



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 4 - NÚMERO 3 - MAYO DE 2017
MONTEVIDEO - URUGUAY

DIBUJO Y DOCTRINA

Los ejercicios proyectuales de Tomás Toribio en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando¹

WILLIAM REY ASHFIELD

La llegada de un arquitecto académico como Tomás Toribio, hacia finales del siglo XVIII, significó el ingreso de nuevas ideas ilustradas al Río de la Plata. Fueron ideas que incidieron en el contexto específico del ejercicio disciplinar, así como en una renovada mirada –conceptual y normativa– de la ciudad. Su enfoque higienista de la arquitectura y una nueva visualización del territorio urbano –bajo ciertos parámetros de economía y de racionalidad funcional–² se incorporaron, de alguna manera, a distintas iniciativas de las autoridades políticas, también coincidentes con un pensamiento moderno.³ Se trató, por cierto, de ideas proyectadas sobre el cuerpo edilicio y el espacio público de la ciudad, aun cuando este último pareciera más cercano –por modalidades de apropiación y vivencia cotidiana– a la tradición barroca que al nuevo tiempo ilustrado.⁴

La incorporación de Toribio a Montevideo formó parte del nuevo mecanismo de control ejercido por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, a partir de las órdenes promovidas por el conde de Floridablanca en 1777⁵ y de la puesta en funcionamiento de la Comisión de Arquitectura de dicha institución en 1786.⁶ Además del marco institucional creado, tales reglamentaciones buscaban la unidad formal de la arquitectura bajo estrictos parámetros clasicistas, procurando un discurso artístico unitario acorde a la idea política del centralismo borbónico, además de iniciar un rápido desmontaje de la tradición barroca heredada, menos sujeta al discurso centralizado y más abierta a la diversidad de lo regional.

1. Esta línea de análisis se plantea a partir del material –gráfico y escrito– encontrado en el Archivo de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en Madrid, durante mi estancia española en 2015.

2. Tal mirada de la arquitectura y de la ciudad tiene antecedentes en la visión funcionalista de los ingenieros militares. No obstante, Toribio aplica su formación a proyectos concretos, estableciendo muchas veces explícitas argumentaciones asociadas a estos. En este sentido, son elocuentes ciertas propuestas, como la creación de recovas para la Plaza Matriz, o la llamada Casa de Misericordia, concebida como solución a un profundo problema social. También forma parte de su visión racionalista la propuesta de estandarización dimensional en la producción de ladrillos, realizada en la ciudad de Buenos Aires.

3. Muy especialmente se destacan los nombres de gobernadores como Joseph de Bustamante y Guerra y Pascual Ruiz Huidobro, quienes presentaron distintas iniciativas de renovación urbana –en algunos casos, vinculadas a proyectos del propio Toribio– para el casco y el territorio contiguo, bajo administración del cabildo montevideano.

4. Acerca de esta idea ver: Francisco Ollero y William Rey Ashfield, *La proclamación de Carlos IV en Montevideo. Fiesta y escenificación en los márgenes del mundo indiano*, De Arte, 13 (España, 2014).
5. Se trata de las reales órdenes del 23 y 25 de noviembre de 1777, las que establecen el control de aquella producción arquitectónica realizada mediante dineros de la hacienda real.
6. A Antonio Ponz se debe la creación de la Comisión de Arquitectura, que tenía un cometido fiscalizador sobre edificios y reformas a cargo de los fondos públicos. Mantuvo ese nombre hasta 1846; sin dejar de ejercer tareas de control, a partir de entonces pasó a llamarse Sección de Arquitectura.
7. Tres dibujos en papel verjurado, sobre lápiz, delineados a tinta negra. Aguada gris. Escala gráfica de 100 pies castellanos. Al dorso, firmados y rubricados a tinta negra: «Thomas Toribio».
8. Un dibujo en papel verjurado, sobre lápiz, delineado a tinta negra (dos rúbricas diferentes) y en el superior izquierdo, a lápiz negro, el número «37». Al dorso, firmado a tinta gris: «Segunda clase» «Thomas Toribio».
9. Tres dibujos en papel verjurado, sobre lápiz, delineados a tinta gris. Aguada gris. Fechado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: «Sep.te 13 de 1785». Escala gráfica de 100 pies castellanos. Al dorso, firmados y rubricados a tinta negra: «Thomas Toribio».
- A los efectos de indagar en el conjunto de ideas desarrolladas por Toribio en el contexto montevidiano, así como de establecer una mejor comprensión del cuerpo doctrinario académico y de su sustento conceptual, este texto se centra en el abordaje de los ejercicios realizados durante su etapa de formación, analizando con particular énfasis la relación entre diseño y gráfica –entendida esta como instrumento fundamental de una nueva modalidad proyectual– y los valores asignados al programa arquitectónico, ejes ambos de una comprensión alternativa de la disciplina. Ubicada una parte de esos ejercicios en el Archivo de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, estos suman hasta ahora un total de ocho láminas y diez piezas gráficas, producidas entre 1784 y 1785. Son estas:
- a. una planta, un alzado y una sección o corte correspondiente a un anteproyecto de *Cementerio para un pueblo de cuatro mil vecinos*. Total: tres láminas.⁷
 - b. una planta y un alzado dibujados con un *Arco triunfal de orden jónico*. Total: una lámina.⁸
 - c. una planta baja, una planta principal y un alzado de la fachada conteniendo una sección o corte del anteproyecto de un edificio sede para una *Cancillería*. Total: tres láminas.⁹
 - d. un dibujo a tinta y aguada, *Perspectiva de una puerta [de] entrada de ciudad*. Total: una lámina.¹⁰
- Los trabajos definidos en los puntos *a* y *b* –cementerio y arco triunfal– conforman el material presentado al llamado Concurso General de 1784, en el que participaban los alumnos de la Academia. Toribio obtuvo con estos proyectos «un segundo premio de segunda clase».¹¹ El trabajo del punto *c* –edificio de Cancillería– se corresponde con lo presentado para las llamadas «Ayudas de coste», de setiembre de 1785. Respecto del trabajo del punto *d* –Perspectiva de una puerta [de] entrada de ciudad–, se desconoce su propósito, pero es sin duda un ejercicio formativo que integra el proceso de enseñanza académica. Interesa, particularmente en este caso, la mirada estética que lo acompaña.

Dibujo y nueva formación

El año en que Toribio ingresó a la Academia es algo incierto, aunque debió producirse a una edad tardía de su vida, entre 1782 y 1783,¹² y habría egresado entre 1785 y 1786.¹³ Para la institución se trata de un tiempo de consolidación, sobre todo en relación con los lineamientos metodológicos que, para entonces, se encuentran fortalecidos luego de algunas disputas internas.

A pesar de estas diferencias, siempre existió coincidencia sobre la importancia de algunos parámetros e instrumentos de formación. Entre estos últimos, el dibujo tuvo un lugar prioritario en la enseñanza artística y, muy particularmente, en la de la arquitectura. El valor alcanzado por la línea frente a la mancha en la pintura neoclásica es representativo de la importancia del dibujo y su consagración en todas las ramas de la enseñanza académica.

En particular, el análisis de los ejercicios de arquitectura exige considerar ciertas interacciones entre proyecto y dibujo, interacciones estas que afectan el proceso creativo y generan, a su vez, una manera muy particular de entender y valorar el hecho arquitectónico. En este sentido, importa señalar que el siglo XVIII impone el dominio del geometral y, muy particularmente, de la planta como base proyectual. Se trata de una nueva manera de ver y entender el proyecto, marcado por un particular proceder gráfico.

La visión *ichonográfica* –visión en planta según Vitruvio– permitiría, a partir de entonces, descubrir casi todas las dimensiones y valores propios del proyecto: racionalidad, economía, funcionalidad, claridad compositiva. Así, una parte importante de la antigua composición vitruviana –léase *dispositio, distributio*, proporción– podía visualizarse en la planta dibujada, que adquiriría una autonomía que no había conocido hasta entonces. Aunque esto no elude la importante complementariedad de los alzados y las secciones o cortes, es evidente que, a partir de la enseñanza académica, el proyecto empezaría siempre por una primaria definición en planta.

Resulta interesante constatar que esta valorización de lo planimétrico contrasta con la referencialidad gráfica que habían tenido otros componentes, como los alzados y las secciones, e incluso las perspectivas, en las ilustraciones de los grandes tratados impresos entre los siglos XV y XVIII. Pero a partir de este

10. Un dibujo en papel verjurado, sobre lápiz, delineado a tinta gris y aguada. Rubricado al dorso y fechado al frente: «Nov. 2 de 1785».

11. Toribio trajo a Montevideo una impresión de la Real Academia que comprobaba la obtención de dicho premio, publicado en la correspondiente Distribución de Premios, de 1784. En el trabajo *El Cabildo de Montevideo*, el investigador Carlos Pérez Montero ilustra la tapa de dicha publicación que él mismo tuvo a la vista, ya que el documento se mantenía en poder de los descendientes de Toribio, en Montevideo. Sin embargo, esta publicación carecía de los gráficos correspondientes a los ejercicios premiados, motivo por el cual Pérez Montero no pudo analizarlos. Ver Carlos Pérez Montero, *El Cabildo de Montevideo* (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1950).

12. Esta idea surge de que su participación en un concurso de segunda clase está registrada en 1784, lo que hace pensar que su ingreso debió producirse poco antes, cuando contaba entre 26 y 27 años. Tomás Toribio nació en 1756.

13. El investigador Carlos Pérez Montero, en su trabajo *El Cabildo de Montevideo*, plantea que nuestro arquitecto debió egresar de la Academia en 1785, fundamentándose para esto en un documento firmado por Toribio, de fecha 21 de julio de 1802, en el que expresa la cantidad de años trabajados para el rey hasta ese momento –17–...

momento la planta es, de manera simultánea, un recaudo procedimental y de verificación, en el que pueden percibirse tanto los valores como los errores del proyecto. Esta pieza técnica, en tanto eje de diseño, tendrá una larga proyección histórica hasta alcanzar incluso nuestra propia contemporaneidad.¹⁴

En síntesis, el dibujo es un instrumento fundamental para las artes y, por supuesto, para el proyecto arquitectónico. Este exigirá la mayor precisión a efectos de lograr una perfecta traslación desde el papel a la obra construida. Pero ¿qué es lo que se necesita trasladar a la materialidad edilicia? Por sobre todo, la belleza que emana de las proporciones y la composición, valores que el dibujo lineal debía expresar de manera clara y evidente.

El perfeccionamiento del instrumental gráfico se verifica en los ejercicios realizados en la Academia. Los trabajos de Tomás Toribio no fueron ajenos a este proceder, y los premios obtenidos son la manifestación de una muy buena resolución del dibujo y de la adecuada correspondencia entre propuesta y modo expresivo.

13. (cont) ... según consta en el documento. Esto le hace suponer, a partir de una cuenta regresiva, que la fecha de egreso fue 1785. Sin embargo, si así fuese, debió serlo a finales de ese año o, más bien, al siguiente, ya que en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando hemos encontrado los trabajos presentados por Toribio para el logro de una *Ayuda de coste*, rubricados y fechados en setiembre de 1785, y esa ayuda fue concedida en octubre de ese año. Aun más tarde, hace una perspectiva fechada el 2 de noviembre de 1785, lo que refuerza la idea antes planteada.

14. Un siglo y medio más tarde, el propio Le Corbusier sobrevaloraba el rol de la planta al afirmar: «cuerpos y espacios son definidos por la planta. La planta los crea. [...] La planta es la determinación tomada acerca del conjunto. Es el elemento decisivo». Tomado de Lino Cabezas et al. *Dibujo y construcción de la realidad*. (Madrid: Cátedra, 2011), 104.

El valor del programa

El análisis de los nuevos programas constituye, asimismo, un eje importante para la comprensión de los cambios operados en la enseñanza y el ejercicio profesional de la arquitectura a lo largo del siglo XVIII. En este sentido, debemos entender a la Academia como una organización moderna, preocupada por renovar la experiencia proyectual y por generar un punto de inflexión, esto es, «un antes y un después» a partir del cual la arquitectura adopta un camino nuevo y diferente. Sin embargo, y a pesar de esto, la permanencia temporal de muchos de los recursos y de las modalidades pedagógicas aplicadas sufrirá un proceso de desgaste que llevará a ubicar a esta institución –sobre todo a comienzos del siglo XX– en el lugar de lo retrógrado y esclerosado.

El programa de uso manifestará, en el siglo XVIII y comienzos del XIX, las exigencias de cambio establecidas por el cuerpo político, a la vez que recogerá los principios recién incorporados por la actividad científica del momento. En este sentido, el programa adquiere un valor sustantivo como espacio de estudio y análisis, alcanzando un lugar central en los estudios académicos.

Por eso también es que constituye un eje fundamental para el análisis histórico del período.¹⁵

La propuesta de trabajo establecida por la enseñanza académica en relación con los programas arquitectónicos resulta sintomática de los cambios procesados en la España de la época. En el último tercio del siglo XVIII se hacen evidentes aquellas transformaciones que traducen el pasaje de una cultura barroca a otra de carácter iluminista, particularmente en ámbitos o funciones como el tratamiento de enfermedades, o bien en el nuevo destino final de los cuerpos muertos;¹⁶ en pocas palabras, hospitales y cementerios son programas que expresan una parte importante de los objetivos sociales de la política real ilustrada. El desarrollo tecnológico motivó también ejercicios centrados en la producción –fábricas, grandes talleres, casas de moneda, etcétera– o en el apoyo a las comunicaciones y el desarrollo científico –faros, observatorios, gabinetes de ciencias–, el incentivo a las artes –museos, pabellones y galerías–, así como edificios que debían cumplir un rol importante en el cambio y la transformación social: hospicios y casas de misericordia.

El análisis detenido de las necesidades y los correspondientes alcances del programa se harán manifiestos, muchas veces, en las especificaciones escritas sobre los recaudos gráficos y en las memorias generales.

Un efecto directo de la profundización en el programa es el abordaje tipológico. La incorporación de nuevos tipos edilicios –y sobre todo la combinación novedosa de otros ya conocidos– intenta dar respuesta a nuevos y más complejos programas, aportando una línea de trabajo alternativa y metódica. Se hace necesario aquí vincular la relación entre la mirada planimétrica antes referida y la valoración del tipo arquitectónico como instrumento de apoyo proyectual porque, precisamente, el segundo es consecuencia directa del protagonismo del plano en la confección del proyecto. La obra teórica de Jean-Nicolas-Louis Durand y su ejercicio pedagógico en la academia francesa será un tiempo clave de esta línea de trabajo, aunque su repercusión en la enseñanza española será algo más tardía.

Si bien la formación de Toribio antecedió a la sistematización propuesta por Durand en Francia, en sus ejercicios se reconoce, de todos modos, la ajustada selección de tipos edilicios, así

15. Al respecto, Rafael Moneo ha sostenido, en relación a la Academia Francesa, que «es el programa, o mejor los programas [...] quienes deben asumir el auténtico contenido de la disciplina, entrando así en abierta oposición con aquella permanencia formal que está implícita en el concepto de tipo». Rafael Moneo, Prólogo a la obra de Durand, J. N. L., *Compendio de Lecciones de Arquitectura* (Barcelona: Pronaos, 1981), 7.

16. Se trata de un período durante el cual los sentimientos populares estaban fuertemente arraigados en la tradición del enterramiento dentro de las iglesias, fenómeno que intentará cambiarse mediante un conjunto de normativas y mandatos políticos que obligaban a la construcción de campos santos, a partir del reinado de Carlos III.

como las asociaciones de estos para su mejor respuesta a demandas funcionales y simbólicas del programa.

Nuevos edificios para la muerte

El proyecto presentado por Toribio al concurso general académico de 1784 manifiesta el sentido fundamental de las distintas órdenes y disposiciones administrativas que buscaban eliminar la tradición del enterramiento en iglesias y capillas, generando nuevas necrópolis en los extramuros urbanos. Eran los principios de una mirada higienista que expresaba los múltiples problemas y enfermedades que resultaban de la cercanía entre tejido urbano y sitios o espacios de enterramiento. Asimismo, el contacto directo con la muerte física mediante largos procesos de ritualización, fenómeno propio de la cultura heredada del siglo XVII, encuentra una cada vez mayor oposición en el discurso científico y académico de la época.

En 1783 Carlos III libera una real orden por la que prohíbe enterrar cuerpos en el interior de las iglesias.¹⁷ Esta norma tiene escasas y más bien tardías consecuencias, tanto en la península como en América.¹⁸ Sin embargo, y a pesar de ciertas resistencias sociales al cambio, la Academia adopta este precepto de manera inmediata, constituyéndose en un ámbito firme de apoyo a la decisión real.

Las características del anteproyecto de cementerio realizado por Toribio resulta, en este sentido, altamente demostrativo de lo anterior. Concebido como una verdadera fortaleza que aísla el lugar de la muerte, el proyecto expresa la idea de una necrópolis alejada de la cotidianidad sociourbana, definiendo principios concordantes con esto.

- a. higiene, aportada por un importante espacio verde que conforma el corazón de la necrópolis.
- b. integración de todos los servicios necesarios e indispensables, tanto espirituales como operativos, a efectos de completar el ciclo ritual en el interior del sitio.
- c. seguridad, a partir de un cierre perimetral y un estricto control de ingresos mediante cinco puertas.

17. Durante el reinado de Carlos III se establecieron tres reales órdenes vinculantes a esta práctica de enterramiento de los cuerpos en las iglesias: la primera, en 1783, y las otras dos, de fecha 27 de marzo y 3 de abril de 1787. La de 1783 es una orden de prohibición de tal práctica, mientras que las otras dos se centran en la construcción de nuevos cementerios. Más adelante, el no cumplimiento de estas reales órdenes se verifica en la reiteración de otra nueva, emitida en 1796, ya en tiempos de Carlos IV.

18. En Montevideo, en particular, se inició un largo proceso de reflexión y discusión acerca de la prohibición de enterramiento en las iglesias y la necesidad de construir un cementerio nuevo en el área de extramuros. Las primeras repercusiones montevidéanas de las reales órdenes de Carlos III, de 1787, se produjeron en 1790 con reuniones en el Cabildo para su tratamiento y finalizaron en 1808 con la tardía inauguración del llamado Cementerio Viejo, ubicado en las inmediaciones de las calles Andes y Miní. Este duró 24 años, ya que en 1832 fue clausurado para dar lugar a la extensión de la llamada Ciudad Nueva.

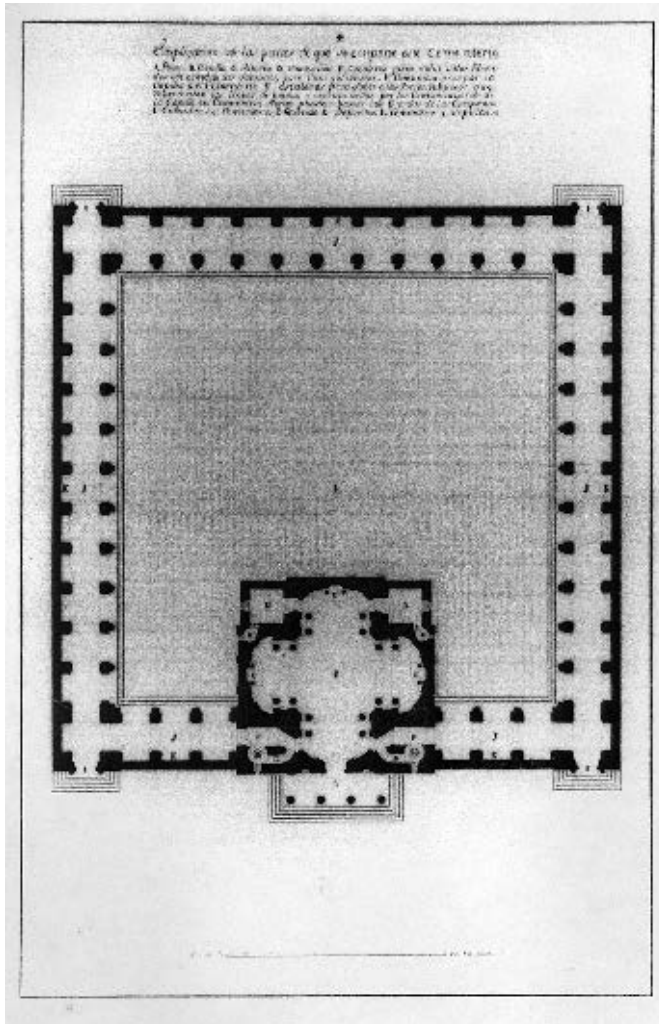


FIGURA 1. TOMÁS TORIBIO:
DIBUJO DE PLANTA
CORRESPONDIENTE A
UN ANTEPROYECTO DE
«CEMENTERIO PARA UN
PUEBLO DE CUATRO MIL
VECINOS». PRUEBA «DE
PENSADO». PAPEL VERJURADO,
SOBRE LÁPIZ, DELINEADOS A
TINTA NEGRA, AGUADA GRIS.

Tales condiciones parecen coincidir con la argumentación dada en la real orden de Carlos IV, emitida en 1796, en la que se expresaba:

No habiendo cosa que más se oponga a la salud de los hombres que enterrar cadáveres dentro de los templos, en sus bóvedas e inmediaciones, hasta que llegue el feliz momento de la erección

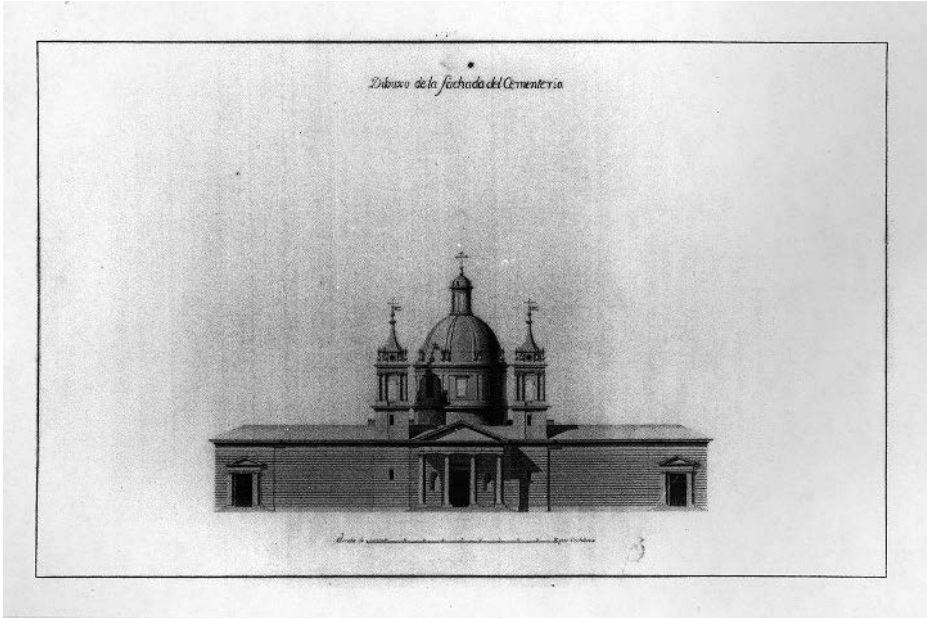


FIGURA 2. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE FACHADA CORRESPONDIENTE A UN ANTEPROYECTO DE «CEMENTERIO PARA UN PUEBLO DE CUATRO MIL VECINOS». PRUEBA «DE PENSADO». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADOS A TINTA NEGRA. AGUADA GRIS.

de cementerios rurales, con sus competentes arboledas [...] que los cadáveres se sepulten con la profundidad conveniente, que no se expongan en parajes públicos cuando han llegado a términos de una decidida y completa putrefacción...¹⁹

En cuanto a la composición, todo el anteproyecto responde a la lógica y los principios que primaron en la enseñanza académica: ejes ordenadores que exigen una estricta simetría de partes, a la vez que subrayan una línea de valores y jerarquía. En este sentido, el lugar que define el eje principal, o de composición, es también el lugar donde se localizan los espacios y componentes de mayor sentido funcional y simbólico –ingreso principal, capilla y altar principal–, al tiempo que se ubica la máxima altimetría del conjunto: la cúpula de dicha capilla y su correspondiente linterna.

Un análisis detenido de los textos que acompañan la planta de este ejercicio permite entender, en detalle, aspectos relacio-

19. Tomado de Rafael Schiaffino, *Historia de la medicina en el Uruguay* (Montevideo: Imprenta Nacional, 1927), 260.

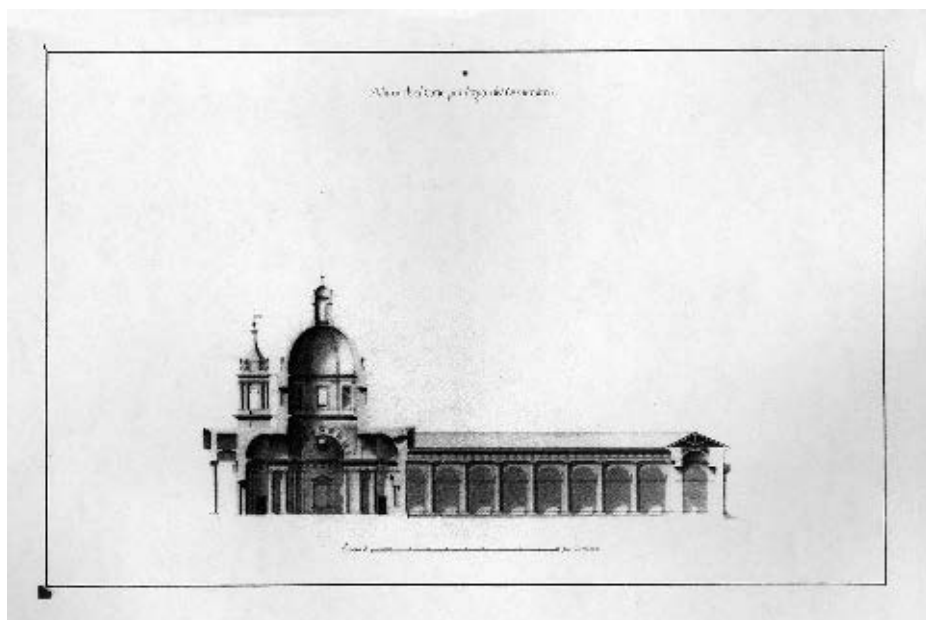


FIGURA 3. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE CORTE CORRESPONDIENTE A UN ANTEPROYECTO DE «CEMENTERIO PARA UN PUEBLO DE CUATRO MIL VECINOS». PRUEBA «DE PENSADO». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADOS A TINTA NEGRA. AGUADA GRIS.

nados con el uso y el mantenimiento del edificio, manifestando una mirada moderna y alternativa, que habla de una profundización en el programa y su correcto funcionamiento. Se identifican así –y con precisión– tanto los ámbitos principales como los secundarios: escaleras, depósitos, pasajes operativos, etcétera.

El manejo del *ornatus*, signado por un clasicismo de base hispana –expresado esto en el cuerpo y la cubierta de las torres de la capilla–, aparece fuertemente subordinado a la composición general. El plano noble de esta se confunde con el tratamiento del paramento perimetral, lo que indica –tanto en planta como en alzado– una fuerte vocación de unidad entre la capilla y el cuerpo general del cementerio. Esta asepsia ornamental forma parte esencial de los principios fundantes del discurso académico y neoclásico –no exento de prejuicios y virulentas reacciones frente a la pasada experiencia barroca– que tendrá una proyección de muy larga duración histórica.

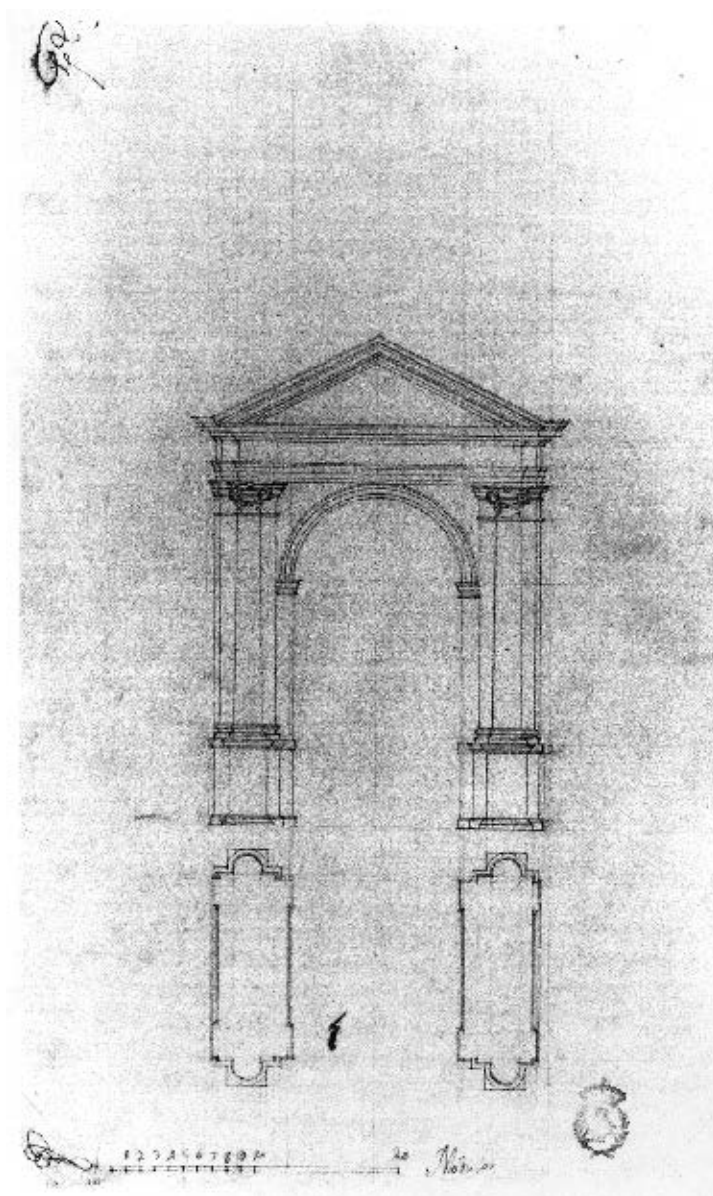


FIGURA 4. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE UNA PLANTA Y UN ALZADO DE UN «ARCO TRIUNFAL DE ORDEN JÓNICO». PRUEBA «DE REPENTE». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADO A TINTA NEGRA (DOS RÚBRICAS DIFERENTES) Y EN EL ÁNGULO SUPERIOR IZQUIERDO, A LÁPIZ NEGRO, EL NÚMERO «37». AL DORSO, FIRMADO A TINTA GRIS: «SEGUNDA CLASE» «THOMAS TORIBIO».

El grado de estudio y definición de este ejercicio contrasta con la menor precisión del arco triunfal, presentado al mismo concurso y que también fuera objeto de premiación. En realidad, ambos integran una sola propuesta, que se conforma por dos partes: un ejercicio con mayor tiempo de realización –y que por eso se llamaba ejercicio o «*prueba de pensado*»–, correspondiente al cementerio referido, y otro de tiempo más acotado cuyo tema, una vez que se le planteaba, el alumno debía resolverlo en un tiempo acotado, sin información previa o de apoyo. Este último ejercicio se denominaba «*prueba de repente*» y de esto se trató, precisamente, el arco triunfal. De ahí, su mayor imprecisión. Este tipo de prueba constituye el antecedente más directo de lo que, más tarde, se conocería en las facultades de Arquitectura como «*prueba o esquiso de encierro*». Su propósito esencial era, en la Academia, que el alumno expusiera sus conocimientos en el área de la composición y el ornato, expresando las características y codificaciones propias de los distintos órdenes, los elementos y componentes constitutivos, así como las correctas proporciones del cuerpo tratado.

El dominio de los ejes

El proyecto para un edificio de cancillería fue concebido un año después del cementerio –en 1785–, de acuerdo con dos niveles con sus plantas correspondientes. Expone la lógica de numerosos edificios institucionales proyectados en la Academia, así como de la obra pública materializada en distintos ámbitos peninsulares o americanos durante los siglos XVIII y XIX. Son edificios que responden a principios claros, simples, cuyas soluciones programáticas son siempre verificables en el dibujo técnico. Al mismo tiempo, y de manera circular, son obras que parecen el resultado inevitable de una gráfica secuenciada a partir de la producción de plantas, alzados y cortes.

En términos de composición se identifican en este proyecto algunos principios explícitos, como la simetría y el uso dominante de ejes ordenadores. Importa analizar, por esto, la ubicación de los distintos componentes y espacios, así como su relación de cercanía o lejanía con respecto al eje, a efectos de entender el sentido y el valor de estos.

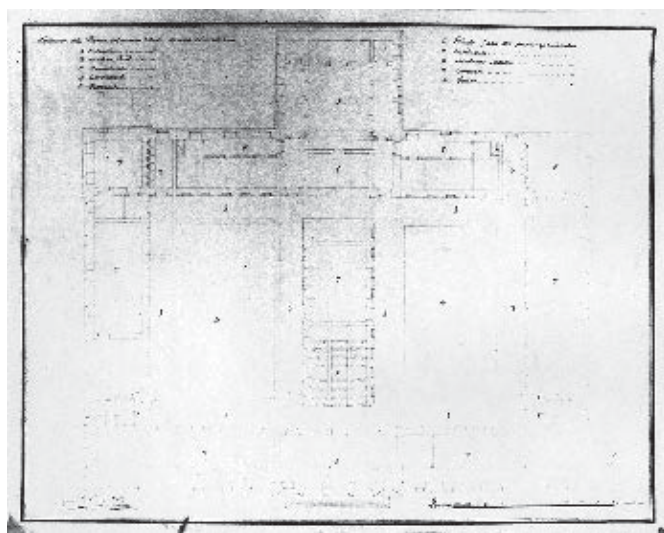


FIGURA 5. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE PLANTA BAJA PARA EL ANTEPROYECTO DE UN EDIFICIO PARA UNA «CANCILLERÍA». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADOS A TINTA GRIS. AGUADA GRIS. FECHADO Y RUBRICADO EN EL ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO, A TINTA SEPIA: «SEP.TE 13 DE 1785». ESCALA DE GRÁFICA DE 100 PIES CASTELLANOS.

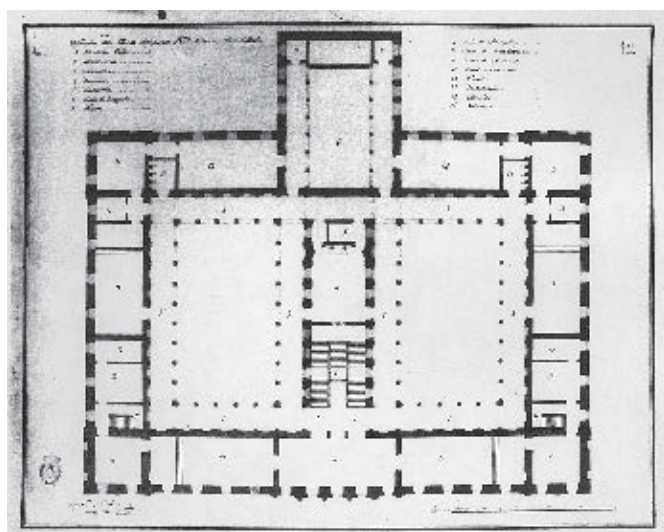


FIGURA 6. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE UNA PLANTA PRINCIPAL PARA EL ANTEPROYECTO DE UN EDIFICIO PARA UNA «CANCILLERÍA». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADO A TINTA GRIS. AGUADA GRIS. FECHADO Y RUBRICADO EN EL ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO, A TINTA SEPIA: «SEP.TE 13 DE 1785». ESCALA GRÁFICA DE 100 PIES CASTELLANOS.

El ingreso, la escalera principal, la capilla con su sacristía y la sala del juzgado ocupan el centro del proyecto, acompañando la dirección del eje compositivo. Tal protagonismo se extiende en la fachada a partir del destaque que adquiere el cuerpo central, coronado por un frontis triangular, debajo del cual se identifica la superposición de órdenes clásicos sobre medias columnas, propio de la tratadística antigua y renacentista. Esta lectura directa es acompañada por un sutil y controlado desplome respecto del plano general de la fachada, más ancho que el frontis, puesto que dentro del mismo plano también incorpora la línea de galerías laterales que dan hacia los patios. El frontis no solo se presenta como un remate de fachada: antes que esto es un factor semántico que traduce la centralidad interior de los espacios de máxima jerarquía. En este caso la capilla no sobrepasa el nivel general de la cumbre, ya que no adquiere el sentido trascendente que esta alcanza en otros programas seculares pero de fuerte conexión con el mundo espiritual, como los hospitales y las casas de misericordia.²⁰

En particular, interesa destacar la importancia que adquiere la escalera en el proyecto edilicio, al ocupar la propia línea del eje. A pesar de tratarse de un elemento neto de circulación, es decir, de un espacio de servicio, fue adquiriendo significación y lugar a partir de la tratadística de Serlio, en el siglo XVI, superando así el rol estrictamente funcional que había tenido antes. Este proceso de valorización de la escalera alcanzará gran proyección en programas como los teatros, hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX. En este caso, sus dimensiones, su posición relativa en el edificio y la calidad constructiva —que con seguridad le estaba asignada— ratifican su creciente valor en el proyecto arquitectónico.

Respecto de los conceptos de racionalidad y economía, importa señalar cómo estos se manifiestan en el conjunto del proyecto y, muy particularmente, en sus áreas principales. No obstante, también inciden en partes o espacios de menor jerarquía, como los propios servicios higiénicos, simétricamente dispuestos y alejados del eje de composición, además de coincidir en los dos niveles del edificio dando satisfacción a la demanda de uso y a la adecuada resolución constructiva y de acondicionamiento.

20. A partir del análisis del proyecto de Casa de Misericordia realizado por Toribio para Montevideo es posible verificar la mayor altimetría de la capilla, aun cuando se trata de un proyecto en planta, que carece de cortes y fachadas pero cuyos muros expresan, por su espesor, que el edificio religioso constituye el elemento de mayor altura del conjunto. Ver William Rey Ashfield, «Arquitectura ilustrada en el Río de la Plata: el proyecto de una Casa de Misericordia en Montevideo», *Revista Humanidades*, Universidad de Montevideo, año VI, 2006.

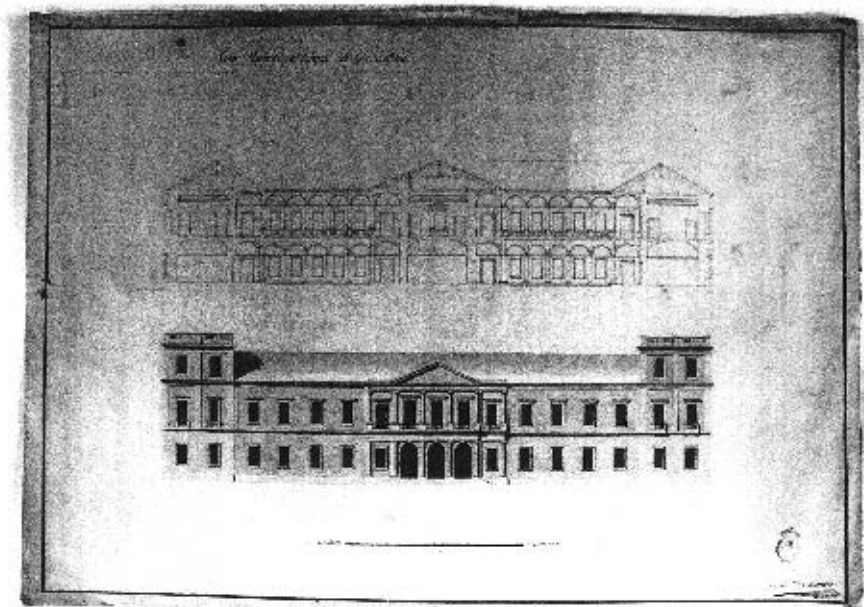


FIGURA 7. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO DE UN ALZADO DE LA FACHADA QUE CONTIENE UNA SECCIÓN O CORTE DEL ANTEPROYECTO DE UN EDIFICIO PARA UNA «CANCILLERÍA». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADOS A TINTA GRIS. AGUADA GRIS. FECHADO Y RUBRICADO EN EL ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO, A TINTA SEPIA: «SEP. TE 13 DE 1785». ESCALA GRÁFICA DE 100 PIES CASTELLANOS.

Como es posible advertir, los principios que rigen la composición de este proyecto se repetirán en su propuesta para el Cabildo de Montevideo, aunque obviamente ajustados a las necesidades y a la coyuntura del medio local. Se identifica en el proyecto montevideano una análoga *dispositio*, fuertemente pautada por la dominante axial: solución de fachada y correspondencia planimétrica, ubicación de escaleras y jerarquía en la distribución de espacios.

Gusto e ideas en perspectiva

La pieza gráfica firmada por Toribio – fechada el 2 de noviembre de 1785– y titulada *Perspectiva de una puerta entrada de ciudad* constituye un interesante ejercicio académico que no solo traduce la importancia del dibujo en el proceso de formación, sino también una mirada estética que involucra ideas y percepciones vinculantes.

La imagen recuerda un *collage* de arquitecturas diversas en el que se representa, más que una ciudad ideal, una ciudad histórica, resultado de distintas acciones proyectuales y constructivas en el tiempo. Dentro del conjunto construido, encuentra un lugar destacado la puerta de la ciudad –aquí nuevamente compuesta como un arco de orden jónico, al igual que en la citada «prueba de repente»–, que aparece ubicada en el centro de la composición. A su costado derecho se percibe una fortificación militar, bajo una concepción diferente, utilitaria, libre de ornato; a su izquierda, los restos de una muralla en ruinas, auxiliada por un vallado de madera. Al fondo de la puerta se percibe un obelisco y arquitecturas religiosas de tiempos precedentes.

La imagen general parece cercana a la experiencia artística de los llamados *capriccios*, género bastante frecuente en los años en que Toribio produjo esta perspectiva. Pero a diferencia de lo realizado por autores como Hubert Robert o Giovanni P. Panini, no se trata aquí de la representación de arquitecturas históricas consagradas, relocalizadas en escenarios diferentes del original. Se trata, en este caso, de construcciones genéricas, sujetas al silencio que produce la casi absoluta ausencia de personas en el espacio urbano.

Esto último subraya la conexión con el género mencionado, además de la ruina que, al igual que en tantos *capriccios*, resulta evocativa de lo sublime. Este gusto, precisamente, se había ido filtrando en la Academia por medio de distintas estampas provenientes de Italia –entre las que se conocieron las realizadas por Giovanni Battista Piranesi– y de ciertos discursos que, de manera más directa, expresaron su interés por esta estética. En este sentido, el *Elogio de las Bellas Artes* pronunciado por Gaspar Melchor de Jovellanos en el seno de la propia Academia –el 4 de junio de 1780, es decir, dos o tres años antes del ingreso de Toribio– dejó varias notas alusivas a lo sublime.²¹ Anton Raphael Mengs también había referido, en reiteradas oportunidades, a la necesidad de producir bajo el *estilo sublime*.²² Pero tanto en Jovellanos como en Mengs lo sublime está atado con la idea de verdad y, sobre todo, con la naturaleza como fuente ineludible de dicha verdad. La aguada de Toribio presenta, en este sentido, un equilibrio entre lo que podría ser cierto extrañamiento que deviene de la atmósfera urbana representada y la veracidad del

21. En ese discurso Jovellanos hace distintas referencias a la idea de lo sublime, y llega incluso a su mejor explicación en una pintura de Esteban March en la que observa: «[...] guiado por la naturaleza hacia los objetos hórridos y fieros, logró expresar con gran verdad la confusión y el horror de los combates. Apenas se pueden considerar sus batallas, sin sentir alguna parte de la conmoción que causaría la misma verdad. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes* (Madrid: Casimiro, 2014): 67.

22. Ver Javier Portuz, *Jovellanos: una historia moral de la pintura*, introducción a G. M. Jovellanos, *Elogio de las Bellas Artes* (Madrid: Casimiro, 2014), 24–25.



FIGURA 8. TOMÁS TORIBIO: DIBUJO A TINTA Y AGUADA: «PERSPECTIVA DE UNA PUERTA ENTRADA DE CIUDAD». PAPEL VERJURADO, SOBRE LÁPIZ, DELINEADO A TINTA GRIS Y AGUADA. RUBRICADO AL DORSO Y FECHADO AL FRENTE: «NOV. 2 DE 1785».

dibujo, con su claridad general y perfecta definición de los cuerpos bajo un horizonte de escala humana y alta luminosidad. En conclusión, este ejercicio recoge, esencialmente, la mirada estética del momento académico.

En relación con el eje temático de esta perspectiva, es necesario recordar que los proyectos para las puertas de la ciudad y sus concretas materializaciones fueron una recurrente demanda de monarcas y ministros. Carlos III había encomendado a Sabatini los proyectos de la Puerta de Alcalá y el Portillo de San Vicente²³ para Madrid, por lo que fueron un motivo importante para su representación y diseño en ejercicios académicos. Su graficación, como sucede en el dibujo de Toribio, contempla toda la simbología propia del poder real, como las imágenes ubicadas sobre el remate del arco, a manera de esculturas en mármol, que son ale-

23. La puerta de Alcalá y el Portillo de San Vicente fueron inaugurados en Madrid en 1778 y 1775, respectivamente, de acuerdo con una organización en tres arcos, por el arquitecto italiano Sabatini. Otras puertas se construyeron más tarde, como la de Toledo, que fue inaugurada en 1813.

gorías de las cuatro partes del mundo –los cuatro continentes: Europa, América, África y Asia–, materializadas frecuentemente en escenarios efímeros y arquitecturas públicas, tanto españolas como americanas. La perspectiva expresa así el sentido político de lo representado, al tiempo que manifiesta el vínculo que la Academia mantenía con el poder: el *staff* ministerial, la corte y el propio rey, actores todos que participan e intervienen en su ámbito institucional.

Proyecciones montevideanas

Como se sabe, la actividad profesional de Toribio en Montevideo no se restringió a las tareas de fortificación, ya que tuvo a su cargo distintas obras y proyectos civiles. En algunas de ellas, los principios de composición y la respuesta formal parecen ser las mayores herencias académicas; el Cabildo es el más claro ejemplo de ello.

En otros proyectos, en cambio, a la importancia de la solución compositiva se añade la del programa de uso y su específica respuesta, que, como vimos, constituía un factor fundamental en los estudios académicos. Es el caso del anteproyecto realizado por Toribio para una Casa de Misericordia, en Montevideo. Este contó con un solo recaudo gráfico –su planta–,²⁴ lo que en cierta forma explica cuál fue su eje de reflexión proyectual: por un lado, la respuesta programática; por otro, la adecuada combinación de tipos a efectos de su buen funcionamiento. El análisis detenido del gráfico permite ver el discurso que aparece en forma de texto y que traduce, literalmente, el pensamiento social de ciertos ilustrados españoles como el Conde de Campomanes.²⁵ La importancia asignada a la arquitectura como instrumento de cambio social se centra, precisamente, en la capacidad de los arquitectos para dar adecuadas respuestas edilicias a los problemas de la comunidad. Tal apriorismo expone de antemano la continuidad del mismo discurso en la modernidad del siglo XX.

Otros proyectos de Toribio manifiestan, de manera más directa, los cambios que intentó introducir el pensamiento ilustrado en el área urbana. Su propuesta de recovas para la Plaza Matriz es la manifestación clara de una serie de principios aca-

24. Tanto en el archivo del Cabildo de Montevideo como en el Archivo General de Indias hemos corroborado la existencia exclusiva de la planta como único recaudo gráfico del proyecto.

25. Al respecto, ver William Rey Ashfield, *Arquitectura ilustrada en el Río de la Plata: el proyecto de una Casa de Misericordia en Montevideo* (Montevideo: Universidad de Montevideo), año VI, 2006.

démicos fundados en el valor del ordenamiento, la unidad espacial de las funciones urbanas –a la manera de un verdadero *zoning*– y la higiene. Esto último exige, asimismo, el análisis de su correlato en el tejido residencial y, más específicamente, en las modalidades de ocupación del padrón urbano. La singular respuesta basada en sucesivos patios de aire y luz de su vivienda propia, en un terreno extremadamente limitado como el que le asignó el Cabildo, resulta sintomática de la preocupación higienista que recibió de la enseñanza académica.

Toribio permaneció en Montevideo once años. Durante ese período participó en un número acotado de proyectos y direcciones de obra, aunque aportó su opinión sobre muchas de las propuestas que otros materializaron. A su muerte, en 1810, la transferencia de ideas y experiencias provenientes de la Academia debió de haberse continuado en nuestro medio por constructores e ingenieros militares que accedieron a muchas de las premisas y conocimientos aplicados por el arquitecto español. Sin embargo, no tenemos instrumentos objetivos para comprobar la efectiva transmisión de sus ideas a las nuevas generaciones.²⁶ La doctrina y la metodología académica reaparecen dos décadas más tarde, cuando, provenientes de otras partes de Europa, llegan a Montevideo nuevos contingentes de técnicos, fundamentalmente formados en Francia e Italia.

En consecuencia, solo es posible afirmar que con Toribio llegó al país el primer gran *corpus* de la modernidad arquitectónica, con todo lo que esto implica en términos proyectuales e ideológicos. Una modernidad que conocería ciertos clivajes posteriores pero también grandes continuidades metodológicas y conceptuales.

26. Solo podemos identificar la real transferencia de conocimientos a su hijo José, quien desarrolló actividades proyectuales y constructivas en Montevideo; entre estas, dio continuidad a las obras del Cabildo, concebido por su padre, y también otras de su propia iniciativa. No obstante, el ejercicio profesional de Tomás Toribio de este lado del Atlántico implicó diversos intercambios con otros profesionales.

Fuente de las imágenes

1 a 8. *Archivo de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.*