



UNIVERSIDAD  
DE LA REPUBLICA  
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

# VITRUVIA

AÑO 5 - NÚMERO 4 - JULIO DE 2018  
MONTEVIDEO - URUGUAY

## NUEVA VISITA A LA EXPERIENCIA MANIERISTA

### Anticlasicismo y modernización tecnológica en la arquitectura uruguaya del siglo XIX

WILLIAM REY ASHFIELD

Distintos ejemplos de nuestra arquitectura del siglo XIX y comienzos del XX aplicaron recursos —compositivos, espaciales, formales e iconográficos— de claro vínculo con la experiencia manierista del siglo XVI. Me refiero, en particular, a aquellas obras que conectan con referentes directos del *cinquecento* y la tratadística italiana correspondiente a este mismo tiempo histórico.

Algunos de nuestros investigadores, como es el caso de Aurelio Lucchini, destacaron los vínculos específicos entre estas obras nacionales y sus posibles paradigmas europeos, explicando la vocación historicista de nuestra arquitectura decimonónica. La tendencia identificada como neomanierismo no escapó a ese análisis de corte generalista, y su vínculo con el tardo-renacimiento ha sido entendido como una opción más dentro del menú ofrecido por la cultura arquitectónica del pasado.

La aparente relación entre muchas de estas obras y el proceso de modernización programática y tecnológica vivido hace pensar que la elección de la referencia manierista no es accidental, ni tampoco equiparable a cualquier otro período histórico. Edificios de importante escala urbana como lo fueron el Mercado Central, la Estación Central de Ferrocarriles o el Hospital Italiano, así como obras de menor porte integradas al tejido residencial de la ciudad —el Teatro Victoria, la sede comercial de la empresa Taranco y Cía. o la vivienda Agustín de Castro—, constituyen ejemplos que, al igual que tantos casos europeos, demandan respuestas alternativas a la de una mera filiación o gusto historicista.

Algunas ineludibles preguntas en relación con el contexto arquitectónico europeo y local se plantean como apertura a la reflexión crítica: ¿el interés por la arquitectura manierista constituyó una tendencia o más bien implicó citas concentradas y específicas dentro de cierto tipo de obras decimonónicas?, ¿por qué podría interesar un discurso profundamente intelectual y bastante hermético como lo fue el del siglo XVI en un tiempo alternativo que, por el contrario, aspiraba a promover un mercado cada vez más amplio y una sociedad abierta a mensajes claros, altamente denotativos, que multiplicasen sus posibilidades de consumo? Desde una óptica más local también cabrían algunas otras preguntas: ¿de qué escenario académico y productivo es que llega esta tendencia manierista a Uruguay y a otras regiones próximas, materializándose en importantes edificios de escala, residencias familiares y, también, en el diseño de jardines urbanos y parques? Pero, por sobre todo, ¿cuánto importa la elección de este lenguaje al momento de resolver un programa de cierta complejidad tecnológica, donde es indispensable su adecuado funcionamiento y adaptación a las demandas del presente histórico?

Las respuestas posibles a estas preguntas exigen, quizá, un recorrido algo extenso, que involucra aspectos aparentemente tan distantes como las miradas en torno a la idea del *revival* y a las relaciones entre eclecticismo y modernidad, reinterpretaciones historiográficas en relación con la experiencia manierista y sus continuidades extratemporales; asimismo, la emergencia de nuevas problemáticas disciplinares y aspectos estrictamente locales concernientes al proceso de modernización en Uruguay deben ser considerados y tenidos en cuenta.

### **Acerca del concepto de *revival* y de la arquitectura ecléctica**

Giulio Carlo Argan, en su bien conocido texto *El Revival*,<sup>1</sup> sostiene respecto de este concepto que, a diferencia de la historia, «rehúye de todo juicio, niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y del futuro», como una suerte de actuación del pasado en el presente y, por lo tanto, una manifestación «que esconde una incapacidad esencial». Pero,

1. Giulio Carlo Argan et al., *El pasado en el presente* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

¿cuál sería esa incapacidad propia de todo intento o acción del «revivir»? Según Argan, estaría centrada en la imposibilidad de transitar el presente tal como este se plantea; el *revival* es para este autor una suerte de estrategia de sobrevivencia dentro de un presente no deseado.

A pesar de esta interpretación —discutible y en gran medida refutable—, Argan admite que el revival juega un importante rol operativo entre pasado y presente. Tomaré esto como un hecho cierto, pero no para sostener el mismo argumento de que busca «retardar o huir de los cambios de la modernización tecnológica», sino —y bien por el contrario— para entenderlo como una herramienta de aplicación inteligente, que sirve para incorporar dichos cambios, más que para frenarlos o impedirlos. Se trata entonces de una opción, de un sistema de respuestas que acercan al técnico proyectista ciertas salidas al problema de la innovación —nuevos programas, especialidades alternativas, discurso formal y semántico ajustado a cambios, etcétera—, de una forma controlada y segura, capaz de garantizar el éxito y la eficacia de la propuesta en juego, sin producir rupturas traumáticas.

Aunque hoy es relativamente aceptado que el eclecticismo constituye un momento de la experiencia moderna en arquitectura, la dominante mirada historiográfica del siglo XX ha estado afectada por una comprensión sesgada y prejuiciosa de este. En este sentido, es frecuente encontrar todavía, en diversos textos europeos y americanos, una interpretación de este fenómeno como proceso histórico homogéneo y acotado —incluso a veces se lo entiende, erróneamente, como un estilo, más que como una actitud proyectual—, asumiendo que su apelación a la historia no implica una detenida y meditada selección de los momentos del pasado, sino una caprichosa disposición dependiente del gusto del arquitecto o el comitente.

Muchos son los autores que centraron su análisis en la oferta ecléctica de los *revivals* medievalistas: evocaciones neorrománicas y neogóticas, fundamentalmente.<sup>2</sup> Muchos menos son, en cambio, los que han valorado y considerado los aportes de otras experiencias provenientes de la historia, tratando de explicarlas como opciones racionales y lógicas.

Nuestra reflexión se centrará, por tanto, en el más específico escenario del *revival* manierista, pero en un contexto particular,

2. Los citados neorromanismos y neogoticismos han encontrado aliento en las valoraciones realizadas por escritores y artistas románticos, así como por actores fundamentales de la modernidad artística de ese siglo, como lo fueron John Ruskin y William Morris. La valoración manierista, en cambio, no ha contado con una fundamentación de rasgo tan moderno, a excepción de las revaloraciones inglesas de la obra de Andrea Palladio, pero sin respuestas claras que expliquen su fuerte inserción en el contexto ecléctico.

alejado de los procesos más duros de la modernización europea, como es el caso uruguayo hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX. Este escenario permite, de alguna manera, «descongelar» —sobre todo por alejamiento— el duro *corpus* estético-ideológico en que se desarrolló la arquitectura del viejo mundo, así como evitar la discusión propia que afectó sus ámbitos académicos y, particularmente, historiográficos. Si bien hay una fuerte incidencia doctrinaria europea en los arquitectos del nuevo mundo —esta es resultado, básicamente, de la formación adquirida más allá del Atlántico—, la priorización del hacer arquitectónico y la apuesta al experimentalismo como forma de superación de las restricciones del medio tecnológico caracterizarán el camino proyectual de nuestros profesionales. Esto último permite explicar, de una manera más evidente aquí que en Europa, la lógica y el éxito de la experiencia ecléctica, así como su capacidad de adaptación temporal y espacial.

### Lecturas historiográficas

Uno de los primeros escollos, al abordar la presencia de una revisión manierista en el contexto del siglo XIX, es la cuestión interpretativa y temporal del propio manierismo histórico. Autores como Max Dvořák, Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower y Ernst Gombrich se habían adelantado, tempranamente, en la distinción de un *tempo* artístico diferente al *quattrocento* renacentista, estableciendo que el siglo XVI exigía para sí una nueva periodización histórica. Más adelante y desde mediados de la segunda mitad del siglo pasado, autores como Arnold Hauser, André Chastel, James Ackerman, Wolfgang Lotz, Gustav Hocke, Eugenio Battisti y Manfredo Tafuri consolidaron e instalaron el término «manierismo» para identificar, efectivamente, un nuevo tiempo del arte. No obstante, y a pesar de los avances registrados en relación con este nuevo momento de la historia artística, todavía pueden identificarse grandes lagunas conceptuales que impiden alcanzar acuerdos en relación con el valor y la representatividad del término, las particularidades propias de la producción involucrada, así como los autores que —parcial o totalmente— se ligan a la lógica de esta tendencia.

En otras ramas de la historia cultural han surgido ideas que fueron cautelosamente adoptadas por especialistas en la materia arquitectónica. Me refiero a la interpretación que realizara Ernst R. Curtius en relación con la literatura,<sup>3</sup> en la que el manierismo, más que un momento histórico, parecería ser para este autor una tendencia continua y recurrente en la historia de la cultura occidental. En cierta medida Curtius coincidía con el sentido que Eugenio D'Ors había dado a «lo barroco» en tanto constante histórica, entendiéndolo como el fenómeno complementario «del clasicismo de toda época». El carácter notable de los recursos espaciales y ornamentales del neomanierismo del siglo XIX podría no constituir entonces una epifanía incomprensible, un acto de aparición inexplicable en el tiempo, sino un destacado acento dentro de esa continua línea de pervivencia histórica que propone Curtius.

En Inglaterra, Anthony Blunt retomó esta postura del autor alemán, en el específico campo de la arquitectura, donde el manierismo aparecía como una tendencia peculiar, sólo acotada al escenario de algunos países europeos, luego del Renacimiento. En una conferencia dada en la RIBA<sup>4</sup> expresaba Blunt, de manera casi análoga a Curtius:

I said earlier that Mannerism, although primarily applied to the art of the late 16th century, also occurred in other time and places. It would not, for instance, be improper to call some of the rock tombs of Petra by the name of Mannerism.

Más adelante afirmaba:

It is noteworthy, for instance, that at the end of the 18th century a period of social upheavals produced a considerable outcrop of Mannerism like Ledoux, working before and just after the French Revolution.<sup>5</sup>

Esta extrapolación temporal le permitía a Blunt ir más cerca de nuestra contemporaneidad sosteniendo que también otros autores, como John Soane en su proyecto del Banco de Inglaterra o incluso los pintores *fauves* y cubistas, incurrían, muchas veces, en lógicas manieristas.

3. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea en la Edad Media latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1955).

4. Royal Institute of British Architects. La conferencia fue dictada el 22 de febrero de 1949.

5. Anthony Blunt, *Journal of the RIBA*, vol. 56 (noviembre 1948-octubre 1949): 195-201, citado en Battisti E., *En lugares de vanguardia artística* (Akal, 1993), 126-127.

Pero ¿cuál debía ser el motor de esta cíclica y particular tendencia manierista?, ¿qué es lo que permitiría su retorno en arquitecturas académicas y de alta adscripción funcionalista? En principio, podríamos afirmar con Blunt que se trata de una puesta en valor anticlásica, que parece operar como motor de cambio y de transgresión a un *statu quo* imperante. En cierta medida la actitud neomanierista intenta responder a la necesidad de transformar el estado del diseño y del proyecto, buscando respuestas en un *assemblage* de elementos de origen diverso, aunque básicamente clásicos. Es una respuesta que responde a la historia, no para subsumirse en el valor de la tradición, sino para introducir cambios, de acuerdo con un nuevo manejo de los recursos estructurales y formales. En síntesis, el anticlasicismo manierista —no exento de clasicismo— aporta una salida al *establishment* académico imperante, poniéndolo en crisis y aportando soluciones a necesidades y problemas también nuevos. Se trata, pues, de una concepción moderna en la que el pasado es entendido como campo de experimentación, como espacio de caminos ya transitados que, bajo una inteligente apreciación crítica y adecuación temporal, pueden ser reutilizados para propósitos o destinos diferentes.

En el origen del propio manierismo podemos descubrir esta misma disposición. Serlio, a partir de su tratado, se autoerigió en defensor de una alta libertad proyectual, recurriendo a complejas combinatorias de elementos clásicos, que dieron por resultado propuestas formales anticlásicas. En su libro sexto refiere, precisamente, a su condición de licenciado diseñador, explicándose a sí mismo: «[...] sabiendo que la mayor parte de los hombres apetecen las más de las veces cosas nuevas [...] he incurrido yo en grandes licencias, quebrando muchas veces un arquitrabe, el friso o incluso parte de la cornisa, sirviéndome, sin embargo, de la autoridad de algunas antigüedades romanas».<sup>6</sup> En cierta forma el tratadista expone el cambio sustancial que empezaba a operarse en el contexto de su siglo y también en la incorporación de lo nuevo como un valor en sí mismo. Desde este punto de vista y desde la condición de apertura hacia un mundo cada vez más extenso y amplio, el siglo XVI encuentra, sin duda, importantes puntos de contacto con el siglo XIX.

Por otra parte, y a diferencia de lo sucedido con la experiencia *quattrocentista*, el arte manierista iniciaba un tiempo

6. Serlio, «Libro VI», en AA.VV., *Sebastiano Serlio on Architecture*, Volume 2 (Yale University Press, 2001).

de aceptación más allá de las fronteras regionales de una Italia fraccionada en pequeños cotos políticos —repúblicas y principados— hasta transformarse, tal como lo ha señalado Nikolaus Pevsner, en el primer camino artístico de alcance europeo —e incluso transoceánico, ya que también son verificables muchos de sus rasgos en América—, luego de la arquitectura tardo-gótica. Un camino cifrado entonces por la idea de ruptura, propugnada por el tratado arquitectónico y, también, por la obra referencial que materializaron arquitectos consagrados; una experiencia que no resultaba caprichosa —como tantas veces plantearon muchos historiadores—, sino que emergía como un fenómeno transformador, capaz de establecer amplias conexiones territoriales y culturales.

Pero ¿en qué consistía la idea de renovación en la arquitectura manierista? Por un lado, era una transformación lingüístico-formal, fuertemente enfatizada por el quiebre de los postulados vitruvianos —alcanza con ver la fachada del Palazzo Massimo de Peruzzi, para entender rápidamente este propósito— y, por otro, un cambio sustancial en la generación de nuevas espacialidades. En este sentido, y como lo sostuvo Hauser, el espacio manierista resulta irreconciliable con el concepto de espacio tradicional, propio de la experiencia clasicista y renacentista, involucrando una compleja —y por momentos contrastante— relación con la realidad sensible. Todo lo que un ámbito como el llamado *ricetto* de la Biblioteca Laurenziana es capaz de transmitir explica su vocación alternativa y de complejidad conceptual: «el sentido de restricción y encarcelamiento a pesar del deseo de libertad, la sensación de caos a pesar de la necesidad de orden».<sup>7</sup> Se trata obviamente de una comprensión excesivamente intelectual, también reconocible en escenas pictóricas de un Tintoretto o un Giulio Romano. No obstante, Hauser entiende que

un concepto utilizable del manierismo sólo puede extraerse de la tensión entre clasicismo y anticlasicismo, naturalismo y formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo y espiritualismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo. La esencia del manierismo consiste en esta tensión, en esta unión de oposiciones aparentemente inconciliables.<sup>8</sup>

7. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid: Guadarrama, 1971).

8. Hauser, *El manierismo, crisis del Renacimiento*.

Es esta tensión una tensión liberadora que permite el cambio y promueve transformaciones en el campo de la forma. ¿Cuánto de esto podría explicar la capacidad de adaptación del discurso formal manierista a las demandas de un tiempo nuevo en arquitectura, como lo fue el siglo XIX?

Tal como lo entendemos, la arquitectura manierista se presenta como transformadora —y por momentos revolucionaria— al integrar elementos extraídos de códigos diversos, sujetos a cambios, que dan como resultado una nueva concepción formal y espacial. En alguna medida, muchos ejemplos manieristas han operado como *opus critica*, llamando la atención por lo diferente de su resolución, a la par que por lo irreconocible —y lo nuevo— de muchos de sus componentes.

A esto es necesario agregar un gusto por lo pintoresco y lo complejo, resultante de la asociación entre las distintas artes, conjugadas en objetivos comunes: son claro ejemplo los frescos capaces de acentuar la profundidad de ciertos espacios mediante efectos ilusorios como los desarrollados en las villas palladianas, fenómeno que trasciende el ámbito interior y se extiende al jardín. En este sentido, resulta importante también, para el caso de la Francia del siglo XIX, el interés de un arquitecto y teórico como J. F. Duban, quien valora el color en el interior de la arquitectura, a la par que incorpora la tradición tardo-renacentista a la enseñanza de la arquitectura.

Algunos investigadores, como Mario Praz —nos referimos en particular a sus trabajos en el campo de la literatura emblemática—,<sup>9</sup> alentaron y promovieron, indirectamente, los estudios en el diseño de los jardines manieristas, además de las construcciones efímeras y fantásticas, las fiestas y las relaciones entre arquitectura y teatro, todos campos poco abordados hasta la década de 1950. Los estudios siguientes permitieron comprobar cómo el jardín manierista había pervivido en la memoria de distintos proyectistas —artistas o arquitectos— y que desde rocosas esculturas-arquitectónicas —como las realizadas por Giambologna— era posible establecer una línea de operaciones en el espacio verde que llegaba, prácticamente, hasta las *follies* de un contemporáneo Tschumi. Se trata entonces de un diseño que, como cíclica materialización de frecuentes apariciones, operará sobre el contexto

9. Mario Praz, *Imágenes del barroco: estudios de emblemática* (Madrid: Siruela, 2005).

natural, evidenciándose por tanto su presencia en muchos de los jardines decimonónicos, aun cuando estos varíen en escalas y manejos de forma y lenguaje.

Los nuevos estudios sobre el manierismo y el reconocimiento de pervivencias extemporáneas pueden explicar su presencia en el siglo XIX. Una serie de afinidades epocales, verificadas en diferentes registros,<sup>10</sup> aun cuando medie entre ambos una considerable distancia temporal, ayudará a un mejor enlace entre manierismo y eclecticismo.

En el campo específico del proyecto de arquitectura, uno de esos enlaces se verifica —tal como lo había planteado Tafuri para el siglo XVI—<sup>11</sup> en una fuerte dosis de experimentalismo, alentada por la élite intelectual y el nuevo espíritu burgués decimonónico. Este experimentalismo, claramente evidenciado en el marco de los tratados —de Serlio fundamentalmente, pero también de otros más heterodoxos como el de Wendel Dietterlin—,<sup>12</sup> opera como un motor de cambio en el siglo XVI, al tiempo que expresa una voluntad de apertura e inventiva cargada de espíritu libertario. Operaciones tempranas, como la gran cornisa de Miguel Ángel en el Palacio Farnese, se inscriben dentro de esta lógica, al tiempo que producen reacciones dignas de un manifiesto moderno, por las violaciones establecidas a las normas clásicas de la tradición hegemónica.<sup>13</sup>

También en Palladio se verifica una actitud antivitruviana —aunque, paradójicamente, esto ha conducido al equívoco de algunos autores e investigadores de sustraerlo del espacio manierista, subrayando su particular clasicismo— al invitar a volver a estudiar los edificios antiguos y deponer algunas de las apreciaciones y consignas realizadas por el romano. Es analizando su obra, más que su tratado, que se comprenderá el carácter casi revolucionario de muchas de sus resoluciones estructurales y formales, las que afectarían a la tradición edilicia desde entonces. Se trata de cambios fundamentales que también explican su éxito como referente o paradigma proyectual del siglo XIX: su nueva concepción de la materia constructiva y decorativa, la forma alternativa de organizar las partes del edificio, la posibilidad de unión de partes o elementos incongruentes con mediaciones mínimas, y el interés casi escenográfico asociado a un nuevo tipo de escala, son estrategias y recursos posibles de aplicar en el siglo

10. Desde una óptica cultural nada desdeñable, uno de esos registros puede situarse en las complejidades propias de un mundo cada vez más amplio y en procesos de globalización que en cierta forma fueron afines: el siglo XVI, signado por la materialización de la empresa americana y asiática, bajo el formato de la colonización, y el XIX, por el contacto y desarrollo comercial bajo una lógica de estrategia imperialista.

11. Manfredo Tafuri, *L'Architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo* (Roma: Officina, 1966).

12. Wendel Dietterlin, *Architectura de constitutione symmetria ac proportione quinq; columnarum* (Nüremberg, 1598). Existe una versión facsimilar publicada en Nueva York: *The fantastic engraving of Wendel Dietterlin* (New York: Dover Publications, 1968).

13. Eugenio Battisti, *Lugares de vanguardia antigua* (Madrid: Akal, 1993).

XIX, dados los cambios que este está procesando, tanto en términos programáticos y tecnológicos como tipológicos y urbanos.

Las nuevas y enormes estructuras metálicas no podrían presentarse tal como eran en un París, un Londres o un Montevideo decimonónico, sin un necesario y particular marco de adaptación urbana, con específicos y concretos ajustes que un clasicismo abierto —o mejor dicho, un anticlasicismo transgresor como fue el del siglo XVI— podía facilitar en este nuevo tiempo de experimentalismo arquitectónico.

### El contexto uruguayo

Una cuestión esencial para comprender esta tendencia o presencia tardo-renacentista en Uruguay es identificar y reconocer la formación de sus técnicos, así como el conocimiento de la experiencia europea de la que provienen. En este sentido parece central, de acuerdo con la producción decimonónica del país, tomar en cuenta tres ámbitos formativos claves —Gran Bretaña, Italia y Francia— valorando especialmente al primero, ya que hasta el presente la historiografía uruguayana se ha centrado, por sobre todo, en los dos últimos.

Las diferentes procedencias formativas se hacen manifiestas en aspectos que van desde la propia cultura académica hasta el manejo de paradigmas y discursos ornamentales, así como —aunque en bastante menor medida— en las soluciones técnico-materiales adoptadas. Las academias y escuelas técnicas europeas fueron, por tanto, el origen de las mejores arquitecturas de nuestro medio durante la segunda mitad del siglo XIX. En todos los casos se trata de una formación que oscila entre una dimensión más artística y otra más técnica, sin por esto manifestarse excesivas disonancias o heterogeneidades en la calidad proyectual o constructiva de lo producido.

La presencia de Thomas Havers<sup>14</sup> y John Adams<sup>15</sup> define un cuerpo de obras con importantes referencias tardo-renacentistas, provenientes de Gran Bretaña. Un alto número de ejemplos permitiría verificar en ellos la dominante palladiana, altamente comprensible si tomamos en cuenta el peso del tratadista italiano en el contexto británico; no obstante, la relación con el tardo-renacimiento parece no agotarse en el autor de los *Cuatro libros*.

14. Se conoce muy poco de este técnico, que también aparece identificado como T. Havers. No hay certeza absoluta acerca de su titulación como arquitecto. No obstante, fue el responsable de obras significativas en el contexto de la edificación montevideana del siglo XIX.

15. Tanto Adams como Havers eran de origen británico.

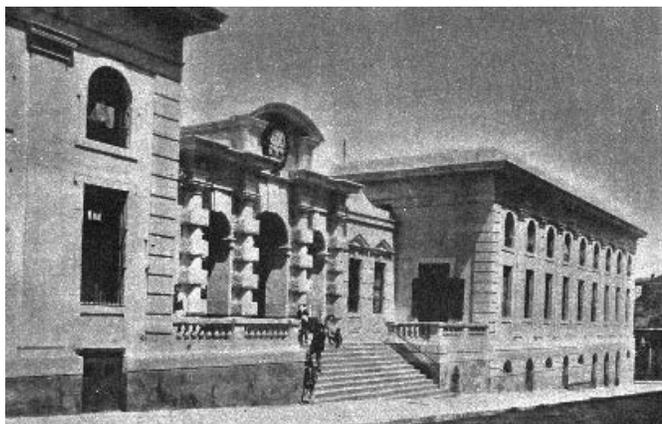


FIGURA 1. THOMAS HAVERS: MERCADO CENTRAL. ENTRADA PRINCIPAL SOBRE LA CALLE RECONQUISTA.



FIGURA 2. THOMAS HAVERS: MERCADO CENTRAL. FOTOGRAFÍA C. 1910.

En su proyecto para el Mercado Central,<sup>16</sup> Havers establece importantes enlaces con la tradición manierista.<sup>17</sup> El partido por el que opta es el de una gran plaza cerrada, con distintos puntos de ingreso, siendo el de la calle Reconquista el más importante por el tratamiento alcanzado. En todos ellos —Bartolomé Mitre, Ciudadela y el ya citado de Reconquista— Havers recurrió a la idea del arco monumental, o más bien al concepto de grandes «puertas urbanas» que se diferenciaban del cuerpo edilicio tanto por altura como por

16. Ubicado en el predio que limitaban las calles Reconquista, Juncal, Ciudadela, Camacú y Bartolomé Mitre, fue demolido en la década de 1960.

17. El reconocimiento de tal relación está ausente en otras investigaciones históricas uruguayas. La equívoca asignación al edificio de una lógica predominantemente neoclásica —así lo consideró Otilia Muras en su informe del 10 de junio de 1964, el que es ampliatorio de otro anterior solicitado al Instituto de Historia de la Arquitectura, en ocasión de la posible demolición del mercado—, la solución de la estructura de hierro entendida como «dispositivo técnico y expresivo de segundo orden», así como ciertos testimonios históricos que aludieron a problemas constructivos, fueron todos factores que operaron negativamente en su valorización histórica. La demolición, a su vez, fue un factor decisivo de olvido; es recordado, casi exclusivamente, por el Grupo de Estudios Urbanos en su pertinente y oportuna defensa de los bienes patrimoniales de la ciudad.

tratamiento y separación del plano general de la fachada. Así, su interior, resuelto mediante una pragmática y moderna solución ingenieril de estructura metálica y cubierta de vidrio, quedaba separado y oculto de la calle por el cuerpo general del edificio, pero sugerido y parcialmente expuesto a través de las tres grandes puertas.

Si bien Palladio había elaborado y afirmado la idea de puerta como unidad semántica diferenciada, independiente del cuerpo del edificio y cuya vocación era la de enlace entre este y su contexto —rural o urbano—, en el campo profesional británico ciertos autores, como Lord Burlington, habían subrayado su mensaje de independencia y autonomía al rescatar y monumentalizar una puerta que diseñara Iñigo Jones en el jardín de Chiswick House, fenómeno que alcanzó amplia difusión y conocimiento en el contexto académico, además de una fuerte dimensión simbólica como pieza aislada, cuyo alto valor semántico serviría de modelo a nuevas arquitecturas. En esa línea, identificamos también la llamada puerta de York en Londres, situada en Embankment Gardens, también conocida como Buckingham Watergate, cuya respuesta formal es deudora de la tradición manierista, si bien fue realizada en 1626. Interesa este ejemplo, particularmente, por la dimensión urbana que alcanza al ubicarse como puerta fluvial de la ciudad, a orillas del río Támesis.



**FIGURA 3.** PUERTA DISEÑADA POR IÑIGO JONES, UBICADA EN EL JARDÍN DE CHISWICK HOUSE, DE LORD BURLINGTON.



**FIGURA 4.** YORK WATERGATE. LONDRES, EMBANKMENT GARDENS, MÁS CONOCIDA COMO BUCKINGHAM WATERGATE.

Es interesante comprobar que el tratamiento superficial de la principal de las entradas<sup>18</sup> proyectadas por Havers establecía una marcada correspondencia con diversos ejemplares de la arquitectura manierista italiana, en particular por el *opus naturalis* sobrepuesto al cuerpo del orden y el manejo del tímpano partido, tal como se plantea en Buckingham Watergate. Ambos factores podrían ser citas directas del *cortile* del Palacio del Tè, de Giulio Romano, o de la nueva fachada del Palacio Pitti, orientada hacia los jardines del Boboli, obra de Bartolomeo Ammannati; pero más posible es que resulten citas provenientes de Andrea Palladio —las ventanas laterales, trabajadas como verdaderas puertas, en el proyecto de la villa Valmarana<sup>19</sup> o su concreta materialización en el plano noble del Palacio Thiene—, dado el peso del tratadista en el contexto de la enseñanza y la práctica proyectual británica. En todos estos ejemplos, la idea de la puerta conforma una potente metáfora de enlace entre tiempos y espacios distintos.

En la obra de Havers, el partido propuesto evitaba el contraste entre la solución funcional y técnica del nuevo programa y la definida imagen urbana del sitio. Las grandes puertas permitieron controlar —pero sin ocultar definitivamente— el impacto visual de la solución técnica de hierro y vidrio, en un mercado

**18.** Me refiero a la puerta de acceso ubicada sobre la actual calle Reconquista.

**19.** Me refiero específicamente a las que aparecen diseñadas, aunque no materializadas, y que forman parte del archivo de la RIBA.



FIGURA 5. JOHN ADAMS: CASA COMERCIAL TARANCO Y CÍA. FOTOGRAFÍA C. 1910

que se instalaba detrás del principal teatro de la ciudad. La experiencia de un lenguaje ecléctico y anticlásico era, en este caso, la llave para conectar lo nuevo y lo permanente, sin un definitivo e innecesario divorcio entre ambos. Así, las puertas se constituyeron en articuladores de la masa edilicia, al tiempo que evitaron una monótona repetición de volúmenes. Al igual que en diferentes villas manieristas, permitieron también jerarquizar determinadas partes del conjunto y establecer distintas conexiones con el contexto circundante.

Particularmente significativo resulta el más tardío proyecto de intervención a este mismo mercado, realizado por Julio

Vilamajó en la década de 1920, quien subraya la dimensión manierista que este ya tenía, con una propuesta que refuerza la organización planimétrica de ciertas villas y palacios rurales del siglo XVI italiano. A esta condición Vilamajó le agrega recursos formales de contundente referencia tardo-renacentista, como las serlianas que definen el pórtico interior del *cortile* o «plaza del mercado», y una monumental escalera de tres tramos. También en este proyecto Vilamajó entiende como factor de importancia la presencia de la puerta, incorporando dos más al conjunto, con inocultables citas formales de carácter manierista.

Juan Adams fue otro arquitecto británico que reiteró el manejo de recursos provenientes de la experiencia italiana del siglo XVI en diversos programas y proyectos de su autoría. Su utilización, al igual que en el caso de Havers, no debe entenderse como una exclusiva opción de gusto, propio de la tradición académica británica, sino también como un vehículo de ensamble entre la innovación programática y la tradición del contexto. Un ejemplo en este sentido lo constituye la sede comercial de la firma Taranco y Cía., ubicada en la calle Cerrito, en el área central de la ciudad.<sup>20</sup>

Previamente, diremos que hay otros dos ejemplos del mismo autor que apelan a un discurso análogo, pero esta vez bajo una estricta razón formalista. El primero de ellos, el Teatro Victoria and Albert, expone una tendencia «estilística» más que una verdadera necesidad experimentalista; su opción por ciertos recursos palladianos responde al gusto inglés dominante más que a las posibilidades reales que le aportaba el manejo de un lenguaje anticlásico. Casi lo mismo podríamos decir del edificio sede del Hospital Británico, aunque en este caso matizado por ciertas necesidades funcionales o semánticas, en las que la lógica anticlásica facilita la resolución más certera, como el uso de la puerta aislada —nuevamente aquí podríamos leer el paradigma de Chiswick House— utilizada para incorporar el ingreso sobre la calle Morales, aunque en el presente esté bastante afectado por intervenciones contemporáneas que han debilitado su sentido semántico.

En el caso de la firma Taranco y Cía., en cambio, la resolución de la fachada se presenta mucho más integrada a la estructura de pilares y vigas metálicas sobre las que se apoya un sistema de bovedillas. Los grandes arcos con pilastras podrían recordar, de alguna manera, a la *Loggia del Capitaniato*, en su composición más general

20. Cerrito 470.

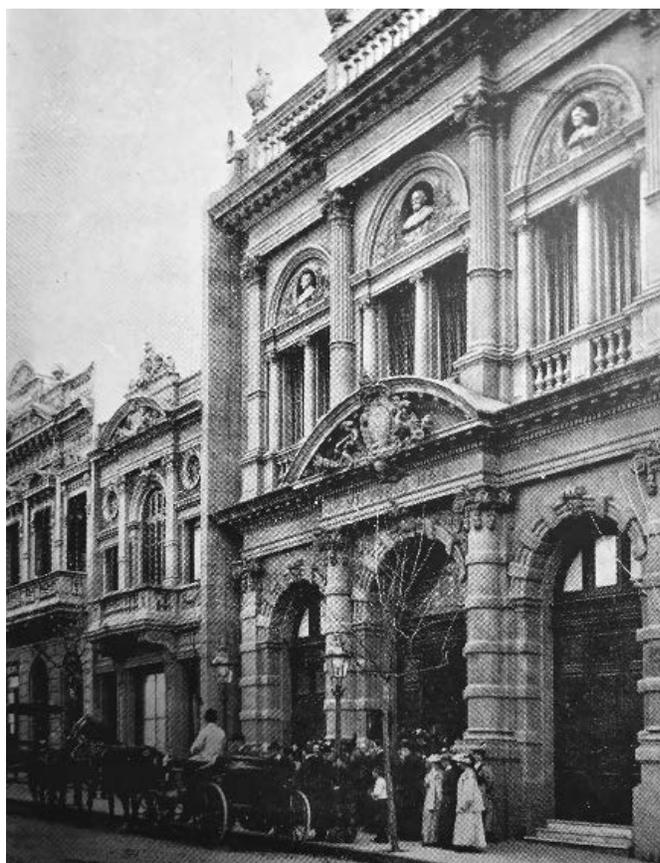


FIGURA 6. JOHN ADAMS: TEATRO VICTORIA. FOTOGRAFÍA C. 1910

y en el orden colosal adoptado. A diferencia de aquel ejemplo, la altura de estos arcos responde a la nueva estructura metálica, sin necesidad de evidenciar los dos niveles, sino, por el contrario, integrarlos y permitir con esto, de manera económica, utilizar pilares internos de importante sección, capaces de soportar la cubierta y un entrepiso de almacenamiento.

Eso permitió también alcanzar una mayor vidriera y un importante nivel expositivo hacia la calle, en un tiempo de renovación y cambio en las maneras de comercialización. La respuesta urbana exigía, sin embargo, una mitigación del orden colosal en su área de acceso, por lo que Adams recurrió a la idea de un



FIGURA 7. LUIGI ANDREONI: ESTACIÓN CENTRAL DE FERROCARRILES.  
FOTOGRAFÍA DE FINALES DEL SIGLO XIX

edículo independiente, de menor escala, con frontis triangular y una escultura superior hoy desaparecida.<sup>21</sup> El carácter del edificio imponía un control sobre la puerta de acceso, la que no debía perder su importancia pero sí invertir su escala respecto de los grandes arcos vidriados. Nuevamente, aquí percibimos la independencia de la puerta, entendida como edículo, como *corpus* retórico, cuya lógica es, en este caso, la satisfacción de demandas propias de un mundo moderno y en proceso de cambio.

Una combinación de ambos propósitos —el de la puerta urbana a la que apeló Havers y el uso de órdenes colosales como manera de resolver un frente unitario de gran tamaño, tal como lo hizo Adams— la encontramos en la Estación Central del Ferrocarril General Artigas, edificio proyectado por el ingeniero italiano Luis Andreoni. Para un mejor entendimiento del lenguaje adoptado parece necesario iniciar un camino de análisis que va del interior al exterior del edificio, sin por esto insinuar que ese fue el camino adoptado por el proyectista. En el área de andenes, Andreoni propuso un orden colosal de pilastras adosadas al muro,

21. Se trataba de una copia del antiguo Hércules Farnesio de Lisipo. Esta imagen fortalecía la dimensión independiente del edículo de entrada, además de establecer una directa y franca relación entre la tradición hispánica de este personaje mítico y el origen del propietario de la firma.

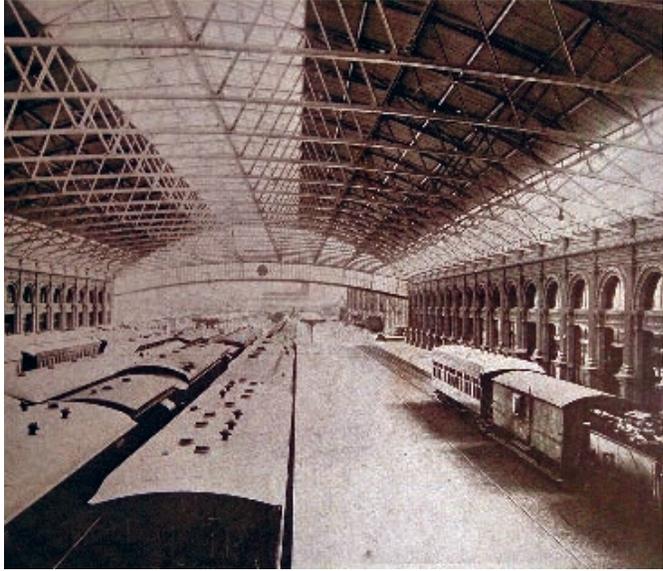


FIGURA 8. LUIGI ANDREONI: ESTACIÓN CENTRAL DE FERROCARRILES, VISTA INTERIOR. FOTOGRAFÍA C. 1910

22. Andreoni maneja de manera muy controlada las relaciones entre la *natura naturalis* (la piedra de almohadillado) y la *natura artificialis* (el orden). Sin llegar a superponerse entre sí, como sucede en tantos ejemplos manieristas, ambas formas coexisten con autonomía en el plano, sin confundirse. Esto se percibe en la gran puerta interior, donde líneas muy marcadas diferencian ambos tratamientos.

operando sobre ese espacio interior como si fuera, en realidad, un espacio exterior. Las razones parecen haber sido dos: por un lado, establecer una adecuada proporción entre los componentes formales de la albañilería, la estructura metálica de la cubierta y las características propias del espacio resultante; por otro, definir ese recinto como si fuera una gran antesala urbana para personas provenientes de diferentes partes del país e incluso del exterior. Los recursos anticlásicos resultaron fundamentales a estos efectos. La organización en forma de U del cuerpo en albañilería —principio clave del proyecto— plantea la continuidad de arcos separados por pilastras de gran altura que encubren la presencia de un entrepiso, aportando así una fuerte unidad visual, al tiempo que coinciden con los puntos de apoyo de la gran cubierta metálica.

La puerta diseñada en el eje longitudinal del espacio —sobre el plano interior correspondiente a la fachada principal del edificio— es el resultado de la sustitución del arco central por otro de apariencia mayor, destacado por un replano y un tímpano curvo superior que corona un reloj;<sup>22</sup> su sentido retórico confirma la condición de antesala urbana que adquiere el espacio.



FIGURA 9. LUIGI ANDREONI: ESTACIÓN CENTRAL DE FERROCARRILES. FOTOGRAFÍA C. 1910.

Para mayor referencia de la *maniera* tardo-renacentista, Andreoni define con precisión la fachada principal externa mediante recursos propios de la arquitectura del siglo XVI, como la serliana y el variado tratamiento superficial del almohadillado. Pero a la inversa del interior, entendido este como espacio integrador de partes constructivo-tecnológicas diferentes, la fachada opera aquí como una cortina, separando el gran espacio funcional de la urbe. No se trata de un corte grotesco, sino de un velo delicado, pautado por un refinado pórtico que resulta dominante como imagen de conjunto. Se trata también de una fachada que expresa el pensamiento contemporáneo en la incorporación de imágenes escultóricas a su basamento, traduciendo el espíritu positivista —James Watt, George Stephenson, Alessandro Volta y Denis Papin se representan en piezas cementicias pintadas— que caracterizó a la élite hegemónica uruguaya. No estamos frente al discurso alegórico y privado del arte asociado a la arquitectura —como lo fue la obra pictórica del veronés en la villa palladiana—, sino de imágenes orientadas a la percepción y fruición colectiva, de un público más amplio al que formar y «enseñar a ver». En cierta forma Andreoni vino a operar como Palladio en el caso de la Basílica, rodeando la parte ingenieril del edificio —un edificio

prexistente en el caso del veneciano— con una fachada alternativa, capaz de operar como cuerpo dialogante con la ciudad. Un nuevo manierismo, entonces, entendido como recurso de adaptación, como vehículo de integración de partes diferentes y, por sobre todo, de un lenguaje abierto a un fuerte experimentalismo, que no busca esconderse sino mostrarse.

Andreoni apeló a recursos comparables —aunque con diferentes propósitos— en otra importante obra de su producción: el Hospital Italiano Umberto I. Allí, el conjunto de elementos de tradición manierista fue determinante en la imagen del edificio, así como en el carácter y la correspondencia entre valores del programa y sus respuestas a demandas ambientales y funcionales. Ordenado en base a distintos patios interiores de gran amplitud, tal como era la tipología hospitalaria dominante desde el Renacimiento, el edificio buscó, sin embargo, abrirse al espacio público de la calle. Se trató de una apertura controlada, pero que en algunos casos alcanzó a adquirir importantes dimensiones, manifestando los cambios procesados en relación con el concepto de salud. El referente es, aquí también, la Basílica palladiana en Vicenza, además de la galería de los Uffizzi, concebida por Giorgio Vasari y a la que lo vinculó de manera directa Aurelio Lucchini.<sup>23</sup>

Cuando se dispuso la construcción de este nuevo hospital para la comunidad italiana de Montevideo —o cuando la nueva estación de trenes debió ser materializada en el marco de un creciente desarrollo del ferrocarril— llegaban al país nuevas normas de higiene y de profilaxis médica, así como nuevas demandas funcionales y tecnológicas para dar respuesta a programas hasta ahora desconocidos en el medio. La importancia de la luz en el contexto moderno estimuló, tanto en los edificios públicos como en la arquitectura de corte residencial, el manejo de recursos manieristas como la serliana, muy apta para amplificar la capacidad lumínica en los interiores. También la aplicación de espacios de galería, como intermediadores entre las salas de internación y el ámbito urbano.

El mundo europeo había iniciado y transitado esos cambios algunas décadas antes, pero su conocimiento en este sentido —si bien más desarrollado que en esta parte de América— no eludía un rango empírico y algo exploratorio en relación con las mismas áreas funcionales. En cierta medida los avances técnicos y

23. Esta relación con la Basílica palladiana—o Palacio de la Región— se hace mucho más explícita en aspectos como las galerías que se generan en su perímetro, marcado por una relación ancho-largo análoga —aunque algo más esbelta en el caso de la obra de Andreoni—, en la utilización de un sistema de bóvedas de idénticas características y en las unidades modulares que se forman entre columnas, en particular la fachada sobre Bulevar Artigas, donde utiliza el apareamiento de columnas bajo la disposición frente-fondo, también propia de esa obra de Palladio.

sus correlatos normativos mostraban el importante grado de innovación, así como su necesidad de continuidad; no obstante, las respuestas proyectuales distaban mucho de ser concluyentes o definitivas. Todavía era evidente una importante sensación de incertidumbre frente a lo nuevo, pero también una actitud exploratoria en materia de diseño, fenómeno verificable en la experiencia productiva de ambos lados del Atlántico.

## **Eclecticismo y modernidad**

A manera de conclusión, se impone la revisión de ciertos parámetros frecuentes en el análisis historiográfico —uruguayo, latinoamericano e incluso europeo— acerca de la producción arquitectónica decimonónica. La asimilación del proyecto ecléctico como propuesta de retaguardia, ajena a las preocupaciones de la modernización tecnológica y económica, incapaz de resolver eficientemente los nuevos programas funcionales, exige hoy una profunda revisión.

Asimismo, la recurrente comprensión del revival —tal como lo plantea Argan, bajo una mirada prejuiciosa—, entendido como una actuación «que esconde una incapacidad esencial», debe también replantearse y discutirse.

Finalmente, la generalización constante acerca de que el historicismo ecléctico constituye una opción de libre integración de distintos códigos formales —muchas veces se usa el más peyorativo término «mezcla» para hablar de esa integración—, sin reparar en el origen y características de cada uno de ellos, constituye un error frecuente y sistemático, que impide comprender una parte importante de la producción arquitectónica del siglo XIX. En este sentido, debemos asumir que la elección de la experiencia medieval —románica o gótica— como propuesta para un edificio del siglo XIX tiene ya una fuerte justificación en el proyecto ecléctico —programática, simbólico-evocativa, urbana y hasta estructural— dentro de la historiografía. En particular, hemos intentado explicar también cómo la selección de la experiencia tardo-renacentista permitió resolver otros problemas específicos en relación con cambios profundos en la tecnología, en la economía, en la nueva programática y, también, en la posibilidad de

profundizar y *aggiornar* valores clasicistas recurriendo, paradójicamente, al anticlasicismo. Respecto de esto último, vale la pena otra pregunta: ¿no resulta llamativo que la valoración explícita de lo clásico en autores como Le Corbusier o Mies van der Rohe haya llevado a estos profesionales por distintos caminos anticlásicos?

En definitiva, este texto intenta demostrar que el eclecticismo no provocó un retardo temporal en la llegada de la experiencia vanguardista, sino que operó, en cambio, como transición necesaria y eficiente. Una transición que comprendía y asumía los procesos de la modernización tecnológica y de la modernidad cultural como fenómenos irreversibles.

### Fuente de las imágenes

1. Ponciano S. Torrado. «Pasado y futuro del Mercado Central». *Diario El Día*, 8 de noviembre de 1964. Suplemento dominical n° 1660.
- 2, 5, 6, 8 y 9. Carlos M. Maeso. El Uruguay a través de un siglo (*Montevideo: Typ. y lit. moderna, 1910*), 114, 165, 224, 201, 17.
3. Disponible en <https://alondoninheritance.com/wp-content/uploads/2018/06/Chiswick-House>
4. Disponible en <https://londonlamppost.com/westminster>
7. Archivo IHA.