



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

EXPRESIÓN Y MODERNIDAD

El concurso para el rascacielos de Salvo Hnos. Montevideo, 1922

VIRGINIA BONICATTO

El 29 de diciembre de 1919, los hermanos Ángel, José y Lorenzo Salvo Debenedetti compraron al señor Marcelino Allende el lote de 1.798,95 metros cuadrados ubicado en la avenida 18 de Julio entre la Plaza Independencia y la calle Andes.¹ El área era indudablemente privilegiada: remate de la avenida, frente a la Plaza Independencia, actuando como bisagra entre la Ciudad Vieja y la expansión de la ciudad, con tres caras libres como fachadas. «Me gustaba tanto aquel terreno. Le tenía puesto el ojo desde que lo compró Torres Insargarat... No lo adquirimos antes... porque no teníamos aún la plata que hacía falta».² La compra hacía posible la concreción de un sueño: demostrar el agradecimiento al país con un gran edificio. Hijos de un inmigrante italiano que había llegado a Montevideo en 1860, Lorenzo, Ángel y José Salvo transformaron el negocio de su padre, Almacén y Tienda Salvo, en La Victoria, una prominente industria textil que luego se dividió en diferentes rubros y convirtió a la familia en el epitome del inmigrante que «hizo la América».³ Su incipiente industria textil fue beneficiada por el impulso industrializador de los gobiernos de José Batlle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1915), caracterizados por encaminar a Uruguay en un proceso que llevaría a la consolidación de la industria nacional orientada a la sustitución del modelo ganadero exportador con apoyo del Estado mediante el proteccionismo aduanero.⁴ En este marco, la inversión en una gran obra vendría a dar, por un lado, un cierre material a una carrera exitosa y, por otro, una manera de diversificar el capital acumulado

1. «Entrevista a Don Lorenzo Salvo», *El Día* (3 mayo 1925) Alejandro Abal Oliú, *La Raíz*, n° 4 (Montevideo, 2016). Véase el material disponible en Archivo General de la Nación, Uruguay (AGN), Archivo del Palacio Salvo (APS), Caja 265, carpeta 1 (1918-1919).

2. «Entrevista a Don Lorenzo Salvo», *El Día* (3 mayo 1925).

3. Véase Martín Bruxedas y Raúl Jacob, *Industria uruguaya: dos perspectivas* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1989).

4. Ver Alcides Beretta Curi (ed.), *La industrialización del Uruguay 1870-1925. Cinco perspectivas históricas* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1978).

5. «Entrevista a Don Lorenzo Salvo», *El Día* (3 mayo 1925).

Para ampliar el argumento véase Virginia Bonicatto, «El Palacio de Salvo Hnos. Un rascacielos para la manufactura uruguaya», en *H.industri@ Revista de historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina*, n° 17 (2015):

121–149. Disponible en <http://ojs.econ.uba.ar/ojs/index.php/H-ind/article/view/842/1471>

6. Véase Nery González, «Montevideo en las alturas: los Salvo, Palanti y la intendencia en tiempos del nacimiento de un ícono», *Cuadernos del Claeh*, Vol. 34, n° 102 (2015): 321–327. González señala justamente que esta ley da por tierra con la uniformidad propuesta por Carlo Zucchi en el sector desde la Plaza Zabala hasta la de los Treinta y Tres.

7. La galería se construiría «en la calle Sarandí, en todo el perímetro que ocupan las calles Juan Carlos Gómez, Rincón, Juncal y Buenos Aires, para lo que sería necesario expropiar numerosos edificios particulares». en: «Montevideo. Proyecto de una obra monumental», en *Caras y Caretas* (25 mayo): 79.

8. «Montevideo. Proyecto de una obra monumental».

9. «La ciudad futura», *El Día* (6 enero 1912): 7. En 1913, posiblemente familiarizado con el problema de la expropiación, publicó *El porvenir de Montevideo*: »»

y disminuir riesgos económicos ante las posibles fluctuaciones del mercado.⁵ En este sentido, la zona de la Plaza Independencia ofrecía un espacio ideal para el desarrollo de un verdadero mojón urbano que incrementara el valor de un área en crecimiento que desde años atrás se planeaba modernizar.

En junio de 1907 se había sancionado la Ley 3.170, que fijaba una altura mínima de 17 metros para las construcciones en la zona céntrica de Montevideo —sin estipular una altura máxima, con lo que se anulaban las disposiciones que establecían uniformidad en la altura de la edificación—.⁶ La posibilidad de la especulación en altura quedaba abierta y daba lugar a nuevas iniciativas que mostraban la voluntad modernizadora del municipio. Ejemplo de ello son las propuestas de Augusto Guidini para la zona de la Plaza Independencia: una Galería Central que seguía el estilo de las grandes galerías europeas —como la Umberto I (Nápoles, 1890) o la Vittorio Emanuele (Milán, 1861)—. Su planta en cruz planteaba la refuncionalización y modernización de la zona de acceso a la Ciudad Vieja.⁷ La propuesta, explicaba la revista *Caras y Caretas* —que adjudica el diseño al ingeniero Carlos Ricci y Toribio en su número del 25 de mayo de 1909—, planteaba la unión de las plazas Independencia y Constitución por medio de una secuencia de galerías cuya fachada monumental enmarcaba el eje comprendido por la avenida 18 de Julio y la calle Sarandí.⁸ El proyecto formaba parte de un plan de reforma y sistematización del centro antiguo y de la Plaza Independencia impulsado por la comuna, con Daniel Muñoz, batllista y primer intendente de Montevideo, a la cabeza. A pesar de las discusiones en torno al elevado presupuesto del proyecto, la preocupación por modernizar el centro antiguo no fue, en modo alguno, soslayada. En enero de 1912, bajo el título «La ciudad futura», el diario *El Día* retomaba la cruzada; el Plano Regulador y las propuestas de Guidini para la Rambla Sur fueron presentados como plataforma de partida de las iniciativas del arquitecto, entre las cuales se destacaba la gran galería. El hincapié estaba puesto en los beneficios y, principalmente, en el rédito económico que traería la concreción del proyecto. Señalaba *El Día*: «En resumen: el proyecto ofrece sólidas y favorables perspectivas económicas y cristaliza en una obra magnífica, algo así como el símbolo de la renovación de la ciudad antigua».⁹

Otra de las iniciativas que intentaron obtener beneficio de la habilitación legal para construir a una altura mayor de 17 metros fue la propuesta por Marcelino Allende. Seducido por la ubicación clave de su lote en la avenida 18 de Julio entre la Plaza Independencia y la calle Andes (actual lote del Palacio Salvo), Allende intentó edificar en 1918 el «Palacio Allende»: un edificio multifuncional cuyas actividades, 15 pisos y 49 metros de altura lo presentaban como «un fragmento cosmopolita en Montevideo».¹⁰ El programa planteado por Allende muestra cómo, al igual que en otras ciudades latinoamericanas, como Santiago de Chile, Buenos Aires y Río de Janeiro, la inquietud por la tipología en altura y por programas metropolitanos como grandes hoteles, edificios de oficinas, galerías comerciales o grandes tiendas estaba instalada.¹¹ Las respuestas de empresas como la firma Belmont Iron Works, de Filadelfia, y James Stewart & Co. y Chesapeake Iron Works, de Nueva York, entre otras, dan cuenta del interés que el tema de la construcción en altura despertaba en profesionales, empresas constructoras especializadas y el público en general.¹² La posibilidad de construir un rascacielos merecía toda la atención: desde Buenos Aires, Alejandro Christophersen se ofreció para diseñar el edificio junto con su socio Raúl Lerena Acevedo si el proyecto que Allende esperaba de Estados Unidos fracasaba.¹³ A pesar de dar a conocer su reputación, Christophersen no consiguió persuadir al comitente, y el proyecto que hoy se conserva fue obra del arquitecto Roberto Tiphaine. Sin embargo, luego de algunas licitaciones y proyectos presentados, el efímero sueño de Allende quedó en la nada y el terreno pasó a manos de la sociedad de los hermanos Salvo a fines de 1919.

Dos años transcurrieron hasta que los hermanos Salvo pudieron finalmente dar inicio a su emprendimiento. En una suerte de acto de «canibalismo arquitectónico», el 21 de marzo de 1922, en presencia de curiosos y de la prensa, comenzaron las tareas de demolición de la tradicional confitería La Giralda. Una fotografía conservada en un archivo familiar muestra el momento en que una columna dórica, enlazada como una bestia mitológica, se desploma sobre la arena; a su lado, un hombre festeja con los brazos en alto la caída del gigante clásico.¹⁴

La Giralda, que ahora cedía lugar a «un moderno edificio de más de ocho pisos», había sido inaugurada en 1832, testigo de

la ley de expropiación, el plano regulador y la acción privada (Montevideo: Peña Hnos, 1913); véase Liliana Carmona y Alma Varela, «Ciudad heredada, intervenida, reinventada. A propósito del sistema de peatonales de la Ciudad Vieja de Montevideo», *Pampa: Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales*, año 2, n° 2 (Montevideo: UNL-UdelAR, 2006): 165-184.

10. Alonso, Craciun, De Souza y Nisivoccia, *5 narrativas, 5 edificios, Catálogo de la 12a Mostra Internazionale di Architettura de la Bienale di Venezia* (Montevideo, 2010), 29. Por intermedio del ingeniero Arturo Prins (en cuyo estudio Mario Palanti trabajó entre 1910 y 1913), Allende intentó negociar la franquicia de la tienda inglesa Harrod's, que finalmente se instaló en Buenos Aires. Ante la negativa, Prins sugirió a la firma Gath y Chaves como alternativa. Carta de A. Prins a M. Allende, 4 de enero de 1919. AGN-APS, Caja 265, carpeta 1 (1918-1919).

11. Por ejemplo, el edificio Martinelli en San Pablo, el *Jornal do Brasil* en Río de Janeiro, Santiago Edificio y el Pasaje Barolo, la Galería Güemes y el edificio Mihanovich en Buenos Aires. Véase F. Arêas Peixoto y A. Araujo Bispo, «San Pablo. El edificio Martinelli y la euforia vertical», en *Ciudades sudamericanas como arenas culturales* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2016), 174.



FIGURA 1. DEMOLICIÓN DE LA CONFITERÍA LA GIRALDA. SE VE EL INSTANTE EN QUE COMIENZA A CAER UNA DE LAS COLUMNAS DÓRICAS DE LA PASIVA. MONTEVIDEO (CA. MARZO DE 1922).

13. Carta de A. Christophersen a M. Allende, 3 de enero de 1919. AGN-APS, Caja 265, carpeta 1.

14. Fotografía (ca. marzo 1922). Archivo familiar Abal Oliú. Expresión tomada de Rem Koolhaas en: *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan* (Monacelli Press, 1994 [1978]), 138.

15. «Por el embellecimiento de la ciudad. Demolición de La Giralda», *El Día* (21 marzo 1922).

varios acontecimientos trascendentales en la historia uruguaya y conocida por ser el lugar donde Gerardo Matos Rodríguez tocó por primera vez «La cumparsita».¹⁵ Alineado con el impulso renovador que caracterizaba al Uruguay batllista, el diario *El Día* publicó el evento. En un artículo titulado «En el eje de Montevideo se levantará un edificio digno de nuestro progreso», publicado el 3 de abril, el diario señalaba: «¡Cuánto recuerdo hecho polvo! Pensábamos al mirar caer ladrillo tras ladrillo...». Porque La Giralda —llamémosle también así nosotros— «fue la primera construcción que, allá por 1832, vino a golpear e [sic] los muros

de la vieja Ciudadela, [...] Constituyó en consecuencia, podría decirse como el llamado de la ciudad de la Democracia, levantada en la seguridad de que ya no existía la prohibición de edificar dentro del límite del tiro de cañón [...].¹⁶

Si la gran galería comercial propuesta por Guidini resignificaba el acceso a la Ciudad Vieja con su tipología renovadora, el emprendimiento de los Salvo, a su manera, preservaría la memoria como un portal de acceso a la «ciudad de la democracia».

La convocatoria

En junio de 1922, la Sociedad Salvo Hnos. llamó a concurso internacional de anteproyectos «entre profesionales, nacionales y extranjeros, invitados particularmente por los propietarios».¹⁷ Las bases del concurso han tenido un destino incierto; sin embargo, una nota publicada en el diario *El Día* en marzo de 1922 permite dar cuenta de la voluntad de los propietarios: realizar un edificio moderno con las mayores comodidades en una tipología de características metropolitanas. El programa multifuncional indicaba que el edificio debía contar con «sótano, piso bajo, ocho pisos de altos y una torre. Una mitad sería reservada para hotel, con bar anexo y confitería en los bajos». Incluía locales comerciales y de escritorio, dos casas de familia, locales para clubes sociales, salones para fiestas y restaurantes. El edificio contaría con todas las dependencias necesarias para que el individuo metropolitano no se viera en la situación de abandonarlo. Para ello se lo dotaría del máximo confort: electricidad, calefacción, aire acondicionado, teléfonos, ascensores; un paraíso artificial repleto de diversiones.¹⁸

Se trataba, en definitiva, de un programa moderno en la tipología de rascacielos, que para el momento había acumulado cierta experimentación y contaba con una extensa trayectoria en el ámbito del Río de la Plata. Circulaban imágenes y debates en medios masivos como *Caras y Caretas* y *El Día* en Montevideo, y *La Nación* en Buenos Aires, así como en publicaciones especializadas como *American Architect* y las revistas de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) en Buenos Aires y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU). Esta última, por ejemplo, publicó el mismo marzo de 1922 la primera parte de una extensa nota titulada «Los rasca-

16. «En el eje de Montevideo se levantará un edificio digno de nuestro progreso». *El Día* (3 abril 1922): 5.

17. «En el eje de Montevideo se levantará un edificio digno de nuestro progreso».

18. Expresión tomada de Rem Koolhaas en: *Delirious New York*, 88.

19. R. Fernández Balbuena, «Los rascacielos americanos», *Arquitectura*, año VII, nº LII (marzo 1922); Hugh Ferriss, «Arquitectura de lo porvenir», *Arquitectura*, año VII, nº LIII (abril 1922); y «Los rascacielos americanos» (cont.), *Arquitectura*, año VII, nº LV (junio 1922).

20. El código apuntaba a restringir el límite de elevación por medio de la forma del edificio y no de la altura en sí: alcanzado cierto nivel, el edificio debía retranquearse hacia el centro de la manzana y disminuir su superficie en planta hasta llegar a 25%. «The skyscraper problem», *American Architecture and other Writings*, 442-449; ver también Carol Willis, «Zoning and Zeitgeist: The Skyscraper City in the 1920s», *JSAH*, vol. 45, nº 1

21. «En el eje de Montevideo se levantará un edificio digno de nuestro progreso». (1986), disponible en JSTOR.

22. Virginia Bonicatto, *Escribir en el cielo. Relatos sobre los primeros rascacielos en Buenos Aires (1907-1929)* (Tesis de maestría inédita: UTDT, 2011).

23. Expresión tomada de Rem Koolhaas en: *Delirious New York*, 100.

cielos americanos» —la publicación de la segunda parte coincidiría con el llamado a concurso—, y en abril un escrito de Hugh Ferriss en el que el arquitecto explicaba y transformaba en imágenes la nueva reglamentación urbana de Nueva York.¹⁹ Al momento de definir la figura de la torre para el edificio de Salvo Hnos., las experiencias previas fueron consideradas al igual que la normativa: se propuso una superficie aproximada de un décimo del área total, siguiendo una estrategia común a varios centros urbanos desde la sanción de la *Zoning Law*, de 1916, en Nueva York.²⁰ Como ubicación de la torre se sugería «la esquina de la plaza y la Avenida 18 de Julio ó la parte central del frente sobre 18 de Julio». El conjunto multifuncional anhelado por los Salvo se componía entonces de un bloque principal con la anexión de la torre —elemento de mayor carga simbólica del edificio—, junto con la cual las bases planteaban la inserción de otro elemento de carácter excepcional: un pasaje cubierto de tipo monumental, que se ubicaría «preferentemente» paralelo a la avenida 18 de Julio.²¹ Si bien la torre operaría como un elemento de embellecimiento, más allá de estas indicaciones formales, no se plantea un rol de ordenador urbano para el rascacielos. Sin embargo, es interesante ver cómo la convocatoria de los comitentes fusionó propuestas previas: la gran galería de Guidini y la tipología en altura del palacio Allende junto con la voluntad ya expresada por el municipio de resignificar y «modernizar» la zona de la Plaza Independencia. Estas características asimilarían al edificio a una tipología de alta carga simbólica que presentara la particularidad de conjugar —como en los casos porteños de la Galería Güemes (1912-1916) de Francesco Gianotti y el Pasaje Barolo (1919-1923) de Mario Palanti— el rascacielos norteamericano con la gran galería comercial europea.²² Esta incorporación de elementos excepcionales para jerarquizar el bloque principal puede vincularse con el interés de los propietarios en la creación de una imagen como símbolo identificatorio de su empresa, al interpretar el rascacielos como objeto excepcional donde inscribir sugerencias autobiográficas, es decir, un «automonumento» que permitiera que el nombre de la firma fuera sinónimo de progreso.²³

El llamado a concurso se hizo en junio de 1922. El 31 de agosto cerró la convocatoria, que daba un plazo de dos meses para la resolución de un programa complejo. Participaron 17 anteproyec-

tos de ambas orillas del Río de la Plata, entre los que figuraban Alejandro Christophersen, Robert Tiphaine, Mauricio Cravotto, Paul Bell Chambers y Louis Newbery Thomas. Dada la característica privada del concurso, la Sociedad Salvo Hnos. presidió el jurado, acompañada por un grupo de técnicos asesores que conformaban un equipo escasamente representativo del debate cultural que se daba en el marco internacional en ese momento.²⁴

Más allá de las limitaciones e imperfecciones que pudiera presentar la conformación del jurado, el sistema de concursos, en general, representaba el modelo más democrático de hacer arquitectura y resultaba un instrumento eficaz no sólo para los organizadores, sino también para los participantes al ver el concurso como posibilidad de reconocimiento profesional. Desde fines del siglo XIX, numerosos concursos se llevaron a cabo en el ámbito rioplatense. Entre otros, en 1917 habían tenido lugar el concurso internacional y público para el Banco de la República Oriental de Uruguay y el del Hospital Marítimo. Se sumaban concursos públicos y privados como el del Santuario del Cerrito y el del Palco del Hipódromo de Maroñas (1921).²⁵ El desempeño de los profesionales de Montevideo como jurados de concursos libres (de carácter público o privado) fue alabado en Buenos Aires por la revista *El Arquitecto Constructor*, órgano oficial del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos. En su número del 16 de marzo de 1923, una nota titulada «Un importante concurso de proyectos» aconsejaba a sus socios participar en el concurso para el Palacio Municipal de Montevideo (1923), por tratarse de «un concurso libre donde pueden concurrir todos los profesionales con la seguridad [de] que el jurado premiará al proyecto que considere mejor». ²⁶ La participación en el certamen, señalaba la nota, no sería en vano, pues «de resultar premiado, será el mejor diploma de arquitecto que puede exhibir un profesional». Agregaba que «La importancia que tiene para los profesionales que militan en el Centro de Arquitectos no puede ser desconocida». ²⁷ Pero la entusiasta invitación de la revista encerraba una disputa de larga data que giraba en torno a la legitimación de la actividad profesional y la necesidad de legislar y de regularla ante la cantidad de actores de diversa procedencia y dudosa idoneidad, y la inexistencia de un marco regulatorio de la actividad edilicia. ²⁸ Entre los principales protagonistas del conflicto estaba la SCA de Buenos

24. «Entrevista a Don Lorenzo Salvo», *El Día* (3 mayo 1925).

25. Véase <http://concursos.fadu.edu.uy/>

26. «Un importante concurso de proyectos», *El Arquitecto Constructor*, año XV, n° 261 (16 marzo 1923).

27. «Un importante concurso de proyectos».

28. Silvia Cirvini, *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna* (Buenos Aires: Zeta, 2004).

Aires —cuyos socios principalmente eran profesionales formados en el exterior que habían revalidado sus diplomas, o egresados de la Escuela de Arquitectura creada en 1901 bajo la dirección de Christophersen— y el Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos —organismo ya mencionado que, con la intención de vincular gremios, reunía una amplia y heterogénea gama de profesionales: arquitectos sin reconocimiento de título, técnicos, empresarios de la construcción, maestros, constructores, et-cétera— formados en instituciones extranjeras, en talleres o en estudios particulares.²⁹

Mientras que la SCA bregaba por una definición y delimitación del campo disciplinar de la arquitectura, el Centro de Arquitectos intentaba diluir las fronteras que la SCA quería rigidizar. En este marco de debate, que tenía a las revistas como escenario, los concursos libres se presentaban como una gran oportunidad de dar visibilidad y validación a profesionales y técnicos excluidos del ámbito de la SCA por asuntos vinculados a la titulación: «Se le niega a sus miembros prestigios y capacidad para ejercer la profesión, se les tilda de curanderos de la arquitectura; se les señala como usurpadores de títulos...».³⁰ La condición de haberse formado en ámbitos «informales» o de poseer diploma extranjero impedía a estos profesionales ocupar cargos en organismos estatales relacionados con obras públicas, así como ejercer la docencia. El camino posible era entonces la profesión liberal, y los concursos libres de arquitectura se presentaban como una gran oportunidad para darse a conocer y entrar en el juego.

Por ello, quienes desde el Centro de Arquitectos militaban por una mayor permeabilidad e inclusión en el campo disciplinar tomaban la ocasión de los concursos libres (e internacionales) a modo de un *Grand Prix* de la *École des Beaux Arts*: «Es necesario aprovechar estos concursos libres para ganar galones que serán exhibidos después ante los legisladores como el mejor diploma para que les reconozcan por lo menos los derechos adquiridos».³¹

La «militancia» tenía sus fundamentos: en una actitud que dejaba fuera a una numerosa cantidad de profesionales, en 1922, la SCA modificó el reglamento de concursos. Las modificaciones indicaban que para participar en concursos promovidos por la SCA era requisito que los concurrentes fueran

29. Cirvini, *Nosotros los arquitectos*.

30. «Un importante concurso de proyectos».

31. «Un importante concurso de proyectos».

32. Rolando Schere, *Concursos 1825-2006* (Buenos Aires: SCA, 2008), 126.

«diplomados por Universidad Nacional», salvo que el concurso fuera de carácter internacional.³² De ahí que el Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos se presentara como una «entidad que lucha para que el ejercicio de la profesión de arquitecto y los concursos de proyectos sean libres».³³ Con un número especial dedicado al certamen montevideano, la revista demostraba a los incrédulos que esa posibilidad existía, y la reafirmaba con el proyecto premiado de uno de los miembros del Centro de Arquitectos en el concurso para el palacio de Salvo Hnos: el arquitecto Mario Palanti.

Las propuestas

Como en el caso del concurso para la sede del periódico *Chicago Tribune*, llevado a cabo el mismo año de 1922 en Estados Unidos, lo interesante en el concurso para el Palacio Salvo es que las propuestas presentadas permiten tener un panorama de las soluciones que se planteaban en el contexto rioplatense en torno a la problemática de la construcción en altura. En efecto, el concurso tuvo lugar cuando la tipología de rascacielos tenía ya varios años en escena, en sus múltiples variantes, y se habían detectado problemas y experimentado soluciones en el ámbito internacional. Como ya señalamos, revistas como *American Architect*, *Revista Técnica* y las revistas *Arquitectura* de la SAU y SCA —las últimas dos compartían editoriales en reiteradas ocasiones— publicaban notas en torno a la construcción en altura con las que los profesionales rioplatenses estaban, sin duda, familiarizados. Recordemos, por caso, las propuestas de Tiphaine y Christophersen para el edificio en altura de Allende (1918), o el Railway Building (1910), el Plaza Hotel (1909), la Galería Güemes (1916) y el Pasaje Barolo (1919), construidos en Buenos Aires, sin mencionar la cantidad de casos que no pasaron la fase de proyecto.³⁴

La mayoría de los proyectos realizados en el ámbito internacional durante esos años obedecen en planta a esquemas simples, como el cuadrado o el rectángulo, que siguen a disposiciones más complejas que intercalan espacios abiertos para lograr aire y luz. Hacia 1929 el arquitecto mexicano Francisco Mujica publicó *The History of the Skyscraper*, en el afán de poner en evidencia su

33. «Un importante concurso de proyectos».

34. *Escribir en el cielo*.

carácter *folk* como verdadera forma americana. En su texto señalaba que entre las opciones de configuración más conocidas en los rascacielos norteamericanos podemos encontrar tres categorías: prismas simples, torres aisladas y *setback* piramidal. A ellas podemos sumar la adición de la torre al prisma que, en la década de 1970, Rem Koolhaas señalaría como el «verdadero» rascacielos. Es este último tipo de composición —que se emparenta con el «caos» neoyorquino y no con los prismas de Chicago— el que surge de la propuesta planteada por Salvo Hnos.³⁵

En cuanto a los modelos de ocupación en planta, además de las formas geométricas simples utilizadas en los ejemplos construidos hasta el momento en Chicago, existen otras disposiciones más complejas que hoy pueden catalogarse tipográficamente (siguiendo la semejanza con el alfabeto latino planteada por Carol Willis al estudiar el rendimiento inmobiliario de las formas) en esquemas en «H, T, O, U, E o L», algunos de los cuales veremos para el caso montevideano.³⁶

Además de estos ejemplos, se dan también operaciones como la del edificio Flatiron (Nueva York, 1902), que maximizan las posibilidades del espacio interior destinado a renta inmobiliaria. El resultado es una operación simple que repite la forma y superficie del lote. Estas múltiples variantes «tipográficas» se alejan de lograr un «tipo» (como un elemento que por sí mismo debe servir de regla al modelo, según la idea de Quatremère de Quincy) normal, estandarizado, de rascacielos, tal como proponía Louis Sullivan, quien hacia 1890 había declarado que el diseño de la construcción en altura era un problema que debía ser confrontado y resuelto. Para ello, proponía sistematizar un orden de composición que resolviera la expresión exterior del rascacielos. Basado en su máxima «donde la función no varía, tampoco varía la forma», planteaba una división tripartita que podía imitar la columna de la Antigüedad grecorromana, el misticismo del número tres o ciertas formas de la naturaleza. El edificio se dividía así en una planta baja y un segundo piso, que podían ser destinados a diferentes usos, y sobre estos —recordando la función mercantilista del rascacielos—, un número indefinido de plantas similares destinadas a oficinas hasta alcanzar el «ático»: un remate cargado de simbolismo. En efecto, Sullivan planteaba el uso de decoración para simbolizar la institución que un edificio debía representar. El ornamento

35. Francisco Mujica, *The History of the Skyscraper* (París: Archaeology & Architecture Press, 1929).

36. Carol Willis, *Form follows finance: skyscrapers and skylines in New York and Chicago* (New York: Princeton Architectural Press, 1995).

se dispondría allí donde la especulación parecía ceder: en la planta baja y en el remate.³⁷

Desde el ámbito de la crítica arquitectónica, estas problemáticas fueron señaladas desde fines de siglo XIX por Montgomery Schuyler; junto con Mujica, conforma un referente del problema durante las décadas de 1900 y 1920.³⁸ Si bien valoraba la obra de Sullivan, Schuyler calificó de manera negativa la resolución de fachadas mediante el empleo de elementos del clasicismo y fue particularmente severo al referirse al revestimiento en la perfilería, que provocaba falta de unidad entre estructura y arquitectura.³⁹ Efectivamente, la arquitectura debía resolver un tipo nuevo de construcción que no se basaba en el muro como soporte estructural, lo que generaba un problema lingüístico entre el soporte y la envolvente-decoración que en reiteradas ocasiones, por razones de estética, ocultaba el funcionamiento estructural del material.

Así, de acuerdo con el juicio de estos expertos, es posible separar dos etapas relacionadas con el problema lingüístico y de control formal planteado por el rascacielos: una primera etapa, de 1884 a 1913, en la que el vocabulario del clasicismo —sus líneas rectas, la solidez y la composición tripartita en las fachadas— fue tomado como referente; una segunda, de 1913 a 1926, a partir del empleo de elementos del sistema gótico afianzado por Cass Gilbert en 1913 en el Woolworth Building (verticalidad, nervaduras, honestidad estructural, mayor tamaño de aventanamientos en proporción a la superficie de la fachada).⁴⁰ A partir de aquí podemos dar cuenta de cómo se resolvió el tema del rascacielos en el concurso para Salvo Hnos. Si bien se conocía este debate, las iniciativas se inclinaron por el poder iconográfico ostentado en edificios neoyorquinos como el Woolworth o el Singer.⁴¹

Como señalaba Sullivan, por medio de un carácter adecuado, el rascacielos permitía alcanzar la imagen deseada por una institución, es decir, su condición representativa: la firmeza de una empresa, el logro de un inmigrante, la excelencia de un hotel. Pero, ¿cómo se resolvió el problema en el contexto local? ¿Qué particularidades se desarrollaron?

Si intentáramos hacer una clasificación de los anteproyectos presentados al concurso de Salvo Hnos., veríamos que pueden diferenciarse, a grandes rasgos, en tres grupos de acuerdo con la ubicación de la torre: aquellos que, siguiendo la segunda opción

37. Louis Sullivan, «The tall building artistically considered», *Lippincott's Magazine* (marzo 1896 [citado en noviembre de 2011]: disponible en <http://academics.triton.edu/>

38. Montgomery Schuyler, *American Architecture and other Writings* Vol. I-II (Massachusetts: Harvard University Press, 1961). Publicado originalmente entre 1883-1909.

39. Schuyler, *American Architecture and other Writings*.

40. *History of the Skyscraper*, 34-35.

41. Esta cuestión fue planteada por Quintana de Uña para los rascacielos europeos en *Sueño y frustración. El rascacielos en Europa. 1900-1939* (Madrid: Alianza, 2006), 306 y por Francisco Liernur en «Nuevos rascacielos en Buenos Aires: vivir en las nubes», *Arquis* (1994): 92.



FIGURA 2. «SALVO HNOS. DOTARÁN A MONTEVIDEO DE UN EDIFICIO DE 90 m. QUE SERÁ EL MÁS ALTO DE SUDAMÉRICA. PROYECTOS PRESENTADOS A CONCURSO». 16 NOVIEMBRE DE 1922.

propuesta por los comitentes, ubican el acceso y la torre en el centro, sobre la avenida 18 de Julio (arquitectos Juan Waldorf —hijo—, Juan Veltroni, Christophersen y Raúl Lerena Acevedo; Julio Gaggioni y Luis Goyret; Adolfo Morales de los Ríos; Joseph Carré, Alejandro Ruiz y Pedro Nadal; Luis Topolansky y Carlos Surraco; Alberto Muñoz del Campo, Jacobo Vázquez Varela y Daniel Rocco; Rafael Peró y Manuel Torres Armengol); aquellos que ubican la torre en el centro, sobre la Plaza Independencia (arquitectos Chambers y Newbery Thomas; Martin Dubovay; Eduardo Le Monnier; Carlos Herrera Mac Lean); aquellos que optaron por la primera opción dada por los comitentes y ubicaron la torre en la esquina y el pasaje, paralelo a 18 de Julio (arquitectos Cravotto; Palanti; Tiphaine; proyecto anónimo).

Además de la mencionada disposición de la torre, los proyectos muestran diferencias en la organización en planta. Algunas de las propuestas optaron por una disposición en E, otras en

U retranqueando la torre, y otras se limitaron a anexas una torre a un prisma rectangular. A excepción del proyecto de Palanti —quien finalmente fue el encargado de hacer el edificio— y el de Chambers y Newbery Thomas (que publicaron por su cuenta la propuesta), de los demás casos se conservan sólo las perspectivas que acompañaban las plantas y cortes presentados al certamen, a partir de fotografías que fueron publicadas a doble página en la revista *Mundo Uruguayo*.⁴² Además, una pequeña publicación con reproducciones de los anteproyectos que se conserva en un archivo privado permite tener un panorama más preciso sobre las propuestas: detalles antes no percibidos, como las firmas de los autores, el tratamiento del entorno e, incluso, una propuesta publicada en *Mundo Uruguayo* posibilitan un estudio más profundo del certamen.⁴³

Dentro del primer grupo, que consta de diez propuestas, podemos reunir en subgrupos algunos de los proyectos, a partir de condiciones estéticas, a fin de facilitar su lectura. Entre los primeros encontramos el trabajo de Waldorf, un arquitecto porteño cuyo dibujo demuestra el conocimiento del sitio, que representa con sumo detalle. Vemos la sinuosidad de la costa montevideana, chimeneas humeantes y construcciones; a la derecha, la pasiva que se funde en el basamento del edificio. Waldorf incorpora algo que será común en varias de las propuestas: la vida de la zona céntrica, representada por peatones y el tránsito; automóviles, el tranvía y múltiples huellas dan cuenta del dinamismo de la vida moderna.

En la esquina superior derecha, la inscripción «Proyecto A» —sumada a la aparición de una propuesta anónima hasta ahora desconocida— hace suponer que los participantes pueden haber entregado más de una variante. La perspectiva de Waldorf muestra un edificio compuesto por un bloque que toma la clásica tripartición sullivaniana —repetida en prácticamente todos los casos— al que anexa la torre. Un basamento decorado con elementos del clasicismo francés sobre la avenida 18 de Julio intenta realzar el acceso que el arquitecto oculta tras un frondoso arbolado sobre la avenida. A diferencia del nivel bajo y el coronamiento, el desarrollo del edificio se muestra con ventanas rectangulares, sin decoración. Una gran cornisa marca el despegue de la espi-gada torre, que asciende telescópicamente en una secuencia de

42. «Salvo Hnos. dotarán a Montevideo de un edificio de 90mts que será el más alto de Sudamérica. Proyectos presentados a concurso», *Mundo Uruguayo*, n° 201 (16 noviembre 1922).

43. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*. S/d. Archivo familiar Alejandro Abal Oliú. «Por el embellecimiento de Montevideo», *Mundo Uruguayo*, n° 201 (16 noviembre 1922).



FIGURA 3. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, J. WALDORF. NÓTESE LA LEYENDA «PROYECTO A». DERECHA, A. CHRISTOPHERSEN, R. LERENA ACEVEDO Y J. VELTRONI (1922).

órdenes y cupulines hasta terminar en dos elementos que serán recurrentes en el certamen: un reloj y lo que aparenta ser un faro encerrado en un pequeño templo circular. Este tipo de solución para la torre, a la manera del Municipal Building de Nueva York, de Mc Kim, Mead & White, también aparecerá en los proyectos de Veltroni, Christophersen y Lerena Acevedo, Gaggioni y Goyret, y Morales de los Ríos, en los que se intenta cualificar un organismo convencional con coronamientos.⁴⁴

Como se mencionó, en esta línea es posible ubicar el proyecto del equipo rioplatense conformado por Christophersen, en su sede argentina, y los uruguayos Lerena Acevedo y Veltroni —este último fue el ganador del concurso para la sede del Banco de la República (1912), que dirigió junto con Lerena Acevedo, y del que Christophersen era jurado—. A diferencia del caso anterior, el edificio presentado por este equipo muestra un mayor intento por dominar formalmente el rascacielos mediante el escalonamiento

44. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*. S/d. Archivo familiar Alejandro Abal Oliú.

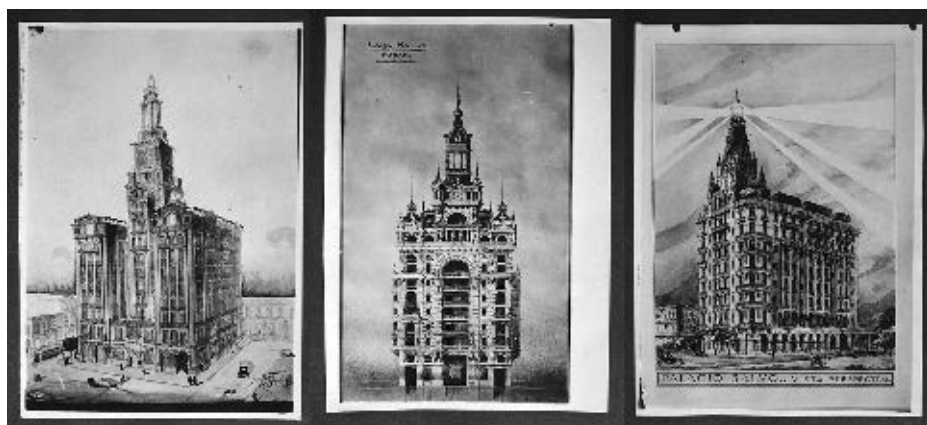


FIGURA 4. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, GAGGIONI Y GOYRET. CENTRO, MORALES DE LOS RÍOS. DERECHA, J. CARRÉ. (1922).

de volúmenes que rematan en la torre (que parece haber sido reutilizada para el Ministerio de Salud Pública que Veltroni y Lereña Acevedo realizaron en 1925). Junto con el basamento, que muestra una solución miguelangelesca de orden gigante-escultura, se exhibe un conjunto de elementos de la Antigüedad traídos para exaltar la individualidad del rascacielos, que muestra su escala frente a una diminuta multitud que accede desde la avenida.⁴⁵

La voluntad de verticalidad se ve también en el anteproyecto presentado por Gaggioni y Goyret, que en el segundo nivel toma una disposición en U a partir de la cual se remarca la verticalidad mediante fajas de ventanas y muros lisos. El remate está compuesto por dos grandes ventanales de medio punto que no favorecen la composición. La torre, retranqueada respecto de la línea de edificación, se emparenta morfológicamente con los casos anteriores: ascenso telescópico, reloj y faro, elementos ya usados como carga simbólica en otros rascacielos. Es interesante —como en el proyecto de Carré— la propuesta de ubicar lo que parece ser una terraza jardín en la azotea, con macetas y plantas colgantes.⁴⁶

En el primer subgrupo también se cuenta el proyecto de Morales de los Ríos, un arquitecto español radicado en Río de Janeiro y formado en la École des Beaux-Arts de París. La impronta académica se verifica en el lenguaje del edificio, cuya carga ornamental contrasta con la soledad del entorno. El elemento más característico

45. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

46. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

de la composición es el gran arco de acceso, de siete niveles, que le sirve a Morales para organizar el conjunto. Sobre el arco, un grupo de cariátides y otro gran arco de medio punto hacen de base a la torre que, también en este caso, es caracterizada con un reloj y una linterna en la que seguramente se ubica el faro.⁴⁷

La búsqueda de individualidad, que se presenta como una constante, se ve también en el proyecto de Carré, quien opta por la composición del bloque con anexión de una torre, en un conjunto muy ornamentado. El desarrollo del edificio desborda en múltiples aberturas con balcones en hierro; hacia el remate la decoración disminuye, salvo en la faja central destinada a la torre, sobre 18 de Julio. Con una practicidad digna del eclecticismo, la torre enfatiza la verticalidad mediante un lenguaje goticista que recuerda al neoyorquino Woolworth Building, de Cass Gilbert. Esta se funde con elementos compositivos asimilados de la enseñanza *Beaux Arts* y la presencia de la técnica por medio del faro, que con su luz parece iluminar a una audiencia metropolitana que es guiada hacia el rascacielos.⁴⁸

El equipo conformado por los arquitectos Ruiz y Nadal también optó por la combinación de estilemas para conformar un repertorio ecléctico. Tanto en este caso como en los tres que se mencionará a continuación, el desarrollo del edificio es trabajado de manera convencional, mientras que la torre —una pseudo extrusión de la faja central del bloque principal— se eleva con una alta carga simbólica. La propuesta de Ruiz y Nadal muestra un basamento con arquería y buñado, y un desarrollo con poca decoración, que remata en dos pequeñas cúpulas que señalan el inicio de la torre. Esta última está coronada con una cúpula en versión estilizada del World Building, de G. B. Post, y una linterna que soporta un faro y una aguja. Este y los tres casos que se describen a continuación muestran una solución similar, a excepción de la torre (el elemento que presenta mayor expresividad en el conjunto).⁴⁹

En el caso de Topolansky y Surraco llama la atención el entorno, en el que se aprecia una multitud que llega al edificio, que parece desbordar en la aventura emocional y racional que es el rascacielos. Si bien se percibe un intento de señalar ascensionalidad por medio de fajas verticales de aberturas y paños ciegos, las líneas horizontales dominan el conjunto: cornisa, mansarda y un gran tímpano compiten con el único gran aventanamiento,

47. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

48. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

49. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.



FIGURA 5. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, RUIZ Y NADAL. CENTRO, TOPOLANSKY Y SURRECO. DERECHA, MUÑOZ DEL CAMPO.

de cinco niveles, que deja ver la estructura de la torre detrás. Con un tratamiento similar en basamento y desarrollo, el trabajo de Muñoz del Campo muestra un remate formado por angostas aberturas de tres niveles que enmarcan la torre sin lograr recomponer la verticalidad; dos pequeños «baluartes» se ubican en las esquinas y dan un indicio de los elementos decorativos de la torre: una ecléctica combinación de arbotantes, fajas de aberturas en vertical y un cierre a modo de *chateaux* francés del siglo XVI. Por último, Vázquez Varela y Roca presentan un esquema similar de tripartición vertical de fachada enfatizada con dos fajas de *bay-windows* en hierro en cada lateral. La torre, desproporcionada respecto del bloque principal, recuerda a la Metropolitan Life Tower de Nueva York, con una secuencia de arcos, óculos y una empinada cubierta a cuatro aguas de la que surge el faro.⁵⁰

El último ejemplo del grupo es el proyecto de Perú y Torres Armengol, con una impronta decididamente plateresca, en alusión al país de origen de los arquitectos. Esta se hace evidente en la decoración de la planta baja, en el marcado cornisón y en los balcones cerrados de madera que, sin abandonar su escala doméstica, se ubican en las esquinas. La propuesta parece alejarse de toda verticalidad o voluntad de ascenso, la torre se presenta como una adición y no como un completamiento del bloque principal: podría ser sustraída del edificio.⁵¹

50. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

51. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

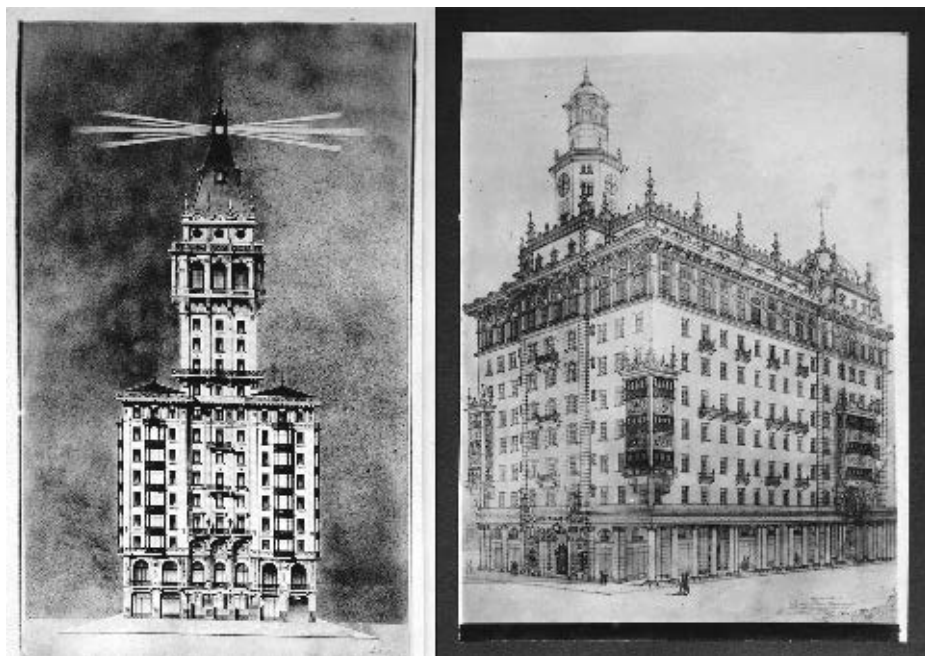


FIGURA 6. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, VÁZQUEZ VARELA Y ROCA. DERECHA, PERÓ Y TORRES ARMENGOL.

En el segundo grupo hay cuatro propuestas que ubican la torre y el acceso sobre la Plaza Independencia y presentan, a su vez, disposiciones en planta más complejas. En primer lugar, la propuesta de Chambers y Thomas, con un esquema de planta en H que surge sobre un basamento con arquería. A diferencia de los casos anteriores, la torre muestra una gran masa que asciende y pone énfasis en la verticalidad y monumentalidad del conjunto. Nuevamente se proponen *bay-windows* como elemento ordenador de la fachada, pero la simpleza de esta —que recuerda al Railway Building que los arquitectos realizaron junto a Lauriston Conder en Buenos Aires (1910)— se anula al llegar al remate de la torre, que pareciera ser ajena al proyecto: múltiples cúpulas pequeñas ascienden entre *bay-windows* hasta alcanzar la cúpula mayor que corona al edificio. Como segundo ejemplo, el caso de Le Monnier (que no figura en el álbum del concurso, pero sí en *Mundo Uruguayo*) se organiza en una planta en U con una marcada horizon-



FIGURA 7. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, W. CHAMBERS Y L. NEWBERY THOMAS. DERECHA, LE MONIER.

talidad dada por el basamento y el remate. El desarrollo desnudo muestra la vida en el edificio a través de modernas persianas en distintas posiciones. La torre, desplazada de la línea de edificación, puede asemejarse estéticamente a la solución propuesta por Gaggioni y Goyret, y el conjunto en general, al ya mencionado Manhattan Municipal Building.⁵²

Los dos últimos proyectos en este segundo grupo son los trabajos de Dubovay y Herrera Mac Lean, ambos con una disposición en planta en E, que intercala los cuerpos laterales y el bloque central de la torre con espacios de aire y luz para ganar —al igual que en la propuesta en H de Chambers y Thomas— mayor superficie con vista al exterior. En ambos casos, pero sobre todo en el de Dubovay, se ve una mayor racionalización en los elementos decorativos en detrimento de detalles personales: ventanas rectangulares, muros lisos y escasa ornamentación acercan estos ejemplos a las líneas del *art déco* incluso en el trazo del dibujo, que incluye

52. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.



FIGURA 8. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, C. HERRERA MC LEAN. DERECHA, M. DUBOVAY.

lo último en automóviles, figuras vestidas a la moda y fumando, que entran o salen del edificio que, nuevamente, es presentado como un centro de gravedad social. Al igual que en los casos anteriores, la torre es el elemento de mayor carga simbólica: una doble secuencia de arquería, un frontis y una cúpula lisa sobre columnas rematan el edificio. Como si fueran parte de distintos sistemas, torre y bloque podrían prescindir uno del otro.

Mientras que en el proyecto de Dubovay —como en el de Perú y Torres Armengol— la torre podría extraerse del conjunto, en la propuesta de Herrera Mc Lean la torre «es», prácticamente, el edificio. Hasta la mitad del desarrollo el conjunto muestra elementos en vertical como *bay-windows* y arquerías de medio punto en horizontal que responden a la pasiva y a la decoración del basamento. El silencio que continúa en altura se rompe al llegar a la cima de la torre, que cuenta con dos faros, uno a cada lado, y un templo de cubierta escalonada como remate. Lo interesante



FIGURA 9. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, PROYECTO ANÓNIMO. CENTRO, M. CRAVOTTO. DERECHA, R. TIPHAINÉ.

en estos dos casos (además de la disposición de la planta en E) es la idea de una modernidad sencilla, que muestra una respuesta lingüística diferente de la planteada en los ejemplos anteriores, dominados por líneas de un eclecticismo academicista.⁵³

En el último grupo encontramos cuatro propuestas que ubican la torre en esquina y el pasaje paralelo a la avenida 18 de Julio. Una de ellas, sin firma o datos, forma parte del álbum que se conserva en un archivo familiar pero no figura en la lámina de *Mundo Uruguayo*, por lo que el anteproyecto anónimo podría ser otra variante presentada por Le Monier, que es el único arquitecto cuyo proyecto no figura en el álbum. El proyecto anónimo se compone por un bloque con anexión de la torre. Esta última queda notablemente baja respecto del conjunto, lo que le da la apariencia de una gran casa de renta o una gran tienda comercial al estilo Harrod's. Precisamente, al igual que en estas tiendas, el vacío predomina sobre el lleno, que se reduce a fajas de muro que se ocultan tras órdenes gigantes de cinco niveles y son el único elemento vertical en el edificio.⁵⁴

Los proyectos de Cravotto y Tiphaine tienen similitudes con el proyecto de Palanti tanto en su lenguaje como en su organización. Un bloque con anexión de la torre, que se ubica en esquina elevándose considerablemente sobre el bloque principal y

53. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

54. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.



FIGURA 10. «ANTEPROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). EN LA IMAGEN, EL PROYECTO DE MARIO PALANTI PRESENTADO AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO.

el pasaje paralelo a 18 de Julio, en el otro extremo del lote, generando un acceso peatonal desde la Plaza Independencia hasta la calle Andes. A diferencia de Palanti, ni Cravotto ni Tiphaine esconden el pasaje tras la pasiva; por lo contrario, lo señalan: un intercolumnio más amplio en el caso de Tiphaine y un arco monumental en el caso de Cravotto. Ambos agregan sobre el acceso al pasaje una faja de elementos decorativos en la fachada —que se equilibra con otra faja correspondiente a la torre—. Estos accesos están coronados por una cúpula; a modo de la mezquita azul en el caso de Cravotto, y semiesférica en el caso de Tiphaine. Vemos que una multitud se dirige al arco monumental del edificio de Cravotto que, iluminado y convocante, expone abundante decoración en la base, pero es sobre todo la torre la que muestra elementos que luego serán característicos de su obra, que ya marcaba registros de su itinerario norteamericano.⁵⁵ Como en prácticamente todos los ejemplos, es la torre y no la composición general del edificio la que se presenta como el espacio para la experimentación. Esto se ve también en la propuesta de Tiphaine; si bien presenta un repertorio ornamental más amplio en el cuerpo principal, sitúa la mayor carga simbólica en la torre, donde un sistema de volutas acompaña el ascenso hasta alcanzar una serie de aberturas, a modo de campanario gótico, que sirven de sostén a una cúpula con arbotantes que culmina en la linterna que alberga el faro.

En una disposición similar de bloque y torre, el caso de Palanti muestra un lenguaje particular que combina elementos del neogótico y del neorrománico con el uso de dispositivos modernos, algo que ya había empleado en el Pasaje Barolo, en Buenos Aires. La fachada alterna *bay-windows* y fajas de muro con pequeñas aberturas que rematan en arcos de medio punto. El sistema vertical contrasta con la horizontalidad de la cornisa y la gran mansarda. En la esquina, un gran arco de medio punto interrumpe la mansarda y da lugar a la sinuosa y lúgubre torre que se eleva incrementando su superficie con un gesto atectónico. Un gran balcón, pequeñas salientes y torres acompañan el incremento de masa en el camino a la cima. Allí, una multiplicidad de pináculos hace de sostén a un gran faro.⁵⁶ La propuesta de Palanti, como la de Cravotto y Tiphaine, parece condensar los elementos que para Koolhaas conforman el verdadero rascacielos:

55. Véase el «Dossier» y Martín Fernández Eiriz, «GP 01–Norteamérica interior» en *Vitruvia*, año 4, n° 3 (Montevideo: IHA-FADU, mayo 2017): 153–193.

56. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

la multiplicación del lote, la «reproducción del mundo» en un programa multifuncional, la torre, el faro.⁵⁷

Terminado el certamen, la variedad de alternativas, que fluctúan entre el eclecticismo, el goticismo, el clasicismo o *art déco*, no conformó a los comitentes, por lo que decidieron declarar el concurso desierto.⁵⁸ Sin embargo, posteriormente, el diseño del edificio fue encargado a uno de los participantes: el arquitecto Mario Palanti. Si bien nos son desconocidas las razones que llevaron a esa decisión, podemos pensar que, posiblemente, los Salvo se hayan inclinado por Palanti, quien tenía experiencia en edificios en altura. Había hecho propuestas para rascacielos conmemorativos y en ese momento estaba finalizando la construcción del Pasaje Barolo en Buenos Aires.⁵⁹ No podemos pasar por alto el vínculo social y el patriotismo, ya que su comitente, Luis Barolo, era también un conocido empresario textil y, al igual que Palanti, era de origen italiano.

Más allá de la elección del excéntrico anteproyecto de Palanti, lo interesante es que el conjunto de soluciones que intenta alcanzar una posible cualificación es el espejo de la crisis que atravesaba la disciplina arquitectónica desde fines del siglo XIX, de la que el concurso llevado a cabo por Salvo Hnos. es un síntoma. Problemas como revelar o no la estructura, el tratamiento de esta o la condición de ordenador urbano del rascacielos parecen haber sido dejados de lado en favor de una lógica centrada en el rol representativo del rascacielos consolidado en la imagen de «Catedral de Negocios»: un ente autárquico que despliega en su imagen el poder alcanzado por una comunidad o un individuo.⁶⁰ En este sentido, la propuesta de los Salvo parece revalorizar, por un lado, el lenguaje arquitectónico como respuesta a la demanda de representación de los comitentes y, por otro, la condición del rascacielos como señal urbana, como mito, como signo de la modernización capitalista.⁶¹ Ante ello, el eclecticismo de la década de 1920, como respuesta a los problemas planteados por el rascacielos, deja de lado —como se ve en la mayoría de las propuestas— experimentaciones en torno a lenguajes de vanguardia para favorecer la capacidad expresiva y la exaltación de valores simbólicos.

A modo de espectáculo, el evento tuvo una amplia repercusión en los medios, que colaboraron en hacerlo llegar a cientos de personas y convertirlo en un hecho sumamente moderno.⁶²

57. *Delirious New York*, 97–99.

58. «Entrevista a Don Lorenzo Salvo».

59. Fernando Aliata y Virginia Bonicatto, *Mario Palanti* (Buenos Aires: Clarín Arq, 2015).

60. Manfredo Tafuri, «La montaña desencantada. El rascacielos y la ciudad» en Ciucci, Dal Co, Manieri–Elia, Tafuri, *La ciudad americana: de la guerra civil al New Deal* (Barcelona: Gustavo Gili, 1973).

61. «Nuevos rascacielos en Buenos Aires: vivir en las nubes».

62. Beatriz Colomina, *Privacy and publicity: modern architecture as mass media* (MIT Press, 2000).

En efecto, la prensa explotó el poder de la imagen arquitectónica al máximo como medio para demostrar la concreción de un ideal de progreso que el municipio intentaba alcanzar desde décadas atrás. El concurso marcaba el inicio de la concreción del sueño de una Montevideo vertical.⁶³ La experiencia individual en el inicio de la expansión urbana se transformaba en una metáfora del éxito: el emblema de una ciudad en transformación que expresaba así su modernidad.

63. Véase «San Pablo. El edificio Martinelli y la euforia vertical».

Fuente de las imágenes

1. *Archivo familiar Alejandro Abal Oliú.*
2. «*Salvo Hnos. Dotarán a Montevideo de un edificio de 90 mts que será el más alto de Sudamérica. Proyectos presentados a concurso*». *Mundo Uruguayo*, n° 201 (16 noviembre 1922) IHA, *Carpeta* 378-27. *Concurso Palacio Salvo*.
- 3 a 10. *Álbum de Ante proyectos presentados a concurso. S/d. Archivo familiar Alejandro Abal Oliú.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al doctor Alejandro Abal Oliú por el material perteneciente al archivo familiar y a Mery Méndez por el artículo «La ciudad futura», publicado en el diario *El Día* del 6 de enero de 1912.