada sobre todo a expresar la sensibilidad del autor y a legitimar su reivindicación del estatus de artista: una forma disociada de su práctica de proyecto.

Esta historia de la disociación del lazo fundacional entre el dibujo y el proyecto a lo largo del tiempo dentro de la École des Beaux-Arts aún no se ha escrito debido a que, después de 1968, los opositores del *beaux-arts* –los mismos que habían recibido esta formación– deseaban rechazar su herencia mientras pretendían tener el control, en tanto que los defensores de la tradición –como lo fueron durante mucho tiempo en Francia los arquitectos a cargo de los monumentos históricos, o como lo son todavía hoy los defensores del *new urbanism* y del *new classicism* en Estados Unidos– preferían pensarse y posicionarse como los dignos continuadores de Percier, sin insistir en el evidente deterioro de sus propios conocimientos y sobre la brecha que los separa de estos orígenes. Pero en el siglo XIX, esta habilidad en el dibujo representaba algo más que una competencia adicional o periférica, que permitiera enfrentar una etapa del *rendu* independiente de la concepción propiamente dicha y susceptible de ser delegada a un simple dibujante. Ella correspondía más bien a un momento clave del proyecto, donde la concepción se precisa y se explica por el detalle. Aparece, así, como el estilo para un escritor, como la dimensión más personal de la obra y la que la distingue entre las producciones más destacadas.

En los mejores trabajos recientes sobre la cultura arquitectónica *beaux-arts*, como el libro *Composition, non-composition* (2009) de Jacques Lucan, el énfasis puesto en la composición en lugar del dibujo, ¿no proviene de un punto de vista anacrónico sobre la École, acostumbrada a la división de tareas y competencias dentro de las agencias? Al igual que el progresivo declive del dibujo a partir del comienzo del siglo XX, su estilización y su autonomía en relación con los objetos presentados encuentra su explicación en el abandono de esta sinergia inicial entre la concepción y la práctica gráfica.

Si nos referimos a un sistema *beaux-arts* en relación al funcionamiento de la École, de la sociedad y de las instituciones relacionadas, o a una práctica *beaux-arts* desde el dibujo y los procesos autorreferenciales de la reiteración del proyecto, es igualmente legítimo aplicarlo para comprender la arquitectura *beaux-arts* como un momento singular en la historia del arte e incluso preguntarse, más allá de la dimensión institucional o sociológica, acerca de la supuesta ruptura con la Revolución Francesa o de la ruptura de la École en la segunda parte del siglo XX, en lo que constituye su especificidad con respecto a lo que la precede, a lo que la sigue, así como a lo que existe en paralelo o en oposición. Aunque se ha hablado mucho sobre la relación entre la arquitectura *beaux-arts* y la supuesta modernidad del racionalismo de los ingenieros después de la arquitectura de la década de 1920, subsiste la idea de su relación con la cultura clásica; nos queda la pregunta de si debería incluirse como un capítulo aparte –como el último capítulo– de un gran y único período de la arquitectura europea y occidental: la que Paul Frankl describió una vez como “posmedieval” (*Principles of Architectural History*, 1968 [1914]), mientras que el historiador Louis Hautecœur prefirió hablar de “arquitectura clásica” (*Histoire de l'architecture classique en France, Tome V*, 1953).

Para desarrollar esta cuestión y observar cómo la arquitectura *beaux-arts* es parte de una continuidad del Renacimiento que ella reivindica, aunque esté inexorablemente involucrada en un constante proceso de ampliación de su *corpus* de referencias y sin embargo logre conservar como modelo principal la cultura arquitectónica greco-romana; para examinar la continuidad que dicha arquitectura tiene con la tradición clásica, parece interesante cuestionar no tanto el funcionamiento de la Escuela o sus principios de composición, sino más bien su aproximación al vocabulario clásico y, más precisamente, aquel que desde el Renacimiento hasta finales del siglo XVIII se constituyó en el núcleo duro: la teoría y la regla de los órdenes.

Los órdenes después de la teoría de los órdenes

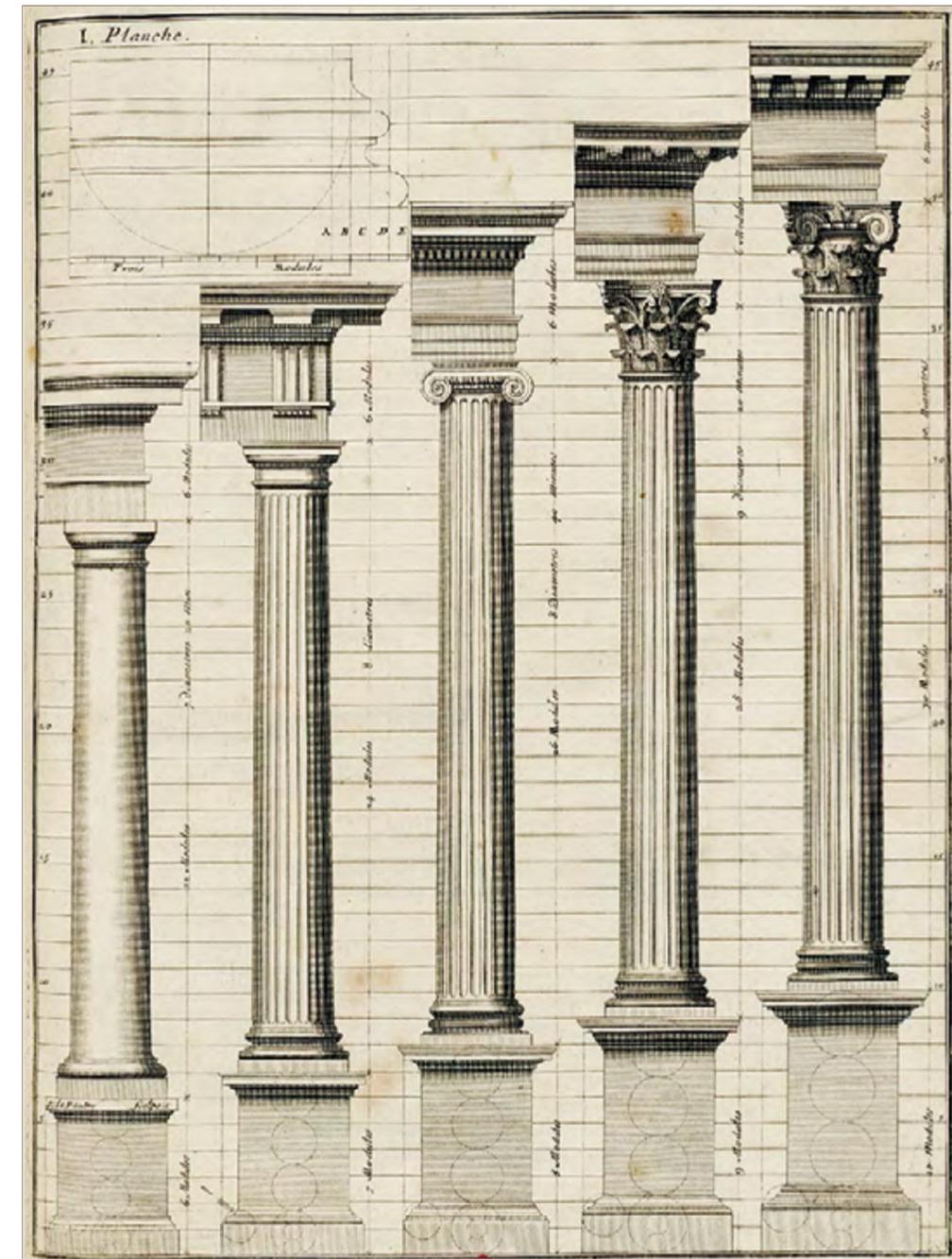
Tal cuestionamiento puede parecer paradójico en la medida en que el período se aleja manifiestamente de este interrogante, como un debate obsoleto. Tratemos

de empezar a ponerlo en perspectiva. Desde la Italia del siglo XV a la Francia de la Revolución, el debate arquitectónico no se limitaba a la cuestión de la imitación de la Antigüedad y a la regla que codifica el aspecto principal: el dibujo de columnas, con todos sus detalles y su ensamblaje en pórticos y columnatas. Sin embargo, la mayoría de los teóricos del ámbito académico están de acuerdo en convertirlo en el tema central de debates y confrontaciones, a tal punto que tratar la cuestión de los órdenes parece un deber para cualquier autor algo ambicioso que desee hacerse pasar por teórico, incluso a menudo cuando el objetivo de la obra sea otro.

En Francia, la imagen que mejor resume esta importancia dada al dibujo de los órdenes y a sus proporciones, es sin duda la primera lámina de *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, publicada en 1683 por Claude Perrault (Figura 1), miembro de la Académie d'architecture y de la Académie des sciences; médico y arquitecto, traductor de Vitruvio y autor de la columnata del Louvre. De un brillante racionalismo, el libro mismo constituye una tentativa de superar todos los tratados de los órdenes realizados en el Renacimiento o los producidos en Francia durante el siglo XVII, para reemplazarlo con una regla universal e intangible: una teoría absolutista, como el régimen político de Luis XIV del cual emerge, que terminaría de una vez por todas con los enfoques divergentes y las aproximaciones, así como con el predominio de los autores italianos. Esta primera lámina, que reúne los cinco órdenes conectados los unos a los otros por líneas de fondo que marcan el ritmo de los módulos, sorprende por su precisión y su perfecta regularidad de crecimiento que ella organiza, desde el más agazapado orden toscano al más esbelto orden corintio. Dibujado con elegancia, sin embargo, no deja espacio a ninguna dimensión subjetiva o artística. Esta perfección, esta abstracción tan mental, aparece *a posteriori* como la razón misma de su fracaso para modificar un campo en el que nadie verdaderamente aspiraba a someterse a una servidumbre tan elitista.

Aun así, después de la muerte del Rey Sol y a pesar de la explosión libertaria del rococó, los principales profesores y teóricos –en primer lugar, Jacques François Blondel– continuaron dándole al argumento un lugar preponderante. Esta situación se prolonga hasta la década de 1770 en que, por el contrario, se produce un cambio rotundo. Los principales autores y teóricos se apartan de la cuestión o, más bien, comienzan a considerarla bajo puntos enteramente diferentes. En 1819 Charles Normand publica la última obra sobre los órdenes concebidos por un arquitecto Prix de Rome (Figura 2). Más que un simple manual, es el primero que da vuelta radicalmente la página de la larga y abundante tradición de la tratadística de los órdenes. La comparación de la lámina síntesis que abre su colección con la de Perrault habla por sí misma. El título *Parallèle des ordres antiques* es rico en insinuaciones. Se refiere tanto al *Recueil et parallèle des édifices de tous genres*, publicado por Jean-Nicolas-Louis Durand veinte años atrás, como al *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* de Roland Fréart de Chambray (1650), que aspiraba a contribuir al arribo de una verdad en la materia.

Testimonio elocuente de los recientes desarrollos de la arqueología –que es una característica importante, en el fondo, de la cultura *beaux-arts*– esta lámina de Normand no muestra una ambición de síntesis. No integra los diferentes ejemplos recopilados en un único sistema de proporciones. Por el contrario, presenta en



1 CLAUDE PERRAULT

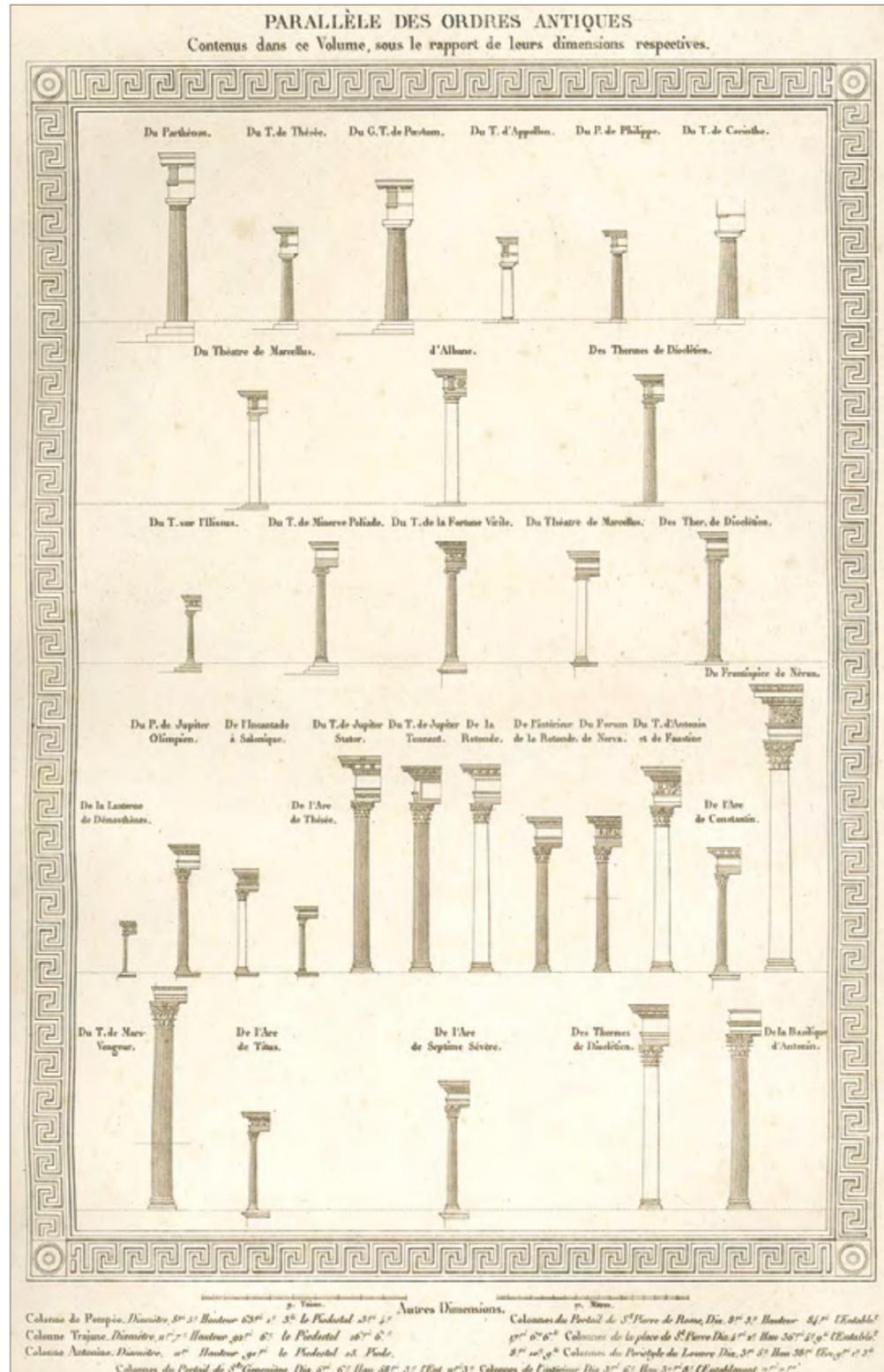
Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens, 1683.
Lámina con los cinco órdenes.

2

CHARLES NORMAND

Nouveau parallèle des ordres d'architecture des Grecs, des Romains, et des auteurs modernes..., 1819.

Lámina del "paralelo de los órdenes antiguos. Contenidos en este volumen en relación a sus respectivas dimensiones".



una única escala una colección de posibilidades, marcada por el sello de un relativismo que anuncia el eclecticismo. Así, la idea misma de la regla de los órdenes desaparece, en coherencia con esta paradoja que acompaña la desaparición de la teoría de los órdenes y los debates relacionados a ella desde el siglo XV hasta el siglo XVIII: antes del principio del siglo XIX, después del 1800 en Francia, en Europa y en todo el mundo, los arquitectos continuaron dibujando columnas y utilizándolas en obras; inclusive se construye aún más en los doscientos años del período contemporáneo que desde la Antigüedad hasta el final del Antiguo Régimen. Pero la cuestión, vinculada desde su origen al libro y al material impreso, cambia su naturaleza: la búsqueda de una regla sintética y la ambición de poner en sistema y codificar los órdenes, con sus bases, sus entablamentos y todos los detalles asociados, se desvanece. Los "Vignolas" siguen apareciendo e imprimiéndose en grandes cantidades, pero no son más que manuales destinados a principiantes, como el de Jean Arnaud Léveil, que tiene al menos tres ediciones españolas entre 1857 y 1884, o el de Pierre Esquié, reeditado hasta finales del siglo XX.

Esta desaparición de la teoría de los órdenes plantea, además, un problema de definición en la medida que, como hemos señalado, la idea tiene su origen en los libros. Para seguir el hilo de esta historia desde principios del siglo XIX, ¿debemos abarcar todo lo que esté relacionado de manera cercana o lejana a un orden? O, por el contrario, ¿debemos aferrarnos a lo que persiste en pensarse como parte de un cuestionamiento tradicional, pero que va perdiendo poco a poco su papel central?

Una obra colectiva que dirigió Roberto Gargiani, titulada *La colonne, nouvelle histoire de la construction* (2008), conserva una definición extensa que abarca todas las variaciones del elemento aislado de carga vertical, ya sea de columnas propiamente dichas o postes y pilares, sólidos o huecos, incluso en el contexto de estructuras monolíticas en hormigón, donde el estado estático del elemento cambia radicalmente. Además del hecho de que esta elección le confiere una cierta elegancia clásica al título del volumen, la amalgama resultante introduce desde el principio una confusión inapropiada para pensar la columna como un objeto cultural en perspectiva histórica. Esta operación posmoderna no solamente coloca ciertas obras de autoridad y sus arquitectos en una categoría que estos habrían rechazado, sino que también aplasta la profundidad histórica de una realidad que todos, en el período contemporáneo, han elegido reivindicar como herencia o, por el contrario, rechazar. Debido a que la teoría de los órdenes, después de 1800, persiste primero como un legado —una realidad histórica que se trata de aceptar, de desviar, de reinventar o de criticar—no es insignificante, entonces, que este nuevo estatus es parte de un movimiento general de historización del pasado que, en consecuencia, contribuye a explicarlo. Pero sobre todo, como mostraremos, ella se reformula en la enseñanza de la arquitectura *beaux-arts*.

En ese sentido, el siglo XIX está marcado por una paradoja. Por un lado, el historicismo y la *philosophie de l'histoire* piensan en los intereses artísticos en términos de evolución y no de invariantes culturales, como el sistema de los órdenes.

Por el otro, la institución artística se comporta como un guardián de tradiciones. Tanto es así que en la época que nos interesa, la cuestión de los órdenes se presenta a la vez como una reformulación en el contexto académico y, visto desde un punto de vista más global, como un proceso que concierne menos a un objeto teórico considerado aisladamente –en su construcción, su afirmación, su renovación e incluso en su abandono– que a una realidad inmersa en el medio de su “disolución”.

El fenómeno observado, por lo tanto, registra un interés renovado por los órdenes dentro de la *École des Beaux-Arts*, en el movimiento más profundo de progresiva desaparición. Nos encontramos ante las experiencias y las pericias de un mundo que no quiere morir ante una nueva situación que él mismo ha creado y que, por esta razón, sin separarse del modelo imperial greco-romano, se empeña en reformularlo.

Disolución, disoluto, disolver

Tomado en su conjunto –un conjunto que participa en defensa de la *École des Beaux-Arts*– se podría considerar entonces la historia de los órdenes de arquitectura en Francia en los siglos XIX y XX hasta el momento de su disolución. Una disolución de los órdenes que evoca en primer lugar un proceso de dilución, donde el modelo greco-romano resultante del Renacimiento se está progresivamente fundiendo en un todo más vasto, alimentado por la extensión de referencias arquitectónicas, tanto cronológicas como geográficas: un aumento de la cultura del arquitecto, que abarca ahora, a medida que los descubrimos y los estudiamos, todos los períodos históricos (en particular la Edad Media) y todos los continentes involucrados en el proceso de globalización del sistema colonial, como hemos visto ayer en la conferencia de Jorge Francisco Liernur.

Pero la disolución en un sentido moral también se refiere a las prácticas desordenadas, licenciosas, y que no esperaron a la Revolución Francesa para trabajar desde el interior de la teoría y la práctica de la arquitectura clásica, sino que se presentaron de ahí en adelante de manera diferente. Porque, alentados por el declive de la antigua jerarquía de los valores, incluso los herederos de la tradición académica tienen que mantener la defensa de la conveniencia y el poder de su patrimonio, no sin poner a prueba, a veces en voz alta, su capacidad para nutrir una creación artística. Para que vivan las bellas artes, los guardianes del templo deben enfrentar el desafío de lo nuevo, de lo artístico y lo variado. Sus desviaciones de la regla ya no juegan más contra el sistema, sino que pretenden, por el contrario, ilustrar su flexibilidad y su capacidad de perdurar.

Finalmente, la disolución significa un acto político hostil, tal como se disuelve una liga o una asamblea, para poner fin a su conducta o dar vuelta la página.

De hecho, la cuestión de los órdenes, de su empleo y de su enseñanza, se inscribe en el corazón de los conflictos que dividen el mundo arquitectónico y que en su interior oponen partidos antagónicos, sobreviviendo no como un campo de batalla, sino como un objeto de controversia emblemática. La idea comprende la autodisolución que ve a un grupo rendirse, un poco a la manera de los editores franceses de la obra de Andrea Palladio, que confesaron en 1825 su preocupación aparentemente contradictoria por relativizar los principios heredados del Renacimiento:

Hablo de un valor medio, porque hoy es sabido que es un error que algunos clásicos hayan dado, como regla inmutable, proporciones extraídas de un ejemplo aislado, extraídas de la Antigüedad para cada orden; y que igualmente sería incorrecto adoptar a ciegas estos preceptos exclusivos. Los antiguos, que fueron sus maestros, deben ser los nuestros en esto, como en todo lo demás. Con ellos, las proporciones de los mismos órdenes varían según su uso y las conveniencias de la construcción [...]

Sin embargo, como sabemos, los intentos de reformar el sistema no cambian el juego.

La columna monumental autónoma

Las dudas que suscita la regla de los órdenes a partir del final del siglo XVIII se acompañan, sin embargo, de una forma de liberación de la columna como objeto: de estudio arqueológico, de colección y, en la práctica, de objeto aislado. Así, Jean Rondelet, en su tratado *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1802-1817), compone unos años antes que Charles Normand una lámina dedicada a los órdenes que rompe con la idea de proporción para privilegiar la de la dimensión, recopilando columnas de acuerdo con una clasificación que evoca la entomología, y en la que la columna Trajana sirve como guía. Estamos en 1802 y mientras que las estancias de los arquitectos *pensionnaires* se reanudaron en la Villa Medici –recientemente reorganizada para acomodar a los artistas–, todo el mundo tiene en mente la restitución minuciosa que Charles Percier envió en 1788: el último estudio de un monumento que ha sido representado numerosas veces desde el final de la Edad Media, pero también el primer verdadero envío de Roma.

La dimensión formativa –y fundadora– para el resto del curso del autor, la confirmación de una inclinación ya identificada por los académicos, se encuentra en primer lugar en la naturaleza misma del objeto. La columna constituye ciertamente un edificio muy particular, en el que las dimensiones ornamentales y esculturales parecen más determinantes que las proporciones y por supuesto,

que la distribución. Percier se entrega sin reservas a un ejercicio que solo puede reforzar sus preferencias. Ya sea que uno se detenga en la restitución de las placas situadas en el pedestal o en los elementos esculpidos de manera aislada como las águilas, el trabajo consiste en tomar, representar y completar la ruina, de acuerdo con un enfoque donde todo se juega en el detalle, hasta el punto en que la delicada precisión de su dibujo y representación expresa claramente un estilo personal bien reconocible.

El estudio de las águilas (Figura 3) muestra el papel del dibujo de interpretación artística como hilo conductor del proyecto de restauración. En la hoja se establece una continuidad entre el tratamiento sensible del plumaje de acuerdo con lo existente en la figura de la izquierda y las diferentes hipótesis para la restitución de una cabeza faltante en la parte derecha de la hoja. El estudio *in situ* es muy atento pero sobre todo muy sensible, el arquitecto no quiere perderse nada de esta confrontación con una de las más grandes obras maestras de la antigua Roma, y las herramientas que moviliza con el mayor cuidado constituyen un enfoque completamente artístico. No se basa en medidas rigurosas ni en documentación arqueológica; se basa en su dominio exclusivo del dibujo y en su capacidad de comprensión visual y gráfica. Utiliza una transcripción sensible de la obra estudiada, para luego completarla gráficamente con una comprensión íntima a la manera del escultor romano de principios del siglo II.

Sin que lo sospechara Percier, este trabajo anticipó una eclosión sin precedentes de columnas monumentales construidas hacia la mitad del siglo siguiente, en un contexto revolucionario y posrevolucionario marcado por una renovada sed de representación política de los monumentos públicos inspirados en la Antigüedad. Bastará con recordar la columna de la actual Plaza Vendôme de París, una copia literal –aquí vemos un paralelo de sus dos fundaciones– que encarnaban más que ningún otro el poder de Napoleón y que catalizaba la nostalgia napoleónica después de Waterloo, como lo demuestra la famosa canción de 1818, *La Colonne*. Citaremos la estrofa más famosa:

Hola, gigantesco monumento
El valor y las bellas artes
de un matiz caballeresco?
Tú solo coloreas nuestras paredes
Qué gloria es la tuya
¡Ah! estamos orgullosos de ser franceses:
Cuando miramos la columna.

Luego cristalizó los desafíos políticos de la autoridad, hasta que fue destruida durante La Commune. Este derrumbe involucró, como sabemos, a uno de los principales adversarios del sistema académico, el pintor Gustave Courbet, quien posteriormente fue condenado por ello.



3 CHARLES PERCIER

Estudio de las águilas
de la Columna de
Trajano en Roma, s/f.

Son muchísimos los proyectos de columnas monumentales, y ayer mismo Fernando Aliata nos presentó los de Carlo Zucchi. Pero bastará hoy con mencionar dos proyectos imperiales de dos estudiantes principales de Percier, inmigrantes en tierras situadas en las antípodas: Auguste Ricard de Montferrand, quien en 1830 construyó la columnata alejandrina en San Petersburgo, y Auguste Grandjean de Montigny, que propuso sin éxito al año siguiente una columnata conmemorativa para el corazón de Río de Janeiro, capital potencial de un nuevo imperio.

Los frontispicios a la Percier

Presente en Roma desde 1786 a 1791, Percier no se apega a los ejercicios académicos obligatorios, sino que multiplica los dibujos de edificios antiguos y modernos sin descuidar el estudio de los fragmentos de escultura antigua. La mayor parte de su tiempo lo pasa dibujando, durante el día en el sitio y por la tarde en el tablero de dibujo, para pasar en limpio sus anotaciones. Pero aquí, nuevamente, su conocido trabajo –gracias a los cientos de dibujos cuidadosamente ordenados

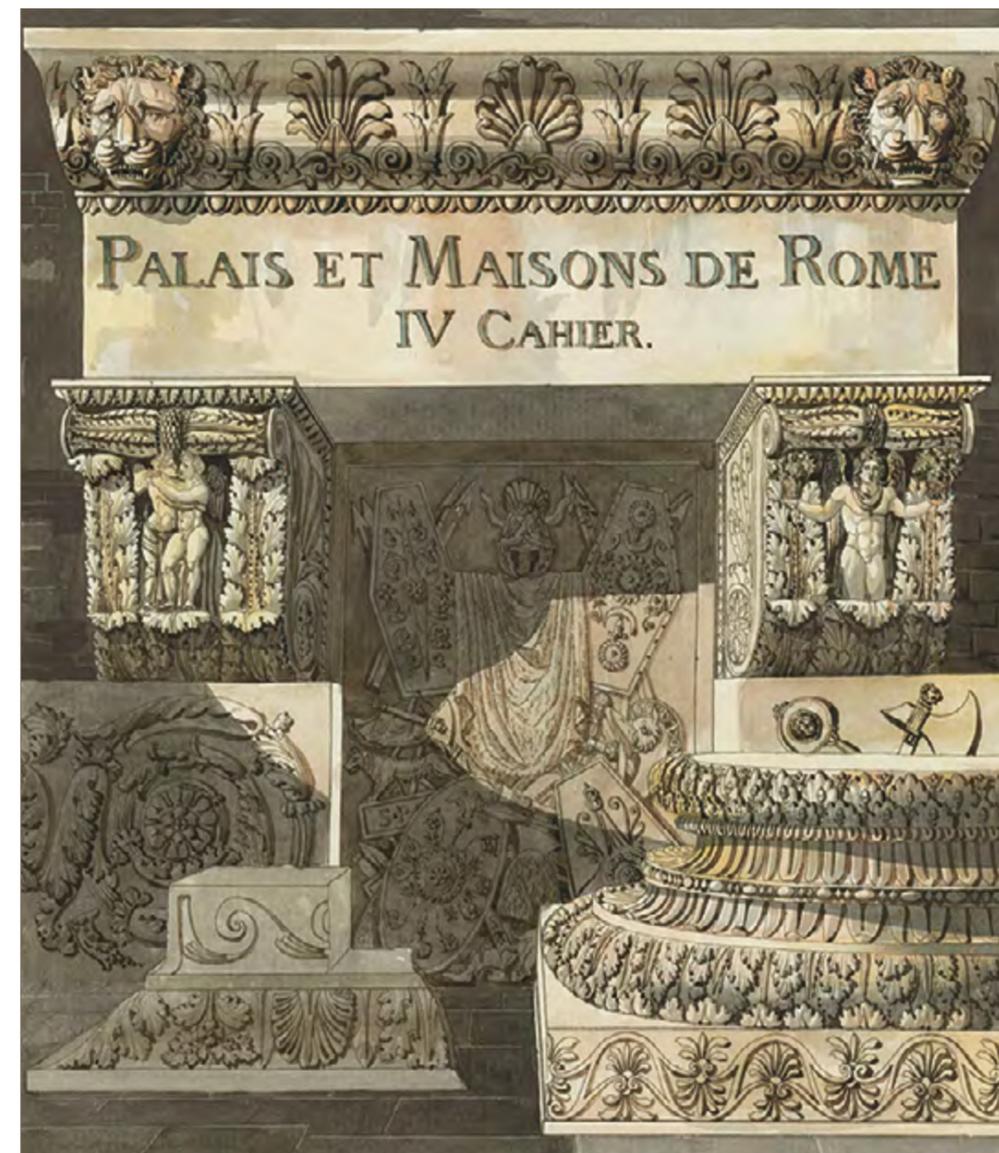
y legados en el Institut de France— demuestra un deseo de conocimiento íntimo, subjetivo y artístico, que constituye un esfuerzo mental por refinar su gusto para estar a tono con los antiguos.

Los elementos así recopilados y su acercamiento gráfico renovaron potencialmente la regla tradicional de los órdenes, proponiendo un enfoque alternativo de los fragmentos y de los detalles de la arquitectura antigua. Este tomó forma y conoció una inicial difusión en el primer libro coeditado por Percier y Pierre Fontaine, una colección en principio consagrada a los edificios de “Roma moderna” —es decir, a los edificios no antiguos— que inmediatamente se convirtieron en un emblema clásico de la cultura *beaux-arts* hasta el punto que Viollet-le-Duc, en sus *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872, t. 2, pp. 214-215), junto con Vignola, Vitruvio y Rondelet, lo cuenta entre los únicos cuatro volúmenes que forman, en su juventud, la exigua biblioteca de los arquitectos *beaux-arts*.

Para esta primera colección llamada a ser un gran éxito, que aparece justo después de la Revolución, en 1798, Percier y Fontaine eligieron una forma estrechamente determinada por un modelo comercial. Las cien láminas de este volumen grabado se dividieron en quince partes de seis láminas y una de diez, que correspondían a tantos fascículos vendidos uno tras otro para autofinanciar la publicación. Este modo de producción dictado por la preocupación práctica y económica tuvo consecuencias directas sobre la organización del contenido y en la forma del volumen. Cabe destacar que cada una de estas partes comenzó con una página para el título decorativo, de acuerdo con el detalle dado en el anuncio impreso en las portadas de los fascículos: “habrá un cuaderno todos los meses. Cada cuaderno contendrá una hoja de fragmentos antiguos o modernos; cuatro hojas de planos y de elevaciones; una hoja de vistas tomadas en los interiores”.

El uso del frontispicio decorativo en un libro de arquitectura no fue una innovación. La novedad provino más bien de su forma pero también de la multiplicación inédita de sus composiciones gráficas, ofrecidas a los compradores tanto en versión grabada como acuarelada (Figura 4). Debido a su número y al cuidado tomado en su concepción, estos se convirtieron en una parte importante del contenido del libro. Estas láminas —ornamentales por su riqueza y su complejidad, pero también porque reúnen los fragmentos de monumentos antiguos en una obra consagrada en principio a los edificios renacentistas y barrocos de Roma— estaban fuera de sintonía con el resto del contenido y su estricta y desnuda presentación. En efecto, el volumen reunió los planos reducidos a la expresión más estricta de un esquema de composición, las elevaciones o secciones que muestran los palacios desprovistos de ornamentos o revestidos de decoración simple y regular, las cuidadas y a la vez desérticas perspectivas arquitectónicas, y las composiciones decorativas asimétricas y frecuentemente sobrecargadas.

Dicha diferencia caracteriza de manera más general la obra de Percier, quien encarna a su vez la ortodoxia del estilo imperio neoclásico más rígido cuando se imagina una realización como la Rue de Rivoli y una inclinación por la sobrecarga



4 CHARLES PERCIER Y PIERRE FONTAINE

*Palais, maisons
et autres édifices
modernes dessinés
à Rome, 1798.*
Frontispicio IV,
lámina 20.

ornamental y el manierismo de las decoraciones interiores inspirados por el Palacio del Te de Giulio Romano en Mantua y de los palacios de Génova. La decoración interior —que se convirtió a fines del siglo XVIII en una de las especialidades más reconocidas e influyentes— pero también el libro y las producciones gráficas en general que le habilitaban a desarrollar esta inclinación, le permiten conquistar un estatus de artista por derecho, más allá del campo de la arquitectura.

Así, en 1799, Percier diseña una serie de viñetas ornamentales para una edición de lujo de las obras de Horacio. Luego, en 1802, realizó un trabajo idéntico para ilustrar las fabulas de Jean de La Fontaine, donde concibió un eclecticismo

sincrético y mezcló la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento francés. En la década de 1820, separado de la construcción y mientras optaba por concentrarse en sus enseñanzas y trabajos gráficos, se entregó más aún a su atracción por la complejidad, las formas mixtilíneas y los juegos decorativos, como lo muestra el marco ornamental diseñado para una edición de *La Henriade*, o la viñeta destinada a la portada de un de los volúmenes de *Voyages pittoresques de la France*, de Taylor y Nordier. Al hacerlo, está reformulando enfoques anteriores que reflejan una larga cultura gráfica.

Algunos vínculos se pueden rastrear fácilmente como ocurre con los frontispicios o las prisiones inventadas por Giovanni Battista Piranesi, bien conocidas por su generación; pero a veces la oportunidad permite documentar una afinidad difícil de imaginar *a priori*, como en el caso del dibujo manierista romano proveniente de sus propias colecciones y ahora conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York. Y también en algunos casos podemos dar crédito a las hipótesis de parentesco, como con las colecciones de grabados del rococó francés de Gabriel Huquier o los dibujos de Gilles Marie Oppenord, que practicaban la combinación de esculturas, objetos decorativos y ornamentos insertados en un entorno arquitectónico imaginario de la primera mitad del siglo XVIII.

Pero Percier reformula este legado en un sentido bien particular, que conjuga la acumulación, la asimetría y el placer del ornamento con una estricta definición de sus elementos representados: una forma de línea clara donde la imagen busca el efecto pintoresco, pero sin renunciar jamás a la precisión del detalle (Figura 5). Lejos de la pasión y del *sfumato* piranesiano, Percier propone una nueva alianza de la emoción y el conocimiento, que combina la corrección neoclásica y el florecimiento decorativo. Presenta solo elementos restaurados o sin daños, no hay fragmentos arruinados y corroídos por el tiempo, sino elementos arquitectónicos completos y bien conservados. De modo que sus planchas no se limitan a producir un efecto general, sino que también proporcionan información bastante clara y explotable sobre los detalles ornamentales y los elementos arquitectónicos (acroteras, bases y capiteles).

Sin embargo, mientras estas composiciones aseguran una gran visibilidad al publicarlas en sus libros, alrededor de 1800 toman también la forma de obras autónomas que se exponen en el salón y se cotizan a un alto precio—el escultor inglés John Flaxman informa así al final del siglo XVIII, en el *Gentleman's Magazine*, que los dibujos de Percier se venden en Londres a un importe extraordinario—y a su vez suscitan una verdadera locura en sus alumnos y sus seguidores inmediatos. Para atenerse a ciertos ejemplos, algunos de los más emblemáticos de ellos son: Hippolyte Lebas, uno de sus discípulos más cercanos, con quien colabora y quien secunda a Fontaine para la Capilla expiatoria y sigue directamente su modelo; Grandjean de Montigny (Figura 6), ya mencionado por sus trabajos en Río de Janeiro, su primer estudiante galardonado con el Prix de Rome, quien compone un frontispicio “a la Percier” para la colección que dedica a partir de 1806, con

5 CHARLES PERCIER Y PIERRE FONTAINE

*Palais, maisons
et autres édifices
modernes dessinés
à Rome, 1798-1801.*
Frontispicio VIII,
lámina 44.



Auguste Famin, a los edificios de la Toscana, y con quien ganó en 1808 una medalla de oro en el Salón con una composición de fragmentos a la Percier; finalmente, Auguste de Montferrand, antes de partir a Rusia, que lo concibe como la portada de la colección de ornamento de la fábrica Beunat en Sarrebourg (en el noreste

de Francia), mientras que Francois Debret dibuja, en 1801, la portada de *L'Art du Violon*, de Cartier. Se podrían multiplicar los ejemplos, citando nuevamente los frontispicios realizados para François Mazois y su trabajo sobre Pompeya.

6

AUGUSTE GRANJEAN
Y AUGUSTE FAMIN*Architecture toscane...*,
1806-1815.
Frontispicio X,
lámina 56.

Pese a que no siempre conocemos el contexto de estos encargos, sabemos que Percier, sobrecargado de trabajo, recomendó ocasionalmente a algunos de sus alumnos que lo reemplazaran. La composición de Montferrand en un catálogo comercial, que debe mucho al *Recueil de décorations intérieures*, ofrece un vínculo interesante entre la columna trajana de Percier y el proyecto de la columna Alejandrina, con el principio de Las Victorias que presentan el cartucho.

Más allá de sus estudiantes matriculados o de sus seguidores directos, varios autores –como el arquitecto originario de Nantes, Francois Leonard Séheult (*Recueil d'architecture dessinée et mesurée en Italie*, 1821) o el alemán Julius Eugen Ruhl (*Denkmaeler der Baukunst in Italien*, 1821)– repiten en sus publicaciones de la época el principio de composiciones libres de elementos arquitectónicos y decorativos. El género comienza, de este modo, a establecerse como el medio privilegiado para demostrar su habilidad, mientras sus autores reclaman un linaje en la que el libro desempeña un rol esencial, y que permite a los arquitectos reivindicar una legitimidad en el campo del diseño gráfico. Esta extensión de su campo de competencia al diseño del libro, que perdura en el siglo XX, conduce así al medio *beaux-arts* a observar los estudios de frontispicios como parte de la habilidad del arquitecto-artista. En un *Recueil des concours de l'Ecole des beaux-arts*, Jean-Marie Boussard publica en 1867 un proyecto de concurso libre del alumno Pierre Félix Julien, sobre el que explica: “el programa que se dio a M. Julien tenía la intención de recopilar las piezas de arquitectura y escultura del Renacimiento francés para que sirva de frontispicio a una obra sobre este período del arte”; sugiere así que tal composición representa un medio pertinente de síntesis de un período artístico o de un estilo. En los mismos años, la revista *Croquis d'architecture*, del Intime Club, presta sistemáticamente una atención considerable a los frontispicios. Volveremos a ella.

No todos parecen disfrutar del ejercicio al mismo grado. Si Labrousse practicó a su manera el arte del frontispicio dibujando en 1840 el de la *Revue générale de l'architecture*, Charles Garnier conserva solo un croquis bastante rápido en el género de la composición de fragmentos. No solo el género no se extingue a medida que nos alejamos de principios de siglo sino que, por el contrario, a lo largo de las décadas parece ganar un lugar cada vez más institucional. Auguste Ancelet, quien ganó el Prix de Rome tres años después que Garnier, solicitó en 1851 interpretar con increíble cuidado una composición de fragmentos antiguos, publicados cincuenta años más tarde por D'Espouy bajo el título de *Fragments d'Architecture antique* (1905). Hacia 1865, Jean Louis Duc, Prix de Rome en 1825, y Joseph Auguste Emile Vaudremer, Prix de Rome en 1854, realizaron el uno y el otro una composición en tres dimensiones en sus respectivos sitios. El primero, reuniendo en el sitio los fragmentos del Palacio de Justicia de París, le pidió a un fotógrafo que arregle la imagen (Figura 7). Una copia en papel a la albúmina de esta imagen, recientemente aparecida en el mercado, lleva el sello del taller de Julien Guadet que confirma su papel como hoja modelo. El segundo le pide a Charles Marville que inmortalice una composición de fragmentos realizados en

7

LOUIS DUC

Composición
fotografiada en
el Palacio de Justicia
de París, 1868.



el sitio de la iglesia de Saint-Pierre de Montrouge: una vista reproducida en 1880, como frontispicio del año 14 de la revista *Croquis d'architecture*. También se podría notar que, en 1906, cuando la Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement lanza su revista *L'architecte*, se elige la lámina del primer año sobre una composición de fragmentos decorativos de Percier.

Un ejercicio institucional

En la segunda mitad del siglo XIX el ejercicio –que durante mucho tiempo constituyó un espacio de libertad que los arquitectos, según sus habilidades y su inclinación, cultivaron al margen de su producción de proyectos– ahora adquiere el estatus de un entrenamiento que se codifica y se orienta en torno de la presentación de los órdenes de arquitectura. Practicado por los ingresantes, permite juzgar el conocimiento de los órdenes de arquitectura pero también, simultáneamente, su capacidad para componer gráficamente una lámina y cuidar el *rendu*. Así, en 1868 Alphonse Simil, a los veintisiete años, en la hermosa carpeta que dedica al estudio del templo de Diana en Nimes, se esmera en representar el orden compuesto del monumento, poniendo en escena de manera artística una columna en una composición pintoresca (Figura 8).

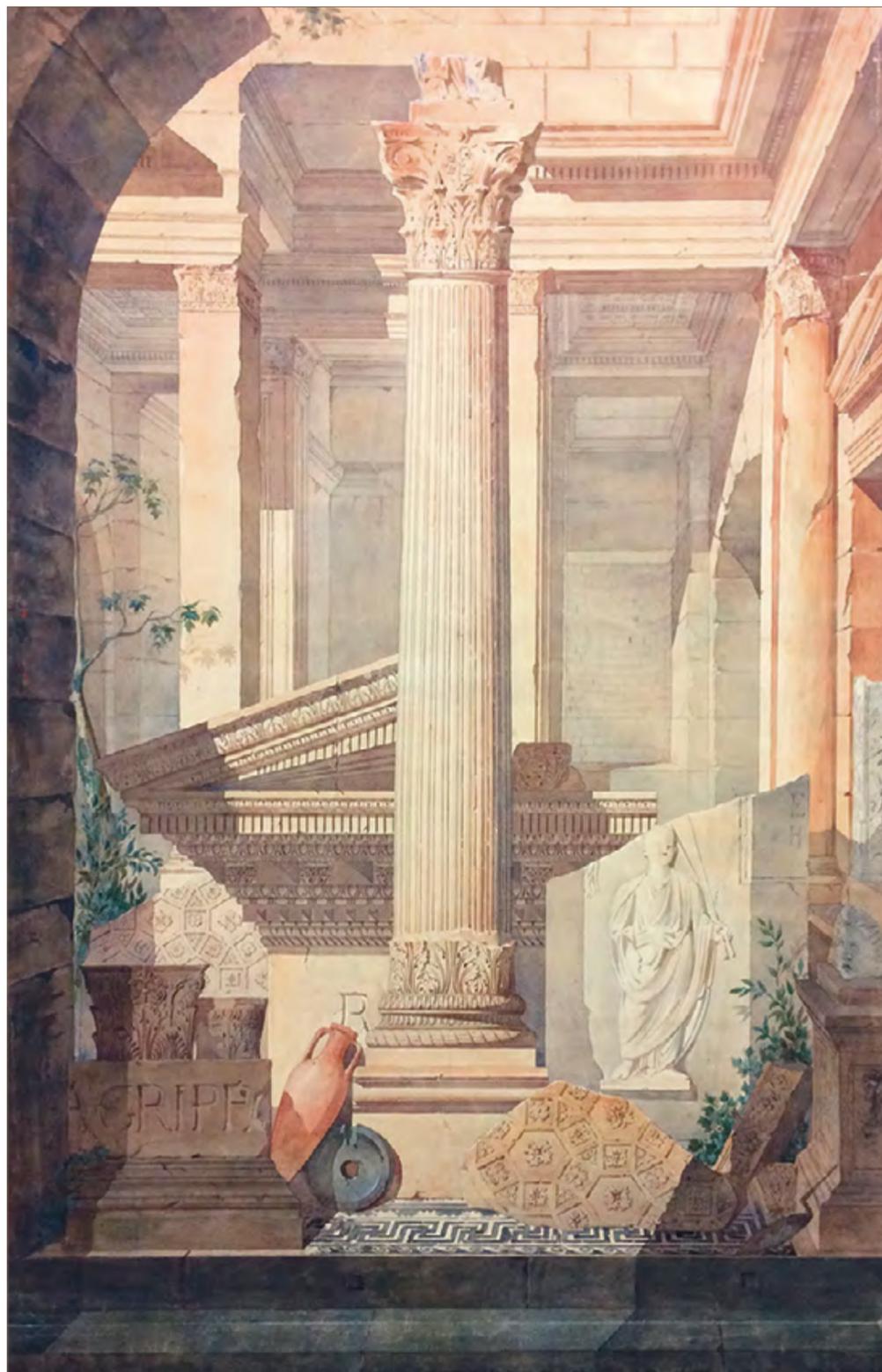
Al colocarlo al centro de la lámina, lo inscribe en profundidad entre un primer plano bañado de sombra y una perspectiva al interior del edificio. El objetivo principal es el orden, claramente expresado a plena luz, pero su presentación está acompañada por el deseo de evitar la sequedad de una representación clásica mediante una opción más seductora y agradable, que demuestre la sensibilidad del autor, así como su conocimiento derivado de un estudio arqueológico más preciso. En cierto sentido, nada resulta nuevo en comparación con otras producciones de Piranesi, excepto que tal impureza e hibridación entre el arte y el conocimiento arqueológico, más de un siglo después de la publicación de las *Antichità* o de las *Vedute di Roma*, ahora compite con enfoques concurrentes más fríos y científicos que aspiran a abandonar esta dimensión subjetiva.

Otro ejemplo, publicado en 1873, nuevamente en la revista *Croquis d'architecture*, insiste en la descripción del orden empleado. El título de la lámina, “Un mercado con el empleo del orden toscano, detalle del pórtico”, se refiere al tema del ejercicio e insiste sobre la cuestión del orden toscano, representado tanto en su totalidad como en sus detalles. El elemento que ocupa el ángulo inferior izquierdo de la composición recuerda el trono de mármol del frontispicio del noveno fascículo de la colección de Percier y Fontaine. Pero se puede sobre todo notar la relación de la composición de las dos imágenes, que oponen la una a la otra los elementos de arquitectura vistos frontalmente en los primeros planos, y una fuga a lo lejos en la parte inferior y central de la imagen.

8

ALPHONSE SIMIL

Composición
de fragmentos del
Templo de Diana
en Nîmes, 1858.



Ciertas composiciones enfatizan el carácter ornamental, como el que le permitió a Adrien Chancel ganar el Premio Duc en 1885 y que aparece en el primer año de la revista *La Construction moderne*. Por el contrario, otras testimonian un cuidado particular del análisis del edificio. El que Victor Blavette le dedica en 1879 al templo de Hércules en Cori no busca, hablando con propiedad, producir un efecto pintoresco. Todas las partes del dibujo son tratadas en dos dimensiones: planos de secciones y elevaciones. El juego de escalas permite mostrar conjuntamente el todo y los detalles, poner en relación el orden y el templo, cuyo plano describe, así como su fachada principal, algunos detalles ornamentales e incluso la misma posición topográfica que sobresale en una plataforma limitada por un muro de contención. La habilidad manifestada aquí reposa sobre la idea de un análisis del edificio sobre todos sus aspectos, dando lugar a una serie de figuras distintas, más artísticamente reunidas en una sola imagen capaz de dar una idea global y de representar cada aspecto.

Emile Bénard aplica el mismo principio para concebir la lámina titulada *Arte griego* publicada en 1883 en el diccionario de Ernst Bosc. En este caso, ya no se trata de entregar la síntesis de un edificio sino de toda una civilización artística. Sin embargo, encontramos el mismo principio de asociación en una descripción de un orden arquitectónico acompañado de elementos de decoración, de mobiliario y de escultura.

Esta idea de análisis restituído en una síntesis visual se afirma como una forma de conocimiento y pensamiento a través de la imagen, bastante peculiar de los arquitectos, en un momento en el que los arqueólogos, por un lado, pero también los ingenieros –como Auguste Choisy–, definen otras modalidades de descripción gráfica. Si el frontispicio o la composición de fragmentos reformulados por Percier se afirma a principios del siglo XIX casi como una práctica de identidad entre sus alumnos, permitiendo al mismo tiempo inscribirse en una procedencia y demostrar su habilidad, su codificación al final del siglo XIX da nacimiento a un ejercicio particular que, bajo el nombre de *composition analytique*, se convierte en un pasaje obligatorio para los estudiantes ingresantes, quienes lo practican con más o menos entusiasmo.

En esta forma específica del sistema *beaux-arts*, el conocimiento de los rudimentos de la arquitectura también les permite inscribirse en una tradición; les permite participar de una ambición artística colectiva; les permite abordar el pasado como una fuente de creación. Ella también los empuja a buscar el efecto, a pensar conjuntamente el todo y el detalle, la arquitectura y el decoro y, finalmente, a privilegiar una aproximación intuitiva y subjetiva.

La teoría clásica de los órdenes fundó la distinción y la autoridad académica en el estricto y preciso control de los principios severos, largamente discutidos en los tratados que multiplicaron las láminas y las explicaciones. La orientación *beaux-arts* lo sustituye por un método subjetivo, que permite ir más allá del rigor de los sistemas anteriores y las oposiciones demasiado detallistas entre los

autores. Ella favorece una práctica probada por su propia tradición y los concursos académicos, nunca explicada por las reglas sino simplemente demostrada por el ejemplo, lo que permitió comprenderse y reconocerse entre pares. Este signo y esta metáfora del espíritu la École, ¿no ofrece en retrospectiva al historiador de la arquitectura la mejor clave para comprenderlo?

Fuentes de figuras

1. Claude Perrault. *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. París, Chez Jean-Baptiste Coignard, 1683, lámina 1, s/n.
2. Charles Normand, *Nouveau parallèle des ordres d'architecture des Grecs, des Romains, et des auteurs modernes, dessiné et gravé au trait par Charles Normand, ancien pensionnaire à L'Académie de France à Rome*. París, Chez l'auteur, 1819, lámina, s/n.
3. Institut de France de París, Ms 1007, dibujo 33.
4. Charles Percier y Pierre Fontaine. *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*. París, Chez Ducamp, 1798, frontispicio IV, lámina 20, s/n.
5. Charles Percier y Pierre Fontaine. *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*. París, Chez Ducamp, 1798, frontispicio VIII, lámina 44, s/n.
6. Auguste Granjean y Auguste Famin. *Architecture toscane ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane*, 1806-1815. París, Chez les auteurs, frontispicio X, lámina 56, s/n.
7. Pierre Lampué, 1868. Städel Museum, Frankfurt am Main, Eigentum des Städelischen Museums-Vereins e.V. Número de inventario St.F.112. CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt am Main.
8. Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, París.



PONENCIAS

Lawrence Harvey and the Architectural Training in Europe

Estelle Thibault

Was the *beaux-arts* culture international? To what extent was European academic training in architecture shaped by exchanges, hybridizations and circulations between various pedagogical models?

In the second half of the 19th century, schools specialised in architectural training were a geographical network of internationally attractive institutions, polytechnic institutes and fine art schools. Their pedagogical models have often been opposed to one another as reflecting different conceptions of architecture. On the one hand, the more artistic model promoted by the architecture section of the *École des Beaux-Arts* in Paris foregrounded skills in composition above all else.¹ It relied on a tradition of *ateliers* and competitions that fostered emulation between students. On the other hand, polytechnic schools, which first appeared in Paris after the Revolution and were already well-established in Germany (Karlsruhe, Stuttgart, Berlin), offered to train students as engineer-architects with a solid scientific background and used a more traditional form of pedagogy

¹ Drexler, Arthur (Dir.), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, London/New York, Secker & Warburg, 1977; Middleton, Robin (Dir.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, London, Thames and Hudson, 1982; Lambert, Guy, "La pedagogía del atelier en la enseñanza de la arquitectura. Una aproximación cultural y material al caso francés (Siglos XIX y XX)", [Or. ed. 2014], *Revista de Arquitectura*, vol. 9, nº 1, 2017, pp. 87-94.

with lectures and graded exercises.² These institutions were often in competition with one another, but that did not prevent interactions and mutual influences. Individual students or teachers moving from one school, one city, or even one language, to another, reinforced these relations.

Student mobility was variously motivated in a discipline where travel tours had always been an integral component of education. It was also the result of great spatial disparities in terms of available training programmes. In fact, Switzerland and Great-Britain were late in having schools like those in France and Germany, which explains why young aspiring architects left their countries and attended different schools successively.³ These students participated in building reputations and hierarchies between institutions, producing collective trajectories, which reflected means and career strategies. While fostering comparisons and competitions between schools, students who became architects and sometimes even teachers were vectors of transfers and exchanges. They contributed to the importation of methods, the translation of concepts, and the hybridization of contents. Therefore, they made local differences more visible and at the same time participated in the homogenisation of European architectural culture.

To illustrate such phenomena, I will present the case of Lawrence Harvey (1845-1920), who typically embodies the movements and transfers of experience I have just mentioned. Born in Geneva as a British citizen, Harvey was the son of an English teacher and a Swiss portraitist. He studied architecture at the Polytechnic institute in Zurich (from 1864 to 1867), then at the École des Beaux-Arts in Paris (from 1868 to 1872). He then settled in London in the hope of becoming an architect and teacher. Having failed in both careers, he came back to Switzerland in the early 1890s and taught for a while at the École des Métiers in Geneva.

Harvey mostly distinguished himself as a journalist for the French and British architectural press, an activity he started at an early age, as early as 1868, while still a student. He is mostly known for having contributed to disseminate the ideas of his former architecture teacher in Zurich, Gottfried Semper, in London

and Paris in the 1880s.⁴ He has also been identified as one of the promoters of the model of the Paris École des Beaux-Arts in Great Britain.⁵

What I'd like to underline is his role as a critical observer of the various training systems in architecture, and how he was able to foster exchanges on content and pedagogical methods between the continent and England. To do so, I rely on two types of sources, which in fact participate in disseminating ideas. First, there is Harvey's private correspondence held at the Geneva Library.⁶ These letters provide an overview of Harvey's mindset and shed light on the academic and professional strategies informing his public interventions. Secondly, I examine the vast number of articles he published in various architecture periodicals published in Europe as well as in Chicago, thus exporting his ideas to North America. These texts show how keenly aware of national discrepancies he was and how, because of his multicultural background, he could present himself as both an expert and a key player in the transfer of pedagogical models. By foregrounding the combined advantages of the Swiss, French, and British systems, Harvey developed an eclectic synthesis and outlined an ideal architectural education at the end of the 19th century.

Training methods in architecture: emulation, schoolboy system, pupillage and self-learning

Lawrence Harvey first tackled differences in training methods in an article entitled "Continental schools of Architecture"⁷, published in *The Builder* in 1870. In this text, he compared the German and French systems on the ground of his own experience as a student at the Zurich Polytechnicum and at the École des Beaux-Arts in Paris. Unsurprisingly, the comparison resulted in favour of Paris where Harvey had studied in the atelier of Léon Ginain. In Zurich, Harvey had not been entirely satisfied with the training he had received, except the history classes he had enjoyed a lot. Contrary to fellow students who had taken preparatory classes or acquired more practical office training, Harvey had quite poor drawing skills when he began his studies. Also, the emphasis on scientific classes had not enabled him to improve. Due to the lack of such skills, he failed his certificate

2. Belhoste, Bruno; Dahan Dalmedico, Amy & Picon, Antoine, *La formation polytechnicienne 1794-1994*, Paris, Dunod, 1994; Pfammater, Ulrich, *Die Erfindung des modernen Architekten, Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung*, Basel, Birkhäuser, 1997.

3. Crinson, Mark & Lubbock, Jules, *Architecture - Art or Profession? Three Hundred Years of Architectural Education in Britain*, Manchester, Manchester University Press, 1994; Lüthi, Dave, *La construction de l'architecte : histoire d'une profession en Suisse romande 1800-1940*, Neuchâtel, Alphil, 2010.

4. Thibault, Estelle, "Semper en version française: traductions et interprétations dans la seconde moitié du XIX^e siècle", *Revue germanique internationale*, n° 26, 2017, pp. 191-210.

5. Brucculeri, Antonio. "Transfert du modèle Beaux-Arts dans le milieu londonien : autour de l'Architectural Association School dans les premières décennies du XX^e siècle", *Cahiers HEnSA20*, 2018, p. 33-39.

6. Bibliothèque de Genève (BGE), Harvey Papers, Correspondence, ms 5324 à 5327.

7. Harvey, Lawrence, "Continental Schools of Architecture", *The Builder*, XXVIII, n° 1407, 22 January 1870, p. 61.

and discussed his situation with Gottfried Semper, his teacher.⁸ Semper himself had travelled across Europe as a student and teacher and therefore knew well the various types of pedagogies of the mid-19th century. His exile had forced him to accept the position of director of the architecture school at the Zurich Polytechnicum in 1855; however, he had always regretted not having freedom to design the curriculum according to his own views.⁹ He too thought that studies should last longer and that students should be encouraged to carry out actual architectural projects; instead, the programme comprised a multiplicity of courses and exercises. To Harvey and many other students, Semper had therefore suggested they should complement their training at the École des Beaux-Arts in Paris, where they would also enjoy numerous architectural models in the monuments of the capital. Retrospectively, the solid technical and scientific training of the Zurich polytechnic institute proved helpful for these students to master the Parisian curriculum.¹⁰

In his 1870 “Continental schools of architecture”, Harvey compared the length of studies—3 years in Zurich versus an à la carte curriculum in Paris, the average amount of time to become certified being 7 years—, the place of architectural composition itself in the curriculum, as well as the artistic autonomy given to students. He soon concluded that the École des Beaux-Arts was far superior: “in the opinion of many competent judges, the mental discipline of the Polytechnicum is too rigid and tend to cramp the originality of pupils”.¹¹ Having defended the Parisian system of *ateliers* and *concours*¹² as more adequate in 1870, he promoted it again in 1884 during a discussion at the Royal Institute of British Architects on architectural training. Lawrence Harvey’s interventions matched those of another former École des Beaux-Arts student, Richard Phené Spiers.¹³ Mutual teaching and learning, emulation, the freedom left to students in building their own curriculum were opposed to the “schoolboy principle”¹⁴ of the “German

education system”. Such pedagogy could be efficient, but it was inadequate to develop true artistic personalities.

In a series of humorous “English letters” published in the French weekly *La semaine des constructeurs* in 1878, Harvey made similar comments on the British situation.¹⁵ He criticised the lack of any real architectural training programmes devised at the State level and pointed at the many excesses resulting from a training at the sole hands of professionals, which mainly relied on pupillage. While some architects made sure they were truly providing their pupils with practical, artistic, and intellectual knowledge, others simply exploited them. Charles Dickens had already exposed the system’s abuses in his 1844 novel *Martin Chuzzlewit*, and architecture periodicals such as *The Builder* promoted more virtuous practices.¹⁶ Lawrence Harvey offered his French counterparts a Dickens-like picture of the English training system rather than a systematic report on its pros and cons. Indeed, his contribution was a deliberately ironic parody of a work contract between an architect and his apprentice: the document drafted by notaries Dodson and Fogg put young Wastepaper under the authority of architect Greatcanon in exchange for a huge sum of money, without any obligation for the latter to train his apprentice in return.¹⁷ In contrast, Harvey insisted on the warm welcome that Parisian “*patrons*” would grant their young students at the École des Beaux-Arts, thinking probably of his own master, Léon Ginain. But he might also have had in mind the interesting year he spent working at the office of the Geneva-based architect Jacques Louis Brocher before enrolling at the École des Beaux-Arts. In fact, his fierce attack on apprenticeship hid a more balanced appreciation of a system that he could see evolving in a more promising direction. A decade later, he thus claimed that pupillage could easily be turned into something close to the Parisian system of *ateliers*. All that was needed was to allow young students to access complementary training and to make sure employers benefitted from their pupils’ success by being mentioned when they would win competitions.¹⁸

Also, Harvey had well identified the advantages of the British architectural environment, which compensated the lack of virtually any public training system. To his French readership, he extolled the many resources available to a young Englishman willing to learn the craft by himself; among these, architecture journals were particularly important as they took their educative role very

8. Lawrence Harvey to his father, 9 August 1867, BGE, ms 5324, f° 61r.

9. Fröhlich, Martin, *Gottfried Semper als Entwerfer und Entwurfslehrer*, ETH Zurich, 1974; Tschanz Martin, *Die Bauschule am Eigenössischen Polytechnikum in Zürich : Architekturlehre zur Zeit von Gottfried Semper (1855-1871)*, Zurich, gta, 2015.

10. “The Zurich school, which can only be looked at as a preparatory school for the École des Beaux-Arts”, letter from Lawrence Harvey to his father, 30 December 1868, BGE, ms 5324, f°67v.

11. Harvey, Lawrence, “Continental Schools of Architecture”, op. cit.

12. Harvey, Lawrence, “Paris Studios and the Grand Prix de Rome”, *The Builder*, XXVIII, n° 1412, 26 February 1870, p. 163.

13. Harvey, Lawrence, “The French Diplôme d’Architecte and the German System of Education”, *Transactions. Royal Institute of British Architects Sessions 1883-84*, 1884, pp. 127-128.

14. “On the French Diplôme d’Architecte and the German System of Architectural Education”, *The Architect*, vol. 31, 17 May 1884, pp. 317-320.

15. Harvey, Lawrence, “Lettres anglaises”, *La Semaine des constructeurs*, vol. 3, n° 10, 7 September 1878, pp. 111-112 ; n° 16, 19 October 1878, pp. 181-183 ; n° 22, 30 November 1878, pp. 253-254.

16. Crimson, Mark & Lubbock, Jules, *Architecture. Art or Profession ? Three Hundred Years of Architectural Education in Britain*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1994.

17. Harvey, Lawrence, “Lettres anglaises”, *La Semaine des constructeurs*, vol. 3, n° 16, 19 October 1878, p. 182.

18. “Architectural Association”, *The Builder*, LI, n°2284, 13 November 1886, p. 715; Harvey, Lawrence, “Le meilleur système d’éducation pour les architectes”, *La Construction moderne*, n° 21, 21 May 1887, pp. 373-374.

seriously. *The Builder*, a weekly created in 1843, thus provided a template for later French periodicals such as the *Semaine des constructeurs* (founded by César Daly in 1876) and its competitor, *La Construction moderne* (founded by Paul Planat in 1885). Harvey also stressed the importance of the debates triggered by public competitions, which the press magnified: “Students can therefore see the best projects that were submitted and learn about the discussions around them. It is as if the competition’s exhibition were taking place all over England at the same time; in short, it is the École des Beaux-Arts de Paris, but on a much larger scale”.¹⁹ Finally, Harvey also applauded professional institutions taking action to set up a more formalised training system.²⁰ At the Royal Institute of British Architects for instance, where he was admitted in 1882, the issue was becoming more and more prevalent. In fact, Harvey taught some classes offered by the Architectural Association, founded in 1847 by young voluntary architects who decided to take charge of their own training, and whose pedagogical missions had greatly developed. Having himself been a member of a student association in Zurich, Harvey knew how profitable such activities could be.

Harvey was in such a position that he would encourage his contemporaries to make the most of the three systems: the pedagogy of polytechnic schools, the mutual teaching prevailing in the *ateliers*, and the English self-learning method.

Disseminating composition principles: French unity versus English individuality

Harvey also developed an expertise on the main characteristics of French and English architecture. In his correspondence with his brother Robert, he discussed the articles he wrote for the British press in the early 1870s while living in Paris. Robert, who was then a student of English literature in London, served as intermediary with the journals and finalised his brother’s texts.²¹ Together, they identified a marked contrast in the artistic production of the two countries, in literature and in architecture, as the result of deep political, moral, and cultural differences. They thus opposed the French Mind that was dominated by a

centralizing spirit, to English individualism and its fondness for independence.²² In the wake of an article precisely entitled “The French Mind,” and with the help of his brother, Lawrence Harvey published two texts on Charles Garnier’s Opera in Paris (Figure 1), in which he tried to demonstrate “how the plans of French buildings are the organic outgrowth of that centralizing spirit”: “the puzzle, then, for the architect of a playhouse is to find a simple system of lines which will both satisfy the demands of the five main divisions of the house and the spectator’s instinct of organic unity”.²³

The modes of composition taught at the École des Beaux-Arts were made explicit in these texts, while being implemented by the young architect in his own school projects. The description of Garnier’s Opera thus turned into a lecture on the principles that were transmitted orally in the studio. Harvey highlighted the fact that the plan fit in regular geometrical figures and that the different parts were subordinated to the overall composition; the various elements of the programme were distributed hierarchically according to their relative importance, from the stage and the main staircase to the ancillary spaces. There is a much more extensive version of this rather short article in the brothers’ correspondence, revealing a deep theoretical background. Harvey was enthusiastic about this text and felt he could continue with “a series of comparative articles on the Paris monuments by the modern school”:

I will relate them to my previous articles like an exhibition where the reasoned study of architecture takes you, I will try to make the English understand the architectural thinking of the French, their plans drawn from a general conception of the totality, the study of proportions in either plans or elevations, and finally the influence of the French spirit on the dispositions and character of their buildings. I will start with the main public monuments, the Opera, the new court of cassation, the École des Beaux-Arts, Les Halles, churches, and end with private mansions and rented houses.²⁴

The project did not come through in the 1870s but—I’ll come back to this later—it eventually developed into a series of lectures that Harvey gave in London in July 1887.²⁵

19. Harvey, Lawrence, “Lettres anglaises”, *La Semaine des constructeurs*, vol. 3, n° 22, 30 November 1878, pp. 253-254.

20. Harvey, Lawrence, “Chronique. Le diplôme professionnel”, *La Semaine des constructeurs*, vol. 6, n° 45, 6 May 1882, pp. 530-531.

21. BGE, ms. 5325, Harvey Papers, correspondence 1870-1884.

22. Harvey, Robert, *The French Mind, or, A Psychological Outline of the French Intellect and Character for the Use of Students of French Literature*, London, Trübner and Co, 1870; Harvey, Lawrence, “The French Mind”, *The Builder*, XXVIII, n° 1418, 9 April 1870, p. 280.

23. Harvey, Lawrence, “The new Opera House, Paris”, *The Builder*, XXVIII, n° 1418, 11 June 1870, pp. 465-466; and XXIX, n° 1499, 28 October 1871, pp. 846-847.

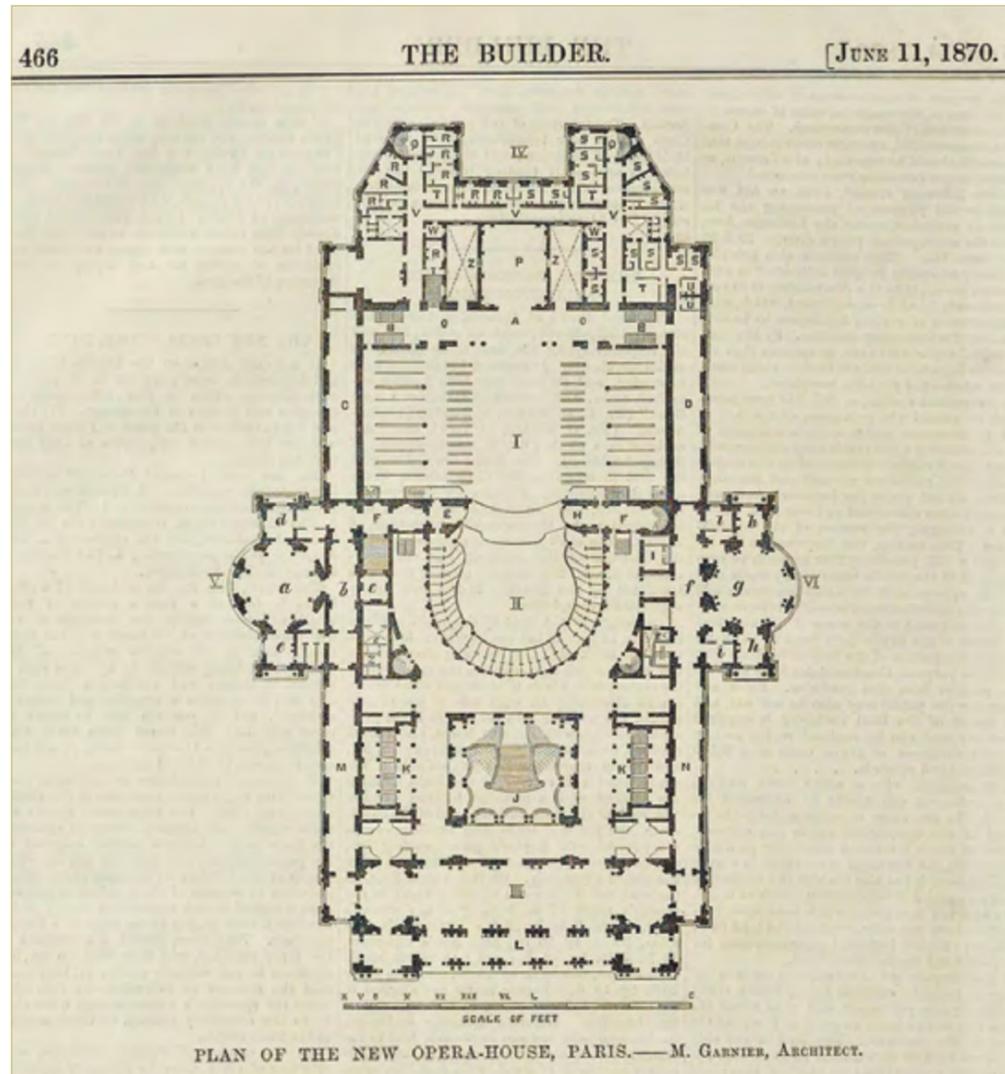
24. Lawrence Harvey to his brother Robert, 26 February 1870, BGE, ms 5325, f° 7v.

25. See note 48.

1

CHARLES GARNIER

Plan of the new
Opera-House, Paris.



After having explained the French Mind to British architects, Lawrence Harvey, once settled in London, set out to make the French understand the irregular dispositions that were valued across the Channel. In *La semaine des constructeurs*, he presented the Scottish architect Richard Norman Shaw and stated he was as important as “Duc and Duban in France”,²⁶ “an innovator and a real master,” even though his way of organising plans was the complete opposite of French unity: “Ideas of growth and development, [this] is what the British architect holds dearest” (Figure 2).

26. Harvey, Lawrence, “Le style Queen Anne ou des romanciers architectes”, *La Semaine des constructeurs*, vol. 7, n° 49, 2 June 1883, pp. 582-583.

2

RICHARD NORMAN
SHAW

English Country Houses.



He continued his demonstration in a series of articles published in *La construction moderne* in 1885. He described the main characteristics of domestic architecture, in utter contrast with the symmetrical and hierarchical modes of composition being taught at the École des Beaux-Arts. The Frenchman, whose ideal was public monuments, wanted to apply their regular order to private buildings:

The Englishman is not as embarrassed, since his ideal is private life, whose essential trait is freedom [...] the absence of any system [...] He thus puts what you, French architects, would call the “disconnected” (*décousu*), at the core of his architecture [...] the *décousu* is taught to the young English architect as the monumental, the systematic is to the young Frenchman.²⁷

These views were published in a series of publications which participated in disseminating the aesthetic of English cottages in France, in the wake of Viollet-le-Duc’s *Habitations modernes* (1874).²⁸ Harvey’s texts could be reactions to those of

27. Harvey, Lawrence, “La construction moderne en Angleterre (4)”, *La Construction moderne*, 12 December 1885, pp. 99-101. See H [Harvey, Lawrence], “Maisons de campagne et villas au bord de la mer”, *La Construction moderne*, 5 June 1886, pp. 412-413. “An utterly unabashed approach to the plan, a study of comfort and services, a complete absence of any general conception”.

28. Lucan, Jacques, *Composition, non composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, PPUR, 2009, p. 314.

Émile Rivoalen,²⁹ who had commented on various features of English cottages. These texts also coincided with Harvey's adoption of a hybrid neo-Renaissance style in which rooms achieve their individuality by displacements and façade extensions, as illustrated by the villa project he published in *The Architect* in 1885 (Figure 3).³⁰ Thus the young professional opportunistically played on both his architectural cultures and at the same time promoted the composition methods he had learnt in Paris and then in London in practice and in periodicals.

Knowledge sharing: perspective drawings and descriptive geometry

Transfers of methods and ideas between England and the continent also involved the modes of representation that were privileged for the various conceptions of the architectural project: perspective, which was associated to picturesque compositions, and geometry, the instrument of hierarchical regularity. Harvey introduced his French counterparts to the drawing methods that were currently used in English offices, including the "Centrilinead", a device that simplified the drawing of perspective views (Figure 4).³¹ Harvey favoured this intuitive and practical approach, in contrast with the excessively theoretical and complex teaching of perspective at the École des Beaux-Arts, as a consequence of which French architects turned away from it.³² He also drew conclusions on the impact of these drawing methods on the illustrations of journals on both sides of the Channel. Harvey had been disappointed by the engraving of the plan illustrating his text on the Opera. It showed "little architectural feeling, it [failed] to distinguish between the largest and smallest columns, without any light grey tint for the residual spaces".³³ In comparison, English periodicals were illustrated with numerous perspective views. As early as 1879 in *La Semaine des constructeurs*, Harvey had underlined the advantages of photogravures in English journals such as the *Building News*, which published facsimile reproductions of some architects'

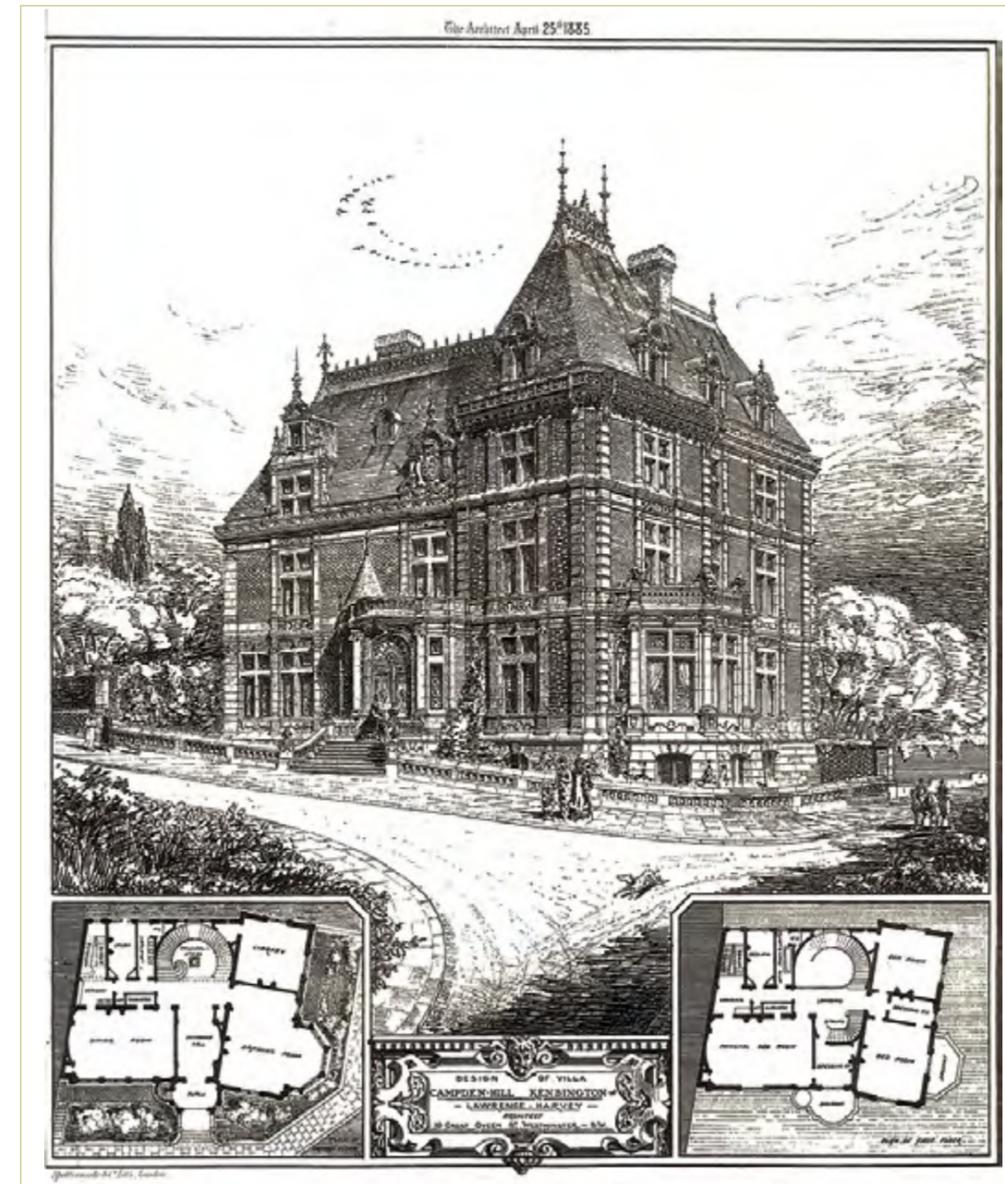
29. Rivoalen, Émile, "Cottages anglais," *La Semaine des constructeurs*, vol. 3, n° 48, 31 may 1879, p. 571; R [Émile Rivoalen], "Anglais et français. Cottages et maisonnettes," *La Construction moderne*, vol. 11, 22 February 1896, pp. 248-250.

30. "Design of Villa Campden Hill, Kensington," *The Architect*, 25 April 1885.

31. Harvey, Lawrence, "Lettres anglaises," *La Semaine des constructeurs*, vol. 3, n° 37, 15 March 1879, pp. 433-435.

32. Harvey, Lawrence, "L'enseignement de la perspective," *La Semaine des constructeurs*, vol. 8, n° 16, 20 octobre 1883, p. 184. The article was discussed in the following issues.

33. Lawrence Harvey to his brother Robert, 12 juin 1870, BGE, ms 5325, f°9v.



3 LAWRENCE HARVEY

Design of Villa Campden-Hill, Kensington.

original drawings, among which perspectives, most often in pen and ink.³⁴ The dissemination of perspective in French periodicals happened later than in England; most importantly, it was motivated not by a concern to reproduce the architects' sketches directly, but rather by the fact that engravings were made

34. Harvey, Lawrence, "Lettres anglaises," *La Semaine des constructeurs*, vol. 3, n° 28, 11 janvier 1879, pp. 325-326.

5

LAWRENCE HARVEY

House recently built in
London.

students at the City and Guilds of London Institute in late 1886. This establishment had been founded in 1878 to develop a national system of technical education. In order to attract young architects to his class, he advertised in the press this largely unknown field of studies in England, “though it forms an integral

part of the curriculum of most Continental schools”.⁴² With the support of the Architectural Association, his practical class of masonry became quite successful and was even for a while considered as the core part of a potential “English polytechnic institute” providing solid technical and scientific knowledge to future architects.⁴³ His teaching experience at the City and Guilds Institute also reveals Harvey’s capacity for adaptation, if not opportunism. Even though he was personally convinced of the pedagogical superiority of the *École des Beaux-Arts* in training architects, he did not hesitate, when the time came, to promote the foundation of a polytechnic institute in which he could invest his scientific skills.

German history and aesthetic lessons

Among the various pedagogical methods that Harvey promoted, one must also mention the importance he gave to history and aesthetic courses, in accordance with what he had learnt during his first years studying in Zurich. Even though he complained about the predominance of scientific courses, he developed a passion for the art history courses delivered by Wilhelm Lübke and Gottfried Semper.⁴⁴ In Paris he regretted that there were no equivalent courses and asked the director of the *École des Beaux-Arts*, Eugène Guillaume, that the library be open at night on the grounds that “art studies with no historical or aesthetic research to complement them” would be inchoate.⁴⁵ At the end of the year 1884, he participated in reviving interest in Semper’s theories by giving a remarked lecture at the RIBA,⁴⁶ followed by another at the AA⁴⁷ the next year (Figure 6). When his practical class of masonry was successful enough to make him hope he could play a major role in founding an architectural school based on the polytechnic model, Harvey

42. “Practical Class of Masonry”, *The Builder*, LI, n° 2282, 30 October 1886, p. 625. The lessons were given from October 1886.

43. Lawrence Harvey to his brother Robert, 26 March 1887, BGE ms 5327, f° 26r.

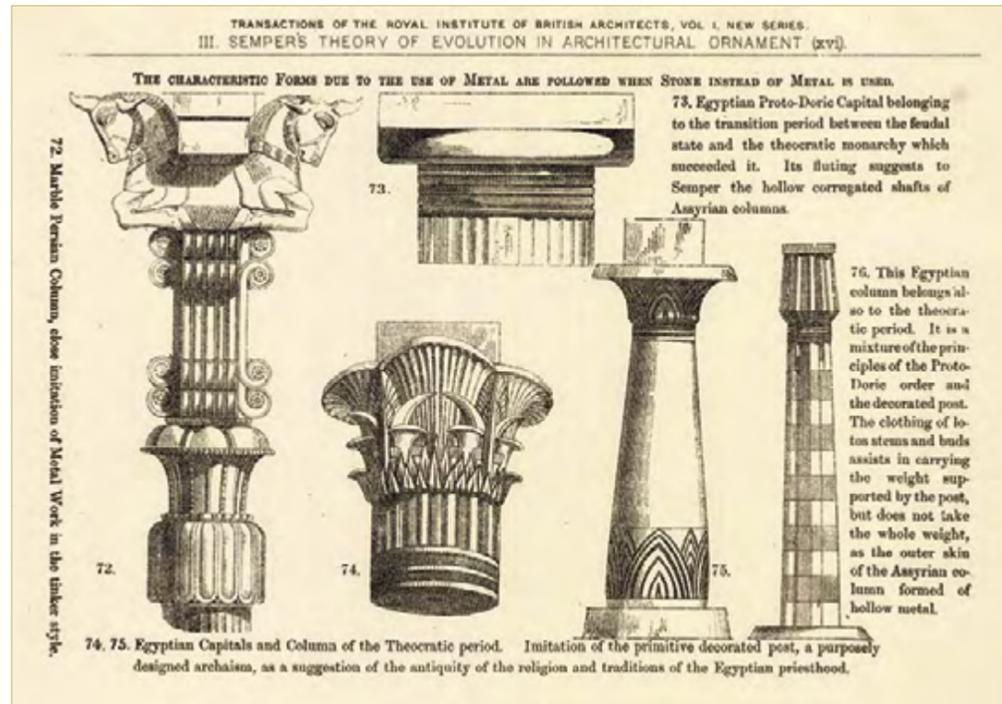
44. Letters from Lawrence Harvey to his father, September 1864-August 1867, BGE, ms 5324.

45. Lawrence Harvey to Eugène Guillaume (director of the *École des Beaux-Arts*), June 1870, BGE, ms 5325; Lawrence Harvey, “Continental Schools of Architecture”, op. cit., 1870: “one thing, however is wanting in Paris, a searching course of lectures on the history of art, accompanied by competitive examinations in that subject”.

46. Harvey, Lawrence, “Semper’s Theory of Evolution in Architectural Ornament”, *Transactions/ Royal Institute of British Architects*, 2nd serie vol. 1, 1884-1885, pp. 29-54. pl. ix-xvii. The conference took place on December 15, 1884.

47. “Architectural Association”, *The Builder*, vol. XLIX, n° 2234, 28 November 1885, pp. 748-750: “Mr Lawrence Harvey read a paper entitled ‘The connection between dress and the art of composing, illustrated by various examples taken from the late Prof. Semper Lessons on Style’”.

6

Semper's Theory
of Evolution in
Architectural Ornament.

also developed an ambitious series of four lectures entitled “Style and Styles in Building”, which he delivered at the City and Guilds of London Institute in July 1887. Between October 1887 and September 1889, all these lectures were published in Chicago by the *Building Budget*,⁴⁸ a periodical dedicated to disseminate the latest news in European architecture in North America and for which Harvey also wrote “London Letters” under a pseudonym, Britannicus.

The four lectures, to which Harvey’s brother contributed on both content and form, began with reflections on style, thus popularising Semper’s complex ideas in highly accessible English. They then spanned the entire history of architecture, from antiquity to contemporaneous constructions in France, Germany, and England, before ending with some personal remarks on his own work as representative of the three cultures. The published versions made abundant use of images. Harvey’s private correspondence confirms that he used his own notebooks from Zurich to write the historical parts; as for the iconography, it came from Lübke’s and Semper’s books. Since he was concerned to present himself as heir to a broad German, French, and British culture, Harvey used some figures from

⁴⁸ Harvey, Lawrence, “Style and Styles in Building”, *Building Budget*, vol. 3, 1887, pp. 110-111, 119-121, 143-145, 165-167; vol. 4, 1888, pp. 3-6, 17-18, 27-29, 39-40, 51-52, 63-66, 77-80, 91-93, 105-107, 143-145, 159-161; vol. 4, 1889, pp. 3-5, 16-17, 35-37, 47-48, 59-60, 74-75, 87-88, 100-102, 113-115.

L'Art de bâtir chez les Romains by Auguste Choisy and from Eugène Viollet-le-Duc’s *Dictionnaire raisonné*, as well as references to works by George Gilbert Scott.

In addition, Harvey recycled his previous contributions: his lectures on Semper, which he extended by reflections on the latter’s architectural work, and his notes on Garnier’s Opéra. In keeping with the project he conceived when analysing the building in 1870, he complemented his study by further examining the French compositions and by choosing illustrations from the most famous examples of his time. The Parisian works of Félix Duban, Henri Labrouste and Louis Duc were thus documented by plates from the *Revue générale de l’architecture* that were provided by Daly. Harvey also gave an overview of German architecture from Karl Friedrich Schinkel to Gottfried Semper and reused what he had previously published in French journals on the recent developments of British architecture. The end result was a picture of the various renaissance styles in the three countries, from general tendencies to local peculiarities.

With this series of lectures, Harvey wanted to produce an eclectic synthesis of architectural knowledge from the main intellectual centres he had visited. His concern to report on the latest developments in architecture and compare them was shared by the architecture press of the time, in which references were international. This was particularly the case of American journals such as the *Building Budget*, which promoted European culture by translating into English excerpts from Viollet-le-Duc and of German authors, for instance August Thiersch. But French journals such as *La Construction moderne* and *L’Encyclopédie d’architecture* also were anxious to report on the art of building in other countries.

Conclusion

With his singular trajectory, the variety of his written production, and his own teaching experiences, Lawrence Harvey stands as a significant figure in the architectural dialogues that took place in late 19th-century Europe. Admittedly, he did not build much, did not publish any books, and taught only a little; also, his articles were published anonymously or under pseudonyms. But it is precisely the difficulties he encountered as an aspiring professional architect and teacher that incited him to make the most of his multifaceted training and detailed knowledge of the various education systems, at a time when English institutions were looking for models to develop their own architectural training curriculum. Although he was personally convinced that the Parisian system of *ateliers* was the most efficient, he was able to broaden the focus by identifying the potential of other systems without neglecting the importance of professional apprenticeship nor the role played by a larger cultural environment, including periodicals. Similarly, his taste for the regular and hierarchical compositions promoted by

the *École des Beaux-Arts* shifted in contact with other models as well as with the clients' own taste, urban regulations and the profession's practices. Harvey was an observer of cultural differences but also a mediator who, like many other press correspondents, worked to mutual understanding and to the dissemination and hybridization of architectural ideas and their visual representations. Examining these mixing processes through their actors helps us understand how internationalisation made the *beaux-arts* culture open to a diversity of other practices.

Translated by Camille Joseph

Figure sources

1. *The Builder*, 1870, p. 466.
2. *La Semaine des constructeurs*, 1883, p. 583.
3. *The Architect*, 1885.
4. *La Semaine des constructeurs*, 1879, p. 434.
5. *La Semaine des constructeurs*, 1882, p. 103.
6. *Transactions of the RIBA*, 1884-1885, pl. XVI.

“El libro del alumno y del maestro”

Éléments et théorie de l'architecture
de Julien Guadet, ¿una herramienta para la
difusión de la enseñanza de la arquitectura
de la *École des Beaux-Arts* de París?

Guy Lambert

El célebre libro de Julien Guadet (1834-1908) *Éléments et théorie de l'architecture*, generalmente considerado como un producto emblemático de la *École des Beaux-Arts* de París tanto por sus primeros lectores como por los historiadores de la arquitectura, tuvo también la fama de haber participado en la difusión de este modelo de enseñanza incluso fuera de los muros de esta escuela. Sus cuatro volúmenes, publicados inicialmente entre 1901 y 1904, a razón de un volumen por año, fueron reeditados sucesivas veces hasta la Segunda Guerra Mundial.¹ Las seis ediciones en francés ampliamente difundidas atestiguan el éxito y el uso de este libro. A pesar de estar *out of date*, como lo consideró Reyner Banham, continuó siendo “vital para el éxito donde quiera que floreciera el sistema *beaux-arts*”² (Banham, 1960, p. 17) no solo en Francia sino también en el extranjero. Lejos de la escuela parisina y en un momento de crisis hacia el interior de la institución fue quizás donde se

1. La primera edición del libro (Guadet, 1901-1904) consta de cuatro volúmenes. Mientras los tres primeros están numerados, el último se titula *Additions* [Adiciones]. La segunda edición de 1904 cambió el orden de los temas en los cuatro volúmenes ahora numerados del 1 al 4. La tercera edición, publicada en 1909 después de la muerte de Guadet, incluía una biografía del autor escrita por Jean-Louis Pascal que servirá como referencia para ediciones posteriores. Véase Lambert, 2011.

2. “vital to success wherever the *Beaux-Art* System flourished”.

expresó mejor la influencia del libro, como lo demuestran los cuatro volúmenes de la obra *Forms and Functions of Twentieth Century Architecture* de Talbot Hamlin (1952), que aspiraba a ser "otro *Éléments et théorie de l'architecture*" (Rowe, 1953, p. 171).

El éxito internacional de la obra de Guadet debe confrontarse con la ambigüedad que la ha caracterizado y que Banham resumió con humor: "Voluminoso, suntuoso, caro y en gran parte ilegible, antes que estar en los hogares de los estudiantes, su lugar ha sido los estantes de bibliotecas de referencia. Pero se lo ha consultado mucho para obtener información, aunque rara vez se leyera como fuente de instrucción"³ (Banham, 1960, p. 16). La incertidumbre que denota su estatus –un libro de enseñanza para futuros arquitectos o de síntesis para ex alumnos–, fue advertido al momento de su primera publicación. Merece la pena entonces emprender un estudio sobre la difusión real de esta obra y la apropiación por parte de sus lectores. Basado únicamente en un análisis fragmentario de su recepción, este artículo se propone considerar esta cuestión a través de las presuntas intenciones de Guadet, examinadas a partir de sus propias palabras, así como del análisis formal propiamente del libro.

Éléments et théorie de l'architecture fue generalmente visto como un reflejo del curso teórico "dictado" en la École des Beaux-Arts por su autor, como sugiere el subtítulo. En efecto, el contenido del libro parece estar íntimamente ligado al curso de Julien Guadet a partir de 1894, como lo atestigua particularmente el primer volumen (Lambert, 2011). Sin embargo, varios elementos llevan a considerar al libro no tanto como una simple transcripción de lecciones orales, sino como un proyecto editorial en el sentido más amplio de la expresión, cuya concepción parece desarrollarse a lo largo de la carrera del profesor. De hecho, Guadet aludió varias veces a un libro que estaba redactando antes de su nombramiento a la cátedra de Teoría de la Arquitectura, es decir, que comenzó a escribir cuando era profesor en uno de los tres *ateliers officiels* de la École des Beaux-Arts que dirigía desde 1871. Lo mencionó en la lección de apertura de su curso de Teoría en 1894, al explicar que la elaboración de este libro, "que aparecerá algún día", afirmaba, lo ayudó a prepararse para su nuevo cargo y "le permitió quizás afrontar [...] estas funciones que de otro modo lo hubieran asustado" (Guadet, 1895, p. 10).⁴ Volvió a referirse a ella en el prefacio de *Éléments et théorie de l'architecture* en 1901, para recordar su larga génesis y sugerir que tenía "en cierto modo, dos autores", es decir, el *chef d'atelier* y el profesor de Teoría que encarnó sucesivamente (Guadet, 1901, I, p. 1).

La publicación de estos cuatro volúmenes se hizo eco del compromiso de Guadet en la refundación del curso de Teoría, a la que indudablemente dio un nuevo

3. "Bulky, sumptuous, expensive and largely unreadable, its place has been the shelves of reference libraries, than in the students' lodgings. But it has been much consulted for information, if rarely read for instruction".

4. "qui paraîtra un jour"; "a peut-être permis d'affronter [...] ces fonctions qui sans cela seraient bien faites pour [l']effrayer".

impulso. Sin embargo, parecía motivado principalmente por el deseo de subsanar las carencias observadas en los alumnos admitidos en la École des Beaux-Arts, donde más de uno resultaba "mal preparado para los estudios, proporcionando solo una instrucción azarosa y circunstancial" (Guadet, 1901, I, p. 1).⁵ Esta situación, según Guadet, se debía a que "no [existía] un libro de uso habitual hecho para quienes comienzan a estudiar arquitectura, como tampoco para quienes emprenden la tarea de enseñarles los elementos" (Guadet, 1901, I, p. 2).⁶ Por tanto, para dar respuesta a esta carencia, la puesta en marcha de *Éléments et théorie de l'architecture* pretendía convertirlo en "el libro del alumno y del maestro" (Guadet, 1901, I, p. 2). Lejos de ser inofensivas, estas afirmaciones sugieren que, si bien estaba pensado en estrecha relación con la pedagogía de la École des Beaux-Arts, este libro no solo estaba dirigido a sus estudiantes sino también al creciente número de jóvenes que deseaban estudiar allí y, por tanto, debían prepararse para el concurso de admisión, así como a los arquitectos y profesores que los formaban.

Este trabajo examina estas presuntas intenciones anunciadas por Guadet en la introducción de su libro, así como su motivación y sus modalidades, a la luz del contexto de la enseñanza de la arquitectura en el cambio de siglo. El hecho de que, según su autor, este libro también estaba dirigido a otros alumnos que los de la École des Beaux-Arts, lleva a pensar que este libro estuvo vinculado al lugar que ocupó en otros establecimientos de enseñanza de la arquitectura a finales del siglo XIX en París –y más ampliamente en Francia–, en un momento en que su matrícula aumentaba y donde la enseñanza frecuentemente se extendía a través de las publicaciones impresas (Lambert, 2020). En un momento de acalorados debates sobre la enseñanza de la arquitectura, donde se percibía la necesidad de la creación de escuelas regionales de arquitectura, la publicación de *Éléments et théorie de l'architecture* tuvo como objetivo reafirmar el estatus hegemónico de la École des Beaux-Arts. Sin embargo, ¿en qué medida la difusión de esta obra que trascendió las fronteras de la École parisina hizo tangibles las tensiones inherentes a los objetivos de Guadet?

De la tradición pedagógica al formato impreso: ¿la enseñanza de la École des Beaux-Arts condensada en un libro?

Como han demostrado las investigaciones dedicadas a la enseñanza de Julien Guadet (Banham, 1960; Vigato, 1985; Épron, 1997; Lucan, 2009; Lambert, 2011),

5. "mal préparé aux études, n'apportant qu'une instruction de hasard et de circonstances".

6. "il n'y [avait] pas de livre usuel fait pour ceux qui commencent à étudier l'architecture, non plus que pour ceux qui entreprennent la tâche de leur en enseigner les éléments".

la distinción entre los *éléments de l'architecture* (elementos de arquitectura) y la *composition* (composición) que estructuran tanto su curso teórico como su libro, son comparables con la pedagogía de la arquitectura en vigencia en la École Polytechnique, iniciada por Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) y ampliada por Léonce Reynaud (1803-1880). Si bien inicialmente estaban destinados a estudiantes de ingeniería (Picon, 1992), el enfoque didáctico de estos dos profesores no pasó desapercibido en la École des Beaux-Arts, donde sus obras circularon durante la segunda mitad del siglo XIX.⁷ Guadet fue sin duda quien operó abiertamente y con mayor determinación en la transposición de esta tradición pedagógica al sistema *beaux-arts*, pero con la explícita ambición de adecuarla a sus especificidades.⁸ Su concepción del curso de Teoría partía de una convicción que ya había defendido cuando era *patron d'atelier* (jefe de taller) y que formuló en una conferencia de 1882 que sirvió como programa didáctico. Conforme a las vocaciones complementarias de los cursos y el aprendizaje en *atelier*, Guadet subraya la diferencia en sus respectivos aportes en la formación de los alumnos: el curso debía limitarse a las "verdades indiscutibles" para poder expresar mejor el "libre albedrío del alumno" durante sus experimentaciones personales en el *atelier* (Guadet, 1882, p. 23). Por lo tanto, el espíritu de un curso de teoría, lejos de "formular reglas invariables y preceptos absolutos de aplicación", debe, por el contrario, presentar "cómo se entendió un programa general en las diversas épocas de la arquitectura, [...] cuáles son los requisitos por satisfacer, pero no las formas o soluciones a emplear"⁹ (Guadet, 1882, pp. 23-24).

Después de su nombramiento en la cátedra de Teoría de la arquitectura de la École des Beaux-Arts, Guadet se mantuvo fiel a esta postura que determinó el alcance de su curso en el que inclusive le dio una formulación aún más explícita. A diferencia del método de diseño inculcado a los futuros ingenieros (Thibault, 2011), en el sistema académico "la composición no se puede enseñar", el alumno "la aprende a través de múltiples pruebas, ejemplos y consejos, la experiencia propia se superpone a la experiencia de los otros" (Guadet, 1901, I, 1p. 00).¹⁰ La vocación de una enseñanza de la teoría según Guadet permitía el conocimiento de las diferentes partes de los edificios –los *éléments* (elementos)– pues "deben ser conocidos sus recursos y sus medios antes de pretender componerlos" (Guadet,

1895, p. 15).¹¹ A partir de entonces, e inspirándose en Reynaud, su curso y su libro se estructuraron en torno a la gradación entre los *éléments de l'architecture* (elementos de la arquitectura) como muros, puertas, ventanas, pilares, columnas, bóvedas, techos, pórticos, escaleras, y los *éléments de la composition* (elementos de la composición) como salas de diferente tipología, vestíbulos, circulación horizontal y vertical, fachadas, que variaban según los programas y sus especificidades (vivienda, escuela, edificios administrativos, hospitalarios y religiosos, teatros, etc.) (Figuras 1, 2 y 3). Así, *Éléments et théorie de l'architecture* explicaba la tradición académica transmitida hasta entonces de forma oral dentro de la École des Beaux-Arts y la combinaba con un enfoque racionalista de la arquitectura inicialmente destinado a ingenieros, pero en este caso reconciliado con la práctica del arte de la composición resultante de la tradición académica.

Merece la pena entonces prestar atención al deseo de Guadet de escribir una obra sobre su curso de Teoría, así como de revisar el proyecto editorial que había emprendido anteriormente. La importancia del trabajo invertido en el desarrollo de esta enseñanza oral sin duda permite comprender su deseo de ampliar su alcance mediante la publicación. Sin embargo, considerando que *Éléments et théorie de l'architecture* pudo derivar de los manuales de Reynaud y Durand, debemos cuestionar los objetivos de tal obra, inédita en su forma y en su alcance para un profesor de la École des Beaux-Arts. Hasta la fecha, la escasez de publicaciones de este tipo dentro de esta escuela puede sorprender a primera vista en comparación con la cantidad de trabajos anteriormente publicados en relación con la enseñanza de la arquitectura en la École Polytechnique y la École des Ponts et Chaussées (Diener, 2015). En realidad, cuando se comprende la naturaleza de la pedagogía que existía en la École des Beaux-Arts, donde "[prevalcía] una teoría no escrita, una teoría a la vez oral como de la imagen" (Garric, 2011, p. 39), la diferencia en relación con los manuales debería ser menos sorprendente que la elección de Guadet de publicar una obra donde el razonamiento predomine sobre la imagen y que, por lo tanto, era muy diferente de las numerosas colecciones de láminas que los estudiantes utilizaban ampliamente para visualizar los ejemplos (Lambert, 2011) (Figura 4).

Desde esta perspectiva, *Éléments et théorie de l'architecture* parece tener un doble propósito. En primer lugar, sistematizaba la ambición explicativa que Guadet reivindicaba para su enseñanza teórica: "si un curso tiene derecho a resultar incompleto cuando supone estudios previos ya realizados, por el contrario, el libro debe estar completo cuando tiene a la vista los primeros estudios" (Guadet, 1901, I, p. 4).¹² La distinción entre la oralidad y lo impreso que aquí evocaba el autor, no debe entenderse como un juicio de valor sobre su supuesta perfección o

7. Véase Reynaud, L., 1850-1858; Durand, J.N.L., 1799-1800. Julien Guadet cita el *Traité d'architecture* de Léonce Reynaud en las primeras páginas de *Éléments et théorie de l'architecture*.

8. Sobre el sistema *beaux-arts*, véase Drexler, 1977; Lucan, 2009 y Garric, 2017.

9. "vérités indiscutables"; "formuler des règles invariables et des préceptes absolus d'application"; "comment tel programme général a été compris aux diverses époques de l'architecture, [...] quelles sont les exigences à contenter, mais non les formes ou les solutions à employer".

10. "la composition ne s'enseigne pas"; "l'apprend par les essais multiples, les exemples et les conseils, l'expérience propre se superposant à l'expérience d'autrui".

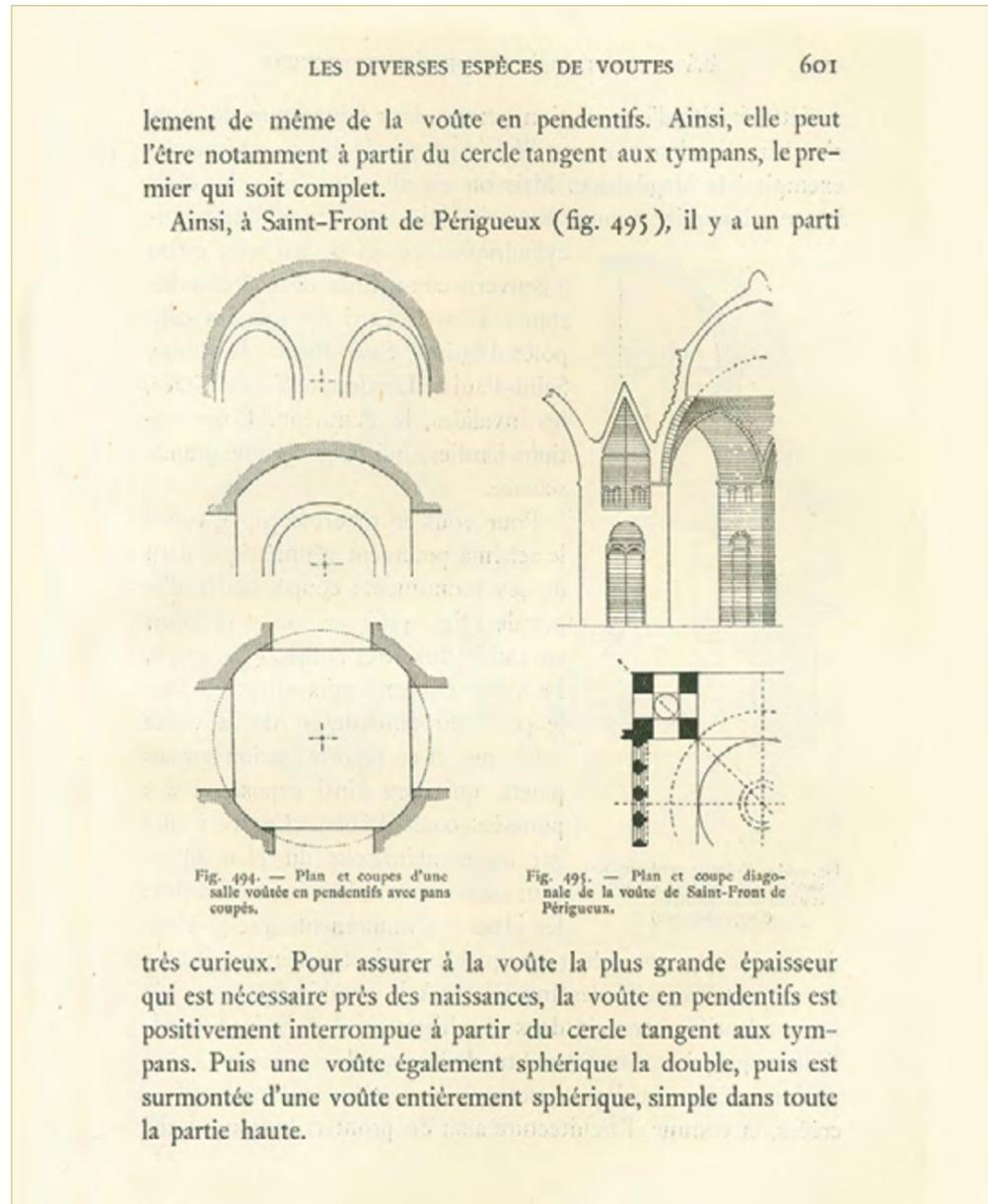
11. "doivent être connues dans leurs ressources et dans leurs moyens avant d'avoir la prétention de les composer".

12. "si un cours a le droit d'être incomplet lorsqu'il suppose des études antérieures déjà faites, estime-t-il, le livre doit être complet, au contraire, lorsqu'il a surtout en vue les études premières".

1

JULIEN GUADET

Diversas especies de bóvedas. Salas abovedadas sobre pechinas, 1909.

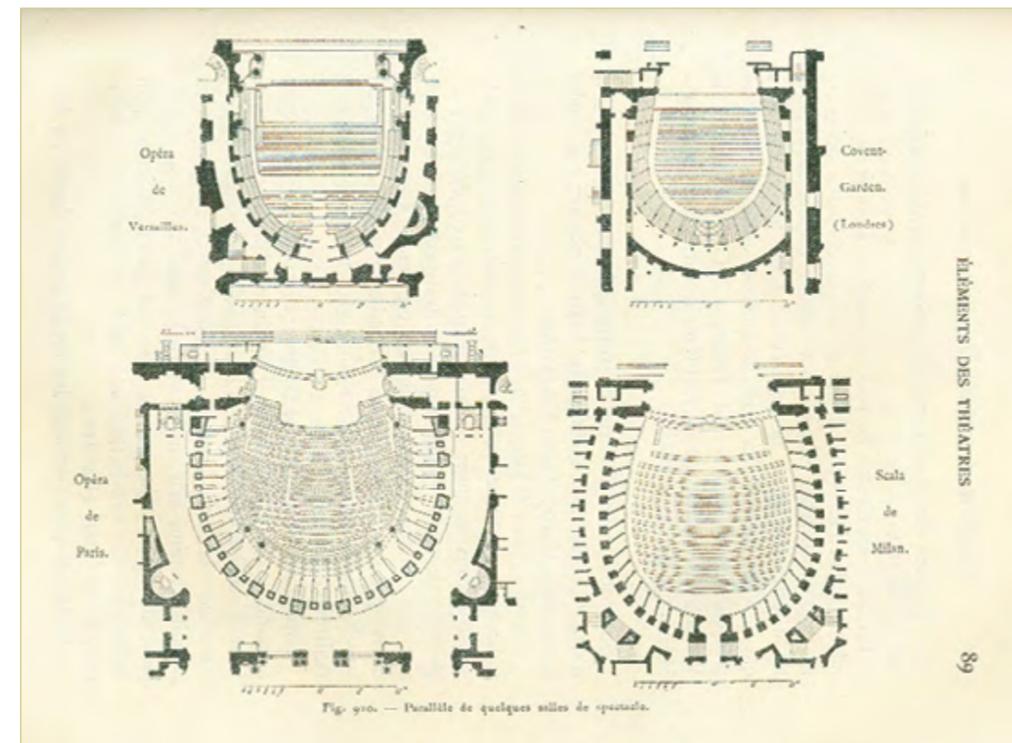
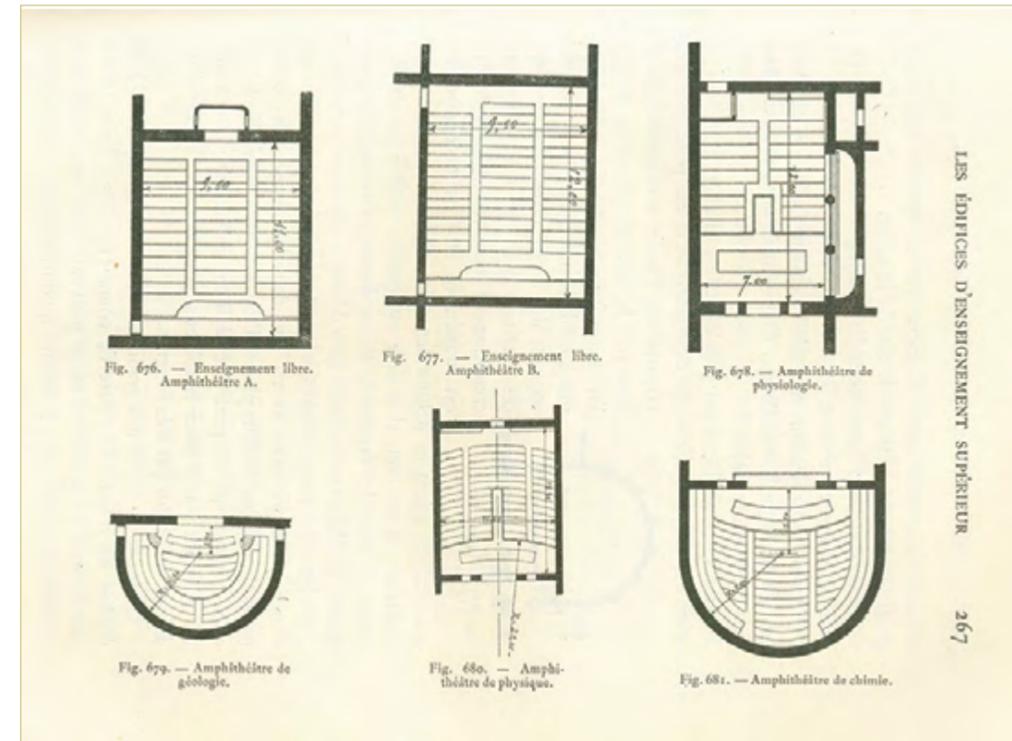


imperfección, porque Guadet le otorgaba gran importancia a los intercambios directos con sus alumnos. Esta reflexión se debía más bien a las diferencias intrínsecas entre estos dos vectores de transmisión. En lugar de adaptarse a un público escolar según sus expectativas y nivel de formación, dirigirse a un lector indiferenciado equivaldría a imaginar el rango de sus posibles expectativas. De ahí la voluntad de Guadet de concebir una obra capaz de ser a la vez útil a los alumnos “principiantes o ya avanzados en sus estudios” (Guadet, 1901, I, p. 4). El segundo

2

JULIEN GUADET

Elementos de los edificios de enseñanza superior. Variedad de anfiteatros según la disciplina y los tipos de enseñanza, 1909.



3

JULIEN GUADET

Elementos de los teatros. Paralelismo entre algunas salas de espectáculo, 1909.

4

JULIEN GUADET

Evolución de aberturas en los muros, 1909.

DES OUVERTURES DANS LES MURS

263

On a aussi cherché à diminuer la longueur des linteaux par deux moyens : légère inclinaison des jambages (fig. 148) ou addition de supports qu'on nomme *consoles* ou *corbeaux*. Ce dernier système a été souvent employé au Moyen-âge.

Le premier est admissible pour une baie qui doit rester ouverte : mais s'il doit y avoir une menuiserie, comme il faut que l'axe de rotation déterminé par les gonds de roulement soit parfaitement vertical, la baie effective comme air et comme lumière redevient rectangulaire, et dès lors on ne gagne rien à l'élargissement inférieur : la baie est exactement la même que si les jambages étaient verticaux eux-mêmes. D'ailleurs, l'emploi fréquent qui a été fait de ces baies en trapèze dans l'architecture sépulcrale nous a accoutumés à leur associer l'idée d'un caractère funéraire.

Quant au second, linteaux avec corbeaux (fig. 149), il n'est pas moins gênant pour la menuiserie de clôture, et il ne permet pas à la baie de s'accuser par un parti franc d'une forme définie. Ce n'est guère qu'un expédient.

Tout cela d'ailleurs ne saurait augmenter de beaucoup la largeur d'une baie, et l'architecture, restreinte au linteau, n'aurait jamais pu aborder les grandes ouvertures. On voit encore, par de très anciens exemples, la trace des difficultés avec lesquelles se débattait l'architecture réduite au simple linteau. Ainsi en Étrurie, à *Segni* (ancienne *Signia*), il existe une porte, d'appareil

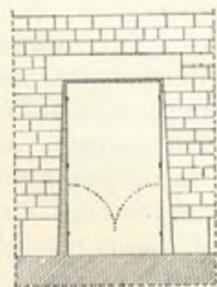


Fig. 148.

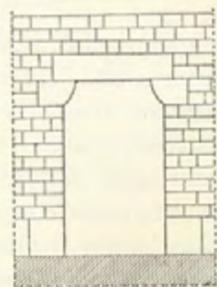


Fig. 149.

¿Formar a los alumnos de otras escuelas de arquitectura antes que de la École des Beaux-Arts?

La preocupación expresada por Guadet de concebir un libro que pudiera consolidar la cultura arquitectónica de los estudiantes en los diferentes niveles de aprendizaje, parece hacerse eco de su conciencia de la situación de la enseñanza de la arquitectura en Francia. Una conferencia en 1882 le brindó la oportunidad de expresar su punto de vista sobre el tema. Mientras soñaba, al igual que otros colegas, con elevar el nivel de estudios en la École des Beaux-Arts haciendo "el acceso más difícil" y restringiendo el número de estudiantes a una élite libre de "cancres" (alumnos burros y perezosos) (Guadet, 1882, p. 8), el profesor señaló que para formar adecuadamente a la mayoría de los profesionales en su oficio "[era] de interés público que la enseñanza de la arquitectura se impartiera a diez veces más alumnos" (Guadet, 1882, p. 12).¹³ Conciliar estos dos caminos parecía posible, según Guadet, desarrollando escuelas "profesionales" en algunas grandes ciudades, capaces de encuadrar los *études élémentaires* (estudios elementales) mediante la enseñanza del arte de la construcción (geometría, construcción, derecho, etc.), la práctica del dibujo y los fundamentos de la arquitectura (los *éléments*). Estas podrían actuar como escuelas *préparatoires* (preparatorias) para aquellos que tuvieran "la ambición de realizar estudios artísticos superiores" en la École des Beaux-Arts de París, pero por otro lado serían "suficientes" para formarse en el "ejercicio diario de la profesión" (Guadet, 1882, p. 14). Guadet admitía que, hasta la fecha, la creación de este tipo de establecimientos seguía siendo una "utopía". Sin embargo, sugirió que su espíritu estaría más cerca de las escuelas de artes y oficios que de las escuelas de bellas artes existentes en los departamentos, en su opinión frecuentemente generalistas e imperfectas para la instrucción de futuros arquitectos (Guadet, 1882, p. 15).

Convencido de la superioridad de la École des Beaux-Arts, un "ámbito único de estudios de arquitectura" (Guadet, 1882, p. 15), es significativo que en general pasara por alto a los otros establecimientos parisinos que también ofrecían dicha educación, incluso cuando no era su principal propósito. Destinadas a formar arquitectos, artistas, ingenieros, artesanos o técnicos de la construcción, estas escuelas se diferenciaban tanto por el nivel de instrucción, por sus planes de estudios, así como por los métodos pedagógicos utilizados, favoreciendo una enseñanza magisterial graduada o más bien un aprendizaje en *atelier*. Lejos de ignorarse entre sí, estas escuelas mantenían relaciones de complementariedad y de competencia (Lambert, 2020). Así, por ejemplo, la École Spéciale d'Architecture, creada en 1865, se consideraba un camino alternativo a la École des Beaux-Arts. Con una formación más práctica, era extraño que sus alumnos continuaran sus

objetivo de Guadet podría derivarse del uso de libros en la École des Beaux-Arts. ¿Se trataba de suplantarse los libros de Reynaud y Durand de la biblioteca ideal de los alumnos para subsanar un vacío? En un sentido más amplio, ¿en qué medida la publicación de *Éléments et théorie de l'architecture* reflejó el deseo de hacer tangible la enseñanza de la École des Beaux-Arts entre los libros didácticos disponibles en las librerías, tanto para "competir" con esos textos en el panorama editorial como para difundir la pedagogía *beaux-arts* inclusive fuera de la escuela?

13. "il [était] d'intérêt public que l'enseignement de l'architecture soit donné à des élèves dix fois plus nombreux".

estudios en ésta última. Lo mismo ocurría con los alumnos de la École Gratuite de Dessin et de Mathématiques, creada en 1766 y hacia 1877 convertida en École Nationale des Arts Décoratifs. Con el objetivo inicial de brindar una formación artística básica a artesanos y jóvenes con escasos medios económicos, esta última escuela tomó paulatinamente una orientación más científica y creativa. Sin embargo, hacia finales del siglo XIX, puede que esta orientación se la percibiera desde afuera similar a la de una escuela de arquitectura, ya que este campo era una fuerza que impulsaba la renovación de su enseñanza (Froissart-Pezone, 2000; D'Enfert, Froissart-Pezone *et al.*, 2004). Si Guadet no tomó en consideración a estas dos escuelas fue por negación y no por omisión.

La idea de producir un "libro elemental [...] al alcance de los principiantes" (Guadet, 1901, I, p. 3) ¿se inspiró en el informe que hizo en su conferencia de 1882? Como la probabilidad de ver surgir las escuelas en el territorio que él deseaba resultaba dudosa, ¿se debe considerar la puesta en marcha de un libro de este tipo como una contribución personal en la búsqueda de "medios" para elevar el nivel educativo de los arquitectos? (Guadet, 1882, p. 15). Aunque no ocultaba el carácter elitista de sus propuestas, no fue el único que esperaba que los estudios de arquitectura pudieran desarrollarse en toda Francia. El congreso internacional que reunió a los arquitectos durante la Exposición Universal de París de 1889 fue la ocasión para un debate colectivo sobre el tema, en particular bajo el impulso de las sociedades de arquitectos provinciales atentas a la defensa del título de arquitecto y a la forma de luchar así contra la competencia desleal para acceder a encargos de obra pública, incluso en las pequeñas ciudades. Estos arquitectos abogaban firmemente por un "diploma obligatorio" y por "la descentralización de la enseñanza práctica de la arquitectura".¹⁴ En 1890 se nombró una comisión oficial para examinar la cuestión del diploma, pero la idea de crear un diploma profesional, incluso "opcional", se rechazó enérgicamente, de acuerdo con la opinión de los círculos parisinos de la enseñanza y la profesión, deseando evitar que sea una *contrefaçon* (falsificación) del diploma de la École des Beaux-Arts (Dumont, 1989, 2013). Por otro lado, el deseo de descentralizar la enseñanza encontró un apoyo colectivo y la cuestión se discutió en varios *Congrès des architectes français*. Con motivo del congreso de 1893, una comisión presidida por Guadet recomendó una vez más al Ministerio de Instrucción Pública crear "escuelas regionales de arquitectura", prescribiendo que estas deben presentar una "unidad en el programa, en el plan de estudios y en la medida de lo posible en la certificación de estudios".¹⁵

14. Véase *Congrès international des architectes*, 1896; Rodríguez Tomé, 2008.

15. "unité dans le programme, dans le plan d'études et autant que possible dans la sanction des études" [Congrès des architectes français] Séance du mercredi 21 jui. *L'Architecture*, 6, n°33, 19 de agosto de 1893, p. 359. Lectura de Julien Guadet de su informe.

Este fue el principio adoptado en 1903 por el decreto que creaba las escuelas regionales de arquitectura, cuya organización pedagógica siguió el modelo y plan de estudios de la École des Beaux-Arts. La motivación era doble: permitir que los estudiantes de provincia accedieran al diploma de arquitectura expedido por esta escuela sin por ello rebajar el nivel de este título equivalía a buscar "la igualdad de estudios y pruebas" en las escuelas de nueva creación, con el fin de garantizar una "igualdad del valor del título". Como aparece en el informe escrito por Guadet en nombre de la comisión oficial, "las condiciones de obtención deben ser idénticas en todas partes" (Guadet, 1903a, p. 51). Este requisito obviamente tuvo fuertes consecuencias para la formulación concreta de la enseñanza, y resultó condicionado por la posibilidad de contratar profesores capaces de llevarla a cabo, como vuelve a señalar Guadet en el mismo informe:

Las ciudades universitarias encontrarán fácilmente los elementos necesarios para la enseñanza de la ciencia, la historia, la legislación; encontrarán asimismo elementos suficientes para el dibujo y el modelado; más incierta es la constitución de la enseñanza que solo los arquitectos pueden ofrecer: teoría e historia de la arquitectura, estereotomía, construcción. (Guadet, 1903b, p. 62)

No obstante, la otra dificultad que este informe consideraba aún más importante era encontrar entre los arquitectos de estas ciudades "artistas ricos en sí mismos, de sólida formación, dispuestos a consagrarse a la vida de *chefs d'atelier*, es decir, hombres dispuestos a dedicarse a esta laboriosa misión del maestro cercano, consejero y director cotidiano de los estudios de sus alumnos" (Guadet, 1903b, p. 62).¹⁶ Las ocho ciudades previstas para albergar una escuela regional de arquitectura cumplían estas condiciones tanto por su condición de capitales regionales como por contar con una universidad. Sin embargo, después del decreto solo se crearon cinco establecimientos en Ruan, Lila, Rennes, Lyon y Marsella.¹⁷

Confrontar la publicación de *Éléments et théorie de l'architecture* con este contexto, nos anima a reconocer los vínculos que este proyecto editorial tuvo con el desarrollo de la educación arquitectónica a escala nacional. Desarrollo que Guadet anhelaba desde hacía veinte años atrás y con el que, de hecho, ha quedado asociado desde entonces. ¿Deberíamos ver en este libro, inédito por su forma y alcance, el deseo de exportar el curso de Teoría de la École des Beaux-Arts de París

16. "des artistes riches eux-mêmes de fortes études, prêts à se consacrer à la vie de chefs d'atelier, c'est-à-dire des hommes prêts à se dévouer à cette laborieuse mission du maître intime, conseiller et directeur quotidien des études de ses élèves".

17. Otras ciudades que contaron con una escuela regional de arquitectura fueron Estrasburgo (1921), Grenoble (1925), Burdeos (1928), Toulouse (1940), Nantes (1945) y Nancy (1946).

a las escuelas regionales de arquitectura, o incluso a otras escuelas existentes en las provincias? En la mente de Guadet, este “*livre de l'élève et du maître*” debería ser capaz de formar tanto a profesores como a alumnos. Sin duda previó que podría ser utilizado en el desarrollo de cursos de arquitectura de estas escuelas, incluso en otras escuelas existentes en las provincias, pero también como guía para los profesores de *atelier*. Sin embargo, es cierto que la explícita pedagogía académica que proponía, indudablemente propiciaba su apropiación por parte de los arquitectos llamados a convertirse en *chefs d'atelier*. Pero al buscar concebir una obra tan completa, Guadet también podría querer destinarla a las bibliotecas de aquellos establecimientos a los que había sido invitado a examinar la composición. Como menciona en el prefacio de la *Réimpression de l'architecture française* de Jacques-François Blondel, Jean-Louis Pascal (1837-1920) y Guadet de hecho fueron comisionados por la Direction des Beaux-Arts para elaborar la lista de obras que consideraron imprescindibles para las escuelas regionales de arquitectura (Guadet, 1907). ¿Guadet habría ido tan lejos en explicitar la pedagogía de la École des Beaux-Arts si el objetivo no hubiera sido precisamente exponerla a alumnos, arquitectos y profesores que no la conocían?

¿Una hibridación del libro puesta en relieve por sus diversas lecturas?

A partir de su publicación, *Éléments et théorie de l'architecture*, concebido por su autor como una herramienta educativa, se consagró igualmente como un libro práctico por su carácter metódico y globalizante. Poco después de la publicación del segundo volumen en 1902, fue aclamado en la revista *La Construction moderne* como “un compendio enciclopédico tan fértil en la enseñanza de los arquitectos y artistas, tan necesario para los jóvenes que abordan por primera vez los estudios de arquitectura”.¹⁸ Leído y comprado por arquitectos dedicados al ejercicio profesional, en particular los antiguos alumnos de la École des Beaux-Arts, fue percibido por estos últimos como un recordatorio útil y agradable de lo aprendido durante sus estudios o inclusive como una síntesis completa “del conocimiento artístico y científico que durante su carrera se han esforzado por adquirir” (Etienne, 1904, p. 231).¹⁹ Inmersos en la lectura de este libro desde su lanzamiento, estos arquitectos parecen haber adquirido la costumbre de

18. “un recueil encyclopédique aussi fécond en enseignement pour les architectes et pour les artistes, que nécessaire aux jeunes gens qui abordent pour la première fois les études architectoniques”. *Éléments et théorie de l'architecture* par J. Guadet, *La Construction moderne*, 17, 42, 19 de julio de 1902, p. 499.

19. “des connaissances artistiques et scientifiques qu'au cours de leur carrière ils se sont efforcés d'acquérir”.

consultarlo para conocer el estado de reflexiones sobre un tipo de programa, como lo demuestra la cantidad de artículos en revistas de arquitectura que a partir de ese momento refieren y citan extractos de la obra. Entre los primeros ejemplos, las *causeries* (charlas) de Gaston Rozet (1844-1910) publicadas en la revista *L'Architecture* lo mencionaban regularmente como una fuente esencial de información, por ejemplo, sobre hospitales y hoteles (Rozet, 1903, 1904). Este uso del libro a partir no solo del planteo de un problema sino también en busca de “grandes aforismos” (Laprade, 1934, p. 5), perduró en gran medida hasta mediados de siglo, tal como lo demuestran algunas alusiones en la prensa arquitectónica francesa.

En comparación, el impacto de esta obra en la enseñanza de la arquitectura en Francia resulta más delicado de evaluar dado el estado actual del conocimiento. Es particularmente difícil comprender en qué medida esta obra desempeñó el papel que Guadet esperaba que tuviera en las escuelas regionales recientemente creadas, o incluso en otras escuelas preexistentes. Como en un primer momento estas escuelas empleaban con mayor frecuencia a profesores en actividad (Fabre, 2018; Le Couédic, 2018; Guillermin, 2019; Guinic, 2019), cabe preguntarse si estaban prestando atención a la obra y si lo consideraban relevante para integrarlo a la enseñanza. La pregunta también sigue siendo válida para la próxima generación de profesores, especialmente de la École des Beaux-Arts de París. Sin embargo, no es fácil aún comprender qué uso pudieron haber hecho de este libro para la elaboración de sus enseñanzas. En la propia École parisina cabe preguntarse en qué medida *Éléments et théorie de l'architecture* compitió con la existencia del curso oral de teoría. Parece que los alumnos abandonaron el curso de Guadet y tras su muerte solo Victor Blavette (1850-1933) fue un candidato para sucederlo como profesor en la cátedra de Teoría de la Arquitectura. Ni este último ni su sucesor, Louis Madeline (1882-1862) dieron un curso oral,²⁰ antes de que Georges Gromort (1870-1961) se hiciera cargo en 1937. Más difícil aún es determinar la atención que los alumnos prestaron a esta obra, ya que en su momento aparecía como “un libro de biblioteca, más que un libro de clase”²¹ como lo resumió la revista *La Construction moderne*, relativizando así los objetivos anunciados por Guadet en la introducción.

En contraste con los interrogantes que aún quedan por desentrañar sobre la recepción francesa de este libro, su fortuna crítica más allá de las fronteras ha sido, por otra parte, más conocida. La influencia internacional de la École des Beaux-Arts contribuyó efectivamente a la circulación e incluso la apropiación del

20. El profesor de Teoría debía, además redactar los programas de estudio para los *concours scolaires* de cada año.

21. *Éléments et théorie de l'architecture*, par M. J. Guadet. *La Construction moderne*, año 17, n° 8, 23 de noviembre de 1901, p. 93.

libro. El modelo representado por esta escuela parisina a lo largo del siglo XIX contribuyó tanto a atraer estudiantes de todo el mundo como a exportar su sistema educativo mucho antes de la publicación de este libro. Pero una vez que este último estuvo disponible, pudo encarnar el espíritu de esta enseñanza y presentarse como su embajador. Esto fue particularmente cierto en América del Norte: como observó Colin Rowe, la obra de Guadet libro inspiró una serie de tentativas de "darle un equivalente en inglés" (Rowe, 1976). Pero la influencia de este libro es también muy importante en América Latina, como lo señalan investigaciones recientes (Torre, 2002; Cravino, 2012; Noelle, 2012; Franchino, 2020; Bonicatto y Franchino, 2021).

Sin volver aquí sobre los aspectos ya bien estudiados en otros lugares, especialmente en los Estados Unidos (Lucan, 2009; Lewis, 2012), ni pretender resumir la recepción al otro lado del Atlántico de *Éléments et théorie de l'architecture* –lo cual merecería una investigación complementaria más sistemática–, trataremos sobre todo de examinar el alcance de las lecturas que el libro y el pensamiento de Guadet tuvieron poco tiempo después de su publicación. Entre los primeros ejemplos de la recepción de su curso, el libro de John Vredenburg Van Pelt (1874-1962), *A Discussion of Composition*, publicado en 1902 en Nueva York, proporciona un testimonio interesante. Antiguo alumno de Charles Alphonse Thierry y Henri Deglane en la École des Beaux-Arts de París, se diplomó en 1895 pero estudió allí hasta 1904 (Crosnier-Leconte, 2016b). La condición de Van Pelt, quien mientras dividía su tiempo entre Francia y Estados Unidos fue profesor en el College of Architecture, Cornell University entre 1897 y 1905, puede ilustrar la situación de varios estadounidenses que fueron a estudiar a París y que a su regreso a los Estados Unidos se convirtieron en profesores (Gournay y Crosnier-Leconte, 2013; Van Zanten, 2017).

Su obra aparece como un aporte personal sintetizando los conocimientos adquiridos a través de la experiencia de sus estudios y las lecturas de John Ruskin y Viollet-le-Duc, así como las crónicas sobre la École des Beaux-Arts en las revistas *L'Architecture* y *La Construction moderne*. Los agradecimientos en la introducción testimonian su deuda con sus maestros: "Fue M. Thierry quien me hizo dar cuenta del significado de una planta; M. Deglane me enseñó el significado de la palabra 'Composición'" (Van Pelt, 1902, p. vi).²² A lo largo del texto, las alusiones a la enseñanza oral de Deglane son más numerosas que las de Guadet, cuyo espíritu sin embargo aparece de manera difusa en el discurso, y donde también se halla el método comparativo que utiliza para distinguir entre las buenas y malas disposiciones (Lambert, 2011). Van Pelt no pudo consultar el trabajo de Guadet –aún no había aparecido cuando completó su manuscrito en junio de 1901–, por lo que se refirió explícitamente al curso oral del profesor de Teoría, del cual,

22. "It was M. Thierry who made me realize the significance of a plan; M. Deglane taught me the meaning of the word 'Composition'".

afirmaba, "se debe en gran medida a la parte VI de esta obra" (Van Pelt, 1902, p. vi). Este capítulo sintético y final tenía el cometido de hacer "sugerencias prácticas" para el diseño de diferentes tipos de programas, desde viviendas hasta edificios religiosos, incluidos hospitales, edificios escolares, edificios gubernamentales y teatros. Este material fue de hecho el más relativo a la enseñanza de Guadet, al que se refería como los *éléments de la composition* y que conforman el contenido de los últimos tres volúmenes de su obra (Figura 5). La observación es sin duda interesante para comprender la percepción que pudieron haber tenido los estudiantes del curso y sus aportes, especialmente por el conocimiento preciso que brindaba, programa por programa.

La polémica expresada en 1908 en la revista *The Architectural Record* acerca de la pertinencia o no para la época del modelo de la École des Beaux-Arts en Estados Unidos, muestra que la lectura del libro de Guadet puede ser de otra naturaleza. Alfred Hamlin (1855-1926), profesor de la School of architecture, Columbia University de Nueva York, se preguntaba sobre los beneficios que los estudiantes de arquitectura estadounidenses podrían obtener de esta pedagogía. Hamlin reconocía la importancia que tenía para la arquitectura norteamericana gracias a haber ejercido la profesión en París entre 1878 y 1881 (Crosnier-Leconte, 2016a). Hamlin fue alumno de Guadet en su *atelier*, aunque no siguió su curso de teoría. Si bien enfatizaba el carácter "estimulante y sugerente" del libro de Guadet, consideraba que

para los estudiantes estadounidenses, lo que [Guadet] tiene que decir sobre el diseño de teatros y bibliotecas, hospitales, escuelas e iglesias, está tan alejado de las ideas y prácticas estadounidenses como atrasado respecto de ellas, lo que resulta más contraproducente que una ventaja para los estadounidenses. (Hamlin, 1908, 245)²³

En el siguiente número de la revista, el arquitecto francés Paul Cret (1876-1945), profesor de la University of Pennsylvania desde 1903, se sintió obligado a responder en defensa del sistema que le valió, como a otros parisinos, ser invitado a impartir clases en Estados Unidos (Gournay, 2018). Según él, el argumento a favor del libro de Guadet se derivaba más bien de los "*General Principles*" (Principios generales) que en él se formulaban, como la atención a las limitaciones del programa, el clima, la exigencia de construibilidad y sobre todo de la verdad que permitían reconocer los "sacrificios necesarios" inherentes a cualquier proyecto, reconciliando al mismo tiempo la utilidad y la belleza (Cret, 1908, p. 371). Esta recomendación de *Éléments et théorie de l'architecture*, que elogiaba sobre todo los

23. "for American students, what he has to say of the planning of theatres and libraries, hospitals and schools and churches, is either so far removed from American ideas and practice or so far behind them as to be a detriment rather than an advantage to the American".

5

JOHN VREDENBURGH
VAN PELTElementos de edificios
de la Instrucción
General Pública, 1902.

258 PRACTICAL SUGGESTIONS IN PLANNING.

viz: that of the single circulation and that of the double circulation (Fig. 101). The former is better when objects are exposed only around the walls of the room; the latter, when objects are also in the

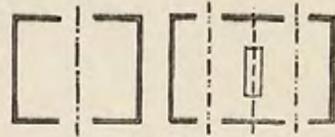


FIG. 101.

middle of the room. In general, arrange the suite of rooms so that a visitor may see the whole collection without retracing his steps or having recourse to a guide book.

Interior decorations of an exposition room should be absolutely simple; nothing must detract from the objects on view. The Pitti Palace of Florence and the Louvre were not made for picture galleries; thus, despite the art displayed, are not successful as such. A room destined for the reception of certain very modern exhibitions might admit of noticeable decoration; so that the visitor could be sure of something agreeable on which to rest his eyes. In lecturing on the "Theory of Architecture" at the Ecole des Beaux Arts, Mr. Guadet advised the students not to attempt to decorate a room in the style of the exhibit it is to contain. Such imitations are always sure to result disastrously, for the reproduction will conflict with the original; and were not this the case, the original would have no background to set it off. In the judgment of the new Cairo museum,

(Draper, 1977, 1979). Las páginas traducían sistemáticamente al inglés los dos primeros volúmenes, el de los principios y elementos de la arquitectura y el de los elementos de la composición en viviendas, edificios escolares, edificios administrativos y hospitales (Guadet y Howard, 1905-1909). Visto detenidamente, de hecho, estas páginas mecanografiadas parecen ser también las notas de cursos de Howard, como lo demuestra las fechas incluidas que van desde noviembre de 1905 hasta marzo de 1909, en referencia a la progresión de un curso semanal. Si bien este solo retoma los primeros volúmenes de la obra de Guadet, correspondiente a lo que podría parecer más útil para los estudiantes norteamericanos, seguía sin embargo al pie de la letra la progresión del profesor francés, incluidos los capítulos generales sobre el dibujo. Esta utilización del libro de Guadet, que sirvió como soporte exclusivo para un curso completo, fue sin duda lo más cercano a lo que podría haber soñado el profesor francés según sus palabras en la introducción.

Conclusión. De las presuntas intenciones a los usos del libro: ¿paradojas esclarecedoras?

Enfrentar las presuntas intenciones de Guadet y la recepción de su obra pone de relieve las ambigüedades e incluso paradojas que permiten cuestionar el estatus de esta obra. Una primera tensión surge de la amplitud de lectores a los que se dirigía explícitamente su contenido, es decir, a los alumnos "principiantes o ya avanzados en sus estudios" (Guadet, 1901, I, p. 4) pero también a quienes los forman. La segunda, más implícita, está vinculada a la doble tradición pedagógica que aquí se conjugaba: por un lado, el racionalismo proveniente de la École Polytechnique y, por el otro, el arte de la composición cultivado por el sistema académico de la École des Beaux-Arts. Es necesario contemplar esta multiplicidad de factores para comprender la diversidad de interpretaciones de las que el libro de Guadet es objeto. En primer lugar, nos permite comprender con mayor detenimiento la utilidad que tuvo en Francia, tanto como obra para la práctica como un libro de texto: es cierto que los principios generales, el método razonado de composición y la lógica que subyace a todo el conjunto, lo arraiga al campo de la enseñanza, pero el conocimiento práctico de los programas detallados en los tomos consagrados a los *éléments de la composition* puede ser utilizado como un ayuda-memoria para los proyectistas que ejercen la profesión. ¿En qué medida entonces la articulación entre estos dos tipos de contenidos fue la que orientó la manera de considerar y calificar este libro, pero que también llevó a medir su relevancia u obsolescencia?

Pensado explícitamente para condensar la cultura de la École des Beaux-Arts y propagarla fuera de ella, *Eléments et théorie de l'architecture* pretendió ser comprensible para el conjunto de estudiantes y profesores que no estaban familiarizados con ella. Sin embargo, de hecho, su lectura dependía de la distancia

principios generales establecidos en el volumen 1, fue sin duda compartida por otros profesores de la época en Estados Unidos.

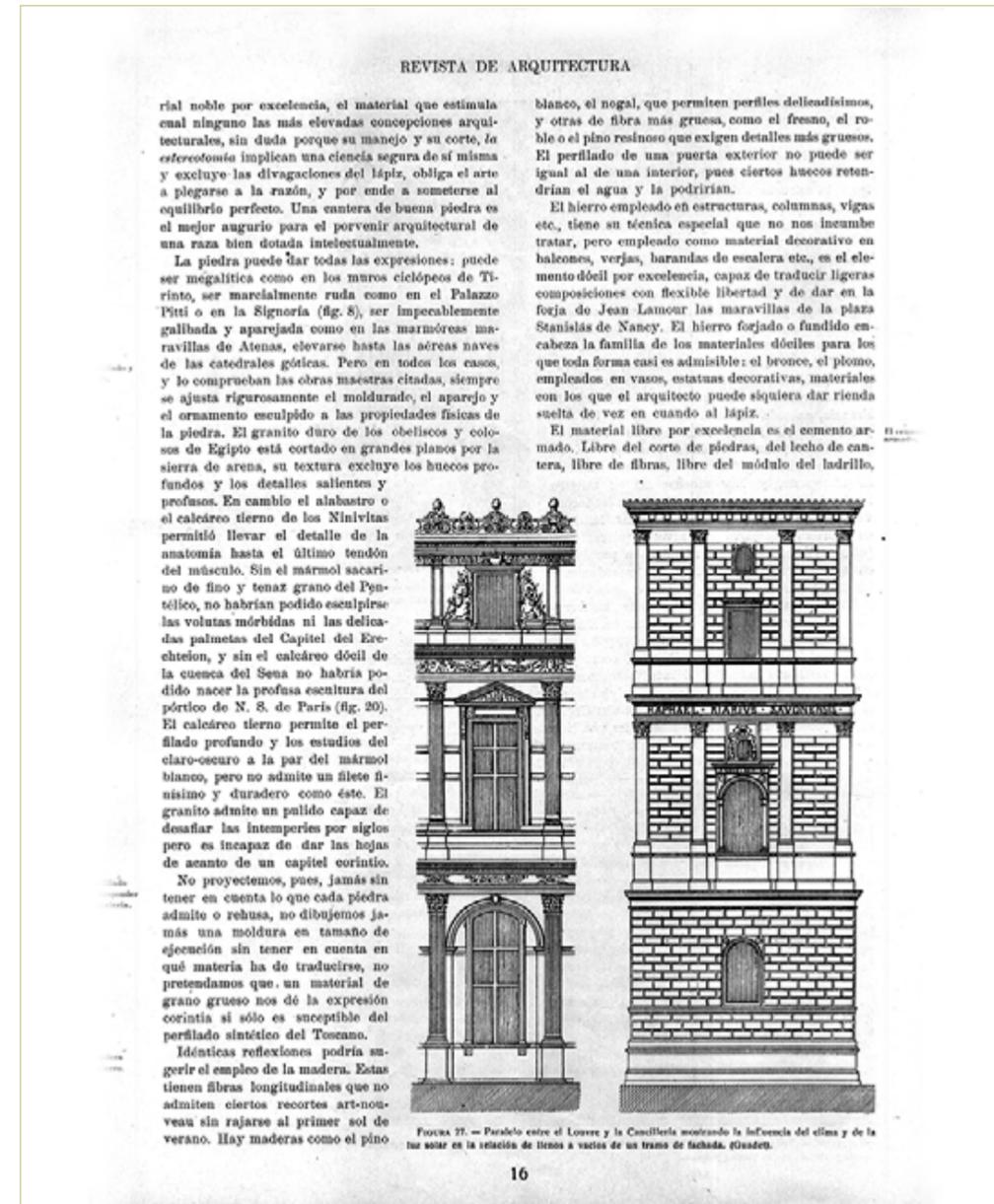
Esta ambivalencia también se observa en la primera traducción del libro al inglés realizada desde 1905 por John Galen Howard (1864-1931), alumno de la École des Beaux-Arts entre 1891 y 1893, fundador y director del programa de Arquitectura en la University of Berkeley desde 1903. Poco conocida, esta traducción inédita estuvo directamente vinculada a su propia enseñanza de la teoría

espacial y cultural con la escuela parisina, debido a las diferencias tanto en la formación inicial como en el contexto profesional, sin duda notables en las ciudades de provincia francesas, pero aún más pronunciadas fuera del territorio francés. Lejos de París, la recepción de la obra también estuvo vinculada a la imagen que los lectores tenían de la enseñanza en la cultura arquitectónica francesa, como lo demuestra, por ejemplo, el curso de Paul (Pablo) Hary (1875-1956), profesor de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. El libro de Guadet parece haber constituido el modelo principal del curso y aportar los principios estructurantes enunciados en los primeros capítulos (Hary, 1916) (Figura 6). Sin embargo, no fue su única fuente exclusiva y estuvo asociado a otras obras de referencia. Algunos parecen ser evidentes, como *Histoire de l'architecture* de Auguste Choisy, que parece adaptarse a una tradición disciplinar nacida en la encrucijada de las culturas del ingeniero y el arquitecto (Cravino 2012; Bonicatto y Franchino, 2021). Ambos libros ingresaron a las colecciones de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales en 1902, poco después de la creación de la Escuela de Arquitectura en 1901 (Shmidt, 1995).²⁴ Otras referencias, sin embargo, se refieren a otro mundo intelectual, como *The Seven Lamps of Architecture* de John Ruskin. Este eclecticismo de fuentes puede explicarse por el deseo de reconstruir a distancia las realidades de la arquitectura francesa en su profundidad histórica y sus variadas interpretaciones, pero establece conexiones que sorprenderían al público francés.

En definitiva, la recepción del libro de Guadet pone de manifiesto una de sus mayores ambigüedades relativa a la doble temporalidad que lo caracteriza: si bien se inscribía en la larga duración de una tradición pedagógica que ella misma explicita y nutre, al mismo tiempo se vinculaba a la actualidad inmediata de los programas arquitectónicos con los que trataba. Publicado en una época en la que la pedagogía *beaux-arts* estaba sujeta a una creciente controversia y competencia internacional con otros modelos de enseñanza, la obra que se supone encarna su espíritu también fue objeto de opiniones divergentes dondequiera que se haya utilizado, tendiendo a reforzar su valor de "respetabilidad académica" (Banham, 1960, p. 15). Según los testimonios de los estudiantes de John Galen Howard, si esta enseñanza parecía muy alejada de sus propias preocupaciones y de las realidades estadounidenses contemporáneas, no obstante, "se los tomaba en serio, porque para un arquitecto se había vuelto importante ser un erudito competente" (Draper, 1977, p. 233).²⁵ Para los arquitectos formados en el sistema *beaux-arts*, el libro de Guadet también, y sobre todo, adquirió el valor de una recapitulación, constituyendo tanto una colección en la cual encontrar los conocimientos elementales asumidos como

²⁴. Esta fecha de compra anticipada del libro de Guadet hace suponer que los volúmenes se adquirieron a medida que salían a la venta.

²⁵. "taken seriously, because it had become important for an architect to be a competent scholar"



6

PABLO HARY

Paralelismo entre el Louvre y la Cancillería; extraído del libro de Julien Guadet, 1916.

la base de los estudios, como una guía que incluía los preceptos de la práctica artística del oficio. Al acercarse a la Segunda Guerra Mundial, si bien aún continuaba siendo una obra de referencia para los arquitectos, se parecía –tal vez– menos al libro de principiantes imaginado por su autor y más a un *bréviaire des 'plus de cinquante ans'* (breviario de más de una cincuentena de años) (Laprade, 1934, p. 5).

Traducido por Magalí Franchino

Bibliografía

- Banham, Reyner (1960). *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres: Architectural Press.
- Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí (2022). Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928). En F. Aliata y E. Gentile (Comps.), *El modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930*. La Plata: Editorial FAU-UNLP.
- Congrès international des architectes (1896). *Congrès international des architectes. Troisième session tenue à Paris du 17 au 22 juin 1889. Organisation, compte rendu et notices*. Paris: Imprimerie Chaix.
- Cravino, Ana (2012). *Enseñanza de arquitectura: una aproximación histórica 1901-1955: la inercia del modelo beaux-arts*. Buenos Aires: Nobuko.
- Cret, Paul (mayo de 1908). The École des Beaux Arts: What its Architectural Teaching Means. *The Architectural Record*, 23(5), 369-371.
- Crosnier Leconte, Marie-Laure (2016a). Hamlin, Alfred (5 de septiembre de 1855 - 21 de marzo de 1926). *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. Paris: INHA. <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00280932>
- Crosnier Leconte Marie-Laure (2016b). Vredenburg Van Pelt, John (24 de febrero de 1874-mayo de 1962). *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. Paris: INHA. <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00270079>
- D'Enfert, Renaud; Froissart-Pezone, Rosella; Leben, Ulrich y Martin, Sylvie (2004). *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*. Paris: École nationale supérieure des arts décoratifs.
- Diener, Amandine (2015). Production théorique et diffusion des modèles: de l'École polytechnique à l'École des beaux-arts (1802-1967). *Revista de Arquitectura*, 17(1), 62-72.
- Draper, Joan (1977). The Ecole des Beaux-Arts and the Architectural Profession in the United States: The Case of John Galen Howard. En S. Kostof (Ed.), *The Architect: Chapters in the History of the Profession* (pp. 209-237). Nueva York: Oxford University Press.
- Draper, Joan (1979). John Galen Howard, *Journal of Architectural Education*, 33(2), 30-35.
- Drexler, Arthur (Ed.) (1977). *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. Londres-Nueva York: Secker & Warbung-Museum of Modern Art.
- Dumont, Marie-Jeanne (1989). *La S.A.D.G., histoire d'une société d'architectes. Première partie : 1877-1939*. Paris: Société française des architectes.
- Dumont, Marie-Jeanne (2013). L'École des beaux-arts et la création des Écoles régionales. En A-M. Châtelet y F. Storne (Eds.), *Des beaux-arts à l'Université. Enseigner l'architecture à Strasbourg* (pp. 12-21), Paris-Estrasburgo: Recherches-École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis (1799-1800). *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*. Paris: chez l'auteur.
- Épron, Jean-Pierre (1997). *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Institut Français d'Architecture/ Norma Éditions.
- Etienne, Lucien. (18 de junio de 1904). Éléments et théorie de l'architecture par Julien Guadet. *L'Architecture*, 17(25), 231-232.

- Fabre, Jean-Henri (2018). Création de l'École régionale d'architecture de Toulouse : de l'art de bâtir à l'art du dessin (1903-1942). *Les Cahiers de Framespa* [Online], 28 <http://journals.openedition.org/framespa/4861>.
- Franchino, Magalí (2020). El origen de una reliquia: Del atelier beaux-arts al Taller de Composición arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (1901-1928). *Registros. Revista De Investigación Histórica*, 16(2), 43-67. <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/480>
- Froissart-Pezone, Rossella (2000). The École Nationale des Arts Décoratifs in Paris Adapts to Meet the Twentieth Century, *Studies in the Decorative Arts*, 7(1), 2-32.
- Garric, Jean-Philippe (2011). 1779-1799. L'Académie royale d'architecture aux origines de l'art de la composition. En G. Lambert y E. Thibault (Eds.), *L'atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture entre théorie et pratique* (pp. 23-50). Wavre: Mardaga.
- Garric, Jean-Philippe (2017). The French Beaux-Arts. En M. Bressani y C. Contandriopoulos (Eds.), *The Companions to the History of Architecture, Volume III, Nineteenth-Century Architecture* (pp. 45-60). Nueva York: John Wiley & Sons.
- Gournay, Isabelle (2018). De Paul Cret à Jean Labatut, la contribution des French critics aux États-Unis. *HEnSA20. Histoire de l'enseignement de l'architecture au 20^e siècle*, 4, 21-26.
- Gournay, Isabelle y Crosnier Leconte, Marie-Laure (2013). American Architecture Students in Belle Epoque Paris: Scholastic Strategies and Achievements at the Ecole des Beaux-Arts. *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 12(2), 154-198.
- Guadet, Julien (1882). *L'enseignement de l'architecture. Conférence faite à la Société centrale des architectes le 24 mars 1882*. Paris: Librairie générale de l'architecture et des Travaux publics, Ducher.
- Guadet, Julien (1895). *École nationale et spéciale des beaux-arts. Cours de théorie d'architecture. Leçon d'ouverture, le 28 novembre 1894*. Paris: Delarue.
- Guadet, Julien (1901-1904). *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts* (4 volúmenes). Paris: Librairie de la Construction moderne/ Aulanier et Cie éditeurs.
- Guadet, Julien (1903a). Rapport de commission instituée à l'effet d'étudier l'organisation d'écoles régionales d'architecture, *L'Architecture*, 16(6), 7 de febrero de 1903, 50-51.
- Guadet, Julien (1903b). Rapport de commission instituée à l'effet d'étudier l'organisation d'écoles régionales d'architecture (suite et fin), *L'Architecture*, 16(7), 14 de febrero de 1903, 61-63.
- Guadet, Julien y Howard, J. G. (1905-1909). *The Elements and theory of architecture*, Englished by John Galen Howard, dactylographié, University of California Berkeley Library. https://digitalassets.lib.berkeley.edu/guadet_howard/index.html
- Guadet, Julien (1907). Notice. En *Réimpression de l'architecture française de Jacques-François Blondel* (tomo 1, p.n.n.) Paris: Librairie centrale des Beaux-arts, Émile Lévy.
- Guillerm, Élise (2019). À la genèse d'une École régionale d'architecture. Acteurs et ambitions : Rouen, 1884-1914. *Politiques de la culture*. <https://chmcc.hypotheses.org/9565>
- Guuinic, Théodore (2019). L'École régionale des beaux-arts de Montpellier à l'aube du XX^e siècle. Le professorat de l'architecte Alphonse Goutès (1878-1898), *Politiques de la culture*. <https://chmcc.hypotheses.org/8766>

- Hamlin, Alfred D. F. (1908). The Influence of the École des Beaux-Arts on Our Architectural Education. *The Architectural Record*, 23(4), 241-247.
- Hary, Pablo (mayo de 1916). Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. *Revista de Arquitectura*, 2(5), 2-12.
- Hary, Pablo (junio de 1916). Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. Capítulos III y IV. *Revista de Arquitectura*, 2(6), 11-19.
- Lambert, Guy (2011). De l'amphithéâtre à Éléments et théorie de l'architecture : le cours de théorie de Julien Guadet, un "lieu de production du savoir". En G. Lambert y E. Thibault (Eds.), *L'atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique*, (pp. 99-127). Wavre: Mardaga.
- Lambert, Guy (2020). Distance et interactions entre les lieux de formation à l'architecture à Paris au XIX^e siècle. Les élèves et les enseignants comme vecteurs de circulation des savoirs et de transferts pédagogiques. En R. d'Enfert y V. Fonteneau (Eds.), *L'offre locale d'enseignement scientifique et technique. Approches disciplinaires (XVIII^e-XX^e siècle)* (pp. 183-209). Nancy: PUN-Éditions universitaires de Lorraine.
- Laprade, Albert (1934). Hôpitaux, *L'architecture d'aujourd'hui*, 5(9), 5-7.
- Le Couédic, Daniel (2018). L'enfance chétive, mais résolue, d'une école peu désirée. *Politiques de la culture*. <https://chmcc.hypotheses.org/4281>
- Lewis, Michael J. (2012). 1860-1920. The Battle between Polytechnic and Beaux-Arts in the America University. En J. Ockman y R. Williamson (Eds.), *Architecture Schools: Three Centuries of Educating Architects in North America* (pp. 66-89). Cambridge, Mass.-Washington: The MIT Press/Association of Collegiate Schools of Architecture.
- Lucan, Jacques (2009). *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*. Lausana: Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Noelle, Louise (2012). Arquitectos y arquitectura francesa en México, siglo XX. *Villes en parallèle*, (45-46), 240-260.
- Picon, Antoine (1992). *L'invention de l'ingénieur moderne. L'École des Ponts et chaussées, 1747-1851*. Paris: Presses de l'École des Ponts et chaussées.
- Reynaud, Léonce (1850-1858). *Traité d'architecture* (4 tomos). Paris: Carilian-Goeury et V. Dalmont.
- Rodríguez Tomé, Denyse (2008). *Les Architectes en République : la codification d'une profession, 1880-1905*. Université Paris1-Panthéon Sorbonne [tesis doctoral inédita].
- Rowe, Colin (1953). Talbot Hamlin, Forms and Functions of Twentieth Century Architecture [reseña del libro], *The Art Bulletin*, 35(2), 169-174.
- Rowe, Colin (1976). Character and Composition; or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century. En C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and other essays* (pp.59-87). Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Rozet, Gaston (26 de diciembre de 1903). Causerie. L'hôpital Bretonneau [...] Considération de M. Guadet sur la construction des hôpitaux, 'Éléments et théorie de l'architecture'. [...]. *L'Architecture*, 16(52), 498-504.

- Rozet, Gaston (17 de diciembre de 1904). Causerie. L'Hôtel Regina, à Paris, architecte: M. A. Sibien (suite et fin). *L'Architecture*, 17(51), 464-467.
- Shmidt, Claudia (1995). *Tratados de arquitectura. Catálogo Temático de Libros, Tratados y Revistas editados entre los siglos XVI y XIX, existentes en las principales bibliotecas públicas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad de Buenos Aires (inédito).
- Thibault, Estelle (2011). Continuité et transformations d'un dispositif pédagogique. Enseigner l'architecture à l'École polytechnique (1867-1910). En G. Lambert y E. Thibault (Eds.), *L'atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture entre théorie et pratique* (pp. 131-172). Wavre: Mardaga.
- Torre, Susana (2002). Teaching Architectural History in Latin America: The Elusive Unifying Architectural Discourse. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61(4), 549-558.
- Van Pelt, John V. (1902). *A Discussion of Composition especially as applied to Architecture*. Nueva York: The Macmillian Compagny.
- Van Zanten, David (2017). What American Architects Learned in Paris, 1845-1914. En M. Bressani y C. Contandriopoulos (Eds.), *Companions to the History of Architecture, Volume III: Nineteenth-Century Architecture* (pp. 512-533). Nueva York: Wiley Blackwell.
- Vigato, Jean-Claude (1985). *Histoire des architectoniques modernes. France 1900-1940. Notes interrompues pour les quinze premières années*. Nancy: LHAC, École d'architecture de Nancy.

Fuentes de figuras

1. Julien Guadet. *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*. Paris: Librairie de la Construction moderne/Aulanier et Cie éditeurs, tercera edición, 1909, tomo 1, p. 601.
2. Julien Guadet. *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*. Paris: Librairie de la Construction moderne/Aulanier et Cie éditeurs, tercera edición, 1909, tomo 2, p. 267.
3. Julien Guadet. *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*. Paris: Librairie de la Construction moderne/Aulanier et Cie éditeurs, tercera edición, 1909, tomo 3, p. 89.
4. Julien Guadet. *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*. Paris: Librairie de la Construction moderne/Aulanier et Cie éditeurs, tercera edición, 1909, tomo 1, p. 263.
5. John Vredenburg Van Pelt. *A Discussion of Composition especially as applied to Architecture*. Nueva York: The Macmillian Compagny, 1902, p. 258. <https://archive.org/details/discussionofcomp00vanp/page/258/mode/2up>
6. *Revista de Arquitectura* (junio de 1916), 2 (6), p. 16.

Carlo Zucchi y el proyecto de la tumba de Napoleón en París

Fernando Aliata
Marcelo Renard

La idea de este trabajo es presentar a la consideración pública un episodio bastante temprano en relación a la periodicidad con el que este congreso fue pensado, pero que creemos importante ya que inaugura un contacto que luego será ampliamente fructífero entre la cultura arquitectónica francesa y los arquitectos actuantes en el Río de la Plata. Nos referimos a la participación informal –y ya veremos por qué– de Carlo Zucchi en el concurso para la tumba de Napoleón, en 1841. Episodio singular, atípico para lo que entonces era el incipiente ambiente profesional de la región, y que debemos explicar en función de la biografía personal del arquitecto.

La trayectoria artística de Carlo Zucchi en Sudamérica ha sido tratada por los autores de esta ponencia en otros trabajos, pero vale la pena colocar nuevamente en contexto al arquitecto italiano para entender la importancia del tema que intentamos desarrollar aquí (Aliata, 2009, pp. 61-114; Aliata y Munilla Lacasa, 1998). Carlo Zucchi, nacido en Reggio Emilia en 1789, soldado de los ejércitos napoleónicos en su juventud, se supone que pudo formarse en la Escuela de Bellas Artes de Reggio Emilia, ya que en 1807 en un expediente militar es mencionado como pintor de profesión,¹ y él mismo cita como su maestro de perspectiva teatral y

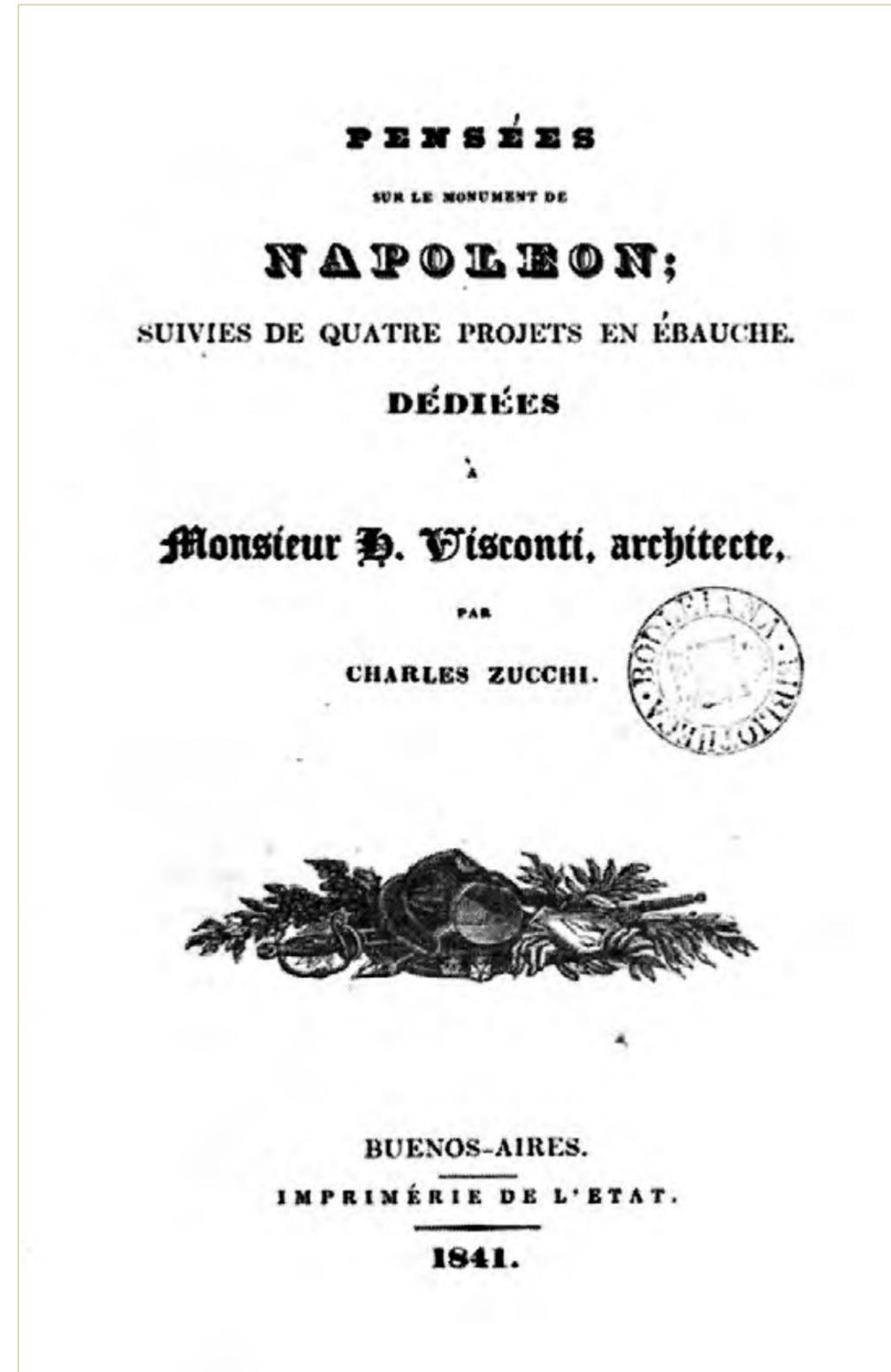
¹ Archivio di Stato di Milano, Ministero della Guerra, Personale, Cart. 1676.

arquitectura a Giovanni Paglia, profesor de dicha escuela (Zara y Renard, 2009, pp. 27-38). Activo en Reggio Emilia y Milán luego de finalizadas las guerras napoleónicas como grabador y escenógrafo, debió exiliarse originalmente en Francia por sus ideas independentistas y su adscripción a sectas carbonarias que conspiraban contra el gobierno austríaco por la independencia de Italia. Ya en París había trabajado con Pierre-Luc-Charles Cicéri en decoraciones o escenografías teatrales y con Nicolas Chapuy y Amédée Beugnot, ambos editores de las obras completas de Palladio y, sin posibilidades por entonces de obtener un trabajo estable, probablemente conoció a los agentes del gobierno argentino. Atraído por las perspectivas laborales que supuestamente ofrecían las nuevas naciones sudamericanas, llegó al Río de la Plata a fines de 1826. Durante un período que se extiende desde 1829 hasta 1842, cumplió funciones de arquitecto oficial en Buenos Aires y Montevideo. En dicho período, caracterizado por las constantes turbulencias políticas y la guerra civil, realizó una importante cantidad de proyectos en el campo de la arquitectura pública y privada, los monumentos fúnebres y conmemorativos y la decoración de fiestas patrias. Ante la internacionalización del conflicto rioplatense a comienzos de la década de 1840, Zucchi decidió retornar a Italia, no sin antes, a la espera de una conmutación de su destierro, realizar algunos interesantes proyectos en Río de Janeiro (Renard, 2009a, pp. 272-275).

Los diseños para el concurso de monumento fúnebre a Napoleón, obra en la que trabajó desde septiembre de 1840 a febrero de 1841, ocupan un lugar único en la producción conmemorativa y funeraria de Zucchi (Pérez Montero, 1949).² No solo por la envergadura insólita –ya que desarrolló al mismo tiempo cuatro proyectos alternativos– sino porque a diferencia del resto de sus obras de este tipo, Zucchi escribió un opúsculo que tituló *Pensées sur le Monument de Napoleon suivies de quatre projets en ébauche dédiées à Monsieur L. Visconti, architecte*,³ que comprende una proliza narración de las circunstancias que lo llevaron a emprender el trabajo y de cuáles fueron las ideas que lo fundamentaron (Figura 1). El escrito fue elaborado en Montevideo, pero fue corregido y comentado por su amigo el erudito y periodista napolitano Pietro de Angelis en Buenos Aires, adonde también viajaron sus dibujos para que fueran evaluados tanto

2. El trabajo de Pérez Montero es el primer estudio de esta obra, y si bien incurre en varios errores con respecto a datos y hechos relativos a la biografía de Zucchi, estos se deben seguramente a que en aquel momento el autor no pudo conocer la existencia del archivo personal del arquitecto en Italia. Por supuesto que para el monumento debió trabajar solo con el texto de los *Pensées*. Es de destacar que en base a las descripciones él y Héctor Galcerán reconstruyeron gráficamente los proyectos.

3. De acuerdo con los borradores disponibles se puede fechar su elaboración entre octubre de 1840 y mayo del año siguiente. En la versión definitiva del texto jugó un papel importante Pedro de Angelis. Él editó la obra (escribió el *Avertissement de l'éditeur*) y le dio a su amigo útiles consejos, además de corregir el texto.



1

Portada del folleto que explica las características de los cuatro proyectos para la tumba de Napoleón, Buenos Aires, 1841.

por De Angelis como por otros amigos de su entorno porteño (Badini, 1999, pp. 192-193).⁴ Para justificar su dedicatoria a Visconti, que por entonces aparecía como un profesional exitoso que se convertiría antes de su temprana muerte en el arquitecto de Napoleón III, Zucchi rememora en su texto el modo en que lo conoció dentro del grupo de italianófilos franceses entre los que se encontraban Dominique Vivant Denon, Charles Percier y algunos otros de los discípulos de su escuela, como Charles-François Mazois y el mismo Visconti (Zara y Renard, 2009, p. 177; Garric y Crosnier Leconte, 2017).⁵

No parece casual que haya tomado contacto con ese conjunto de artistas de destacada actuación durante el Imperio y relacionados con Italia por diversas circunstancias. Con ellos tal vez pudo dialogar durante su exilio en la capital francesa pues compartían el amor por el dibujo, el grabado y la edición de libros de arquitectura. En efecto, en el archivo del arquitecto se encuentra una colección de planos y grabados que atesoró durante su vida, además de los prospectos para la edición de su propia obra sudamericana que intentó publicar en fascículos, tanto en Buenos Aires como en París (Zucchi, 1845). Al mismo tiempo, también podemos constatar su reconocimiento de la obra de Percier y Fontaine ya que utilizó el modelo de la arquería sobre pilastras de la Rue Rivoli para el proyecto de la Plaza Independencia de Montevideo en 1836 (Badini, 1995).⁶

Pero más allá de ofrecer una semblanza de sus años en París en la introducción del opúsculo, el arquitecto nos muestra que al tomar conocimiento del decreto por el cual los restos de Napoleón debían ser repatriados y ubicados debajo de la cúpula de la iglesia de Los Inválidos,⁷ sintió inmediatamente el deseo de rendirle su homenaje, ya que en varios de sus escritos, cuestión que compartía con su amigo De Angelis, se declaró un entusiasta admirador del emperador, aunque no trató con la misma cordialidad a los súbditos franceses.⁸ Impulsado por su devoción, según nos dice en su escrito, volcó al papel sus primeras ideas el 22 de septiembre de 1840 porque fue en aquel momento cuando supo del

4. Carta de Pedro de Angelis a Carlo Zucchi, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1841.

5. Zucchi nombra otra serie de artistas: "A chi dunque, dimandava a me stesso, a chi raccomandarle? Visconti, Santi, Marrocchetti, Emerico David, Vincent-Mery, Ciceri, Léger, Couder, Carnevali, Beugnot, Chapuy, fra gli artisti saranno in vita? ... e fra i cultori delle belle-lettere, Giannone, Mirri, Salfi, Ugoni, Bottura, Martelli, che saranno divenuti? ..."

6. Archivo di Stato di Reggio Emilia (de ahora en más ASRE), Archivo Zucchi (de ahora en más AZ) 171, 174, 456, 468, 925, 926, 927, 928, 965, 968.

7. El decreto, firmado por Luis Felipe y Rémusat, lleva fecha del 10 de junio de 1840. Los restos fueron repatriados en enero de 1841. Su traslado fue objeto de una apoteósica ceremonia.

8. Zucchi quería saldar su "deuda de honor" con ese "hombre único cuyas hazañas llenarán las páginas más brillantes de la historia" (Zucchi, 1841, p. 11).

"programa dirigido a los artistas que quisieran tomar parte en el concurso" (Zucchi, 1841, p. 11).⁹

Zucchi tenía una probada experiencia en el proyecto de monumentos públicos tanto para Buenos Aires como Montevideo, Río de Janeiro e incluso Asunción del Paraguay. En la ideación de todos ellos prima el tipo de la columna aislada que puede remitirse a la columna Trajana que como sabemos fue originalmente símbolo de la Monarquía y representaba la idea de un Estado absoluto que recuperaba los atributos de poder de la Antigüedad, aunque luego de la Revolución sirvió como modelo a los monumentos republicanos. Es que el monumento arquitectónico –la columna, a la que puede sumársele el obelisco egipcio– podían también por su carácter abstracto adaptarse a una idea general de Estado o gobierno bajo la soberanía del pueblo. Las anónimas columnas parecían poseer un carácter acorde con la austeridad y el decoro que permitían abandonar, al menos temporariamente, el culto a la personalidad del monarca dominado por la estatuaría. Es que la escultura aparecía a fines del siglo XVIII –en la nueva modalidad y en el caso de los grandes encargos públicos– no como el tema central sino como un complemento de la arquitectura con un carácter alegórico que eludía toda referencia particular. Cuestión que parece vislumbrarse en el deseo del Directorio que, hacia 1800, propone no solo erigir una columna conmemorativa de las batallas ganadas por la Revolución en París, sino en todos los distritos o departamentos de Francia (Simoncini, 2001, pp. 69-153). Seguramente esta profusión de diversas columnas y obeliscos de la edad revolucionaria que se transforman en grandes monumentos urbanos –a veces permanentes, a veces efímeros– y que continúan con la gran columna trajana de la Plaza Vendôme erigida en honor a Napoleón, determinan que en estos nuevos tiempos los monumentos públicos deben pertenecer al ámbito de la arquitectura. En ese sentido es que estos austeros artefactos aparecen en múltiples ejemplos de ejercicios y concursos de la época y se mantienen aún durante el reinado de Louis Philippe, ya que uno de los monumentos más significativos construidos durante el período es la *Colonne de Juillet*, erigida en la Plaza de la Bastilla en 1840. Seguramente estos ejemplos fueron los que sirvieron a Zucchi para proyectar sus columnas y obeliscos de los nuevos estados republicanos e incluso del Imperio del Brasil, cuestión que no vamos a desarrollar en este trabajo y que puede verse a manera de ejemplo en la imagen del Monumento a la Confederación Argentina (Figura 2) (Renard, 2009a, pp. 205-231). Teniendo en cuenta esta serie,

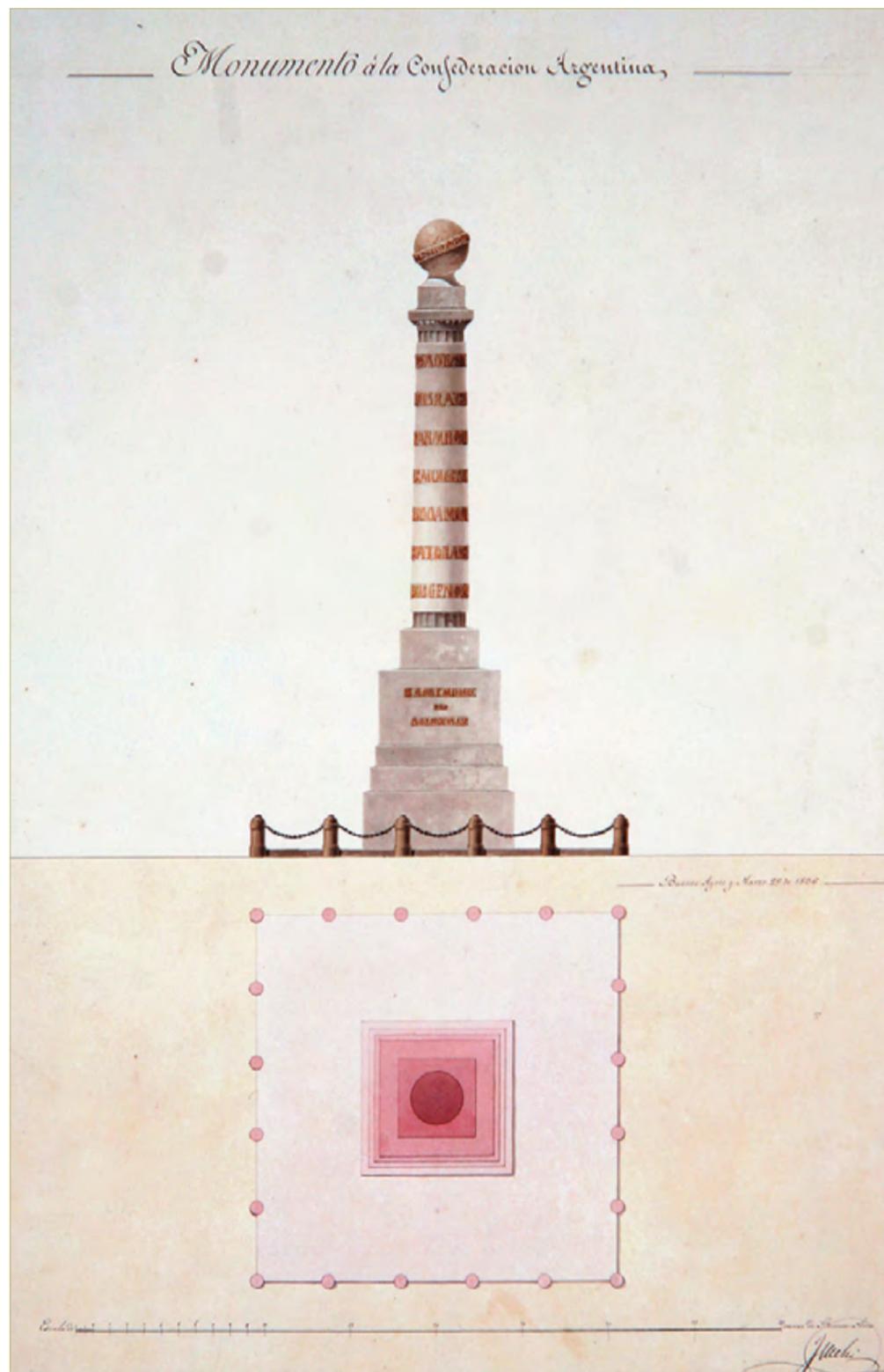
9. Sin embargo, algunos de los estudios preparatorios están fechados el 15 y el 16 de septiembre (ASRE; AZ N° 293, 291 y 292)

Este concurso, que las autoridades no habían pensado abrir por haber elegido ya a los artistas encargados de realizar la obra, debió implementarse, esencialmente, por la reacción de la opinión pública. Los artistas, por ejemplo, desde el principio del reinado de Luis Felipe se habían acostumbrado a este sistema para la asignación de los encargos públicos. Lo normal era que los proyectos presentados se exhibieran en una exposición pública. El encargo directo a un determinado artista era considerado como una injusticia.

2

CARLO ZUCCHI

Monumento a
la Confederación
Argentina,
planta y alzada.



es interesante observar que el ejemplo que vamos a analizar representa una mutación, un punto de inflexión en el largo camino de la transformación de los monumentos públicos durante el siglo XIX que, en este caso, involucran la obra personal de un arquitecto, pero que podrían extrapolarse a un contexto más general. Tomaremos como base de examen de esta hipótesis los razonamientos expresados en los *Pensées*.

En principio, en su pequeño opúsculo Zucchi se somete humildemente a la consideración de Ludovico Visconti y declara que no aspira a ganar el concurso.

Jamás pensé en usurpar el lugar reservado al genio: no ignoro la mediocridad de mi talento; pero sin tener la pretensión de superarla se me puede permitir el envío de mis ensayos a un artista célebre que honra por derecho propio a la patria que lo vio nacer, y al pueblo esclarecido que lo ha adoptado. Será lo bastante indulgente como para no atribuir a un impulso de amor propio lo que es solo efecto de mi amor por las artes en las que he sido educado. Sea cual sea el veredicto, lo acepto anticipadamente, porque solo puede ser dictado por la imparcialidad y la justicia (Zucchi, 1841, p. 12).

En cuanto al criterio general que le ha servido de guía nos dice:

Uno de los defectos a los que es más fácil sucumbir cuando se trata de honrar la memoria de un gran hombre es el de la exageración, y mi primer recaudo ha sido evitarlo. Pero si bien me he apartado de las extravagancias de los egipcios, de las formas exageradas de los romanos, y del estilo deslumbrante de los orientales, me ha resultado imposible mantenerme dentro de los límites ordinarios dado que debía proyectar un monumento a la gloria de Napoleón (Zucchi, 1841, pp. 12-13).

Cuestión que pone de relieve el carácter propio de un monumento de por sí polémico, ya que en su configuración estaba implícita la valoración que debía hacerse de un personaje central y a la vez controvertido de la historia reciente de Francia. Teniendo en cuenta la singularidad del encargo, se dedica a continuación a discutir la elección del emplazamiento destinado a la tumba. Plantea su cuestionamiento “desde el punto de vista artístico”. Considera a Los Inválidos como insuficiente para el mausoleo de Napoleón y, al explicar el por qué, demuestra su conocimiento acabado de la iglesia y sus limitaciones espaciales para contener la obra planeada:

Lo que confirma mis dudas es, en primer lugar, la dificultad de encontrar un punto para abarcar de una mirada el conjunto del monumento. Los brazos, o la nave de la iglesia, solo tienen de 11 a 12 metros de profundidad: entonces, si el monumento debe ser grandioso para cumplir con una de las condiciones del programa, su base ocuparía más de la mitad del espacio; su masa y su elevación

enmascararían el vacío del arco opuesto al lugar donde se ubicaría el espectador, y eso ya sería suficiente como para destruir el efecto general, sin ninguna ventaja para el monumento. Por otra parte, la severidad del estilo adoptado para la tumba, contrastaría en forma chocante con la arquitectura adornada de la iglesia; porque no creo que ningún artista esté dispuesto a revestir la tumba de Napoleón con las formas floridas de Mansart. Con esto pienso que es suficiente para hacer comprender que la idea de ubicar este monumento bajo la cúpula de Los Inválidos no es artística (Zucchi, 1841, pp. 14-15).

A continuación, aclara que para Napoleón debía concebirse un monumento funerario distinto a todos los precedentes:

Después de haber trazado mi primer boceto, mi pensamiento se dirigió hacia los monumentos funerarios que vi en Italia, en Francia y en otras partes del mundo. Lo que me proponía con este recorrido era retocar mi primer bosquejo buscando alguna nueva inspiración entre tantas creaciones sublimes. Con este objetivo me transporté de Verona a Padua, de Venecia a Bolonia, de Rávena a Siena, de Florencia a Roma, de Nápoles a la cartuja de Pavía, de las iglesias de San Dionisio, de Amiens y de Rouen, al vasto recinto de Westminster. [...] Cuánta belleza en las tumbas de los Scala, de los Contarini, de los Orsini, de los Doria, de los Odescalchi, de los Medici, de los papas, y de los reyes de Francia... Sin embargo, ninguna de ellas podía servir de tipo para la de Napoleón. Para Napoleón es necesario algo original, que no se parezca a ninguno de los monumentos levantados desde hace veinte siglos a los grandes hombres que han llenado con su fama este extenso período. Napoleón representa por sí solo las glorias de todos los que lo han precedido.

El resultado de este recorrido fue que solo le cambié a mi boceto lo que me pareció indispensable para rectificar las proporciones, regularizar el trazado de las líneas y de los contornos, sin apartarme de mi primer bosquejo del mes de septiembre (Zucchi, 1841, pp. 15-16).

Señalemos que en estas citas se vislumbra con claridad la devoción que Zucchi sentía por Napoleón, que es evidentemente el motor que pone en marcha todas sus capacidades para crear una gran obra, a pesar de las protestas de “mediocridad de mi talento” dirigidas a Visconti. Estudia detenidamente las características arquitectónicas del emplazamiento de la tumba, tiene en cuenta numerosos antecedentes importantes y finalmente elabora su primer proyecto sin dejar de mencionar los obstáculos que no le han permitido desarrollar sus ideas, es decir el emplazamiento en Los Inválidos “que es noble, patriótico y político” pero “nada artístico” (Zucchi, 1841, pp. 15-16).

Para este primer proyecto (Figura 3) Zucchi retoma básicamente un tipo de estructura al que ya ha recurrido en su primera propuesta para el Monumento



3 CARLO ZUCCHI

Tumba de Napoleón en el interior de la Iglesia de los Inválidos. Primer proyecto.

Puede observarse en lápiz la estatua equestre.

al Ejército Expedicionario del Sur en Buenos Aires y en la segunda alternativa para la tumba del general Laguna en Montevideo, es decir, un obelisco asentado sobre una base más o menos compleja. Evidentemente, para este caso la tipología

es desarrollada con más detalle. En primer lugar, en relación a las dimensiones, pues según la escala que acompaña al diseño la altura total del monumento alcanzaría los 28 metros. En segundo lugar, por la amplitud otorgada a la cámara sepulcral. Zucchi subraya en su descripción su voluntad, mencionada anteriormente, de darle a la obra un carácter austero. Para ello recurre solo a los elementos decorativos que considera necesarios. Sobrios ornamentos arquitectónicos y pocas pero significativas piezas de escultura (leones y águilas), además de la estatua de Napoleón, de pie, en la cámara sepulcral. Con respecto a esta nos dice:

¿Debía, como los artistas medievales, e incluso de los siglos XV y XVI, colocar la figura yacente de Napoleón sobre la tumba? ¿Qué actitud darle? ¿Cómo vestirlo? ¿Qué hacer con sus manos? ¿Juntarlas? Ridículo. ¿Ponerles los emblemas del poder? En ese caso habría sido necesario sobrecargarlas con todos los atributos de la dignidad imperial –manto, corona, etc.– una idea ya muy banal. Me limité a la tumba de Santa Elena, más la estatua de Napoleón con los brazos cruzados y parado sobre el tronco de un obelisco egipcio. Es toda una historia entera, es la de un gran hombre (Zucchi, 1841, p. 18).

Con respecto a cuál sería el remate del monumento, leemos allí la primera mención de la idea de incluir una estatua ecuestre:

[...] no sabía si darle forma piramidal, o colocar la estatua ecuestre de Napoleón en la actitud que le da [...] Gérard en la batalla de Austerlitz.¹⁰ Me decidí por esto último, impresionado primero por el movimiento, tan bello como natural, que el pintor le supo dar al caballo [...] y además porque la posición del caballo de Gérard me parece [...] apropiada para decorar el remate de un monumento. Sin embargo, prefiero la forma piramidal, debido al efecto negativo que produciría la estatua ecuestre, vista bajo un ángulo de 35 grados, al estar tan cerca de las naves laterales que apenas permitirían al espectador ubicarse a dieciocho metros de distancia de la base del monumento (Zucchi, 1841, pp. 17-18).

Para el segundo proyecto, libre del condicionamiento del interior del templo, Zucchi comienza a dar rienda suelta a su fantasía y a su entusiasmo. De acuerdo con el estudio ASRE; AZ N° 294, trabajó en este diseño en noviembre de 1840 y en febrero de 1841. En cuanto a su ubicación, lo aleja poco del primer emplazamiento: elige la explanada que se extiende entre Los Inválidos y el Sena, que le parece apropiada por sus dimensiones y por las características de sus alrededores (Figura 4).

10. *La batalla de Austerlitz*, de François Pascal Simon Gérard (1770-1837), pintor de la corte de Napoleón. El cuadro se encuentra en el palacio de Versalles.



4 CARLO ZUCCHI

Tumba de Napoleón.
Segundo proyecto
(fragmento).



5 CARLO ZUCCHI

Tumba de Napoleón,
vista frontal.
Tercer proyecto
(fragmento).

En este caso es fiel a un principio que considera infalible: “la tumba de un gigante debe ser gigantesca” (Zucchi, 1841, p. 11). En efecto, el proyecto del monumento tiene 1.932 metros cuadrados con una altura total de 36 metros. Se puede decir que aquí despliega al máximo el concepto de la idea inicial. Las nuevas dimensiones y la ubicación al aire libre le permiten coronar al monumento con la deseada estatua ecuestre de Napoleón. Pero, además, sin dejar de atenerse al carácter solemne y sobrio que pretende lograr, recurre aquí a un importante despliegue de estatuas y relieves, alegóricas las primeras, narrativos los segundos. La cripta encierra la estatua y la tumba del emperador. Incluso la entrada de la cripta recuerda a las tumbas de Dorrego y de Rivera proyectadas en el Río de la Plata.

Según las fechas de algunos de sus estudios previos (ASRE; AZ N° 288, 289, 316 y 376), Zucchi trabajó en el tercer proyecto paralelamente con el primero: septiembre y octubre de 1840, y febrero de 1841.¹¹ Este es obviamente su favorito: tanto su emplazamiento como su diseño están a la altura de lo que él considera como lo más apropiado para Napoleón¹² (Figura 5). En los *Pensées* se aprecia el entusiasmo que suscita en Zucchi el haber elegido a la colina de Chaillot: el lugar donde debió alzarse el palacio del rey de Roma. Para la tumba del emperador, “¿qué otro lugar podría disputarle la preeminencia?”. Por la descripción del propio autor, y comparando sus imágenes con las de los proyectos precedentes, se ve claramente lo que Zucchi entendía por gigantesco.

La idea del arquitecto de optar por otra ubicación no es algo que pueda atribuirse solo a su propia invención. A poco de lanzada la ley que ordenaba el traslado de los restos de Napoleón y la erección de su tumba en Los Inválidos en junio de 1840, como es bien conocido, se desató una polémica en términos políticos acerca de la conveniencia de sepultar los restos de Napoleón en París, lo que implicaba una toma de posición en relación a su ambiguo legado, pero también en relación al carácter que debía tener su monumento y quienes podrían ser sus posibles autores (Driskel, 1983, pp. 17-75). En principio, porque la mayoría de quienes conformaban el campo del arte y la arquitectura en Francia solicitaron que se realizara un concurso público y no el otorgamiento directo de las obras a un determinado artista, ya que existía la presunción de que el proyecto sería adjudicado directamente a Jacques-Ignace Hittorff o a Louis Visconti, quien estuvo a cargo –como arquitecto oficial– de las decoraciones efímeras que acompañaron la llegada del féretro a Los Inválidos. A esto se suma la intención de algunos sectores del gobierno de adjudicar la obra directamente al escultor italiano Charles Marochetti quien propuso un monumento coronado por una estatua ecuestre.

11. En la página 23 de los *Pensées* dice Zucchi, al referirse a este tercer proyecto: “[...] es el último del orden en que los concebí [...]”.

12. “[...] pero que me atrevería a colocar en el primer puesto, si debiera ser yo su juez” (Zucchi, 1841, p. 23).

Más allá de la negativa general a un otorgamiento directo y arbitrario, diversos actores criticaron ampliamente el emplazamiento. Lamartine, en una alocución en la Cámara de Diputados, propuso un monumento sepulcral en el Campo de Marte, otros en un sitio contiguo a la columna de la Vêndome (Driskel, 1983, pp. 35-37). La *Revue des Deux Mondes* publicó un artículo firmado por Louis Vitet que se oponía a la localización en Los Inválidos (Vitet, 1840, pp.768-781); igual opinión tuvo César Daly en su *Revue Generale d'Architecture*. La Société Libre des Beaux-Arts, así como el mismo Vitet, se pronunciaron directamente por la colina de Chaillot, cercana al Campo de Marte y a la Escuela Militar, como el mejor lugar para erigir el monumento, a lo que debemos sumar la propuesta de Camille Moret de erigir un gigantesco mausoleo del Emperador en ese sitio, en 1838, cuando el traslado de sus restos desde Santa Helena aún no había sido decidido (Driskel, 1983, pp. 54-55). Al mismo tiempo, los pintores Horace Vernet y Paul Delaroche propusieron que la tumba se construyese en la Iglesia de la Magdalena, transformando al templo en un panteón napoleónico (Daly, 1841, pp. 39-42). También desde Buenos Aires, Pedro de Angelis aprobó la decisión de Zucchi frente a las bases del concurso:

[...] la posición del viejo palacio del rey de Roma me parece mejor que aquella de la explanada de Los Inválidos, ya que no se debería cubrir un monumento preexistente. El lugar, además, es más elevado y domina sobre el entorno, y no está obstaculizado ni siquiera por una multitud de pequeños edificios, cosa que se verifica en las vecindades de Los Inválidos (Badini, 1999, p. 193).¹³

Pese a las críticas, para el gobierno francés era clara la necesidad de mantener la tumba en un entorno controlado como la iglesia de Mansart, que impidiera calurosos homenajes o manifestaciones de sus partidarios. Dada la compleja trama política que está detrás de la decisión del emplazamiento, no podemos atribuir a nuestro arquitecto la paternidad en el reclamo acerca del cambio de sitio, pero sí podemos adjudicarle ciertas particularidades novedosas en su implantación y escala. En efecto, además de superar en más del doble la altura de su segunda propuesta, la ubicación de la tumba en la colina de Chaillot le permite rodearla de distintos niveles de terrazas y marcar su límite posterior mediante el muro curvo que abraza gran parte del conjunto. Zucchi plantea con esta idea un proyecto de largo aliento, en donde también incluye elementos paisajísticos –ya tenidos en cuenta para el segundo proyecto– como el bosque detrás del muro y la fuente. En esta nueva versión, la cripta se ha convertido en un templo de desarrollo longitudinal en el que la cámara sepulcral está precedida por una larga galería de tres naves con cinco tramos, en cuyo extremo hay un amplio vestíbulo que conduce a la tumba.

13. Carta de Pedro de Angelis a Carlo Zucchi, Buenos Aires, 22 de abril de 1841.

Si observamos los tres proyectos del arquitecto en conjunto, lo que los unifica es su modo de trabajar por adición. Utiliza siempre la réplica de la tumba de Santa Helena, el tipo de cripta que ya había ensayado en el mausoleo al coronel Dorrego o al General Laguna, el obelisco, y las estatuas alegóricas que permanecen en el segundo y tercer proyecto pero que van sumando nuevos elementos en la medida que el monumento aumenta de escala. La ornamentación escultórica (el diseño culmina con la misma estatua ecuestre del diseño anterior) juega en este último proyecto un papel fundamental porque, dada la extensión y lo masivo de la estructura arquitectónica –muy austera, quizás en demasía– son las estatuas (en este caso los relieves, muy escasos, están reservados a la cámara sepulcral) y el marco vegetal los encargados de valorizarla y otorgarle interés plástico. A excepción de las dos estatuas de Napoleón, el resto de las esculturas son alegóricas, alusivas o decorativas. Una solución inteligente, a fin de aligerar la masa arquitectónica, es el pórtico ubicado encima de la cámara sepulcral, que constituye el basamento de la estatua ecuestre. Además, en el centro de este pórtico está la abertura que permite ver desde arriba el interior de la cámara (Figura 6).

Al terminar de referirse a este proyecto, Zucchi nuevamente critica el emplazamiento de Los Inválidos en estos términos:

[...] si por una de esas numerosas fatalidades, que a veces parecen dirigir la marcha de los asuntos, Francia, por cuestiones políticas, o económicas, no considerara oportuno hacer los gastos de un monumento muy grande, debería aplazar la construcción del que destina a la iglesia de Los Inválidos, por no responder al fin propuesto. Más valdría dejar a las generaciones futuras la tarea de llevar a cabo ese grande y noble deber. Sin embargo, debe dárseles un lugar a las cenizas de Napoleón, por muy provisorio que sea: que se las ubique entonces en la iglesia de Los Inválidos y bajo su cúpula, tal como ordena la ley (Zucchi, 1841, p. 27).

Siguiendo este razonamiento, y en extremo contraste con el proyecto anterior, Zucchi propone para su cuarta opción una sencilla cripta abierta de modestas dimensiones, totalmente despojada de adornos, con solo un monolito con el nombre de Napoleón, y una balaustrada desde donde se lo puede contemplar, estando en el crucero de la iglesia.

¿Cómo y cuándo llegó el proyecto de Zucchi a París? De la lectura de las cartas de De Angelis al arquitecto sabemos que la edición de los *Pensées* estuvo lista en la primera quincena de septiembre de 1841. Del 18 de ese mes es la carta de Zucchi a la Academia de Bellas Artes de Brasil, a la que adjunta ejemplares de los mismos. Según los documentos de su archivo, es de suponer que recién a principios de octubre despachó también el texto y las imágenes a París. Estas fechas son coherentes con la noticia que da Visconti a su amigo Garnier, quien le escribe



6 CARLO ZUCCHI

a. Tumba de Napoleón, corte transversal. Segundo proyecto (fragmento).

b. Tumba de Napoleón, corte transversal. Tercer proyecto (fragmento).

luego a Zucchi. En la misiva Visconti aclara que recibió el envío tiempo después de cerrado el concurso y un mes después de la recepción de los proyectos para la exposición (recordemos que esta tuvo lugar en octubre de ese año), por lo que no fue presentado al concurso y menos aún expuesto. Al mismo tiempo, hace un comentario elogioso de la obra y se ofrece a publicar un Atlas (?) que el arquitecto reggiano le remite (Renard, 2009b, pp. 183).¹⁴

Tiempo después, en marzo de 1842, Visconti fue designado como ganador del concurso. El hecho de que su diseño tenga algunos puntos de contacto con la cuarta propuesta de Zucchi no parece justificar suspicacias, aunque aparentemente ambos proyectos son los únicos que presentan una cripta abierta como tipología de tumba. En primer lugar, porque aún simplificado en la concreción, el proyecto de Visconti es mucho más complejo. Por otra parte, todo indica que ya estaba terminado y entregado cuando recibe el envío de Zucchi. Más allá de la generosa respuesta de Visconti, es cierto que resultaba un poco incongruente enviar el proyecto a uno de sus posibles competidores. En ese sentido, De Angelis no estuvo de acuerdo con que el destinatario de la propuesta fuese el arquitecto franco-italiano. “Lo conozco solo de vista, y no tengo ningún motivo para hablar mal de él, pero es también un proyectista, y algo me dice que no es bueno confiar mucho en un rival, sobre todo en el campo de las bellas artes” (Badini, 1999, pp. 179-180).¹⁵ De todos modos, si descartamos momentáneamente una influencia en el proyecto definitivo, Pérez Montero afirma que algún impacto existió ya que, según su análisis, algunos párrafos de la memoria de Visconti se parecen a las reflexiones que Zucchi vuelca en los *Pensées* (Pérez Montero, 1949).

Las razones de su intervención en el evento y el esfuerzo que dedicó el arquitecto al proyecto se condicen con su particular contexto de ese momento. Decidido a retornar a Europa, y si bien según sus propios dichos no ambicionaba ganar el concurso, podían ser esta obra y los *Pensées* una carta de presentación ante un personaje muy bien ubicado como Visconti, quien podía conectarlo de la mejor

14. *"J'ai reçu quelque temps après le concours de Napoléon le beau travail de Mr. Charles Zucchi, et j'ai le regret de ne pas avoir pu le faire exposer ; l'époque de l'admission des projets était expirée depuis un mois. J'ai répondu à l'illustre confrère sur le champ une lettre fort détaillée que j'ai adressée à son adresse à Buenos-Ayres, poste restante. Je suis vraiment désolé qu'il n'ait pas reçu cette lettre. Veuillez être assez bon, Monsieur, pour lui renouveler tous mes remerciements pour la dédicace de son opuscule qui renferme des pensées très justes sur le monument du grand homme. Je lui demandais aussi s'il voulait publier l'atlas qu'il a bien voulu m'envoyer : cela ferait un travail fort intéressant. Mais, comme je n'ai point reçu de réponse, je croyais qu'il ne voulait pas y donner suite.*

Veuillez être assez bon pour lui dire que je suis tout à sa disposition et que je ferai là dessus tout ce qu'il voudra."

15. Carta de Pedro de Angelis a Carlo Zucchi, Buenos Aires, 22 de abril de 1841.

manera con el ambiente artístico al que deseaba reincorporarse.¹⁶ Incluso puede pensarse que era su aspiración que los proyectos fueran expuestos junto con el resto de los participantes. La respuesta completa nunca llegó a manos del reggiano y solo pudo saber la impresión causada a partir de la carta de Garnier; cuando finalmente este volvió a París pocos años después es probable que se haya contactado con Visconti en relación a el proyecto de publicación de su obra que debía contener los proyectos realizados en Sudamérica, según se ve en la carta que recibe de uno de sus amigos.¹⁷ Aunque en esta segunda estadía en esa ciudad, solo preocupado por la edición de su libro, la actividad profesional de Zucchi parece haber sido prácticamente nula y su figura pasó absolutamente inadvertida por sus contemporáneos.

Si analizamos el total de la producción del arquitecto diremos que, al igual que el panteón de planta circular y el arco de triunfo para el Campo de Santa Anna, al monumento a Napoleón se lo puede calificar de “epopeya arquitectónica”. La incondicional admiración de Zucchi por el personaje le permitió volcar todo su potencial profesional y creativo en un proyecto no realizable, una vez más utópico, pero que como “ejercicio proyectual” demostraba en forma directa su nivel artístico. Al mismo tiempo, la tercera propuesta significa una verdadera innovación desde el punto de vista de los monumentos en el siglo XIX. La amplia estructura que se acomoda a la colina de Chaillot, generando rampas de acceso y un recorrido para acceder a los restos del héroe, plantean un monumento más arquitectónico que escultórico, ya que la estatua ecuestre es el punto de llegada de un recorrido espacial.

Por otra parte, la misma inclusión de cuatro propuestas, el cuestionamiento del emplazamiento y la decisión de proponer otros sitios diversos, criticando la decisión de las autoridades, es realmente sorprendente. ¿Conocía Zucchi el estado del debate en Francia a partir de la prensa? ¿Fue su razonamiento paralelo a la discusión que se había suscitado al mismo tiempo en París lo que decidió el cambio de emplazamiento y la escala del monumento? Es cierto que las noticias debían llegar con varios meses de demora, aunque no debemos subestimar las características de un puerto por entonces muy activo como Montevideo, pero también debemos destacar su propia libertad e ingenio que en este caso la distancia podría haber estimulado aún más.

¿Cómo considerar el proyecto de Zucchi entre las presentaciones al Concurso? Una muestra acabada del espíritu del evento es la crónica que César Daly prepara en la *Revue Générale d'Architecture*, en coincidencia con la exposición de los proyectos concursantes (Daly, 1841). En la introducción de su escrito, el publicista

16. De hecho, también nuestro arquitecto, se encargó de presentar el trabajo en la Academia de Bellas Artes de Brasil, poco antes de su traslado a Río de Janeiro, donde fue justamente elogiado.

17. ASRE, AZ, Lettere di Giulio Graziani a Carlo Zucchi, París, 1842-1845.

plantea la existencia de arquitectos y escultores entre los participantes, a los que podríamos agregar inventores y particulares que presentan proyectos extraños o bizarros al evento. Y más allá de la fuerte presencia de la estatuaria en el concurso, también emergen proyectos realizados por arquitectos que parecen inaugurar una etapa distinta, ya que encontramos allí experiencias que podríamos asimilar al clasicismo ecléctico y romántico que domina la escena durante el período. Algo que puede observarse en profundidad en el proyecto de Henri Labrouste, que surge aparentemente inspirado en los monumentos funerarios etruscos y que plantea una sutil utilización de estilemas clásicos de una manera novedosa, como el escudo que cubre la cripta, apoyado sobre cuatro águilas imperiales que parecen levantar vuelo (Bressani, 1999). Otra tipología utilizada es la del féretro sobre un basamento arquitectónico como el que muestra el proyecto de Félix Duban que termina por competir con la volumetría del interior de la iglesia y es criticado por Daly por haber sido concebido en mármol blanco, algo contrario al carácter que debía poseer un monumento a Napoleón.

Más allá de los proyectos presentados al concurso y las novedades que exhibe, nos interesa ahondar las razones que están detrás de las ideas de Zucchi. Lo que vemos en la serie de sus propuestas es que su reflexión teórica resulta un pasaje entre viejos y nuevos modelos. La abstracción de la columna y el obelisco elevado por una estructura arquitectónica deja de ser el motivo central de la composición, y lentamente la estatua del héroe se torna actor de peso en el conjunto. Napoleón es aquí el protagonista paradigmático que permite el retorno franco de la figura humana a los monumentos públicos. En ese sentido, el concurso –que no tuvo un programa muy definido, ni instrucciones precisas en relación al tamaño y los materiales a utilizar (Driskel, 1983, pp. 86-87)– es un punto de clivaje, ya que plantea el desafío de construir un monumento arquitectónico o retomar a la escultura como elemento central, aún frente a un entorno muy delimitado como el interior de Los Inválidos. Y eso no nos extraña ya que, en las condiciones que plantea la tumba de un personaje como Napoleón, la estatuaria recupera un rol importante; sobre todo porque hasta cierto momento las estatuas ecuestres –como la realizada en 1822 por François Bosio en la Plaza des Victoires para reemplazar la de Luis XIV, que había sido destruida durante la Revolución– fueron consideradas por la crítica como un anacronismo. Pero en el contexto del concurso el tema reaparece con fuerza: una figura ecuestre corona la citada tumba de Marochetti, también la de Antoine Étex, proyectada en 1839 y luego adaptada al evento,¹⁸ así como la de Achille Devéria e Hippolyte Maindrom.

18. La estatua de Antonie Etex originalmente había sido pensada para colocar en la Plaza Europa, cercana a una nueva estación de ferrocarril que debía marcar el acceso a la ciudad desde diversos puntos del continente. Sin embargo, Daly desestima el trabajo del escultor ya que a su juicio su traslación de una plaza pública al interior de una iglesia resulta demasiado brutal (Daly, 1841).

La figura humana no alegórica surge entonces aquí decididamente, y constituye la representación arquitectónica del culto del héroe que el romanticismo histórico estaba comenzando a imponer y que tendrá en la iconografía napoleónica uno de sus puntos más importantes. Culto al héroe que ya a partir de la década de 1860 tendrá un resultado concreto en Buenos Aires, con la erección en Retiro de la estatua ecuestre del General San Martín en 1862 –obra del francés Louis-Joseph Daumas– y luego en la Plaza de Mayo del monumento al general Belgrano en 1872 –obra del también escultor francés Albert-Ernest Carrier-Belleuse. Pero para entender esto debemos comprender que ambos son contemporáneos a la materialización de la obra historiográfica de Mitre y López quienes reproponen, sobre todo el primero, la figura del héroe como forjador de la nación. En efecto, un nuevo tipo de héroe emerge de la historia romántica: el héroe nacional que ahora puede subir al pedestal de la gloria, porque no representa al poder absoluto sino a toda la sociedad. Es el constructor casi exclusivo de la historia, alguien que surge desde el seno del pueblo y nos muestra el camino, la emergencia definitiva de la nación que él parece encarnar.

Ahora bien, si observamos otra vez las bellas láminas finales Zucchi (Figura 7), estas parecen recorrer el camino que marca esa tendencia histórica. Y, en ese sentido, el dibujo de las cuatro propuestas parece paradójal. Comienza intentando construir un obelisco urbano –cuyo lugar es la plaza– dentro de una iglesia, comprobando que no existe la atmósfera y el espacio suficiente para edificarlo. Decide utilizar entonces la explanada de Los Inválidos para engrandecer el sepulcro, allí abandona la tradición revolucionaria del monumento arquitectónico abstracto y decide coronar el artefacto con una estatua ecuestre. No conforme con este emplazamiento que superpone el nuevo proyecto al conjunto arquitectónico erigido por Luis XIV, propone la colina de Chaillot como alternativa de un monumento de mayor escala que debería erigirse sobre la masa edificada de la ciudad como expresión máxima de la glorificación del héroe, que de esa manera recuperaría un rol central. La estatua ecuestre, triunfante sobre la cripta de la muerte, dialoga con una París que finalmente reconoce el lugar que Bonaparte nunca debería haber perdido, y propone al mismo tiempo el gigantismo como meta del monumento urbano.

Lo que resulta paradójal en todo esto es que Zucchi parece anticiparse a lo que aconsejará el jurado del concurso: realizar una cripta en el interior del templo que no compita con la arquitectura de Mansart y un monumento en el exterior que otorgue la grandeza necesaria que la figura del emperador amerita. El resultado que se muestra en las tres primeras propuestas es una tipología mixta que parece justificarse por la importancia de Napoleón: un monumento fúnebre, pero también un monumento conmemorativo.

La lejanía del concurso, de las vicisitudes políticas que rodean el evento, la ajenuidad de Zucchi en relación a los cambios que la nueva generación del clasicismo romántico propone, facilita el deslizamiento del arquitecto hacia la transgresión y



7

CARLO ZUCCHI

Tumba de Napoleón,
corte longitudinal
con la vista de los
cuatro proyectos.

tal vez sea esta la característica del clasicismo que se produce lejos de los centros de poder. También su condición de artista desconocido –le dice a Visconti en el prefacio de su opúsculo– le permite luchar para conseguir reconocimiento y, en ese sentido, la posibilidad de vulnerar los códigos es una de las herramientas que pueden generar un rápido suceso. Alejarse de la norma, alterar la lógica y la costumbre tal vez sea uno de los modos en que podamos leer, en parte y desde sus inicios, la clasicidad de la periferia.

Bibliografía

- Aliata, Fernando (Ed.) (2009). *Carlo Zucchi. Arquitectura, monumentos, decoraciones urbanas (1826-1845)* (pp. 61-114). La Plata: Art digital.
- Aliata, Fernando y Munilla Lacasa, María Lía (1988). *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Eudeba.
- Badini, Gino (1995). *La memoria del futuro. Carlo Zucchi, ingeniero-arquitecto*. Reggio Emilia: Felina.
- Badini, Gino (1999). *Lettere dai Due Mondi Pietro de Angelis et altri corrispondenti di Carlo Zucchi*. Reggio Emilia: Archivio di Stato di Reggio Emilia.
- Bressani, Martin (1999). *Projet de Labrousse per le tombeau de l'empereur Napoléon. Essai d'interprétation symbolique de l'architecture romantique*. *Revue de l'art*, (125), 54-63.
- Daly, César (enero de 1841). *De la nécessité de mettre au concurs le Monument de Napoléon*. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 39-42.
- Driskel, Michael Paul (1983). *As Befits a Legend: Building a Tomb for Napoleon, 1840-1861*. Ohio: The Kent State University Press.
- Garric, Jean-Philippe y Crosnier Leconte, Marie-Laure (2017). *L'école de Percier. Imaginer et bâtir le XIX^e siècle*. París: Mare & Martin.
- Pérez Montero, Carlos (1949). *El arquitecto Carlos Zucchi y sus proyectos para la tumba de Napoleón en París*. *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, t. XVIII. Montevideo.
- Renard, Marcelo (2009a). *Monumentos: catálogo razonado*. En F. Aliata (Ed.), *Carlo Zucchi. Arquitectura, monumentos, decoraciones urbanas (1826-1845)* (pp. 61-114). La Plata: Art digital.
- Renard, Marcelo (2009b). *La dedicatoria de los "pensamientos" y de los proyectos de Carlo Zucchi para la tumba de Napoleón*. En F. Aliata (Ed.), *Carlo Zucchi. Arquitectura, monumentos, decoraciones urbanas (1826-1845)* (pp. 61-114). La Plata: Art digital.

Simoncini, Giorgio (2001). *Ritorni al pasato nell'Architettura Francese. Fra seicento e primo ottocento*, (pp. 69-153). Milán: Jaca Book.

Vitet, Louis (1 de septiembre de 1840). *Le Tombeau de Napoléon*. *Revue des deux mondes*, 23, 768-781.

Zara, Simonetta y Renard, Marcelo (2009). *Carlo Zucchi 1804-1824: Aportes para su biografía*. En F. Aliata (Ed.), *Carlo Zucchi. Arquitectura, monumentos, decoraciones urbanas (1826-1845)*. La Plata: Art digital.

Zucchi, Carlo (1841). *Pensées sur le Monument de Napoléon suivies de quatre projets en ébauche dédiées à Monsieur L. Visconti, architecte*. Buenos Aires: Imprimerie de l'Etat.

Zucchi, Carlo (1845). *Recueil des principaux projets. Prospectus*. París: Chevallier.

Fuentes de figuras

2 a 7. ASRE, Archivi Privati, Famiglia Bongiovanni, II.1, Famiglia Zucchi, 9, Documenti personali, scritti, e carte particolari di Carlo Zucchi, Progetti, disegni, studi, nn. etc. Imágenes: 21, 290, 970, 970 rollo 3.

Catedrales del comercio: la difusión internacional de los grandes almacenes parisinos

Julien Bastoen

Esta comunicación pretende ampliar una investigación que se inició hace diez años, de forma muy intuitiva y esporádica, sobre la difusión internacional del modelo francés de los grandes almacenes entre 1870 y 1930, estas “catedrales del comercio”, para decirlo con las palabras utilizadas por Émile Zola en su novela *Au Bonheur des dames*. Partiendo de la observación de que la historiografía dedicada a este tipo de programa de arquitectura comercial sigue siendo caracterizada por la producción de trabajos de investigación dedicados a edificios (Díez García, 2002; Martínez Gutiérrez, 2005), ciudades (Gamboa Ojeda, 2004; De Andia y François, 2006; Cutruno, 2011; Valerio Ulloa, 2016) o países (Marrey, 2018), me comprometí a comparar las condiciones de posibilidad de la difusión nacional del modelo parisino con las de su difusión internacional.¹ A diferencia de otra tipología arquitectónica emblemática del París del siglo XIX, el pasaje cubierto –cuya difusión en el ámbito hispanohablante ha sido recientemente objeto de una publicación colectiva (Hiernaux-Nicolas, 2018)– no existe todavía una publicación equivalente sobre los grandes almacenes. Sin pretender llenar este vacío en unas páginas, espero poder proporcionar, modestamente, algunos elementos e ideas para futuros estudios más sistemáticos.

1. Este artículo se ha publicado con el apoyo del IPRAUS/UMR AUSser y la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de París-Belleville.

Ante el tema del congreso, me pregunté en qué medida los grandes almacenes o tiendas departamentales participaron en la difusión de la cultura *beaux-arts* y, más ampliamente, de la cultura francesa, fuera de Francia, entre 1870 y 1930. Esta pregunta principal requiere otras, a las que intentaré responder, pero no de forma definitiva, ya que mi contribución no pretende ser exhaustiva. ¿Cuáles fueron el alcance y la forma de la difusión del modelo parisino de los grandes almacenes en el extranjero: importación o exportación? En esta difusión, ¿cuál fue el papel de los antiguos alumnos franceses o extranjeros de la École des Beaux-Arts de París? ¿En qué medida la construcción de grandes almacenes fomentó la difusión de innovaciones técnicas o estilísticas desarrolladas en Francia? Para los fines del Congreso, he centrado mi ponencia en América Latina, sin limitar algunas referencias a ejemplos de países europeos y de la Cuenca del Mediterráneo.

Mi trabajo fue facilitado en gran medida por fuentes adicionales, en primer lugar el diccionario en línea de antiguos alumnos de la École des Beaux-Arts de París,² bajo la dirección de Marie-Laure Crosnier-Leconte, y algunos sitios web que intentan inventariar la producción de arquitectos franceses en el extranjero, particularmente en Argentina y Chile.³

Edificios-eventos en el espacio urbano

Ya sea en sectores históricos, en zonas de alta densidad o en proceso de urbanización o modernización, los grandes almacenes construidos fuera de Francia reflejaban la preocupación principal de los dueños de aquellos almacenes construidos en París o en las provincias: crear un hito urbano mediante una ruptura de escala y de estilo. No se trataba solo de diferenciarse de los edificios circundantes, sino también de diferenciarse de los competidores situados en las inmediaciones. De hecho, la tendencia hacia la concentración geográfica de los grandes almacenes en sectores clave en torno a los principales monumentos y plazas históricas, o a lo largo de las grandes arterias de los cascos históricos o de las zonas en proceso de urbanización, legitimó la utilización de dispositivos arquitectónicos como el chaflán (*pan coupé*), el pabellón inspirado por el palacio del Louvre o la torre de esquina abovedada, cuya utilización estaba muy extendida en los grandes almacenes de Francia antes que en otros programas (sedes centrales y sucursales de bancos y aseguradoras, hoteles, edificios de apartamentos, etc.). La generalización del chaflán fue, con los cinco pisos bajo la cornisa, los áticos altos y los balcones

2. <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>.

3. <http://arquitectos-franceses-argentina.blogspot.com> y <http://arquifraciachile.blogspot.com/>.

largos, una de las principales características de la nueva tipología de edificio de esquina que nació a mitad del siglo XIX en París.

El chaflán era muy estrecho al principio, como en la tienda À la Ville de París; luego se ensanchó cada vez más para convertirse en una verdadera fachada, como en el edificio de las Galeries Lafayette (Bastoen, 2006a; Bastoen, 2010). Por mimetismo, muchas tiendas extranjeras, especialmente en América Latina, utilizaron el artificio del chaflán: Las Fábricas de Francia en Guadalajara, México; El Centro Mercantil, La Ciudad de Londres y La Esmeralda en Ciudad de México, La Madrileña en Montevideo, Uruguay; la segunda tienda La Favorita en Rosario y la tienda New Style en Santa Fe, Argentina; o incluso La Casa Francesa en Santiago de Chile. En algunos casos, se utilizó la esquina redondeada en lugar del chaflán. La cúpula de base cuadrada, inspirada por el Grand Louvre –utilizada en particular en las tiendas Au Bon Marché, en las tiendas Les Magasins Réunis en la Place de la République y en las tiendas Dufayel, en París– se encuentra también en varios edificios comerciales extranjeros: el Portal Fernández Concha de Santiago de Chile (diseñado por un arquitecto francés, Lucien A. Henault, aunque construido por un arquitecto inglés, W. Hovender Hendry); en los Almacenes Grandella, en Lisboa; en la tienda Oechsle, en Lima; en las primeras tiendas El Puerto de Liverpool y El Puerto de Veracruz, en Ciudad de México; etcétera.

Las combinaciones del chaflán o de la esquina redondeada con la cúpula, experimentadas en las tiendas parisinas –en particular en las tiendas À Réaumur y luego en las sucursales establecidas en otras ciudades francesas– también fueron adoptadas fuera de Francia, por ejemplo en Les Magasins de la Bourse, en Bruselas; y en América Latina por la sastrería New England (Figuras 1 y 2) y los almacenes A la Ciudad de México en Buenos Aires; La Favorita, en Rosario, y los edificios de Gath & Chaves en Buenos Aires y Rosario. El historiador Louis Hautecoeur escribió en 1933 que, si bien el arquitecto Louis-Charles Boileau inventó el tipo arquitectónico de los grandes almacenes, fue su colega Paul Sédille quien estableció su canon arquitectónico con las torres de esquina abovedadas (Hautecoeur, 1933). Las derogaciones concedidas a los dueños para eludir la normativa urbanística, mediante el argumento de las “necesidades de la industria” (*besoins de l'industrie*), fueron las que fomentaron la introducción y posterior difusión de las torres de esquina abovedadas en los grandes almacenes parisinos, principalmente en los almacenes Au Printemps, a finales del siglo XIX (Cantelli, 1991). En el extranjero también surgió el obstáculo de la normativa urbanística, sobre todo en la Ciudad de México, sin impedir la importación del nuevo canon francés.

La importancia y supervivencia del nuevo canon francés fue tal que algunos dueños negociaron con los municipios para poder añadir una torre de esquina abovedada a su edificio: fue el caso del Palacio de Hierro, en 1911. En El Cairo, siguiendo a su competidor Orosdi-Back, la cadena de tiendas Tiring optó por el estándar francés –a pesar de su origen vienés– para superar en tamaño y modernidad a otro competidor francés, La Grande Fabrique Stein, situado al otro lado de

1

Publicidad para la sastrería New England (luego La Mondiale), Buenos Aires, 1901.

2

Vista de Buenos Aires, ca. 1915.

A la derecha se ven las tres cúpulas del edificio de New England.

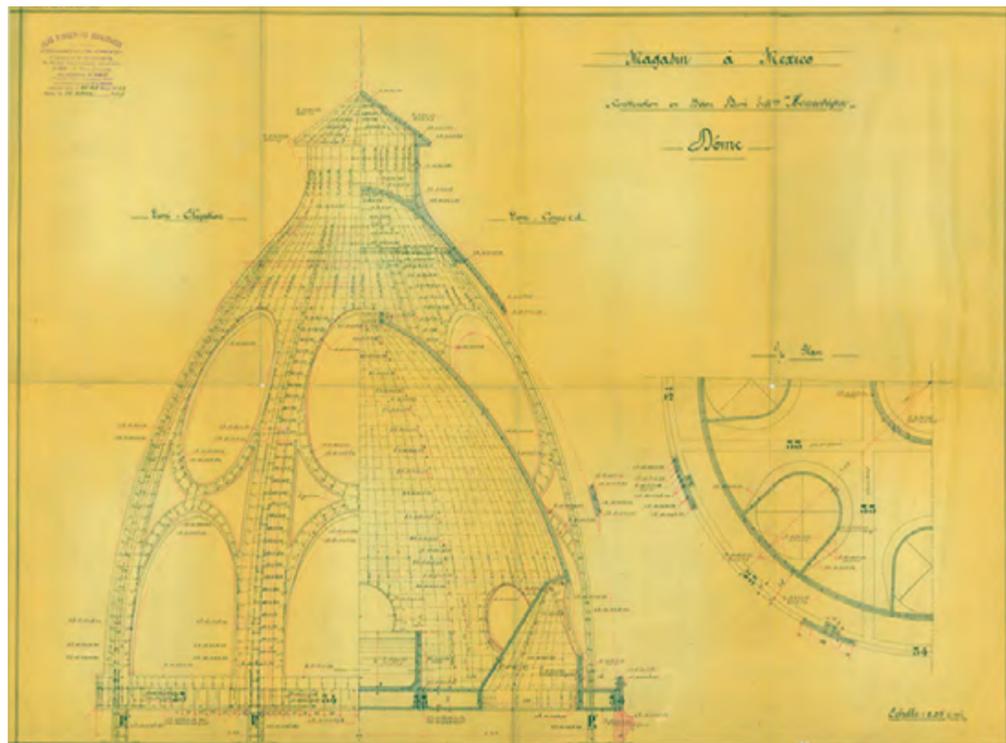


la plaza Ataba el Khadra. En Ciudad de México, debido a la concentración de grandes almacenes cerca de la plaza del Zócalo (Centro Mercantil, Palacio de Hierro, Las Fábricas Universales, El Puerto de Veracruz, etc.), la evolución de la tipología de los grandes almacenes parisinos se reflejó, con algunos años de retraso, en la mayoría de los grandes almacenes locales, fomentada tanto por la competencia comercial como por los incendios que destruían a menudo los edificios comerciales. Otras tendencias fueron la colonización progresiva de los bloques por las tiendas (aunque significara destruir otros edificios) y el aumento de su altura. Es notable también la tendencia a reinterpretar el dispositivo de la torreta de esquina como un símbolo de la modernidad, de una marca a otra, incluso en la misma área: la primera torreta metálica *art nouveau* del Palacio de Hierro fue competida por las torretas abovedadas de Las Fábricas Universales, recubiertas de una malla de hormigón (Figura 3); luego, estas últimas compitieron con las nuevas torres del Palacio de Hierro; la torreta del Puerto de Liverpool, construida a mediados de los años treinta en el estilo internacional, representa el último avatar de la evolución del estándar parisino antes de la Segunda Guerra Mundial (Figura 4). En los primeros años del siglo XX, como en París, se podían ver edificios de estilo haussmaniano al lado de tiendas de estilo ecléctico, combinando influencias neorrenacentistas o neoclásicas y *art nouveau*; fue el caso de dos edificios de la tienda

3

EUGÈNE EWALD

Almacenes
Las Fábricas
Universales
(Reynaud et Cie),
Ciudad de México.
Planta, alzado y
perfil de una cúpula
(60,5 x 82).



El Puerto de Liverpool. Los grandes almacenes fueron también lugares privilegiados para la introducción y difusión del *art nouveau*, tanto en Francia como fuera de Europa, y especialmente en América Latina.

La puesta en escena de interiores

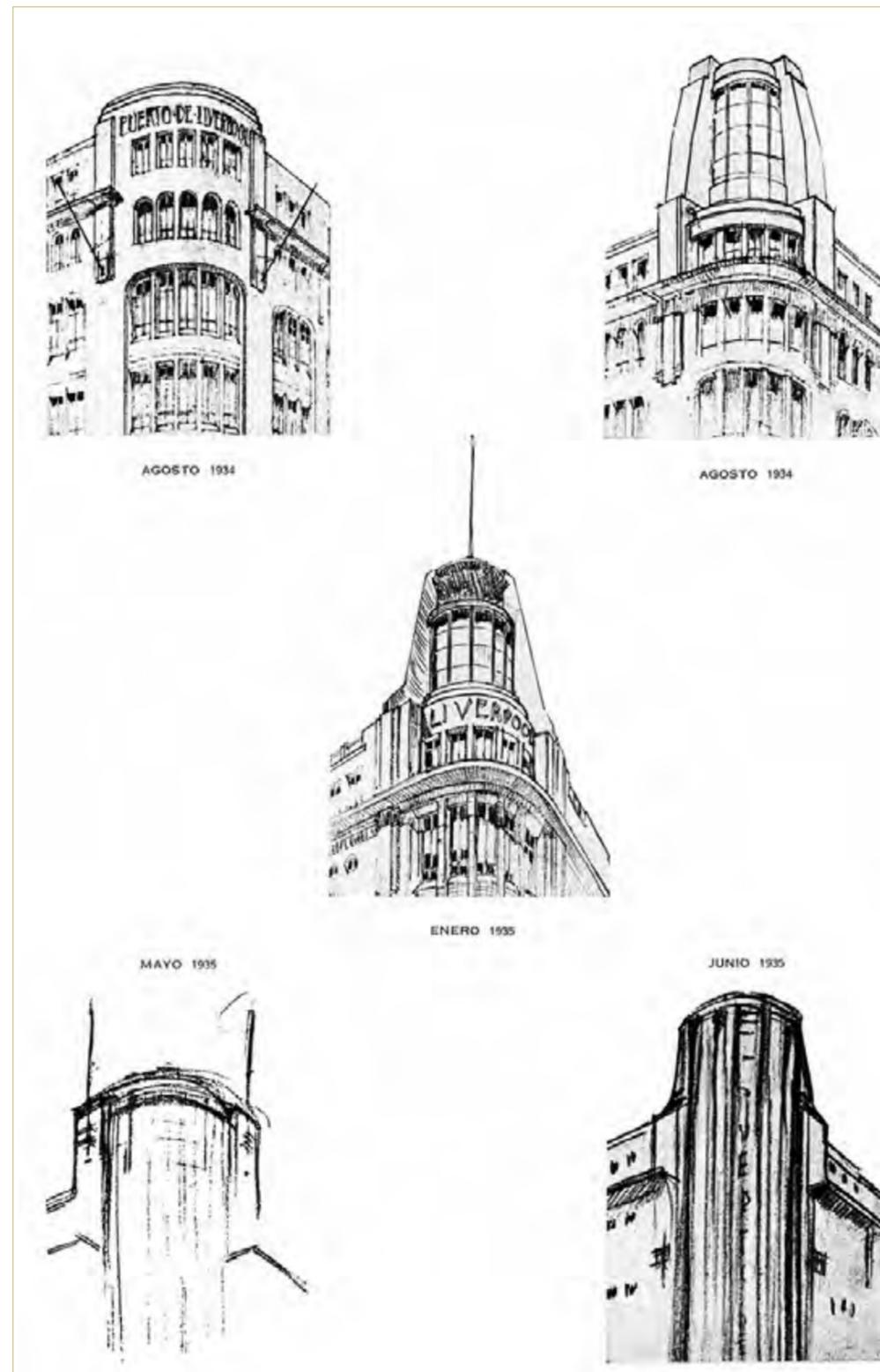
La misma evolución estilística se nota en los interiores de los grandes almacenes, con una constante: la búsqueda de la teatralidad. La claraboya monumental que ilumina varios pisos de galerías aparece en tiendas de novedades ya en los años 1860 en París, en particular en la tienda Au Coin de Rue. La escalera de la Ópera Garnier, cuya construcción fue contemporánea a la de los grandes almacenes Au Bon Marché, tuvo también un impacto considerable sobre los almacenes parisinos, siendo reproducida con tanta precisión que la confusión es posible, como en los almacenes À Réaumur, en 1897 (Bastoen, 2010). Los grandes almacenes construidos en el extranjero importaron la distribución espacial típica de los grandes almacenes parisinos.

Tampoco es de extrañar que la imitación del modelo parisino se reflejara también en los modos y códigos de representación de los grandes almacenes

4

ENRIQUE
DE LA MORA

Bocetos para
la torre de esquina
del edificio de
El Puerto de Liverpool,
Ciudad de México,
1934-1936.



construidos fuera de Francia. En los documentos publicitarios en particular, las tiendas son a menudo representadas en la agitación urbana, aunque aisladas de su contexto, desde una perspectiva que exagera sus proporciones y pone de relieve el ángulo más emblemático del edificio: el chaflán o la torre de esquina abovedada.

¿Una importación limitada a los empresarios franceses?

La mayoría de los grandes almacenes pertenecientes al modelo arquitectónico francés fueron establecidos por inversores de origen francés y de empresas con sede en París o cuyo capital era principalmente francés. Fue el caso de las tiendas *Magasins Modernes*, en Casablanca, y los Almacenes Madrid-París, en Madrid (Díez García, 2002), financiadas por la compañía Paris-Maroc o una de sus filiales, ambas controladas por los hermanos Gompel, que hicieron fortuna en Francia gracias a la cadena de tiendas *Aux Dames de France*; de la tienda *Orosdi-Back*, en El Cairo, con sede en París (Kupferschmidt, 2007); de la tienda *Casa Moussion*, fundada en Buenos Aires por Gustave Moussion, un francés que emigró a Argentina en la década de 1880. Pero fue especialmente en México donde la densidad de tiendas francesas fue mayor: los emigrantes franceses, muchos de los cuales eran nativos de los valles alpinos (del valle de *Barcelonnette* en particular), habían construido allí un verdadero imperio, controlando varios sectores clave de la economía mexicana: ferrocarriles, bancos, industrias textiles y grandes almacenes (Homps, 2004; Homps-Brousse, 2013). Algunos de esos grandes almacenes establecieron sucursales en las principales ciudades del país, y compitieron para construir edificios siempre de moda. Algunas de estas dinastías empresariales intentaron conquistar nuevos mercados en América Latina. Por ejemplo, Alexandre Ollivier, sobrino de Joseph Ollivier –fundador de la cadena *A la Ciudad de Londres* en la Ciudad de México– estableció con Joseph Albert la tienda *A La Ciudad de México* en Buenos Aires, en un edificio típico del estándar francés.

Sin embargo, muchos ejemplos nos llevan a matizar esta observación: las cadenas de tiendas *Gath & Chaves*, fundadas en Buenos Aires por un argentino (Lorenzo Chaves) y un inglés (Alfredo Gath); *Tiring* (cadena fundada por los hermanos *Tiring*, de origen austro-húngaro); *Oechsle* (cadena fundada por Augusto Fernando *Oechsle*, emigrante alemán a Perú); la tienda *Soler* y los almacenes *Jorba*, establecidos respectivamente en Montevideo y Barcelona por familias catalanas; y *Read's*, fundadas en Estados Unidos. Todas estas compañías no dudaron en utilizar en algunas de sus tiendas la referencia arquitectónica francesa, incluso en ciudades donde el afrancesamiento no era tan avanzado como en América Latina, por ejemplo.

A diferencia de Francia, donde algunas cadenas de tiendas o sus filiales hicieron construir varias de sus sucursales por el mismo arquitecto (las tiendas *Les Nouvelles Galeries* por Léon Lamaizière, y las tiendas *Les Magasins Réunis* por Marcel Oudin), pocas compañías tenían un arquitecto permanente, ya que las estrategias de expansión en el mismo país estaban todavía poco desarrolladas. *Gath & Chaves* fue sin duda una excepción fuera de México, con una estrategia de expansión inicialmente limitada a capitales nacionales y regionales latinoamericanas: el trío de arquitectos británicos Eustance L. Conder, Sidney G. Follett y James W. Farmer, construyó el anexo de la tienda insignia en Buenos Aires y una sucursal en Rosario, tras la fusión de la *Gath & Chaves* con *Harrod's* en 1912.

Modos de contratación

Las compañías solían contratar a arquitectos franceses que tenían experiencia previa en este tipo de programa o eran de reconocida competencia. Los lazos familiares eran un criterio secundario aunque decisivo en ciertos casos: Eugène Ewald, que trabajaba en Francia, fue llamado a diseñar los grandes almacenes *Las Fábricas Universales* (1908-1909) en la Ciudad de México, debido a sus lazos con las familias *Reynaud-Gassier*, pero nunca vino a México. Los almacenes *Grandella de Lisboa* (1904-1907) fueron diseñados por los arquitectos *Georges Demay* y *Paul Coulon*, que se habían hecho cargo del estudio parisino de *Paul Sédille*, arquitecto de los grandes almacenes *Au Printemps*. El primer edificio del *Palacio de Hierro* (1888-1891), situado en la Ciudad de México, también fue diseñado por un arquitecto que trabajaba en Francia: *Georges Debrie*, asociado al ingeniero *Georges Pierron*. Lo difícil de coordinar proyectos diseñados en Francia para ser construidos fuera del país explica por qué hay pocos ejemplos similares. Algunos estudios tenían oficinas en Francia y en el extranjero: *Paul Dubois* y *Fernand Marcon* tenían oficinas en la Ciudad de México y en Lyon (Porráz Castillo, 2019); *Raoul Brandon* tenía oficinas en El Cairo y París (Crosnier-Leconte, 2003). Una de las pocas excepciones a esta regla de la contratación directa fue el concurso organizado en 1912 por la compañía *Gath & Chaves* para el diseño de su tienda insignia en Buenos Aires, cuyo ganador fue el arquitecto francés *François Fleury-Tronquoy*.

La cultura *beaux-arts*

La mayoría de los grandes almacenes construidos fuera de Francia según el estándar parisino fueron construidos por arquitectos emigrados, no solo franceses

sino también de otros países europeos. Muchos de los arquitectos franceses se formaron en escuelas de bellas artes, en París o en otras ciudades francesas. Este fue al menos el caso de Eugène Ewald (arquitecto de Las Fábricas Universales en la Ciudad de México, formado en la École des Beaux-Arts de París entre 1868 y 1874), Georges Debrie (arquitecto del primer Palacio de Hierro en la Ciudad de México, formado en la École des Beaux-Arts de París entre 1875 y 1886), Émile Hugé (Casa Moussion en Buenos Aires, formado en École des Beaux-Arts de París entre 1883 y 1889), Georges Demay (Armazens Grandella en Lisboa, formado en la École des Beaux-Arts de París entre 1883 y 1889), Paul Dubois y Fernand Marcon (Puerto de Veracruz, tercer Palacio de Hierro y El Correo Francés en la Ciudad de México, formados en la École des Beaux-Arts de París entre 1894 y 1902, y entre 1899 y 1904, respectivamente), Raoul Brandon (Orosdi-Back en El Cairo, formado en la École des Beaux-Arts de París entre 1898 y 1904), Georges Braive (Madrid-París en Madrid, formado en la École des Beaux-Arts de París entre 1903 y 1908), o Claude Sahut (Oechsle en Lima, formado en la École des Beaux-Arts de Montpellier, en el sur de Francia). De todos estos antiguos alumnos, Georges Debrie fue sin duda el más talentoso o, al menos, el que más premios ganó. Algunos incluso contribuyeron a la difusión de la cultura *beaux-arts* como profesores en las escuelas de bellas artes del país adonde habían emigrado: Paul Dubois enseñó composición arquitectónica en la Escuela de Bellas Artes de la Ciudad de México en la década de 1920, formando a estudiantes prometedores como Juan Segura, que colaboró en sus proyectos de grandes almacenes.

Resulta difícil evaluar el grado de infusión de la cultura *beaux-arts* entre los diseñadores no franceses de grandes almacenes. El número de profesionales formados principalmente en París parece bajo, con la notable excepción del arquitecto portugués José Marques da Silva (Armazens Nascimento en Oporto, 1914-1927), que estudió en la École des Beaux-Arts de París entre 1889 y 1896. Otros se formaron en escuelas extranjeras de tradición académica: este fue el caso de Teodoro de Anasagasti, un arquitecto español (Almacenes Madrid-París) formado en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, una rama de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien ganó el Gran Premio de Roma en 1910.

Los proyectos de grandes almacenes en la trayectoria profesional de los arquitectos inmigrantes

La construcción de grandes almacenes tuvo una importancia variable en la carrera profesional de los arquitectos franceses emigrantes. La trayectoria de Claude (Claudio) Sahut (1883-1932) fue bastante singular: en 1905, a los 22 años, emigró a Perú, donde trabajó primero como diseñador de muebles para la empresa Magot

Frères, mientras construía algunas residencias para la élite local. Su rápida integración en el entorno local le permitió ser contratado como arquitecto jefe de las obras de la Beneficencia Pública de la capital peruana solo dos años después de su instalación en Lima y hasta 1914. Al confiarle el proyecto de su nueva tienda principal, Augusto Fernando Oechsle le ofreció a Sahut el privilegio de construir los primeros grandes almacenes en Perú en la Plaza Mayor, la más prestigiosa y simbólica de Lima. Este proyecto, que Sahut llevó a cabo en tres años, llegó en un momento crucial de su carrera, tras ser nombrado arquitecto del gobierno peruano en 1916. Las trayectorias argentinas de Émile (Emilio) Hugé y François (Francisco) Fleury-Tronquoy no son menos interesantes de observar: el primero se estableció en Argentina entre 1890 y 1912, el segundo entre 1906 y 1921. Solos o en asociación con arquitectos locales por motivos administrativos (Hugé no había homologado su título en la Argentina), construyeron edificios de rentas, casas individuales y mansiones privadas, sedes y sucursales de bancos y compañías de seguros, edificios oficiales, edificios religiosos, etc. Los grandes almacenes que ambos diseñaron en Buenos Aires (Casa Moussion por Hugé y Gath & Chaves por Fleury-Tronquoy) les ayudaron a consolidar su reputación.

Para los arquitectos Paul Dubois y Fernand Marcon, establecidos en la Ciudad de México, la construcción de varios grandes almacenes fue un paso crucial para lanzar su estudio y luego consolidar su reputación. Ambos antiguos alumnos de la École des Beaux-Arts de París, se habían unido en 1904 a su antiguo profesor y *patron d'atelier*, Émile Bénard (Grand Prix de Rome), que acababa de mudarse a México tras ganar el concurso para la construcción del Palacio Legislativo Federal. Su participación en este prestigioso proyecto, que ha permanecido inacabado, les dio a conocer inmediatamente, por eso decidieron emanciparse del estudio de Bénard. Su primer gran proyecto conjunto probablemente haya sido la ampliación de los almacenes El Puerto de Veracruz, que les encargó Léon Honnorat en 1907. Los arquitectos asociados participaron luego en la construcción o modernización de al menos otros cuatro grandes almacenes: la transformación del Centro Mercantil entre 1913 y 1921, la reconstrucción del Palacio de Hierro entre 1918 y 1921, la construcción de El Correo Francés, terminada en 1926, y, por último, la ampliación de los almacenes Al Puerto de Liverpool en 1927. Estos grandes almacenes desempeñaron un papel clave en su producción mexicana, junto a otros edificios construidos principalmente para la comunidad francesa, como el Círculo Francés y el Hospital Francés de la Ciudad de México.⁴

Tan diverso fue el trabajo de otros arquitectos de origen europeo, como Ernesto Fuchs (Las Fábricas de Francia, Guadalajara, México), de origen alemán, que también dibujó los planos de la primera ciudad higiénica de Guadalajara, la

4. Ana Marianela Porraz Castillo está preparando en la Escuela de arquitectura de Versalles una tesis doctoral sobre la obra mexicana del estudio Dubois y Marcon.

“colonia francesa”; o incluso de Agustín Arman y Joaquín Presas (La Favorita, Rosario, Argentina), arquitectos de origen catalán emigrados a Argentina.

Adaptación local de las innovaciones técnicas francesas

Las condiciones de viabilidad técnica para la transposición local del estándar arquitectónico de los grandes almacenes parisinos se basaron también en la importación de conocimientos técnicos, constructivos y materiales desde Francia. Además de arquitectos, los dueños de grandes almacenes no dudaron en colaborar con oficinas de ingeniería, constructoras y artesanos franceses con experiencia en este tipo de edificio. Los grandes almacenes fomentaron así la introducción o la difusión, sobre todo en América Latina, de innovaciones constructivas desarrolladas por empresas francesas en el campo de las estructuras metálicas y de hormigón armado. Los ejemplos mexicanos siguen siendo los más conocidos, aunque todavía persisten muchas zonas grises. Cinco años después de haber fabricado las controvertidas estructura y decoración metálicas de los grandes almacenes La Samaritaine en París, diseñadas por el arquitecto Frantz Jourdain, la compañía francesa de cerrajería Schwartz et Meurer fue la encargada de diseñar y construir el nuevo edificio de la tienda A la Ciudad de México en Puebla (Gamboa Ojeda, 2004); la estructura metálica del edificio, primero fundida y montada en Francia, fue transportada por barco hasta el puerto mexicano de Veracruz, luego por ferrocarril hasta Puebla y finalmente ensamblada y adaptada *in situ*. Tras ser renombrada Schwartz, Meurer et Bergerot, la compañía participó también en la reconstrucción del Palacio de Hierro en la Ciudad de México a principios de los años 1920, junto con los distribuidores locales de Hennebique. Los archivos de Hennebique en París atestiguan la importante contribución de esta empresa francesa pionera, tanto en la formación de profesionales extranjeros como en la participación en proyectos de construcción de grandes almacenes al estilo francés. Se utilizaron los procesos de construcción en hormigón armado patentados por Hennebique en la construcción de varios grandes almacenes, no solo en la cuenca del Mediterráneo –especialmente en El Cairo– para las estructuras de los dos almacenes competidores Tiring y Orosdi-Back, sino también en América Latina, por ejemplo en Montevideo y Ciudad de México. Los representantes de Hennebique en la Ciudad de México, Ángel Ortiz Monasterio y Miguel Rebolledo, especialistas en ingeniería naval, trabajaron con François Hennebique en París a finales del siglo XX; a ambos se les considera los precursores de la construcción de hormigón armado en México; lo utilizaron por primera vez en la construcción de la ferretería El Candado en Mérida, hacia 1904. Ortiz y Rebolledo intervinieron luego, conjunta o separadamente, en varios proyectos de grandes almacenes en la

Ciudad de México, como la ampliación de las tiendas El Puerto de Veracruz (1907-1908) y El Puerto de Liverpool (a principios de los años 1930), la construcción de la tienda El Importador (1907-1908), e incluso la reconstrucción del Palacio de Hierro y de Las Fábricas Universales (1907-1909). Otros ingenieros mexicanos fueron solicitados regularmente por contratistas franceses como asesores o supervisores de ejecución. Miguel Ángel de Quevedo, formado en París entre 1883 y 1887 en la École Polytechnique y luego en la École des Ponts-et-Chaussées, asesoró a los hermanos Tron, dueños del Palacio de Hierro, antes de ejecutar los planos del arquitecto Eugène Ewald para el nuevo edificio de Las Fábricas Universales (Figura 5). A principios del siglo XX, Quevedo participó también en varios proyectos de construcción de fábricas que abastecían directamente a los grandes almacenes de la capital mexicana (Santa Rosa, San Ildefonso, Buen Tono). Otros ingenieros, los hermanos Ignacio y Eusebio Hidalgo, tuvieron un papel similar al de Quevedo, participando especialmente en la realización de la estructura metálica del primer Palacio de Hierro (1891), diseñada por Schwartz & Meurer (Homps-Brousse, 2013).

La difusión de los conocimientos técnicos franceses se realizó a través de la contratación no solo de arquitectos o estudios técnicos franceses, sino también de artesanos que diseñaron elementos del programa decorativo. El maestro vidriero Jacques Grüber, uno de los principales artistas de la famosa Escuela de Nancy, ya había diseñado los vitrales de los Magasins Réunis de Nancy (1906) y la claraboya de las Galeries Lafayette de París (1911) cuando fue contratado a finales de la década de 1910 para crear varios techos de vidrio en la Ciudad de México, en particular los del Centro Mercantil y el Palacio de Hierro (1921), bajo la dirección de los arquitectos Paul Dubois y Fernand Marcon. Se importó también la cerámica arquitectónica francesa: las cúpulas de la tienda Les Fábricas Universales fueron recubiertas con cerámicas fabricadas por la compañía Gentil & Bourdet en Boulogne-Billancourt, cerca de París. Los fundadores de la compañía, Alphonse Gentil y François Eugène Bourdet, eran ambos antiguos alumnos del arquitecto Victor Laloux en la École des Beaux-Arts de París.

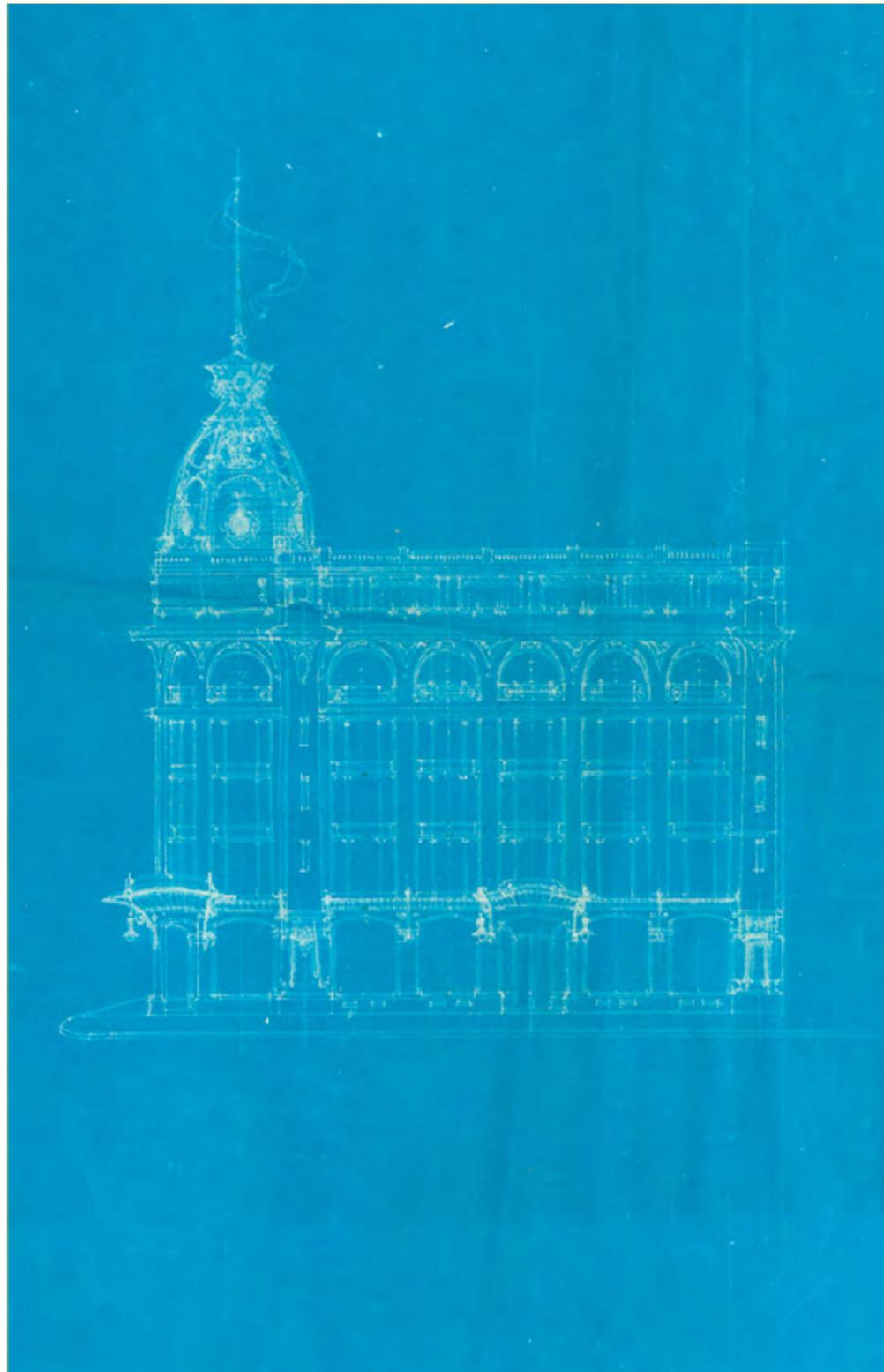
Conclusión

Esta ponencia ha puesto de relieve el alcance de la difusión internacional de los grandes almacenes parisinos, en particular en América Latina, a través de la importación de modelos arquitectónicos, conocimientos técnicos y materiales de construcción desde Francia. Esta importación se debió principalmente a los comerciantes franceses emigrados, que no fundaron sucursales de las tiendas parisinas, sino que establecieron nuevas tiendas independientes. Los arquitectos formados en las escuelas de bellas artes francesas, en particular en París,

5

EUGÈNE EWALD

Almacenes
Las Fábricas
Universales
(Reynaud et Cie),
Ciudad de México.
Alzado (36,5 x 28).



desempeñaron un rol crucial en esta difusión, sin por ello constituir el principal contingente de diseñadores, muchos de los cuales siguen siendo desconocidos. La construcción de grandes almacenes fuera de Francia fue de gran importancia no solo para popularizar el eclecticismo típico de la cultura de las bellas artes, sino también para hibridarlo con tendencias menos académicas como el *art nouveau*. Para este estudio, me enfrenté a la dificultad de encontrar fuentes que documentaran la producción extraeuropea de la mayoría de los arquitectos franceses que habían construido grandes almacenes en el extranjero. Por otro lado, el conocimiento de la historia de los grandes almacenes latinoamericanos sigue siendo en gran medida incompleto, lo que facilita los errores en la datación y la identificación de los autores de ciertos proyectos de construcción o transformación de grandes almacenes. Deseamos que se realicen estudios más sistemáticos no solo sobre las formas en que la cultura *beaux-arts* se extendió fuera de Europa, sino también sobre la circulación de estas referencias dentro del propio espacio latinoamericano.

Bibliografía

- Bastoen, Julien (2006a). L'architecture commerciale monumentale. En B. de Andia y C. François (Eds.), *Les Cathédrales du commerce à Paris. Grands magasins et enseignes* (pp. 95-96). París: Action artistique de la Ville de Paris.
- Bastoen, Julien (2006b). Le commerce mis en scène. En B. de Andia y C. François (Eds.), *Les Cathédrales du commerce à Paris. Grands magasins et enseignes* (pp. 97-102). París: Action artistique de la Ville de Paris.
- Bastoen, Julien (2010). La parisianité des grands magasins. Contribution à l'étude de son interprétation architecturale. En B. Duarte y R. Magalhães (Eds.), *Caminhos e Identidades da Modernidade: 1910, o Edifício Chiado em Coimbra* (pp. 53-67). Coimbra: Departamento de Cultura.
- Cantelli, Marilù (1991). *L'illusion Monumentale. Paris, 1872-1936*. Lieja: Mardaga.
- Crosnier Leconte, Marie-Laure (2003). Raoul Brandon. *48/14. Revue du Musée d'Orsay*, (16), 46-48.
- Crossick, Geoffrey & Jaumain Serge (Eds.) (1999). *Cathedrals of Consumption. The European Department Store 1850-1939*. Aldershot: Ashgate.
- Cutruneo, Jimena (2011). Nuevos espacios para el consumo: las primeras grandes tiendas de la ciudad de Rosario (Argentina) en la década de 1920. *Histoire(s) de l'Amérique latine*, 6(3), 20.
- De Andia, Béatrice y François, Caroline (Eds.) (2006). *Les Cathédrales du commerce à Paris. Grands magasins et enseignes*. París: Action artistique de la Ville de Paris.
- Díez García, Rubén (2002). *Sociedad Madrid-París. Pioneros de los grandes almacenes en Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Duarte, Berta y Magalhães, Raquel (Eds.) (2010). *Caminhos e Identidades da Modernidade: 1910, o Edifício Chiado em Coimbra*. Coimbra: Departamento de Cultura.

- Gamboa Ojeda, Leticia (2004). *Au-delà de l'Océan. Les Barcelonnettes à Puebla, 1845-1928. Barcelonnette*. Barcelonnette/Puebla: Sabença de la Valéia/Instituto de ciencias sociales y humanas de la Universidad Autónoma de Puebla.
- Hautecoeur, Louis (1933). De l'échoppe au grand magasin. *Revue de Paris*, 811-841.
- Hiernaux-Nicolas, Daniel (Ed.). (2018). *Los pasajes cubiertos de París y su difusión mundial: España y América Latina*. Universidad autónoma de Sinaloa, Universidad autónoma de Querétaro.
- Homps, Hélène (2004). Les références culturelles des émigrants mexicains de la vallée de Barcelonnette : du grand magasin à la villa. *In Situ*, 4. <https://doi.org/10.4000/insitu.2236>
- Homps-Brousse, Hélène (Ed.) (2013). *L'Aventure architecturale des émigrants barcelonnettes. France-Mexique*. París: Somogy éditions d'art.
- Kupferschmidt, Uri (2007). Who Needed Department Stores in Egypt? From Orosdi-Back to Omar Effendi. *Middle Eastern Studies*, 43(2), 175-192.
- Marrey, Bernard (2018 [1979]). *Les Grands Magasins des origines à 1939*. Saint-André-de-Roquepertuis: Editions du Linteau.
- Martínez Gutiérrez, Patricia (2005). *El Palacio de Hierro: arranque de la modernidad arquitectónica en la Ciudad de México*. México: UNAM.
- Picon Lefebvre, Virginie (2019). *La Fabrique du bonheur*. Marsella: Parenthèses.
- Porraz Castillo, Ana Marianela (2019). Commémorations et révolutions : la francité architecturale à Mexico (1904-1914). *Circé. Histoire, savoirs, sociétés, Institut d'études culturelles*. [Prepublicación].
- Proctor, Robert (2003). A Cubist History: The Department Store in Late Nineteenth-Century Paris. *Transactions of the Royal Historical Society*, 13, 227-235.
- Proctor, Robert (2006). Constructing the Retail Monument: the Parisian Department Store and its Property, 1855-1914. *Urban History*, 33(3), 393-410.
- Serrano Sáseta, Rafael (2006). Aspectos urbanos y arquitectónicos de los grandes almacenes de París: modernización del gran comercio urbano a partir de la primera mitad del siglo XIX. *Scripta Nova*, X(211). Recuperado de <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-211.htm>.
- Serrano Sáseta, Rafael (2014). El edificio del gran almacén clásico: arquitectura para el trabajo. *Cuaderno de notas*, (15), 37-51. <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/2956>.
- Serrano Sáseta, Rafael (2014). Los orígenes comerciales del fenómeno de la desmaterialización de la fachada en la arquitectura moderna. Transparencia y luz eléctrica. *Revista europea de investigación en arquitectura*, (2), 163-180.
- Tamilia, Robert D. (2002). *The Wonderful World of the Department Store in Historical Perspective: A Comprehensive International Bibliography Partially Annotated*. Montreal: UQAM.
- Valerio Ulloa, Sergio (2010). *Las Fábricas de Francia. Historia de un almacén comercial en Guadalajara*. Guadalajara: Editorial universitaria.
- Valerio Ulloa, Sergio (2016). Almacenes comerciales franceses en Guadalajara, México (1850-1930). *América Latina en la historia económica*, 23(1), 68-89.

- Vayron, Olivier (2015). Dômes et signes spectaculaires dans les couronnements des grands magasins parisiens: Dufayel, Grand-Bazar de la rue de Rennes, Printemps, Samaritaine. *Livraisons d'histoire de l'architecture*, (25), 89-112. <https://doi.org/10.4000/lha.478>

Fuentes de figuras

1. Revista *Caras y Caretas*, n°157, 5 de octubre de 1901, p.17.
2. Oregon State University Special Collections.
3. CNAM/SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, 076 Ifa 1228/8, AR-10-07-14-33.
4. Enrique de la Mora, dos de sus obras, *Arquitectura y decoración*, n°1, agosto de 1937, p. 13 (disponible: https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD12/revistas/decoracion_01.pdf#page=15)
5. CNAM/SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, 076 Ifa 1228/8, AR-10-07-14-35.

¿Cómo representar al Estado moderno? El modelo *beaux-arts*, una respuesta oportuna para una capital de provincia

Cecilia Parera

Sistema *beaux-arts*, una respuesta oportuna

Hacia fines del siglo XIX, el ambiente intelectual argentino se encontraba altamente tensionado por las divergencias de origen de la población de inmigrantes que se asentaba, en gran número, en las ciudades. Uno de los principales debates predominantes en el ámbito político y cultural del período giraba en torno a gestar una identidad nacional a partir de la creación y difusión de valores, conocimientos y símbolos que reforzaran los sentimientos de pertenencia a un conjunto único. Esta demanda también se verificó en numerosos países de América Latina ya independizados, con significativas repercusiones en el campo de la educación, la salud, y el habitar, entre otros. En Argentina, la búsqueda de una síntesis entre modernidad e identidad constituyó una temática central en el debate intelectual, generando acalorados posicionamientos que encontraron difusión en diversos espacios como revistas especializadas, ámbitos académicos y encuentros de intelectuales (Sarlo y Altamirano, 1997).¹

1. La organización de los festejos del Centenario en las principales ciudades del país constituyó un espacio clave para el debate en torno a la concepción de la cultura nacional; los escritos y obras de los arquitectos Alejandro Christophersen, Johannes Kronfuss, Juan Buschiazzo y Martín Noel, entre otros, son elocuentes de estos diversos posicionamientos.

Ante el variado mundo de imágenes disponibles para satisfacer la necesidad de “hacer reconocer su existencia a partir de una exhibición de unidad” (Chartier, 1995, p. 57), hacia finales del siglo XIX la cultura francesa se tornó en un referente artístico apropiado, particularmente tomando a la París de la *belle époque* como símbolo de modernización y referente artístico (Losada, 2009). En ese contexto, la adopción de las normas de la École des Beaux-Arts de París como referencia para la institucionalización de la disciplina de la arquitectura y como “representación” del Estado en Argentina no resultó extraña (Grementieri, Liernur y Shmidt, 2003).² Por un lado, un porcentaje importante de los arquitectos que desarrollaron su práctica profesional en Argentina por esos años se había formado en instituciones europeas vinculadas al modelo académico, como Julio Dormal, Augusto Plou y Eduardo María Lanús. Por otro lado, la disponibilidad de numerosos tratados y manuales basados en estos preceptos en distintas bibliotecas particulares e institucionales también estimuló la comprensión y adopción de las normas académicas (Shmidt, 1995). En la misma línea, en un contexto local aún carente de numerosos edificios referenciales, la difusión de obras paradigmáticas del modelo *beaux-arts* a partir de revistas, álbumes y fotos de viajeros, como la Ópera de París (Charles Garnier, 1861-1875), el Palacio de Justicia de Bruselas (Joseph Poelaert, 1866-1883) y la planificación de la Exposición Universal en Chicago (Daniel Burham, 1893), contribuyeron marcadamente al reconocimiento de la adecuación de este método proyectual para obras significativas. Finalmente, el Plan de Estudios de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (a partir de ahora, EA-UBA), creada en 1901, fue organizado siguiendo la modalidad de la École des Beaux-Arts, según sugerencias de profesionales como Alejandro Christophersen, Pablo Hary y Joaquín Belgrano.

Una variedad de denominaciones, como sistema *beaux-arts*, academicismo o tradición académica, refieren en esencia a un mismo cuerpo de ideas que comenzó a ser construido desde la creación de L'Académie Royal d'Architecture parisina en 1671 por arquitectos como François Blondel, Étienne-Louis Boullée y Antoine Desgodets, en el marco de un contexto signado por el aumento de la producción de obras de arquitectura pública del Ancien Regime (Egbert, 1980). Sobre la base de la mencionada institución, en 1806 el Emperador Napoleón I creó la École des Beaux-Arts de París, la que se constituyó en un referente internacional para la formación de arquitectos.

En términos generales, el método de ordenamiento arquitectónico que era enseñado de manera implícita por los *maîtres d'atelier* en la École se basaba en la *composition*. En palabras de uno de los principales teóricos de las ideas académicas, Julien Guadet, la composición como acto esencial de integración de los

componentes arquitectónicos “es la presentación, la reunión en un todo único de las diferentes partes” (Guadet, 1909 [1901], p. 88). El acto de componer hacía referencia al diseño del edificio completo, concebido como una entidad tridimensional diseñada en planta, vista y elevación, y no tanto al diseño ornamental o de fachadas. En la misma línea, si bien la composición tenía que ver con la presentación de las ideas arquitectónicas, no era responsable de su gestación. Las ideas primarias eran *partis*, término vinculado a la voluntad de tomar partido, de elegir. El *parti* se aplicaba principalmente a la disposición general y a la importancia relativa de los elementos, y asumía el rol de la inspiración en la composición musical. Otros conceptos, como *marche* –la experiencia secuencial del recorrido– y *caractère* –la individualidad artística y expresión simbólica de la finalidad del edificio– también constituían piezas clave del sistema (Van Zanten, 1977).

Hasta finales del siglo XVIII estas reglas fueron aplicadas por los arquitectos y ensayadas en los *ateliers*. Sin embargo, en el marco de una demanda por el control y la predictibilidad del conocimiento, impulsada por el pensamiento iluminista, quedó en evidencia la necesidad de codificar el proceso de diseño. Fue justamente un egresado de la École des Beaux-Arts, el arquitecto Jean-Nicolas-Louis Durand, quien normalizó las reglas que regulaban las operaciones intelectuales realizadas por un arquitecto (Picon, Petit y Allais, 2004). Su *Précis des leçons d'architecture*, elaborado entre 1802 y 1805 para los cursos dictados a sus estudiantes de ingeniería, topografía y agronomía de la École Polytechnique de París, describía pormenorizadamente el método racional con el que “podríamos hacer con facilidad, incluso con éxito, el proyecto de cualquier edificio que se nos plantee sin haber hecho antes ningún otro” (Durand, 1981 [1817], p. 118), ilustrado en la **Figura 1**.

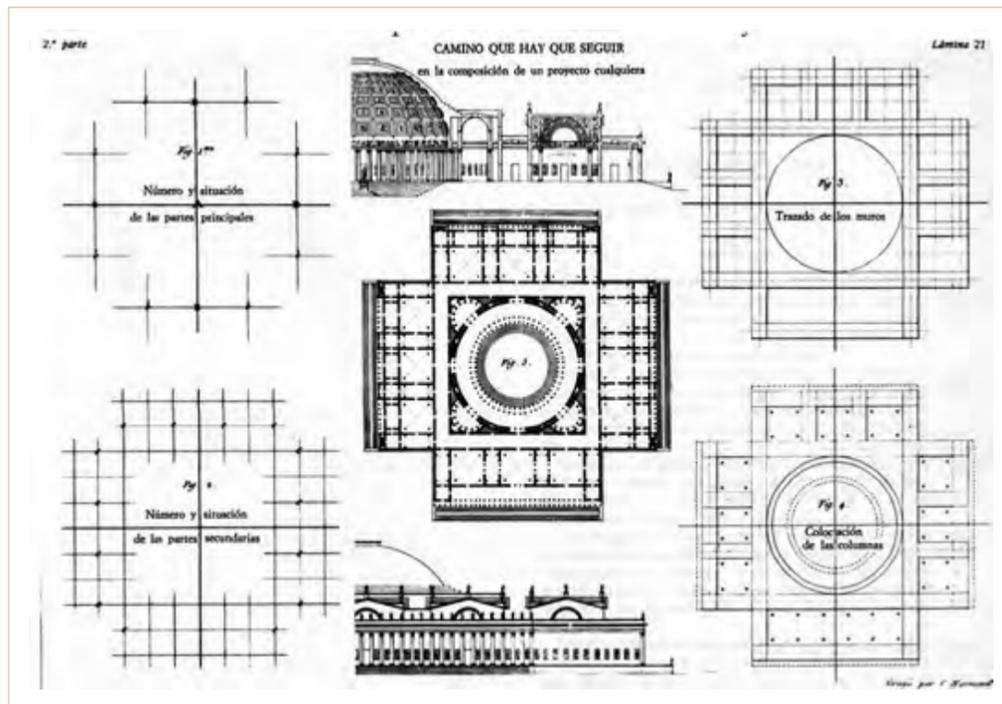
Siguiendo la mencionada metodología, en una retícula abstracta primero se debía definir la organización general del edificio, ubicando los diversos usos planteados por el programa. Luego, sobre el sistema de ejes ya definido se colocaban las distintas partes, en tanto combinación de elementos arquitectónicos, como muros, columnas, bóvedas, entre otros. De esta manera, a su vez, planteaba un cuestionamiento a la noción de tipo y al concepto de mimesis como principios generadores de la arquitectura, tal como sostenían *les anciens*. El “método Durand” introdujo una base científica a la elección de las fuentes históricas que serían apeladas, por lo que las variantes lingüísticas se ampliaron (Aliata, 2003). Redimida así de una valoración teórico-ideológica apriorística respecto de las diversas fuentes a utilizar, la composición ecléctica –en tanto posibilidad de combinar con libertad en una misma obra fragmentos figurativos seleccionados de otros repertorios históricos– se adecuó sin inconvenientes al sistema académico.³

2. La representación, en su acepción más amplia, supone algo que viene a ocupar el lugar de otra cosa que no está presente; es decir, se dibuja sobre una ausencia.

3. El eclecticismo (cuya etimología corresponde al vocablo griego *eklégo*, “escoger”) fue introducida en la historia del arte tempranamente de la mano de Johann Joachim Winckelmann, a fines del siglo XVIII.

1
JEAN-NICOLAS-
LOUIS DURAND

Camino que hay que seguir en la composición de un proyecto cualquiera, 1805.



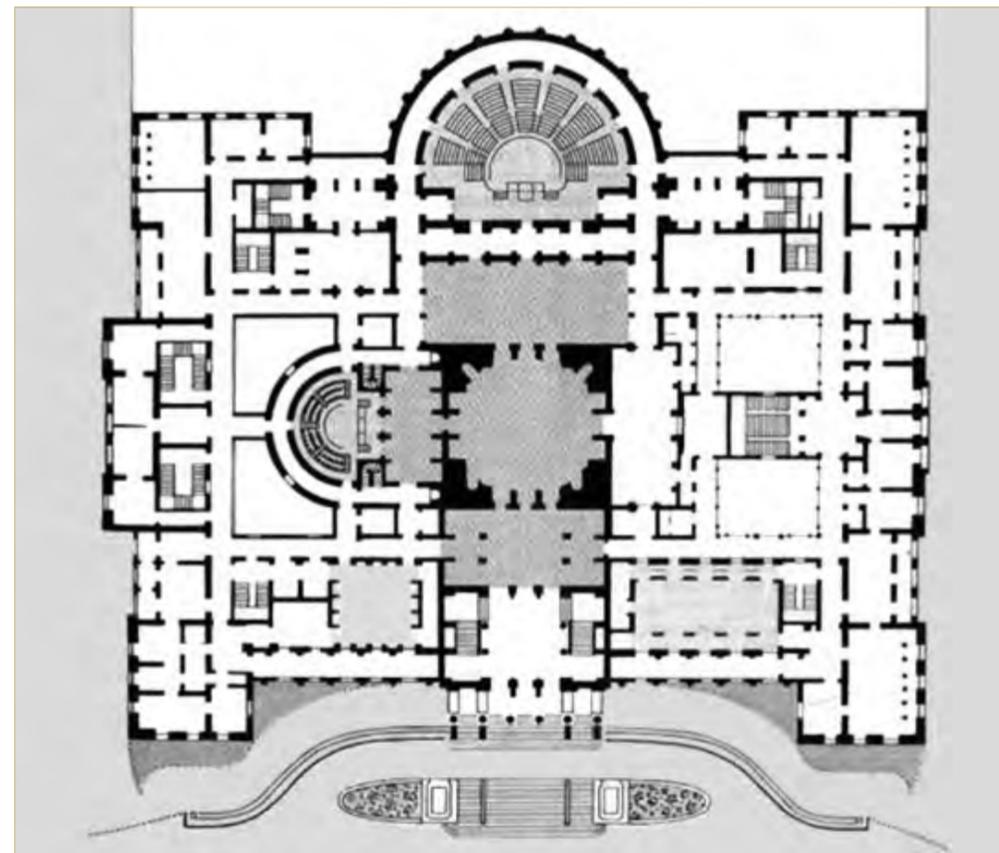
La respuesta oportuna para el Estado en Argentina

Tras la consolidación del Estado argentino en 1880, el aumento en la escala y complejidad de las necesidades de una sociedad en pleno proceso de modernización demandó operaciones simbólicas inéditas a partir de la construcción de equipamiento permanente y adecuado, siendo la reforma de la Casa de Gobierno (Francesco Tamburini, 1883-1898) y el Palacio del Congreso (Vittorio Meano y Julio Dormal, 1895-1906, ilustrado en la **Figura 2**) en Capital Federal sus principales exponentes. Para su satisfacción, diversas oficinas técnicas debieron ser creadas y algunas existentes fueron reestructuradas, como fue el caso de la Inspección General de Arquitectura, la que en 1906 fue elevada a categoría de Dirección. Esta nueva etapa, a su vez, estuvo signada por la consolidación de su personal y la contratación de profesionales formados en instituciones europeas, como Mauricio Durrieu, Joaquín Belgrano y Carlos Massini, quienes ingresaron como técnicos de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación (a partir de ahora, DGA-MOP) (Franchino, 2017).

Una tarea de tal envergadura demandaba la aplicación colectiva de un saber técnico y artístico capaz de abordar cualquier tipo de sede institucional. Para estos años, el sistema académico ya había alcanzado una fuerte difusión entre arquitectos europeos y norteamericanos. En el contexto disciplinar local anteriormente

2
VITTORIO MEANO

Planta del Palacio del Congreso de la Nación.



descrito, el arquitecto Pablo Hary, docente de Teorías de la Arquitectura de la EA-UBA, apelaba a este sistema, históricamente avalado, como una respuesta acorde. “Es indispensable que respetéis ciertos principios generales, fruto de tradiciones a veces milenarias, y que ni el más genial puede desconocer” (Hary, 1915, p. 4). Hary, egresado de ingeniero de la UBA en 1898 y luego de arquitecto de la École des Beaux-Arts de Bruselas, hacía referencia específica a la composición:

La doctrina que vendría a reunir las grandes reglas de la composición arquitectónica, deducidas en primer término del análisis de edificios antiguos y modernos considerados como clásicos y/o como modelos en su género [...] La composición arquitectónica tiene por objeto agrupar en conjuntos lógicos y armoniosos a los elementos de composición; éstos, a su vez, se forman con elementos de arquitectura [Guadet] (Hary, 1917, p. 2).⁴

4. Si bien no lo aclara, Hary previsiblemente hacía referencia al texto *Eléments et théorie de l'architecture*, de Julien Guadet, publicado en 1901.

En el marco de estas tradiciones, y sin atentar contra las reglas de composición académica, la “combinación en una misma obra de componentes de origen diverso” (Liernur, 2008, p. 93) se presentó como una expresión apropiada con la que la clase dirigente argentina quería ser asociada:

La enseñanza artística debe ser un estudio de composición arquitectónica que, sin olvidar lo clásico, no tiene imposición de arquitectura, época o estilo [...] En nuestras aulas no se puede enseñar “un arte nacional”, lo que supondría la elección de una forma de arquitectura conocida y casi su imposición en el país; eso sería contraproducente puesto que los estudiantes latinos necesitan un criterio más liberal en su enseñanza (Karman, 1916, p. 7).

El comentario del arquitecto René Karman, *maître d’atelier* de los cursos de Composición Arquitectónica de la EA-UBA, rubrica la mencionada libertad creativa de la formación *beaux-arts* en cuanto a la manipulación de los referentes históricos. A su vez, deja en evidencia cómo la representación de un “arte nacional” constituía uno de los principales tópicos del debate disciplinar de estos años. Sin embargo, en relación a la arquitectura pública, el espectro de tradiciones posibles de ser apeladas no era tan amplio, ya que persistía la convención de expresar el carácter de uso del edificio a partir de una operación de referenciación histórica particular. Si el vocabulario medievalista era asociado con la arquitectura religiosa, y el pintoresquista con los usos vernáculos no urbanos, el eclecticismo consiguió una afirmada hegemonía en la jerarquización de la edilicia institucional argentina, manifiesto en obras como el Correo Central en Capital Federal (Norbert Maillart, 1889-1928) y el Palacio de Justicia en Rosario (John Henry Curry y Walter Boyd, 1888-1892).

Arquitectura pública para una capital de provincia

Las décadas cercanas al 1900 significaron para la ciudad de Santa Fe, capital de la provincia homónima, un período de marcada transformación social, política y económica. El caudal inmigratorio, que incrementó la población de 13.600 habitantes en 1887 a 51.200 en 1912, habla de un cambio substancial de escala para una ciudad que lentamente comenzaba a verificar rasgos propios de los procesos de modernización (Collado, 2007). En este contexto de aceleradas transformaciones, el Estado Provincial santafesino consolidó sus funciones y amplió sus mecanismos de administración y control, requiriendo de escenarios físicos adecuados a estas inéditas necesidades programáticas. Estas obras, a su vez, debían portar una imagen institucional duradera y representativa; valores de permanencia y de reconocimiento republicano que se impondrían como condición de modernidad

para este período (Shmidt, 2012). Los proyectos del Correo (Ministerio de Obras Públicas de la Nación, 1903-1904), la Escuela Industrial de Santa Fe (Augusto Plou, Dirección de Obras Públicas y Geodesia de la Provincia de Santa Fe, 1905-1909) y el Cementerio Municipal (Arturo Lomello, Oficina de Obras Públicas Municipales, 1892-1895), constituyen elocuentes exponentes de esta necesidad del Estado en sus diferentes niveles –nacional, provincial y municipal– e incumbencias –administración, educación, y salubridad, entre otras. Estas obras, a su vez, denotan la coexistencia de una voluntad común de representación, asociada al ya mencionado sistema *beaux-arts*.

Reconociendo la necesidad de dotar de sedes adecuadas para los tres poderes del Estado, en 1906 el Gobernador Pedro Echagüe impulsó la Ley Provincial N° 1319 para la construcción de la Casa de Gobierno y la Casa para la Legislatura, así como cárceles, hospitales, escuelas y tribunales. Los edificios que alojan al Poder Ejecutivo y al Poder Legislativo, exponentes de la *grande architecture*, dejan de manifiesto que el interés de políticos y técnicos se centró principalmente en aquellas obras cuya naturaleza pública era parte fundante de su concepción, asociándose a la noción italiana de *edilizia* o a la francesa de *bâtiments civils* (Shmidt, 2012). En particular, las decisiones en torno al proyecto de la Casa de Gobierno son elocuentes de la mencionada adopción de la tradición académica por parte de la cultura arquitectónica en Argentina, por lo que esta obra ha sido elegida como principal caso de estudio del presente trabajo.

El criterio de localización del nuevo edificio manifiesta una particular concepción sostenida por el Estado sobre la articulación entre ciudad, tradición y política. Lejos de reconocer la consolidación de un nuevo centro comercial en torno a la Plaza España, la decisión fue mantener la ubicación en el área fundacional de la ciudad, en un privilegiado lote frente a la Plaza 25 de Mayo (Parera, 2017). En consecuencia, se debía demoler el Cabildo colonial, principal testimonio del pasado hispánico, siguiendo un modelo cultural de sustitución según el cual “el progreso demolía los usos, valores y representaciones del mundo antiguo” (Liernur, 2001, p. 59). Esta modalidad fue aplicada contemporáneamente en numerosos casos argentinos, como en la Casa de Gobierno de Tucumán (Domingo Selva, 1908-1912) y en la Casa de Gobierno de Corrientes (Juan Col, 1881-1886).

El proyecto para la sede del Poder Ejecutivo fue encargado a la Sección Arquitectura del Departamento de Ingenieros de la Provincia (a partir de ahora, SA-DIP), repartición creada en 1906 para asumir las obras aprobadas por la Gobernación. En 1907 se elaboró una primera propuesta, la que fue firmada por el arquitecto Domingo Tettamanti, por estos años a cargo de la mencionada oficina. Este arquitecto santafesino, miembro de una acaudalada familia local, desarrolló su formación en Milán entre 1890 y 1896, cursando el profesorado en la Accademia di Belle Arti de Brera y la carrera de arquitectura en el Istituto Tecnico

Superiore de Milán (Acebal, s/f).⁵ Su particular perfil formativo, que combinaba los dos modelos vigentes –Beaux-Arts y Polytechnique– permite entender el dominio de las expresiones formales, a la vez que el amplio conocimiento técnico que evidencian sus obras. Por otro lado, cabe señalar que su estancia en la región lombarda estuvo fuertemente signada por el debate intelectual vigente sobre el carácter nacional, contando a Camilo Boito, docente de la academia lombarda, como uno de los principales referentes (Aliata, 1997). Tettamanti tenía en su haber destacados edificios en Santa Fe, como el Hospital de Caridad (1902-1904) y la Jefatura de Policía (1903), y pocos años después proyectaría el Club Comercial (1910-1912) y la Catedral en la ciudad de Rafaela (1909-1914). Como denominador común, estas obras respondían a los lineamientos proyectuales de la tradición académica.

El primer anteproyecto, ilustrado en la **Figura 3**, organiza el *parti* sobre un eje principal, coincidente con el ingreso, y uno secundario, transversal al primero, sobre el que se alinea una tira de oficinas. Hacia el frente y el contrafrente se abren galerías, mientras que hacia el Este el edificio linda con la Jefatura de Policía existente. Sin embargo, la propuesta no resultó satisfactoria en términos de escala, y a poco de comenzar surgió un cuestionamiento. El frente disponible –unos setenta metros– resultaba ser insuficiente para las aspiraciones de representación del Ejecutivo Provincial:

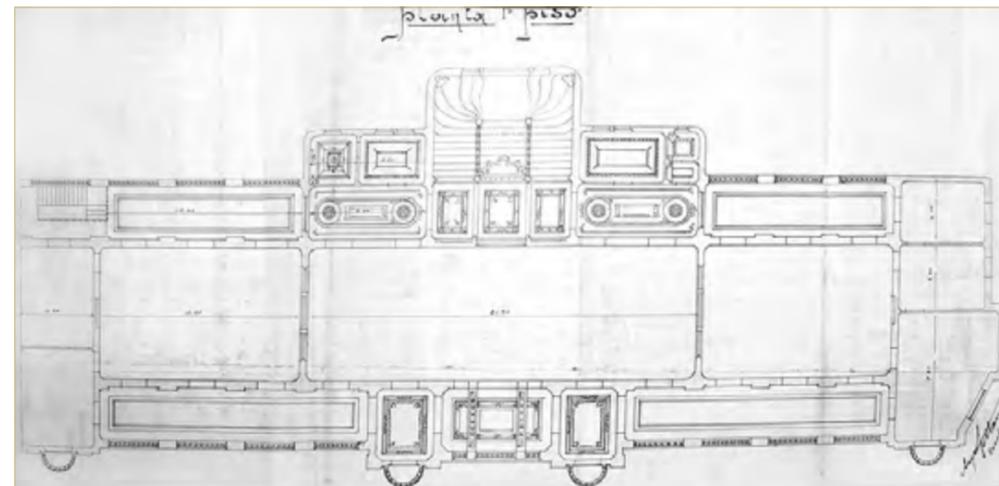
Siendo que es necesario dar a la Casa de Gobierno en construcción la armonía que debe existir entre sus diferentes partes, lo mismo que amplitud correspondiente a su destino, considerando que no hay armonía ni proporción entre los cuerpos del edificio [...] [se sugiere] la destrucción de la parte del Edificio de la Policía necesaria [...] permitiendo mejoras muy importantes en estética y comodidad” (Dirección de Obras Públicas y Geodesia de la Provincia de Santa Fe, 1908, p. 1).

Esta recomendación de la Dirección a cargo de la SA-DIP demuestra el dominio de las reglas académicas por parte de sus integrantes, quienes se encontraban embebidos en los términos del debate arquitectónico. El pedido fue aprobado y las obras de demolición del Cabildo se extendieron a la fachada Norte de la Jefatura de Policía,⁶ disponiéndose de esta manera de la totalidad del ancho de la manzana frente a la Plaza 25 de Mayo, de ciento diez metros.

Un nuevo proyecto, firmado por Tettamanti, fue desarrollado a la brevedad, contando no solo con una fachada más ancha –como ilustra la **Figura 4**–, sino también triplicando la superficie de oficinas. El nuevo *parti* es resuelto alineando el eje principal con el centro de la Plaza 25 de Mayo, y ubicando sobre el eje

5. Por esos años también se encontraban en formación en estas instituciones italianas Francisco Gianotti y Virginio Colombo, profesionales que desarrollarían una vasta labor en Argentina.

6. Este edificio había sido construido en 1903 por la misma repartición, siguiendo el proyecto elaborado por el arquitecto Domingo Tettamanti.



3 DOMINGO TETTAMANTI

Planta primer piso,
anteproyecto de la
Casa de Gobierno,
SA-DIP, 1907.

secundario dos módulos rectangulares de oficinas en torno a patios. En relación al carácter, la propuesta deja de manifiesto que el *palais* sería la figura simbólica más utilizada por la arquitectura *beaux-arts* para representar al Estado desde la segunda mitad del siglo XIX, siendo que evocaba valores como belleza, solidez e ilusión de poder. Esta evolución programática había cobrado sentido tras la desaparición del rol residencial de los palacios, momento en que su condición republicana fue destacada (Shmidt, 2012).⁷

Una nueva modificación fue incorporada al demoler casi la totalidad del edificio de la Policía existente en la esquina de calles San Martín y 3 de Febrero, permitiendo que el terreno disponible fuera regular. El proyecto definitivo, reproducido en la **Figura 5**, fue desarrollado con prontitud por la SA-DIP, sin contar con la firma específica de un profesional responsable, y su licitación fue ganada por el constructor Francisco Ferrari.⁸ El *parti* mantiene la organización propuesta en el segundo proyecto, estructurando el programa arquitectónico sobre los ejes principales a partir de la repetición simétrica de un módulo, conformado por un patio circunscrito por una galería a la que abren las oficinas.

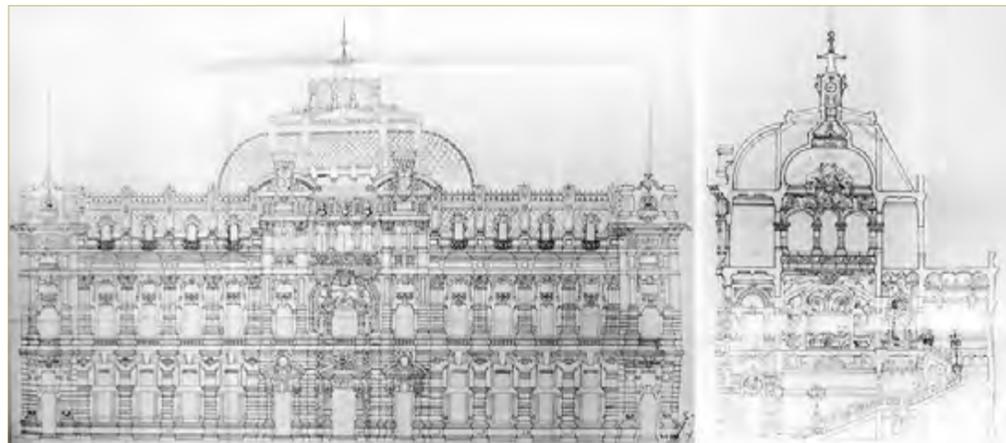
7. Esta transformación puede ser verificada a partir de tratados y diccionarios de la época, como los de Eugène Viollet-le-Duc y Antoine Quatremère de Quincy.

8. Si bien la mayoría de los textos que estudian la Casa de Gobierno de la Provincia de Santa Fe señalan a Francisco Ferrari como el autor de la obra, a partir de la documentación relevada no es posible confirmar esta relación. Su vínculo con la Casa de Gobierno de la Provincia de Santa Fe fue bajo el rol de constructor, y en toda la documentación relevada se lo menciona como “señor Ferrari”. En la voz “Ferrari” del *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (Liernur y Aliata, 2004) en el haber de este profesional en el país se encuentran edificios institucionales, como el Instituto Geográfico en Buenos Aires, sedes educativas (como la Escuela de Comercio y la Escuela Gobernador Freyre en Rosario) y edificios administrativos (como los de la Compañía de Seguros Hispano Argentina y de La Comercial de Seguros, ambos en Buenos Aires).

4

DOMINGO
TETTAMANTI

Fachada y corte
transversal,
segundo proyecto de
la Casa de Gobierno,
SA-DIP, 1908.



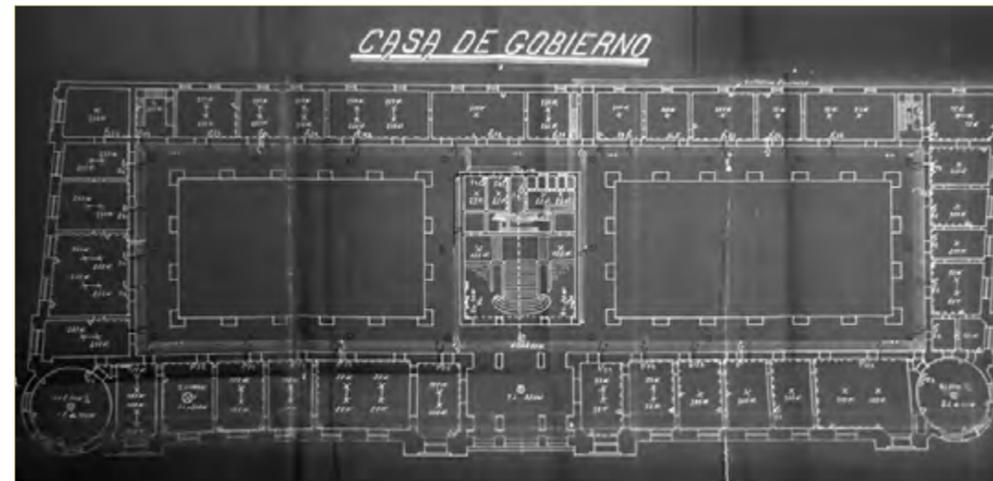
En términos compositivos, el simétrico planteo destaca en planta un *corps de logis* sobre el eje principal, sutilmente adelantado respecto de las alas laterales, en el que se alojan los ámbitos de mayor valor representativo. La secuencia jerárquica está claramente definida en la *promenade* propuesta. Por un lado, el amplio hall de ingreso, al que se accede desde la calle por una importante escalinata. Por otro, la escalera monumental hacia el primer piso constituye el remate visual del mencionado hall, y es destacada por la luz natural que ingresa por la amplia claraboya que la cubre. Por último, en el *piano nobile* se ubica el Salón Blanco, ámbito ceremonial por excelencia del Ejecutivo Provincial.

Siguiendo la lógica compositiva *beaux-arts*, el edificio podía ser coherentemente ampliado mediante la incorporación de nuevos módulos. La posesión de la totalidad de la manzana por parte del Gobierno Provincial, así como la desaprensiva resolución de la contrafachada, permiten suponer la previsión de una futura adición de dos módulos hacia el Sur, la que, sin embargo, nunca fue concretada. Por otro lado, la subdivisión de las áreas de trabajo no verifica una diferenciación funcional específica, tratándose de una serie lineal de locales de similares dimensiones, vinculados por las galerías. Esta flexibilidad era indispensable en edificios cuyo programa no podía considerarse definitivo en un período de inédito crecimiento institucional y burocrático, tal como reconoció la misma repartición a cargo del proyecto. “Se ha tratado de dar cabida a todas las reparticiones, así como se han proyectado locales para las futuras oficinas o reparticiones a crearse” (SA-DIP, 1908, p. 1).

La resolución del alzado deja de manifiesto un criterio de variedad compositiva típicamente academicista. La fachada principal, tal cual muestra la **Figura 6**, se estructura a partir de la clásica organización tripartita de basamento, desarrollo y coronamiento. Mientras que el primer piso reafirma su solidez con líneas horizontales que simulan sillares, el segundo y tercer piso son integrados visualmente a partir de *loggias* de doble altura en el área de oficinas, en las que el muro se retira, y se disponen columnas dóricas apareadas y arcos de medio punto con

5

Planta baja Casa
de Gobierno,
proyecto definitivo,
SA-DIP, 1910.



6

Frente principal
de la Casa de
Gobierno.

cuidados ornatos. De esta manera se logra dinamizar la masa edilicia con un juego de entrantes y salientes. Este efecto se ve atenuado en el cuerpo central, en el que el muro se adelanta, un “orden gigante” de columnas compuestas destaca el Salón Blanco y el volumen es coronado por una contundente mansarda. Una estrategia similar es utilizada en las esquinas, con sus muros curvos y cubierta cupulada, que articulan las menos suntuosas fachadas laterales. La utilización de diversos recursos lingüísticos historicistas –entre ellos óculos, lucarnas,

pináculos, cornisas y balaustradas– evidencian un consumado manejo del repertorio disponible. Esta disposición ordenada de las partes otorga una lectura coherente al conjunto, de acuerdo con la *taxis* que rige el uso del lenguaje clásico.

El predominio de los principios *beaux-arts* en la práctica disciplinar local no solo se verificó en términos arquitectónicos, sino que también dominó las propuestas urbanísticas por estos años. A poco de iniciadas las obras de la Casa de Gobierno, el Intendente santafesino Edmundo Rosas propuso la apertura de una avenida que uniera la Plaza de Mayo con la Plaza Pringles, en la que se estaba por construir el Palacio Legislativo. La Gran Avenida del Centenario implicaba la expropiación de una línea de terrenos en el centro de tres manzanas, con el fin de destacar los edificios públicos existentes en el centro cívico y favorecer la creación de perspectivas con su fuerte axialidad (Collado, 1994). Indudablemente, pretendía ser una versión acotada de la Avenida de Mayo en Capital Federal, uniendo estos dos poderes del Estado con un proyecto urbanístico fuertemente referenciado en los *boulevards* parisinos impulsados por Georges-Eugène Haussmann en la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, el Intendente propuso la construcción de un parque público en el extremo sur de calle San Martín, solo a unas cuadras de la Casa de Gobierno.⁹ Por estos años, particularmente en línea con las ideas norteamericanas en torno al movimiento *city beautiful*, estos emprendimientos urbanísticos eran concebidos como piezas clave en el direccionamiento del proceso de la expansión urbana, a la vez que contribuían al embellecimiento del sector aledaño y a la generación de ámbitos de sociabilización de una población en inusitado crecimiento (Gorelik, 2003).

En búsqueda de “nuevas” respuestas oportunas

Esta vieja ciudad ha perdido ya el aspecto colonial que en otros tiempos la tornara lúgubre y acaso estacionaria. Son muchos y valiosos los progresos que hoy cuenta en materia de edificación y embellecimiento, quien la haya conocido hace diez años nada más la desconocería ahora al verla ostentar airosa en el conjunto de las ciudades modernas.
(La ciudad próspera, 1908, p. 4)

El proyecto de la Casa de Gobierno fue recibido con satisfacción por la población santafesina, reconociéndolo como muestra del progreso que vivía la ciudad. En los años siguientes, al conjunto de obras academicistas de la ciudad se sumaron

⁹. Ninguna de las dos propuestas se concretó por estos años. Hacia finales de la década de 1930 la idea de construir un parque sí fue retomada, pero con un proyecto diferente.

la Escuela Manuel Belgrano (León Lamouret, DOPyG-PSF, 1915-1917), el Palacio de Tribunales (Juan B. Durand, Dirección Provincial de Arquitectura, 1925-1934) y el Rectorado de la Universidad Nacional del Litoral (Manuel Torres Armengol, DGA-MOP, 1928-1939), entre otras (Reinante y Collado, 1993).

Sin embargo, hacia 1930 el modelo *beaux-arts* fue reemplazado por nuevas lógicas proyectuales en las que las demandas funcionales determinaban la estructuración de la planta, el conjunto se organizaba a partir de una articulación cubista de los volúmenes, y una estética abstracta encontraba en los nuevos desarrollos técnicos una vía de representación. El partido, el carácter y los referentes históricos dejaron de definir las decisiones en torno al proyecto. En la capital provincial, el Instituto Experimental de Investigación y Fomento Agrícola (Carlos Navratil y Salvador Bertuzzi, Dirección de Obras Públicas de la Provincia, 1937-1939) y el Cuartel de Bomberos (Guerino Guerra y Eugenio Neyra, Dirección de Obras Públicas de la Provincia, 1940-1942) dejan de manifiesto este nuevo abordaje. La creación de escuelas de arquitectura en Rosario y Córdoba –con propuestas formativas renovadas– a principios de la década de 1920, la diversificación de publicaciones especializadas locales y la multiplicación de visitas de profesionales extranjeros, entre otros factores, generaron un contexto propicio para la búsqueda de nuevos conceptos.

Dando por superadas las interpretaciones que hasta fines de la década de 1980 denostaban a la tradición académica por parecer un “baile de máscaras” y obnubilarse al “mirar hacia afuera, hacia los modelos ofrecidos por el mundo europeo” (Jesse Alexander, 1975, p. 81), la presente ponencia se alinea con lecturas historiográficas renovadas –como las de Jean-Pierre Épron, François Loyer y Jacques Lucan en sede europea, y Fabio Grementieri y Fernando Aliata en Argentina–, las que han contribuido a valorizar esta producción como testimonio de un período relevante de nuestra historia nacional. A su vez, han destacado el hecho que se dio en el marco de un proceso de intercambio y circulación de ideas en constante transformación, manifiesto de manera heterogénea en diversos contextos donde alcanzó acabada expresión (Jajamovich, 2013).¹⁰

Bibliografía

Acebal, M. G. (s/f). *Catálogo de arquitectos y constructores* (inédito). Archivo Cátedra Historia III. Santa Fe: FADU-UNL.

¹⁰. Esta lectura se alinea con interpretaciones historiográficas recientes que cuestionan la comprensión del proceso de circulación y recepción de ideas como mera dependencia cultural y mimesis, reconociendo que en los contextos donde estos intercambios se producen son diferentes de aquellos del lugar de origen, transformando sustancialmente sentidos, aplicaciones y resultados.

- Aliata, Fernando (1997). Eclecticismo y Arte Nuevo: la obra de Virginio Colombo en Buenos Aires. *Cuadernos de Historia*, (8), 5-28.
- Aliata, Fernando (2003). De la antigüedad restaurada a la composición. Desarrollo y crisis de la teoría clásica. *47 al fondo*, (9), 32-35.
- Chartier, Roger (1995). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- DOPYG-PSF (1908). Convenio *ad-referendum* del Superior Gobierno de la Provincia para el ensanche de la Casa de Gobierno. Departamento Topográfico, Archivo General de la Provincia de Santa Fe, 63 1893/1910, 1-3.
- Collado, Adriana (1994). *Santa Fe. Proyectos urbanísticos para la ciudad. 1887-1927*. Serie Documento de trabajo nº 2. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Collado, Adriana (2007). *Modernización urbana en ciudades provincianas de Argentina. Teorías, modelos y prácticas, 1887-1944*. [Tesis de Doctorado, inédita]. Sevilla: Departamento de Humanidades Universidad Pablo de Olavide.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis (1981 [1817]). *Compendio de lecciones de arquitectura*. Madrid: Pronaos.
- Egbert, Donald (1980). *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Princeton: Princeton University Press.
- Franchino, Magalí (2017). Conveniencia, solidez, expresión. La Arquitectura en las reparticiones técnico-estatales: el caso de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, 1906-1932. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 13(2), 83-108.
- Gorelik, Adrián (2003). Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización. *Revista Universitas Humanística*, XXX (56), julio-diciembre, 11-27.
- Grementieri, Flavio; Liernur, Jorge F. y Shmidt, Claudia (2003). *Architectural culture around 1900: Critical reappraisal and heritage preservation*. Buenos Aires: Editarq.
- Guadet, Julien (1909 [1901]). *Eléments et théorie de l'architecture: Cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*. París: Librairie de la construction moderne.
- Hary, Pablo (julio de 1915). Sobre la originalidad. A mis alumnos de Teoría. *Revista de Arquitectura*, (1), 4.
- Hary Pablo (marzo de 1917). Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. *Revista de Arquitectura*, (11), -11.
- Jajamovich, Guillermo (2013). Miradas sobre intercambios internacionales y circulación internacional de ideas y modelos urbanos. *Andamios. Revista de investigación social*, (11), 91-111.
- Jesse Alexander, Ricardo (1975). La arquitectura del noreste y noroeste argentinos después de 1880: los edificios de gobierno y la significación de sus formas. *Summa*, (91/92), 81-82.
- Karman, René (1916). Sobre la contribución de la enseñanza a la prosecución de nuevos rumbos. *Revista de Arquitectura*, (6), 6-7.
- La ciudad prospera (1908, 24 de junio). *Nueva Época*, (4). Santa Fe.
- Liernur, Jorge F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Liernur, Jorge F. (2008). “Mestizaje”, “criollismo”, “estilo propio”, “estilo americano”, “estilo neocolonial”. Lecturas modernas de la arquitectura en América Latina durante el

- dominio español. En *Trazas de futuro: Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*, (pp. 91-126). Santa Fe: UNL.
- Liernur, Jorge F. y Aliata, Fernando (Comps.) (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: AGEA.
- Losada, Leandro (2009). *Historia de las elites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Parera, Cecilia (2017). Arquitectura y modernización en una capital de provincia. La Casa de Gobierno de Santa Fe como símbolo de un Estado moderno. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 13(2), 109-123.
- Picon, Antoine; Petit, Emmanuel y Allais, Lucia (2004). The Ghost of Architecture: The Project and its Codification. *Perspecta*, 35, 8-19.
- Reinante, Carlos y Collado, Adriana (1993). *Inventario. 200 obras del patrimonio arquitectónico de Santa Fe*. Santa Fe: FADU-UNL/CAPSF/FCC.
- Sección Arquitectura del Departamento de Ingenieros de la Provincia - SA-DIP (marzo de 1908). Nota al director de Obras Públicas y Geodesia. Departamento Topográfico, Archivo General de la Provincia de Santa Fe, 378, 1-4.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos (1997). La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. En *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia* (pp. 153-190). Buenos Aires: Ariel.
- Shmidt, Claudia (1995). Mirada y recepción de las principales teorías y libros de imágenes. Algunos aspectos acerca de la tratadística de arquitectura en la Argentina (1820-1920). *Seminario de crítica IAA*, (58).
- Shmidt, Claudia (2012). *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la “capital permanente”*. Buenos Aires, 1880-1890. Rosario: Prohistoria ediciones.
- Van Zanten, David (1977). Architectural Composition at the École des Beaux-Arts. From Charles Percier to Charles Garnier. En A. Drexler (Ed.). *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, (pp. 111-290). Nueva York: The Museum of Modern Art.

Fuentes de figuras

1. Durand, 1981 [1817], p. 88.
2. Liernur, 2001, p. 63
3. Archivo MOP, Departamento La Capital, Archivo General de la Provincia de Santa Fe – AGPSF
4. Archivo MOP, Departamento La Capital, AGPSF
5. Archivo MOP, Departamento La Capital, AGPSF
6. Créditos: Cecilia Parera, 2017

Cuatro franceses en el Chile del siglo XIX

Yolanda Muñoz Lozano

Al estudiar la historia de las ciudades y del urbanismo en América Latina, nos parece fundamental observar los procesos de transferencia cultural –intercambios, traducciones, cruces, circulación o viaje de las ideas (Novick, 2009)–, ocurridos principalmente desde mediados del siglo XIX, como agentes catalizadores de la evolución de las ciudades.

En esta ponencia, revisaremos dos casos para cada fenómeno de transferencia del modelo *beaux-arts* observado en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX: por un lado Jean Herbage y Pierre Dejean, arquitectos franceses cuya importancia radica principalmente en su obra de representación urbana; y por otro lado, Claude-François Brunet Debaines y Lucien-Ambrose Hénault, dos egresados notables de la École des Beaux-Arts de París, cuyo aporte a la arquitectura chilena consideramos estructural, y se centra tanto en su obra construida, como en lo que podríamos llamar el “germen de la modernización” de la ciudad de Santiago, a través de la incorporación de nuevos programas/tipos arquitectónicos en la joven república de Chile.

Conceptos sobre transferencia cultural

Los procesos de transferencia cultural son fenómenos complejos, que se caracterizan por la participación de dos o más agentes, cuyos influjos van en todas direcciones, manifestándose en distintas áreas de la cultura y el conocimiento.

Todo tránsito de un objeto cultural, de un contexto a otro, tiene por consecuencia la transformación de su sentido, una dinámica de resemantización, que solo podemos reconocer plenamente teniendo en cuenta los vectores históricos de este tránsito. [...] Transferir no es transportar, es más bien metamorfosear... (Espagne, 2013, p. 1).¹

En los últimos veinticinco años, diversos trabajos académicos han aparecido, principalmente entre autores ingleses y franceses, sobre las transferencias culturales² desde una aproximación transnacional. Estos trabajos muchas veces combinan el estudio de las transferencias, y la historia comparada o transnacional (Charle, 2010). Esto confirma la complejidad de aproximarse a este tema, y el carácter incierto que aún tienen las respuestas a nuestras preguntas.

Al abordar una transferencia entre dos espacios culturales, no podemos considerarlos como elementos homogéneos que vienen a interactuar entre sí por primera vez, ya que cada uno es el resultado de procesos de intercambio anteriores. La transferencia cultural es a veces como la traducción de una novela. Si bien el contenido es esencialmente el mismo, el discurso, los términos utilizados, las contratapas, las ilustraciones, la tipografía, todo es ligeramente distinto, y no es en ningún caso un equivalente (Espagne, 2013).

Al revisar los procesos de intercambio de ideas que interesan a este ensayo, muchas veces encontramos referencias al concepto de influencia. Esta noción es insuficiente para explicar la complejidad de relaciones que existen entre los agentes que intervienen en la transferencia cultural, unas relaciones que tienen más que ver con el diálogo, con movimientos de flujo y de reflujo (Pérez Oyarzún, 2002), que no son unidireccionales y que pueden involucrar a más de dos participantes a la vez. Este concepto debe ser reemplazado por una aproximación crítica que involucre las adaptaciones o reinterpretaciones a los que los procesos de transferencia cultural hayan dado lugar (Espagne, 2013).

Esta distinción también es subrayada por la académica argentina Alicia Novick (2009), quien considera que es importante distinguir “los complejos procesos de circulación internacional de las ideas”, y no simplificarlos al considerarlos meramente como “influencia” o “copia”. Novick hace referencia a un planteamiento de Stephen Ward (2002), quien destaca la presencia de las relaciones de poder que están presentes en los intercambios, diferenciando los “viajes de modelos” entre países con el mismo grado de desarrollo, de aquellos ocurridos entre países con distinto nivel de desarrollo, como por ejemplo entre Europa y América Latina.

Novick utiliza diversos términos para referirse al espectro de las transferencias: traducciones, importación-exportación, préstamos, circulación, diseminación,

entre otros. Con esta nomenclatura, la autora se aproxima a la especificidad de los distintos casos, en función de las características de los variados espacios, sociedades y temporalidades históricas. Estos términos, a su vez, dan cuenta de una multiplicidad de formatos en que ocurrieron estos “viajes transatlánticos” de ideas e imágenes.

Partiendo del concepto de traducción, Novick identifica en la transferencia un proceso que remite a la existencia de un modelo y una réplica, pero cuya relación responde a múltiples factores que operan en los viajes entre espacios y/o temporalidades distintas. Adicionalmente, la autora se refiere a estudios que indican una suerte de “calle de dos vías” que ocurrió en los intercambios del siglo XIX. Los agentes foráneos tomaban cada vez más en cuenta la experiencia local, y los técnicos locales actuaban como filtros de los conceptos llegados del exterior, modificándolos (adaptándolos) a la luz de su propia experiencia.

En muchos casos, cuando la cooperación entre los expertos extranjeros y sus colegas locales se logró instaurar positivamente, se produjeron aportes originales resultantes de la aptitud de la mirada externa del experto para ayudar a la redefinición de los problemas existentes en nuevos términos y/o al planteo de nuevos problemas. Desde esas aristas, la figura de la “importación-exportación”, alude a la complejidad de los intercambios y rescata las capacidades de las “periferias” (Novick, 2009, p. 8).

Desde este punto de vista, otros autores subrayan la importancia de desplazar el análisis hacia la forma en que el producto cultural se transforma por el hecho mismo de su circulación (Compagnon, 2005). Esto nos permite dejar de perpetuar una idea obsoleta de dominación cultural que persistía gracias al uso de la noción de “influencia” al referirse a intercambios entre Europa y América Latina, por ejemplo (Espagne y Werner, 2010).

Para comprender un poco mejor las características de estos procesos, nos preguntamos quiénes son susceptibles de una transferencia cultural. Para el académico francés Michel Espagne (2013), todos los grupos sociales susceptibles de pasar de un espacio nacional, lingüístico/étnico o religioso a otro, pueden ser vectores de transferencias culturales. Los comerciantes transportando mercadería, los traductores, los profesores especialistas, los exiliados políticos, los artistas respondiendo a encargos, todos ellos transportaron igualmente las representaciones o conocimientos de su cultura, de modo que se constituyen como vectores de transferencia cultural y conviene relevar sus diferentes mediaciones.

Revisando diversos autores que tratan estos temas y estudian casos latinoamericanos, es razonable considerar que la transferencia de ideas urbanísticas entre Europa y América Latina permanece, en buena parte, inexplorada en su dimensión teórica (Almandoz, 1997), solo aproximada inicialmente por Hardoy, quien habla de la influencia de Haussmann durante las transformaciones de

1. Traducción de la autora.

2. El término en francés es *transferts culturels*.

la ciudad burguesa latinoamericana, así como de la influencia vienesa en los planes de principio del siglo XX para las grandes capitales. Hardoy (1988) habla específicamente de transferencias urbanísticas entre Europa, Estados Unidos y América Latina, que ocurrieron ya desde 1850. La influencia europea en relación a las ideas urbanas, así como la emergente burguesía latinoamericana, son claves para entender la mitología urbana del período. Sin embargo, la historiografía urbana de América Latina se aproxima a la transferencia cultural únicamente en términos de teorías sociales aplicadas a la modernización (Almandoz, 1997).

Los franceses en Chile

“Old Paris is no more (the form of a city changes more quickly, alas! than the human heart).”
(Baudelaire, 1860)³

Los cambios que motivaron el lamento de Baudelaire sobre el París de 1860, ocurrieron también en muchas ciudades latinoamericanas hacia fines del siglo XIX. En esta época, las capitales de la América hispana fueron susceptibles de grandes transformaciones (transmutaciones, disoluciones), motivando el desarraigo de las masas inmigrantes, tanto internas como externas, que parecían contemplar un “universo ajeno” y se asentaron en ellas por interés o comodidad (Rama, 2004), ya que carecían de vínculos emocionales que los hicieran sentirse como parte integrante del escenario urbano que habían elegido como su nuevo hogar. A diferencia de las ciudades europeas, cuya evolución siempre manifestó respeto sobre los materiales urbanos preexistentes, la ciudad americana fue extremadamente maleable a las transformaciones, resultando muy susceptible a los cambios sociales y políticos del período de estudio (Fernández, 1998).

En el caso de América Latina a nivel general, y Santiago de Chile a nivel específico, podemos observar fenómenos de transferencia que se manifestaron en la ciudad en distintos ámbitos desde la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado, en la representación territorial, mediante los planos, mapas y panoramas elaborados mayoritariamente por profesionales extranjeros, quienes dejaron su testimonio en la historia de Chile, entre otras formas, mediante estos dibujos. Por otro lado, en las obras de arquitectura públicas y privadas, encargos que en el Chile de

3. “La antigua París ya no está (la forma de una ciudad cambia más rápido ¡Ay! que el corazón humano)” (Traducción de la autora).

mediados del siglo XIX recayeron en su mayoría en arquitectos franceses, contratados especialmente por agentes del gobierno chileno en Francia.⁴

Si bien anteriormente en Chile ya se había contratado arquitectos extranjeros para trabajar en edificios de importancia –como Joaquín Toesca, arquitecto de La Moneda (Guarda, 1997) durante el siglo XVIII– en el siglo XIX estas contrataciones tienen otro carácter, y evidencian una voluntad de fortalecimiento del poder que reside en el gobierno, lo que se manifestaría en la arquitectura. A partir de la independencia, las construcciones santiaguinas –neoclásicas y barrocas– empezaron a sufrir modificaciones. A decir de Eduardo Secchi, se enriquecieron “con aportaciones extranjeras inteligentemente asimiladas”, trayendo así, más que el declive de la casa chilena, su transformación hacia algo mejor y más complejo (Pereira Salas, 1956, p. 7). Las obras de estos profesionales cambiaron la cara del Santiago colonial, trayendo nuevas tipologías a la ciudad –como el palacio (Bergot, 2006)– que impulsaron la asimilación de nuevas formas de habitar. Estos edificios también impusieron nuevas maneras de emplazarse en la ciudad, cambiando los perfiles de las calles y estableciendo otras maneras de relacionarse con el espacio público, en lo que serían los inicios de lo que podríamos llamar un primer proceso de modernización urbana de la capital chilena, en el amanecer de su vida independiente.

Transferencia y representación

Parte de los desafíos a los que se enfrentó la nueva República de Chile al intentar abarcar su territorio en el siglo XIX,⁵ sería tomar conciencia de la vastedad y contrastes que lo caracterizan, para así poder estructurarlo y ocuparlo. El limitado material cartográfico levantado durante la colonia, se reducía a lo realizado por contadas expediciones en sectores muy específicos del territorio chileno, dejando un gran vacío por completar en la empresa por intentar abarcar todo el territorio nacional (González, 2007). Esta carencia fue atendida por el gobierno, que vio la necesidad de contar con información cartográfica con base científica que abarcara todo el país.

4. Entre 1836 y 1853, y durante el gobierno del presidente José Joaquín Prieto, el ministro plenipotenciario en Francia fue don Francisco Javier Rosales Larraín. Fue Rosales el responsable de las contrataciones de los arquitectos mencionados.

5. “Durante las últimas décadas del siglo XIX, y las primeras del siglo XX, Chile termina de constituirse territorialmente, asumiendo aproximadamente la forma que hoy exhibe. En ochenta años el territorio del país había cambiado considerablemente, hasta adquirir esa longitudinalidad que hoy constituye parte integrante del subconsciente colectivo de los chilenos” (Pérez Oyarzún, 2016, p. 16).

El panorama⁶ fue una invención revolucionaria del siglo XIX. Su aparición denota un cambio en la cultura urbana de la época (Nutti, 1999). Las ciudades se expandieron rápidamente fuera de sus antiguos límites, por lo que una vista de la ciudad que abarcara satisfactoriamente el entorno urbano en constante evolución, era una necesidad nueva, pero imperiosa. A diferencia de los mapas y los perfiles urbanos,⁷ el observador del panorama se encuentra inmerso en la vista, se hace parte integral del objeto representado y la observación se hace desde adentro, en vez de a distancia (Nutti, 1999). De esta manera, el panorama logró articular lo abstracto y lo visual en un nuevo tipo de representación (Hidalgo, 2017) que, si bien proviene de la herencia de los mapas, se configura como una nueva forma de comunicación, mostrando elementos a la vez en planta y en perspectiva.

El pionero en la representación cartográfica chilena, encomendada por el gobierno, fue el naturalista francés Claudio Gay –contratado en 1830– quien se encargó de la ejecución de cartas, planos y láminas de las principales ciudades, puertos y ríos del país (González, 2007).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, interesa revisar la participación de dos profesionales franceses, que dejaron su huella principalmente en la representación urbana de Chile del período; se trata de Pierre Dejean y Jean Herbage, arquitectos originarios de Burdeos, que se desarrollaron en el país en labores entre la agrimensura, cartografía y arquitectura (Pérez Oyarzún, 2016). Si bien también dejaron obra construida, consideramos que su principal legado reside en el ámbito de la representación.⁸

Se presume la llegada de Pierre Dejean a Chile en 1837 (Pereira Salas, 1956). Un aviso en el Diario El Mercurio de Valparaíso, publicado el 5 de septiembre de 1837 por el mismo Dejean, detalla los servicios ofrecidos por el arquitecto francés:

AVISOS

El señor Dejean arquitecto francés recién llegado a Santiago, tiene el honor de prevenir a los señores propietarios de esta capital y de sus alrededores, que tengan intención de mandar edificar o de hacer algunas composturas en sus casas, que levanta planos, y se encarga de la entera dirección de los trabajos al modo de Europa; los que le honrasen con su confianza serán agradablemente tratados y satisfechos. Vive en los altos del Sr. Dominicani, retratista, calle Ahumada, esquina la Plaza (Dejean, 1837).

6. Panorama: vista urbana panorámica aparecida en el siglo XIX como una nueva manera de representar la ciudad y el paisaje.

7. Cuadros de paisaje, para Svetlana Alpers, 1987.

8. "Si la obra del excéntrico Pierre Dejean nos es conocida principalmente por sus meritorias realizaciones teóricas, aunque como vemos, planificó algunas iglesias en Concepción..." (Pereira Salas, 1956, p. 9).

Es interesante destacar algunos aspectos de esta publicación, como ya han hecho otros autores (Hurtado, 2001). En ella, Dejean se presenta como un arquitecto privado, si bien existen referencias a que su venida tuvo carácter oficial y estuvo relacionada al menos con el consulado francés en Chile.⁹ El arquitecto subraya en su anuncio que puede encargarse de la "entera dirección de los trabajos al modo de Europa" quizás en un afán por destacar su formación y experiencia profesional en Francia, o tal vez para mostrarse capaz de suplir la falta de profesionales de la arquitectura y construcción en Chile.

Considerado un profesional talentoso,¹⁰ Dejean era un hombre distinguido, pero a la vez un personaje original y excéntrico (Vicuña Subercaseaux, 1910). En 1838 fue publicada la que –junto con el panorama de Santiago de 1852– es considerada como su obra fundamental: *Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile*. Publicada por Imprenta y Litografía del Estado, este volumen muestra detallados dibujos en elevación de las fachadas de edificios notables y otras construcciones de la ciudad, como el Palacio de la Moneda, la Catedral, el Consulado, la Pila de la Plaza de Armas, el Puente de Cal y Canto, entre otros, conformando un catálogo de gran valor documental (Pereira Salas, 1956).

Con motivo de elaborar en conjunto un plano de Santiago, en 1841 Dejean se asoció con su compatriota Jean Herbage (Hurtado, 2001), arquitecto francés que llegó al país en 1840 por recomendación expresa del ministro plenipotenciario de Chile en Francia, Francisco Javier Rosales. Por motivos que se desconocen, el plano fue publicado ese mismo año figurando como autor únicamente Herbage, lo que ocasionó un conflicto entre ambos personajes (Figura 1).

Este pleito se hizo evidente mediante una carta publicada en El Mercurio de Valparaíso, en la que Dejean reclama los derechos de coautoría de dicho plano (Dejean, 1842) haciendo pública su molestia por la omisión de su nombre en el plano topográfico de Santiago presentado por Herbage ante el gobierno. En la misma carta, Dejean le reclama a su paisano una aparente falta de formación profesional, acusándolo de no haber llevado nunca cursos de arquitectura y construcción.¹¹ Sobre la formación de Herbage, se tienen referencias de que este habría trabajado en su ciudad natal de Burdeos en calidad de constructor, aunque se desconoce si realizó estudios formales (Pereira Salas, 1956). Por el contrario,

9. En una carta enviada a los editores de El Mercurio de Valparaíso en 1849, Dejean explica su nominación como arquitecto contratado por el gobierno de Chile, mencionando a una comisión que se reunió con el cónsul general de Francia. También menciona al arquitecto M.M. Brunet Debaines quien "siempre habló a su favor". Dentro de los detalles de su contratación, menciona que se le encomendó construir una catedral, un seminario y un colegio en Concepción (Hurtado, 2001).

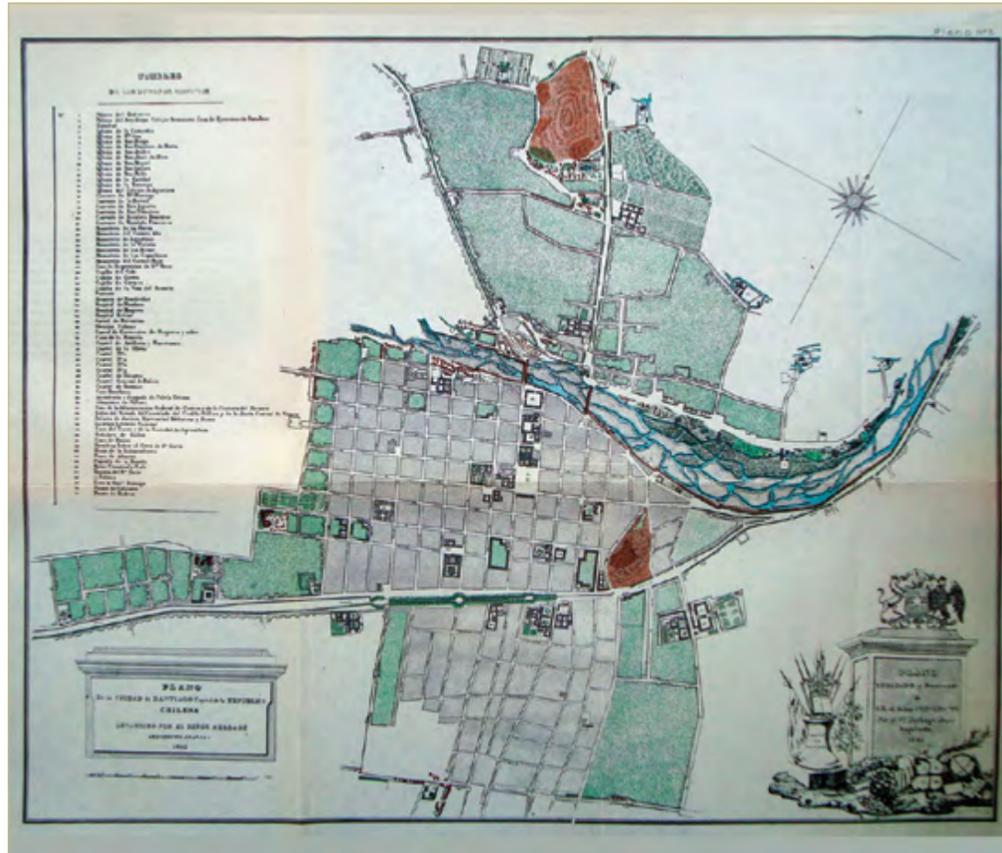
10. "El más hábil de los géometras chilenos" (Vicuña Subercaseaux, 1910).

11. "...no quiero que Ud. ignore, Señor, que en los cursos de arquitectura y construcción en París (que Ud. no ha seguido jamás), no se admiten sino los alumnos que saben geometría elemental..." (Dejean, 1842).

1

Plano de la ciudad de Santiago, capital de la república chilena, levantado por el señor Herbage (arquitecto francés), 1841.

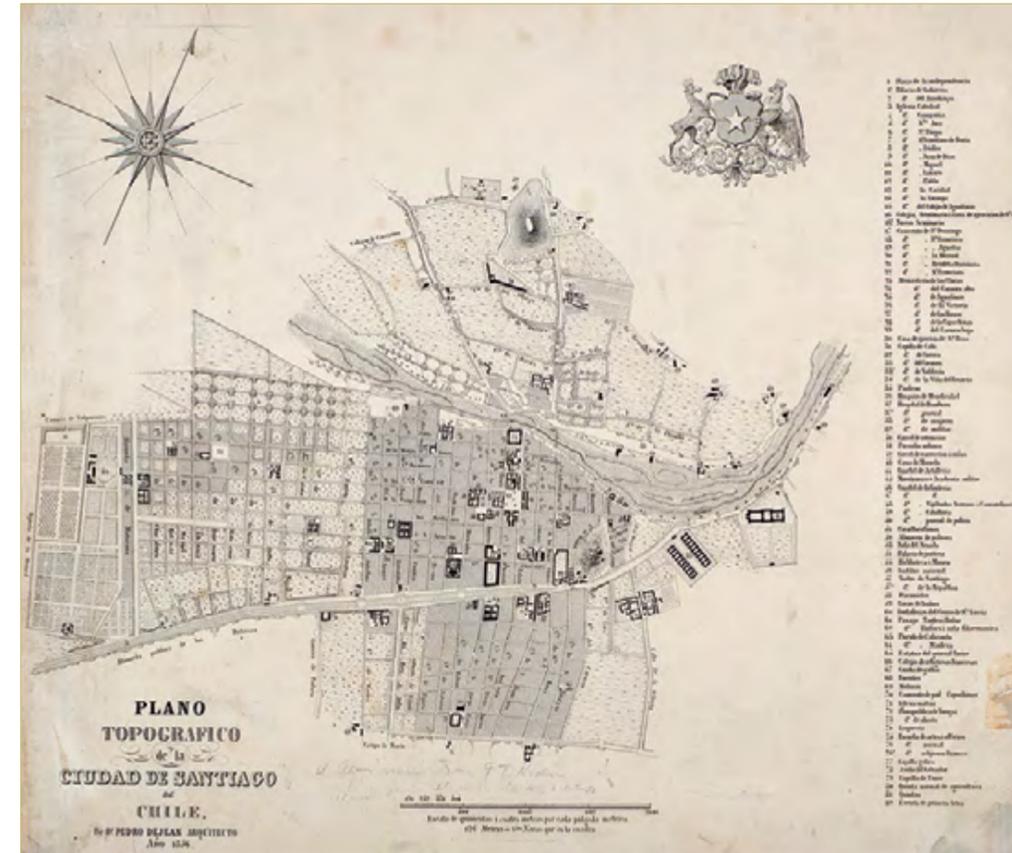
En la leyenda aparece claramente firmado únicamente por Herbage y dedicado al presidente de la República de Chile.



2

Plano topográfico de la ciudad de Santiago de Chile, por Don Pedro Dejean (arquitecto), 1856.

Son evidentes las similitudes de trazo entre este plano y el de Herbage. En ambos se destacan edificios notables con sus plantas generales. En el segundo plano, se evidencian algunas diferencias producto de los cambios en la ciudad.



si bien hay referencias sobre el origen humilde de Dejean, quien se inició en la construcción como cantero, también se sabe que luego recibió formación como arquitecto en Francia (Vicuña Subercaseaux, 1910). A pesar del conflicto, el plano de Santiago de 1841 es hasta hoy conocido como el Plano de Herbage, y se le considera como su principal legado en la representación urbana de Santiago. Tal vez a modo de reivindicación, Dejean publicó un nuevo plano de Santiago, de trazo similar al plano de 1841 y de excelente factura, pero fechado quince años después (Figura 2).

Luego del pleito con Dejean, Herbage se desempeñó en Chile en distintas obras de edificación, como la nueva sede del Instituto Nacional en calle San Diego, proyecto entregado en 1843 cuya obra sería recién inaugurada en 1851, no sin reparos al diseño en lo concerniente a su adecuación funcional y estilo arquitectónico. Encomendado por el supremo gobierno, Herbage trabajó como inspector de obras en el sur de Chile, a partir de 1848. Recorrió San Fernando, Talca, Cauquenes, Chillán, Los Ángeles y Concepción. En esta última ciudad, Herbage volvería a encontrarse con Dejean, aunque el resultado de su colaboración fue más satisfactorio que escandaloso (Pereira Salas, 1956).

El panorama *Vista general de la ciudad de Santiago de Chile*, de Pierre Dejean, fue publicado como litografía individual en 1852, recibiendo buenos comentarios en el diario *El Mercurio* de Valparaíso.¹² El dibujo es considerado “de una autenticidad muy lograda” (Pereira Salas, 1956, p. 9) ya que logra reproducir con agudeza los principales rasgos de la ciudad. Tomado desde la cima del Cerro Santa Lucía, a 70 metros por sobre la ciudad de Santiago, este panorama abarca un ambicioso ángulo de casi 360° de visión, generando una sensación de inmersión en la ciudad. A diferencia de otros panoramas contemporáneos, el de Dejean fue realizado a mano alzada, sin ayudas técnicas como el daguerrotipo, utilizando tres puntos de fuga en toda la extensión del dibujo. Es clara la deformación de la

12. “Hemos tenido el gusto de ver hoy una vista panorámica de la capital, trazado por M. Pedro de Juan, que con una paciencia y exactitud dignas de elogio, ha reunido en ella todo cuanto aguada ofrece de más curioso e interesante. En la librería del Mercurio se hallan en venta algunos ejemplares en tinta oscura e iluminados. Cada chileno patriota, cada dueño de establecimiento público debería tener en su sala uno de estos cuadros nacionales. Solo así se fomentan las artes y se estimula el trabajo a los buenos artistas.” (*Panorama de Santiago*, 1852).

perspectiva, evidenciada en la curvatura de algunas de las calles. Sin embargo, esto no disminuye el valor artístico y la carga interpretativa de la obra de Dejean, un dibujo que más que brindar exactitud y perfección, nos lleva a reflexionar sobre los aspectos culturales que para el autor eran importantes de destacar en una obra de este tipo (Peliowski, 2011) eclipsando la falta de precisión científica del panorama (Figura 3).

Transferencia y producción

Claude-François Brunet Debaines fue el primer arquitecto de gobierno en el Chile Republicano. En comparación con sus antecesores, Brunet Debaines es considerado como “un verdadero profesional” (Pereira Salas, 1956, p. 11) y sería el encargado de la realización de las obras públicas más significativas del período, así como de inaugurar la enseñanza de la arquitectura en el país.

Nacido en Vannes, Francia, en 1799, dentro de una familia de arquitectos,¹³ Brunet Debaines estudió arquitectura en la École des Beaux-Arts de París, desempeñándose profesionalmente en esa ciudad entre 1835 y 1848. Fue miembro de la Comisión de Monumentos Históricos de Francia, y también arquitecto inspector de trabajos públicos, así como presidente del consejo de la Sociedad Central de Arquitectos de Francia. Su venida a Chile se gestó en 1848, siendo contratado en París como arquitecto de gobierno por el ministro plenipotenciario de Chile en Francia, Francisco Javier Rosales, gracias a la recomendación del director del Museo de Bellas Artes de París, M. Cailleaux (Pereira Salas, 1956). Su contrato lo comprometía durante siete años a ejecutar las obras de arquitectura civil del gobierno y las municipalidades, y en el caso de fundarse una escuela de arquitectura en el país, él tendría derecho a dirigirla (Contrata del Arquitecto Civil Mr. Brunet de Baines, 1848).

Brunet Debaines fundó en 1849 el Curso de Arquitectura en la Universidad de Chile, y en 1853 editó el texto *Curso de Arquitectura* (Brunet de Baines, 1853) que escribió en francés, y fue posteriormente traducido al español. Para este texto, así como para el programa general del curso, Brunet Debaines se basó fundamentalmente en los conocimientos obtenidos en la École des Beaux-Arts de París, donde estudió bajo la tutela del maestro André Marie Chatillón, mostrando una gran preocupación por el estudio de los órdenes clásicos. Andrés Bello,

13. “De una distinguida y antigua familia bretona, su padre [...] fue arquitecto y supo rodear a sus hijos, especialmente a Claudio Francisco, el primer varón, de una esmerada educación, donde las artes tuvieron un lugar preponderante. Es así como el fruto cosechado no defrauda sus desvelos: dos arquitectos Claudio Francisco y Claudio Fortunato Luis, y un pintor, Luis Alfredo Miguel, coronan sus esfuerzos” (Henríquez, 1957, p. 13).



rector de la Universidad de Chile, fue severamente crítico con el programa del curso del arquitecto (Pereira Salas, 1956). Su opinión era que el curso era demasiado teórico, y que era un despropósito dar énfasis al estudio de las artes, el francés y el latín, en desmedro de los estudios de las ciencias físicas, más afines –a juicio de Bello– con la labor que se requería de los arquitectos profesionales en Chile (Figura 4).

El texto del curso se configura como una suma esencial de la ideología arquitectónica de Brunet Debaines (Peliowski, 2018), y básicamente era la traducción de un artículo divulgado en Francia con anterioridad, publicado en la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, que fue pensado como un texto de diálogo entre colegas. En él, Brunet Debaines se declara a favor del alejamiento del clasicismo, y propugna el acercamiento al eclecticismo, liberando a los arquitectos de la rigidez que el clasicismo estricto traía a su labor. Aún cuando los principios compositivos de la École des Beaux-Arts durante el siglo XIX fueron relativamente estables, siempre hubo controversia sobre su significado, especialmente en este período, con el auge del neogriego de Labrousse, que buscaba poner la diversidad estilística historicista en el centro de la discusión arquitectónica (Rabinow, 1995, p. 53).

Si bien en el texto se evidencia el interés de Brunet Debaines por destacar la importancia del estudio de los estilos históricos y el análisis de los monumentos por parte de los estudiantes, el arquitecto francés no duda en relevar la preeminencia de la función por sobre la belleza:

La forma, cuan bella y grandiosa sea, no puede ocupar más que el segundo lugar en la composición arquitectural: el principio de conveniencia y la función (uso) deben siempre ocupar el primero, satisfaciendo la condición principal del arte de edificar: la utilidad¹⁴ (Brunet de Baines, 1845-46, p. 462).

14. Traducción de la autora.

3

Vista jeneral de la ciudad de Santiago de Chile, tomada del Cerro de St. Lucia por Don Pedro Dejean (arquitecto).

4

Portada del libro *Curso de Arquitectura*.

Escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile, por D. Claudio F. Brunet De Baines, arquitecto del gobierno, discípulo premiado de la Academia Real de Arquitectura de París, miembro de la sociedad central de los arquitectos de Francia, etc. Traducido al castellano de orden del Supremo Gobierno por D. Francisco Solano Pérez.



En suma, la propuesta educativa de Brunet Debaines se apoyaba en la idea de formar un artista integral, versado en teoría e historia de la arquitectura, a la usanza de la *École des Beaux-Arts*, lo que le permitiría dominar muchos estilos distintos

a los que podría recurrir al desenvolverse profesionalmente, y así enfrentar adecuadamente cada proyecto.

En su calidad de arquitecto de gobierno, Brunet Debaines estuvo a cargo de la ejecución de las obras públicas en todo el país. En este ámbito, podemos considerar como sus obras principales al edificio del Congreso Nacional y al Teatro Municipal de Santiago, proyectos que no logró terminar. El proyecto del Teatro, de líneas sencillas y elegantes, se enfrentó a una tenaz resistencia por parte de algunos miembros del cabildo municipal, por considerarlo banal, de lujo excesivo e indigno de recibir dinero estatal para su financiamiento (Pereira Salas, 1956). A pesar de la oposición, su construcción se inició en 1853 a cargo del contratista francés Lafourcade. Si bien no se conservan los planos originales de Brunet Debaines para el Municipal, las remodelaciones posteriores parecen haber mantenido el trazo original del arquitecto (Figura 5).¹⁵

Para la construcción del Teatro Municipal, se demolió la sede de la Real Universidad de San Felipe, lugar donde sesionaba el Congreso habitualmente, evidenciando la necesidad de construir una sede independiente para sus reuniones. De este modo, el Teatro Municipal se convierte en un detonante para la creación del palacio del Congreso Nacional (Jürgensen, 2012). Del proyecto de Brunet Debaines para el Congreso, de 1854, se conservan algunas plantas y dibujos que muestran la clara inspiración *beaux-arts* del edificio. Lucien Hénault, quien sucedería a Debaines como arquitecto de gobierno, continuó el proyecto según los lineamientos establecidos por su antecesor. El proyecto que finalmente se construye es el de Manuel Aldunate. Este proyecto, fechado en 1871, es considerado un “ajuste y detallamiento de las ideas anteriores” (Jürgensen, 2012, p. 140), en vista, además, de que el edificio del Congreso se encontraba ya en construcción.

Sumadas a sus aportes a la arquitectura pública, las obras de arquitectura civil de Brunet Debaines adquieren gran importancia por sus innovaciones estilísticas y tipológicas. Muchas familias aristocráticas de Santiago confiaron la edificación de sus residencias al arquitecto francés, quien propuso un nuevo tipo de casa residencial, de elegante monumentalidad pero sin exageraciones, apoyándose para esto en el uso de los órdenes clásicos en el diseño de las fachadas. Es el caso de los desaparecidos palacios de Melchor de Concha y Toro, y del General Bulnes. En una categoría aparte, debemos destacar su trabajo con la Iglesia, que se manifestaría en Santiago en la capilla de la Veracruz, del barrio Lastarria, y la fachada del Palacio Arzobispal de Santiago, en la Plaza de Armas;

¹⁵. Luego de la muerte de Brunet Debaines en 1855, se encargó la construcción del Teatro a Manuel Aldunate, quien siguió los planos elaborados por el arquitecto francés, evitando modificaciones en la estructura. Luego del incendio de 1870, el edificio fue reconstruido, estando a cargo de esta labor primero Aldunate, y luego Lucien Hénault (Jürgensen, 2012).

5

Vista del Teatro Municipal de Santiago, en calle Agustinas, hacia el cerro Santa Lucía, circa 1880.

La fotografía retrata al edificio y su entorno, luego de su reconstrucción posterior al incendio de 1870. Aún en esta época es evidente la diferencia de escala del edificio, un edificio institucional de alcance urbano, frente a las edificaciones vecinas, en su mayoría viviendas coloniales de uno o dos pisos.



un edificio que la iglesia mandó remodelar para darle características palaciegas y así tratar de reforzar simbólicamente la vigencia de su poder e influencia en la capital chilena.¹⁶

Tras la repentina muerte de Brunet Debaines en 1855, el gobierno chileno contrató a Lucien Hénault para sucederlo como arquitecto de gobierno, cargo que ocupó hasta 1866 en que fue nombrado el chileno Manuel Aldunate.

Lucien Ambrose Hénault nació en Bazoches, Francia, en 1823; estudió en la École des Beaux-Arts de París, combinando sus estudios de arquitectura con Le-Bas, con los talleres de artes plásticas junto a Ingres y Vernet (Pereira Salas, 1956). Llegó a Chile en 1857, encargándose de las obras inconclusas de su antecesor, como el Teatro Municipal, el Pasaje Bulnes y el edificio del Congreso Nacional. En el ámbito privado, diseñó y construyó los palacios de Luis Pereira Cotapos, Manuel Blanco Encalada, Javier Ovalle, Tadeo Reyes, Álvaro Covarrubias e Ignacio Larraín.¹⁷ A través de la edificación de estos palacios, los miembros de la nueva oligarquía chilena, pretendían “construir una imagen señorial en la que el origen de sus fortunas [...] pasara a un segundo plano” (Booth, 2014, p. 60). Así, al encomendar una mansión suntuosa a un arquitecto extranjero, la nueva aristocracia chilena pretendía emular los hábitos de vida de las élites europeas, aún

cuando el origen de sus fortunas era más pedestre y menos aristocrático de lo que hubiesen querido.

En un trabajo de 2006, Solène Bergot establece una definición precisa del palacio chileno de fines del siglo XIX.¹⁸ La primera característica distintiva era su ubicación de privilegio en el centro de la ciudad, ya sea en el perímetro de la Plaza de Armas o en las calles Alameda o Dieciocho. Su distribución interior correspondía a una vivienda urbana para una familia oligárquica de tipo nuclear. Su uso era de habitación exclusiva, sin espacios dedicados al comercio. Dentro de sus características físicas, se cuenta la fachada monumental –de estilo neoclásico o ecléctico, en concordancia con la arquitectura *beaux-arts*– y el terreno de grandes dimensiones, de más de 10 veces la superficie de una vivienda común. El palacio solía tener jardín, bodegas y caballerizas, así como áreas especializadas de servicio, que se ubicaban ya sea en el tercer patio –a la usanza colonial– o en los pisos superiores, en el caso de tipologías palaciegas típicamente decimonónicas (Figura 6).

La última característica de estos palacios, era la intervención de arquitectos extranjeros –o formados en el extranjero– en su diseño y edificación. De este modo, no sorprende que esta condición se vea reflejada físicamente en los palacios, a través de la adaptación de formas arquitectónicas que se alejan de la herencia colonial, y corresponden a la formación de los arquitectos que las diseñaron (Bergot, 2006). Estas formas eran eminentemente neoclásicas o eclécticas, como hemos visto, correspondientes a los estilos utilizados por los arquitectos formados durante el siglo XIX en la École des Beaux-Arts de París. En el caso de Santiago, la arquitectura *beaux-arts* aplicada a los palacios, fue utilizada como un modo de exponer un estilo de vida hacia el resto de la sociedad (Booth, 2014).

Conclusiones

Los profesionales franceses que llegaron a Chile en la segunda mitad del siglo XIX, fueron testigos del tránsito de la capital de aldea a metrópoli.¹⁹ Dibujaron el Santiago en vías de modernización y nos permitieron conocer la ciudad decimonónica a través de su mirada.²⁰ La arquitectura de estos profesionales fue un medio para fortalecer la identidad de la nueva república, a través de la incorporación de nuevas tipologías edilicias –el edificio del congreso, el teatro lírico, el palacio

16. Para profundizar sobre este tema, podemos referirnos a un trabajo específico sobre la remodelación del Palacio Arzobispal (Muñoz Lozano, 2011).

17. Palacio Errázuriz Zañartu.

18. En su artículo, Bergot considera un período de estudio entre 1860 y 1891 (Bergot, 2006).

19. Como diría Arturo Almandoz, “de las grandes aldeas a las metrópolis masificadas” (Almandoz, 2013).

20. “Vemos la ciudad a través de otros ojos, que eligieron por nosotros qué ver y desde dónde verlo” (Hidalgo, 2010)

6

LUCIEN HÉREAULT

Vista del Palacio Pereira, Construido para don Luis Pereira Cotapos y doña Carolina Iñíguez en 1872. Considerado pieza clave de la presencia de la arquitectura francesa en la capital chilena (Booth, 2014).



residencial chileno— que dan cuenta de una primera modernización de la capital chilena, en un momento inmediatamente anterior a la celebración del Centenario de la Independencia.

La revisión aquí presentada releva dos vertientes en las que la cultura de la *École des Beaux-Arts* se manifestó en Chile: mediante dos tipos de fenómenos de transferencia cultural, unos relacionados con la representación urbana y otros con la producción arquitectónica.

En la primera vertiente, nos aproximamos a la representación urbana de la mano de dos profesionales franceses de características diversas: Pierre Dejean y Jean Herbage. Antecesores de los arquitectos de gobierno, son recordados por su labor de registro de la ciudad. Los planos que nos dejaron son testimonios de la evolución de Santiago, en un período clave de la historia de la ciudad. Además de su plano, Dejean nos entregó un panorama de la ciudad que nos permite completar la imagen urbana del Santiago del período, en un trabajo que, en conjunto al álbum *Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile*, se constituye como un valioso levantamiento del patrimonio arquitectónico local (Pérez Oyarzún, 2002).

En la segunda vertiente, la producción de los arquitectos estudiados —los dos primeros arquitectos de gobierno— se ubica dentro de una política gubernamental dirigida a reforzar la enseñanza de las bellas artes. La elección de estos profesionales, egresados de la *École des Beaux-Arts*, denota una admiración general por la cultura francesa, y más específicamente por el programa académico de la *École*

des *Beaux-Arts*, lo que permitió la propagación de esta cultura en Chile. Su trabajo fue determinante en este período, tanto mediante su labor oficial en la enseñanza de la arquitectura, como en su desempeño en la edificación, mediante conceptos arquitecturales que permearon la evolución de Santiago durante el cambio de siglo, gracias a la propuesta de nuevas tipologías edilicias y nuevas maneras de emplazarse en la ciudad. La aparición de dos nuevas tipologías de edificio público, el Congreso Nacional y el Teatro Municipal —que podemos considerar equivalentes en importancia, en lo político y en lo sociocultural— impulsó a la ciudad hacia la modernidad, alejándola cada vez más de su pasado colonial. Asimismo, la escala de estos edificios es significativamente mayor a la de las austeras casas coloniales que los rodean (Figura 5), evidenciando así una calidad urbana propia de los nuevos edificios institucionales del período (Pérez Oyarzún y Rosas Vera, 2002).

Por otro lado, la tipología del palacio chileno es un ejemplo de fusión de culturas (Bergot, 2006), un receptor de la transferencia cultural entre Chile y Francia. La nueva vivienda aristocrática fue susceptible a procesos de adaptación de modelos tipológicos y estilísticos, convirtiéndose en un ejemplo paradigmático de transferencia de la arquitectura *beaux-arts* en Santiago de Chile.

El objetivo de este ensayo era revisar las manifestaciones de la cultura *beaux-arts* en Chile durante el siglo XIX a la luz del concepto de transferencia cultural. Desde este punto de vista, lo revisado hasta aquí testifica la ocurrencia de procesos de transferencia que trasladaron/tradujeron la cultura *beaux-arts* a la arquitectura de Santiago de Chile durante el período. Nos queda pendiente revisar el impacto que pudo tener la cultura local en los agentes de estas transferencias (arquitectos, constructores, ingenieros, viajeros), quienes tuvieron que trabajar con las preexistencias y adaptar su *savoir faire* aprendido en Francia. Una revisión de este tipo nos permitirá concretar un estudio más acabado²¹ sobre los procesos de transferencia cultural y la arquitectura chilena de la segunda mitad del siglo XIX.

Bibliografía

- Almandoz, Arturo (1997). *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*. Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- Almandoz, Arturo (2013). *Modernización urbana en América Latina. De las grandes aldeas a las metrópolis masificadas*. Santiago de Chile: Colección Estudios Urbanos UC.

21. Actualmente (2021) la autora se encuentra en la etapa final de desarrollo de su tesis de doctorado, en la que estudia fenómenos de transferencia cultural en la arquitectura del cambio de siglo (XIX-XX) en Santiago de Chile, enfocándose en el arquitecto chileno-francés Émile Jéquier y su obra icónica, el Museo Nacional de Bellas Artes.

Alpers, Svetlana (1987). *El arte de describir: El arte holandés del siglo XVII*. Madrid: H. Blume.

Archivo Nacional de Chile (1 de mayo de 1848). Contrata del Arquitecto Civil Mr. Brunet de Baines. Fondo Ministerio de Justicia, vol. 108.

Baudelaire, Charles (1860). The Swan. En W. Aggeler (Ed.), *The Flowers of Evil*. Fresno: Academy Library Guild.

Bergot, Solène (2006). Les palais de Santiago du Chili. Eclecticisme et hybridation (1860-1891). *Bulletin Université Paris 1 Panthéon Sorbonne*, automne, (24).

Booth, Rodrigo (2014). La ruina pedagógica. Miradas en torno a los usos pasados (y presentes) del Palacio Pereira. En A. Crispiani (Ed.), *Concurso Palacio Pereira. Historia de una recuperación patrimonial*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.

Brunet de Baines, Claude-François (1845-46). De la profession d'architecte. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 6.

Brunet de Baines, Claude-François (1853). *Curso de Arquitectura*. Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belin i ca.

Charle, Christophe (2010). Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes. *Les cahiers Irice*, 1(5), 51-73.

Compagnon, Olivier (2005). Influences? Modèles? Transferts culturels? Les mots pour le dire. *América. Cahiers du CRICCAL*, 1(33), 11-20.

Dejean, Pierre (5 de septiembre de 1837). Aviso Señor Dejean, Arquitecto francés. *El Mercurio de Valparaíso*.

Dejean, Pierre (25 de enero de 1842). Carta a Juan Herbage, arquitecto. *El Mercurio de Valparaíso*.

Dejean, Pierre (15 de marzo de 1852). Panorama de Santiago. *El Mercurio de Valparaíso*.

Espagne, Michel (2013). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, (1).

Espagne, Michel y Werner, Michael (2010). La construcción de una referencia cultural alemana en Francia. En: A. Sanz (Ed.), *Interculturas/transliteraturas*. Madrid: Arco/Libros.

Fernández, Roberto (1998). *El laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

González, José I. (2007). Primeros levantamientos cartográficos generales de Chile con base científica: los mapas de Claudio Gay y Amado Pissis. *Revista de Geografía Norte Grande*, (38), 21-44.

Guarda, Gabriel (1997). *El arquitecto de la Moneda Joaquín Toesca 1752-1799: una imagen del imperio español en América*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura.

Hardoy, Jorge E. (1988). Teorías y prácticas urbanísticas en Europa entre 1850 y 1930. Su traslado a América Latina. En J. Hardoy y R. Morse (Eds.), *Repensando la ciudad de América Latina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Henríquez, José (1957). Claudio Francisco Brunet de Baines / Luciano Ambrosio Henault. [Seminario de investigación. Santiago de Chile: Universidad de Chile].

Hidalgo, Germán (2010). *Vistas panorámicas de Santiago: 1790-1910*. Santiago de Chile: Ediciones UC-Origo.

Hidalgo, Germán (2017). La ciudad como problema de representación y conocimiento: la mirada urbana de la expedición naval astronómica norteamericana de J.M. Gilliss, Santiago de Chile en torno a 1850. *Revista 180*, (39).

Hurtado, J. J. (2001). Pierre Dejean. La arquitectura del registro: fachada, plano y panorámica. En F. Pérez Oyarzún y S. Salazar, (Eds.), *Constructores y viajeros. La presencia de extranjeros en la construcción de la ciudad. Chile, 1840-1940*, vol. 2. Santiago de Chile: Escuela De Arquitectura, Pontificia Universidad Católica De Chile.

Jürgensen, Francisca (2012). De capital poscolonial a capital republicana. Transformaciones en la arquitectura cívica de Santiago durante el proceso de consolidación de la República [Tesis. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile].

Muñoz Lozano, Yolanda (2011). El Palacio Arzobispal de Santiago 1810-2010: una reconstrucción crítica [Magister en Arquitectura. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile].

Novick, Alicia (2009). La ciudad, el urbanismo y los intercambios internacionales. Notas para la discusión. *Revista iberoamericana de urbanismo*, 1(1).

Nuti, Lucia (1999). Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance. En D. Cosgrove (Ed.), *Mappings*. Londres: Reaktion Books.

Peliowski, Amarí (2011). Vista jeneral y propia de la ciudad de Santiago de Chile (Reseña). *Archivo Visual de Santiago*. Consultado en <http://www.archivovisual.cl/vista-jeneral-y-propia-de-la-ciudad-de-santiago-de-chile>

Peliowski, Amarí (2018). Arquitectura, civilización y barbarie: Brunet Debaines como comentar social a mediados del siglo XIX en Chile. *Revista 180*, (42), 76-87.

Pereira Salas, Eugenio (1956). La arquitectura chilena en el siglo XIX. *Anales de la Universidad de Chile*, (102), 6-40.

Pérez Oyarzún, Fernando (2002). Presencia francesa en el patrimonio urbano y arquitectónico chileno: de la independencia al Centenario. En U. D. Portales (Ed.), *Chile y Francia 1850-2002*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Bellas Artes de la Universidad Diego Portales.

Pérez Oyarzún, Fernando (2016). *Arquitectura en el Chile del siglo XX*. Santiago de Chile: ARQ ediciones.

Pérez Oyarzún, Fernando y Rosas Vera, José (2002). Cities within the City: Urban and Architectural Transfers in Santiago de Chile, 1840-1940. En A. Almandoz (Ed.), *Planning Latin America's Capital Cities 1850-1950*. Nueva York: Routledge.

Rabinow, Paul (1995). *French Modern*. Chicago: University of Chicago Press.

Rama, Ángel (2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar editores.

Vicuña Subercaseaux, Benjamín (junio de 1910). La ciudad de Santiago. Planos y las transformaciones. *Revista Selecta*, II (3).

Ward, Stephen (2002). *Planning the Twentieth-Century City*. Chichester: John Wiley & Sons.

Fuentes de figuras

1. Biblioteca Nacional. Disponible en www.memoriachilena.cl
2. Biblioteca Nacional. Disponible en www.memoriachilena.cl

3. Castedo, L. y Encina, F.A., 1961. *Resumen de la Historia de Chile*. Santiago de Chile: Zig-Zag. Imagen digital gentileza de Proyecto Fondecyt N° 1150308 “Santiago 1850. La capital antes de su modernización. La mirada urbana de la expedición astronómica norteamericana de James Melville Gilliss”. Investigador responsable: Germán Hidalgo; coinvestigadores: Rodrigo Booth, Amarí Peliowski, José Rosas, Wren Strabucchi, Christian Saavedra y Catalina Valdés, 2015-2018.
4. Brunet Debaines, C.F., 1853. *Curso de Arquitectura*. Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belinica.
5. Archivo fotográfico de la Universidad de Chile. Consultado en: Laborde, M., & Moreno, J., 1997. *Santiago 1850-1830*. Santiago de Chile: Dolmen ediciones.
6. Fuente: Walton, J., 1915. *Album de Santiago y Vistas de Chile*, vol. 1. Valparaíso: Sociedad imprenta y litografía Barcelona.

Un regard réflexive sur un « cas Beaux-arts » au Brésil: à partir de l'édition en Brésilien du livre *La Casaque d'Arlequin, Belo Horizonte, une capitale éclectique au 19e siècle*

Heliana Angotti-Salgueiro

Une étude de cas dans historiographie des Beaux-arts

C'est un fait bien connu que le système de l'École des beaux-arts de Paris et ses modèles avaient un prestige institutionnel et académique assuré à partir de 1870. Jean-Louis Cohen a observé que « s'il y a bien un style 'international' [...] ce sera plutôt celui qui a été élaboré à l'École des beaux-arts qui, revendiquant l'éclectisme comme forme de liberté d'écriture s'est révélé particulièrement efficace »¹ au rayonnement de la méthode pédagogique du projet par l'institution, et de sa capacité à créer toute une série de nouveaux programmes et typologies demandés dans les villes du XIXe siècle.

1. Jean-Louis Cohen, *Architecture, modernité, modernisation*, Paris, Collège de France/Fayard, 2017, p. 48. Il avait déjà observé l'hégémonie des Beaux-arts pour la diffusion d'un véritable style international dans « Modernité et internationalisation », *Revue de l'Art. Architecture du XXe siècle*, n° 186, 2014-4. L'allusion au caractère « international » attribué de fait au modernisme a été codée par les commissaires de l'exposition au MoMa de New York, en 1932. En 1975, c'est aux Beaux-arts d'avoir droit à la reconnaissance avec une exposition aussi au MoMa, dont le catalogue est l'œuvre fondatrice éditée par Arthur Drexler, *The Architecture of the École des beaux-arts*, London, Secker & Warburg, 1977 (et 1984).

La provenance internationale des acteurs ayant séjourné à l'École est confirmée dans le recensement des élèves-architectes par « Le Delaire » (corrigé, actualisé et élargi sur un *Dictionnaire* mise en ligne sur une base de données).² Quatre Brésiliens en sont répertoriés, inscrits à des périodes différentes, entre 1863 et 1878, parmi eux l'architecte Joseph de Magalhães, auteur des projets pour une ville nouvelle, Belo Horizonte, laquelle on fera référence. La proportion des Brésiliens est un peu supérieure à celle des Mexicains, Argentins, Péruviens et Uruguayens (un élève pour chaque pays), et on en compte trois pour le Chili. Par rapport à la moyenne européenne, le Brésil en a encore moins que l'Italie (6 élèves) ou le Portugal (7). La disproportion la plus marquante par rapport à tous les pays est assurée par les Nord-américains, avec plus de 250 élèves ;³ responsables des projets très réussis suivant le modèle Beaux-arts, mais sous une autre échelle, ils ont construit des bâtiments dans des circonstances bien plus favorables que les nôtres, sur lesquels l'historiographie a laissé des œuvres de référence incontournables depuis les années 1970/80, aujourd'hui à la base de toutes les recherches.

C'étaient les *golden years* de la compréhension des arts du XIXe siècle et de la réhabilitation des Beaux-arts par les Anglo-saxons et puis par les français, période dont plusieurs d'entre nous ont profité grâce à la chance d'étudier à Paris pendant les années 1980/90 ; et puis, de retour à nos pays, nous avons essayé d'apporter notre collaboration pour le début d'une historiographie autour des variations de l'héritage des Beaux-arts, qui est pourtant restée marginale. Et si nous avons vécu en France un scénario de rénovation méthodologique à propos *d'un autre* XIXe siècle (avec l'ouverture du Musée d'Orsay et des nombreuses expositions et publications en cours des deux côtés de l'Atlantique), nos études étant alors plongées dans un contexte intellectuel de *revival* du siècle de l'invention de l'histoire de l'art et de la modernisation urbaine – la réhabilitation d'Hausmann comprise –, cela ne veut pas dire que le scénario était accueillant dans nos pays d'origine. La réception des arts du XIXe siècle, surtout la recherche autour de la culture académique des Beaux-arts, ont demeuré longtemps des thèmes stigmatisés par la pensée fonctionnaliste et le poids du modernisme brésilien dans les écoles d'architecture.

Justement, un des sujets de ma thèse publiée en 1997,⁴ a été l'appropriation des démarches de l'École des beaux-arts dans les projets de ce Brésilien, José de

2. Voir *Dictionnaire des élèves-architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968)*, AGORHA, Institut national d'histoire de l'art, 2011. Direction de Marie-Laure Crosnier Leconte. Disponible sur <https://agorha.inha.fr>.

3. Ces données sont encore de Edmond Delaire *et al.*, *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts, 1793-1907*, 2e éd., Paris, Librairie de la Construction Moderne, 1907.

4. Heliana Angotti-Salgueiro, *La Casaque d'Arlequin. Belo Horizonte, une capitale éclectique au XIXe siècle*, Paris, Editions de l'EHESS, 1997. Sous presse en Brésilien aux éditions EDUSP/UFMG.

Magalhães, alors totalement méconnu, qui a vécu à Paris des moments phares de l'architecture éclectique du Second Empire, et qui, de retour au pays, a été chargé du renouvellement des chantiers à Rio, et puis d'un faisceau des projets d'architecture pour la capitale de l'état de Minas Gerais, construite de toutes pièces entre 1894-1897. Je ne vous raconterai pas toute cette histoire, connue de certains d'entre vous – je voudrais seulement reprendre quelques questions de ce travail dans le cadre des notions qui sont proposées pour ce colloque, comme celles des *transferts* et échanges, programmes et *typologies de la ville moderne*.

Encore aujourd'hui au Brésil, il n'y a pas d'intérêt d'étudier le XIXe siècle ni les filiations aux Beaux-arts : les architectes de la période demeurent des noms oubliés, malgré la matérialité de quelques uns de leurs édifices encore debout dans nos villes. Ma recherche a été peu citée et l'exposition internationale dont j'ai été commissaire en 1996, lors du centenaire de Belo Horizonte,⁵ avec des dessins venant de l'École des beaux-arts, de la Bibliothèque d'Orsay et d'autres fonds significatifs, était trop précoce et son importance n'a pas été comprise à l'époque.

Alors que mon livre sort finalement en portugais 20 ans après avoir été publié en France, je me demande quel accueil il aura, étant donné qu'il véhicule une réflexion qui, comme le disait Pierre Bourdieu, vas circuler *sans son contexte*, en dehors de son champ de production, des discussions en vogue, de la bibliographie consultée. La réception des travaux élaborés dans d'autres univers intellectuels, « les conditions sociales de la circulation » d'un texte sont, en général, marquées par des nationalismes et chauvinismes du champ de forces universitaires.⁶ Il faut néanmoins espérer (en reprenant Paul Ricœur cité par Bernard Lepetit) que le livre arrivera au moins à « ouvrir un chemin de pensée », en dépit de « la distance qui sépare le lecteur actuel du système de valeurs sur lequel le texte s'était construit »,⁷ éveillant une réinterprétation de la période et une curiosité pour les architectes aux trajectoires singulières, liées à la transformation des villes.

L'énoncé de ce colloque nous invite à nous demander d'abord comment se présente le *champ historiographique* des études sur les Beaux-arts depuis le *revival* de ces années-là. Pour ma part, travaillant ensuite sur d'autres thèmes de recherches, ce n'est que dans les dernières années que j'ai repris le sujet au moment de traduire mon livre, et à part quelques références trouvées ici et là, je ne

5. « Belo Horizonte, o nascimento de uma capital », exposition internationale comptant 286 œuvres qui a eu lieu à Belo Horizonte (Escola Guignard), et à São Paulo (MASP), d'avril à juin 1996. Cf. Heliana Angotti-Salgueiro, *Guia da Exposição*, São Paulo, 1996.

6. Voir l'article classique de Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 145, 2002-5, pp. 3-8.

7. Bernard Lepetit, « É possível uma hermenêutica urbana ? », in Heliana Angotti-Salgueiro (org.), *Por uma nova história urbana. Bernard Lepetit*, São Paulo, Edusp [2001], 2e édition, 2016, pp. 186-187. Publié originalement dans Bernard Lepetit et Denise Pumain, *Temporalités urbaines*, Paris, Anthropos/Economica, 1993.

peux pas dire que les recherches ont vraiment avancé.⁸ Voilà quelques considérations initiales, en attendant de vous écouter sur les « nouvelles perspectives historiographiques » annoncées.

Des notions à discuter : transferts, modernisation des villes

Situons alors l'architecture de Belo Horizonte dans les thèmes de ce colloque, notamment en ouvrant la discussion sur certaines notions. Mes recherches ont toujours tourné autour des *transferts culturels*⁹ – axe principal de cette rencontre –, la *modernisation des villes* et les déplacements ou la circulation des acteurs et de leurs idées. Nous sommes tous d'accord que la *diversité géographique des études de cas* est à la base de la réflexion sur transferts et échanges et permet de comprendre le rayonnement d'un modèle et ses variations.

Traiter de l'architecture de l'Amérique latine, au moment de la transformation et la modernisation des villes à partir de la seconde moitié du XIX siècle et début XXe, demande la connaissance de la formation des acteurs et ses trajectoires, souvent marquées par des situations de mobilité professionnelle ou des exils culturels – dans le cas de Magalhães, ingénieur, diplômé à l'École polytechnique de Rio de Janeiro, qui fait le choix de compléter ses études aux Beaux-arts de Paris, il faut aussi tenir compte de l'expérience qu'il a vécue dans le Paris haussmannien. Les projets dessinés plus tard au pays pour ceux qui ont fait des séjours à l'étranger affichent des changements, néanmoins ils sont soumis aux *conditions de possibilité* des chantiers, aux technologies disponibles et à la main d'œuvre qui les exécutait. Ils ont réalisé un *Beaux-arts possible*, une façon de faire l'architecture avec les moyens de bord – matériaux locaux et professionnels aux formations et provenances diverses, dont les *histoires croisées* inscrites dans des situations urbaines précises, expliquent d'éventuelles « particularités » ou « différences » matérialisées dans les formes.

8. Certains textes récents arrivent même à reprendre des vieux clichés que le revival des années 1970-1990 avait totalement refoulé – entre eux, celui d'Alain Vaillant, qui voit la composition académique comme une « imitation » et le « fonctionnalisme de Viollet-le-Duc », comme « la seule doctrine originale » (*sic*). A ne pas suivre comme référence : « L'éclectisme esthétique », in Christophe Charle & Laurent Jeanpierre, *La vie intellectuelle en France I. Des lendemains de la révolution à 1914*, Paris, Seuil, 2016.

9. Les auteurs classiques qui ont écrit sur cette notion en France depuis la fin des années 1980 dans le domaine littéraire sont Michel Espagne et Michael Werner. Plus récemment Michel Espagne la reprend dans « La notion de transfert culturel », *Revue des Sciences/Lettres*, n° 1, 2013. <http://rsl.revue.org/219>.

C'est le cas de la fondation de Belo Horizonte, exemplaire du *transfert* et de la *transformation* des modèles Beaux-arts, en s'agissant d'une nouvelle ville-capitale (comme La Plata), dont les projets d'architecture ont été dessinés par cet ancien élève-architecte de seconde classe admis à l'atelier de Daumet, aux années 1870. J'ai étudié les bâtiments qu'il a projetés presque vingt ans après son séjour parisien, à partir de la lecture des énoncés des rendus et des esquisses des concours – l'accent sur les Éléments analytiques (une discipline à la base du système Beaux-arts) a permis de comprendre la méthode du projet d'un édifice et de ses parties, de connaître les références conseillées aux élèves et les démarches codées de la composition Beaux-arts. Les projets de Belo Horizonte ont été donc « lus » selon une « déconstruction » du système Beaux-arts, et de ce fait ils nous informent sur le processus de composition alors pratiqué.

Une autre question de la période se réfère à la relation entre le capital symbolique des Beaux-arts et la vision républicaine de la modernisation des villes – au Brésil le régime est proclamé en 1889 et sa première Constitution prévoyait la construction des capitales d'État – d'où la fondation de Belo Horizonte, tandis que dans d'autres villes, la République prônait le renouvellement et la construction des bâtiments administratifs et culturels. Le modèle Beaux-arts se fait l'emblème de la modernité des nations pour ses nouveaux programmes. Comme l'a affirmé Thierry Paquot, « chaque nouvel état veut sa ville, afin de s'affirmer aux yeux du monde entier et de rompre avec le passé, encore plus si celui-ci est colonial »¹⁰ – c'est le cas de la bourgade à démolir dans le site choisi pour la construction de Belo Horizonte, où les modèles français s'imposent comme une image du progrès. Mais ce genre de « vision mécanique des rapports entre politique et architecture »,¹¹ ne m'a pas vraiment intéressée, au-delà du constat trop évident, du dessein représentatif de modernisation alors dans l'air du temps, dont tous les discours se ressemblent.

En revanche, dans mon livre, je me suis penchée davantage sur les trois principaux acteurs sociaux de la ville et l'entrecroisement des contextes qu'ils ont vécus : 1. L'ingénieur responsable du plan et de l'organisation de la construction, et ses sources françaises (des Lumières au saint-simonisme), le situant dans la pensée urbaine d'une génération marqué par le scientisme; 2. L'architecte (notre sujet principal ici), dont les projets doivent être compris à l'intérieur du système Beaux-arts – (j'ai déjà mentionné l'intérêt des concours d'Éléments analytiques

10. Thierry Paquot, avant-propos à *Les faiseurs de villes, 1850-1950*, CH-Gollion, Infolio éditions, 2010, p. 7.

11. Expression de Jean-Louis Cohen, « Les nouveaux horizons de l'histoire de l'architecture », dans les Actes d'un rencontre de 2015 au Collège de France, sous sa direction, *L'Architecture entre pratique et connaissance scientifique*, Paris, Ed. du Patrimoine/ Centre des Monuments Nationaux, 2018, p. 92.

pour la seconde classe, dont il n'y avait pas d'études ni relations avec projets futurs) ; et troisièmement, les maîtres d'œuvre immigrants, notamment italiens, qui affluaient en masse au pays, responsables des projets et chantiers de l'architecture domestique, où la France était bien moins présente. Les hybridismes qui ont eu lieu localement entre des gens d'aires culturelles diverses et les débats dans l'air du temps autour de l'architecture et de la ville, ont été ici pris en compte.

Horizons méthodologiques - *histoires croisées* des acteurs, techniques, et modèles urbains

Passons maintenant à quelques thèmes traités dans mon livre qui, en termes de pratiques méthodologiques de la connaissance scientifique, semblent encore d'actualité – je pense à des réflexions de Jean-Louis Cohen dans son texte publié fin 2018, « Les nouveaux horizons de l'histoire de l'architecture »,¹² et aussi à quelques unes des positions de cet auteur dans sa Leçon inaugurale au Collège de France, en 2017. Du premier texte retenons « l'expansion quantitative des travaux » dans le champ de l'histoire de l'architecture et de la ville les trente dernières années, toutes formes confondus de production scientifique (thèses, expositions et leurs catalogues, actes de rencontres et colloques) – ils montrent que les monographies sur les acteurs, et surtout l'intérêt pour ceux qui ont eu « un second rôle » semblent encore considérables. Or, je pense que nous, chercheurs latino-américains, nous avons toujours eu l'habitude de travailler sur les « seconds de la classe » et non pas sur des représentants des « grands courants ». L'architecte de Belo Horizonte lui-même et son entourage de dessinateurs au sein de la stricte hiérarchie saint-simonienne de la Commission Constructrice, suggèrent des cas représentatifs, encore ouverts à la recherche.

C'est ainsi que la *micro-histoire*, une des voies mentionnées par Cohen pour les études architecturales, était à l'origine de nos démarches méthodologiques à la fin des années 1980, et les porte-paroles de la méthode, Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Edouard Grendi, circulaient dans des séminaires de l'EHESS, rassemblés par Jacques Revel.¹³ Grâce à la micro-histoire on pouvait mettre en valeur un personnage *exceptionnel normal* dont les simples projets s'inscrivaient dans des contextes plus vastes, pas seulement d'une institution de formation, les Beaux-arts, mais aussi dans les thèmes du débat de son temps, présents dans des recueils, manuels, et périodiques de circulation transnational, lus au

12. *Idem*, *op. cit.*

13. Jacques Revel, « Micro-analyse et construction du social », *Jeux d'Échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris, Hautes Etudes/Gallimard/Le Seuil, 1996.

fin fond du Brésil – et qui nous ont permis de « mieux comprendre l'histoire du champ architectural de l'éclectisme dans son ensemble et non seulement celle de ses héros ».¹⁴

Pensons aussi, encore selon cette ligne méthodologique, qu'une œuvre d'architecture n'est pas un fait de création individuelle, mais produit d'un group d'acteurs¹⁵. Des documents qui sont apparus depuis l'organisation des archives de Belo Horizonte, et des études récentes m'ont permis de connaître la trajectoire d'un architecte français, qui après avoir participé à la Commission Constructrice de Belo Horizonte, a fait carrière en Argentine. Il s'agit d'Edouard Le Monnier, qui a construit des œuvres importantes plus tard à Buenos Aires. Le Monnier est objet d'un article dans le *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* de 2004, où lui sont attribués des projets à Belo Horizonte, qui ne sont pas de sa main.¹⁶ Les *histoires croisées*¹⁷ personnelles, encore de pleine actualité, permettent d'étudier dynamiques et mobilités sociales urbaines et architecturales, confirmant l'importance des études biographiques, la formation des architectes, leurs filiations, généalogies, réseaux et références. Ces *problématiques de l'histoire sociale et intellectuelle* étaient déjà un passage obligatoire dans les séminaires de Marcel Roncayolo à Paris sur histoire socio-culturelle de l'urbanisme et, par extension, de l'architecture. « Les enquêtes sur les scènes urbaines, saisies à un moment précis de leur transformation »,¹⁸ s'articulent toujours à l'histoire de ses acteurs, point de départ de ma recherche.

14. Jean-Louis Cohen, « Les nouveaux horizons de l'histoire de l'architecture », *op.cit.*, 2018, p. 85.

15. Voir Pieter Uyttenhove, « Qui importe qui conçoit ? Questionnement sur la monographie d'architecte », in *Perspective. La monographie d'artiste*, Paris, INHA, n° 4, 2006, p. 597.

16. Edouard-Stanislas Le Monnier (1873-1931) diplômé à l'École nationale des arts décoratifs de Paris, a immigré vers l'Amérique du Sud, travaillant d'abord au Brésil comme dessinateur de troisième classe dans la Commission de Construction de BH. Depuis 1896, il est en Argentine où il a fait carrière d'architecte en construisant des œuvres importantes, des hôtels particuliers, des grands magasins, des immeubles d'angle comme le siège de la Banque d'Argentine et Uruguay, en 1928. Cf. Fabio Grementieri, « Le Monnier, Edouard-Stanislas », in Jorge Francisco Liernur et Fernando Aliata (dir.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, vol. 4, Buenos Aires, AGEA, 2004, pp. 77-79. Le Monnier lui-même a écrit sur l'attribution des projets à Magalhães : « ...ex-alumno de la escuela de Bellas Artes de Paris, a cuyo lápiz se deben los planos de la mayor parte de los edificios públicos (de Belo Horizonte) y que ha demostrado ser un hombre de talento, de buen gusto y progresista ». Cf. Ramon Gutierrez, « E. Le Monnier en el Brasil, 1894-1897 », in *Le Monnier. Arquitectura francesa en Argentina*. Buenos Aires, Fundación CEDODAL, 2001, pp. 77-79.

17. L'expression vient de la méthodologie formulée par Michael Werner e Bénédicte Zimmermann en 2003 dans un article des *Annales* : « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », repris comme Introduction au livre qu'ils ont dirigé, *De la Comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Le Genre humain/Seuil, 2004.

18. Jean-Louis Cohen, *op.cit.*, 2018, p. 91.

J'ouvre une parenthèse pour observer qu'une histoire de l'architecture urbaine suppose aussi plusieurs autres histoires, celle des techniques – l'archéologie des constructions, les matériaux locaux –, la main d'œuvre et ses pratiques : dans le cas de la construction d'une ville à 600km de Rio, où on n'aura pas des tailleurs de pierre pour reprendre les modèles Beaux-arts, on emploiera plutôt le stuc grâce au savoir-faire apporté par des immigrants italiens. En revanche, on importera le fer forgé des usines belges pour les escaliers prêts à poser, une manière d'achever plus vite les chantiers et d'afficher la modernité de la construction de la capitale. Les industries européennes ont bien profité des rapports commerciaux à tous les niveaux en vendant ses produits, qui se sont articulés aux bâtiments Beaux-arts. La multiplicité des interrelations entre l'art et l'industrie au XIXe siècle est un fait connu. L'histoire et la modernité ne sont pas incompatibles, au contraire.

Une ville construite de toutes pièces comme Belo Horizonte, où le plan et les édifices sont pensées en même temps, est aussi une occasion privilégiée pour étudier *l'ajustement des projets architecturaux au tracé urbain*. Dans ce sens, je prends position contre la critique de l'enseignement Beaux-arts comme étant un système « indifférent à la ville », m'appuyant sur les énoncés des concours après la deuxième moitié du XIXe, et en rapport à la diffusion des tracés haussmanniens dans les discours fondateurs de Belo Horizonte. Sur une centaine de programmes des esquisses et des rendus, le souci de l'emplacement défini de l'œuvre dans ses environs, la situant selon les axes et les points de vues d'une place ou rue, étaient un des principes de la composition Beaux-arts que Magalhães et ses dessinateurs ont essayé d'appliquer dans les projets de la nouvelle capitale (Figure 1). Discours officiels et chroniques de la fondation de la ville mettaient l'accent sur le *site*, le *dialogue*, le *panorama*, c'est à dire le rapport des édifices entre eux et leur représentation sur l'espace urbain, conçu au même temps. L'article « Villes » de Jean Reynaud, connu car publié aussi dans le populaire *Traité d'Architecture* de son frère Léonce Reynaud, était une lecture courante parmi les hommes de la Commission Constructrice de BH, de même qu'ils connaissaient les diagonales d'Haussmann. Si le site de la ville a prédisposé en certains cas la mise en scène des panoramas, sur d'autres le relief accentué a empêché l'articulation, le dialogue, la visibilité entre les bâtiments (Voir exemples de quelques projets : les gares, les palais administratifs) (Figure 1).

Les programmes de type monumentaux proches de ceux de la IIIe République française, « exportés dans les Amériques et un peu partout, de Chicago à Buenos-Aires », ont permis la construction des « ensembles urbains informés par le modèle haussmannien »,¹⁹ dessinés par les ex-élèves architectes de l'École des beaux-arts qui ont travaillé à l'exposition colombienne et puis au plan de Chicago, imposant le concept d'*art civique*, répandu dans le début du XXème siècle. La place

19. Jean-Louis Cohen, op. cit., 2017, p. 73.



1
Vue aquarellée de la Gare Centrale à Belo Horizonte, 1895 (non construite).

civique de Belo Horizonte a déjà été un essai dans ce sens, de même que d'autres points de convergence des diagonales et perspectives vers des grands bâtiments publics, dont la réalisation n'a pas suivi les beaux projets (Figures 2 et 3).

La notion de *transfert* et la question des modèles

L'emploi du mot *transfert* dans mes sujets de recherche a toujours été articulé aux termes *transformation*, *sélection*, *adaptation*, *réinterprétation fragmentée* des références, suivant les motivations conjoncturelles des contextes d'accueil – prémisses qui me semblent évidentes. C'est comme au sujet des « modèles », dont la prise en compte du sens des appropriations depuis les années 1980 par les historiens, a écarté l'usage des mots tels qu'*influence*, qui était déjà pour beaucoup d'entre nous définitivement banni du discours scientifique, grâce à la *relativisation* apportée par les études culturelles et la critique d'art historiquement située, comme celle des essais de Michael Baxandall. En écrivant bien plus tard la préface de l'édition en Brésilien du livre²⁰ *Patterns of intention* (l'original est de 1985, et la traduction française a circulé avec retentissement en 1991), j'ai cherché à montrer l'importance des particularités des situations culturelles dans lesquelles les « citations » artistiques pouvaient s'inscrire, dénonçant, à l'appui d'un morceau célèbre de ce livre (« Digression contre la notion d'influence »), le côté réducteur et autoritaire de la notion. Ce qui ne veut pas dire que je suis d'accord avec certaines formules de l'auteur anglais, à mon avis aussi trompeuses qu'*influence* par rapport à un modèle : *s'inspirer de*, *imiter*, *paraphraser*, *se calquer sur*, *rivaliser*, *pasticher*, *déformer*,

20. Heliana Angotti-Salgueiro, « Introdução à edição brasileira », Michael Baxandall, *Padrões de Intenção. A explicação histórica dos quadros*, São Paulo, Cia. das Letras, 2006.

2

Vignette avec trois
Secrétariats d'États
à Belo Horizonte,
1895.



3

Dessin d'un projet
pour une Exposition
Permanente, à Belo
Horizonte, 1900.
Une vue partielle de
ce dessin est sortie
sur la couverture
de la *Revue de l'art*,
n° 106, spécial sur
l'haussmannisme,
en 1994.



subvertir, basées sur jugements de valeur. Depuis les années 2000, grâce à la diffusion de l'histoire culturelle, plusieurs auteurs ont enfin pris en compte les contextes historiques et ont également revu la terminologie dans le domaine de l'histoire de l'art : voir le numéro spécial sur Interactions et transferts artistiques, de la revue *Histoire de l'art* (64, avril 2009).

Les catégories et les concepts ont aussi leur histoire, leur *temps propre* et leurs applications spécifiques et diversifiées. C'est ainsi que la notion de *transfert culturel*, d'abord originaire des études littéraires entre la France et l'Allemagne, a fait son chemin depuis les années 1980, et en revenant dans des articles de Michel Espagne en 2009 et 2013, elle n'a pas perdu son actualité et a gagné en extension disciplinaire en s'internationalisant. Devant l'affirmation de cet auteur

en 2013 : « la recherche sur les transferts fait partie des historiographies culturelles transnationales », j'observe que le *regard distant* nous apprend aussi finalement sur le rôle qu'assument nos propres travaux dans d'autres contextes. Je me permets ici de faire référence à des comptes rendus écrits en France sur mon livre, *La Casaque d'Arlequin*, qui renforcent cette question : Antoine Picon a écrit dans *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* : « Une création comme Belo Horizonte ne renvoie pas seulement à un moment particulier de l'histoire brésilienne, elle constitue aussi une pierre de touche pour les conceptions européennes, françaises en particulier, de la ville – conceptions dont elle contribue à révéler les limites ». Jean-Baptiste Minnaert, dans son compte rendu à la *Revue de l'art*, a souligné « que la fondation de Belo Horizonte compose une des pages les plus édifiantes de l'éclectisme français ». Dans le même sens, lorsqu'il évoque des pays de la Méditerranée, il met l'accent sur « l'importance des histoires écrites par d'autres pays en ce qui concerne les subtilités de l'expérimentation des modèles spatiaux ». Ou encore à propos de l'histoire de l'architecture et ses méthodes, il souligne l'importance de « réfléchir sur d'autres échelles de temps et d'espace, sur d'autres lignes intellectuelles »²¹. Tout cela renforce l'intérêt de ce rencontre en Argentine où tant le XIXe siècle et son éclectisme, comme les architectes issus des Beaux-arts qui ont fait de Buenos Aires « le Paris en Amérique », ont été pris en compte par les chercheurs à l' hauteur de leur importance.

Encore à propos des notions des énoncés proposés, si la *dépendance culturelle* dans le cas d'un modèle comme les Beaux-arts est niée au nom des *adaptations*, des *appropriations*, – on doit mettre en doute si l'on peut parler d'*échange* avant le modernisme. Je pense que la « réciprocité » des idées et des formes, au-delà de la simple circulation des gens, ne viendra que dans les premières décennies du XXe siècle, avec le phénomène appelé de *retro-transference* (soit dans le champ de l'urbanisme, soit dans celui de l'architecture).²² L'Amérique latine sera alors un

21. Cf. Antoine Picon, *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 2-3, novembre 1999, pp. 202-204 ; Jean-Baptiste Minnaert, *Revue de l'Art*, n° 130, 2000, pp. 81-82 ; et « Histoire de l'architecture contemporaine en Méditerranée : questions de méthode et d'historiographie », *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps, des disciplines*, Paris, INHA, Actes des colloques, 2005 ; et « Architecture ordinaire et hommes pluriels », *Hal*, Dossiers sur l'art, 2009.

22. Alicia Novick, «La ciudad, el urbanismo y los intercambios internacionales. Notas para discusión », texte présenté au II Seminário de História Urbana, à Campinas, en 2009 (le terme *retro-transference* est remis à C. Collins) ; et *Idem*, « Foreign Hires : French Experts and the Urbanism of Buenos Aires, 1907-1932 », Mercedes Volait & Joe Nasr (ed.), *Urbanism, Imported or Exported? Native Aspirations and Foreign Plan*, Chichester, Wiley-Academy, 2003.

lieu d'expérimentation pour les architectes (Agache, Le Corbusier, et tant d'autres),²³ et les occasions de partage se multiplieront. Si la première notion, celle de *dépendance* est aussi autoritaire qu'*influence*, les relations autour de la deuxième, *échange*, se font plutôt en *sens unique*, en dépit de la banalisation de termes tels que *circulation*, *diffusion*, *résonnance* – car une histoire culturelle demande à inscrire des idées comme des formes dans des *conditions de possibilité* de la réception, et du vrai partage entre les espaces transnationaux.²⁴

Il faut aussi constater l'importance de prendre en compte d'autres modèles ou les échanges entre les pays latino-américains – c'est le cas de celui des « villes de la république Argentine » pour le Brésil – à Belo Horizonte, ce n'est pas seulement le modèle des Beaux-arts parisien qui a compté. Une lettre de l'ingénieur Aarão Reis atteste la demande des « plans, profils, vues, mémoires descriptives, données statistiques, descriptions techniques, législation sur l'organisation policière, dispositifs sanitaires et hygiéniques etc. », et sa disposition de voyager pour connaître « de visu les grandes villes modernes de Plata ».²⁵ Rappelons l'impact de l'Avenue de Mayo, inaugurée en 1894 ; dans le champ architectural, il suffit de rapprocher le projet du Palais du Congrès de Magalhães à celui de Buenos Aires, pour constater le même parti, la symétrie Beaux-arts, le dôme surélevé (symbole sacré qui devient emblématique de la démocratie pour les capitales en Amérique, dessinés par les élèves Beaux-arts). Les programmes des grands bâtiments publics n'étaient pas demandés aux élèves de seconde classe : la composition chez Magalhães pose donc problème.

Encore à propos de la notion de transfert d'un modèle, elle mérite de plus longues considérations, dans le sens qu'*un modèle a son lieu, son histoire et son temps*. Je me permets de penser le rayonnement de l'École au domaine de l'urbanisme dans la période qui nous intéresse ici (depuis 1870), à propos de la longue durée du plus représentatif modèle qu'on puisse évoquer : l'Hausmannisme, auquel ma recherche s'est inscrite (Figure 3).

On sait qu'un modèle passe par les acteurs, les institutions, la gestion et les politiques urbaines, et se définit toujours localement. Le modèle haussmannien

23. L'impact des voyages de Le Corbusier au Brésil, en 1929 et 1936, ont eu en contrepartie la réception positive du pavillon brésilien de Niemeyer et Reidy à la World Fair en 1939, puis la révélation de notre architecture moderne lors de l'exposition Brazil Builds, au MoMa, en 1943, et finalement le rayonnement photographique international des édifices de Brasília – moments considérés par Jean-Louis Cohen comme de *renouveau de l'architecture européenne et nord-américaine* – voir son article : « Modernité et internationalisation », *op.cit.*, 2014, p. 40.

24. Heliana Angotti-Salgueiro et José Geraldo Simões Jr, « Por uma reflexão sobre pioneiros do urbanismo no Brasil e modalidades de apropriação de ideários internacionais. Revisando terminologias e conceitos », *Arquitextos. Vitruvius*, 17, Avril 2017 ; et Pierre-Yves Saunier, « Circulations, Connexions et espaces transnationaux », *Genèses* n° 57, 2004-4.

25. Aarão Reis, Lettre du 22 octobre 1894, « Documentos Diversos, 1894 », MHAB, Belo Horizonte.

constamment mentionné va bien au-delà des interprétations traditionnelles que le voyait en termes de « la fascination des bourgeoisies locales » envers Paris.²⁶ Il est indissociable des représentations de son temps et de l'histoire de la ville elle-même – les appropriations sont donc toutes fragmentaires, distinctes de la notion de *système intégré et global* que caractérise le modèle original : consensus aujourd'hui dans l'historiographie internationale.

L'adoption d'une typologie, d'un modèle, ne se fait donc pas ailleurs que de façon partielle, comme c'est le cas du modèle haussmannien dans la fondation de Belo Horizonte à la fin du XIXe siècle, ou de l'Avenue Central à Rio de Janeiro, au début du XXe. Si *un modèle est reconnu comme tel par sa capacité à s'exporter*, il apparaîtra certainement transformé dans d'autres pays : les circonstances et l'histoire des lieux d'accueil le mettent à l'épreuve. Certaines de ses limites se montrent aussi dans l'articulation entre l'espace et le temps des formes urbaines, qui « n'échappent pas à l'histoire »²⁷ : images de Belo Horizonte en deux temps, en 1920 et de nos jours, démontrent que les *avenues trop larges au départ*, seront très tôt à l'échelle de la forêt de tours qu'elles traversent.²⁸ Le modèle en dehors de Paris n'a pas résisté...

De la liberté de concevoir programmes et typologies

Il est suggéré dans l'énoncé de la session « Programmes et Typologies de la ville moderne », que la culture académique architecturale peut être envisagée selon les particularités urbaines locales. Or, sur ce point, je me demande jusqu'où peut on parler de différences régionales d'un style transplanté, quand les dites traditions locales n'ont pas de « force historique », et que les différences restent au niveau de la dépendance de la main d'œuvre et des conditions matérielles de la construction – deux données significatives qui je réitère pour affirmer des particularités. Dans le cas de Belo Horizonte, on l'a vu, les formes locales ne sont pas du tout intégrées dans les constructions nouvelles, au contraire, il fallait faire disparaître toute trace baroque de l'architecture ancienne considérée alors arriérée. La notion de patrimoine architectural et urbain n'était pas encore présente dans les mœurs et les discours, au delà des campagnes photographiques de registre documentaire, semblables à

26. Observation d'Alicia Novick, « La ciudad, el urbanismo y los intercambios internacionales. Notas para discusión », *op. cit.*, original dactylographié, p. 6.

27. Bernard Lepetit, « Das capitais às praças centrais. Mobilidade e centralidade no pensamento econômico francês », in Heliana Angotti-Salgueiro (org.), *Cidades Capitais do século XIX. Racionalidade, Cosmopolitismo e transferência de modelos*, São Paulo, EDUSP, 2001, p. 62.

28. Antoine Picon dans le compte-rendu sur mon livre, in *Les Cahiers de la Recherche architecturale et urbaine*, *op. cit.*, p. 204.

celle de Charles Marville à Paris. Et en dépit de la dialectique du cosmopolitisme et de la recherche du national pour former « le style de l'époque », question présente partout, il faut attendre encore les années 1920 pour prendre forme au Brésil le *neocolonial*, qui, en fin de compte n'est qu'une manifestation de historicisme.

Prenons le cas des « typologies exemplaires » (expression classique de Claude Mignot) en référence aux nouveaux programmes pour une ville du XIXe siècle, que Magalhães a dû bien assimiler dans son séjour parisien, et pourtant... il les conçoit autrement : quelques bâtiments n'indiquent pas au premier regard à quoi ils sont destinés – définition classique de programme. Il en associe parfois des parties clairement venues des différentes œuvres, et compose un assemblage. Par exemple : le Palais de Justice de Belo Horizonte (qui comme le Palais du Congrès n'a pas été construit) ressemble plutôt à des halles, à une gare, à un pavillon d'exposition (Figure 4). Dans ce cas il s'approche des pavillons du Palais du Trocadero de l'Exposition universelle de 1878, de Davioud et Bourdais, du Conservatoire de Musique et déclamation de son maître Honoré Daumet, Prix de Rome 1855, ou encore des galeries latérales de la bibliothèque de l'École de droit de L. E. Lhereux (1876-1878) – cette *série d'images* met en évidence les mécanismes de la démarche éclectique. De toutes façons, la question de l'apparence peu *parlante* des façades de certains programmes en cours de définition est un fait d'époque, en dépit de « l'internationalisme uniformisateur » qui touche plutôt les plans. Sont eux qu'indiquent une meilleure maîtrise de la composition : le Palais de Justice répond parfaitement à l'importance du plan dans le système pédagogique de l'EBA, de même que la distribution répond aux normes fonctionnelles pour ce type de bâtiment (Figure 4).

Encore à propos des programmes et typologies, une des gares de BH avec son plan triangulaire (qui a été plutôt imposé par son site) se rapproche des cirques ou des panoramas (Figure 5), l'autre rappelle des mairies ou d'écoles de village par sa tour centrale à clocher pointu (revoir Figure 1), tandis que le Palais Présidentiel (Figure 6) correspond davantage au programme des théâtres dont l'archétype de l'Opéra Garnier est indéniable.

Devant d'autres projets qui peuvent sembler « bizarres » selon les canons français, il ne s'agit probablement pas de méconnaissance ou de « transgression », mais de liberté devant un répertoire des types nouveaux, où *l'attitude éclectique dépasse parfois l'attitude typologique*.

Pour conclure, je reviens au texte de Jean-Louis Cohen qui à propos de la production historiographique dans un sens général, fait référence à *l'incapacité pratique des historiens à élaborer des œuvres transversaux*²⁹ – dans le cas du Brésil,

29. Jean-Louis Cohen, « Les nouveaux horizons de l'histoire de l'architecture », in *L'Architecture entre pratique et connaissance scientifique*, op.cit., 2018, p. 86. Dans le cas de pays Latino-américains, nous pouvons citer un livre de synthèse dans le domaine de l'urbanisme : Sylvia Arango Cardinal, *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, México-Colombia, FCE, 2012.



4

Palais de Justice pour la ville de Belo Horizonte, 1895 (non construite).



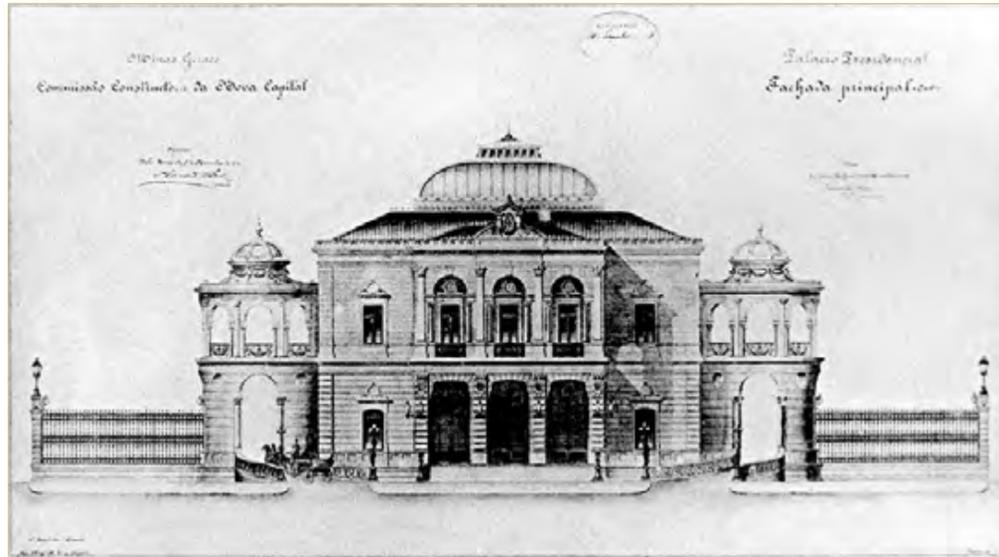
5

Gare d'embranchement General Carneiro, dans les environs de Belo Horizonte, 1895 (Démolie).

l'absence de recherches monographiques plus poussées sur les architectes porte-paroles de « l'architecture académique » ou ayant séjourné aux Beaux-arts, empêche encore toute tentative de synthèse. Espérons que ce colloque souligne cette lacune, nous permettant de mieux connaître les bâtiments sortis de la culture académique d'autres pays de l'Amérique Latine pour pouvoir *croiser* des *histoires* entre eux.

6

Palais Présidentiel
(dit palais de la
Liberté), à
Belo Horizonte,
1895.



Bibliographie

- AGORHA, Institut National d'Histoire de l'Art (2011). *Dictionnaire des élèves-architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968)*, sous la direction de Marie-Laure Crosnier-Leconte. Disponible sur <https://agorha.inha.fr>.
- Angotti-Salgueiro, Heliana (1994). « La pensée française dans la fondation de Belo Horizonte : des représentations aux pratiques », *Revue de l'Art*. Haussmannisme, (106), 85-96.
- Angotti-Salgueiro, Heliana (1997). *La Casaque d'Arlequin. Belo Horizonte, une capitale éclectique au XIXe siècle*. Paris : Editions de l'EHESS (Sous presse en Brésilien aux éditions EDUSP/UFMG).
- Angotti-Salgueiro, Heliana (2006). Introduction, *Padrões de Intenção. A explicação histórica dos quadros*, édition brésilienne de M. Baxandall. São Paulo : Cia. das Letras.
- Angotti-Salgueiro, Heliana et Simões Jr, José G. (Avril 2017), « Por uma reflexão sobre pioneiros do urbanismo no Brasil e modalidades de apropriação de ideários internacionais. Revisando terminologias e conceitos », *Arquitextos. Vitruvius*, (17).
- Arango Cardinal, Sylvia (2012). *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, México-Colombia : FCE.
- Bourdieu, Pierre (2002), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 5(145), 1-11.
- Carlhian, Jean-Paul et Ellis, Margot (2014). *Americans in Paris. Foundations of America's Architectural Gilded Age. Architecture Students at The École des beaux-arts 1846-1946*. New York : Rizzoli International Publications.
- Cohen, Jean-Louis (2014). « Modernité et internationalisation », *Revue de l'art. Architecture du XXe siècle*, 4(186), 37-43.
- Cohen, Jean-Louis (2017). *Architecture, modernité, modernisation*. Paris : Collège de France/Fayard.

- Cohen, Jean-Louis (2018). « Les nouveaux horizons de l'histoire de l'architecture », en J-L. Cohen (Dir.), *L'Architecture entre pratique et connaissance scientifique. Actes de la Rencontre du 16 janvier 2015 au Collège de France*. Paris : Editions du Patrimoine/Centre des Monuments Nationaux.
- Daguerre, Mercedes (2004). Voz « Eclecticismo », en J.F. Liernur et F. Aliata (Dirs.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (vol. 3, pp. 8-19). Buenos Aires : AGEA.
- Drexler, A. (Ed.) (1977), *The Architecture of the École des beaux-arts*, essais de Richard Chafee, Arthur Drexler, Neil Levine et David Van Zanten. London : Secker & Warburg [et 1984].
- Divers auteurs (avril 2009). « Interactions et transferts artistiques », *Histoire de l'art*, (64).
- Espagne, Michel (2013), « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, (1). <http://rsl.revue.org/219>.
- Grementieri, F. (2004), Voz « Le Monnier, Edouard-Stanislas », en J.F. Liernur et F. Aliata (dirs.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (vol. 4, 77-79). Buenos Aires : AGEA.
- Gutiérrez, Ramón (2001), « E. Le Monnier en el Brasil, 1894-1897 », *Le Monnier. Arquitectura francesa en Argentina*. Buenos Aires : Fundación CEDODAL.
- Lepetit, Bernard (2001), « Das capitais às praças centrais. Mobilidade e centralidade no pensamento econômico francês », en H. Angotti-Salgueiro (Org.), *Cidades Capitais do século XIX. Racionalidade, Cosmopolitismo e transferência de modelos*. São Paulo : EDUSP.
- Lepetit, Bernard (2016). « É possível uma hermenêutica urbana ? », en H. Angotti-Salgueiro (Org.), *Por uma nova história urbana. Bernard Lepetit* (2^e édition). São Paulo : EDUSP.
- Lepetit, Bernard et Pumain, Denise (1993). *Temporalités urbaines*. Paris : Anthropos/Economica.
- Minnaert, Jean-Baptiste (2000). « Compte-rendu à La Casaque d'Arlequin. Belo Horizonte, une capitale éclectique au XIXe siècle », *Revue de l'art*, (130), 81-82.
- Minnaert, Jean-Baptiste (2005). « Histoire de l'architecture contemporaine en Méditerranée : questions de méthode et d'historiographie », en *Repenser les limites : l'architecture a travers l'espace, le temps, des disciplines. Actes des colloques*. Paris : INHA.
- Minnaert, Jean-Baptiste (2009), « Architecture ordinaire et hommes pluriels », *Hal, Dossiers sur l'art*.
- Novick, Alicia (2003). « Foreign Hires: French Experts and the Urbanism of Buenos Aires, 1907-1932 », en M. Volait et J. Nasr (Eds.), *Urbanism, Imported or Exported? Native Aspirations and Foreign Plan*. Chichester : Wiley Academy.
- Novick, Alicia (2009). « La ciudad, el urbanismo y los intercambios internacionales. Notas para discusión », texte présenté au II Seminário de História Urbana. Campinas.
- Paquot, Thierry (Novembre 2010). « Belo Horizonte, une capitale éclectique au XIXe siècle. Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine », avant-propos que d'Arlequin, *Métiers*, CNMHS/ Éd. du Patrimoine, (2-3), 203-204.
- Reis, Aarão (1894). « Documentos Diversos, 1894 », lettre du 22 octobre. Belo Horizonte : Archives du MHAB.
- Reynaud, Jean (1841). « Villes », en P-H. Leroux et J. Reynaud (Eds.), *Encyclopédie nouvelle, ou dictionnaire philosophique, scientifique, littéraire et industrielle* (t. 8). Paris.
- Reynaud, Léonce (1867). *Traité d'architecture* (Partie 1 et 2). Paris : Dunod éd. [1^{ère} éd. 1850].

Revel, Jaques (1996). « Micro-analyse et construction du social », *Jeux d'Échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris : Hautes Études/Gallimard/Le Seuil.

Saunier, Pierre-Yves (2004). « Circulations, connexions et espaces transnationaux », *Genèses*, (57), 110-126.

Uyttenhove, Pieter (2006). « Qui importe qui conçoit ? Questionnement sur la monographie d'architecte ». *Perspective. La monographie d'artiste* (4,) 585-611.

Werner, Michael et Zimmermann, Bénédicte (2004). *De la Comparaison à l'histoire croisée*, Introduction. Paris : Le Genre humain/Seuil.

Sources des figures

1. APM.
2. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA), MG.
3. Museu Histórico Abílio Barreto à Belo Horizonte (MHAB), MG.
4. A-IEPHA.
5. MHAB.
6. MHAB.

Continuity and change in the teaching of architecture at the Escola Nacional de Belas Artes (National School of Fine Arts) of Rio de Janeiro in the 1920s

Maria Lucia Bressan Pinheiro

The present paper has originated from an ongoing research project on the formation of the field of knowledge in history of Brazilian architecture in the context of cultural and educational institutions of architecture in Brazil. Although it does not specifically address the *beaux-arts* method of architecture education, it provides information and analyses which, from a different perspective, can shed light on the trajectory and the challenges faced by one of the first official models of higher education established in Brazil.

In fact, the introduction of the teaching of fine arts in Brazil is directly related to the coming of the Prince Regent D. João to Portugal's South American colony, in the context of the bonapartist siege of the city of Lisbon by the troops of Napoleon.

Such a situation meant the entrance of Brazil into the international division of labour under English control, since England supported the initiative. The installation of the Portuguese court in Rio de Janeiro showed the precariousness of the artistic and cultural colony compared to its European metropolis; so, one of the first and most urgent tasks of the Regent Prince was to establish, with the greater possible promptness, the minimum conditions required for the town to become the temporary seat of the Portuguese Empire.

In addition to measures relating to building legislation, which directly benefited England, Dom João founded cultural institutions and schools, in an attempt

to establish a cultural pattern closer to the European one.¹ To this respect, the Portuguese prince agreed to hire a group of French artists and intellectuals –which became known in Brazilian historiography as the “French Mission”– to establish a Fine Arts school in Rio de Janeiro. The French Mission was composed of prestigious names in bonapartist circles who were disgraced after the fall of Napoleon: Joachim Lebreton, Perpetual Secretary of the Institut de France; Jean Baptiste Debret, historical painter at the Court of Napoleon; Nicolas Antoine Taunay, landscape painter and former *pensioniste* of the French Academy in Rome; and Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, official architect of Jerome Bonaparte, brother of Napoleon Bonaparte and King of Westphalia.

The “French Mission” was the original core of a Royal School of Fine Arts, created by Dom João VI in 1816, but implemented effectively only in 1826, as the Imperial Academy of Fine Arts –an essential episode in the history of fine arts in Brazil–, representing a direct transplantation of French models into the modest colonial artistic *milieu*.

Much could be said about the vicissitudes of the newly established Academy in Brazil. In fact, despite the great prestige, if not hegemony, of French artistic culture in the 19th century –of which the French Mission is itself a testimony–, the new institution faced many difficulties in Rio de Janeiro. This, however, is not the subject of this paper: its purpose is to identify how the study of Brazilian architecture was introduced among the disciplinary contents of the curriculum of the architecture course of the Academy, structured by the architect Grandjean de Montigny according to the classicist orientation prevalent at the *École des Beaux-Arts* in Paris, where he graduated.

For a better assessment of the impact of the course organized by Montigny, it is necessary to remember that, at the time, not even Portugal had an Art School equivalent to the Academy founded in Brazil. It is also necessary to remember that, in general, Brazilian colonial architecture was extremely simple, built with technical and formal solutions quite primitive. Only the exceptional works –the most important buildings, commissioned by the administration of the colony or the Church– were designed by the only qualified professionals then available: the Portuguese military engineers, who had studied the Renaissance treatises in their military courses. As for religious architecture, some of the most important Brazilian churches of the gold cycle were still being built in the Baroque and Rococo styles, far from the neoclassic orientation with which Grandjean de Montigny tried to impregnate the Academy.

It is difficult to know how the course of architecture was actually taught in a cultural environment so different from its origins. In a document to the Portuguese

¹ Such as elimination of *muxarabis* and other traditional forms of window protection, replaced by glass panes, and the mandatory installation of metallic gutters, pipes and drains to prevent rainwater to fall directly from the eaves to the sidewalks. England was then a major producer of such products.

court, dated June 12, 1816, the head of the Mission, Joachim Lebreton, presented the structure and the teaching method of the architecture course as follows:

The course of architecture will be theoretical and practical. The theoretical part will have 3 sections, namely: history of architecture and its principles, established according to ancient and modern monuments; construction and stereotomy. [...] [The professor] will present the students only with examples chosen from the most perfect models of antiquity, and from the most beautiful monuments of modern architecture. [...] When the students have acquired enough knowledge to go on to architectural composition, there will be every month a contest of sketches and finished projects. These competitions will be judged by all the professors and the competent Minister will be notified of the result. (Barata, 1954, p. 290)

Thus, the objective of this paper is to identify the inclusion, among “the most beautiful monuments of modern architecture”, of architectural works built in the Brazilian colony. In this respect, a first problem is the lack of systematic studies on the contents of the discipline of history of architecture effectively taught to Academy students.

There are statements that describe the curriculum of the architecture course in different moments of the Academy’s history. In 1884, for example, a report of the Polytechnic Institute regarding the teaching of architecture in Brazil states that the course was composed of the architecture section and the auxiliary sciences section. The architecture section was made up of the subjects of Ornate Design, Geometric Design and Civil Architecture; the auxiliary sciences comprised the subjects of Applied Mathematics, Anatomy and Physiology of the Passions, History of Art, Aesthetics and Archaeology. There is no mention of a specific discipline on History of Architecture –which, possibly, was part of History of Art. The statement is, however, still excessively vague.

Ernesto da Cunha Araújo Viana and his architectural tours

More details on the teaching of history in the course of architecture can be extracted from a recent research work about the engineer Ernesto da Cunha Araújo Viana (Marques, 2018), admitted at the end of the 19th century as a professor of History and Theory of Architecture and Household Hygiene Legislation of the institution (*A Notícia*, 20/04/1901, p. 1), which was named Escola Nacional de Belas Artes - ENBA (National School of Fine Arts - NSFA) after the proclamation of the Republic, in 1889.

Araújo Viana used to make study tours with his students to new and old buildings of Rio de Janeiro, as a didactic activity related to the discipline of History and Theory of Architecture. In the year 1898, detailed descriptions of the excursions he made to Ilha Fiscal (Customs Island), to the Church of Saint Francis and to the Monastery of St. Benedict were published in the newspapers (Figure 1). Reading these descriptions, it seems that the purpose of such tours was to show built examples of the main architectural styles.

Thus, in the absence of genuinely medieval works, Araújo Viana took his students to Ilha Fiscal, a neo-Gothic building recently completed, “to show his disciples a work where they could observe some reproductions or imitations of medieval architecture”. Analyzing the facade of the building on-site, Viana noted that “it was a syncretic construction of elements taken from the military architecture of the Middle Ages, from three different historical periods: the 12th, 13th and 14th centuries”. Highlighting the quality of the stonework, he recalled that “the civil and military architecture of the Romanesque and ogival periods had many elements of sacred architecture” (*A Notícia*, 1898/07/27, p. 3).

The excursion to the Church of St. Francis, on Santo Antonio hill, was a practical lesson about the 17th century Baroque style. After presenting the great masters of the European Baroque Bernini and Borromini, Viana showed the characteristics of the style from the analysis of the building itself, manifesting his own predilection for the Renaissance in relation to the “decadente” Baroque, since in his opinion this style would be “more a built decoration than a decorated construction”. Viana also pointed out that “[the Church of] St Francis was not an imitation, a reproduction, but a building contemporary of the Baroque period; it was begun in the 17th century and completed in the 18th century”. The students made sketches of the decorative motifs of the Church and noticed the paintings of the ceiling, made by the painter José de Oliveira. In conclusion, Araújo Viana praised the reform recently undertaken in the Church, saying, in Ruskinian tones, that “he was usually very suspicious of restorations, which were sometimes worse than vandalism itself, but that he was pleased with what he saw” in that building. (*A Notícia*, 1898/08/10, p. 2).

The next tour –which also included the school’s professor of Architectural Drawing, Ludovico Berna– visited the Monastery of St. Benedict. Initially, Viana analyzed the Church facade, which, in his view, “... belonged to the so-called Jesuit style, emphasizing the employment of elements of the classical style, such as pilasters, moldings and acroteria on the belfries, mixed, however, with Baroque or borrominesque elements on the porches and at some points of the churchyard wall”. Viana mentioned the Church of the Holy Cross of the Military as an example of facade “which also resembles the Italian Jesuit style”, and, to confirm his remarks, showed engravings of the *Encyclopédie d’Architecture et Construction*, by Paul Planat.

Inside the Monastery’s church, Araújo Viana indicated:

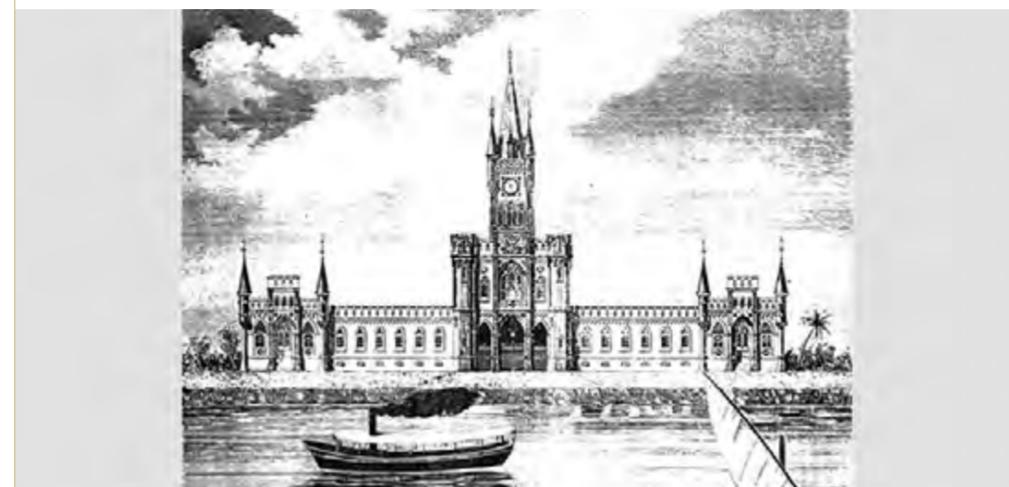
The difference between the Church of St. Francis, object of the past visit, and that of St. Benedict, which has three aisles; at St. Francis, the *borrominesque* or Baroque elements are independent of the main lines of the building; it is an exclusively sculptural ornamentation –a built decoration, so to speak; but, at St. Benedict’s, both the sculpture and painting are subject to the construction lines, blending harmoniously with them, so that the decorative elements fulfill more rationally their function, which is a very important differential characteristic. (*A Notícia*, 1898/08/22, p. 2)



1

Buildings visited by Araújo Viana and his ENBA students.

Church of Saint Francis (left) and Church of St. Benedict (right), in Rio de Janeiro.



Customs Island.

Other technical visits were planned to colonial buildings –such as Glória do Outeiro Church, Santa Casa de Misericórdia (a charity hospital), the Mint, and the Asylum for the Insane–, and also to contemporary buildings, such as the Portuguese Library, the Church of Our Lady of the Conception and the Asylum for the Poor, in addition to visits to factories and workshops (*A Notícia*, 22/08/1898, p. 2). It is not known whether such visits were carried out, since no information about them was found.

A few years later, in 1902, news about a far more ambitious tour was published in the papers: a trip to São João Del Rey, in Minas Gerais state, with students of ENBA's sculpture course, in order to make plaster casts of the works of the well-known sculptor Aleijadinho, “who will be studied by the professor” (*Jornal do Commercio*, 1902/09/26, p. 2). Finally, in January 1920, a month before his death, Araújo Viana requested permission to travel to Minas Gerais to collect notes on “artistic colonial archaeology” –which suggests his purpose to study and register decorative elements of the baroque colonial architecture of that state (*O Paiz*, 1920/01/13, p. 3).

The date is significant, because it coincides with the first attempts to include, among “the most beautiful monuments of modern architecture” to be presented to the students (in the words of Lebreton, a century before), also examples from Brazilian architecture. Such attempts were inspired by the exhortations that Ricardo Severo,² a Portuguese engineer living in São Paulo, directed to the “young national architects”, urging them to start “a new era of Brazilian Renaissance...” (Severo, 1916, p. 82). Severo's ideas would result in the movement that championed the valorization of Brazilian colonial architecture that came to be known as “neocolonial”.

Ricardo Severo and the emergence of the neocolonial style

The architectural proposal advocated by Severo was characterised by a philological approach to reclaim the decorative vocabulary of Brazilian traditional architecture, in order to use it in contemporary designs.

The nationalist character of his approach was of great originality in those years, in which few dared to challenge the hegemony of European architecture. In fact, the new style became immediately very popular in quite diverse *milieus*, showing itself capable of promoting meaningful symbolic mobilizations, as shown by its presence in two important events held in the year 1922: the Week of Modern

2. About Ricardo Severo's role in the awakening of interest for Brazilian colonial architecture, see Pinheiro, 2011 and 2013.

Art, sponsored by São Paulo modernist artists who wanted to update Brazilian art, and the International Exhibition of the First Centennial of the Independence of Brazil, held in Rio de Janeiro, where the neocolonial style was adopted as the official style of the Brazilian pavilions. However, neocolonial lacked a reliable base of knowledge about its sources: the Brazilian architecture of the colonial period, which was practically unknown until then. Thus, the emergence of the style was accompanied by the recognition of Brazilian architecture of the early centuries as worthy of study, promoting research and documentation activities towards that goal –as it seems to be the intention de Araújo Viana, when requesting permission to travel to Minas Gerais.

Neocolonial in Rio de Janeiro: José Mariano Filho and Lúcio Costa

In Rio de Janeiro, Ricardo Severo's ideas became well known through the numerous newspaper articles and initiatives promoted by the physician José Mariano Filho, an art lover who was very influential among the city's artists and architects. Mariano Filho promoted many design contests in which it was mandatory to follow the neocolonial style. These contests attracted the participation of many students and alumni of ENBA such as Nereu Sampaio, Raphael Galvão, Nestor de Figueiredo and Lúcio Costa.

The first contest sponsored by José Mariano Filho occurred in 1921; it aimed at residential designs, and achieved great repercussion in the press. Its first edition was won by Nereu Sampaio and Gabriel Fernandes. The second contest aimed at the design of garden elements, and was won by Angelo Bruhns; Lúcio Costa was awarded the second and third places. In 1923, José Mariano reissued the contest for residential designs, won by Angelo Bruhns, with Lúcio Costa in second place (*Figure 2*), and Nereu Sampaio in the third place (Pinheiro, 2011, pp. 137-138).

In addition to the design contests, Mariano Filho also undertook efforts to address the shortage of studies and repertoire on Brazilian colonial architecture through the granting of scholarships for architecture students to study and produce drawing records of Baroque colonial towns. Granted by the Brazilian Society of Fine Arts (SBBA), of which José Mariano was Director (Pinheiro, 2011, p. 141-143), these scholarships made possible Nestor de Figueiredo's trip to Ouro Preto; Nereu Sampaio's trip to São João Del Rei and Congonhas do Campo (*Figure 3*); and Lúcio Costa's travel to Diamantina.

José Mariano Filho also enjoyed great prestige within the country's leading elites; in May 1926, he was appointed Director of ENBA by the government. However, besides being alien to the School faculty, he became involved in petty

2

Residential projects awarded in the design competitions established by José Mariano Filho.

The winners in 1923: the first prize was awarded to Ângelo Bruhns' design



Left: the second prize, to Lúcio Costa .



Right: the winners in 1921. Nereu Sampaio and Gabriel Fernandes.



institutional quarrels which abbreviated his mandate. This was actually very short, unlike most studies about the episode tend to imply:³ it lasted only one year, from May 1926 to May 1927.

One of the initiatives taken by Mariano Filho in this short period is the proposal to create a discipline on Brazilian art history, which shows his intention to promote studies on Brazilian art and architecture, as he had already done in SBBA. But his idea was not approved: professor Gastão Bahiana, who was in charge of analyzing the proposal, considered that its contents could be distributed among the existing disciplines of History of Art and of History and Theory of Architecture. According to his opinion,

Brazilian Art (unless one wants to get into pointless minutiae) does not need a 80-lesson course; some of the 160 lessons of History of Art and the 160 of

3. Yves Bruand, for instance, implies that Mariano Filho remained as Director of ENBA until 1930 (1981, p. 71).

History and Theory of Architecture will be quite enough to expose the history of our national artistic life. (Pinheiro, 2011, pp. 175-176)

Thus, José Mariano's proposal for the creation of a discipline on Brazilian Art History –clearly inserted into the neocolonial campaign he had been promoting– was not successful.

At that time, the course of architecture did not seem to differ greatly from its initial structure, judging by the testimony of the architect Raphael Galvão, a former ENBA student, in 1927. According to his words, the architecture course lasted six years, three of which were directed to the basic course, and three to the special course. The basic course comprised the following disciplines: Calculus, Analytic Geometry, Resistance of Materials, Mechanics, Descriptive Geometry and Topography, among others. The three years of the special course focused on the discipline of Architectural Composition, taught by architect Archimedes Memória. In the last year of the composition course monthly contests, to be done in 8 hours, were held. It was necessary to participate in at least six monthly contests in order to qualify for the maximum degree contest, so described by Galvão:

- The maximum degree contest is made as follows: once given the subject, the student has 12 hours to do the sketch, remaining alone in a carefully sealed



3

Forecourt of the Sanctuary of Bom Jesus de Matosinhos in Congonhas do Campo, MG. Drawing by architecture student Nereu Sampaio in field trip sponsored by José Mariano Filho.

room. Once this sketch is approved, the candidate has nine 8-hour sessions to develop it. The program required is vast, since it consists of plans, sections, perspectives, details, calculations, explanatory memorials etc. As one can see, it is one of the most serious contests held in architecture colleges in our country (Pinheiro, 2011, p. 169).

- Thus, the course was still divided in two parts, one theoretical and the other practical, as initially proposed by Lebreton. It also remained focused on design contests, according to the traditional methodology of the *École des Beaux-Arts* in Paris. However, Galvão made no mention about the teaching of history of architecture in his description of the course.
- In this regard, it seems that José Mariano Filho was right in stating that, during the period in which he was ENBA's Director, "...This high artistic education institute [did not possess] any documentation related to the architecture of the Brazilian colonial period, the analysis and understanding of which, I believe, are essential for the development of the national architectural style", as he advocated.
- In view of such a state of affairs, Mariano Filho launched yet another initiative aimed at the study of Brazilian traditional architecture: the proposal, to be repeated during three years, of "an annual award of three contos de reis [the Brazilian currency at the time], in favor of the student who completed his course of architecture with the best grades, for the special purpose of gathering documentation of architectural and ornamental details of the work of the great artist Antonio Francisco Lisboa (known as Aleijadinho, or the Cripple) in the old cities of Ouro Preto, Congonhas do Campo, São João Del Rei and Mariana. The elements and details thus collected, which must be surveys properly measured on a scale to be established by the scholarly Congregation, will constitute a special archive to be used by the professors, students and architects, under the name 'Araújo Viana Archive' in a tribute to the great master whose voice first arose, in the ENBA precincts, in defense of the Brazilian colonial art, and of the humble masters who created it" (Pinheiro, 2011, p. 177).

This time, his proposal was approved, although not unanimously –which nevertheless indicates a more favourable ground for the study of Brazilian colonial architecture within the institution.

Maybe this favorable environment was inspired by the approach of the Bicentennial of Aleijadinho –the only colonial artist then renowned–, to be celebrated in 1930/08/30.

The approach of the event seems to have caused the proliferation, in the press, of references to the architecture of Minas Gerais and the works of Aleijadinho in the year 1929. Among them, there was an article by Lúcio Costa entitled "Aleijadinho and Traditional Architecture", praising what in his view were the

essential characteristics of Brazilian colonial architecture –the "true spirit of our people"– to the detriment of the excessive decorativism that he attributed to the artist. In fact, to highlight the qualities of colonial architecture, Lucio invested boldly against its biggest –and its only recognized– icon, in words that denote affinity to the ideas of Mariano Filho:

And so we understand that he [Aleijadinho] had the spirit of a decorator, not of an architect. The architect sees the whole, subordinates the details to the whole, and he only saw the detail, got lost in the detail, which sometimes required of him unforeseen, forced, or unpleasant solutions.

[...] The essential [of colonial architecture] is the other part, this other part alien to his work, and where we feel the true spirit of our people. The spirit that formed this kind of nationality that is ours. (Costa, 1962, p. 15)

Such arguments are very similar to the ideas of José Mariano Filho who, in his article "False arguments" –written between 1926-1928, according to Telles (Amaral, 1994, p. 239)– criticizing those who argued that the "colonial style" was more expensive than any other, by demanding "the compulsory employment of tiles, ornaments, pine cones, spires and other decorative elements hardly found on the Market", stated:

[...] the essential qualities of our national architecture, its serenity, the robustness of its attributes, the severity of its lines, the harmony of its structural elements, do not depend at all on the intervention of any requirement of decorative character. (Mariano Filho, 1943, p. 6)

Lúcio Costa, Director of ENBA

Therefore, at the end of the 1920's, Lucio Costa still shared many of the ideas of José Mariano Filho, according to his public statements. By that time, he was invited by Francisco Campos, Minister of Education and Public Health (MESP) of the new government established by the revolution of 1930, for the position of Director of ENBA, where he had graduated not more than five years ago. His appointment was due exactly to the ideas he then expressed, according to a piece of news about his recent appointment:

A young man 28 to 29 years old, [Costa] took his humanities course in Europe, with rare brilliance. With a degree in architecture, he participated successfully in the design competition for the façade of the Argentina Embassy [in Rio de Janeiro]. [...] Mr. Lúcio Costa is the author of a very interesting study on the art

of Aleijadinho, published in the Special Edition of the newspaper *O Jornal*, dedicated to the State of Minas Gerais. (*O Jornal*, 1930/12/10, p. 3)

Thus, the merits of the young architect listed in the news article suggest that the invitation of Francisco Campos was due exactly to the traditional features present in Lucio's architectural work until then (Figure 4). Shortly after his appointment, on December 29th, 1930, the architect was interviewed by the newspaper *O Globo*, stating that “a change in the whole School was imperative, as is the Government opinion”, with emphasis in the course of architecture, which “requires a radical transformation. Not just the course itself, but the programs of the disciplines and mainly the general teaching orientation”. Specifying some of the problems he identified –related, basically, to the “divergence between architecture and structure”, and also the falsehood of the materials (using mortar simulating stone, for example)– he enunciated an unexpected self-criticism that was to become famous: “We make cenography, style, archaeology, third-hand Spanish houses, miniature medieval castles, fake colonial buildings, everything but architecture”.

After emphasizing the need to improve the technical part of the architecture course, Lucio stated his intention to “...guide the artistic education in the sense of a perfect harmony with construction. The classics will be studied as a form of discipline; the styles as a critical subsidy and not for direct application”.

The most surprising part of the interview concerned the so-called “neocolonial style”. Lucio said:

I think it's essential that our architects finish the course with a perfect knowledge of our colonial architecture –not in order to transpose its motifs ridiculosity, not to order false colonial furniture (the real one is beautiful)– but to learn the good lessons it gives us of perfect simplicity and adaptation to the environment and the program, and consequent beauty. (*O Globo*, 1930/12/29, p. 4).

It is not possible, here, to go into detail about the sudden change of Lúcio Costa in relation to the style architecture practiced at ENBA –and, especially, his critique of the neocolonial style. But it might be in order to recall that, in December 1929, returning from a trip to Argentina, the already famous architect Le Corbusier spent a few days in Rio de Janeiro and in São Paulo, on a visit organized by the Russian architect based in São Paulo Gregori Warchavchik, and by the intellectual Paulo Prado. On that occasion, Le Corbusier gave a conference at ENBA –which, according to his own statement, Lúcio Costa attended “by chance”, from the outside of the crowded room (Bruand, 1981, p. 72).

Maybe this first and occasional contact with Le Corbusier, in 1929 –which took place while Gregori Warchavchik's first design in Rio de Janeiro, the Nordschild



4 LÚCIO COSTA

Design entry for the competition for Argentina Embassy in Rio de Janeiro, 1928.

House,⁴ was under construction (Figure 5)– had inspired him some thoughts, since the Russian architect was a prominent figure of the still incipient Brazilian modernism. His ideas and works were always very publicized,⁵ arousing much controversy.

On the other hand, the contrast between Rio de Janeiro's architectural panorama and the Nordschild House is undeniable: the house's bold lines look extremely *avant-garde* in comparison with its neighbours.

These, however, are conjectures not sufficiently clarified yet. What is known for certain is that the “radical transformation” advocated by Costa in the teaching of architecture at ENBA resulted in the hiring of Gregori Warchavchik himself and of the German architect Alexander Buddeus as professors of Architectural Composition (the name of the discipline of architectural design) of the fourth and fifth years of the course, respectively (Ferraz, 1965, p.35; Xavier, 1987, p. 54).

If the hiring of Warchavchik is not surprising, the reasons for the choice of Alexander Buddeus are still obscure. Little is known about the German architect, except that he was in Rio de Janeiro in July 1930, as reported by the press, which referred to him as “one of the greatest architects of Germany”, highlighting his design of the Germany Pavillion for the Antwerp Exhibition. It was also mentioned that “his studies of the new architecture in Central Europe are today worldwide known” (*O Jornal*, 1930/07/03, p. 8).

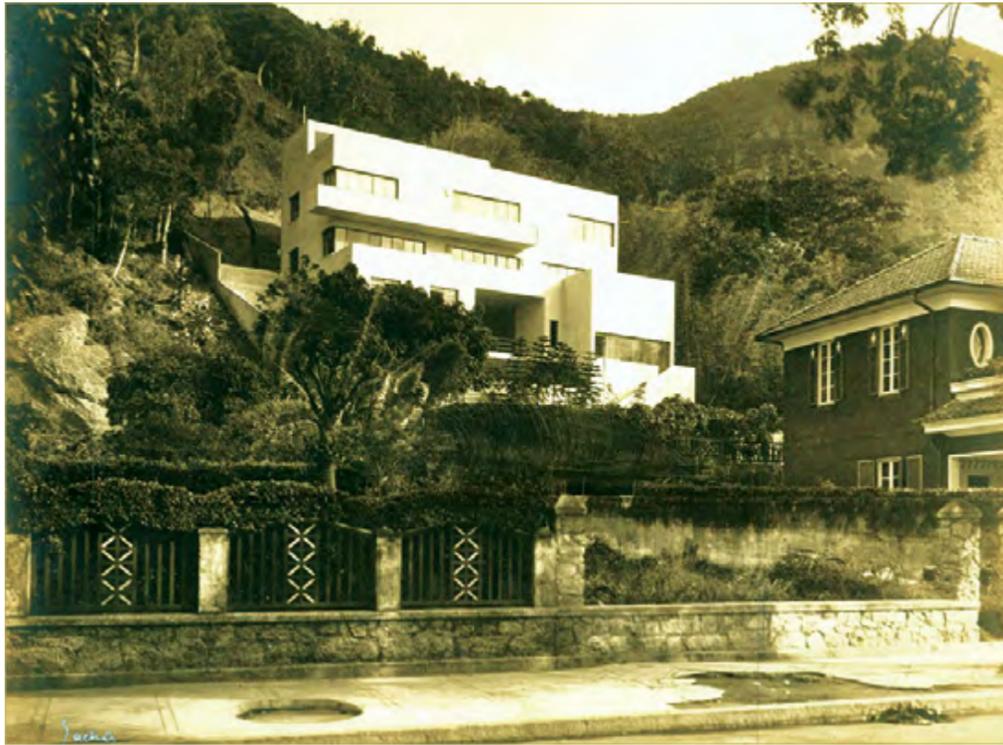
It should be stressed, moreover, that the regular professors of the disciplines in which Warchavchik and Buddeus were allocated remained at their posts. In this way, students could choose the professor they wished –a possibility welcomed with great enthusiasm by the student body.

Thus, Lucio's intended “radical reform” was restricted to the design disciplines, without reaching the theoretical ones, like history of architecture. Despite

4. The Nordschild House was inaugurated in October, 1931 (Ferraz, 1965, p. 38).

5. In 1931, Warchavchik's works were published in *Cahiers d'art* and in the anthology *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*, by Alberto Sartoris (Ibid., p. 38). Lúcio Costa himself first knew about the work of Warchavchik through the magazine *Para Todos* (Costa, 1995, p. 72).

5

GREGORI
WARCHAVCHIKNordschild House,
on Toneleros street.
First work on
Rio de Janeiro,
inaugurated in 1931.

their limitation, such institutional measures strongly displeased the School Faculty, as well as going against the new bureaucratic structure of the courses, recently established by the Government that had taken power in 1930, which was the very reason of the nomination of Lúcio Costa as ENBA's Director. Therefore, his mandate was quite short, lasting only from December 1930 to September 1931, less than one year, despite the strike sparked by students in support of the new measures (*O Jornal*, 1931/08/25, p. 2). However, everything was in vain. On 14 September 1931, the Congregation of ENBA elected a new Director for the institution: the professor of composition Archimedes Memória –one of the professors who suffered direct competition from the new architects hired by Lúcio Costa. Just a few months before that, Memória had stated his own understanding of “modern architecture”, in an interview to *O Jornal*:

The moment we are currently experiencing is of great creative intensity and as we find ourselves within this very movement, we can't fully realize it, giving it the importance it deserves. Only in the future will we be able to judge it. The different trends of modern architecture, in its evolution, always deserved from me, as a professor, a lengthy attention, because of my position as mentor of the few architects of our School of Fine Arts. I have searched, and will always search, to guide their steps through the knowledge of the three main

expressions of western architecture: the Greek revival, the Romanesque and the ogival style. With such background, the students are able to give expansion to their emotions with a logical sense, within the balance of classic proportions. (*O Jornal*, 1930/05/30, p. 3)

His words are illustrated with the prospect of one of the year's final contest designs: the “Palace for Rotary Conventions” designed by Antonio Severo. The design is *beaux-arts*, with a rather austere art deco ornamentation; but the student who got the first place in that contest was Paulo Camargo e Almeida, with a similar design, but of a classicist art deco imprint (Figure 6).

It must be mentioned that Memória, along with his partner, Francisque Cuchet, made several works in the neocolonial style, including the Pavilion of Small Industries of the 1922 Centennial Exhibition, nowadays the headquarters of Museu Histórico Nacional (National Historical Museum). It is worth mentioning that Lúcio Costa collaborated in this particular design as an intern. But, as it turned out, the neocolonial style was not included among those Memória recommended for the students in 1930, which indicated a wider design flexibility in his private professional activity than on his teaching orientation at ENBA –an attitude that can be generalized to the vast majority of the School staff at the time.

Final Considerations

In this incomplete narrative, the lack of a more detailed knowledge about ENBA's teaching orientation and its translation to the curriculum of the school, especially concerning history of architecture, an important pillar of the academic education, becomes evident. It is always difficult to grasp such information, given the great distance that usually exists between the programs of the disciplines and the contents effectively discussed in the classroom. The little evidence here presented –obtained, as mentioned initially, from scattered materials, found in research work conducted from a different perspective– indicate that although the discipline History of Architecture, or rather, History of Architectural Styles, was always included in ENBA's curriculum, it's difficult to know which themes and buildings were in fact presented to the students. Nevertheless, it seems that the inclusion of the study of Brazilian colonial architecture was never a general concern within the School's staff, with the exception of Prof. Ernesto da Cunha Araújo Viana –whose technical tours to Brazilian buildings were primarily intended to illustrate the European styles used in Brazil, rather than to investigate the particular nature of these same styles in their transplantation to this country.

Perhaps the most definitive observation to register here is the remarkable resilience of the *beaux-arts* education system inherited from the French matrix,

strongly based on design competitions of different levels of difficulty, as well as the resistance to any expansion of the spectrum of the officially recommended architectural models. As it turned out, the changes introduced in the years 1926-1927,

6

Final works of ENBA students in 1930, with the theme "Palace to Rotary Conventions".



The design by Paulo Camargo e Almeida, awarded with the first prize.



The project of Antonio Severo, considered exemplary by the professor of composition Arquimedes Memória.

with José Mariano Filho, and in 1931, with Lúcio Costa, were rejected by the institution, despite the recognition, if not outright popularity, achieved by the neocolonial style and by modernism –not only on the part of the students in general, but also among many professors of the School, in their private professional practice.

Bibliographical references

- A Notícia* (July 27, 1898), p. 3.
A Notícia (August 10, 1898), p. 2
A Notícia (August 22, 1898), p. 2
A Notícia (April 20, 1901), p.1.
 Barata, Mario (1954). Manuscrito inédito de Lebreton. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (14), 283-307.
 Bruand, Yves (1981). *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Projeto.
 Costa, Lúcio (1962). *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: CEUA.
 Costa, Lúcio (1995). *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes.
 Ferraz, Geraldo (1965). *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: MASP.
Jornal do Commercio (September 26, 1902), p. 2
 Mariano Filho, José (1943). *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: s.c.p.
 Marques, Marina Sung (2018). *Ernesto da Cunha Araújo Viana e a cidade do Rio de Janeiro*. Relatório Final de Iniciação Científica, Universidade de São Paulo, pp. 1-189. São Paulo: Universidade de São Paulo.
O Globo (December 29, 1930), p. 4.
O Jornal (May 30, 1930), p. 3.
O Jornal (July 3, 1930).
O Jornal (December 10, 1930), p. 3.
O Jornal (August 25, 1931), p. 2
O Paiz (January 13, 1920). Falecimentos. p. 4.
 Pinheiro, Maria Lucia Bressan (1989). *Da Beaux-Arts ao Bungalow - uma amostragem da arquitetura eclética no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, pp. 1-221. São Paulo: Universidade de São Paulo.
 Pinheiro, Maria Lucia Bressan (1992). Notas para a periodização da arquitetura eclética carioca. *Sinopses*, (17). São Paulo: FAUUSP.
 Pinheiro, Maria Lucia Bressan (2011). *Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio na década de 1920 no Brasil*. São Paulo: Edusp.
 Pinheiro, Maria Lucia Bressan (2013). Repercussão das ideias de Ricardo Severo e Raul Lino no debate cultural arquitetônico no Brasil nos anos 20, en J. M. Fernandes y M.L.B. Pinheiro, *Portugal-Brasil-África: Urbanismo e Arquitetura do Eclétismo ao Modernismo – séculos XIX e XX*. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio.

- Pinheiro, Maria Lucia Bressan (2015). Lúcio Costa: Anos de Formação. In L.E. de Magalhães (Coord.), *Humanistas e Cientistas do Brasil: Ciências Humanas*. São Paulo: Edusp.
- Santos, Paulo (1983). A reforma da escola de Belas Artes e do Salão. In A. Xavier, *Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração*. São Paulo: Pini/ABEA/Fundação Vilanova Artigas.
- Severo, Ricardo (1916). A Arte Tradicional no Brasil. Sociedade de Cultura Artística. In *Conferências 1914-1915*, pp. 37-82. São Paulo, SP: Tipografia Levi.
- Telles, Augusto Carlos da Silva (1994). Neocolonial: La polémica de José Mariano. In A. Amaral (Org.), *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, (pp. 201-221). São Paulo: Memorial/Fondo de Cultura Económica.

Figure sources

1. a. Photos by Augusto Malta. bndigital.bn.gov.br.
b. Revista dos Construtores (1886). No. 5, p. 65.
2. Pinheiro, 2011, p. 135 and 138.
3. Pinheiro, 2011, p. 142.
4. Pinheiro, 2011, p. 198.
5. FAUUSP Library.
6. Pinheiro, 2011, p. 171.

Del desprecio a la nostalgia. El *beaux-arts* en la historiografía sobre la arquitectura en América Latina

Claudia Shmidt

Denostado, denigrado, disuelto en un magma considerado aún más recalcitrante como el del “academicismo”, el *beaux-arts* –sea lo que fuere que eso significara– ha sido despreciado por buena parte de la historiografía sobre la arquitectura en América Latina, no lejos de lo que sucedió desde la historiografía sobre la arquitectura moderna en general. Aunque en *Theory and Design...* Reyner Banham (1960) mostró cierto interés al rescatar algunos aspectos, en su apartado “The Academic tradition and the concept of elementary composition” (pp. 14-22), solo fue un llamado de atención sobre un tópico que, a esa altura, había trasmutado en una lectura matematizada.¹ Aquellas valoraciones, claro está, forman parte de una sucesión de malos entendidos o sencillamente de otras intenciones. Las versiones euronorteamericanas en general optaron por diseccionar la cuestión del *beaux-arts* rescatando las arquitecturas más ingenieriles y desechando las eclécticas, estas últimas subsumidas bajo la noción de estilo. Este tipo de miradas convenientemente ignoró las arquitecturas situadas “extramuros” –las producidas en el resto de los continentes– tildándolas de excepcionales o recuperándolas como versiones surgidas desde su propio centro. Sin embargo, se reconoce

¹. En referencia al debate suscitado en torno a la publicación del ensayo de Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, 1947.

una dificultad adicional en los enfoques atravesados por la vocación de construir una particularidad adjetivada como latinoamericana: la sombra de un fenómeno de transculturación, la condena –por origen– a ser una arquitectura importada, de colonización. Así, al ser adoptada en el siglo XIX como la arquitectura que representaba a los estados independientes, la contradicción se evidencia con otro vigor: el *beaux-arts* pasará a ser interpretado como una arquitectura de sectores liberales que atenta contra la “nación”. Son estos, algunos de los argumentos más agresivos elaborados desde mediados del siglo XX, en búsqueda de una “esencia” latinoamericana.

Hacia la década de 1970 tuvo lugar una reivindicación nostálgica del *beaux-arts* en general que, en las narrativas sobre América Latina, sin embargo, fue vista críticamente, ya sea inquiriendo acerca de su pertenencia regional y por lo tanto acerca de su inclusión o, por el contrario, abordada como parte de la arquitectura moderna.

Se propone aquí una serie de observaciones sobre el problema del *beaux-arts* entre el desprecio, el silencio y la nostalgia. Como contrapartida se plantea la interpelación del lugar posible en una historiografía sobre la arquitectura en América Latina.

Desprecio

La historiografía sobre la arquitectura moderna en general se ha constituido en el punto de partida para la selección de los cánones de la historia de la arquitectura toda, tanto en términos de periodización como de los rasgos definitorios. El armado hegeliano de la historia de los estilos, jalonado por la transmisión por influjos, es decir por la creencia en la acción de la idea de influencia a través de la figura del artista y de la obra,² constituyó una base formal que todavía perdura en muchos registros. Jacob Burckhardt, que se manifestó en contra de esa filosofía, y sostenía que había que atenerse “a la observación, tomando secciones transversales de la historia en la mayor cantidad de direcciones posibles” (1944, p. 15),³ también entendía la importancia de la noción de estilo. Sin embargo, su aproximación era diferente. Lo veía como una “fuerza motivadora universal” conformada por la voluntad de arte y el instinto artístico, más allá

2. El concepto hegeliano de influencia, derivado de la concepción de flujo continuo y, por lo tanto, de la búsqueda de padres o tradiciones que conecten y den un recorrido lineal a las ideas en cada momento histórico, ha sido trabajado en este sentido *in extenso*, a partir de los artículos publicados en Porphyrios, Demetri (Ed.), “On the Methodology of Architectural History”, *Architectural Design*, n° 51, 1981, pp. 6-7.

3. La versión original fue realizada entre 1868 y 1885.

de la subjetividad del artista. Las grandes ideas debían encontrar medios de expresión eternos y no ceñirse a una manifestación del *Zeitgeist*. Por tal motivo, afirmaba, el alcance de ese ideal no podía ser nacional sino europeo –entendido como si fuera un criterio universalista– ya que no pertenece a una sola religión o cultura (Sitt, 1994).

Si bien el corpus de textos sobre la historia de la arquitectura en América Latina es aún hoy relativamente acotado, abarca un espectro significativo de puntos de vista. Si la categoría más problemática parece ser el propio recorte –América Latina–, los enfoques requieren de explicitaciones acerca del alcance de tal nominación. La fuerza de la primera asociación geográfica del término le concede cierto grado de naturalización. La cuestión del registro regional, es decir la separación entre las tres Américas –del norte, central y del sur–, se afianzó hacia fines del siglo XIX con la imposición del calificativo “latinas” a las secciones centro y sur del continente. No siempre queda claro el lugar del Caribe y automáticamente quedan invisibilizadas otras regiones posibles como Canadá, Luisiana o Texas, por ejemplo. La declinación en el adjetivo “latinoamericano” permite, además, presuponer algún tipo de homogeneidad. A su vez, el abanico de posturas se despliega desde la aceptación de tal condición, con un énfasis esencialista, hasta la puesta en crisis de su existencia. Estos registros de localización entrelazan los grandes trazos marcados según los períodos: colonial –hispano o ibérico silenciando la presencia francesa, holandesa e inglesa–, de las revoluciones y de la formación de los estados independientes. Siempre estará en conflicto la inclusión del precolombino u originario, según se lo mire.

Sobre esta trama de búsquedas identitarias, una línea fundante y sostenida de autores que abordó el enfoque comprehensivo desde una mirada regionalista se ha dirimido entre estas cuestiones. Algunos como Diego Angulo Iníiguez, Enrique Marco Dorta y Mario José Buschiazzo en la *Historia del Arte Hispanoamericano* (1945-1956); George Kubler y Martín Soria en *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800* (1959), Darcy Ribeiro en la compilación de Roberto Segre (1983) o Ramón Gutiérrez en *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (1983), entre los más significativos latinoamericanistas, recurren igualmente a la historia de los estilos para establecer las diferencias respecto de la polaridad del argumento centroeuropeo. En esta configuración, el *beaux-arts* se presenta indiferenciado de una serie de estilos igualmente condenables por ser extranjerizantes, por constituir modelos impostados y ajenos.

De todos modos, el problema central no estaría en qué concepto de estilo se aplique desde la historia del arte o de la arquitectura (hegeliano, burckhardtiano, las inflexiones de Gombrich o las afirmaciones genealógicas de Pevsner). Lo que se hace notar en esta enumeración, apenas esbozada, es que no se pone en discusión la historia de los estilos como metodología para la elaboración de esa historia de la arquitectura adjetivada. Tal vez, uno de los que más llamó la atención sobre

el tema fue Damián Bayón en sus capítulos para *The Cambridge History of Latin America* (Bethell, 1984, pp. 266) al señalar que

[...] hay que advertir que el de “estilo” es un concepto europeo poco adecuado para este contexto que, en realidad, precisa de una nueva nomenclatura y clasificación de las tipologías hispanoamericanas, para poder ser estudiadas desde el propio continente y no desde fuera como hasta ahora se ha hecho.

Igualmente lo aplicó, aunque la confusión entre categorías –estilo con tipología o la geografía cercenada como hispanoamericana dejando fuera Brasil entre otras ex colonias por ejemplo– debilitan un argumento que también proponía buscar algo local, particular, desde “dentro”.

La figura de Henry Russell Hitchcock se torna interesante en este punto. Como es sabido, ni el anterior *The International Style* (en coautoría con Philip Johnson, 1932), ni *Latin America since 1945* (1955) son historias, sino argumentos curatoriales que se han infiltrado en el corpus historiográfico sin mayores resistencias. Pero sí lo es su *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, cuya primera edición data de 1958, en la que podría decirse que no pudo evitar incluir a Sudamérica, diferenciada por el prefijo ya que América es Estados Unidos. Las referencias, a veces valorativas, aparecen frecuentemente relacionadas con las arquitecturas en África o Asia o cuando se trataba de arquitectos euronorteamericanos que aleatoriamente, proyectaron o construyeron en esas geografías. Pero puntualmente, el desdén sobre lo que llama allí la “extendida influencia de París en las décadas que siguieron a 1850” es notable (Hitchcock, 1958, p. 171).

Nikolaus Pevsner se vio obligado a incluir al continente americano todo, en su *Outline of European Architecture*, ante el reclamo crítico por ignorar a España en la primera edición. Pero luego visitó Sudamérica y adecuó su parecer sobre la arquitectura del siglo XIX –como se solía englobar bajo una nominación periódica, separada entre estilismos y construcción ingenieril–⁴ a la región. Tres meses después de su viaje decía en sus habituales *radio-talks*:

I can't help being branded as a nineteenth-century man, and for South America, architecture is of course one of four things: pre Columbian, Colonial, very recent or nineteenth-century. The nineteenth century is of the four the least explored, as it is the least explored in Europe as well. You can say that it is also the least deserving, but that is neither here nor there (Pevsner, 1960).

4. Un argumento que venía del siglo XIX, consensuado por los primeros modernos y esgrimido programáticamente por el propio Hitchcock antes del *International Style*; véase Hitchcock, Henry-Russell, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, Nueva York, Payson & Clarke, 1929. En esta obra abogaba por la reunión entre arquitectura e ingeniería, llamando a dejar de lado los “ismos”.

Si para Pevsner el siglo XIX no merecía ser explorado, ni en general ni en Sudamérica, para Hitchcock, tampoco.

What makes especially difficult the proper historical assessment of the widespread influence of Paris in the decades following 1850 is that this influence, whether direct or indirect, rarely produced buildings on the Continent of real distinction or even of much vitality. Only in England and the United States, where the mode was quite reshaped by a different cultural situation and the bold use of local materials, is it of much independent interest. The more plausibly Parisian the work outside France, the less vigour it usually possesses. Some of it can be very plausible indeed, as for example the street architecture of Mexico City and Buenos Aires, even if what appears to be carved French limestone in the Argentine capital is usually but a triumph of imitative craftsmanship on the part of stucco-workers imported from Italy. In general, Mexican and Argentine Second Empire is very dull, as dull as in Belgium, say, with no Poelaerts to redress the balance. Yet along the Malecón in Havana, Cuba, where the traditional galleried house-fronts were re-interpreted in a generically Second Empire way with Andalusian lushness, the results are much more notable, not least because the soft local stone has been very richly weathered by the strong sea breeze; [...] the use of azulejos in extraordinary tones of brilliant green and purple gives autochthonous character to similar work at Rio de Janeiro in Brazil (Hitchcock, 1958, pp. 117-118).

La incorporación de las experiencias en América Latina en ambos casos, se presenta asordinada, dependiente, deudora. Una forma muy afianzada en las historias de la arquitectura en general es el silencio. Respecto de América Latina, la ausencia en los textos canónicos euronorteamericanos es notable.⁵ El *beaux-arts*, asimilado a un estilo producido por la Academia de Bellas Artes de París, a menudo confundida con la École des Beaux-Arts se naturaliza livianamente como una marca negativa: el academicismo.

En cuanto a los trabajos especialmente enfocados en la arquitectura en América Latina, Iberoamérica o Hispanoamérica, las posiciones más blandas como las de Iñiguez, Dorta y Buschiazzo o Kubler y Soria –quienes parten de la idea de una “extensión” de las arquitecturas española y portuguesa– dan por sentada la unidad. La condición colonial y aún la posterior configuración de los

5. Como por ejemplo en la mayoría de los textos de Sigfried Giedion, Bruno Zevi o Nikolaus Pevsner. Respecto de este último, véase el forzamiento de su inclusión en Shmidt, Claudia, 2011, pp. 42-47. El texto de Tournikiotis, Panayotis, *Historiography of Modern Architecture*, 1999, directamente no lo considera. Quien ha llamado la atención tempranamente es Liernur, Jorge Francisco, “Latin America. The places of the others”, en *At the End of the Century. One Hundred Years of Architecture*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998; o en Liernur, J. F., “Introducción”, *Block*, nº 6 Tercer Mundo, Universidad Torcuato Di Tella, 2004, pp. 4-7; entre varios textos de su autoría.

estados nación modernos confirmarían esa suerte de comunión continua por naturaleza. Los más intransigentes –Gutiérrez, Ribeiro, Segre, etc.– directamente plantean que, a pesar de las independencias, el dominio político liberal bloqueó la posibilidad de desarrollar estilos nacionales. El *beaux-arts*, se insiste aquí, entendido como un estilo impostado, forma parte de ello. Aun así, la contradicción entre el desprecio y el extraordinario corpus de obras en la mayoría de las ciudades de la región, no pudo silenciarse.

Nostalgia

Entre el 29 de octubre de 1975 y el 4 de enero de 1976 se exhibió en el Museum of Modern Art en Nueva York, la exposición “The Architecture of the École des Beaux-Arts” curada por Arthur Drexler, quien era director del Departamento de Arquitectura del museo desde 1956. En conversaciones con Fabio Grementieri,⁶ David Van Zanten relató que, originalmente, el proyecto de Drexler era realizar una exposición fotográfica de la arquitectura *beaux-arts* en toda América incluyendo América Latina. Cabe recordar que en 1955 se presentó “Latin American Architecture since 1945”, una muestra de 45 edificios de 11 países, seleccionados por Henry Russell Hitchcock, fotografiados en su mayoría por Rosalie Thorne McKenna y “dramatically installed” por Drexler.⁷

Desde fines de 1972, Van Zanten se encontraba trabajando en la edición del libro de Donald Drew Egbert, su maestro en Princeton, quien le había pedido expresamente que se ocupara de ello (Egbert falleció poco tiempo después, en 1973). Cuando Drexler le planteó el proyecto, Van Zanten le advirtió acerca del extraordinario acervo de dibujos de alumnos existente en los archivos de la École, muchos de los cuales ni siquiera habían sido desenrollados y que finalmente terminaron expuestos. Entre otros aspectos, la nostalgia que despertó la “revelación” del *beaux-arts* a mediados de los años setenta en vísperas del bicentenario de la independencia de los Estados Unidos fue significativa. Se le debe agradecer a ambos (a Drexler y a Van Zanten) la puesta en valor de los dibujos, *renders* y planos que, por su artísticidad, causaron uno de los mayores impactos en la muestra

6. Agradezco a Fabio Grementieri el comentario.

7. “Latin American Architecture since 1945”, nota de prensa nº 96, 23 de noviembre, 1955. Recuperado de: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326011.pdf (consultado el 10 de octubre 2018). Véase el trabajo seminal de Del Real, Patricio, *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*, Columbia University, 2012.

y también a través de la difusión de los catálogos.⁸ En el marco del posmodernismo, el impulso dado por esta exposición contestataria, estaría generando el efecto inverso: el desprecio por la arquitectura moderna. Si se sigue por la línea de los estilos podría tratarse de un cuento de nunca acabar.

Pero si bien el impacto del posmodernismo en la arquitectura en América Latina es un tema que requiere otro tratamiento, debe ser tomado en cuenta. Se anota aquí, en todo caso, que se acentuó el reconocimiento de un mundo urbano circundante, casi dominante en las más importantes ciudades de la región de este tipo de arquitecturas, en principio, por haber sido realizadas por los Estados entre 1870 y 1920 aproximadamente, durante los procesos de metropolización urbana. Una de las salidas directas de esos debates, hacia fines de la década de 1970, fue la valoración patrimonial, sobre todo por parte de los sectores medios. La profesionalización del reciclaje abrió puertas a la recuperación de técnicas constructivas y a la revisión de modos de habitar doméstico por las diferencias entre las dimensiones –el rechazo al *standard minimum*–, la disposición espacial y la aislación térmica. Pero en términos historiográficos, el *beaux-arts* revisitado continuó siendo difícil de asimilar. Se siguió identificando como una salida inevitable por la masiva inmigración y la prosperidad resultante de la “acelerada integración en la economía mundial” (Bayón, 1995, p. 365). Pero acaso, ¿no estaba integrada desde el período colonial también?

En los textos que abordan las arquitecturas ligadas a la noción de *beaux-arts* en América Latina, el enfoque circunscripto a aquellos arquitectos directamente involucrados con un momento puntual –mediados del siglo XIX y comienzos del XX– y un sitio específico –la École des Beaux-Arts de París o las instituciones basadas en esta–, está dado por la fuerte presencia de las arquitecturas *beaux-arts* en América Latina y no ofrece problema alguno. La explicación cierra. El trabajo del historiador se reduce a una tarea arqueológica de constatación filial. Su rechazo o aceptación –el desprecio o la nostalgia– quedarían sujetos a juicios previos.

Interpelación

Tempranamente en 1930, Egbert publicó en *The Art Bulletin*, un *review* demolidor sobre el libro de Hitchcock, *Modern Architecture*. Ya entonces criticaba la

8. El catálogo correspondiente al período de la exposición fue *The Architecture of the École des Beaux-Arts: an exhibition presented at the Museum of Modern Art, New York, October 29, 1975-January 4, 1976*. New York, Museum of Modern Art (Arthur Drexler, 1975); compuesto de 42 páginas. La mayor difusión fue a través del libro de Drexler, Arthur, *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, New York, Museum of Modern Art, 1977. El libro contenía 523 páginas, con ensayos de David Van Zanten, Richard Chafee y Neil Levine.

aplicación de una mirada dogmática respecto de los estilos presentados como secuencia anticipatoria, la injustificada ponderación del acero y del hormigón armado sobre otros materiales y la ausencia de determinadas figuras que lo hacían dudar del rigor histórico.⁹ Como hizo notar Lee Sorensen,¹⁰ aunque se había iniciado como medievalista, aquel debate lo estimuló para orientarse hacia la historia de la arquitectura moderna desde otra perspectiva, precisamente, la interpelación a los argumentos dominantes. Fue en esos años también cuando Egbert comenzó a trabajar en el manuscrito sobre la tradición *beaux-arts* francesa, que desarrolló hasta 1941. Ese trabajo fue retomado hacia el final de su carrera, una vez retirado, en 1970. Su publicación fue editada por Van Zanten, uno de sus discípulos predilectos, y prologada por otro de sus alumnos, Robert Venturi:

I took Donald Drew Egbert's course on the History of Modern Architecture four times [...] For Egbert the influence of the École des Beaux-Arts, for instance, was an important part of the complicated architectural history of the nineteenth and twentieth centuries. For Sigfried Giedion, on the other hand, the Beaux-Arts was a "transitory fact". (Venturi, 1980, p. xiii)

Uno de los rasgos centrales que interesa remarcar aquí es el cambio radical de punto de vista para abordar lo que Egbert denominó “*the beaux-arts tradition*”, tal vez en tensión con los argumentos esgrimidos por Hitchcock, Pevsner o Giedion bajo la denominación de las “*new traditions*”.¹¹ Si bien nuevamente se señala aquí que en su texto, la arquitectura *beaux-arts* fuera del ámbito euro-norteamericano –amparado por el foco puesto precisamente en la localización francesa– está prácticamente ausente, sin embargo lo que resultó iluminador para encarar otros abordajes de la cuestión fue su hipótesis principal que interpela diferentes estratos historiográficos. En primer lugar, la definición del *beaux-arts* como un sistema moderno de organización de las bellas artes, vinculado al desarrollo de los países europeos más poderosos, a las estrategias de dominación y a los procesos de “invención de tradiciones” que conformaron los nuevos estados nación, como mostraría Hobsbawm (1983). Desde esa mentalidad, se entiende en un sentido amplio, como un sistema compositivo, simbólico, constructivo y de representación

9. Egbert, Donald Drew, “Reviewed Work: Modern Architecture by Henry Russell Hitchcock”, *The Art Bulletin*, vol. 12, nº 1, marzo de 1930, CAA, pp. 98-99.

10. Sorensen, Lee (Ed.), “Egbert, Donald Drew”, en *Dictionary of Art Historians*. Recuperado de <http://www.arthistorians.info/egbertd> (consultado el 8 de abril de 2019).

11. En el *review* del primer libro de Hitchcock, Egbert ya condenaba la idea de la “reintegración” entre arquitectura e ingeniería, allí esgrimida y sostenida por otros colegas.

Junto con ese registro, el otro aspecto fundamental es la periodización, en términos de la larga duración. El señalamiento de su inicio en 1671 y el seguimiento del refinamiento del sistema compositivo y espacial, en las distintas etapas acompañadas por las instituciones y estas según los cambios políticos, invita no solo a estudiar en profundidad aquella “tradición”, el *know how*, la Theory of Design –siguiendo apenas el índice del libro–, el problema del Carácter y la construcción conceptual moderna de la categoría del Programa, sino a remover el propio concepto de composición. En las historias que abordaron el *beaux-arts* en América Latina procurando relevar y analizar ese corpus nodal de obras, entendido ya sea desde la historia de la cultura, la crítica negativa frankfurtiana, o el circunstancial pasaje por las miradas foucaultianas, se reconocen diversas líneas de atención. Una de ellas tiene lugar a través de ciertas lecturas rossianas vía Georges Teyssot, por ejemplo, en el protagonismo asignado a la autoridad disciplinar de Quatremère de Quincy.¹² Estos enfoques abrieron la mirada hacia el siglo XVIII para datar un “origen” de los procesos de modernización.

Liernur, tal vez a contrapelo del propio Manfredo Tafuri –quien confiaba en el provincianismo de todo lo producido fuera del ámbito eurocéntrico– comprendió una de las claves de la crítica egbertiana a través del *beaux-arts*, el punto débil o fuerte según se lo mire, de la arquitectura moderna: la disolución del carácter. Recomponer esa tensión desplazada del problema del estilo permitió en un primer paso encontrar otra densidad en el período establecido para el *beaux-arts* en un laxo siglo XIX o más corto para América Latina, entre 1870 y 1930 como pareciera tener consenso a juzgar por la convocatoria del congreso que da marco al presente artículo.

Historiografía “sobre” la arquitectura en América Latina. Un lugar posible

Se aclara la condición preliminar de este trabajo inicial que aspira a construir una mirada sobre la historiografía de la arquitectura en América Latina. Puede decirse que, en ese marco, el estudio de la importancia del *beaux-arts* recién comienza. Siguiendo a Egbert, varios desafíos quedan por afrontar. Uno de ellos es la larga duración y el controversial abordaje del período colonial. Vale recordar el ejercicio actual de un Papa “latinoamericano” para intentar el acceso a otros archivos institucionales de la Iglesia Católica y sus órdenes, por ejemplo. Es que,

12. Fernando Aliata permitió desplegar una profundización en el conocimiento de su figura. Agradezco su generosidad por haberme introducido en su estudio (Voces).

entendido en esta larga duración, el *beaux-arts* quedaría redefinido en su consistencia básica: al ser un sistema universal y no un *international style*, se desactiva en tanto estilo y prescinde también de un carácter particular “nacional”. Pasa a ser la manera de proyectar de oficio. Así, los avatares de hacer arquitectura en los países colonizados o independizados en América Latina, no diferiría de hacerlo en los países del mundo occidental.

Hace exactamente 20 años, en septiembre de 1999, tuvo lugar en Buenos Aires la conferencia internacional “Architecture Culture around 1900”, que puso el acento en un período más acotado. Como resultado, desde el punto de vista propositivo, el colectivo de académicos elaboró un documento a la UNESCO reclamando por el reconocimiento del patrimonio producido alrededor del mundo entre fines del siglo XIX y principios del XX, considerando el *beaux-arts* como un sistema en plena confrontación con los procesos de modernización. Puede decirse que concitó la atención sobre un corpus de arquitecturas necesariamente mundial.

En ese sentido vale una vez más retomar a Hitchcock, aunque es un argumento fácilmente reconocible en un amplio conjunto de historias de la arquitectura en América Latina.

The accepted range of stylistic inspiration was so wide that it is often only a certain syncretism that vies buildings of this period, nominally in any one of half a dozen “styles” a recognizably contemporary flavour. (Hitchcock, 1958, p. 141)

Precisamente, ir en contra de esa idea es uno de los ejes que aquí se proponen. Reconocer que el *beaux-arts* se sabe multifacético, adaptable, desenraizado, implicaría dejar de lado el confort del sincretismo como explicación de un estilo inexplicable, diacrónico, apoyado en la interacción con las condiciones de posibilidad en cada circunstancia. Correr también el velo de la periodización ofrece un nuevo lugar posible para una historiografía sobre la arquitectura en América Latina y es, por ahora, una invitación a pensar.

Pevsner afirmaba que:

[...] la arquitectura occidental en América comienza a principios del siglo XVIII, con la catedral de Zacatecas en México o con la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco, en Bahía, Brasil, pues quizás [...] tengan algo de bárbaro sensacional, pero también lo tiene gran parte del churrigueresco español (1957, p. 455) (Figura 1)

Pero visto en reversa, ¿no tiene también “algo de bárbaro” la ópera de París de Garnier? (Figura 2). En otras palabras, desde el punto de vista historiográfico, ¿tiene sentido aún la pregunta por el *beaux-arts* en América Latina?



1

Catedral de Zacatecas, México.

2

CHARLES GARNIER

Ópera de París.



Bibliografía

- Angulo Iñiguez, Diego; Dorta, Marco y Buschiazzi, Mario (1945-1956). *Historia del arte hispanoamericano*. Madrid: Rueda.
- Banham, Reyner (1960). *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press.
- Bayón, Damián (1984). Arquitectura y arte colonial de Hispanoamérica. En: L. Bethell (Ed.), *Historia de América Latina* (IV, pp. 265-289). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bayón, Damián (1995). Latin American architecture c. 1920-c. 1980. En L. Bethell (Ed.), *The Cambridge History of Latin America* (X, pp. 365-371). Cambridge: Cambridge University Press.
- Burckhardt, Jacob (1944). *Reflections on History*. Londres: Allen & Unwin.
- Gutiérrez, Ramón (1983). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- Hitchcock, Henry-Russell (1958). *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*. Hitchcock. Baltimore: Penguin.
- Hitchcock, Henry-Russell y Johnson, Philip (1932). *The International Style. Architecture since 1922*. Nueva York: W.W. Norton

- Hobsbawm, Eric (1983) Inventing Traditions. En E. Hobsbawm y T. Ranger, *The Invention of Traditions* (pp. 1-14). Cambridge (EEUU): Cambridge University Press.
- Kubler, George y Soria, Martin (1959). *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions. 1500 to 1800*. Harmondsworth-Middlesex: Penguin.
- Liernur, Jorge F. (1998). Latin America. The places of the others. En R. Koshalek, E.A.T. Smith (Orgs.) y R. Ferguson (Ed.), *At the End of the Century. One Hundred Years of Architecture* (pp. 277-318). Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art.
- Liernur, Jorge F. (2004). Introducción. *Block*, (6), 4-7. Universidad Torcuato Di Tella.
- Liernur, Jorge F., Shmidt, Claudia y Grementieri, Fabio (2003). *Architectural Culture around 1900. Critical Reappraisal and Heritage Preservation*. Buenos Aires: UNESCO World's Heritage/Universidad Torcuato Di Tella,
- Pevsner, Nikolaus (1957). Posdata Americana. En N. Pevsner, *Esquema de la Arquitectura Europea* (pp. 455-463). Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Pevsner, Nikolaus (29 de diciembre de 1960). Argentinian Edwardian in Córdoba. *The Listener*, p. 92.
- Porphyrios, Demetri (Ed.) (1981). On the Methodology of Architectural History. *Architectural Design*, (51), 6-7.
- Ribeiro, Darcy (1983). Introducción. La cultura. En R. Segre, *América Latina en su Arquitectura* (pp. 3-37). México: Siglo XXI/UNESCO.
- Rowe, Colin (marzo de 1947). The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier compared, *Architectural Review*, (101), 101-4.
- Shmidt, Claudia (2011). A propósito de la "Posdata americana" de Pevsner, *Block*, (8), 42-47. Universidad Torcuato Di Tella.
- Sitt, Martina (1994). Jacob Burckhardt as Architect of a New Art History, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (57), 227-242.
- Venturi, Robert (1980). Donald Drew Egbert. A Tribute. En: D. Egbert y D. Van Zanten (Ed.), *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Princeton: Princeton University Press.

Fuentes de figuras

1. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_de_Zacatecas,_torre.JPG (consultado el 05-04-2019).
2. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Opera_Garnier_facade_detail_DSC_0792w.jpg (consultado: 05-04-2019).

La participación italiana en los grandes concursos internacionales para las capitales de Argentina y Uruguay

Entre tradición académica y modelos internacionales

Giovanna D'Amia

Los grandes concursos de arquitectura para la realización de edificios y monumentos públicos, promovidos a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX en las ciudades capitales de Argentina y de Uruguay, en las dos márgenes del Río de la Plata, establecen un peculiar espacio de internacionalización que relaciona diferentes culturas a través de la mediación de instituciones administrativas, asociaciones profesionales y revistas especializadas. Los concursos promueven, de hecho, la participación de ingenieros, arquitectos y profesionales de la construcción de diferentes nacionalidades, independientemente de su presencia física en América Latina y de su conocimiento directo del contexto local.

Esta comunicación está focalizada en profundizar la consistencia y el rol de la participación italiana que, más allá de los casos más conocidos y de la bibliografía existente sobre el tema, presenta todavía varias áreas inexploradas que pueden ser aclaradas a partir de un repertorio de las revistas italianas y de la documentación conservada en los archivos de la Península.

La primera competencia donde se asiste a una fuerte presencia de arquitectos e ingenieros italianos es el Concurso Internacional para el Congreso de la Nación Argentina en Buenos Aires, convocado por decreto gubernamental del 20 de febrero 1895. La inesperada muerte de Francesco Tamburini, a quien se le

había confiado originalmente el proyecto para el Parlamento Nacional,¹ junto con la decisión del presidente Miguel Juárez Celman de construir el edificio en la culminación de la nueva Avenida de Mayo, implicaba de hecho la necesidad de un proyecto distinto del de Tamburini. Y la fuerte dimensión simbólica que el edificio estaba destinado a tener como sede del poder legislativo en la Capital Federal, sugería tomar como ejemplo el de la ciudad de La Plata, que para la construcción de los edificios públicos de la nueva capital de la Provincia de Buenos Aires había hecho un uso amplio de los concursos internacionales.

De acuerdo con la ley para la construcción del Palacio Legislativo, el programa del concurso contenía el propósito de integrar ambas Cámaras (la de Diputados y la de Senadores) en un mismo edificio, siguiendo el modelo tipológico del edificio parlamentario decimonónico: una estructura simétrica y monumental caracterizada por la presencia de una o dos salas (según se trate de un parlamento unicameral o bicameral) en forma de hemiciclo según el ejemplo de los teatros de la Antigüedad (Aliata, 2004; Aliata *et al.*, 2015, p. 29). El modelo se había ya afirmado en Argentina en el concurso para la Legislatura bonaerense de La Plata en 1882² y en esa época se podían contar varios ejemplos, tanto en Europa como en América.

Entre los veintinueve proyectos que fueron presentados el 12 de octubre 1895 (fecha de entrega) y que fueron expuestos en el Pabellón Argentino ante la sesión de jurado, los de concursantes italianos fueron por lo menos cinco. Por lo menos, porque muchos proyectos siguen siendo anónimos³ y porque algunos competidores –como A. Fracasara, Carlo Lavelli y Michelangelo Brunetti– tienen nombres italianos, pero ninguna información puede certificar sus nacionalidad.⁴ Y esto sin tener en cuenta el hecho de que algunos diseñadores de origen italiano se asociaron con profesionales de otros países, como en el caso de Carlo Morra –junto al francés Henri-Paul Nénot– y el de Bruno Avenati –junto a el argentino Francisco Seguí, con el cual obtuvo el cuarto premio (Aliata *et al.*, 2015,

pp. 43-52).⁵ Un caso aparte es el de los hermanos Taglioni, originarios de Menton (y, por lo tanto, italianos solo de nombre) que participaron junto a los franceses Adrien Rey y Guillaume Tronchet.⁶

De los cinco proyectos atribuibles sin dudas a profesionales italianos, tres pertenecían a arquitectos o ingenieros residentes en el país desde el principio de los años ochenta: Vittorio Meano, un piemontés que había trabajado como colaborador de Tamburini;⁷ Rolando Levacher (o Le Vacher), un arquitecto de Parma formado en Venecia, que en 1891 había ganado el primer premio en el concurso para el Nuevo Banco Italiano en Plaza de Mayo,⁸ y Mario Geminiani, originario de Carrara y graduado ingeniero en la Universidad de Buenos Aires, autor de varias obras de salubridad en la Capital Federal.⁹

El proyecto de Meano, elegido como ganador, es conocido gracias a una perspectiva y a un artículo de su autor (Meano, 1904a), y también gracias al descubrimiento de un álbum ilustrado con reproducciones de los dibujos originales (Meano, 1895).¹⁰ Su Palacio del Congreso es un edificio monumental de estilo clasicista, con un pórtico corintio y una gran cúpula de base cuadrada destinada a funcionar como remate visual al final de la perspectiva de la Avenida de Mayo (Figura 1).¹¹ Una cúpula que se transformará en circular, acentuando su elevación en el proyecto definitivo, con clara referencia al Capitolio de Washington.

A diferencia del proyecto de Meano, no podemos saber cómo eran los de Levacher y Geminiani, aunque el primero fue recompensado con una medalla de

1. El proyecto de Tamburini del 1885 –que tenía que ser ubicado en la manzana situada entre las calles Callao, Paraguay, Rodríguez Peña y Charcas– fue publicado en Arestizábal *et al.*, 1997, p. 38.

2. En el Concurso Internacional de Edificios Públicos por la nueva ciudad de La Plata, convocado en mayo de 1881, intervinieron profesionales de Europa pero no de Italia. Para la Legislatura bonaerense resultaron ganadores los arquitectos alemanes Gustavo Heine y Jorge Hagemann (Zago, 1987).

3. Según el informe del jurado del 20 diciembre de 1895, dirigido al ministro del Interior Benjamin Zorrilla, se presentaron al concurso veintinueve proyectos de los cuales veinticuatro pertenecían a arquitectos nacionales y extranjeros residentes en el país; uno proveniente de Inglaterra, otro de Montevideo, otro de Francia y dos de Italia. Molinos y Sabugo (2004) pudieron identificar solo a 17 concursantes, Schere, 2008, a 19; mientras Aliata *et al.*, 2015, hablan de 28 proyectos (sin identificarlos a todos).

4. La participación de Brunetti, que no es incluida en la lista de Schere, 2008, es mencionada en s/d, 1896, p. 15.

5. Sobre Carlo Morra (1854-1926), ingeniero proveniente de Benevento que en 1884 había ganado el primer premio en el concurso para el Banco Nacional, véase Patetta, 2002, pp. 115-120; y Radovanovic, 2004, pp. 211-212 y D'Amia, 2021; sobre Bruno Avenati, proveniente de Turín, véase Radovanovic, 2004, p. 135.

6. Véase el álbum *Concurso del Congreso Nacional. Descripción del proyecto presentado por los señores: Taglioni Hnos., Adrien Rey, Guillaume Tronchet*, Buenos Aires, s/f. Achille Taglioni nació en Menton el 1 de marzo 1860 (un año antes de la anexión de Menton a Francia) y en los años 1881-1882 asistió a la École des Beaux-Arts de París (Delaire, 1907, p. 409); su hermano ingeniero fue alumno de la Escuela Politécnica de Zurigo.

7. Sobre Vittorio Meano (1860-1904), véase Radovanovic, 2004, pp. 202-204; Molinos y Sabugo, 2004; Martino y Pedrini, 1913.

8. Sobre Rolando Levacher (1858-1928), véase Radovanovic, 2004, pp. 189-190.

9. Sobre Mario Geminiani (1856-1927), véase Radovanovic, 2004, p. 179.

10. Un espécimen del álbum *Republica Argentina. Proyecto de edificio para Congreso Nacional*, con la dedicación autógrafa de Meano al diputado italiano Luigi Roux, se guardó en una colección privada de Turín, antes de que su propietario decidiera alienarlo. El álbum, que contiene un informe, 14 dibujos y algunas vistas sacadas del modelo de yeso; no está disponible, pero se pueden encontrar algunas imágenes en <http://www.vittoriomeanobook.altervista.org>.

11. El jurado quería un proyecto “que permitiese resultar el primer monumento arquitectónico de la capital argentina”. La Comisión de Jurado presidida por Carlos Pellegrini, que contaba entre sus miembros al arquitecto Jacques Dunant, había solicitado también el consejo de Joaquín Belgrano y Juan Antonio Buschiazzi.

1

VITTORIO MEANO

Proyecto para
el concurso del
Congreso de la Nación
Argentina en
Buenos Aires, 1895.



plata y el segundo –como se puede leer en una publicación creada en ocasión de la Exposición Internacional de Milán de 1906– “*fu ritenuto dei migliori e la stampa se ne occupò molto favorevolmente*” (fue considerado entre los mejores y la prensa lo trató muy favorablemente) (Faleni y Serafini, 1906, p. 275).

Los otros dos proyectos creados por profesionales italianos fueron enviados directamente desde Italia y fueron ejecutados respectivamente por el romano Guglielmo Calderini y por el milanés Giuseppe Sommaruga, dos arquitectos de formación académica que ya habían buscado un reconocimiento internacional en los concursos para el Palacio de la Legislatura italiana en Roma.

El proyecto de Calderini, ausente en el volumen que ilustra su obra (Calderini, 1917) –y probablemente desaparecido en el fuego que dañó a su archivo– no se ha conservado, y solo podemos suponer su estilo –un clasicismo monumentalista inspirado en las formas del Renacimiento italiano– a partir de los proyectos del concurso para el Palacio de Justicia de Roma y para el Parlamento italiano.¹²

12. Sobre Guglielmo Calderini (1837-1916), que en el momento de la competición estaba ocupado en la enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Aplicación para Ingenieros en Roma, véase Boco, Kirk y Muratore, 1996; donde son publicados los dibujos de Calderini que ahora se conservan en la Academia de Bellas Artes de Perugia.

La propuesta de Sommaruga, premiada con diploma de honor y medalla de oro, está también ausente del repertorio impreso de sus obras (Sommaruga, 1910 ca.), pero es conocida por haber sido publicada en la revista *L'Edilizia moderna* (s/d, 1896). Su Palacio del Congreso se caracteriza por una entrada en forma de arco triunfal, por un volumen cúbico emergente que marca el salón central, y por una cúpula baja que, a diferencia de la de Meano, no se relaciona con la escala urbana y que corresponde al hemiciclo para la Cámara de Diputados, al final del eje central (Figura 2). El estilo representa el intento –que Sommaruga comparte con otros exponentes de la escuela milanesa, a partir de Gaetano Moretti– de superar el eclecticismo academicista recurriendo a “*la grandiosità della Roma dei Cesari, piegandola e adattandola ai bisogni moderni*” (la grandeza de la Roma de los Césares, sometida y adaptada a las necesidades modernas) (Bairati y Riva, 1982, p. 45),¹³ con amplio uso de elementos de la *Wagnerschule* y de motivos escultóricos.

La competencia para el palacio del Congreso Nacional en Buenos Aires sirvió como punto de referencia en el Concurso Internacional para la definitiva sede del Palacio Legislativo de la República Oriental del Uruguay en Montevideo, organizado por el gobierno de José Batlle y Ordóñez en agosto de 1903. La proximidad geográfica con la Argentina y las estrechas relaciones entre las dos naciones favorecieron el intercambio de experiencias, hasta el punto de que muchos profesionales compitieron en ambos concursos, empezando por Vittorio Meano que ganó también esta competición (aunque murió trágicamente en junio de 1904, antes de que el jurado diera su fallo definitivo).¹⁴

Entre los veintisiete proyectos que fueron sometidos al jurado en abril del año 1904, elaborados por arquitectos de distintos países del mundo, figuraban siete trabajos de concursantes italianos.

La propuesta de Meano –identificada por el lema *Agraciada*, con referencia a la avenida en la que el edificio tenía que ser construido– es bien conocida (Meano, 1904b), aunque la muerte prematura de su autor y el siguiente cambio de ubicación determinaron varias modificaciones de su idea original.¹⁵ El edificio se

13. La cita se refiere específicamente al proyecto para el edificio del Parlamento en Roma, mientras el proyecto para Buenos Aires es reportado en las pp. 48-50. Sobre Giuseppe Sommaruga (1867-1917), véase también Speziali, 2017, pp. 63-64; pero se limita a una pura mención del proyecto para Buenos Aires.

14. El jurado había sugerido declarar desierto el primer premio, darle el segundo a Manuel Mendoza y Sáez (lema *Hispania*) y el tercer premio al proyecto de Meano, pero la Comisión del Palacio Legislativo decidió a favor de este último. Para la historia de el concurso y la lista completa de los competidores, véase Bausero, 1968.

15. La adecuación del proyecto de Meano al nuevo lugar fue realizada por Jacobo Vázquez Varela y Antonio Banchini y su finalización se debe al arquitecto italiano Gaetano Moretti. Los proyectos presentados por Meano en el concurso de 1904, juntos a los de Manuel Mendoza están conservados en el Archivo General de la Nación, en Montevideo.

2

GIUSEPPE
SOMMARUGAProyecto para el
concurso del Congreso
de la Nación Argentina
en Buenos Aires, 1895.

organiza según dos ejes perpendiculares (el principal desde el pórtico hasta la gran sala de pasos perdidos; el secundario donde están colocadas simétricamente las dos cámaras) y presenta cuatro patios (Figura 3). El estilo es de un clasicismo severo, amplificado por un pronaos jónico monumental, mientras que la ausencia de una cúpula (cuya omisión se debe también a las dificultades encontradas en la construcción del Parlamento porteño) se compensa con la aparición de dos bloques cúbicos en correspondencia de ambas cámaras, según el modelo del Parlamento vienés de Theodore von Hansen.

El proyecto de Rolando Levacher, identificado por el lema Themis, no se ha conservado como aquellos de otros concursantes italianos: el del ingeniero napolitano Luigi Santamaria Nicolini (lema Lux), el del arquitecto de Trieste, Luigi Pavoni (lema Talaver) y el del diseñador romano Adolfo Ravinetti (lema Arte e verità), este último realizado por un joven que aún no tenía un diploma académico; se había formado con Giuseppe Calderini, había trabajado con su padre en México entre los años 1900 y 1902 y, en el momento de el concurso, vivía en Turín trabajando en el estudio de Pietro Fenoglio.¹⁶

Solo quedan informaciones, a través de publicaciones impresas, de la propuesta de los arquitectos Vittorio Mariani (lema Oriental) y Aristide Marazzi (lema Trento). Mariani, originario de Siena y graduado en el Instituto de Bellas Artes de Roma, presentó una propuesta tendiente a conciliar el espíritu de las obras antiguas con la satisfacción de las necesidades modernas, que en marzo

16. En Bausero, 1968, p. 23, se reporta incorrectamente "Ravinetti". Sobre Adolfo Ravinetti (1884-1967), véase Cevini y Torre, 1994; pero eso no indica de ninguna manera el proyecto para Montevideo.

3

VITTORIO MEANO

Proyecto para
el concurso del
Palacio Legislativo
de Montevideo, 1904.

de 1904 se exhibió durante dos días en la sala de la Galería de Bellas Artes de su ciudad natal (Rovida y Vigni, 2010, p. 74).¹⁷ Marazzi, nacido en Potenza Picena y también graduado en Roma, envió desde Parma –la ciudad donde vivía en la época del concurso– un proyecto de edificio de planta cuadrada con dos cámaras idénticas iluminadas desde arriba y ambas dispuestas simétricamente a cada lado del salón de los pasos perdidos, coronado de una gran cúpula (Figura 4). El proyecto, de gusto neorrenacentista, con basamento rústico y piso noble corintio, fue publicado unos años después en *L'Architettura italiana* (s/d, 1908),¹⁸ una de las revistas más informadas sobre los concursos internacionales, a quien dedica una sección específica.

Otro evento importante en la afirmación simbólica de la idea de Nación en el ámbito del Río de la Plata fue el Concurso para el Monumento Conmemorativo de la Revolución de Mayo y de la Independencia Argentina, convocado en abril de 1907 a partir de un decreto del Poder Ejecutivo. El monumento debía

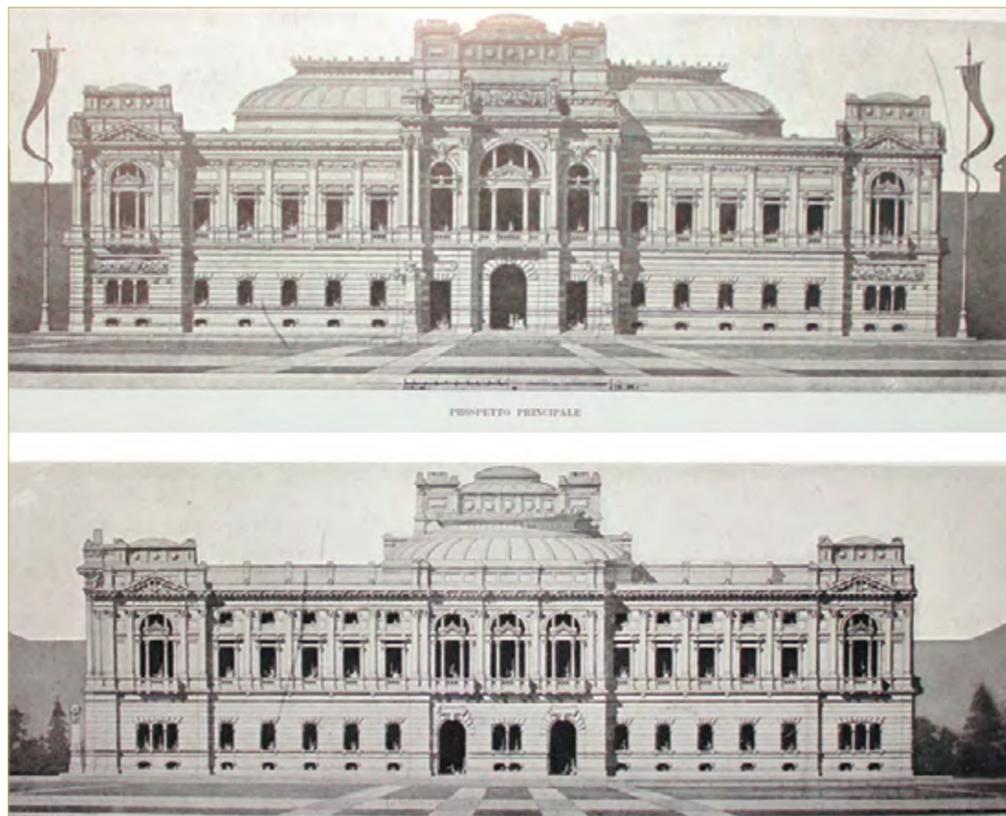
17. Bausero, *ibid.*, cita el volumen de Vittorio Mariani, *Progetto del Palazzo Legislativo da costruirsi nella città di Montevideo* (Stab. Tipografico Carlo Nava, Siena, 1904), conservado en el Archivo General de la Nación en Montevideo, que no se ha encontrado en ningún catálogo de biblioteca italiana. Sobre Vittorio Mariani (1859-1946), que en 1908 asumirá la enseñanza de la arquitectura en la Academia de Bellas Artes de Siena, véase también Insabato y Ghelli, 2007, pp. 240-243; pero el proyecto para Montevideo no se conserva entre los otros dibujos del archivo histórico municipal de Siena.

18. Una fotografía de la fachada principal, con dedicación autógrafa del autor y fecha 23 de abril de 1905, se conserva en el archivo histórico municipal de Potenza Picena. Para Aristide Marazzi (1869-1952), que Bausero cita incorrectamente como "Macassi" (y en lo que respecta a una colaboración con Riccardo Pastorino), véase Mancini, 1950, p. 114.

4

ARISTIDE MARAZZI

Proyecto para
el concurso del
Palacio Legislativo
de Montevideo, 1904.



levantarse en la Plaza de Mayo y (lo que no era pedido expresamente, pero implícitamente sugerido) debía albergar en su interior a la pirámide erigida en 1811. En la primera vuelta, donde se presentaron 74 maquetas (17 de las cuales pertenecían a competidores italianos), se seleccionaron seis primeros premios (a pesar de los cinco previstos en el anuncio) entre los cuales figuraba el proyecto del arquitecto italiano Gaetano Moretti, identificado con el lema *Pro Patria et Libertate* y realizado en colaboración con el escultor Luigi Brizzolara (Chanourdie, 1908).¹⁹ Un proyecto que, en su forma definitiva (Figura 5) –un enorme pedestal con dos fuentes y grupos escultóricos representativos de

19. Las 74 maquetas recibidas fueron expuestas en el local de la Sociedad Rural en Palermo entre abril y mayo de 1908. Entre los concursantes se contaban 17 italianos, 21 franceses, 10 españoles, 8 argentinos, 6 alemanes, 3 belgas, 3 ingleses, 2 austríacos, 2 uruguayos, 1 norteamericano y 1 chileno. Los otros proyectos que recibieron el primer premio fueron los de G. Chedanne y P. Guatch (o Gasq) de Francia; G. Eberlein de Alemania; J. Lagae y E. Dhurcque (o Dhuiegne) de Bélgica; M. Blay de España y R. Yrurtia de Argentina (para el cual fue creado un primer premio adicional). También se otorgaron 5 segundos premios, uno de ellos al escultor de Florencia, Ezio Ceccarelli, y 9 terceros premios, tres de ellos a concursantes italianos: E. Ximenes de Roma; Romanelli de Florencia; Trotti y Vanicola de Roma (s/d, 1910; Schere, 2008, pp. 81-85).

5

GAETANO MORETTI Y
LUIGI BRIZZOLARA

Proyecto para
el concurso del
Monumento
Conmemorativo de la
Revolución de Mayo
y de la Independencia
Argentina, 1908.



las batallas y de los héroes de la Independencia, sobre el cual se levanta un pilar imponente coronado por la apoteosis de la Nación Argentina (Moretti y Brizzolara, 1909; s/d, 1910)–, ganó la segunda vuelta del concurso, generando una controversia por la fallida adjudicación al proyecto del escultor nacional Rogelio Yrurtia (Malosetti Costa, 2010).²⁰

La victoria de Moretti y Brizzolara en la competición para el Monumento Conmemorativo de la Independencia Argentina es mencionada en las páginas de *L'Architettura italiana* (s/d, 1909a) que, en su cuarto año de edición, reporta también los resultados del concurso de 1907 para la sede de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (s/d, 1909b), y el anuncio del concurso de 1908 para la construcción del Policlínico José de San Martín en Buenos Aires (s/d, 1909c), dos competencias en las cuales se destacó otro italiano, el arquitecto Sebastiano Giuseppe Locati, que en el primer caso fue reconocido merecedor de un premio extraordinario (s/d,

20. En su versión final el proyecto de Moretti y Brizzolara, que nunca fue realizado, se elevaba a 46 metros para incorporar la vieja Pirámide e incluía una reorganización general de la Plaza de Mayo. Para sus vicisitudes, véase Moretti y Brizzolara, 1914; y Tosoni, 2009. Sobre Gaetano Moretti (1860-1938), véase Rinaldi, 1993.

1909d)²¹ y, en el segundo, obtuvo el tercer premio, calificándose entre los finalistas (s/d, 1913a).²² Su proyecto para la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, identificado con el lema Anita, presenta cinco pabellones dispuestos radialmente alrededor de un patio de honor en hemicycle, con un edificio para servicios comunes marcado por un portal en forma de arco triunfal (Locati, 1908; Locati, 1936, pp. 12-13). El del Policlínico José de San Martín (también con lema Anita) se organiza en pabellones distribuidos por un sistema de avenidas internas que convergen hacia una plaza central (Locati, 1909; Locati, 1936, pp. 13-14).

En el caso de Moretti y Locati –ambos protagonistas en la exposición milanesa del Simplón en 1906 (D’Amia, 2015) y profesores de arquitectura en Italia (uno en la Academia de Bellas Artes de Milán y el otro en la Universidad de Pavia)– la participación en un concurso internacional constituye el primer acercamiento con el contexto rioplatense: en los años siguientes, Locati producirá el diseño preliminar para la Exposición de Transporte que se realizará para las celebraciones del Centenario de la Independencia Argentina (s/d, 1909e; Locati, 1936, p. 40), mientras que Moretti será el encargado del proyecto para completar el Palacio Legislativo de Montevideo (s/d, 1913b; Moretti, 1921).²³

La serie de los certámenes internacionales de gran contenido simbólico en las ciudades capitales de Argentina y Uruguay sigue con el Concurso Internacional de Proyectos para la construcción del Palacio de Gobierno en Montevideo, convocado en 1911. A pedido del gobierno de José Batlle y Ordóñez, el Parlamento había decidido la suspensión de las obras comenzadas para la realización del Palacio y dispuesto un llamado a concurso para un nuevo edificio, junto con otra competición *para un plan general de avenidas en la ciudad de Montevideo*.²⁴ El programa del concurso, que inicialmente preveía dos premios, establecía que el edificio debía contener, además de la Presidencia del Gobierno, tres Ministerios (el de Interior y Cultos, el de Relaciones Exteriores y el de Justicia e Instrucción Pública).

21. Según lo informado por Schere, 2008, pp. 85-86, el concurso fue ganado por J. Kronfuss (alemán), E. Elvard (francés), E. Molinié y E. Deslandes (franceses). Pero el jurado reconoció el mérito de Locati, que recibió un premio de 10.000 liras.

22. El proyecto de Locati, realizado en colaboración con los ingenieros Lavenas y Poli, fue premiado con 5.000 pesos. Los dos primeros premios se otorgaron a dos proyectos franceses, que luego fueron juzgados “fuera de programa” porque no habían respetado el área establecida en el anuncio. Por eso, no se implementó la hipótesis de proceder a una segunda vuelta entre los tres ganadores. Véase también Schere, 2008, pp. 90-91.

23. Una nota editorial en la revista *L’Architettura italiana* indica que Moretti resultó ganador en la competencia final con un artista francés para la adjudicación definitiva de la obra (s/d, 1913b). Moretti trabajó en la decoración del Palacio y lo coronó con una linterna ornamentada con cariátides hechas por escultores italianos y uruguayos. Su proyecto incluyó una propuesta para el diseño de las adyacencias del edificio, como ya lo había hecho en Buenos Aires para la Plaza de Mayo (Tosoni, 2015, 2018 y 2019).

24. El concurso para el plan regulador de Montevideo, con fecha límite del 29 de enero de 1912, es mencionado por la revista *L’Architettura italiana*, s/d, 1911.

De los dieciséis proyectos presentados en abril 1912, ninguno fue considerado digno del primer premio y el importe correspondiente fue utilizado para crear dos terceros y dos cuartos premios. Así, el cuarto premio fue ganado *ex aequo* por el proyecto de los italianos Giuseppe Sommaruga y Augusto Guidini, identificado con el lema Arte de la América Latina (s/d, 1912). Sommaruga ya se había distinguido en el concurso para el Palacio del Congreso Nacional en Buenos Aires y, desde entonces, se había convertido en el principal exponente del estilo liberty milanés. Guidini, un arquitecto suizo naturalizado italiano, en 1910 había sido convocado en Montevideo para realizar un proyecto de galería monumental²⁵ y en enero 1912 había regresado para participar en el concurso para el plano regulador de la ciudad, en el que ganó el primer premio (s/d, 1912a; Pizzamiglio, 1912).²⁶

El proyecto de Sommaruga y Guidini –que en 1914 se expuso en Milán en la primera exposición de arquitectura promovida por la Asociación de Arquitectos Lombardos (Arata, 1914)– ocupa toda el área asignada con una planta en U, donde la Presidencia en posición central está rodeada en tres lados por los pabellones de los ministerios, con los cuales está conectada por galerías abiertas (Figura 6). La entrada principal es marcada por un gran portal con ricas decoraciones escultóricas, y la fachada principal se caracteriza por una gran torre (en lugar de una cúpula) que se estrecha hacia arriba. El lenguaje arquitectónico presenta el estilo modernista típico de Sommaruga: “un estudio serio de composición moderna con originales soluciones y armónicamente dispuestas” considerado por el jurado “de verdadero valor artístico, de efecto grandioso, pesado, quizá inapropiado para caracterizar un Palacio de Gobierno” (s/d, 1912b, pp. 166-167).²⁷

No sabemos si el concurso para el Palacio de Gobierno de Montevideo contó con la participación de otros competidores italianos (como dejaría suponer el lema Brunelleschi) porque los proyectos sin premios se han mantenido en el anonimato. Y aún se tiene que aclarar el caso de Raffaello Brizzi, un arquitecto de Montecatini graduado en el Instituto de Bellas Artes de Florencia, que en la

25. Sobre la galería monumental, que tenía que conectar Plaza Independencia con Plaza Constitución, véase Guidini, 1911. Para la actividad de Augusto Guidini (1853-1928), véase Windholz, 2016.

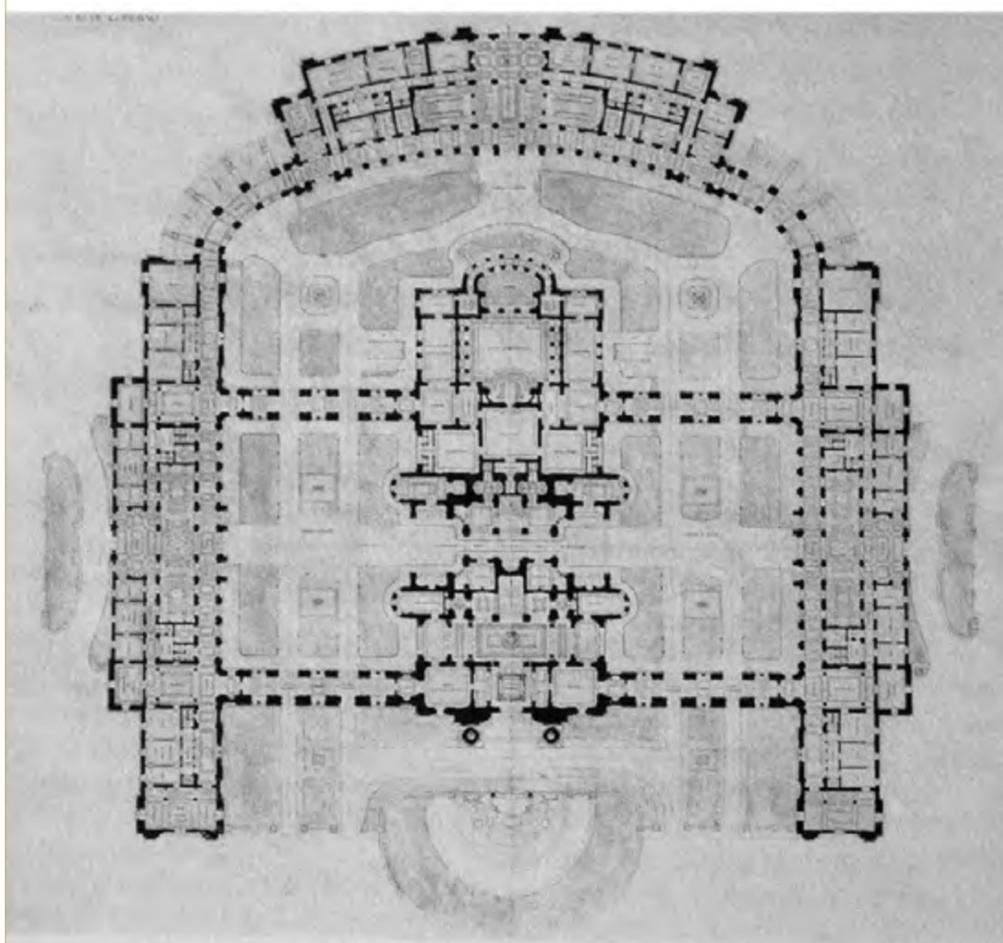
26. El segundo y el tercer premio fueron ganados respectivamente por el arquitecto alemán Josef Brix y por Eugenio P. Baroffio, de Montevideo. El proyecto de Guidini fue abandonado después de 1913, con la llegada de P-H. Nénot como consultor (s/d, 1920).

27. El proyecto es publicado en el número 56 de la *Revista de la Asociación de ingenieros y arquitectos del Uruguay*, pp. 195-204. Véase también el informe dactiloscrito de A. Guidini (*Relazione del progetto di Palazzo di Governo nella città di Montevideo*, 16 de enero de 1912) guardado en los archivos privados de la familia Guidini en Barbengo (Lugano). Bairati y Riva (1982, p. 49-51) publican el dibujo en perspectiva, pero se confunden con el concurso para el Palacio Legislativo y datan erróneamente el proyecto en los años 1903-04.

6

GIUSEPPE
SOMMARUGA Y
AUGUSTO GUIDINI

Proyecto para
el concurso del
Palacio de Gobierno
en Montevideo, 1912.



época del concurso enseñaba arquitectura.²⁸ Su proyecto –identificado por el lema Clelia, pero que no está mencionado en el informe del jurado– está documentado por los dibujos autógrafos y las fotografías conservados en archivos italianos.²⁹ Este presenta una sala para diputados con cavea escalonada y galería superior, según el modelo de los teatros renacentistas italianos (Figura 7), y un lenguaje ecléctico que mezcla referencias históricas con elementos modernistas.

En todo caso, los resultados del concurso para el edificio del gobierno uruguayo confirman un cambio de tendencia que se produce durante la primera década del siglo XX, donde la posición relativamente marginal de los competidores italianos (solo un proyecto premiado y en cuarto lugar), es uno de los elementos indicadores. La predilección del jurado por el proyecto del francés Henri-Paul Nénot (lema Salud Sol del Uruguay) –que ganó el premio mayor por su “planta de partido grandioso”, y a pesar de sus fachadas “demasiado semejantes a las de la Plaza de la Concordia, de París” (s/d, 1912b, pp. 167-168)– muestra que el gusto de las elites rioplatenses se ha inclinado por un clasicismo eclectista, que desplaza definitivamente el neorenacimiento de matriz italiana que había dominado en las décadas anteriores. Un clasicismo de inspiración francesa que se alimenta de los modelos producidos por la Escuela de Bellas Artes de París y de la resonancia internacional de los pabellones de la Exposición Universal de 1900.³⁰ Esto también lo confirman los otros proyectos ganadores: el de José P. Carré, profesor en la Facultad de Matemáticas de Montevideo, quien ganó uno de los dos terceros premios con el lema Quand Méme; y los de los concursantes nacionales Mauricio Erro y Humberto Pittamiglio, identificados por los lemas Escudo Oriental y Uruguayo, que merecieron respectivamente el tercero y el cuarto premio *ex aequo*.³¹

Aunque el juicio del jurado revela algunas aspiraciones a “un conjunto que en sus principales elementos no se asemeje demasiado a monumentos de otros países y de otras épocas”, la aportación de los arquitectos extranjeros, y europeos

28. La participación de Raffaello Brizzi (1882-1946) se debe probablemente a la influencia de su cuñado Giovanni Veltroni, también arquitecto, que se había mudado a Montevideo en 1908 (Belli, 2006, pp. 11-12). Una copia del anuncio del concurso, difundida por el Ministerio de la Educación italiano, se guarda en el archivo de la Academia de Bellas Artes de Florencia.

29. En la Academia de las Artes del Diseño, en Florencia, se guardan 5 dibujos y 12 bocetos (Belli, 2006, pp. 56-60). En el inventario de L'archivio Brizzi de l'Archivio de Estado de Florencia, redigido por Silvia Bendinelli, son mencionadas 7 fotografías que todavía están conservadas por los herederos del arquitecto en Montecatini Alto.

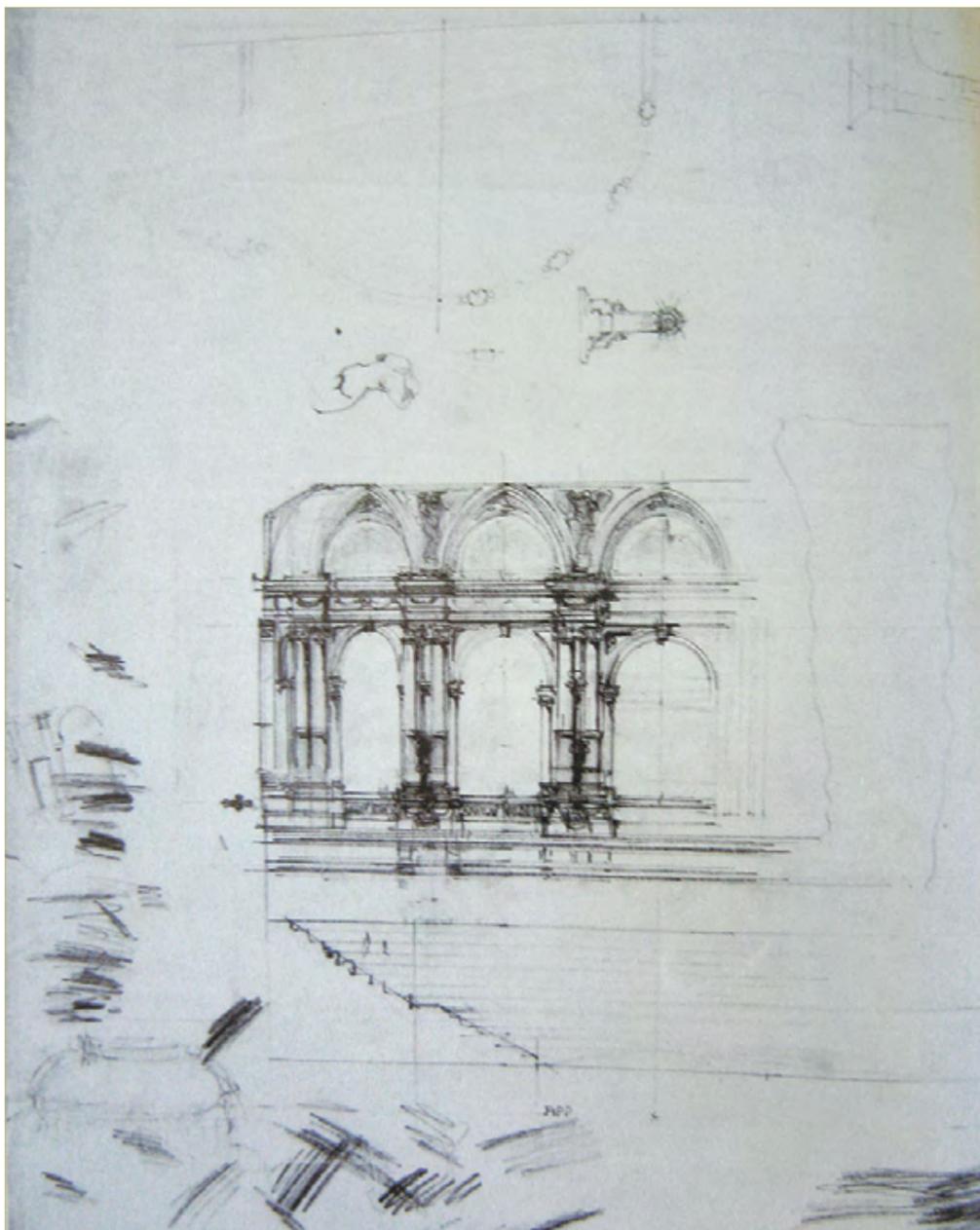
30. Véase en este sentido el fallo del jurado con referencia al proyecto identificado por el lema Minerva (Medallón): “las fachadas son de muy buena arquitectura, pero demasiado inspiradas en el Pabellón de la Presidencia, en el Petit Palais de París” (s/d, 1912b, p. 162).

31. Los proyectos son todos publicados en la *Revista de la Asociación de ingenieros y arquitectos del Uruguay*, 1912; los de Carré y Erro en el n° 55; el de Pittamiglio en el n° 56.

7

RAFFAELLO BRIZZI

Proyecto para
el concurso del
Palacio de Gobierno
en Montevideo, 1912.



en particular, aún se considera en esta fecha una condición indispensable “para obtener obras de indiscutible valor artístico” (s/d, 1912b, p. 154). Para encontrar un deseo explícito de redención de los modelos extranjeros en favor de una arquitectura que tenga raíces en la historia y en la tradición nacional, será necesario esperar –fuera del estricto ámbito rioplatense y en el cambio de clima político y cultural de los años veinte– las controversias relacionadas al Concurso para la

Bandera Nacional de Rosario, donde no se otorgó ningún premio sino sólo dos menciones honoríficas, unas de las cuales le correspondió al italiano Gaetano Moretti (Schere, 2008, pp. 151-154).³²

Esta visión general de la participación italiana en los mayores concursos internacionales que se dieron a conocer en Buenos Aires y Montevideo en los años de transición entre el siglo XIX y el siglo XX –desde la federalización de Buenos Aires (1880) hasta la guerra de 1914-1918– permite plantear algunas consideraciones finales.

La participación italiana es en general numéricamente importante y se debe, en primer lugar, a un fuerte enraizamiento de los inmigrantes –incluso los de primera generación– en el contexto local, especialmente en la Argentina (Tuzi y Sabugo, 2013).

La participación de arquitectos que residen fuera del país, y particularmente de los europeos, se incentiva abiertamente y, en muchos casos, se organiza con la mediación de instituciones. En el caso italiano, es un testimonio la presencia de los programas de concursos en los archivos de numerosos institutos de formación artística, a donde son enviados directamente por el Ministerio de la Educación Nacional de Italia. Esto explica la presencia, entre los concursantes, de muchos profesionales que en Italia están directamente involucrados en la enseñanza de la arquitectura.

Otro canal importante para la difusión de los programas y de los resultados de los concursos ha demostrado ser el de las revistas especializadas, que constituyen un importante medio de internacionalización así como un vehículo de recepción, por parte de la cultura arquitectónica italiana, de la dinámica de modernización de las dos capitales rioplatenses.

La calificación en un certamen internacional se convierte, de hecho, en un título de prestigio y de reconocimiento profesional y, en algunos casos, es justamente lo que hace empezar una actividad paralela en el Río de La Plata, lo que prueba que los concursos jugaron un papel importante en la movilidad internacional de los arquitectos (así como lo demuestran Locati y Moretti).

En un momento en el que la propagación del eclecticismo estilístico del siglo XIX y las expectativas para una arquitectura que pueda ser una expresión de la modernidad conducen a la coexistencia de una pluralidad de repertorios lingüísticos –y especialmente en Italia, donde esos años están marcados por la búsqueda de un “estilo nacional” (Scalvini, Mangone y Savorra, 2002)– los concursos de arquitectura en las dos capitales rioplatenses demuestran finalmente

32. Entre los doce trabajos presentados (6 invitados y 6 participantes) se cuentan tres arquitectos italianos: Francesco Teresio Gianotti (en colaboración con el escultor Troiano Troiani), Gaetano Moretti y Augusto Cesare Ferrari. Véase, respectivamente, Gutiérrez, 2000; Moretti, 1927 y Ferrari, 1927. Véase también Aliata, 2018, pp. 109-110, para la controversia sobre la participación de los concursantes extranjeros, frente a la difusión del movimiento neocolonial y a la institucionalización de la formación local.

una relativa resistencia de la cultura académica y de sus modelos que –en sus versiones diversificadas (clasicista, neorrenacentista o *beaux-arts*) se proponen como un lenguaje compartido, indiferente a las especificidades locales, pero capaz de definir idealmente el espacio simbólico de la arquitectura monumental.

Bibliografía

- Aliata, Fernando (2004). Legislatura. En J. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (IV, pp. 79-83). Buenos Aires: AGEA.
- Aliata, Fernando (2018). Eclettismo e sperimentalismo nell'opera architettonica di Augusto Cesare Ferrari. En L. Pittarello (Comp.), *Augusto Cesare Ferrari, pittore-architetto fra Italia e Argentina* (pp. 104-118). Turín: Accademia Abertina di Belle Arti/Centro Studi Piemontesi.
- Aliata, Fernando; Carasatorre, Cristina; Della Védova, Florencia; Garcia, Guillermo; Iturria, Vanina; Ponce, Nora; Sessa, Emilio y Tuler, Susana (2015). *Palacio del Congreso Nacional. Historia de su arquitectura* (p. 29). Buenos Aires: Editorial de la Imprenta del Congreso de la Nación.
- Arata, Giulio (1914). La prima Mostra di architettura promossa dall'associazione degli Architetti Lombardi. *Vita d'Arte*, VII, 66-72.
- Arestizábal, Irma; De Gregorio, Roberto; Mozzoni, Loretta y Santini, Stefano (1997). *La obra de Francesco Tamburini en Argentina. El espacio del poder I*. Jesi: Comune di Jesi et al.
- Bairati, Eleonora y Riva, Daniele (1982). *Giuseppe Sommaruga, un protagonista del Liberty italiano*. Milán: Mazzotta.
- Bausero, Luis (1968). *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Montevideo: Impresora Rex.
- Belli, Gianluca (2006). *I disegni di Raffaello Brizzi all'Accademia delle arti del disegno*. Florencia: L. S. Olschki.
- Boco, Fedora; Kirk, Terry y Muratore, Giorgio (1996). *Guglielmo Calderini: dai disegni dell'Accademia di belle arti di Perugia, un architetto nell'Italia in costruzione*. Perugia: Accademia di Belle Arti
- Calderini, Guglielmo (1917). *Le opere architettoniche di Guglielmo Calderini*. Milán: Bestetti e Tumminelli.
- Chanourdie, Enrique (1908). Resultado del concurso del Monumento a Mayo. *Revista Técnica*, Suplemento de Arquitectura, (49), 132-134.
- Cevini, Paolo y Torre, Beatrice (1994). *Architettura e industria: il caso Ansaldo (1915-1921). Adolfo Ravinetti architetto (1884-1967)*. Génova: Sagep.
- D'Amia, Giovanna (2015). L'Esposizione internazionale del Sempione nel 1906: un incontro ravvicinato tra Milán y Buenos Aires. En G. D'Amia (Comp.), *Italia-Argentina andata e ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane* (pp. 90-116). Santarcangelo di Romagna: Maggioli editore.
- D'Amia, G. (2021). L'architetto Carlo Morra (1854-1926): dalla formazione piemontese all'attività argentina. *Studi Piemontesi*, L(1), pp. 183-191
- Delaire, Edmon (1907). *Les architectes élèves de l'Ecole des beaux-arts, 1793-1907*. París: Librairie de la Construction Moderne
- Faleni, Lorenzo y Serafini, Amedeo (Comps.) (1906). *La Repubblica Argentina all'Esposizione internazionale di Milano. Arte, industria e commercio*. Buenos Aires: Edizione degli autori
- Ferrari, Augusto (1927). Memoria explicativa de la idea del Monumento a la Bandera Argentina a levantarse en la ciudad de Rosario. Buenos Aires: s/d.
- Guidini, Augusto (1911). La nueva Montevideo. Proyecto de embellecimiento del centro de la ciudad. Milán: s/d.
- Gutiérrez, Ramón (Comp.) (2000). *Francisco Gianotti. Del art nouveau al racionalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Cedodal.
- Insabato, Elisabetta y Ghelli, Cecilia (Comps.) (2007). *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*. Florencia: Edifir.
- Locati, Sebastiano (1908). *Relazione illustrata per l'Edificio della Facoltà di Scienze a Buenos Aires*. Milán: Tipografia Cogliati.
- Locati, Sebastiano (1909). *Relazione illustrata per il Policlinico José de San Martín*. Buenos Aires: s/d.
- Locati, Sebastiano (1936). *Progetti-costruzioni-rilievi. Architetto Sebastiano Gius Locati*, (pp. 12-14). Pavía: Stabilimento tipografico L. Rossetti.
- Malosetti Costa, Laura (2010). Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires. *Historia Mexicana*, LX(1), 439-471.
- Mancini, Norberto (1950). *Potentini illustri*. Recanati: Tipografia Pupilli.
- Martino, Claudio y Pedrini, Paolo (2013). *C'era un italiano in Argentina*. Hever: Ivrea.
- Meano, Vittorio (1895). *República Argentina. Proyecto de edificio para Congreso Nacional*. Buenos Aires: s/d.
- Meano, Vittorio (1904a). Génesis del Congreso. *Revista Técnica. Arquitectura*, I(4).
- Meano, Vittorio (1904b). *Proyecto de Palacio Legislativo para erigirse en la ciudad de Montevideo*. Buenos Aires: Tipo-Lito.
- Molinos, Rita y Sabugo, Mario (2004). *Vittorio Meano. La vida, la obra, la fama*. Buenos Aires: Fundación por Buenos Aires.
- Moretti, Gaetano (1921). Palacio legislativo de Montevideo: plan regulador de la plaza y afluencia de las calles adyacentes. Montevideo: s/d.
- Moretti, Gaetano (1927). *Concurso para el Monumento a la Bandera Nacional a erigirse en la ciudad de Rosario: lema Floreat*. Milán-Roma: Bestetti e Tumminelli.
- Moretti, Gaetano y Brizzolara, Luigi (1909). *Concurso para el Monumento a la Independencia Argentina en Buenos Aires*. Milán: Allegretti.
- Moretti, Gaetano y Brizzolara, Luigi (1914). *El Monumento a la Revolución de Mayo y la Independencia Argentina en Buenos Aires: sus vicisitudes y la obra artística de sus autores*. Milán: Allegretti.
- Patetta, Luciano (Comp.) (2002). *Architetti e ingegneri italiani in Argentina, Uruguay e Paraguay*. Roma: Pellicani.
- Pizzamiglio, G. (1912). *Il piano regolatore della città di Montevideo nel progetto del vincitore arch. Guidini*. Milán: Il Monitore tecnico.

- Radovanovic, Elisa (2004). *Italianos y ticineses en la argentina*. En R. Gutiérrez (Comp.), *Italianos en la Arquitectura argentina* (pp. 130-256). Buenos Aires: Cedodal.
- Rinaldi, Luca (1993). *Gaetano Moretti*. Milán: Guerini.
- Rovida, M. Antonietta y Vigni, Laura (2010). *Vittorio Mariani architetto e urbanista (1859-1946). Cultura urbana e architettonica fra Siena e l'Europa*. Florencia: Polistampa.
- Scalvini, M. Luisa; Mangone, Fabio y Savorra, Massimiliano (Comps.) (2002). *Verso il Vittoriano: l'Italia unita e i concorsi di architettura*. Nápoles: Electa.
- Schere, Rolando (2008). *Concursos 1826-2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos.
- s/d (1896). Il nuovo palazzo pel Congresso della Repubblica Argentina. *L'Edilizia moderna*, V(2), 15.
- s/d (1908). Progetto di palazzo del Potere legislativo di Montevideo. *L'Architettura italiana*, IV(2), 18-20.
- s/d (1909a). Concorso per il Monumento della Indipendenza della Repubblica Argentina. *L'Architettura italiana*, IV(10), 120.
- s/d (1909b). Concorso per l'edificio della Facoltà di scienze esatte, fisiche e naturali. *L'Architettura italiana*, IV(4), 48.
- s/d (1909c). Concorso per l'edificio dell'Istituto Policlinico de José de Saint-Martin. *L'Architettura italiana*, IV(8), 96.
- s/d (1909d). Palazzo per la Facoltà di Scienze in Buenos Aires. *L'Architettura italiana*, IV(10), 110-111.
- s/d (1909e). L'esposizione dei trasporti terrestri ed aerei del 1910 in Buenos Aires. *L'Architettura italiana*, IV(11), 122-125.
- s/d (1910). Il Monumento dell'Indipendenza Argentina. *L'Edilizia moderna*, XIX(2), 5-11.
- s/d (1911). Concorso internazionale per il piano regulatore di Montevideo. *L'Architettura italiana*, VII(2), 24.
- s/d (1912a). Montevideo. Esiti del concorso del piano regulatore della città. *L'Architettura italiana*, VIII(3), 36.
- s/d (1912b). *Concurso internacional de proyectos, para la construcción del Palacio del Gobierno*. *Revista de la Asociación de ingenieros y arquitectos del Uruguay*, (54-56), 149-203.
- s/d (1913a). Policlinico per la Città di Buenos Aires. *L'Architettura italiana*, VIII(5), 56-57.
- s/d (1913b). Montevideo. Palazzo del Parlamento. *L'Architettura italiana*, VIII(9), 108.
- s/d (1920). *Urbanización. El concurso internacional de proyectos para el trazado general de avenidas en la ciudad de Montevideo*. *Arquitectura*, (3), 3-13.
- Sommaruga, Giuseppe (1910). *L'Architettura di Giuseppe Sommaruga*. Milán: Preiss & Bestetti.
- Speziali, Andrea (Comp.) (2017). *Giuseppe Sommaruga (1867-1917): un protagonista del liberty*. Forlì: Carta Canta.
- Tosoni, Luis (2009). Un arquitecto para la celebración: la obra de Gaetano Moretti en Buenos Aires. En *Buenos Aires italiana* (pp. 367-383). Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad.
- Tosoni, Luis (2015). Italianos en Palacio. La contribución de arquitectos italianos a la realización del Palacio Legislativo de Montevideo. En G. D'Amia (Comp.), *Italia-Argentina andata e*

- ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane* (pp. 152-165). Santarcangelo di Romagna: Maggioli editore.
- Tosoni, Luis (2018). Italianos en las dos márgenes. Arquitectos e ingenieros italianos en Buenos Aires y Montevideo a principios del siglo XX. En G. D'Amia y P. Iarossi (Comps.), *La cultura dell'abitare a Buenos Aires alle soglie del XX secolo. Un repertorio dell'architettura residenziale di matrice italiana* (pp. 50-61). Santarcangelo di Romagna: Maggioli editore.
- Tosoni, Luis (2019). *El proyecto monumental. La construcción del Palacio Legislativo y el trazado de la Avenida Agraciada, Montevideo 1887-1945*. Buenos Aires: UBA-FADU.
- Tuzi, Stefania y Sabugo, Mario (Comps.) (2013). *Contributi italiani all'architettura argentina. Progetti e opere tra il XIX e il XX secolo*. Roma: Tipografia del Genio Civile.
- Windholz, Angela (Comp.) (2016). *Augusto Guidini di Barbengo. Architetto, giornalista e politico*. Mendrisio: Academy Press/Edizioni Casagrande.
- Zago, Manrique (Comp.) (1987). *La Legislatura de Buenos Aires*. Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones.

Fuentes de figuras

1. Meano, V., 1895.
2. s/d, 1896.
3. Meano, V., 1904b.
4. s/d, 1908.
5. s/d, 1910.
6. s/d, 1912b.
7. Firenze, Accademia delle Arti del Disegno.

La conformación del paisaje urbano de Buenos Aires de matriz *beaux-arts*: una mirada al aporte italiano

Silvana Daniela Basile

A finales de siglo XIX, en sintonía con las intenciones políticas e ideológicas del poder, la elite oligárquica porteña y la nueva burguesía, comenzaron a construir el tejido urbano de Buenos Aires a su imagen o, mejor dicho, a imagen de lo que deseaban ser.

Buscando ser una ciudad cosmopolita, con una profunda influencia de matriz hausmaniana, se imitaron las costumbres y las prácticas culturales del viejo continente –en particular de la *Ville Lumière*–, las cuales definieron el aspecto formal de esta transformación. En este marco se estratificó un eclecticismo a imagen del gusto de las clases dominantes, demostrando con fuerza cómo la cultura porteña, apropiándose de las corrientes y las modas, ha sido receptiva a la hora de asimilar cada “creación o producto importado”. Una transculturación que dejó un signo tangible, como portador de la tan deseada “pretensión de modernidad”.

En poco tiempo, comparados con un progreso imperante y frenético, la realidad física del tejido urbano se modificó significativamente, creando nuevas relaciones de equilibrio dentro de un espacio físico en continua expansión donde las viviendas –pero a menudo sólo las fachadas de los edificios– se convirtieron en un símbolo, como así también en una proyección, de ese “otro lugar”, es decir, de esa sociedad ideal configurada en la lejana Europa tan soñada y anhelada por las elites.

En este contexto, el proyecto de modernización se encontró inexorablemente vinculado al proceso de europeización. La arquitectura, apoyada por la capacidad

creativa del proyectista, se convirtió en un instrumento privilegiado para lograr esa envoltura aparente de burguesía europea.

Si hasta ese momento los edificios italianizantes habían caracterizado el paisaje de la ciudad actuando en una realidad física aún basada en el modelo colonial, con el tiempo se irá hacia el ejemplo parisino de la École de Beaux-Arts, donde la ostentación (de los palacios, residencias, etc.) se convirtió en un instrumento privilegiado para manifestar este deseo de “mimetismo”. Esto sucedió con la frecuente participación de profesionales europeos, franceses como así también de otras nacionalidades –sobre todo italianos–, hecho también formalizado a través de los concursos de arquitectura.¹

En este marco, la cultura académica francesa se convirtió en el manifiesto arquitectónico de los tiempos nuevos que empezaban para el país. Una corriente que tuvo un lugar de privilegio, correspondiéndole un importante caudal de obras construido por el Estado pero aún más en la edificación privada, donde tuvo su más vasto terreno de expansión. Pero “la irradiación de la cultura arquitectónica francesa [...] no siempre fue textual, ya que algunas de ellas fructificaron y se desarrollaron de manera diversa respecto de su fuente original” (Grementieri, 1995, p. 157).

La idea de enfoque a los principios del mundo clásico que podía vivir un académico en Buenos Aires se convirtió en una “aproximación ideal”, con referencias a las formas de la cultura y/o moda parisinas.² A esta referencia estilística fundamentalmente genérica, debido sobre todo a la inexistencia de tradiciones estéticas propias y a un territorio caracterizado por la ausencia de un contexto construido de referencia que pudiera proporcionar comparaciones o direcciones precisas, se agrega la falta de una escuela de arquitectura local (para cuya fundación será necesario esperar hasta 1901).

Fuera de cualquier integración cultural, los edificios van recibiendo progresivamente elementos de otras procedencias, dejando espacio a aquella ambiciosa y aparente búsqueda del lujo. Esto hace que naciera en Buenos Aires una arquitectura –resultado de la llegada de profesionales o técnicos especializados– en la que el dominio de la composición individual supera cualquier principio académico, proponiendo innumerables posibilidades estilísticas (abiertas a formas,

1. Recordemos que en ese período se celebraron numerosos concursos internacionales para la construcción de los principales edificios públicos (por ejemplo, los concursos en los que participaron Moretti, Guidini, Locati, Sommaruga, entre otros) de los cuales encontramos extensos informes en las revistas del período, tanto argentinas como europeas.

2. Después de mediados del siglo XIX, cada vez más personas fueron a estudiar a París, convirtiéndose casi en lo que fue Roma en el siglo XVIII. “En educación arquitectónica, la influencia de la École era especialmente fuerte en el Nuevo Mundo [...] Su influencia en Latinoamérica era aún más poderosa y el dominio de sus ideas ha durado en algunos países hasta el presente” (Hitchcock, Henry-Russell, 1958, p. 144). Obviamente, la primera escuela de arquitectura de Buenos Aires, de 1901, respondió a esta orientación.

lenguajes y diferentes estilemas) pero con un importante bagaje ornamental sobre todo de tipo superestructural, cada vez más simbólico, y que vincula la naturaleza a la arquitectura misma. Un ejemplo lo encontramos en la modificación o adición de algunos elementos a los edificios existentes, como sucedió actuando sobre la estructura del remate de una casa. Los documentos de archivo atestiguan claramente estas intervenciones; por ejemplo, mediante solicitudes de permisos de construcción para la elevación de edificios con “piso mansard”, en típico estilo *beaux-art* parisino. De igual manera, varios edificios históricos sufrieron modificaciones que demuestran el sentido de adhesión de sus fachadas a la nueva tendencia (Figura 1).

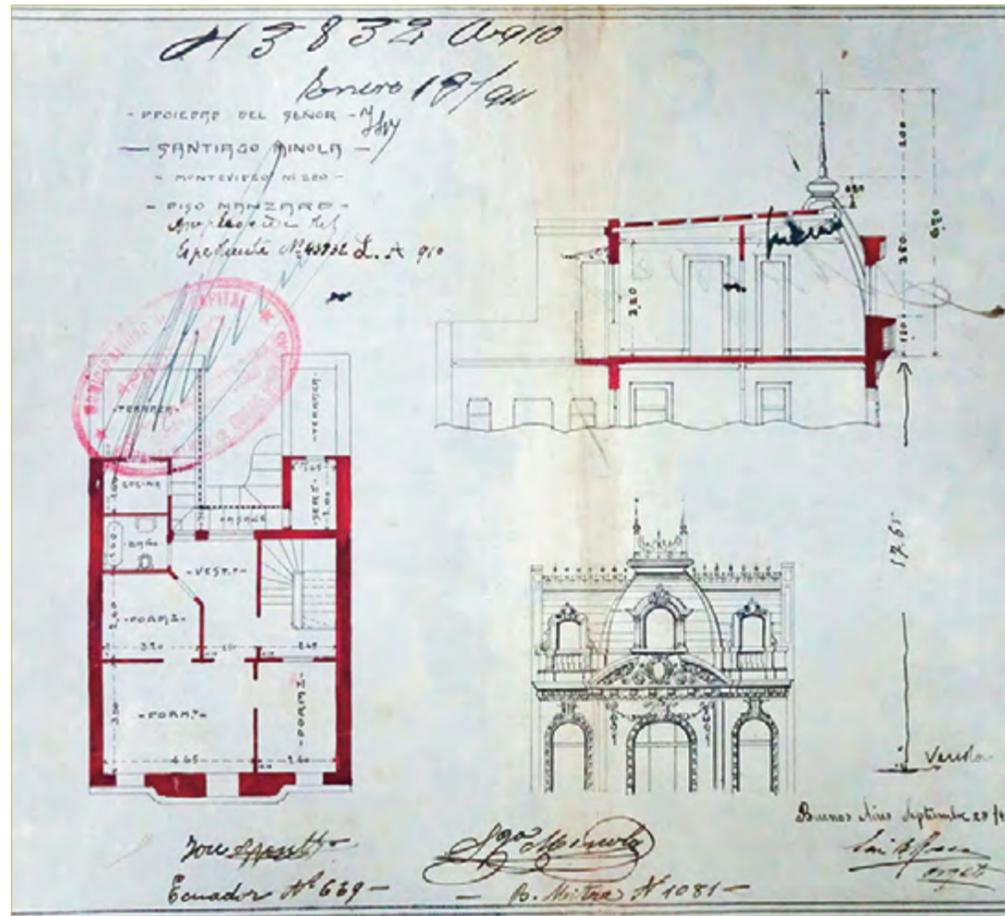
No debemos olvidar que estas influencias se contaminan con el gusto del diseñador o del propietario, a lo que hay que añadir un paso más: la materialización. Acción fundamental en la que participaron principalmente técnicos de origen italiano (profesionales, constructores y artesanos) que llegaban con su propio bagaje cultural y referencias muy puntuales. Los constructores y artesanos italianos, en constante inmigración y constituyendo una verdadera colonia con tradiciones familiares ancestrales, han dado lugar a una serie de edificios estatales, pero también a soberbios edificios privados, construidos con un sello característico, exhibiendo rasgos marcados y definidos de elegante y refinado diseño, expresión culta de sus conocimientos y habilidades técnico-constructivas. Tal como describen, tal vez chauvinistamente, los relatos de la época: “sin los italianos, Buenos Aires no sería lo que es: son los trabajadores italianos quienes construyeron casi todas las casas de la ciudad, desde las más modestas hasta las más suntuosas” (Modrich, 1890, p. 52).

En este contexto, las viviendas evolucionaron hacia tipos más acordes con las nuevas costumbres de una sociedad que sufrió una transformación rápida. Esto se hizo sentir fundamentalmente en las clases más afectadas por los procesos de cambio, es decir en los estratos de mayor nivel socioeconómico. La arquitectura desarrollada por la alta burguesía se inspiró en la recreación de los temas europeos en la ciudad, como el *hôtel particulier*, el club, el teatro, el hipódromo, la casa de renta. Las clases menos acomodadas, en cambio, sufrieron su imposición y, con el deseo de distinguirse, intentaron, dentro de los límites de sus posibilidades, emular la arquitectura de la aristocracia porteña mediante la adopción y reproducción de elementos prevalentemente decorativos de gusto afrancesado en las fachadas. O sea, el *beaux-arts* se empezó a adherir a las superficies exteriores de los edificios, campo de acción privilegiado para la figura profesional del frentista.

El grupo de personajes italianos de relevante actuación en la arquitectura argentina de finales del siglo XIX es muy heterogéneo. Algunos llegaron con formación de las escuelas italianas como la Academia de Bellas Artes de Brera en Milán (con preparación especializada en la composición y ornamentación), la

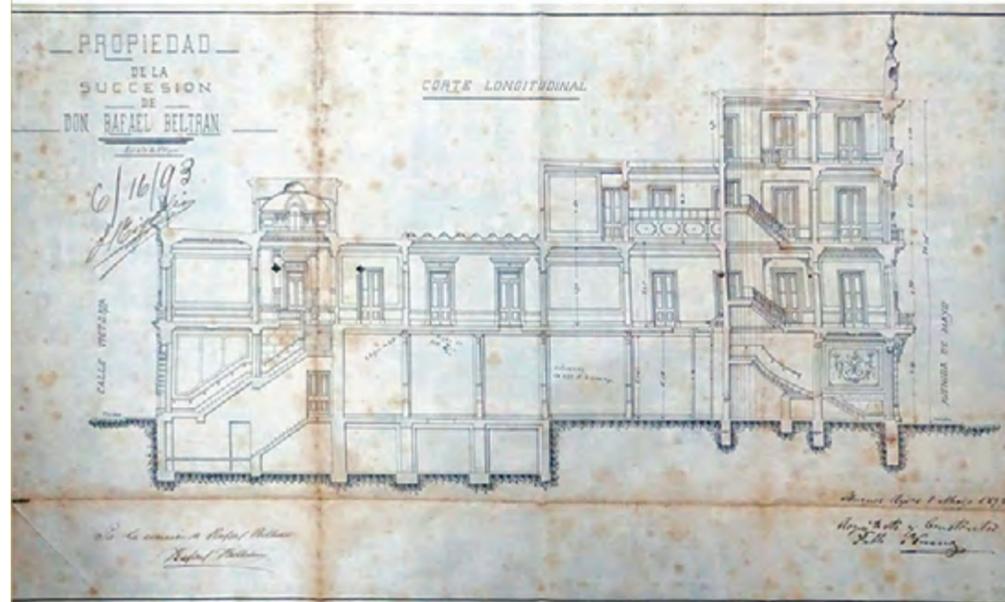
1

Planos de intervenciones sobre obras existentes.



a. Permisos para edificación. Colocación de piso mansard.

b. Reconstrucción de la fachada de un edificio del arquitecto constructor Paolo Besana, consecuencia de las demoliciones para la apertura de la Avenida de Mayo. Plano aprobado (16/06/1893) por Leopoldo Rigoli, jefe de la Oficina de Obras Públicas.



Academia de Bellas Artes de Venecia o los Institutos Técnicos Reales, entre los cuales figuran Santa Marta (*scuola di capimastri*) y aquellos superiores de Milán³ y Turín,⁴ hoy politécnicos.

Con los italianos, su arte y su técnica, la arquitectura argentina adquiere nuevo refinamiento y perfección: arquitectos como Levacher y Mirate, arquitectos y constructores como Aloisi, Albertolli y Tavazza (todos inscriptos en la Sociedad Central de Arquitectos) son ejemplos de profesionales que lograron dar un aporte fundamental, renovando la cultura arquitectónica porteña y bonaerense de la época, combinando las enseñanzas de la academia con la habilidad constructiva italiana de larga tradición. Una metodología proyectual que se basó en una composición de sustrato academicista donde se combinaban originales definiciones de llenos y vacíos, de detalles constructivos, de elementos ornamentales, etc., apropiándose de aquellos signos y símbolos capaces de generar la percepción de aportes específicos de procedencia regional (lombardo, piamontés, ligure, véneto, etcétera).

Algunos de ellos estudiaron y se formaron en París trayendo consigo un bagaje cultural que respondía principalmente al repertorio estilístico *beaux-arts*. Me refiero a profesionales como Salvatore Mirate (Nápoles, 1862-Buenos Aires, 1916),⁵ quien desde 1879 hasta 1883 estudió en una escuela nocturna de arquitectura en París (75 rue Caumartin). Paralelamente, hizo un aprendizaje de siete años en el estudio del arquitecto Auguste Duvert y otro de un año con Coulomb, arquitectos que junto con Prevost (escuela nocturna) reconocerá como sus maestros; más tarde se desempeñó por tres años como jefe de proyectos en el estudio del arquitecto Le Voisvenel. Ni bien llegó a la República Argentina (8 de junio de 1888, Registro de entrada a la República Argentina, CEMLA), trabajó dos años

3. La sección de arquitectos civiles del Instituto Técnico Superior (más tarde Politécnico de Milán) fue creada en 1865 gracias a la unión de los cursos de arquitectura de Brera y aquellos científicos del Instituto que permitieron superar "la falta de conocimiento práctico en las academias" y "poder combinar una enseñanza de artes y ciencias aplicadas de la arquitectura que marchaban al mismo ritmo" (citado por Ricci, 1992, p. 267).

4. Antes de 1859, año de fundación de la Real Escuela de Aplicación para Ingenieros de Turín, existía un Instituto Técnico donde se impartían cursos de ingeniería superior. Fundado con Real Decreto del 1º de agosto de 1852, el Real Instituto Técnico de Turín inició en 1855 sus cursos de agricultura, silvicultura, química agraria, diseño geométrico y geometría aplicada a las artes. La promulgación de la Ley de educación del 13 de noviembre de 1859 (conocida como la Ley Casati, pilar de las normativas escolares italianas) ha llevado a una nueva propuesta en las posibilidades formativas. De hecho, este instituto fue reemplazado por la Escuela de Aplicación, anexa "a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Turín [...] en subrogación del actual Real Instituto Técnico" (Artículo 53, Título II - Educación Superior, Ley Casati). Este núcleo escolar, ya organizado, permitió la inmediata creación de la escuela de ingeniería de Turín, que comenzó sus lecciones en 1860, tres años antes que la de Milán (Politecnico, 1964).

5. Salvatore Mirate nació en el barrio de San Giuseppe en Nápoles el 11 de abril de 1862, de padre italiano, Vincenzo, de profesión fotógrafo, y madre parisina, Anèlie Vanpeulse (Acta de nacimiento, Comuna de Nápoles).

como jefe de oficina en el estudio del arquitecto belga Julio Dormal (ficha personal 1903, SCA), principal exponente del academicismo francés, para luego abrir su propio estudio en la calle Florida 34 y después en la Avenida de Mayo 861.

A partir de una vasta y variada experiencia formativa acumulada a lo largo de los años, Mirate cuenta con una gran actuación con obras que muestran la puesta en práctica de un criterio de heterogeneidad compositiva con influencias típicamente *beaux-arts*, con obras que adhieren a la línea del clasicismo francés. La producción de sus primeros trabajos responde principalmente a un lenguaje académico donde, aplicando los conocimientos y las reminiscencias adquiridas en París, transfirió los “beneficios del progreso” a esta ciudad con características aún coloniales. Entre sus obras recordamos el Hipódromo Argentino (tribunas, pabellones y pista), además de la realización de varias sedes del Banco de la Nación Argentina (con plantas rígidas y simétricas y ricos elementos compositivos en la fachada), para luego aventurarse al diseño de casas de renta y varios petit hoteles.⁶ Obras en las que alcanzó la plena madurez expresiva en el uso del lenguaje de la tradición académica *beaux-arts* son las tribunas y pabellones de la Rural (para las celebraciones del Centenario de la República Argentina), en las que Mirate, inspirándose a las exposiciones de París de 1889 y 1900, propuso nuevamente el lenguaje compositivo del Grand Palais y Petit Palais de Charles Girault en una nueva clave, con un sobrio e impecable modelado de la volumetría y de los detalles (Figura 2). En sus proyectos, la evolución del lenguaje arquitectónico es un ejemplo emblemático de ese período de transición entre el academicismo ecléctico y los impulsos innovadores del *art nouveau*, como bien lo demuestra la transformación del edificio para la nueva sede de los grandes almacenes Gath y Chaves en Avenida de Mayo y Perú (año 1910), en donde encontramos claras referencias a los edificios de la rue Réaumur en París.⁷

Con una sólida formación técnico-científica figura el arquitecto Rolando Levacher (Parma, 1858-Milán, 1928).⁸ De familia noble, estudió en la prestigiosa Escuela Técnica de Parma, continuando sus estudios de arquitectura en la Academia de Bellas Artes de Venecia bajo la dirección del Pietro Selvatico. Levacher fue una de las figuras más representativas, pero poco conocida, del gran arte italiano trasladado a la Argentina que, junto al primer grupo de profesionales graduados (como F. Tamburini, C. Morra, G. Maraini, etc.), contribuyó en gran medida a la construcción de la Capital argentina.

6. Petit hotel cuyos elementos compositivos son de clara raíz estilística común del lenguaje academicista francés, con techo a la mansard bien pronunciado y ricas decoraciones.

7. El edificio original fue una casa de renta diseñada en 1892 por Edwin Merry para la familia Ortiz Basualdo.

8. Rolando Levacher (o Le Vacher) nació el 13 de febrero de 1858, hijo de Gaetano y de la baronesa Luisa Del Campo Lomeno Gallarati (Acta de nacimiento, Comuna de Parma).

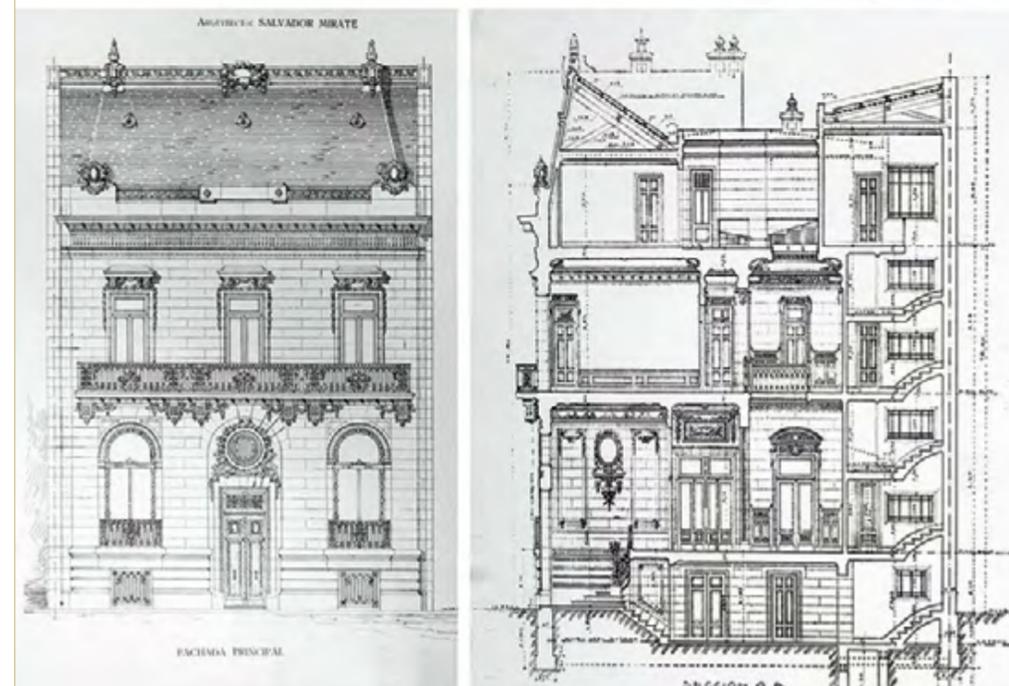
2 SALVATORE MIRATE



a. Sucursales del Banco de la Nación Argentina.



b. Pabellón de Equinos, La Rural, Buenos Aires.



c. Petit hotel en Arenales 925.

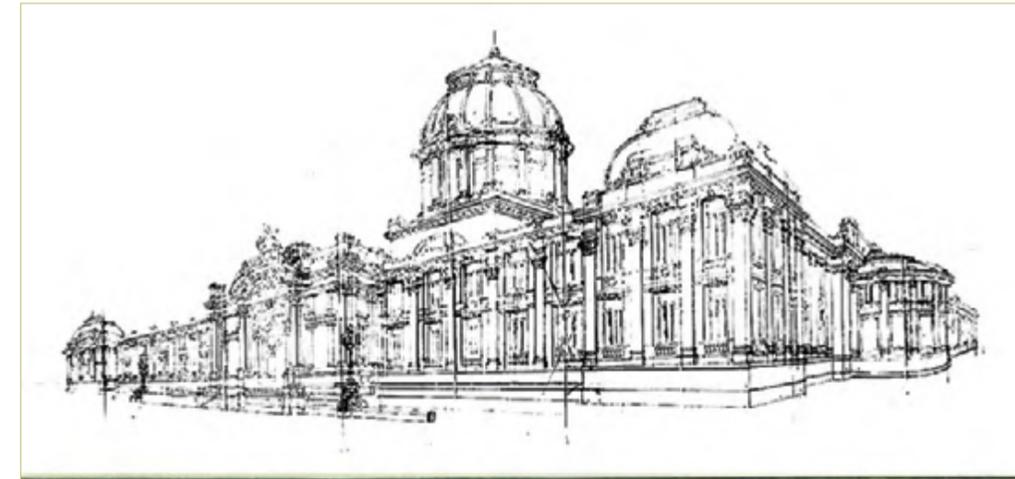
En la República Argentina tuvo una gran trayectoria, ganó los concursos para el Nuevo Banco Italiano en Buenos Aires (1887) y la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (1897), ubicada en Avenida de Mayo (Plaza Lorea, calles Victoria y Cevallos). En la propuesta de concurso presenta fachadas clásicas⁹ y una planta simétrica sucesivamente reelaborada en un esquema tipológico cada vez más de matriz *beaux-arts*. En 1895 participó en el concurso del palacio del Congreso de Buenos Aires, donde obtuvo una medalla, y en 1904 del nuevo Palacio Legislativo en Montevideo,¹⁰ con un proyecto equilibrado e imponente, evolución del lenguaje empleado en la Facultad de Derecho de Buenos Aires. Realizó también un número importante de obras (más de 100)¹¹ con diversos programas, entre los cuales se cuenta el edificio –construido en 1889 con E. Agrelo– en el que debían instalarse las Grandes Tiendas “Bon Marché Argentino”, hoy Galerías Pacífico. Una tipología innovadora aquella de las galerías con locales comerciales, con claras referencias a la galería Vittorio Emanuele de Milán, donde el neorrenacimiento italiano de pesadas proporciones comenzó a incorporar el repertorio estilístico francés con formas y referencias al estilo del Segundo Imperio (Figura 3). Sobre la Avenida de Mayo y Piedras (1895-1898), proyectó uno de los primeros edificios en cumplimiento de la normativa para la nueva arteria vial. Partiendo del esquema de partido “hausmaniano”, sobre un basamento con espacios comerciales, desarrolla una fachada conservando un estilo típicamente neorrenacentista. Su arquitectura, sólida y de calidad, consecuencia del legado compositivo de la academia, posee los caracteres generales del renacimiento italiano y evoluciona a lo largo del tiempo, agraciándose con la variedad de ornamentación propia de la arquitectura francesa.

A lo largo de su permanencia en la Argentina mantuvo contactos con Italia, presentando con frecuencia sus proyectos en revistas y exposiciones (participó en la primera Exposición italiana de Arquitectura en Turín 1890, donde estuvo presente también Tamburini con un gran número de obras). Volvió a Italia a principios del siglo XX, donde se le encargó el proyecto del Pabellón Argentino para la exposición de Turín de 1911.

9. Las fachadas de concurso tienen un zócalo de 3 m de granito y revoque símil piedra para el resto de las fachadas. Además el edificio, cubierto con una terraza, posee sobre el gran salón una cúpula central con una base rectangular hecha con una armadura de hierro y cubierta con losas de pizarra, a excepción de la parte superior que es de vidrio (Edilizia Moderna 1897, nº XI-XII).

10. Proyecto publicado en la revista *L'illustrazione Italiana*, año XXXI, nº 49, 4 de diciembre de 1904.

11. Diversas fuentes atribuyen a Levacher más de 100 trabajos, de los cuales la actual investigación busca confirmar correspondencias y ubicación.



3
ROLANDO LEVACHER

a. Anteproyecto Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.



b. Proyecto de concurso para el nuevo Palacio Legislativo en Montevideo.

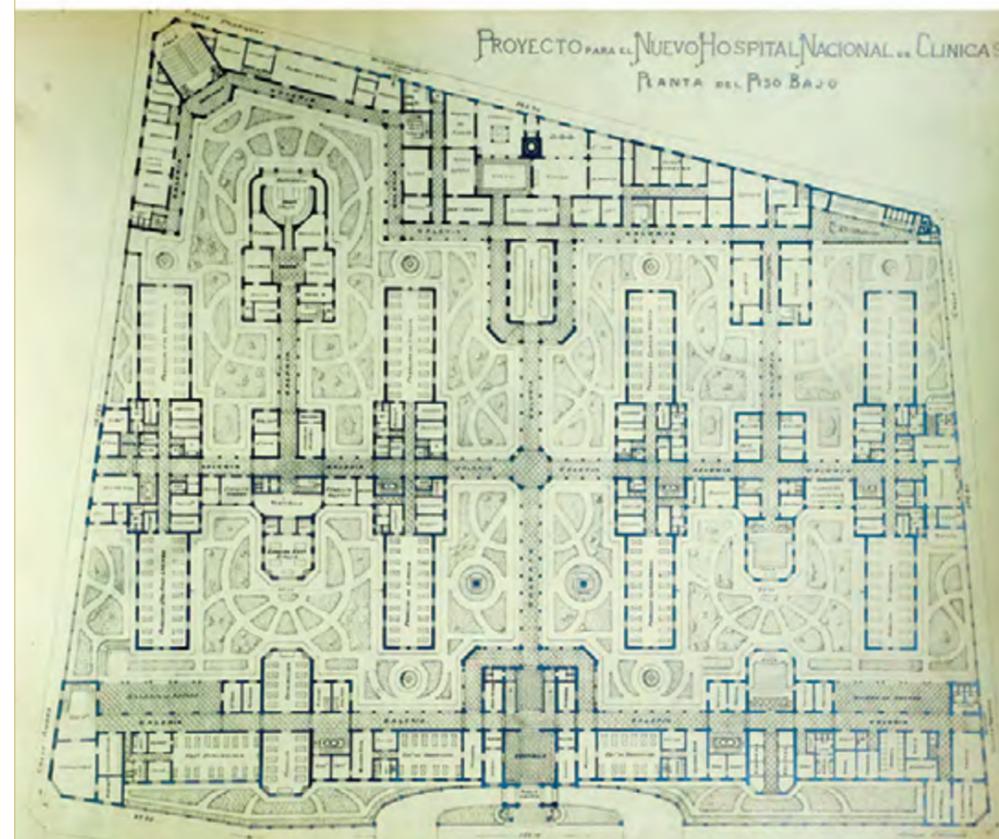


c. Perspectivas de proyecto para las Tiendas Bon Marché Argentino, Buenos Aires.

Otro protagonista, con formación diferente, fue Gino Aloisi (San Vito sul Cesano, 1864-Alta Gracia, Córdoba, 1924)¹² que cursó estudios en el Instituto Técnico de Pesaro y en el Instituto de Artes y Oficios de Fermo (dirigido por el francés Hippolyte Langlois, proveniente del Conservatoire Impérial des Arts et Métiers de París, alumno de Morin, instituto que reformó según los dictados de la escuela parisina).

Aloisi se transfirió a Buenos Aires en julio de 1885, formándose en la práctica de la arquitectura con Francesco Tamburini y Vittorio Meano, sus maestros, con los cuales trabajó en grandes proyectos como el Teatro Colón y el Congreso Nacional. Después de la muerte de Tamburini, Meano le confió la dirección técnica del estudio, lo que le permitió adquirir una gran experiencia que lo llevó en 1896 a independizarse (calle Córdoba 2070 y luego Paraná 648), además de desempeñarse como arquitecto en la sección de proyecto de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, con el objetivo de llevar a cabo proyectos para varias escuelas y de dirigir su construcción (ficha de 1904, SCA). Obtuvo su título de arquitecto en cumplimiento de la Ley N° 4416. El proyecto que lo consagra es el nuevo edificio de la Escuela de Medicina y Morgue de Buenos Aires (calles Córdoba y Junín), construido por su compatriota Juan Barassi (con estudios en Brera), imponente edificio que revela un refinado manejo de las proporciones, sea en planta que o en fachadas. Siguiendo los cánones de clara matriz academicista, con obvias referencias a las enseñanzas del maestro Tamburini, propone un esquema con simetría compacta en planta, mientras que en la fachada utiliza un léxico elaborado. Su obra en general adhiere a la línea del clasicismo, con un lenguaje sobrio, de ajustada sintaxis y un impecable modelado de la volumetría y de los detalles. Una arquitectura de adecuadas proporciones que trasluce recorriendo sus trabajos presentados en diversos concursos para edificios de gran escala, entre los cuales encontramos la Escuela Superior de Guerra, el Hospital Durand, el Policlínico San Martín –concurso anunciado sobre la base de una propuesta de proyecto propio–, la Universidad y Colegio Nacional, La Inmobiliaria y la Compañía General de Fósforos (Figura 4). Paralelamente, trabajando con mayor libertad y en una escala más modesta, encaró proyectos para casas de renta y petit hoteles, donde utilizó referencias a formas compositivas y expresivas típicas de la cultura de su tierra natal. En estos proyectos supo elaborar sabiamente su lenguaje academicista adaptándolo hábilmente a los requerimientos del cliente.

12. Gino Aloisi (Biagio Salvatore Augusto Girolamo) nació el 29 de septiembre de 1864, hijo de Luigi (terrateniente) y de M. Teresa Rossi (tejedora), (Acta de nacimiento y de bautismo, Comuna de San Vito sul Cesano). Apenas llegó a la Argentina comenzó a trabajar en la fábrica mecánica de Spinola, que pronto abandonó para dedicarse a la arquitectura.



4 GINO ALOISI

Propuesta de proyecto para el Nuevo Hospital Nacional de Clínicas, 1905.

La Academia de Brera,¹³ con el estatuto de 1860, había activado una escuela de arquitectura elemental dividida en dos secciones: la primera para pintores, escultores y artesanos, para practicar “en el diseño arquitectónico elemental sin preferencia de estilo y en los principios de la geometría y de la composición”; y la segunda destinada a los *capomastri* (maestros mayores de obras) y arquitectos, con el objetivo de instruirlos en los “elementos que componen los edificios en sus formas y proporciones”.¹⁴ Provenientes de esta academia llegaron no sólo escultores, pintores, artesanos o arquitectos, sino especialmente *capomastri*, que tuvieron la oportunidad de llegar a ser proyectistas y empresarios de sus propios trabajos.

La formación de *capomastro*, de la cual aquí en Argentina “había una gran multitud [...] que amenazaba con acaparar todo” (Spiotti, 1906, p. 322), no difirió mucho en contenido y calidad de aquella academia. En Milán esta profesión se institucionalizó en 1872, al crear una escuela especial –bajo la dirección de Giuseppe Bardelli– con el aporte de cursos que ya se dictaban en otras escuelas de la ciudad.¹⁵ De fundamental importancia fue el estudio del arte edificio, que abarcó el conocimiento de los materiales utilizados en la construcción (naturales y artificiales) y su resistencia, cimientos comunes, paredes, bóvedas, techos, armaduras provisionales y normas generales para la estimación de las obras de construcción.¹⁶ El plan de estudio se dividía en tres años: el primero dedicado al estudio de la geometría plana y sólida (en la Sociedad de Fomento de las Artes y Oficios),¹⁷ a la construcción arquitectónica y relativo dibujo y al diseño geométrico (Real Instituto Técnico Santa Marta); el segundo, al diseño

geométrico, mecánica práctica, construcción arquitectónica y relativo diseño; y el tercero y último al dibujo arquitectónico (Escuela de Elementos de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes) y geometría práctica, planimetría y altimetría.¹⁸ Una formación que, mediante la superposición de cursos y/o profesores de los institutos técnicos, podía ser equiparada, en grandes líneas, a la de los institutos más renombrados. En el área de Milán encontramos profesores activos en Brera y en Institutos Técnicos (ingenieros Colombo, Cattaneo, Clerichetti, etc.). En este contexto trabajó Carlo Formenti (1847-1918), graduado en ingeniería civil en 1870 en el Politécnico de Milán,¹⁹ profesor de Construcciones en el Instituto Cattaneo y luego de Arquitectura Práctica en el Politécnico de Milán, de 1897 a 1907. Para sustentar sus lecciones, realizó un manual de gran interés para proyectistas y constructores: *La pratica del fabbricare* (Milano, U. Hoepli, 1893). Este manual se distinguió de los tratados tradicionales –que formaron durante siglos a los arquitectos en busca de las vitruvianas eurytmia, simetría y decoración–, de la exposición enciclopédica de los tratados franceses (Rondelet, Durand), como así también del trabajo teórico y muy erudito y detallado de su maestro Archimede Sacchi,²⁰ enfatizando el aspecto de la *pratica del fabbricare*. Síntesis del conocimiento académico que, combinado con el tradicional *savoir-faire*, se convierte en un atlas exhaustivo de tablas cromolitográficas, capaz de ilustrar en detalle todas las fases de una obra en construcción desde los cimientos hasta los acabados o, como declara el mismo autor, busca “representar los principales detalles constructivos [...] basados en las reales prácticas de ejecución” (Formenti, 1909, p. IX). Un trabajo que, además de presentar un breve resumen de la “generalidad de las estructuras de las fábricas”, tiene como objetivo “representar los principales detalles constructivos a los cuales se refieren, estudiados de acuerdo con las reales prácticas de ejecución, con el fin también de poner en evidencia la importancia y el alcance que tienen los estudios aplicados en el arte de la construcción” (Formenti, 1909,

13. Hasta mediados del siglo XIX, el carácter distintivo de Brera se basaba en el compromiso estilístico y en la representación y no en el científico –confiado a la dirección físico-matemática de la Facultad de Filosofía de Pavia– o en el técnico, aunque los estatutos incluyen entre los temas de estudio el conocimiento de los materiales y de los procedimientos constructivos.

El diseño se convirtió en el lenguaje interdisciplinario y código de transmisión de datos comprensible solamente para quienes poseían una formación específica. Esta es la razón por la cual el curso elemental de arquitectura fue frecuentado contemporáneamente por futuros arquitectos, *capomastri* y decoradores (Ricci, 1992)

14. Statuti e regolamento Disciplinare della R. Accademia di Belle Arti in Milano approvato col R. Decreto 3 novembre 1860, Milano 1860.

15. Entre los primeros alumnos que asistieron a la escuela de *capomastri*, que luego emigraron a Argentina, encontramos al ticinés Giuseppe del Prete (Inscripción a la Escuela para el año 1873-74, Milán, 25 de noviembre de 1873. Archivo del Instituto Santa Marta).

16. Reglamento para la práctica de la profesión de *capomastro*, propuesto por el Colegio de Ingenieros y Arquitectos de Milán.

17. La Sociedad de Fomento de las Artes y los Oficios, fundada en 1838 con fondos de la Cámara de Comercio de Milán y con la donación de particulares, impartió clases de química, tejido y sedería, física industrial, diseño, geometría y mecánica. Éste fue durante muchos años el único centro de educación técnica en toda Lombardía (Politecnico, 1964).

18. Reglamento de la Escuela para *Capomastri* en Milán (R. Instituto Técnico de Milán en S. Marta), Milán 1 de diciembre de 1872, Archivo del Instituto Santa Marta, Milán.

19. Registro de graduados del Real Instituto Técnico Superior de Milán, 1º tomo, desde el año académico 1864-65 hasta 1928-29. Número de diploma en Ingeniería Civil 267.

20. Archimede Sacchi, responsable del curso de Arquitectura Práctica en el Politécnico de Milán, publicó en 1874 *Le abitazioni. Alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzi e ville* (Milano, U. Hoepli), un libro ilustrado con dibujos monocromáticos que describen y ponen en evidencia las soluciones técnicas “nacidas del propósito de fusionar composición y construcción, los principios con las contingencias de la fabricación, los conceptos estéticos y escolares” (Selva-folta, 2009, p. 519), “con los minuciosos detalles que sugiere la práctica de construcción” (Sacchi, 1874). Esta obra, pensada como material didáctico, en la que se sistematiza el conocimiento necesario para el proyecto de vivienda, se convirtió en una herramienta profesional muy difundida entre los arquitectos e ingenieros.

p. IX).²¹ “Un manual [...] útil para los especialistas, como así también para ‘todos aquellos que, sin ser de la materia, quieren controlar o supervisar construcciones en general’” (Formenti, 1909, p. 233), convirtiéndose así en un texto difundido también entre arquitectos, constructores y *capomastri* que trabajaron en el extranjero. En la Argentina, a pesar de estar escrito en italiano, lo encontramos como libro de texto en el curso de Construcción Práctica de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ingeniería de Buenos Aires (Spiotti, 1906),²² pero sobre todo como una herramienta de trabajo indispensable en las obras de la Capital Federal.

De Brera provienen los constructores Giovanni Barassi, Paolo Besana y Severo Ghiringhelli, como así también el ticinés Giocondo Albertolli (Bedano, 1857-Buenos Aires, 1919), quien además de haber cursado arquitectura en Brera, junto a Gaetano Moretti, Sebastiano Locati y el ticinés Leopoldo Rigoli²³ (teniendo como profesor a Camillo Boito), contaba con una tradición familiar secular de arquitectos y decoradores, entre ellos el famoso antepasado Giocondo (Bedano, 1742-Milán, 1840), profesor de Ornato en la Academia de Bellas Artes de Brera y director de la Escuela hasta el año 1812. Llegó a la Argentina en 1883 (CEMLA), encontró trabajo en la Municipalidad de Buenos Aires, desempeñándose como ingeniero director de la Oficina de Obras Públicas²⁴ y participó activamente en la redacción del Reglamento General de Construcciones de 1896. En sus últimos años abrió su estudio en la calle Cabrera 2950. En 1895 llegó su hermano Arnoldo (Bedano, 1881-Buenos Aires, 1938), quien se graduó en 1904 en la recién creada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires –que tuvo como referente teórico a la École des Beaux-Arts de París–, abrió un estudio en la calle Anchorena 1192 y, en poco tiempo, se convirtió en un miembro muy activo de esa comunidad europea que trabajó para una renovación de la arquitectura. De su autoría es la casa de renta de L. R. Scheiner (1905-1906) en la calle Cuyo 829/835,

21. Todas las tablas, siguiendo las aplicaciones de la geometría descriptiva, usan proyecciones ortogonales como método de representación, a menudo acompañadas de axonometrías que ayudan a dar claridad y mejor comprensión al dibujo. Estas tienden a un dinamismo, representando contemporáneamente las diferentes etapas de procesamiento o montaje de una instalación (Basile, 2017).

22. La producción científica italiana ocupó inmediatamente un lugar privilegiado en la literatura científica universitaria. Basta recordar la importante presencia –entre estudiantes y profesores– del *Manuale dell'Ingegnere* de Giuseppe Colombo, publicado en 1877, con sucesivas ediciones (Spiotti, 1906).

23. En 1883 obtuvieron en Brera la licencia de Profesor de Diseño Arquitectónico: Locati, el 12 de marzo (medalla de plata), Moretti (medalla de plata) y Rigoli (medalla de bronce), el 7 de julio (Registro de las Licencias de Profesor de Diseño Arquitectónico, desde 1880 hasta 1928).

24. Giocondo Albertolli sucedió a Leopoldo Rigoli (hermano menor de Bernardo, arquitecto del Departamento de Obras Públicas de Entre Ríos) en la Oficina de Obras Públicas.-

construida por S. Ghiringhelli, y el proyecto de la Casa Suiza –excelentes ejemplos de matriz académica–, numerosas casas de renta y petit hoteles (Figura 5). Si en los primeros proyectos, de recientes estudios, traslucen en las fachadas rasgos marcados del repertorio figurativo del academicismo francés, con el tiempo el lenguaje comienza a “contaminarse” con otros estilos y, depurado de muchos elementos decorativos, recupera influencias y reminiscencias de la tradición familiar, dando como resultado un lenguaje arquitectónico siempre más utilizado en las nuevas construcciones de la ciudad.

Un protagonista que supo exportar la cultura arquitectónica de su ciudad natal a la naciente capital sudamericana fue Emanuele Tavazza (Milán, 1859-Buenos Aires, 1937).²⁵ Su formación no es aún clara (no hay aseveración en los documentos de archivo), pero su trayectoria profesional hace pensar en una formación en un instituto técnico, probablemente como *capomastro* (maestro mayor de obras).²⁶ Incentivado por el deseo de alcanzar un futuro mejor, llegó a la Argentina en 1884, con 25 años de edad.²⁷ Inmediatamente, empezó su actividad laboral en la empresa de construcción del ingeniero ticinés Giuseppe Maraini, quien colaboró regularmente con Juan A. Buschiazzo (Bolsa de Comercio, Hospital Italiano, etc.), y luego abrió un estudio de arquitectura en la Capital Federal (primero en la calle Lavalle 81 y luego en Avenida de Mayo 840). En 1896, gracias a la experiencia adquirida, creó con el escultor italiano Carlo Bianchi²⁸ la empresa constructora Tavazza & Bianchi, adjudicándose muchas obras públicas y privadas, a partir de edificios como el Palacio Fernández Anchorena del arquitecto Le Monnier –actual sede de la Nunciatura Apostólica, ubicada en Avenida Alvear esquina Montevideo– hasta construcciones colosales para depósitos y almacenes comerciales o

25. Emanuele Tavazza (en el Registro Civil Elia, en el registro parroquial Elia Carlo Emanuele, nacido en Milán el 21 de febrero de 1859) fue conocido en Argentina con el nombre de Manuel. Los padres fueron Francesco, de profesión “cafetero” y Amalia Gavirati (ASCMi, Roles Generales de Población 1835. Extractos parroquiales 1859-Parroquia San Nazaro).

26. Algunas fuentes atribuyen a Tavazza una formación en el Politécnico de Milán, pero no hay certificación en los registros de matrículas, frecuencias y diplomas.

27. Llegó a Buenos Aires el 29 de septiembre de 1884, en el barco Orione que zarpó de Génova. En su desembarco fue registrado por las autoridades portuarias como “jornalero” (CEMLA).

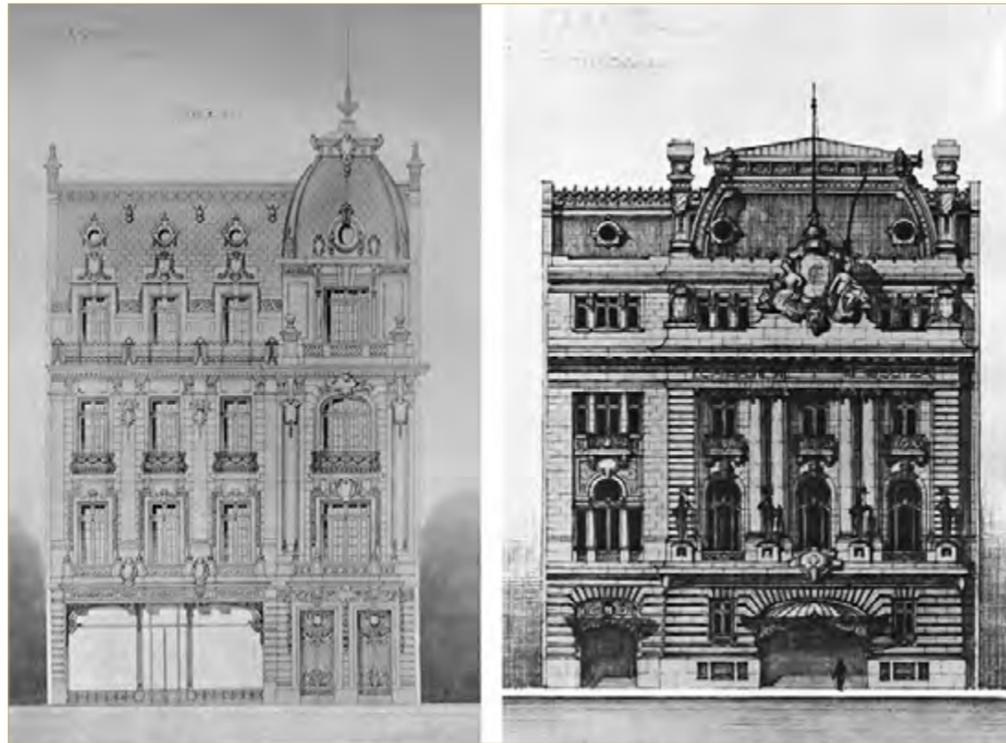
28. El escultor Carlo Bianchi, nacido en Viareggio en 1861, llegó a Buenos Aires el 27 de agosto de 1886 en el barco “Matteo Bruzzo” que partió de Génova (CEMLA). Bianchi comenzó su actividad a la edad de 14 años cuando fue a trabajar con el escultor Pio Fedi mientras cursaba en la Academia de Bellas Artes, para luego irse a Nápoles, Milán y Roma. Decidió probar suerte en la próspera Argentina incentivado por las buenas noticias que llegaban de sus amigos. Durante un breve período, hasta la revolución contra el presidente Santos en 1886, se estableció en Montevideo donde ocupó el cargo de profesor en una Academia de Bellas Artes. Cuando llegó a Buenos Aires expuso algunas de sus obras en la tienda Bossi, donde rápidamente logró forjarse un nombre que lo llevó a obtener el trabajo de ornamentación del sector central de la Casa Rosada, obra del arquitecto Francesco Tamburini.

5

ARNOLDO ALBERTOLLI

a. Concurso de la Casa Suiza, Buenos Aires, proyecto premiado.

b. Casa de renta de L. R. Scheiner, constructor S. Ghiringhelli.



para plantas industriales (el Frigorífico Argentino en Avellaneda o los Grandes Almacenes Barraca Engelbert-Hardt y Cía).

En 53 años de actividad su producción arquitectónica fue muy extensa, afrontando las más variadas tipologías edilicias. Con un sello original y personal, proyectó residencias con un lenguaje expresivo tanto funcional como acorde con la cultura de las apariencias y la ostentación del lujo en boga en esos años –trabajó para ilustres clientes como Roca, Pellegrini, Mansilla– y fue evolucionando desde planteamientos puramente italianizantes, inspirados en el Renacimiento, hacia esquemas proyectuales con influencias afrancesadas. En Lomas de Zamora proyectó el Teatro Coliseo Italiano (1910-1933), una excelente sala lírica que alberga también a la Società Unione e Stella, con una fachada refinada con lineamientos clásicos embellecidos con detalles en estilo Luis XVI. En 1909 ganó el concurso para realizar la sucursal del Nuevo Banco Italiano en el barrio de La Boca con un edificio de estilo clásico con detalles Luis XVI, que además de la función comercial yuxtapone espacios residenciales (Figura 6). El planteamiento de edificio mixto es adoptado por el Banco en las nuevas sedes encargadas a Tavazza, que pasó a ser el arquitecto de la institución, y en las sucursales Obelisco (Cerrito y Avenida Corrientes) y Once (Avenida Rivadavia 2768/80) elabora soluciones afines al modelo de la *maison de rapport* hausmaniana. Fue autor de varios petit hoteles y casas de renta; se trata de arquitectura

6

EMANUELE TAVAZZA

a. Perspectiva del proyecto para el Teatro Coliseo Italiano de Lomas de Zamora, 1910.

b. Perspectiva del proyecto para el Nuevo Banco Italiano, sucursal de La Boca, 1910.



de equilibrio geométrico y físico, de simetría y armonía, como por ejemplo los petit hoteles en Arroyo 1168 y en Arenales 982/990 (edificio que compitió por el premio de fachada en 1904), y la casa de renta de Callao 479 (construida por el compatriota Ferruccio Togneri).

Seguramente, los personajes de los cuales hemos hablado lograron desarrollar, a fines del siglo XIX, una interpretación personal y autónoma de la obra arquitectónica. Fueron muy hábiles en adecuar estilos para diferentes soluciones formales y funcionales, convirtiéndose enseguida en figuras de referencia en la naciente realidad porteña, portadoras de esa técnica y cultura arquitectónica italiana, con un lenguaje sobrio y amable. El bagaje técnico fue la clave para insertarse en el contexto productivo local, y el oficio o profesión fueron las herramientas para lograr el éxito empresarial creando un arte, expresión del siglo en el que vivieron. En sus proyectos arquitectónicos es evidente la hábil búsqueda para crear una red de influencias e intercambios; fueron artistas que supieron modelar la historia de su tiempo, estableciendo vínculos entre la cultura argentina y aquella europea, con especial atención a la moda parisina. Una arquitectura que, enriquecida por paradigmas locales, continuó siendo sedimentada por la vena de la tradición occidental.

Conclusiones

Tanto en la manipulación de estilos como en la variedad de lenguajes aceptados, permanece viva en Buenos Aires la voluntad de un pueblo capaz de comunicarse con espíritu creativo, mediante el uso de un “esperanto arquitectónico”, con la civilización y el progreso que eran la “vivencia” del momento de otras naciones.

Tal como afirma Roberto Fernández (1985), a fines del siglo XIX y principios del XX, “no hay una escuela en Buenos Aires, sino la convivencia circunstancial de profesionales [...] fundamentalmente coherentes con sus carreras individuales y/o sus lugares de origen”. Las obras de Mirate, Levacher, Aloisi, Albertolli, Tavazza y otros contemporáneos, “...son básicamente individualistas, episódicas, fijadas más en los contextos de su primer origen que en los términos precisos de su localización...”.

El academicismo *beaux-arts* producido por la cultura francesa asume en Buenos Aires nuevas connotaciones. En esta nación, su florecimiento no reconduce a las mismas matrices ideológicas que lo habían generado en París; aquí no estaban presentes los factores estructurales y superestructurales que habían caracterizado al desarrollo industrial europeo. Quizás debido justamente a la falta de este pasaje histórico, pero sobre todo por las particulares condiciones histórico-políticas locales, la producción artística y arquitectónica puede ser solo moda

y gustos impuestos desde arriba, como una forma de adaptación a la civilización y al progreso de otros países.

En este marco, el Reglamento General de Construcciones de la Municipalidad de Buenos Aires de 1896 formalizó algunas normas fundamentales para la configuración del futuro paisaje urbano, en el que los nuevos edificios tenderán cada vez más a lo que puede llamarse “*beaux-arts* porteño”. A diferencia de París, con reglamentos hausmanianos muy restrictivos, en Buenos Aires el digesto afirmaba que “el estilo arquitectónico y la decoración de las fachadas es completamente arbitrario”, la única restricción era “en cuanto no se oponga al decoro público” (Capítulo 5º, art. 44). Agregaba, respecto de los techos, que a partir de la altura máxima de la fachada –definida por el límite superior de la cornisa– “podrán colocarse techos con mansards, o de otra forma inclinada [...] de 60º con respecto a la horizontal” (Capítulo 4º, art. 28).

En Buenos Aires, a finales del siglo XIX, tuvimos el academicismo italiano que en ciertos casos se tornó más complejo y se relacionó con la hibridación de lo italiano con el francés, pronunciando una especie de maridaje ítalo-francés. O bien una cultura arquitectónica que, con una práctica de construcción principalmente italiana, recibió elementos lexicales de matriz *beaux-arts* de manera pragmática, recomponiéndolos en una realidad figurativa libre y completamente personal. Son intervenciones que se expresan principalmente en el diseño del techo (techos parcialmente mansard o, hasta en construcciones livianas, postizas de hierro) y en elementos decorativos superpuestos en fachadas de diseño clasicista. Son elementos característicos la elección de un amplio repertorio de detalles arquitectónicos que recuerdan la arquitectura parisina de la época, como mansardas, balaustradas, pilastras, guirnaldas, cartelas, acroteras, antefijas, festones, etcétera.

Por lo tanto, a partir de su *savoir-faire* o costumbres, los proyectistas/*capomastri* adaptaban las construcciones a las necesidades o deseos de los clientes, “enmascarándolas” con decoraciones. De esta manera obtenían como resultado lo que podríamos definir como *habitu* (del latín *habitu* = apariencia exterior, cuya raíz etimológica tiene origen en el verbo *habere*: tener, poseer), una arquitectura (edificio) que se viste o sobre la cual se cose una prenda (fachada). Edificios que responden al carácter y a las costumbres de vida que se querían alcanzar, o bien tener ese aspecto exterior que representara un signo de distinción o de pertenencia a una determinada clase social, dando lugar a una arquitectura que podríamos definir “de apariencia”. Una arquitectura académica, más epidérmica que sustancial, que se convirtió en paradigma del buen gusto.

En este contexto de sueños utópicos y de búsqueda de una imagen europea, encuentra terreno fértil la concreción de las acciones de los *capomastri* y constructores italianos, apoyados por una tradición arraigada en el tiempo a la práctica de la construcción (un ejemplo emblemático son los *maestri comacini*). De hecho, la falta de una industria edilicia afianzada obligaba al constructor a inventar en lo cotidiano soluciones para superar esta dificultad.

Aún hoy, a pesar de los considerables cambios sufridos, Buenos Aires conserva la huella de una noble fusión de arquitectura y el encanto de sus singulares artífices, que dio como resultado una síntesis completa del lenguaje válido y expresivo de ese *savoir-faire*, expresión de una tradición centenaria transmitida de generación en generación.

Bibliografía

- Archivo dell'Istituto Santa Marta (1° diciembre, 1872). Regolamento della Scuola per i Capomastri in Milano (R. Istituto Tecnico di Milano a S. Marta). Milán.
- AA.VV. (1964). *Il Centenario del Politecnico di Milano 1863-1963*. Milán: Tamburini Editore.
- Basile, Silvana (2013). *Politiche di tutela e conservazione dei beni architettonici nella Repubblica Argentina. La città di Buenos Aires*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- Basile, Silvana (2017). La "práctica del fabricare" italiana a Buenos Aires: instrumento de modernización tra formación e inmigración. *Registros. Revista De Investigación Histórica*, 13(2), 146-157. Recuperado de <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/165>
- Braun, Clara y Cacciatori, Julio (Eds.) (1996). *Arquitectos europeos y Buenos Aires 1860-1940*. Buenos Aires: Fundación TIAU.
- Buratti Mazzotta, Adele (2008). Cultura del proyecto e didáctica de la representación al Politécnico de Milán entre el siglo XVIII y el siglo XIX. *Annali di Storia delle Università Italiane*, (12), 147-169.
- Calviño, Adolfo (1989). *La crisis de 1890 a través del Congreso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cedodal (2004). *Italianos en la arquitectura Argentina*. Buenos Aires.
- Chueco, Manuel (1910). *La República Argentina en su Primer Centenario*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- Fernández, Roberto (1985). El orden del desorden. Apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño. En J. Goldenberg (Ed.), *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires. Algunas consideraciones*, (pp. 49-68). Buenos Aires: CP67.
- Formenti, Carlo (1893). *Il rustico delle fabbriche*, (vol. I). Milán: Hoepli.
- Formenti, Carlo (1893-1895). *La Pratica del Fabricare*, (2 vol). Milán: Hoepli.
- Formenti, Carlo (1895). *Il finimento delle fabbriche*, (vol. II), Milán: Hoepli.
- Formenti, Carlo (1909). *La Pratica del Fabricare*, (2ª ed. ampliada). Milán: Hoepli.
- Fundación Proa (1998). *Las artes y la arquitectura italiana en la Argentina. Siglos XVIII/XIX*. Buenos Aires.
- García Falco, Marta (2001). Una cúpula-faro urbana en diagonal al Obelisco. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/208993-patrimonio-br-una-cupula-faro-urbana-en-diagonal-al-obelisco>
- Grementieri, Fabio (1995). El academicismo argentino (1920-1950) integrador de tradición y modernidad. *Anales de Historia del Arte*, (5), 155-177. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9595110155A/31696>
- Grementieri, Fabio (1996). Influencia de "lo francés" en la vivienda opulenta. En C. Braun y A. Leveratto (Eds.), *Arquitectos europeos y Buenos Aires 1860/1940*, (pp. 49-53). Buenos Aires: Fundación TIAU.
- Hitchcock, Henry-Russell (1958). *Architecture. Nineteenth and Twentieth centuries*. Londres: Penguin Books.
- Instituto de Arte Americano (1965). *La Ciudad de Buenos Aires (1850-1880)*. Buenos Aires.
- Kiernan, Sergio (9 de abril de 2005). Otra burla al patrimonio. *Página/12*.
- Lasagni, Roberto (1999). *Dizionario biografico dei Parmigiani*. Parma: PPS.
- Letizia, L. C. (2014). La inmigración italiana en Lomas de Zamora. *Revista del Instituto Histórico Municipal de Lomas de Zamora*, 1(2), 4-7.
- Modrich, Giuseppe (1890). *Repubblica Argentina. Note di viaggio da Buenos Aires alla Terra del Fuoco*. Milán: Libreria Editrice Galli.
- Moser, Máximo (s.f.). *Arquitectura Bonaerense*, (tomos I y II). Buenos Aires: Librería Leonardo Preiss.
- Patetta, Luciano (Ed.) (2002). *Architetti e ingegneri italiani in Argentina, Uruguay e Paraguay*. Roma: Antonio Pellicani Editore.
- Registro delle Lauree del Regio Istituto Tecnico Superiore di Milán, 1° volume, dall'anno accademico 1864-1865 al 1828-1829.
- Ricci, Giuliana (Ed.) (1992). *L'architettura nelle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*. Milán: Guerrini editore.
- Ricci, Giuliana (1992). L'architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito. En G. Ricci (Ed.), *L'architettura nelle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici* (pp. 253-282). Milán: Guerrini Editore.
- Sacchi, Archimede (1874). *Le abitazioni. Alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzo e ville*. Milán: Hoepli.
- (s/d) *Monografia della colonia italiana nella Repubblica Argentina alle Esposizioni di Torino e Roma del 1911*. Buenos Aires: Luigi Acquarone & Cia.
- (s/d) Concurso de la Casa Suiza (marzo de 1916). *Revista de Arquitectura*, (103), 24-28.
- Selvafolta, Ornella (2009). Testi, manuali, disegni per l'insegnamento dell'Architettura pratica al Politecnico di Milán nella seconda metà dell'Ottocento: il ruolo di Archimede Sacchi. En G.P. Brizzi y M.G. Tavoni (Eds.), *Dalla pecia all'e-book. Libri per l'Università: stampa, editoria, circolazione e lettura*, (pp. 513-528). Bolonia: CLUEB.
- Selvafolta, Ornella (2012). Gli studi di ingegneria civile e di architettura al Politecnico di Milán: territorio, costruzioni, architetture. En A. Ferraresi y E. Signori (Eds.), *Le Università e l'Unità d'Italia (1848-1870)*, (pp. 255-270). Bolonia: Clueb.
- Soria, Eugenio (Ed.) (1898). *Digesto de leyes, ordenanzas, acuerdos y decretos de la Municipalidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Mariano Moreno.
- Spiotti, Eduardo (1905). *La Repubblica Argentina. Annuario dell'Emigrante italiano. Anno I*. Génova: E. Spiotti.
- Spiotti, Eduardo (1906). *La Repubblica Argentina. Annuario dell'Emigrante italiano. Anno II*. Génova: E. Spiotti.
- Statuti e regolamento Disciplinare della R. Accademia di Belle Arti in Milán approvato col R. Decreto 3 novembre 1860, Milán.

Fuentes de figuras

1. a. Dirección General Patrimonio Museos y Casco Histórico Ministerio de Cultura, Ciudad de Buenos Aires.
b. Dirección General Patrimonio Museos y Casco Histórico Ministerio de Cultura, Ciudad de Buenos Aires.
2. a. Moser, M., s.f. *Arquitectura Bonaerense*, t. I. Buenos Aires: Librería Leonardo Preiss.
b. AGN, Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires.
c. *Arquitectura y decoración en Sudamérica*, s.f., vol. 1.
3. a. CeDIAP.
b. *L'Illustrazione Italiana*, 1904, año XXXI, n° 49.
c. *La semaine des constructeurs*, 1889, n° 12.
4. B.N.
5. a. *Arquitectura*, 1916, n° 103.
b. Chueco, M., 1910. *La República Argentina en su Primer Centenario*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
6. a y b. *Monografia della colonia italiana nella Repubblica Argentina alle Esposizioni di Torino e Roma del 1911*, 1911. Buenos Aires: Luigi Acquarone & Cia.

Un problema de carácter: Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro (Reidy, 1953)

Carlos Eduardo Comas

Reyner Banham fue el primero en señalar que la tradición de la enseñanza académica, representada por la École des Beaux-Arts, fue una de las causas preparatorias del Estilo Internacional (Banham, 1960, p. 338). Aunque renegada por los arquitectos modernos, ellos incorporaron muchas de sus ideas, entre ellas la noción de composición elemental, defendida implícitamente por Julien Guadet (Guadet, 1909, p. 661). Le Corbusier detestaba la École y la Académie des Beaux-Arts, pero la idea de composición es central en su obra, y el término aparece repetidas veces en sus textos: en su definición de la arquitectura como juego de volúmenes, en el propio título de la lámina “cuatro composiciones”, en los “cinco puntos” que proponen elevaciones tripartitas, en los grandes trabajos al describir variantes de partidos (Le Corbusier, 1923, p. 230; Le Corbusier y Jeanneret, 1930, p. 227; 1935, p. 207; 1939, p. 175).

Sin embargo, Le Corbusier no menciona jamás el concepto complementario de carácter, conjunto de cualidades propias y distintivas de una obra o conjunto de obras de arquitectura, la fuente de diversidad formal legítima para Guadet. En el ensayo escrito en 1953-54 sobre el ámbito inglés victoriano, Colin Rowe recuerda que, para la tradición académica, una buena obra de arquitectura tiene una composición correcta y un carácter apropiado; admite la persistencia de la composición en el proyecto de arquitectura moderno, pero dice que el carácter es el refrán de una era que se había ido sin dejar rastros, y que la existencia de un

problema de carácter en la arquitectura moderna era aún más dudosa que en la arquitectura de la Antigüedad (Rowe, 1976, p. 223).

Rowe está equivocado. Al contrario de Quatremère de Quincy, no considera distintas variedades de carácter, ni la posibilidad de oposición –y coexistencia– entre distintas variedades de carácter (Quatremère de Quincy, 1788, p. 730). No advierte, como lo hizo Eero Saarinen (Saarinen, 1963, p. 108), las semejanzas entre expresión y caracterización, ni las diferencias sutiles que conllevan, en cuanto a la responsabilidad del arquitecto, en la generación de la forma arquitectónica. Sorpresivamente, es Mies quien emplea el término y lo hace para desprestigiar el carácter particular en función de un carácter genérico: “Yo me opongo a la idea de que un edificio específico deba tener un carácter individual. Creo que debe expresar un carácter universal determinado por el problema total que la arquitectura debe luchar para solucionar” (Lambert, 2001, p. 391). Al contrario, Oscar Niemeyer evoca a Guadet cuando condena la repetición que hace que “los edificios pierdan el carácter indispensable que sus finalidades y conveniencias programáticas debían exigir. Así, edificios públicos, escuelas, teatros, museos, casas, etc. pasan a presentar aspectos idénticos, a pesar de sus programas” (Niemeyer, 1959, p. 4-5).

De hecho, como apunto en mi tesis doctoral (Comas, 2002, p. 600), la preocupación acerca del carácter genérico de la arquitectura moderna, así como del carácter específico de una obra de arquitectura, es constante y explícita desde los años 1930 en los textos de Lucio Costa, teórico de la arquitectura moderna en Brasil. Esa preocupación no desaparece en la posguerra: es en términos de carácter específico –programático si se quiere– que Costa va a defenderse de los ataques hechos en 1953 por Max Bill a la arquitectura moderna brasileña en general, y a la de Niemeyer en particular, a la vez que alababa paradójicamente el Conjunto de Viviendas de Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy, compañero de Costa y Niemeyer en el proyecto del Ministerio de Educación (1936-1945) y en la creación de una escuela de arquitectura moderna brasileña, alumno como ellos de una Escuela Nacional de Bellas Artes creada en 1826 a la imagen y semejanza de su homónima francesa (*Álbum*, 1939, p. 80; Costa, 1962, p. 363; Costa, 1995, p. 608).¹ Y es en términos de carácter específico que se puede comprender más plenamente el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro de Reidy, diseñado en ese mismo año de 1953. Reidy es un arquitecto clave, no solo por su inmerecida aura angélica, como por la merecida atención despertada por su museo, obra clave en la transición entre una escuela carioca y una escuela paulista de arquitectura moderna brasileña, entre supuesta frivolidad y presumida austeridad. La documentación gráfica y fotográfica de las obras citadas en el texto es abundante

¹ El *Álbum* contiene una versión más detallada y única de memoria de Costa sobre el Pabellón Brasileño en la Feria Mundial de Nueva York.

y accesible (Bonduki, 2000, p. 216; Ferraz, 1993, p. 333; Papadaki, 1950, p. 220; Papadaki, 1956, p. 192; Papadaki, 1960, p. 127; Costa, 1995, p. 608; Le Corbusier y Jeanneret, 1939, p. 175).

Reidy recibió el encargo de proyectar el museo en un área de 40.000 m² entre la ensenada de Glória y la autopista Infante D. Henrique, sector del terraplén de Flamengo en ejecución. Creado en 1948 con el apoyo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, el museo carioca estaba temporalmente alojado en el *pilotis* bajo la galería de exposiciones del Ministerio de Educación. Asociado al ingeniero estructural Sydney Santos, profesor y director de la Escuela Politécnica de Rio de Janeiro, y al paisajista Roberto Burle Marx, que no necesita presentación, Reidy propuso una composición exuberante de tres elementos seccionada sutilmente por la calle Jardel Jércolis. El bloque escuela, inaugurado en 1957, previsto como sede de una Escuela Técnica de Creación –emulando la Hochschule für Gestaltung de Ulm– y que sirvió de galería hasta 1967, cuando se inauguró el bloque de exposiciones, destruido por un incendio en 1978, reconstruido y reabierto en 1982; inaugurado en 2006, el bloque teatro respeta solo en parte el proyecto original (Sant’Anna, 2011, p. 264; Le Blanc, 2011, p. 334).

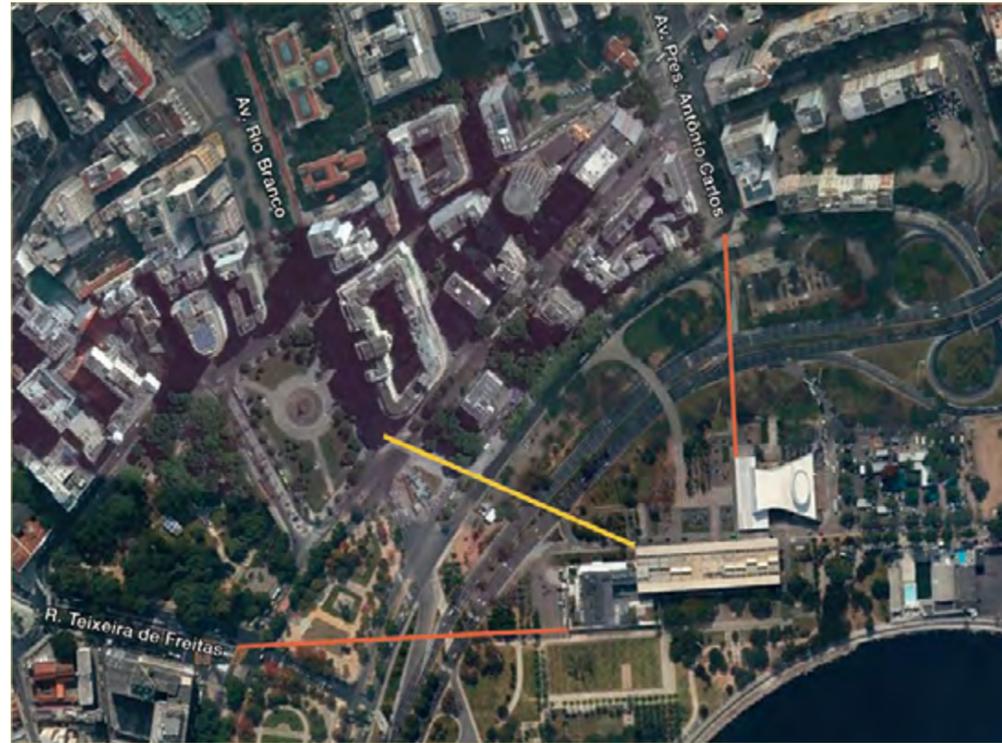
Extendiéndose este-oeste a lo largo de la calle Jardel, groseramente paralelo al complejo de cerros del Pan de Azúcar, el bloque de exposiciones tiene tres pisos y planta rectangular; apéndices más bajos en sus extremos, avanzando en dirección opuesta, generan dos antepatios en simetría diagonal, uno limitado por la autopista y otro por la ensenada, los dos comunicados por el pasaje intermedio abierto de acceso libre en la base del bloque, poroso como el del Ministerio de Educación. Hacia la ensenada, el ojo enfrenta una muralla natural, el Pan de Azúcar. Hacia la ciudad, una muralla artificial, el conjunto de edificios de la antigua avenida Beira Mar, velados por la vegetación del parque de Flamengo, implantado sobre el terraplén en 1965. Extendiéndose entre la actualidad de la metrópolis y la intemporalidad de piedras y agua, en la orientación más favorable para hacerse transparente, escuadrado para colonizar con eficiencia el terraplén mientras señala su fisiología, el Museo es un dispositivo de mediación y medición, articulando el centro metropolitano, el parque y la ensenada (*Figuras 1, 2 y 3*).

Orientado hacia la ciudad, el bloque del teatro de planta en T y situado al este, remata la avenida presidente Antônio Carlos y crea el ante patio frontal, accesible desde el centro de la ciudad por una pasarela peatonal que apunta hacia el pasaje abierto del bloque de exposiciones. Tronco de pirámide de lados inclinados o cóncavos, la sala de espectáculos muerde una losa rectangular, unida por el lado menor sur a la galería principal, constituyendo por debajo un *foyer* abierto con *porte-cochère*, por arriba una terraza-jardín accesible desde el antepatio por rampa junto al lado menor norte. Orientado hacia la ensenada de Glória, el bloque escuela de planta en C al oeste se articula con la avenida Río Branco y la calle Teixeira de Freitas, creando el antepatio trasero, al que se puede ir cruzando el pasaje abierto del bloque de exposiciones. El patio interno tiene peristilos en tres lados –uno de ellos un pasaje

1

El MAM-Río y el centro de Río de Janeiro.

Dibujo sobre imagen de satélite, Carlos Eduardo Comas, 2014.



2

El MAM-Río y el conjunto de cerros del Pan de Azúcar.

Dibujo sobre imagen de satélite, Carlos Eduardo Comas, 2014.



3

Vista aérea del MAM-Río, c. 1970.



abierto transversalmente— y una rampa en el cuarto llevando a la terraza-jardín alrededor del restaurante de arriba, protegido por una pérgola al este.

Como sus apéndices, el bloque de exposiciones es una composición piramidal; pero a diferencia de ellos, es una composición piramidal invertida. Las galerías, biblioteca, auditorio y la administración integran una caja de dos pisos, casi transparente, sobre los vestíbulos más estrechos del museo, también casi transparente, y de la administración, casi opacos, separados por el pasaje abierto. La caja y los vestíbulos quedan simétricamente contenidos en un exoesqueleto de contorno trapezoidal en hormigón: una sucesión de pórticos de vigas horizontales y piernas en V asimétricos. Las piernas externas, colosales, inclinan hacia fuera y limitan los paseos cubiertos a lo largo de las dos fachadas mayores. Las losas de la cubierta y del tercer piso se suspenden de las vigas por tirantes de acero. Las

piernas internas se inclinan hacia adentro, apoyan la losa de la galería del segundo piso y definen peristilos de sección triangular con los vestíbulos. De sección variable, aquella losa configura una bóveda rasa central y cielorrasos inclinados en los voladizos sobre los peristilos. Perforaciones en la losa de cubierta posibilitan iluminación controlada de las galerías por linternas protuberantes entre las vigas horizontales de los pórticos. El exoesqueleto está trabado transversalmente por placas ciegas llenando los pórticos extremos y longitudinalmente por trozos de losas inclinadas que se curvan en el borde superior actuando también como parasoles (Figuras 4 y 5).

Las dimensiones impresionan. Los pórticos distan 10 m entre sí. La galería principal en el segundo piso tiene 130 x 26 m sin columnas. Alta, de 3,60 m, es animada por recortes en la losa superior que definen vacíos altos de 8 y 6,40 m, coronados por claraboyas. Tensores de acero suspenden la losa del tercer piso según una grilla de 5 x 5 m. La galería superior permite, según Reidy, la “formación de pequeñas salas, donde determinadas obras puedan ser contempladas en un ambiente íntimo”, y se articula con el vacío de 8 m en el extremo este. La administración, el auditorio y la biblioteca se articulan con el vacío de 6,40 m en el extremo oeste. Reidy habla de “espacio fluido” en vez de “espacio confinado” (Bonduki, 2000, p. 164).

La diferenciación estructural de los tres bloques es otra señal de la jerarquía de los tres elementos de la composición. El bloque de exposiciones es una estructura especial híbrida. El bloque escuela tiene una estructura normal como la descrita por Costa en *Razones de la nueva arquitectura* (Costa, 1962, pp. 17-40),² compuesta por dos losas planas en voladizo sobre una grilla de apoyos puntuales, en el caso columnas de hormigón en su mayoría internas y postes esbeltos de acero en la pérgola y el pasaje cubierto junto al patio interno. El bloque teatro yuxtapone la estructura especial homogénea de la sala de espectáculos a otra normal, pero de losa única sobre columnas en forma de cuña con la punta hacia abajo. La diversidad formal de los apoyos individualiza los bloques. Los materiales son visibles: hormigón no particularmente rústico moldeado con encofrados de tablas, acero corten y ladrillo en los rellenos no estructurales del bloque escuela y del bloque de exposiciones. La actitud es brutalista, en el sentido de rechazar cualquier trabajo posproducción de los elementos de arquitectura.³ La modestia se matiza con el lustre de los pisos de granito o linóleo negros, el brillo de los vidrios, la alfombra de piedra portuguesa en el zaguán que replica el patrón de olas de los paseos de Copacabana, patrón reiterado como alfombra de césped y acompañado por palmeras imperiales en los antepatios soberbiamente ajardinados.

El exoesqueleto no era novedad en la secuencia de espacios expositivos modernos brasileños. Apareció primero en proyectos de estructura homogénea de

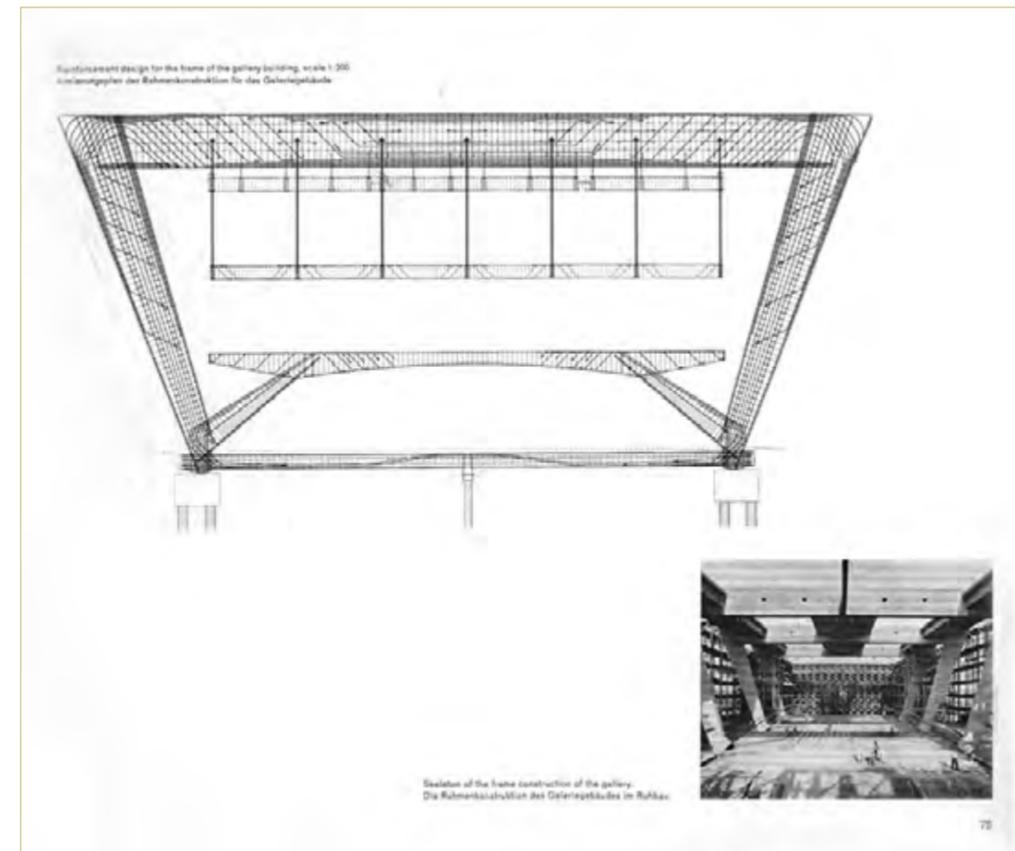
2. Según Costa, escrito en 1933-35, primera publicación 1936.

3. Como en el champán “brut”, al cual no se adiciona azúcar alguno.



4

Vista de la estructura del bloque de exposiciones en construcción, c. 1960.



5

Corte transversal de la estructura del bloque de exposiciones, mostrando hierros e imagen de la construcción.

hormigón. En la galería del Ministerio de Educación (1936-1945), las columnas colosales de sesgo neoclásico configuran un exoesqueleto parcial, vertical, sobrepuesto a la caja superior. Hay dos hileras más de columnas interiores. Las luces laterales miden 7,35 x 7,15 m; las centrales, 8,70 x 7,15m. En el Museo de Arte de San Vicente, proyecto de Lina Bo Bardi (1951), el exoesqueleto es integral: los pórticos ortogonales de sección rectangular y luz de 20 m distan 20 m entre sí, están conformados por vigas invertidas y pilares colosales sobrepuestos a las paredes y techo de la caja de la galería superior. En esa luz, la inclinación de las piernas de los pórticos de Reidy se puede pensar tanto como expresión verdadera de los momentos máximos, y dispositivo de sombraje en cuanto distorsión de una normativa ortogonal.

Igualmente integrales son los exoesqueletos híbridos propuestos por Niemeyer en el primer proyecto para los pabellones del Parque Ibirapuera (1950-1952). Construcciones efímeras, el Pabellón de los Estados y el de las Naciones serían desmontables, con perfil trapezoidal y los paños de vidrio corriendo a lo largo de la pierna inclinada externa. Sus pórticos comprenden dos apoyos metálicos en V, que recuerdan el mercado de los *Entrétiens* (Viollet-le-Duc, 1872, p. 450), a la vez que sostienen una cubierta simétrica, compuesta por una bóveda rasa entre dos bóvedas similares de mayor luz, independientes de la estructura normal interna cuyo piso superior queda libre de columnas. Futuro museo, el Pabellón de las Industrias tendría su exoesqueleto formado por una sucesión de pórticos de contorno ovalado como la cáscara opaca a la que se adosan, incluyendo dentro una estructura independiente similar a las de los demás pabellones.

Esa secuencia de galerías, museos y pabellones no agota la comprensión de la genealogía del museo carioca de Reidy. Un precedente directo de las piernas en V asimétrico es su Colegio Paraguay-Brasil (1952-1964). Tiene dos pisos, planta rectangular, cubierta plana inclinada, planta baja porosa y el exoesqueleto restringido a la sucesión de apoyos inclinados en una de las fachadas. Es prefigurado por el Hotel Tijuco de Niemeyer en Diamantina (1951), solución menos refinada en la cual la losa del segundo piso muerde la pierna externa del pórtico. Colegio y hotel son programas que piden sucesión de células repetitivas a lo largo de un corredor, justificando fachadas opuestas diferentes. También relevante es la Fábrica Duchon (1949-1951) de Niemeyer, asentada en el suelo con exoesqueleto integral pero asimétrico, compuesto por dos arcos de luces distintas. Niemeyer ya había usado exoesqueletos integrales anteriormente: un arreglo radial de pórticos curvilíneos que soportaban los auditorios proyectados como anexos del Ministerio de Educación (1945); un arreglo radial de pórticos rectilíneos con las piernas afinando en punta hacia abajo, el Teatro de las Artes de Belo Horizonte (1943). En las dos alternativas de la Ciudad Universitaria de Brasil (1936), de Le Corbusier o Costa, en ambas de las cuales Reidy integraba el equipo de proyecto, el Aula Magna es ideada como una miniatura del Palacio de los Soviets de Le Corbusier (1931), donde se combinaban de modo precursor la suspensión y el exoesqueleto, para la

obtención de una luz extraordinaria sin obstrucción columnar. El interés en la suspensión como alternativa estructural era flagrante en el Estadio Nacional de Niemeyer (1941), cuya marquesina se soportaba por cables colgados del enorme arco parabólico; reaparece en el restaurante del primer proyecto del Ibirapuera, cuya losa de cubierta cuadrada se suspende de un mástil central. El edificio de oficinas suspendidas (1947) del argentino Amancio Williams fue exhibido en la I Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de São Paulo (1951), en la cual el Conjunto Residencial de Pedregulho de Reidy ganó el premio de la categoría Organización de Grandes Áreas (Paglia, 1952, p. 132).

Así, los pórticos de Reidy comportan una genealogía significativa. La asociación con el colegio precedente enriquece el mensaje: el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro es un equipamiento cultural privado que pregona su misión didáctica pública, su sentido de responsabilidad social; Reidy dice que “tiene una importante función educativa”. Lo mismo se puede decir de la asociación con el hotel: el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro es equipamiento cultural hospitalario, abierto a todo tipo de manifestación artística, de “alto significado universal” según Reidy (Bonduki, 2000, p. 164). Se amplía así la asociación ya corriente del exoesqueleto moderno con las estructuras especiales del auditorio o teatro, equipamientos culturales cuyas particularidades incluyen la eventual demanda de grandes luces cubiertas. La asociación con la industria o la feria de productos marcha en esa dirección, pautada por la búsqueda de presentar y representar una flexibilidad extrema. La posibilidad de cambiar rápidamente la disposición de divisores se convierte en exigencia y emblema de modernidad en muchas situaciones, desde la fábrica a la oficina pasando por el museo, en particular cuando el programa incluye el “entrenamiento adecuado a los artistas que podrán influir en la mejora de los patrones de calidad de la producción industrial”. El ladrillo visto en tramos de las galerías y en la casi totalidad del bloque escuela enfatiza el propósito programático. Recuerda las fábricas construidas por los ingleses que marcaron el inicio de la industrialización nacional, como la que Bo Bardi convirtió en SESC Pompéia en los años 1980 (Da Costa, 2013, p. 25). La selección de materiales concurre para una monumentalidad áspera que celebra la alianza de industria y arte, persiguiendo lo sublime antes que lo bello, el vigor de la musculatura antes que la armonía del semblante, la epopeya antes que el lirismo. A la vez, los pórticos tienen algo de contrafuerte flotante. Presentan algo de la “expresividad dramática de las viejas catedrales”, palabras de Costa en la memoria de la Universidad de Brasil de 1937 (Costa, 1962, pp. 82-83).⁴ La distorsión “gótica” diferencia el

⁴. Posteriormente, Costa dirá que en la arquitectura moderna se encuentran y complementan dos conceptos distintos de forma, en uno de los cuales la belleza se contiene como un cristal, y en el otro desabrocha como una flor, el primer ejemplificado por el estilo clásico y el segundo por el estilo gótico (Costa, 1962, pp. 204-205).

equipamiento cultural en el paisaje de terraplén, mar y montaña. La silueta trapezoidal que delinea es menos común, luego más memorable. El hormigón visto y la forma del teatro ayudan, y la distorsión enfatiza la contemporaneidad del museo, su condición de monumento moderno radical.

El exoesqueleto audaz da una vez más evidencia espectacular de la capacidad de la ingeniería civil brasileña. El subdesarrollo del país no es sinónimo de subdesarrollo profesional, ni la dependencia económica descarta una dosis de autonomía cultural.⁵ Hospitalario, didáctico y comprometido en el proceso de industrialización nacional, el Museo de Arte Moderno de Río se presenta también como obra de arte infraestructural y no sólo arquitectónica. El exoesqueleto colosal contrasta con la sencillez de los demás apoyos, diversificados en recuerdo de la vegetación de la mata atlántica o, tal vez, homenaje a los maestros, el “Aalto” del pilar en cuña en el edificio del diario Turun-Sanomat (1929-1930), el “Corbu” de la columna circular en la Villa Savoye (1929-31), y el “Mies” de la columna cruciforme en el Pabellón de Barcelona (1928-29).

El lenguaje abstracto no excluye las connotaciones figurativas, y estas no remiten solo al mundo de la arquitectura. Con la bahía al fondo, hay algo de vela tendida en la concavidad del volumen del teatro. Al mismo tiempo, el exoesqueleto da al bloque de exposiciones un caparazón protector que recuerda cangrejos, asociación insólita pero no de todo desprovista en receptáculo de objetos valiosos, de arte comprometida con la desfamiliarización del cotidiano, en un sitio marino. La continuidad entre la bóveda rasa de la losa del techo y las piernas menores del exoesqueleto le da al pasaje abierto aire de cueva o tienda de Ali Babá, que la alfombra de piedra portuguesa acentúa. El apoyo en V, además de la sofisticación de cálculo, recuerda un árbol abstracto, pero estilizado sin la pureza de la geometría elemental, con un cierto desorden primitivo que el hormigón visto acentúa. Y lo primitivo es la otra cara de lo moderno, combina con el deseo de comenzar todo de nuevo, o el deseo de reiterar ese deseo.

De otro lado, ejemplos de espacios expositivos brasileños importantes con una estructura normal sin supresión de losas en voladizo incluyen el Museo Universitario de Costa (1936), el Museo de Artes Visuales en São Paulo proyectado por el propio Reidy un solo año antes (1952) para el terreno del antiguo Trianon, y el Pabellón de las Industrias definitivo (1952-1954) con tres pisos y 22 m de ancho, sobre una grilla estructural de 10 x 10 m. La declaración de genealogía incluye afirmación y rechazo. La memoria de Reidy resalta dos objetivos (Bonduki, 2000, p. 164). Uno es la armonización del museo con el sitio a través de un partido predominantemente horizontal, transparente, permeable, poroso. El otro es la concreción del “espacio fluido” equiparado a la “planta libre” posibilitada por la

“estructura independiente”. Todavía, la “planta libre” que Reidy propone para la galería principal no es la misma de su Museo de Artes Visuales o del Ministerio de Educación. En ambos, la disposición regular de las columnas internas puntúa el espacio contrastando con piezas sueltas que no reciben carga, las paredes y paneles divisorios eventuales. (Figuras 6 y 7).

La posibilidad de este contrapunto solo persiste en el tercer piso del Museo de Arte Moderno, en el piso atirantado. La galería principal y la planta baja son efectivamente espacios confinados, de límites regulares, aunque de vastas dimensiones y divisibles de varios modos. Planta y fachada libres sugieren un debate entre compartimentación y estructura. En el bloque de exposiciones del Museo de Arte Moderno de Reidy, la estructura tiene primacía y define la compartimentación primaria. Hay fusión, en lugar de debate parejo. Contemporáneo de los exoesqueletos y del espacio universal de Mies van der Rohe,⁶ el Museo anticipa la reivindicación del compartimento como elemento básico de la arquitectura por Louis Kahn.⁷ Hasta cierto punto: los recortes en las losas del tercer piso y de la cubierta permiten exponer objetos de mayor altura, iluminarlos con luz cenital, y enfatizar los extremos de la “composición periférica”, rasgo distintivo del sistema arquitectónico moderno según Rowe (1976, p. 128), consecuencia de la estructura normal por él descrita como “panqueques soportados sobre agujas” (p. 196).

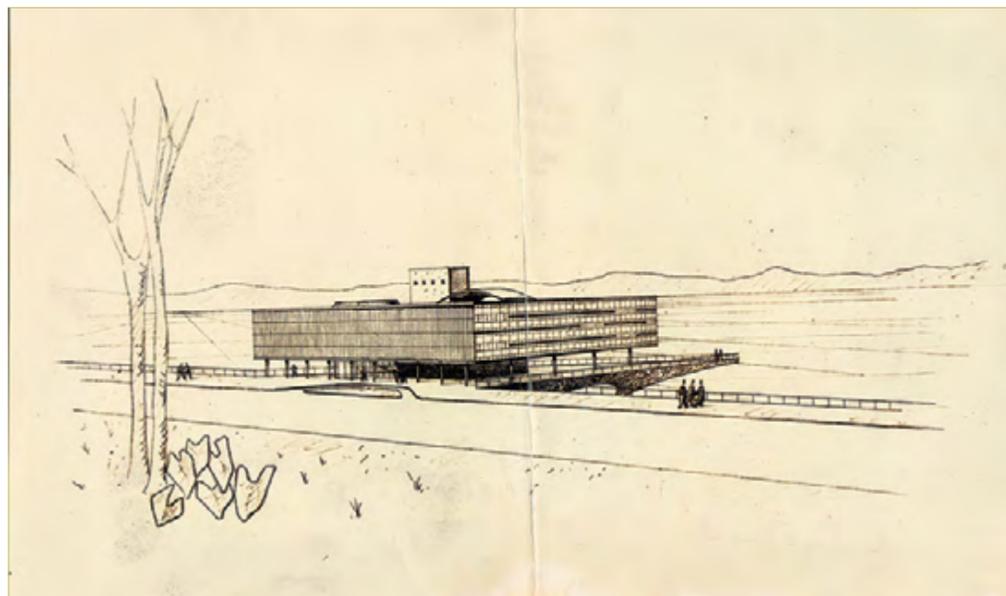
Para Reidy, la flexibilidad extrema de ese espacio fluido confinado justifica su partido. Ciertamente, una galería de exposiciones de 26 m de ancho es más despejada que dos de 13 m. Sin embargo, la duplicación de la dimensión en esta escala no acarrea automáticamente la duplicación del potencial de uso del espacio. El Pabellón de las Industrias de Ibirapuera construido se mostrará capaz de acoger satisfactoriamente una multiplicidad de manifestaciones, Bienales de Arte inclusive. La solución de Reidy es una alternativa, no un imperativo. El costo-beneficio de la elevación del patrón de desempeño es cuestionable en términos estrictamente económicos, aunque es compensado en el plan simbólico. Su ventaja decisiva tiene que ver con una representación más que un rendimiento, aunque la representación y el rendimiento no estén disociados en la solución, y la generosidad de la solución pueda ser apreciada pragmáticamente en el futuro, revelándose previsión en lugar de extravagancia. De inmediato, sin embargo, es la representación la que dicta los criterios de proyecto. Si el servicio parece prevalecer sobre el decorado, la gran luz es también el símbolo de un lujo que no quiere decir su nombre, la reformulación de un atributo tradicional del monumento sea palacio o sea templo. Es

⁵ La expresión Tercer Mundo, conjunto de los países subdesarrollados, fue acuñada por el historiador económico francés Alfred Sauvy en “Trois mondes, une planète”, *L'Observateur*, nº 118, 14 agosto de 1952, p. 4.

⁶ Los exoesqueletos de Mies incluyen un restaurante (Cantor Drive-in, Indianápolis, 1945-1950), una escuela de arquitectura (Crown Hall, Chicago, 1952-1955), dos teatros acoplados (National Theater, Mannheim, 1953) y un centro de convenciones (Convention Hall, Chicago, 1952-1954).

⁷ Kahn, Louis, *Architecture comes from the making of a room*, dibujo para la exposición City/2, Philadelphia Museum of Art, 1971.

6

AFFONSO EDUARDO
REIDYPerspectiva del Museo
de Artes Visuales, 1952.

7

LE CORBUSIER,
NIEMEYER,
COSTA, REIDYVista de la galería
del Ministerio de
Educación (Jonas
de Carvalho, s/d).

un lujo contradictorio, en el que la sofisticación del cálculo desmiente la modestia del hormigón visto, dando rasgos de nobleza a su aspecto utilitario, y la modestia del hormigón visto modera la grandilocuencia de la solución estructural.

Detrás de todo esto está el deseo de caracterización, de evidenciar formal y materialmente la finalidad del edificio y los valores a que está asociado. Costa y

Niemeyer están de acuerdo con Guadet, quien había observado que la caracterización apropiada del programa es fuente de diversidad arquitectónica legítima. Reidy tiene la misma formación de sus colegas y obra anterior afín, cuando no conjunta. No es absurdo verlo deseoso de evidenciar la excepcionalidad de los museos ante la masa de viviendas y lugares de trabajo en la metrópolis, pero el sitio no propicia las mismas posibilidades de diferenciación contextual encontradas en São Paulo. Una caja elevada en voladizo como bloque de exposiciones resultaría demasiado genérica en ese descampado vasto, menos memorable. La arquitectura moderna ya no es minoritaria, y por ende extraordinaria: hegemónica en la posguerra, está en todas partes. Reidy tiene una tarea muy precisa, y no le basta con caracterizar el museo como tipo genérico, uno que se encuentra en cada esquina. Importa caracterizar su particularidad, que justifica el descarte de columnatas colosales como en la galería del Ministerio de Educación, de tono demasiado clásico para un museo que expone y promueve el arte moderno. Reidy sabe que la estructura a la vez sostiene y comunica. De ahí la idea de tratar como especial lo que podría ser normal, de buscar un contraste en vez de una diferenciación gradual. A la distinción entre arquitectura y construcción (que la “nueva objetividad” de los años 1920 quisiera borrar) se añade la distinción entre el monumento y la arquitectura común y corriente. Lo que lo lleva a operar con lógica tradicional, pues ya Quatremère decía que hay tres medios principales de indicar el destino de los edificios: “por las formas de la planta y de la elevación; por la elección, medida y modo de los ornamentos y de la decoración; por las masas y el género de la construcción y de los materiales” (Quatremère, 1832, p. 305).

Por último, está la presión para “hacer diferente” que aumenta en la posguerra. La expresión es de Niemeyer, refrán de entrevista que me concedió en 2004; la cuestión es de mercado, de una competición que no opone más arquitectos modernos y ecléctico-académicos, sino arquitectos modernos entre sí. Si la nueva hegemonía trae consigo la aplicación acrítica de las formas modernas resultando en una arquitectura “modernosa” hecha por “advenedizos del modernismo” según Costa (1962, p. 199)⁸, se favorece también la estereotipia formal. Hacer diferente caracteriza al arquitecto moderno de primera línea. Él innova por hacer algo más elaborado dentro de una o más secuencias de objetos de la misma clase. Los elementos y partidos de composición se incluyen entre esos objetos, la hibridación y la transposición entre las estrategias posibles. Mejor aún si el argumento es seductor, aunque cuestionable, y el estilo es propio. La oportunidad es única para Reidy. Ya consagrado en el proyecto individual de la domesticidad (vía Pedregulho) puede mostrar sus cualidades en el proyecto del monumento, destacándose de Le Corbusier y sus colegas del Ministerio de Educación.

8. Publicado por primera vez en 1952.

En este panorama complejo, el Museo de Arte Moderno de Reidy es referencia obligatoria. Divisor de aguas entre las décadas de 1940 y 1950, presagia un motivo recurrente en los años 1960. Trata el problema relativamente ordinario –que se resuelve con una estructura normal, y proclama las virtudes de la repetición en serie limitada o masiva– como diferenciado –que exige una estructura especial y propone la tentación de la pieza única–, lo que se repetirá en el proyecto de Bo Bardi para el Museo de Arte de São Paulo (1958-1967) en el mismo sitio del Museo de Artes Visuales. La hibridación estructural involucra suspensión y luz de 80 m con dos vigas y cuatro apoyos creando el exoesqueleto ortogonal, la galería superior despejada, el piso de la galería inferior suspendida y una plaza cubierta. Ubicuo, el mito de la flexibilidad sin obstrucción columnar vuelve en el exoesqueleto desmesurado –45 m de luz– del Centro Pompidou en París de Renzo Piano y Richard Rogers (1971-1977), ejemplo contundente de Primer Mundo, elegido por un jurado que incluyó a Niemeyer y Philip Johnson, con Jean Prouvé como presidente. Desmintiendo la opinión de muchos en cuanto a la inexistencia de novedad en la arquitectura brasileña de la posguerra,⁹ o su insularidad e irrelevancia,¹⁰ en el museo de Reidy se comprueba una vez más que, sean cuales sean los factores que intervienen en la generación de la forma arquitectónica –la propia forma es una de ellas– sea esta parte del repertorio de la disciplina o importada de otros repertorios, suscita aprobación o constituye objeto de contestación.

Se puede argumentar que, para la disciplina *beaux-arts*, arquitectura moderna y arquitectura contemporánea son solo puntos en una trayectoria continua que arranca del Romanticismo (Etlin, 1997, p. 222) correlacionando comunicación y operación: no basta que la arquitectura tenga un propósito, hay que comunicarlo (Eco, 1971, p. 456) y la novedad no se comprende sin el trasfondo de lo conocido. Así que la caracterización se fue desarrollando, empleando procedimientos de figuración y abstracción como de fragmentación e hibridación, trabajando primero con precedentes eruditos, después vernáculos, copiando de la naturaleza, mirando vehículos y otras máquinas, para envidiar finalmente la cultura pop y luego los algoritmos paramétricos. Por un lado, persisten las declaraciones de linaje relevante, que he llamado sustantivas (Comas, 2014, p. 64), de motor intelectual e impronta *high-low* constante, involucrando por lo menos una diferenciación entre arquitectura y no-arquitectura, que la jerarquía volvió sospechosa. Por otro lado, persisten las calificaciones sugerentes de ambiente, que he llamado adjetivas (Comas, 2014, p. 64), de obvio apelo emocional, ancladas en la convención cultural aun cuando la quieran subvertir. En la era pos Guggenheim Bilbao (1993-1997) de Frank Gehry, la estructura regular y ambigua de connotación a la vez monumental y utilitaria no es más protagonista. Desde el punto de vista sustantivo, la

estructura extraña e inexplicable sugiere milagro o, más bien, asociación con la magia tecnológica de la computación avanzada. Desde el punto de vista adjetivo, es el triunfo de lo fantástico de feria e historieta. Sin embargo, como dijo Aalto en 1921, “nada que es viejo renace, pero nunca desaparece totalmente, y lo que un día existió, siempre reaparecerá de traje nuevo” (Ruusvuori y Pallasma, 1978, p. 168). Kubler aprueba, recordando que lo que es teóricamente posible no necesita coincidir con las prácticas de un determinado momento y lugar (Kubler, 1962, p. 136) Y la obra de Paulo Mendes da Rocha muestra que el Sur no necesita seguir al Norte, mientras desafía a Niemeyer aproximándose a de Mies (Pisani, 2012, p. 400). Cuento complejo y quizás contradictorio, es razonable lo suficiente para mantener nuestro interés.

Bibliografía

- Banham, Reyner (1960). *Theory and Design in the Second Machine Age* (pp. 13-22, p. 345). Londres: The Architectural Press.
- Bonduki, Nabil (Org.) (2000). *Affonso Eduardo Reidy* (pp. 164-181). Lisboa/São Paulo: Editorial Blau/Instituto Lina Bo e PM Bardi.
- Comas, Carlos Eduardo (2002). *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes, d'après les projets et les oeuvres de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M & M Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cie, 1936-1945* [Tesis doctoral inédita. Université de Paris VIII, París].
- Comas, Carlos Eduardo (2014). *Brasilia: characterizing monumentality*. En K. Imesch (Ed.), *Utopie et réalité de l'urbanisme* (pp. 63-78), Gollion: Infolio.
- Comas, Carlos Eduardo (2015). *The poetics of development. Notes on two Brazilian schools*. En B. Bergdoll *et al.* (Eds.), *Latin America in Construction. Architecture 1955-1980* (pp. 40-67), Nueva York: MoMA.
- Costa, Lucio (1962). *Sobre Arquitetura* (Razões da Nova Arquitetura, pp. 17-40; Vila Monlevade, pp. 42-55; Ministério da Educação, pp. 56-62; Universidade do Brasil, pp. 67-85; Considerações sobre o ensino da arquitetura, pp. 111-117; Depoimento de um arquiteto carioca, pp. 169-201; Considerações sobre a arte contemporânea, pp. 202-229; Oportunidade perdida, pp. 252-258). Porto Alegre: CEUA.
- Costa, Lucio (1995). *Lucio Costa: Registro de uma vivência*, San Pablo: Mirante das Artes.
- Da Costa, Ana Elísia (2013). *A Poética dos Tijolos Aparentes e o Caráter Industrial - Maesa (1945)*. En C.E. Comas, C. Costa Cabral y A. Cattani (Orgs.), *Pedra, barro e metal. Norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano 1930/70* (pp. 2-26), Porto Alegre: PROPAR.
- Decker, Zilah (2000). *Brazil Built*. Londres: Spoon.
- Eco, Umberto ([1968] 1971). *A estrutura ausente* (pp. 187-246). San Pablo: Perspectiva.
- Etlin, Richard (1997). *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier. The Romantic Legacy*. Manchester: Manchester University Press.

9. La opinión equivocada de Zilah Quesado Decker.

10. Los manuales de los años 1980, de Manfredo Tafuri a Kenneth Frampton.

Feira Mundial de Nova York (1939). *Álbum Pavilhão do Brasil* (pp. 5-6). Nueva York: HK Publishing.

Ferraz, Marcelo (Ed.) (1993). *Lina Bo Bardi* (pp. 90-93; pp. 100-115). San Paulo: Empresa das Artes.

Franck, Klaus (1960). *Affonso Eduardo Reidy* (p. 76). Praeger: Nueva York

Guadet, Julien ([1901] 1909). *Éléments et théorie de l'architecture*, t. 1, Vª ed. (p. 132). París: Librairie de la Construction Moderne.

Kubler, George (1962). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.

Lambert, Phyllis (2001). Space and Structure. En P. Lambert (Ed.). *Mies in America* (p. 391). Nueva York: Whitney Museum of American Art.

Le Blanc, Aleca Lipskey (2011). *Tropical modernisms. Art and architecture in Rio de Janeiro in the 1950s* [Tesis doctoral. University of Southern California]. Recuperado de <http://digitalibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll127/id/625435>

Le Corbusier (1923). *Vers une architecture* (p.16). París: Éditions Crès.

Le Corbusier y Jeanneret, Pierre (1930). *Oeuvre complète 1910-29*. (pp. 128-129; p. 189). Zurich: Girsberger.

Le Corbusier y Jeanneret, Pierre (1935). *Oeuvre complète 1929-34* (p. 130). Zurich: Girsberger.

Le Corbusier y Jeanneret, Pierre (1939). *Oeuvre complète 1934-38* (pp. 42-45). Zurich: Girsberger.

Niemeyer, Oscar (1959). Forma e função em arquitetura. *Módulo*, (21), 4-5.

Paglia, Dante (1952). *Arquitetura na Bienal de São Paulo* (p.132). San Pablo: MAM-SP.

Papadaki, Stamo (1950). *The work of Oscar Niemeyer*. Nueva York: Reinhold.

Papadaki, Stamo (1956). *Oscar Niemeyer: works in progress*. Nueva York: Reinhold.

Papadaki, Stamo (1960). *Oscar Niemeyer*. Nueva York: George Braziller.

Pisani, Daniele (Ed.) (2012). *Paulo Mendes da Rocha. Obra completa*. San Pablo: GG.

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome (1788). Architecture, en *Encyclopédie Méthodique*, (t. 1, pp. 477-521). París: Pancoucke.

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome (1832). *Dictionnaire Historique d'Architecture* (pp. 477-521). París: Le Clerc.

Rowe, Colin (1976). *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (pp. 59-88). New Haven/ Londres: The MIT Press.

Ruusvuori, Aarno y Pallasma, Juhani (Eds.) (1978). *Alvar Aalto, 1898-1976* (p. 69). Museum of Finish Architecture: Helsinki.

Saarinen, Aline (Ed.) (1963). *Eero Saarinen on his work* (p. 10). New Haven: Yale University Press.

Sant'Anna, Sabrina Parracho (2011). *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Río de Janeiro: Editora da FGV.

Viollet-le-Duc, Eugène (1872). *Entretiens sur l'architecture* (12e. Entretien, pl. XXI). París: A. Morel.

3. Núcleo de Pesquisa e Documentação, FAU UFRJ.
4. Núcleo de Pesquisa e Documentação, FAU UFRJ.
5. Klaus Franck, *Affonso Eduardo Reidy*, Nueva York, Praeger, 1960, p. 76.
6. Núcleo de Pesquisa e Documentação, FAU UFRJ.
7. Creative Commons.

Fuentes de figuras

1. Archivo del autor.
2. Archivo del autor.

Joseph Paul Carré y el movimiento arquitectónico moderno

Jorge Nudelman
Santiago Medero

Resultado: unas obras buenas, muy contadas,
y una infinidad de otras malas o sin ningún valor.
Tal es la imagen de la situación presente.
(Carré, 1938, p. 101)

Esta era, en 1938, la opinión global de Joseph Paul Carré (1870-1941) sobre la arquitectura moderna. Formado en la École des Beaux-Arts de París, tenía entonces casi setenta años y más de treinta como docente de proyectos en Uruguay.

¿Qué sucedió con su apertura a la “nueva arquitectura”? Mariano Arana y Lorenzo Garabelli (1991) señalaron que la renovación local de los años veinte no era ajena a las enseñanzas del maestro francés, quien había entrado “directamente en contacto con la moderna arquitectura europea en 1928” (p. 23). Efectivamente, entre junio de 1927 y mediados de 1928, Carré visitó el viejo continente, en una gira con objetivos académicos que incluyó –además de su patria– Bélgica, Holanda, Italia, Austria y Alemania. El entusiasmo por lo visto y analizado se trasluce en la conferencia que brindó a su regreso a Uruguay y en el informe entregado, poco tiempo después, a la Facultad de Arquitectura.

Un decenio antes, Carré ya había escrito sobre arquitectura moderna en un artículo publicado en la revista *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos. Pero en 1917, la opinión del profesor reflejaba cierta incertidumbre ante lo por venir.

En definitiva, si comparamos este artículo, la conferencia y el informe de 1928, y sus opiniones tardías de 1938 vemos una transformación en su recepción del, como él mismo lo nombra, “movimiento arquitectónico moderno”.

Esta transformación fue, de una relativa y optimista incertidumbre, a una declarada decepción. En el camino, pasó por una fase de sincero entusiasmo. Al igual que Arana y Garabelli, entendemos que estos pensamientos de Carré entraron en sintonía con la cultura arquitectónica local. Esto no es casual, dado que el profesor galo fue hasta su muerte una referencia ineludible para todo el cuerpo de arquitectos nacionales. Lo argumentado aquí se diferencia con los citados autores en que, en este trabajo, la lectura de su pensamiento no se concentra en un momento preciso –al regreso de su viaje a Europa– sino que incluye un arco más amplio de su trayectoria intelectual, y registra los titubeos que podrían ser comunes con la cultura arquitectónica local.

No está puesta en discusión la apertura de Carré hacia lo nuevo, fruto de una concepción liberal que dice tomar de su maestro, Jean-Louis Pascal (Carré, 1928b). Se debe entender, no obstante, que desde su punto de vista –que es el de un profesor que debe enseñar arquitectura– el énfasis estuvo siempre puesto en los valores intemporales del método de bellas artes. Frente a esto, la arquitectura moderna, aun siendo muy valiosa, nunca fue más que la expresión de un cierto momento histórico: en 1917, un incipiente estilo acorde con su tiempo; en 1928, la expresión de una nueva “era” en la historia de la arquitectura; en 1938, un nuevo “academismo”, es decir, una serie de clichés formales cada vez más alejados de la arquitectura “verdadera”.

Así como el sentimiento hacia la arquitectura moderna varió en Carré con el correr de los años, también lo hizo su lectura respecto a qué objetos englobaba en este concepto. Y, por supuesto, también cambió la propia arquitectura y las condiciones contextuales de su producción. El segundo párrafo de “La Arquitectura Moderna” (1917) daba cuenta del estado de situación del arte arquitectónico:

Estamos, hay que confesarlo, en una época de transición, en la cual todavía ligados a la tradición sobre la cual descansamos antes de poder separarnos de ella, buscamos el camino que debemos seguir libremente en posesión de nuestra individualidad propia (p. 77).

La idea de “transición” abría un abanico amplio de caminos ante la imposibilidad de prever la arquitectura del futuro. Cabían allí las actitudes prudentes de quien avanzaba tímidamente sobre la base del estudio concienzudo, pero también las arriesgadas de aquellos que producían objetos insatisfactorios pero abrían, conscientemente o no, nuevos caminos.¹ Pero la amplitud y libertad de acción tenían

1. En la conferencia de 1928 volvería a insistir sobre esta idea. Habla entonces del “esfuerzo considerable que se está haciendo para descubrir senderos nuevos, y cómo los resultados a veces incoherentes no son siempre inútiles, y contribuyen indirectamente a la marcha del progreso” (p. 204).

un límite para Carré: la copia a la arquitectura del pasado fue sistemática y severamente condenada. En una arquitectura coherente con su tiempo ya no había espacio para la repetición de modelos, camino que había tomado la arquitectura del siglo XIX y que Carré volvería a criticar veinte años más tarde:

La Arquitectura, poco a poco se había sobrecargado con una cantidad de errores, acumulados de siglo en siglo. Se habían aceptado y repetido por fuerza de la costumbre y de la imitación. Llegó un momento en que ya no se discutía el valor de tal o cual solución, de tal o cual forma. Bastaban que ellas hubieran sido ya empleadas, para que se consideraran como buenas. Y se llegó al resultado de que se vivía una época que no tenía estilo propio; una época en que todos los estilos del pasado se juntaban y se mezclaban como en una zarabanda de cosas disparatadas. (p. 100-101)

Esta “transición” de la arquitectura de la que hablaba Carré, también estaba íntimamente ligada a las dramáticas transformaciones sociales, económicas y culturales:

Estamos sufriendo las desgarraduras ocasionadas por las fuerzas opuestas que nos solicitan; somos arrastrados por la tempestad que nos revuelve en todo sentido y nos hace a veces perder el sentimiento de la buena dirección.

La lucha entre las antiguas condiciones sociales y las que están preparándose para el porvenir crea un ambiente indeciso en el cual nos agitamos, y la arquitectura que refleja la vida y materializa su significación tiene forzosamente que estar influida por las diversas fuerzas que la sacuden (p. 77).

Posiblemente escritas en el mes de mayo, estas apreciaciones deben ponerse a la luz de la guerra europea y los acontecimientos de febrero en Rusia. La “tempestad que nos arrastra” eran, en ese preciso instante, las trincheras alemanas cerca de París. En 1914 Carré había pedido una licencia para “acudir al primer llamado de la Legación de Francia, a objeto de alistarse en el ejército francés”,² hecho que ilustra su estado de ánimo.

Pero “transición” es un vocablo que no solo estaba en la arquitectura. Como describe Ángel Rama, en el período largo (1870 a 1920) que él denomina “cultura modernizada internacionalista”, la sensibilidad estaba atravesada por la desconfianza en las educaciones institucionales, y por esa incertidumbre de los que, sin confiar ya en la imitación de lo antiguo, tampoco se dejaban seducir por la imitación de lo novedoso (1994, p. 52). Este ambiente, rico en crítica, era el perfecto caldo de cultivo para el arraigo del determinismo naturalista de un Hippolyte

2. Sección A-a, carpeta 61(d). Solicitudes de 2 licencias del Prof. Carré con motivo de viajes a Europa en misión de estudios, 1914-1928. Archivo administrativo, IHA-FADU.

Taine, al que esas mismas palabras de Carré parecen estar remitiendo. La cita de Baldomero Sanín Cano en el libro de Rama puede ayudar a aclarar la angustia que tal “transición” generaba, y entender la apuesta de Carré –y sus colegas uruguayos– en una solución de lógica “natural”:

Era un momento de transición. La transición traía consigo el fenómeno del desbarajuste. En la experiencia diaria, lo mismo que en el arte y la filosofía, la transición y la confusión traen consigo una sugestión peculiar de vulgaridad. Aquella época se deja reconocer en la historia por la sombra que lo vulgar arrojaba sobre todos los sucesos (Sanín Cano, citado en Rama, 1994, p. 52).

Los textos (el de Sanín Cano citado por Rama, y el de Carré) son suficientemente explícitos para agregar comentarios. “De todo eso ha resultado un arte híbrido hecho en parte o en totalidad de las reminiscencias del pasado adaptadas más o menos a las exigencias modernas”, afirmaba el profesor (1917, p. 77).

Si el resultado formal podía estar hecho “en parte de reminiscencias del pasado”, se deduce que podía contener también elementos formales novedosos. Como en casi todos aquellos que afirmaban la existencia del *Zeitgeist*, Carré oscilaba entre la inclusión global de toda la arquitectura (la arquitectura moderna era toda la arquitectura realizada en la época y por tanto no podía ser otra cosa que una arquitectura de transición) y la identificación de aquellas formas y aquellos elementos que caracterizaban con mayor fidelidad al momento histórico concreto.

Desde el punto de vista de su programa, la arquitectura moderna estaba allí: estaciones de tren, bancos, hospitales, palacios de exposiciones, bibliotecas, mercados, grandes tiendas, etc. Pero aún no llegaba a afirmar lo que en 1928: “a programas nuevos resultados [formales] nuevos” (p. 204). Siempre parco a la hora de brindar ejemplos, es difícil saber cómo podían traducir a sus ojos características como la velocidad o el movimiento. Es más fácil deducir el tipo de arquitectura que tenía en mente cuando decía:

A nadie le extraña encontrarse en un salón, vestido con un traje moderno, y rodeado de todos los adornos y muebles más o menos cargados y dorados de los siglos pasados, que si se armonizaban [*sic*] muy bien con los trajes abigarrados de otra época, están ahora en desacuerdo con la simplicidad del nuestro (1917, p. 78).

Esta afirmación parece remitir a los debates en torno a la consistencia de una *Gesamtkunstwerk*, donde la coherencia entre el individuo y su ambiente debe ser un objetivo, pero descarta ciertas manifestaciones del *art nouveau*, al que parecía referirse cuando declaraba que “algunos reformadores han intentado crear un arte especial [...] pero sus vanas tentativas han fracasado porque carecían de [...] principios sólidos [...]” (p. 77). En 1928 fue más explícito:

Lo que se llamaba “arte nuevo”, en el año 1900, no era más que una manifestación pasajera, basada más bien sobre una renovación del arte decorativo, utilizando la imitación e interpretación de la naturaleza (p. 202).

Sin embargo, la arquitectura de Otto Wagner y sus discípulos de la *sezession* podían estar entre sus referentes. Carlos Surraco, un arquitecto que estudió con Carré realizaba, pocos años después, la misma crítica al *art nouveau* mientras mencionaba a Wagner, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Marcel Kammerer y Otto Schönthal como alguno de los maestros contemporáneos (Surraco, 1927, p. 8).

Es relevante en este sentido, la propia tendencia que el nuevo profesor traía de su formación en París. Walter Domingo lo describió en un texto publicado en 1992, en el que elaboró el árbol genealógico de la escuela uruguaya. Había sido aprendiz de Pascal –con quien se carteaba– y compañero de Paul Cret –quien enseñaría en Filadelfia– y Eugène Duquesne –a su vez en Cambridge, Massachusetts– como se desprende de las cartas de recomendación que llevó Mauricio Cravotto, “*mon meilleur élève*”, en ocasión de su beca del Gran Premio.³ Esto explica en parte el predominio en Uruguay de la línea racionalista de la academia. Para Carré y gran parte de sus colegas y discípulos, la expresión individual debía estar subsumida y responder en última instancia a problemas de carácter objetivo como el programa, la técnica, el clima o las condiciones sociales.

La persistencia en la cita de Julien Guadet –a quien se leía, se estudiaba y se evocaba continuamente– o del análisis gráfico de la historia de la arquitectura de Auguste Choisy, también es relevante a la hora de medir el peso de la vertiente racionalista de la academia uruguaya. Por tanto, no era extraña ni ajena la afiliación de Carré o, en general, el espíritu aperturista hacia experimentaciones modernas.

En una conferencia dictada en 1926, Carré insistía sobre la confluencia de la ciencia con el arte en la arquitectura, y expresaba muy claramente:

los movimientos artísticos en arquitectura no se pueden producir bruscamente, sin embargo, lo que los determina en general, es un descubrimiento espontáneo que cambia totalmente la forma constructiva, como ha ocurrido [con] el empleo del hierro y del cemento armado (Carré, 1926, p. 151).

A renglón seguido, ponía los ejemplos franceses más obvios: “la galería de las máquinas, los ‘halles centrales’, la Torre Eiffel”, y hacía mención, entre otros, de

3. Copias Xerox de tres cartas de presentación del Arq. Mauricio Cravotto firmadas por el Arq. J. C. Carré y dirigidas a compañeros de estudio de este con motivo del viaje de Cravotto, ganador del Gran Premio, a Europa y Estados Unidos. Carpeta n.º 1339, IHA-FADU.

la obra de Henri Labrouste y de su maestro Pascal (sin nombrarlos) para referirse a experimentos de combinación de los nuevos y los viejos materiales.

En 1914, en el primer número de *Arquitectura*, el órgano de la ya independizada Sociedad de Arquitectos, se publicó su casa para Juan Pedro Castro (1910-1911). En una nota biográfica al pie del mismo artículo se lo anunciaba como ganador del concurso de la sede social del Jockey Club, y de un tercer premio en el del Palacio de Gobierno de Montevideo, de 1911. Más allá de consideraciones estilísticas y compositivas, lo que interesa es la consistencia entre el pensamiento de Carré y su práctica. A la vista de las referencias a las que aludió el arquitecto más de diez años después, el recuerdo de las obras de la Biblioteca Nacional de Francia, tanto de Labrouste como las de Pascal, guió el diseño de estos trabajos.

Algunos pasajes de la descripción de la casa Castro nos recuerdan la importancia dada por Carré a la cuestión “científica”, como el que se refiere a la construcción de la claraboya del hall central de la casa; descripción literaria que, por otra parte, es insuficiente para entender el carácter novedoso, incluso extraño, de su forma:

El techo está formado por una armadura de cemento armado, soportando un *plafonnier* compuesto de hierro, plomo y vidrios de colores, que está rodeado por una guarda de bronce para la aereación [*sic*]. Por encima está colocada una claraboya corrediza, dejando entre ella y la vidriera, un espacio libre en el cual corre el toldo (Figura 1), (Carré, 1914).⁴

El caso del Jockey Club, cuyos permisos municipales están fechados en 1920 y, con modificaciones, en 1921 y 1923, ha sido interpretado como una expresión típica del eclecticismo que Carré debía, en tanto embajador de la academia, desarrollar a fondo y, de hecho, parece no defraudar. Una mirada más atenta revela cierto experimentalismo que podemos esquematizar en tres aspectos. Por un lado, la oportunidad de explorar la espacialidad en un edificio que no tiene otra opción que desarrollarse en altura. El corte es el modo de proyectar estos espacios, de estudiar las conexiones y elaborar una *marche* vertical (Figura 2).

Otra característica interesante es el proyecto de su estructura, en hormigón armado, a la que se le otorga una centralidad consistente con los escritos teóricos que, de hecho, vinieron después o bien se estaban elaborando en simultáneo. A esto se agrega el diseño de la decoración, atribuida normalmente a una pasiva –ecléctica– apropiación del art déco, motivada por la demora en la construcción que la haría coincidir con la exposición de 1925. Es evidente que la invención de una decoración moderna no era algo que surgiera tan tardíamente. Además

4. El artículo donde se toma la cita no está firmado, pero su autoría se puede atribuir a Carré en tanto era práctica corriente en la publicación que los autores de las obras realizaran una breve memoria descriptiva.



1 JOSEPH P. CARRÉ

Claraboya de la vivienda Castro, Montevideo, 1911.

del mencionado *Sezessionstil*, los uruguayos se nutrían con una gran cantidad de revistas llegadas de varios países. Lo que Carré hizo, sin embargo, fue diseñar él mismo todo el sistema decorativo, haciendo un esfuerzo por destacar el carácter del edificio, en el sentido más “beauxartiano”, y esforzarse en ser moderno haciendo honor a su momento y circunstancias (Figuras 3 y 4).

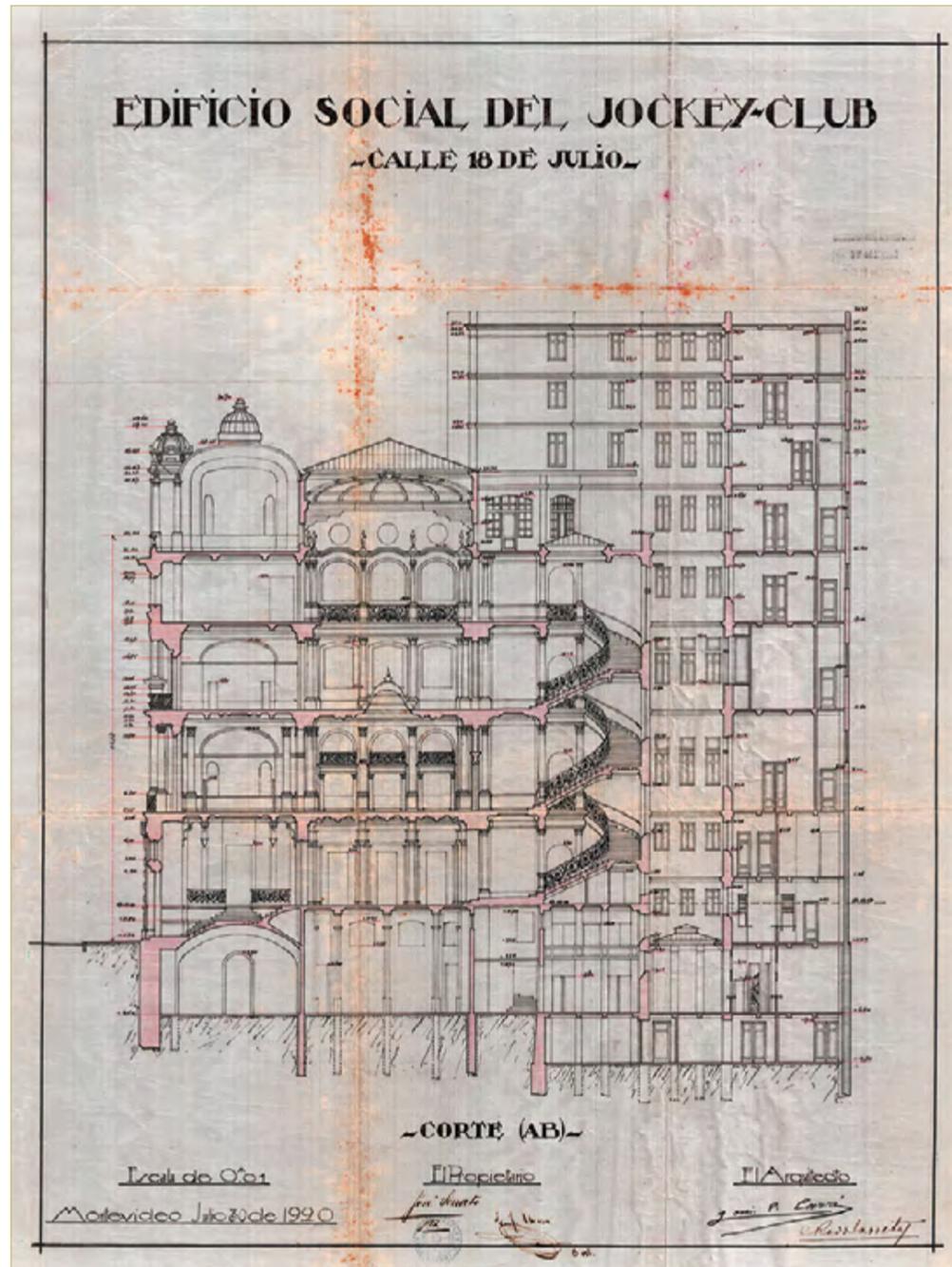
Entre los documentos de su legado pueden encontrarse dibujos de vegetales indígenas, y motivos decorativos para la fabricación de herrerías y diseño de azulejos. Podría ser algo arriesgado afirmar que Carré apostaba a la afirmación de un carácter “nacional” a través de estos recursos decorativos, cuestión que no propone en ningún texto. Pero la sola existencia de estos dibujos tiene implicaciones de recibo. El diseño no era nunca una repetición del pasado pero, a juzgar por los detalles, tampoco era una operación de selección frívola. Observar la naturaleza, tomar notas y trabajar a partir de estas premisas, aunque no sea una operación declaradamente ideológica, denota al menos una tendencia (Figura 5).

La conferencia y el informe que Carré eleva a las autoridades de la facultad de 1928 deben contextualizarse a partir del viaje que las motiva, pero también a la luz de esta obra recién terminada. La sede social del Jockey Club fue un intento de Carré de hacer arquitectura moderna; el viaje, un contraste con otras arquitecturas modernas. La primera constatación en su informe refería a la vivienda obrera, en las versiones belgas de barrios jardín, los conjuntos de vivienda colectiva de

2

JOSEPH P. CARRÉ

Edificio del
Jockey Club.
Permiso de
Construcción
64036, 1920.

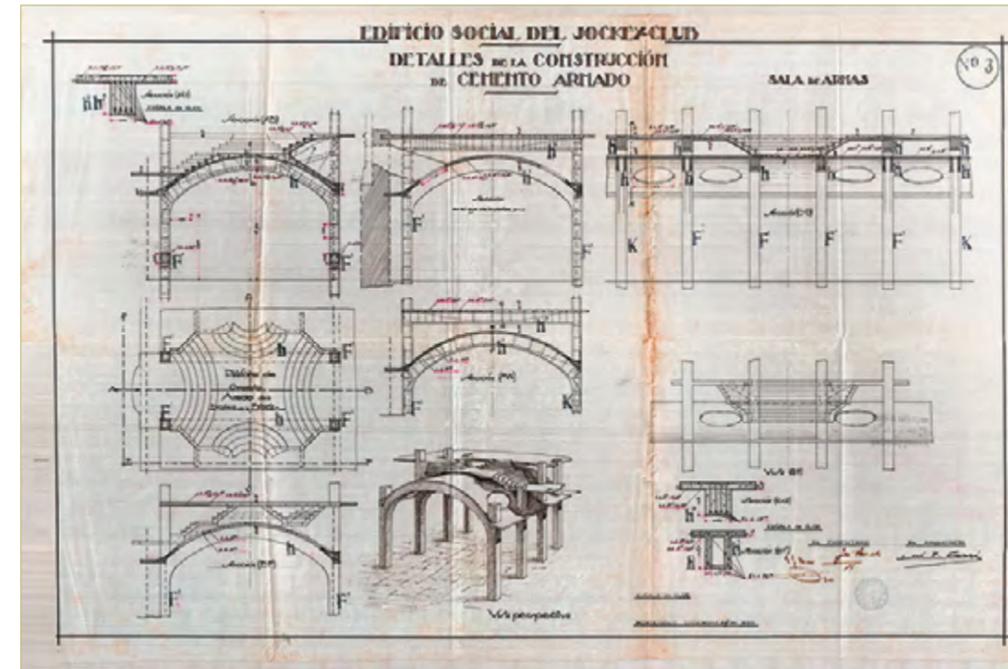


Holanda, Alemania y, destacándola, la experiencia vienesa. Su lectura es, al mismo tiempo, ingenua y aguda: “Se ha realizado este prodigio de crear para la gente modesta, verdaderos palacios comparable con aquellos levantados para la vivienda de los soberanos. En estos edificios el capricho del individuo no existe más”.

3

JOSEPH P. CARRÉ

Edificio del
Jockey Club.
Permiso de
Construcción
70887, 1921.



Es evidente que el viaje ejerció un fuerte impacto en Carré. Mientras en 1926 insistía nuevamente en la ausencia de un estilo definido y el período de transición, en 1928 las características de la arquitectura moderna se delineaban con mayor claridad y firmeza. Ya no se estaba en un trance dubitativo sino “en el período de nacimiento de la reforma arquitectónica” (1928a, p. 204). A continuación, la reforma del movimiento moderno era definida en estos términos: “la simplificación y la depuración de las formas arquitectónicas, para llegar a una belleza cada vez más perfecta, resultante de la aplicación lógica de los perfeccionamientos constructivos, científicos e industriales.”

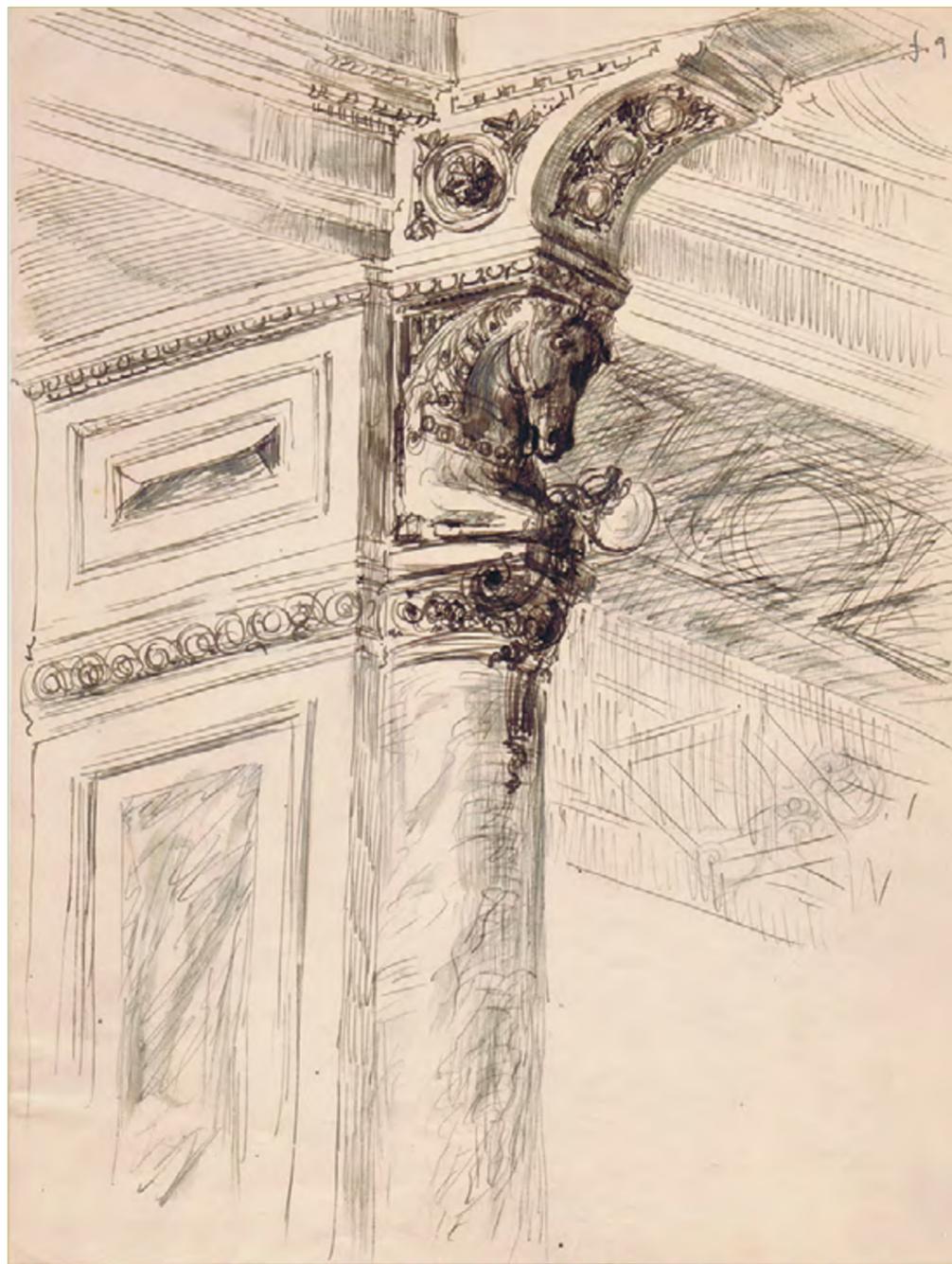
También es evidente el énfasis otorgado al sistema estructural y en particular a la invención del hormigón armado, esto último prácticamente ausente en sus conferencias y escritos anteriores a pesar, como hemos anotado, que lo usó tempranamente en sus propias obras. El monolito cementicio imponía una nueva arquitectura frente a la tradicional concepción por partes derivada de los materiales tradicionales como la piedra o el ladrillo. La relación dimensional entre el pilar y la viga era el otro elemento clave que con el cemento armado cambiaba absolutamente los ritmos de la arquitectura clásica.

Carré sugiere que estas transformaciones colocaban a la arquitectura moderna en el lugar de las grandes épocas (no “estilos”) del pasado: griega, romana, bizantina y gótica. Cada una asociada a un sistema constructivo particular que definía y caracterizaba toda su arquitectura. Sin embargo, una acotación esencial cabía en este sentido: el principio constructivo de la arquitectura moderna se

4

JOSEPH P. CARRÉ

Estudios para la decoración interior del Jockey Club, circa 1920.

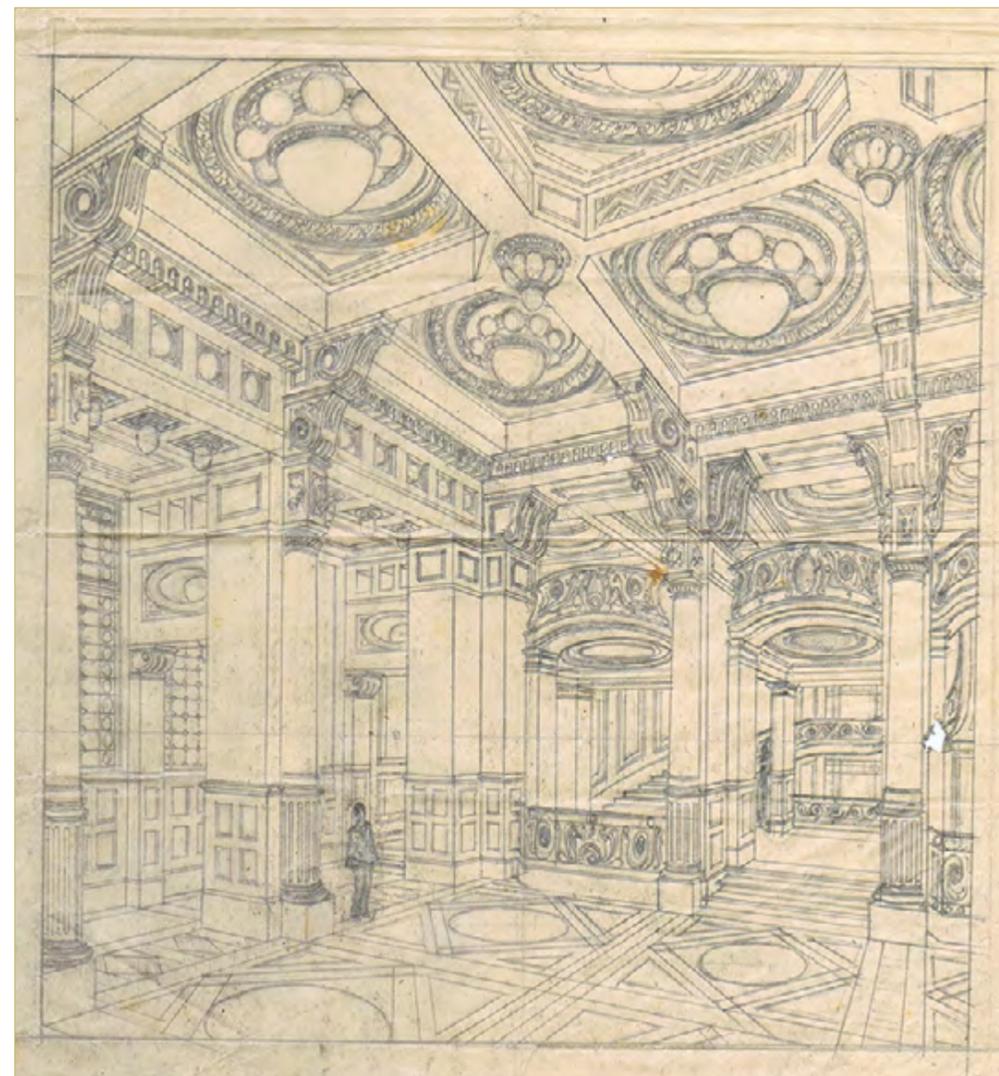


adaptaba perfectamente a los grandes espacios que requerían las nuevas condiciones sociales y técnicas (los grandes almacenes, los hangares, entre otros) pero no a los programas que exigían múltiples divisiones internas, como una vivienda (1928a, pp. 198-199).

5

JOSEPH P. CARRÉ

Estudios de flora nativa.



El razonamiento ya estaba presente en 1917, cuando afirmaba que los grandes espacios de programas sencillos, resueltos con hierro y cemento armado, poseían el potencial de una belleza construida a fuerza de “verdad”, mientras en los programas complejos aún no se había llegado a una situación satisfactoria debido a la promiscuidad de materiales nuevos y viejos (pp. 79-80). En definitiva, había una contradicción entre el principio constructivo y el carácter, definido por Carré, en la línea más tradicional de la *École* como “su aspecto exterior en conformidad con su organismo interno” (1928a, p. 199).

El problema estaba centrado en la fachada, y es aquí donde aparecía otro elemento clave: la relación entre vanos y llenos. Pues las innovaciones no estaban dadas únicamente por el sistema constructivo. En su reporte al Consejo de la

Facultad de Arquitectura, describiendo la arquitectura holandesa de la escuela de Ámsterdam, Carré destacaba el uso de la “ancha ventana”, alegando una razón funcional, la necesidad de luz de los interiores, antes que constructiva. Respondía al clima nórdico y su necesidad de hacer entrar más luz a las habitaciones. Para el maestro, la armonía del conjunto de estos edificios la producía la perfecta adaptación de la forma a la necesidad.

Sin embargo, advertía:

[...] es preciso [...] ponerse en guardia contra la generalización de un sistema. que [...] no tiene la misma razón de ser en los países meridionales. Hay que adoptar el principio moderno del empleo de la ventana, no como una forma única, sino con una proporción y dimensión con la luz que debe ser admitida en los interiores (p. 200).

En todo caso, esta nueva proporción-dimensión transformaba la vieja manera de composición, anclada en una relación donde el lleno predominaba sobre los vanos, en una donde el rol proporcional de las aberturas cobraba gran relevancia. Se hace evidente la mirada estética sobre estas nuevas formas resultantes de la economía y la ciencia: “[en Ámsterdam] [se] han buscado también efectos en los balcones, los medios de comunicación vertical y los movimientos en planta para romper la monotonía de las fachadas” (Carré, 1928b).

En Francia, a pesar que “se queda atrasada sobre [el] terreno [de la vivienda social]”, llamó su atención el arte de la decoración, donde adjudicó a la luz eléctrica y su combinación con las diversas formas la clave para las innovaciones “de un buen gusto incontestable”. Junto con los edificios proyectados en base a un sistema estructural moderno y claro, y aquellos sustentados en la abstracción formal, la decorativa era la tercera vía para el logro de una arquitectura moderna que finalmente debía unir todas las tendencias en una expresión coherente, una vez que las tensiones contradictorias en el ámbito social desaparecieran y la tecnología ofreciera soluciones totales.

La experiencia del viaje es visualmente excitante, y parece confirmar las reflexiones de Carré en la línea de la renovación provocada por las transformaciones sociales y culturales, y por la innovación tecnológica, que habíamos leído en las conferencias de 1917 y 1926. En 1938, sin embargo, el tono ha variado. Bajo un título genérico, “La enseñanza de la arquitectura”, Carré hace un balance claro y enfático sobre la arquitectura moderna, y subsiguientemente, un repaso del método *beaux-arts*.

Hoy se construye una iglesia como un galpón [...]. Se han creado cuerpos sin almas, obras sin expresión, al igual de una cara humana que conservara siempre el enigma del pensamiento, sin exteriorizarlo jamás por la traducción de una emoción, sin iluminarse nunca con la luz de una sonrisa. (p.109)

He aquí, como una demostración por el absurdo, una clara definición de lo que las líneas más duras de la vanguardia reclamaban para la arquitectura. La ausencia de expresión añorada nostálgicamente por quien creía todavía en la capacidad de un lenguaje arquitectónico. A esto Carré agrega la acusación de academismo, es decir, la repetición, la imitación frívola de la nueva arquitectura como una cuestión de “estilo” (y no es claro que tuviera a la vista el catálogo del MoMA de 1932). Con estas reflexiones, Carré apunta hacia el mismo lugar que lo hacía en 1917, cuando criticaba la imitación de los estilos del pasado, sin entenderlos:

Es por eso, que los arquitectos serios, los que conocían las obras clásicas, los que sabían apreciarlas y aprovechar las lecciones que ellas contenían, con un fundamento sólido de conocimientos, pudieron crear obras interesantes [modernas] que llamaron la atención por sus calidades de armonía, equilibrio y sentimiento artístico (p. 100).

Por tanto la conclusión, que podríamos interpretar como paradójica, es que la única salida al nuevo academismo es asegurar el método, que es que el que otorga libertad de creación. “Enseñar Arquitectura es enseñar a componer, estudiar y expresar” (1938, p. 104). El método está fundado en el esquicio: “Un ‘esquicio’ contiene *siempre* el embrión de una idea que puede desarrollarse por el estudio” (p. 106, destacado en el original). La persistencia del método, en tanto formalización de una artesanía, termina por generar una tradición que llega hasta nuestro presente, fosilizada también en el lenguaje.

El segundo lustro de la década de 1930 fue un momento de intensa actividad para los arquitectos. En 1937 la Facultad había cambiado su plan de estudios, en el que se notó un refuerzo de la tecnología y los estudios urbanísticos. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, un ambicioso proyecto de difusión académica, se editó por primera vez en 1938 –*CEDA*, la revista estudiantil, comenzó a salir en 1932–, evidenciando el grado de madurez de la institución. La Facultad también creó en esos años los institutos de Urbanismo (1936) y de Arqueología Americana (1938, luego de Historia de la Arquitectura). Con la reafirmación del Estado bajo la dictadura de Gabriel Terra, se sucedieron los concursos para las sedes centrales de nuevas instituciones, como el Instituto de Jubilaciones y Pensiones (1937), la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland (Concurso de Ideas, 1938) o el nunca realizado Palacio de Justicia (1938). También para instituciones educativas como el de la Sección Femenina de la Enseñanza Secundaria y Preparatoria (1937), y el significativo certamen para la nueva Facultad de Arquitectura (1938).

Todos ellos fueron dejando huellas de las distintas corrientes que eran seguidas por los arquitectos uruguayos. Ya pocos apostaban a una modernidad radical, como Carlos Gómez Gavazzo; la mayoría oscilaba entre un art déco a la americana y un clasicismo depurado, muy habitual en la arquitectura de Estado de estos años. La crítica a la arquitectura moderna por su falta de carácter había calado

hondo, aunque ya estaba presente desde hacía tiempo atrás. En el mismo contexto que motivó la conferencia de Carré de 1928 –una exposición de los trabajos de los estudiantes de arquitectura–, también publicada en la revista de la Sociedad de Arquitectos, un breve artículo sin firma culminaba de este modo:

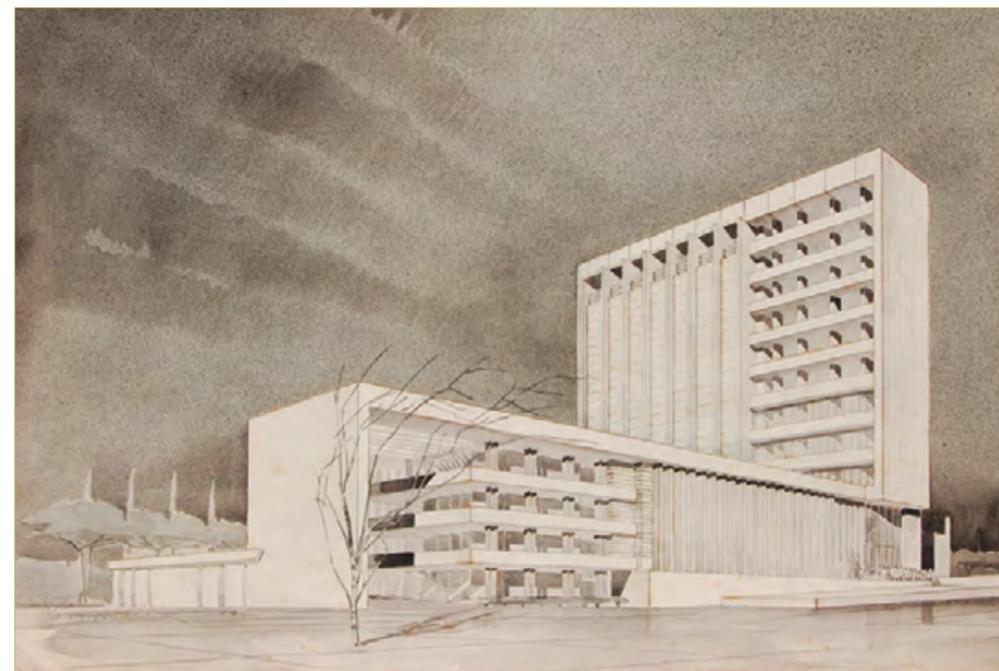
La impresión dominante en el conjunto de los trabajos era la de la uniformidad, que llegaba quizás a los aledaños de la monotonía. Los temas podían variar, los programas diferir, pero los proyectos tenían todos análogo aspecto. [...] En las grandes épocas de la arquitectura, todas las construcciones pertenecían naturalmente al mismo estilo. [...] Pero no eran tratados de la misma manera un castillo que una catedral, una casa que una lonja, un municipio que un hospital.

¿Asistimos quizás en la actualidad a la desaparición de esa cualidad del *carácter* que parecía constituir el signo distintivo de las grandes épocas de la arquitectura? (VII Salón de Arquitectura, p. 196).

Esta idea está presente en el artículo de 1938 de Carré, a quien ya no satisface la simple elección de un sistema constructivo moderno para justificar el resultado. Esta visión crítica, que afecta a Carré y muchos de sus cogeneracionales uruguayos, se evidencia y se traslada a los hechos cuando participa en jurados de concursos, como el caso del Palacio de Justicia –donde el primer premio se declara desierto– o la Facultad de Arquitectura, donde el jurado no perdía ocasión para señalar su insatisfacción, pues:

Ninguno de los proyectos elegidos como dignos de premio, acusa todas las condiciones que se reputan indispensables para su realización, teniendo en cuenta la excepcional ubicación del predio en que ha de levantarse el edificio, la situación con respecto al conjunto urbano, el carácter requerido por la sede de una Facultad de Arquitectura, como centro de Estudio Científico-Artístico, que debería expresarse en forma elocuente por una composición arquitectónica capaz de responder por igual a las exigencias de orden funcional interno y a las de su expresión artística adecuada (Facultad de Arquitectura, Concurso de Anteproyectos, 1938, pp. 23 y 34).

Aun así, se decidió otorgarle el primer premio a la dupla formada por Román Fresnedo y Mario Muccinelli, en el entendido que los arquitectos sabrían modificar el definitivo para hacerlo adecuado a las bases y, sobre todo, al carácter que el edificio requería. Su propuesta sorprende por la aparición de un volumen vertical que aloja los talleres y aulas, sobre un zócalo horizontal articulado con la mejor gramática moderna, contradiciendo abiertamente las bases del concurso, que pedían “patios, pórticos, galerías, lugares de descanso y esparcimiento que puedan también servir para la ubicación de yesos u obras de arte que contribuyan a caracterizar el destino del edificio” (p. 21), (Figura 6).



6 ROMÁN FRESNEO Y MARIO MUCCINELLI

Proyecto para
la Facultad de
Arquitectura,
Concurso, 1938.

El edificio no se llevó a cabo. Los arquitectos lo volvieron a proyectar en 1943, en un predio distinto. Con el cambio de ubicación –de una situación típica de campus en el concurso a una esquina urbana– el proyecto se adaptaba llamativamente a las bases originales y al supuesto carácter requerido. Compuesto en función de una serie de ejes que se articulan para adaptarse al difícil terreno triangular, el resultado es extraordinariamente clásico. Tiene un tono general deudor de la arquitectura de Estado de la Italia fascista, al tiempo que las asimetrías nos recuerdan a Frank Lloyd Wright, al que Fresnedo siempre rindió homenaje. Carré no llegó a verlo.

Bibliografía

- VII Salón de Arquitectura (setiembre 1928). *Arquitectura*, 130, 196.
- Arana, Mariano y Garabelli, Lorenzo (1991). *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. Montevideo: Fondo de Cultura Universitaria.
- Carré, Joseph P. (setiembre 1914). Nuestros hoteles privados. Una obra de M. José P. Carré. *Arquitectura*, (1), 5-7.
- Carré, Joseph P. (junio-julio 1917). La Arquitectura Moderna. *Arquitectura*, (20), 77-80.
- Carré, Joseph P. (julio 1926). El VI Salón de Arquitectura. Conferencia pronunciada por el Profesor Carré. *Arquitectura*, (104), 148-155.

- Carré, Joseph P. (setiembre 1928a). La Arquitectura Moderna. Conferencia pronunciada por el Prof. José P. Carré. *Arquitectura*, (130), 197-204.
- Carré, Joseph P. (1928b). Nota al Consejo de la Facultad de Arquitectura. Instituto de Historia de la Arquitectura, FADU-Udelar. Caja 4, Sección A-A Carpeta 61 (d).
- Carré, Joseph P. (1938). La enseñanza de la arquitectura. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, (1), 99-110.
- Domingo, Walter (1992). *Los arquitectos renovadores del 900. La Escuela de Bellas Artes de París y el Uruguay*. Montevideo: CBA.
- Facultad de Arquitectura (1938). Concurso de anteproyectos. *Arquitectura*, 196, 21-34.
- Rama, Ángel (1994 [1985]). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca.
- Surraco, Carlos (marzo 1927). La pseudo arquitectura moderna. *Páginas de arte*, (4), 7-8.

Fuentes de figuras

1. Foto: Jorge Nudelman, 2019.
2. Archivo IHA, FADU, Udelar.
3. Archivo IHA, FADU, Udelar.
4. Archivo IHA, FADU, Udelar.
5. Archivo IHA, FADU, Udelar.
6. Archivo IHA, FADU, Udelar.

“Están hablando las piedras y los mármoles”: la genealogía, la fotografía y los diseños *beaux-arts* de La Habana durante el machadato, 1925-1933

Joseph Hartman

En 1925, el régimen del entonces presidente cubano Gerardo Machado se embarcó en una ambiciosa campaña de obras públicas (Figura 1). El primer dictador de Cuba buscó llevar el progreso moderno a la capital de La Habana. Con préstamos de los bancos estadounidenses, el régimen de Machado (el machadato) creó un sistema de carreteras que conectaría a toda la isla; un capitolio para competir con el de Washington DC; y una red de parques y avenidas *beaux-arts* y *city beautiful* en la misma Habana, diseñada por el urbanista francés de renombre mundial Jean-Claude Nicolas Forestier (Gelabert-Navia, 1996, p.141; Cody, 2003, p. 92; Schwartz, 2007, pp. 249-294; Ramos, 1998; Céspedes, 1933; Hyde, 2012, pp. 117-118; Lejeune, 1996, pp. 150-185; Gómez-Díaz, 2008, pp. 57-81; Scarpaci, Segre y Coyula, 1997, p. 51-89; Segre, 2013, p.1-14; Segre, 1984, p. 100-113). Más tarde, en el exilio, Machado mantuvo el significado de estas obras: “Para hacer la defensa de mi gobierno, no se precisa hablar mucho, ni hay que gastar tinta con exceso. Por mí y por los míos ‘están hablando las piedras y los mármoles’” (Machado, 1982, p. 22-23).

¿Pero qué dicen? ¿Cómo “están hablando” las obras públicas en La Habana y qué nos dicen sobre la Cuba moderna y el machadato –el período del gobierno de Machado, 1925-1933? Estas renovaciones urbanas argumentarían un diálogo complejo, diría yo, una conversación aún sin terminar sobre la genealogía del concepto de “lo cubano” en la arquitectura, el arte y la cultura más amplia. Es

1
Anuncio para
La Compañía Cubana
de Cemento Portland,
en *Arquitectura*,
20 de mayo de 1929.



decir, las “piedras y mármoles” del machadato debaten, interrogan y hablan sobre “lo que es (o no es) cubano”. Ese intercambio se puede escuchar en las fuentes que examino aquí, sobre todo en las fotografías tomadas por el artista estadounidense Walker Evans y los diseños *beaux-arts* del arquitecto francés Forestier para los parques de La Habana.

En lo que respecta a la genealogía cultural de Cuba, la discusión del estudio de Idelber Avelar sobre el “latinoamericanismo” y la modernidad ofrece cierta información. Al sintetizar un modelo genealógico propuesto por primera vez por Friedrich Nietzsche y ampliado por Michel Foucault, Avelar expone una realidad espinosa que sustenta la “identidad” latinoamericana: un concepto moderno y fluido más que antiguo y fijado (Nietzsche, 1887; Foucault, 1977). Avelar, en particular, observa que “la modernización y el imperialismo son inseparables en la historia de América Latina” (Avelar, 2000, p. 125).

Desde el dominio europeo durante el período colonial hasta las políticas económicas explotadoras de los Estados Unidos, la historia de “América Latina” se ha formado en y alrededor de los deseos imperiales. De la misma manera, esta presencia imperial habita la noción de lo cubano. Cuba ha sido durante mucho tiempo una nación cautiva. Una colonia española hasta 1898. Un estado títere de los Estados Unidos bajo la Enmienda Platt hasta 1934. La ambición imperial y la historia transcultural de la República de Cuba están vinculadas entre sí. Sin embargo, las construcciones modernas de “cubanidad” o “cubanidad” a menudo ocultan este hecho. Desde José Martí del siglo XIX hasta la vanguardia cubana de mediados del siglo XX, intelectuales, poetas y artistas han arraigado los orígenes de Cuba y América Latina más ampliamente en un pasado indígena o tal vez africano, pero sobre todo imaginado por elites blancas (Martí, 1977; Ortiz, 1947, pp. 97-103; Ortiz, 1949, pp. 161-186).¹ Mientras tanto, el legado imperial de los Estados Unidos se convierte en una antítesis de estas construcciones, llámelo lo que “no es” cubano. El modelo de la genealogía, sin embargo, complica esta narrativa. Con ello, no estamos buscando los orígenes, sino “el origen de los orígenes”.

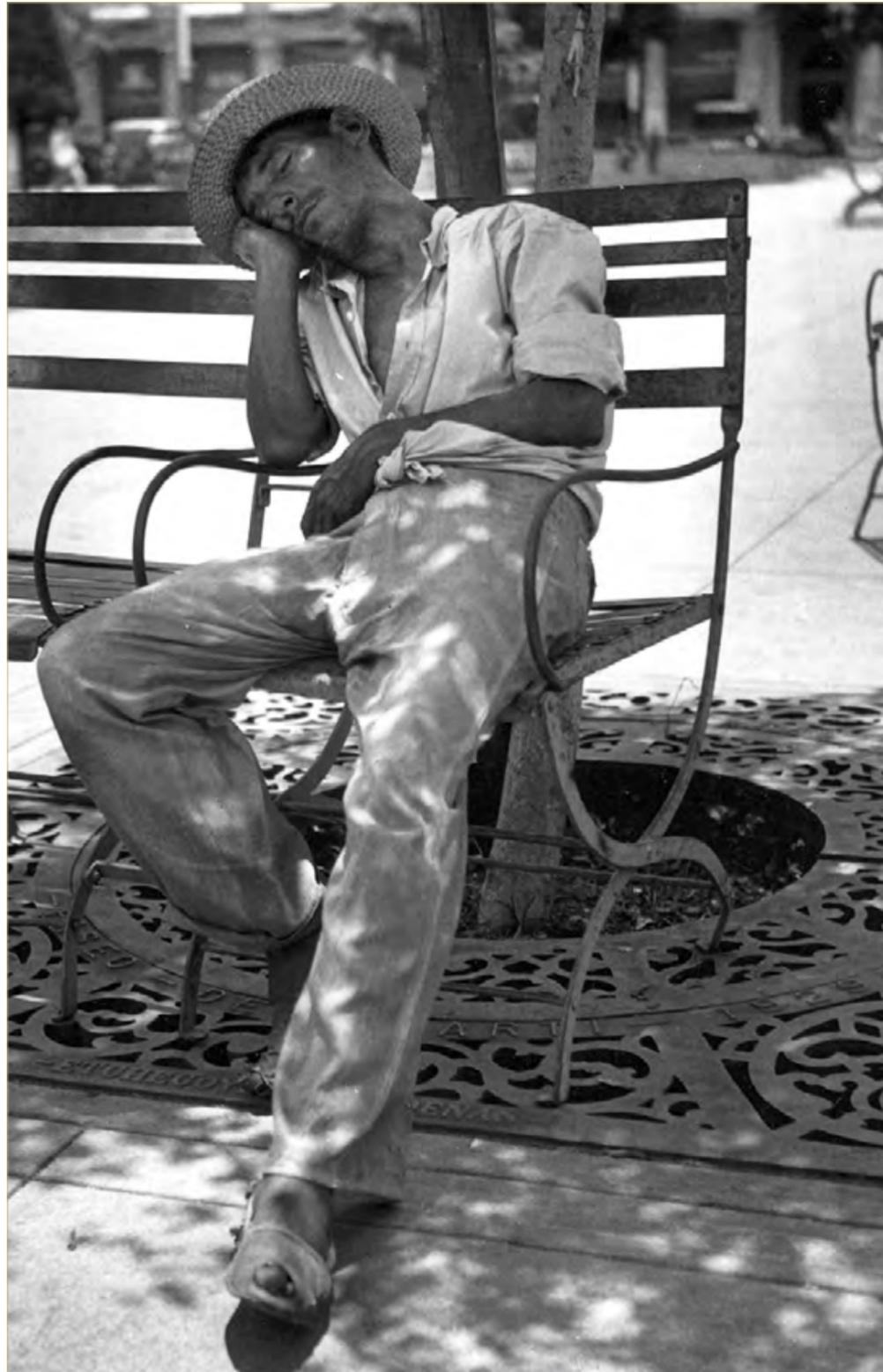
El estudio de estos espacios públicos del machadato, entonces, y su relación con la noción impugnada de lo cubano, comienza con una foto en blanco y negro producida por el famoso fotógrafo estadounidense Walker Evans en 1933 (Figura 2). La foto de Evans muestra a un hombre en un parque *beaux-arts* de la Habana,

1. La figura indígena clasificada desempeñó un papel similar en Cuba como en México, aunque de una manera mucho más limitada y matizada, ya que la isla permaneció bajo el dominio colonial hasta fines del siglo XIX. El ejemplo más notable en La Habana es La Fuente de la India, creada en 1831 por el escultor italiano Giuseppe Gaggini. Esta fuente de mármol blanco presenta a una mujer indígena sentada con un tocado de plumas genérico, rodeada por cuatro delfines de tipo gárgola. La India sirvió como símbolo de la “Isla Siempre Fiel” de Cuba durante el gobierno español. En 1928, la fuente fue reorientada para enfrentar el edificio del Capitolio de Machado y luego en construcción hacia el norte. Este gesto espacial habla de la historia y la retórica de la nacionalidad en Cuba, a medida que el símbolo colonial de la isla gira para encontrarse con la arquitectura monumental de la República. Sin embargo, en el siglo XX, los artistas, escritores e intelectuales cubanos más comúnmente evocaban las culturas africanas, en lugar de las indígenas, para simbolizar “lo cubano”. Es decir, en lugar de una cultura nativa viva, los modos de expresión negros se convirtieron en un vehículo natural de protesta contra las narrativas coloniales y la dominación extranjera a principios del siglo XX. Es en este contexto que vemos el surgimiento de los movimientos de afrocubanismo, negrismo y négritude en Cuba y en todo el mundo.

2

WALKER EVANS

Parque Central II
(foto), 1933.
Carleton Beals, *Crime*
of Cuba, imagen 7.



recientemente hecho por el equipo del arquitecto francés Forestier. Está durmiendo debajo de un árbol. Su cabeza descansa contra su mano. Un sombrero de paja crea un halo detrás de las orejas polvorientas. La carne oscurecida por el sol de la cara y el cuello del hombre forman una punta de flecha que conduce a su otro brazo, colgando de una camisa arrugada. Las piernas del hombre se abren. Su rodilla derecha se dobla. Su extremidad izquierda se extiende al espectador. Un dedo del pie en mal estado iluminado por el sol sobresale de un zapato andrajoso. Casi tanto un signo de moda local como la pobreza.

A pesar de la centralidad de la figura, la composición de Evans revela una tensión entre el sujeto y la forma. Debajo del hombre, una parrilla redonda y ornamentada encierra un tronco de árbol bifurcado. El círculo de tierra gris claro, un eco del sombrero redondo del hombre, se fusiona en un creciente de negro azabache. Arriba, el sol desintegra la superficie de la parrilla en manchas negras que eventualmente se desvanecen en un rectángulo blanco detrás del sujeto principal. Sobre este campo blanco, árboles, edificios, personas y tráfico distantes se mezclan en rayas grises, reflejos especulares de los sonidos y olores, silenciados e intangibles, de la ciudad física. En medio de estas formas y tonos, entre los miembros triangulados de la figura central, un semicírculo de texto ofrece una sugerencia a la vez y un lugar: Paseo de Martí, 1929. La escena está preparada. El texto nos dice que el tema de la foto ocupa el centro mismo de La Habana moderna, justo rediseñado en el estilo *beaux-arts* por el arquitecto francés Forestier y con el apoyo del machadato. No está en un barrio de chabolas cubanas. No. Este metónimo de la pobreza de la clase trabajadora descansa sobre las mismas "piedras y mármoles" hechas para hablar por el régimen de Machado (Hartman, 2019, pp. 132-172).

La composición de Evans, titulada *Parque Central II*, constituye una de las treinta y una fotos tomadas durante un período de tres semanas para *The Crime of Cuba* (El crimen de Cuba), un texto polémico escrito por el autor estadounidense de izquierda Carleton Beals (Beals, 1933; Evans y Mora, 1989).² Evocador en el título de un misterioso asesinato violento, el libro de Beals argumentó que las políticas económicas de los Estados Unidos ayudaron al régimen de Machado.

2. Desafortunadamente, un estudio exhaustivo de estas casi doscientas fotos tomadas de más de dos mil negativos está fuera del alcance de este documento. Las obras que presento aquí son una representación estrecha de las fotografías finales seleccionadas por Evans, que elegí con avidez para satisfacer las necesidades de mi argumento más amplio sobre el entrecruzamiento de la "identidad" cubana/no cubana y los espacios urbanos diseñados por Forestier en La Habana. El cuerpo de fotografías publicadas incluía vistas de edificios, letreros de calles que recuerdan a Eugene Atget, así como imágenes apropiadas de periódicos locales de ciudadanos asesinados, probablemente intelectuales del grupo terrorista ABC formados en oposición a Machado. Cada fotografía finalmente seleccionada por Evans se recortó cuidadosamente de un original más grande, ya que el artista manipuló la imagen de archivo para crear una composición más artística y sintética. Usó dos cámaras, una más pequeña de 2 ½ x 4 ½ y una más grande de 6 ½ x 8 ½ en un trípode.

Como observaron Beals y otros, de la época y posteriores, Machado –que una vez había prometido transformar a Cuba en una Suiza Antillana– mantuvo el poder a través de una fuerza policial secreta, llamada El Partido de la Porra (Adams y Silva, 1986; Aguilar, 1974; Pérez Jr., 1988, pp. 97-237; Quesada y Miranda, 1938; Schweyer, 1934; Thomas, 1971, pp. 569-602).

La Porra era una entidad responsable de asesinatos por motivos políticos y arrestos ilegales. El texto de Beals creó así una narrativa mítica y política de héroes y villanos, los imperialistas estadounidenses contra los antimperialistas cubanos, el gobierno y la policía frente a los estudiantes e intelectuales.

Las fotos de Evans, publicadas como un *quire*, tan separadas del texto en sí, complementan y complican el caso de Beals. Si fuera por la culpa del cielo del Caribe o por el formalismo de Evans, el pueblo de Cuba no se presenta como masas oprimidas y alborotadas ante el lente de la cámara. Más bien, las composiciones muestran individuos que encarnan y habitan los sitios del diálogo en la ciudad ordenada de Machado (Bakhtin, 1994). Ubicada en medio de fotografías categóricas de personalidades cubanas, así como fotos de noticias apropiadas de ciudadanos asesinados, la foto de Evans de un hombre pobre dormido en los parques *beaux-arts* y elegantes de La Habana visualizó una complejidad dinámica de la experiencia en Cuba.

Es decir, el pueblo cubano ha negociado durante mucho tiempo su individualidad dentro de un paisaje urbano dialógico, a pesar de la retórica binaria de imperialistas y antimperialistas. Los cuerpos supinos e irregulares de la gente cubana en los parques *beaux-arts* demuestran una especie de cooperación y, a la vez, resistencia con y en la ciudad de Machado. Y las fotos en sí, imágenes de "Cuba" tomadas por un esteta estadounidense –recordando a los "otros" de Cuba y así involucrado implícitamente en la mentalidad imperialista–, encarnan estas mismas tensiones entre los discursos vernáculos y oficiales, locales y ajenos. Sugieren que lo cubano, si existe, es más que una construcción maniquea: esto o aquello, cubano o extranjero, rico o pobre, capitalista o comunista, bueno o malo. En cambio, la genealogía de la ciudad cubana encuentra un análogo visual en los rostros de la gente de La Habana. Estas son fotos de la espera, de arreglárselas, de preparación para lo que venga, ya sea un huracán, un político o una revolución (Codrescu, 2001, p. 17).

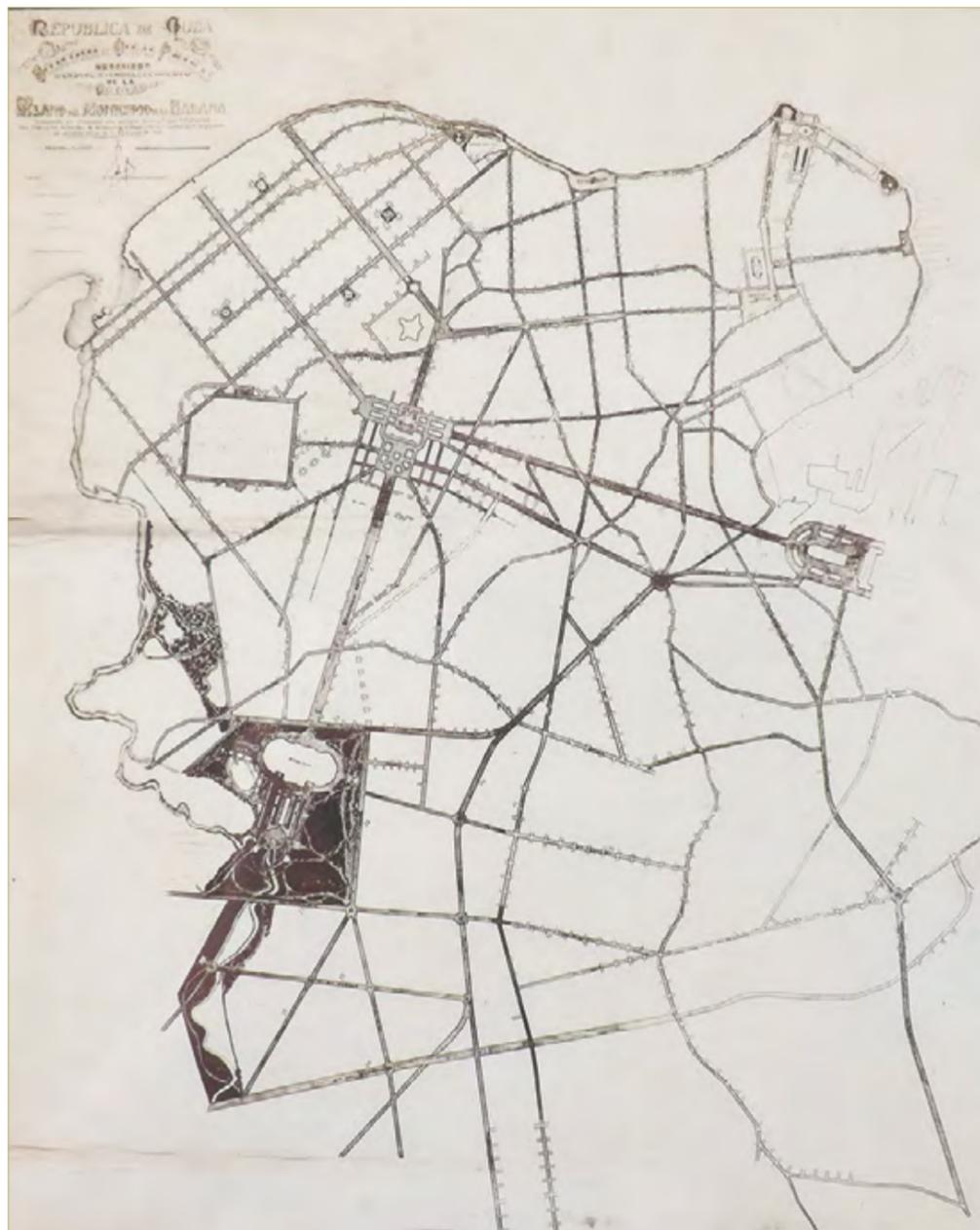
El pueblo cubano, en las fotos de Evans, se enfrenta a la retórica política de las "piedras y mármoles" de Machado. Transforman estos parques *beaux-arts* y vías verdes en sitios vivos de diálogo, corroboración e incluso de contestación. Para descubrir cómo estos espacios urbanos entablaron tal discurso a través de las personas que los habitan, regresamos a la retórica que formó el paisaje urbano de Machado. Miramos particularmente a los diseños *beaux-arts* de Forestier, las ideologías del arte cívico en La Habana importadas de los Estados Unidos por arquitectos cubanos, y la utilidad política de estos espacios y conceptos para el machadato.

Machado eligió al arquitecto francés Jean-Claude Nicolas Forestier para re-diseñar La Habana en gran parte por la reputación ya establecida del urbanista en París, Europa, y las colonias y ciudades del mundo. Forestier empezó su carrera con Adolphe Alphand, uno de los colaboradores principales de la renovación urbana de París hecha por Barón *Georges-Eugène* Haussmann en el siglo XIX. A principios del siglo XX, Forestier supervisó proyectos de parques públicos en toda Europa, como los jardines del Campo de Marte frente a la Torre Eiffel, la colina de Montjuic en Barcelona y el Parque de María Luisa en Sevilla (Assassin, 1994, pp. 111-120; Chombard-Gaudin, 1994, pp. 141-148; Cohen, 1994, pp. 149-165; Domínguez Peláez, 1994, pp. 83-98; Guérin, 1994, pp. 41-52; Nieto Caldiero, 1994, pp. 99-110). Incluso había trabajado en lugares más lejanos como Fez, en Marruecos y Buenos Aires, en Argentina, donde incorporó elementos de diseño locales y de moda mundial en sus planes de paisaje (Leclerc, 1994, 189-206). El plan no realizado de Forestier para la Avenida Costanera en Buenos Aires en 1924, por ejemplo, encontró inspiración en el plan reconocido del arquitecto estadounidense Daniel Burnham para extender un sistema de parques a lo largo del lago Michigan en Chicago, a principios del siglo XX (Gorelik, 1994, pp. 41-73; Novick, 2000, pp. 1-26; Pescador Monagas, 1999, pp. 121-132).

La capacidad demostrada de Forestier para sintetizar la historia local con la modernidad occidental sirvió bien a las ambiciones monumentales del régimen de Machado. Forestier buscó diseñar un plan urbano que pudiera modernizar La Habana y, al mismo tiempo, promulgar tradiciones nacionales descendientes de un pasado colonial español. En este esfuerzo, trabajó estrechamente con el talento cubano. Los escritos y diseños del arquitecto cubano Pedro Martínez Inclán, en particular, ayudaron a dar forma al Plan del Proyecto de la Habana de Forestier. Siguiendo el modelo de 1922 de Martínez Inclán, el Plan del Proyecto de La Habana de Forestier buscó preservar los monumentos y edificios nacionales y, al mismo tiempo, conectar la ciudad a través de grandes avenidas y vías verdes. Con respecto a los paralelos entre los dos planes, Forestier incluso pidió que el nuevo centro cívico de La Habana se reubicara en la Loma de los Catalanes, justo al norte, donde había sugerido por primera vez Martínez Inclán (Figura 3).

Además de los diseños urbanos, Forestier e Inclán compartían filosofías similares, a saber, que los espacios verdes eran indispensables para la salud de una ciudad moderna. Martínez Inclán encontró particular inspiración en los escritos y diseños del *city beautiful movement*, un fenómeno que surgió de las exposiciones y varios movimientos de reforma en los Estados Unidos a finales del siglo XIX (Robinson, 1901; Robinson, 1918). Así como los artistas y arquitectos de los Estados Unidos bautizaron de forma anacrónica el renacimiento del arte y la arquitectura clásicos y orientados a Europa como un "Renacimiento Estadounidense", Martínez Inclán postuló la existencia de un "Renacimiento Cubano" (Martínez Inclán, 1925, p. 1). La llamada White City, instalada en la Feria Mundial de Chicago de 1893, sirve como uno de los primeros ejemplos de este modelo moderno de "Renacimiento"

3

JEAN-CLAUDE
NICOLAS FORESTIERPlano de avenidas y
parques de la ciudad
de la Habana
y su región
(1:5:000 escala),
marzo de 1926.

en las Américas (Wilson, 1979, 75-110). El paisaje urbano racionalizado construido bajo el régimen de Machado se hace eco del espacio de exposición monumental de Chicago, repleto de edificios abovedados y esculturas neoclásicas.

El propio Forestier se sintió atraído por el *city beautiful movement*, especialmente la retórica de la salud y la moralidad asociadas con la naturaleza. Forestier, por ejemplo, se inspiró mucho en las obras y escritos del arquitecto paisajista

estadounidense de mediados del siglo XIX, Frederick Law Olmsted (Beveridge, 1977; Martin, 2011). En un libro contemporáneo, Forestier dio un elogio implícito a Olmsted cuando observó que “[los estadounidenses] se han dado cuenta de que un plan de la ciudad es insuficiente si no se complementa con un programa integral [...] –uno con un sistema de parques y vías verdes” (Forestier *et al.*, 1997, 56). Aunque los diseños neoclásicos y *beaux-arts* de Forestier parecían mucho más geométricos que las obras pintorescas de Olmsted (el arquitecto francés) siguieron al estadounidense en su respeto por el *genius loci*: recuerdos locales, culturales y geológicos.

Tal vez sea este respeto por el “genio del lugar,” en particular, lo que eventualmente permitió que el pueblo cubano transformara tan efectivamente los parques de Forestier en sitios de diálogo. Esto es particularmente cierto en el caso de los parques *beaux-arts* y vías verdes que definen el Paseo de Martí. Este camino central y bulevar marca la división entre los intramuros y extramuros: dentro y fuera de los muros que una vez rodearon La Habana colonial. El Paseo proporciona acceso a numerosos espacios de parques, como el Parque Central documentado en la fotografía de Evans. A mediados del siglo XIX, el gobernador colonial General Miguel Tacón ya había transformado el Paseo de Martí, y antes Isabel, en un bulevar ancho y arbolado (Chateloin, 1989). Al igual que Forestier, Martínez Inclán y Machado, Tacón creía que podía llevar la ley y el orden a la capital cubana a través de la renovación urbana. De este modo, el gobernador promovió el rediseño del Paseo de Isabel como un medio para escapar de las calles estrechas y llenas de enfermedades de La Habana Vieja. En respuesta, los cubanos adinerados comenzaron a construir fincas salúdicas fuera de las antiguas murallas de la ciudad, un primer paso hacia grandes expansiones urbanas, que continuaron bastante bien después de que las murallas de la ciudad fueran derribadas en la década de 1860.

Todo esto es para decir que Forestier no borró la historia colonial de la ciudad cubana para embellecerla. Intentó equilibrar la modernización con la preservación histórica y geológica. Mientras el arquitecto francés estaba usando la tecnología moderna para alterar rápidamente los espacios públicos de La Habana con esculturas de hierro, lámparas y bancos de bronce, usó el jardín *beaux-arts* para preservar las tradiciones urbanas de la ciudad cubana. Por eso, siempre tuvo en cuenta el árbol adecuado para el jardín correcto, ya sea un chipre mediterráneo en España, un roble francés en París, o una palma real en Cuba. Forestier señala que “si bien una ciudad puede convertirse en lo que hoy significa ‘ciudad jardín’, nunca puede ser un jardín. [La ciudad] es una masa sin orden de edificios cuyo aspecto urbano debería ocultarse de vez en cuando” (Forestier, 1928, p. 11).³ La filosofía de Forestier, entonces, parece estar más preocupada por el embellecimiento de

3. Por lo tanto, a pesar de la evaluación en Lejeune (1996, p. 168) que “Forestier veía a la ciudad como un gran jardín [...]” el arquitecto francés en realidad veía el jardín como una entidad separada de la ciudad, un espacio de descanso de la “masa sin orden” de calles y edificios que de otro modo definen el espacio urbano.

la forma existente de la ciudad que por su transformación. Es decir, en lugar de suprimir la ciudad colonial e imperialista, Forestier integró zonas del paisaje cubano dentro del tejido urbano para embellecer la misma ciudad y su historia, a veces fea.

Como ejemplo de ello, en el centro del antiguo campo militar de Tacón, Forestier rodeó una ceiba indígena dentro de una rejilla de bronce. Transformó el espacio colonial a un nuevo Parque de la Fraternidad Panamericana con un árbol que evoca el fundamento mítico de la propia Habana en 1519 y a la vez la cosmología de Santería, Palo Monte y otras religiones afrocubanas que sobrevivían al sistema de esclavitud que también empezó aquel año (Hartman, 2011). Una postal de la época incluso decía que: “El parque construido en 1928 ha transformado uno de los lugares más feos de La Habana en uno de los lugares más hermosos de la ciudad” (Figura 4). Al mismo tiempo, con grupos de palmas reales, Forestier enmarcó el edificio neoclásico del Capitolio de La Habana, un edificio engañosamente parecido al Capitolio de Washington D.C. y recientemente erigido por la firma estadounidense Purdy y Henderson, en 1929 (Céspedes, 1933; Ramos, 1998). En colaboración con el arquitecto cubano Raúl Otero, Forestier también pavimentó el Paseo de Martí y lo bordeó con bancos hechos de rocas oolíticas locales, para preservar las mismas piedras que hablan de la isla en sí (Lejeune, 1996). De interés para la fotografía de Evans señalada anteriormente, Forestier también plantó jardines geométricos alrededor de un monumento emblemático: la estatua del poeta, revolucionario y héroe nacional José Martí en el Parque Central (Felipe Gonçalves, 2006, pp. 18-34). Y así, como el análisis de la fotografía de Evans ha revelado, debajo de estos árboles recién plantados parece que emerge la ciudad dialógica de La Habana. Aquí, la ciudad ideal y ordenada se desenreda en un paisaje urbano complejo y texturizado. Debajo de estos árboles, vive el pueblo de La Habana, pero también subvierte los sueños mal calculados de Machado sobre la reforma urbana.

Esta vena de pueblos y lugares en diálogo ha palpitado durante mucho tiempo en los parques, bulevares y calles ordenados de La Habana. Es el tejido conectivo que une la complejidad geográfica y temporal del paisaje urbano de la ciudad. A modo de ejemplo final, llamo la atención sobre otra de las fotografías de Evans titulada *Public Spectacle* (Figura 5). La fotografía muestra una gran multitud reunida a lo largo del Paseo de Martí, frente al edificio del Capitolio, probablemente para una celebración del Día de la Independencia. Esta foto asume una perspectiva lejana. Sin embargo, con un examen más detenido, el énfasis de la fotografía en las personas colapsa cualquier distancia percibida entre el fotógrafo, el lugar y el sujeto. Estos hombres con sombreros blancos y damas con faldas largas lanzan una especie de manta humana sobre el centro simbólico de La Habana de Machado. De hecho, estas personas reunidas velan los jardines y los escalones del edificio del Capitolio, ya que se vierten en las calles recientemente ampliadas por el equipo de Forestier. Otra fotografía no publicada de Evans del mismo evento



4

Postal del Parque de la Fraternidad, La Habana, circa 1928.



5

WALKER EVANS

Public Spectacle (foto,) 1933.
Carleton Beals, *Crime of Cuba*, imagen 17.

borra por completo la ciudad republicana de Machado; se enfoca únicamente en los rostros variados de la multitud, algunos de los cuales, incluso, parecen notar y sonreír a Evans desde su elevada posición (Figura 6). El sujeto y el artista se guiñan y asienten entre sí, aparentemente fuera del tiempo y el espacio. En esta fracción de segundo, las "piedras y mármoles" de Machado se transforman en personas que viven y respiran.

En una carta escrita a Beals (el autor del *Crimen de Cuba*) Evans luego confesó una inquietante preocupación: "Me pregunto si las ilustraciones le parecerán a Cuba, como usted lo sabe (Evans y Mora, 1989). Por mi parte, me pregunto también si Forestier, trabajando bajo el régimen de Machado, tenía este tipo de miedo en su mente. ¿Se preguntaba cómo sus amplios bulevares y parques geométricos podrían "hablar" si "parecieran a Cuba", al pueblo cubano? Creo que los habaneros, tan distantes, pero íntimamente capturados por las fotografías de Evans, proporcionan una respuesta a esta pregunta imaginada. Si bien las obras públicas del machadato pueden haber sido forzadas y egoístas, los ciudadanos de La Habana finalmente reclamaron estos diseños *beaux-arts* y *city beautiful*, aparentemente franceses y norteamericanos. De hecho, el 12 de agosto de 1933, los habaneros de verdad tomaron el paisaje urbano de Machado por la fuerza. Era una revolución popular y un golpe militar, la que hiciera que Machado huyera a los Estados Unidos en el exilio. Ese día, habitantes furiosos de La Habana dispararon y mataron a miembros de la policía secreta de Machado; derribaron estatuas, incluyendo bustos de Machado, y rascaron las grandes puertas del edificio del Capitolio cubano, destrozando un bajorrelieve del rostro de Machado (Córdova y Quesada, 1940, pp. 105-118). Sin embargo, a pesar del caos, los edificios y parques *beaux-arts* y *city beautiful* permanecieron relativamente ilesos. Estos espacios ya se habían convertido en elementos de la ciudad moderna, sitios de diálogo perpetuo y significados negociados. No es sorprendente que los estudiantes y los fanáticos del béisbol todavía se reúnan a la sombra de los árboles en el Parque Central para debatir sobre deportes y política; y los practicantes de las religiones derivadas de África continúan creyendo que el espíritu divino, el *aché*, habita en las palmas reales y en las ceibas de los parques de La Habana (Guerra, 2010, p. 135).

A pesar de, o quizás debido a, su resonancia política e ideológica, las "piedras y mármoles" de Machado continúan invitando a un discurso dialógico con los ciudadanos de La Habana. Bien documentado en las fotografías de Evans, los parques de La Habana "están hablando" de la compleja genealogía de "lo que es (o no es) cubano". Es una narrativa más de silencios, exclusiones y violencia que orígenes lejanos en alguna cultura de Ur imaginada. Es una historia de presencia imperial y espacio disputado. De hecho, la genealogía de lo cubano encuentra su voz en las "piedras y mármoles" de Machado. Entre estas formas republicanas y de caudillos, "lo cubano" emerge como un concepto proteico, forjado en un diálogo continuo entre gente y lugar. Estas son historias de cuerpos y espíritus, parques y personas. Y tales cuentos son siempre complicados, y para siempre inacabados.



6 WALKER EVANS

Spectacle, Capitol Steps (foto), 1933.

Bibliografía

- Adams y Silva, Ricardo (1986). *La gran mentira: 4 septiembre, 1933, y sus importantes consecuencias*. Miami: s/d.
- Aguilar, Luis E. (1974). *Cuba 1933: Prologue to revolution*. Nueva York: Norton.
- Assassin, Sylvie (1994). L'Exposition ibéro-américaine de Séville. En B. Leclerc (Ed.), *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990* (pp. 111-120). Paris: Picard.
- Avelar, Idelber (2000). Toward a Genealogy of Latin Americanism. *Dispositio/n*, 22(49), 121-133.
- Bakhtin, Mikhail (1994). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Beals, Carleton (1933). *The Crime of Cuba*. Filadelfia: J.B. Lippincott Company.
- Berjman, Sonia (1994). En la Ciudad de Buenos Aires. En B. Leclerc (Ed.), *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990* (pp. 207-220). Paris: Picard.
- Beveridge, Charles E. (Ed.) (1977). *The Papers of Frederick Law Olmsted*, 7 volumes. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Céspedes, Carlos M. de (1933). *Libro del Capitolio*. La Habana: Punta de Talleres de P. Fernández y compañía.

- Chateloin, Felicia (1989). *La Habana de Tacón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Chombard-Gaudin, Cécile (1994). Forestier, président de la Ligue urbaine. En B. Leclerc (Ed.), *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990* (pp. 141-148). París: Picard.
- Codrescu, Andrei (2001). *Walker Evans: Cuba*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.
- Cody, Jeffrey W. (2003). *Exporting American Architecture, 1870-2000*. Londres: Routledge.
- Cohen, Jean Louis (1994). L'extension de Paris. En B. Leclerc (Ed.), *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990* (pp. 149-165). París: Picard.
- Córdova y Quesada, Armando de (1940). La neurosis colectiva consecutiva a la caída del gobierno del General Machado. En *La Locura en Cuba* (pp. 105-118). La Habana.
- Domínguez Peláez, Cristina (1994). Los Jardines en España. En B. Leclerc (Ed.), *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990* (pp. 83-98). París: Picard.
- Evans, Walker y Mora, Gilles (1989). *Walker Evans: Havana 1933*. Nueva York: Pantheon Books.
- Felipe Gonçalves, João (2006). The "Apostle" in Stone: Nationalism and Monuments in Honor of José Martí. En M.A. Font y A.W. Quiroz (Eds.), *The Cuban Republic and José Martí: Reception and Use of a National Symbol* (pp. 18-34). Lanham: Lexington Books.
- Forestier, Jean-Claude-Nicolas (1928). *Gardens: A Notebook of Plans and Sketches* (p. 11). Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Forestier, Jean-Claude-Nicolas, Leclerc, Bénédicte y Tarragò i Cid, Salvador (1997). *Grandes villes et systèmes de parcs: suivi de Deux mémoires sur les villes impériales du Maroc et sur Buenos Aires*. París: Norma Ed.
- Foucault, Michel (1977 [1928]). Nietzsche, Genealogy, History. En D.F. Bouchard y S. Simon (Eds.), *Language. Counter-Memory. Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca: Cornell University Press.
- Gelabert-Navia, José A. (1996). American Architects in Cuba: 1900-1930. *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 22, 141.
- Gómez-Díaz, Francisco (2008). *De Forestier a Sert: Ciudad y arquitectura en La Habana (1925-1960)*. Madrid: Abada Editores.
- Gorelik, Adrián (1994). La búsqueda del centro. Ideas y dimensiones de espacio público en la gestión urbana y en las polémicas sobre la ciudad: Buenos Aires, 1925-1936. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 3ª serie (9), pp. 41-73.
- Guérin, Jean-Claude (1994). La carrier administrative á Paris d'un forestier. En B. Leclerc (Ed.), *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930 : du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990* (pp. 41-52). París: Picard.
- Guerra, Lillian (2010). Signs of the Times: Havana's Republican Landmarks Revisited. En C. Griffith, *Havana Revisited: An Architectural History*. Nueva York: W.W. Norton & Company Ltd.
- Hartman, Joseph (2011). The Ceiba Tree as a Multivocal Signifier: Afro-Cuban Symbolism, Political Performance, and Urban Space in the Cuban Republic. *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas*, 4, 16-42.
- Hartman, Joseph (2019). *Dictator's Dreamscape: How Architecture and Vision Built Machado's Cuban and Invented Modern Havana*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Hyde, Timothy (2012). *Constitutional Modernism: Architecture and Civil Society in Cuba, 1933-1959* (pp. 117-118). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Leclerc, Bénédicte (1994). Mission au Maroc. En B. Leclerc (Ed.), *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990* (pp. 189-206). París: Picard.
- Lejeune, Jean-François; Beusterien, John y Menocal Narciso (1996). Jean Claude Nicolas Forestier and the Great Urban Works of Havana, 1925-1930. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 22, Cuba Theme Issue, 150-185
- Machado, Gerardo y Gajate, Mario (1982) *Ocho Años de Lucha* (pp. 22-23). Miami: Ediciones Históricas Cubanas.
- Martí, José (1977 [1891]) *Our America*. P.S Foner (Ed.), E. Randall y J. de Onis (Tradts). Nueva York-Londres: Monthly Review Press.
- Martin, Justin (2011). *Genius of Place: The Life of Frederick Law Olmsted*. Cambridge, MA: Da Capo Press.
- Martínez Inclán, Pedro (1925). *La Habana actual: Estudio de la capital de Cuba desde el punto de vista de la arquitectura de ciudades*. La Habana: Imp. P. Fernández.
- Nieto Caldeiro, Sonsoles (1994). La Sevilla reformada. En B. Leclerc (Ed.), *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990* (pp. 99-110). París: Picard.
- Nietzsche, Friedrich (1967 [1887]) *On the Genealogy of Morals*. W. Kaufmann y R.J. Hollingdale (Tradts). Nueva York: Vintage.
- Novick, Alicia (2000). Planes versus proyectos: Algunos problemas constitutivos del Urbanismo Moderno. Buenos Aires (1910-1936). *Revista de Urbanismo*, (3), 1-26.
- Ortiz, Fernando (1947) *Cuban Counterpoint: Tobacco & Sugar* (pp. 97-103). Durham: Duke University Press.
- Ortiz, Fernando (1949). Los factores humanos de la cubanidad. *Revista Bimestre Cubana*, 14(3), 161-186. La Habana.
- Pérez Jr., Louis A. (1988). *Cuba: Between Reform and Revolution*. Nueva York: Oxford University Press.
- Pescador Monagas, Flora (1999) De la ciudad de Buenos Aires de Borges a la calle sin esperanza de Le Corbusier. *Variaciones Borges*, (8), 121-132.
- Quesada y Miranda, Gonzalo de (1938). *¡En Cuba libre! Historia documentada y anecdótica del machadato*. La Habana: Seoane, Fernández y cía. impresores.
- Ramos, Rolando A. (1998). *El Capitolio de La Habana*. La Habana: Ed. José Martí.
- Robinson, Charles M. (1901). *The Improvement of Towns and Cities*. Nueva York-Londres: G.P Putnam's Sons.
- Robinson, Charles M. (1918). *Modern Civic Art*. Nueva York-Londres: G.P Putnam's Sons.
- Scarpaci, Joseph L., Segre, Roberto y Coyula, Mario (1997). *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis* (pp. 51-89). Chichester: Wiley.
- Schwartz, Stephanie (2007). *The Crime of Cuba: Urbanism, Photography and the Geopolitics of Americanization* (pp. 249-294). PhD Diss., Columbia University.

- Schweyer, Alberto L. (1934). *Cómo cayó el presidente Machado; una página oscura de la diplomacia norteamericana*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Segre, Roberto (1984). La Habana y el Plan Forestier. *Documentos de arquitectura nacional y americana* (17), 100-113. Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo.
- Segre, Roberto (2013). Dos Habanas del siglo XX: Iconos y utopías de la urbanidad socialista. *X Encontro Nacional da Anpur: Cidade, planejamento e gestão urbana: história das idéias, das práticas e das representações* (pp. 1-14).
- Thomas, Hugh (1971). *Cuba: The Pursuit of Freedom* (pp. 569-602). Nueva York: Harper & Row.
- Wilson, Richard G. (1979). Architecture, Landscape, and City Planning. En *The American Renaissance, 1876-1917* (pp. 75-110). Brooklyn: Brooklyn Museum.

Fuentes de figuras

1. Cortesía de Oficina del Historiador de la Habana-OHCH, Centro de Documentación de la Empresa de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo "Restaura".
2. The Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.
3. Cortesía de SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XX^e siècle, Fonds Jean-Claude-Nicolas Forestier.
5. The Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.
6. The Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

¿Modelo o técnica? Hacia una nueva teoría del diseño *beaux-arts* en la arquitectura del Teatro Municipal de Río de Janeiro

David Sadighian

El inicio del siglo XX fue testigo de la construcción de una cantidad inaudita de teatros urbanos en todo el mundo atlántico. Y esto resulta más que evidente en las capitales de las repúblicas latinoamericanas. Una extensa base de datos online compilada por investigadores en Praga permite examinar en detalle este fenómeno histórico.¹ Aunque se focaliza principalmente en Europa Central, la amplitud geográfica de la base de datos echa luz sobre los teatros que se extienden desde la Ciudad de México hasta los límites del Cono Sur, lo que da lugar a un vasto inventario de edificios estéticamente sofisticados que estimulan el análisis histórico-artístico. Quizás lo más tentador sea adoptar un enfoque

1. Nota del autor: Esta investigación forma parte de mi tesis doctoral más amplia, *The World is a Composition: Beaux-Arts Design and Internationalism in the Age of Empire* (Harvard University). Debido a las limitaciones del formato de publicación, no puedo incluir todas las fuentes e imágenes de archivo que reuní en Río de Janeiro. Un artículo más largo sobre el Teatro Municipal se publicará en inglés. El artículo ampliado también conectará el discurso sobre las "técnicas culturales" con el surgimiento histórico de la infraestructura –específicamente el teatro como una forma de infraestructura durante la *belle époque*–, como argumenté en La Plata.

Base de datos de la Arquitectura Teatral Europea (EUTA), 2017. Extraído el 10 de febrero de 2019, de <https://www.theatre-architecture.eu/en/>. Agradezco a Claudia Schmidt por haberme llamado la atención sobre este sitio web y por haber aportado generosamente sus comentarios sobre otra versión de este ensayo.

tradicional que clasifique estos edificios según sus cualidades estilísticas. Esta lógica clasificatoria es respaldada por las similitudes formales entre los teatros menos estudiados en Latinoamérica y los más estudiados en los centros metropolitanos europeos. Uno puede imaginarse usando etiquetas familiares como filtros de búsqueda en la base de datos para categorizar edificios que quedan fuera del canon de la historia de la arquitectura occidental: ¿un derivado de La Scala de Milán o de la Staatsoper de Viena? ¿Neoclásico o barroco? ¿Italianizante o *beaux-arts*?

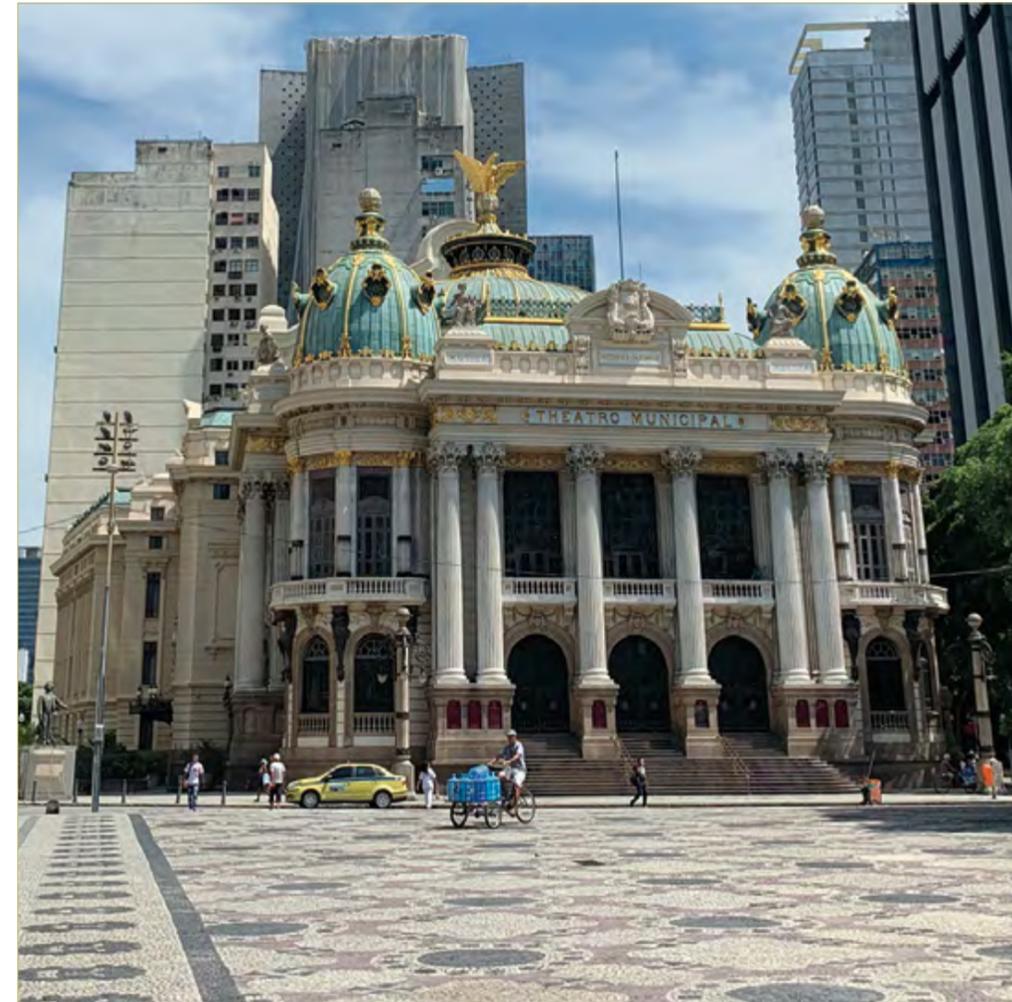
El Teatro Municipal de Río de Janeiro ofrece un convincente caso de estudio.² Finalizado en 1909, el edificio puede parecer a primera vista (Figura 1) una réplica en miniatura de la Ópera del arquitecto Charles Garnier, la joya de la corona de la transformación urbana de París bajo el mandato del Prefecto del Sena, el Barón Haussmann y el Emperador Napoleón III. Por lo tanto, no resulta sorprendente que la recepción académica del edificio haya sido escasa, si no totalmente despectiva. Los pocos historiadores de la arquitectura que han escrito sobre el Teatro Municipal lo describen en gran medida como una “copia” de la Ópera de París de Garnier, como si no tuviera ningún valor histórico más allá de su referente francés.³ Un ejemplo ilustrativo puede encontrarse en el catálogo de la exposición *Paris s'exporte* de 1995, organizada por André Lortie en el Pavillon de l'Arsenal de París.⁴ El libro de Lortie presenta la Ópera Garnier como uno de los muchos “modelos” creados en París y exportados para su recepción global. En un artículo dedicado al teatro, atribuye su innegable atractivo a su condición de “*exemplaire du style Napoléon III*”, que los mecenas estaban deseosos de emular en sus respectivas ciudades. El libro yuxtapone el Teatro Municipal de Río con otros edificios que adoptan el modelo Garnier, como un diseño no realizado para un museo que forma parte del plan maestro de Daniel Burnham y Edward Bennett para Chicago. Sin embargo, ni el teatro de Río ni sus imitadores son considerados capaces de cambiar el programa de Garnier: “*Tout juste adapté à Rio, sa copie est peine plus travestie à Sao Paulo, Santiago et Hanoi*”.⁵ Que Lortie equipare la arquitectura de la Indochina colonial francesa con la de las naciones latinoamericanas soberanas es, de todos modos, revelador. El Teatro de Río recibe el estatus de sujeto colonial que imita la cultura oficial de su colonizador, haciéndose eco de las perspectivas de la Escuela de la Dependencia y de su crítica a la capital

2. La ortografía oficial en portugués brasileño es *Theatro Municipal*, pero usaré la ortografía en español.

3. Véase, por ejemplo, el capítulo dedicado a la haussmannización de Río, de Pereira Passos, en el excelente libro: Carranza, Luis y Lara, Fernando Luiz, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology and Utopia*, Austin, University of Texas Press, 2014.

4. Lortie, André, *Paris s'exporte: modèle d'architecture ou architectures modèles*, París, Editions du Pavillon de l'Arsenal/Picard, 1995.

5. *Ibid.*, p. 15



1

Theatro Municipal de Río de Janeiro, 12 de febrero de 2019.

europea –tanto financiera como cultural– como un obstáculo para la autonomía latinoamericana.⁶

Si bien es tentador considerar el Teatro Municipal como la imagen misma del “imperio informal” de Europa, esta perspectiva niega la intervención de los protagonistas locales en Brasil o en cualquier otro lugar del Cono Sur. De hecho, el Teatro Municipal de Río fue creado en aras de la autonomía: para ser la sede de un teatro nacional de lengua portuguesa que se independizara culturalmente de

6. Un panorama completo de esta historiografía, en particular de la Escuela de la Dependencia y de estudiosos afines como Ramón Gutiérrez, se puede encontrar en la introducción de Almandoz, Arturo (Ed.), *Planning Latin America's Capital Cities: 1850-1950*, Londres, Routledge, 2002. Los escritos de Homi Bhabha sobre el “mimetismo” en el campo de los estudios poscoloniales ofrecen un punto de referencia. Véase Bhabha, Homi, “Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse”, en *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

las compañías teatrales italianas y francesas que se encontraban de gira. En el apartado siguiente se dará más información sobre los orígenes del edificio. Sin embargo, antes de embarcarnos en el relato de su historia, se necesita un nuevo marco teórico. Ya no podemos acercarnos a la arquitectura del teatro como un “modelo” importado del *atelier* parisino del *patron* de la École des Beaux-Arts, Charles Garnier. Al hacer esto, perpetuamos el mito de París como un “centro” universal con el poder unilateral de civilizar las “periferias” globales. En este sentido, Werner Szambien escribe en *París s'exporte* que la creación de un “modelo” sigue siempre un imperativo ético: la necesidad de defender lo que se considera ejemplar y digno de emulación. Esta práctica tiene una genealogía particularmente francesa. Szambien atribuye la preponderancia de los modelos de diseño parisinos a la historia de las academias reales francesas, cuya codificación de los principios ideales creó un marco intelectual-institucional en el que se podían producir y difundir modelos.⁷ Además, los estudiosos han vinculado el dispositivo francés de idealismo académico al proceso de diseño del sistema *beaux-arts*.⁸ Como resultado, entendemos el “modelo” *beaux-arts* como un pensamiento racional del diseño y sus diversas operaciones (por ejemplo, la composición), atado a una noción propia de la Ilustración francesa con respecto a la subjetividad del arquitecto. Cuando hablamos del “modelo” Garnier, perpetuamos estas quimeras eurocéntricas.

Al conceptualizar el diseño *beaux-arts* como un conjunto de procedimientos materiales, es decir, como “técnica cultural” además de un proceso intelectual, se obtiene una nueva perspectiva. Me refiero específicamente a un corpus de teoría alemana dirigido por Bernhard Siegert, que enmarca la cultura como una cadena de operaciones técnicas que vinculan a los seres humanos, a las especies no humanas, a las cosas y a los medios de comunicación.⁹ Como explica Siegert, la etimología de “cultura” tiene raíces agrícolas. Los términos latinos *colore* y *cultura* se refieren a métodos y herramientas para dividir el suelo en zonas de cultivo

7. Szambien, Werner, “La fortune des modèles”, en Lortie, André (Ed.), *Paris s'exporte*, 1995, pp. 177-183. En una reseña para el *Journal of the Society of Architectural Historians*, Barry Bergdoll señala con astucia el tono penetrante del nacionalismo francés que subyace en la exposición y el catálogo de Lortie.

8. Podría decirse que las explicaciones más lúcidas del sistema de *beaux-arts* son de David Van Zanten. Véase Van Zanten, David, “Le Système des beaux-arts”, *L'architecture d'aujourd'hui*, 182, 1975, pp. 97-106. Para una explicación más reciente, véase Van Zanten, David, “Just what Was Beaux-Arts Architectural Composition?”, en Cody, Jeffrey; Steinhardt, Nancy y Adkin, Tony (Eds.), *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2011, pp. 23-41.

9. Siegert, Bernhard, “Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory”, *Theory, Culture & Society*, vol. 30, nº 6, 2013, pp. 48-65. Para más información sobre estas ideas, véase Siegert, Bernhard, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*, traducido por Geoffrey Winthrop-Young, Nueva York, Fordham University Press, 2015.

controlado diferenciadas de las que no lo son.¹⁰ Siegert y sus colegas teorizan sobre estos procedimientos como actos de escritura (*graphé*) no muy diferentes de otras formas de registro cultural, por ejemplo la literatura. El estudio de la cultura a través de las técnicas culturales es, por lo tanto, el estudio de cómo las operaciones técnicas y sus medios se utilizan para hacer distinciones: entre cultura y naturaleza; entre lo humano y lo no humano; entre el interior y el exterior; entre civilización y barbarie. El diseño debe entenderse como una técnica cultural que utiliza herramientas simbólicas y materiales para crear la ilusión del control humano sobre el espacio de lo real. Más específicamente, en el caso del diseño *beaux-arts*, estas herramientas simbólicas incluyen métodos de planificación basados en el dibujo que son inseparables de las tecnologías de producción y de todas sus complejidades sociales.

Volvamos al Teatro Municipal: ¿qué sucede cuando consideramos su arquitectura *beaux-arts* no como un modelo importado sino como una técnica cultural? Entonces surgen nuevas conexiones entre el edificio y su contexto local. El Teatro formaba parte de un plan más amplio de desarrollo urbano (*desenvolvimento*) implementado en 1903 por el presidente brasileño Rodrigues Alves y el alcalde de Río, el ingeniero Francisco Pereira Passos, que se formó en la École des Ponts et Chaussées de Francia. Alves declaró que la restauración de Río “a criterio del mundo comenzará una nueva vida, alentará el trabajo en las áreas más extensas de un país que tiene tierras para todas las culturas, climas para todos los pueblos, recompensas para todos los capitales [invertidos].”¹¹ Financiado por capitales de bancos británicos, el programa de desarrollo de Río fue muy amplio: se rellenaron las marismas infestadas de mosquitos, se construyeron farolas eléctricas y se arrasaron cientos de viviendas (*cortiços*). Un puerto reconstruido en la bahía de Guanabara amplió la capacidad comercial de Río como principal *entrepôt* para el café, desde las florecientes plantaciones del interior hasta los mercados internacionales. Un bulevar de 30 metros de ancho, la Avenida Central, atravesó el densamente poblado tejido urbano de la era colonial de la ciudad, desplazando a 20.000 residentes empobrecidos a cambio de un mejor flujo de tránsito y de

10. “Desde la antigüedad, la comprensión europea de la cultura implica que está constituida tecnológicamente. La misma palabra ‘cultura’, derivada del latín *colere* y *cultura*, se refiere al desarrollo y uso práctico de medios para cultivar y asentar la tierra en granjas y ciudades. Como término de ingeniería, *Kulturtechnik*, normalmente traducido como ingeniería agrícola o rural, existe desde finales del siglo XIX. Tal como se define en la sexta edición de Meyers Groves, *Konversationslexikon* (1904), las técnicas culturales comprenden ‘todos los procedimientos técnicos agrícolas basados en las ciencias de la ingeniería que sirven para mejorar las condiciones del suelo’, como el riego, el drenaje, el cerramiento y la regulación de los ríos” (Siegert, p. 56, traducido por Jerónimo Moretti).

11. Mensaje de Rodrigues Alves al Congreso Nacional Brasileño, el 5 de marzo de 1903. Citado en Silva Pereira, Margareth da, “The Time of the Capitals. Rio de Janeiro and São Paulo: Words, Actors, and Plans”, en Almandoz, Arturo (Ed.), *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*, 2012, p. 89.

una pléthora de instituciones de élite, entre ellas el Teatro Municipal. Un edificio cultural como el Teatro formaba parte de un programa técnico más amplio de cultivación, es decir, para cultivar a la burguesía urbana en una economía todavía dominada por las exportaciones agrícolas rurales.

El Teatro Municipal empleó técnicas de diseño *beaux-arts* en un entramado de agentes fundamentalmente diferente al de la París de Haussmann. En manos de los burócratas brasileños, conceptos académicos como “composición” y “carácter”, y sus respectivas operaciones de programación y renderización del espacio, penetraron en un campo expandido de la ingeniería social orientado hacia la inversión extranjera y el beneficio. A continuación, relataré la historia del edificio y concluiré con ideas esquemáticas sobre la necesidad de teorizar el diseño *beaux-arts* como una “técnica cultural”.

Construyendo cultura en el Teatro Municipal

Los métodos de diseño practicados en la École des Beaux-Arts de París proporcionaron tanto el lenguaje de la planificación espacial como los protocolos sociales para la creación de valores republicanos burgueses. A principios del siglo XX, la Escuela era tan conocida por su pedagogía académica de la composición clásica como por la vasta estructura institucional que la acompañaba.¹² La producción “en atelier”, la competencia meritocrática y el juicio estético fueron herramientas integrales para diseñar los contornos físicos de una esfera pública urbana “universal” formada por una arquitectura cívica monumental a lo largo de bulevares planificados para una circulación eficiente. En Río, esa infraestructura era la Avenida Central. Fue allí donde el experimento en marcha de la ciudad con el desarrollo cultural *beaux-arts* alcanzaría su apogeo bajo la dirección de Pereira Passos. Pero fue también en Brasil donde los ideales académicos de la escuela se aplicaron a la demografía urbana, a diferencia de los de París. El cuerpo político de Río era, por lo tanto, un proyecto de diseño en sí mismo, combinando estética, técnica y eugenesia de una manera diferente a todo lo que se había hecho hasta entonces en los talleres de la École.

Los ingenieros nombrados por el Estado y responsables de la Avenida Central fueron los mismos que hicieron realidad la idea de un teatro municipal en Río. Sin embargo, el promotor original del teatro no fue un burócrata carioca, sino más bien un dramaturgo: Arthur Azevedo. Después de la declaración de la Primera

República en 1889, Azevedo encabezó una cruzada en el periódico *A Notícia*, pidiendo la creación de un teatro nacional similar a la Comédie-Française, con el fin de establecer una tradición teatral netamente brasileña. Sin duda, no fue la primera vez que los brasileños miraron a Francia por sus tipologías arquitectónicas y su *savoir-faire*. Margareth da Silva Pereira ha escrito extensamente sobre los intercambios transatlánticos entre ambas naciones, comenzando con la llegada de Grandjean de Montigny en 1816 por voluntad de la corona portuguesa, y continuando después de la independencia en las monarquías de Dom Pedro I y II. La transformación republicana de Brasil fue percibida por muchos como un acto de liberación no muy diferente a la Revolución Francesa. Además, figuras como Azevedo creían que la cultura lusófona era una herramienta crucial para forjar la identidad colectiva en las ciudades cada vez más cosmopolitas de la nación. Azevedo buscaba un edificio de la escala de la Comédie y esperaba que los especialistas franceses proporcionaran una guía inicial *in situ* para incubar una institución brasileña comparable, pero solo hasta cierto punto. De hecho, alertó sobre la posibilidad de dar a los franceses demasiado margen de maniobra. “No pidan a los agentes franceses nada más que su técnica y su conocimiento”, advirtió en un editorial de mayo de 1895, en la que abogaba por un teatro municipal financiado por el Estado.¹³

Una década después de sus primeras peticiones, se anunció la construcción del Teatro en un artículo titulado “Avenida Central”, publicado el 13 de marzo de 1904 en el *Jornal do Brasil*. El edificio debía construirse a lo largo de la nueva avenida haussmanniana en su intersección con las antiguas Rua dos Barbons y Rua da Guarda Velha, frente a una plaza pública rodeada por un nuevo museo y una nueva biblioteca nacional. Passos originalmente planeó ubicar el teatro en un edificio existente, el Teatro São Pedro de Alcantra, pero él y su equipo de ingenieros decidieron que era necesaria una estructura más grande. Además, el diseño del nuevo edificio debía elegirse a través de un concurso público internacional, uno de los muchos que se celebraron en 1904 en medio del frenesí de construcción a lo largo de la Avenida Central.

Si bien el formato de un concurso abierto sugería un compromiso positivista con la asesoría internacional, el *establishment* político carioca tomó medidas para asegurar que se cumplieran las prioridades locales. Muchas cosas se hicieron evidentes en el inesperado resultado de la convocatoria. El programa del concurso se hizo público el 19 de marzo de 1904, solicitando la presentación de las obras antes del 1 de septiembre. Un total de siete participantes enviaron por correo sus diseños bajo seudónimos para que solo el mérito guiara la evaluación. Sin embargo, el resultado sugirió que había otras estrategias en juego. Un jurado de once personas, entre ellas Passos, Azevedo y el ingeniero jefe de la Avenida

¹². Recientemente he explorado esta dinámica en el artículo: Sadighian, David, “Die Ökonomie des Klassizismus – Über die Verbreitung des Beaux-Arts-Systems”, *ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Urbanismus*, nº 233, 2018, pp. 38-43.

¹³. *A Notícia*, 2 de Mayo de 1895.

Central, Lauro Müller, seleccionó dos proyectos para compartir el título de Primer Premio: “Aquila”, un diseño del hijo del alcalde (el ingeniero ferroviario Francisco de Oliveira Passos); e “Isadora”, del arquitecto francés Albert Guilbert, formado en la École des Beaux-Arts de París. Otro trabajo, “Neo” de Victor Dubugras, también recibió un reconocimiento en forma de tercer premio, pero ningún otro proyecto fue citado por el jurado. La selección del hijo del alcalde provocó un escándalo entre los cariocas, que respondieron con acusaciones de nepotismo. Estas afirmaciones no eran infundadas. Oliveira Passos no tenía formación oficial ni interés en la arquitectura, ya que había estudiado ingeniería civil en el Instituto Politécnico Real de Sajonia –Königlich-Sächsisches Polytechnikum– en Dresde, después de cursar estudios primarios en la escuela de élite Colégio Abílio de Río. Los críticos se apresuraron a señalar no sólo su corta edad –26 años– y sus vínculos familiares con el alcalde, sino también su escasa experiencia profesional. Sin duda, en el momento de presentar la solicitud, sus conocimientos de construcción se limitaban en gran medida a las aceras de Dresde.¹⁴

Incluso más sorprendente que la selección del hijo del alcalde fue el hecho de que él y su coganador, Guilbert, se inspiraron inequívocamente en la Ópera de Garnier para sus diseños notablemente similares. ¿Por qué Oliveira Passos elegiría el teatro de Garnier como un precedente en lugar de las muchas alternativas destacadas –incluyendo, en particular, la Ópera Estatal Sajona de Gottfried Semper, un edificio que seguramente conocía bien de sus años de universidad en Dresde? Una crónica manuscrita sobre el diseño y la construcción de “Aquila” ofrece pocas pistas. Oliveira Passos explica que, “sin pretender hacer una comparación con el gran Garnier, debo recordar que fue este efecto, conseguido en su proyecto monumental de la Ópera de París, uno de los elementos que permitieron que esa obra fuera considerada una verdadera conquista de la arquitectura teatral”.¹⁵ El énfasis de Oliveira Passos en la monumentalidad y el “efecto” es, sin embargo, revelador. Reitera la importancia de estos elementos en otras secciones de la crónica: “Una lectura directa de la declaración de la licitación pública sugiere que el Municipio tiene la intención de dar a la capital de la República un teatro modelo y un edificio digno de ser exhibido como monumento a los valores estéticos”.

El gobierno de Passos encontró en la Ópera de Garnier técnicas para construir los “valores estéticos” del espacio público burgués, pero ¿cómo? La Ópera

de Garnier ejemplificó la adaptación de la composición de *beaux-arts* a un sitio de forma irregular e infraestructuralmente definido. Esto dotó a Garnier de los medios para apartarse del arquetipo italiano dominante de arquitectura teatral ejemplificado por La Scala de Milán: un volumen cúbico uniforme que contenía un auditorio elíptico interior detrás de una fachada monocroma y neoclásica. La Ópera de Garnier se separó de este arquetipo de estructura rectangular y articuló sus elementos constitutivos como un conjunto de formas escultóricas neobarrocas expuestas en un perímetro circundante de bulevares muy transitados. Semper, por cierto, también rompió con la arquitectura teatral cúbica y llana. Su novedosa planta radial introdujo una fachada curvada y convexa para externalizar el espacio interior del teatro, plasmando así su función. Entre los dos, sin embargo, Garnier ofreció un instrumento más efectivo para la puesta en escena de un espectáculo público. El tratamiento escultórico de los elementos de Garnier –desde la Salle des Spectacles con cúpula, pasando por los salones laterales con torreta, hasta las escaleras centrales barrocas– estableció una jerarquía formal combinada con la ornamentación policromada y dorada. Esto último no era un mero embellecimiento, sino más bien un elemento vital para la función de un teatro. De hecho, Garnier creía que el teatro debía ofrecer una experiencia multisensorial que incluyera al edificio como una forma de espectáculo en sí misma.¹⁶

El ornamento desempeñó un papel fundamental en la arquitectura teatral al dotarla de “carácter” y reforzar así su tipología.¹⁷ El “carácter” era crucial para la composición *beaux-arts* tal y como se practica en la École, especialmente en el *atelier* de Garnier. El historiador de la arquitectura Christopher Curtis Mead ha argumentado que fue el énfasis de Garnier en el “carácter” a través del ornamento expresivo lo que dotó a su Ópera de una gran empatía para conectar, a través del placer sensorial, al edificio con el sujeto que lo contemplaba. Sin embargo, en Brasil este enfoque de la relación del cuerpo con la arquitectura funcionaba de manera diferente. El “carácter” era tanto una expresión del tipo de construcción como un deseo de un tipo particular de cuerpo, alimentado por la ansiedad racial de las élites blancas ante la migración urbana posterior a la abolición. Los cambios demográficos explican este fenómeno. Las poblaciones de Río y São Paulo se duplicaron entre 1890 y 1910, cuando los migrantes negros de las plantaciones del norte se unieron a una avalancha de comerciantes y trabajadores agrícolas europeos que capitalizaban la producción de café en estados del sur como Minas

14. El relato anterior se basa en la investigación del periodista brasileño Cláudio Figueiredo, quien publicó un resumen descriptivo de la historia del edificio: Santos, Nubia Melhem (Ed.), *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em carta*, Río de Janeiro, Jauá Editora, 2011. Para obtener más información sobre los orígenes del proyecto, véase Lopes, Maria Estela Kubitschek, *Theatro Municipal, 90 anos*, Río de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes/Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1999.

15. Oliveira Passos, Francisco de, *Concurso para a Construção de um Theatro Municipal - Projecto “Aquila”* (manuscrito inédito), Río de Janeiro, Museu da Republica-Coleção Família Passos, s/d.

16. Mead, Christopher Curtis, *Charles Garnier’s Paris Opéra: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*, Nueva York, The Architectural History Foundation; Cambridge, MIT Press, 1994.

17. Para otra mirada sobre el “carácter” de las bellas artes en el desarrollo urbano latinoamericano, véase Shmidt, Claudia, *Palacios sin reyes: arquitectura pública para la “capital permanente”*: Buenos Aires 1880-1890, Rosario, Prohistoria ediciones, 2012.

Gerais.¹⁸ El “carácter” arquitectónico ofrecía así un instrumento biopolítico para controlar la composición racial de los centros urbanos en pleno crecimiento.

Desde los primeros años de las reformas de Passos abundan en los medios de comunicación las visiones ilusorias de la arquitectura como presagio del cambio demográfico. La revista literaria *Kosmos* publicó en 1903 que los nuevos edificios a lo largo de la Avenida Central cambiarían el “carácter” de la ciudad, invocando un principio central de la composición *beaux-arts*, pero aludiendo en su lugar a la ingeniería social liderada por el Estado. El poeta Olavo Bilac fue aún más explícito a la hora de conectar el desarrollo urbano con la transformación racial. Celebró el cambio de Río de lo que él llamaba el “Viejo Bantustán Portugués” a una capital moderna, a la vez que relataba alegremente la destrucción de las viviendas “mutantes” de los negros liberados y de los pobres de las zonas urbanas. Los dibujos animados en los números inaugurales de *A Avenida* (1903) hacen que este aspecto sea aún más evidente. Allí se encuentra la ciudad de Río personificada como una mujer en evolución darwiniana: desde una trabajadora panzuda con rasgos faciales mulatos, hasta una esbelta *mademoiselle* francesa vestida con la última moda parisina. Por lo tanto, el diseño fue parte de un programa más amplio de eugenesia emprendido por la administración de Passos, junto con la vacunación forzada y la erradicación de los mosquitos portadores de enfermedades.¹⁹

Las técnicas modernizadoras del diseño *beaux-arts* no siguieron un modelo “puro”, sino que implicaron la creación de numerosos híbridos. Un examen minucioso de la construcción del Teatro Municipal revela la existencia de este fenómeno. Por un lado, esto fue el resultado del diseño del edificio. Los coganadores del concurso Guilbert y Oliveira Passos sintetizaron sus respectivas obras en un plan final (Figura 2) aprobado por el gobierno municipal en octubre de 1904. En este punto, la participación del arquitecto francés parece haber llegado a un abrupto final. Después de la aprobación de su diseño coautorizado –que incorporó la fachada más académica de Guilbert en el plan revisado de Oliveira Passos– este último fue nombrado presidente de un nuevo comité municipal de ingenieros y arquitectos designados para supervisar la finalización del Teatro Municipal. Su construcción puso en marcha nuevas pautas de comercio transatlántico de productos básicos para acumular cantidades sin precedentes de capital en la estructura fuertemente ornamentada del edificio. Y fue a través de estos intercambios que se produjo un segundo pedido de hibridación de materiales.

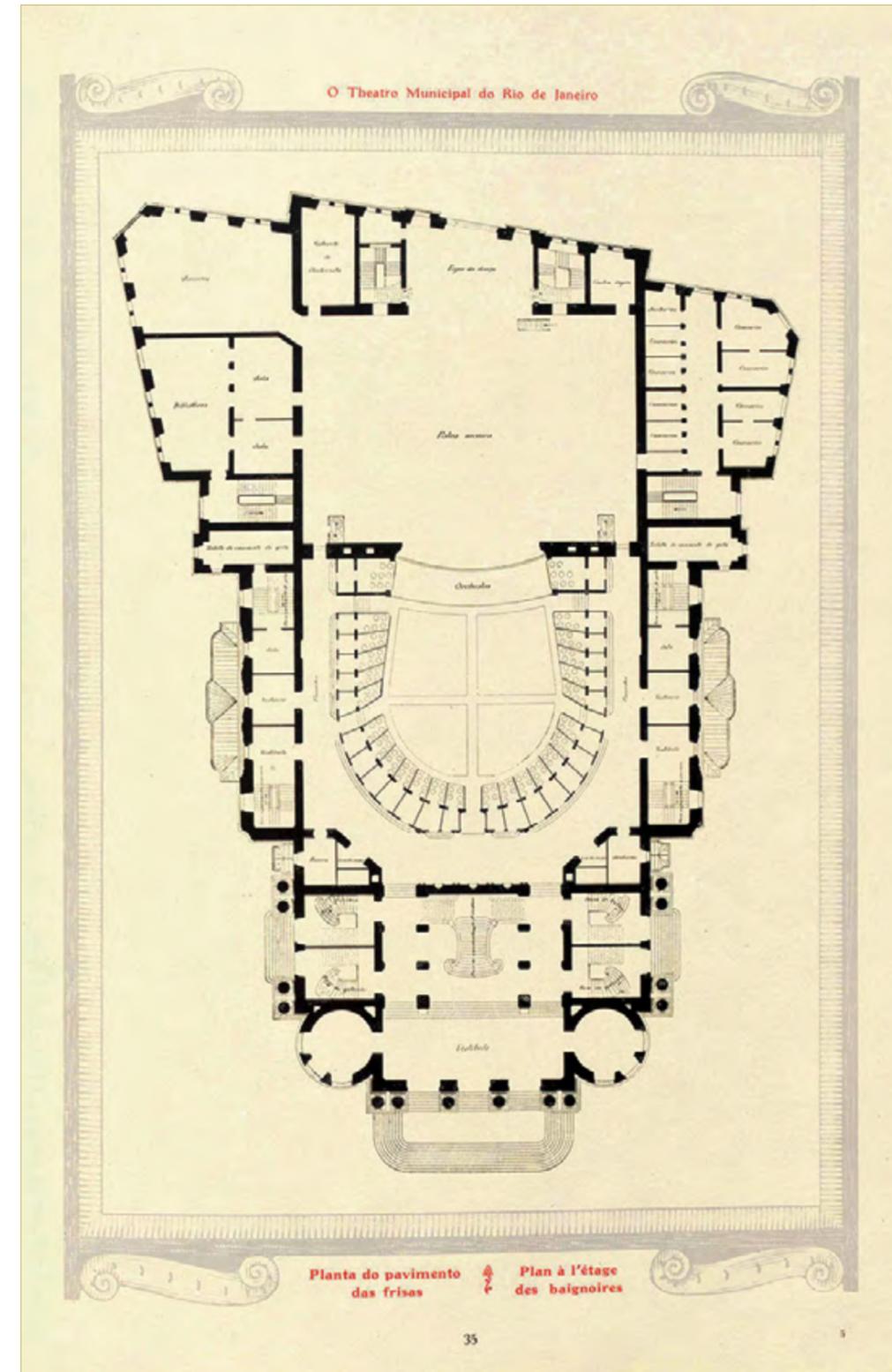
En los años siguientes a su inauguración, en enero de 1905, la mayor parte de los materiales de construcción del Teatro procedían del extranjero. Su estructura

18. Levy, Aiala, “Stages of a State: From São Paulo’s Teatro São José to the Teatro Municipal, 1854-1911”, *Planning Perspectives*, vol. 28, nº 3, 2013, pp. 461-475.

19. Needell, Jeffrey, “The Revolta Contra Vacina of 1904: The Revolt Against ‘Modernization’ in Belle Époque Rio de Janeiro”, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 67, nº 2, 1987, pp. 233-269.

2 FRANCISCO DE OLIVEIRA PASSOS Y ALBERT GUILBERT

Plano, Teatro Municipal de Río de Janeiro, c.1905.



central estaba formada por cimientos de losa de granito, muros de carga de ladrillo en las plantas inferiores, y un marco de hierro que reforzaba las habitaciones sobre el suelo y los espacios elevados, como la Salle des Spectacles. Entre estos materiales, solo la piedra era originaria de Brasil (específicamente, de las canteras de Candelaria). La construcción del Teatro requirió tantos ladrillos que Oliveira Passos se vio obligado a comprarlos a granel en Inglaterra porque los fabricantes locales no podían suministrarlos para satisfacer la demanda del edificio. La estructura de hierro también provenía de Gran Bretaña, en tanto que el mármol interior provenía de canteras en Italia y Bélgica; las esculturas de figuras interiores provenían de fundiciones de bronce en Francia; y su amplia gama de herrajes decorativos de bronce, apliques, y candelabros provenían de abastecedores en Francia, Gran Bretaña y Alemania. Los collages hechos a mano en el Archivo de la Familia Passos revelan el proceso de diseño del edificio como si se tratara de un pedido por correo. Oliveira Passos y su equipo estudiaron las ofertas ya confeccionadas de los fabricantes europeos y las cortaron y pegaron en listas de compra tabuladas. La escultura figurativa fue seleccionada siguiendo el mismo criterio. Las muestras de la fundición de Val d'Osne en Francia ofrecían una serie de desnudos femeninos alegóricos de bronce a partir de los cuales Oliveira Passos hizo sus selecciones.

El escepticismo creció a medida que el público se dio cuenta de la enorme ostentación material del edificio. Artur Azevedo, el defensor original del proyecto, estaba consternado por lo que vio en la construcción: un edificio de tal envergadura que nunca podría escenificar adecuadamente obras brasileñas de comedia y drama, más acordes a un escenario pequeño. Por lo tanto, Azevedo renovó su estrategia para crear su propio teatro para cumplir sus deseos. No estaba solo en su decepción. Las noticias revelaron que el proyecto había excedido ampliamente el presupuesto asignado y que se necesitaba una línea de crédito del gobierno municipal. Los editoriales publicados en el *Jornal do Commercio* durante el año 1905 denunciaron el exceso de presupuesto del proyecto y la falta de clientes cariocas adinerados para llenar las butacas del auditorio. En tanto, Oliveira Passos continuó con sus esfuerzos constructivos, con la intención de hacer del edificio una obra de gran maestría estética y técnica.

Los requisitos operativos de un teatro moderno en los trópicos introdujeron nuevas tecnologías en el Atlántico Sur. Después de haberse formado en Alemania, Oliveira Passos ya estaba familiarizado con la oferta de sistemas de construcción producidos por la industria. Entre ellos se encontraba la relativamente nueva tecnología de aire acondicionado con refrigeración eléctrica por compresión de vapor. Passos hizo una oferta para un sistema de este tipo a la compañía eléctrica industrial alemana Siemens-Schuckert Werke, que había abierto oficinas en Río para dar servicio al Teatro Municipal y a las compañías circundantes en la Avenida Central. En diciembre de 1905, Siemens redactó una propuesta para Passos en la que se esbozaba la posibilidad de un “Kühl-und Ventilations Anlage

für das Theatro Municipal Rio de Janeiro” para hacer que el auditorio estuviera diez grados más fresco que el aire húmedo del exterior.²⁰ En su propuesta se señala que ese sistema tenía algunos precedentes. La ópera real de Viena (Wiener Hofoper) había incorporado un sistema de ventilación para la circulación de aire fresco; además, Siemens había construido recientemente un Kühlanlage para el Teatro Municipal de Núremberg, que se había inaugurado apenas unos meses antes. Oliveira Passos procedió con la compra, y Siemens contrató a la empresa A. Borsig, de Berlín-Tegel, para la construcción del sistema.²¹ Así nació el primer sistema de climatización implementado en suelo brasileño.

El híbrido de composición, carácter y técnica del Teatro Municipal alcanzó su gran momento de gloria una vez terminado el edificio. Después de solo cuatro años de construcción, se hicieron los preparativos para la noche de apertura en el Día de la Bastilla, el 14 de julio de 1909. La compañía de servicios públicos canadiense Light and Power dispuso un horario especial de trenes para llevar a los huéspedes de los barrios ricos al Teatro Municipal a las 20:15 horas, después de lo cual esperaban y regresaban a su punto de origen.²² Una multitud se reunió para maravillarse de la modernidad de la élite republicana que, vestida con elegantes atuendos, descendía de diligencias y tranvías eléctricos para ingresar al Teatro. El espectáculo alcanzó el clímax en su interior. Los invitados estaban asombrados por las luces incandescentes y eléctricas que hacían brillar el vestíbulo y el auditorio. De hecho, fueron los sistemas técnicos del edificio (Figura 3), más que su programa teatral inaugural, los que mejor representaron la llegada de Brasil al escenario internacional de la sociedad civilizada. Al presenciar una demostración del sistema eléctrico de Siemens antes de la inauguración, un periodista escribió:

Sentí que el entorno defendía aspiraciones morales muy altas... y su intenso y abrumador flujo de gloria ampliaba nuestros logros como pueblo civilizado. Cuando la corriente eléctrica se distribuyó en una masiva avalancha de luz,

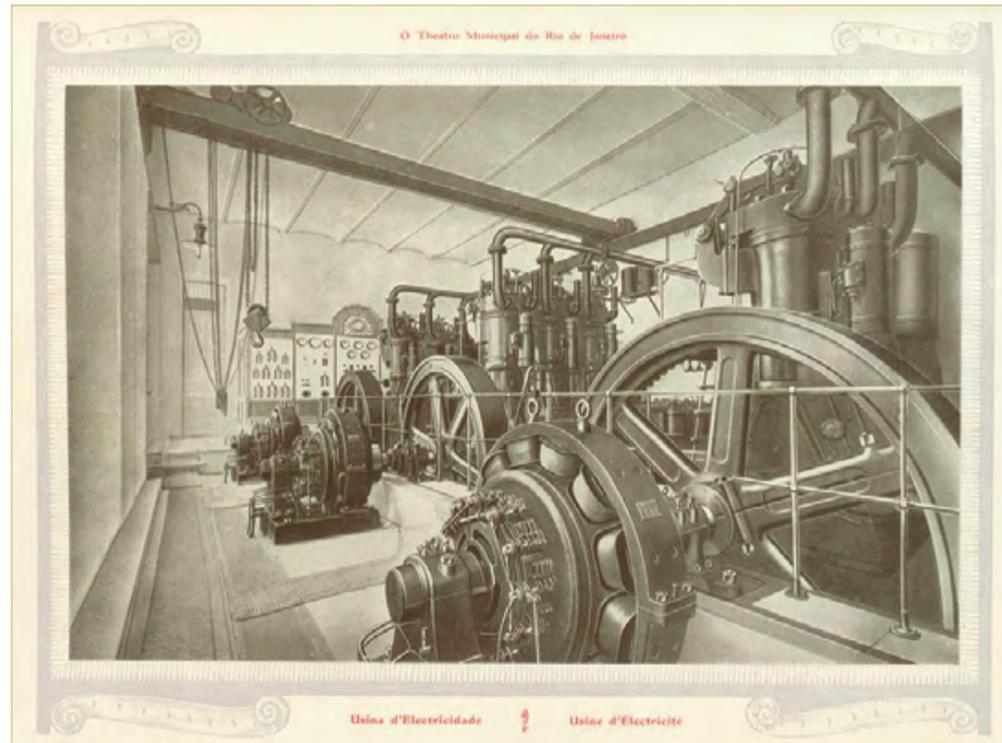
20. Carta de Siemens-Schuckert Werke Companhia Brasileira de Electricidade para Francisco de Oliveira Passos, fechada el 5 de diciembre de 1905. Museu da República, Coleção Pereira Passos.

21. Carta de A. Borsig (Berlín-Tegel) para A. Cailler, Río, fechada el 11 de julio de 1907. Museu da República, Coleção Pereira Passos.

22. La “Light and Power Company” de Río de Janeiro fue creada por el magnate ferroviario canadiense William MacKenzie. “Light and Power” se constituyó en Toronto en 1904 con 25 millones de dólares en acciones y 25 millones de dólares en bonos para supervisar los servicios públicos de electricidad y un nuevo sistema de tranvías eléctricos que conectaba el centro urbano de Río con los extensos suburbios de Botafogo y Copacabana, favorecidos por la elite adinerada. La sede de MacKenzie en Río estaba ubicada en la Avenida Central. Para más información, véase Boone, Christopher G., “Streetcars and Politics in Rio de Janeiro: Private Enterprise versus Municipal Government in the Provision of Mass Transit, 1903-1920”, *Journal of Latin American Studies*, vol. 27, nº 2, 1995, pp. 343-365.

3

Fábrica de electricidad del Teatro Municipal de Río de Janeiro.



como un gran manto de oro reluciente de joyas para satisfacer el supremo y tierno deseo de un dios antiguo, nos sentimos inmersos en un sueño orgulloso que había borrado todos los recuerdos de la triste y desgarrada visión de la pobreza artística de nuestra tierra.²³

El desplazamiento de la espiritualidad culta a las “aspiraciones morales” y a la valentía técnica –caracterizada como ofrendas a “un dios antiguo”– subraya la creencia colectiva de que el Teatro Municipal podía marcar el comienzo de la transición de Brasil de un imperio católico a una república laica y burguesa.

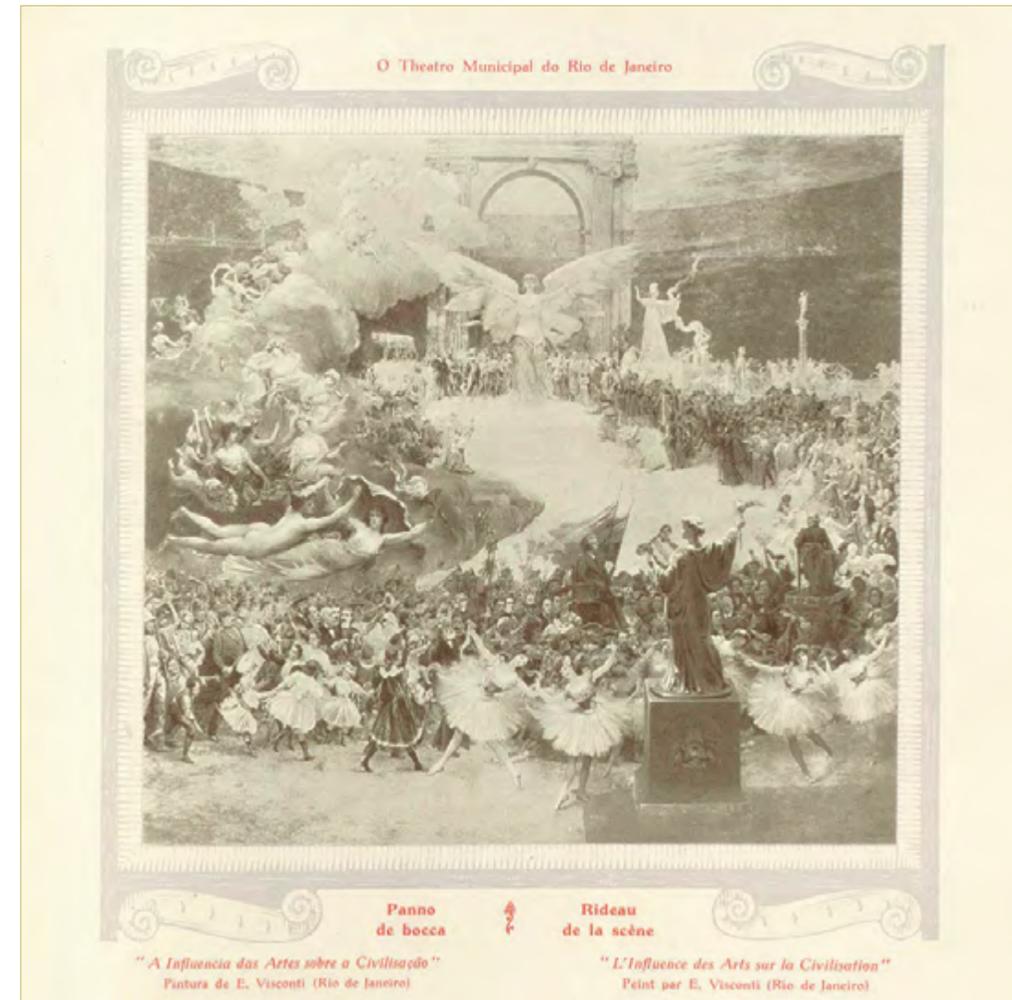
Con la construcción del Teatro Municipal, la administración de Passos consideró que estaba completo su “desarrollo” en Río. Los burócratas cariocas adaptaron las lógicas del diseño *beaux-arts* para cumplir sus fantasías positivistas de ingeniería de clase, raza y clima en el ambiente controlado del Teatro. Todo esto se pone de manifiesto en la *piece de resistance* del edificio, a disposición de los que pudieran entrar. Allí, antes del espectáculo, los invitados se encontraron con un *pano de boca* monumental encargado por Oliveira Passos al pintor brasileño Eliseu Visconti para llenar el arco de proscenio dorado del escenario (Figura 4).

²³. *Jornal do Brasil*, 11 de julio de 1909.

4

ELISEU VISCONTI

A Influencia das Artes sobre a Civilização, pintura al óleo sobre lienzo, 1906-1908.



No menos ambiciosa que su escala era la constelación de figuras alegóricas e históricas dentro de su composición. Titulado *A influência das artes na civilização*, presenta una reunión de “grandes hombres” occidentales –Pericles, Beethoven y Delacroix, por nombrar algunos– en un campo paradisíaco dominado por estatuas clásicas monolíticas blancas de Arte, Grecia y Poesía, personificadas como deidades femeninas. Un arco triunfal enmarca las extendidas alas de ángel de Arte, que hace un gesto a la audiencia de abajo, tanto en el lienzo como en el teatro. De hecho, entre la multitud están los brasileños, desde un noble y arquetípico indio guaraní salvaje hasta el propio Oliveira Passos, la única figura viva del mural. El mensaje que se pretendía transmitir era claro: el compromiso de Brasil con el arte a través del Teatro Municipal había dado lugar a la apoteosis cultural del país. A través de la construcción de este interior controlado, Brasil estaba ahora “dentro” del reino imaginario de la civilización.

Conclusión

El discurso sobre las técnicas culturales amplía radicalmente la red de actores en la historia de la arquitectura, que ya no está impulsada por la autoría intelectual de un genial arquitecto que trabaja “en atelier”. Más bien, el diseño se posiciona como un conjunto más grande de operaciones de materiales a través de una amplia variedad de escalas. El Teatro Municipal de Río ofrece un convincente caso de estudio al respecto. Aunque con frecuencia se considera como la copia de un modelo ideal, en realidad utilizó el diseño *beaux-arts* en formas completamente nuevas. En Río, los métodos enseñados en la École produjeron no sólo un edificio tecnológicamente complejo, sino también diferencias sociales estables en medio de los rápidos cambios demográficos, económicos y ambientales que se produjeron en los trópicos. Esta perspectiva ofrece una ruptura muy necesaria con un marco de “transferencia cultural” por lo demás eurocéntrico, en el que las ideas circulan unidireccionalmente del centro a la periferia. Además, al ampliar las operaciones que constituyen el diseño, ampliamos la historiografía de la arquitectura *beaux-arts* para incluir nuevos horizontes. Las historias del capitalismo, la desigualdad y el consumo de energía, por ejemplo, emergen en el diseño del Teatro Municipal. Si mantenemos estos fenómenos “fuera” de nuestros objetos de historia arquitectónica, es porque nuestras propias técnicas culturales de discurso así lo han establecido.

Traducido por Jerónimo Moretti

Bibliografía

- Almandoz, Arturo (Ed.) (2002). *Planning Latin America's Capital Cities: 1850-1950*. Londres: Routledge.
- Arquitectura Teatral Europea (EUTA) (2017). Extraído el 10 de febrero de 2019, de <https://www.theatre-architecture.eu/en/>
- Azevedo, André Nunes de (2016). *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso no espaço urbano carioca (1870-1906)*. Río de Janeiro: PUC-Rio.
- Benchimol, Jaime Larry (1990). *Pereira Passos: um Haussmann tropical; a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Río de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração.
- Bhaba, Homi (1994). Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse. En *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Boone, Christopher G. (1995). Streetcars and Politics in Rio de Janeiro: Private Enterprise versus Municipal Government in the Provision of Mass Transit, 1903-1920. *Journal of Latin American Studies*, 27(2), 343-365.

- Brenna, Giovanna Rosso del (1985). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Río de Janeiro: Editora Index.
- Carranza, Luis, y Lara, Fernando Luiz (2014). *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology and Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Carvalho, Bruno (2013). *Porous City: A Cultural History of Rio de Janeiro*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Coleção Pereira Passos, Museu da República, Río de Janeiro.
- Ermakoff, George (Ed.) (2011). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro 100 anos*. Río de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial.
- Levy, Aiala (2013). Stages of a State: From São Paulo's Theatro São José to the Teatro Municipal, 1854-1911. *Planning Perspectives*, 28(3), 461-475.
- Liernur, Jorge et al. (2004). *Rio de Janeiro-Buenos Aires: duas cidades modernas*. Buenos Aires: BICE (Banco de Inversión y Comercio Exterior) / Río de Janeiro: BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social).
- Lopes, Maria Estela Kubitschek (1999). *Theatro Municipal, 90 anos*. Río de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
- Lortie, André (1995). *Paris s'exporte: modèle d'architecture ou architectures modèles*. París: Editions du Pavillon de l'Arsenal/Picard.
- Mead, Christopher Curtis (1994). *Charles Garnier's Paris Opéra: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*. Nueva York: The Architectural History Foundation; Cambridge: MIT Press.
- Meade, Theresa (1997). *Civilizing Rio: Reform and Resistance in a Brazilian City, 1889-1930*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Needell, Jeffrey (1987). *A Tropical Belle Époque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Needell, Jeffrey (1987). The Revolta Contra Vacina of 1904: The Revolt Against “Modernization” in Belle Époque Rio de Janeiro. *The Hispanic American Historical Review*, 67 (2), 233-269.
- Oliveira Passos, Francisco de (n.d.). *Concurso para a Construção de um Theatro Municipal – Projecto “Aquila”* (manuscrito inédito). Río de Janeiro: Museu da Republica, Coleção Família Passos.
- Sadighian, David (2018). Die Ökonomie des Klassizismus – Über die Verbreitung des *Beaux-Arts*-Systems. *ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Urbanismus*, 233, 38-43.
- Santos, Nubia Melhem (Ed.) (2011). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em carta*. Río de Janeiro: Jauá Editoria.
- Shmidt, Claudia (2012). *Palacios sin reyes: arquitectura pública para la “capital permanente”: Buenos Aires 1880-1890*. Rosario: Prohistoria ediciones.
- Siegert, Bernhard (2013). Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory. *Theory, Culture & Society*, 30(6), 48-5.
- Siegert, Bernhard (2015). *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*. Traducido por Geoffrey Winthrop-Young. Nueva York: Fordham University Press.
- Silva Pereira, Margareth da (2012). The Time of the Capitals. Río de Janeiro and São Paulo: Words, Actors, and Plans. En A. Almandoz (Ed.), *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*. Londres: Routledge.

- Silva Pereira, Margareth da (Ed.) (2011). *1908 um Brasil em exposição*. Brasília: Casa 12.
- Szambien, Werner (1995). La fortune des modèles. En A. Lortie (Ed.), *Paris s'exporte* (pp. 177-183). París: Editions du Pavillon de l'Arsenal/Picard.
- Van Zanten, David (1975). Le Système des beaux-arts. *L'architecture d'aujourd'hui*, 182, 97-106.
- Van Zanten, David (2011). Just what Was Beaux-Arts Architectural Composition? En J. Cody, N. Steinhardt y T. Adkins (Eds.), *Chinese Architecture and the Beaux-Arts* (pp. 23-41). Honolulu: University of Hawaii Press.

Fuentes de figuras

1. Foto del autor.
2. Publicado en: João do Rio, *O Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, 1913, p. 35.
3. Publicado en: João do Rio, *O Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, 1913, p. 125.
4. Publicado en: João do Rio, *O Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, 1913, p. 93.

Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901-1928)

Virginia Bonicatto
Magalí Franchino

La federalización de la ciudad de Buenos Aires (1880) transformó la urbe en un escenario en el que convivía la transición de ciudad a metrópolis junto a su capitalización. En este marco surgieron nuevos programas que dieron lugar a grandes arquitecturas: por un lado, la arquitectura pública a través de los programas del estado moderno y, por otro, aquella arquitectura privada que nació como producto de la modernización y metropolización de la ciudad.

El período 1880-1930 puede pensarse como el momento de auge y desarrollo de una cultura arquitectónica en la Argentina con la consecuente institucionalización del campo disciplinar. En este proceso se reconocen actores sociales, instituciones y sociedades de diversa procedencia que posicionaron a la arquitectura como campo del saber especializado en la definición y materialización del entorno urbano, hasta entonces dominado por ingenieros y constructores de oficio.

Nos interesa indagar en aquellos debates producidos entre un conjunto de actores sociales que, en el afán de regular la producción edilicia, establecen un conjunto de normas y cánones en la búsqueda de un carácter conveniente para la nueva capital. Ediles, artistas, arquitectos e ingenieros conformaron una red, hasta el momento invisibilizada, que evidenciaba una triangulación entre la enseñanza impartida en la recientemente creada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, la práctica profesional en la Sociedad Central

de Arquitectos, la definición de un marco normativo por parte del Concejo Deliberante y las lógicas de la producción material de la ciudad impulsadas por la especulación y el capital privado. En una ciudad que se está consolidando física e institucionalmente; si la necesidad es regular, establecer una norma, un canon, cabe preguntarse ¿existe relación entre la normativa y la enseñanza de la arquitectura?

Controlar la transformación. Buenos Aires en el cambio de siglo

No creo en la eficacia de las reglamentaciones y aunque lo fueran, estas llegan siempre tarde y eso cuando llegan. [...] iniciar una campaña educativa, que es lo único eficaz. Educar al cliente y al público.
(Eduardo Lanús, agosto de 1924)

Las palabras de Eduardo Lanús se enmarcaban en un debate aún más amplio que tenía lugar desde finales del siglo XIX y se había incrementado durante las primeras décadas del siglo XX ante la metropolización y el extrañamiento que producía el crecimiento acelerado de la ciudad de Buenos Aires.

Durante este período, Buenos Aires creció de manera notable. Incrementada por la inmigración europea, la población pasó de 177.787 habitantes en 1869 a 1.575.814 en 1914 y 1.700.000 hacia 1919 (Devoto, 2003). Sumada al desarrollo que se daba desde mediados del siglo XIX, la transformación de la ciudad en Capital Federal en 1880 generó la necesidad de realizar sedes para las nuevas actividades que, como señala Claudia Shmidt (2012), se volverían “un conjunto de piezas significativas en la representación material del Estado”. Efectivamente, en el plano de la arquitectura convivían, por un lado, los programas estatales y, por otro, aquella arquitectura privada que nacía como producto de la modernización y metropolización de una ciudad que se incorporaba como un nodo más a la red metropolitana mundial.

Durante este período, en pos de conceder el “carácter adecuado” a la capital de la Nación, se realizaron una serie de planes y proyectos, de los cuales se llevan a cabo unos pocos y en los que podemos ver reflejadas las diferentes voluntades de reforma:¹ en 1894, se inauguró la Avenida de Mayo y en 1913 comenzó la construcción del primer subterráneo que circulaba bajo dicha avenida y la obra de la Diagonal Norte.

1. Debe tenerse en cuenta que, en 1887, la ley 2089 incorporó los partidos de Belgrano y Flores y, en 1888, se definió el trazado de la futura Avenida General Paz que dio a Buenos Aires una superficie de más de 18.000 hectáreas (Gorelik, 1998, p.13).

En este contexto de cambios, un grupo de profesionales buscaba una imagen “nacional” y una “arquitectura argentina” que se desarrollaba desde la federalización de Buenos Aires, exploración que se acentuó hacia los festejos del Centenario. Se buscaba un “carácter adecuado” entendido en términos de belleza o estética arquitectónica, ya sea a partir del uso de los estilemas clásicos (ornamento, decoro), de los principios ordenadores (regularidad, homogeneidad), así como del efecto que estos producen (armonía, monumentalidad). Pero también en términos de distribución: la disposición “salubre y comfortable” de todas sus partes.

Al mismo tiempo, cobraba fuerza el programa y los debates de la elite porteña en torno a la búsqueda de un modelo, de una regla o una norma para controlar la arquitectura que se construía en la ciudad desde los diferentes ámbitos en vías de institucionalización. Al respecto, el libro publicado por el municipio en conmemoración de la fecha patria expresaba el descontento por parte de las autoridades ante la producción arquitectónica de las diferentes corrientes inmigratorias que no lograba concretar una imagen homogénea para la capital. Una preocupación que se abonaba en el impulso del crecimiento urbano: en los nueve años que separan los censos municipales de 1895 y 1904 se construyeron 27.745 casas nuevas, alcanzando un total de 82.540. Hacia 1914 el número se elevaría a 131.742.

Con respecto a la búsqueda de un carácter público que representara a la Nación, Claudia Shmidt señaló que la figura de palacio resultó ideal pues evocaba contenidos simbólicos como la belleza, la solidez o la ilusión de poder (Shmidt, 2012, p.181-184).² Nos preguntamos, entonces ¿cómo buscar síntesis al caos que presenta la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires?

Legislar para lo porvenir

En efecto, durante el período, el conflicto y enfrentamiento entre el Departamento Ejecutivo Municipal y el Honorable Concejo Deliberante fue característico en Buenos Aires, como también en la mayoría de las intendencias. En este marco,

2. Al trabajo de Claudia Shmidt sobre la arquitectura pública para la “capital permanente” se suman estudios como el de Adrián Gorelik, 1998; Richard Walter, 2003; Alicia Novick, 2004; Valeria Grsutchestky, 2008 o Ana María Rigotti, 2014; que analizan, desde lo urbano, problemáticas en torno a las iniciativas municipales y la acción pública en el marco de la construcción de la metrópolis porteña; nos interesa también señalar trabajos como *Vecinos y ciudadanos* de Luciano De Privitellio, 2003, y los trabajos de Marcela Ternavasio, 1991, que desde lo social brindan un panorama sobre la formación de la ciudad de Buenos Aires a través de los debates en el Concejo Deliberante y el Departamento Ejecutivo en relación con las prácticas políticas porteñas.

las críticas contra el gobierno municipal porteño ocupaban un lugar preponderante en los medios de opinión –en particular, desde las asociaciones profesionales– que reclamaban participación en la elaboración de la normativa edilicia (Ternavasio, 1991).³ Como señala Ana María Rigotti, dentro de la explosión edilicia que se daba en las principales ciudades, era “la acción constructiva de los particulares que debía regularse arbitrando entre los intereses de los propietarios y el ‘bien común’. El primer recurso para controlar esta forma de producción del espacio urbano fueron las ordenanzas” (Rigotti, 2014, p. 168). No es la intención aquí realizar un estudio pormenorizado de las ordenanzas, las cuales han sido ampliamente estudiadas (entre otros, Novick y Sánchez, 2004; Rigotti, 2014), sino señalarlas como parte del conjunto de herramientas con las que contaba la administración comunal para regular la producción del espacio urbano, en particular los “criterios estéticos” que se intentan imponer sobre la arquitectura privada en pos de lograr un carácter adecuado para la capital.

En 1887 se sancionó la primera Ordenanza Reglamentaria de Construcciones –a cargo de Juan A. Buschiazzo, la Sociedad Científica Argentina y profesionales de la oficina de ingenieros–; desde entonces, se fueron realizando progresivos controles en la materia.⁴ Si bien la oficina de Ingenieros Municipales (1890) tendría un rol determinante en la elaboración de la normativa, a medida que avanza el siglo XX las asociaciones de profesionales irían sumando poder y tomarían partido. Los numerosos artículos, críticas y transcripciones que tienen lugar en las revistas especializadas locales, dan cuenta de la relevancia que el tema tenía en el seno de estos organismos.

“Es tiempo de que nuestros ediles se den cuenta de las responsabilidades que su honorífico cargo trae aparejadas”, declaraba la revista *Arquitectura* en junio de 1911 (*Arquitectura*, 1911, p. 67-68). La crítica –que daba cuenta de las irregularidades y negociados personales que se daban en el ámbito municipal– se dirigía a la revisión de los artículos 68 y 69 sobre la ordenanza que regulaba la construcción en Buenos Aires aprobada el 4 de noviembre de 1910. Esta modificación permitía al Departamento Ejecutivo conceder permisos especiales para construir a mayor altura cuando “razones de estética” lo justificaran (Figura 1) (Memorias Municipales, 1911, p.81).

Si bien a partir de diversos reclamos se realizaron modificaciones en la década de 1910, la normativa cambiaría hacia fines de la década de 1920 con la sanción del nuevo Reglamento de Construcciones en 1928,⁵ que retomó inquietudes básicamente higienistas planteadas por la Comisión de Estética Edilicia –creada

3. Como explica Ternavasio, 1991, el Concejo Deliberante mantuvo la representación parroquial, mientras que el intendente municipal era designado por el Presidente con acuerdo del Senado.

4. Un recorrido sobre los Reglamentos puede verse en la Voz “Reglamento”, Novick y Sánchez, 2004.

5. Véase la tesis doctoral de Ana María Rigotti, 2014.



1

Vista de la Avenida de Mayo.

Se puede ver la cúpula del Congreso de la Nación en el remate de la avenida.

desde el municipio en abril de 1923–;⁶ el nuevo reglamento incluyó la regulación de alturas en varias avenidas y una división en tres zonas (zona 1: área consolidada y Barrios Norte y Sur –límite calle Brasil y avenidas Entre Ríos-Callao; zona 2: La Boca, Pompeya, Caballito, Almagro y Belgrano; y zona 3: el área restante) (VT HCD, 1928). El mismo se votaría a libro cerrado –y no sin debate– en el marco de un HCD cuyos miembros, a diferencia de aquel que aprobó el reglamento de 1910, habían sido electos mediante el sufragio universal con un amplio número de representantes del partido socialista, que expresaría una voluntad –de manera más directa– de regular la arquitectura privada en pos del bien común.⁷

Retomando lo pautado en ordenanzas anteriores –como la Ordenanza sobre Arquería o Recova en el Paseo de Julio y Colón de 1875– el capítulo IV dedicado a la “Alineación de los edificios, ochavas, recovas”, ponía énfasis en

6. La CEE estaba presidida por el intendente municipal, Dr. Carlos M. Noel, durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear. La Comisión estuvo integrada por el Arq. René Karman (representante del MCBA), el Arq. Carlos Morra (presidente de la Sociedad Central de Arquitectos), el Ing. Sebastián Ghigliazza (director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación) y el Arq. Martín Noel (presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes). En el año 1925, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires publica el Plan Regulador y de Reforma de la Ciudad (Noel, 1925).

7. Artículo 66 y Arts. 70 a 73, *Reglamento General de Construcciones de la Ciudad de Buenos Aires*, 1928, pp. 11-15. Véase también el trabajo de Odilia Suárez, 1986.

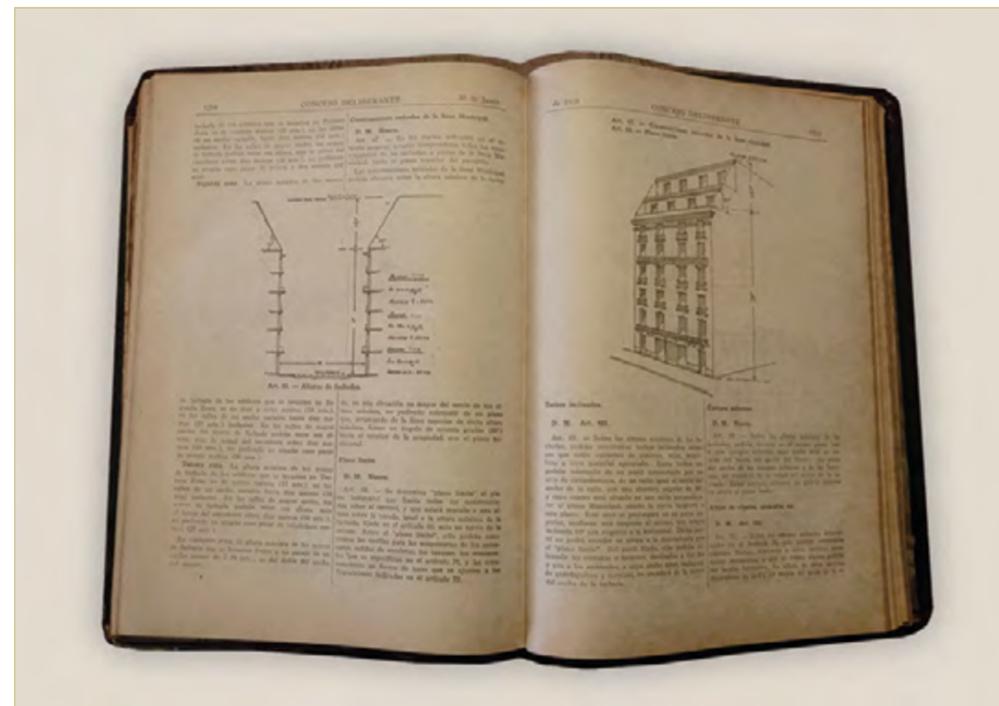
[...] evitar el antiestético espectáculo de Paseo Leandro N. Alem donde pueden verse unas al lado de otras recovas de todas clases, tipos y alturas. Ya que el loteado de Buenos Aires no permite establecer esa magnífica uniformidad que puede admirarse en algunas ciudades europeas (cuyo ejemplo clásico es la Rue de Rivoli de París), se exige que por lo menos exista en cada cuadra una línea horizontal única en las alturas de las arquerías (Figura 2) (VT HCD, 1928, p. 1200).

Lo que se intentaba evitar era, justamente, el llamado *parvenue*, la diversidad de “estilos” por cuadra, el “abuso de la imaginación” y de “adornos diversos” que abundaban en las construcciones de “pretendidos arquitectos” y clientes “poco educados en arte” (Christophersen, 1923, 1925). Lo que se buscaba era dotar a la ciudad de “homogeneidad”, “armonía”, “sentido estético”, de un “orden y regularidad” que estuviese acorde con el carácter de una capital. Con este propósito, en detrimento de la “austera” pintura blanca, los frentes debían ser revocados con “imitación piedra” de tono uniforme debiendo, hasta la altura de 8 metros, tener revestimiento de granito u otra piedra adecuada y aprobada.” En la misma línea, “en atención a la uniformidad que deben guardar las fachadas en sus líneas generales, el primer edificio que se levante en la cuadra, determinará, en cuanto sea posible, la altura y materiales de los zócalos y del ático, y el desarrollo y vuelos de cornisas y balcones” (VT HCD, 1928, pp.1222-1223).

A fin de conseguir monumentalidad sobre las principales Avenidas, el artículo 74 del reglamento retomaba la ordenanza de fines del siglo XIX que regulaba las construcciones sobre Avenida de Mayo, Plaza Lorea y Plaza Congreso estableciendo una altura mínima de 20 metros y estar construidos sobre la línea municipal –el problema serían luego, en todo caso, las obras que, como el Pasaje Barolo, ampliamente la sobrepasaran. En julio 1920, con el propósito de lograr regularidad urbana y hacer desaparecer paredones, edificios antiguos, los concejales Saturnino García Anido (presidente del HCD) y José Amuchástegui presentaron un proyecto de ordenanza que establecía que aquellos inmuebles con frente a Avenida de Mayo, Plaza Lorea y Plaza Congreso que –de acuerdo a la ordenanza del 23 de julio de 1915– no hayan alcanzado la altura de 20 metros al 31 de diciembre de 1921, se les aumentaría un décuplo el impuesto de alumbrado, barrido y limpieza (VT HCD, 1920, p. 505; Bonicatto, 2011).⁸

Una situación similar se daría sobre las Avenidas Diagonal Roque Sáenz Peña y Presidente Julio Argentino Roca. Con la normativa ya vigente sobre las avenidas diagonales como base –y haciendo eco de las críticas que desde el ámbito disciplinar se

8. Fundamentaban que al carecer de una ley de expropiaciones que les permitiera “liquidar semejantes propiedades” lo menos que podían hacer era “gravarlas en forma tal, que obligue a los propietarios a vender esos inmuebles o a edificarlos de acuerdo con las necesidades de la población y de nuestro progreso edilicio.” Quienes no tenían el capital para construir o pagar el impuesto se verían, naturalmente, forzados a vender al mejor postor (VT HCD, 1920, p. 505).



2
Versiones Taquigráficas de las sesiones del Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 30 de junio de 1928.

habían formulado ante los “desperfectos” de la reciente Diagonal Roque Sáenz Peña– el reglamento de 1928 especificaba una altura uniforme de 33 metros con un ático de 4 metros y una cornisa de 50 cm para los edificios que se construyeran sobre las avenidas diagonales. Asimismo, regulaba toda saliente, balcón o cornisa (Artículos 76-78). Los pináculos, flechas, torres y “demás adornos”, es decir el “estilo arquitectónico” de las fachadas podía ser “libre”, siempre y cuando contara con la aprobación de una comisión especial cuya decisión era “inapelable”. La Comisión estaba presidida por el Intendente Municipal y formada por el director del Departamento de Obras Públicas, el Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Inspector General de Arquitectura de la Municipalidad (VT HCD, 1928, p.1222).

Precisamente, en la frontera entre lo público y lo privado, las fachadas representan un elemento crucial. Delineaciones, altura, ornato, revoques, “deben asegurar la uniformidad estética del espacio público, pero su construcción y mantenimiento queda a cargo de los propietarios” (Novick y Sánchez, 2004, p. 169).

Premiar el “buen gusto”

En 1902, por ordenanza municipal, se estableció el “Premio Municipal de Fachadas”. Impulsado por el concejal Ernesto de la Cárcova, prestigioso artista

clave en la institucionalización de la enseñanza de las bellas artes, su finalidad consistía en crear premios anuales para arquitectos y propietarios que erigiesen edificios sobresalientes por su “concepción artística”, con el objetivo de “[...] fomentar que la edificación privada en nuestro Municipio comience a revestir la importancia arquitectónica y el carácter estético que le corresponde por sus grandes progresos” (De la Cárcova, 1902, pp. 122).

El premio consistía en una medalla de oro y un diploma de honor al arquitecto o ingeniero autor de los planos del edificio y la exoneración de los derechos municipales de delineación, niveles y edificación de la propiedad. A través del “Premio estímulo”, entonces, se trataba de intervenir en el conjunto de cambios que acontecían en la metrópoli porteña, particularmente dentro del perímetro comprendido por las Avenida Colón, Paseo de Julio y la ribera del Río de La Plata (Figura 3).

La figura de De la Cárcova es clave para comprender el valor de la “educación del gusto” y de la enseñanza de las bellas artes en relación con los debates sobre la arquitectura de la ciudad (Malosetti Costa, 2001). Luego de una masiva renuncia de los miembros del Consejo Municipal del HCD, De la Cárcova es convocado para convertirse en consejero y miembro de la Comisión de Obras Públicas y Seguridad (1901). Presentó cuatro proyectos: el primero sobre el control del crecimiento urbano (higiene y circulación), y otros tres sobre “estética pública”: los premios a la mejor fachada, de pintura de fachadas y de escultura decorativa.

La conformación del jurado para otorgar el premio evidenciaba la voluntad política de introducir a instituciones artísticas en la toma de decisiones sobre la ciudad: el intendente, el director del Departamento de Obras Públicas y el presidente de la Comisión de Obras Públicas de la ciudad, el director del Museo de Bellas Artes y el decano de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (en adelante, FCEFN-UBA). No exento de debates, hacia 1903 se introdujo un jurado en representación de la Sociedad Central de Arquitectos (en adelante, SCA) y la Sociedad Estimulo Bellas Artes (en adelante, SEBA). La finalidad consistía en lograr una representación mayoritaria de profesionales de reconocida competencia artística por encima de los demás operadores edilicios, aunque esta decisión haya aparejado pujas entre arquitectos y artistas (Piccioni, 2001, pp. 37-38).

La mayoría de las obras ganadoras resultaron ser edificios proyectados por personajes que operaban tanto desde la SCA como desde la Escuela de Arquitectura de la FCEFN-UBA. Tal es el caso de Edouard Le Monnier, con la Casa de Bartolomé Ginocchio (1903) y la Residencia de Felix Egusquiza (1905), de Julio (Jules) Dormal con el Palacio Ortíz Basualdo (1904), de Pablo (Paul) Hary y Eduardo Lanús, con la Residencia Condesa de Sena (1907) y de Alejandro Christophersen, con el Palacio Anchorena (1907).

Si a comienzos del siglo XX los premios tenían el objetivo de valorar la fachada entendida como “bien público”, hacia la década de 1920, en el marco de una mayor presencia socialista en el HCD atenta a la “cuestión social”, las críticas se desplazaban desde la fachada hacia la distribución de la obra. Hacia 1925, se



3

Izquierda:
Premio a la mejor fachada de la ciudad de Buenos Aires, 1906 (obras de L. Dubois, C. Schindler, E. Le Monnier y C. Agostini).

Derecha:
Caricatura de Ernesto de la Cárcova y los principales referentes de la municipalidad de Buenos Aires.

otorgarían tres premios: el ya instituido a la mejor fachada, a la mejor casa colectiva y al mejor tipo de casa económica. Como afirmaba el concejal Giménez, médico higienista que representaba la mayoría socialista en el HCD, las críticas enfatizaban la falta de valoración de la “buena distribución moderna”, ante “el deseo de fingir el falso lujo [que] obliga a sacrificar lo que es primordial para la vivienda” (VT HCD, 1925, Segundo período, p. 1267).

La búsqueda de regular y controlar la arquitectura de la ciudad evidenciaba la necesaria articulación con diversos marcos institucionales. Como reclamaba Padilla,

[...] si se quiere fomentar el Arte [...] foméntese con decisión nuestras escuelas y academias en primer lugar, dotándolas de todos los medios indispensables, principiando por los directores y siguiendo con los profesores. Luego institúyanse presiones que sean estímulos reales y no remedos de tales (Chanourdie, 1907, pp. 9-12).

En este marco entonces, la institucionalización de la enseñanza de la arquitectura cobró especial relevancia.

Enseñar para regular. Una Escuela de Arquitectura para Buenos Aires

La creación de la Escuela de Arquitectura (en adelante, EA) en la FCEFN-UBA en 1901 puede entenderse como punto de llegada luego de un cuarto de siglo de debate acerca de la carencia de instituciones de formación artística y su relación con la construcción de la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires.⁹ Llevadas a cabo por un relevante conjunto de artistas, arquitectos e ingenieros, estas discusiones se dirigían hacia la falta de dominio de las “reglas generales del arte” en la arquitectura, en particular, aquella que debía caracterizarla como una moderna y monumental capital (Malosetti Costa, 2001; Liernur, 2001).

Como ha observado Fernando Aliata (2003), este problema aparece tempranamente planteado en la conferencia de Juan Martín Burgos (1880) pronunciada en la Sociedad Científica Argentina. Con un tono didáctico, acorde al rol que por entonces tenía como profesor en la FCEFN-UBA, Burgos analizaba el inadecuado uso de la decoración en una serie de fachadas construidas durante la década anterior, indicando que “[...] si se pone un poco de atención se verá la repetición y falta de tino en su empleo, lo que revela que en su mayor parte es la mano del aficionado y no del artista la que ha dirigido estos trabajos” (Burgos, 1880, p.195).

En esta misma dirección se dirigían varios artículos publicados en la *Revista Técnica* y en su suplemento *Arquitectura*. Como afirmaba su director, Enrique Chanourdie, durante el último cuarto de siglo en Buenos Aires “el feliz empleo de la materia no ha sido, generalmente, consagrado por la belleza de las formas” (Chanourdie, 1895, p.135). Le Monnier, por su parte, uno de los primeros arquitectos que escribió para dicha revista, sostenía que

Buenos Aires pide novedades en materia de arquitectura [...]; que se reconozca que la primera capital de Sud-América, la ciudad cosmopolita por excelencia, no puede contentarse hoy con sus antiguas fachadas ornamentadas con esas pilastras rematadas por capiteles mil veces repetidos, achatadas por la azotea clásica, así como no puede ya satisfacer sus modernas necesidades la planta no menos clásica del inevitable rosario de habitaciones, que pudo tener su razón de ser en tiempos patriarcales, contemporáneos de la carreta tucumana [...] (Le Monnier, 1898, p. 232).

9. Destacan una serie de notas de Eduardo Schiaffino publicadas desde 1883 tituladas “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires” y artículos en diarios *La Nación*, *La Prensa* y *La Tribuna*, así como diversos artículos en la *Revista Técnica* y el *Suplemento de Arquitectura* de Enrique Chanourdie, Carlos Altgelt y Eduardo Le Monnier, y bajo los seudónimos “Jónico” y “Dórico”.

A pesar de la aguda observación de Le Monnier acerca de la necesaria especialización doméstica que requería la vida moderna, las críticas se dirigían al problema de la fachada, en particular, al carácter de la edificación privada. Su ornamentación evidenciaba una falta de adecuación al programa doméstico, no solo en la elección de sus motivos decorativos sino también en la proporción de éstos en relación con la obra. En todos los casos se señalaba la necesidad de contar con un cliente “con sentido estético”, así como con operadores edilicios que dominaran un conjunto de saberes “artísticos” para elevar una construcción a la categoría de “arte bella”.

Esta situación implicaba transformar la enseñanza de la arquitectura en la FCEFN-UBA. A lo largo del siglo XIX, la institución configuró un modelo de enseñanza politécnica a partir de una compleja articulación entre la tradición de los *bâtiments civils* franceses y la *edilizia* noritaliana (Aliata, 2006; Shmidt, 2012). Primero como Cursos de Arquitectura y, a partir de 1878, como Carrera de Arquitectura, la enseñanza de la arquitectura estuvo signada por una construcción racional del conocimiento sustentada en saberes técnico-científicos de aplicación práctica en agrimensura e ingeniería civil (Silvestri, 2011).

Para revertir esta situación, el decano de la FCEFN-UBA, Luis Huergo, le encomendó a los mencionados Christophersen y Hary, junto a Joaquín Belgrano y Horacio Pereyra –por entonces profesores de la Carrera de Arquitectura de la FCEFN–, diseñar un Plan de Estudios para crear una Escuela de Arquitectura “que emulara a las mejores Escuelas de Bellas Artes de París y Bruselas” (Huergo, 1901).

De las múltiples dimensiones de análisis que supone la referencia a la *École des Beaux-Arts* (en adelante, EBA) (Garric, 2017), este grupo fundacional de profesores hacía referencia al universo de saberes y prácticas para “educar al arquitecto” a la manera del “genio-artista”, esto es, en el dominio del dibujo artístico y el manejo de sofisticadas técnicas proyectuales que, entendidas bajo la noción de composición, se articulaban con la enseñanza de la historia y la teoría de la arquitectura. Los alumnos debían buscar en la cantera del pasado los elementos de composición y disponerlos de la manera más “conveniente” para expresar el *leitmotiv* de la obra de arquitectura (Van Zanten, 1975; Egbert, 1980; Epron, 1997).

Si bien el horizonte de referencias de la EA fue el modelo de enseñanza de la EBA parisina (Cravino, 2012), su transferencia al medio local supuso una lectura mediada por las necesidades y posibilidades locales. Durante el primer decenio de funcionamiento, la institución incorporó profesores formados bajo diferentes tradiciones disciplinares que amplían las referencias más allá de la EBA. La división era explícita: los cursos técnico-constructivos estaban a cargo de profesores de las Carreras de Ingeniería de la FCEFN,¹⁰ mientras que la orientación artísti-

10. Destacan los casos de Domingo Selva, Mauricio Durrieu e Icilio Chiocci.

ca aparecía en aquellos cursos que permitiría a los arquitectos diferenciarse de los ingenieros: Composición Arquitectónica y Decorativa, Historia y Teoría de la Arquitectura, Dibujo de Ornato, Figura Humana y Modelado.

Para cumplir con este propósito, la EA conformó un heterogéneo cuerpo de profesores que poseían una formación mixta, entre el arte y la técnica, realizada en escuelas o academias de bellas artes, de artes decorativas, *ateliers* y *bottegas*, así como en escuelas o universidades de ingeniería locales y extranjeras: los ya mencionados Belgrano en la EBA parisina (Crosnier Leconte, 2016a), Christophersen en la Académie Royale des Beaux-Arts de Amberes y en el *atelier* de Jean-Louis Pascal de París (Caride Bartrons y Molinos, 2014), Hary y Lanús, ambos en la FCEFN-UBA y luego el primero en la Académie Royale des Beaux-Arts de Bruselas y el segundo presuntamente en el *atelier* de Pascal de París (Hary, 2018), Le Monnier en la École des Arts Décoratifs de París (Grementieri, 2004), además de Julio Dormal en la École Spéciale d'Architecture de París.¹¹

De este modo, el eclecticismo manifiesto en la producción arquitectónica de Buenos Aires tuvo su correlato en la diversidad de tradiciones formativas que operaba en el seno de la institución, presente, a su vez, en la pluralidad de manuales, tratados y compendios que circulaban por las principales bibliotecas de la Ciudad (Shmidt, 1995). Para resolver esta compleja y heterogénea conjunción de referencias teóricas, proyectuales y estilísticas, en 1913 se propone una reforma del Plan de Estudios, la más significativa hasta el momento. Como afirmaba su principal promotor, Mauricio Durrieu, por entonces Consejero Directivo y profesor de la FCEFN-UBA:

Nuestro país no tiene tradiciones artísticas y carece de edificios [...] que puedan servir para la enseñanza; aquí no hay aún ideas artísticas propias [...] y es difícil llegar a formularlas por la diversidad de origen y escuelas profesionales [...] en las que hay un marcado cosmopolitismo puesto en evidencia por la variedad de gustos y estilos (FCEFN-UBA, 1914, pp. 401-402).

La reforma planteaba instaurar en los cursos de Composición Arquitectónica y Decorativa la modalidad del *atelier beaux-arts* con un maestro que guiara el oficio proyectual:

El nuevo plan [...] responde al propósito de crear aulas de composición arquitectónica análogas a las que existen en la Escuela de Bellas Artes de París y otras, donde los profesores tienen cada uno su taller (*atelier*) al que adscriben sus

11. El archivo de la Sociedad Central de Arquitectos contiene una ficha elaborada de puño y letra por estos arquitectos donde declaran la formación recibida y su experiencia profesional. Sin embargo, al contrastar estas referencias con los archivos de las instituciones de enseñanza aparecen varias inconsistencias.

alumnos. [...] con la institución de varios talleres [...] la enseñanza de la arquitectura responderá a cierta unidad de preceptos, evitando [...] que cada alumno reciba la enseñanza de cursos dictados por varios profesores con diferentes gustos y tendencias artísticas (FCEFN-UBA, 1914, pp. 403-404).

Traducida en el medio local como taller, el *atelier* pretendía ser el núcleo duro de la enseñanza de la arquitectura. Por intermedio de De la Cárcova, profesor de la EA y director del Patronato de becados argentinos en París, en 1912 la FCEFN-UBA decide buscar a dos *ancien élève beaux-arts*. El pedido era concreto: ante la falta de unidad de “normas y gustos”, se necesitaba contratar profesores de dedicación exclusiva para unificar criterios en el curso de Dibujo, los cuatro cursos de Composición Arquitectónica y los de Teoría e Historia de la Arquitectura (Sarhy, 1912; De la Cárcova, s/f). Pero el pedido de exclusividad respondía también a otro factor: la mayoría de los profesores de los talleres de Composición (como Christophersen, Hary, Lanús y Le Monnier) poseían sus propias oficinas de arquitectura, por lo que en reiteradas oportunidades se ausentaban de clases para cumplir con sus demandas profesionales.

Por intermedio de Victor Laloux, De la Cárcova se contacta con René Karman y Pierre Leprince-Ringuet, pero sus tratativas solo consiguen contratar al primero (Laloux, 1912; Sarhy, 1913, 1914; Crosnier Leconte, 2016b).¹² Posteriormente se convoca a René Villemín, otro *ancien élève beaux-arts* discípulo de Gaston Redon que se encontraba en Buenos Aires desde 1909 (Crosnier Leconte, 2016c; Franchino, 2016).¹³ La presencia de Karman y Villemín fue desplazando progresivamente a los demás profesores de los talleres de Composición, estableciendo lógicas compositivas y nociones estéticas comunes a su formación *beaux-arts*, especialmente afines con los *ateliers* de sus maestros Laloux y Redon. A lo largo de la década de 1920, en medio de conflictos tanto académicos como personales con los demás profesores de Composición (Cravino, 2012), ambos profesores se convirtieron en los “maestros de taller” por excelencia.

Sin embargo, el modelo de enseñanza *beaux-arts* fue asimilado parcialmente. A diferencia del *atelier beaux-arts* que proponía una enseñanza “liberal y fraternal” donde los alumnos elegían un *patron d'atelier* y aprendían a componer en

12. Karman estudió con George Chedanne en Fontainebleau. En París se inscribió en el *atelier* de Victor Laloux. Trabajó como arquitecto de monumentos históricos de Sens y como colaborador de Laloux. Ganador del concurso de arquitecto de Palacios Nacionales, designado como arquitecto del Palacio de Versalles (1912), fue contratado con dedicación exclusiva para dictar los cuatro talleres de Composición Arquitectónica. Su escaso dominio del español le impidió dictar los de Teoría de la Arquitectura.

13. Villemín estudió en la École des Arts Décoratifs (París), en la EBA y en el *atelier* de Gaston Redon. Ganador del segundo primer Grand Prix de Rome (1908). Viajó a Argentina luego de ganar el primer premio del Concurso Internacional del Hospital José de San Martín (1909), promovido por el Ministerio de Obras Públicas (MOP).

camaradería (Lambert, 2017), el taller de Composición de la EA se insertó en la estructura universitaria de la FCEFN-UBA con objetivos restrictivos. Sus cursos, ejercicios, prácticas y procedimientos de enseñanza fueron sometidos a una estructura ajena a su razón de ser (Franchino, 2020).

Pero otra significativa diferencia radicaba en la especial atención que tuvo la EA, a través de sus cursos teóricos y ejercicios de composición, en uno de los problemas característicos de la condición metropolitana de la ciudad de Buenos Aires a comienzos del siglo XX, y que, como vimos, suscitó numerosas críticas en los ámbitos disciplinares y profesionales de la época: la casa de renta en altura.

La casa de renta en altura: entre la norma académica y el ejercicio de la profesión

Hacia comienzos de la década del 1920, la EA mostraba una posición ambigua respecto de la orientación artística originalmente propuesta. El resultado era una enseñanza de naturaleza híbrida, producto de una conflictiva relación entre la dimensión artística afín a las escuelas o academias de bellas artes con la dimensión técnico-científica de las escuelas de aplicación politécnicas (Lambert y Thibault, 2011; Lewis, 2012). La inercia técnico-científica de la FCEFN-UBA operaba de fondo en las discusiones de la institución, reticentes a flexibilizar el sistema hacia el modelo *beaux-arts*. La orientación artística de la EA no solo era considerada heterogénea e insuficiente, sino que esta condición era la causa de una deficiente formación tecnológica y técnico-constructiva que la alejaba de una resolución “eficiente” de los problemas que la vida moderna planteaba.

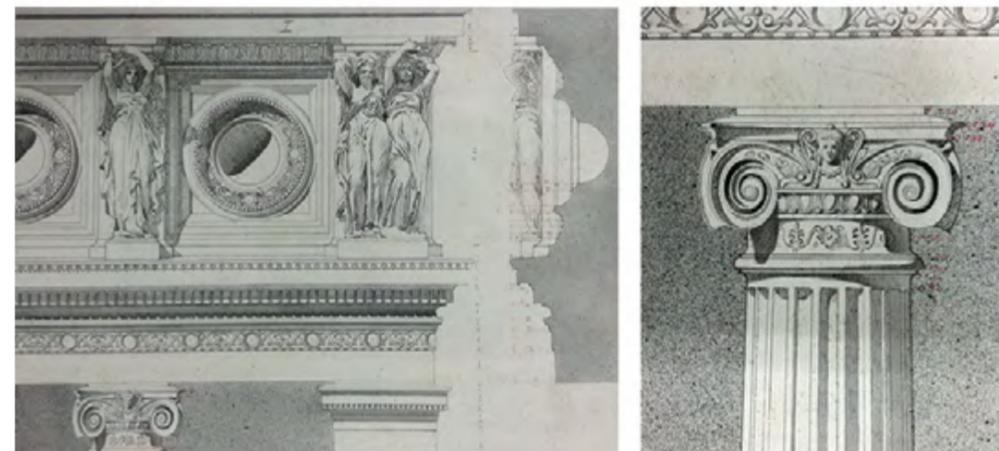
Esta ambigua posición emergió con claridad en el discurso teórico-proyectual de la EA. De primer a cuarto año, los programas crecían en complejidad: iniciaban con el abordaje de la composición de “elementos y partes” de fachadas y vestíbulos hasta llegar a resolver ejercicios de “gran composición” de programas públicos (Figura 4). Para optar por el título de arquitecto –o revalidarlo– los alumnos debían presentar una tesis proyectual. Luego de proponer un programa, debían confeccionar una carpeta con la resolución gráfica de todas las escalas del proyecto: desde el *parti* arquitectónico hasta los detalles de ornamentación y decoración aplicada; desde la resolución técnico-constructiva de sus partes significativas hasta la estructura portante y la cubierta.

Mientras que los ejercicios de los talleres de Composición se orientaban a la resolución de los programas del estado moderno, en las tesis proyectuales de graduación y en los cursos de Teoría de la Arquitectura, el problema de la arquitectura residencial para la “alta sociedad” cobró singular interés. Entre las más de cien tesis proyectuales presentadas hasta 1920 (Candiotti, 1920) la casa de renta



4 PALAU, CASTERAY Y GAZZANI

Proyecto para una Escuela de Bellas Artes, FCEFN-UBA, 1909 (carpeta con 19 láminas). Láminas 7 y 11 firmadas por Casteray. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel.



Fachada principal
(40 x 45 cm).

Detalle de columna
y entablamento del
cuerpo central en
fachada principal
(50 x 82 cm).

urbana ocupó un lugar destacado coexistiendo con los programas de arquitectura pública, característico de la enseñanza *beaux-arts*.

Las tesis de casas de renta en altura de los alumnos Carlos Carbó (1901), Enrique Folkers (1909) o José Hortal (1915), por ejemplo, (Figura 5) proponían resolver un programa de vivienda en altura en exiguos lotes libres, en esquina o entre medianeras, con una marcada atención a la progresiva especialización del ámbito doméstico y a las condiciones de higiene y ventilación, así como con el consecuente desarrollo tecnológico que permitía su construcción en altura. Estas tesis se distancian de los característicos ejercicios de composición de arquitectura pública de la EBA y revelan una orientación de la enseñanza en la EA hacia la resolución de los programas impulsados por el capital privado y la especulación inmobiliaria. En una institución cuyos principales profesores se dedicaban al ejercicio liberal de la profesión a cargo de las más importantes oficinas de arquitectura de la ciudad, la monumentalidad *beaux-arts* aparece mesurada por la racionalidad y el pragmatismo de la tradición politécnica local, atenta a los programas arquitectónicos característicos de la “ciudad burguesa”.

5

JOSÉ HORTAL

Casa de renta,
FCEFN-UBA, 1915
(carpeta con 12 láminas
plegadas, 62 x 80cm).
Tinta y acuarela sobre
papel.

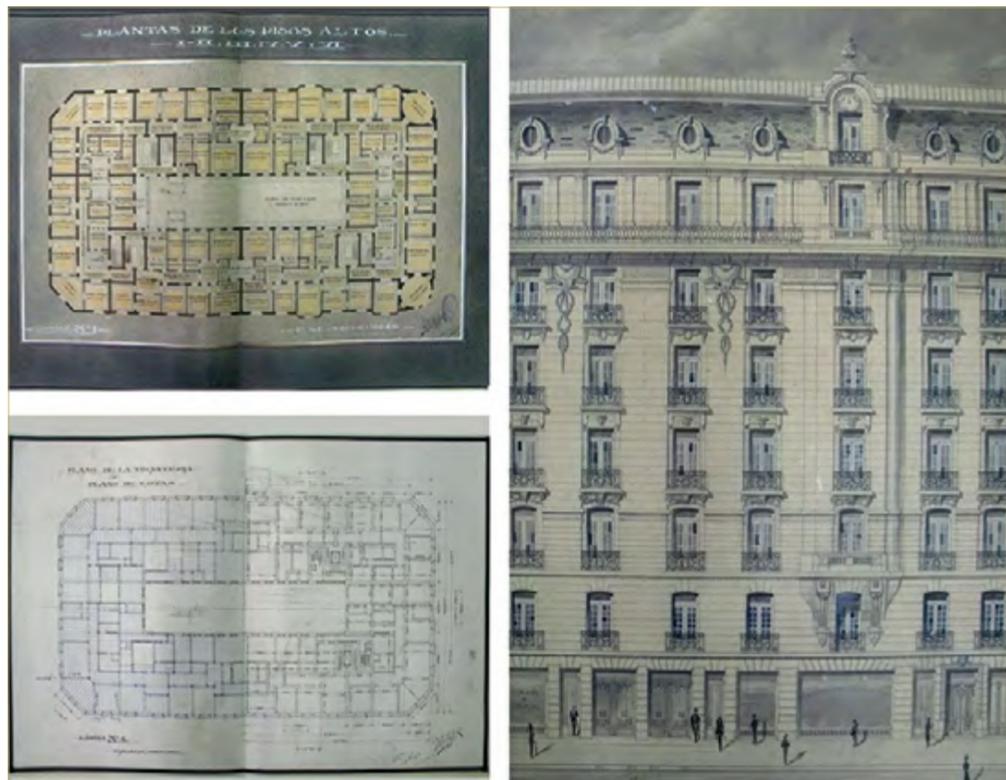


Lámina 1: planta de
pisos altos (I-VI) (50 x
70cm; escala 1:100).

Lámina 5: plano de la
tirantería y de cotas (50
x 70 cm; escala 1:100).

Lámina 11 (fragmento):
frente principal (62 x
105 cm); escala s/d.

La figura de Hary expone esta situación. Profesor del taller de Composición Arquitectónica, de Historia de la Arquitectura y luego de los cursos de Teoría de la Arquitectura, conformó con Lanús uno de los despachos que mayor cantidad de obras residenciales construyó en la ciudad de Buenos Aires durante el período, en particular, del programa de casa de renta en altura (Gentile, 2004; Grementieri, 2004).¹⁴

En los capítulos de sus cursos de Teoría de la Arquitectura publicados en la *Revista de Arquitectura* (en adelante, *RdeA*) desde 1916,¹⁵ Hary convierte a este programa en una de las preocupaciones centrales. En los capítulos VII y VIII titulados “Los pequeños hoteles privados y la casa de habitación de alquiler” el profesor identificaba una falta de “gimnasia mental de temas en vertical dominante en las

aulas académicas” (Hary, 1917, p.19). Si bien mencionaba soluciones al problema de la disposición, higiene y construcción, consideraba confusa “la fórmula artística” de estas “monumentales casas de alquileres”, en las que los alumnos carecían del dominio proyectual para componer y caracterizar su desarrollo en altura.

Hary realizaba una minuciosa descripción de las partes y su disposición en el conjunto (vestíbulos, salones y servicios) y enfatizaba el uso de “ciertos principios fundamentales impuestos en la composición de viviendas por el actual modo de vivir” que influían tanto en “un hotelito privado [como en] un apartamento familiar de renta urbano” (Hary, 1916, p.20). Esto revelaba una estrecha relación con la especialización de los ámbitos domésticos, así como la “forzosa pero tolerable promiscuidad de los ascensores, escaleras y entradas comunes” que consideraba producto de la incorporación de las nuevas tecnologías para erigir este tipo de vivienda (Hary, 1917, p.18).

Para ilustrar esta condición, Hary utilizaba operativamente proyectos de casa de renta construidos en su despacho asociado con Lanús. Las plantas, el frente y la sección de una “Casa de apartamentos de renta en Buenos Aires” (Carlos Pellegrini n°359-393, 1912), o la “recepción de un Hotel privado en Buenos Aires” (Montevideo s/n, 1903), las exhibe como posibles reformulaciones del hotel privado parisino, aunque condicionadas por las extremas condiciones de densidad y la consecuente deficiente habitabilidad producto de la reglamentación local (Gentile, 2004, p. 39).¹⁶ Utilizando el ejemplo de la casa de renta ubicada en la 6 rue de Dufrenoy en París de Emmanuel Gonse y Jean Camille Formigé (1909) (Figura 6), Hary destacaba “[...] la preocupación bien francesa de equilibrar masas y ejes de composición en programas utilitarios conciliando así [...] lo útil con lo armonioso” (Hary, 1917, p. 23).

Siguiendo los principios de la teoría del carácter –especialmente los escritos de Hyppolite Taine y Charles Blanc¹⁷–, en sus cursos Hary afirmaba que la arquitectura consistía en el “arte de construir con conveniencia, solidez y expresión” (Hary, 1916, p.3). “Conveniencia” entendida como la armonía entre el destino y la obra; “solidez” como exigencia de la construcción que concilie la estática con la definición formal; “expresión” para que el edificio enuncie su destino mediante el uso de los materiales, la morfología y el decoro. Si la arquitectura del estado se encontraba en la cima de las jerarquías programáticas de la EBA, el programa residencial debía operar como un telón de fondo “unitario y homogéneo”, así como “sobrio y sensato”, que lograra aportar a la arquitectura privada de Buenos Aires aquello que se le reclamaba.

14. Abrieron su estudio en 1902 y trabajaron juntos por más de veinte años. Entre sus más de cuatrocientas obras, destacamos los edificios de Callao y Bartolomé Mitre, Libertad y Arenales, Carlos Pellegrini al 900, Sarandí e Hipólito Yrigoyen. Varias de sus obras recibieron el Premio a la Mejor Fachada (años 1907, 1915, 1922, 1923, 1929, 1930).

15. En 1915 el Centro de Estudiantes (CEA) de la EA-UBA funda la *Revista de Arquitectura*, que hacia 1917 se transforma en órgano oficial conjunto del CEA y la Sociedad Central de Arquitectos.

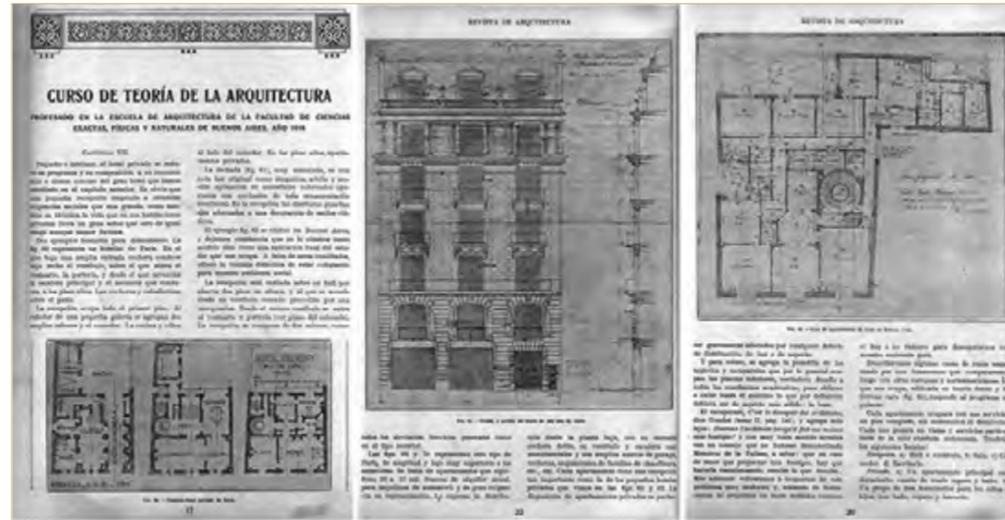
16. La especialización se verifica en la incorporación de los espacios asociados a la recepción, los locales privados, los de servicio, la jerarquización de los accesos, así como el estudio de secuencias espaciales y circuitos de circulación entre los ámbitos sociales y privados.

17. Hyppolite Taine, *Philosophie de l'Art*, 1865; Charles Blanc, *Grammaire des Arts du dessin. Architecture, Sculpture*, 1867.

6

PABLO HARY

Curso de Teoría de la Arquitectura. Capítulo VII y VIII. FCEFN-UBA. Buenos Aires, 1916.



Un carácter adecuado

A propósito del homenaje rendido ante el retiro de Hary como profesor de la EA en 1925, la *RdeA* publica un artículo escrito en 1923 para el diario *La Nación* que reproduce un balance del profesor acerca del primer cuarto de siglo de la EA:

[...] muy vinculados al movimiento edilicio, no incurrimos en el error de calcular aquí programas de composición ajenos a las necesidades del momento. Creo que tuvimos razón, y ahora [...] podrá irse pensando en enseñar cosas tanto más grandiosas, pero sin caer [...] en megalomanías ridículas dentro de un país joven, que en primer término debe solucionar los problemas utilitarios (Hary, 1925, pp. 397-398).

Y continúa:

Los profesores fundadores no éramos megalómanos, ni teníamos la pretensión de llegar a lo admirable. [...] enseñábamos lo que sentíamos necesario para el tremendo empuje de edificación en cuyo torbellino nos desempeñábamos. Nuestras cátedras eran prolongación de nuestras febriles oficinas (Hary, 1925, p. 398).

Aunque sus palabras poseen ciertos aires justificativos, muestran una recepción selectiva y operativa del modelo de enseñanza *beaux-arts* en la EA, atenta tanto a los problemas de la arquitectura pública como privada de la ciudad de Buenos Aires.

Regular su construcción a través de la normativa, premiar el “buen gusto” e institucionalizar la enseñanza artística de la arquitectura, fueron algunos de

los medios empleados para controlar la edificación en la búsqueda de conseguir un carácter conveniente para la arquitectura de la ciudad, en su doble condición de capital nacional y de metrópolis.

Bibliografía

Aliata, Fernando (2003). La democratización del ornamento. Juan Martín Burgos y la transformación de la arquitectura de Buenos Aires entre 1850 y 1880. *Registros. Revista de Investigación del Centro de Estudios*, 1, 45-54.
<https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/379/251>

Bonicatto, Virginia (2011). *Escribir en el cielo. Relatos sobre los primeros rascacielos en Buenos Aires (1909-1927)*. UTDT (tesis inédita).
<http://repositorio.utdt.edu/handle/utdt/1326>

Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí (2017). Modernización, metropolización y cultura arquitectónica en ciudades sudamericanas, 1870-1930. *Registros. Revista De Investigación Histórica*, 13(2), 1-4.
<https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/187>

Burgos, Juan Martín (16 de abril de 1880). La arquitectura en Buenos Aires. *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, tomo 9, 193-207.

Candiotti, Marcial (1920). Bibliografía doctoral de la Universidad de Buenos Aires y catálogo cronológico de Tesis. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, tomo XLIV, 568-576.

Caride Bartrons, Horacio y Molinos, Rita (2014). *Alejandro Christophersen. Maestros de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Arte gráfico argentino.

Censo General de población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires (1910). Buenos Aires: Compañía Sud-americana de Billetes de Banco (levantado en octubre de 1909).

Censo General de población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires (1905). Buenos Aires: Compañía Sud-americana de Billetes de Banco (levantado entre el 11 y 28 de septiembre de 1904).

Chanourdie, Enrique (diciembre de 1895). Arquitectura y Arquitectos. *Revista técnica*, I, (9), 135-137.

Chanourdie, Enrique (abril-mayo de 1907). De actualidad. *Arquitectura* (suplemento *Revista Técnica*, XIII), IV, (44), 9-12.

Christophersen, Alejandro (diciembre de 1923). Los rascacielos y las construcciones gigantescas. *Revista de Arquitectura*, (36), 123-125.

Christophersen, Alejandro (agosto, 1925). Mandobles contra la lógica y la estética. *Revista de Arquitectura*, (56), 279.

Cravino, Ana (2012). *Enseñanza de arquitectura: una aproximación histórica 1901-1955: la inercia del modelo Beaux arts*. Buenos Aires: Nobuko SCA.

Crosnier Leconte, Marie-Laure (2016a). Belgrano, Joachim Mariano. *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. París: INHA. <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00280530>

- Crosnier Leconte, Marie-Laure (2016b). Karman, René. *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. París: INHA. <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00282437>
- Crosnier Leconte, Marie-Laure (2016c). Villeminot, René. *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. París: INHA. <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00282649>
- De la Cárcova, Ernesto (1902). Concursos anuales de arquitectura. *Revista Técnica*, VIII, (151), 122-124.
- De la Cárcova, Ernesto (s/f). Carta dirigida al decano de la FCEFN-UBA Juan Sarhy (manuscrito) [sin catalogar]. Colección Ernesto de la Cárcova, Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.
- De Privitello, Luciano (2009). *Vecinos y ciudadanos: política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Devoto, Fernando (2003). *Historia de la Inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Egbert, Donald D. (1980). *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- El homenaje al Arquitecto D. Pablo Hary (noviembre, 1925). *Revista de Arquitectura*, (59), 393-398.
- Épron, Jean-Pierre (1997). *Comprendre l'éclectisme*. París: Institut Français d'Architecture/ Norma Editions.
- Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (1914). Sesión de 19 de junio 1914. *Revista Universidad de Buenos Aires*, 11, 26, 401-409.
- Franchino, Magalí (2016). Entre el arte y la técnica: René Villeminot y la arquitectura *beaux-arts* en la Argentina (1878-1928). *Estudios del hábitat*, 14(1), 28-67. <https://revistas.unlp.edu.ar/Habitat/article/view/2669>
- Franchino, Magalí (2020). El origen de una reliquia: Del atelier *beaux-arts* al Taller de Composición arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (1901-1928). *Registros. Revista De Investigación Histórica*, 16(2), 43-67. <https://revistas-faud.mdp.edu.ar/registros/article/view/480>
- Garric, Jean-Philippe (2017). The French Beaux-Arts. En M. Bressani y Ch. Contandriopoulos (Eds.), *The Companion to the History of Architecture, Vol. III: Nineteenth-Century Architecture* (pp.45-60). Malden: John Wiley & Sons.
- Gentile, Eduardo (2004). Voz "Casa de renta". En J.F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (vol. C-D, pp. 37-40). Buenos Aires: Clarín Arquitectura.
- Grementieri, Fabio (1992). Maestros de la Arquitectura. Lanús y Hary. Arquitectura privada y carácter urbano. *Revista CPAU*, (3), 21-27. Buenos Aires, Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo.
- Grementieri, Fabio (2004). Voz "Le Monnier, Edouard Stanislas". En J.F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (vol. I-N, pp. 77-79). Buenos Aires: Clarín Arquitectura.
- Grementieri, Fabio (2004). Voz "Lanús y Hary". En J.F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (vol. I-N, pp. 53-54). Buenos Aires: Clarín Arquitectura.
- Gruschetsky, Valeria (2008). "El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche". *La transformación de la calle Corrientes en avenida. Debates y representaciones. Buenos Aires 1927-1936*. [Tesis de Licenciatura, inédita. Universidad de Buenos Aires].
- Hary, Pablo (octubre de 1916). Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. Capítulo VI: El gran hotel privado. *Revista de Arquitectura*, (8), 7-20.
- Hary, Pablo (marzo-abril de 1917). Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Capítulo VII y VIII: los pequeños hoteles privados y la casa de habitación de alquiler. *Revista de Arquitectura*, (10), 17- 23.
- Hary, Pablo; Lanús, Eduardo María; Le Monnier, Eduardo y Dormal, Jules (1904). *Fichas de inscripción de los primeros asociados 1904/1920*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos.
- Hary, Martín (2018). « *C'est le pays du bon dieu* » [« el país de tata dios »] 1881-2016. *Las vivencias de cinco generaciones franco argentinas*. Buenos Aires: Maihuensh.
- Huergo, Luis (15 de marzo de 1901). Carta a Leopoldo Basavilbaso (manuscrito) (G3-02-38). Fondo Rectorado, Archivo Histórico, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Laloux, Victor (10 de agosto de 1912). Carta dirigida a Ernesto de la Cárcova [sin catalogar]. Colección Ernesto de la Cárcova, Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.
- Lambert, Guy (2014). La pédagogie de l'atelier dans l'enseignement de l'architecture en France aux XIXe et XXe siècles, une approche culturelle et matérielle. *Perspective*, (1), 129-136. <http://perspective.revues.org/4412>
- Lambert, Guy y Thibault, Estelle (2011). *L'Atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique*. Wavre: Mardaga.
- Le Monnier, Eduardo (septiembre, 1898) Garnier y la arquitectura bonaerense. *Revista Técnica*, (70), 231-232.
- Lewis, Michael J. (2012). 1860-1920. The Battle between Polytechnic and Beaux-Arts in the America University. En J. Ockman y R. Williamson (Eds.), *Architecture Schools: Three Centuries of Educating Architects in North America*. Cambridge: MIT Press/Association of Collegiate Schools of Architecture.
- Liernur, Jorge Francisco (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Noel, Martín (1925). Intendencia Municipal, Comisión Estética Edilicia, *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. El Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal*. Buenos Aires: Talleres Peuser.
- Novick, Alicia y Sánchez, Sandra (2004). Voz "Reglamento". En J.F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de arquitectura en la Argentina* (vol. O-R, pp. 167-171). Buenos Aires: Clarín.
- Piccioni, Raúl (2001). *El arte público en la transformación de la ciudad del centenario. Buenos aires 1890-1910*. [Tesis de Maestría en Investigación. Estudios de Posgrado en Historia, inédita. Universidad de San Andrés].
- Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1928). *Reglamento general de construcciones de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Optimus.

- Rigotti, Ana María (2014). *Las invenciones del urbanismo en Argentina (1900-1960). Inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización*. Rosario: UNR Editora. <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/3567>
- Sarhy, Juan (31 de mayo de 1912). Carta a Ernesto de la Cárcova [sin catalogar]. Colección Ernesto de la Cárcova, Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.
- Sarhy, Juan (10 de mayo de 1913) Sesión del Consejo Directivo (manuscrito) (I15-03-38) Fondo Rectorado, Archivo Histórico, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Sarhy, Juan (4 de agosto de 1914) Carta a Eufemio Uballes (mecanografiado) (F4-01-34). Fondo Rectorado, Archivo Histórico, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Shmidt, Claudia (1995). *Tratados de Arquitectura. Catálogo temático de Libros, Tratados y Revistas editados entre los siglos XVI y XIX, existentes en las principales bibliotecas públicas de Buenos Aires*. [Informe final Beca de investigación, inédito. IAA, FADU-UBA].
- Shmidt, Claudia (2012). *Palacios sin Reyes. Arquitectura pública para la "capital permanente" Buenos Aires. 1880-1890*. Rosario: Prohistoria.
- Silvestri, Graciela (2011). *El Lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- Suárez, Odilia (1986). *Planes y Códigos para Buenos Aires*. Buenos Aires: FADU-UBA.
- Ternavasio, Marcela (1991). *Municipio y política, un vínculo histórico conflictivo*. [Tesis de maestría. Buenos Aires: FLACSO].
- Van Zanten, David (1977). Architectural Composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier. En A. Drexler (Ed.), *The Architecture of the École des Beaux Arts* (pp.111-290). Nueva York: Museum of Modern Art/MIT Press.
- Versiones Taquigráfica de las Sesiones del Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires (27 de julio de 1920).
- Versiones Taquigráfica de las Sesiones del Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires (30 de junio de 1928).
- Walter, Richard (2003). *Politics and Urban Growth in Buenos Aires, 1910-1942*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fuentes de figuras

1. Archivo General de la Nación. Carpeta 67, Inventario 152.302.
2. Reglamento General de Construcciones de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1928.
3. *Izquierda*: Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1905 (levantado entre el 11 y 28 de septiembre de 1904).
Derecha: *Revista Caras y Caretas*, portada, 19 de mayo de 1906.
4. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Centro de Documentación, Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net". Buenos Aires, Argentina.
5. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Centro de Documentación, Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net". Buenos Aires, Argentina.
6. *Revista de Arquitectura* (marzo-abril de 1917), (10), 17-23.

L'académicien malgré lui: Mario Roberto Álvarez (1913-2001)

Eduardo Gentile

Como sucediera con todos los arquitectos diplomados en la Escuela de Arquitectura (EA) en la etapa previa a la renovación pedagógica catalizada por el giro político de 1955, Mario Roberto Álvarez (MRA) recibió una formación moldeada parcialmente en el sistema de la École des Beaux-Arts. Estudiante entre 1932 y 1937, los premios académicos recibidos (entre ellos obtuvo la codiciada Medalla de Oro) y sus ejercicios publicados dan cuenta de que se trataba de un excelente producto de ese sistema pedagógico, cuya herencia en su trayectoria profesional fuera señalada reiteradamente.

Sin embargo, tanto en las entrevistas que le realizaron como en las conferencias que pronunció desde inicios de la década de 1980, se mostró hostil al legado formativo recibido en la EA, despreciando parcialmente al cuerpo de profesores y al clima intelectual que se vivía, alejado a su criterio de lo que él suponía "debía ser". Paradójicamente, a la par que MRA reiteraba una y otra vez este rechazo al núcleo del sistema académico *beaux-arts*, destacaba su respeto y admiración intelectual y profesional hacia tres figuras ligadas estrechamente de uno u otro modo al modelo francés: Auguste Perret, Auguste Choisy e Hyppolite Taine.

Asumiendo que esta paradójica postura puede fundarse hipotéticamente en argumentos que expondré al final, me propuse examinar el camino formativo de MRA en la Escuela de Arquitectura y el modo en que Perret, Choisy y Taine permearon su formación.

M.R. Álvarez en la Escuela de Arquitectura durante la década de 1930

Estudié en una época en que todos los profesores eran producto de una escuela francesa y todo lo que trataban de enseñarnos era francés. Yo sospechaba que había otro tipo de arquitectura en el mundo [...] si tuviera que responder qué influencias tengo, creo que diría todas. Porque he sido un fanático, he tratado de aprender viendo y leyendo, y he tratado de sacar de cada uno de los que he visto, lo que yo creía que coincidía con lo que siento y pienso.
(Álvarez, 2011)

No quise ser un "perretsito" ni un "lecorbusiersito" (sic).
(De Brea y Dagnino, 1999)¹

Las biografías de MRA, particularmente la de Molina y Vedia (González Montaner y Molina Vedia, 2007) o la de Shmidt y Plotquin (2014) han detallado su formación en el Colegio Nacional Buenos Aires y luego su ingreso en 1932 en la EA. Como se ha señalado a menudo, esta había sido creada en 1901 (Cravino, 2012), implantando algunos aspectos del modelo pedagógico derivado de la École des Beaux-Arts parisina, como respuesta *sui generis* a críticas que sostenían la escasez de arquitectos locales con adecuada formación. Entre las singularidades de la EA, estaba por un lado el hecho de no asimilarse al liberal sistema francés según proclamaba Julien Guadet (1901, pp. 80-81) de *ateliers* libres y oficiales, donde el estudiante podía elegir según sus inclinaciones, intereses o procedencias para aprender a proyectar en camaradería y bajo la supervisión de un patrón. En la EA el profesor era impuesto y enseñaba y juzgaba a la vez, generando variadas reacciones por parte de los estudiantes. Si bien se emularon los concursos o los premios estímulo, el sistema de enseñanza de la EA era lo que Guy Lambert (2017) llama "una formación más controlada", que en cierto modo resultaba más cercana a los Politécnicos de matriz franco-germana que a la École, siendo en cierto modo el resultado de tensiones entre figuras de la EA (Franchino, 2016, p. 45).² En 1913 la EA había contratado a dos arquitectos diplomados por la École: René Karman (Crosnier Leconte, 2016a) y Ren Villeminot (Crosnier Leconte, 2016c).

1. MRA señaló en varias entrevistas que rechazó en 1936-1937 la amable invitación de Perret para trabajar en su *agence* como un modo de construir su propio camino. No se han encontrado documentos que precisen esta invitación o la respuesta por parte de MRA.

2. "[...] una compleja articulación entre tradiciones francesas, italianas, alemanas e inglesas junto con la tradición politécnica local estará presente en los diversos cursos de la EA" (Franchino, 2016, p. 45). Esta situación resultaba similar a la de las Escuelas de los Estados Unidos (Lewis, 2012, p. 68).

Este último –favorito de los estudiantes– fallecería en 1928, quedando el primero al frente de tres de los cinco niveles de Arquitectura, hasta su jubilación en 1946. Karman, como profesor, pareciera haber recibido una favorable aceptación por parte de los estudiantes, quienes destacaron la inteligencia y tolerancia hacia las nuevas tendencias modernas (Di Bello, 1996, pp. 33-34).³ No fue el caso de MRA, quien recordaba (en un reportaje realizado en julio de 1989) una poco grata reacción de Karman durante una "corrección":

Esto que hacía para ubicarme un poco (se refiera consultar las publicaciones internacionales a las que estaba suscripto desde primer año, *Moderne Bauformen, L'Architecture d'aujourd'hui* y *Technique et Architecture*), a pesar de nuestros profesores, significó que, en ocasión de tener que proyectar un hospital, entendí que lo debía hacer siguiendo el movimiento del sol, como había visto en uno publicado en el Mont Blanc. [...] El profesor de turno, que era el gran profesor Karman, quería hacer siempre cosas con bracitos (*sic*). Parecían sistemas de obras sanitarias, todos los partidos tenían en el eje al medio, a la derecha, a la izquierda, etc. [...] Elevé uno que no tenía nada que ver con eso, inspirado por todas las cosas que yo estaba viendo. [...] Karman me tiró el tablero y dijo: ¿Quién se cree que es el profesor, usted o yo? [...] El que no pasaba el tamiz, evidentemente no era bien visto por los profesores (Bartolini y Lo Re, 1991).

Por el contrario, de Alfredo Villalonga –Academia Nacional de Bellas Artes, 2019–, profesor asociado a Karman, MRA señalaba "era lo mejor en la EA... el no muy enaltecido Villalonga dejaba hacer a los alumnos y que desarrollaran sus ideas. Eso era bueno... Nos dejaba buscar por nuestros propios caminos" (Álvarez y Zimmermann Guerrico, 1982, p. 39). Se podría concluir que MRA expresaba una desinteligencia personal frente a algunos profesores impuestos (a los que se sumó Raúl J. Álvarez) antes que un rechazo al *systeme in toto*. Para medir el grado de adhesión, simpatías o rechazos que provocaron los ejercicios de proyecto –eje del sistema de enseñanza-aprendizaje– basta considerar como fuente los trabajos publicados en la *Revista de Arquitectura* durante esta etapa. La dedicación, el compromiso, el desarrollo de habilidades y la adhesión a los principios, unidos a las aptitudes y actitudes que requerían los proyectos a realizarse en el taller, no muestran desgano alguno, y trazaron una huella muy profunda en buena parte de los arquitectos formados de este modo.

Revisando uno de los ejercicios del Segundo Curso de Arquitectura, correspondientes al año 1933, a cargo de René Karman y Raúl J. Álvarez ("Estudio de

3. El impacto de la arquitectura moderna entre los estudiantes se hizo sentir antes que MRA ingresase en la EA, tal como se evidencia en el número extraordinario de la *Revista de Arquitectura* de enero de 1930, donde se publican trabajos de estudiantes encabezados por un breve preámbulo a modo de advertencia, "El moderno en el taller".

una Escalera”) se observa el inicio del proceso de aprendizaje del proyecto a través del desarrollo de “elementos de composición”,⁴ derivados de los *concours d'éléments analytiques* que establecía la École para obtener *valeurs* (Guédy, 1899, pp. 151-52)⁵ (Figura 1).

En la década de 1930 resultó habitual que a partir del Tercer Curso se manifestaran propuestas desligadas del vocabulario historicista (clasicista o medievalista según el caso), como se puede observar tanto en “Un Hospital” desarrollado por MRA en 1934 –bajo la tutela de Alfredo Villalonga– o “Un Sanatorio en las Sierras” de Mario Cappagli, el año anterior. Esta evidencia pone en tela de juicio las manifestaciones de MRA acerca del rechazo de Karman a todo proyecto que “no tuviera bracitos”, es decir pabellones articulados. Tanto el proyecto de MRA para “Un edificio para la Lotería Nacional” en el Cuarto Curso (1935) como “Una Casa de Correos y Telégrafos” de Heriberto Reichart (1933) desarrollan *partis* tradicionales caracterizados, como el edificio para oficinas que Mies publicó en la revista *G* en 1923 (Figura 2).

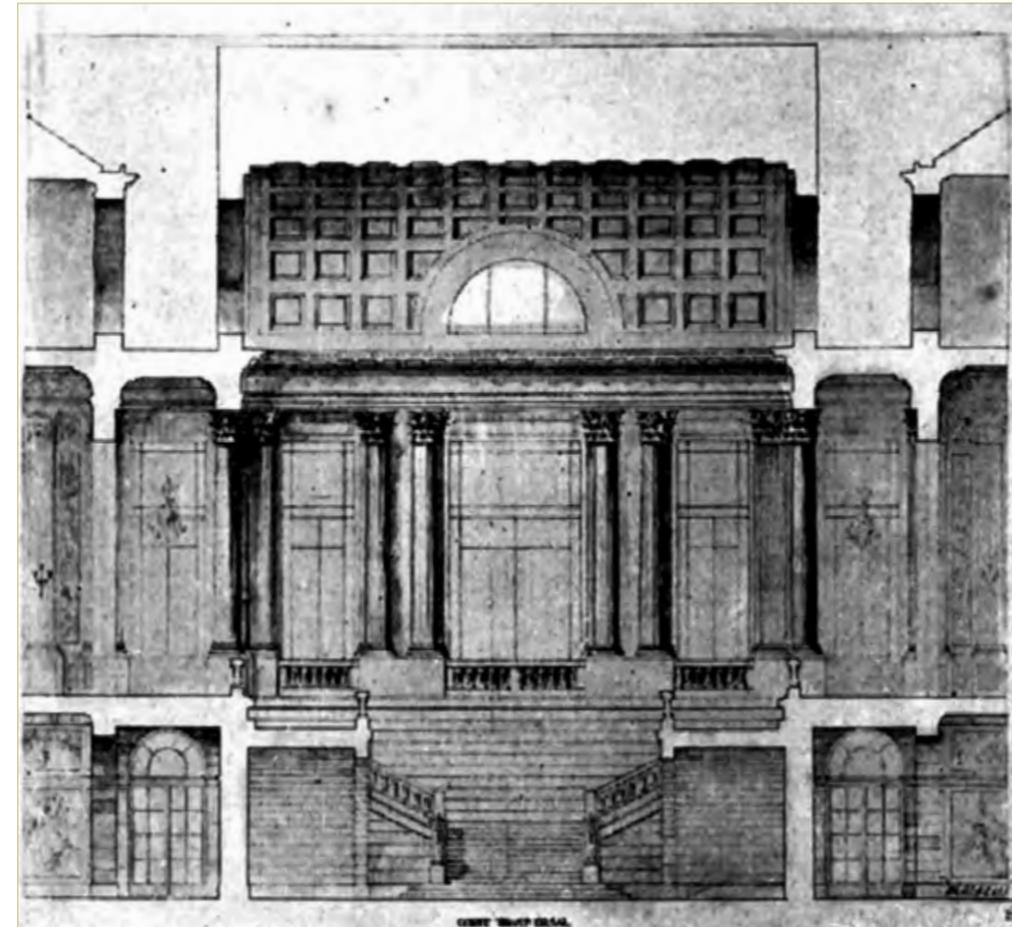
Álvarez en la Escuela de Arquitectura (1933-35)

En el ejercicio del Quinto Curso (1936), “Hotel de Pasajeros”, MRA desarrolla un característico *parti* vigente entonces, donde el *poché* ha desaparecido, aunque la regularidad en las columnas derive más de Perret que de Le Corbusier. Howard Robertson⁶ incluye, en un libro que –aparentemente– fue influyente en

4. Estos ejercicios para el Segundo Curso –al parecer– no se modificaron hasta 1955, incluido el manejo del vocabulario estilístico historicista.

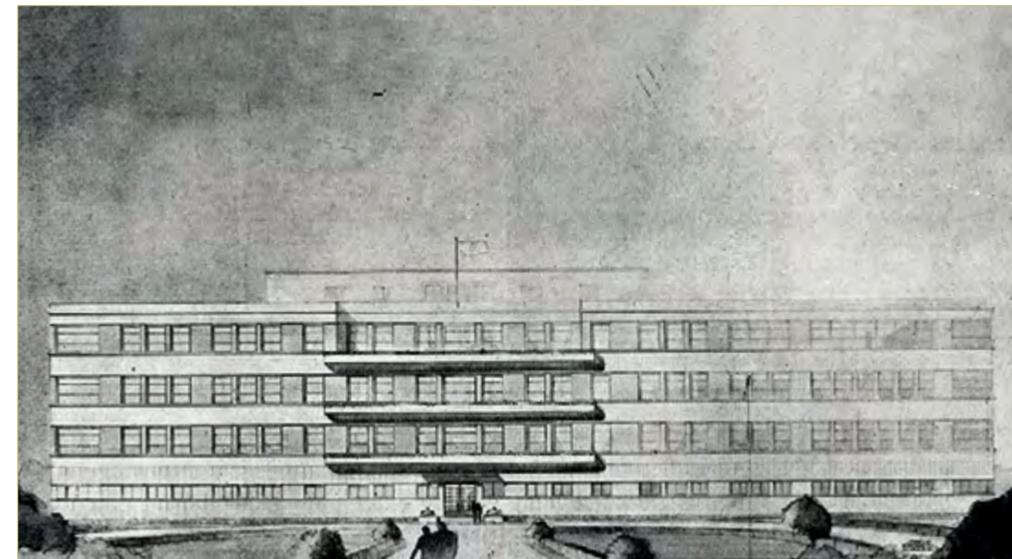
5. La École había establecido que este concurso “es el primer proyecto arquitectónico realizado por estudiantes recién admitidos, y consiste en una composición a gran escala de fragmentos de arquitectura, como un capitel, un pórtico o una fachada y un detalle en escala 1:25”, exigiéndose que “Para el renderizado, todos los dibujos deben acquarelarse, el jurado tiene en cuenta la precisión del dibujo de las sombras”. Los temas habituales eran: *l'étude extérieure et intérieure d'une travée de monument*; *l'étude de travées d'un double portique annulaire*; *un péristyle*; *l'étude de deux chapiteaux corinthiens*; *la porte cochère d'un grand hôtel*; *un puits*; *une façade de mairie pour une petite ville*; *la cour d'un hôtel du Ministère de la Guerre*; *la façade d'un casino sur une source d'eau minérale*; etc. Como bibliografía se señalaba: “*Les candidats pourront consulter pour ce concours, les ouvrages de Stuart et Revett, les antiquités d'Athènes, le parallèle des ordres, par Charles Normand ; le Traité de perspective et tracé des ombres, par P. Planat*”.

6. Sir Howard Morley Robertson fue alumno en la École de Eugène Duquesne, lo que explicaría su posición acerca de la asimetría. Una vez diplomado, Robertson fue profesor entre 1920 y 1932 de la Architectural Association londinense (1888-1863), etapa en la que publicó *The Principles of Architectural Composition* (Robertson, 1924). Un indicio que permite señalar que este texto era referencia en el taller de Karman antes de su traducción al castellano (Robertson, 1955), que llegó en fecha tan tardía como octubre de ese año, radica en que en la contraportada de esta edición se menciona que el traductor, Ludovico Kopmann, integraba la cátedra de Arquitectura de la que Raúl J. Álvarez era el profesor titular. Para su biografía, véase Crosnier Leconte, 2016b.



1
Ejercicio de MRA
en la EA, 1933.

Tema: Estudio de
una escalera.
Arquitectura,
Segundo Curso.



2
Ejercicio resuelto
en lenguaje modernista
de MRA, 1934.

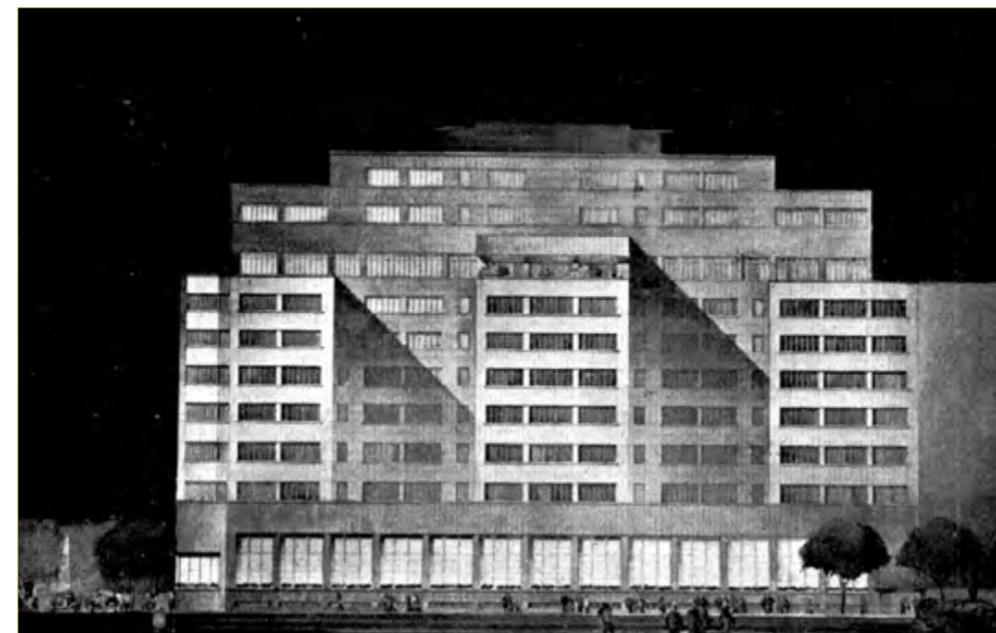
Tema: Un hospital.
Arquitectura,
Tercer Curso.

la formación estudiantil dentro de la EA, un dibujo analítico sobre el Théâtre des Champs Elysées, comentando: “El plano revela la construcción moderna liviana, evidenciada por paredes de poco espesor y puntos de apoyo ampliamente espaciados. Las formas del plano resultan de la estructura y no imitan, o muy poco, la construcción en mampostería portante”. Notemos, además, que el propio Karman realizaba estudios destinados a los ejercicios de la EA que iban en la misma dirección, como los que reproducen la figura central y la derecha, mostrando que la desaparición del *poché* no constituía una contrapropuesta estudiantil, sino que estaba inducida por el profesor (Álvarez *et al.*, 1951, p. 47) (Figura 3).

La aparición de *partis* asimétricos era un tema sobre el que el saber académico había construido una entera jurisprudencia a partir de las propuestas ganadoras de Grand Prix en 1897 y en 1901. Como ha señalado Van Pelt (1902, p. 197): “An unsymmetrical composition naturally throws the principal motive out of the middle of the composition. It should be balanced [...] M. Duquesne’s Grand Prix design is an example of an unsymmetrical arrangement selected on account of the ground formation”. Sin embargo, en la década de 1930 los estudiantes comenzaron a introducir, aunque fuera de modo homeopático, configuraciones asimétricas no ligadas a terrenos en declive o situaciones particulares de entorno que lo estimulen, que resultan cercanas a Le Corbusier, “traducido” por el sistema académico. Esto podría resultar un contrasentido pero, como ha señalado Jacques Lucan (2009, pp. 377-378), lo que Le Corbusier denomina “órganos” –en relación al proyecto del Palacio de los Soviets– resultaban en rigor elementos de composición ligeramente camuflados. Por lo tanto, era fácil trasladar la gramática corbusierana a los *partis* de la EA sin entrar en confrontación con los profesores.

Robertson hace hincapié en la composición equilibrada o asimétrica:

Ya hemos mencionado las categorías de planta en grandes edificios: simétrica y equilibrada o asimétrica. En esta, los grupos a cada lado del eje de simetría revelan cierta desigualdad de forma y detalle. En la composición simétrica hay elementos de grandeza, apropiados para los edificios monumentales e imponentes. El tipo asimétrico se presenta donde las condiciones del terreno, diferencias de nivel, paisaje, etc., sugieren una solución más pintoresca, aunque a veces pueden tener gran dignidad, como en el caso de la nueva Casa Comunal de Estocolmo, que se parece a la planta simétrica por función y carácter, pero permite aprovechar las variaciones del terreno y paisaje, para una distribución menos formal [...] El tipo de composición surgirá del programa; es un error forzar la planta porque al arquitecto le guste la simetría *per se*, donde se impone una solución completamente libre e irregular. Los planos tipos son tan peligrosos y contagiosos como las modas de “estilos”; en este momento hay una gran tendencia a resolver toda clase de programas arquitectónicos (Robertson, 1955, pp. 137-139).



En esta línea se inscriben dos trabajos de MRA: “Un faro”, del Tercer Curso y “Un Lazareto Marítimo”, del Quinto Curso. Nótese la filiación romántica en el ejercicio del Faro –con una yuxtaposición formal cercana a Viollet-le-Duc– y la proximidad del Lazareto al proyecto Grand Prix de Duquesne⁷ (Figura 4).

La “innombrable” herencia del *civic art*

MRA obtuvo en 1934 el primer premio del concurso Villeminot, organizado por la EA, cuyo tema era “Una Plaza Pública”. La solución se inscribió en la línea del *civic art* norteamericano –el modelo de la *city beautiful* codificado por Hegemann y Peets (1922)– tendencia ampliamente conocida en Buenos Aires desde el Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio de 1925 (Comisión de Estética Edilicia, 1925), cuyos ideales reaparecieron en 1934 en el Proyecto para Centro Cívico en Plaza de Mayo, realizado por proyectistas (no mencionados) de la Dirección General

⁷ Joseph-Eugène-Armand Duquesne (1869-1929), alumno de Pascal, obtuvo el Grand Prix en 1897 cuyo programa era “Eglise votive dans un lieu de pèlerinage célèbre”. El proyecto resulta una aislada muestra del empleo del balance compositivo frente a la axialidad habitual, cuando el programa, organizado en función de un terreno escarpado, no está centrado sobre el eje principal (que comúnmente es el vertical).

3
Ejercicio de MRA
en la EA, 1936.

Tema: Hotel
de pasajeros.
Proyecto Final.
Arquitectura,
Quinto Curso.

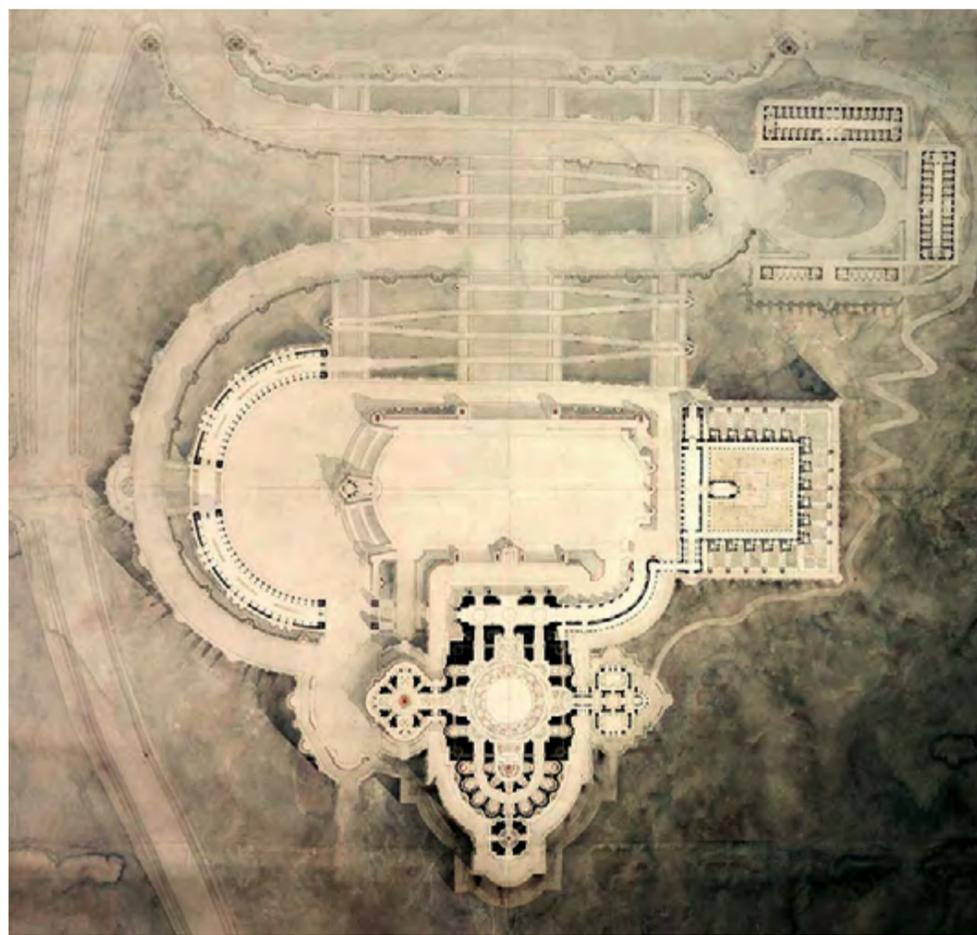
4

a. Ejercicio de MRA en la EA, 1936.

Tema: Un Lazareto Marítimo. Arquitectura, Quinto Curso.



b. *Eglise votive dans un lieu de pèlerinage célèbre*, de Joseph-Eugène-Armand Duquesne (1869-1929), Grand Prix, 1897.



de Arquitectura del MOP.⁸ Muestra de MRA que no rechazaría estos principios de estética urbana luego de graduarse, son dos trabajos de su madurez. Por un lado, los croquis (Piñón, 2002) donde argumentó el partido elegido para el edificio Panedile (1968) –tan próximo al planteo del Mihanovich de Calvo, Jacobs y Giménez (1927)– y, por otro lado, la ampliación de la Bolsa de Comercio (1974), cuya reticencia a destacarse la emparenta con el pensamiento del *civic art* (1921). En efecto, Hegemann y Peets inician su tratado con una ilustración satírica, publicada en la *Architectural Review* de 1904, del caótico estado de cosas en muchas ciudades de los Estados Unidos que era menester transformar mediante las virtudes de la “*city beautiful burhamiana*”. Las referencias a la Madeleine o al Rockefeller Center se pueden leer a la luz de lo que recomendaba Guadet (1901) a sus estudiantes: “*Il faut que, lorsque vous composerez, vous soyez assez riche de connaissances pour pouvoir évoquer l’analogie des plus beaux modèles*” (Es necesario que, cuando compongan, estén enriquecidos por conocimientos para poder mencionar la analogía de los más bonitos modelos) (Figura 5).

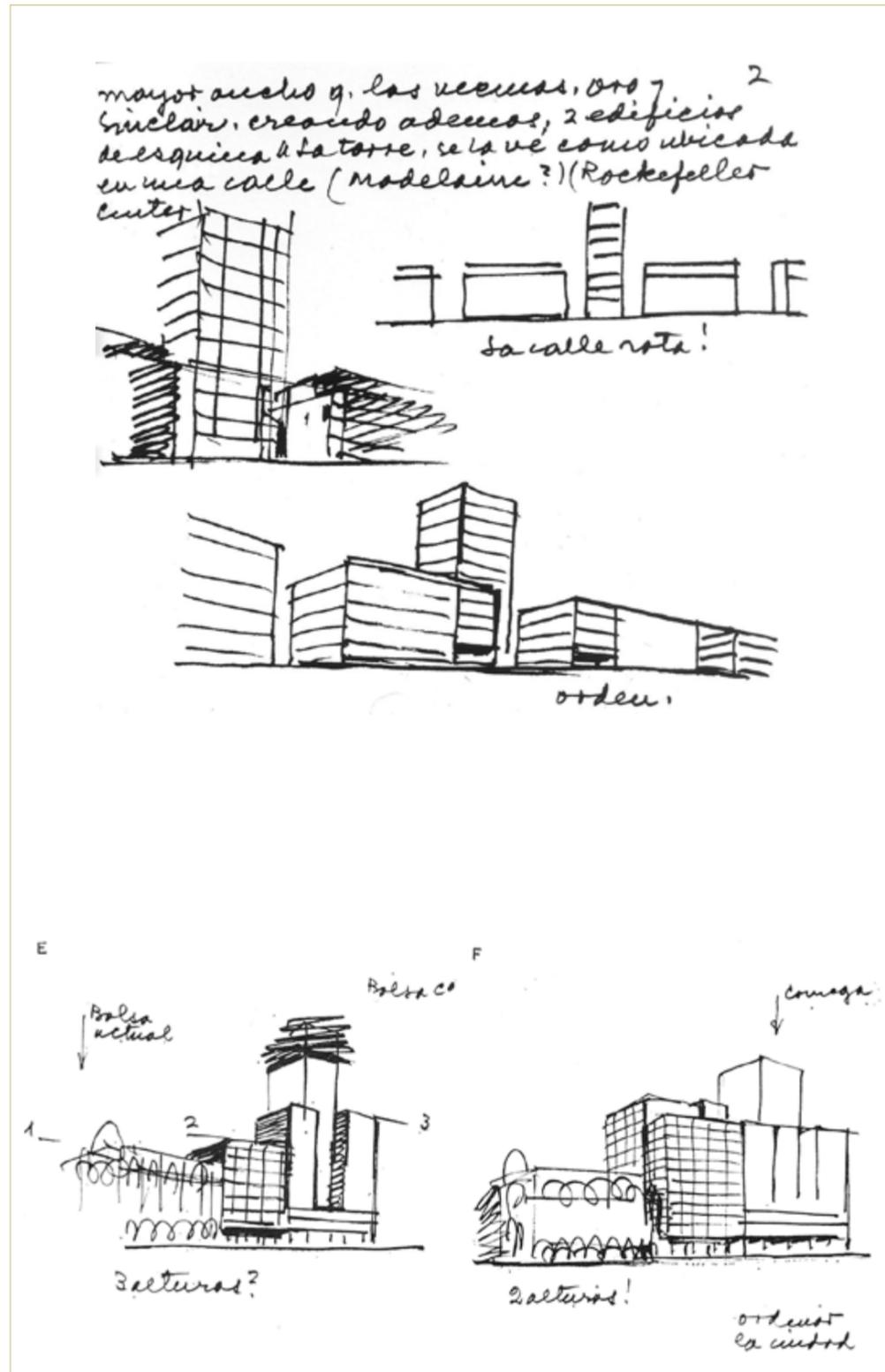
Choisy, Taine y Perret

Frente a la pregunta de qué lecturas e influencias durante su carrera ayudaron a conformar su identidad, MRA señaló:

En esa formación primera, uno de los libros que siempre he manifestado que hay que leer y releer que yo lo considero de cabecera, es el de Choisy, que me he cansado de comprarlo y regalarlo, en el cual se aprecia que las formas en la arquitectura no solo siguen a la función como decía Sullivan, sino que directamente son el resultado de un proceso constructivo [...] Hipólito Taine también influyó mucho en nuestra formación. Por lo menos en la mía personal, cuando hablaba de que toda obra tenía que ser concebida de acuerdo a su medio ambiente, su época, su clima, cosas que yo he creído y son extensivas a la arquitectura [...] No quise ir, a la manera de otros amigos valiosos de mi camada, como Kurchan y Ferrari Hardoy, a trabajar con Le Corbusier, que ofrecía a los arquitectos recién recibidos ámbito para el trabajo, ni tampoco con Perret, a quien siempre he admirado, y que, siendo presidente del Centro de Estudiantes, con otro arquitecto Lavallo Cobo, conseguimos traerlo a dar una serie de conferencias en Buenos Aires. De Perret aprendí muchas cosas, entre otras la de no querer llamar la atención con las obras” (De Brea y Dagnino, 1999).

⁸ En 1934 Jorge Kalnay había desarrollado un proyecto para intervenir en la Plaza de Mayo y toda el área central de la ciudad más relacionado al giro contemporáneo que el de MRA o el MOP exhibían (Gentile, 2004, pp. 59-66).

5



a. Croquis de MRA para el edificio Panedile, 1968.

b. La ampliación de la Bolsa de Comercio, 1974.

En primer lugar, hay que señalar que Auguste Choisy no era un *outsider* de la École, –aunque no fuera profesor allí y se inscribiera en la herencia racionalista de Viollet-le-Duc– merecía la aprobación del académico Julien Guadet, quien lo considera una voz autorizada en relación a las bóvedas romanas. Su repercusión sobre la teoría y la praxis arquitectónica en el siglo XX ha sido ampliamente tratada y no debe sorprender que para MRA fuera una figura influyente. En la anteúltima página (711) del volumen 1 de la edición en castellano¹⁰ –la que habrá leído MRA sin duda y con placer– Choisy señala “La arquitectura suntuosa expira con la Revolución: la nueva sociedad que se constituye, requiere un arte nuevo”, y continúa más adelante: “pareciera que el arte se constriñe a vivir de la tradición, en espera de una idea original, o de la aparición de un principio propio. Afortunadamente esa idea, en principio, parece desprenderse de la introducción de un nuevo material en el esqueleto de nuestros edificios: esto es el hierro”.¹¹ Señales de Choisy aparecen en su carrera tempranamente: en el ejercicio habitual del Segundo Curso de “Una Galería Abovedada” y, a diferencia de otros trabajos de ese mismo curso y tema como el de Juan Kurchan, MRA representa dos perspectivas anatómicas de las bóvedas –con claroscuro lavado, para no quebrar la estética exigida en el *rendu*– al modo de *L’Art de bâtir chez les Romains* de Choisy. Un año después, en el ejercicio de MRA en el Tercer Curso de “Un Gimnasio Municipal”, nos encontramos con una axonométrica del género que Choisy emplea en *L’Histoire* y que Perret utilizara para mostrar el Théâtre de l’Exposition Internationale des Arts Decoratifs de 1925, conocido sin duda por MRA dado que fue publicado en el número de octubre de 1932 de *L’Architecture d’aujourd’hui*,

9. Auguste Choisy (1841-1909) se formó como ingeniero en la École Polytechnique bajo la guía de Léonce Reynaud, culminando sus estudios en lo que era entonces una escuela de aplicación de la anterior, la École des Ponts et Chaussées, donde continuó formándose junto a Reynaud. En esta última comenzó a enseñar historia de la arquitectura a partir de 1876.

10. Si bien MRA menciona la lectura de Choisy desde tiempos de estudiante, nos encontramos con algunas dudas. Aparentemente, Víctor Leru publica una traducción al castellano en 1944, esto es, muchos años después del egreso de MRA de la EA. La versión más conocida de esta edición en castellano publicada por Víctor Leru no es, sin embargo, la edición original: según se afirma en una nota incluida en la anteportada, existió una versión inicial, que se supone era fiel a la diagramación francesa y una segunda edición (reimpresa muchas veces, así la novena edición data de 1980) rediseñada de tal modo que los dos volúmenes en que se dividió esta nueva edición comprenden uno exclusivamente de texto (712 páginas) y un segundo de ilustraciones (402 páginas). Queda la duda si MRA consultaba la edición en francés (la *Histoire de l’architecture* originaria estaba organizada en dos tomos de 800 y 642 páginas respectivamente, y fue editada en París por Beranger en 1899) o si su descubrimiento de primera mano de Choisy no haya sido posterior a su egreso en 1937, a través de la edición de Leru. La figura de Choisy ha sido objeto de dos tesis recientes: Mandoul, T., 2008; y Landsberger, M., 2015.

11. Choisy retoma en la *Histoire* de 1899 una antigua idea de Viollet-le-Duc (1814-1879) “*En résumé, il n’y a, pour les arts, comme pour les sociétés, qu’un moyen naturel et légitime de se produire; c’est d’être de leur temps, c’est de vivre des idées de leur siècle; c’est de s’appropriar tous les éléments de la civilisation qui se trouvent à leur portée; c’est de créer des œuvres qui leur soient propres, en recueillant dans le passé, en choisissant dans le présent tout ce qui peut servir à leur usage*” (Viollet-le-Duc, 1846, p. 10).

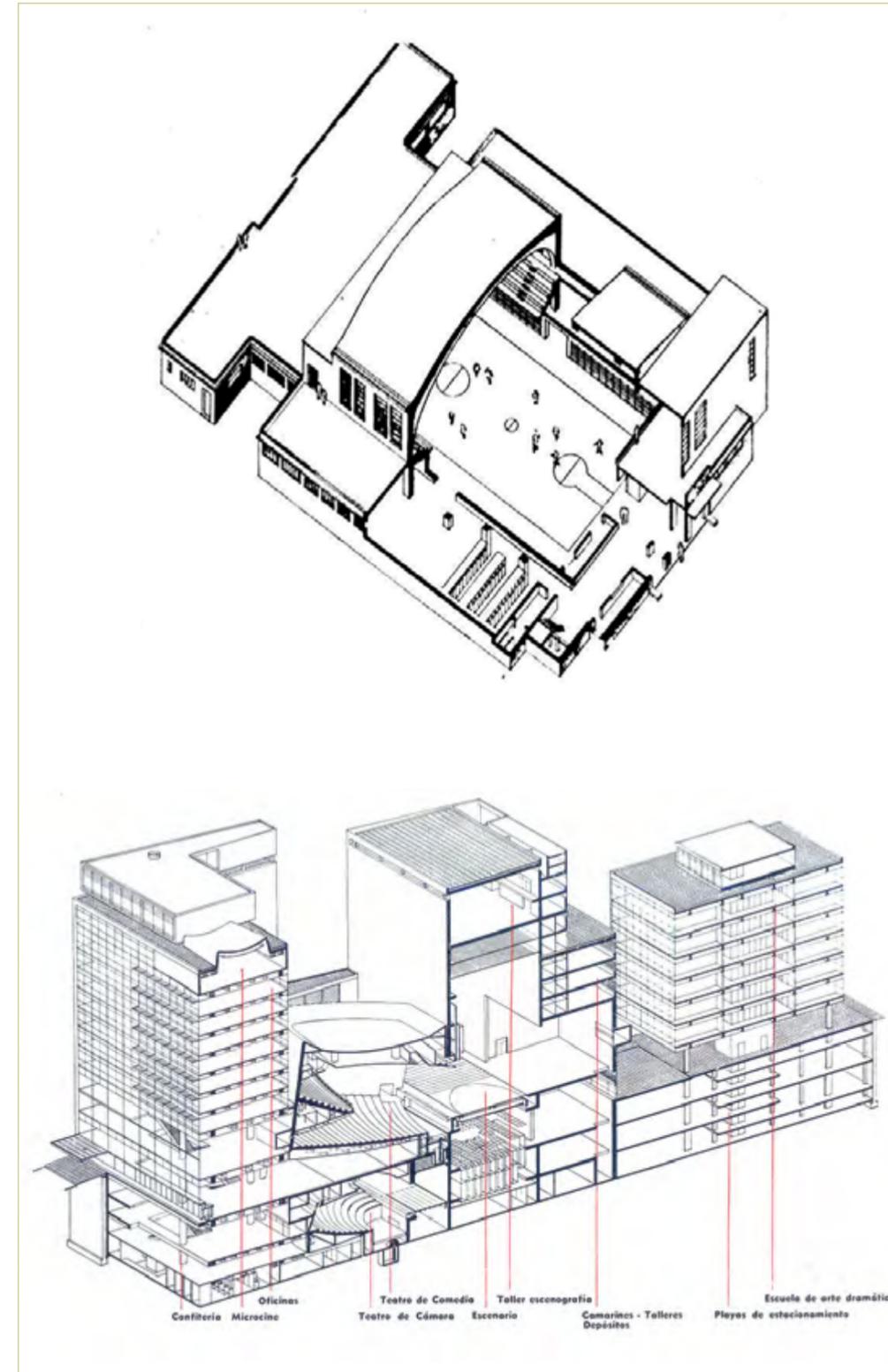
dedicado a Perret. Nótese que, en este caso, MRA no recurre al claroscuro empleado tanto por Perret como por sí mismo en el ejercicio del año precedente. El método axométrico implicó un cambio profundo respecto a los criterios gráficos usuales en la École, y no resulta casual en este contexto que la conocida perspectiva del Teatro Municipal General San Martín –que integró la publicación de la obra en 1959– sea un corte axométrico analítico, en la línea del que Perret realizó para el Théâtre des Champs Elysées, aunque resultara menos radical que la de este, que solo muestra el esqueleto estructural.

La figura de Hippolyte Taine se hallaba en cambio inserta en el seno de la École. Fue profesor durante una década de Histoire de l'art et esthétique (entre 1864 y 1874) sucediendo a Viollet-le-Duc, quien solo estuvo un año, debiéndose alejar de la École por el hostigamiento de los estudiantes. Simona Talenti (2000, pp. 38-39) señala que los académicos prefirieron a un historiador-filósofo, que deja la historia de la arquitectura en favor de un discurso estético y una historia del arte que partían de un nivel más conceptual y sistemático, donde las obras se consideraban por su intrínseco valor artístico y no solo como testimonios del pasado o de una historia de las civilizaciones. Esta aparente deshistorización era favorecida en un tiempo en que la arquitectura moderna deseaba romper todo anclaje histórico. Taine circulaba en nuestro medio profusamente: su *Filosofía del Arte* –donde expone la cuestión del carácter– fue publicada en Buenos Aires por la librería y editorial El Ateneo en 1945, existiendo además una edición de 1951 de la editorial Espasa Calpe realizada también en Buenos Aires, mientras que *El arte en Italia* fue publicado en Buenos Aires por Anaconda, en 1943. Ahora bien, al igual que en el caso de Choisy, interesaría señalar que, más allá de que MRA haya o no leído sus textos durante la trayectoria formativa en la EA, el hecho que los señale como referentes intelectuales indica la gravitación de la formación académica en MRA, más allá de su pretensión de desmarcar aquellas influencias de esta última (Figura 6).

Para 1936 la figura de Perret –quien por entonces estaba desarrollando una prolífica actividad como conferencista en diversas ciudades de Europa (Abram, Lambert y Laurent, 2006)– resultaba, cuanto menos, ambigua. La revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui* dedica a Perret su entera edición de octubre de 1932. En sus páginas hallamos desde el elogioso y distorsivo editorial redactado por su jovencísimo discípulo Pierre Vago,¹² quien presenta a un Perret moderno *tout court* a la matizada crítica de Le Corbusier.¹³ La paradoja, en el caso

12. Pierre Vago nació en 1910, cursó en la École spéciale d'Architecture, donde fuera alumno de Perret, ingresando en 1932 a la revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, fundada dos años antes.

13. "Auguste Perret se divide en dos hombres: le constructeur (dans le sens le plus élevé, le plus digne) et l'architecte dans un sens qui n'est pas celui des temps modernes" (Le Corbusier, 1932, p. 9).



6

a. Ejercicio de MRA para el Tercer Curso de la EA, 1934.

b. Corte axométrico del TMGSM, 1959.

de Auguste Perret, resulta en que fue un destacado alumno de la École¹⁴ –aunque más tarde renegara de su formación–, realizando una meteórica carrera de *élève*, truncada por razones aparentemente laborales. Invitado a la EA por el Centro de Estudiantes de Arquitectura, presidido entonces por MRA, ofreció siete conferencias en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. La recepción oficial fue entusiasta, a juzgar por los editoriales de Alfredo Villalonga en la *Revista de Arquitectura* de septiembre de 1936: “El prestigio del maestro atribuye a su venida el significado de un verdadero acontecimiento intelectual destinado a producir provechosas consecuencias en nuestros medios culturales relacionados con la arquitectura” (Perret, 1936, p. 424). Más adelante señala: “Su aprendizaje hecho “en la obra”, y por la lectura de Viollet-le-Duc, además de los sabios consejos de Guadet, le revelan LA PERFECTA UNIDAD DEL ARTE Y LA TECNICA” (en mayúscula en el original). Más allá de esta apropiación oficial, MRA visualizaba a Perret como un cruzado –no vanguardista– que estaba en el polo opuesto a la aparente ortodoxia de la EA y, a pesar de las ambigüedades que suscita su obra y pensamiento, la personalidad de Perret brillaba fuera de toda referencia a un eventual molde intelectual, mientras que Karman resultaba un mero –y sustituible– producto impuesto por las autoridades de la EA.

Conclusiones

MRA: Villalonga... nos dejaba buscar nuestros propios caminos.

PREGUNTA: ¿...aquí en su estudio aplica el mismo método con los proyectistas?

MRA: Sí, siempre hacemos varios partidos y los desarrollamos...
para no matar embriones.

(Álvarez y Zimmermann Guerrico, 1982, p. 38)¹⁵

Revisados estos indicios, cabe preguntarse la posibilidad de que MRA fuera construyendo, a partir de su egreso de la EA, una imagen algo heroica de sí mismo. Frente a una carrera académica intachable, decidió, en algún momento de su vida,

14. Peter Collins se cuenta entre los primeros en realizar una meticulosamente documentada biografía de Perret, aunque su título resulta algo desorientador (Collins, 1959). En 2004, McGill-Queen's University Press de Canadá lo reeditó con un prefacio de Kenneth Frampton y una introducción de Régean Legault.

15. La continuidad de esta herencia formativa se advierte además en la memoria para el libro dedicado al TMGSM, publicado en 1959 (Álvarez y Ruiz, 1959), donde analiza la propuesta elegida en términos de partido y composición.

pretender convertirse en una suerte de *self made man*, al modo de Howard Roark –el personaje creado por Ayn Rand en *The Fountainhead*– antes que a relatar una realidad que haya experimentado de modo tangible. Una hipótesis en esta relación aceptación-rechazo del sistema académico plantearía si habrá existido, en el caso de MRA, un cierto espíritu de talante emersoniano¹⁶ contra los sistemas formales de enseñanza, algo que lo llevó a desistir a MRA de la docencia –fuera de sus argumentaciones–, a excepción de aquella ofrecida a sus colaboradores en el estudio.

La ruptura con el modelo académico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (la Escuela se transformó en Facultad en 1948), tras el giro pedagógico derivado de los sucesos políticos de 1955, derivó en una ahistórica visión por parte de algunos de los testigos de haber estado perdiendo el tiempo en la etapa formativa.¹⁷ Percibieron su realidad como si en el resto del mundo las instituciones se hubieran renovado simultáneamente y a imagen y semejanza de la emergencia de la Bauhaus o del GSD, mientras que, a un lado y otro del Atlántico, el modelo *beaux-arts* sobrevivió más de lo que sus enemigos deseaban.¹⁸ El temor al “fantasma *beaux-arts*”, como lo bautizó acertadamente Michel Denès, continuó condicionando los juicios de la generación de arquitectos que vivió la experiencia legada del *beaux-arts* y a la siguiente, muy ligada intelectualmente a ella. Un problema historiográfico que aún subsiste es haber considerado aisladamente y como verdades incontrastadas los testimonios aportados por los protagonistas de esta etapa, décadas después de concluida, habida cuenta de las distorsiones que experimentan frente al devenir de las interpretaciones canónicas.

16. Como señala Michael J. Lewis, “*There was no shortage of critics, especially during an architectural era still committed to Ralph Waldo Emerson’s doctrine of self-reliance. Although Frank Furness was the product of a Beaux-Arts atelier, he himself held to the Emersonian notion that schools squelched the creative impulse. Or so he insisted to one mother who asked him to which school she should send her son to study architecture: ‘Send him to none. All schools are bad. They destroy the power of creative thought. Put him in an architect’s office and let him work out his own salvation. Give him a chance to upset the rules’*” (Lewis, 2012, p. 89).

17. Ernesto Katzenstein (1932-1995) ingresó a la EA dieciséis años después que MRA. Sus recuerdos de la experiencia recogidos 36 años más tarde nos informan de un similar clima de decepción y en este caso desorientación con los residuos del sistema académico (Leston, 1984). Evidentemente, EK se enfrentaba con desgano a los *analitiques* clasicistas.

18. Es muy interesante la transición sin quiebres institucionales que se operó en Estrasburgo [Châtelet, A. M. y Storne, F. (Dir.), 2013].

Bibliografía

- Abram, Joseph; Lambert, Guy y Laurent, Christophe (2006). *Auguste Perret. Anthologie des écrits. Conférences et entretiens*. París: Editions Le Moniteur.
- Academia Nacional de Bellas Artes (2019). Alfredo Villalonga. Disponible en: <http://www.anba.org.ar/academico/villalonga-alfredo/>.
- Álvarez, Mario R. (1933). Escuela de Arquitectura. 2º curso: Una galería abovedada. *Revista de Arquitectura*, (152), 384-391.
- Álvarez, Mario R. (1933). Escuela de arquitectura. 2º curso: Estudio de una escalera. *Revista de Arquitectura*, (154), 485.
- Álvarez, Mario R. (1934). Escuela de Arquitectura. 3º curso: Un gimnasio municipal. *Revista de Arquitectura*, (164), 355-364.
- Álvarez, Mario R. (1934). Escuela de arquitectura. Premio Villeminot: Una plaza pública. *Revista de Arquitectura*, (166), 449-453.
- Álvarez, Mario R. (1934). Escuela de arquitectura. Concurso anual. *Revista de Arquitectura*, (168), 542-546.
- Álvarez, Mario R. (1935). Escuela de Arquitectura. 4º curso: Edificio de la Lotería Nacional. *Revista de Arquitectura*, 176 (8), 357.
- Álvarez, Mario R. (1936). Escuela de Arquitectura. 5º curso: Un lazareto marítimo. *Revista de Arquitectura*, (188), 400-406.
- Álvarez, Mario R. (1937). Escuela de arquitectura. 5º curso: Hotel de pasajeros. *Revista de Arquitectura*, (194-195), 83-90.
- Álvarez, Mario R. y Ruiz, Macedonio O. (1959). *Teatro Municipal General San Martín*. Buenos Aires: Infinito.
- Álvarez, Mario R. (2011). *Cuadernos de viajes. Tomo I*. Buenos Aires: Universidad de Palermo/ Nobuko.
- Álvarez, Mario R.; Coni Molina, Alberto; Becker, Carlos y Karman, René (1951). El maestro y la enseñanza de la arquitectura. Recuerdos de un ex-alumno. *Revista de Arquitectura*, (362), 35-51.
- Álvarez, Mario R. y Zimmermann Guerrico, Alberto (1982). Entrevista a Mario Roberto Álvarez. *Dos Puntos*, 6 (9), 37-46.
- Bartolini, A. y Lo Re, M. (1991). Entrevista a Mario Roberto Álvarez. *Itinerarios*, 2(5).
- Cappagli, Mario (1933). Escuela de Arquitectura. 5º curso: Un sanatorio en las sierras. *Revista de Arquitectura*, 151(7), 325-333.
- Châtelet, Anne-Marie y Storne, Franck (Dirs.) (2013). *Des Beaux-Arts à l'Université: enseigner l'architecture à Strasbourg*, (2 vol.). París/Estrasburgo: Editions Recherches/ENSAS.
- Choisy, Auguste (1899). *Histoire de l'architecture*, (2 tomes). París: Béranger.
- Collins, Peter (1959). *Concrete. The vision of a New Architecture*. Londres: Faber.
- Comisión de Estética Edilicia (1925). *Proyecto orgánico para la urbanización del municipio. El plano regulador y de reforma de la Capital Federal*. Buenos Aires: Peuser.
- Cravino, Ana (2012). *Enseñanza de la arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955. La inercia del modelo beaux-arts*. Buenos Aires: Nobuko-SCA.

- De Brea, Ana y Dagnino, Tomás (1999). *Señores arquitectos... diálogos con Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa*. Buenos Aires: UBROC.
- Denès, Michel (1999). *Le Fantôme des beaux-arts : l'enseignement de l'architecture depuis 1968*. París: Editions de La Villette.
- Di Bello, Roxana (julio de 1996). *La Escuela de Arquitectura y los egresados de la década del treinta: la formación de los arquitectos* [Ponencia. 68º Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi". FADU-UBA, Buenos Aires]. Disponible en: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0068.pdf>
- Dirección General de Arquitectura (1934). Ante-Proyecto de reconstrucción de la Plaza de Mayo. *Revista de Arquitectura*, 167(11), 486-494.
- Franchino, Magalí (2016). Entre el arte y la técnica: René Villeminot y la arquitectura beaux-arts en la Argentina (1878-1928). *Estudios del Hábitat*, 14(1), 28-67. Disponible en: <https://revistas.unlp.edu.ar/Habitat/article/view/2669>
- Gentile, Eduardo (2004). Voz "Centros Cívicos". En J.F. Liernur y F. Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (vol. C-D, pp. 59-66). Buenos Aires: Clarín.
- González Montaner, Berto y Molina y Vedia, Juan (2007). *Mario Roberto Álvarez y Asociados*. Buenos Aires: Clarín.
- Crosnier Leconte, Marie-Laure (2016a). Karman, René. En *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. París: INHA. Disponible en: <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00282437>.
- Crosnier Leconte, Marie-Laure (2016b). Robertson, Howard Morley. En *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. París: INHA. Disponible en: <http://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00283453>.
- Crosnier Leconte, Marie-Laure (2016c). Villeminot, René. En *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. París: INHA. Disponible en: <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00282649>.
- Guadet, Julien (1901). *Eléments et théorie de l'architecture*, (t. I). París: Librairie de la Construction Moderne.
- Guédy, Henry (1899). *L'Enseignement à l'École nationale et spéciale des beaux-arts. Section d'architecture. Admission, 2e classe, 1re classe, diplôme-prix de l'Académie et prix de Rome avec leur exposé pratique*. París: Librairie de la Construction Moderne.
- Hegemann, Werner y Peets, Elbert (1922). *The American Vitruvius: An Architects' Handbook of Civic Art*. Nueva York: Van Nostrand.
- Lambert, Guy (2017). La pedagogía del taller en la enseñanza de la arquitectura. Una aproximación cultural y material al caso francés (siglos XIX y XX). *Revista de Arquitectura*, 9(1), 86-94. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2017.19.1.1405>
- Landsberger, Martina (2015). *La lezione di Auguste Choisy. Architettura moderna e razionalismo strutturale*. Milán: Franco Angeli.
- Le Corbusier (octubre de 1932). Perret par Le Corbusier. *L'Architecture d'aujourd'hui*. (VII), Segunda serie, tercer año.
- Leston, Eduardo (1984). Arquitectura a dos voces: reportajes a Bucho Baliero y a Ernesto Katzenstein. *Summa*, 199(5). 28-39.

- Lewis, Michael (2012). 1860-1920. The Battle between Polytechnic and Beaux-Arts in the American University. En J. Ockman y R. Williamson (Eds.), *Architecture School: three centuries of educating architects in North America*. Cambridge: MIT Press; Washington: Association of Collegiate Schools of Architecture.
- Lucan, Jacques (2009). *Composition, non-composition architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Lausana: Presses Polytechniques Romandes.
- Mandoul, Thierry (2008). *Entre raison et utopie. L'histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*. Wavre: Mardaga.
- Perret, Auguste (septiembre de 1936). Las conferencias del Arquitecto. 1ª conferencia: ¿Qué es arquitectura? 2ª conferencia: Los materiales y medios de hoy día. *Revista de Arquitectura*, (189), 422-436, 460 y 472.
- Piñón, Helio (2002). *Mario Roberto Álvarez*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Reichart, Heriberto (noviembre de 1933). Escuela de Arquitectura. 4º curso: Casa de Correos. *Revista de Arquitectura*, (155), 528.
- Robertson, Howard (1924). *The Principles of Architectural Composition*. Londres: The Architectural Press.
- Robertson, Howard (1955). *Los principios de la composición arquitectónica*. Buenos Aires: Víctor Lerú.
- Shmidt, Claudia y Plotquin, Silvio (2014). *Mario Roberto Álvarez*. Buenos Aires: IAA/ARQ.
- Talenti, Simona (2000). *L'histoire de l'architecture en France. Emergence d'une discipline (1863-1914)*, París: Picard.
- Van Pelt, John V. (1902). *The Essentials of Composition as Applied to Architecture*. Nueva York: The Macmillian Company.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1846). *Du style gothique au XIXe siècle*. París: Librairie Archéologique de Victor Didron.

Fuentes de figuras

1. *Revista de Arquitectura*, octubre de 1933, n° 154, p. 485.
2. *Revista de Arquitectura*, noviembre de 1934, n° 167, p. 500.
3. *Revista de Arquitectura*, febrero de 1937, n° 194, p. 84.
4. a. *Revista de Arquitectura*, agosto de 1936, n° 188, p. 401.
b. Recurso en línea. http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-58737&qid=sdx_q0&n=1&sf=Titredesignation_field&e=.
5. a. Piñón, Helio. *Mario Roberto Álvarez*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2002, p. 107
b. *Summa*, setiembre de 1974, n° 80/81, p. 105.
6. a. *Revista de Arquitectura*, agosto de 1934, n° 164, p. 358.
b. *Teatro Municipal General San Martín*. Buenos Aires: Infinito, 1959, p. 44.

Representación y arquitectura *beaux-arts*. La terminal del Ferrocarril Central Argentino en Buenos Aires

Susana Cricelli
Rosana Obregón

La proliferación de la arquitectura *beaux-arts* en Buenos Aires en el período 1880-1930 responde al momento de la internacionalización del modelo, propiciado por un marco de auge económico y un ambiente de progreso cultural.¹ Como señalan Aliata y Gentile (2019), se produjeron diferentes tipos de intercambios que redundaron en “[...] ‘marcas’ del proceso de modernización [que] constituyen aún una parte importante de nuestras ciudades y nuestra memoria arquitectónica”.

Con la llegada del movimiento moderno, este fenómeno permaneció en las sombras durante décadas y fue colocado en una zona de “malas prácticas”. Recién a finales de la década de 1980 surge una corriente historiográfica internacional²

1. Para profundizar en el proceso de modernización y metropolización de Buenos Aires, pueden consultarse las siguientes fuentes: Liernur, Jorge F., *Arquitectura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, FNA, 2001; Aliata, Fernando, “Voz Buenos Aires”, en Aliata y Liernur (Comps.), *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, AGEA, 2004; Bonicatto, Virginia, “Necesidad simbólica y realidad material. Arquitectura terciaria en Buenos Aires. 1907-1934”, *Registros. Revista de Investigación Histórica*, vol. 13, n° 2, Mar del Plata, UNMDP, 2017, pp. 5-30.

2. A efectos de centrarnos en la cuestión latinoamericana y argentina, no consignamos las nuevas miradas historiográficas a escala mundial. Un desarrollo exhaustivo de este tema puede encontrarse en Aliata, Fernando y Gentile, Eduardo, “La herencia *beaux-arts*: de reivindicación provocativa a consolidado campo historiográfico”, *Vitruvia*, vol. 6, n° 5, 2019.

—a la que adhieren historiadores argentinos—³ que reivindica estas arquitecturas, abriendo un camino de reflexión y debate acerca del rol de la arquitectura *beaux-arts* y sus arquitectos en el contexto regional (Aliata y Gentile, 2019).⁴ Desde una nueva perspectiva de intercambio entre realidades diversas —a diferencia de la tradicional visión de dependencia cultural— esta corriente historiográfica postula la transformación y el ensamble de ideas que redundaron en la producción de híbridos.

Desde de este enfoque, el presente trabajo⁵ se centra en el análisis de la Terminal del Ferrocarril Central Argentino (FCCA), en términos de representación y de hibridación, como emergente de un momento histórico y disciplinar de características particulares. En este sentido, confluyen dos cuestiones relevantes para su análisis: por una parte, el componente simbólico, al materializar la idea de progreso —tanto económico como tecnológico— que embanderaba la élite gobernante; por otra parte, el haber sido proyectada por un estudio constituido por arquitectos británicos, permite dar cuenta de los intercambios de saberes producidos en esa época.

Previamente, se considera necesario visitar las condiciones en la que se incorporó la terminal de ferrocarril como programa de arquitectura, así como también la definición del tipo, en el marco del debate francés del siglo XIX. En efecto, a pesar que la terminal de ferrocarril fue uno de los nuevos programas surgidos en la Revolución Industrial, fue tardíamente incorporada como programa arquitectónico en la enseñanza de la École des Beaux-Arts de París.⁶ Como veremos más adelante, el debate teórico sobre la definición del tipo culminó con la

3. Cirvini, Silvia, *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*, Mendoza, Zeta, 2004; Cravino, Ana, *Enseñanza de arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955, la inercia del modelo beaux-arts*, Buenos Aires, Nobuko, 2012; Shmidt, Claudia, Silvestri, Graciela y Rojas, Mónica, "Voz Enseñanza de la arquitectura", en Aliata y Liernur (Comps.), *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, AGEA, 2004; Aliata y Gentile, 2019, *op. cit.*; Bonicatto, Virginia y Franchino, Magalí (Comps.), "Modernización, metropolización y cultura arquitectónica en ciudades sudamericanas, 1870-1930", *Registros. Revista De Investigación Histórica*, 2017.

4. "A diferencia de lo que pensaba la crítica militante de las décadas de 1960-1970, una historia que atendiese en este caso a un 'diálogo atlántico' implicaba reflexionar de manera distinta acerca de la emisión y la recepción de los mensajes". "Desde esta nueva perspectiva era posible imaginar no una relación unívoca, producto de una forzada dependencia cultural urdida desde las metrópolis centrales, sino un intenso intercambio entre realidades diversas". (Aliata y Gentile, 2019, *op. cit.*)

5. El trabajo se desarrolla en el marco de una investigación mayor, bajo la dirección del Dr. Arq. Fernando Aliata: "La democratización del ornamento. Arquitectura académica en Buenos Aires (1853-1930)" Instituto de Investigaciones en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HITEPAC-FAU-UNLP). Disponible en: <http://hitepac.fau.unlp.edu.ar/>

6. En 1891 fue el programa elegido para el Concurso *Grand Prix a Roma*. Como veremos más adelante, se consolida con la publicación del *Traité* de Guadet en 1901-1904.

publicación del *Traité* de Guadet en 1901.⁷ En tanto, veremos cómo su desarrollo en América planteó contextos de producción y escalas diferenciales del "modelo" europeo, transitando ejemplos de Estados Unidos y Argentina.

Es en este marco en el que presentamos el caso de estudio, con el fin de aportar al debate sobre el proceso de hibridación local de una arquitectura de indiscutible matriz *beaux-arts*, proyectado por un estudio de arquitectos británicos, formados por fuera del modelo de enseñanza de la École des Beaux-Arts.

El debate teórico y la definición del tipo

Railways termini and hotels are to the nineteenth what monasteries and cathedrals were thirteenth century.
(Railway Architecture. A New Gothic Station, 1875)

Aunque la evolución tipológica del programa de estaciones ferroviarias se desarrolló tanto en Inglaterra como en Francia, es en esta última donde se concentró el debate teórico. Como señala Colquhoun (1995): "El predominio francés en el proyecto de estaciones luego de 1845 se debe, entre otros factores, a la influencia constante de la École des Beaux-Arts y la disposición sistemática, ya sea de las decisiones del aparato gubernamental o de los proyectistas". En este sentido, la intervención proactiva del Estado francés, tanto en la planificación de la red ferroviaria como en la formación de técnicos encargados del diseño y ejecución de las estaciones ferroviarias, marca la diferencia con la pragmática mirada británica. En efecto, los ingenieros franceses se formaron en la École Polytechnique —de matriz saint-simoniana— cuyos cursos de Arquitectura inculcaban el ideal clásico de belleza-utilidad y los principios de orden, jerarquía y simetría.⁸ Asimismo, en la École des Beaux-Arts, el programa fue objeto de Grand Prix en 1891 y —como veremos más adelante— fue objeto de análisis por Julien Guadet, quien lo incorpora en su *Traité*. En Inglaterra, en cambio, los ferrocarriles se encontraban en manos del sector privado y se consideraban una obra ingenieril, donde la arquitectura aportaba solo elementos decorativos.

7. Guadet, Julien, *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts*, París, Librairie de la construction moderne, 1901- 1904. Tomo II, cap. I, "Éléments des édifices administratifs" (pp. 407-424). Disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30548438s>; Tomo III, cap. V, "Éléments de l'architecture des chemins de fer" (pp 57-71). Disponible en <https://archive.org/details/lmentseth03guaduoft/page/56/mode/2up>.

8. Colquhoun, *op. cit.*

Si bien se consignan relaciones entre los arquitectos progresistas de ambos países durante el siglo XIX a través del intercambio de información en revistas especializadas,⁹ los proyectos materializados reflejan además que el peso de las tradiciones marca una diferencia entre ambas naciones.

Si comparamos los primeros desarrollos, vemos respuestas diferenciales en cuanto a la galería de trenes: La Gare de l'Est (París, 1907) y la Gare du Nord (París, 1861) son simétricas y regulares, en función del método de composición. King's Cross (Londres, 1852), en cambio, es asimétrica y parece organizada de un modo casual, sin poner especial interés en la monumentalidad, ni utilizar criterios de transparencia o carácter para evidenciar el acceso. Como su contemporánea St. Pancras (Londres, 1868) ambas demuestran el rechazo –generalizado en Inglaterra– a darle el estatus de edificio público representativo o intencionalidad de unidad arquitectónica. En cuanto a la forma de los *sheds*, Inglaterra utilizaba la forma arqueada mientras que Francia, siguiendo los proyectos pioneros de Antoine-Rémy Polonceau, privilegiaba la cabriada triangular,¹⁰ posiblemente ligada la preferencia de los arquitectos franceses por la utilización de frontis triangulares en sus fachadas. Finalmente, los edificios de acceso tenían similar escala y tratamiento que el resto del tejido urbano.

Recién a finales del siglo XIX se produce una evolución del tipo, cuando las galerías de trenes en las estaciones terminales son reemplazadas por grandes *halls*, conformándose como el espacio simbólico del programa, en coincidencia con la reducción del protagonismo de la galería de máquinas, gracias a la incorporación de la electrificación.

Esta jerarquización se reafirma a principios del siglo XX cuando Julien Guadet, siendo profesor de la École des Beaux-Arts, publicó su tratado *Éléments et Théorie de l'architecture*. En el capítulo referido a las estaciones de ferrocarril incorpora a la estación de ferrocarril como programa arquitectónico:

Qué puede ser más propicio para la grande y noble composición que estas proporciones inmensas, estos espacios libres, esta máxima sencillez de un programa que con numerosos detalles debe satisfacer solo dos funciones: irse y llegar. [...] Precisamente porque son edificios típicos, tendrán que ser intrínsecamente bellos por la verdadera expresión de su destino y por la armonía de sus formas (Guadet, 1904).

9. Daly, César (Ed.), *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, París, 1840-1848; s/d, *The Builder. Illustrated Weekly Magazine*, Londres, 1843-1862; Office of Publication and advertising, *The Building News and Engineering Journal* (1854-1926), Londres, Walter Sully Printer; Perdonnet, Auguste, *Traité élémentaire des chemins de fer*, París, Langlois et Leclerc, 1856; Chabat, Pierre, *Bâtiments de chemins de fer*, París, Morel et Compagnie, 1862-1866.

10. Como puede observarse en la Segunda Gare du Nord y en la Gare Saint-Lazare, de 1851.

Asimismo, recomienda el *parti* más indicado:

Pero las necesidades de la circulación y la multiplicidad de los trenes necesitaron vías en mayor número: entre estas vías, necesariamente hacen falta numerosos andenes de penetración: imposible acceder de costado, o atravesando a la misma altura las vías, lo que es peligroso, o atravesándolos modo subterráneo, ya que es poco practicable en grandes longitudes. Hay que pues abordarlos de “cabeza”. Y desde entonces, el plano necesario de la estación se hace un andén vasto en cabeza, dando acceso por sus extremidades a los numerosos andenes de acceso y salida entre los trenes: la cabeza y los dientes de un rastrillo (Guadet, 1904).

De este modo, Guadet define el tipo de estación terminal de ferrocarril, en base a la articulación entre un edificio monumental de impronta academicista para el acceso y tránsito de pasajeros que concentraba la carga simbólica y un *shed* de tecnología de hierro y vidrio para el área de los andenes. Esta matriz compositiva se consolidó como el modelo que alcanzó difusión internacional.

La adaptación de la arquitectura *beaux-arts* al contexto americano

En América, la arquitectura *beaux-arts* se aplicó en función de las condiciones de producción de cada región. Como señalan Aliata y Gentile, “los saberes arquitectónicos debieron adaptarse a entornos diferentes, a otro tipo de parcelamientos, a la ausencia de ciertos materiales que son comunes”.

Van Zanten, al referirse al caso de Estados Unidos, enfatiza en dos puntos principales: la falta de una tradición arquitectónica “palpable” y el cambio de escala.

En Estados Unidos no había una tradición arquitectónica palpable; no había series de monumentos venerados que incorporasen la evolución de uno u otro tipo, con algunas excepciones. [...] El tema de la gran escala y la complejidad de los diseños *beaux-arts* americanos, introduce otra cualidad básica de este peculiar fenómeno: el estilo *beaux-arts* era el estilo de los grandes estudios, tal como Daniel Burnham y Mc Kim, Mead y White. [...] Nuevas funciones, complejas funciones, múltiples funciones, destruyeron el tranquilo y categorizable mundo de Durand y Reynaud. Un edificio, para comunicar su función, ya no podía presentarse en su volumétrica desnudez. Debía vestirse nuevamente para simplificar y clarificar su significado: un nuevo vocabulario debía emerger, basado más en convenciones que en la más compleja naturaleza de las cosas. Entonces, los grandes estudios *beaux-arts* americanos adoptaron un toscó

sistema de asociaciones estilísticas para darle un sentido inmediatamente comprensible a estos intrincados edificios que habían sido concebidos en primer término, como la más acrobática aplicación de la técnica francesa de composición (Van Zanten, 1978).

Es importante señalar que los arquitectos estadounidenses aprovecharon las ventajas de la electrificación –promocionada en la Exposición de París de 1900– y soterraron las vías de acceso de los ferrocarriles, resolviendo la dicotomía *hall/shed* al liberar el nivel de acceso a la terminal. Esto les permitió resignificar sus terminales como portales de la ciudad, con la adopción de un *parti* diferente:

*In ancient times the entrance to the city was through an opening in the walls or fortifications. This portal was usually decorated and elaborated into an Arch of Triumph, erected to some naval or military victory, or to the glory of some great personage. The city of today has no wall surrounding that may serve, by elaboration, as a pretext to such glorification, but nonetheless, the gateway must exist, and in the case of New York and other cities, it is through a tunnel which discharges the human flow in the very center of town. Such is the Grand Central Terminal.*¹¹

Esto es evidente tanto la Grand Central Terminal –proyectada en 1904 por el estudio Warren & Wetmore¹² en el marco del programa auspiciado por el alcalde de la ciudad¹³ como en su contemporánea Pennsylvania Station,¹⁴ a cargo de McKim, Mead y White (1906-1910) ambas en Nueva York. La escala monumental, sumada a la mayor complejidad del programa,¹⁵ enfatizan el carácter simbólico mencionado.

Los ejemplos del tipo en Argentina coinciden con Estados Unidos en cuanto a su monumentalidad, aunque en menor medida. En cambio, no incorporaron la amplia diversidad de funciones del programa ni la tecnología de electrificación. Para entender los motivos de estas diferencias, profundizaremos sobre el contexto argentino.

11. Warren, Whitney, "Apología", *Scientific American*, n° 107, 7 de diciembre de 1912, p. 484. Citado en Pennoyer, Peter y Walker, Anne, 2006.

12. Pennoyer, P. y Walker, A., *ibid.*, The Grand Central Years: 1904-1914, cap. 3.

13. El alcalde Seth Low, en el marco de las ideas de embecellimiento urbano de la época (*city beautiful*) y con el objetivo de transformar a Nueva York en "una de las grandes ciudades metropolitanas del mundo", creó la Municipal Art Commission y la New York City Improvement Commission –de la cual participaba Warren. Ambas comisiones tuvieron continuidad luego de su mandato.

14. Demolida en 1963.

15. Contaban con un hotel para albergar pasajeros y desarrollaban varios niveles de circulación para una adecuada composición entre las variadas funciones del programa.

Condiciones de producción de las terminales de ferrocarril en Buenos Aires

En Argentina –como en otros países de América Latina– la terminal de ferrocarril se configuró como uno de los programas modernizadores. Como señalan Bonicatto y Franchino (2017):

Las transformaciones que venían de la mano del progreso y metropolización dieron a muchas ciudades latinoamericanas un "aire de irreprimible e ilimitada aventura"; era en ellas donde se focalizaban el comercio y las inversiones y donde se advertían, de manera más notoria, las transformaciones que se daban tanto en el ámbito social como en el material. [...]

Precisamente, este período fue marcado por numerosas intervenciones físicas que transformaron radicalmente la imagen de las ciudades tradicionales. Como parte de la construcción de los estados nacionales encontramos [...] centros urbanos que compartieron la transición a metrópolis junto a su capitalización.

En este marco surgieron nuevos programas y necesidades que dieron lugar a grandes arquitecturas: por un lado, la arquitectura pública a través de los programas del Estado moderno y, por otro, aquella arquitectura privada –sedes empresariales, edificios de actividades terciarias y servicios comerciales– que nació como producto de la modernización y metropolización de la ciudad. Con la consolidación del modelo agroexportador, la creciente demanda de pasajeros y carga redundó en la expansión de la red ferroviaria en todo el territorio. Sin embargo, las terminales existentes –en su mayoría de empresas de capital británico¹⁶ eran utilitarias y materialmente precarias. Un episodio resultó clave para impulsar desde el Estado las ampliaciones y renovaciones necesarias: en 1897 se produjo el incendio de la Estación Central de Buenos Aires, que desde 1872 concentraba la llegada de mercancía –en términos de importación y exportación– de

16. Buenos Aires Great Southern Railway Co. (conocida en Argentina como Ferrocarril del Sud) comenzó sus inversiones en 1862. Central Argentine Railway Co. (1863) construyó el Ferrocarril Central Argentino y compró en 1899 el Ferrocarril del Norte (Buenos Aires Northern Railway Co.), permitiéndole llegar a Buenos Aires, lo que redundó en la construcción de la estación terminal que nos ocupa. La francesa Compagnie générale de chemins de fer dans la province de Buenos Aires (Compañía General de Ferrocarriles de la Provincia de Buenos Aires, 1904) Y solo una de capital argentino, el Ferrocarril Oeste (creada en 1857). Para ampliar información, véase: Zalduendo, Eduardo A., *Libras y rieles: las inversiones británicas para el desarrollo de los ferrocarriles en Argentina, Brasil, Canadá e India en el siglo XIX*, Buenos Aires, El Coloquio, 1975; Wright, Winthrop, *Los ferrocarriles ingleses en Argentina. Su influencia en el nacionalismo económico, 1854-1948*, Buenos Aires, Emecé, 1980; Scalabrini Ortíz, Raúl, *Historia de los ferrocarriles argentinos*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1940.

las distintas empresas.¹⁷ Su ubicación central (frente a la casa de gobierno nacional y adyacente al ya obsoleto Puerto Madero)¹⁸ resultaba problemática y obsoleta. El Gobierno, entonces, encontró en este evento la oportunidad de instar a las empresas para que construyan y/o mejoren sus propias terminales en un predio de Retiro, con el objetivo de concentrar la actividad ferroviaria en esta área.¹⁹ Allí ya estaban ubicadas la cabecera del Ferrocarril Central Córdoba y una estación intermedia de la empresa Buenos Aires-Pacífico. Esta última –que ya tenía su terminal al Sur de la ciudad–²⁰ fue obligada a desmontar sus vías y sentar como terminal la estación intermedia mencionada, ya que su extensión original sería un obstáculo para el proyecto del Puerto Nuevo. En tanto, el Ferrocarril Central Argentino, que en 1899 había adquirido la empresa Ferrocarril del Norte con cabecera en Buenos Aires,²¹ optó por demoler el precario edificio preexistente para realizar un nuevo proyecto, tal como desarrollaremos en el siguiente apartado.

De este modo, el predio de Retiro se consolidó como un área exclusiva de terminales ferroviarias²² cercanas al Puerto Nuevo, concentrando a tres de las cinco que se ubicaban en la ciudad.

Un estudio de arquitectos británicos: Conder & Conder

El proyecto fue solicitado al entonces estudio Conder & Conder, que ya había estrechado lazos con la comunidad británica en Rosario y con la empresa FCCA. En efecto, Eustace Conder (1863-1930) se formó en la Escuela de Arquitectura de la Royal Academy de Londres; en 1888 se estableció en Rosario, donde en 1891 conformó con su primo el estudio Conder & Conder. En esa primera etapa, trabajaron para la comunidad británica rosarina y para la empresa del FCCA –al ser nombrado

17. La estación había sido construida en 1863 por William Wheelwright para el ferrocarril Ensenada-Buenos Aires (Buenos Aires & Ensenada Port Railway). En 1872 el gobierno aprueba un convenio de uso común que benefició a todas las empresas ferroviarias.

18. En 1911 se iniciaron las obras para la construcción del Puerto Nuevo.

19. Sin embargo, el Ferrocarril del Sud y The Buenos Aires Western Railway Co. Ltd. (antes Ferrocarril Oeste), consolidaron sus cabeceras en sus predios preexistentes en los barrios de Constitución y Once de Septiembre, respectivamente. Cabe señalar que la Estación Terminal Once de Septiembre, del ex Ferrocarril Oeste (proyectada por John Doyer) había inaugurado su primera etapa en 1896, previo al incendio de la Estación Central.

20. Conocida como Casa Amarilla.

21. La estrategia de expansión del FCCA consistió en adquirir empresas ferroviarias existentes: en 1889, la adquisición de la empresa Ferrocarril del Norte le permite su arribo a Buenos Aires. En 1908, se fusionó con la empresa Buenos Aires and Rosario Railway (Ferrocarril Buenos Aires y Rosario).

22. Avanzado el siglo XX, en el área adyacente se construyó la Terminal de Ómnibus de larga distancia.

arquitecto consultor– y realizaron los siguientes proyectos: el trazado del pueblo de Fisherton (destinado a personal jerárquico de la empresa), el edificio de la sede central y estaciones intermedias. Su crecimiento profesional estuvo íntimamente ligado a la expansión de la empresa; la mencionada adquisición del Ferrocarril del Norte en 1889 marca el arribo de Conder a Buenos Aires, con la consecuente necesidad de construir una sede administrativa en la ciudad: el Edificio de Ajustes del FCCA, ubicado en 25 de Mayo y Alem. En 1907, luego de la muerte de su socio y primo Roger T. Conder, y asociado con el estudio Chambers y Newbery Thomas, proyectó un edificio que nucleaba las oficinas de las distintas empresas ferroviarias: el Railway Building, ubicado en Alsina y Paseo de Julio. Este último tuvo una gran repercusión al ser considerado el primer rascacielos de Buenos Aires. En su fachada, se evidencian influencias de la arquitectura eduardiana en la resolución de la esquina a modo de torre y cierta filiación con el Hotel Ansonia en Nueva York.²³

El encargo más importante lo recibiría en 1910: el proyecto de la Estación Terminal en el barrio de Retiro, en oportunidad de la compra del Ferrocarril del Norte. La dimensión del proyecto motivó a Conder a incorporar un nuevo profesional al estudio. En consonancia con la actitud corporativista de la comunidad británica en el país, no realizó su búsqueda en Buenos Aires: convocó a concurso a través de un periódico en Londres.²⁴ El arquitecto Sidney George Follet fue seleccionado entre 120 aspirantes.

Follet se había formado en la Escuela de Artes de Edinburgo; durante su formación, fue destacado con distintos premios,²⁵ incluyendo la Pugin Studentship Medal. En 1906 obtuvo una beca para viajar a Italia durante cuatro meses, donde tuvo contacto directo con el clasicismo italiano y desarrolló una serie de dibujos relevando obras representativas. A su regreso ingresó al estudio de Edwin Lutyens, con quien trabajó hasta su llegada a Buenos Aires y cuya influencia fue determinante en su formación. Fue el propio Lutyens quien lo alentó a postularse para el puesto, recomendándolo especialmente. Follet arribó a Buenos Aires en 1911, donde desarrolló una prolífica carrera hasta su fallecimiento, en 1968.²⁶

La incorporación de Follet en el estudio fue central para la definición del proyecto de la Terminal; como señala Williams (2004): “[...] dio paso a una austeridad clasicista del proyecto, por su austeridad, tectonicidad y su firme anclaje en el clasicismo francés”, incorporando “el llamado ‘estilo eduardiano’, que caracterizaba a la Inglaterra de cambio de siglo”.

23. Proyectado por el arquitecto Paul Duboy en 1899.

24. El concurso consistía en presentación de antecedentes, notas de recomendación y una carpeta con dibujos representativos de su capacitación.

25. Entre sus logros como estudiante, podemos mencionar el Queen's Prize por sus dibujos a mano alzada (1900) y el King's Prize por diseño arquitectónico (1904).

26. El estudio Follet continúa su actividad hasta nuestros días.

El proyecto de la Terminal del Ferrocarril Central Argentino en Retiro

El extenso predio de cuatro hectáreas ocupaba la esquina que se extendía 230 m sobre Paseo de Julio (hoy Avenida Libertador) y 250 m sobre Avenida Maipú (hoy Avenida Ramos Mejía). El encargo de la empresa comprendía el proyecto de dos edificios: la nueva sede de la compañía FCCA en Buenos Aires y la Terminal propiamente dicha. Aunque no se construyó en su totalidad.²⁷, es necesario analizar el proyecto original, a la hora de comprender las decisiones de proyecto.

La disposición de la planta nos remite al *parti* en forma de “rastrillo” recomendado por Guadet y aplicado en las terminales parisinas. Sobre la Av. Maipú se dispone el acceso a la Terminal, donde el *grand hall* se constituye en el centro de la composición. El *shed* se dispone paralelo al Paseo de Julio, lo que permite recostar sobre el mismo la zona de encomiendas; en el lateral opuesto –pero con ingreso desde Av. Maipú– se dispone la zona de cargamento de equipajes de pasajeros (Figura 1).

Es importante señalar que la decisión de ubicar en la esquina el edificio administrativo²⁸ condicionó la composición del edificio de la Terminal: produce un quiebre en el eje de composición principal, que debería continuar por el *grand hall* y el *shed*, pero se desfasa en el acceso y en el *booking hall*, para poder acomodar la disposición de las demás funciones subordinadas que requería el programa.²⁹ Esta resolución pragmática, impensada para cualquier arquitecto formado en la École des Beaux-Arts, es ocultada deliberadamente en la fachada como también en los espacios interiores, como veremos en los párrafos siguientes.

Carácter y representación

En términos de lenguaje, el desafío consistía en otorgar regularidad y homogeneidad a las extensas fachadas y, a la vez, diferenciar el edificio de la administración y el acceso a la Terminal. El criterio homogéneo y regular se logró a partir de

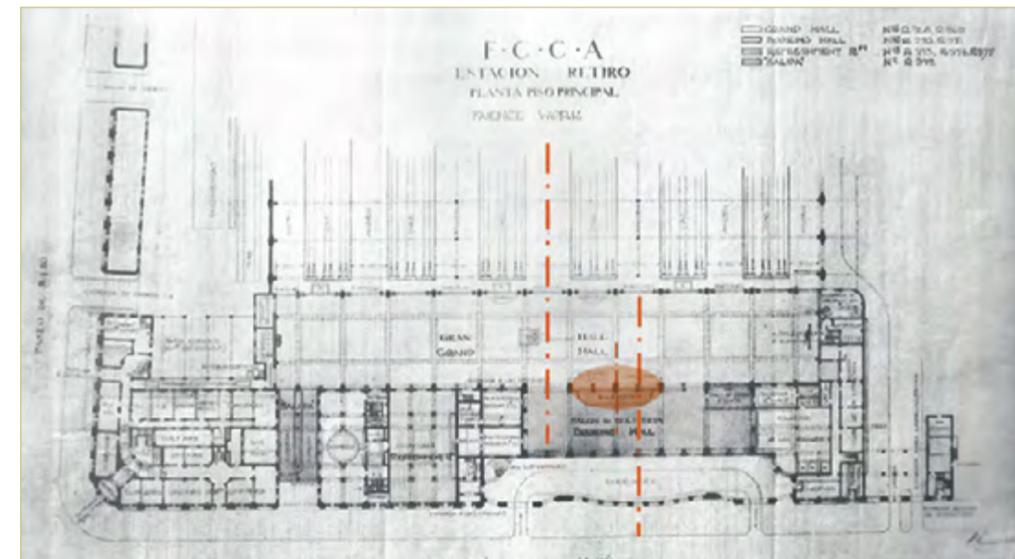
27. La intención inicial de mudar a la estratégica esquina del nuevo predio el Edificio de Ajustes de la compañía (proyectado por el mismo estudio) no se concretó, y del frente sobre el Paseo de Julio solo se materializó un fragmento. El lote de la esquina recién fue ocupado en el período 1946-1950, cuando se construyó la sede del Ministerio de Transporte de la Nación, que funcionó hasta 1953, año en que pasó a ser Sede de Administración del Ferrocarril General Mitre, hasta su privatización en 1996, cuando fue ocupado por el Organismo ONABE (Ente Nacional de Administración de Bienes).

28. Aunque no existe documentación al respecto, se presume que fue un requerimiento de la compañía.

29. Salas de espera, confitería, comedor, locales comerciales y oficinas.



1 Proyecto Terminal FCCA. Plano general de fachadas.



2 Proyecto Terminal FCCA. Planta general. Se señalan los desfases de ejes de composición en el edificio de la terminal y la lógica de composición del volumen de la boletería.

un módulo de clara filiación *beaux-arts*³⁰ (Figura 1). Su basamento almohadillado abarca dos niveles y contiene siete arcos acompañados por vanos rectangulares

30. La fachada fue construida en ladrillo, con acabado de revoque símil piedra, y placas de granito importadas en el basamento. El desarrollo y el remate, en cambio, fueron revestidos en símil piedra París (Tartarini, 1985).

en la parte superior, los cuales, en relación de la función del programa, se revelan como acceso con una clave ornamentada o solo como aventanamiento. En su desarrollo también toma dos niveles de altura; allí desaparece el almohadillado y se incorporan elementos que van marcando una jerarquía central: mientras en los laterales puede observarse la existencia de tres paños de aventanamiento, donde el central es enfatizado con un balcón con balaustrada y un frontis, el cuerpo central termina de configurarse a través de un orden gigante, con dos pares de columnas exentas apareadas y dos columnas laterales que lo enmarcan, con un remate que interrumpe la cornisa y contiene una ventana termal por sobre la cubierta, acentuando su filiación *beaux-arts* con el remate en mansarda.

Esta regularidad se interrumpe deliberadamente en dos situaciones puntuales: en la esquina –donde se ubica el edificio de la administración de la empresa– y sobre la Avenida Maipú –en el punto de acceso de los pasajeros. En efecto, el primero se diferencia con un recurso de probada efectividad, colocando una torre que remata en una cúpula. En cuanto al acceso a la Terminal, la estrategia proyectual fue más contundente: se compone de un cuerpo central que se abre hacia el *booking hall*, flanqueado por los dos cuerpos modulares descriptos. En los extremos, la fachada se retranquea y repite el motivo de dos arcos de medio punto que flanquean un portal recto central, indicando tanto el acceso de carruajes como la salida de los pasajeros. Si bien el cornisamento y el almohadillado continúan, la línea de la fachada se curva, la piel se hace más transparente en el centro, donde se desarrolla una columnata de orden dórico con basamento liviano alternada con vanos con carpintería metálica reticular vidriada que remata con una balaustrada. En este efecto neobarroco podría verificarse la influencia de Follet y, a través de él, de la arquitectura de Lutyens,³¹ su maestro. En el segundo nivel se produce un retiro que recuerda a la Gare de l'Est. A diferencia de esta, el *shed* no se manifiesta en la fachada, sino que se incorporan elementos que marcan y enfatizan su centralidad: un gran arco central acristalado con un *vitraux*, con clave adornada con guirnaldas y el escudo de la empresa; una cúpula de base cuadrada que remata en una linterna con aguja, sumada a los medallones que se intercalan en los vanos laterales, que aportan al sentido de simetría y regularidad. Dos cuestiones podrían explicar esta decisión. Por un lado, la adopción de la estructura arqueada para el *shed*, de filiación británica, no permite utilizar la solución adoptada en la fachada de la Gare de l'Est; por otro lado, este recurso permite disimular la composición asimétrica de la planta, reforzando la percepción de simetría y regularidad.

31. Para profundizar sobre la obra de Lutyens, véase Dunster, David (Ed.), *Edwin Lutyens. Architectural Monographs* 6, Londres, Rizzoli/Academy Editions, 1979; Rivera Gámez, David, "El clasicismo progresivo de Lutyens y Plecnik", *La otra arquitectura moderna: expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950*, cap. V, Barcelona, Reverté, 2017, pp. 95-135.

El *grand hall* como espacio simbólico y centro de la composición

Si analizamos la sucesión de espacios o *tableaux* durante la *marche* hasta llegar al *grand hall*³² encontraremos que, por medio de un recurso neobarroco, se logra atenuar visualmente el quiebre del eje compositivo en el diseño de la planta. El ingreso se produce a través del acceso transparente mencionado (Figura 3, izquierda); inmediatamente lo sucede el *booking hall* (Figura 3, derecha): se trata de un espacio abovedado, materializado en una sucesión de arcos metálicos revestidos, que apenas insinúa la existencia de la cúpula en el punto central –tan relevante en la fachada– y que recibe luz desde el *vitraux* y desde los aventanamientos rectos a sus lados, acusados en fachada.³³

Aquí se ubica un volumen oval exento y de menor altura: es el local de venta de boletos, que posee su propia lógica de simetría. En efecto, aunque el espacio del *booking hall* está conformado por cinco módulos (Figura 4, izquierda), Follet ocupa el del extremo derecho con una pequeña oficina, de modo que el volumen oval quede centrado respecto a los dos módulos abiertos que comunican con el *grand hall*. De este modo logra, por un lado, una percepción de simetría; por otro lado, el recurso de otorgarle una altura menor permite vislumbrar el *grand hall* y el *shed*; este efecto neobarroco logra atenuar visualmente el quiebre del eje de composición, tan evidente en la planta (Figura 2). Entonces, su forma, ubicación y altura, reforzadas por el lenguaje y la ornamentación, convierten al volumen de la boletería en un foco de atención para el usuario, al estar revestida en mayólica verde y con pilastras claras de terminación símil piedra –adornadas con medallones– que rematan en un friso con profusión decorativa en altorrelieve y entablamento. La mayólica verde oscura del basamento se repite en el basamento de las pilastras de toda la sala y del *grand hall*, otorgándole una unidad cromática a ambos espacios.

El *grand hall* es un típico espacio termal adaptado,³⁴ que se constituye en el espacio simbólico del programa (Figura 4, derecha). Nuevamente, encontramos decisiones de proyecto que las diferencian de sus referentes: en vez de culminar con un techo totalmente abovedado, el recurso aquí consiste en emplear medios arcos, alargados con entablamento recto, que responden –a nuestro criterio– a la tecnología que usualmente adoptaban los arquitectos británicos para su

32. Considerando el modelo analítico de David Van Zanten, que plantea a partir de un programa dado, la elección de un *parti*; sus ejes principales dan lugar a la *marche*, acompañada de *tableaux* (sucesión de escenas) (Van.Zanten, 1978, *op. cit.*).

33. Pilares con pilastras jónicas adosadas con entablamento recto que remata en una balaustrada otorgan continuidad en el perímetro.

34. Recomendado por Guadet en su *Traité* y utilizado en las estaciones francesas y estadounidenses, a diferencia del edificio Constitución IV, donde el *grand hall* es una bóveda termal, que se acusa en la fachada.

construcción. En efecto, la estructura metálica de vigas de celosía se articula con los medios arcos, los cuales permiten la iluminación cenital, a modo de “claristorio moderno”, que conjuga la tradición del hierro inglesa con principios de matriz académica. Esta estructura además permite otra entrada de luz perimetral; el cielorraso se despliega por sobre la estructura, de modo que las vigas transversales van marcando un ritmo o modulación. En su expresión, el hierro se muestra solo parcialmente, ya que los reticulados están revestidos en estuco y ornamentados con motivos curvos, como una guarda que recorre y encuadra las celosías, con un recuadro en los puntos de encuentro. Del mismo modo, en el cielorraso se aprecia un casetonado con ornamentación geométrica, en contraposición a la suavidad de la guarda. Los aventanamientos perimetrales curvos se resuelven con vidrios curvos armados. En consecuencia, la luz cenital otorga un efecto a gran escala. Pero a escala humana, en cambio, la luz refuerza la *marche*: los pasajeros llegan de la luz natural, pasan por el *booking hall* y, ya en el *gran hall*, vislumbran la luz natural que llega desde el *shed*.

De este modo, el *grand hall* se consolida como el centro de la composición; a él se subordinan las demás funciones alojadas en los módulos que flanquean el acceso: sala de espera de señoras, cabina de teléfono, baños y, fundamentalmente, la confitería, el comedor y la salida de los pasajeros. Cada una de estas funciones posee una ornamentación diferenciada y distintiva, especialmente el salón comedor y la confitería,³⁵ ya que no solo eran utilizados por los pasajeros, sino también como lugar de paseo y sociabilidad. Mientras tanto, el módulo de la derecha aloja la oficina de correos, el departamento de equipajes, la oficina de informes y, finalmente, el acceso de carruajes para trasladar el equipaje.

El carácter central del *grand hall* termina definiéndose con el equipamiento y mobiliario. En el centro, grupos de bancos para comodidad de pasajeros y visitantes, kioscos de diarios; y en el perímetro se ubican, con diseño personalizado, locales de farmacia, bombonería y peluquería, entre otros.

Los *sheds* y la tecnología de hierro y vidrio

Los *sheds*, de 250 m de longitud y 49 m de luz,³⁶ se construyeron con el tradicional sistema británico de arcos de hierro con apoyo triarticulado, sobre macizos de

35. Para profundizar en la conformación de estos espacios, véase Paterlini, Olga, “Estación Retiro”, en R. Gutiérrez (Ed.), *Estudio de Arquitectura Follet 1891-2008: Conder, Follet, Farmer*, Buenos Aires, CEDODAL, 2008, pp. 68-78.

36. En la promoción de la Estación, se anunciaba que las luces que cubrían los arcos tenían la misma dimensión que las de la sala de máquinas de la Exposición de París de 1889.



3

Izquierda: El acceso de peatones y carruajes.

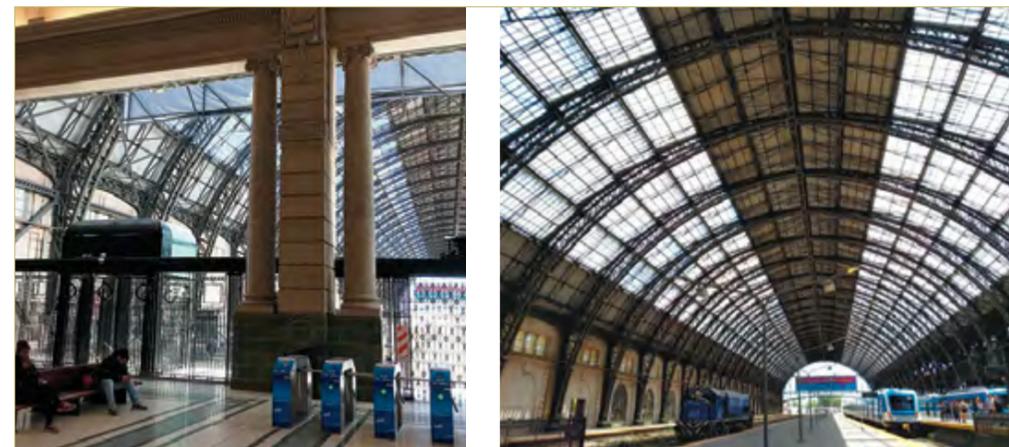
Derecha: El *booking hall*. Perspectiva realizada para publicitar la inauguración de la estación.



4

Izquierda: El volumen de la boletería.

Derecha: El *grand hall*, espacio central de la composición



5

Izquierda: Articulación *hall-shed*.

Derecha: El *shed*, donde el hierro muestra en su máxima expresión la tradición británica.

hormigón armado recubiertos en piedra. La cubierta alterna chapa con superficies de vidrio armado para otorgar iluminación natural. Todas las piezas constitutivas fueron elaboradas en Inglaterra³⁷ y se montaron en seco *in situ*. Los andenes se conectaban de manera transversal a través de túneles montacargas, por donde se trasladaba el equipaje de los pasajeros. Este avance tecnológico –junto con la inclusión de los paragolpes hidráulicos “más grandes de América”– se promocionaba como imagen de progreso, con el fin de atraer al público. Decimos “imagen”, ya que no mostraba la realidad dado que, para ese momento, tanto los ferrocarriles en Estados Unidos como en Europa ya funcionaban con energía eléctrica y soterrados, con una tecnología más sofisticada que la local.

Es destacable la preocupación en el diseño de la transición al *shed*. Los arcos metálicos de la cubierta se “despegan” del muro del *grand hall* mediante un elemento de transición que consiste en un vidrio armado plano. Livianas rejas de hierro negro –que controlan el acceso y salida de los pasajeros a las plataformas– se inscriben dentro de la luz entre pilares y son de menor altura. De este modo, solo los pilares con columnas adosadas –que comparten su basamento revestido en mosaico veneciano– separan el *shed* del *grand hall*. La discreta ornamentación de las rejas, cuyo motivo repite el criterio de jerarquía y centralidad, remata en un entablamento recto, al cual se superpone un motivo central que remite a un frontis clásico y anuncia el acceso a cada plataforma (Figura 5). El hierro, entonces, se evidencia gradualmente: recubierto en el *booking hall*, se insinúa en las vigas de celosía de la cubierta del *grand hall*, se utiliza como material en la transición mencionada en el párrafo anterior, para luego evidenciarse en toda su expresión en el *shed*, atenuando así la abrupta diferenciación entre *shed* y *hall*.

Arquitectura *beaux-arts* en clave británica

La racionalidad del diseño general permite al usuario, sin que nadie lo guíe, construir un "mapa mental" para moverse fácilmente. (Santiago Fuster Castreroy, 1914. Diario La Prensa)³⁸

Habiendo analizado el edificio de la Terminal del FCCA, podemos afirmar la existencia de contradicciones y transgresiones de los principios de la arquitectura *beaux-arts*. En efecto, como veremos a continuación, el híbrido resultante está mediado por la tradición británica y por las condiciones locales de producción.

37. Por la empresa Francis Morton & Co.

38. Nota realizada en ocasión de la inauguración de la Terminal Ferroviaria.

En principio, la definición del *parti* demuestra que tanto Follet como Conder estaban al tanto del debate europeo y su posterior resolución (comentados en la primera parte del trabajo) al utilizar el *parti* recomendado por Guadet. Aun así –y quizás por el reconocido pragmatismo británico– no tienen reparos en realizar transgresiones a las estrictas reglas de la arquitectura *beaux-arts* cuando es necesario. El condicionamiento de ubicar el edificio administrativo de la empresa en la esquina del predio, desfasando el eje de composición de la planta de la Terminal, obliga a echar mano de recursos aprendidos para lograr la percepción visual de una simetría que no es tal; el minucioso diseño y la estratégica disposición del local de la boletería en el *booking hall*, demuestran tanto la transgresión a reglas básicas de composición *beaux-arts*³⁹ como la aplicación de recursos visuales para lograr “desmaterializar” el desfasaje mencionado. Lo mismo ocurre con la fachada; si bien es clara la referencia a la Gare de l’Est, realiza una reinterpretación incorporando lo aprendido por Follet con Lutyens, aportando un lenguaje neobarroco que diferencia el acceso a la Terminal del resto del programa.

Asimismo, la expresión gradual del hierro que, como analizamos, comienza en el *grand hall* para evidenciarse en toda su magnitud en el *shed*, es una decisión que abona la hipótesis de hibridación.

En este marco, no debe menospreciarse la incidencia del contexto local, al tratarse de un proyecto que produciría un impacto significativo para la “identidad” de la ciudad: la decisión de proyectar con arquitectura *beaux-arts* estuvo claramente condicionada por el ambiente cultural porteño y las expectativas generadas en la población a través de la prensa local,⁴⁰ para obtener un producto que represente las ideas de progreso, cultura, monumentalidad y crecimiento económico que pregona la élite gobernante. Así lo reafirma la favorable crítica realizada en un periódico de gran influencia en la época –que reproducimos como acápite de este apartado– que a su vez evidencia un conocimiento más profundo de esta arquitectura: en sus palabras, elogia la *marche* del edificio, uno de los principios utilizados a la hora de proyectar edificio *beaux-arts*.

Finalmente, consideramos que el análisis de este caso abona al debate sobre el ensamble de saberes en los procesos de hibridación del modelo *beaux-arts*, ya que se configura como exponente del diálogo transatlántico producido en esa época, desde la vertiente de profesionales británicos actuantes en Argentina en este período.

39. Para transgredir esas reglas, debía conocerlas primero.

40. Los periódicos de la época informaban y comentaban los pasos desde la aprobación legislativa del emprendimiento, posibles anteproyectos, hasta la inauguración del edificio y las favorables críticas hacia el mismo. (Paterlini, 2008).

Bibliografía

- Aliata, Fernando y Gentile, Eduardo (2019). La herencia *beaux-arts*: de reivindicación provocativa a consolidado campo historiográfico. *Vitruvia*, 6(5), 109-130 (Inédito al momento de la consulta).
- Bonicatto, Virginia (2017). Necesidad simbólica y realidad material. Arquitectura terciaria en Buenos Aires. 1907-1934, *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 13(2), 5-30. Mar del Plata: UNMDP.
- Bonicatto, Virginia, y Franchino, Magalí (diciembre de 2017). Modernización, metropolización y cultura arquitectónica en ciudades sudamericanas, 1870-1930. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 13(2), 1-4.
- Chabat, Pierre (1862-1866). *Bâtiment de Chemins de Fer*. París: Morel et Compagnie.
- Cacciatore, Julio y Braum, Clara (Coords.) (1996). *Arquitectos europeos y Buenos Aires. 1860/1940*. Buenos Aires: Fundación TIUAU.
- Colquhoun, Alan (1995). Siglo XIX: La arquitectura de las estaciones en Francia e Inglaterra. *Casabella. Rivista internazionale di architettura*, (624), 64. Milán: Domus Milano.
- Daly, César (1840-1848). *Revue Générale d'architecture et des travaux publics*.
- École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (1904?). *Des grands prix de Rome d'architecture 1850-1900. Reproduction en phototypie des 1ieres, 2mes et 3mes Grand Prix avec les programmes des concours: sujets donnés par l'Academie des beaux-arts*, París: Armand Guérinet. Disponible en: <http://cnum.cnam.fr/CGI/redirect.cgi?B15710.2RES>
- Guadet, Julien. (1901-1904). *Éléments et Théorie d'architecture. Course professée à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*. París: Librairie de la Construction Moderne. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k866163.image>
- Liernur, J. Francisco (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Liernur, J. Francisco y Aliata, Fernando (Comps.) (2004). *Diccionario de la arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: AGEA.
- López, Mario; Waddell, Jorge y Martínez, Juan P. (2016). *Historia del ferrocarril en Argentina*. Buenos Aires: Lenguaje Claro.
- Ozlak, Oscar (1997). *La formación del Estado argentino. Origen, progreso y desarrollo nacional*. Buenos Aires: Planeta.
- Paterlini, Olga (2008). Estación Retiro. En R. Gutiérrez (Ed.), *Estudio de Arquitectura Follet 1891-2008: Conder, Follet, Farmer* (pp. 68-78). Buenos Aires: CEDODAL.
- Pennoyer, Peter y Walker, Anne (2006). The Grand Central Years: 1904-1914. En *The architecture of Warren & Wetmore*. Nueva York: Norton & Company.
- Perdonnet, Auguste (1856). *Traité élémentaire des Chemin de fer*. París: Langlois et Leclercq.
- Office of Publication and advertising (6 de agosto de 1875). Railway Architecture. A New Gothic Station. *The Building News and Engineering Journal*, 29(2), 133. Disponible en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?num=133&u=1&seq=12&view=image&size=150&id=ui-ug.30112051326707>

- Rivera, David (2017). El clasicismo “progresivo” de Lutyens y Plecnik. En D. Rivera, *La otra arquitectura moderna. Expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950* (pp. 95-120). Barcelona: Reverté.
- Tartarini, Jorge (1985). La estación terminal: edificio símbolo del siglo XIX. *Revista Summa*, Colección Temática I, Arquitectura y Transporte.
- Tartarini, Jorge (2000). *Arquitectura Ferroviaria*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Office of Publication and advertising (s/f). *The Building news and engineering journal* (1854-1926), Londres: Walter Sully Printer.
- Van Zanten, D. (1978). El sistema de *beaux-arts*. *Architectural Design*, 48(11-12).
- Williams, Fernando (2004). Follet, Sydney George. En J. Liernur y F. Aliata, *Diccionario de la arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (pp. 88-91). Buenos Aires: AGEA.
- Williams, Fernando (2004). Voz “Arquitectura Ferroviaria”. En J. Liernur y F. Aliata, *Diccionario de la arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (pp. 76-87). Buenos Aires: AGEA.

Fuentes de figuras

1. Archivo Follet.
2. Archivo Follet. Elaboración propia.
3. *Izquierda*: Museo Ferroviario.
Derecha: Archivo Follet.
4. *Izquierda*: <http://www.criba.com.arenworks103-retiro-train-station>.
Derecha: Foto de Rosana Obregón.
5. *Izquierda*: Foto de Rosana Obregón.
Derecha: Foto de Rosana Obregón.

Sobre los autores y las autoras

Conferencistas

Crosnier Leconte, Marie-Laure. Historiadora del Arte (Université Paris IV Paris-Sorbonne). Conservateur en chef du patrimoine honoraire. Ha trabajado en el Musée d'Orsay entre 1981 y 2005. Especialista en el siglo XIX, específicamente en la École des Beaux-Arts, siendo autora del *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-arts de Paris, 1800-1968* (2009-2014, Institut national d'Histoire de l'art). Autora de diversos artículos, capítulos de libros y libros entre las que se destacan: *Victor Laloux, l'architecte de la gare d'Orsay* (1987); *Charles Garnier, un architecte pour un empire, textes sur l'Opéra* (2010); "Dessins d'école, bibliothèques d'ateliers : une affaire de copies", *Bibliothèques d'atelier: édition et enseignement de l'architecture, Paris, 1785- 1871* (2011); "Les élèves suisses à l'École des Beaux-arts de Paris, 1800-1968", *Profils d'architectes* (2017); *L'École de Percier : imaginer et bâtir le XIXe siècle* (con Jean-Philippe Garric, 2017).

Garric, Jean-Philippe. Arquitecto (École d'architecture de Toulouse) y doctor en Urbanisme et aménagement (Université Paris 8). Profesor en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Miembro del Laboratorio HICSA (EA 4100, Université de Paris 1 Pathéon-Sorbonne) y del IPRAUS/AUSser (UMR 3329, CNRS/Ministerio de la Cultura). Su investigación se centra en las publicaciones impresas y la teoría de la arquitectura en Francia e Italia (1750-1850), Charles Percier y Pierre Fontaine, la arquitectura y la construcción rural en Francia entre 1789 y 1914 y la imagen de Roma a través de la fotografía (1850-1900). Autor de diversas publicaciones, entre otras: *Le siècle de Labrouste. Un élève, un ami, un maître* (con Marc Le Coeur, 2020); *Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), bâtisseur de fantasmes* (con Laurent Baridon y Martial Guédron, 2018); *L'école de Percier. Imaginer et bâtir le XIXe siècle* (con Marie-Laure Crosnier Leconte, 2017); *Percier et Fontaine, architectes de Napoléon* (2011).

Liernur, Jorge Francisco. Arquitecto (UBA); decano, fundador y profesor emérito de la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella; investigador principal del CONICET; profesor asociado de la Pontificia

Universidad Católica de Chile; doctor honoris causa de la Universidad Nacional del Litoral; curador invitado del Museum of Modern Art (MoMA, Nueva York); profesor invitado por –entre otras– las universidades de Harvard, Xi'an (República Popular China), Navarra, Sapienza (Roma), Politécnico de Milán, Universidad Central de Venezuela, Trier (Alemania). Algunos de sus libros publicados son: *La casa y la multitud. Política y cultura de la vivienda en la Argentina moderna* (con Anahí Ballent, 2014); *La Red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina* (2008); *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (con Fernando Aliata, 2004); *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX* (2001).

Losada, Leandro. Licenciado y Doctor en Historia (Universidad Nacional del Centro, Buenos Aires). Director del Instituto de Investigaciones Políticas (CONICET/ UNSAM); investigador independiente del CONICET y profesor titular de Historia Argentina en la Escuela de Política y Gobierno de la UNSAM. Especialista en Historia de las Elites, Historia Política e Historia del Pensamiento Político, ha sido becario Wallace en I Tatti (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies). Obtuvo el Premio Especial Ricardo Rojas del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires por su libro *La alta sociedad en la Buenos Aires de la belle époque. Sociabilidad, estilos de vida e identidades* (2008). Autor además de: *Historia de las elites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo* (2009) y *Maquiavelo en la Argentina. Usos y lecturas, 1830-1940* (2019), entre diversos artículos y capítulos de libros.

Van Zanten, David. Mary Jane Crowe Professor Emeritus, Northwestern University. Ha impartido cursos sobre arquitectura y urbanismo europeo y norteamericano después de 1800. Ha sido co-autor del catálogo de la exhibición *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts* (1975-1977) y *The Second Empire* (1979-1980). Su libro *Designing Paris: The Architecture of Duban, Labrousse, Duc and Vaudoyer* ganó el premio Alice Davis Hitchcock de la Society of Architectural Historians (1988). Continuó este trabajo en su libro *Building Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital, 1830-1870* (1994); *Sullivan's City: The Meaning of Ornament for Louis Sullivan* (2000). Recibió una beca Guggenheim (2001-2002) para estudiar el desarrollo de París, Londres, Viena y Hamburgo y trabajó en el Institut national d'Histoire de l'art (2006) y en la École des hautes études en sciences sociales (2008) en París.

Ponentes

Aliata, Fernando. Arquitecto (UNLP) y doctor en Historia (UBA). Profesor titular de Historia de la Arquitectura (FAU-UNLP), investigador independiente del CONICET y subdirector del HiTePAC (FAU-UNLP). Ha sido presidente de la

Asociación Argentina de Investigadores en Historia (2015-2017) y director del Doctorado de la FAU-UNLP. Profesor invitado en PUC (Santiago de Chile); Escola da Cidade, (San Pablo); Universidad de la República (Montevideo), Politécnico de Milán, Iuav (Venecia). Autor de: *Diccionario Histórico de Arquitectura en la Argentina* (con Jorge F. Liernur, 2004); *El paisaje como cifra de armonía* (con Graciela Silvestri, 2001); *La ciudad regular. Arquitectura, programas, e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835* (2006); *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno* (2013), entre otros libros y artículos en publicaciones internacionales.

Angotti-Salgueiro, Heliana. Doctora en Historia del Arte (École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París); Becaria posdoctoral en The Getty Foundation y FAPESP (1993-1996); becaria ARIHA en museos de Estados Unidos (1998); beca de investigación colaborativa, Getty Research Institute (2004-2006); fue titular de la Chaire Brésilienne en Sciences Sociales Sergio Buarque de Holanda (Maison des Sciences de l'Homme) y es investigadora asociada en el IEA-USP. Es autora y editora de libros en las áreas de historia cultural urbana, geografía humana, historia de la arquitectura, del urbanismo y de la fotografía moderna. Actualmente está investigando sobre los intermedios urbanos.

Basile, Silvana Daniela. Arquitecta (FADU-UBA y Facultad de Arquitectura y Sociedad, Politécnico de Milán); magíster en Restauración de Monumentos (Politécnico de Milán); doctora en Conservación de Bienes Arquitectónicos (Politécnico de Milán). Desempeñó actividades como editora, investigadora y docente en la Scuola Universitaria della Svizzera Italiana (Suiza). Actualmente colabora en los cursos de Historia de la Arquitectura del Politécnico de Milán. Ha publicado libros y artículos científicos sobre arquitectura del siglo XIX en Europa y en América Latina en revistas y ha presentado trabajos en congresos nacionales e internacionales.

Bastoen, Julien. Licenciado en Historia (Université Paris 4-Sorbonne), estudios avanzados en Historia del Arte (Universidad de Zaragoza) y doctor en Arquitectura (Université Paris-Est). Profesor en la École nationale supérieure d'architecture de Bretagne, Rennes; miembro del laboratorio GRIEF (ENSAB) y miembro asociado del Laboratorio IPRAUS/AUSser (UMR, CNRS/Ministerio de la Cultura, Francia). Su investigación se centra en las instituciones artísticas en el espacio urbano, el arte contemporáneo, la historia de las colecciones y exposiciones, el patrimonio y el turismo sobre los que ha publicado diversos capítulos de libros y artículos y ha realizado presentaciones en congresos internacionales.

Bonicatto, Virginia. Arquitecta y doctora en arquitectura (FAU-UNLP); magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT); investigadora asistente CONICET. Docente de grado y posgrado en la FAU-UNLP. Ha sido becaria

doctoral del CONICET. Ha recibido becas de la J.P. Getty Foundation y el Fondo Nacional de las Artes; y fue seleccionada para el Program in Latin American Studies (Princeton University, 2021). Docente invitada en la Universidad de Brown, Universidad de la República y Universidad de Buenos Aires. Es miembro del History Committee del CTBUH. Autora de artículos y capítulos de libros y, con Fernando Aliata, un libro dedicado a *Mario Palanti* (2014).

Bressan Pinheiro, Maria Lucia. Arquitecta, magister y doctora (Universidad de São Paulo). Profesora asociada de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo. Desarrolla actividades de investigación auspiciadas por el CNPq (Consejo Nacional para el Desarrollo de la Investigación Científica) sobre Historia de la Arquitectura Brasileña y Preservación del Patrimonio Arquitectónico, sus áreas de especialización. Ha obtenido una Beca CAPES/FULBRIGHT/LASPAU en Preservación y Difusión Cultural (Comisión de Preservación de Monumentos Históricos de la Ciudad de Nueva York, 1986). Ha coordinado el proyecto “Um plan de Conservación Preventiva para el edificio Vilanova Artigas”, patrocinado por la Fundación Getty a través del programa Keeping it Modern (2015-2017).

Comas, Carlos Eduardo. Estudió arquitectura en Porto Alegre, Filadelfia y París. Profesor emérito en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autor de varios ensayos sobre arquitectura y urbanismo modernos, recogidos en revistas especializadas o libros, como *Latin American in construction. Architecture 1955-1980*, catálogo de exposición de la cual fue co-curador junto a Jorge F. Liernur y Barry Bergdoll (2015) en el Museum of Modern Art (MoMA, Nueva York). Autor de: *La Casa Moderna Latinoamericana* (2003); *Le Corbusier e Rio* (1999); *Le Corbusier y Sudamérica: viajes y proyectos* (1991) y de varios ensayos sobre arquitectura moderna latinoamericana y brasileña recogidos en *2G, AA Files, A&V, Arquine, Summa+*, *Projeto*, entre otras.

Cricelli, Susana. Arquitecta (FAU, UNLP); especialista en Ciencias del Territorio (UNLP). Docente investigadora con sede en el HiTePAC (FAU-UNLP) desde 1995. Ha sido becaria de Iniciación y Perfeccionamiento y ha participado en proyectos de investigación acreditados por la UNLP. Ha desarrollado actividades de gestión editorial en la revista *Estudios del Hábitat* (FAU-UNLP). Autora de diversas publicaciones y presentaciones a congresos centradas en historia urbana y territorial de Buenos Aires y en la arquitectura *beaux-arts* en Buenos Aires durante el siglo XIX.

D'Amia, Giovanna. Arquitecta y doctora en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo. Profesora en el Politécnico de Milán y miembro del Consejo Docente del doctorado en Arquitectura, Historia y Diseño del Politécnico de Turín. Ha publicado diversos libros y artículos sobre la arquitectura del siglo XIX y XX en Italia

y Francia. En los últimos años, uno de sus temas de investigación predominantes ha sido la actividad de los arquitectos y constructores italianos en la Argentina. Sobre esta temática, véase particularmente: *Italia-Argentina andata e ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane* (2015) y *La cultura dell'abitare a Buenos Aires alle soglie del XX secolo. Un repertorio esemplificativo dell'architettura residenziale di matrice italiana* (con Maria Pompeiana Iarossi, 2019).

Franchino, Magalí. Arquitecta, doctoranda e investigadora en el Instituto HiTePAC (FAU, UNLP). Cursó estudios de máster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT). Ha sido becaria CONICET; ha realizado una estancia de investigación en el Laboratorio IPRAUS (ENSA Paris-Belleville). Ha sido profesora en Arquitectura y en Historia de la Arquitectura en la UNLP y en el IAU, UNSAM. Su investigación se centra en la institucionalización de la enseñanza de la arquitectura en Argentina y los intercambios con Francia e Italia (siglos XIX-XX). Ha presentado y publicado su trabajo en congresos y revistas internacionales. Participa en proyectos de investigación en la UNLP y en la ETSAB, UPC.

Gentile, Eduardo. Arquitecto (UNLP); profesor titular de Teoría de la Arquitectura, adjunto de Historia de la Arquitectura y Arquitectura (FAU, UNLP); investigador en el Instituto HiTePAC (FAU, UNLP). Profesor de posgrados en UTDT y UNLP. Trabaja en temas de historia urbana, transformaciones de obras y sitios de valor patrimonial; asesor en conservación y restauración de edificios. Autor de diversos artículos sobre historia de la arquitectura de los siglos XIX y XX, entre ellos: *Singularidad y devenir de un “hôtel particulier” de la ciudad de Buenos Aires: la Residencia Ortiz Basualdo, sede de la Embajada de Francia y Proyecto Museo Aduana de Taylor Buenos Aires* (ambos con Fernando Gandolfi y Ana Ottavianelli); también es autor de *Testimonios. A 50 años de la creación de la Facultad de Arquitectura de la UNLP* (2013).

Hartman, Joseph R. Profesor asistente de Historia del Arte y Estudios en Latinoamérica en la Universidad de Missouri-Kansas City. Se especializa en la cultura visual y los ambientes construidos del Gran Caribe durante el siglo XX. Autor de: *Dictator's Dreamscape: How Architecture and Vision Built Machado's Cuba and Invented Modern Havana* (2019), y editor del volumen *Imperial Islands: Art, Architecture, and Visual Experience in the US Insular Empire after 1898* (2021), entre otros capítulos de libros y publicaciones en revistas. Sus investigaciones han sido apoyadas entre otros por la Graham Foundation y la American Philosophical Society.

Lambert, Guy. Doctor en Historia de la Arquitectura (Université de Versailles-Saint-Quentin-en Yveline). Profesor en la École nationale supérieure d'Architecture Paris-Belleville. Miembro del Laboratorio IPRAUS/AUSser (UMR 3329, CNRS/Ministerio de la Cultura). Su investigación se centra en las relaciones entre la

arquitectura, la técnica y la sociedad, la profesión del arquitecto y la enseñanza de la arquitectura (siglos XIX-XX). Entre sus publicaciones se destacan: *Les architectes et la fonction publique. XIXe-XXIe siècles* (con Catherine Bruant y Chantal Callais, 2020); *Architectures manifestes. Les écoles d'architecture en France depuis 1950* (con Éléonore Marantz, 2018); *L'Atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique* (con Estelle Thibault, 2011)

Medero, Santiago. Arquitecto por la Facultad de Arquitectura (Udelar, Montevideo, 2009); magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT, Buenos Aires, 2016) y doctorando en Arquitectura (FAPyD-UNR, 2018). Profesor agregado en Teoría de la Arquitectura y adjunto en el Instituto de Historia (FADU-Udelar). Autor de: *Monumentalidad y transparencia. La Caja Nacional de Ahorros y Descuentos de Ildefonso Aroztegui 1946-1957* (2018) entre varias publicaciones y exposiciones en Uruguay y otros países. Actualmente investiga sobre las relaciones entre la arquitectura (en tanto profesión, disciplina y producción) y el Estado.

Muñoz Lozano, Yolanda. Arquitecta e investigadora peruana. Magíster en Arquitectura y doctoranda de la Pontificia Universidad Católica de Chile en cotutela con la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; becaria ANID. Ha participado en diversos proyectos de investigación de Fondecyt, de Pastoral UC y de FONDART. Ha sido profesora instructora del Taller de Investigación “Proyecto y Representación” de la Escuela de Arquitectura UC. Sus intereses de investigación residen en la historia cultural: transferencias culturales en arquitectura, la enseñanza de la arquitectura y la modernización de Santiago durante el cambio de siglo. Desde 2018 es Coordinadora del Centro del Patrimonio Cultural UC.

Nudelman, Jorge. Arquitecto (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC/Facultad de Arquitectura, UDELAR); doctor por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM. Pertenece al SNI desde 2015 (categoría Investigaciones Nivel 1). Profesor titular del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UDELAR). El programa de trabajo de su dedicación total se enfoca en la enseñanza de la arquitectura en Uruguay, entre 1915 y 1953. Ha presentado y publicado su trabajo en congresos y revistas internacionales. Autor de diversos capítulos de libros, ha publicado su tesis doctoral *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* en 2015.

Obregón, Rosana Luján. Arquitecta (FAU-UNLP) y docente de Historia de la Arquitectura (taller Vertical Gandolfi, Aliata y Gentile, desde 1997). Integrante del Instituto de Investigaciones HiTePAC (Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad, FAU-UNLP). Su investigación se centra en la historia del territorio de la provincia de Buenos Aires durante el siglo XIX y la arquitectura e infraestructura de servicios durante el siglo XX, especialmente en el litoral fluvial de la

provincia de Buenos Aires. Participa como investigadora en proyectos subsidiados por universidades e instituciones nacionales e internacionales.

Parera, Cecilia. Arquitecta (UNL, 2000); máster en Arquitectura (University of Utah); doctora en Arquitectura (UNLP). Profesora adjunta ordinaria e investigadora en Teoría e Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral. En los últimos años ha profundizado su línea de investigación sobre el vínculo entre la arquitectura y el Estado en el siglo XX, publicando numerosos capítulos de libros y artículos sobre la temática, así como participando en congresos internacionales y actividades de formación de recursos humanos. Desde 2012 es coordinadora académica de la Maestría en Arquitectura (Universidad Nacional del Litoral).

Renard, Marcelo Gustavo. Profesor y licenciado en Historia de las Artes (FFyL, UBA), dedicado a la docencia (Instituto Libre de Segunda Enseñanza, Colegio Nacional de Buenos Aires, USAL, UCA y FUC) y a la investigación (Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA). Como investigador ha participado en diversos proyectos de investigación relacionados con la historia de los monumentos y la estatuaría en la Argentina. Ha publicado el libro *La Escultura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes* (junto a Adriana Van Deurs) y numerosos trabajos como único autor y en colaboración en catálogos y revistas especializadas; además ha colaborado en libros colectivos como *Carlo Zucchi. Arquitectura, decoraciones urbanas monumentos* (con Fernando Aliata, 2009).

Sadighian, David. Arquitecto (Yale University). Doctorando en el Department of History of Art and Architecture, Harvard University. Su trabajo examina la circulación de los métodos de proyecto *beaux-arts* entre Francia y las Américas en relación con el surgimiento del orden liberal a escala internacional. Trabajó como especialista en colecciones en el Museum of Modern Art (MoMA, Nueva York). Su investigación sitúa a la arquitectura y la planificación en la intersección de las historias transnacionales de la colonialidad, el capitalismo racial, la migración y los estudios críticos del patrimonio.

Shmidt, Claudia. Profesora investigadora asociada en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato Di Tella. Arquitecta y doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido miembro del MoMA's Advisory Committee para el catálogo de la exposición “Latin America in Construction: Architecture 1955-1980”. Es autora de diversos trabajos sobre historia urbana y arquitectónica de los siglos XIX y XX en Argentina y América Latina; entre ellos: *Palacios sin reyes. Arquitectura para la 'capital permanente'. Buenos Aires, 1880-1888* (2012); *Architectural Culture around 1900. Critical Reappraisal and Heritage Preservation* (con Jorge F. Liernur y Fabio Grementieri, 1999).

Thibault, Estelle. Arquitecta (ENSA Paris-Belleville); doctora en Arquitectura (Université Paris 8). Profesora e investigadora en la École nationale supérieure d'Architecture Paris-Belleville; miembro del Laboratorio IPRAUS/ AUSser (UMR 3329, CNRS/Ministerio de la Cultura). Su investigación se centra en la teoría de la arquitectura y las ciencias de la estética y la historia de la enseñanza de la arquitectura y del ornamento (siglos XIX-XX). Autora de: *L'Atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique* (con Guy Lambert, 2011); *Le livre et l'architecte* (con Jean-Philippe Garric y Émilie d'Orgeix, 2011); *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950* (2010), entre diversos libros y artículos.

Visitas de los participantes del Congreso en las ciudades de Buenos Aires y La Plata



Recorrido por la ciudad de Buenos Aires. Visita al Palacio Bosch, actual residencia del embajador de los Estados Unidos en Argentina (fotografía gentileza de Ofelia Huergo).



Recorrido por la ciudad de La Plata.
Visita a la Casa Curuchet, construida entre los años 1949 y 1953; proyectada por Le Corbusier y recientemente declarada Patrimonio de la Humanidad.



Lo que podemos considerar como una primera globalización –entre mediados del siglo XIX y el estallido de la Primera Guerra Mundial– generó un dinámico intercambio de ideas, personas, productos y servicios entre diversas partes del mundo. Este fenómeno estuvo acompañado por el surgimiento de varias ciudades en el escenario mundial, que fueron el objeto de análisis que interesó inicialmente a quienes organizamos el evento del cual este libro es solo un reflejo parcial.

Teniendo en cuenta la importancia de ese rico intercambio para nuestra propia historia y para una historia global de la ciudad y la arquitectura, hemos querido retomar en este volumen el hilo de los problemas y temas que confluyen en esta compleja relación centro-periferia desde una perspectiva centrada en la difusión de las ideas *beaux-arts* en esta parte del mundo. A partir de esta mirada que se apoya en el espíritu de eventos anteriores, es posible imaginar no una relación unívoca, producto de una forzada dependencia cultural urdida desde las metrópolis centrales, sino un intenso intercambio entre realidades diversas. En ese contexto, puede pensarse en la existencia –alrededor de 1900– de un nuevo ambiente cultural en el cual las ideas migraron y se transformaron, los saberes se ensamblaron con las realidades locales para producir una importante cantidad de intervenciones urbanas, proyectos y edificios. Testimonios híbridos que no tienen una relación tan directa con los estándares europeos como podría suponerse, y que necesariamente deben formar hoy parte del acervo arquitectónico y urbanístico global.

