

1 - Europa y EEUU:

	Página
TEXTO 1: RAFAEL E. J. IGLESIA, Arquitectura Historicista en el siglo XIX, Espacio Editora, Bs. As., 1985.	4
TEXTO 2: L. BENÉVOLO, Historia de la arquitectura moderna, Taurus Ediciones, Madrid, 1963.	63
TEXTO 3: R. WITTKOWER, Sobre la arquitectura en la edad del humanismo, ensayos y escritos, Ed. G.G., Madrid, 1979.	77
TEXTO 4: L. PATETTA, Historia de la arquitectura, antología crítica, Celeste Ediciones, Madrid, 1997.	85
TEXTO 5: PHILIPPE ARIÈS, GEORGES DUBY, Historia de la vida privada, vol. 7, La revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa, Taurus Ediciones, Bs. As., 1991.	100
TEXTO 6: PHILIPPE ARIÈS, GEORGES DUBY, Historia de la vida privada, vol. 8, Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada, Taurus Ediciones, Bs. As., 1991.	126
TEXTO 7: MONTANER, OLIVERAS y HEREU, textos de arquitectura de la modernidad, Editorial Ne-rea, Madrid, 1994.	139

2- Argentina:

	Página
TEXTO 1: NICOLINI, ALBERTO; GUTIERREZ, RAMÓN; La ciudad y sus transformaciones, Apartado de la nueva historia de la Nación Argentina, tomo 4, 3ª parte, La configuración de la república independiente, 1810- c.1914, Editorial Planeta, Bs. As., 2000.	177
TEXTO 2: IGLESIA, RAFAEL E. J.; El progresismo como enemigo de la historia propia: el caso de la Generación del 80, Revista Summa N°215/16, agosto 1985.	193
TEXTO 3: IGLESIA, RAFAEL E. J.; La vivienda opulenta en Bs.As. 1880-1900, hechos y testimonios, Revista Summa N°211, abril 1985.	209
TEXTO 4: IGLESIA, RAFAEL E.J.; La Avenida de Mayo	223
TEXTO 5: RODRÍGUEZ, GUILLERMO; Principios de siglo, Papeles de cátedra, historia III, cátedra Iglesia, 1996 (inédito).	233
TEXTO 6: DICCIONARIO HISTORICO DE ARQUITECTURA, HABITAT y URBANISMO, Dirección general Francisco Liernur, Proyecto Editora, S.C.A, Bs. As., 1992.	245
TEXTO 7: HARY, PABLO; Curso de teoría de la arquitectura, capítulo VI, dictado en la Escuela de arquitectura de la Facultad de Ciencias exactas, físicas y naturales de Buenos Aires, 1916. Revista de Arquitectura	252
TEXTO 8: DEVOTO; FERNANDO; MADERO; MARTA; Historia de la vida privada en Argentina, tomo 2, La Argentina plural: 1870-1930, Editorial Taurus, Bs. As., 1999.	256
TEXTO 9: MARCELO H. GIZZARELLI, La pequeña utopía urbana, Escuelas municipales 1880/1930, Colección Sumarios 91/92, Biblioteca sintética de arquitectura, Historias no oficiales.	268
3- Listado de obras	275
4- Bibliografía complementaria	276
4- Fichas gráficas	279

Europa y Estados Unidos

ARQUITECTURA HISTORICISTA EN EL SIGLO XIX

Arq. Rafael E.J. Iglesia

CAPITULO CERO

Dice Borges que en 1905, Hermann Bahr decidió: "El único deber, ser moderno".

La misma decisión animó en el siglo XIX todos los impulsos de la sociedad europea y sus filiales americanas. Asombrosamente, fue en este siglo y en las postrimerías del siglo anterior, cuando en arquitectura se plasmó una vuelta al pasado que aparentemente desdice a ese impulso general.

Toynbee ha escrito duras frases, contra el historicismo del siglo XIX; los críticos del siglo XX -y los arquitectos de vanguardia del mismo siglo- lo han acompañado. Fergusson, a fines del siglo habló de "arquitectura degradada" y N. Pevsner escribió: "baile de máscara". Con esto no se llegó a la comprensión.

De nuevo Borges:

"Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos. Nadie -fuera de cierto aventurero que soñó Wells- ha descubierto el arte de vivir en el futuro o en el pasado. No hay obra que no sea de su tiempo. . .

¿Por qué el siglo XIX, el siglo del progreso, quiso en arquitectura vivir en el pasado; así como más adelante, otra arquitectura, la nuestra, quiso vivir en el futuro? ¿Por qué esa vana pretensión?

Yo intento aquí desarrollar ideas que faciliten la comprensión de la contemporaneidad del historicismo arquitectónico con su tiempo. Lo que no apunta justificación, a un elogio o a una disculpa. Sólo busco comprender un acto aparentemente desatinado. A pesar de sus ganas de revivir el pasado, el "Juramento de los Horacios" seguirá siendo una pintura de fines del siglo XVIII y la iglesia de La Madelaine, un templo típico de principios del 1900. Ninguno de los dos será romano o griego según las preferencias de sus autores.

Este ensayo intenta, no sin temeridad, arrimar respuestas al problema de esa contradicción.

1- EL ENCUADRE CULTURAL

"La fe del siglo provenía de tres fuentes: una de ellas era el movimiento romántico, acusado en la restauración religiosa, en el arte, en las aspiraciones políticas; la otra fuente, el avance creciente de la ciencia, abriendo nuevos cauces al pensamiento; y la tercera fuente, los progresos de la técnica que cambiaron totalmente las condiciones de la vida humana". (A. N. Whitehead).

Una cultura urbana

El movimiento arquitectónico que estudiamos se desarrolló durante el siglo XIX, cuando nuestra cultura puede considerarse como casi totalmente urbana. Esta caracterización comenzó luego del derrumbe del Imperio Romano en Occidente, en una Europa devastada y empobrecida, donde imperaba el feudalismo. A principios del siglo XII los habitantes de las ciudades comenzaron a reconocerse como integrantes de un grupo social particular, diferente de la nobleza y del campesinado. Por su lugar de residencia, tomaron el nombre de "burgueses", habitantes de los burgos.

L. Mumford ha descrito en "La cultura de las ciudades" el desarrollo de este fenómeno, que terminó por predominar en todo el ámbito de la Europa Occidental. A partir del siglo XVIII el proceso de urbanización se acelera y en el siglo XIX la cultura ciudadana podía exhibir como su exponente más fastuoso al París del Barón de Haussman y como ejemplo más inhumano a la "Ciudad Carbón" de Carlos Dickens.

Allí, en las ciudades europeas se gestaron los rasgos y las pautas culturales que habrían de imponerse en todo el mundo:

"El trabajo en la época industrial tuvo lugar en el entorno sin precedentes de la gran ciudad; y esto a pesar del hecho de que la mayoría de las revoluciones en la industria se desarrollaron en villas industrializadas, de mineros, tejedores, fabricantes de cadenas y clavos y otros trabajadores especializados. En 1750 sólo había dos ciudades en Gran Bretaña con más de 50.000 h. -Londres y

1750 sólo había dos ciudades en Gran Bretaña con más de 50.000 h. -Londres y Edimburgo- en 1801 ya había ocho y en 1851 veinte y nueve, que incluían a nueve con más de 100.000 h." (Hobsbawn, 86)¹.

Las características múltiples y cambiantes de esta cultura dificultan su estudio. La dinamicidad -el cambio y los contrastes- fueron abrumadores, fomentados por la contigüidad espacial que favorecía todo intercambio: de cosas y de ideas. No se trata de una cultura homogénea, con largos períodos de estabilidad, nucleada alrededor de instituciones y valores de prolongada vigencia; sino de una sociedad donde todo es cuestionado y donde el cambio en sí mismo es positiva y sinónimo de progreso. La cultura perdió la homogeneidad de las culturas conservadoras y adquirió el carácter que aún hoy mantiene: los cambios se acaecen en rápida sucesión y casi todos los valores culturales se relativizan.

Todos los elementos de la cultura aparecen desdibujados, "desconcertados". Sólo un aspecto de la totalidad aparece firme y estructurado: la organización económica.

La circulación monetaria y los adelantos técnicos permiten, conformar un sistema productivo de fuerte coherencia: el capitalismo.

El encuadre económico

La integración de un sistema económico mundial.

La creciente producción industrial del siglo XVIII necesitó de los comerciantes, cuya actividad crecía de la Edad Media y quienes se habían convertido ya en verdaderos capitalistas comerciales. El aumento de la producción industrial y la dificultad de colocación de esa producción en los mercados cercanos hizo del capitalista comercial una pieza fundamental en el nuevo sistema económico. En Francia, bajo Luis XIV, el estado actuó como capitalista manteniendo la producción industrial y comercializando sus productos, acción que resultó éxitos a corto plazo, pero los capitalistas privados la superaron al invertir simultáneamente en la producción y en la comercialización de bienes de consumo. Por último, el sistema alcanzó una escala mundial dentro de un sistema cada más integrado. El Imperio inglés fue un excelente ejemplo

"Gran Bretaña, como una de las potencias victoriosas, que habían derrotado al gran Napoleón, tuvo un lugar predominante en los concilios posteriores a Waterloo. Su fuerza descansaba menos en la cantidad de potencial humano disponible y más en su superioridad técnica industrial y económica y en su alto grado de unidad nacional... Después de la derrota de Francia, Gran Bretaña resultó la mayor potencia de Europa occidental y del Mediterráneo, y a pesar de la pérdida de América, la primera potencia en el mundo colonial... Los mercados del mundo quedaron abiertos a sus productos manufacturados, y las áreas subdesarrolladas del mundo a sus inversiones. Pronto la City de Londres se convirtió en la capital económica del mundo". (Thomson, 26).

"Lo que es muy importante es la peculiar, ciertamente única, situación de Gran Bretaña en la economía mundial, que fue parcialmente la causa de nuestro temprano éxito y que fue reforzada por él. Fuimos los agentes del intercambio económico entre los avanzados y los rezagados, entre las regiones industriales y las productoras de materias primas, entre las zonas metropolitanas y las coloniales o casi coloniales. Quizá debido a que se construyó fundamentalmente alrededor de Gran Bretaña, la economía mundial del capitalismo de siglo XIX se desarrolló como un sistema simple de tres flujos, en el cual las transferencias de capital y de productos estaban ampliamente en manos de instituciones británicas, eran transportadas en barcos británicos y calculadas en libras esterlinas". (Hobsbawn, 14).

La estructuración de este sistema económico fijó roles a todas las zonas productivas del mundo de acuerdo con los intereses europeos. Europa fue el centro del capital y de la producción manufacturera, el resto del mundo proporcionó materia prima y se convirtió en mercado consumidor de los productos metropolitanos.

El motor fue el lucro, la ganancia. Mantoux hace un resumen esclarecedor:

"La gran industria concentra y multiplica los medios de producción con el objeto de acelerar y aumentar su rendimiento. Emplea las máquinas, que ejecutan con una precisión infalible y una prodigiosa rapidez las labores más complicadas o más rudas. Para ponerlas en movimiento, reemplaza la fuerza muscular,

¹ En adelante se indicará para las citas entre paréntesis autor y número de página. Las referencias bibliográficas figuran al final del texto.

de recursos limitados y desiguales, por, fuerzas motrices inanimadas: fuerzas naturales, como las del viento y del agua; fuerzas artificiales, como las del vapor y la electricidad; unas y otras, dóciles como la materia inerte, regulares e infatigables, pueden acrecentarse a voluntad y sin límite". (Mantoux, 3).

Esta regularidad elimina imprevistos, permite calcular, planificar la producción mediante un proceso cada vez más abstracto y menos sensible a los cambios coyunturales. La gran industria se desarraiga, por su propia naturaleza, de los eventos accidentales. Es cada vez más un fenómeno independiente de los hechos naturales, sean estos humanos o no.

"Para dirigir el funcionamiento de las máquinas reúne un gran número de obreros, hombres, mujeres y niños, quienes, aplicados a tareas especiales, llegan a convertirse en otros tantos engranajes de las máquinas mismas... y como resorte de esta actividad formidable, como una causa y como un fin, detrás del despliegue del trabajo humano y de las fuerzas mecánicas se mueve el capital, arrastrado por su propia ley, que es la de la ganancia y que lo impulsa a producir sin interrupción, para acrecentarse sin cesar... (Mantoux, 4).

El crecimiento en la producción lleva al cambio de escala. De la escala regional del reducido comercio medieval se pasó a la escala nacional e internacional del primer mercantilismo. Pero la Revolución Industrial implica un aumento en la producción que sólo puede absorberse en escala mundial.

"Esta gran cantidad de mercancías fabricadas es preciso venderla; la venta, que realiza la ganancia, es la meta final de toda producción industrial. El fuerte impulso dado por la gran industria a la producción se comunica en seguida a la circulación de los productos... La competencia se exagera, y con los progresos de la industria de los transportes, se extiende de los individuos a las regiones, a las naciones, más ávidas que nunca de perseguir sus intereses materiales. Se desencadenan los conflictos económicos. El mundo entero no es ya sino un inmenso mercado que las grandes industrias de todos los países se disputan como un campo de batalla. . ." (Mantoux, 4).

Todo el sistema pivota alrededor de las ganancias, esto produce hechos positivos y negativos,

"A la producción desbordante corresponde un modo particular de la distribución de las riquezas. Si se considera al consumidor es evidente que, por lo que a él se refiere, se ha efectuado un gran progreso; la rareza y carestía de las mercancías ha disminuido. Pero el optimismo se modifica radicalmente si examina la condición de los productores. En la base, de todo el sistema de la gran industria encontramos junto con la energía proporcionada por las máquinas una inmensa acumulación de trabajo humano, mientras que en la cima se eleva, estrechamente concentrado, el amontonamiento creciente y formidable de los capitales. Y los productores se dividen en dos clases : una que da su trabajo y no posee nada, que vende la fuerza de sus brazos y el tiempo de su vida por un salario; otra que detenta el capital a la que pertenecen las fábricas, las materias primas, las máquinas y a la que van a parar las ganancias y beneficios, (Mantoux, 5).

Este conjunto de hechos se estructuró en un sistema de una extrema coherencia interna que influyó sobre el todo cultural

"De ahí ha salido el régimen social propio de nuestra civilización contemporánea y que forma un todo tan completo, tan coherente como pudo serlo en el siglo X el régimen feudal. Pero mientras que éste era la consecuencia de las necesidades militares y de los peligros que amenazaban a la vida humana en una Europa entregada a la anarquía bárbara, aquél deriva de un conjunto de causas puramente económica agrupadas en torno al hecho central de la gran industria". (Mantoux, 5).

El arte como mercancía

Dentro de este sistema, el arte fue considerado como algo frívolo y sospechoso. Sin embargo, su necesidad seguía presente y si

"El capitalismo no es, por esencia, una fuerza social bien dispuesta hacia el arte o fomentadora de éste; y si el capitalismo medio tiene necesidad de arte es para embellecer su vida privada o para hacer una buena inversión. Por otro lado, es indudable que el capitalismo liberó fuerzas tremendas para la producción artística y económica. Dio vida a nuevos sentimientos e ideas y puso al alcance del artista nuevos medios para expresarlos. Para éste resultó imposible seguir rígidamente aferrado a un estilo fijo o sujeto a lenta evolución; las limitaciones locales que sirven de marco a la formación de estos estilos fueron superadas y el arte se desarrolló en un espacio más extenso y en un tiempo acelerado. Y así, aunque el capitalismo fuese básicamente extraño a las artes, favoreció su desarrollo e impulsó la producción de una enorme cantidad de obras expresivas y originales". (Fischer, 59).

"En aquel mundo, el arte se convirtió también en una mercancía y el artista en un productor de mercancías, el mecenazgo personal fue sustituido por un mercado libre cuyo funcionamiento era difícil o imposible de comprender, por un conglomerado de consumidores innominados, el llamado "público". La obra de arte se sometió cada vez más a las leyes de la competencia". (Fischer, 57).

Dentro de este sistema la arquitectura fue fácilmente considerada como una mercancía, como algo que se puede comprar y vender. Y si bien esto no se cumple en todos los casos, pues la arquitectura más "artística" se siguió considerando como un bien de uso; la tendencia fue cobrando fuerza hasta nuestros días, donde toda la vivienda y gran parte del resto de la arquitectura no pueden dejar de considerarse como mercancías.

Refiriéndose a la literatura, Hauser describe un proceso similar, cuando, ante el éxito comercial de novelas publicadas en los diarios,

"surgen fábricas literarias completas, y las novelas son producidas casi mecánicamente. En una vista judicial se demuestra que Dumas publica a su nombre más lo que hubiera podido escribir si hubiera estado trabajando día y noche sin interrupción... La literatura se convierte en mercancía, en el sentido absoluto de la palabra". (Hauser, 990).

La arquitectura también se produjo como una mercancía, pero más importante es que se consumió como una mercancía; el valor de reventa y la rentabilidad fueron temas que ningún cliente dejó de considerar y se transformaron en datos fundamentales para fijar las condiciones a las que había de ajustarse el proyecto. Junto con el notable aumento de casas para alquiler, arquitectura-mercancía por excelencia; el concepto de propiedad inmueble es confirmado y ratificado por los Códigos Civiles, empezando por el de Napoleón. A fines de siglo se escriben tratados sobre las casas de renta donde el rendimiento monetario es el principal objetivo de esta arquitectura capitalista.

Al mismo tiempo, la arquitectura inmediata a la gran industria: la de servicios tales como fábricas, estaciones de ferrocarril, barracas, exposiciones, mantuvo y acrecentó el carácter utilitario que siempre tuvo; pero su instrumentalización la alejó de su naturaleza expresiva o simbólica y la llevó hasta los límites del más estrecho utilitarismo. La arquitectura fue considerada un instrumento más -como las máquinas- y evaluada en términos de su capacidad para reducir los costos y aumentar la producción. Se evidencia una tajante división entre Arte y Utilidad, entre lo Bello y lo Práctico, que llevó a una división entre el ejercicio profesional de los arquitectos y el de los ingenieros. La "Functional Tradition" como la han llamado los escritores anglosajones comprende un sinnúmero de obras cuya calidad han apreciado y destacado los tratadistas como Pevsner, Giedion y Eric de Maré. Por afín que esta arquitectura resulte a la teoría arquitectónica predominante hoy, no podemos olvidar que las fábricas, los depósitos y las estaciones se construyeron buscando eficiencia en términos de rendimiento y economía, subordinados al objetivo de lucro final; en estos edificios ni la habitabilidad -estimada en términos de bienestar humano- ni la significación -estimada en términos de creatividad artística- contaban.

Junto a los éxitos arquitectónicos como el del Crystal Palace (J. Paxton, 1851) se produjeron innumerables fábricas, viviendas y talleres donde las condiciones de existencia eran infrahumanas; esta "tradición funcional" sólo atendía a la función instrumental más inmediata y excluía entre sus objetivos la plenitud de las posibilidades de la existencia humana: el aire puro, la luz natural, el silencio, el goce estético. Como instrumento de producción industrial para ella una mejor calidad de vida no tenía existencia económica.

El desarrollo del maquinismo

En resumen, los factores tecnológicos que alentaron el desarrollo de la gran industria fueron los siguientes:

- 1) el reemplazo de la energía proveniente de la fuerza animal, por la acumulada en el carbón y en las corrientes de agua;
- 2) La producción de hierro en grandes cantidades y a buen precio;
- 3) La invención de nuevas máquinas: motrices y de utilaje herramental;
- 4) el desarrollo de nuevos métodos y modos de organización del trabajo, los que terminaron por transformar a la gran industria, en un principio de producción en masa -como en el caso de los telares y las acerías, en la industria de producción seriada tal como la conocemos hoy;
- 5) la creciente extensión de las aplicaciones técnicas de los descubrimientos científicos.

Gran Bretaña fue el país donde el proceso se desarrolló más temprano y aceleradamente lo que le permitió duplicar su producción en el lapso que media entre 1811 y 1850.

El efecto que esta acumulación de adelantos tecnológicos tuvo sobre la vida cotidiana ha sido estudiado por Giedion y Mumford. Baste señalar que en 1750 el trayecto Londres-Edimburgo insumía 10-12 días y que cien años después, ya en la era del ferrocarril a vapor, el mismo trayecto se hacía en sólo 17 horas.

La arquitectura pudo contar con un enorme caudal técnico que ofrecía: nuevos conocimientos sobre la constitución y la resistencia de los materiales; nuevos instrumentos para el cálculo estructural; nuevos materiales -el hierro y el acero primero, los metales no ferrosos y el hormigón armado después. Al mismo tiempo los sistemas constructivos ofrecieron nuevas posibilidades de las cuales el Palacio de Cristal (1851), la Galería de las Máquinas y la Torre Eiffel (1889) fueron los exponentes más sensacionales.

Durante el siglo, la filosofía arquitectónica imperante, fruto de las reflexiones esteticistas del Renacimiento, no consideró a las posibilidades técnicas como un componente activo y principal en el proceso de diseño y las subordinó a los objetivos simbólicos y estéticos. La arquitectura utilitaria, la de los ingenieros, prefirió a la tecnología subordinándola sólo a la utilidad y a la economía. A fin de siglo, en Nueva York y en Chicago, la arquitectura de los rascacielos marca el momento del reencuentro del "arte arquitectónico" con el "arte constructivo", tal como se dio en la Edad Media de Pierre de Montereau y Villard d'Honnencourt.

El predominio de la clase media

En el siglo XIX culminó un proceso iniciado en la Edad Media, de desarrollo, afianzamiento y predominio de la burguesía.

"No es fácil definir al burgués, ser complejo y múltiple y no basta. en buena sociología confundirlo, como Teófilo Gautier con el filisteo; decir con León Bloy, que se llama burgués a cualquiera que piensa con bajeza, o todavía como Karl Marx, reducir al burgués al empresario capitalista.

En el fondo, la característica más propia y más general de la burguesía es la independencia fundada sobre reservas. La burguesía, es un medio social, uno apenas se atreve a decir una clase, formada por hombres a quienes su función económica confiere una cierta independencia, sea que no dependan sino de sí mismos, sea que ellos dirijan, y por otra parte, su sistema de valores acuerda una importancia primordial a las nociones de libertad individual, de intimidad, de iniciativa y de interés personales" (Folliet).

Esta clase también puede ser identificada. por exclusión; no está compuesta por campesinos ni por nobles. Desde su origen histórico se caracterizó por agrupar hombres libres que viven de su trabajo: artesanos, comerciantes. A través de los siglos sus actividades se diversifican hasta incluir la administración tanto del estado como de los negocios y a un gran número de trabajos asalariados.

De este individualismo que tiende al egoísmo surgieron sus intereses y su cohesión como clase. Así, unidas las fuerzas de la monarquía y de la burguesía, se liquidó al mundo medieval, feudal y al mundo de la aristocracia nobiliaria y cortesana; en Inglaterra el proceso se realizó mediante movimientos graduales que implicaron la incorporación de parte de la aristocracia, al cambiar ésta de intereses y unirse a la creciente clase media. como lo señala Hobsbawm:

"La aristocracia inglesa y la nobleza rural, fueron muy poco afectadas por la industrialización, excepto para lo mejor. Las rentas subieron por la demanda de productos de granja, la expansión de las ciudades (cuyo suelo poseían) y de las minas, forjas y ferrocarriles (que estaban situados en sus dominios). Y aún cuando los tiempos fueron malos para la agricultura, como en 1915 y la década del 30, no fueron reducidos a la penuria. Su predominio social permaneció intocado, su poder político en las zonas rurales, completo... a pesar que desde 1830 tuvieron que considerar las susceptibilidades de una fuerte y militante clase media provincial de hombres de negocios...

Sus casas de campo paladianas -y neoclásicas se multiplicaron, más que en ningún otro tiempo desde la época isabelina. Puesto que su economía, al contrario de su estilo social, ya se había adaptado a los métodos de negocios de la clase media, la era del vapor no provocó problemas de ajuste espiritual...
... No tuvieron que dejar de ser feudales, porque desde mucho tiempo atrás habían dejado de serlo ...” (81).

En Francia el proceso de predominio burgués fue más estruendoso y comenzó con el control de la administración del estado en tiempos de Luis XIV, para terminar en 1793 con la decapitación de Luis XVI, cuando con el apoyo del proletariado, la burguesía tomó el poder político.

En América, esta clase, compuesta también por terratenientes y comerciantes, ganó el poder y la Independencia a la vez, en 1764 en el Norte y luego, en las primeras décadas del siglo XIX en el Sur, en el territorio de los dominios del arruinado imperio español.

A la vez que alcanzó el poder la clase media creció en número y se diversificó. En 1750 se calcula que en Inglaterra sólo el 2% de la población pertenecía a la nobleza, el 8% a la clase media y el resto al incipiente proletariado urbano y a la masiva población campesina. Para 1870 la situación había cambiado tanto que es difícil reconocer trazas de la existencia de la nobleza, la clase media ha aumentado al 25% y la clase obrera al 57%. Pero la detentadora del poder y de la dirección de los asuntos de todos es la porción superior de la clase media "burguesa" que tan bien describiera Dickens.

Los grandes capitanes de la industria del siglo XVIII son burgueses y ya en el siglo XIX también lo son los grandes gobernantes, ya sin trazas de ascendencia nobiliaria, como Peel o Napoleón. Gran parte de los nuevos dirigentes, políticos o industriales, proceden de familias campesinas con una generación intermedia de "burgueses" pequeños talleristas, artesanos o comerciantes.

"Una transformación semejante no se realiza sin dificultad no se puede cumplirse sino por una selección muy rigurosa que sólo deja sobrevivir a los más aptos. Estos cultivadores, esos herreros, esos tejedores, esos barberos de pueblo que han formado la primera generación de los grandes industriales ingleses, para triunfar han tenido que poseer en el más alto grado ciertas cualidades apropiadas para su nueva tarea. No era por el talento inventivo por lo que se distinguían. Trataban de explotar sobre todo los inventos ajenos... Donde se manifiesta la inteligencia particular del industrial es en la organización de las empresas. . . (Mantoux, 365).

Esta clase no disponía de una axiología precisa, puede decirse que

"La pequeña burguesía era la encarnación misma de la contradicción social: espera participar en el enriquecimiento general pero temía ser aplastada en el curso del proceso, soñaba con nuevas posibilidades pero se aferraba a la seguridad del viejo orden jerárquico, volvía la vista hacia los nuevos tiempos, pero también miraba con nostalgia los "buenos" tiempos de antes... al principio el romanticismo fue una rebelión pequeño burguesa contra el clasicismo, de la nobleza, contra las reglas y las normas, contra las formas aristocráticas y contra un contenido del que estaban excluidos los temas "comunes y ordinario". Para aquellos rebeldes románticos no había temas privilegiados: todo podía ser un tema artístico" (Fischer, 62).

La contradicción se evidenció en la simultaneidad de la preferencia por los temas comunes, cotidianos y ordinarios, que adquirieron estado de sujetos artísticos y por lo tanto explicitaban el acceso de una nueva clase a un campo antes vedado, y la admiración por el arte de los siglos inmediatos anteriores, producto de la nobleza; sobre todo por su monumentalismo y refinamiento. La arquitectura no escapó a esta confusión resultante de impulsos contradictorios.

La clase media, la burguesía en todos sus estratos, fue la impulsora de la arquitectura que estudiamos. Ella le fijó las condiciones de existencia: su función social, sus recursos tecnológicos y sus modos de uso (función práctica inmediata). La clase obrera, cada vez más numerosa, no pudo, desde su subordinación, fijar pautas que alteraran el orden espacial de las ciudades o la conformación de los edificios, aún de aquellos que ocupó.

"La revolución industrial llevó al tope a una nueva clase de clientes, hombres cuyo dinero venía de la industria y del comercio; hombres autodidactas sin la posibilidad de educación del caballero georgiano y sin el tiempo libre para adquirirla de adultos. Ciertamente, en Gran Bretaña, la nobleza siguió siendo un cliente en gran escala, y evidentemente, los mercaderes habían sido clientes desde los siglos XIV y

XV, y los manufactureros habían sido clientes (buenos clientes) en tiempos de Jorge III. Sin embargo, el cambio de clase y de capacidad para apreciar es un hecho. Lo que esta nueva clase quería eran efectos espectaculares, en parte porque sólo podía apreciar diferencias groseras y en parte porque la prosperidad tenía que ser expresada estruendosamente en su casa" (Pevsner, 1963, 35).

Fundamentalmente lo que la clase media esperó de la arquitectura fue un mayor confort (el aumento de las instalaciones de confort dentro de la vivienda fue vertiginoso: instalaciones sanitarias, de provisión de agua corriente, sistemas de calefacción, sistemas de cocinado y sistemas de seguridad), y en segundo lugar una nueva significación.

Los objetos del hogar, desde una mejor vajilla y cuchillería hasta mejores y más muebles, proliferaron. El toilet con palangana y bacha de hierro enlozado fue reemplazado a lo largo del siglo por el lavabo de gres o de hierro enlozado integrado ya en un sistema general de agua corriente. La iluminación a vela fue sustituida por lámparas de aceite, más tarde por luz de gas y finalmente por la iluminación eléctrica. Gran parte de las tareas domésticas que en siglos anteriores significaban un gran esfuerzo, ahora aparecían como operaciones sencillas y rápidas (el fósforo se utilizó comúnmente en 1829).

Las formas políticas

Las fuerzas sociales que promovieron el cambio aspiraron a una forma de gobierno que efectivizara su dominio sobre la sociedad. El poder fue compartido por una clase más extensa, lo que produjo, sino una igualdad social total, un mayor igualitarismo de los derechos cívicos, una mayor permeabilidad social y mayor repartición de la riqueza. El modelo político predominante fue la democracia parlamentaria, organizada como República y basada en los modelos de la Grecia clásica y de la Roma republicana.

La Revolución estadounidense, la Revolución Francesa y las revoluciones latinoamericanas promovieron repúblicas parlamentarias, mientras que Inglaterra se había ya convertido, desde principios del siglo XVII en una democracia parlamentaria conservando las formas de la monarquía.

La democracia se idealizó buscando la igualdad y la libertad individuales y en los gobiernos parlamentarios la representación se efectuaba por la suma de individuos aislados sin ninguna relación con su función social.

"La política democrática se desarrolló en respuesta a la necesidad de abolir los privilegios de castas. En la historia de la Europa moderna su causa fue la liberación de una clase media comercial del dominio de la aristocracia terrateniente. Con el objeto de libertarse esta clase media formuló un cuerpo de generalizaciones liberales que culminaron en la más amplia garantía del sufragio universal... Desde el momento en que dentro de la democracia política, cada hombre cuenta por uno y no por más de uno; y desde el momento en que cada uno es, dentro del todo, el mejor cuidador de sus propios intereses, el sufragio universal permitirá la traslación de la voluntad de la mayoría para que se incorpore a la sustancia de la legislación... La democracia representativa sobre la base del sufragio igual y universal implicaría la creación de una sociedad en la cual la igualdad de intereses de los hombres, en los resultados del progreso social, sería rápidamente reconocida. El dominio de la democracia debía ser el dominio de la razón. El partido que mejor representara los propósitos del electorado obtendría una mayoría en la legislatura. Y, una vez allí, emplearía los procedimientos constitucionales para llevar a cabo sus propósitos. .". (41).

Este sistema logró, principalmente en Inglaterra y los Estados Unidos de Norteamérica, que la avenencia sustituyera a la violencia abierta. Pero los métodos parlamentarios: conquista de sufragios por la promesa o la concesión y las innegables virtudes que el sistema tuvo para la población de los países metropolitanos, no hacen olvidar que

"cada régimen económico crea a su vez un orden político que representa los intereses de aquellos que dominan el régimen, que poseen los instrumentos esenciales del poder económico". (Laski, 42).

Gran parte de las expectativas que desataron las promesas originales por las que la burguesía obtuvo el apoyo del proletariado y de sus propias filas más bajas, no pudieron cumplirse por la condición que señala Laski, dado que los intereses de la clase dominante eran en definitiva, intereses de un solo sector de la sociedad.

"Hablando en términos generales, la característica fundamental de aquel período fue su preocupación por buscar las condiciones apropiadas para la libertad individual. Finalmente arrojó lejos el yugo de los privilegios aristocráticos para reemplazarlos por una fe absoluta en el derecho del hombre ordinario para alcanzar, por su propio esfuerzo, cualquier posición cómoda en la sociedad. Esta posición estaba condicionada por la cantidad de riqueza que podía o había podido amasar. Y para dejar amplio campo a la actividad individual, las funciones del estado se restringían así a límites sumamente estrechos". (Las-ki, 26).

El artista, en un principio siguió a esta tendencia con entusiasmo:

"volvió a expresar nuevamente, con su orgullosa subjetividad, las ideas de la época, porque la bandera de ésta, el programa ideológico de la burguesía ascendente, era, precisamente, esta subjetividad del hombre libre que defendía la causa de la humanidad y de la unificación de su propio país y de todos los hombres en el espíritu de libertad, igualdad y fraternidad". (Fischer, 66).

La concepción atómica de la vida social en la que la democracia liberal fundó sus formas políticas no permitió ligar la libertad política con la igualdad social, en realidad sustituyó una clase privilegiada minoritaria por otra más extensa y abierta, pero no cumplió con las promesas de igualdad social contenidas en las constituciones. Sir Henry Maine decía: "el beneficio de la competencia privada hace que un hombre pueda saltar sobre las espaldas de uno de sus semejantes y permanecer allí en virtud de las leyes de la supervivencia del más fuerte". Aunque nadie lo hubiera imaginado la teoría de Darwin se cumplió estrictamente en el campo político y económico.

Las críticas al sistema liberal son numerosas y múltiples sus fundamentaciones. F. Tannebaum resume así el fracaso de los ideales democráticos de la Ilustración:

"La destrucción de la comunidad, la aldea, el feudo y el gremio proporcionaron una sociedad y una forma de vida que fueron poco afectadas por los actos de reyes y nobles. Podían pasar los siglos y desaparecer las dinastías, pero los modos de la comunidad continuaban muy semejantes a los que siempre habían sido. Sin embargo, los cambios que dieron existencia a la industria moderna, destruyeron los hábitos que habían mantenido una comunidad ordenada. Anteriormente la costumbre era el escudo del pobre. Las nuevas fábricas, con su insistencia en la negociación de un salario individual, lanzaron al viento este precioso patrimonio y el hombre se encontró en un mundo sin una definición del derecho que fuera respetada por toda la comunidad. Lo que la Revolución Industrial hizo con el individuo en general y con el obrero en particular, fue desarticular su sociedad y socavar la ley de la tradición conforme a la cual vivía. Lo dejó a merced de sus propios recursos, el hombre era ahora libre en una forma en que jamás lo había sido anteriormente. Había habido afortunados hombres "sin amos" anteriormente y caldereros ambulantes y estudiosos, pero aquí, por primera vez, el hombre en general fue hecho independiente. Si podía obtener un empleo podía vivir solo sin familia, amigos, gremio u oficio. Las complejas fuerzas que forzaron estos cambios son bien conocidas, pero las consecuencias que vendrían a la larga de este aflojamiento de las amarras fueron imprevistas. El debilitamiento de la comunidad no sólo afectó a los hombres sino también a mujeres y niños, a viejos y jóvenes, a especializados y no especializados. Sus efectos alcanzaron a todos los grupos en la comunidad, de modo que una sociedad regida por la tradición se desvaneció, en forma creciente, llegó a estar compuesta por individuos aislados, iguales e independientes. Por primera vez los hombres llegaron a ser responsables ante sí mismos solamente, e irresponsables en cuanto al bienestar de cualquier otra persona incluyendo sus parientes más cercanos... La igualdad para el trabajador tomó una forma nueva y extraña: la ganancia de un salario en dinero. Llegó a significar igualdad para la lucha de competencia. El lograr un empleo y conservarlo resultó ser una prueba de todo lo demás y el medio mismo de supervivencia. Una especie de lucha libre de todos contra todos se transformó en la regla que prevalecía entre los hombres, y el medio social fue suficientemente fluido como para permitir que quedara sitio en la cima para muchos que tenían la energía, la capacidad o la astucia para nadar con la marea y aventajar a sus adversarios. Pero eso fue para los afortunados, los fuertes y los implacables. La masa encontró dura la lucha, solitaria la vida, y la alardeada libertad, algo semejante a una carga".

En la primera mitad del siglo XIX, Tocqueville hizo esta aguda observación, que corrobora la pérdida del sentido comunitario:

"El rico no sólo está unido férreamente a los de su clase, sino que está totalmente alejado del pobre... El fabricante no pide al obrero otra cosa que trabajo; el obrero no espera, a su vez, del fabricante otra cosa que un salario. El primero no contrae obligación alguna para proteger al segundo, ni éste para defender a aquél. Y ninguno de los dos está unido al otro permanentemente por costumbre o por deber. Entre los obreros y los patrones se establecen siempre relaciones, pero no compañerismo".

En 1850, Carlyle corroboraba la observación:

"El fin capital del hombre, en estos tiempos adelantados, es hacer dinero y gastarlo y por ello su interés en el universo se ha simplificado asombrosamente de poco tiempo acá... ¿Y si el universo no quisiese soportar en su divino seno una república de mortales que no tienen otro fin más elevado? ... En tal caso sería mejor prevenirse ¡Y las democracias y los sufragios universales habrían de modificarse mucho !".

Estas democracias, a pesar de sus primeras reticencias, a expandir la acción del gobierno -"el mejor gobierno es el que menos gobierna"- terminaron por reemplazar a la antigua aristocracia como comitentes de arquitectura. Al hacerse cargo el estado de muchas de las actividades sociales se transformó en un poderoso realizador de obras, encargadas y programadas por la creciente burocracia. Se precisaron edificios que satisficieran nuevas necesidades, como aquellas de la administración de la cosa pública: parlamentos, ayuntamientos, palacios de justicia, correos, escuelas, hospitales y un sinnúmero de servicios de los cuales el estado se hizo cargo.

"No es arriesgado decir que la mayoría de los edificios públicos en Gran Bretaña datan de la era Victoriana, a pesar de que muchos de ellos se han construido desde entonces. El número de los construidos antes es pequeño, aunque la calidad es excelente. De el siglo XVII datan algunas sedes gremiales y mercados, del siglo XVIII algunos ayuntamientos que se aproximan modestamente a las funciones del London Mansion House, y de los últimos días del georgianismo algunas obras del mismo tipo, junto con algunos pocos edificios públicos importantes y muchas prisiones y talleres de trabajos forzados. Pero las oficinas municipales, las bolsas de granos, los correos, las estaciones de bomberos, las bibliotecas, los baños públicos, datan de entonces; como es obvio que tuvo que haber sido, dado que anteriormente sus funciones, no eran consideradas como atendibles por el poder público". (Goodhart-Rendel, 87).

Estos programas, como veremos más adelante, se originaron en las necesidades propias de la clase media -la clase obrera no contó en este proceso- muchas de las cuales en el campo artístico eran remanentes de la época anterior barroca. La programación y la administración del proceso de producción de estas obras estuvo en manos de la administración pública y esta despersonalización del comitente se sumó al desconcierto estético y artístico que hemos de analizar en seguida, para producir una arquitectura que desde entonces se caracterizó por su insipidez, su falta de compromiso y el transitar por caminos "probados" ya obsoletos cuando la burocracia los hacía suyos.

Funcionarios, comisiones, comités creados al efecto fueron los principales comitentes de los edificios públicos, de acuerdo con lo que reclamaban los principios de la democracia representativa. El resultado fue una arquitectura no comprometida, realizada por arquitectos que terminaron por ser empleados del Estado, El mejor ejemplo de la burocratización de la profesión fue la acción del Barón de Haussman al remodelar París.

"En la clase más alta de los edificios público" -en la Inglaterra victoriana- "aquellos construidos por el gobierno con propósitos nacionales, los sentimientos populares pedían una arquitectura a la altura de la ocasión sin tener ninguna noción muy clara de lo que esa arquitectura debía ser". (Goodhart-Rendel, 88).

Al mismo tiempo el estado comienza a establecer las condiciones de existencia de la arquitectura mediante normas y reglamentaciones; algunas de las cuales, como el Código de Napoleón de 1805, en aras de asegurar el derecho de uso y propiedad de los bienes inmuebles -para el derecho liberal las obras de arquitectura se definían como bienes- establecen condiciones constructivas a cumplir por los edificios. Pero el encuadre jurídico, que más tarde será seguido por reglamentaciones municipales, atendió más a los derechos y obligaciones individuales que al bien común, Así cada propietario fue el dueño y señor de su lote y pudo hacer en él lo que quiso. Cuando las circunstancias demostraron que también en este campo el "laissez faire" desembocaba en la anarquía, aparecieron los primeros códigos de la construcción -en Nueva York los rascacielos sólo se reglamentaron en 1913; en la ciudad de Buenos Aires la reglamentación de los espacios

taron en 1913; en la ciudad de Buenos Aires la reglamentación de los espacios sociales sólo se concretó en 1977.

La visión del mundo: imagen e interpretación del universo a través del arte

Si en los párrafos anteriores pudo plantearse un desarrollo histórico dinámico y pese a sus contradicciones, coherente, en este aspecto de la cultura predomina el desconcierto y la crisis. La burguesía ascendió al poder pero no trajo consigo una estructura cultural homogénea y propia. Utilizó medios que había desarrollado por lo menos durante dos siglos e intereses que venían de aún más antiguo, pero no había logrado una cohesión cultural total, en muchos aspectos sus objetivos fueron divergentes y aún incompatibles entre sí.

El habitante del burgo cohabitó durante largo tiempo con la aristocracia a la que finalmente suplantó. Inevitablemente, al reemplazarla, adoptó sus modos, su filosofía y su arte, tanto tiempo envidiado. Obviamente estallaron los conflictos entre los rasgos y pautas emergentes de la cultura burguesa y los remanentes del vicio sistema feudal y aristocrático. En el caso del arte, la burguesía admiró, conservó y reprodujo los modelos del pasado -en 1791 el Louvre se abrió al público como museo de arte- en parte debido a su innegable valor y calidad formal, en parte debido a una inevitable inercia cultural.

Hasta que los conflictos estallaron y hasta que la nueva clase dirigente no elaboró sus propias respuestas a la nueva situación, los presupuestos artísticos sobre los que se había elaborado el viejo estilo se mantuvieron vigentes pero estériles. Contemporáneamente con esta perduración, durante el siglo XIX se desarrolló una nueva concepción del arte que rompió con el orden artístico que durante cuatro siglos había sido aceptado por la sociedad europea, esta ruptura implicó el abandono del ahora viejo sistema figurativo.

La adaptación a estas nuevas condiciones fue difícil y desde el principio (c. 1750) se evidenció que:

"las sociedades europeas no podían más expresarse mediante los viejos sistemas artísticos, y en consecuencia buscaron, a veces afiebradamente, un nuevo sistema figurativo y constructivo a la vez". (Francastel, 371).

Cuando se comparan los intereses prácticos de la burguesía con el intento de conservar rasgos del estilo anterior se precisa la incoherencia entre ambos propósitos el impulso innovador en economía y en política y el afán conservador en arte. La función social del arte no estaba claramente postulada por una ideología aún no homogeneizada.

Kaschnitz (8) consideraba a las

"obras de arte plástica como imágenes humanas del mundo y de las realidades divinas y humanas que existen en él, entonces su estructura es el modo , de actuar de aquella energía que en el arte representa simbólicamente a esas fuerzas cósmicas o divinas que se reflejan en, nuestras concepciones o en nuestra imaginación.."

Justamente esa estructura no aparece con claridad durante el siglo XIX y su desdibujamiento puede ser una prueba de la aseveración de Francastel que hemos citado anteriormente. Por eso la estructura que intentamos analizar aquí es otra, dado que creo, junto con Dorfler,

"que es indispensable considerar a la obra de arte íntimamente ligada a las "estructuras" sociales, económicas, también biológicas y psicológicas características de una época y que están en la base de su *Weitanschäüung*. Por eso, en estética, la estructura debe encararse... como un elemento relacional entre el objeto estético y las demás formas de creatividad humana de cierta especie..." (42).

En nuestro caso es evidente que

"no siempre será fácil determinar hasta qué punto y en qué medida es posible establecer una relación directa entre la organización de la obra de arte y la presencia de estructuras extraartísticas, ya que, como se sabe, el artista a menudo se opone, voluntaria e intencional mente, a las tendencias fundamentales (o mejor, a las dominantes) de la época en que vive y frecuentemente tiene oportunidad de presentir actitudes y acontecimientos futuros. No obstante, sin olvidar esto, no puede negarse que, en una perspectiva histórica, la obra del artista más revolucionario y Heterodoxo se integra naturalmente en la *Weitanschäüung* de su tiempo." (18)

La función social del arte

Desde que se comenzó a reflexionar sobre él, el quehacer artístico ha sido considerado como un instrumento más de la cohesión cultural necesaria para el desarrollo de la sociedad; "el fin del arte es la justicia, que no es otra cosa que el bien común", decía Aristóteles. Los antropólogos han aportado evidencia de esa función cultural del arte que junto con la religión constituye uno de los soportes del todo. El arte actúa como un intermediario simbólico que traduce a la naturaleza de su estado "natural" a un estado "cultural". El arte presenta un modelo de lo real para que éste sea inteligible. Herkovitz, Levi-Strauss entre los antropólogos, Dewey y Fischer entre otros filósofos del arte han señalado esta función mediadora e interpretadora.

“La psiquiatría moderna ha demostrado, lo mismo que la antropología, el enorme papel que desempeña el simbolismo en la experiencia humana. La palabra simbolismo, sin embargo, es el producto de la reflexión sobre los fenómenos directos, no una descripción de lo que pasa cuando los llamados símbolos están en todo su poder. Pues el rasgo que caracteriza al símbolo es que el símbolo es un vehículo directo, una encarnación concreta, una realización vital. Para encontrar su contrafigura no debemos acudir a las banderas de señales que proporcionan una información, ideas y una dirección, sino a una bandera nacional en momentos de intensa agitación emotiva de un patriota entusiasta. El simbolismo así entendido no sólo domina el arte y el culto primitivo, sino también la organización social. Ritos, modelos, patrones están cargados de una significación que podemos llamar mística, pero que es directa e inmediata para aquellos que los siguen y los celebran. Sea el que sea el origen del totem, no es éste un signo frío, intelectual, de una organización social; es la organización misma hecha presente y visible, es un centro de conducta cargado de emotividad". (Dewey, 72)

A partir del Renacimiento, esa función del arte, tan clara para el medioevo, se cumplió con una marcada preocupación por lo estético, lo que, de todos modos, no disminuyó su instrumentalización, en el sentido anotado, por los grupos dominantes. Ya la primera burguesía medieval utilizó al arte para afirmarse, recuérdese la arquitectura catedralicia. Los Médicis usaron al arte como un arma política y la Iglesia no dudó nunca del valor del arte como instrumento de prédica no discursiva de valores e ideas; el ejemplo más resonante es el barroco.

“Las obras de arte expresan, evocan, son experiencias. Sus significados son del tipo que encontramos en toda experiencia, entendemos al arte como entendemos a la experiencia, no como entendemos una aseveración discursiva." (Ross, 216)

Susan Langer aclara este concepto del simbolismo artístico:

"El símbolo parece ser la cosa misma (simbolizada), o contenerla, o ser contenido por ella. Un chico interesado en un globo no dirá: esto significa la tierra, sino: Mire, esto es la tierra".(21)

Desde principios del siglo XVII hasta 1850, el tema del arte preocupó a muchos pensadores. En Inglaterra el arte se asoció fundamentalmente con la Belleza y ésta, a su vez con el orden racional y con un objetivo metaformal: la moral.

Así Lord Shaftesbury y Hutcheson y por fin Berkeley en su "Ensayo hacia una nueva teoría de la visión de 1709, desarrollaron teorías que diferenciaban la belleza formal de la belleza significativa (relativa). El funcionalismo incipiente de estos autores asociaba la utilidad con lo bueno y lo racionalmente comprensible. El pensamiento utilitarista es coincidente con el incipiente desarrollo de la Revolución Industrial y es sorprendente como, poco a poco, el funcionalismo que debería, (si existiera la coherencia biunívoca entre los distintos campos culturales), acompañar al espíritu pragmático del siglo, se fue debilitando para dar lugar a teorías cada vez más estetizantes, es decir, teorías cuya preocupación principal fueron las almas más sensibles.

No es aventurado sostener que el asociacionismo histórico se basó, en parte, en la idea de que lo utilitario del arte está en su prédica moral. Aún con el riesgo de confundir todo con todo, podemos decir que se trataba de una reinterpretación del viejo principio aristotélico: "el fin del arte es el bien común"

En 1753, Hogarth, en su "Análisis de la Belleza", sostuvo que la función de una obra de arte era su adecuación a cierto propósito o fin perseguido y que allí se originaban la buena proporción y la belleza. Al igual que sus predecesores Hogarth admiró la perfección mecánica de algunos objetos artificiales y doscientos años antes que Le Corbusier tomó como ejemplo los navíos "donde las dimensiones de cada parte se hallan condicionadas y reguladas por la adecuación a la navegación". Si en navegación era relativamente sencillo

nadas y reguladas por la adecuación a la navegación". Si en navegación era relativamente sencillo establecer qué era un buen funcionamiento y qué no lo era, en arte el problema se complicaba mucho.

E. Burke ("Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello", 1757) prosiguió con la distinción entre belleza formal y la belleza que surge de la adecuación, aunque las considera inseparables. Lord Kames, Henry Home ("Elementos de crítica") sostuvo que el arte sirve para despertar "emociones placenteras" y explicó el fenómeno de una manera estrictamente racionalista como una "cadena de percepciones y de ideas". La función del arte volvía a proponerse como una función comunicativa en general y asociativa en particular. Lord Kames mantiene la división entre belleza absoluta (formal) y relativa (simbólica), a las que llamó intrínseca y relativa siendo ésta "La correspondiente a los medios relacionados con algún buen fin o propósito". Una vez más comprobamos que la utilidad esperada del arte, es en definitiva, moral; y un modo de alcanzarla era a través del uso de formas simbólicas.

Para Kames:

"La arquitectura no habría avanzado gran cosa más allá de los límites correspondientes a su estado primitivo de arte puramente utilitario; las tentativas de darle un amplio campo de expresión emocional se habrían visto frustradas en la mayoría de los casos. Al detenerse a examinar la arquitectura de su tiempo Kames observa que se necesitan principalmente dos cosas. La primera, una mayor variedad de partes y la otra, que eleva el arte a la perfección es precisar la impresión exacta producida por cada una de las partes y ornamentos.

... Todos los esfuerzos serán vanos. . . hasta tanto no se hayan diferenciado perfectamente las emociones que generan." (De Zurko, 101)

Para Sir Joshua Reynolds la más alta función de las artes era la de inspirar "sentimientos" y llenar el espíritu con "ideas grandes y sublimes". En este punto, parece que las bases teóricas para el asociacionismo histórico ya están suficientemente elaboradas. Por un lado la función del arte es de naturaleza moral y se debe cumplir mediante un proceso connotativo donde las formas (integrantes de la belleza absoluta) despierten ideas asociadas las que a su vez son el contenido del mensaje artístico. Quatremère de Quincy habría de explicitar claramente este punto en Francia y en Inglaterra, Archibald Alison unió a este asociacionismo el concepto de adecuación ("Ensayo sobre la naturaleza y principios del gusto").

"Sentimos la sublimidad o belleza de sus creaciones cuando nuestra fantasía se enciende con su poder, cuando nos perdemos en medio del tumulto de imágenes que pasan ante nuestra mente y cuando despertamos, por fin, de este juego de la imaginación como si saliéramos del hechizo de un sueño romántico."

En el mismo sentido escribió Richard Payne Knight en "Una indagación analítica, sobre los principios del gusto" (1805).

"(la simetría) depende por entero de la asociación de ideas y no, en modo alguno, de la razón abstracta o de la sensación orgánica."

En el período que estudiamos la clase media se transformó en el principal comitente desplazando a la nobleza y a la Iglesia. Requirió del arte los servicios que siempre se habían esperado de ella, pero su instrumentalización no fue clara, dado que los objetivos tampoco lo eran. El resultado fue que la función del arte se entendió -a partir de, y como una de las contradicciones propias del desconcierto cultural- como de afirmación y denuncia simultáneamente y la dinámica del quehacer artístico osciló pendularmente entre la revolución y el conformismo.

El proceso presentó dos aspectos interdependientes: requirió del arte una nueva función social y desmantizó y resemantizó las formas artísticas de acuerdo con esa nueva función. Los nuevos criterios de valor para la obra de arte y los nuevos modos de trabajo son una consecuencia de este proceso.

La nueva función social del arte consistió fundamentalmente en apoyar la hegemonía de la burguesía, la que instrumentalizó al quehacer artístico de acuerdo con sus intereses. Pero esta instrumentalización no fue clara ni programática, se fue haciendo a tropezones y sólo se clarificó en situaciones extremas. La primera contradicción fue el apego que tuvo la burguesía con las formas predilectas de la derrocada nobleza; apego que incluyó el uso del repertorio formal acumulado desde el Renacimiento, aunque no con todo su contenido significativo. Este no pudo ser copiado ni repetido pues no se compadecía con los intereses del nuevo grupo dominante. Al mismo tiempo la burguesía aunque fuertemente atraída por los modelos artísticos anteriores, en el periodo previo a la Revolución Francesa propició un arte que retratará experiencias reconocibles,

periodo previo ¿a la Revolución Francesa propició un arte que retratara experiencias reconocibles, claramente, de un modo racional, con sencillez, tersura y claridad. Con un propósito final: racionalizar la realidad. Esta fue sin duda una reacción contra el periodo anterior. Ocurridas las revoluciones norteamericana y francesa el carácter de esta reacción se clarificó.

La indecisión con respecto a la instrumentalización del arte fue acompañada por un desdibujamiento de la imagen del universo que el arte debía representar. El mundo podía entenderse como una fuente de recursos explotables al máximo, o como una realidad donde "lo natural" debe prevalecer a la vez que evidenciaba la existencia de un poder divino, tal como lo enseñaba la religión. Gran parte de las disputas artísticas, principalmente la oposición entre racionalismo y romanticismo, nacen de este desacuerdo fundamental.

El mundo mecánico

La ciencia creó una imagen del universo mecanicista y "desacralizada", que de un modo u otro respondía a leyes naturales descubiertas o no; de todos modos las leyes estaban allí, listas para explicar la totalidad de la realidad y para configurar al universo como una estructura exacta, comprensible y despojada de todo misterio. En esta realidad lo no conocido no fue algo misterioso fruto de la voluntad de Dios o del accionar de potencias sobrenaturales, sino lo aún no explicado. Todo era explicable para la razón y por lo tanto, el mundo necesariamente debía ser racional.

"En la primera parte de la Edad Moderna, el hombre estaba extraordinariamente orgulloso de su recién descubierto poder racional, y se creía capaz de casi todo si lo usaba adecuadamente. El sistema filosófico representativo del racionalismo, el sistema de Descartes, guarda exacta analogía con el sistema económico de Colbert y con el reinado absoluto de Luis XIV. Su tesis básica se encuentra en la famosa sentencia: Cogito, ergo sum -Pienso, luego existo -, lo que equivale a decir que la existencia del hombre deriva de su raciocinio, se basa en su razón. Nadie, ni siquiera Dios es capaz de afirmar que yo, que pienso, no existo...

... El mundo físico, orgánico e inorgánico, se mueve de acuerdo con la causalidad mecánica... El hombre percibe el mundo físico no a través de sus sentidos, sino solamente a través de la razón. Pero, por cuanto la razón es soberana y no puede ser afectada por la materia, al percibir y comprender a ésta, debe, realmente, dominarla o incluso crearla o, mejor, crear el orden mecánico de la materia. De este modo la teoría de Descartes prueba que la causalidad mecánica, es la materialización del pensar lógico. En el concepto de causalidad mecánica la razón proyecta su finalidad, su proceder, hacia el dominio y explotación de la naturaleza como materia. La manifestación más clara de este proceder utilitario, de la razón es la herramienta, la máquina (mechane) que sirve para el dominio y explotación de la materia. La manifestación más clara de este proceder utilitario de la razón es la herramienta, la máquina (mechane) que sirve para el dominio y explotación de la materia. La razón interpreta las leyes de la naturaleza en la forma que corresponda mejor al tratamiento mecánico, que es la de la causalidad mecánica. Este orden de ideas es diametralmente opuesto a la visión del mundo, esencialmente religiosa, válida hasta el final de la Edad Media que basaba todo el ser en la existencia y no en el procedimiento y el propósito. Esa imagen del mundo lo muestra como un sistema reposado y armonioso que corresponde a la ajustada forma orgánica del cuerpo humano y a la criatura viviente en general." (Kahler, 414)

La coexistencia de dos mundos

Pero a pesar de toda su fuerza esta imagen no prevaleció sobre aquella otra, la de un mundo irracional - o por lo menos, incomprendible- que los románticos primero y la psicología después, habrían de sostener. El mundo racional o mecánico coexistió con el mundo, irracional y orgánico. Este aspecto de la cultura no logró homogeneizarse dado que ninguno de los dos universos predominó sobre el otro; aunque los triunfos de la racionalización del mundo fueron sensacionales y sí predominio en la acción práctica, total.

Una de las características del burgués fue la admisión de esa coexistencia contradictoria cuya consecuencia fue una conducta dual: racional, mecánica, en los aspectos materiales de la vida e idealista, casi supersticiosa, en los aspectos espirituales de la misma.

El arte desementizado

La acción del arte se subordinó a la acción iconogenética de crear una imagen del universo que fuera conformista o revolucionaria según las circunstancias, y en este proceso los problemas morfológicos fueron accesorios. Quizá esto explique por qué artistas con orientaciones ideológicas opuestas utilizaran el mismo repertorio formal, tal como ocurrió dentro del neoclasicismo que en los EE.UU. fue preferido por el democrático Jefferson, en Rusia por el monárquico Thomas de Thomon y en Alemania por el conservador, también monárquico, Leo von Klenze.

La cuestión de táctica artística que desde antiguo se planteaba a los artistas proponiéndoles como alternativa un modo naturalista o un modo abstracto, las que se resolvían en la elección de una de dos morfologías: la del clasicismo apolíneo, ordenada, racional, normática y geométrica; o la del naturalismo dionisiaco, realista, irracional, espontánea, sensorial y hedonista; vuelve a plantearse en el siglo XIX pero esta vez sin una relación biunívoca entre la ideología y una determinada morfología. La morfología se resuelve en un nivel donde no existen compromisos con las ideas asociadas que se quieren evocar. Las formas quedaron libres de toda subordinación directa con respecto a la ideología a la que servían.

La clase media reclamó del arte la satisfacción de necesidades contradictorias, que van desde la expresión de ideas generales que expliquen la existencia misma, hasta la satisfacción de apetencias netamente sensoriales o propias del más superficial sentimentalismo.

Goya y Delacroix son dos buenos ejemplos. Ambos defienden con sus pinturas posturas revolucionarias -recuérdese los "Fusilamientos de mayo" del primero y "La libertad guiando al pueblo" del segundo- sin embargo ambos pintan escenas intrascendentes, de puro divertimento, con la misma excelencia técnica; Goya su "maja desnuda", Delacroix sus "Mujeres de Argel".

El arte hubo de cumplir, al mismo tiempo, funciones panfletarias y asemánticas. Junto al reclamo por un arte que comunicara, que predicara las ideas y los valores de la clase media, se gestó un arte desligado de toda intención predicativa. La falta de significación se tornó progresivamente en una cualidad artística "per se". A eso ya apuntaba Kant (1724-1804) al definir lo bello como un sentimiento de placer y al asegurar que la belleza consistía, en una "coincidencia de formas que realiza la armonía de los sentidos, por si misma, sin ninguna significación". La misma intención formalista animó en Baumgarten (1714-1762) cuando acuñó el término "estética" para designar a la filosofía de lo bello.

Por este camino el arte tendió a desesemantizarse, a despojarse de toda función comunicativa y a terminar actuando al fin del siglo XIX como un icono, donde la forma se representa a sí misma, sin ningún referente cultural "extra-artístico".

"El *l'art pour l'art*" ha nacido del romanticismo y representa una de sus armas en la lucha por la libertad; es la consecuencia y en cierto modo la suma total de la teoría estética romántica. Lo que fue en un principio simplemente una rebelión contra las reglas clásicas, se ha convertido en una sublevación contra toda traba externa, una emancipación de todos los valores morales e intelectuales ajenos al arte... El arte por el arte se convierte para los románticos en su torre de marfil en la que se cierran a toda actividad práctica". (Hauser, 997)

Quizá esté en la disociación básica de la ideología imperante la razón de este proceso que Kavolis (206) resume así:

"Una dimensión fundamental de la tendencia evolutiva hacia la diferenciación es la creciente autonomía funcional de los subsistemas básicos del orden sociocultural. Dos aspectos de este proceso parecen tener particular importancia para el desarrollo del estilo artístico. Primero, la separación cada vez más acentuada entre la cultura y la estructura social, significa que las imágenes culturales de dichas sociedades guardan menor conexión con las condiciones objetivas de la vida social, y su comprobación mediante la referencia constante a dichas condiciones es menos asidua... La separación entre la cultura y la estructura social determina la liberación de la imaginación creadora y, por otra parte, una creciente desconexión entre la cultura y la vida social. Por ende, es probable que la falta de relación de la cultura con la sociedad sea percibida como la "falta de sentido" o el "absurdo" de la existencia del creador de la cultura... Como consecuencia de la separación cada vez más acentuada entre la cultura y la estructura social, es probable que también los estilos se separen cada vez más de la "realidad social", se abstraigan más de las particularidades de un ambiente social, se conviertan en expresiones más subjetivas de la individualidad socialmente irrestricta del creador. Al mismo tiempo las obras de arte tienden a mostrarse cada vez más "vacías de sentido"... El otro aspecto del proceso general de diferenciación entre los subsistemas del orden sociocultural es la diferenciación cada vez más acentuada entre el arte y otros sistemas culturales, en especial la religión. Esta tendencia emancipa al arte de la necesidad de

culturales, en especial la religión. Esta tendencia emancipa al arte de la necesidad de representar el contenido simbólico de otros sistemas culturales y, por consiguiente, lo libera para que se consagre a su dominio peculiar, a saber, la vida de las formas (que se independizan cada vez más de su contenido). Como consecuencia, el estilo artístico llega a ser al mismo tiempo menos simbólico y más puramente formalista." (Kavolis, 206).

Hubo de pasar más de un siglo para que este hecho tuviera vigencia práctica para la mayoría de los artistas; entre tanto, la concepción del arte como un juego formal (Schiller, 1755-1805) y la del mismo arte entendido como un sistema representativo lleno de significación (Hegel, 1770-1831), corrieron parejas y se entremezclaron confusamente.

El romanticismo

El romanticismo es un movimiento y una actitud en los que se expresan claramente las contradicciones citadas. Desde el punto de vista psicológico, la actitud romántica puede ser considerada como una constante histórica que aparece en distintos períodos de la historia de nuestra cultura. Sin embargo, la acentuación de los rasgos románticos y su reunión en, lo que podemos llamar un movimiento, aparecieron con tanta fuerza durante el siglo XIX, que el nombre que entonces adoptó extendió su significación hasta designar una constante universal. Nos ocuparemos aquí del romanticismo histórico, es decir, de aquel que predominó en el campo artístico durante el período que estudiamos.

"El ataque más peligroso y radical contra el baluarte de la razón, emanó, sin embargo, del romanticismo. El romanticismo es una actitud muy compleja, que se origina por varios motivos e impulsos, pero que se dirige a un fin: hundirse en la insondable y caótica naturaleza, buscarla, no mediante un razonable sometimiento a la causalidad mecánica, material, sino sumergiéndose entusiastamente en un elemento anárquico. El romanticismo es misticismo profano; es una unión mística con la naturaleza misma en vez de con la divinidad. Y aún cuando se invoca a Dios, éste es sólo un mero sustituto de la naturaleza. Porque el romanticismo es un movimiento ecléctico tardío creado por intelectuales deseosos de escapar a la tensión de la civilización, de buscar albergue y rejuvenecerse en el caos de la naturaleza y el sentimiento.

Todo el romanticismo nació de la protesta contra la civilización, el racionalismo, la vida burguesa, la tecnología y la economía, contra todo lo que es práctico y ordenado." (Kahler, 422)

Una reacción desorbitada, quizá, pero entendible dentro del contexto cultural en el que se originó.

"El romanticismo fue un movimiento de protesta, de protesta apasionada y contradictoria contra el mundo capitalista burgués, el mundo de las "ilusiones perdidas", de protesta contra la dura prosa de los negocios y el lucro". (Fischer, 61)

En su rebelión, el romanticismo opuso a la ciencia propia de un materialismo abstracto -cada vez más triunfante a partir del siglo XVI- la idea de un universo orgánico, no organizado ciegamente, sino dependiente de la acción individual y voluntaria de sus componentes animados, enfoque éste que se origina en la experiencia inmediata, vital. Mary Shelley en su Frankenstein, opuso, estas dos concepciones del mundo: el mundo científico abstracto que produce monstruos y el mundo natural que se resiste a ser dominado. A una naturaleza pre-determinada por leyes mecánicas, que responden a una causalidad sin propósito final, el romanticismo opone una naturaleza con propósito final, una naturaleza orgánica, donde el cambio, los valores, la eternidad, la durabilidad, la interconexión, son las principales características (WHITEHEAD).

Cuando J. J. Rousseau, a mediados del siglo XVIII, parafraseó a Descartes y opuso al famoso "pienso, luego existo" el: "siento, luego existo", fundamentó la existencia en el sentimiento e inició una tendencia que, oponiéndose al racionalismo iluminista y al racionalismo práctico, habría de teñir con su sentimentalidad todo el arte del siglo XIX. La burguesía no pudo congeniar sus intereses contradictorios: individualismo e igualdad social; sensibilidad vs. pragmatismo; practicidad vs. idealismo. Ante estas contradicciones el romanticismo fue un refugio para los desesperanzados a quienes la revolución científica del siglo XVII les había prometido la

omnisapientia, la revolución tecnológica del siglo XVIII la omnipotencia y las revoluciones democráticas de América y Francia la igualdad y la justicia para todos.

Arte vs. sociedad

El romanticismo aportó una visión condenatoria de la sociedad, a la que consideró como una enemiga. El Emilio de Rousseau debía ser educado aislado de ella si quería salvarse de su contaminación, para el ginebrino el hombre civilizado era un ser degenerado de su origen natural. Los ideales románticos fueron hombres fuera de la sociedad: Robinson Crusoe, Pablo y Virginia, Atala y René.

Así como Rousseau condena a la civilización, el mismo Goethe ha de definir el arte como "el intento del individuo de preservarse contra el poder destructor del conjunto". Así se inician para el arte los tiempos durante los cuales el artista ya no es un integrante más de la sociedad, sino un segregado, que lucha o huye de ella pero no pertenece a ella. A mediados del siglo Flaubert aseguraba: "el artista es una monstruosidad, algo que está fuera de la naturaleza". Este alejamiento del cuerpo social (por huida o por enfrentamiento) significó para el arte, casi inevitablemente un ensimismamiento cada vez mayor, un desprenderse de la realidad que Blake precisó al decir: "Para pintar bien, es preciso estar loco".

La soledad del artista

Con el romanticismo se configura la imagen del artista que aún predomina en nuestros días: ese "monstruo de la naturaleza" es un ser aislado, incomprendido, cuyo carácter y conducta deben ser distintos a los del resto de los seres humanos, exento de toda regla de vida en común y quien vive, de un modo u otro, fuera de la sociedad.

"Pese a las diferencias que asumió en los diversos países, el romanticismo tenía en todas partes algunos rasgos comunes: una sensación de incomodidad espiritual en un mundo con el que el artista no podía identificarse; una sensación de inestabilidad y aislamiento. . ." (Fischer, 66)

"La gran masa del pueblo estaba absorbida por los problemas económicos y técnicos del momento. Las palabras de artistas y pensadores parecían no tener nada que ver con la vida cotidiana. Y los que las pronunciaban aparecían como excéntricos, como necios o soñadores ociosos que sólo servían para pasar el rato durante los días de fiesta y las horas libres, con imágenes de diversos colores; para glorificar el erotismo o establecer ideales, de progreso y de bienestar común que daban lustre a las frases pronunciadas en los brindis. Sólo en cuanto satisfacían necesidades de esta índole se les estimaba, e incluso, honraba. El público burgués desafiaba así al romanticismo y obligaba a los artistas y pensadores a adoptar una postura hostil hacia el mundo de los hechos. Los talentos más ligeros y más débiles satisfacían las esperanzas del público y no tenían inconveniente en despertar el hechizo romántico. . .(pero) el verdadero artista y el pensador independiente habían terminado por alejarse fatalmente del común de las gentes. Estaban en la vanguardia, y la distancia entre ellos y el término medio se iba ensanchando. Asumieron gradualmente el papel de profetas profanos, de una conciencia de su época enteramente indeseada. Pero lo peor fue que se separaron completamente de la esfera de los intereses contemporáneos y su lenguaje dejó de ser comprendido." (Kahler, 423)

El desencuentro osciló entre la apatía y la rebeldía. El artista, marginado y solitario hizo de su retiro y de la incompreensión una virtud. El barroco Telemann decía: "Quien compone de modo que todos los hombres lo puedan comprender vale mas que quien produce para unos pocos. Por eso procuré siempre limitarme a lo generalmente comprensible"; un siglo después, el romántico Schumann exclamaba: "ni siquiera deseo que la gente me comprenda".

Como en ninguna otra época nos encontramos con que los artistas vivían en un estado permanente de angustia, no es extraño que muchos de ellos hayan escogido, como Werther, la solución del suicidio. Decía Senancour: "Gimo sin causa, deseo sin objeto, y no veo nada, salvo que no estoy en mi lugar". Este desconsuelo era el fruto de una lucha imposible, donde se alineaban, por un lado, una nueva organización socio-político-económica en pleno afianzamiento, pragmática, artificialista, llena de contradicciones y de injusticias, y por el otro el mundo del sentimiento individual, lleno de ideales y de humanismo.

"Esta sensación de vivir un mundo escindido, roto, en un mundo de fragmentos; esta huída de la realidad para refugiarse en asociaciones sin sentido ni conexión, para aprender una realidad mística; todas estas ideas proclamadas por primera vez por los románticos se convirtieron más tarde en principios artísticos aceptados por el mundo burgués." (Fischer, 71)

El artista romántico frente a esa batalla perdida escapo estratégicamente (y psicológicamente) a otros tiempos (el pasado histórico), a otros lugares (rincones exóticos o inexplorados), al interior del alma humana. Todas estas salidas implicaban una huída de la realidad.

El estímulo del sentimiento

La palabra "romántico" nació principalmente de dos vertientes: a) la de la jardinería inglesa en la que los jardines de crecimiento espontáneo eran llamados "románticos". En sus "Lettres sur l'Angleterre" de 1765, Leblanc escribió: "Muchos ingleses tratan de dar a sus jardines un aspecto que denominan romántico, es, decir, pintoresco". Lo principal en estos jardines era su capacidad de provocar ideas asociadas y estimular sentimientos nostálgicos. Los jardines se llenaron con ruinas artificiales cuyo cometido era despertar la nostalgia por el pasado y por lo exótico: ruinas especialmente construidas, pabellones orientales o templos griegos cumplían esta función. Pero aquí la arquitectura (el ordenamiento todo del espacio) no tiene como misión significativa transmitir una información precisa -los jardines románticos no son ni jardines botánicos, ni museos- son estímulos para el sentimiento, es decir, los referentes históricos que la arquitectura evoca están allí para provocar sensaciones, no para informar arqueológicamente. No interesa la arquitectura gótica, sino la ruina gótica que es sí un magnífico signo que evoca al pasado, admirado, misterioso e irrecuperable. En fin, el objetivo es conmover, no ilustrar.

Girardin, amigo de Rousseau en su "Essai sur la composition des paysages" define el término con precisión: "El paisaje romántico debe ser tranquilo y solitario, a fin de que el alma pueda entregarse por entero a la dulzura de un sentimiento hondo"; b) la que deriva de la palabra francesa "roman", novela, que indicaba algo propio de la ficción y cuyo propósito era emocionar al lector.

En 1798, el Diccionario de la Academia Francesa une las dos vertientes: "Romantique; la palabra designa paisajes que recuerdan al espíritu las descripciones de las novelas". Estos significados explican por qué la preferencia por la palabra en cuanto hubo que desarrollar las ideas que nacían de la frase clave para el romanticismo: "Existir, eso es sentir". Frase que Rousseau lanzó como un ariete contra la proposición racional de Descartes: "pienso, luego existo".

En el núcleo del romanticismo está pues el sentimiento.

Lord Byron (1788-1824): "No me importa hacer lo que fuere a fin de curarme de conjugar el maldito verbo aburrirse... El gran objeto de la vida es la sensación. Sentir que existimos aunque sea bajo el acicate del dolor".

Diderot: "conmuéveme, sobresáltame, hazme llorar y temblar, y después ya recrearás mis ojos si puedes".

Holderlin: "El hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando piensa".

Musset: "Golpea el corazón, es allí donde el alma está".

Novalis: "El camino misterioso va hacia el interior. Dentro de nosotros, sino en ninguna parte, es donde está la eternidad"

Y el mismo Novalis aconseja:

"Debemos romantizar al mundo... dando una elevada significación a todo lo común, una misteriosa apariencia a todo lo ordinario, la dignidad de lo desconocido a todo lo corriente, el aspecto de infinito a todo lo finito.."

Y para ello proponía crear "un mundo de leyenda" mediante :

"Narraciones sin conexión alguna con las asociaciones, como los sueños; poemas simplemente melódicos, llenos de palabras que suenen bellamente, pero sin significado ni conexión: sólo unos cuantos versos comprensibles, como máximo; todos deben ser fragmentos de cosas absolutamente diferentes."

En esta cita están los gérmenes de la admiración por otras arquitecturas que tornen misterioso a lo ordinario y por fin las simientes de una tendencia a no comunicar, a ser ininteligibles, a hermetizarse, tendencia que la historia vió florecer en la arquitectura moderna de las primeras décadas del siglo XX.

Esta exaltación del sentimiento se transmite a todo el cuerpo social, aunque esa adhesión fue abiertamente conflictiva con la realidad objetiva de la situación social, los artistas románticos terminaron por ser para la burguesía el modelo del artista ideal y la conducta romántica el modelo de la expresión del sentimiento. La preferencia de la burguesía por el romanticismo se concretó en una preferencia por un modo de percibir el

preferencia de la burguesía por el romanticismo se concretó en una preferencia por un modo de percibir el arte: el modo emotivo, que desde entonces se llama modo romántico.

Pero no significó una preferencia por determinadas pautas formales, en este sentido no puede hablarse de un "estilo romántico"; pero sí puede hablarse de un estilo romántico si con ello designamos un determinado modo de expresar y de percibir el mensaje artístico. Esta orientación romántica mediatizó la percepción de las condiciones sociales reales y así, a pesar de la oposición de los artistas al sistema, en el corto plazo reforzó las condiciones sociales vigentes, y a largo plazo -y hubo que esperar hasta el siglo XX para recoger estos frutos-, alentó conductas modificatorias de las condiciones sociales y de los valores culturales capitalistas.

Romanticismo e historicismo

"El romanticismo no es un estilo que se pueda oponer a otro estilo, como el clásico al barroco o el gótico al románico; sólo se lo puede oponer simultáneamente a todos los estilos. Lo que en general se considera la lucha del romanticismo con el clasicismo no es sino el conflicto de la estética romántica, de las ideas románticas, con la estética y las ideas del siglo XVIII. El romanticismo jamás ha impedido a un artista querer a la antigüedad clásica o a la Italia clásica, no menos, sino más de lo que se las ha querido antes, de él; sólo que le permite llevar, de un modo igualmente libre, su amor al arte medieval, al drama isabelino, al gótico, al barroco, a la India, a Egipto o a la China". (Weidle. 33)

"Una vez disipado el entusiasmo producido por la Revolución y el Imperio, aquellos perpetuos insatisfechos se desvían con disgusto de una época que no ofrece ya ningún aliciente para la acción y para el sueño y cuya mezquindad burguesa y falta de ideal deploran amargamente.

Pero ¿cómo escapar de su ambiente? Hay dos vías de evasión, en el tiempo y en el espacio. El primer medio consiste en transportarse con el pensamiento a una época en donde la vida parecía más conforme con aquel ideal: por ejemplo, la Edad Media de las catedrales y de las cruzadas. . ." (Reau, 13)

"En literatura el romanticismo es la reacción del sentimiento contra la razón, de lo natural contra lo artificial, de la simplicidad contra la exhibición pomposa, de la fe contra el escepticismo. La poesía romántica expresa un nuevo entusiasmo por la naturaleza y una veneración incondicional por la vida unitaria y elemental de las civilizaciones distantes o antiguas.

Esta veneración llevó al descubrimiento del Noble Salvaje, del Noble Griego, del Virtuoso Romano y del Pío Caballero Medieval. Cualquiera sea su objeto la actitud romántica es nostálgica, es decir, opuesta al presente; un presente que algunos veían predominantemente como la ingeniosidad Rococó; otros como racionalismo sin imaginación y otros como horrible industrialización y comercio". (Pevsner, 235)

Esta idealización del pasado o del no-aquí en general, permitió a los artistas actuar sobre el presente mediante el uso de la ejemplaridad,

"...Pudieron, así, oponer algunos rasgos positivos de aquel pasado a los correspondientes rasgos negativos del capitalismo: por ejemplo, la estrecha vinculación del productor, del artesano o del artista con el consumidor; el carácter más directo de las relaciones sociales; el mayor sentido de colectividad; la mayor unidad de la personalidad humana, debido a una división del trabajo más estable y menos estrecha." (Fischer, 67)

Aunque la asociación más frecuente es la de Romanticismo y Edad Media -y es a través de esta asociación y por medio de Pugin, Ruskin y Morris, que el romanticismo obtendrá sus mejores frutos teóricos y prácticos en el campo de la arquitectura- no podemos olvidar la cantidad de admiradores románticos que tuvo el pasado grecorromano. La muerte de Byron en Missolonghi se debió a su admiración por la Grecia clásica, que para él era ejemplo de libertad y democracia.

La huida del presente y la búsqueda de ejemplaridad impedían cualquier dogmatismo limitado a una sola época del pasado. El romanticismo sentó las bases con su antiestilismo y su prédica de libertad individual para el escepticismo arquitectónico de fin de siglo el que, curiosamente, también hundió sus raíces en el racionalismo.

La romanización de la cultura no va aliada con un determinado historicismo. En pleno siglo XVIII, el Sturm und Drang se opuso al predominio de la razón oponiéndole los poderes irracionales del corazón, al mismo tiempo que se oponía, a la manera de Rousseau, al sistema político-social. Sin embargo, Goethe y

mo tiempo que se oponía, a la manera de Rousseau, al sistema político-social. Sin embargo, Goethe y Schiller son líderes del clasicismo de Weimar, lo que no impidió que puedan ser considerados como alentadores del romanticismo.

"No hay romanticismo en estado puro o, para emplear la jerga de los alemanes, no hay Nurromantik. Delacroix, el más grande de los pintores románticos, se consideraba un clásico y no se equivocaba, pues se mantenía fiel a la tradición de Poussin, por quien sentía viva admiración. Lo mismo puede decirse de Gericault y, con mayor razón, de Ingres. No hay un sólo romántico que no esté teñido en cierta medida de clasicismo o de realismo. El clasicismo de los grandes románticos es tan evidente como el romanticismo de numerosos escritores o artistas del siglo XVIII considerados como clásico?. (Réau, 4)

"Si el romántico tiene libertad para elegir en el pasado cualquier estilo por el cual siente afinidad personal, es porque no tiene estilo propio con el que consustanciarse con él. Y esto es lo que lo separa radicalmente de un Rubens y de un Rafael, de Racine o de Shakespeare. El romanticismo es una soledad, orgullosa o resignada. El romanticismo es el fin del estilo." (Wiedlé, 133)

Delecluze, en cuyo salón se encontraban los artistas románticos y que vivió cerca la experiencia, escribe en su diario: "Todos los que se llaman románticos difieren en tal modo en sus opiniones y parten de principios tan diferentes que resulta verdaderamente imposible extraer una idea matriz de todo ese caos. Por mi parte, renuncio a comprenderlo"

A partir de una consideración emotiva de la realidad, el romanticismo ejerció, en arte una extrema libertad de elección de tema!, de modos y maneras estéticas. Pero nunca los artistas románticos dejaron de aspirar a lograr una unidad estilística que significara una coherencia total entre las postulaciones ideológicas y la realidad social en la que vivían. El desapego estilístico fue una táctica, que muchos de los artistas románticos consideraban pasajera, hasta que se volviera a crear esa unidad cultural; que ellos llamaban estilo y que admiraban en las épocas pasadas.

Nos encontramos ante una orientación artística, o mejor dicho ante una desorientación artística, fruto de un fuerte cambio social: el ascenso de la burguesía al poder.

"Clasicismo y romanticismo" (debe leerse medievalismo) "significaron, en la gran época de transformación iniciada por la Revolución Francesa una indagación, una búsqueda de nuevos puntos de partida para, el arte, un retorno a épocas en las cuales pareció realizarse el arte primitivo. Había en esto sin duda la concesión de que el siglo XIX, por de pronto, no poseía un estilo propio. El rococó había sido la última encarnación de una época absolutista y artesana. Pero la burguesía ascendente no pudo llegar enseñada a una expresión artística de su existencia. Como un advenedizo, aspiraba a subordinarse a las viejas tradiciones y a elevarse por ellas." (Goetz, 564)

Arquitectura y romanticismo

Por su naturaleza marcadamente utilitaria, la arquitectura no fue un arte propicio para los desbordes románticos, como lo fueron la literatura y la música. Sin embargo intentó responder a su modo a los reclamos y a las tendencias románticas. El principal modo de expresar la emotividad esperada de las obras de arte, fue, en arquitectura, la asociación de ideas. Las formas arquitectónicas fueron utilizadas como signos evocativos de otras realidades culturales, distintas de la presente, cuyo recuerdo podía despertar la emotividad del espectador. La arquitectura vistió así diversos ropajes. Durante el pintoresquismo inicial se construyeron falsas ruinas góticas, fingidos templos griegos y todo tipo de construcciones exóticas, preferentemente orientales, continuando la predilección por la "chinoiserie" del último rococó; los jardines de Kent y el Pabellón Real de Brighton son un ejemplar claro.

Y así en alguna arquitectura de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX pareció cumplirse el propósito de Novalis de crear un "mundo de leyenda".

La mayoría de los autores relacionan estrechamente al romanticismo con el neomedievalismo, algunos de ellos hasta sostienen que esta relación es la única posible. Brault, en su "Les architectes par leurs oeuvres", aparecido a fin de siglo, habla de clásicos y románticos y califica a éstos de tales por perseguir el ideal "que cada hombre lleva dentro de sí" y por practicar arquitectura neogótica. En estudios más recientes (Hautecoeur, Forneaux Jordan) la ecuación romanticismo-neogótico se sigue sosteniendo. Sin embargo, Russel Hichtcock, luego de asegurar que en 1750 "el último gran estilo europeo, el barroco, se había desvanecido", denomina (del

mismo modo que Giedieon, Kimball y Collins) neoclasicismo romántico a la reacción contra la arquitectura barroca que él ejemplifica con Piranesi. De este modo el neoclasicismo también queda incluido dentro del gran caudal de la corriente romántica.

La obra de J. B. Piranesi es excelente para ejemplificar esta interpretación. Durante el siglo XVIII los arquitectos clasicistas como Soufflot, o mejor aún, como Ledoux; buscaban en lo clásico el orden racional y no las ideas morales asociadas. Aunque como veremos más adelante, Ledoux hizo uso de un asociacionismo "abstracto"; y menos aún, despertar la emotividad del espectador; pero Piranesi, cuando realiza en 1740 los grabados de sus "Carceri" recrea el pasado romano intentando sobrecoger. Al igual que Macpherson que recreó el pasado medieval fraguando poemas ossiánicos, Piranesi inventa monumentos romanos apabullantes. Si Rousseau quería "paisajes que infundan miedo" las imágenes fantásticas e imponentes de Piranesi tienen como objetivo aterrorizar al espectador, el motivo no importaba, lo que contaba era el modo. He aquí el modo romántico de emplear las formas clásicas.

Más adelante volveremos sobre las diferencias entre el clasicismo del siglo XVIII cuyos orígenes están en el Renacimiento y cuyo principal mentor es Vitrubio y el neoclasicismo romántico del siglo XIX, historicista, arqueológico y sentimental. Ahora es importante señalar el nivel distinto en que actúan el romanticismo y las corrientes historicistas arquitectónicas. El primero, como hemos intentado señalar, es un movimiento cultural que desborda el campo de las artes, para transformarse en un modo general de enfrentar a la realidad; las segundas son preferencias de diseño que no pueden serle opuestas, dado que, como lo dijo Baudelaire: "El, romanticismo no está ni en la elección de temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir".

Desde el punto de vista psicológico todos los historicismos son igualmente una huída de la realidad en tanto que apelan a modelos históricos para sustituir la realidad propia con la imagen de una realidad ajena. Otro tanto ocurrió con "lo natural". Ya desde el siglo XVIII muchas teorías arquitectónicas se basaron en lo natural, que casi siempre se confundía con lo primitivo. Laugier y Chambers desarrollan sus teorías arquitectónicas a partir del ejemplo de la choza primitiva, que aunque era irremediamente artificial, ellos consideraban como modelo de "lo natural". Todos los tratadistas se sienten obligados a comenzar sus comentarios invocando ese estado primigenio "natural", espontáneo, irreflexivo, en el que encuentran o del que deducen las guías más seguras para establecer los juicios de valor arquitectónicos. Esta actitud fue compartida por todos y es en definitiva romántica.

Puesto que implica que lo original, lo espontáneo, en última instancia lo no civilizado, es el exponente de todas las virtudes que allí aparecen impolutas, no contaminadas por la civilización. Significa en fin, el rechazo de la acción de la razón, la que -como lo expuso Rousseau en el Emilio- al terminar con la inocencia original- era la causa de todos los males.

2- EL HISTORICISMO

"cómo a nuestro parecer cualquiera tiempo pasado fue mejor". Jorge Manrique

Del Renacimiento al "revival"

Durante los siglos XVIII y XIX la adopción de tipos edilicios históricos aparece como un fenómeno sorprendente, el que no lo es tanto porque no hayan existido en otras épocas fenómenos parecidos, sino porque generalmente los renacimientos anteriores pertenecían al género que Toynbee llama de "paternidad-filiación":

"encuentros entre partes que pertenecen a generaciones diferentes pero consecutivas, cuyas vidas coincidieron parcialmente en la dimensión temporal"... (Toynbee, 21)

Tal fue la relación entre el arte griego y su sucesor romano. Pero en el siglo XIX se agudiza una situación planteada desde el siglo XV, cuando en Florencia los inquietos artistas italianos intentaron hacer renacer al arte de los antiguos. La presencia de formas históricas en la arquitectura del siglo XIX forma parte de un

"encuentro que se verifica cuando la parte que representa a una generación más antigua ya no está viva y por lo tanto sólo puede participar en el encuentro como un espectro invocado por un nigromante vivo, a diferencia de su encuentro original, producido por la vida, con una civilización filial, cuyos representantes aún vivos despiertan lo muerto a fin de establecer un nuevo contacto de un modo diferente." (Toynbee, 21)

Cuando una invocación de este tipo se realizó en el siglo XV, no fue total, fue selectiva, y utilizó del pasado sólo aquellas ideas-fuerza que permitieron crear formas artísticas nuevas e incorporar al acervo, cultural teorías y prácticas inspiradas en el recuerdo del pasado grecorromano. Esta entusiasta invocación no se fundaba en el conocimiento preciso del modo de existencia histórica de su modelo, más bien fue justamente la vaguedad de este conocimiento el que permitió una libertad creadora tan desinhibida como la que dio por resultado la Capella Pazzi o las estancias del Vaticano.

Los historiadores han juzgado de diferentes maneras el valor de esta actitud, para algunos, como Collingwood, fue el origen de una consumación cultural integral; para otros, Butterfield, Bury, Spengler y Toynbee, fue una desgraciada ruptura de una continuidad cultural que perdió, gracias a ella, su coherencia original. Para estos últimos autores, para que la cultura cristiana europea pueda reconquistar su unidad, esa invocación del espectro del pasado clásico invocado en el siglo XV tiene que ser combatida y superada. Aparentemente ese combate se inició durante el siglo XIX, y aún no ha finalizado; Europa fue el campo de batalla.

El historicismo en el campo artístico

El modo que instaurara el Renacimiento -la invocación de un pasado brillante- había perdido fuerza hasta que el impulso cientificista del siglo XVIII permitió que se robusteciera con la ayuda de los aportes de un método más riguroso de investigación del pasado, el de la historia.

A partir del siglo XVIII los trabajos históricos toman el carácter científico que ya habían adoptado anteriormente las ciencias físicas y naturales. El aporte de los nuevos estudios permitió, por un lado, dibujar nítidamente la imagen del pasado y por otro, referenciar los logros artísticos a un todo cultural integral, históricamente determinado. Los influyentes estudios de Winckelmann sobre arte griego, (*Historia del arte clásico*, 1764) tenían la particularidad de concebir a este arte, 'no como algo propio de, unos "indefinidos" "antiguos", como lo hizo Alberti, sino como un hecho cultural inseparable de la historia y de la estructura social de una sociedad dada. Según él, el clima, la política, el gobierno y el sistema de pensamiento fueron la causa de la preeminencia de los griegos en el arte. Sin embargo, este valioso concepto, que debería haber sido presentado como una propuesta de cambio cultural para lograr un cambio artístico; nutrió una actitud totalmente opuesta: la adopción de formas artísticas extrañas que actuando como fetiches, habrían de promover un cambio cultural total. Todo el historicismo artístico del siglo XIX se basó en esta premisa; a mediados del siglo William Morris fue un claro exponente de esta actitud.

Por lo tanto se consideró imprescindible el conocimiento preciso de las formas, clásicas; esa necesidad fue el efecto y la causa de nuevos estudios históricos, al mismo tiempo que la historia se consideraba como una fuente de ejemplificación moral,

Los usos artísticos de la historia: la moraleja

Junto con el incremento del interés por la historia sus propósitos moralizadores fueron aceptados casi universalmente. En 1745, Lenormant de Tournehem, nombrado Director de Construcciones Reales, asigna a las pinturas con tema histórico una remuneración mayor que la de los otros géneros y cuando en 1748 se funda una nueva Escuela real para artistas, sus alumnos deben estudiar a Tito Livio y a Tácito. El mismo año La Font de Saint Yenne reclamaba de la pintura histórica el ser una "escuela de costumbres" adoptando temas que representaran "las virtudes y las acciones heroicas de los grandes hombres, ejemplos de humanidad, generosidad, grandeza, coraje, desdén por el peligro y aún por la vida misma, de apasionado celo por el honor y la seguridad del país", y mencionaba como temas apropiados pasajes de la vida de los grandes hombres de la antigüedad grecorromana. Del mismo modo Rousseau pedía a la estatuaría que fuera, no un simple ejercicio de hedonismo sensorial, sino ejemplo de virtud moral,

Winckelmann, en su "*Historia el Arte*" (1764), expresa la misma idea:

"Las antigüedades (deben considerarse) como obras de hombres cuyo espíritu es más elevado y varonil que el nuestro; y este reconocimiento nos permite elevarnos por encima de nosotros mismos y de nuestra época".

Así, expresado por el máximo nigromante invocador de los espectros del mundo clásico, se ve claramente cuál era el aporte que se esperaba del artista, cuál era el mensaje a transmitir y cómo las formas no podían ser independientes del contenido. Dicho de otro modo: las formas, signos sensibles, no podían ser totalmente independientes del referente.

Cuando David pintó el "Juramento de los Horacios" (1784) la historia lo guió en la selección del tema y el propósito fue una clara intención moral. Las formas que utilizó en su pintura son en sí mismas una propuesta de austeridad estética moralizante que se oponía a las exaltaciones del barroco y a los virtuosismos del rococó, aunque su objetivo fuera un propósito fundamentalmente metapictórico.

"Seleccionando esta escena David fue capaz de extraer y aislar la esencia de la historia y revelar su significado interno,- la nobleza del estoicismo romano, con su correspondiente y estoica economía de medios visuales. Además la solemnidad de la toma del juramento elevó su efecto agregando una dimensión extra a la moraleja, al universalizarla y generalizar su importancia humana. Por lo tanto, mientras el mensaje se presenta en términos personales, que fueron inmediatamente entendidos por los contemporáneos de David, estaba claramente propuesto como una lección aplicable a todos los hombres y para todos los tiempos." (Honour, 35)

Esta misma idea fue claramente expuesta por Ruskin a mediados de siglo:

"no leyes compuestas, no leyes dóricas, no leyes de los cinco órdenes, sino las de los diez mandamientos."

La resemantización de las formas

A partir del siglo XV la secularización general de la cultura, desmanteló las formas artísticas, a tal punto que las formas paganas no fueron consideradas incompatibles o intrusas en el arte cristiano. Alberti colocó un arco de triunfo pagano en el frente de San Andrés en Mantua, las pinturas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina pintaron las escenas bíblicas con formas paganas clásicas. Estamos lejos de las fachadas de las iglesias medievales que ofrecían al espectador una multilectura de temas religiosos.

En el siglo XIX las nuevas necesidades de comunicación y el creciente conocimiento histórico que aseguraba la asociación de ideas entre la cultura M pasado y sus formas revividas, permitieron y alentaron una estrecha relación entre forma y contenido significativo. Las formas clásicas se resemantizaron y se utilizaron para predicar al espectador nuevas conductas.

El fenómeno no se redujo al neoclasicismo sino que ocurrió con todas las formas rescatadas del pasado. Usuarios y proyectistas consideraron a la arquitectura como un vehículo portador de mensajes, un sistema de comunicación cuyo referente eran los valores culturales de otras épocas.

Tanto el usuario como el arquitecto sabían lo que se quería decir y pedían prestado a otras épocas las formas significativas. Hasta mediados del siglo XIX, tanto el revival neoclásico como el medieval tuvieron éxito porque constituían un lenguaje compartido o entendido por la porción de la sociedad que decidía su existencia; su éxito y su perduración puede explicarse porque "no son otra cosa que los términos de una función cada vez más general, que es el imaginario colectivo de una época". (Barthes, 32)

Toda la literatura sobre el arte insiste en este tema. En 1844, A.W. Pugin en su "Glosario del ornamento eclesiástico" decía "Cada ornamento... debe poseer un significado apropiado y debe ser introducido con un propósito inteligente, sobre bases responsables. . ."

Como instrumento de esos propósitos "inteligentes" y moralizadores, la arquitectura idealizó períodos del pasado y reprodujo sus formas.

Los arquitectos historicistas, habiendo asumido la condición de lenguaje para la arquitectura, manejaron las formas significativas de sus obras de acuerdo con el modelo propuesto en nuestros días por Saussure: las formas arquitectónicas actuaron como significantes de un significado conceptual que se despertaba en la mente del espectador. En este proceso el lenguaje arquitectónico se utilizó más por su función emotiva que por la referencial, es decir, se buscó, más que denotar: "He aquí un templo griego"; provocar una conducta o actitud en el receptor del mensaje: "sed buenos ciudadanos"; "admirad al imperio" o "practicad la democracia".

Más tarde, sin cambiar los referentes (los modelos históricos) se cambiaron los contenidos. El templo griego fue el referente común para expresiones diversas, como estas: "Arquitectura de la democracia"; "concretización de lo bello"; "materialización de lo intemporal". Un mismo referente podía tener distintas connotaciones y así desde principios hasta fin del siglo XIX el lenguaje arquitectónico historicista fue abandonando su función emotiva para adoptar una función referencial cuyos significados fueron conceptos culturales cada vez más abstractos tales como: la Belleza, lo Sublime, lo Religioso. Con la intervención de

más abstractos tales como: la Belleza, lo Sublime, lo Religioso. Con la intervención de códigos cada vez más explícitos se produjo un cambio que fue de la metáfora a la alegoría.

Entonces la función denotativa se congeló en un código admitido por todos -emisores y receptores-. La alegoría fue la figura usual y nuestros cementerios están repletos de ejemplos: columna quebrada = muerto joven; ángel con el dedo sobre la boca = silencio ante el descanso de la muerte.

En los monumentos la rueda dentada fue la Industria; una matrona con un gorro frigio, la República. De algún modo, alcanzada esta univocación inequívoca, los símbolos perdieron fuerza y entraron en crisis,

"la crisis consiste en un exceso de univocidad semántica, en un empobrecimiento del halo significante, que permite el descifre inmediato de las funciones primarias, pero también despoja de toda complejidad a la interpretación simbólica, reduciendo o anulando el necesario margen de ambivalencia y ambigüedad: ese halo precisamente, que hace del símbolo un quid interpretable según varias claves o perspectivas, en lugar de descifrable en una forma unívoca". (Scalvini, 73)

La idea defendida por la arquitectura racionalista de "signo arquitectónico" como unión entre un significante que es el continente, la envoltura de la obra y un significado que sería el espacio interno no tuvo aplicación en el historicismo -aún el medievalista- y la función referencial se practicó siempre para significados extra arquitectónicos, al punto de despreñar, tal como se ve en la Madelaine la relación entre el exterior del edificio, en este caso un templo griego octástilo; y el interior, en la Madelaine un bizantino espacio acupulado limitado por paredes revestidas de mosaicos.

Por eso fábricas, museos o depósitos pudieron recubrirse con fachadas históricas idénticas sin que hubiera para los espectadores confusión aparente. La función semántica primaria, denotadora del espacio arquitectónico interior, fue subordinada a la función connotativa que se refería a un hecho extra arquitectónico, en este sentido, como dice Scalvini:

"El banco de estilo dórico de ochocentista memoria presentaba un grado de legitimidad semántica (en sentido específico) menor que el de un actual rascacielos standard para oficinas, a pesar del respeto a la norma codificada; pero es la capacidad connotativa, la reflexión simbólica del rascacielos la que es prácticamente nula." (Scalvini, 72)

En este proceso comunicativo, la arquitectura historicista jugó sus cartas a lo signado, es decir a lo corpóreo y no a lo vacío, lo que resulta claro en los ejemplos más destacados de espacios urbanos cuya pobreza simbólica está en relación inversa a la riqueza significativa de los edificios aislados. Esta tendencia hizo desear para cada edificio un espacio vacío que le hiciera marco y que lo aislara de posibles "ruidos semánticos" producidos por otros edificios. Este fue el criterio que guió al diseño urbano a lo Haussman, repetido en Buenos Aires -y en innumerables ciudades a lo largo y a lo ancho del mundo mediante la apertura de avenidas que dieran marco perspectivo a edificios monumentales -en Buenos Aires la Casa Rosada y el Palacio del Congreso unidos por la Avenida de Mayo.

La diferencia existente entre esta táctica de diseño y la concepción del espacio urbano barroco -que también la utilizó- está en, que el caso barroco las avenidas se abrían para crear espacios significativos, no para aislar edificios. En la Plaza San Pedro o en el Campidoglio, es el espacio el protagonista y no los elementos que lo limitan. El urbanismo Haussmaniano no creó espacios significativos: aisló edificios convertidos en símbolos; cuando esta tendencia no encontró para sus obras espacios vacíos que aislaran a los edificios entre sí -tal como ocurrió en la mayoría de las ciudades parceladas y sometidas al régimen de propiedad individual- el resultado fue una estridencia semántica; donde cada edificio competía con el contiguo tratando de imponer su mensaje particular, como los actuales anuncios publicitarios en la vía pública. El historicismo terminó así en el famoso "baile de máscaras" de Pevsner.

Si

"todo objeto arquitectónico deriva su significado (también en sentido denotativo, pero sobre todo connotativo) de su colocación contextual, que puede sensiblemente reducir o dilatar el halo semántico y simbólico." (Scalvini, 78)

los edificios revivalistas, agrupados pared a pared en una misma calle; perdieron casi toda su fuerza comunicativa y resultaron para el espectador llamadas incoherentes y discordantes; más perturbadoras que significativas.

Los elementos arquitectónicos ya no son considerados separadamente sino que tienen valor como integrantes de un todo estilístico, el que a su vez expresa toda una época. Desde el punto de vista semiológico, el clasicismo del siglo XVIII, sólo utilizó la simbología clásica, inspirándose en el orden racional que esta morfología proponía.

Por eso el uso de elementos clásicos: columnatas, pórticos, tímpanos, no tenía ninguna función connotativa, su ubicación dentro del todo estaba determinada por reglas de composición que se proponían obtener un "orden" lógico y racional. De allí que Ledoux y Boullé, siendo clasicistas, no consideraran necesario emplear elementos grecorromanos en sus proyectos y obras, sino que, completando una tradición renacentista -la preocupación por el orden racional y por ende el imperio de la geometría- consideraron clásico al uso de formas simples ordenadas de modo racional.

A fines del siglo XVIII la actitud romántica se siente con fuerza en las artes plásticas y los modelos griegos y romanos se presentan con toda claridad como objetos simbólicos cuyos referentes son, en primer lugar, toda una sociedad y en segundo lugar algunos rasgos y pautas culturales de esa determinada sociedad histórica. Al mismo tiempo que despiertan emociones propias de afinidad de sentimientos. Un ejemplo claro es la descripción de Winkelmann del Apolo de Belvedere, descripción apasionada y casi morbosa. El templo griego es ante todo un templo griego cuya razón de ser en el siglo XIX es evocar las ideas asociadas de democracia, filosofía, clasicismo, etc., del mismo modo que las formas romanas debían predicar austeridad republicana, virtud cívica, o grandeza imperial. En estos casos ya el propósito fundamental no es buscar un modo racional, el orden en la composición; se busca dar al mensaje la menor polisemia posible, de allí que la reproducción facsimilar fuera el mejor método y de allí que los métodos de composición, P. ej. los órdenes griegos, fueran considerados como instrumentos acabados en los cuales no podía realizarse ningún cambio sin desmedro del resultado. Aquí podemos distinguir el cambio que existe entre la estrategia de diseño de un arquitecto clasicista, preocupado por la lógica, el orden, la claridad, y la de un arquitecto neoclásico, el que para proyectar un "verdadero" templo griego tiene que saber los órdenes; pero que su intención principal es predicar un mensaje que sólo se comunica completamente con la reproducción fiel del modelo histórico.

En pintura el proceso fue claro; si en un principio los temas históricos fueron los preferidos, entrado el siglo, es la época presente la que se historializa para dar mejor el mensaje: David pinta clásicamente la Coronación de Napoleón, pero Ingres desnuda a Napoleón para representarlo en su Apoteosis; la realidad napoleónica se hace más entendible a través de la realidad invocada de la Grecia clásica.

El clasicismo trabajó con las reglas heredadas del Renacimiento, cuando estas reglas, como consecuencia de una mayor precisión histórica y de la búsqueda de una nueva significación por una nueva clase dominante, perdieron su vigencia universal, el pasado grecorromano fue un momento histórico más, que ofrecía sus modelos al diseñador en un pie de igualdad, perdida toda pretensión de universalidad, con otros modelos posibles:

"Las reglas clásicas así quedan vigentes como modelos- particulares, que se aceptan por motivos ideológicos -como sostienen los teóricos del "bello ideal"-, o moralistas -como pretenden David y los artistas revolucionarios franceses-, o simplemente por conformismo -como en el caso de los ingenieros ocupados en la construcción de las ciudades industriales siempre de todos modos, a causa de una decisión contingente y revocable.

Así en apariencia no cambia nada, porque se sigue usando las mismas formas, pero sustancialmente se produce un cambio radical, porque disminuye la confianza espontánea en este repertorio, sustituido por una hipótesis o por una simple -convención; del clasicismo se pasa al neoclasicismo, y el mismo procedimiento se demuestra enseguida aplicable a otros repertorios extraídos de otros períodos del pasado, produciendo los sucesivos revivals: el neogótico, el neorrománico, el neobizantino, etc." (Benévolo, 112)

Los presupuestos teóricos

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y todo el siglo XIX se publicaron muchos tratados sobre arte, estética y arquitectura. El creciente auge de la imprenta ayudó a difundirlos y existe suficiente evidencia para suponer que desde el principio influyeron sobre la práctica arquitectónica dado que los principales arquitectos tuvieron conocimiento directo o indirecto de estas obras. O las habían leído o ya entrado el siglo XIX, se habían formado en escuelas donde estos conocimientos teóricos eran impartidos. De hecho, gran parte de los escritos fueron producidos por arquitectos, algunos de los cuales -Sir William Chambers, J. Soane y R. Adams- gozaban de gran prestigio profesional.

La producción teórica disponible para los arquitectos provenía de tres fuentes principales que respondían a distintas motivaciones:

- a) los estudios arqueológicos e históricos;
- b) las publicaciones sobre teoría y práctica de la arquitectura.
- c) los tratados de filosofía del arte y de estética;

Las ideas nacidas en estos diferentes campos de la especulación confluyeron sobre el tablero de los arquitectos y de un modo u otro conformaron su bagaje teórico hasta la primera mitad del siglo XX. En general estas reflexiones no se enfrentaban entre sí en lo esencial, sino que representaban enfoques distintos de un mismo objeto del conocimiento. Con respecto a la arquitectura la concepción preponderante es la de su naturaleza artística, lo que hizo que todas las reflexiones sobre ella se ocuparan más de su ser artístico, que de su ser "técnico", el que constituyó para casi todos los pensadores o un tema subordinado o una presencia molesta e inevitable.

Los estudios históricos

El siglo XVIII fue escenario de un espectacular desarrollo de los estudios históricos que habría de culminar con la monumental "Decadencia del Imperio Romano" de Gibbon (1785) y los estudios de Michelet en Francia. En el campo de las artes plásticas los descubrimientos más influyentes se realizaron con respecto a la cultura grecorromana. El conocimiento que de la misma tuvo el Renacimiento, fue, como es sabido, sumamente deficiente, basado sobre todo en la observación de los restos existentes en Roma. En 1687 Spon y Wheeler publican sus relatos sobre Grecia -en ese entonces bajo dominio turco- y en la misma época Carrey dibuja los mármoles del Partenón por encargo del embajador francés en Estambul. A principios del siglo, en 1709, se descubrieron accidentalmente las ruinas de Herculano y en 1738 se iniciaron excavaciones tendientes a extraer sus riquezas artísticas. En 1750, Soufflot -quien habría de construir el Panteón en París- y Cochin visitaron y relevaron el templo de Paestum, en el sur de Italia. El conocimiento histórico del arte clásico exigía una visita a Roma en particular y para los caballeros ingleses, una visita al continente, el "grand tour" como se lo llamó, dando origen a la palabra turismo. Esos viajeros, aristocráticos y aficionados del arte fundaron (1732) en Londres la Sociedad de los Diletantes, la que, interesada por los conocimientos históricos llegó hasta financiar viajes de relevamiento arqueológico. Así fue comisionado Robert Wood para relevar las ruinas de Palmira y de Baalbek, los resultados de estas expediciones fueron publicados en 1753 y 1757 respectivamente. Un inglés, Robert Adam -quien luego sería un importante arquitecto en su país y un francés Clerisseau -quien luego sería un destacado pintor en París- exploraron y relevaron el palacio de Diocleciano en Spalato y publicaron en Londres un magnífico volumen ilustrado en 1757. En 1758 se publica en París el -volumen conteniendo los primeros grabados de Atenas, realizados por David Le Roy, quien más tarde sería profesor de Arquitectura en París.

"Hasta mediados del siglo XVIII la arquitectura, griega era algo así como un misterio. Todos sabían que los romanos tomaron su arquitectura de la griega y si el problema era conocer las fuentes puras el lugar hacia el cual había que mirar era obviamente Grecia.

Pero nadie había ido a Grecia. Era un camino lejano; era parte del imperio Otomano y no era un lugar ni fácil ni seguro para un viajero occidental. Sin embargo en 1751, dos ingleses, James Stuart y Nicolas Revett partieron para Atenas y regresaron tres años después y en 1762 se publicó el primer volumen de su libro, que contenía dibujos acotados de los templos griegos." (Summerson, 38)

Una vez más la Sociedad de Diletantes había financiado una expedición cuyos resultados, "Las antigüedades de Atenas", cuyo segundo volumen se publicó en 1804, ya eran el fruto de estudios arqueológicos serios. El misterio de los templos griegos estaba develado y su reproducción facsimilar se hizo posible.

Al mismo tiempo los estudios sobre la Edad Media arrojaban nueva claridad sobre ese período cuyo apelativo "gótico" fue creado durante el siglo XVII para indicar lo bárbaro. A pesar de esto, la relación con la Edad Media nunca se perdió. Se mantuvo sobre todo en los medios religiosos, dado que se seguía utilizando gran parte de los edificios construidos en los siglos anteriores. Los monjes benedictinos estudiaron el pasado medieval: "Historiadores de la Galia", "Historia literaria de Galia" y "Galia cristiana" fueron trabajos realizados por ellos en el siglo XVIII.

En 1753 La Curne de Saint-Palaye publicó sus "Memorias sobre la antigua caballería" y Bishop Hurd trata el mismo tema en sus "Cartas sobre la Caballería y el Romance" (1762). Los estudios, sobre arquitectura gótica nacieron del interés de algunos anticuarios, aunque su precisión histórica deja mucho que desear, por ejemplo Payne Knight en "Inquisición sobre los principios del gusto" sostenía que el estilo de arquitectura que

llamamos gótico catedralicio o monástico, es manifiestamente una corrupción de la arquitectura sacra de los griegos y romanos, la que se formó de una combinación de la egipcia, la persa y la hindú".

En 1742 Batty Langley publica su "La arquitectura inspirada del gótico". A partir de entonces son numerosos los escritos que se publican sobre la historia del periodo medieval, los que a su vez inspiran a escritores y pintores. En 1771, J. Bentham publicó la "Historia y antigüedades de la iglesia conventual de Ely" y a este trabajo siguió una serie de otros que culminaron en los "Ensayos sobre arquitectura gótica" (1800) de Milner, Bentham y Grose. De 1800 en adelante J. Britton publicó hasta 1835 una serie de serios estudios sobre la arquitectura medieval en Inglaterra. El arte medieval recibe su primer aporte cuando, a fines del siglo XVIII Seroux D'Agincourt comienza su "Historia del Arte desde la caída del Imperio Romano". Los ataques de la Revolución Francesa a los monumentos religiosos de la Edad Media, de los cuales el más lamentable fue quizá el incendio de la grandiosa abadía de Cluny, provocan una reacción gracias a la cual Lenoir obtiene en 1791, la creación del Museo de Monumentos Franceses, el que se instala, en 1815, en la escuela de Bellas Artes de París, en el convento de los Agustinos Menores. En 1814 Britton habla escrito su "Antigüedades arquitectónicas de Inglaterra" y en 1817 se creó la Sociedad de Anticuarios de Francia cuya misión fue estudiar y salvar los monumentos históricos, especialmente los medievales, misión compartida a partir de 1827 por la Sociedad Francesa de Arqueología. Todos estos aportes al conocimiento de la Edad Media y de su producción arquitectónica, reforzados, como veremos más adelante por un entusiasmo general por la vida medieval que fomentaron los escritores como Walpole, Scott, Chateaubriand y Hugo, rewertieron la consideración de lo "gótico" de quien Palladio había dicho: "debe ser llamado confusión y no arquitectura". Muy distinta es la aseveración de Pugin y Britton en su "Edificios Públicos de Londres (1838) donde hablar de: "nuestros profundamente científicos edificios cristianos de la Edad Media".

La teoría arquitectónica

El incipiente funcionalismo

Siempre que los arquitectos reflexionaron sobre su quehacer, a diferencia de los teóricos y críticos del arte, no pudieron evitar tratar el propósito teleológico de la arquitectura, que era para ellos un fenómeno cotidiano, inevitable e irreductible.

De Zurko ha estudiado en detalle el desarrollo de las ideas funcionalistas y a través de su estudio -y de los de Collins- podemos comprobar cómo la idea de función o de correspondencia entre la obra arquitectónica y las necesidades que la originaron, nunca desapareció del pensamiento arquitectónico. Para los arquitectos la naturaleza práctica o utilitaria de toda obra arquitectónica era una evidencia que no necesitaba ser probada. "Conveniencia" fue la palabra más utilizada para indicar la adecuación de una obra a sus fines inmediatos. "Conveniencia" y "adecuación" sustituyeron a la "utilitas" de Vitruvio.

En 1756, J. Ware decía;

"no tememos afirmar que la grandeza del arte de la construcción no puede ir más allá de su utilidad, ni su dignidad puede merecer mayor alabanza que su conveniencia". (Tratado completo de Arquitectura)

Dentro de la oposición general y el racionalismo de la Ilustración tuvo para con el Barroco y el Rococó, la preocupación por la función se unió con el deseo de encontrar una técnica de diseño que garantizara los resultados formales, esta búsqueda de un orden que guiara la etapa sintética del diseño casi invariablemente resultó en aconsejar el uso de formas geométricas simples relacionadas entre si por una sintaxis morfológica clara y normativa.

A principios del siglo XVIII varios escritores franceses -Cordemoy, Sebastián Le Clerc y G. Boffrand- insistieron en la necesidad de la sencillez y de la adecuación y criticaron el formalismo barroco y los desbordes del rococó.

"cada parte relacionada con el todo debe tener una forma adecuada para su uso; entre las múltiples maneras de hacer una cosa, siempre hay algunas mejores que otras y es necesario encontrarlas. . ." (Boffrand: "Libro de Arquitectura")

Esta tendencia no habría de perderse, por lo menos en la producción teórica. Quizá el escritor más influyente en esta línea fuera el Padre Marc Antoine Laugier, ex-jesuita y diplomático que escribió en 1753 y 1755 sus "Ensayo sobre Arquitectura" y "Observaciones sobre Arquitectura". Allí desplegó su racionalismo y su funcionalismo insistiendo sobre el aspecto utilitario de la arquitectura y desaconsejando el uso de estilo. Para la

misma época J. F. Blondel publica su "Curso de arquitectura" (1750) y en Inglaterra Chambers publica su "Tratado de Arquitectura Civil" (1759) y en Italia se publica la recopilación de las ideas de Lodoli con el título de "Elementos de Arquitectura" (1759), todos marcadamente funcionalistas. Como veremos más adelante esta postura tenía el respaldo de filósofos como Berkeley para quien toda la belleza dependía de su subordinación a los fines y a los usos.

La Arquitectura como semiosis

Todos estos tratadistas insistieron en la adecuación, pero luego insistieron en el carácter, es decir, en la necesidad de que el edificio actúe como signo que denote su propósito o finalidad y anuncie así a primera vista lo que es: una cárcel debe parecer una cárcel; un palacio, un palacio, y así siguiendo. Aún a riesgo de abusar del uso de la analogía, pedían que la arquitectura fuera una onomatopeya, tal como la palabra castellana "chisporroteo" es similar en su forma oral, al sonido producido por el fuego.

Si la onomatopeya no se produce, la relación entre el significante y el significado, tal como lo ha demostrado la semiología es arbitrario. Los tratadistas trataron de eliminar dicha arbitrariedad, una vez aceptada la necesidad expresiva de la arquitectura que ellos llamaron carácter. A mediados del siglo XIX, Charles Blanc en su "Gramática de las artes del Dibujo" (1869) centra sus criterios de adopción de uno u otro estilo en una asociación de ideas de ese tipo.

"Eco, al respecto, elabora una distinción que me parece muy importante, entre funcionalidad primaria, por un lado, y connotación simbólica por el otro. Es decir, existe una divergencia cualitativa entre las "funciones primarias", que son denotadas y resultan identificables con las utilidades prácticas del objeto arquitectónico y las "funciones secundarias", que son connotadas y deben relacionarse con el conjunto de los nexos asociativos, de naturaleza simbólica, emocional, evocativa, estimulados por la lectura del objeto arquitectónico mismo". (Scalvini, 70)

Esta insistencia en que el edificio exprese lo que es va a predominar en la práctica sobre los objetivos utilitarios, y la significación esperada cambió de referente cuando a la función se sumó un propósito moral al mismo tiempo que la historia proporcionaba otros referentes o significados. A fines del siglo XVIII el edificio no necesita predicar lo que es sino los valores culturales que el usuario debe admirar y practicar. La función original se ha extendido hasta cubrir una misión moral la que sólo se pudo cumplir, historicismo de por medio, mediante la alegoría. De otro modo no sería entendible que, participando de la idea de la necesidad del carácter, tal como se la ha definido más atrás, el historicismo arquitectónico no tuvo inconvenientes en disfrazar lo que el edificio es con tal de predicar lo que se quiere que la cultura en general y cada individuo en particular, sean. Tal el caso de los frentes griegos cubriendo indiferentemente iglesias cristianas, museos, teatros y otras yerbas.

Aunque algunos teóricos intentaron descubrir significados parciales para cada uno de los elementos arquitectónicos, el propósito no se logró, sobre todo debido al carácter continuo de la obra arquitectónica lo que dificulta su reducción a un sistema discreto de elementos con significados sumables. Como semiosis, la obra arquitectónica es análoga a las frases-palabra del idioma esquimal donde una sola forma continua expresa todo un concepto. En general, durante el siglo XIX la obra arquitectónica se planteó como un conjunto continuo de elementos cuyo significado estaba ligado al todo y esto es particularmente válido para el historicismo ortodoxo. En ciertos casos algunos subconjuntos de elementos adquirieron una fuerte significación al punto de reemplazar al todo; tal el caso del pórtico griego -sumatoria de escalinata + columnas + arquitrabe + tímpano- quien semánticamente llegó a reemplazar al templo completo. Así aparecieron pórticos y columnatas por todo el mundo, de los cuales la Puerta de Brandenburgo, en Berlín, de Langhans, es un perfecto ejemplo, levantándose aislada e independiente.

Así, en 1834, Rivadavia, movido por las múltiples razones que he desarrollado más adelante, prefirió un frente griego para la vieja Catedral de Buenos Aires, cuyo cuerpo principal era colonial.

La idea de la arquitectura como portadora de mensajes predominó y definió el carácter asociacionista - metafórico- de los diversos historicismos arquitectónicos. En la jerga habitual de historiadores y críticos se usa - y abusa- del término "lenguaje arquitectónico" para indicar el conjunto de reglas que norman la relación recíproca entre los elementos de una obra arquitectónica; ejemplo claro: los "órdenes" griegos. Sin embargo, como lo han demostrado Grandí, entre otros, este conjunto de normas no puede compararse con una sintaxis, puesto que no une elementos con significados propios -como lo hace en una lengua la sintaxis- sino que se trata de reglas "compositivas", posicionales, que indican el lugar, la forma, la magnitud de ciertos elementos carentes de significado propio.

Sería equivocado establecer una correspondencia analógica entre un templo neoclásico y una frase; el templo es en sí mismo el único elemento con un significado explícito -metafórico o no- y no ninguno de sus elementos componentes, que no tienen para el caso la función significativa de las palabras en el lenguaje oral o escrito. Por eso, es preferible comparar a la arquitectura con la inseparable construcción lingüística de la frase-palabra esquimal, única portadora de significación.

El mensaje emotivo

Las aguas del impulso estético no se mantuvieron tan quietas como los racionales pensadores del siglo XVIII lo hubieran querido, agitadas por el poderoso soplo del romanticismo se encresparon y el predominio del sentimiento y el rechazo de la razón llegó hasta los teóricos que sin abandonar la línea de Laugier, mezclaron el riguroso nacionalismo funcional y estético con objetivos ya románticos: exaltar el sentimiento y moralizar al espectador.

Boullé abandona la preeminencia de la "utilitas" en beneficio de una estética revolucionaria de pura geometrización:

"Desdeñaba limitar su imaginación a lo que era construible o cómodo, y algunos de sus grandes proyectos de edificios esféricos, como el cenotafio de Newton o el Teatro de la Opera, completamente irrealizables, no sólo tenían muy poco que ver con la "utilitas", sino que no hubieran podido construirse con los materiales y técnicas de aquella época". (COLLINS, 18)

A pesar de su rigorismo formal ya se encuentra en Boullé esa necesidad de emocionar que luego habría de dominar al arte de; siglo. Al igual que los grabados de Piranesi sus obras son, ante todo, monumentalistas, imponentes, desprovistas de la gracia y la frivolidad del clasicismo a lo Mansart o a lo Gabriel son ya tremendistas tal como lo hubiera deseado Rousseau, son exaltadas y literalmente desmesuradas. Esto es ya una gran ruptura con los principios clasicistas.

En 1804, Ledoux, discípulo de Boullé escribió, sus ideas en "La Arquitectura considerada en relación a la costumbre y la legislación", allí no abandona la idea de preeminencia de la utilidad, pero considera necesario dentro de la utilidad un cierto asociacionismo simbólico que sin ser él mismo historicista, al sumarse a los conocimientos históricos, haría posible -y lógico- al asociacionismo histórico. Básicamente Ledoux insiste en la función significativa de la arquitectura y propone templos dedicados a la Conciliación, a los que conforma geométricamente tratando que su morfología simbolice su función;

"para él, el proyecto de un edificio no resultaba de su función, sino que era algo deliberadamente diseñado para expresar su función por asociación de idea". (Collins, 14).

La planta de su Casa de Placer tiene forma de falo, a pesar de que los espacios -adaptados para un edificio dedicado a la iniciación sexual de los adolescentes no requieran tal forma en planta y de que dicha forma, al expresarse sólo en el plano ortogonal, era irreconocible en la versión tridimensional del edificio, la única experimentable durante su uso.

Se asume entonces a la arquitectura como semiosis y el mensaje predicado debe provocar el sentimiento. Como señala Hautecoeur (1959,60), Ledoux

"sostiene que la belleza, impregnada por el gusto, es decir, el sentimiento, es sobre todo, simetría, masa, pero estos elementos, que determinan la proporción, deben cambiar siguiendo el punto de vista del entorno a fin de procurar lo pintoresco".

Las obras de Ledoux tuvieron considerable influencia, con su diseño se construyeron las puertas o "Barrières" de París, entradas a la ciudad donde se cobraba el portazgo. La mayor parte de ellas han sido demolidas pero muchos tratadistas las tomaron como ejemplo de esa función semiótica básica que ellos denominaban carácter. Dice Hitchcock:

"No se puede decir con propiedad que el Clasicismo Romántico internacional derive en gran parte de Ledoux y Boullé; sólo se puede decir que sus proyectos del 80 reflejaron dramáticamente el fin del barroco y la cristalización del estilo que, lo sucedió" (XXVI)

J.N.L. Durand. La extrema desemantización

Otro discípulo de Boullé, J.N.L. Durand, fue quien expresó con mayor insistencia la preeminencia de la función. Durand tuvo también como maestro al gran ingeniero Perronet, fundador de la famosa Escuela de Ponts et Chaussées; de allí su orientación técnica. Fue Director de la Escuela Politécnica que Napoleón fundó en 1806 y como resultado de su acción docente publicó en 1835 sus "Lecciones de Arquitectura". La teoría de Durand valoriza al aspecto económico de la función de la arquitectura y se corresponde magníficamente con los ideales de austeridad republicana de la Revolución Francesa negando el despilfarro, el virtuosismo y el hedonismo estético del rococó del último absolutismo. Con un riguroso racionalismo "utilitarista" establece que el propósito de la arquitectura, es "la utilidad pública y particular, la conservación, el bienestar de los individuos, de las familias y de la sociedad" lo que da un sentido claro y pragmático a su: "la arquitectura está hecha por el hombre y para el hombre". De allí en más Durand insistió en "la conveniencia y la economía, he aquí los medios que naturalmente debe emplear la arquitectura y la fuente de donde ella debe extraer sus motivos, los únicos que nos pueden guiar en el estudio y en el ejercicio de este arte".

No en balde Durand fue preferido por Napoleón; su pragmatismo es el del burgués triunfante; sin embargo, aunque Durand puede ser considerado como el teórico de la arquitectura más coherente con el impulso utilitario que predominó en el siglo, su doctrina aunque ampliamente conocida y difundida no influyó decididamente en la arquitectura, la que siguió preocupada por el aspecto significativo-estético que Durand subordinaba a la función original. Durand desarrolló su hipótesis quizá demasiado racionalmente para un arte dominado por la expresividad. Veamos un ejemplo de su razonamiento.

"dada una superficie, si se observa que está determinada por los cuatro lados de un cuadrado, exige menos contorno que. un paralelogramo y menos todavía, a si estuviese limitado por la circunferencia de un círculo; respecto a la simetría, la regularidad y la simplicidad, la forma cuadrado es superior al rectángulo e inferior al círculo, y debe convenirse que un edificio será tanto más dispendioso cuanto sea más simétrico, más regular y más simple. No es necesario agregar que si la economía prescribe la simplicidad más grande en todas las cosas necesarias, proscribiera absolutamente todo aquello que es inútil".

Durand es quien más se adelanta al proceso que habría de terminar con la postulación del movimiento funcionalista del siglo XX, el que por un lado apelaría a un utilitarismo extremo y por otro se adscribiría a una estética geometrizable -el "juego magnífico y sabio de los volúmenes bajo la luz" de L.C.- con intenciones asemánticas e inexpressivas.

Para Durand los problemas estéticos y semánticos se subordinan a la prioridad funcional, que implica por añadidura, la solución de los mismos:

"sin duda que grandeza, la magnificencia, la variedad, el efecto y el carácter que se señala en los edificios, son belleza y causa del placer que sentimos al admirarlos. ¿Pero es necesario correr detrás de todo eso? Si se dispone un edificio de manera conveniente al uso al que se destina, no diferirá sensiblemente de otro destinado a otro uso? ¿No tendrá naturalmente un carácter, y lo que es mejor, su propio carácter? "

Lo preconizado por Durand era el camino lógico que debería haber seguido la arquitectura, como tal fue reclamado un siglo después. Sin embargo, ese camino sólo fue transitado por la ingeniería, y la arquitectura, ligada a una definición de arte heredada del Renacimiento, siguió profundamente preocupada por los problemas artísticos que se consideraban básicos: la belleza y la significación. Durante el siglo se produjeron otros enfoques funcionalistas, pero la mayoría está ligada más a la arquitectura como objeto artístico que como objeto técnico. El escultor americano Horacio Greenhough es un ejemplo. Para él "la belleza es la promesa de la función", es decir, la función interesa -como posible generadora de belleza, que es el tema principal. Tema que no era principal en los objetos técnicos que la mayoría de los teóricos del funcionalismo -desde Berkeley hasta Le Corbusier y Moholy-Nagy- tomaron como ejemplo: barcos, relojes, máquinas. En estos ejemplos la función era el fin último del objeto, pero cuando se hablaba de arte y de arquitectura el fin último era la belleza y la discusión se centraba sobre si la función -la utilidad, la conveniencia- era necesaria o no para que el resultado fuera una obra de arte. El carácter técnico de la arquitectura se subordinó una y otra vez a su naturaleza artística.

Tal como lo ha señalado Russell-Hitchcock, las enseñanzas de Durand tuvieron muchos seguidores, pero en todos ellos predominó la subordinación de la función a la belleza. Es que para ellos la doctrina funcionalista de Durand no se oponía con la tendencia esteticista dominante, más bien la complementaba. Además, la tecnología de diseño racionalista que Durand propuso, con sus trazados de grillas polivalentes, riguro-

tecnología de diseño racionalista que Durand propuso, con sus trazados de grillas polivalentes, rigurosamente geométricas y su énfasis en las posibilidades combinatorias de los elementos arquitectónicos, no sólo facilitaba y racionalizaba la tarea del diseñador sino concordaba perfectamente con la metodología implícita en el trazado de los órdenes de Vitruvio. Por eso gran parte de los arquitectos neoclásicos fueron seguidores del maestro francés, pero esto no les impidió preferenciar a la arquitectura como semiosis antes que como utensilio ni practicar el historicismo asociacionista proyectando edificios tanto neoclásicos como neogóticos.

El neomedievalismo Teórico:

A. W. Pugin

La única teoría funcionalista asociada con un revival histórico fue fruto de la invocación al pasado medieval. Desde Palladio en adelante el estilo "gótico" era considerado como bárbaro y de allí su apelativo -por lo demás históricamente equivocado-; Wren, a pesar de haber proyectado algunas obras en estilo gótico participaba de esa creencia, agravada por el desconocimiento histórico de su origen el que se creía ligado a las invasiones sarracenas a España y aún se llegó a sostener que el estilo provenía de Egipto, siendo sus más antiguos antecedentes las pirámides.

Luego de una serie de estudios que aportaron datos históricos sobre el pasado medieval la supervivencia del estilo gótico se convirtió en revival. Este proceso se inició con la construcción de Strawberry Hill, que Richard Bentley realizó para Horacio Walpole en 1753 y consiguió solidez teórica con los aportes teóricos y prácticos de Augusto Weiby Pugin. Hijo de un arquitecto francés emigrado a Inglaterra, Pugin vivió desde su infancia la pasión por la arquitectura y ayudó a su padre en la producción de un libro sobre la arquitectura gótica en Normandía. Cuando en 1836, luego de haber ayudado a C. Barry en el proyecto ganador del concurso para el Parlamento inglés (1835), publicó sus "contrastes; o paralelo entre los nobles edificios de los siglos XIV y XV y edificios similares actuales; mostrando la presente decadencia del gusto: acompañado por un texto apropiado" se convirtió en el más formidable defensor de la arquitectura medieval. Su defensa se basó en razones culturales: para él sólo una gran coherencia cultural podía producir buenos resultados artísticos en esto coincidía con el presupuesto teórico que avalaba al revival neoclásico; pero luego de su conversión al catolicismo (1831) la única coherencia cultural que consideró vigente y rescatable estaba ligada inseparablemente con su creencia religiosa y con la historia nacional de su país.

«Puedo asegurarles, que luego de la más cuidadosa e imparcial investigación, estoy completamente convencido que la Iglesia Católica Romana es la única verdadera, y la única en la cual el grande y sublime estilo de la arquitectura eclesiástica puede ser restaurado".

A partir de esta defensa de la religión que se confundía con la defensa de toda una época, la teoría de Pugin se elaboró detalladamente.

"Gótico y Cristiandad eran sinónimos y por lo tanto comprendía todo lo que era bueno y verdadero, las formas clásicas estaban irrevocablemente asociadas con el paganismo. Pugin estableció así un standard ético para la crítica arquitectónica, incorporando la idea de que un estilo es algo orgánicamente conectado con la sociedad, y de aquí él dedujo que cuanto mejor sea la sociedad, mejor será su arquitectura. Hombres buenos, construyen buenos edificios". (Clark, 142).

Como consecuencia de su análisis de la arquitectura gótica en "True principles of pointed architecture" (1841), Pugin propuso dos principios fundamentales: 1) no debe haber nada en un edificio que no sea necesario para la conveniencia, la construcción o la propiedad; 2) todo ornamento debe consistir de un enriquecimiento de la construcción esencial de un edificio.

El alcance de su funcionalismo es sorprendente, es uno de los primeros escritores -arquitectos que analizan la relación entre función y forma -incluyendo la función metafórica- y este análisis lo llevó a criticar la manera en que se cumplía la función misma, criticando duramente a los sacerdotes por su incuria y desatención. Del mismo modo con que argüía la necesidad de la arquitectura gótica para cumplir con las funciones de la religión y de la sociedad cristianas, insistió en que la arquitectura doméstica debería ser inglesa, nacional, Pugin aparece así como uno de los pocos arquitectos historicistas que no practican el eclecticismo de elegir uno u otro revival según las circunstancias. Su adhesión y su condena son igualmente fuertes y se basan en las razones que en 1843 expuso en "Una apología para el renacimiento de la Arquitectura Cristiana en Inglaterra":

"Las creencias y las maneras de todos los pueblos están corporizadas en los edificios que ellos levantan

Y adelantándose, en razonamiento y en vehemencia, a la teoría arquitectónica del movimiento moderno del siglo XX, dijo:

"Revelará la arquitectura de nuestro tiempo, suponiéndola suficientemente sólida para durar, alguna clave o guía cierta sobre el sistema dentro del cual se levantó? Seguramente no; ella no es la expresión de opiniones y circunstancias existentes, sino una confusa mezcla de estilos y símbolos pedidos prestados a todas las naciones y periodos. . . Hoy los estilos son adoptados y no generados, y el ornamento y el diseño adaptados a, en lugar de originados, en los edificios mismos... (Aún el gótico) es adoptado no a partir del consistente principio de la expresión de la Fe Cristiana, sino como un estilo para ser puesto y sacado a placer, para ser usado cuando el arquitecto lo quiera, o para gustar a aquellos que admiran los edificios antiguos, o por que es un estilo Melancólico y por lo tanto apropiado para edificios religiosos! ! !".

Su vehemencia lo llevó a extremos. Se comenta que diseñó edificios con forma gótica y cuando trabajó dentro del Crystal Palace (1851) no pudo reconocer que estaba ante un ejemplo de arquitectura civil que cumplía todos los requisitos que su teoría implicaba, el esfuerzo final le costó la salud mental, en 1852, demente, murió.

Pugin, como dice K. Clark (190)

"colocó las dos piedras fundamentales de ese extraño sistema que dominó la crítica artística del siglo XIX, y que se inmortalizó en "Las siete lámparas de la arquitectura": el valor de un edificio depende del valor moral de su creador; y un edificio tiene un valor moral independiente de, y más importante que su valor estético".

John Ruskin

La prédica del católico Pugin no tuvo una aceptación extendida en Gran Bretaña, dado que despertaba fuertes sospechas de papismo. Sin embargo, sus ideas serían recogidas por un entusiasta del arte y excelente estilista quien desarrolló la teoría y despojándola del sentido apostólico que le imprimiera Pugin la expandió por todo el mundo.

Este exitoso escritor fue John Ruskin (1819-1900), quien inmerso en el romanticismo, abrogó por una reforma del arte y de la arquitectura basándose en el modelo del arte medieval; modelo que él sentía -no sin razón- vivo aún en Gran Bretaña.

Como buen romántico, su prédica se aleja de la realidad inmediata, dice De Fusco:

"El aspecto más típico, junto al neogótico, del movimiento cultural inglés condicionante y condicionado por la obra de Ruskin, es su abierto contraste frente al racionalismo y al positivismo, de la clase dirigente y de las demás categorías interesadas en el uso y desarrollo de la técnica moderna" (De Fusco, 27).

La prédica de Ruskin se suma a todo el movimiento de rescate de la Edad Media y aún cuando los valores religiosos propiamente dichos se confunden con una nueva religión "artística", los valores explícitos en la obra de Ruskin tienen claros orígenes religiosos: la subordinación a "lo natural", el compromiso moral y la participación social. Esto se hace patente en las siguientes citas:

más nos valdría que se perdiesen todos los cuadros del mundo, antes de que los pájaros no construyan más nidos". .

El arte es corrupción si no es educación y ha de ser o una cosa o la otra"...

... El gran arte no ha tenido nunca, ni jamás podrá tener, más que tres objetivos esenciales: primero, reforzar el sentimiento religioso entre los hombres; segundo, perfeccionar su sentido moral; tercero, ofrecerles servicio material". . .

Esta ideología lo enfrentó, como a todos los románticos, contra su tiempo hasta el punto de proponer salidas utópicas. En ese sentido, William Morris, quien en su movimiento de los Arts & Crafts siguió muchos de los principios de Ruskin, también fue arrastrado hacia las salidas utópicas.

Dijo Ruskin:

"Intentaremos hacer bello, pacífico y fértil un pequeño trozo de territorio inglés. No tendremos máquinas de vapor ni ferrocarril; ni criaturas abandonadas sin cariño y sin cuidado, no otros miserables que los enfermos, ni otros ociosos que los muertos. No tendremos libertad, sino obediencia inmediata a la ley reconocida y a las personas elegidas; no igualdad sino reconocimiento de toda superioridad y rechazo de toda bajeza. Cuando debamos ir a algún sitio iremos tranquila y seguramente, no a cuarenta millas por hora con el riesgo de la vida; cuando debamos transportar algo, lo haremos sobre la espalda de los animales, o incluso sobre la nuestra, en carros o en barcas; tendremos abundantes hierbas y flores en nuestros jardines y grano en los campos; pero pocos ladrillos. Tendremos un poco de música y de poesía; enseñaremos a danzar a los niños y, quizás, en el momento oportuno, permitiremos esa distracción también a los mayores". . .

..."poco a poco se desarrollará entre nosotros algún arte más elevado y surgirá algún débil rayo de ciencia. Algo de botánica, pero lo bastante humilde como para no poner en discusión la existencia de las flores: un poco de historia, pero lo bastante sencilla como para no plantearse el origen del hombre".

Ruskin se enfrentaba así con los motores principales del progreso del siglo en que vivía: la tecnología, la ciencia y la gran industria.

Desde entonces, los ecos de sus palabras parecen escucharse en todos los movimientos arquitectónicos antimecanicistas, desde William Morris hasta Frank Lloyd Wright, pasando por los utopistas modernos de fin de siglo. Tanto como en sus escritos resuenan los ecos de la prédica naturalista de J.J. Rousseau.

El enfoque de Ruskin, a pesar de su reaccionarismo inmediato, contenía todos los elementos positivos que el historicismo neomedievalista implicaba: un enfoque integral de los problemas del arte, que reconocía que ningún problema cultural podía ser resuelto independientemente en su propia esfera de acción.

Enfoque estructuralista que

"es hoy uno de los principales fundamentos de nuestra cultura; pero hacia la mitad del siglo XIX esto no era en absoluto fácil de aceptar, ni siquiera de captar, y Ruskin se halla en conflicto con sus lectores y consigo mismo, en la medida en que participa de los prejuicios de su época". (Benévolo, 246).

Siguiendo a Pugin y abriendo el camino tanto a reformadores sociales como William Morris y a arquitectos practicantes como G. Scott, Ruskin rescata el valor de la unidad cultural que el neomedievalismo revivido postulaba.

"La integración entre problemas implica su interdependencia cualitativa. El nivel del arte es índice del nivel de la sociedad y, recíprocamente, es interés de la sociedad elevar el nivel artístico para el armónico equilibrio de la vida nacional. Ruskin es el primero en reconocer que el arte no es un bien privado sino un tangible interés colectivo, en identificar la crisis del arte con la crisis de la civilización"... (De Fusco, 37).

unto con este concepto de naturaleza antropológica, la moralidad de la obra de arte predicada por Ruskin también habría de convencer a todos los movimientos arquitectónicos posteriores e inculcar un cierto sentido apostólico y reformista a la arquitectura. Tanto Loos con su "Ornamentación igual crimen" y Mies van der Rohe con su "La belleza es el esplendor de la verdad", aplicaron esta concepción ética de la arquitectura.

Cuando Pugin en sus "Contrastes" mostraba la Inglaterra del siglo XIV como modelo de una sociedad bien organizada contrastándola con la Inglaterra del siglo XIX, deducía una buena arquitectura de una buena sociedad; pero su propia insistencia del valor moral de la arquitectura lo llevó a sostener que una buena arquitectura habría de producir una buena sociedad. Ruskin desarrolló esta idea con notable éxito; su crítica a la arquitectura clásica se basó en que degradaba al trabajador de artista a esclavo y por la misma razón condenó a la gran industria de sus días. La arquitectura fue considerada como una herramienta de cambio social. Morris, contemporáneo de Ruskin, partió de esa premisa y hasta en el siglo XX esta idea aparecería detrás de la famosa frase de Le Corbusier:

"Arquitectura o Revolución".

Viollet le Duc

El movimiento romántico que animara particularmente al neomedievalismo., no tardó en confluir con las actitudes racionalistas que signaban al siglo. Viollet le Duc (1814-1879) fue en Francia quien reunió en una serie de escritos llamados a tener gran difusión en todo el mundo, las ideas que justificaban la resurrección del pasado medieval en arquitectura. Pero si detrás de su teoría se advierte el trasfondo de admiración emotiva por la Edad Media que alentaron Chateaubriand y Víctor Hugo, su exposición se basa en argumentos racionales.

Como lo señala De Fusco, Viollet le Duc universalizó principios que otros autores, aisladamente, habían deducido de la historia de la arquitectura. Señaló la estrecha relación existente entre la arquitectura y la organización social y señaló como mejor ejemplo el de la Edad Media -del mismo modo que un siglo antes Winkelman había encontrado en la Grecia clásica el mejor ejemplo para la misma aseveración.

El objetivo de Viollet le Duc era

(sacar de la arquitectura del pasado) indicaciones prácticas válidas para la acción operativa de su tiempo". (De Fusco, 11).

Este objetivo le permite considerar su adhesión al medioevo como una táctica circunstancial, que se modificará cuando la época encuentre su "estilo" y elabora su propia arquitectura. Esto establece límites en su vocación medievalista y permitió que sus libros pudieran alentar corrientes innovadoras cada vez más alejadas del revivalismo decimonónico. Richardson es un claro ejemplo del resultado de las enseñanzas de Le Duc, pero más claro aún resulta el ejemplo de Wright, quien admirando al teórico francés y adhiriéndose a su devoción por la Edad Media, supo desarrollar una arquitectura completamente contemporánea.

Lo que no es extraño considerando que le Duc aconsejaba:

"Pero si el hierro es prescripto, no proscripto, entendámonos bien - habrá que encontrar las formas que convienen a sus calidades... buscar las formas convenientes hasta que las hayamos descubierto... Más le vale a los arquitectos librarse a esa búsqueda, que perder el tiempo elevando fachadas de pastiche." (Entretiens, T. 11, p. 125).

Viollet le Duc le asigna a la historia de la arquitectura la función básica de proveedora de materia prima para la elaboración de una teoría de la arquitectura, continuando una tradición que va desde Cordemoy hasta Lodoli. En este sentido sus aportes no son totalmente originales, pero la difusión que alcanzaron sus ideas y la exposición metódica que de ellas hizo les dan un valor histórico que no puede pasarse por alto. La clave de su persuasión estaba en su racionalidad:

"Es en este sentido en el que quiero escribir sobre arquitectura; buscando la razón de todas las formas, porque cada forma tiene su razón"... ("Entretiens sur l'architecture").

Sus ideas se asientan sobre la relación necesidades-solución y es por lo tanto estrictamente funcionalista. Sin embargo, no pudo escapar del todo a la corriente romántica y a pesar de deducir principios claros de la arquitectura griega y romana termina por ver casi exclusivamente en la Edad Media el ejemplo de un arte subordinado al bien común. Para Viollet le Duc el gótico fue la concreción de un esfuerzo constructivo racional, socialmente valioso. Los artistas de la Edad Media son "los primeros apóstoles de las clases oprimidas" y más que valorar la asociación medioevo-religiosidad, destaca esta otra: medioevo-libertad burguesa (y triunfo del pensamiento, racional práctico y laico) y presenta como ejemplo de su tesis la perfección constructiva y estructural de la catedral gótica.

“aquí la construcción manda sobre la forma: los pilares destinados a sostener varios arcos se subdividen en tantas columnas como arcos, y las columnas tienen un diámetro más o menos grande, según la carga impuesta, y suben cada una por, su cuenta hacia la bóveda que han de sostener, terminando en otros tantos capiteles proporcionados también a la carga... Cada necesidad se convierte en un motivo de decoración... ("Dictionnaire raisonné" ...).

Viollet le Duc presentó así una visión actualizada (aunque en muchos casos fuera, errónea) de la arquitectura gótica, a la que despojó de los misterios con que la asociara el primer romanticismo.

Viollet le Duc afirmó de este modo la posición más fuerte del neomedievalismo: la que surgía de asegurar que todo arte está indisoluble mente unido a su contexto cultural y que de él recibe sus valores y hacia él dirige sus esfuerzos. Esto le permitió escapar tanto del anacronismo como del utopismo y efectuar propuestas arquitectónicas (no en su labor como restaurador-reconstructor) positivas, tal como lo hizo al recomendar el uso del hierro y del acero entendiendo en el uso de estos materiales las posibilidades técnicas, estéticas y artísticas que luego serían reconocidas por todo el mundo.

La mayoría de los arquitectos de todo el mundo tuvieron como libro de cabecera a su Diccionario Razonado y a su "Entretiens", cuyos textos pueden ser considerados como una de las fuentes de renovación del gusto que culminó con los estilos "floresales" de fin de siglo, Art nouveau incluido.

3- LA ARQUITECTURA NEOCLASICA

"La casa para el César fabricada
¡Ay! yace de lagartos vi; morada; casas, jésares murieron,
y aún las piedras que de ellos se escribieron"
Rodrigo Caro

La prédica de la democracia

Como hemos visto anteriormente, en el continente europeo el camino hacia la arquitectura neoclásica propiamente dicha estaba bien pavimentado, los viajes, las teorizaciones habían creado un clima de renacimiento clásico. El futuro marqués de Marigny, también futuro Director de Construcciones Reales había viajado en compañía de Soufflot y Cochin al sur de Italia para admirar las ruinas de la Magna Grecia; en 1762 Bouchardon representó a Luis XV vestido como general romano.

En esta etapa del clasicismo protoneoclásico los protagonistas más significativos son Ledoux y Boullé en arquitectura, y Poussin en pintura. El sujeto, el modo y los elementos que ellos emplean son clásicos, pero aún no están teñidos del romanticismo evocativo que caracterizó al neoclasicismo. Los modos románticos aparecerían mas adelante, impulsados por Byron, Goethe, Winckelmann, Lessing y David. Las formas fueron cada vez mas facsimilares, arqueológicas, mientras la función del arte como vehículo de mensajes extraartísticos se asumía a la manera romántica.

A pesar de su posición "clasicista" el Napoleón cargando en los Alpes de David, el "sueño de Ossian" de Ingres y la "Apoteosis de Napoleón" del mismo Ingres, son obras totalmente románticas, en cuanto que su prédica apela al sentimiento (más que a la razón) para influir sobre la conducta del espectador. El deleite estético queda relegado ante objetivos más imperiosos.

"A medida que avanzaba el siglo XVIII Grecia fue identificada por los pensadores progresistas radicales con la causa de la libertad política y moral, tanto como literaria y artística. Esto coincidía con la reacción, que culminó en la Revolución Francesa, contra lo pictórico y lo barroco, que se asociaba con la aristocracia tiránica y decadente". (Lees, Milne, 48).

A pesar de haber suprimido a la Academia, de la cual formaban parte Brogniart y Ledoux, la Revolución, por las razones apuntadas, no rechazó al clasicismo, ya transformado casi en neoclasicismo. La siguiente es la interpretación que hace, desde el punto de vista político, René Huyghe:

"La nueva estética, arma de combate en el extranjero contra la Francia encarnada en su aristocracia, resultará en Francia misma, dado que se oponía a esa aristocracia, un instrumento de conflicto político. Es la burguesía la que se la apropia en su lucha por el poder. . ., Un medio fácil de desacreditar a la clase noble, que ella quería suplantarse, consistía en culpar su lujo disoluto, los excesos que la separaban de la norma en uso de las clases medias: el gusto rocaille era la imagen agresiva. Roma y sobre todo la Roma republicana, la Roma de los orígenes, daba, al contrario, el ejemplo de un arte con la "verdad" y con la "naturaleza" y cuya sobriedad severa proscibía la desvergüenza de la moda". (Huyghe, 256).

En arquitectura el pasado grecorromano ofrecía modelos incomparables:

"Los jóvenes artistas se dejaron entonces seducir por el rigor de una doctrina arquitectónica que les parecía tener la grandeza y la severidad del ideal republicano" (Hautecoeur, 2).

David y Quatremere de Quincy defendieron en la Asamblea revolucionaria, a la que pertenecían, la necesidad de que todos los edificios de la nueva República se vistieran con el ropaje clásico, preferentemente el dórico, que era el orden que mejor significaba la austeridad que se quería predicar.

"La Convención organiza concursos: templos, prisiones, ayuntamientos, tribunales de paz. Esos proyectos, jamás ejecutados, dejan libre una imaginación que cuida de expresar por la grandeza y la pureza de su arquitectura, la grandeza y pureza de su civismo". (Hautecoeur, 2).

"Los convencionalismos se veían a sí mismos como héroes antiguos. Para, los niños se elegían nombres tales como Brutus, Solón y Licurgo. Los festivales de la Revolución fueron puestos en escena por David como rituales antiguos. Hasta las sillas en las que se sentó el Comité de Salut Publique, se inspiraron en modelos antiguos invocados por David". (Honour, 171).

El Palacio Bourbon fue adaptado para las reuniones del Consejo de los Quinientos, para ello se diseñó un anfiteatro a la grecorromana. En 1807 Poyet lo readaptó para las reuniones de un cuerpo más pequeño y le agregó la fachada neoclásica que mira a la Plaza de la Concordia.

Los avatares de la historia impidieron que se concretaran las obras planeadas por la Revolución. El Imperio sería el escenario de una mayor actividad edilicia.

La arquitectura de la Revolución Norteamericana

Nos conviene volver la mirada hacia los Estados Unidos de América, los que años antes se habían independizado de Gran Bretaña y cuya organización política se inspiraba punto por punto en los modelos grecorromanos.

Los revolucionarios americanos rescataron para Grecia el haber sido la cuna de la democracia y para Roma el haber proporcionado el modelo más acabado de una República. Los Estados Unidos fueron históricamente el primer país moderno organizado como República y cuando su independencia con respecto a Inglaterra y la consiguiente urgencia de organizarse como estado autónomo creó necesidades edilicias, el modelo grecorromano apareció como la mejor opción.

La arquitectura norteamericana es así el eslabón que liga al clasicismo con la corriente neoclásica y esta unión se hace evidente en la obra de Jefferson, terrateniente, estadista y arquitecto.

"La Revolución Americana trajo una liberación tanto política como cultural. Desde el principio los líderes americanos se alejaron más y más de la influencia inglesa en las artes; aunque gran parte de elementos conservadores se mantuvieron durante años con los ojos vueltos hacia el pasado y en problemas de arquitectura consideraron a Inglaterra, si no más la madre patria, como a una institutriz sabia y benevolente. Pero los líderes culturales del país, hombres como Washington y Jefferson, tenían puntos de vista distintos; si Inglaterra no era más la inspiración cultural, una influencia más vital tomó su lugar. Esa inspiración, muy fecundante, que durante tres siglos había enviado ola tras ola de influencias en la vida occidental, era la del viejo mundo clásico de Grecia y Roma. Todo el país resultó, por lo menos artísticamente libre y arquitectónicamente "clásico". La época colonial estaba muerta". (Hamlin, 5).

Si bien el juicio de Hamlin sobre la "vitalidad" y la "fecundidad" de la inspiración en el mundo clásico puede ser revisado o por lo menos aceptado con reparos, lo cierto es que el mundo clásico proporcionaba innumerables signos aptos para comunicar la grandeza republicana del nuevo estado.

Ya la arquitectura existente antes de la Revolución comenzaba a mostrar síntomas de preferencias clásicas a lo Adams, sobre todo en las grandes casas solariegas de la clase terrateniente. En Virginia los modelos ingleses tuvieron una presencia muy fuerte; pero después de la guerra revolucionaria, lo inglés no se avenía con el movimiento cívico que rechazaba toda influencia metropolitana, y entonces las preferencias se vuelven hacia las villas romanas y los templos griegos.

La vitalidad de este movimiento lo caracteriza frente a la nostalgia y el desconsuelo con que la vuelta al pasado aparece asociada en la Europa romántica. Frente a un neoclasicismo "utópico" vuelto al pasado y sin

esperanzas para el futuro, el movimiento americano aparece despojado de la carga nostálgica y entusiasmado en la construcción de un mundo nuevo.

"El mundo clásico resultó, primero una inspiración; segundo un refugio y tercero, una suerte de visión maravillosa de una época de oro". (Hamlin, 6).

El casi neoclasicismo que alentó en muchas obras americanas de fines del siglo XVIII, estaba inspirado en los hermanos Adams y sus comitentes eran

"los educados caballeros del siglo XVIII, estos contemporáneos de Junios y Gibbons, que habían leído a Horacio, a Tito Livio y a Plutarco, tenían un pie en su propia época y el otro en la tumba de Roma". (Mumford, 56).

Pronto esta tendencia desembocó en el neoclasicismo ortodoxo y esto ocurrió cuando se sintió que las formas clásicas se correspondían con los ideales de la Revolución.

"Fue la Revolución misma, creo, la que convirtió al gusto clásico en un mito que tuvo el poder para mover hombres y moldear sus acciones". (Mumford, 57).

Los revolucionarios americanos que siendo grandes latifundistas se convirtieron en hombres de estado, encontraron en la arquitectura neoclásica los símbolos adecuados a la nueva situación.

"Casi dentro de su propia vida Washington resultó ser el Divus Caesar y si no se le construyó inmediatamente un monumento, una ciudad entera fue nombrada en su honor, como Alejandría lo fue por Alejandro. Los veteranos de la Guerra crearon la sociedad de los Cincinnati, y los primeros pioneros que se dirigieron hacia el Oeste fueron desparramando nombres como Uthica, Ithaca, Syracuse. . .". Así como Roma y Grecia corporizaron los intereses políticos de la época, así la arquitectura clásica proveía las formas necesarias. (Mumford, 58),

Cuando por fin se diseñó el primer monumento a Washington, en Baltimore, el arquitecto Mills levantó una columna de Trajano, sobre la que colocó la estatua del prócer.

Ni aún aquellos que no estaban directamente tocados por los intereses políticos de la época, estuvieron inmunes a la moda una vez que ésta se hubo impuesto. Como inspiración sirvieron los libros de Stuart y Revett, los de los propios hermanos Adams y la admiración que Jefferson trajo de Europa luego de su visita -en compañía de Clerisseau- a las ruinas romanas de Nimes, en Francia.

La obra de Jefferson

Además de un gran estadista, Jefferson fue un arquitecto y de los buenos.

"Combinó en igual monto las condiciones del estadista, el estudioso y el artista. No sólo diseñó su propio Monticello sino que proyectó un gran número de casas para sus vecinos caballeros: Chatwell, Farrington, etc. sin decir nada del Capitolio de Virginia, en Richmond y de la Universidad de Charlottesville". (Mumford, 56).

Fue Jefferson quien en América dio la primera interpretación estricta del clasicismo aunque cuando los nuevos edificios se levantaron en medio del paisaje rural norteamericano, el resultado fue, como en el caso de Charlottesville y Monticello, de una gracia extrema, alejada de la rigidez de los modelos originales.

Jefferson fue consciente del valor del simbolismo de su arquitectura. Cuando diseñó el Capitolio de Virginia (1785-89), aclaró, justificándolo, que: 1) quería evitar una arquitectura fantasiosa que "hubiera resultado incomprensible"; 2) quería tomar como modelo "Un monumento aprobado por el sufragio universal" y 3) seleccionó entre los monumentos antiguos "el supremo símbolo del espíritu democrático".

Los parlamentos

Esta consideración de la arquitectura como semiosis se probó en el concurso convocado para la construcción del Capitolio de Washington, en 1792, ocasión en la que el mismo Washington y Jefferson optaron por las formas clásicas, dejando de lado los proyectos en los que aún persistían las preferencias georgianas "prerrevolucionaria". El proceso de proyecto del Capitolio fue accidentado. Por fin, el ganador fue el Dr. William Thornton, quien tuvo como colaborador a Hallet; sin embargo, la obra no pudo ser terminada por ellos; Benjamin Latrobe, el arquitecto más importante del momento, terminó la cúpula y el arreglo interior. El pórtico y las alas fueron realizadas por Charles Bulfinch, en 1818 y por último, fue Thomas U. Walter quien construyó la gran cúpula. El proceso fue largo y matizado por rencillas personales en las que se entremezclaron intereses de todo tipo, lo que requirió la intervención frecuente del Poder Ejecutivo y de las Cámaras. A pesar de ello, la unidad arquitectónica se mantuvo, lo que revela el consenso existente sobre el estilo elegido.

Los Capitulios de Virginia y el de Washington fueron modelos para casi todos los parlamentos en los Estados Unidos y el neoclasicismo fue el estilo preferido para los edificios públicos de la joven República. Desde un principio se nota la democracia imperante. La elección de las formas clásicas se ve matizada por el intento de "americanizar" a la arquitectura, el que se cumple, por ejemplo en el Federal Hall, colocando estrellas americanas en el collarín de las columnas dóricas y en los triglifos del friso. Este impulso devino en muchos casos en un eclecticismo más. Pero hubo esfuerzos bien orientados, como los de Benjamín Latrobe, quien, aunque sostuvo en carta a Jefferson que "mis principios -de buen gusto son rígidos y referidos a la arquitectura griega", agregaba: "nuestra tradición requiere una iglesia totalmente diferente de los templos griegos, como nuestras asambleas legislativas y nuestras cortes de justicia edificios con principios enteramente distintos de aquellos de las basílicas; y nuestros lugares de entretenimiento no pueden ser los teatros y los anfiteatros griegos".

El resultado de estas ideas puede verse en la Catedral de Baltimore (1805-1818) donde colocó detrás de un pórtico griego una cúpula neorromana.

La fuerte corriente neoclásica se impuso en casi todos los Capitulios. Entre 1781 y 1850 se construyeron en los EE.UU. 21 Capitulios neoclásicos y de ellos 13 se realizaron en la década de 1830. Como dice Hamlin (28):

"desde el comienzo de la construcción de Washington el clasicismo y la monumentalidad estaban determinadas y fijadas como los ideales de la arquitectura gubernamental americana".

Más entrado el siglo, las formas griegas y romanas se impusieron en otros parlamentos famosos, entre ellos «el Bungestad de Berlín, el parlamento de Viena y, ya entrado el siglo XX, nuestro propio Palacio del Congreso (V. Meano, 1910).

Los bancos

La monumentalidad que el historicismo invocaba de la antigüedad clásica, fue rápidamente utilizada en aquellos edificios en los cuales la referencia histórica inmediata no era de primera pertinencia. Tal fue el caso de los bancos, instituciones sobre las que descansaba el manejo financiero que la estructura capitalista necesitaba. Los bancos encontraron en las formas sobrias de la antigüedad la imponencia suficiente y una idea asociada de estabilidad y seriedad que la imagen de la institución bancaria necesitaba.

Desde un principio, los pórticos y las cúpulas "a la Panteón", fueron las formas preferidas. En 1792, Sir John Soane construyó para el Banco de Inglaterra una gran cúpula alrededor de la cual se distribuyeron las dependencias del banco. La incipiente organización administrativa de los Bancos precisaba de grandes espacios indiferenciados tanto para el público como para los empleados y los amplios espacios romanos eran un buen modelo a quien recurrir. En los Estados Unidos, la primera obra de Benjamín Latrobe, el Banco de Filadelfia (1798) fue construida como un templo griego Jónico. La búsqueda de lo monumental se perfila con claridad en la Bolsa de París, diseñada por A.T. Brogniart en 1808 por encargo de Napoleón. Unos años antes, el nieto de Catalina la Grande, Alejandro I había encargado a Thomas de Thomon (1754-1813) la Bolsa de San Petersburgo, la que se construyó en 1804-16, obra que para H. Russel-Hitchcock, es el primer ejemplo del romanticismo clásico.

Ambas Bolsas tienen el carácter monumentalista propio del neoclasicismo: se encuentran exentas y sus columnatas se levantan sobre altos podios que se imponen al observador.

En los Estados Unidos, el Banco de Latrobe, con su arqueológica reproducción de las formas griegas despertó un gran entusiasmo entre el público, a pesar de que sus formas no eran parientas de nada de lo construido antes de la Revolución. El gusto ya estaba preparado para alejarse de los modelos coloniales ingleses y preferir a lo que sería algo más que una nueva moda; en la misma ciudad, el Banco de los Estados Unidos, llamado banco Girard, diseñado por Samuel Blohe Blodcefe, aún oculta tras un pórtico de mármol blanco a una

mado banco Girard, diseñado por Samuel Blohe Blodcefe, aún oculta tras un pórtico de mármol blanco a una típica casa colonial inglesa. Según Hamlin, allí comienza la verdadera arquitectura americana, en ese pórtico aplicado y sobre todo en la obra griega de Latrobe. El mismo Latrobe diseñó el Banco de Louisiana, en New Orleans (1821); más tarde construyó también el Banco del Estado de Louisiana (1826) mucho más ostentoso con su pórtico -de columnas corintias. Sin embargo, el, propio Latrobe diseñó lo que es una de las pocas excepciones a la corriente, el Banco de Filadelfia (1808), el que fue resuelto con formas góticas, a pesar de la corriente del gusto neoclásico, cada vez más fuerte. Nicholas Biddle, banquero, embajador y gran viajero es el ejemplo típico de la preferencia que la nueva clase, ya no latifundista elegante "a lo Washington", por las formas griegas. Biddle había visitado a Grecia en 1806 y en 1814 publicó un "portfolio" sobre la arquitectura griega donde aseguraba que la arquitectura griega era el mejor modelo a seguir por la naciente arquitectura "norteamericana". Fue él quien estableció como condición en el concurso para el proyecto del Banco de los Estados Unidos en Filadelfia, el que fuera griego. El concurso lo ganó W. Strickland con un edificio cuyo pórtico reproducía la fachada del Partenón (1819), marcando el momento en que el estilo griego alcanza el mayor esplendor en la joven República. En 1839, en el mismo estado de Pensilvania, en Eire, se construyó otro templo griego para el Banco de los Estados Unidos, esta vez diseñado por W. Kelly. Pero ya todo el país se estaba colmando de bancos con formas clásicas, en 1824 Salomón Williards diseñó otra sucursal del Banco de los Estados Unidos, esta vez en Boston. Ya en 1822, Martín había diseñado el Banco de los Estados Unidos en New York. Hasta mediados del siglo toda la arquitectura bancaria estuvo dominada por las formas griegas, con marcada preferencia por el orden dórico. Sin embargo, la fidelidad arqueológica fue alterada por variantes sorprendentes como la del banco de Shawngtown cuyo pórtico tenía cinco columnas dóricas una de las cuales ocupaba el centro exacto de la fachada.

La arquitectura imperial

Las formas neoclásicas podían también relacionarse con otros referentes de la antigüedad clásica: la monumentalidad, la grandeza, el esplendor de la Roma Imperial. Esto hizo que cuando Napoleón intentó con su plan de obras públicas instrumentar al nuevo estado francés, emplear mano de obra desocupada y expresar la gloria de su reinado, eligiera, como estilo imperial, aquel que copiando las formas del pasado remitiera a los espectadores a las grandezas de aquel pasado incomparable.

Dice Hautecoeur (3):

"El Emperador estimaba que los monumentos debían participar de la grandeza que debían significar.... Habitado a las paradas militares, juzgaba que la regularidad de las líneas y la simetría de las masas eran atributos de la belleza".

El Emperador se preocupó y tomó directamente decisiones sobre la arquitectura. Empleó preferentemente a Charles Percier (1784-1838) y a P.E.L. Fontaine (1762-1858), arquitectos de un estilo cuidado y medido que aplicaban casi sin emoción los estilos clásicos. En, 1806 se inicia la construcción de tres monumentos imperiales: el Arco de Carrousel de Percier y Fontaine; el Arco de Triunfo de la Etoile, de Raymond y Chalgrin y la Columna de la Plaza Vendome de Lepere y Gondoin.

El Arco de Carrousel, terminado en 1810, se emplazó frente a las Tullerías, se inspiró en los arcos de triunfo romanos, en particular el de Septimio Severo, y sobre él se colocaron los caballos griegos de San Marcos de Venecia, lugar al que serían devueltos posteriormente. Mucho más afín con las aspiraciones imperiales fue el gran Arco de Triunfo de la Etoile, inspirado en el arco de Constantino y cuyas medidas -49 m de alto y 44 m de ancho- lo convirtieron en el arco de triunfo más grande del mundo. Su proyecto fue originalmente de J. A. Raymond (1742-1811), luego trabajó en él Chalgrin (1739-1811) y fue terminado, bajo el reinado de Luís Felipe en 1836, por Goust.

La Columna de la Vendome, estaba dedicada al Gran Ejército Napoleónico y recordaba la campana de 1805. Reemplazó a una estatua de Luis XV y reprodujo las formas de la columna de Trajano. Sus bajorrelieves narran las campañas napoleónicas y el bronce empleado es el de los cañones capturados en la guerra. La columna fue el elemento arquitectónico que se cargó con mayor fuerza significativa. Si Sir, Christofer Wren, al levantar "el monumento" en Londres, sólo pensó en un hito recordatorio del gran incendio, la columna tiene en el neoclasicismo una función simbólica mucho más rica. Goncloin y Lepere levantaron para Napoleón la columna de la Grande Armée, en la Plaza Vendome (1810). Son columnas los monumentos levantados a Nelson, en Dublin y a Washington, en Baltimore; y de ahí en más en todo el mundo se levantan columnas conmemorativas. En nuestro país la batalla de Caseros es recordada en Concepción del Uruguay con una columna.

El 2 de diciembre de 1806, Napoleón decretó en Pilsen la construcción de un Templo de la Gloria, cuyo programa especificó y cuyo proyecto se concursó. El edificio debía levantarse sobre los cimientos de la Iglesia de la Magdalena, en la Calle Real. En su interior se inscribiría en planchas de mármol los nombres de los caídos por la Patria, las listas de los regimientos y los ejércitos. Los mariscales tendrían allí su estatua.

27 proyectos fueron presentados y la Academia de Bellas Artes seleccionó el proyecto de C. E. Beaumont, alumno de David Le Roy. Napoleón quería expresamente un "templo tal como en Atenas y desaprobó la elección en Tilsitt y prefirió el proyecto de B. Vignon (1762-1828), otro alumno de Le Roy, que tenía forma perfecta de templo griego. El discípulo seguía así fielmente las enseñanzas del maestro, quien había visitado las ruinas griegas y cuyo objetivo docente era imponer "la arquitectura viril que había admirado en Grecia".

El Templo de la Gloria es un gran templo períptero, de orden corintio, emplazado sobre un alto podio romano. El interior revela la dificultad que tuvieron siempre los arquitectos neoclásicos cuando utilizaron formas griegas; debido a la simplicidad de la función que cumplía el interior del templo griego, no pudo ser utilizado para ninguna de las mucho más complejas funciones propias del siglo XIX. De allí que los interiores debieran ser o romanos, o libres de todo estilo. En el caso de la Magdalena, el interior se cubre con cúpulas soportadas por columnas corintias. El resultado es un ambiente híbrido: bizantino por su cupulado y sus mosaicos, romano por sus detalles. Todo dentro de gran templo griego. A esta mezcla estilística, estéril y disparatada, llevó, en casi todos los casos, la tendencia neoclasicista.

El Templo de la Gloria se terminó, ya como Iglesia de la Magdalena, recién en 1843, también bajo el reinado de Luis Felipe.

La Bolsa de París era otro de los instrumentos necesarios al nuevo Imperio, Napoleón decide su construcción y encarga a A. T. Brogniart (1739-1813) el proyecto. La obra se comenzó en 1808 y muerto Brogniart la continuó E. la Barre, quien cambió el orden dórico original por el corintio. Nuevamente aparece aquí la infaltable columnata rodeando al edificio el que se encuentra exento en medio de la manzana. Casi todas las construcciones neoclásicas tendían a aparecer como edificios aislados, tal como lo requería su pretensión de monumentalidad, la que imponía este aislamiento formal con respecto al contexto urbano. El espacio vacío servía de marco con tanta eficacia como en el pasado clásico y el carácter monumental se acentuaba.

"El estilo imperial Romano en la arquitectura y la decoración sedujo a Napoleón tanto por razones artísticas como por razones simbólicas. Los símbolos dominaron a la arquitectura y a las artes decorativas del Imperio. Las águilas y los leones Imperiales se combinaban con abejas gigantes y "N" mayúsculas". (Honour, 74).

Y más adelante continúa Honour,

"Bajo el Imperio la idea de arte como educación se transformó en arte como propaganda, centrada en el culto de la personalidad del emperador. Aún David se dedicó a magnificar a Napoleón, un gran clamor de trompetas suena en los cuadros en los que mostró a Napoleón cruzando los Alpes, coronando a Josefina en una gloria de oro y plata, seda y satén, o distribuyendo las águilas a generales que juran fidelidad con el mismo gesto de los Horacios, ahora reducido a un mero floreo retórico". (179).

Con Napoleón los ritos imperiales practicados durante largos siglos por la nobleza se aúnan con la expresión de poder de la burguesía triunfante y del pueblo que la acompañaba. En Nápoles, Milán, Venecia, Lucca, Haarlem, Cassel se reedificaron palacios a la "manera imperial" y se los amuebló con muebles severos, de caoba y bronce y con porcelanas de Sévres y platería de Thomire y Biennais. En todo, desde la arquitectura hasta el tocador, el modelo grecorromano servía como símbolo de la grandeza imperial.

Años más tarde en 1862, el historiador inglés Fergusson habría de resumir esta actitud:

"Desde el jefe del estado hasta el barrendero, cada uno trató de creer o de animar la creencia, de que el Imperio Francés era el sucesor legítimo o una reproducción, del de Roma; y cosas que no eran ni reales ni esenciales fueron hechas para mantener esa ilusión". (282).

No sólo Napoleón fue seducido por la fuerza evocante del historicismo, Catalina II y Alejandro I de Rusia también prefirieron, por razones casi idénticas, al neoclasicismo. Nicolás I llegó a exigir su aprobación personal para las fachadas de los nuevos edificios. Thomas de Thomon fue invitado a Rusia y allí construyó en 1805 la Bolsa de Petrogrado. Los arquitectos rusos, educados en Francia e instigados por sus soberanos, adoptaron el neoclasicismo; son dos magníficos ejemplos la Catedral de Ntra. Sra. de Kazan (Voronikhine,

ron el neoclasicismo; son dos magníficos ejemplos la Catedral de Ntra. Sra. de Kazan (Voronikhine, 1801) y el Almirantazgo (Zakarov, 1806).

Lo monumental llegó a identificarse con lo neoclásico a tal punto que cuando Luis I de Baviera decide construir un Walhalla para los antiguos dioses germánicos, se lo construye, proyectado por Leo von Klenze (1815-1848) y cercano a Ratisbona, donde aún se levanta, con las formas perfectas de un blanco templo griego períptero (1830-42).

Las incongruencias que pudieran surgir de invocar a los bárbaros dioses germánicos con el refinado lenguaje griego, son ignoradas frente a la creación de un monumento, que como tal, tenía que ser necesariamente neoclásico. Quatremere de Quincy lo había estipulado: "La grandeza física es una de las principales causas del valor y del efecto de la arquitectura" y nada mejor entonces que la monumentalidad para expresar grandeza, de cualquier naturaleza que ésta fuere.

Los ideales culturales significados por el neoclasicismo

El análisis del uso de las formas grecorromanas no puede dejar de lado a su utilización como portadoras de significaciones culturales abstractas tales como la Belleza y lo Sublime. Desde un principio la invocación de las formas clásicas se hizo en nombre de un concepto ideal de la belleza, muy propio del racionalismo de la ilustración, que suponía a la belleza como algo inmutable, imperecedero, independiente de toda relativización cultural. Antes de que Winckelmann publicara su Historia del arte antiguo, M. J. Peyra (1730-1785) sostenía en su "Livre d'Architecture" (1753-1765) que es en los antiguos donde se encontrará la belleza y propuso modelos monumentales de inspiración romana. De allí en más y hasta nuestros días las formas grecorromanas pasaron a ser símbolos de Lo Bello, Lo Culto. Este espíritu animó a las obras del clasicismo, antes de que el historicismo tomara su lugar; pero el reemplazo de lo clásico por lo neoclásico no significó el abandono de la premisa básica de la existencia de un modelo de la Belleza ideal, por el contrario, el neoclasicismo reforzó la idea al proponer modelos históricos acabados y perfectos. Si Boullé y Ledoux son ejemplos de un clasicismo que se despoja de toda influencia histórica, Soufflot, con el Panteón de París, M. J. Peyre (1730-1785) con el Teatro Odeón y Rousseau con el Hotel de Salm, son buenos ejemplos del uso de elementos "arqueológicos" dentro de totalidades no del todo neoclásicas; lo mismo podría decirse de los hermanos Adam y de Sir J. Seoane en Inglaterra.

La diferencia entre ambas posturas es la que existe entre el racionalismo del siglo XVIII y el romanticismo del siglo XIX. Las formas neoclásicas no son usadas por que en sí mismas sean equilibradas, proporcionadas, monumentales, sino por simbolizar El Equilibrio, La proporción, Lo Monumental y esa simbolización se cumple a través de las formas grecorromanas aceptadas como detentadoras de esas propiedades.

El historicismo que tomó a la antigüedad grecorromana como fuente de modelos inspiradores, encontró en las formas antiguas una manera eficaz de expresar las connotaciones culturales que implicaban valores que se deseaban eternos universales e indiscutibles.

La idea de que la Belleza eterna existía y de que sólo se encontraba en la antigüedad, había sido desarrollada por tratadistas como Blondel, Winckelmann, Milizia, de Peyre. Durante la Revolución y el Imperio fue Quatremere de Quincy quien difundió esta tesis, seguido por Legrand, Pommencul, Guillaumot, Le Brun y otros. Para Guillaumot, por ejemplo, la arquitectura es "de todas las artes, aquella donde la belleza es más, ideal".

En Francia, para ese entonces centro de irradiación de las teorías arquitectónicas, la enseñanza se basa en estos principios, los que terminan por alentar todo tipo de monumentalismo. La Academia, que había sido sustituida por el Instituto, ya había iniciado este camino, que su reemplazante continuó creando premios estimulantes de los proyectos colosales neoclásicos. Dice Hautecocur (10, 1925):

"En todos los proyectos publicados por Vaudoyer y Baltard no hay más que columnatas enormes, pórticos sin fin, cúpulas y semicúpulas"

"Una bolsa marítima, es un templo dórico, 1798; un cementerio, una copia de la pirámide de Cestius, 1799; una feria no es más que una sucesión de templos; jamás la influencia de una doctrina o de una escuela fue más grande".

Los elementos más utilizados fueron: la columnata, el pórtico, las cúpulas y las semicúpulas.

Para el desconcierto estilístico de la burguesía triunfante, la elección de modelos que nada debían al pasado inmediato, indiscutibles y eternos, era un modo de refugiarse en algo seguro.

Las columnatas que Vignon había propuesto para el Templo de la Gloria de Napoleón (La Madelaine) son repetidas por Poyet en la fachada del Palacio Borbón y por Brogniart en la Bolsa. Asociadas con la idea de liberalismo político y de progresismo europeo, las empleará Próspero Catelin para la fachada de la Catedral de Buenos Aires (1834) por encargo de B. Rivadavia. Esto explica la aparente incongruencia de levantar un pórtico griego dodecástilo frente al cuerpo de un edificio colonial.

A partir de allí, gran número de edificios cuya función estaba "prima facie" reñida con la apariencia griega, son vestidos con el ropaje griego. En todo el mundo se levantan iglesias con forma de templos paganos: Como ejemplos pueden citarse: la Iglesia de San José en Bruselas (Suys); la inmensa iglesia de San Francisco, de Paula, en Nápoles (P. Bianchi); la iglesia de la Gran Madre de Dios (1818-1831), en Turín (F. Bonsignore); San Carlos, (1847) en Milán (C. Amati); San Nicolás, (1830) en Postdam (F. Schinkel); la catedral de Kazán (1801-1811) en San Peterburgo (Voronikin). En los EE.UU. el neoclasicismo alteró las formas tradicionales inglesas "a lo Wren" introduciendo los pórticos en las nuevas iglesias ya "americanas": la catedral Católica de Baltimore, (1805-1818) (Latrobe), la primera Iglesia Presbiteriana (1820), en Filadelfia (J. Havilland), la Iglesia del Espíritu Santo (1832-34) (A. J. Davis); San Pedro en Nueva York, (1830) (Rogers); Iglesia Presbiteriana de Greerwich (Dumbow), etc. Casi todos estos ejemplos repiten de una manera u otra la fórmula columnata-pórtico-cúpula.

Del mismo modo, los cementerios se consideran obras aptas para el revival: una larga columnata con una cúpula "a lo Panteón" son la entrada del cementerio de Sataglieno, en Génova; lo mismo se repite en Verona y años más tarde, en nuestro país se entra a la Recoleta y a Chacarita, en Buenos Aires y al Buen Pastor, en Rosario, a través de propíleos griegos.

La asociación más disparatada de las formas griegas con una tradición cultural totalmente ajena a lo helénico, es la del Walhalla, que en 1830 construye en Ratisbona Leo von Klenze (1784-1864) con forma perfecta de templo griego períptero. Es difícil imaginar a los rudos y primitivos dioses germánicos habitando tan elegante vivienda, pero la obra era coherente con el pensamiento del arquitecto quien sostenía: "Hubo y sólo hay una arquitectura y sólo una habrá en lo sucesivo, es decir, aquella que alcanzó en la época histórica y cultural griega su perfección" (citado por Pauli).

Otros temas culturales se vistieron, menos paradójicamente, con las formas griegas: los teatros, las universidades y los museos. De los primeros destacan el Covent Garden (R. Smirke) en Londres; el teatro de Postdam, 1795, (K. G. Langhams); el teatro Real en Berlín (1825-30) (F. Schinkel); el Odeón de París (Peyre); las universidades a partir del brillante ejemplo de la Universidad de Virginia, (Jefferson); se repiten por todo el mundo: 1817, el pórtico de la Universidad de Gantes (Roeland); el Dawning Colj-ege (J. Wyatt); la universidad de Londres (W. Wilkins); la High School de Edimburgo (T. Hamilton) y podemos citar, para demostrar la fuerza asociativa del modelo griego, el edificio de la Facultad de Derecho, en Buenos Aires, levantado en 1940 (Chiappori y otros).

Museos y Galerías no pudieron ser sino griegos: la National Gallery de Londres (Gandy-Deering); el Museo Británico (Smirke); el Museo Antiguo de Berlín (Schinkel); la Glipoteca de Munich (Von Klenze); el Museo Fitzwilliam de Cambridge (Basevi) y en nuestro país el gran Museo de Ciencias Naturales de La Plata contaron con sus correspondientes pórticos griegos.

4- LA ARQUITECTURA NEOGOTICA

"SI -dijeron los arquitectos neogóticos- Uds. pueden copiar los templos griegos, nosotros podemos copiar las iglesias cristianas; si sus pórticos son bellos, no pertenecen ni a nuestra religión ni a nuestro país; sus campanarios son manifiestamente desagradables, sus iglesias graneros, y el todo es una masa de incongruencias. Las nuestras son totalmente armoniosas, idóneas para la oración cristiana y nuestro clima; cada parte ornamental o capaz de ornamentación sin incongruencia; y el todo es sugestivo de las asociaciones más apropiadas".

"La lógica de esta apelación era irresistible.

Fergusson: "History of modern Architecture", Murray, Londres, 1891.

El revival en el siglo XVIII

El renacimiento del pasado medieval fue alentado románticamente por literatos como H. Walpole y el conde Chateaubriand. En el campo literario las preferencias por la Edad Media fueron cada vez más fuertes, hasta alcanzar una enorme difusión en las obras de Sir Walter Scott. Pero este medievalismo en arquitectura se expresó no en obras de carácter religioso, sino en residencias construidas con las formas de la arquitectura gótica religiosa. La asociación prevalente en esta primera etapa no era la de religión-medioevo, sino la de la

ca religiosa. La asociación prevalente en esta primera etapa no era la de religión-medioevo, sino la de la caballeridad-misterio-exotismo-medioevo.

Horacio Walpole compró Strawberry Hill en 1747 y buscando las asociaciones con su reverenciada Edad Media comenzó a transformarla en una obra gótica. Pero su actitud todavía está teñida de cierta frivolidad propia del fin de la era barroca, más específicamente, de aquello que podríamos llamar una "conducta rococó".

Los trabajos de Walpole para goticizar su mansión no se iniciaron hasta 1750 y la primera transformación recién se concretó en 1753. Los propósitos de Walpole eran tener una residencia donde su imaginación fuera estimulada por la presencia del pasado y esto era, en cierta medida, el resultado del cansancio del gusto que caracteriza al rococó. A mediados del siglo XVIII en toda Inglaterra floreció la moda de construir ruinas góticas, preferentemente en medio de jardines cuyo diseño ya era denominado como "romántico". Es esta búsqueda de lo pintoresco no faltaron por supuesto, las ruinas clásicas; pero con los ejemplos a mano, las ruinas góticas fueron las preferidas. Estas ruinas, levantándose en medio de los parques, permitían a sus dueños, soñar con un pasado épico y glorioso, aún no relacionado con una situación social comunitaria; sino asociado con la pureza del origen de la nobleza, con la caballería piadosa, con las gestas heroicas. La nobleza terrateniente inglesa podía evocar un pasado mejor recorriendo con su vista los restos, contruidos ab novo, de una época dorada. Uno de los primeros ejemplos fue construido en 1746 por Sanderson Miller en su propiedad de Edgemoor. Miller, arquitecto aficionado, recibió numerosos encargos de construcción de ruinas similares a las suyas. El éxito de la construcción de ruinas condujo a una degradación en la calidad de su construcción. Si bien las primeras ruinas fueron de auténtica piedra, sus seguidoras se construyeron con mampostería que imitaba la sillería original.

Dice Clark (36):

"Cada estilo romántico refleja el sueño invisible de, sus creadores, alguna utopía en la cual ellos vivían la vida de su imaginación. Este mundo ideal debe ser, en alguna medida, complementario del mundo real. Cuando la vida es dura e incierta, la imaginación busca el reposo clásico; pero cuando una sociedad está tranquila la imaginación está hambrienta de acción y la fuertemente segura sociedad del siglo XVIII fue muy condescendiente con sus sueños cargados de increíble violencia. Sus héroes clásicos parecían chatos y totalmente desvitalizados; las baladas medievales predicadas por Addison proveyeron un nuevo mundo (le héroes sedientos de sangre, incansables y oscuros. Cualquier ruina podía inspirar melancolía pero solamente una ruina gótica podía inspirar la caballeridad de un cruzado o el entusiasmo pío de un monje.... El gótico era remoto, sino en el espacio, como la chinoiserie, era remoto en el tiempo; tenía valor tanto asociativo como decorativo. Nada era tan apto para congeniar con el gastado paladar de esa sociedad."(39)

En 1728, Batty Langley propuso modelos de ruinas clásicas en su "Nuevos principios de jardinería" pero ya en 1742, decididamente volcado hacia el gótico publica su "Arquitectura gótica mejorada por reglas y proporciones". Esta primera oleada de neogoticismo tenía toda la superficialidad de una moda. En este clima Walpole construye su residencia y la relación que de su propia vivienda hace es muy clara: "es la residencia apropiada y el escenario inspirante para el autor del Castillo de Otranto". Como se ve la función del revival era la misma que la de las ruinas en los jardines, inspirar a su usuario a través de un proceso de reminiscencias nostálgicas.

Esta arquitectura, destinada a cumplir funciones domésticas, estaba conformada con elementos extraídos de la arquitectura religiosa para los cuales Walpole exigía una fidelidad casi arqueológica. El diseñador de la casa fue Richard Bentley, quien frente a su cliente sólo veía en el gótico un estilo que le permitía desarrollar su creatividad formal y su tendencia, muy rococó, a la extravagancia. Walpole fue quizá el primer comitente que insistió en copiar ejemplos históricos, pero a pesar de su celo Strawberry Hill resultó, según sus propias palabras, "más un trabajo de fantasía que de imitación".

Fantasía era lo que la residencia quería despertar, a tal punto que el gabinete del escritor, construido como una capilla gótica católica, impresionaba con tanta fuerza a sus visitantes como un ámbito religioso que al entrar en ella el Duque de Invernois se quitó el sombrero respetuosamente; para reconocer en seguida su error: "malgré tout, ce ne pas une chapelle". Como impulsado por las fuerzas misteriosas que con él se querían involucrar, el edificio fue posteriormente ocupado por un colegio católico romano, reformado por ambos Pugin, padre e hijo, y el gabinete de Walpole terminó finalmente sirviendo como capilla.

El éxito de Strawberry Hill fue extraordinario, a tal punto que se cree que fue la primera casa solariega importante que recibió visitas pagas del público, y esto ocurrió aún durante la vida de H. Walpole.

Gran parte de la élite inglesa, nobiliaria e intelectual, aún asociaba al gótico con los gustos populares y por lo tanto lo rechazaba, pero el ejemplo del prestigioso y refinado Walpole alentó al revivalismo gótico y favoreció su aceptación por las clases altas.

El otro ejemplo resonante de preferencia por el gótico, fue el del disoluto millonario Lord William Beckford, quien enamorado del gótico encargó a James Wyatt (1746-1813) la construcción de un convento "en ruina", del que sólo restaran la capilla, los dormitorios y parte del claustro. Se cree que Wyatt fue introducido al neogoticismo por Walpole, pero lo cierto es que Wyatt trabajó desde el principio de su carrera arquitectónica en temas afines al medioevo. En 1742 trabajó en el mantenimiento de la Catedral de Salisbury y a partir de entonces restauró muchas obras góticas. Wyatt había tenido una educación clásica y muchas de sus mejores obras son casi neoclásicas; pero su inclinación por el neogótico se basó en el pintoresquismo que las formas góticas permitían, más que en la evocación de ideas asociadas de carácter cultural. Tanto él como sus clientes buscaban sentimiento, no reflexión.

Cuando Beckford le encargó Fronthill, en Wiltshire, con tan curiosas premisas, Wyatt diseñó una obra ejemplar, que respondía perfectamente a las aspiraciones del primer romanticismo, el de Rousseau y Byron.

Dice Clark:

"fue el epítome del gótico del siglo XVIII",

y agrega Russell-Hitchcock:

"fue un mojón en el surgir del neogótico".

A las primeras "ruinas" encargadas se les adicionó una gran torre octogonal de 82 m de altura, que albergaba un hall de 33 m de alto. El visitante no podía menos que ser impactado por estas descomunales dimensiones.

"Aunque el neogótico de Fonthill, como moda cuyas raíces llegaban hasta el segundo cuarto del siglo XVIII, está ilustrado en una profusión de ejemplos. . . Ninguno tuvo tanto éxito como el que tuvieron Beckford y Wyatt en conseguir lo "Sublime" sólo por la dimensión". (Russell-Hitchcock, 3)

Forneaux Jordan hace este resumen:

"Fonthill fue un verdadero, si bien enloquecido, intento de recapturar un romántico agrupamiento de torres, torrecillas, escaleras, y claustros, que habían sido la esencia de las viejas abadías... Fonthill fue la casa de un loco, en ella había servidores descalzos con ropas de monje, carbón perfumado, orquestas en los bosques iluminados por la luz de la luna y magia negra en la capilla. Era, como el total del revival neogótico, un intento de realizar un sueño. Con el propósito de construir un convento encantado en los bosques de Wiltshire sobrepasó a la arqueología de Walpole".(171)

Desgraciadamente, al efectuar las fundaciones, los constructores no cumplieron con las especificaciones del arquitecto y la torre se desmoronó en 1825. Ambas colinas, la de las frutillas (Strawberry) y la de la fuente (Font) fueron inspiradas por el exaltado romanticismo de sus dueños. En su obra "El Castillo de Otranto" Walpole expresa claramente sus preferencias por lo misterioso y lo macabro de la Edad Media -su novela, llena de horrores y de suspenso dio el nombre de "gótico" al género que inauguró. No menos romántica es la fantasía del libertino Beckford, cuyo "Vathek" tiene como protagonista al Califa Harún Benalmotásim Vatiq Bilá, quien como Fausto, paga su curiosidad científica con el descendimiento al infierno. Tan exquisito era el deseo de Beckford de comunicar "infinitos horrores" al lector, que prefirió escribir en francés, idioma que según él era más apto para tal fin. En párrafos anteriores mencionamos a Piranesi como un buen ejemplo de clasicismo y romántico, por la impresión y el sobrecogimiento que inspiraban sus grabados de una Roma fantástica y descomunal. Con gran inteligencia Borges señala su influencia sobre la obra de Beckford -y sobre su elección de una arquitectura pasada, misteriosa y descomunal, agrego yo.

"Yo completaría la lista (la de las influencias) con las Carceri d'invenzione, de Piranesi, aguafuerte alabadas por Beckford, que representaban poderosos palacios, que son también laberintos inextricables". (Borges, 191)

Con estas obras se cierra un ciclo del renacimiento gótico, caracterizado porque en él la invocación de las obras del pasado buscaba activar la sensibilidad del espectador más que predicar con ejemplos una conducta; periodo en el que los elementos góticos fueron utilizados como reemplazantes de los gastados estilemas del último barroco, con una función no muy diferenciada de la del mero decorativismo.

Dentro de este marco trabajaron muchos arquitectos, tales como Chambers, los hermanos Adams - quienes realizaron algunos trabajos en Strawberry Hill- y el mismo John Nash, de quien se puede decir que tenía su estudio dividido en dos departamentos, uno neoclásico y el otro neogótico -en el que trabajó A. W. Pugin.

La arquitectura religiosa

Justamente por la pervivencia de los edificios construidos desde la Edad Media en adelante, las obras de arquitectura religiosa no fueron, comparativamente, abundantes durante el siglo XVIII, hecho al que se le sumaba la progresiva secularización de toda la sociedad europea.

En el siglo XIX ya no fue el fruto de un impulso o necesidad masiva, consensual, propio de todos los estratos sociales, tal como pudo haberlo sido en la Edad Media. En el siglo XIX quienes determinaron la existencia económica de la arquitectura religiosa, ya no fueron las necesidades directas del pueblo, sino las de la clase predominante, lo que se vio muy claramente en los países industrializados y en las regiones más urbanizadas. Y las motivaciones de los comitentes no fueron siempre desinteresadamente religiosas.

Como lo ha dicho, B.G.L. Clarke (2):

"La mayoría de las almas no estaba inflamada por la devoción cristiana y no se sentía urgida para levantar edificios donde ofrecer el sacrificio de la plegaria y de la oración. De ese modo la construcción de iglesias fue el problema de quienes sí eran religiosos y de aquellos que consideraban a la religión como una cosa buena para otras personas. Resultó ser una preocupación de las autoridades civiles y eclesiásticas y preocupación de los ricos, el hombre medio tuvo muy poco que ver con ello. Las iglesias tuvieron que ser construidas para él".

La sociedad, aún en medio de su secularización y desacralización, seguía considerando a la actividad religiosa como un quehacer importante y la posibilidad de asistir a oficios religiosos debería ser asegurada a todos.

Cuando a principios del siglo XIX se detectó que en los suburbios de Londres cerca de 200.000 personas no tenían dónde asistir a los oficios religiosos, la construcción de nuevas iglesias fue encarada no ya por las parroquias locales, sino por el Parlamento. En 1808 se votó un Acta disponiendo la construcción de 52 iglesias nuevas en Londres. El gusto dominante seguía siendo el clásico/neo-clásico y muchos aún pensaban -con Sir Christopher Wren- que el estilo gótico no merecía ser llamado arquitectura.

Pero la demanda de iglesias aumentó al mismo tiempo que crecía el renacimiento religioso del cual el movimiento de Oxford es un buen ejemplo. Para los gobernantes ambos hechos eran motivo de preocupación, a la vez que pensaban que un fuerte sentimiento religioso sería un buen antídoto contra los "desmanes" ocurridos durante la Revolución Francesa, atea y antimonárquica.

En 1836, el "British Critic" denunció la falta de iglesias y pidió "una gran cantidad de iglesias y de sacerdotes que residieran en ellas". El mismo "British Critic" aseguraba:

"Plantad una iglesia y las mejores flores de la cristiandad florecerán a su lado. Erigid una casa de oración y las otras instituciones crecerán como satélites de una luminaria mayor".

Las demandas por una acción oficial fueron fuertes, pero durante las guerras napoleónicas al estado no contó con fondos suficientes para satisfacerlas. En 1818, el Príncipe Regente mencionó la necesidad de la construcción de nuevas iglesias. En el mismo año se constituyó la Sociedad para la Construcción de Iglesias, la que hizo mucho por mantener y restaurar viejos edificios religiosos. Poco después el Parlamento votó un millón de libras para ser gastado bajo la supervisión de los Comisionados; seis años después otras 500.000 libras se agregaron a esta suma. Así nacieron las "Commissioners Churches", a las que el público llamó "Waterloo Churches". En veinte años se construyeron 134 iglesias, hasta llegar a un total de 214. Las estimaciones existentes indican que entre 1818 y 1823 se gastaron más de seis millones de libras esterlinas en la construcción de iglesias.

El estilo de las iglesias no fue mencionada para nada en el primer informe de los Comisionados (1821), pero más adelante se comentan el griego, el romano y el gótico y se recomienda a este último porque podía

construirse en ladrillo y por ende no resultar tan caro. De las 240 iglesias que se construyeron con el régimen de la "Church Building Act", 174 lo fueron en lo que entonces se entendía como estilo "gótico".

Sin embargo, en un principio la preferencia no fue marcada para el gótico; muchos arquitectos prefirieron el neoclásico, como fue el caso de John Nash.

Sin ningún rigor arqueológico poco a poco comenzó a utilizarse el neogótico aún por aquellos arquitectos cuyas preferencias estaban divididas entre ambos estilos, como en el caso de Sir John Wyatt y de Sir Charles Barry, autor el primero de Fonthill Abbey y de la Casa del Parlamento el segundo; edificios ambos que son los ejemplos más destacados del neogoticismo.

Por el mismo proceso asociacionista que convalidó al neoclasicismo se impuso la idea de que el estilo gótico era el que más convenía a las iglesias cristianas. El gusto popular, entretanto, seguía siendo partidario de las viejas iglesias medievales.

Como lo resume Clarké(44):

"Los templos griegos eran extranjeros y paganos; las iglesias italianas eran extranjeras; también lo eran las iglesias francesas, alemanas y muchas otras iglesias que no fueran las nuestras. Nosotros somos cristianos e ingleses: no hay por lo tanto otros modelos que nos vengan bien y que no sean las iglesias construidas por nuestros abuelos...

... Hay varias razones para la adopción del gótico, algunos, diseñaron en estilo gótico porque era romántico, otros porque era barato. Unos sintieron que era esencialmente inglés, razón por la que fue adoptado para las nuevas Casas del Parlamento. Pero había otra razón, la más impresionante de todas: era cristiano. Los profetas del neogótico comenzaron a predicar fervorosamente que no habla otro estilo posible para un arquitecto cristiano, o para quien manda construir una iglesia cristiana y en fin, para quien construye cualquier tipo de edificio en un país cristiano".

El líder indiscutido de esta tendencia fue A. W. Pugin, quien impulsado por sus inquietudes religiosas y sus preferencias arquitectónicas se convirtió al catolicismo en 1834. La estricta relación que Pugin estableció entre arquitectura y religión y entre arquitectura y moral fue criticada por sus contemporáneos. Sin embargo, aun sus adversarios religiosos, como la Candem Society, la aceptaron como hipótesis para todo planteo arquitectónico. Por último, la idea de una arquitectura religiosa coherente con el impulso religioso que le daba origen, fue aceptada por todos.

Gran parte de la obra arquitectónica de Pugin se realizó gracias a la ayuda de ricos e influyentes católicos, como lo fue el Earl de Shrewsbury, John Talbot, con cuyo dinero Pugin levantó muchas iglesias en el norte de Staciford. Dentro de estas obras se cuenta una de los más destacados logros de Pugin, la iglesia de St. Chad, (1839) en Birmingham y la propia residencia de Lord Shrewsbury, Alton Towers. Esta última obra igualaba en magnificencia a Fonthill de Beckford, y en ella el manejo de las formas góticas es menos ampuloso y más sereno.

Pero en general, Pugin, devoto de su arquitectura pero también devoto de los principios religiosos y morales que la avalaban, construyó iglesias austeras, en las que la pobreza, resultante de los escasos fondos con los que se construían, era exaltada como una virtud. En casi todas sus obras, Pugin sacrificó la mayor parte de la decoración exterior para obtener mejores interiores.

La Iglesia de Santa María, en Saltsboard, costó £ 1.500.-, San Jorge, en Sallword costó £ 20.000.- mientras que la iglesia de San Pancracio, de Inwood, costó más de £ 80.000.- y la iglesia de Butterfield de Todos los Santos en la calle Margaret, costó £ 70.000.- a pesar de ser pequeñas en comparación con la iglesia de San Jorge de Pugin.

Es quizá en la obra de Pugin donde se nota con claridad el pasaje de un neogótico sentimental y decorativista, propio del siglo XVIII, a un neogótico comprometido con profundos ideales meta-arquitectónicos, tal como el utilizado en San Giles, en Seatie, (1841) donde según Pugin "tuvo la oportunidad de crear un verdadero revival", y ya sabemos cuánto quería decir con esto.

Impuso el mismo carácter a sus trabajos no eclesiásticos, como su propia casa en St. Mary's Grange, en Salisbury (1835); el palacio del obispo de Birmingham, (1840); y el hospital de San Juan en Alton (1840). Pero sin lugar a dudas, es en sus pequeñas iglesias donde Pugin destacó la austeridad -qué continuando una tradición que naciera con San Bernardo- intentó conseguir en sus obras. Para Alexandra Gordon Clark

"Sus numerosas iglesias pequeñas, a menudo levantadas en las áreas industriales de las Midlands, tienen torres asimétricas con espiras, porches al sur, característicos de las iglesias parroquiales medievales; naves laterales bajas, prebisterios que se proyectan profundamente en el extremo oriental de la iglesia; el resultado es una composición eficiente, compleja e irregular, donde el plan y cada una de sus partes

resultado es una composición eficiente, compleja e irregular, donde el plan y cada una de sus partes depende de un requerimiento del ritual. El simbolismo está expresado en tres dimensiones. Lo pintoresco resulta ahora lo funcional. Pugin supo muy bien como realizar variaciones de esta planta básica y sus diseños se adaptaron con sensibilidad a sus emplazamientos particulares... Siempre respetó las tradiciones y los materiales locales. La vitalidad y el entusiasmo del hombre en sí mismo, tan evidentes en sus escritos, faltan sin embargo, en estos magros y despojados edificios, que difícilmente pueden soportar la comparación con sus prototipos medievales." (Gordon Clark, 147)

Cuando, con desesperación, Pugin escribió a John Harciman en 1851: "mis escritos, mucho más que lo que yo haya podido hacer, han revolucionado el gusto de Inglaterra"; estaba totalmente en lo cierto.

Su prédica, que defendía a la arquitectura medieval como consecuencia de una exaltada defensa de la iglesia Católica Romana, no fue oída con buenos oídos por los seguidores de la Iglesia de Inglaterra. Además, toda vuelta demasiado entusiasta al medievalismo era sospechosa de papismo.

A pesar del recelo contra Pugin, el estilo neogótico fue aceptado y preferido por los principios que él defendía. La arquitectura gótica aparecía como el mejor símbolo arquitectónico de la cristiandad y un magnífico instrumento del renacimiento religioso.

Por las mismas razones simbólicas, el movimiento de Oxford encabezado por el Cardenal Newman, prefirió el gótico. Little more es un buen ejemplo; pero después de la conversión de Newman al catolicismo, el "revival" gótico volvió a ser asociado con el papismo

"Lo que deseaban los seguidores del movimiento de Oxford era revivir el viejo ritual y para conseguirlo necesitaba iglesias apropiadas -iglesias con aliares y presbiterios- más aún, necesitaban agitar la imaginación mediante símbolos y para esto precisaban que

tanto la arquitectura como la escultura fueron ricas en formas simbólicas. En resumen, querían una verdadera iglesia gótica... Si los requerimientos anglicanos hubieran permanecido inalterados, el gótico hubiera sido abandonado como estilo eclesiástico, y el revival hubiera muerto como un romanticismo bectfordiano... Los tractarianos llegaron al estilo gótico desde un punto de partida distinto al de Pugin; éste había dicho: para revivir a la arquitectura gótica es necesario revivir las viejas formas de oración; ellos decían: para revivir las viejas formas de oración hay que revivir a la arquitectura gótica. El impulso de Pugin fue esencialmente arquitectónico, el de ellos, fundamentalmente religioso." (Clark, 68)

En 1839, estas ideas fueron defendidas por una sociedad creada a tal efecto: la Cambridge Carriden Society.

La Sociedad Carriden de Cambridge

J. M. Neale y Benjamin Webb fueron los fundadores de esta sociedad. Integrantes del Colegio de la Trinidad (Cambridge) resolvieron a organizar los estudios sistemáticos de la arquitectura gótica y de la liturgia cristiana. Tomaron el nombre de un viejo anticuario y sus declarados propósitos fueron:

"promover el estudio de la arquitectura eclesiástica y restaurar los mutilados restos arquitectónicos existentes".

Entre 1839 y 1842 la Sociedad publicó una serie de trabajos sobre temas que abarcaban todo lo que tuviera que ver con las actividades religiosas. A partir de 1841 editaron una revista, "The Ecclesiologist",

"cuyo nombre significó el estudio de las iglesias góticas. Esto fue hecho sin desmayo. Los eclesiologistas tenían días de trabajo de campo durante los cuales visitaban iglesias, descubrían fuentes bautismales, descascarando revestimientos de yeso para descubrir fuentes escondidas." (Clarke, 76)

En lo referente al estilo, los eclesiólogos intentaron demostrar la superioridad del estilo gótico del siglo XIII, sobre cualquier otro periodo, anterior o posterior. Analizando las distintas vicisitudes por las que había pasado la iglesia de Inglaterra, descubrieron en ese período su momento más ortodoxo.

"The Ecelesiologist" se publicó hasta 1868 y su prédica tuvo mucha resonancia. Difundió estudios y teorías; criticó las construcciones nuevas, propuso restauraciones, reconstrucciones y reformas.

En su primer número aconsejaba como construir la Catedral y las parroquias de Nueva Zelandia -a solicitud de los obispos neocelandeses. Es sorprendente descubrir, dice Clarke (81) que:

"se recomendaba el estilo normando, que la sociedad no admitía en Inglaterra, pero la revista dice: como la obra va a ser hecha principalmente por artistas nativos, parece natural enseñarles primero este estilo que fue el primero que se realizó en nuestro país; debido a su rusticidad, a su masividad y al carácter grotesco de su escultura probablemente será más fácilmente entendido y apreciado por ellos."

La revista llevó adelante una política de "funcionalismo" arquitectónico que se revela muy bien en un artículo donde se sostenía:

"El requisito más importante al erigir una iglesia es que sea construida de tal manera que las Rúbricas y los Cánones de la Iglesia de Inglaterra puedan ser convenientemente observados y los sacramentos administrados decentemente de acuerdo con lo que las rúbricas indican. ¿Pero cómo puede el presbiterio permanecer donde estuvo en tiempos pasados cuando no hay ni siquiera un presbiterio? ¿Cómo puede el ministro bautizar públicamente en la fuente de piedra, si ésta está en el viejo lugar usual pero rodeada de galerías, donde seguramente el oficiante no podrá ser visto ni oído? " ...

A lo que se agregaba: "una iglesia pobre no tiene porqué ser no-funcional".

Más adelante se dice:

"El estuco, la pintura y la composición no están fuera de lugar en el teatro y en la casa de baile, pero en la casa de Dios todo debe ser real. La simplicidad no tiene que ser inconsistente con la reverencia, la pretensión sí".

Volvían a aparecer los ideales austeros de San Bernardo, quien criticaba a la ornamentación por su vanidad y disfuncionalidad. Tal como lo planteó Pugin y luego lo plantearía Ruskin se asoció a la ornamentación ficticia y superflua con una actitud moral: la falsa ornamentación, el yeso que imita piedra, es igual a hipocresía.

Ética y arquitectura.

Esta relación entre ética y arquitectura sería desarrollada brillantemente por Ruskin y Morris y muchos de sus aspectos serían recogidos por el movimiento moderno de comienzos del siglo XX.

La teoría fue más lejos, para construir una buena obra el arquitecto debe proceder con fe, con humildad y con un profundo sentido de su responsabilidad, tal como lo habían hecho los arquitectos medievales.

Por un lado se recordó a los arquitectos que la construcción de una iglesia era empresa más digna que la construcción de una fábrica, una estación o "un palacio socialista" y por el otro se señaló que esto requería de ellos una gran formación moral.

Dice "The Ecclesiologist":

"Quien intente construir iglesias que rechace todo pensamiento egoísta y mercenario, siéntase satisfecho de trabajar al servicio de Dios sin cuidar de su propia fama personal".

Esta moral se lleva también a los materiales, quienes la simbolizan. El ladrillo es menos noble que la piedra, pero más noble que el cemento porque "expresa lo que es".

El simbolismo del neogoticismo

En 1843, Neale y Webb tradujeron la primera parte del libro de Guillermo de Durandus, obispo de Mende en el siglo XII, "Rationale Divinorum Oficiorum". En la introducción expusieron su doctrina:

- 1) No existían arquitectos que pudieran construir buenas iglesias porque lo que se precisaba no era sólo ingenio o copia -como lo había señalado Pugin sino arquitectos con corazón religioso. Los mejores edificios eran los construidos por los mejores hombres;
- 2) el arquitecto debería ser hombre de la Iglesia:

- 3) un arquitecto de iglesias debería diseñar solamente arquitectura religiosa;
- 4) la construcción material simboliza, corporiza, figura, representa, expresa, responde a algún tipo de significado abstracto.

Estos son los principios básicos de la teoría. Sigue una defensa extrema del simbolismo; no sólo de los símbolos cristianos más usados, como la cruz, el cordero, el pescado; sino de otros menos inmediatos como los números. Uno, la unidad de Dios; dos, la naturaleza de Cristo; tres, la Trinidad; cuatro, los evangelistas; seis, los atributos de Dios; siete, los dones del espíritu; hasta llegar a los 380 sirvientes de Abraham que se corresponden con los padres de Nicea.

Esto da cabida a todo tipo de metáforas y alegorías, pero en esta consideración de la arquitectura como semiosis se configura un antecedente de la postura, que posteriormente asumiría el funcionalismo:

"El hecho de que todo lo que existe esté adaptado a un cierto fin o uso es suficiente para presuponer este fin o uso. ¿Quién puede ver un hecho sin distinguir las relaciones con las necesidades o deseos que lo produjeron? Brevemente, la cosa, cualquiera que sea no sólo contesta sobre aquello para lo que fue creada, sino que de alguna manera representa o simboliza materialmente la voluntad abstracta de operación de la mente que la originó, Mostradnos un jarro y un tenedor ¿no representa la cavidad de uno y la punta del otro la necesidad que fue satisfecha con su creación? "

A partir de esto el eclesiologismo llega al uso y al abuso del simbolismo, proponiendo todo tipo de alegorías. Hay de todo para simbolizar y formas que simbolizan todo. "Cualquier trío simboliza la Trinidad, cada detalle formal, cada configuración toma el carácter de un símbolo y la lectura se hace por último tan complicada y tan polisémica que los significados buscados se pierden en esa maraña o estridencia semántica.

El libro de Durandus contenía un estudio igualmente detallado y extenuante:

"La iglesia consiste de cuatro paredes, es decir, está construida según la doctrina de los cuatro evangelistas... En los templos de Dios las fundaciones son la Fe, que es creencia en, cosas no vistas. . . el techo es la caridad que cubre a una multitud de pecadores". . .

y así siguiendo, parte por parte.

En 1846 la Sociedad Candem cambió su nombre por el de "Ecclesiological Society" y trasladó su sede a Londres donde prosiguió con sus trabajos de difusión y redactó las normas de un orden "gótico", una "gramática" de la "moderna y solicitada" arquitectura "anglo-gótica".

En Cambridge se formó la Cambridge Architectural Society que continuó a su vez la obra de los eclesiologistas desde un punto de vista más estrictamente arquitectónico.

El eclesiologismo había triunfado, por lo menos en el mundo anglo sajón, bajo su dirección se llegó a estudiar un gótico apto para las colonias inglesas tropicales. En New York se fundó una sociedad que, con los mismos fines que la originaria de Cambridge, publicó también su "New York Ecclesiologist".

La difusión del neogótico religioso

William Butterfield (1814-1900) puede ser tomado como el arquitecto que mejor concretó en obras los ideales de Pugin y de los eclesiologistas; para él el neogótico es un estilo aceptado, sobre el que toda discusión es superflua y abandonados los matices polémicos de la opción neoclásico-neogótico, su obra se concentra en la función que sus edificios debían cumplir, lo que no significa el abandono de las formas estilísticas medievales, sino su uso directo, aplicado a la función; más que el estudio y la búsqueda de ejemplos en los edificios históricos. Aunque en muchas de sus obras más importantes, como la Iglesia de Todos los Santos, en Margaret Street, (1849-59), o la Capilla del Colegio Keble (1873) fueron criticadas por su excesivo decorativismo, el problema principal que se plantea Butterfield no es formal, de fidelidad estilística a sus modelos; si lo es el conseguir que el estilo gótico se convierta en el verdadero estilo de su tiempo y para ello es necesario adecuarlo a la época vigente.

El estilo ya no puede ser utilizado como un evocador de una época misteriosa que despierta sensaciones nostálgicas en el espectador; ni tampoco puede ser considerado como un instrumento para la reconstrucción de una mejor sociedad, como lo pensó Pugin. Los eclesiologistas habían abierto el camino para un uso del gótico como instrumento funcional: aconsejaron iglesias medievales para poder practicar una liturgia medieval. A partir de esta fundamentación funcionalista, Butterfield intenta que su arquitectura se adecue a los tiempos que

tir de esta fundamentación funcionalista, Butterfield intenta que su arquitectura se adecue a los tiempos que le tocaron vivir. Abandonó todas las connotaciones nostálgicas y poéticas y sin abandonar las formas góticas -que de este modo se desmantalaron- se concentró en dar respuesta con su arquitectura a las necesidades de la arquitectura religiosa de su época.

En esta actitud profesional se basa la intensa vida arquitectónica de Butterfield, y como ocurrió en muchos casos, su propio profesionalismo lo llevó a adoptar una actitud ecléctica que le permitió no cejar en su preferencia por el gótico y restaurar un gran número de edificios neoclásicos, fundar el Ateneo Griego y tener su estudio en los Adelphi, el célebre conjunto neoclásico proyectado por los hermanos Adam, actitud que hubiera sido herética para Pugin, quien siempre vivió en entornos neomedievalistas.

Sin embargo, cuando William Morris inició su movimiento de los Arts and Crafts, Butterfield, se asoció con él para la creación de la Morris Company, dedicada a la producción y venta de objetos diseñados bajo la inspiración medievalista.

Grande fue la cantidad de obras que construyó Butterfield, entre ellas muchas iglesias y abadías que hubieran entusiasmado a los primeros arquitectos neogóticos, pero el consciente abandono del propósito de emocionar de Butterfield resultó en una cierta "frialidad". Quizá sus mejores obras sean esas pequeñas iglesias como las de Langley, en Kent; Wikeham, en Yorkshire y Milton, en Oxfordshire, todas realizadas después de 1850. Pero, como escribió Paul Thorrison:

"Para la época de Milton, su estilo doméstico se había desarrollado mucho más allá del gótico puginiano, había producido un pequeño grupo de edificios, que pudo haber tenido una influencia mayor que otros que él mismo construyó. No había ningún tipo de antecedentes satisfactorios en la edad media para el diseño de escuelas para localidades pequeñas, ni para casas parroquiales y los arquitectos neogóticos estaban obligados a elaborar solos sus propias soluciones de los problemas de estilo y de planta que estos nuevos temas presentaban. El mismo Pugin fracasó ante este desafío, pero Butterfield fue capaz de seguir los principios funcionales de Pugin hasta sus últimas conclusiones lógicas y desarrollar un estilo arquitectónico secular totalmente nuevo". (171).

En sus obras, Butterfield mantuvo una actitud típica de todos los arquitectos neogóticos, buscar una estrecha relación entre la arquitectura y el encuadre cultural de su época; la trayectoria de su vida personal y la cantidad de trabajos que le fueron encomendados le alejaron de estas preocupaciones y sus últimos trabajos no son más que ejercicios decorativistas neogóticos alejados por igual de sus modelos históricos y de la realidad contemporánea.

"Las esperanzas juveniles de reconquistar una sociedad cristiana, resultaron ilusiones obvias frente al triunfo de la moda del estilo gótico; aquél a quien su espíritu de pionero lo había conducido a experimentar con hierro en 1840, se tornó en 1860 en un pesimista, lleno de disgusto por el progreso victoriano, por los barcos de hierro, por las exposiciones internacionales, por las tendencias de los científicos a perder su fe y la tendencia de los clérigos a perder su sentido común". (Thompson, 178).

Sir George Gilbert Scott

La figura de George Gilbert Scott (1811-78) es la más clara para perfilar la imagen de un arquitecto neogótico en pleno período victoriano.

"Quien haya intentado simplificar un período de la historia, sabe que no lo puede hacer sin cierto monto de distorsión, y que su mejor esperanza es encontrar una personalidad representativa o un evento que le provea de un símbolo de todo el complicado problema. Estudiando el revival gótico después de 1850, existe -afortunadamente- un hombre que puede ser usado sin violencia de la verdad. En sus propios días Gilbert Scott fue considerado como el más grande arquitecto del revival, y aún puede ser tomado como el más representativo". (Clark, 159).

Esto fue escrito por Clark en 1929, en 1949 corrigió su opinión aclarando que si bien Scott gozó (le un gran prestigio en la Inglaterra victoriana, nunca fue aceptado por la minoría pensante, situación que no afecta su representatividad como modelo de arquitecto revivalista victoriano. Scott fue el típico arquitecto de la clase media, en un momento en que ésta había aceptado sin reticencias al neogoticismo. Aceptación que fue posible gracias a los ejemplos de los primeros revivalistas y a la pérdida de filo de las posiciones ideológicas del goticismo a lo Pugin. El neogótico se incorpora al repertorio de las opciones estilísticas posibles y esta

cismo a lo Pugin. El neogótico se incorpora al repertorio de las opciones estilísticas posibles y esta incorporación le hace perder "peligrosidad" a la vez que facilita su aceptación. Scott adquiere su representatividad de tres condiciones:

1. Fue profesional mente exitoso, desde 1878 construyó por lo menos 730 edificios;
2. Maneja el estilo neogótico cuando éste ya no es polémico, se descarga de sentidos anteriores y se carga de nuevos significados para reencontrarse, al fin del siglo XIX, en la misma posición de validez con respecto a otros estilos, que tuvo a comienzos del movimiento historicista.
3. Fue quien desarrolló -no con gran brillantez- las teorías arquitectónicas generales subyacentes en las propuestas neogóticas explicitándolas de tal manera que a pesar del pobre ejemplo de sus obras, tuvieron un gran peso en el desarrollo de la teoría moderna de la arquitectura. Y esto fue posible debido a que el objetivo arquitectónico -y teórico- de Scott fue desarrollar a partir de los postulados básicos del revival, un estilo propio de su época.

En este sentido se lo puede equiparar a la figura de Viollet le Duc, ambos despojaron al neogotismo de sus asociaciones románticas, se concentraron en sus cualidades funcionales y estructurales, destacando aquellos aspectos racionalizables que podrían ser la semilla de un estilo contemporáneo. Que Scott no andaba errado lo prueba la figura de Frank Lloyd Wright, quien hace suyos estos principios para plantear una arquitectura absolutamente contemporánea.

Scott no logró nada parecido durante su vida, trabajó como un típico arquitecto del siglo XIX produciendo una cantidad tremenda de obras. Clark da una lista -que considera incompleta- donde figuran 39 catedrales, 486 iglesias, 25 escuelas, 23 casas parroquiales, 43 mansiones, 26 edificios públicos, 58 trabajos monumentales y 25 colegios y capillas de colegios. Su estudio fue una gran fábrica productora de diseños, una empresa en el sentido moderno de la palabra. Scott no reprodujo las condiciones de trabajo de sus admirados arquitectos góticos en las cuales una vida sólo alcanzaba para una o dos obras, sino actuó como un capitán de industria, produjo todo lo que pudo. Su éxito se debió a su gran capacidad de trabajo. Su actividad profesional comenzó a partir de la Ley de los Pobres (1834) que implicó la erección de numerosas casas de caridad muchas de las cuales se debieron a Scott. Su gran efectividad, más que la calidad de su arquitectura, atrajo a muchos clientes. A partir de 1840 la capacidad productiva de Scott se concentró en seguir paso a paso las indicaciones de los eclesiologistas. Sus iglesias son modelos de adecuación a su función al mismo tiempo que exponentes concretos de la doctrina de Pugin, que, a pesar del catolicismo de su autor, fue seguida por Scott hasta el fin de sus días. En sus escritos Scott dice:

"fui despertado de mi sopor por el trueno de los escritos de Pugin. Y recuerdo bien el entusiasmo de aquellos que me excitaron una noche que viajaba en ferrocarril... desde entonces fui un nuevo hombre. .

El primer gran éxito de su carrera ocurrió en 1844 cuando fué seleccionado para representar a Inglaterra en el concurso de la Iglesia de San Nicolás en Hamburgo, Scott viajó a Alemania y dibujó infatigablemente catedrales góticas. A pesar de la oposición de los eclesiologistas que no admitían el uso del neogótico para una iglesia luterana - veían en ello un sacrilegio doble: arquitectónico y religioso- Scott participó y ganó el concurso. A partir de este momento el mismo se consideró un gran arquitecto. Su éxito y el prestigio asociado le permitieron oponerse a los candemianos que habían resuelto en 1847 una estrategia "destructiva", es decir, demoler las iglesias antiguas para reconstruirlas en un pulido estilo gótico. Scott se opuso manteniendo porches antiguos que no pertenecían a un estilo dado y reconstruyendo iglesias tal como fueron, con un criterio histórico y no historicista.

Scott trabajó en un momento en que el neogótico había sido aceptado por todos, sobre todo luego de la consirucción de la Casa del Parlamento, donde el neogótico fue oficialmente asociado con la nacionalidad inglesa. Por otra parte, los escritos de Ruskin habían trascendido el ámbito profesional y artístico hasta llegar a un público más extenso. El neogótico ya no es polémico en oposición a otros estilos, sino una cuestión de gusto. En 1857, Scott escribió sus "Observaciones sobre" la arquitectura secular y doméstica, presente y futura" que es una de las más convincentes apologías del neogoticismo.

"Su argumento es éste, hemos perdido el estilo vivo de una buena arquitectura. Elegimos entre estilos muertos; idealmente deberíamos crear algo completamente nuevo y esto es imposible debido a que, con nuestro sentido histórico, nunca podemos olvidar completamente los estilos del pasado. Por lo tanto, el mejor de los modos sería elegir entre aquellas viejas maneras de construir, primero aquella que sea más cercana a los hechos actuales de la construcción y por lo tanto más adaptable a nuestras necesidades; segundo, más cercana a la naturaleza en cuanto a los detalles decorativos y tercero, la que más mantenga las tradiciones nativas. No hay ninguna duda de que estas cualidades corresponden al gótico más que a ningún otro de los estilos derivados del clásico, por lo tanto, debemos adoptar el gótico, pero

a ningún otro de los estilos derivados del clásico, por lo tanto, debemos adoptar el gótico, pero debemos usarlo tan libremente que eventualmente resulte un nuevo estilo el estilo moderno". (Clark, 168).

En esto Scott se alejaba de las ideas precedentes que sustentaban a los revivals, no pretendía volver -ni idealmente como Walpole, ni realmente, como Pugin- a una época anterior copiando sus formas arquitectónicas 'sino que pretendía encontrar un estilo propio, moderno, a través de los principios que inspiraron a la arquitectura de la época elegida como modelo, ayudado por los conocimientos históricos acumulados hasta entonces.

Pero si Scott pudo explicitar una teoría coherente, su situación profesional nunca le permitió alejarse de las circunstancias inmediatas y coyunturales. La más famosa de sus actuaciones se dio en la llamada "batalla de los estilos".

Como he dicho antes, para mediados de siglo el gótico estaba aceptado como un estilo más; el precio de su aceptación fue el compartir con otros estilos el panteón arquitectónico. A raíz de la construcción de nuevas oficinas gubernamentales, cuyo proyecto se eligió por concurso; el primer ministro Palmerston se opuso al uso del estilo gótico, encarando el problema como un problema de gusto. La discusión, que se llevó a cabo en el Parlamento, se planteó entre seguir los principios del clasicismo "a lo Palladio" o adoptar las formas góticas. En las entrevistas que Scott mantuvo con Palmerston, el primer ministro no tuvo inconvenientes en decirle al arquitecto que el estilo gótico no era de su gusto. Para no causarle ningún perjuicio Palmerston le propone a Scott que rediseñe el edificio adoptando un clasicismo atemperado, italiano. Scott repuso que su defensa del neogótico se basaba en principios casi absolutos, irrenunciables. Estas no fueron razones para, el impulsivo premier inglés y el arquitecto -entre cuyos principios también se contaba el de no perder ninguna obra- aceptó por fin (luego de pasar por el estilo bizantino), diseñar las oficinas en un pulcro estilo "italianate".

Los argumentos empleados en esta discusión revelan la preeminencia de una actitud desprejuiciada hacia los estilos, que ya no son consideradas como portadores de ningún significado trascendente y cuya adopción depende tan sólo del gusto. Por ejemplo, durante las discusiones se utilizaron argumentos como estos:

Scott: En Inglaterra hay más edificios góticos en construcción que de cualquier otro estilo (apelación a lo nacional);

Palmerston: los edificios de estilo clásico son todavía una mayoría considerable...

La discusión, aún en el Parlamento, se estructuró alrededor de razones de ese tipo, la elección racional, era pues, imposible. En medio de las idas y venidas se llegó a proponer a Scott -rogándole que no se ofendiera y aclarando que se trataba de un reconocimiento a su fidelidad estilística- el nombramiento de otro arquitecto, como segundo suyo, que proyectara el edificio "a la italiana", de tal modo que Scott no se viera obligado, a proyectar en un estilo del que abominaba.

En este momento, todo dogmatismo neostilístico había sido abandonado en medio de ese desconcierto artístico que hemos mencionado al analizar el encuadre cultural de la época.

Personalmente Scott pudo consolarse cuando el hotel que el proyectara en neogótico, para la estación de San Pancracio, se convirtió en un éxito. El mismo éxito lo acompañó en su proyecto del monumento al Príncipe Alberto, donde su neogoticismo pudo expresarse sin limitaciones.

La actitud romántica de Scott no pudo ser practicada completamente debido a la gran cantidad de obras que realizó. Fue un capitán de industria más, si bien el resultado de su producción eran proyectos de arquitectura.

Y con este modo de producir, toda acción personal -condición sine qua non del romanticismo- era imposible.

Dice Clark:

"Una vez, habiendo Scott abandonado la ciudad en el tren de las seis; se encontraron en su oficina con un telegrama enviado desde una estación de las Midlands, que preguntaba: "¿Para qué estoy aquí ". (Clark, 173).

En último análisis, Scott no fue un buen arquitecto, pero su influencia fue muy grande, tanto por el éxito que tuvo como profesional, como por sus escritos, los -que tuvieron una difusión sólo superada por los escritos de Ruskin.

Europa y los Estados Unidos

En el continente la defensa de; gótico siguió caminos parecidos, aunque con menos virulencia ideológica y con una promiscuidad mayor con el siempre presente eclecticismo. Desde el principio el renacimiento de la Edad Media se nutrió de un renacer religioso y del renacer de una conciencia nacional, sobre todo en Francia. Allí la polémica de los estilos, neogótico vs. neoclásico, se planteó en diferentes términos de como ocurrió en Inglaterra. No hubo, en Francia, posiciones extremas entre los arquitectos, como las hubo en pintura - Ingres vs. Delacroix- más bien la posición imperante fue el eclecticismo, aunque hubo figuras, como la de Viollet le Duc, que defendieron a un historicismo en contra de otro. Pero estos fueron gestos aislados y los arquitectos practicantes se reservaron siempre el derecho de diseñar en uno u otro estilo. Pero se trató de un eclecticismo diferente al del final del siglo, la elección de un estilo se realizaba de acuerdo con una conducta romántica, había en ella algo más que un problema de gusto y la adopción de un estilo suponía la aseveración de principios que constituían toda una ideología. Como ya hemos dicho antes, tanto los artistas neoclásicos como los artistas neomedievalistas estaban animados por el mismo impulso emotivo que los llevaba a rescatar modelos antiguos cargándolos de significaciones modernas. Esto permitía ese eclecticismo restringido que es característico de los arquitectos que actuaron en las primeras tres cuartas partes del siglo XIX. Dice Hautecoeur:

"El espíritu de Piranesi se modificó pero anima todavía a los artistas de los cuales el vocabulario es clásico pero la sintaxis es ya romántica" (Hist. de l'art, 152).

El caso de Hittorf (1792-1868) es típico. Yerno de Lepère, es un decidido partidario de la arquitectura clásica, pero, siguiendo las consecuencias lógicas de su historicismo, cuando descubre que los templos clásicos estaban cubiertos de pinturas policromadas, adopta la policromía en sus obras, lo que es aplaudido por los románticos aunque utilizara formas clásicas". Hubo otros intentos Francia de unir el romanticismo "irracional" con lo razonable, Gilbert (1793-1874) y H. Labrouste (1801-1875) rechazaron el "falso clásico" griego y adoptaron para sus edificios modelos extraídos del primer renacimiento y aún del prerrenacimiento. De este modo se cumplían los requisitos de ser "nacionales" y "racionales". Inmediatamente después de la caída de Napoleón, el estilo gótico significó en Francia la vuelta a un pasado monárquico y católico. El neomedievalismo tuvo entonces un carácter significativo distinto al que tuvo en Inglaterra, donde las principales ideas asociadas eran: lo nacional, lo religioso, lo comunitario; tal como lo expresaban las prédicas de Pugin y Ruskin. Al principio, pues, el neogoticismo se asoció con una ideología reaccionaria, opuesta al racionalismo clásico del Imperio napoleónico. Al mismo tiempo se produjeron estudios y restauraciones -como la de Saint Denis- y sobre todo la corriente literaria que desde Chateaubriand a Victor Hugo revivió la exaltación de la Edad Media francesa. La Comisión Nacional de Monumentos Históricos estudió el inmenso patrimonio arquitectónico de Francia, tarea que también llevó a cabo la Sociedad Francesa de Arqueología. A partir de 1835 se construyen muchas residencias neogóticas. La monarquía de Julio ayudó a alterar las connotaciones reaccionarias que el neogótico tenía bajo la Restauración.

Luis Felipe no rebajó la imagen de Napoleón, sino que aprovechó de su inmensa popularidad, de hecho, gran parte de las construcciones iniciadas por el Emperador fueron terminadas durante la monarquía de Julio el Arco de Triunfo de la Estrella y la Madelaine entre otros. En este contexto el neomedievalismo se despojó de sus significados más reaccionarios para asumir otros más populares: lo francés, la libertad burguesa, la tradición religiosa.

Dice Russel Hitchcock:

"En Francia como, en Inglaterra, una nueva y más seria fase del revival gótico se abrió al final de los años treinta, guiado por los ideales de un renacimiento gótico de una serie de escritores que van desde Chateaubriand hasta Montalembert, No se inició, en estilo gótico, ningún gran edificio público, como el Parlamento de Londres; pero algunas iglesias proyectadas alrededor de 1840 intentaron por lo menos ser tan ejemplares como las de Pugin; también fueron considerablemente más ambiciosas en tamaño y consideración que la mayoría de los encargos que en su momento habían realizado los clientes católicos o anglicanos camdenianos. (105).

El cambio de gusto se evidenció en las reformas del Mausoleo de la Familia de Orleáns, la Capilla de San Luis, en Dreux. La Capilla había sido construida en forma clásica, en 1816, teniendo como modelo al Panteón de Agripa. En 1839, P. P. Lefranc la remodeló por orden de Luis Felipe en estilo gótico.

La obra más espectacular fue proyectada en 1839 por F. C. Gau (1790-1854), arquitecto alemán, se trataba de Santa Clotilde, en París. La estructura pensada por Gau utilizaba todos los recursos del acero y su novedad retrasó la construcción de la iglesia hasta 1846. El movimiento neogótico en Francia y en general en Europa, no se inició, como en Inglaterra, con la construcción de numerosas pequeñas iglesias parroquiales, sino

pa, no se inició, como en Inglaterra, con la construcción de numerosas pequeñas iglesias parroquiales, sino con edificios de gran porte e importancia.

Uno de los más decididos defensores del neomedievalismo fue J. B. A. Lassus (1807-1857), quien terminó las obras de San Nicolás, en Nantes en 1843. Lassus se formó con Lebas y con Labrouste y trabajó con Viollet le Duc en la restauración de edificios góticos. Como él, fue un estudioso del período medieval y escribió en 1842 un erudito estudio sobre la catedral de Chartres. Lassus construyó otras obras, entre ellas San Nicolás en Moulins y San Pedro en Dijón, pero, á pesar de sus vastos conocimientos, sus obras carecieron de la calidad de detalles y de la calidad espacial que tuvieron los ejemplos góticos ingleses. En 1845 una estimación quizá exagerada indicaba que en Francia se habían construido unas doscientas iglesias neogóticas.

A pesar de su profunda raigambre nacionalista, el estilo neogótico se internacionalizó, satisfaciendo necesidades simbólicas preponderantemente religiosas. Este fenómeno significó una nueva actitud frente al neogótico. Sí se piensa que la adhesión al neoclasicismo se basó en adhesiones a ideas abstractas tales como la democracia, la belleza, que por su propia naturaleza no tenían fuerte relación con circunstancias particularizadas y eran, por lo tanto, patrimonio universal; el neogótico se postuló como un estilo nacional. En tal sentido fue defendido en Inglaterra y en Francia. A este nacionalismo se le agregaba la idea religiosa del neogótico como el estilo del cristianismo. Por esta segunda vertiente llegó a América y así Nueva York pudo tener su Catedral de San Patricio y La Plata su inconclusa, Catedral gótica, por no citar sino dos ejemplos.

Hubo incluso, un momento, en que la asociación gótico-anglicanismo llegó a considerarse tan excluyente que fue usada como argumento para criticar a Scott por participar en un concurso -el de la iglesia luterana de Hamburgo- cuyo objeto no era una iglesia anglicana, considerándose como un sacrilegio arquitectónico el utilizar el queridotgótico para una obra de una secta "rival".

Por supuesto, en otros lugares del mundo no pudieron sostenerse posiciones tan excluyentes y el neogótico pronto fue patrimonio de todo el cristianismo, desde el catolicismo hasta la más remota fracción protestante. En los dominios británicos las indicaciones de los eclesiologistas fueron seguidas minuciosamente, ejemplo de ello es, entre otros; la Iglesia de San Juan, en Tasmania; (1825).

En los Estados Unidos despojado de la invocación de lo nacional que tuvo en Gran Bretaña, el neogótico floreció con fuerza. W. Strickland proyectó en 1822 la iglesia de San Esteban, en Filadelfia, a la que siguieron una serie de iglesias en los alrededores de Boston de las cuales los mejores ejemplos son la iglesia de Bowdoin Street de WillJards (1830); San Pedro (1833) y la Primera Iglesia Unitaria, estas dos últimas en Salem. Algunas residencias también se construyeron en neogótico, Richard Upjohn fue quizá el mejor arquitecto neogótico en América; en 1839 creó, siguiendo los preceptos de los eclesiologistas y de Pugin, la iglesia de La Trinidad, en Nueva York. Upjohn fue el líder del eclesiologismo en América, pero su ejemplo no fue seguido y en general el neogoticismo se incorporó al repertorio de los arquitectos norteamericanos como un estilo más dentro del extensamente practicado eclecticismo.

Avanzado el siglo, el neomedievalismo norteamericano será el fruto de la prédica de John Ruskin. Casi a fin de siglo la figura más destacada en el panorama arquitectónico americano es Heriry Hobson Richardson, quien practica un revivalismo neorrománico aplicado a todo tipo de temas nuevos: universidades, la de Stanford, en San Francisco; cárceles, la de Boston; almacenes, el de Marshal Field, en Chicago. Es fácil trazar el derrotero de la influencia neogótica hasta llegar a F. L. Wright, cuyas preferencias históricas lo llevaron a denostar al Renacimiento y ensalzar a la Edad Media. Pero Wright, a quien su madre había iniciado desde niño en el amor por la arquitectura gótica colgando en las paredes de su cuarto grabados de las más ilustres, catedrales europeas, ya no practica una arquitectura historicista, sino que gesta una arquitectura totalmente contemporánea, a partir de una teoría de la arquitectura cuya materia prima la constituyen las reflexiones de los principales defensores del neomedievalismo: Ruskin y Viollet le Duc.

5- UNA EVALUACION

" ¡No sé; pero hay algo que explicar no puedo, que al par nos infunde repugnancia y miedo, al dejar tan tristes, tan solos, los muertos!. Gustavo A. Bécquer

El neoclasicismo

"Tal armonía se sintió que residía en los edificios de la antigüedad y en gran parte estaba incorporada en los principales edificios antiguos, especialmente, en los cinco órdenes... Esto también había sido considerado en abstracto por una serie de teóricos, quienes demostraron que la armonía, del mismo modo que la armonía musical en cualquier estructura, se consigue mediante la proporción, es decir, asegurando que las relaciones del edificio sean funciones aritméticas simples y que las proporciones

que las relaciones del edificio sean funciones aritméticas simples y que las proporciones entre las partes del edificio sean esas mismas razones... (Summerson, 9).

De este modo, el uso de los órdenes en particular y en general el uso de modelos clásicos, resultó ser una herramienta facilitadora del proceso de diseño; de hecho, un método similar - aunque no inspirado en modelos históricos- había sido aplicado con éxito en la industria, durante el propio siglo XIX; y también había sido aplicado con éxito en la antigua Grecia, donde el diseño normativo produjo excelentes resultados. Escribiendo sobre Grecia, dice Benévolo:

“1) la norma permite que el diseñador reemplace con ella a un gran número de decisiones y de este modo el diseñador no tiene que ser necesariamente un experto en los problemas implicados en las opciones que le salen al paso, por lo tanto su tarea y su idoneidad son menos complejas;
2) tal norma permite comparar obras distintas, producidas por artistas distintos;
3) la forma aceptada permite la valoración exacta del resultado y esto puede hacerlo tanto el experto como el profano con tal que conozcan la norma.”

Cuando el sistema cultural tiene un alto grado de coherencia y estabilidad esta situación resulta óptima - y de hecho, aún sin normas explícitas tiene vigencia en toda época con un fuerte desarrollo estilístico- pero si las condiciones de encuadre cambian, el sistema, tan ajustado y exitoso para un determinado entorno metaarquitectónico, tiene pocas posibilidades de adaptarse y el resultado es una crisis estilística.

Las formas griegas fueron el resultado de la cultura de la polis, estaban íntimamente ajustadas a las circunstancias culturales de un momento histórico determinado. Esto fue -como lo dije antes- muy bien entendido por los historiadores de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, los críticos de arte y los arquitectos, a pesar de compartir el concepto de interrelación entre arte y cultura, no entendieron la inutilidad de revivir formas que en un entorno cultural totalmente distinto no podían menos que nacer muertas.

El método, tan brillante como parecía, fue limitante frente a las nuevas circunstancias -problemas nuevos, nuevos recursos, restricciones nuevas- y bloqueó con su normatividad omnipotente el desarrollo de nuevas soluciones.

En cualquier problema arquitectónico las necesidades prácticas y las simbólicas -aunque distinguibles intelectualmente- deben ser integradas en una misma solución. El -historicismo arquitectónico disecó la integración: por un lado un conjunto de necesidades prácticas con sus propias soluciones; por el otro un grupo de problemas estéticos y significativos con sus propias soluciones, que nada tenían que ver con las primeras,- con quienes coexistían en una misma obra.

Separadas así la función práctica de la función artística, la arquitectura neoclásica se resolvió como un problema casi exclusivamente formal.

El historicismo dio al diseñador una seguridad de la que carecía el polifacético impulso estético dominante.

Así se pudo utilizar para resolver complejos problemas arquitectónicos un modelo, el templo griego, el que originalmente había satisfecho necesidades muy simples: alojar la estatua del dios y guardar el tesoro de las ofrendas. El estudio de la arquitectura utilitaria del hierro y del acero -la "functional tradition" de los ingleses demuestra que las formas neoclásicas no satisfacían sino algunos aspectos de las necesidades de una compleja sociedad industrializada y obstaculizaban la satisfacción plena de otros requerimientos. Los ingenieros, que carecieron de intenciones estéticas, prescindieron del historicismo y produjeron una arquitectura nueva y ajustada a las circunstancias que la motivaron. Ni los arquitectos "artistas" ni los ingenieros "prácticos" llegaron a soluciones integradas; todos trabajaban dentro de la dicotomía propia de la época; pero el trabajo de los segundos sirve para establecer por comparación cuan lejos de la innovación -y aún de la corrección- llevaba el camino de los renacimientos históricos.

El impulso historicista aumentó el grado de abstracción en el planteo de los problemas arquitectónicos, puso distancia con la realidad inmediata y terminó desfuncionalizando a la arquitectura, la que se juzgó de acuerdo con valores casi exclusivamente formales -a pesar de la aceptación unánime de la necesidad de integración de lo utilitario, lo bello y lo constructivo.

A pesar de esta "ineficacia" inmediata, con su adhesión al racionalismo clásico y su intento de una construcción normativa y lógica de la arquitectura, el neoclasicismo sentó las bases de lo que en el siglo XX sería la corriente más renovadora de la arquitectura: el racionalismo funcionalista (Banham).

Como también lo ha señalado Collins, los líderes de la arquitectura moderna adoptaron como premisa básica de sus propuestas el desarrollo de un método lógico y secuencial; en la resolución de problemas arquitectónicos, tal como lo proponía el neoclasicismo.

Y en el nivel táctico del diseño, adoptaron la forma analítica: separar las partes entre sí e insistir en la independencia conceptual de cada una de ellas como única manera de poder luego proyectar por "con-posición".

El resultado fue la búsqueda y la propuesta -los cinco puntos y el Modulor de Le Corbusier son un buen ejemplo- de normas a priori: trazados, módulos, relaciones geométricas, etc. abstractas e independientes de la naturaleza propia de cada problema particular.

Esto cerró el camino a un modo de proyectar: el que el romanticismo consideró como típico del artista creador y que consiste en analizar el problema a resolver de un modo simultáneo, no secuencial; modo en que la intuición, la visión englobante, el descubrimiento de la estructura básica del problema, juegan un rol definitivo.

Aunque esta "manera" o táctica de diseñar no desapareció nunca totalmente -los psicólogos la consideran inherente al proceso creador- el funcionalismo europeo enfatizó el carácter secuencial y lógico del proceso del diseño - lo "racionalizó"- y de este modo, como lo ha señalado Banham, adoptó la metodología propia del neoclasicismo.

En los Estados Unidos, la idea de funcionalidad no se ligó necesariamente con la proyectación lógica secuencial. H. Sullivan y Frank Lloyd Wright, desarrollaron una línea "romántica", que enfatizaba la creatividad, la inspiración, la genialidad. Consecuente con su inspiración neomedievalista, Wright insistió en un análisis de los problemas arquitectónicos donde la expresión artística y simbólica era una de las tantas funciones del objeto diseñado. Frente a la casi inevitable tendencia a la dessemantización de las formas que el racionalismo traía aparejado, la corriente de la arquitectura moderna que mucho han denominado -no sin razón-, "orgánica"; insistió en la semántica de la arquitectura. Del mismo modo, corrientes simbolistas como la de Rudolf Steiner y expresionistas -cuyo ejemplo sería Mendelsohn insistieron sobre la función comunicativa de la arquitectura.

Cuando la instrumentación aportada por las computadoras permitió acercarse mucho al modelo secuencial y lógico de proceso de resolución de problemas, sus limitaciones se hicieron evidentes. En Christopher Alexander se ejemplifica tanto el auge del proceso de diseño lógico y secuencial, expuesto en su "Notas sobre la síntesis de la forma", como su cambio de dirección hacia procesos de abordamiento simultáneo no secuenciales, como en sus últimas propuestas de "Pautas" La reacción frente al auge de la "metodología" -por tal se entendía sólo a los procesos lógicos secuenciales- demostró cómo las secuencias lógicas a ultranza no se podían aplicar con total éxito a la resolución de problemas de naturaleza arquitectónica. Las razones son múltiples, entre ellas la de no contar con la información completa ante cada problema, lo que inevitablemente lleva a tomar decisiones libres -efectuar saltos en el vacío- propias de la "caja negra", esa situación donde nadie, ni el propio creador, sabe lo que pasa. A esto debe sumarse la disparidad de lenguajes con los que 1) se plantea el problema y 2) se especifica la solución.

El diseño moderno, a pesar de que sus principales protagonistas declararon una abierta oposición a los estilos históricos, le debe al neoclasicismo y a sus modos racionales no sólo la preferencia por las formas- geométricas, asémicas y abstractas; sino la idea de la posibilidad de diseño por modelos, tipológicos, o mejor dicho, prototipológicos, Diseño seguro y desligado de todo matiz -debilidad- de expresión.

En muchos casos esta actitud produjo una arquitectura despersonalizada, aculturada, que Zevi denunció en su "Hacia una arquitectura Orgánica". Desde el punto de vista psicológico se llegó en muchos casos hasta la necrofilia y éste es, a mi juicio, el mayor de los riesgos que el historicismo implicaba, particularmente el neoclasicismo. Riesgo que hoy también está presente en las postulaciones de Aldo Rossi, las que aparentemente tienen mucho de común con el neoclasicismo.

La preferencia por lo normativo, lo mecánico y lo inmutable produjo, alentada - quizá involuntariamente- por el racionalismo, ejemplos temibles de "arquitectura para la muerte". Ejemplos que no sólo se encuentran en la arquitectura fabril y comercial de los siglos XIX y XX, sino en la arquitectura oficial de nuestro siglo donde abunda el monumentalismo necrófilo y cuyos ejemplos más exaltados se encuentran en la arquitectura simbólica de los estados totalitarios de nuestro siglo: la Alemania nazi, la Italia fascista y la Rusia stalinista.

Weisser señala como extremos de concepciones del mundo a la "mecanicista" y a la "orgánica". La primera estaría caracterizada por buscar la extrema identificación de las partes componentes del todo y por la determinación clara y precisa de las vinculaciones existentes entre ellas, un universo de relojería, dominable intelectualmente con tendencia a ser inmutable. La segunda concepción ve al universo como un conjunto de elementos difíciles de identificar -de clasificar y de ordenar- cuya conducta es muchas veces imprevisible y llega hasta lo espontáneo; cuya imagen global se intuye más que se contempla. En resumen, estoy describiendo

hasta lo espontáneo; cuya imagen global se intuye más que se contempla. En resumen, estoy describiendo la polaridad entre un mundo apolíneo y otro dionisíaco.

El organicismo neogótico

Así como el neoclasicismo se fundaba en una teoría cuyo módulo era el modelo acabado, inmutable, donde todos los elementos y las vinculaciones entre ellos estaban prefijados -de ahí su normatividad-; el modelo teórico del neogoticismo era un sistema abierto, dinámico, que admitía y casi requería la adecuación de cada solución a cada problema particular; admitiendo así la evolución tipológica y rechazando -a pesar de los esfuerzos de la Sociedad de Camden- toda normatividad. La insistencia de Pugin, Ruskin, Scott y Viollet le Duc sobre la adecuación de las soluciones a las necesidades del momento -aún cuando se dejara de lado al historicismo neogótico- dio a la teoría una flexibilidad que la caracteriza como un sistema abierto, que admite constantemente nuevos elementos.

En ocasión de la construcción del Museo de Oxford, Ruskin sostuvo:

"La esencia y la fuerza del gótico, reside en su adaptabilidad para todas las necesidades; en su flexibilidad perfecta e ilimitada, que permitirá al arquitecto proveer todo lo que se le pidió, de la manera más simple y conveniente".

Utilizar las palabras "orgánico" y "mecánico" es casi abusar de la metáfora, pero es muy útil para significar las principales características de ambos historicismos, de los cuales ya he señalado su común naturaleza romántica.

Aunque el riesgo de error por extremo esquematismo aumente; ayuda a entenderlos el oponerlos como en un par polar -no tanto en su aspecto práctico pues ya hemos visto que la mayoría de los arquitectos practicaron sin -sufrir contradicciones todos los historicismos; sino en su contenido conceptual -poniendo de un lado el conjunto de valores, ideas y métodos de uno de ellos y al otro lado el conjunto de elementos análogos del otro.

El neoclasicismo se caracterizó por su axiomaticidad, su normatividad, su limitación y su logicismo; en el sentido señalado anteriormente, tendía a construir un modelo "mecánico" de la arquitectura, con su consecuente preferencia por las morfologías geométricas.

El neogoticismo debido a su ilimitación, a su ilogicidad, a su moralismo, su falta de normas y su capacidad evolutiva; proponía un modelo "orgánico" de la arquitectura, en el que se incluían elementos, sino irracionales, por lo menos no analizables por la razón.

Historicismo y necrofilia

Desde el punto de vista psicológico se podría señalar el carácter necrófilo del historicismo; Erich Fromm, en "Anatomía de la destructividad humana" (1954) aclara el concepto de lo necrófilo definiéndolo como una pasión radicada en el carácter. Más allá se encuentran las aplicaciones habituales del vocablo necrofilia, las que se refieren a significaciones directas o inmediatas referidas a intereses con cadáveres y cosas relacionadas con la muerte. Fromm, defiende el extremo del carácter necrófilo, dice así:

"La necrofilia en el sentido caracterológico puede describirse como la atracción apasionada por todo lo muerto, corrompido, pútrido, enfermizo, es la pasión de transformar lo viviente en algo no vivo, de destruir por destruir, el interés exclusivo por todo lo puramente mecánico, es la pasión de destrozarse las estructuras vivas." (333)

El romanticismo tiene muchos aspectos necrófilos en el primer sentido de la palabra: el amor por la muerte, la enfermedad, lo lúgubre, etc.; pero en el segundo sentido sería injusto acusar de necrófilo al movimiento romántico que careció de ansias de destruir y respetó y alabó la vida con vehemencia. Pero en la arquitectura historicista que se alimentaba de la arqueología si' existen ejemplos de necrofilia en el sentido destructor del término. La muerte y lo mecánico se convirtieron, en el caso del neoclasicismo, en los intereses exclusivos de sus seguidores. La idea se redondea aún más con esta cita:

"Otra dimensión de las reacciones necrófilas es la actitud con respecto al pasado y a la propiedad. Para el carácter necrófilo sólo el pasado es una experiencia muy real, no el presente ni el futuro. Lo que fue, o sea lo que está muerto, rige su vida; instituciones, leyes, propiedad, tradiciones y posesiones. Para

acabar: las cosas gobiernan al hombre; el tener gobierna al ser, los muertos mandan a los vivos. El pensamiento del necrófilo -personal, filosófico y político- el Pasado es sagrado, nada nuevo vale, el cambio radical es un delito contra el orden natural." (337)

Fromm sostiene que una evidencia de la tendencia necrofílica es la concentración del interés en los objetos mecánicos, más aún, habla de la concentración en los objetos mismos, base del carácter mercantil, del cual dice, participan la mayoría de la clase media, la población norteamericana de hoy,

"Para el carácter mercantil todo se transforma en artículo de comercio, no sólo las cosas sino la persona misma, su energía física, sus destrezas, conocimientos, opiniones, sentimientos y aún sus sonrisas. Este tipo caracterológico es un fenómeno históricamente nuevo, ya que es el producto de un capitalismo plenamente desarrollado que gira en torno al mercado -el mercado de artículos de comercio, el mercado de trabajo y el mercado de personalidad-- cuyo principio es lograr un beneficio mediante un intercambio favorable." (347)

Por supuesto que la necrofilia de este nuevo tipo de hombre no se manifiesta en tener contacto con cadáveres ni en el solazarse con las heces fecales, sino que, siempre siguiendo a Fromm- este carácter necrófilo se manifiesta con menos fuerza, en que el hombre actual

"desvía su interés de la vida, las personas, la naturaleza, las ideas..."

En una palabra, de todo lo que es vivo, transforma toda la vida en cosas, incluso él mismo y las manifestaciones de sus facultades humanas: razonar, ver, oír, gustar, amar".

Estas fueron características propias de toda la época la que puede definirse como con fuertes tendencias necrófilas, mal podrían entonces, los revivals salvarse de esta tendencia general.

Pero como ya he dicho antes, es en el neoclasicismo donde la necrofilia puede refugiarse con más facilidad. Es interesante desarrollar el tema hasta ligar esta tendencia necrofílica con algunas de las características del racionalismo moderno. Este no fue necrofílico por odio al cambio, sin embargo gran parte de sus esfuerzos tendían a encontrar soluciones prototípicas e inmutables y gran parte de su morfología se basó en las formas inanimadas de la geometría.

"El mundo de la vida se ha convertido en el mundo de la no-vida, las personas son ya no-personas en un mundo de muerte. La muerte ya no se expresa simbólicamente por heces y cadáveres malolientes. Sus símbolos son ahora máquinas limpias y brillantes, no atraen a los hombres las deposiciones olorosas sino las estructuras de aluminio y vidrio." (Fromm, 348)

Hasta dónde les cabe esta frase a los entusiastas tecnológicos del 20: Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe? ... Banham y Collins han analizado la influencia de las imágenes mecánicas en la arquitectura racionalista y el primero ha indicado lo que ésta debía a la arquitectura neoclásica, tan denostada y repudiada.

Dentro del arte de comienzos del siglo XX, Marinetti es un ejemplo claro de la necrofilia disfrazada de impulso hacia delante cuyos objetos, de devoción eran la máquina, la velocidad, la guerra.

Le Corbusier tuvo una frase desafortunada: "La casa es una máquina de vivir". Contra ella, se han desatado innumerables ataques, muchas veces injustos, pero todos basados en la escondida necrofilia que en ella puede encontrarse. Llevando muy lejos el juicio, Francastel ha acusado a Le Corbusier de "concentrador", comparando su arquitectura con los campos de concentración nazis. En cuanto a la búsqueda de un orden mecánico, rígido y en definitiva antivital, estas críticas tienen razón y denuncian justamente la peor herencia que nuestra arquitectura recibiera del neoclasicismo: la visión del mundo mediatizada por la razón inerte. Piénsese en Mies van der Rohe o en el Plan Voisin de Le Corbusier.

Tanto a los racionalistas del siglo XIX, como a los racionalistas del siglo XX, se les podría aplicar esta frase:.

"Todos ellos ven el mundo como un conglomerado de cosas a entender para poder usarlas eficazmente, en segundo lugar, y esto no es menos importante, este enfoque cerebral e intelectual va parejo con la ausencia de una relación afectiva. Podríamos decir que los sentimientos se han marchitado y no que estén reprimidos; en tanto están vivos, no son cultivados y son relativamente rudimentarios; adoptan la forma de pasiones, como la pasión de ganar, de demostrar superioridad respecto a los demás, de destruir

de pasiones, como la pasión de ganar, de demostrar superioridad respecto a los demás, de destruir o de excitación en el sexo, la velocidad, el ruido." (Fromm, 350)

Sería exagerado decir que toda la línea neoclasicismo-racionalismo evidenció una actitud esquizofrénica en tanto que la experiencia de la realidad sólo se podía producir a través de un modo cerebral que rechazaba a la experiencia personal directa y preferenciaba a la experiencia abstracta y simbólica; pero mucho de ello hay en esta línea, a pesar de la fruición con que Le Corbusier recorrió con sus dedos las columnas del Partenón. Esto está claro en la propensión a la elaboración de arquetipos arquitectónicos que reemplazaran a las soluciones individuales frente a la multitud de problemas enfrentados.

En toda la vuelta al pasado; que caracterizó al historicismo hay fuertes indicios de necrofilia. El encuadre cultural que hemos estudiado lo alentaba:

"La ausencia de esperanza y el espíritu destructivo de la sociedad en su conjunto tienen ciertamente bastante importancia en el fomento de la necrofilia". (Fromm, 356)

No fueron otras las condiciones que se dieron en el siglo XIX y esta frase puede ser útil para entender las dos vertientes del romanticismo historicista.

REFERENCIAS

- Banham, Reñer. "Theory and Design in The First Machine Age", The Architectural Press, Londres, 1960.
- Benévolo, Leonardo, "Introducción a la arquitectura", Tekne, Buenos Aires, 1967.
- Borges, Jorge Luis. "Otras inquisiciones", Emecé, Buenos Aires.
- Ciark, Keneth. "The Gothic Reviva;", Constable, 1928.
- Clarke, Basil F. L. "Church builders of the nineteenth century", Society for Promotíng Christian Knowledge, Londres, 1938.
- Collins, Peter. "Los ideales de la arquitectura moderna", Gustavo Gilj, Barcelona, 1970.
- De Fusco, Renato. "La idea de Arquitectura", Gustavo Gili, Barcelona 1976. , 7
- Dewey, john. "El arte como experiencia. ", Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1948.
- De Zurko, Edward R. "La teoría del funcionalismo en la arquitectura", Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- Dorfles, Gino. "¿A favor o en contra de una estética estructuralista? ", en Estructuralismo y estética, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
- Fergusson, James. "History of Modern Architecture", Murray, Londres, 1891.
- Fischer, Ernst. "La necesidad del arte", Península, Barcelona, 1975.
- Folliet, Joseph. "Adviento de Prometco", Criterio, Buenos Aires, 1958.
- Furneaux Jordan, Robert. "Victorian Architecture", Penguin Books, Harmondsworth, 1966.
- Francastel, Pierre. "Main trends of european art", en The nineteenth Century, New American Library, New York, 1963.
- Fromm, Erich. "Anatomía de la destructividad humana", 1977, Siglo XXI.
- Giedion, Sigfried. "Spacetime and architecture", New York, 1948.
- Goetz, L. "Historia del Arte", Labor, Madrid, 1948.
- Goodhart-Rendell, H. S. "Victorian Public Buildings", en Victorian Architecture ed. por P. Ferraday, J. Cape, Londres, 1963.
- Gordon Clark, Alexandra. "A.W.N. Pugin", en Victorian Architecture ed. por P. Ferraday, J. Cape, Londres, 1963.
- Hamlin, Talbot. "Greek reviva; architecture"
- Hauser, Arnold. "Historia local de la literatura y del arte", Guadarrama, Madrid 1957.
- Hautecocur, Luis. "L'architecture frangaise au XIX siècle", en fhistoire de l'art, André Michel, París, 1925.
- "Historia de l'art", Flammarion, París, 1959.
- Herkovitz, Melville. "El hombre y sus obras", Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires-México, 1948.
- Hobsbawm, E. J. "industry and Empire", Penguin Books, Harmondsworth, 1968.
- Honour, Hugh. "Neo-Classicism", Penguin Books, Harmondsworth!, 1968.
- Huyghe, René. "El Universo de las formas"
- Kahier, Eric. "Historia. Universal del Hombre", Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- Kavolis, Vyutautas. "La expresión artística", Amorrortu, Buenos Aires; 1968.

Langer, Susanne. "Philosophy in a New Key", New American Library, New York, 1948.
Laski, Harold. "La crisis de la democracia", Siglo XX, Buenos Aires, 1950.
Lees-Milne, James. "The Age of Adam", Batsford, Londres, 1947.
Ley-Strauss, Claude. "Tristes Trópicos", Eudeba, Buenos Aires.
Mantoux, Paul. "La revolución industrial en el siglo XVIII", Aguilar, Madrid, 1962.
Mumford, Lewis. "Sticks and Stones", Dover, New York, 1955.,
Pevsner, Nicolaus. "Victorian Prolegomena" en "Victorian Architecture", ed. por P. Ferraday,).Cape, Londres.
1963.
Reau, Luis. "La era romántica: las artes plásticas", Uteha, México, 1958.
Ross, Ralph. "Symbols & Civilization", Harcolurt, Nueva York, 1957.
Russel-Hitchcock, Henry. "Architecture nineteenth and twenty centuries", Penguin Books, Harmondsworth,
1958.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

L. Benévolo

Capítulo III

Haussmann y el plan de Paris

1- Los motivos de la organización de París.

Entre 1830 y 1850, como se ha dicho, la urbanística moderna da sus primeros pasos, y no en los estudios de los arquitectos-donde éstos discuten si hay que escoger el estilo clásico o el gótico, despreciando a la vez a la industria y sus productos-, sino justamente en la experiencia de los defectos de la ciudad industrial, gracias a técnicos e higienistas que se esfuerzan en buscar un remedio. Las primeras leyes sanitarias son el modesto principio sobre el que se construirá, poco a poco, el complicado edificio de la legislación urbanística contemporánea.

Por ahora, sin embargo, la atención de los reformadores se limita a algunos sectores, y su acción se dedica a eliminar algunos males particulares, como la insuficiencia de alcantarillas, de agua potable y, por tanto, las epidemias. Si solucionando un problema salen a la luz otros, ello sucede, por así decirlo, involuntariamente. La construcción de las alcantarillas y acueductos comporta la disponibilidad de los suelos, y su manutención exige que la autoridad pueda obligar al propietario a determinadas prestaciones, incluso contra su voluntad. Para asegurar aire y sol a cada familia hace falta poder limitar con una ley la explotación de los terrenos, y hace falta en escala urbana-disponer de áreas para parques públicos. Para disminuir la cantidad de gente y asegurar en cada vivienda ciertos requisitos mínimos de habitabilidad hace falta un programa de construcciones populares, proporcionado no a la conveniencia económica, sino a las necesidades por satisfacer, y si el precio de la vivienda llega a ser superior a las disponibilidades de los inquilinos a los que está destinada, es preciso que intervenga la autoridad para salvar esta diferencia con el erario público.

Para controlar algunos aspectos de la ciudad industrial, entran en juego todos los demás aspectos, y el control tiene que extenderse, gradualmente, al organismo entero. Se forma así una nueva metodología urbanística apta para ejercer en la nueva ciudad la función que la urbanística tradicional había tenido en la ciudad antigua. Falta, sin embargo, el convencimiento de que los nuevos métodos tengan que formar parte de un sistema unitario, y que las intervenciones técnicas en los varios sectores tengan que ser coordinadas en un plano. Sólo cuando el problema se plantea en la debida escala, el significado de las intervenciones particulares aparece en la justa luz, y se puede hacer frente al control de orden técnico y al del carácter e integridad formal del ambiente. La transformación de París por obra de Napoleón III y de su gobernador civil, Haussmann, entre 1853 y 1869, es el primer ejemplo de un programa urbanístico extendido a toda una ciudad y llevado a cabo coherentemente en un tiempo bastante breve. Ni el emperador ni el gobernador civil, probablemente, se dieron cuenta completamente del sentido de su iniciativa. Preocupaciones particulares las exigencias de asegurar el orden público y de ganarse el favor popular con trabajos imponentes influyeron más que otras razones sobre el interés general. La especulación de la construcción pesó más de lo que se habría deseado, y los conceptos técnico-urbanísticos seguidos por Haussmann parecen hoy bastante restringidos, sobre todo pensando en las consecuencias remotas que observamos ahora en París. Sin embargo, el problema del plano regulador para una ciudad moderna se colocó por vez primera en escala apropiada, al nuevo orden económico, y el plan no se dibujó solamente sobre el papel, sino que fue traducido en realidad y controlado en toda su consecuencia técnica y formal, administrativa y financiera.

Por vez primera en nuestra historia la personalidad de un hombre, el barón Haussmann, interviene en el curso de los acontecimientos como causa de primera importancia, junto a las tendencias colectivas, culturales y económicas. En el pasado, la dirección general, que aseguraba el carácter de la ciudad, dependía, sobre todo, de la continuidad de la tradición cultural y no debía necesariamente tomar cuerpo en una sola persona. En la ciudad moderna es necesario un programa explícito y razonado, y tiene que apoyarse en la voluntad de una o más personas que se hagan cargo de esta tarea de coordinadores de las varias iniciativas.

El problema difícil en el que está empeñada la urbanística moderna es el de encontrar un equilibrio democrático entre las exigencias de los coordinadores y las de cada operario, entre planificación y libertad. A mediados del siglo XIX, después de un siglo de ideas liberales, las exigencias de planificación en escala tan amplia se pueden hacer valer sólo en forma de imposición autoritaria; por tanto, la voluntad del que planifica y su capacidad de imponer a otros esta voluntad llegan a ser factores importantes para el éxito del plan.

El barón Jorge Eugenio Haussmann, de profesión funcionario, posee todas las dotes necesarias para un planificador autoritario. El ministro del Interior, Persigny, lo describe de este modo, cuando le conoce durante una cena oficial:

“Haussmann ha sido el que más me ha impresionado. Sin embargo, cosa extraña, no me impresionaron tanto sus dotes intelectuales, por otra parte notables, como los defectos de su carácter. Tenía ante mí uno de los tipos más extraordinarios de nuestra época: grande, fuerte, robusto, enérgico, y al mismo tiempo, fino, astuto y fértil en recursos; este hombre audaz no tenía miedo de mostrarse abiertamente como era. Hubiera podido hablar seis horas seguidas, siempre que fuera de su argumento preferido: sobre sí mismo. Su personalidad concéntrica, se alzaba ante mí con una especie de cinismo brutal. Para luchar, me decía a mí mismo, contra hombres astutos, escépticos y poco escrupulosos: he aquí el hombre que hace falta. Allí donde fracasaría seguramente el caballero de espíritu más elevado, más hábil, de carácter más noble y más recto, triunfará sin duda este atleta fuerte de espalda robusta, lleno de audacia y de habilidad, capaz de oponer expediente contra expediente, insidia contra insidia.”

Haussmann cuenta, en sus Memorias, que desde la subida al Poder de Luis Napoleón había pensado en la posibilidad de ser elegido gobernador civil del Sena, calculando las oportunidades que tal cargo podía ofrecerle. El ministro le preguntó qué podría hacerse en aquel puesto, y él contestó:

“Nada con el gobernador de ahora o con cualquier otro veterano político todo con un hombre provisto, por su posición o por los servicios rendidos al Gobierno, de una autoridad suficiente para emprender y concluir grandes obras, que posea energía física y espiritual para luchar contra las costumbres, tan radicadas en Francia, y para hacer frente personalmente a muchos deberes, distintos y agotadores además de los deberes de representación proporcionados al papel importante que habrá sabido tomarse. La prefectura del Sena me recuerda aquel gran órgano de Saint-Roch, del que, según la leyenda, nadie ha podido nunca oír el registro entero, porque se temía que las vibraciones de los tubos gruesos de la octava baja hubieran hecho derrumbar las bóvedas de la iglesia. Después de Napoleón, ningún Gobierno, sin excepción, se ha preocupado nunca de tener en el Hôtel de Ville de París un verdadero gobernador del Sena, es decir, capaz de tocar en toda la extensión este terrible instrumento. Nadie ha comprendido la ventaja que se hubiera podido obtener de aquel puesto, que depende de una sola elección: la del poder central, si se hubiera podido ocupar con suficiente autoridad, siendo honrado personalmente con la confianza del jefe del Estado”.

A su vez, Luis Napoleón alza su poder sobre los temores suscitados por la revolución socialista de febrero de 1848, apoyándose en la fuerza del ejército y el prestigio popular, en contra de la burguesía intelectual y la minoría obrera. Tiene así un interés directo en realizar grandes obras públicas en París, descuidadas por los gobiernos anteriores, para consolidar su popularidad con pruebas tangibles, y dificultando futuras revoluciones, al sustituir las angostas carreteras medievales por arterias espaciosas! y rectas, propicias a los movimientos de tropa.

Este segundo motivo parece hoy desproporcionado a tan caros trabajos; sin embargo, es perfectamente comprensible si se piensa en la inquietud del monarca por los recientes acontecimientos de julio de 1830, de febrero y de junio de 1848, sin hablar de los recuerdos de la gran Revolución. En cada crisis política los motines revolucionarios nacen de los barrios del viejo París, y las mismas calles proporcionan a los rebeldes, a un tiempo, posiciones de defensa y armas de ofensiva. Basta leer esta proclama de 1830, en la cual el gobierno provisional sugiere las formas de oponerse a las tropas regulares, con la frialdad de una orden de servicio en una fábrica:

“Franceses: todos los medios de defensa son legítimos. Desempedrad las calles, tirad las piedras aquí y allá, para retardar la marcha de la infantería y de la caballería; llevad cuantas piedras podáis al primer piso, y al segundo y a los pisos superiores, por lo menos veinte o treinta piedras por casa, y esperad tranquilamente a que los batallones estén en medio de la calle, antes de tirarlas. Que todos los franceses dejen las puertas, los pasillos y los patios abiertos, para que se refugien nuestros tiradores, y para ayudarlos. Que los habitantes conserven su sangre, fría y no se asusten. Las tropas no se atreverán nunca a entrar en las casas, sabiendo que encontrarían la muerte. Sería conveniente que un individuo, quedase en cada puerta, para proteger la entrada y salida de nuestros tiradores. Franceses: nuestra

en cada puerta, para proteger la entrada y salida de nuestros tiradores. Franceses: nuestra salvación está en nuestras manos; ¿la abandonaremos? ¿Quién: de nosotros no prefiere la muerte a la esclavitud?

Los mismos métodos son utilizados con éxito en la revolución de febrero de 1848, dificultando la represión de la sublevación obrera de junio. Además, el emperador ha podido observar la utilidad de los grandes boulevards rectilíneos para atacar a la muchedumbre con descargas de fusilería, tras el golpe de Estado de diciembre de 1851. Es natural que ahora se preocupe de eliminar, de una vez para siempre, la posibilidad de que vuelvan a alzarse las barricadas populares.

Además de estas preocupaciones -de orden político, existen motivos económicos y sociales que le empujan en el mismo sentido. París tiene cerca de medio millón de habitantes en la época de la Revolución y del primer Imperio. Bajo la Restauración y más aún bajo -la Monarquía de julio, comienza a extenderse (aún sin el ritmo impresionante de Londres), y con la subida al Poder de Napoleón III acoge aproximadamente a un millón de personas. El centro de la ciudad antigua resulta cada vez más incapaz de soportar el peso de un organismo tal! desarrollado. Las calles medievales y barrocas son insuficientes para el tráfico, las viejas casas aparecen inadecuadas frente a las exigencias higiénicas de la ciudad industrial; la concentración de funciones e intereses en la capital ha encarecido tanto los precios de los terrenos que se hace inevitable una transformación radical de la construcción.

Se da la coincidencia de que en este momento llega al Hotel de Ville un gobernador de energía y ambición excepcionales, capaz de sopesar los motivos políticos y económicos, de crear una organización de oficinas que asegure a los trabajos un cierto automatismo y de superar las dificultades previstas, haciendo valer, como factor decisivo, sus dotes personales de astucia y valor.

2- Los trabajos de Haussmann.

Apenas instalado en el Hotel de Ville, Haussmann reorganiza los servicios técnicos según criterios modernos, llamando para dirigir éstos a algunos ingenieros de primer orden, experimentados ya en encargos anteriores.. Asegurando así un instrumento ejecutivo capaz y eficiente, se enfrenta, personalmente, con organismos y funcionarios administrativos, sostenido por la fe del emperador, y hace pasar sobre ellos, sin reserva alguna, la fuerza de su posición, sometiéndolos completamente a sus planes. Las obras realizadas por Haussmann en los diecisiete años de poder se pueden dividir en cuatro categorías:

Ante todo, los trabajos propiamente de construcción, la construcción de nuevos barrios en las afueras y el trazado de nuevas calles en los viejos barrios, reconstruyendo los edificios a lo largo del nuevo trazado. El viejo París tenía 384 kilómetros de calles en el centro y 355 en las afueras; él abre en el centro 95 kilómetros de calles nuevas (suprimiendo 49) y en las afueras 70 kilómetros (suprimiendo cinco). El núcleo medieval queda, cortado en todos sentidos, eliminando muchos de los viejos barrios, especialmente los peligrosos del Este, que constituían el núcleo de todas las sublevaciones. Prácticamente, Haussmann sobrepone al cuerpo de la antigua ciudad una nueva red de calles anchas y rectilíneas que forma un sistema coherente de comunicaciones entre los centros principales de la vida ciudadana y las estaciones de ferrocarril, asegurando al mismo tiempo eficaces directrices de tráfico, de cruce y de defensa. Evita destruir los monumentos más importantes, pero los aísla y usa como puntos de fuga en las nuevas perspectivas de calles.

La construcción de edificios en las nuevas calles está organizada con más disciplina y precisión que antes. En 1852 se introduce la obligación de presentar una petición de construcción; en 1859 se modifica el antiguo reglamento de la construcción de París de 1783-84 y se establecen nuevas relaciones entre la altura de las casas y el ancho de las calles (en las calles de veinte metros o más la altura tiene que ser igual al ancho; en las calles más estrechas puede ser mayor, hasta una vez y media), mientras se limita la inclinación de las cubiertas a 45°. Los nuevos barrios tienen que ser dotados de edificios públicos, y la prefectura se encarga también de éstos a excepción de edificios militares y puentes, de los cuales provee directamente el Estado.

Limitando las consideraciones al campo de la construcción, las realizaciones de Haussmann parecen la continuación, en escala mayor, de las organizaciones barrocas, basadas en análogos conceptos de regularidad, de simetría, de culto de l'axe. Sin embargo, los trabajos de Haussmann se parecen a los de Mansart y de Gabriel como los edificios neoclásicos se parecen a los de la tradición clásica. Aparentemente nada ha cambiado, pero se toma el repertorio formal de la tradición en forma convencional, para acometer nuevos ensayos impuestos por las nuevas circunstancias. En nuestro caso, debemos considerar los trabajos de construcción en el marco de las transformaciones técnicas, y administrativas enumeradas a continuación.

Merecen mención aparte las obras para la creación de parques públicos. Hasta entonces, París posee solamente los parques construidos en el *ancien régime*: el jardín de las Tullerías y los Campos Elíseos, en la ribera derecha; el Campo de Marte y el Luxemburgo, en la ribera izquierda. Haussmann comienza a trazar el

derecha; el Campo de Marte y el Luxemburgo, en la ribera izquierda. Haussmann comienza a trazar el Bosque de Bolonia, el antiguo parque real situado entre el Sena y las fortificaciones occidentales. Por su situación y proximidad a los Campos Elíseos, este parque se transforma pronto en la sede de la Vida más elegante de París.

Al otro lado de la ciudad, en la confluencia con el Marne, se organiza el Bois de Vincennes, destinado a los barrios del Este, para demostrar cómo el emperador se ocupa de las clases populares. Al Norte y al Sur, justo dentro de las murallas, se crean dos jardines menores, los Buttes-Chaumont y el Parc Montsouris.

Para estos trabajos, Haussmann cuenta con un colaborador de primer orden: Alphand. En sus Memorias habla con evidente placer de los trabajos de jardinería, y hoy esta parte de su obra aparece quizá como el título más válido de su fama.

El límite de la ciudad pasa a coincidir con las murallas. Se piensa también anexionar a la ciudad una franja de 250 metros en el exterior, dejándola vacía para carretera de circunvalación más rápida, pero no se consigue librar estos terrenos a la especulación de la urbanística.

Las obras de las carreteras de Haussmann se pueden efectuar gracias a la ley de 13 de abril de 1850, que permite expropiar no solamente las áreas necesarias para calles, sino todos los inmuebles que caen en el perímetro de los trabajos. El 23 de mayo de 1852 un decreto del Senado modifica el procedimiento establecido en 1841, permitiendo la expropiación no sólo por medio de una ley, sino también por sencilla deliberación del poder ejecutivo.

La primera ley nace en el clima revolucionario de la II República, mientras la segunda refleja el nuevo orden autoritario, que es la consecuencia final de la revolución de febrero. En apariencia, la decisión del Senado, facilita la acción planificadora de las administraciones, pero en realidad establece una estricta dependencia de los actos administrativos, de las directivas políticas, es decir, de los intereses de las clases sociales que controlan el Poder.

Estos intereses tienden a limitar, la interferencia de las autoridades en las cuestiones económicas; por tanto, las leyes se interpretan en sentido, cada vez más restrictivo, dificultando gravemente la ejecución de los planes, (las vicisitudes urbanísticas reflejan fielmente las contradicciones y ambigüedades del sistema político del segundo Imperio).

Después de muchas discusiones, el Consejo de Estado decide, el 27 de diciembre de 1858, que los terrenos para construcción, una vez expropiados y organizados, tienen que ser devueltos a los antiguos propietarios, es decir, que el aumento de valor determinado por los trabajos municipales resulta en beneficio totalmente de los propietarios, en vez de revertir a la Municipalidad.

Haussmann se queja de esta decisión, juzgándola una injusticia, pero la jurisprudencia de su tiempo está en contra suya. La ciudad de París, a consecuencia de esta sentencia, tiene que hacer frente ella sola a todos los gastos de los trabajos de Haussmann, sin poder contar con los propietarios que salen beneficiados. A pesar de esto, el valor positivo de los trabajos se manifiesta igualmente, y Haussmann puede recaudar los fondos necesarios sin depender de las contribuciones del Estado, más que en una pequeña parte, utilizando el libre crédito. De hecho, las obras públicas no sólo aumentan el precio de los terrenos, sino que influyen en toda la ciudad, favoreciendo el desarrollo y aumentando la renta global. Estos efectos garantizan por sí solos a la Municipalidad un aumento continuo de los ingresos ordinarios, y permiten pedir en préstamo grandes sumas a las instituciones bancarias, como una empresa privada cualquiera. De 1853 a 1870 Haussmann gasta cerca de dos mil millones y medio de francos en obras públicas, recibiendo del Estado sólo 100 millones, sin crear nuevos impuestos ni aumentar los ya existentes.

En el mismo período, los habitantes de París pasan, de un millón doscientos mil a cerca de dos millones. Mientras se derrumban, aproximadamente, 27.500 casas, se construyen, aproximadamente, 100.000 nuevas.

Se puede afirmar, por tanto, que la ciudad misma paga su arreglo.

Si la operación puede considerarse satisfactoria en el balance global, no se puede decir lo mismo de la distribución de estas riquezas. El mecanismo establecido para las expropiaciones permite, a los propietarios disfrutar su plusvalía y produce, en sustancia, una transferencia de dinero de los contribuyentes a los propietarios de solares. Además, el importe de indemnización de expropiación está establecido por una comisión de propietarios, y a menudo es desproporcionadamente alto, tanto que la expropiación se desea y pide como fuente de enriquecimiento.

3- El debate sobre la obra de Haussmann.

Se ha discutido si Haussmann es el verdadero creador de la transformación de París y si su obra tuvo un plan unitario. Estas dos cuestiones pueden ser resueltas positivamente, si se considera la obra de Haussmann desde su justa luz.

Hausmann cuenta que apenas nombrado gobernador del Sena, tras invitarle a cenar, el emperador le mostró un plano de París "en el que se veían trazadas por él mismo, en azul, rojo, amarillo y verde, según su grado de urgencia, las nuevas calles que se proponía realizar", y no deja de proclamar en cada ocasión que el mismo emperador es autor de las distintas propuestas, siendo él tan sólo un colaborador. A menudo, estas afirmaciones han sido tomadas al pie de la letra y se ha dicho que el verdadero autor del plan es Napoleón III, pero es probable que Hausmann exagere a propósito, para cubrir con el nombre del emperador sus propias iniciativas. El mismo revela de qué género fue tal colaboración, cuando escribe en ocasión del enfrentamiento decisivo con el Consejo de Estado a propósito de la interpretación de las leyes de expropiación:

“En vano he señalado decididamente al emperador las consecuencias de esta disposición. El emperador no quiso negar la razón a Mr. Baroche (presidente del Consejo de Estado)... Además, Su Majestad no atribuía sino un mediocre interés a los problemas del procedimiento administrativo, mientras no se traducían en hechos visibles”.

Pero en los trabajos de París, los hechos visibles cuentan mucho menos que los hechos no visibles. La acción administrativa es el aspecto más importante de esta experiencia, y Hausmann la sostiene por sí solo, anticipándose, ya al emperador, ya a los órganos representativos.

Este programa no ha sido concretado en un plano, pero justamente en esto está la modernidad e importancia de la experiencia de Hausmann. El no se propone hacer entrar la ciudad, por gusto o por la fuerza, en las líneas de un plano preparado de antemano. Otros, antes que él, han intentado dibujar un proyecto de un París ideal, renunciando anticipadamente a concretarlo en la variable realidad. El hace mucho más: en 1859, después de la anexión de las once municipalidades periféricas, constituye la Oficina del Plan de París, bajo la jefatura de M. Deschamps.

En esta oficina se efectúa, año tras año, el paso entre las experiencias realizadas y los proyectos futuros, teniendo en cuenta la variación de las circunstancias. El dispositivo sobrevive a Hausmann y al segundo Imperio, asegurando la continuidad de la dirección urbanística de París durante toda la segunda mitad del siglo XIX. El plan de Hausmann nos interesa hoy, sobre todo, como la primera muestra de una acción suficientemente amplia y enérgica para seguir el paso de, las transformaciones realizadas en una, gran ciudad moderna, y para regularlas con decisión, en vez de someterse a ellas pasivamente. Sin embargo, en sus tiempos, tal manera de proceder se consideró casi como un abuso, y Hausmann tuvo que soportar críticas violentas por parte de todos los campos políticos y culturales.

Los liberales le reprochan, sobre todo, lo expeditivo de sus métodos financieros. En realidad, el funcionamiento de la *Caisse des Travaux* de París, fundada en 1858 para pagar los gastos del segundo *réseau*, está en el límite de, la legalidad, según las leyes de la época, al permitir al gobernador contraer compromisos fuera de todo control de las autoridades centrales. Pero protestan igualmente cuando Hausmann sostiene la exigencia de confiscar la plusvalía de los terrenos de construcción al borde de las nuevas calles. Hausmann puede estar equivocado jurídicamente pero intuye una exigencia fundamental de la urbanística moderna, y se encuentra en una posición más avanzada que sus censores.

Los intelectuales y artistas le reprochan la destrucción del ambiente del viejo París, y la vulgaridad de las nuevas, construcciones, pero., sin ir más allá del habitual sentido de la estética, basado en la condena de toda la civilización industrial. Pero Hausmann está decidido a perder unas cuantas vistas pintorescas para ganar en cambio mejoras técnicas e higiénicas,

Hausmann parece menos culto que la mayor parte de sus críticos, pero tiene, en cambio, menos prejuicios e ideas más modernas. Tiene instinto para, comprender y adaptar sus ideas a la realidad de su tiempo, y por esto puede modificarla con tanto éxito. La sociedad del segundo Imperio encuentra en sus arreglos un marco perfecto, y el eco de tal acuerdo entre programa y realidad, alcanzado, hace un siglo, perdura todavía en nuestros días, en el encanto y vitalidad que emanan de las calles centrales de París.

La capacidad de Hausmann para adaptarse sin reservas a la realidad de su tiempo, es también la clave para entender el, éxito vastísimo de sus métodos y sus numerosas imitaciones, así como, la discusión siempre viva hasta nuestros días acerca de su figura y su obra.

El plan de Hausmann ha funcionado bien por muchos decenios, por el amplio margen contenido en sus límites; sin embargo, luego se ha mostrado inadecuado a las crecientes necesidades de la metrópoli. Se ha visto entonces que tal dispositivo imponente está totalmente falto de flexibilidad y opone una extraordinaria resistencia a toda modificación. Ha hecho de París la ciudad más moderna del siglo XIX, pero la más congestionada y, difícil de planificar del siglo XX.

Los cálculos de Haussmann para la ciudad industrial, se refieren, en sustancia, a los aspectos estáticos solamente, no a los dinámicos. Él piensa que París puede ser "arreglada" de una vez para todas, y que su organización debe quedar sellada por los criterios habituales de regularidad geométrica, de simetría y decoro. Se complace, sobre todo, en quitar a los viejos barrios de París su aspecto precario, estableciendo en cada ambiente contornos regulares y ajustados, que aparecen definitivos y no se pueden variar.

Por el contrario, a nosotros este aspecto de su obra nos parece el más débil ya que indica una aceptación pasiva de las convenciones de la cultura académica. Nos interesa más ver cómo Haussmann, aplicando estas convenciones, en nuevas circunstancias, se aleja, de hecho, de los modelos tradicionales y anticipa, aunque involuntariamente, una nueva metodología.

Aunque de tendencia autoritaria, Haussmann no puede obrar como los urbanistas barrocos, que realizan un plano, organizado con absoluta regularidad aprovechando el poder absoluto de quien se lo encarga. Trabaja bajo el control del Parlamento y el Consejo Municipal, maneja dinero público, del cual tiene que dar cuenta a los cuerpos administrativos centrales, y debe someter sus controversias con los particulares a una magistratura independiente. En resumen: tiene que rendir cuentas, con la separación de poderes propia de un Estado moderno, aunque con predominio del ejecutivo. Además, el poder político no coincide ya con el poder económico, y Haussmann, en sustancia, no emplea dinero propio, sino que coordina el empleo del dinero privado, según un plano unitario. Por todas estas razones el plan de Haussmann no es símbolo de intervención *una tantum*, sino de acción continua de estimulación y coordinación de las múltiples fuerzas que obran de manera siempre variable sobre la unión urbana. Cesa así la similitud entre urbanística y arquitectura, que no actúan ya al mismo nivel, diferenciándose solamente en la escala, pero en dos niveles distintos relacionados entre sí. Deducción parecida se puede hacer de los resultados formales del plan de Haussmann. Él acepta espontáneamente los preceptos tradicionales de simetría y regularidad. Se precia de haber previsto siempre un punto de fuga monumental para cada nueva arteria y se preocupa de imponer una arquitectura uniforme en las calles y en las plazas más representativas, esforzándose por disimular las irregularidades planimétricas, como en la de la Etoile.

Sin embargo, la amplitud del planeamiento de las calles de París lleva a aplicar los preceptos tradicionales de simetría y regularidad en escala tan gran de que destruye a menudo el efecto unitario que se deseaba conseguir. El bulevar de Strasbourg, que lleva a la Gare de l'Est, tiene dos kilómetros y medio de largo, y el fondo arquitectónico es prácticamente invisible desde el tramo más lejano. En la Etoile las doce fachadas simétricas de Hittorf distan entre ellas doscientos cincuenta metros, y no bastan para cerrar la perspectiva del enorme espacio. En la prolongación de la rue de Rivoli las decoraciones de Percier y Fontaine están tan repetidas que la vista no distingue la proporción entre el largo de la calle y las otras dimensiones.

En estos casos, la presencia de la arquitectura llega a ser, por así decirlo, solamente negativa, ya que las paredes de los edificios tienen que ser terminadas de tal modo que no choquen con las costumbres corrientes, y posiblemente de modo uniforme, para no turbar la vista con anomalías injustificadas. Sin embargo, la conformación estilística de las fachadas no significa verdaderamente sino una ligera cobertura para dar un aspecto aceptable a un nuevo ambiente donde calles y plazas pierden su individualidad fluyendo unas en otras, mientras el carácter de los espacios lo da la gente y los carruajes que pasan, antes que los edificios circundantes. Es el cuadro que captan los pintores impresionistas, como Monet y Pissarro, en sus vistas desde lo alto de los bulevares parisenses, llenos de gente. Es un ambiente todavía un poco indiferente y abstracto, donde cada forma puede ser recogida sólo perdiendo su individualidad, mezclada en una trama compacta de apariencias variables y precarias. Es el punto de partida de donde surgirá el concepto moderno del ambiente urbano abierto y continuo, contrapuesto al antiguo cerrado.

Este aspecto de la obra de Haussmann -probablemente inadvertido por el mismo gobernador, que se cree el continuador de la tradición perenne- sale a la luz sólo más tarde. Las grandes arterias adquieren el carácter que nos gusta sólo cuando se forma la decoración urbana que media entre las dimensiones de la construcción abstracta y la escala humana, y cuando la sensibilidad común ha aprendido a percibir de manera dinámica los elementos del nuevo escenario urbano.

EL editor de las Memorias de Haussmann escribe en 1890: "Para todos, el París de nuestros días es su París, quizá más que en los tiempos del Imperio", y de hecho el rostro de la ciudad transformado por Haussmann tenía que aparecer más claro a un visitante de la Exposición de 1889 que a uno de la Exposición de 1867, obligado a vagar a través de una ciudad revuelta, con las calles llenas de obras, de las cuales surgían edificios y ambientes desconocidos.

4- La influencia de Haussmann.

Como se ha dicho, la obra de Haussmann se adapta perfectamente a la sociedad del segundo Imperio, reproduciendo sus virtudes y defectos. Por tanto, su ejemplo tiene un éxito enorme y sus métodos se imitan dondequiera que se presentan análogos problemas de planificación.

El plan Cerdá

A mediados del siglo XIX, Barcelona desborda el recinto medieval ...

El Ayuntamiento convoca, en abril de 1859, un concurso para estudiar el desarrollo futuro de la ciudad. En febrero del mismo año, Ildefonso Cerdá, ingeniero de caminos, obtiene, por Real Orden, la autorización para estudiar en el plazo de un año el mismo tema, y finalmente, en junio de 1859 se aprueba, asimismo por Real Orden, el proyecto redactado por Cerdá. El concurso convocado por el Ayuntamiento de Barcelona se falla a favor del arquitecto municipal Antonio Rovira, pero serán los planes de Cerdá los que, en definitiva, servirán de base para el trazado de la parte moderna de Barcelona, conocida por el ensanche.

Los dos planes que Cerdá realiza a partir de 1859, y que sólo parcialmente serían llevados a la práctica, suponen una de las alternativas más radicales y valiosas que el siglo XIX ofrece al concepto tradicional de ciudad. Como resumen puede anticiparse que contienen, en germen, innovaciones tan definitivas como la supresión de la *rue-corridor*, la desaparición de la manzana cerrada, y una posibilidad de diferenciación entre el tránsito de peatones y el de vehículos.

El primer plan de Cerdá está montado sobre el esquema de un trazado viario en cuadrícula, con calles de 20 metros de anchura y chaflanes de esquina. Se rodea la parte antigua con una calle de ronda y se crea en el ensanche la gran plaza de las Glorias, lugar de encuentro de las dos extensas vías diagonales. Del mismo modo que a Haussmann, preocupaban extraordinariamente a Cerdá los problemas de tránsito. La bondad de su solución a este respecto queda de manifiesto por el hecho de ser aún la Barcelona actual una ciudad que cuenta con una red viaria superior a la que existe en la mayor parte de las ciudades europeas.

En cada manzana del primer plan Cerdá se establecía que no habrían de ser edificados más de dos bloques, colocados entre sí paralelamente y localizados en las zonas periféricas de la misma. Dichos bloques están situados alineando sus frentes principales paralelamente a la calle, en unos casos, y, en otros, normales a la misma, de modo que los paramentos que se asomaran a ésta fueran los costados del edificio. Así, la calle-corredor a que da lugar la primera disposición se interrumpe cada vez que aparecen manzanas distribuidas con arreglo a la segunda disposición. En ambos casos queda siempre entre los bloques un amplio espacio ajardinado abierto a la calle.

En el segundo plan Cerdá, el planteamiento cambia notablemente. Ya los bloques no son siempre paralelos entre sí ni de forma exclusivamente rectangular, sino que aparece el bloque en ele; de todos modos se mantiene la norma del plan anterior de no edificar más de dos lados de una misma manzana, y se sigue dejando un espacio libre ajardinado entre ellos.

El aspecto de la ciudad que habría de surgir de esta segunda ordenación difiere notablemente del obtenido con la primera. La calle-corredor es eliminada casi por completo, manteniéndose únicamente para dar lugar a unas grandes avenidas. Se logra una mayor variedad de espacios urbanísticos y zonas ajardinadas, si bien se conserva la red viaria en su rigidez primitiva. Las manzanas en el segundo plan Cerdá se estructuran formando núcleos vecinales que se aglutinarán alrededor de las parroquias. También se estudia, de modo casi exhaustivo, la estructura social de la ciudad futura, con lo que se consigue uno de los primeros planteamientos sociológicos del urbanismo moderno.

Ninguno de los dos planes de Cerdá fue llevado a la práctica íntegramente, quizá por la ausencia de un poderoso brazo ejecutivo, que en el caso de Haussmann fue, el mismo Haussmann. Las manzanas fueron edificadas por sus cuatro fachadas, convirtiéndose de este modo en manzanas cerradas. También los bloques proyectados para planta baja y tres pisos aumentaron su altura, y los jardines de-manzana llegan a desaparecer por completo. En definitiva, poco más de la red viaria, con su disposición achaflanada en los encuentros, fue lo que persistió de los planes de este gran urbanista.

Las variaciones se han pretendido justificar posteriormente, en parte, por la baja densidad que se lograba mediante el plan Cerdá; pero, en todo caso, hubiera sido posible incrementar aquella manteniendo las líneas generales del mismo.

Por otro lado, estas manzanas cerradas en que degeneró el proyecto primitivo albergaban, hasta los años 20, viviendas de más de 200 metros cuadrados, que, pese a la rigidez de su distribución, resultaban aceptables. Pero al correr los años e introducirse en estas manzanas, de 28 metros de profundidad, viviendas de 100, 80 y hasta 50 metros cuadrados, se, consiguieron habitaciones cuyas condiciones resultan realmente infrahumanas.

Los planes de Cerdá, en su versión auténtica, suponen una contribución notable, que no fue aprovechada en su momento, ni apenas conocida en la actualidad.

Capítulo VIII

La escuela de Chicago y la vanguardia americana

En el lugar donde el río Chicago desemboca en el lago Michigan, el Ejército americano funda, en 1804, el fuerte Dearbon, destruido por los incendios en 1812 y reconstruido poco después. En torno a esta posición se establecen algunos pioneros, y en 1830 la nueva instalación recibe forma de ciudad. No como en los tiempos de Rómulo, cavando un surco, sino con una operación matemática y económica según la tradición americana, parcelando en cuadrados regulares un área de aproximadamente media milla cuadrada junto a la desembocadura del río, y comenzando la venta por parcelas.

La retícula es tal que se puede extender según la voluntad y por sucesivos suplementos-prolongando simplemente millas y millas las calle originales-. La ciudad se extiende paulatinamente hasta alcanzar, a finales del siglo, 190 millas cuadradas y 1.700.000 habitantes.

En los primeros decenios, la ciudad se construye en su mayor parte de madera. Este material, se usa, desde el principio, según una técnica particular, que ha recibido el nombre de balloon frame; Giedión ha explicado que la invención de esta técnica se debe, probablemente, a G. W. Snow, que desde 1833 en adelante desempeña varios cargos técnicos en la administración de Chicago, siendo a la vez contratista y comerciante de maderas.

Se trata de una estructura en la que no existe la habitual jerarquía de elementos principales y secundarios, sino numerosos listones delgados, de dimensión normal ajustados a determinada escala y unidos con simples clavos. Los huecos, puertas y ventanas se conciben a esta misma escala. Una trama de tablas diagonales asegura el arriostramiento de la estructura, mientras una segunda trama de tablas dispuestas en forma de tejado deflende al edificio de la intemperie.

Esta estructura permite el empleo industrial de la madera de forma única, posible gracias al bajo precio de los clavos de acero, y además abrevia el tiempo de la mano de obra, sin exigir obreros especializados, ya que está concebida para permitir a cada uno construir su propia casa con poco o apenas ningún utillaje.

Los principios de este sistema se hallan en embrión en la carpintería de los edificios coloniales. La invención de Snow es otra típica aplicación del concepto americano de, lo standard a la arquitectura, y se usa durante mucho tiempo, con algunos perfeccionamientos, en la industria urbana de los Estados Unidos. Chicago queda casi completamente destruida por un incendio en 1871, cuando cuenta ya con 300.000 habitantes. La reconstrucción, primeramente decidida por el miedo a nuevos desastres, llega a ser muy intensiva en los dos decenios entre 1880 y 1900, y sobre el solar del antiguo pueblo, surge un moderno centro de negocios, con edificios para oficinas, grandes almacenes, hoteles, donde se ensayan nuevos sistemas de construcción, con audacia desacostumbrada, para satisfacer las nuevas necesidades. Durante todo el siglo XIX, el viejo tablero de ajedrez es considerado suficiente para encuadrar el desarrollo de la ciudad, pero en el primer decenio del xx se siente la necesidad de un control urbanístico adecuado a la nueva escala de la ciudad. El plan regulador de Burham y Bennett, de 1909, es el primer intento de poner orden, aunque sea con criterios formalistas, en el enorme cuerpo de la ciudad, y marca el comienzo de la fase caracterizada por una explosión de construcción incontrolada.

La escuela de Chicago.

A los protagonistas de este suceso se los conoce por el nombre colectivo de "escuela de Chicago".

La primera generación que trabaja inmediatamente después del incendio incluye ingenieros de gran talento, W. Le Baron Jenney, W. W. Boyington, J. M. van Osdel, muchos de los cuales se formaron en la ingeniería militar durante la guerra de Secesión. Entre éstos sobresale Le Baron Jenney, y los más importantes proyectistas de la segunda generación salen de su estudio. Así, D. H. Burnham (que trabaja junto a I. W. Root hasta la muerte de éste, en 1891), W. Holabird, M. Roche y L. H. Sullivan, que se asocia con D. Adler. junto a éstos es preciso recordar a algunos técnicos especialistas como W. S. Smith y C. L. Ströbel, que colaboran en el estudio de determinados problemas estructurales.

La obra de estos proyectistas tiene un destacado carácter unitario, sobre todo entre 1879 (cuando Le Baron Jenney construye el primer edificio alto con estructura metálica) y 1893 (fecha de la Exposición colombina), del que depende la fisonomía particular del Loop, el centro comercial de Chicago. Sus mismos contemporáneos se dan cuenta de ello y no saben indicar este carácter sino usando el nombre ficticio de la

neos se dan cuenta de ello y no saben indicar este carácter sino usando el nombre fflismo de la ciudad. Los protagonistas de este período tienen temperamentos muy distintos. Algunos son hombres de negocios, como Adler; otros, -écnicos puros, como Stróbel; artistas descontentos, como Root, o deseosos de éxito, como Burnham. El caso de Sullivan hay que considerarlo aparte. Critica a sus contemporáneos, tieríde a distinguirse y a inventar una arquitectura personal, alternando con -la -corriente, demostrando sus intenciones no sólo en las obras construidas, sino con los ensayos teóricos. Por tanto,, Sullivan puede ser agrupado también, en otra perspectiva histórica, entre H. H. Richardson y F. LI. Wright, es decir, entre los artistas de vanguardia, en polémica con la intención que prevalece en su tiempo y ambiente, que observar a Europa.y el debate que allí se desarrolla, aspirando, sin embargo, a distinguirse de los europeos y a realizar un arte "americano".

Los edificios altos del Loop de Chicago se realizan gracias a algunas invenciones técnicas. La estructura con armazón de acero perfeccionada, sobre todo, por Le Baron Jermey, permite aumentar la altura sin 'temor a las dimensiones excesivas de los pilares en los pisos bajos, y abrir a lo largo de las paredes vidrieras casi continuas, de forma que se puedan iluminar cuerpos de fábrica profundos. Para aguantar las cargas concentradas en los pilares, F. Baumann propone, en 18713, nuevos sistemas de ci. mentación de piedra y se perfecciona paulatinamente hasta el Chicago caisson de cemento, que aparece por primera vez en 1894. El ascensor de segu. idad a vapor, instalado por E. G. Otis por primera vez en Nueva York en 1857, aparece en Chicago en 1864; en 1870 C. W. Baldwin inventa y construye en Chicago el primer ascensor hidráulico, mientras en 1887 empieza a extenderse el ascensor eléctrico. Ascensor, - teléfono y correo neumático permiten el funcionamiento de hoteles, almacenes y oficinas de cualquier -tamaño y con cualquier número de pisos; nace así en Chicago, por primera vez, el rascacielos. Un observador de 1895 escribe:

“La construcción de edificios para oficinas de enorme altura, con estructura de hiciro,y acero que sostiene, los muros exteriores e interiores, ha llegado a ser u?a costumbre en casi todas las grandes ciudades americanas. Este estilo de construcción hi nacido en Chicago, por lo menos en su aplicación práctica, y esta ciudad posee ahora más edificios del tipo de esqueleto de acero que todas las demás ciudades americanas juntas.”

El rascacielos es otra típica aplicacióri del procedimiento de abstracción propio de la cultura arquitectóllica americana, como el plano en tablero de ajedrez. Se le juzga siempre con severidad cuando se le considera desde el punto de vista de la perspectiva, ya que es un dispositivo indefinido, sin proporción ni unidad. Como dice Wright, es "una estratagema mecánica" para "multiplicar las áreas privilegiadas tantas veces como sea posible vender y volver a vender el área del terreno original" . Sin embargo, cuando se deja a un lado el significado despectivo que se deriva del parangón con los hábitos visuales tradicionales, uno se da cuenta de que estos juicios crean justamente un nuevo procedimiento mental, que contiene-por ahora de forma ruda y embrional-una nueva forma de ver la arquitectura, y exige un juicio según nuevos criterios formales

Emilio Cecchi ha escrito agudamente: "El rascacielos no es una sinfonía de líneas y de masas, de rellenos y vacíos, de fuerzas y resistencias; es, al contrario, una operación de aritmética, una multiplicación", de igual modo que el método de parcelación del terreno sobre el que surge es en sustancia otra operación de aritmética, una división. Ni la una ni la otra 6on realidades arquitectónicas, pero contienen la posibilidad de una transformación radical de la escena arquitectónica tradicional, y el principio en que se basan, al ser el mismo que gobierna la industria, puede servir para poner de acuerdo al nuevo escenario urbano con las exigencias de la sociedad industrial.

Vistas desde esta luz,Jas experiencias de la escuela de Chicago son una contribución importante a la formación del movimiento moderno; pero los resultados prometedores alcanzados en el penúltimo decenio del siglo se pierden pronto después, porque ninguno de sus protagonistas tiene clara conciencia de los problemas tocados. Cada uno de ellos se detiene en un ditema cultural que cuenta sólo con dos salidas: o la vuelta al conformismo de los estilos históricos (el camino de Burnham) o la experiencia individual de vanguardia (el camino de Sullivan y más tarde de Wright).

W. Le Baron Jenney es un ingeniero formado en la Ecole polytechnique, de París. Comandante de Ingenieros en el ejército durante la guerra de Secesión, abre su estudio en Chicago en 1868, junto con S. E. Loring; publica en 1869 un álbu m de lániffilas, Principles and practise of architecture, y enseña arquitectura en la Universidad de Michigan de 1879 a 1880. Burnham afirma que "el principio de sostener el edificio entero sobre una armazón metálica cuidadosamente equilibrada, compacta y protegida del fuego, se debe a William Le Baron Jenney. Nadie se le ha anticipado en esto, y a él se debe todo el mérito de este alarde de ingeniería, que fue el primero en realizar".

Este principio se aplica por vez primera en el Leiter Building de 1879, sostenido en el exterior por pilastras de ladrillo muy separadas y en el interior por soportes metálicos, y con mayor coherencia en el Home Insurance Building de 1885 que se considera el primer edificio de Chicago con estructura completamente metálica, aunque una parte de los muros perimetrales conserva funciones de apoyo. En 1889, con el segundo edificio Leiter y con el Faír Building, Jenney precisa su concepto de construcción, reduciendo las fachadas a pantallas ligeras, sostenidas por el telar metálico interior. Sin embargo, conserva siempre algunas partes compactas de ladrillo, en forma de soportes con base y capitel clásico-pero, naturalmente, fuera de toda proporción de canon-, y utiliza también los tirantes metálicos cuando puede como pequeñas columnas, El Manhattan Building en 1890 llega a los dieciséis pisos-por primera vez en el inundo-, buscando la luz por encima de una estrecha calle. Las ventanas, algunas al ras de la fachada y otras un poco salientes, quedan muoocadasista y en embargo, sostenido, piso tras piso, por el esqueleto de acero.

Los contemporáneos de Jenney tienen mayores ambiciones artísticas y se esfuerzan por eliminar las referencias a los estilos históricos, pero no resultan coherentes en la invención de estructuras.

Holabird y Roche construyen, en 1879, el Tacoma Building, de doce pisos, utilizando una estructura mixta con algunos muros de carga interiores y exteriores. No existen elementos arquitectónicos cambiantes de piso a piso, pero la graduación de los caracteres arquitectónicos en el sentido de la altura se obtiene con una modificación progresiva de los ornamentos y una especie de ático con galerías.

En 1891, y Burnham y Root construyen el Monadnock Building, de dieciséis pisos, con muros exteriores de ladrillo. Estos muros son lisos, sin ningún adorno, y su superficie coincide en curva, poniendi en evidencia los efectos de volumen del imponente paralelepípedo y de las columnas de bow-wjndc ws.

Esta excepcional simplificación del aspecto exterior se debe a la insistencia del constructor, que corre un grave riesgo edificando en zona poco céntricas, y sólo más tarde la adapta Root como forma estética. La simplicidad, por otra parte, es más prudente que real, ya que "los ladrillos eran soportados (en las partes salientes) por ángulos de acero disimulados, y las líneas fluyentes -no naturales en los ladrillos se obtenían forzando el material, construyendo centenares de moldes especiales para hacer ladrillos apropiados que siguieran la curva y la pendiente".

Los mismos autores construyen en 1892 el Great Northern Hotel-adaptando a un gran hotel los métodos estructurales de los edificios para oficinas-y el más alto edificio de la vieja Chicago, el Capitol, llamado también Templo Masónico, que alcanza los 22 pisos con 90 metros (fig. 210). Aquí la arquitectura se complica. Su imponente volumen se alza sobre un basamento de arcos, y coronado por un techo muy inclinado, de sabor románico, donde es notoria la influencia de Richardson.

El Reliance Building puede ser considerado como el más bello rascacielos de Chicago, y su historia es de lo más ejemplar,. Fue construido por Burnham y Root en 1890 hasta la altura de cinco pisos; en 1895, tras la muerte de Root, Burnham y el ingeniero E. C. Shankland le añaden otros diez pisos, repitiendo sin ninguna variante los motivos de su primera arquitectura (fig. 209). Es probable que el agradable aspecto para el espectador moderno de esta torre sutil de vidrio y loza blanca esmaltada se deba precisamente a este accidente de construcción, esto es, al hecho de que el conjunto no fue proyectado en su totalidad, sino que surgió de una operación de "multiplicación", como dice Cecchi. Así el simple motivo de vidrieras continuas e hileras decoradas se repite siempre igual, trece Veces, sobre el zócalo de los dos primeros pisos, sin ningún intento de organizar una gradación de perspectiva en el sentido de la altura. Los críticos que

La escuela de Chicago y la vanguardia americana acen las alabanzas más encendidas del Reliance, empezando por Giedion, apenas mencionan este asunto, y, sin embargo, ¿qué mejor prueba del contrast cultural que yace bajo las experiencias de la escuela de Chicago?

Los arquitectos de la generación siguiente a la de Le Baron Jenney se dedican al desarrollo de un nuevo tipo de construcciones que contiene algunas virtudes formales completamente distintas de la herencia cultural pasada. Por otra parte, desean dominar arquitectónicamente ete tipo de construcción sin tener a su disposición más que los instrumentos de dicha cultura Así los resultados que nos parecen más importantes se obtienen, precisamente cuando el afán de composición se ve frenado por algún momtivo...

... El problema está formulado, sin embargo, en los mismos términos de la cultura a renovar (masas, proporciones, decoraciones, istructura interior y formas exteriores, etc.). El esfuerzo innovador se pierde así en muchos intentos aislados, inspirados en algunos aspectos menos habituales v más periféricos de la tradición ecléctica, como cuando Root parangona eL Monadnock a una "pilastra egipcia".

El realismo al estilo de Jefferson, por el que la cultura americana atribuye a los valores culturales una especie de consistencia material y separada, permite a los arquitectos de Chicago interpretar las exigencias de un moderno centro direccional de manera bastante despreocupada, y, por tanto, hacer progresos en el sentido de las "formas puras", de las que habla Giedion, anticipándose a los arquitectos europeos en algunos decenios. Al

mismo tiempo, sin embargo, les impide hacer sistemáticos estos resultados, porque aquí entran en juego las conexiones entre los valores, que la cultura americana no se inclina a evaluar. Así, cuando se trata de concretar sobre estas experiencias ordenandolas en un sistema, bajo el empuje de las exigencias urbanísticas, no queda otra solución que recurrir al clasicismo, es decir, a un sistema de importación ya listo, sin necesidad de mediación alguna.

De este modo hay que valorar el episodio de la Exposición colombiana de 1893, y la llamada "traición" de Burnham.

En la Comisión arquitectónica para la Exposición se incluye a algunos arquitectos de la costa oriental, G. B. Post, R. Hunt y C. MacKini; Burnham, el más competente entre los de Chicago, se deja fácilmente persuadir por ellos y plantea el conjunto según cánones clásicos. La Exposición tiene mucho éxito y, desde aquel momento en adelante, el gusto de los contratistas y del público se orienta paulatinamente hacia el clasicismo, mientras los ensayos originales de la escuela de Chicago se consideran anticuados. De esta forma, muchos protagonistas del decenio anterior se adaptan a la nueva orientación cultural, el primero entre todos Burnham, que en 1894 funda una nueva sociedad (D. H. B. & Co.) y amplía posteriormente su actividad mientras otros, como Sullivan, ven su carrera truncada.

El juicio que se da corrientemente a estos hechos está inspirado en las apreciaciones de Sullivan y de Wright que con el habitual realismo americano dan forma individual a los valores y consideran la vuelta neoclásica como el resultado de una mala elección hecha por algunas personas, que ha servido para interrumpir el curso de las experiencias anteriores. El juicio negativo puede mantenerse, pero es precisa una limitación que aparece ya en todo el ciclo de la escuela de Chicago. De hecho, los ensayos de Tenney, de Root, de Holabird y Roche, etc., no salen voluntariamente del ámbito de la cultura ecléctica, sino que fuerzan los confines de esta cultura intentando poner en conexión algunos temas nuevos que contienen sugerencias formales inéditas. Esto es posible gracias a varias circunstancias favorables que se realizan en Chicago en el noveno decenio del siglo XIX: fuerte desarrollo económico, buena preparación técnica, falta de una tradición como en las ciudades del Este e incluso de cualquier forma ambiental anterior, a causa del incendio de 1871. Los resultados alcanzados no pueden ser, sin embargo, normalizados ni transmitidos, y el único modo coherente de sacar una norma general, cuando las distintas exigencias económicas y funcionales exijan tal paso, es volver a partir de experiencias singulares hacia fines culturales comunes, pero en esta operación se pierde precisamente el contenido original de las experiencias mismas. Lo que queda es precisamente el eclecticismo de partida y el requerido mínimo común denominador no puede ser otro que el clasicismo. Por tanto, es perfectamente lógica la postura de Burnham. El interpreta del único modo posible las exigencias de organización que nacen cuando una ciudad alcanza una cierta consistencia, mientras Sullivan continúa ligado a un planteamiento individualista superado por los acontecimientos.

El valor canónico del clasicismo de Burnham se ve claramente considerando su actividad urbanística. En 1900, aniversario del traslado de la capital a Washington, Burnham colabora con Olinsted (el proyectista del Central Park, de Nueva York) en la comisión encargada de la organización urbana de la ciudad, y aconseja volver al plano de L'Enfant, eliminando las irregularidades cometidas. Después estudia otro plano para San Francisco, pero su trabajo queda interrumpido por el terremoto de 1905, que lleva a la Administración a abandonar cualquier proyecto de alto vuelo.

Desde entonces él y su asociado, E. Bennett, dedican todas sus energías al plano regulador de Chicago, creado por iniciativa de la Cámara de Comercio.

La cuadrícula uniforme de la vieja ciudad se ha extendido en forma tal que algunas calles rectas tienen cuarenta kilómetros y no cumplen ya sus funciones de origen. Burnham da al problema una solución formalista, ya que superpone al cuadrículado un sistema simétrico de nuevas calles diagonales, contenido en un semicírculo de casi 32 kilómetros de diámetro, pero tras esta solución surgen complicados problemas de circulación, de zonificación, de distribución de edificios públicos. Como en el plan contemporáneo de Berlage para Amsterdam, a fin de dar forma definitiva a esas exigencias, es preciso utilizar las reglas de la perspectiva tradicional. La importancia de los problemas que Burnham trata, se demuestra por la popularidad de esta operación. W. Moody, director de la comisión para el plan, prepara un opúsculo explicativo para los niños de las escuelas, que se distribuye en 1909, fecha en que se aprueba. Se organizan conferencias y reuniones para discutirlo e incluso se instituye una fiesta especial: el Día del Plano.

Los días de la escuela de Chicago están ya lejanos. Para todos está claro que la ciudad no puede crecer más a fuerza de iniciativas aisladas, sino mediante de una coordinación apropiada y general, aunque los instrumentos de tal coordinación sean aún débiles e inciertos.

Louis Sullivan.

En 1885 H. H. Richardson va a Chicago para proyectar los grandes almacenes -Marshall, Field & Co., que se inauguran en 1887, un año después de su muerte prematura. Este edificio causa una gran impresión a L. Sullivan, que cuenta por entonces treinta años, y, como él mismo explica, decide su vocación artística.

La valoración que se hace hoy de Richardson depende en gran parte de este episodio y de lo que sobre él escribieron Sullivan y Wright. Él estudia en París de 1860 a 1865 y trabaja, sobre todo, en Boston para la sociedad americana más culta y al día. Pertenece a la generación que comienza sus actividades inmediatamente después de la guerra civil, llevando a América un conocimiento de primera mano de la cultura artística europea: la generación de R. M. Hunt y de C. F. MacKim, a la cual se debe la Exposición del centenario de Filadelfia de 1876.

Richardson encuentra en Francia, en la corriente neo-románica de L. Vaudoyer, un lenguaje fácilmente adaptable a la tradición constructora de Massachussets, donde se usan desde la primera mitad del siglo XIX muros macizos de piedra no pulimentada, pequeños huecos aislados o emparejados rítmicamente, decoraciones con modillones o simples contornos hundidos en torno a puertas y ventanas. Las referencias a modelos cultos medievales le sirven para conferir orden y dignidad a la tradición indígena, en tanto que la fidelidad a los modelos tradicionales y el gusto local por la piedra le permiten animar los esquemas estilísticos, obteniendo a veces efectos de poder singular, sin salirse aún del ámbito cultural del eclecticismo.

Su figura debería ser estudiada teniendo en cuenta los límites de su educación académica, ya que hasta ahora ha sido un poco novelada en el sentido indicado por Sullivan. En el estado actual de los estudios nos parece oportuno aplazar un juicio de su obra en conjunto, limitándonos a su intervención en Chicago y a las consecuencias sobre tal escuela.

También Sullivan como Richardson estudia en París de 1874 a 1876. En 1879 entra en el estudio de D. Adler, y en 1881 se asocia con él, inaugurando una colaboración que durará hasta 1895.

Adler es un hombre práctico que concibe un edificio, ante todo, como un problema técnico y un asunto económico. Wright lo describe "tosco y macizo, como una antigua iglesia bizantina...", conseguía conquistarse la confianza de los empresarios y los clientes porque sabía tratarlos de modo magistral. Era capaz de levantar a pulso a un contratista o dejarle caer como un mastín a un gato, y algunos tenían la costumbre de darse fuerzas con una o dos copas de licor antes de presentarse a hablar -con él". Adler estima mucho a Sullivan, que es, en cambio, "un hombrecito vestido impecablemente de marrón", apasionado por-la música y la poesía (Wagner y Whitman son sus autores favoritos). El mismo es escritor y está persuadido de que debe hacer una arquitectura completamente distinta de la de sus contemporáneos, que desprecia, excepción hecha de Richardson y Root.

Las ambiciones de Sullivan se traducen en sus primeros trabajos, como el Rotschild Building de 1881, en una inadecuada decoración de hierro fundido y piedras esculpidas. En 1886 la firma Adler & Sullivan recibe el encargo de construir en la Wabash Avenue un complicado edificio que incluye un auditorium, varias salas de reunión, un hotel y locales para oficinas. Entre los primitivos proyectos y el definitivo hay una notable diferencia, que se debe probablemente a la influencia del Marshall, Field & Co. Warehouse, inaugurando en 1887. Mientras en los edificios contemporáneos de la escuela de Chicago -como el Home Insurance de Le Baron Jermey-, el barniz estilístico es extremadamente tenue y los intentos de dar a las fachadas una graduación de perspectiva quedan casi irradvertidos, de forma que queda en primer plano la uniformidad rítmica derivada de la estructura, el edificio de Richardson es una composición perfectamente graduada y concluida según los cánones tradicionales. Los ocho pisos internos quedan envueltos en un revestimiento de ladrillo y agrupados en cuatro zonas mediante grandes arcos que se dividen sabiamente hacia lo alto. Respecto a las experiencias de la escuela local, existe evidentemente un paso atrás, pero es una y arquitectura amplia, simple y perfectamente resuelta, en tanto que los demás, edificios resultan pequeños y mal compensados.

Sullivan se entusiasma precisamente con esta integridad, Así también en el auditorium emplea una estructura tradicional de ladrillo, completada con partes secundarias de hierro, agrupando los numerosos huecos exteriores a una red arquitectónica más amplia, subrayando la graduación vertical con el uso de modillones de granito trabajado en los tres pisos inferiores y arenisca lisa a partir del cuarto. La decoración desaparece casi y la perspectiva del edificio se obtiene con una oportuna disposición de masas y materiales. Es el mismo procedimiento empleado en el Walker Building, casi contemporáneo (1888-89), donde las reminiscencias de Richardson son más que nunca evidentes.

A partir de 1890, Sullivan se afana por aplicar estos principios de composición al rascacielos. Su primer intento, como atestigua Wright, es el Wainwright Building de St. Louis (1890-91). La característica estructural de un rasca cielos es tener muchos pisos iguales. De hecho, aparte de uno o dos pisos inferiores y el último, los intermedios son tantos que no se puede diferenciar la perspectiva sin graves contradicciones de, estructura, pero la posibilidad de dominarlo arquitectónicamente con los medios anteriormente citados depende precisamente de

la superación del ritmo repetido. Sullivan piensa tratar toda la zona intermedia como un elemento unitario, y, por tanto, subrayar las divisiones verticales contraponiéndolas a las zonas del basamento y al ático, horizontales.

Así nace el verticalismo, que es el carácter peculiar de los rascacielos de Sullivan, que en 1896 expone su teoría en este modo de proyectar:

“Estoy convencido de que por ley natural cada problema en su más profunda esencia encierra y sugiere su propia solución. Examinemos, pues, con cuidado sus distintos elementos poniendo a la luz esta explícita sugerencia, Las condiciones prácticas en términos generales son éstas: se necesita en primer lugar una planta subterránea que contenga las calderas, las instalaciones de fuerza motriz, de calefacción e iluminación; segundo, la planta baja destinada a tiendas, bancos y otras dependencias que necesitan amplio espacio, amplia luminosidad y entrada práctica y agradable; tercero, una segunda planta bien comunicada por medio de escaleras, normalmente con grandes subdivisiones, rica en espacio estructural, en amplia superficie de vidrieras y huecos al exterior; cuarto, un número impreciso de plantas. Por encima de ésta, formadas por oficinas superpuestas, una fila sobre otra, cada una igual a las demás... ; por fin, en la cima un espacio o una planta de naturaleza simplemente fisiológica respecto a la vida y utilidad de la estructura: el ático; en él el sistema de circulación concluye cumpliendo su imponente giro ascensional y descendente.

El ritmo horizontal y vertical se basa naturalmente en un local -la unidad oficina- lo bastante amplio y alto, para resultar confortable y cuya dimensión, de la misma manera que determina de antemano la unidad estructural normal, determina aproximadamente la anchura de las ventanas. De ello se deduce inevitablemente y de la manera más simple que así perfilaremos el exterior de una construcción de plantas parecidas. Empezamos por la primera planta: en ella, una entrada principal que llame, la atención, y el resto del piso lo proyectamos con más o menos libertad, amplitud, lujo, basándonos exactamente en las necesidades prácticas, pero dando siempre una impresión de amplitud y libertad. Después tratamos de igual modo el segundo piso, pero como de costumbre, con menos pretensiones. Ya más arriba, para el número impreciso (le hileras de oficinas, nos inspiramos en la celda única para la cual se necesita una ventana, una puerta y sus dinteles, y sin preocuparnos más damos a todas el mismo aspecto, porque todas cumplen, la misma función. He aquí que llegamos al ático, el cual no estando dividido en oficinas y al no necesitar iluminación especial por su vasta extensión de paredes, por su peso y su carácter especial nos permite mostrar que las, hileras de oficinas en serie han terminado definitivamente y que él mismo, por naturaleza resulta específico y terminal. Tal será también su función respecto a la fuerza, el significado, continuidad y sensación de conjunto de la forma externa... Debemos ahora prestar mucha atención al imperativo emocional, que nos pregunta: ¿Cuál es la característica principal del edificio de pisos iguales? Y nosotros respondemos rápidamente: la grandiosidad. Esta grandiosidad es su aspecto palpitante a los ojos de quien siente el arte, es la nota más profunda y explícita de la seducción que ejercita el edificio de pisos iguales. Debe ser a su vez la nota dominante del modo de expresarse del artista, el verdadero acicate de su fantasía. El edificio debe ser alto. Debe poseer la fuerza y la potencia de la altura, la gloria y el orgullo de la exaltación.”

Sullivan muestra tener confianza en que la composición de tipo de perspectiva sea un hecho natural, por tanto, siempre armionizable con la naturaleza funcional del tema; parece pensar en una arquitectura regulada por las necesidades objetivas, dejando a la fantasía sólo la tarea de acentuar subjetivamente los caracteres fundamentales del edificio. Sin embargo, examinando a fondo el tema ulteriormente, se da cuenta de que su descripción teórica lo lleva hacia una expresión arquitectónica inédita, mientras el ritmo continuado de los pisos típicos todos iguales no es compatible con la composición cerrada, resuelta en una contraposición entre base, zona intermedia y ático. Así, pues, proyectando los almacenes Carson, Pirie & Scott-contruidos entre 1899 y 1904-, Sullivan es inducido a subrayar precisamente el ritmo de las ventanas todas iguales en las seis plantas típicas, limitándose, a construir el último piso más bajo con los muros retranqueados (en la realización han sido añadidos tres pisos y Sullivan, quizá no admitiendo un ritmo uniforme de nueve pisos, construye siete iguales y dos ligeramente más bajos, para preparar el ático retranqueado). Más tarde, Burham & Co., proyectando en 1906 la ampliación del edificio a lo largo de State Street, eliminan el ático, tratando los últimos pisos de la misma forma, mientras en los recientes trabajos de modificación en el remate, esta simplificación ha sido aplicada a todo el edificio. Aquí la estructura reticular interna se proyecta tranquilamente al exterior, sin ningún refuerzo vertical u horizontal, y sin ser menos tensas las relaciones de masa; una abundante decoración sirve, como en sus obras de juventud, para distinguir la zona de basamento del cuerpo del edificio.

Como ya se ha apuntado otras veces, el lenguaje arquitectónico de Sullivan varía mucho entre una obra y otra. No se diría a primera vista que el autor del Wainwright es el mismo que el del Carson, Pirie and Scott. El hilo conductor se encuentra más bien en el pensamiento teórico. Ayudado en su búsqueda por una excepcional lucidez de juicio, su paso de la teoría a la práctica está entorpecido por una incertidumbre fundamental que es, por último, la razón de su fallo profesional.

El se da cuenta, con la misma claridad que Morris, de que la arquitectura está condicionada por el tipo de organización técnica, social y económica de donde surge.

La arquitectura no es un simple arte que se ejercita con más o menos éxito. Es una manifestación social. Si queremos saber por qué ciertas cosas son como son en nuestra arquitectura, debemos mirar al pueblo. Porque el conjunto de nuestros edificios es una imagen del conjunto de nuestro pueblo, aunque uno por uno sean la imagen individual de aquellos a quienes, como clase, el pueblo ha confiado y encomendado el poder de construir. Por ello, bajo esta luz, el estudio crítico de la arquitectura llega a ser en realidad, un estudio de las condiciones sociales que la producen.

Pero Sullivan tiene un concepto convencional de la sociedad, fundado en la personificación de ciertas ideas de libertad, democracia e iniciativa individual. Este concepto exige un esfuerzo de representación, pero no impulsa a Sullivan a intentar la transformación de la sociedad existente, como hace Morris. Con su acostumbrada lucidez se da cuenta de esta limitación, y escribe: "No es mi propósito discutir las condiciones sociales. Las acepto de hecho y me apresuro a decir que el proyecto de fabricar altos edificios de oficinas debe tomarse en consideración y afrontarlo desde un principio como un problema a resolver: un problema vital para el que urge una solución vital"

Partiendo de esta posición intelectualista y sustancialmente evasiva, Sullivan critica duramente las contradicciones de la escuela de Chicago, pero piensa que cada uno de los problemas tocados puede resolverse en el plano de las ideas, esto es, por medio de un esfuerzo individual. La solución de un problema cultural debería "hallarse" como Edison halló la lámpara eléctrica, y una vez ideada, debería estar dispuesta para entrar en la realidad sin mediaciones posteriores.

Mientras la sociedad se adecua al concepto teórico que de ella se ha formado, y procede, al menos en parte, según sus mismos ideales, el difícil paso entre teoría y práctica puede ser disimulado, y la postura de Sullivan sirve. Pero cuando la sociedad en que trabaja cambia de actitud, llevada por exigencias que el sistema ideológico de Sullivan no está preparado para recoger, éste se encuentra aislado de improviso.

Deshecha su sociedad con Adler, en 1895, y concluidos los trabajos de la Carson, Pirie & Scott en 1903, la carrera de Sullivan declina. Vive aún veinte años, casi olvidado, y recibe pocos encargos para edificios de poca importancia, pequeños bancos, sobre todo, en centros rurales, en Grennel (Iowa) (1914), en Sydney (Ohio) (1917), en Columbus (Wisconsin) (1919), donde prosigue una sutil búsqueda de elementos decorativos cada vez más refinados. Su otro modo de evasión es la pluma. De 1901 a 1902 va publicando en el Interstate Architects and Builders su primer escrito teórico, Kindergarten Chats. De 1922 a 1923 publica en el Journal of the American Institute of Architects, siempre por entregas, The autobiography of an idea, que aparece en un volumen en 1924. Su último libro, A system of architectural ornament according to a philosophy of man's power, aparece también en 1924, el mismo año de su muerte.

La situación de Sullivan respecto a la sociedad es análoga en parte a la de muchos arquitectos europeos que trabajan después de 1890, y se puede utilizar para ella el mismo término de vanguardia que se usará en los próximos capítulos. Esta situación se da en América casi diez años antes y en condiciones de tensión cultural particular. La experiencia concluye con una dura derrota que Sullivan padece en su misma persona. El drama cultural se transforma en un drama personal.

SOBRE LA ARQUITECTURA EN LA EDAD DEL HUMANISMO

R. Wittkower

Lord Burlington y Willian Kent

Horace Walpole llamaba a Lord Burlington «el Apolo de las artes» y a William Kent su «mejor sacerdote». Parece, pues, interesante investigar la relación entre estos dos hombres cuyas ideas y trabajos tan decisiva influencia ejercieron en el curso de la arquitectura inglesa del siglo XVIII. Las actividades de Burlington son mucho menos conocidas que las de Kent. Autores como Blomfield y Gotch han subestimado su importancia e intentado refutar la tradición de que era un arquitecto practicante. Aunque Fiske Kimball publicó una justa evaluación de los logros de Burlington como arquitecto en 1927, sus conclusiones están muy lejos de haber encontrado una aceptación general. Sin embargo, los materiales contemporáneos, dibujos realizados por él, documentos y cartas publicadas e inéditas, dejan muy claro que Burlington no fue sólo un mecenas sino también un arquitecto.

Lord Burlington nació en 1694, y emprendió en 1714, a una edad bastante avanzada para los criterios del siglo XVIII, su Grand Tour, que se prolongó durante un año hasta su mayoría de edad en abril de 1715. Su viaje se desarrolló siguiendo las líneas ortodoxas y no ocurrió en él nada que indicase un interés especial por la arquitectura de Palladio; difícilmente pudo detenerse mucho tiempo en Vicenza, pues partió de Padua el 6 de marzo y llegó a Verona dos días después. Burlington no parece descubrir su vocación hasta después de su vuelta del Grand Tour bajo la influencia de Campbell.

En el verano de 1719 viajó de nuevo a Italia, esta vez con la resolución de recoger sobre el terreno informaciones de primera mano acerca de Palladio. Pasó unos meses en Vicenza y Venecia y estudió las villas de Palladio en la campiña próxima a la primera ciudad .

Algún tiempo antes del segundo viaje a Italia se le ocurrió la idea de entablar contactos con William Kent para unas cuestiones muy concretas. Kent, diez años mayor que Burlington, era de extracción humilde y había iniciado su carrera como aprendiz de un pintor de brocha gorda de York. Burlington le había conocido en Roma en el invierno de 1714-1715. En aquella época Kent trabajaba en el estudio de Luti como pintor y se había ganado ante los viajeros ingleses la reputación de un hombre que promete. Burlington arregló las cosas para coincidir con Kent en París en el viaje de vuelta de Vicenza y los dos llegaron a Londres poco antes de las Navidades de 1719. Burlington había elegido a Kent para una tarea muy concreta y ninguno de los dos podía imaginar entonces hasta qué punto llegarían a estar unidos.

Al parecer Burlington tenía in mente un vasto proyecto del cual había asignado una parte a Kent. El escultor italiano Guelfi estaba en Inglaterra y, según Vertue, Burlington había influido bastante en ese hecho. En cualquier caso, lo cierto es que Burlington extendió hacia él su mecenazgo y que durante muchos años Guelfi vivió en la Burlington House como huésped del conde. Guelfi había trabajado en el estudio de Camillo Rusconi quien, a comienzos del siglo XVIII, estaba considerado como el mejor escultor romano. Un hombre procedente del estudio de Rusconi tenía ante Burlington todos los méritos de las grandes figuras italianas y desde luego estaba convencido de que patrocinaba el mejor tipo de escultor que podía encontrarse en Italia.

Burlington creía también haber encontrado un arquitecto. En 1715, el año de su vuelta del Grand Tour apareció el primer volumen del *Vitruvius Britannicus* de Campbell. Suele afirmarse que Burlington patrocinó esta publicación pero esto es evidentemente falso." Muy al contrario, el libro, con sus protestas contra las extravagancias barrocas, su elogio del «gran Palladio» y el carácter clásico e italianizante de sus ilustraciones debió significar una verdadera revelación para nuestro joven, quien decidió que en adelante Campbell sería su campeón y su maestro en cuestiones arquitectónicas.., En 1717 Burlington levantó su primer edificio independiente, un pabellón de jardín en sus terrenos de Chiswick,, y el estilo muestra una dependencia total respecto a Campbell. Entre tanto. éste había recibido el encargo de modernizar la Burlington Hollse en Piccadilly y convertir la vieja fachada en la primera palladiana de Londres". También se confiaron a Campbell, por las mismas fechas, todas las demás empresas arquitectónicas del conde; se le encargó un trazado a gran escala de las fincas propiedad de Burlington que estaban situadas al norte de la Burlington House y la supervisión de las obras del jardín de Chiswich.

Es imposible leer con precisión en los pensamientos de un hombre cuando, como en el caso de Burlington, hemos de hacerlo casi exclusivamente a base de evidencias externas. Pero éstas son lo suficientemente sólidas para permitirnos deducir que en los años anteriores y posteriores a 1720 Lord Burlington vivió en un mundo de boyantes esperanzas, lleno de promesas y de recompensas ciertas. Veía un renacimiento por hacer y estaba deseoso de jugar en su promoción un papel dirigente. Había encontrado un

deseoso de jugar en su promoción un papel dirigente. Había encontrado un escultor nacido y formado en la gran tradición romana, y ello en un momento en que, en palabras de Walpole, no existía en Inglaterra ningún estatuario eminente. Estimuló y apoyó al único arquitecto que habla sabido ver la luz y el renacer de la sencillez y la grandeza antiguas, mientras él mismo emergía rápidamente como maestro del nuevo estilo. Y por último había traído a Inglaterra un pintor histórico, William Kent, que durante diez años había bebido en la inspiración de los maestros clásicos de Roma. Además, Burlington tuvo una importante participación en el establecimiento de la ópera italiana en Inglaterra, actividad equivalente al gran estilo en pintura. Ayudó de muchas maneras a Pope, quien con su traducción de la Ilíada, que terminó en el mismo año de la fundación de la Royal Academy of Music (1720), ofreció al público inglés la épica heroica en estilo grandilocuente. Con ello, todas las artes liberales renacieron juntas en un espíritu que emulaba al de los antiguos.

Pero tan elevadas esperanzas fueron todas efímeras Guelfi, sintiéndose en Inglaterra desarraigado y extraño, resultó un total fracaso y cuando volvió a Italia en 1734, «estaba seguro -según Vertuc- de que Lord Burlington se separaba de él de muy buena gana». La relación con Campbell parece enfriarse algo a comienzos de la década de 1720. Su nombre no aparece nunca de nuevo en, conexión con cualquiera de las empresas arquitectónicas de Burlington hasta la muerte del arquitecto en 1729. La academia de música, tras una tormentosa existencia de ocho años, fue disuelta en 1728 y en cierto modo incluso Kent defraudó las esperanzas que el conde había puesto en él.

La primera tarea que Burlington encargó a Kent fue la terminación del ciclo de Cupido y Psique que Sebastiano Ricci había dejado inacabado en la Burlington House. Kent pintó dos techos que aún se conservan; uno representa el pronunciamiento de Júpiter desde el Olimpo consintiendo el matrimonio de Psique y Cupido, y el otro la propia fiesta nupcial; en ambas pinturas siguió fielmente el relato de Apuleyo. En los últimos tiempos nunca se asoció a Kent con estas pinturas, que fueron atribuidas sistemáticamente a su adversario Thornhill. Sin embargo, la evidencia estilística es concluyente y además está apoyada en un comentario que aparece en el diario de Walpole. Kent intentó aquí imitar el estilo veneciano de Sebastiano Ricci pero con muy poco éxito. A pesar de este fracaso, Burlington lo lanzó en 1721 a una empresa mucho mayor. En ese año, Kent desplazó a Sir Jarnes Thornhill, el Sergeant Painter, de un encargo que según todas las normas en vigor hubiese sido suyo: la decoración del Kensington Palace. Kent logró este éxito no sólo minando de forma poco limpia -la reputación de Thornhill sino también -y quizá fundamentalmente- porque, en palabras de Vertue, «Lord Burlington defendió los intereses de Kent poniendo en juego toda su influencia en la Corte y oponiéndose tenazmente a Sir Jarnes». Entre 1721 y 1727 Kent cubrió más superficie de pared en Kensington Palace que muchos pintores mejores lo hubiesen hecho en toda una vida. En 1722, cuando estaba medio terminada la Cupola Room (la primera que pintó Kent en el palacio), el partido opuesto formuló sus críticas en un memorándum aniquilador que, sin embargo, no consiguió nada. Kent contaba con el incondicional respaldo de su patrón, quien, citando de nuevo a Vertue, «le promovía en todas ocasiones con todas sus fuerzas ante el rey, para las obras de la Corte y ante los cortesanos le declaraba el mejor pintor de temas históricos y el primero entre los ~~Dados estos comienzos~~ londinenses está claro que Burlington al principio no pensó en utilizar y recomendar a Kent de otro modo que como pintor histórico, como portaestandarte de la gran tradición pictórica italiana. Pero dos cosas indujeron, al parecer, el cambio de política de Burlington. Es muy posible que al fin admitiese, más ante sí mismo que ante otras personas, que Kent no era ese genio que él pretendía y que nunca llegaría a satisfacer las esperanzas que en él había puesto como pintor." Al mismo tiempo tuvo que comprender que necesitaba el empuje de Kent en otro campo, la arquitectura, más próximo a sus intenciones y a sus gustos.

En el fondo de este cambio estaba el inesperado giro que había dado la relación con Kent. Cuando Kent llegó a Inglaterra, fue a residir a Burlington House y su estancia allí se prolongó durante casi treinta años hasta su muerte en 1748. La amistad que se desarrolló entre dos personalidades tan desiguales era en realidad una atracción de opuestos. No se trataba sólo de la diferencia de cuna, de la cuidadosa educación en uno y el alegre estado de incultura en el otro sino sobre todo de un contraste de carácter y talento. Burlington era un hombre de principios rígidos, decidido a seguir un camino elegido sin aceptar compromisos. y llegando hasta la tozudez; Pope decía de él que era un hombre «positivo»; y era reservado, parco de palabras e inflexible incluso en las grandes pruebas. Kent, en cambio, tenía una personalidad artística en todo y por todo. Hombre de temperamento alegre, a menudo impulsivo y caprichoso, cordial e impresionable, de comportamiento franco pero con tacto, amante de las cosas buenas y de la buena sociedad. Siempre estaba lleno de ideas, siempre dispuesto >a trabajar, pero los principios nunca torcían su enorme amabilidad. El sincero afecto que surgió entre estos dos hombres tan distintos permaneció inalterado a lo largo de toda su vida y aunque el conde tuvo que admitir que Kent quizá no fuese el más grande pintor vivo, estaba seguro sin embargo de haber encontrado en él al artista más servible en todos los campos. Kent, impresionado por los elevados principios de Burlington, también estaba

convencido de que los dos tenían una misión común que cumplir. «Lo que hagamos usted y yo -escribe en cierta ocasión- seguramente será estimado dentro de cien años, aunque en el presente no parezca gusta.»

Cuando dos hombres viven en un constante e íntimo intercambio de puntos de vista no es fácil dilucidar lo que se debe a uno y al otro. Sin embargo, hoy parece posible sacar algunas conclusiones fundamentales. El interés y la ambición de Burlington se centraban en las cuestiones de los principios arquitectónicos. Reestablecer, en línea directa con Palladio e Inigo Jones, las reglas eternas de la arquitectura de acuerdo con las normas absolutas de los edificios antiguos era la única tarea digna de su devoción. Consideraba que la arquitectura era su campo propio y Kent como arquitecto parece enteramente sometido a la guía de su patrón. Burlington fue ese cerebro vigoroso y original que hay detrás del desarrollo arquitectónico del palladianismo inglés. Pero su talento, como sus intereses, estaban estrictamente definidos. Su falta de imaginación le hacía depender de su protegido en lo relativo a la decoración. La originalidad de Kent como decorador es bien conocida y todo indica que Burlington consideraba que este campo era de dominio exclusivo de su amigo.

El análisis de la obra arquitectónica de Kent justifica estas afirmaciones. Sus comienzos como arquitecto son muy significativos. Por vez primera demostró su habilidad en la arquitectura decorativa con los clarososcuros que pintó en la Cupola Room del Kensington Palace. Hacia 1724 Burlington le asignó la tarea de editar los *Designs of Inigo Jones* que aparecieron en 1727. Conviene recordar que estos grabados no se hicieron a partir de los originales de la colección de Burlington sino basándose en copias meticulosamente ejecutadas que hoy se conservan en el RIBA y que no hizo Kent sino Flitcroft. En los mismos años Kent recibió el encargo de las decoraciones interiores de Houghton y la villa Chiswick, esta última, propiedad de Burlington. Aparte de la pintura, Kent se especializó en esos años en el diseño de estucos, marcos, chimeneas de salón, cercos de puertas y decoraciones similares, pero no hizo ningún trabajo de proyectación de casas. Su obra como arquitecto propiamente dicho no comienza hasta los primeros años de la década de 1730, es decir, cuando ya había pasado los 45 años de edad. Burlington, en un momento en que Kent estaba totalmente absorto en la pintura histórica, realizaba una enérgica actividad como arquitecto. En 1721 le ocupaban tres grandes estructuras, el Dormitory de la Westminster School, que se incendió durante la Segunda Guerra Mundial, el Petershani Lodge en Surrey, residencia del conde de Harrington, destruida en el siglo XIX, y Tottenham Park en Wiltshire, residencia de su cuñado Lord Bruce, reconstruida en gran parte a comienzos del siglo pasado.

Tottenham es el edificio que más nos interesa en este contexto. En Chatsworth y el RIBA se conservan gran número de dibujos, por lo que no resulta difícil reconstruir los planes de Burlington. El alzado extraordinariamente sencillo de la casa que dibujó Flitcroft lleva la siguiente inscripción de Burlington: «front of Tottenham park 1721 Burlington ar.» Justo antes del diseño de Campbell para Houghton, aquí son utilizadas por primera vez las torres que Inigo Jones construyó en Wilton, torres que además aparecen decoradas con ventanas venecianas, un rasgo típicamente inglés que tendría gran importancia en la evolución del nuevo estilo. La planta de esa misma casa es una versión de la villa Pojana de Palladio pero las cuatro alas simétricas que se añadieron después de 1730 la alejan de la planta tradicional de la villa palladiana con sus dos alas que abrazan el patio. Sin embargo, hay al menos una planta palladiana con cuatro alas -el proyecto para la villa de Leonardo Mocenigo- y es muy probable que Burlington se inspirase en ella.

Estas alas son muy importantes para el curso ulterior del palladianismo inglés y los dibujos a gran escala de Chatsworth no permiten estudiarlas con detalle. Cada ala consta de tres partes distintas; un pasadizo ligeramente retranqueado que la une al edificio principal, una pequeña torre de escalera y un gran salón que mide 6 x 9 m. aproximadamente. En el alzado, cada una de estas partes constituye una unidad diferenciada. Cada unidad tiene no sólo su propia cubierta que difiere de las demás, sino también un tratamiento individual de los detalles. Este *staccato* es, naturalmente, palladiano y esencialmente clásico; pero ni el propio Palladio ni arquitectos como Campbell y Gibbs muestran en su aplicación una lógica tan carente de compromisos como Burlington y sus discípulos.

Hacia 1725, mientras edificaba su propia casa en Chiswick, Burlington había tenido que recurrir a una solución parecida.

Chiswick House suele datarse demasiado tarde y es normal resaltar., la colaboración de Campbell y Kent en el diseño. Pero no hay duda de que fue Burlington el único responsable de su arquitectura- Los materiales en que se demuestra esto son muy numerosos. Me referiré en particular a la serie de dibujos que se conserva en Chatsworth y que nos permiten reconstruir la metodología de Burlington: Éste utilizó a un dibujante analfabeto, Samuel Savill, como maestro de obras y a Heriry Flitcroft, al igual que en Tottenham, como una especie de aparejador. El problema fundamental a que se enfrentaba Burlington era casar su casa con la vieja mansión que deseaba conservar para la vida cotidiana. El plano de situación que hay en Chatsworth, toscamente dibujado por Savill antes de que se iniciasen las obras, muestra la vieja casa y la posición de la nueva, ligeramente desviada hacia el noroeste. La conexión entre los dos edificios se lograba mediante un ala que tiene mucho en común con

las que se añadirían después a Tottenham Park. La característica principal de esta ala se muestra en un dibujo a gran escala (fig. 6) que corrobora la vista que aparece en los grabados de Rocque de 1736. Cada parte del ala forma también una unidad separada con rasgos individuales propios y, como en Tottenham, tenemos un gran salón con tres ventanas en el extremo más alejado. La relación del ala con la villa recibió los mayores cuidados; la ruptura entre ellas era muy clara y ese vacío se salvó mediante un muro bajo con una especie de almenado palladiano que se utilizó mucho en el círculo de Burlington. Sobre todo nos impresiona el cubo de la villa tanto por su altura como por sus detalles uniformes y monumentales, y este cuerpo es lo más distinto posible del carácter doméstico del ala."

Nunca se ha señalado que Burlington modernizó la estrecha fachada sur de la mansión jacobea que da a la carretera. Respetó las alas con gabletes y sustituyó la parte vieja que había entre ellas por una nueva construcción que podemos estudiar en un dibujo de Chatsworth. La parte central más alta está flanqueada por pequeñas crujías salientes, también aquí cada una de las tres partes tiene una cubierta propia y está rematada por un frontón triangular mientras que el cuerpo central viene definido ante todo por la ventana veneciana y el luneto romano de encima. Una pintura de Rigaud, que también se conserva en Chatsworth, confirma que este diseño se realizó con variantes menores.

Si ahora volvemos a Holkham, la residencia de Lord Leicester en Norfolk, resultará evidente que las ideas de Tottenham Park y Chiswick renacieron aquí a una escala mayor. Las obras de Holkham se iniciaron en 1734 y se atribuye a Kent el proyecto, con la ayuda de Thomas Coke, el propietario de Holkham, como de Lord Burlington. La historia de Holkham aún no ha sido reconstruida en detalle y el problema de la deuda de Kent con estos dos nobles no se ha resuelto.⁴ Pero hoy podemos afirmar lo siguiente: la contribución de Burlington parece que fue considerable y que a él se deben las líneas generales de] proyecto. Encontramos aquí no sólo la insólita planta con cuatro alas simétricas que no puede divorciarse de la planta de Burlington para Tottenham, sino también un alzado de las alas estrechamente emparentado con los que acabamos de estudiar. El principio de staccato, típico de Burlington, es aplicado aquí clara y fielmente, y lo mismo cabe decir de la relación entre la casa monumental y las alas domésticas, ya plasmada en Chiswick y Tottenham, y de la disposición tripartita con el frontón triangular de coronamiento que, como hemos visto, tiene su contrapartida en la fachada sur de la vieja Chiswick House.

El propio edificio principal está íntimamente relacionado con las concepciones arquitectónicas de Burlington. La parte central de la fachada sur es casi una repetición de la fachada principal de Chiswick . Encontramos aquí el mismo pórtico con seis columnas corintias en la misma planta baja almohadillada, y el mismo sistema complicado de escaleras (hoy destruido) con el característico puente al final de cada brazo. Esta copia ampliada de Chiswick se incorporó a la fachada, que repite el esquema estereotipado de la fachada ochocentista de las grandes residencias campestres, con un pórtico en el centro y torres con ventanas venecianas en las esquinas, esquema que había sido desarrollado por primera vez por Colin Campbell (1722), en el vecino Houghton, donde Kent estuvo a cargo de la decoración interior. El tinte burlingtoniano que se dio a este esquema se intensificó después con el abandono del entresuelo, que es todavía prominente en Houghton. Dotar la casa campestre de una planta principal sin el doméstico entresuelo era una idea particularmente querida para Burlington porque la asociaba a la villa clásica." En consecuencia, las torres de Holkham están fuertemente emparentadas con las de la fachada de Tottenham Park diseñada por Burlington.

Dos proyectos alternativos, realizados como preparación de la etapa de las obras, nos permiten profundizar más en la génesis del proyecto de Holkham." Por el estilo y la técnica de los dibujos, así como por las inscripciones manuscritas, no hay duda de que su autor fue Kent; pero ciertos motivos apuntan de nuevo a una inspiración burlingtoniana. El proyecto más parecido a las obras posteriores tiene en las torres ventanas venecianas bajo arcos de descarga. Este motivo aparece en el palladianismo inglés en la fachada al jardín de Chiswick, obra de Burlington. Las cuatro ventanas del muro principal están aquí enmarcadas por un orden jónico almohadillado con pesadas dovelas en los frontones, tratamiento que en las obras fue sustituido por las simples ventanas con frontón de la Chiswick House. Un estudio del segundo proyecto ayudará a comprender por qué se introdujo este tipo de ventana. En lo fundamental este proyecto se corresponde con el anterior pero aquí la fachada está almohadillada casi por completo. El muro almohadillado con los marcos de ventana tachonados y la hilada saliente que conecta los dinteles de las ventanas y el friso bajo la cornisa estaban tomados casi al pie de la letra del Palazzo Thiene que Palladio hizo en Vicenza. Es casi seguro que tal modelo fue recomendado por Burlington. En 1719, durante su estancia en Vicenza, se había sentido cautivado por el Palazzo Thiene y había anotado debajo:

«... desde luego es el edificio moderno más bello de] mundo, apenas si hay una parte de la Arquitectura que no entre en su composición, y es la mejor escuela que hubo nunca para los almohadillados».

Años antes del proyecto de Holkham, Burlington había utilizado el tipo de ventana procedente del Palazzo Thiene en la villa que hizo para Lord Lincoln en Weybridge, Surrey, que se construyó entre 1725 y 1728 y fue destruida por el fuego en 1793. Gran interés tiene el proyecto almohadillado para la sencilla fachada norte. El motivo dominante es aquí la quintuple repetición de la ventana veneciana bajo un arco de descarga, mientras el almohadillado realza el centro saliente y las torres de los extremos. Así se crea un ritmo triple que se corresponde con el ritmo del lado sur. Por tanto, no es posible interpretar las cinco ventanas como una secuencia simple del mismo motivo sino que hay que ver en las tres ventanas situadas en el almohadillado la nota clave y en las dos retranqueadas un acompañamiento del tema principal. El esquema de las tres ventanas venecianas es, desde luego, una adaptación de la fachada del jardín de Chiswick. Esta es el arquetipo de la fachada norte de Holkham. Ese mismo ritmo, se reinterpreto en Holkham para una fachada mayor.

El proyecto con almohadillado se archivó y las dos fachadas se construyeron en ladrillo sobre un zócalo almohadillado. Sin embargo, Kent volvió a ese diseño almohadillado de la fachada norte en fecha mucho más tardía, en su proyecto para la explanada de desfiles de los Horse Guards, realizado después de su muerte por su discípulo John Vardy. Aquí, toda la fachada incluidas las partes retranqueadas se tratan con almohadillas, cuyo carácter y gradación dependen, todavía del modelo del Palazzo Thiene. Como las partes retranqueadas tienen ventanas simples con frontón y no ventanas venecianas, la acentuación original de las tres ventanas venecianas de Chiswick reaparece aquí en toda su pureza.

En 1734 año en que se colocó la primera piedra de Holkham, Kent hizo también un gran proyecto para el Tesoro, del cual sólo se realizó una parte. Era necesario en este caso un diseño distinto de los utilizados para Holkham primero y los Horse Guards después, pues este edificio debía tener largas hileras de ventanas en las dos plantas principales. Sin embargo, al darle un centro y unas torres extremas salientes, Kent se adhirió también aquí a la acentuación tradicional de las masas. Y repitió en la última planta el motivo del templo del centro y el trío de ventanas venecianas bajo arcos de descarga. De esta manera fundió la idea de la fachada de templo con el esquema de la fachada al jardín de Chiswick..

Pero en esta fachada hay algo más. En 1723, Burlington había utilizado y casi copiado uno de los dibujos de Palladio para su diseño de la casa del general Wade (demolida en 1935). Kent convirtió este proyecto en la piedra angular de su diseño para el Tesoro. Adoptó la misma clase de almohadillado, el mismo tipo de ventana con dintel recto, los mismos balaustres e incluso el entablamento dórico (sin el orden dórico) de la primera planta. Este tipo de tratamiento es típico de la reinterpretación decorativa que se hacía de Palladio en el círculo de Burlington.

De esta manera, el diseño para el Tesoro está íntimamente relacionado con las ideas de Burlington y parece improbable que Kent utilizase así el dibujo de Palladio sin consultar con Burlington. Existe un fuerte argumento interno que sugiere la guía de Burlington en el proyecto de este edificio, un argumento que indicamos al comienzo de este ensayo. Todos estos edificios -Holkham, Horse Guards, el Tesoro- tienen una rigidez académica que se adecua perfectamente al estilo de los edificios de Burlington. En realidad, son exposiciones de sus principios y contrastan claramente con las decoraciones interiores de Kent, que son imaginativas, audaces y muchas veces llegan a rozar la excentricidad.

Los proyectos más abultados que realizó Kent en esos años fueron la Royal Residence y las Houses of Parliament. El proyecto de la Residencia, que se ha conservado en una gran maqueta de madera, hoy en el Victoria and Albert Museum, muestra nuevamente, una aplicación interesante de rasgos tomados de Chiswick e incluso una copia exacta de la escalinata; en cambio, algunos diseños para las Houses of Parliament pueden considerarse variantes del tema de Chiswick. Esto se pone mejor de manifiesto con el diseño de la fachada del Old Palace Yard de 1739. Aquí encontramos la cúpula octagonal escalonada de Chiswick con una ventana escarzana romana; encontramos también una curiosa transformación de las tres ventanas venecianas de Chiswick, la tercera e interior está separada de las otras dos por el marco de pilastras corintias salientes, pero las dos ventanas que están separadas por un nicho de medio punto son una copia casi exacta de las de Chiswick. La tradicional proyección hacia delante del centro y las torres se subraya aquí mediante huecos columnados y rematados con frontones triangulares bajo un arco de descarga. Este motivo, desarrollado a partir de los diseños que hizo Palladio de las termas romanas y que publicó Burlington en 1730, fue introducido por primera vez -sin frontones- en su fachada de las Yorks Assembly, Rooms de 1730. Además, las ventanas de luneto romano divididas verticalmente, que no se usan sólo en la cúpula sino también en la última planta de las torres, pertenecen al repertorio de Burlington, pues ya sabemos que éste se ocupó sistemáticamente por conseguir una «romanización» de los diversos motivos arquitectónicos. Vemos, pues, que cada una de las ideas de este diseño se remontan claramente a las de Burlington. Al parecer, era algo perfectamente conocido en la época que Burlington estaba de alguna manera asociado a la proyectación de las Houses of Parliament. En su *Critical Review of the Public Buildings in London*, publicado en 1734, Ralph dice que si este proyecto cae «en nobles manos

Publick Buildings in London, publicado en 1734, Ralph dice que si este proyecto cae «en nobles manos (es decir, en las de Burlington), como durante mucho tiempo se nos ha querido hacer creer, no hay lugar para dudar de que la grandeza de esta apariencia responderá a los majestuosos propósitos a que se destinarán».

Mientras estos proyectos tomaban forma, Kent construyó en el extremo oriental de Whitehall el Royal Mews, que cien años después fue sustituido por la National Gallery de Wilkins. La puerta de entrada a los Mews repetía casi exactamente la puerta de Campbell para Burlington, House, y las arcadas de pilares contiguas, con ventanas verticalmente divididas en los arcos, habían sido utilizadas ya por Burlington en las Almshouses de Sevenoaks. Durante mucho tiempo se creyó que Burlington había proyectado los Royal Mews, y nosotros nos sentimos inclinados a pensar que esta idea tiene bastante base.

La mano, de Burlington es perceptible no sólo en los alzados de los edificios de Kent sino también en las plantas. Holkham es también aquí un buen ejemplo. Todo el que conozca la planta de Chiswick verá que la galería de esculturas de Holkham, con sus extremos absidales, la ventana veneciana en el centro y las dos salas octogonales adyacentes, es casi una cita literal de Chiswick. Pero aquí no acaba en absoluto la historia. La novedad más revolucionaria de Holkham es el salón. " Los salones palladianos de Houghton, Moor Park y otros lugares imitaban el modelo establecido por Iñigo Jones en la Queen's House: un cubo con una altura de dos plantas y una galería sostenida por grandes ménsulas. La forma básica del salón de Kent en este diseño es también cuadrada pero erigió en ella una gran columnata y abrió el lado contrario a la entrada con un ábside. ¿Qué impulsó a Kent a separarse del tipo tradicional de salón? La respuesta hay que buscarla en la fascinante Assembly Room que Burlington construyó en York, probablemente la estructura más incondicionalmente clásica de la primera mitad del siglo XVIII en toda Europa. Todas las dudas sobre la autoría de este edificio, que recientemente se propagan por ahí todavía, son perfectamente refutables, pues la Corporación de York conserva documentos inéditos y cartas respecto al edificio que demuestran fehacientemente que sólo Burlington fue responsable del proyecto, diseñado por él en el otoño de 1730. En este diseño siguió la interpretación palladiana de la «sala egipcia» de Vitruvio que, como dice Palladio, estaba particularmente indicada para fiestas y entretenimientos. Por ello, siguiendo el esquema de Palladio, Burlington actuaba plenamente convencido de mantenerse estrictamente en el espíritu de la Antigüedad clásica. A partir de esa fecha, Burlington recomendó, siempre que tuvo ocasión, la sustitución del salón tradicional por la sala egipcia.

El salón de Holkham presenta una relación de dos a uno entre la anchura de las naves laterales y el diámetro de las columnas, lo cual corresponde al diseño de sala egipcia de Palladio. Pero la sala egipcia no tiene ábside. La idea de introducir un ábside procede del diseño que hizo Palladio de la basílica clásica que es en muchos aspectos similar a la sala egipcia. En la basílica de Palladio encontramos el ábside escarzano con unas escaleras que conducen a él y también la escalinata circular a izquierda y derecha del ábside. Pero hay algo más en la sala de Holkham. Las columnas, dispuestas en semicírculo encima de las escaleras, son aquí una pantalla a través de la cual aparece pintorescamente la parte más lejana del ábside, idea que procede de las iglesias construidas por Palladio en Venecia. Además, la combinación sin precedentes de sala y escalera fue posible gracias a la introducción de una elevada base que, a su vez, exigía sustituir la segunda planta de la sala egipcia y la basílica por un techo abovedado.

Al entrar en el edificio uno se ve rodeado inmediatamente por columnatas clásicas, y cobra conciencia de cierto aire de grandeza claramente nacida en las antiguas, idea tan necesaria convicciones de Burlington que necesariamente debemos atribuírselas. Por tanto, lo mejor es suponer que fue Burlington el responsable de la elección del tipo basílica-sala egipcia para Holkham, y que probablemente abogó también por la pantalla abierta con columnas absidales. Sin embargo, el ingenio con que unas rígidas concepciones arqueológicas fueron adaptadas a tan especiales circunstancias se debe desde luego a Kent.

El salón de Holkham tuvo una progenie importante. Siempre se ha dicho que la sala basilical construida por Robert Adam en Kedleston, deriva de él., Pero lo que no se ha dicho tanto es que a su vez el salón de Holkham implica aplicar una concepción que Burlington ya había inaugurado con su Assembly Room y propagado con su típica energía.

En otros edificios de Kent encontramos también afinidades con el proyecto de Holkham. La imaginativa escalera de la casa construida en Berkeley Square para Lady Isabella Finch repite, la pantalla de columnas inspirada en el Redentore de Palladio. Los Finch estaban emparentados políticamente con Lady Burlington y - en consecuencia no parece aventurado suponer que el nombre de, Lord Burlington tuvo,. Algo que ver con este proyecto. Sin embargo, son mucho más importantes las similitudes de Holkham con los diversos proyectos para las Houses of Parliament. Los ribetes arqueológicos que aparecen en ellos se deben indudablemente a Burlington. Fiske Kimball justificó muy correctamente esto al señalar que la influencia de Burlington "es detectable en la riqueza y variedad de efectos espaciales, en las formas de basílica y exedra, y especialmente en esa forma de tepidarium, Sin paralelo en la Europa moderna, que aparece en el plano de diciembre de 1739". Efectivamente

rium, Sin paralelo en la Europa moderna, que aparece en el plano de diciembre de 1739". Efectivamente en estos planos encontramos esa actitud de fidelidad incondicional a la Antigüedad tan propia del espíritu de Burlington; Kent era menos sofisticado y el impulso de esa aproximación suya, más caprichosa, a la Antigüedad queda perfectamente plasmado en la siguiente carta que escribió a Burlington el 24 de octubre de 1745: "Me encontré con el Dr. Mead quien me preguntó muchas cosas sobre todo lo que está usted haciendo y me ha enviado un libro escrito por Monseñor Bianchini para que mire su enumeración de lo que se encontró... en los jardines Farnese en el Monte Palatino, con planos de las habitaciones, etc. Mi genio no es tan político, y me divierte mucho ahora por la noche mirando, y leyendo estos hermosos restos de la Antigüedad. Suyo. W. Kent."

Tal vez sea útil, volver por un momento al abandonado proyecto almohadillado de Holkham para calibrar la relación entre Burlington y Kent desde otro ángulo e intentar conseguir un cuadro más claro de la personalidad artística del segundo. Kent utilizó la vacía mitad inferior de la hoja en que aparece la fachada norte para esbozar dos ideas que al parecer le cruzaron en ese momento, por la mente, un gran jarrón decorado y la cabeza de un avestruz con una herradura en el pico.

No es difícil percatarse de la extraña vinculación- que existe entre estos *jeux d'esprit* y el carácter sobrio de la arquitectura en cuestión, y es innegable que revela no dos facetas de una misma personalidad sino la presencia de dos mentes y dos talentos muy distintos.

Siempre que encontremos ideas ingeniosas y fantásticas, menosprecios de la razón y la norma, escapadas extravagantes, podemos asegurar que tenemos ante nosotros al verdadero Kent. Un diseño como el monumento a Congreve para el jardín de Stowe, con un mono mirándose al espejo y plantado en el vértice de una pirámide, como símbolo -de la comedia de la vida, nos muestra esa faceta del genio de Kent en su mayor pureza, y hasta nos cuesta trabajo entender cómo Burlington podía apreciar tales creaciones. Una vez reconocido esto, es fácil trazar la línea divisoria entre los diseños de Burlington y los de Kent para pabellones y templos en jardines, puertas y caballerizas.

Se ha discutido mucho sobre la autoría del jardín de Chiswick pero apenas si se ha intentado seriamente establecer dónde termina Burlington y dónde comienza Kent. Sin pretender aquí hacer una historia de este jardín, podemos afirmar que la mayoría de los templetos habrían sido construidos por Burlington entre 1717 y 1724, es decir, antes de que Kent hubiese realizado, trabajo alguno en Chiswick. Esto se deduce de diversas fuentes, entre otras los dibujos originales del propio Burlington y sobre todo una nota (siempre pasada por alto) del *Journey through England*, de Macky, publicado en 1724,¹⁰ que dice así: «Toda la invención (de los bellos jardines de Chiswick) es el efecto del genio propio de su señor y de su singular buen gusto. Todos los caminos terminan en algún pequeño edificio, uno en un Heathen Temple, por ejemplo, el Panteón; otro en una pequeña villa, donde mi señor suele comer en lugar de en su casa... Otro camino termina con un pórtico a imitación de la iglesia de Covent Garden.» Estos pequeños edificios, algunos todavía en pie, son sencillas estructuras palladianas o clásicas correspondientes a un estilo que Kent ni podía ni quería imitar. Cuando pasamos a la otra ribera del riachuelo nos encontramos con el Kent real. Aquí tenemos la cascada, en otro tiempo orgullo de este jardín, que fue construida en los primeros años treinta y en relación con la cual se conservan bastantes bocetos de Kent. El agua sale de unas rocas artificiales e irregularmente conformadas que se contraponen pintorescamente a un bosquecillo artificial.

También es de Kent la gran avenida con la exedra al fondo, opuesta al eje central de la fachada del jardín. Al principio diseñó esta exedra con una arquitectura pintoresca en cuyo centro se destacaba una gran pirámide, concepto que posteriormente fue utilizado para el Temple of British Worthies en Stowe. Después se revisó el proyecto para Chiswick, simplificándolo y haciéndolo más clásico. Una serie de estatuas antiguas, jarrones monumentales y hermes contrastaba con el fondo de bosquecillos artificialmente ordenados. Evidentemente, detrás de este cambio de concepción que separa el primer diseño de Kent del segundo estaba el deseo de Burlington de mantener su punto de vista en el eje de la casa y reservar las escapadas pintorescas de Kent para las zonas más alejadas del jardín. Aunque la idea de la decoración de la exedra fuese también de Burlington, el diseño de los vasos, los hermes y los pequeños asientos (que ahora están en Chatsworth) son típicos de Kent. Volvamos ahora nuestra atención a un diseño de puerta de Kent; Entre los dibujos de Holkham hay un dibujo para la entrada sur en un estilo rústico, con sillares sin pulir que se colocan al azar dentro de los frontones. Los huecos exteriores, rematados con pesadas pirámides, nos recuerdan mucho la arcada medievalizante de Vanbrugh para el parque de Castle Howard, y todo el diseño parece más próximo al estilo pesado y pintoresco de Vanbrugh que, al sereno y desapasionado de Burlington. Es también muy característico de Kent el no resistir la tentación irónica de situar bajo el arco principal un diminuto asno. En nuestra opinión, Kent se muestra en este diseño casi absolutamente libre de la influencia de Burlington y lo mismo cabe decir del proyecto para las caballerizas de Holkham.

Esta posición resulta muy clara cuando se considera la decoración interior. Aquí Kent siguió su propia visión con muy escasas interferencias de su maestro en arquitectura. Es de todos conocido su estilo masivo y recargado. Pero en ese estilo hay muchas facetas. Kent puede ser alegre o serio, extravagante o morigerado; puede ser romano, veneciano o antiguo; puede utilizar una gran abundancia de decoración o puede colocar sus acentos con mesura y gran discreción. A pesar de cierta uniformidad básica, nunca es seco y siempre nos reserva sorpresas. La biblioteca Holkham, construida siguiendo casi al pie de la letra su diseño aunque -desgraciadamente sin la decoración pintada- nos muestra en plena acción su estilo vivaz e imaginativo. Consideremos a modo de comparación uno de los interiores de Burlington, un dibujo en el que escribió: «Secciones de un salón que he reformado para mi Lord Wilmington en Chiswick 1732 Burlington architectus». Tal vez no nos dé una visión favorable de la capacidad imaginativa de Burlington pero, aun sabiendo que no debemos esperar imaginación de esta pobre decoración en staccato -staccato como la agrupación de sus edificios- es más revolucionaria, vista históricamente, que todo lo que hizo Kent; pues avanza un largo camino en la dirección de ese clasicismo que emerge victoriosamente a final de siglo. Y está clara que tal decoración está animada del mismo espíritu que las fachadas de los edificios monumentales de Kent.

En contradicción con las opiniones que suelen sustentarse, pero de acuerdo con Fiske Kimball, es preciso atribuir a Burlington un papel decisivo en el desarrollo del Neoclasicismo inglés no sólo como mecenas de artistas sino sobre todo como arquitecto en ejercicio. Burlington fue personalmente responsable de gran número de edificios, extraordinariamente importantes y utilizó a su amigo Kent para propagar aún más sus ideales arquitectónicos. Todo parece indicar que Kent se sometió gustoso al criterio de su patrón en un campo en el que reconocía sus propias insuficiencias y la autoridad de Burlington. La línea divisoria entre los dos amigos surge cuando abandonamos los edificios monumentales. Las severas reglas impuestas por el estilo de Burlington se relajan entonces en las profundidades del jardín o en el interior de la casa y Kent tiene las manos libres para dar rienda suelta a su imaginación. El palladianismo inglés descansa sobre los hombros de estos dos hombres que juntos le dieron su carácter. Podemos decir, utilizando el lenguaje del siglo XVIII que uno de ellos era un hombre que «ejercía el juicio y la razón y que el otro era un hombre que dejaba en libertad los placeres de la imaginación».

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ANTOLOGÍA CRÍTICA

L. Patetta

Teorías de la arquitectura

MARC-ANTOINE LAUGIER

Leyes y reglas en Arquitectura (1753)

Tenemos diversos Tratados de Arquitectura que desarrollan con bastante exactitud las medidas y las proporciones, que entran en el detalle de los diferentes Ordenes, y que proporcionan modelos para todas las formas de construir. Aún no tenemos Obras que establezcan sólidamente los principios que manifiesten el verdadero espíritu, y que propongan las reglas adecuadas para dirigir el talento y fijar el gusto. (...) Es necesario que un artista se pueda dar razón a sí mismo de todo lo que hace. Para ello necesita principios inmutables que determinen sus juicios y que justifiquen sus elecciones, de tal suerte que pueda decir que una cosa está bien o mal, no simplemente por instinto, sino de forma razonada y como un hombre instruido en los caminos de la belleza.

(...) Hasta ahora la Arquitectura ha estado abandonada al capricho de los Artistas, que le han impuesto los preceptos sin ningún criterio. Han fijado las reglas al azar, a partir de la simple inspección de los edificios antiguos. Han copiado los defectos con la misma escrupulosidad que las bellezas: imitadores serviles, todo lo que venía autorizado por los ejemplos ha sido declarado legítimo. (...) Todos los modernos, a excepción de M. de Cordemoy, no hacen más que comentar a Vitruvio, ... este autor, más profundo que la mayoría de los otros, ha descubierto la verdad que para ellos estaba oculta. Su Tratado... contiene principios excelentes... De ahí he deducido: 1.º que hay en la Arquitectura bellezas esenciales, independientes del hábito de los sentidos o de la convención de los hombres; 2.º que la composición de una obra de Arquitectura es susceptible, como todas las cosas del espíritu, de frialdad y vivacidad, de exactitud y desorden; 3.º que para este Arte, como para todas las demás, es necesario un talento que no se adquiere, un genio que otorga la naturaleza; y que este talento, este genio, sin embargo, debe ser sometido y cautivado por las leyes. (...)

El origen de la Arquitectura (1753)

El hombre quiere hacerse un alojamiento que le cubra sin sepultarle. Algunas ramas cortadas en el bosque son los materiales adecuados para su diseño. Elige los más fuertes y los levanta perpendicularmente formando un cuadrado. Encima coloca otros cuatro transversales; y sobre éstos, otros inclinados en dos vertientes formando un vértice en el centro. Esta especie de techo se cubre con hojas tupidas para que ni el sol ni la lluvia puedan entrar; y he aquí al hombre alojado. Es cierto que el frío y el calor le harán sentir incomodidad en la casa abierta por todas partes; pero entonces rellenará de palos el espacio entre los pilares y así quedará asegurado... La pequeña cabaña rústica que he descrito es el modelo sobre el que se han imaginado todas las magnificencias de la Arquitectura. Y es aproximándose, en la ejecución, a la simplicidad de este primer modelo como se evitan los grandes defectos, como se alcanzan las verdaderas perfecciones. (...)

... jamás principio alguno fue más fecundo en consecuencias. Desde este momento, es fácil distinguir las partes que intervienen esencialmente en la composición... de aquellas que se introducen por necesidad, o de las que se han añadido por capricho. (...)

Nos mantenemos fieles a lo simple y a lo natural; son el único camino hacia lo bello... con un mínimo de conocimientos geométricos (el arquitecto) encontrará el secreto para variar hasta el infinito las plantas que diseña... El señor Frézier duda de que se pueda encontrar jamás un arquitecto capaz de salvar a la arquitectura de la extravagancia de las opiniones, mostrándoles las leyes fijas e inmutables tal como yo auguro... pero yo no estoy dispuesto, como él, a desesperar.

(De Essai sur l'Architecture, 1753, ed. París, 1755, «Preface», págs. XXXIII-XL; págs. 8-10 y pasajes de páginas siguientes.)

FRANCESCO ALGAROTTI

Lodoli y la «razón» en Arquitectura (1756)

... nadie observó en la Arquitectura mayor número de abusos que un hombre valeroso de nuestra época (Lodoli); y estos abusos no fueron introducidos por los bárbaros, sino por aquellas naciones que tienen una buena reputación en todo género de disciplinas reguladoras y maestras de todas las demás. No lo detiene ni la autoridad del tiempo ni la nobleza de los ejemplos. Quiere someter todas las cosas al más riguroso examen de la razón. (...) La buena manera de construir, llega a decir, ha de formar, decorar y mostrar. Esas palabras, interpretadas por él mismo suenan así, hablando llanamente: que no ha de verse nada en un edificio que no tenga su propio cometido, y que no sea parte integrante de la propia construcción; que la decoración ha de resultar siempre de lo necesario, y no será más que afectación y falsedad todo lo que los arquitectos introduzcan en sus obras aparte de este fin... Ninguna cosa, insiste, se debe poner en representación si no está también verdaderamente en función; y con un vocablo adecuado, ha de llamarse abuso a todo aquello que más o menos se aleje de este principio que es el auténtico fundamento, la piedra angular, sobre la que ha de apoyarse el arte arquitectónico. (...) ... siendo formalmente diferentes la naturaleza de la madera de la de la piedra, diferentes también han de ser las formas que en la construcción del edificio se dará a la madera y a la piedra. No hay nada más absurdo, añade, que hace que un material signifique algo distinto de sí mismo... Esto es como poner una máscara, una continua mentira. (...) Sólo de esta manera se llegará a construir con verdadera razón arquitectónica... y dará como resultado en los edificios una legítima armonía y una perfecta solidez. Y éste es el gran argumento, el ariete del Filósofo, con el que choca impetuosamente; y casi de un golpe intenta dar la vuelta a toda la Arquitectura moderna y antigua.

(Del Saggio sopra l'Architettura, Bolonia, 1756.)

ANDREA MEMMO

Los elementos de la arquitectura de Lodoli (1786)

(Lodoli) pretendía que si había de tener en cuenta la razón, y no sólo el capricho, también en ese otro género de arquitectura que él, con un término quizá originalmente suyo, llamada orgánica y que se refiere a todo tipo de muebles. Decía que es misión de las espaldas dar la forma a los respaldos de las sillas, y de las posaderas dar la forma de los asientos de las mismas. (...) Colocó un día (una silla creada por él junto a uno de aquellos grandes sillones forrados... pesados, cargados de remaches de metal y de entalladuras en las patas, en los que no se podía poner los codos sin hacerse daño, y en los que queriendo sentarse encima, convenía lanzarse para no resbalar dada la altura inadecuada y la dureza del asiento... entonces a uno de los señores que poseía uno de los palacios más estimados de Venecia, ... mostrándole el sillón, le dijo:

«He aquí vuestro palacio magnífico, costoso, pero no apropiado a vuestro uso. Los Sammicheli, los Palladios, imitando a los antiguos, como los que hicieron estos grandes sillones, sin consultar jamás lo que exigía simplemente la pura razón, nos obligaron a todos a estar mal. Y ¿no se podrían hacer las casas como las sillas racionales?» «También talladas y barnizadas..., pero sin olvidar la comodidad», dice, «y la resistencia oportuna «Sentaos en una, sentaos en otra y probaréis si es más cómodo seguir la autoridad de los antiguos, o dejarla, para tener detrás solamente la razón»

(De Elementi di architettura Lodoliana, o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica o con eleganza non capricciosa, Roma, 1786.)

FRANCESCO MILIZIA

Los principios de la Arquitectura (1781)

Parece, pues, evidente el que sea la cabaña el modelo de la arquitectura, y que habiendo documentado ésta un legítimo título de imitación, deba en justicia ser admitida entre las bellas artes. Luego como todas las otras, está ella sujeta a las tres siguientes leyes fundamentales.

I- A la Simetría, que es una agradable relación de las partes entre sí y con el todo, y hace... el conjunto de las proporciones. II. A la Euritmia, que es la uniforme correspondencia de las partes semejantes, las cuales sean tales y tantas de un lado como del otro, y semejantemente dispuestas, a fin de que haga todo una apariencia fácil y bella. A la Euritmia y a la Simetría se refieren la unidad, la variedad, el orden; la simplicidad, los contrastes, la progresión de lo más simple a lo más adornado. III. A la Conveniencia, que hace un uso justo de la Simetría y de la Euritmia, y de aquella acomodada relación entre el edificio y su destino, regulando así, según las varias circunstancias, el volumen, la forma, la suntuosidad, la mediocridad y la simplicidad. Ya que la Arquitectura está fundada sobre lo

la suntuosidad, la mediocridad y la simplicidad. Ya que la Arquitectura está fundada sobre lo necesario, síguese claramente: I. Que toda su belleza toma el carácter de la misma necesidad, y todo en ella debe parecer necesario. II. Que los adornos han de derivar de la misma naturaleza del edificio y resultar de su necesidad. Por lo mismo nada ha de verse en un edificio que no tenga su propio cometido, y que no sea parte integrante de la misma. III. Todo cuanto está en representación debe también estar en función. IV. No ha de hacerse jamás cosa alguna de la que no pueda darse buena razón. V. Razones evidentes, porque la evidencia es el principal ingrediente de lo hermoso; y no puede tener la Arquitectura otra hermosura que la que nace de lo necesario: lo necesario es fácil y evidente, jamás muestra artificio, ni deseo de adornar.

A estos principios ciertos, constantes, generales, inflexibles, procedentes todos de la razón y de la esencia de la Arquitectura, debe elevarse siempre el que quiera saber de edificios. El preguntará a cada pedazo, ¿quién eres tú?, ¿qué haces aquí?, ¿cómo cumples tu deber?, ¿contribuyes en algo a la comodidad a la solidez? Arquitectos de pedestales, de pilastras, de frontispicios, de cartelas, de mascarones, etc., vuestro partido menos malo es el silencio, y el mejor es el hacerlo todo al revés de lo que lo hacéis,

A medida que desaparecen los errores, aparecen hermosos los edificios... Por ello no alcanzo a comprender lo que vulgarmente se dice, que un objeto, y especialmente de arquitectura, que no tenga errores, puede también no tener hermosura.

(De Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno, Venecia, 1781. Versión castellana: Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, Imprenta de Garriga Y Aguasvivas, Barcelona, 1823. Trad. Ignacio March, págs. 43-44,45.)

ETIENNE L. BOULLÉE **Arquitectura (1790?)**

... nuestros edificios, y sobre todo los edificios públicos, deben ser, de algún modo, poemas. Las imágenes que ofrecen a nuestros sentidos deben hacer surgir en nosotros sentimientos análogos a sus contenidos. (...) La arquitectura ¿es un arte fantástico y de pura creación o bien sus principios fundamentales nacen de la Naturaleza? (...) No sabría imaginarme las producciones de un arte fantástico sin pensar en las ideas lanzadas aquí y allá sin continuidad, sin objetivo, en los desórdenes del espíritu, en una palabra, en los sueños. Piranesi, arquitecto y grabador, ha representado algunas locuras de este tipo. Las caricaturas nos vienen de los pintores italianos. Callot, célebre grabador, ha realizado muchas figuras grotescas. Los antiguos han llevado a cabo cosas quiméricas, etc. Todos estos juegos de la imaginación ponen de manifiesto los desvaríos. ¿Qué se puede ver en este género de producciones? Los objetos de la naturaleza, ultrajados o desfigurados, pero siempre objetos de la naturaleza. ¿Puede esto autorizar a establecer la posibilidad de un arte de pura creación? Para tener el derecho de adelantar esta supuesta posibilidad sería necesario demostrar que los hombres pueden concebir imágenes sin ninguna relación con los objetos de la naturaleza. Pero es indiscutible que no hay idea que no derive de la naturaleza.

El carácter

¡Observemos un objeto! El primer sentimiento que apreciamos se origina evidentemente en el modo en el que el objeto nos impresiona. Y yo llamo carácter al efecto que resulta de este objeto y provoca en nosotros un cierto tipo de impresión. Dar carácter a una obra significa emplear de un modo justo todos los medios idóneos para no hacernos tener más sensaciones que las características del propio tema. Para comprender mejor qué es lo que entiendo por carácter o efecto de los diferentes objetos, consideremos los grandes espectáculos de la naturaleza; y veamos cómo estamos obligados a expresarnos después de que actúan sobre nuestros sentidos, (...) A imitación de la naturaleza, el arte de conseguir las grandes imágenes en arquitectura consiste en disponer los cuerpos que forman el conjunto general de modo que tengan mucho juego, que sus masas tengan un movimiento noble, majestuoso, y que sean susceptibles del mayor desarrollo. En el conjunto, el orden de las cosas debe estar combinado de tal manera que se pueda, con un solo golpe de vista, abarcar la multiplicidad de los objetos que lo componen. Es necesario que la luz, bañando el conjunto de los cuerpos, produzca los efectos más amplios, estupendos, variados y múltiples. En una gran unidad, las partes accesorias, combinadas con arte, deben dar al conjunto la mayor riqueza; y es esta riqueza, felizmente repartida, la que produce la pompa y la magnificencia. (...)

Ya hemos apuntado que en la estación invernal los efectos de la luz son tristes y opacos; que los objetos han perdido su esplendor y su color; que las formas son duras y angulosas y que la corteza terrestre ofrece un sepulcro universal.

De estas observaciones se deduce que para producir imágenes tristes y lúgubres es necesario, presentar, como yo he tratado de hacer en los monumentos funerarios, el esqueleto de la arquitectura con una muralla absolutamente desnuda, ofrecerla imagen de una arquitectura sepultada, y no emplear más que proporciones bajas y enraizadas en la tierra, y finalmente dar forma, con materiales que absorban la luz, al negro cuadro de la arquitectura de las sombras diseñada con el efecto de sombras todavía más negras.

Este género de arquitectura hecho con las sombras es un descubrimiento artístico que me pertenece. Es un nuevo camino que he abierto. Si no me equivoco, los Artistas no rehusarán recorrerlo.

Otros textos del siglo XVIII

DENIS DIDEROT

Características y finalidad de la Arquitectura (1760)

La Arquitectura es un arte limitado, se dice; sí, en la inteligencia de los arquitectos; pero en sí misma, yo no conozco ninguna más extensa. Hágase entrar en el proyecto la atención al tiempo, al lugar, a los pueblos, al cometido, y se verá variar hasta el infinito la proporción de los macizos, de los huecos, de las formas, de los ornamentos, y de todo lo que se refiere al arte. Es obvio que los intervalos huecos deben ser despreciables respecto a los intervalos macizos en un edificio destinado a conservar el grano. Lo mismo se puede decir en el caso de un almacén, de un hospital, de un arsenal... ¿Dónde van a terminar las proporciones taxativas de las que la pusilanimidad imbécil de nuestros artistas tiene miedo de alejarse? Para destruirlas definitivamente basta con exigir (y en verdad que es una exigencia razonable) de quien debe construir un edificio que reconozca el destino de un edificio en cuanto lo pueda vislumbrar. El caso de la Arquitectura es diferente del de las otras artes de imitación; no tiene modelos existentes en la naturaleza en base a los cuales juzgar sus productos. Lo que debo poder ver en un edificio cuando lo miro no es la caverna que sirvió de refugio al hombre salvaje, ni la cabaña que construyó para él y su familia cuando comenzó a civilizarse; sino la solidez y el uso del momento.

(De Le monument de la place de Reims, 1760, en Sur l'art et les artistes, París, 1967.)

JAMES GIBBS

No es el volumen de una construcción, ni la riqueza y la cantidad de los materiales, ni la multiplicidad de las líneas, ni la suntuosidad de los acabados lo que confiere gracia, belleza y grandeza a un edificio; sino la relación justa entre las partes, una con otra y ambas con el todo, ya sea de un modo completamente simple o enriquecido con algunos ornamentos convenientemente dispuestos.

(De Book of Architecture Londres, 1728.)

JACQUES FRANÇOIS BLONDEL (Júnior)

(La Arquitectura)... es el arte cuyo primer carácter de excelencia consiste en expresar la solidez cuando se trata de construcción, después la necesidad, que se refiere a todo tipo de edificios, y finalmente la decoración, que estriba en la justa disposición del edificio en general y, en particular, en la distribución de los ornamentos. (...) La adecuación debe considerarse como la parte esencial de la arquitectura; es por medio de ésta como el arquitecto confiere el carácter y la dignidad al edificio que deberá levantar. (...) Digo además, y lo mantengo, que es de un espíritu superficial hacer consistir la belleza de la obra en la calidad de los materiales y en la riqueza de los ornamentos. Tenemos edificios contruidos con materiales corrientes, sin ornamentos y casi sin relieves, que en su simplicidad dejan maravillado al espectador.

(De L Architecture Française, París, 1752.)

ABAD GALIANI

Señales de la manifestación de la «manía antigua» (1763)

Damos cuenta aquí del efecto producido por el «Terzo Tomo Erculanense»... para que se entienda de dónde viene tanta sed, tanta manía en los franceses por poseer estos libros... que han producido una increíble crisis y revolución en el gusto de los franceses. Una vez olvidados el follaje y otras líneas curvas tan gratas a los

arquitectos y dibujantes, hemos caído de golpe en el gusto por lo antiguo con tanta precipitación que, si bien no hace aún cuatro años que este gusto ha comenzado, ya ha cometido sus excesos. Llámase este nuevo estilo «à la grecque». Todos los muebles de la casa son ya «à la grecque», y también las tabaqueras, abanicos y hasta las portadas de las tiendas. Hasta ahora los arquitectos no hacen nada de buen gusto, y ensucian la arquitectura sólida con delicados ornamentos: ... Mientras tanto, sobre las chimeneas, en vez de figuras chinas o de porcelana sajona, se ven trípodes (copiados bien o mal ...) en bronce dorado. El furor del «goût grecque» no se ha detenido aquí, ha pasado a los vestidos... Pero no es simple curiosidad sino apremiante necesidad lo que franceses sienten por los libros de Herculano, ya que tienen que sacar de ellos las ideas para las nuevas modas. Un rico financiero ... ha hecho decorar su apartamento «à la grecque» ... Esto es, por tanto, lo que puedo decir de los libros de Herculano: no hay francés que no haya mirado y vuelto a mirar los grabados... pero ninguno, que yo sepa, ha leído las explicaciones (aparte de Cailus, que siempre las ha alabado). (De una carta del Abad Galiani al ministro Bernardo Tanucci, 1763. Cfr. G. R. Ansaldi, en «La Rassegna italiana», núm. 283, 194L)

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Pareceres sobre la Arquitectura (1765-1769)

... elegid... ¿qué queréis destruir? ¿las paredes o las pilastras? ¿No respondéis? Yo lo destruiré todo. Escoged, «Edificios sin paredes, sin pilastras, sin frisos, sin cornisas, sin bóvedas, sin techos»; sitio, sitio, campo abierto. Diréis que me he imaginado los edificios a mí modo; pero imaginaos alguno al modo vuestro; mostradme diseños hechos por cualquier rigorista, ... y no será más insulso que los de quien trabaja por libre... coartadles la libertad de variar, cada uno con su talento, los ornamentos, veréis abierto en pocos días el santuario de la Arquitectura para todos ellos; la Arquitectura, conocida por todos, por todos será despreciada; los edificios con el tiempo se irán haciendo cada vez peor; se perderán esos estilos tan razonables, como vosotros los consideraréis, por el mismo camino por el que queréis mantenerlos... Para reparar el desorden, os ruego que estiméis vuestra supuesta racionalidad, pero respetando también la libertad de actuación, que es la que la sostiene. No creáis, sin embargo, que defendiendo esta libertad intento que los edificios, sea cual sea la forma en que estén adornados y dispuestos, se hayan de considerar bellos y buenos. (...)

Con mis «Diversas maneras de adornar ... »... pretendo mostrar qué uso puede hacer un avezado arquitecto de los monumentos antiguos, adaptándolos convenientemente a nuestro estilo presente y a nuestras costumbres. (...) Por tanto, a ciertos genios, a los que la pobreza de sus ideas hace amantes (más de lo debido) de la simplicidad, les parecerá que estos dibujos míos van cargados de excesivos ornamentos... pero vuelvo a repetir que soy... como otros, enemigo de los enigmas y de la confusión y que desapruébo, igual que cualquiera, la multiplicidad de los ornamentos. Pero, ¿qué multiplicidad? Aquella... sin variedad de grados, y preeminencia de lo más o menos digno; ornamentos que hacen el papel de principales, y otros que sirven de acompañamiento (...) A decir verdad, es una ley injusta esa que algunos nos quieren imponer, de no hacer nada que no sea Griego. (...) ¡Eh!, liberémonos de una vez de esta indigna esclavitud, y si los Egipcios y los Etruscos, en su monumentalidad, presentan belleza, encanto y elegancia, hagamos uso también de su riqueza. No copiando servilmente lo ajeno, ... sino estudiando esas obras, se debe mostrar el genio inventor y, hasta se puede decir, creador; y, combinando juntos sabiamente el Griego, el Etrusco y el Egipcio, se debe abrir paso al descubrimiento de nuevos ornamentos y de nuevos modos.

(De los Parere su l'architettura, Roma, 1765 -cfr. reedición en «Controspazio», 8-9, 1970-; y de Diverse maniere d'adornare i cammini.... Roma, 1769 -cfr. reedición en «Controspazio», 6, 1971-)

F. M. PRETI

Simplicidad y conveniencia de los edificios (1780)

Lo magnífico va unido a la simplicidad, que es tanto más difícil en cuanto que se consigue después de haber calculado las formas más complejas; teniendo los hombres el defecto de imaginarse que una cosa es muy difícil de obtener, en vez de la simplicidad van en busca de la composición. Esto les ocurre especialmente a los jóvenes, a los que falta una larga experiencia que allana innumerables dificultades y enseña a conciliar la simplicidad con la conveniencia del edificio.

(De los Elementi di Architettura, Venecia, 1780.)

PIERRE PATTE

La tipología de los teatros (1782)

Se podrá objetar que, de ahora en adelante, los teatros tendrán solamente una forma y que será necesario, como en la antigüedad, que todos los teatros sean prácticamente iguales. Pero, ¿por qué no? ¿Será verdaderamente un gran mal reducir todas las construcciones al carácter más apropiado a su cometido, es decir, ver y oír bien?

(De *Essai sur l'Architecture Théâtrale, ou de Pordonnance la plus avantageuse a une salle de spectacles. ...*, París, 1782.)

JOHANN J. WINCKELMANN

La imitación de los Antiguos Griegos (1755)

El buen gusto que se va difundiendo cada vez más por el mundo tuvo su origen en tierra griega. Todas las creaciones de los pueblos extranjeros llegaron a Grecia como semillas que tomaron nueva naturaleza y nueva forma... Las fuentes más cristalinas del arte están abiertas: dichosos aquellos que las encuentren y que les gusten. Buscar estas fuentes significa acercarse a Atenas; ... la única vía que tenemos para hacernos grandes... es la imitación de los antiguos. (...) La imitación de lo bello que tiene la naturaleza se refiere a un solo objeto o bien recoge las observaciones hechas sobre diversos temas y los reúne en uno solo. La primera se llama copia fiel, retrato, ... la segunda, en cambio, es la vía que lleva a la belleza universal y a las figuras ideales: y es ésta la que han seguido los Griegos, Los Griegos obtuvieron estas figuras observando todos los días las bellezas de la naturaleza. Creo que la imitación de sus modelos nos puede enseñar a convertirnos en expertos, ya que en ellos se encuentra compendiado lo que en la naturaleza está disperso... Esa imitación nos enseñará a proyectar con seguridad. Si el artista construye sobre esta base y deja guiar su mano y su mente por la regla griega de la belleza, se hallará en el camino que lo conducirá con seguridad a la imitación de la naturaleza. (...)

Lo opuesto del pensamiento independiente es, para mí, la copia, no la imitación: por lo primero entiendo un acto de servilismo; por medio de la segunda la cosa imitada, si está hecha con entendimiento, puede asumir casi otra naturaleza y llegar a ser original.

(De *Pensieri sull'imitazione dell'arte Greca. 1755*, y *Brevi studi sull'Arte Antica, 1756-59*, en *J. Il bello nell'arte*, Einaudi, Turín, 1943.)

THOMAS JEFFERSON

Preámbulo al proyecto del State Capitol de Virginia (1786)

Habiendo recibido el encargo de proporcionar los diseños para este edificio público... se me presentaban dos formas de actuar. La primera, dejar que algún arquitecto lo proyectara según su fantasía, pero de este modo la experiencia nos enseña que sólo una vez de cada mil se acierta y tiene éxito una forma; la segunda, tomar algún modelo ya acreditado por acuerdo universal. No dudé al decidir: ésta era la mejor resolución... ¿Qué modelo tomar? Hay en el sur de Francia un edificio, llamado «Maison Carrée»... herencia antigua de máxima y perfecta belleza... No he podido verla personalmente, sólo puedo juzgarla por dibujos... De todos modos decidí tomarla como modelo, ampliando todas las proporciones. (...) Consulté a Monsieur Clerisseau, arquitecto, ... que estudió y midió la «maison Carrée» de Nîmes, publicando también un libro (*Les Antiquites de Nîmes, 1771*) que contiene cuatro excelentes ilustraciones, descripciones y anotaciones sobre ella.

(De la carta del 26 de enero de 1786, París; citada en Fiske Kimball, *Thomas Jefferson and the First Monumental of Me Classical Revival in America*; cfr. «*Journal of the Am. Inst. Of Arch.*», sept. 1915, Vol. 3.º)

JACQUES-LOUIS DAVID

La renovación de las Artes (1793)

El comité (nombrado por los Representantes del pueblo) tomará en consideración las Artes, bajo todos los aspectos, que deberán contribuir a extender el progreso del espíritu humano, a propagar y a transmitir a la posteridad el ejemplo sorprendente de los sublimes esfuerzos de un gran pueblo, guiado por la razón y por la filosofía, que instaura sobre la tierra el reino de la libertad, de la igualdad y de las leyes. Las Artes deberán contribuir, por tanto, a la instrucción pública... (...) Durante demasiado tiempo los tiranos, que temían incluso a la imagen de las virtudes, han impulsado, encadenando también el pensamiento, la licencia de las costumbres; las Artes no servían sino para satisfacer la ambición y el capricho de algún sibarita colmado de oro; ... ¡cuántas prohibiciones, ... cuántas víctimas de la arbitrariedad, de los prejuicios, de la tendenciosidad, y de las escuelas

que el capricho y la moda perpetuaron! (...) La finalidad de los monumentos artísticos no está solamente en complacer a la vista, sino también en conmovir los ánimos, en producir una profunda impresión en el espíritu, comparable a la realidad ... : es así como los ejemplos de heroísmo, de virtudes cívicas, ofrecidos al conocimiento popular, electrizarán su ánimo y suscitarán en ellos entusiasmos de gloria y de sacrificio por la salvación de la patria. (Del Discours du 25 Brumaire An II á la Convention, París, 1799.)

A C. QUATREMERRE DE QUINCY **Diferencia entre «tipo» y «modelo» (1792)**

La palabra «tipo» no representa tanto la imagen de una cosa a imitar perfectamente como la idea de un elemento que debe, él mismo, servir de regla al modelo... El modelo, entendido según la ejecución práctica del arte, es un objeto que se debe repetir tal como es. El tipo es, por el contrario, un objeto según el cual cada uno puede concebir obras que no se asemejen nada entre sí. Todo es preciso y dado en el modelo; todo es más o menos vago en el tipo. (...) En todos los países el arte de construir según la regla ha nacido de un germen preexistente. Para todo es necesario un antecedente; nada, de ningún género, sale de la nada. (...) Todas... las creaciones de los hombres han conservado siempre claro, siempre manifiesto... su principio elemental... núcleo en torno al cual se aglomeran y coordinan a continuación los desarrollos y las variaciones de formas... han llegado hasta nosotros miles de cosas de toda índole y una de las principales ocupaciones de la ciencia y de la filosofía, para consolidar las razones, es investigar el origen y la causa primitiva. He aquí lo que debe llamarse tipo en Arquitectura, como en cualquier otra rama de las creaciones y de las instituciones... He aquí los errores de los que, o lo desconocen porque no es un modelo, o lo desnaturalizan imponiéndole el rigor de un modelo que comportaría las condiciones de copia idéntica. (Del Dictionnaire d'Architecture, París, 1792, para la Encyclopédie Methodique.)

LEO von KLENZE

Había y hay solamente una arquitectura, y habrá solamente una arquitectura, precisamente la que alcanzó su perfección en la época griega. Todos los demás estilos son solamente «géneros»; los griegos solamente han tenido una arquitectura, el Renacimiento no es más que un feliz arrepentimiento después de la barbarie artística de la Edad Media. (Citado en O. Hederer, Leo von Klenze, Munich, 1964.)

FRIEDRICH GILLY **El proyecto para el Monumento a Federico II el Grande (1797?)**

Se debe valorar este objeto no tanto por su fuerza exterior como por sus valores profundos. El grado de dignidad de la estatua (de Federico) tiene mayor valor y presenta mayor carácter de lo que requería la fisonomía del rey; querría estar seguro de que se prestará mayor atención a aquéllos que al parecido. Cualquier profusión de decoraciones en la forma cerrada exterior del edificio es superflua; llega a ser una cuestión indiferente si no directamente una molestia para el observador. Nada de Corintio ni ostentación de lujo. La dignidad del objeto anula y hace secundarias ambas cosas. ¡Déjese que su único esplendor sea la simple -¡la más simple!- belleza! (...) Déjese que el edificio cerrado sugiera (con su forma elemental ...) la idea de contener un objeto único, inolvidable para la posteridad; es así como se presentará como un monumento excepcional y de extraordinario valor para la Humanidad. (...) Ha de ser además de gran volumen. Sin duda el más majestuoso de toda la ciudad. Piénsese en el Templo de Júpiter en Agrigento. Los Antiguos habían comprendido perfectamente su papel... (...) Es en la plaza donde el monumento se colocará mejor que en ningún otro lugar (de Berlín), en una plaza donde ningún otro edificio circundante, por irregularidad o altura, pueda estropear la vista y el efecto extraordinario del monumento. (Notas fragmentarias en los dibujos de F. G., publicados en A. Rietdorf Gilly, Wiedergeburt der Architectur, Berlín, 1940.)

JEAN N. LOUIS DURAND

El «Précis des leçons d'architecture» (1802-5)

La arquitectura es un arte de índole particular... su objetivo es satisfacer gran número de nuestras necesidades. Sólo la palabra construcción, ... ofrece, pues, una idea bastante general y que conviene a todos los edificios. Pero, puesto que la arquitectura no es solamente el arte de realizar, sino también el arte de componer todos los edificios públicos y privados, y puesto que no se puede realizar un edificio cualquiera sin haberlo concebido, sería necesario que a la idea de construcción se encontrara unida otra idea general de la que derivarían todas las ideas particulares que deben guiar la composición de todos los edificios. (...) ... estos órdenes (los clásicos) no forman nunca la esencia de la arquitectura; ... el placer que se espera de ellos y de la decoración resultante es nulo; ... finalmente esta decoración misma no es más que una quimera y el gasto que ocasiona, una locura. (...) ... es evidente que el agrandar no ha podido ser nunca el objetivo de la arquitectura ni la decoración arquitectónica ser su objeto. (...) Estamos lejos de pensar que la arquitectura no puede agrandar; al contrario, decimos que es imposible que no guste cuando es tratada según sus verdaderos principios... Ahora bien, un arte como la arquitectura, un arte que satisface inmediatamente una parte tan grande de nuestras necesidades, ... ¿podría dejar de agrandarlos? (...) No se vuelva a estar tentado de abandonar... la decoración natural y satisfactoria para sustituirla por... la apariencia de una construcción imaginaria que, no siendo la construcción real del edificio, da una idea falsa y lo priva de una parte de su carácter en vez de caracterizarlo ulteriormente. (...) Se pueden ordenar las formas y las proporciones en tres clases: aquellas que nacen de la naturaleza de los materiales y del uso de los objetos en la construcción de los cuales son empleadas; aquellas por-las que el hábito nos ha creado de algún modo una necesidad, como las formas y las proporciones que se ven en los edificios antiguos; por último aquellas que, más simples y mejor definidas que las demás, deben ser preferidas por nosotros debido a la facilidad que tenemos para captarlas. Las primeras son las únicas esenciales, pero no se encuentran fijadas por la naturaleza de las cosas de tal manera que no se pueda añadir o suprimir nada de ellas, de modo que nada impide aliarlas a las segundas, las de los edificios antiguos, y como éstas varían mucho en los edificios griegos imitados por los romanos, ... somos libres de escoger entre ellas las formas y las proporciones que siendo las más simples sean las más apropiadas, al aportar economía a los edificios, para satisfacer la vista y el espíritu. (...) Los diversos elementos de los edificios pueden estar situados unos al lado de otros o unos encima de otros. (...) Después de haber trazado ejes paralelos equidistantes y cortado perpendicularmente estos ejes por otros ejes alejados unos de otros tanto como los primeros, se colocan, a una distancia de tantos *entre-axes* como se juzgue conveniente, los muros sobre los ejes y las columnas, los pilares, etc., sobre las intersecciones de estos mismos ejes; a continuación se dividen en dos los *entre-axes* y sobre los nuevos ejes que resultan de esta división se colocan las puertas, las ventanas, las arcadas, etcétera. (Del Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique, París, 1819. Versión castellana: Compendio de lecciones de arquitectura, Ed. Pronaos, Madrid, 1981. Trad. Manuel Blanco, Alfonso Magaz y Javier Girón págs. 21-22, 13, 14, 32-33, 53, 55.)

Capítulo 11

EL SIGLO XIX

El gótico interpretado como la verdadera arquitectura cristiana

V. CHATEAUBRIANID (1802)

Consideráis bueno esforzaros en levantar templos griegos, muy elegantes y muy claros para reunir a buen pueblo de San Luis y hacerle adorar a un Dios metafísico; pero el pueblo deseará siempre las iglesias de «Notre Dame» de Reims y de París, y sucede esto porque están esencialmente ligadas a nuestras costumbres, porque un monumento nunca es tan venerable como cuando una larga historia del pasado está, por así decir, estampada en sus bóvedas, cubierta por los siglos. No se puede poner el pie en una iglesia gótica sin sentir una especie de estremecimiento un vago sentimiento de la Divinidad. Allí parece revivir la antigua Francia. (...) ... los arquitectos cristianos han convertido las florestas en edificios, los bosques de la Galia se han echado a perder en tiempos de nuestros padres, y así nuestras selvas de encinas conservaron su origen sagrado, y lo mismo las soberbias torres plantadas sobre la entrada del edificio. (...) ¡Oh, sagradas reliquias de los monumentos cristianos!, ¡vosotras no recordáis, no, como otras ruinas, la sangre, las injusticias, los abusos! vosotras no relatáis más que una historia de paz, o todo lo más los misteriosos padecimientos del hijo del Hombre. (...) ¿Cómo pueden las formas de un arte como el clásico griego y romano, ligadas a la esclavitud, a la crueldad, a la corrupción de las costumbres, al placer pagano de la vida, aparecer en nuestras construcciones

ción de las costumbres, al placer pagano de la vida, aparecer en nuestras construcciones religiosas, en las iglesias cristianas?

(De Génie du Christianisme, París, 1802.)

FRIEDRICH SCHLEGEL (1812)

En la arquitectura gótica «...todas y cada una de las partes son simbólicas al igual que el todo», (...) El altar está orientado hacia la salida del sol, y las tres grandes entradas tienen la finalidad de expresar la llegada de los fieles de todas las regiones de la tierra. Tres torres simbolizan el misterio cristiano de la Trinidad Divina. El coro se eleva como un templo dentro de un templo de doble altura. Y lo mismo hace el esquema en cruz... (...) Cuando consideramos la estructura entera, desde la cripta al coro, nos es imposible resistir a la idea de dejar la vida terrenal por la plenitud, la liberación y la solemne gloria de la eternidad». La arquitectura gótica... es arquitectura alemana... arquitectura romántica... alcanza las cimas de lo Sublime, roza los límites de lo imposible...

(De Geschichte der alten und neuen Literatur, 1812. Cfr. también Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, en «Kritische F. S. Ausgabe».)

G. W. L. HEGEL (1817)

A la arquitectura gótica de la Edad Media, que forma aquí el centro y el prototipo del arte romántico propiamente dicho, se la consideró durante mucho tiempo como algo tosco y bárbaro. (...) Después, se han estudiado con ardor siempre creciente esos grandes monumentos; se los ha apreciado en su relación con el culto cristiano, y se ha percibido la armonía de sus formas arquitectónicas con el espíritu más íntimo del cristianismo. (...) ... esos edificios arquitectónicos se muestran conformes a su destino, apropiado al culto y a otros usos; pero su carácter propio consiste en que se eleva por encima de todo fin particular, perfecto como es en sí, independiente y absoluto.

(De Die Romantische Architektur, 1817; Cfr. Estética, versión castellana: D. Jorro Ed.. Madrid, 1908. Trad. H. Giner de los Ríos, págs. 359-360.)

G. A. POOLE (1842)

Una iglesia gótica, en su perfección, es una manifestación de las doctrinas fundamentales de la Cristiandad, revestidas de materia; es, como muy bien dijo Coleridge, «la petrificación de nuestra religión». Los mayores misterios Divinos de nuestra religión están simbolizados en el diseño fundamental de la estructura; otras verdades cristianas se exponen en las partes menores, y en los detalles ornamentales.

(De The Appropriate Character of Church Architecture, 1842.)

A. W. N. PUGIN

Contra el Neoclasicismo por el Gothic Revival (1836-43)

Estos templos (neoclásicos) se erigieron para un culto idolátrico, y sólo eran adecuados para los ritos idolátricos que se llevaban a cabo en ellos. El interior, al que sólo entraban los sacerdotes, era comparativamente pequeño y oscuro, o bien estaba abierto por arriba, mientras que el peristilo y los pórticos eran amplios, para la gente que asistía desde fuera. (...) Pero nosotros precisamos que la gente pueda estar dentro de la iglesia, no fuera. Si, por tanto, se adopta un perfecto templo griego, el interior será limitado e inadecuado para los fines a cumplir, mientras que el exterior ocasionará enormes gastos sin ninguna utilidad. (...) Los griegos no introdujeron ventanas en sus templos; para nosotros son esencialmente necesarias. (...) El gótico no es un estilo, es una religión, y tiene más valor que el estilo griego porque la religión cristiana vale más que la pagana... (...) no es posible recuperar nada del pasado si no es a través de una restauración de la antigua sensibilidad y de los antiguos sentimientos. Sólo éstos pueden llevar a un «revival» de la arquitectura gótica. (...) Los verdaderos principios de la proporción arquitectónica se encuentran sólo en los edificios ojivales; los defectos de la arquitectura moderna y post-medieval derivan sobre todo del hecho de que nos hemos alejado de los principios antiguos.

(Pasajes de The True Principles of Pointed or Christian Architecture, 1841; de Contrasts or a parallel..., 1836; y de An Apology for the Revival of Christian Arch..., 1843.)

E. VIOLLET-LE-DUC

Estudio y comprensión de la Arquitectura Gótica. ¡No al Revival! (1852-54)

El estudio de la arquitectura gótica es eminentemente útil: es la aproximación más segura a este arte moderno que no existe y que busca su vida, porque aquélla se apoya en principios verdaderos a los que aún hoy debemos someternos, porque ha roto con la tradición antigua, porque es frecuente en aplicaciones... no hay arquitecto sensato que después de haber leído esto con atención no reconozca la inutilidad, por decir sólo eso, de la «imitación» del arte gótico, y que no comprenda, al mismo tiempo, las ventajas que se pueden obtener de un estudio serio de este arte, los innumerables recursos que presenta este estudio, si va íntimamente ligado a nuestro genio. (...) Del lenguaje de la Edad Media... es necesario aprender a servirse para expresar el propio pensamiento... no para repetir lo que otros ya han dicho. (...) Lo que exigimos no es la enseñanza de las formas, sino el análisis de los principios. Nos importa muy poco que se produzcan aparentes bóvedas de crucería del siglo xiii, si estas apariencias esconden una construcción en desacuerdo con estas formas.

(Del Dictionnaire raisonné... París, 1854 y sig. «Introduction»; y de Essai sur l'origine et le développement de l'art de bâtir en France, en «Revue d'architecture», 1852, X.)

GEORGE GILBERT SCOTT

Por un Gótico moderno y creativo (1858)

Después de un período de servilismo sumiso y a través de un conocimiento preciso de la técnica gótica podemos realizar la «adaptación» del gótico a las diversas exigencias de nuestra época (...) añadiendo otras características nuevas, necesarias para hacer una arquitectura genuina y viva (...) No soy un medievalista, no defiendiendo los estilos de la Edad Media en cuanto que tales.

(De Remarks on Secular and Domestic Architecture, 1858.)

JOHN RUSKIN

Consideraciones sobre la arquitectura (1849-60)

Toda unidad de sentimiento (...) está ahora olvidada en nuestra arquitectura, no vemos sino combinaciones incongruentes: pináculos sin altura, ventanas sin luz, columnas sin nada que sostener, barbacanas sin nada que proteger. (...) En arquitectura nos deben satisfacer las formas nacionales y naturales, antes que esforzarnos en introducir las concepciones y de imitar las costumbres de naciones extranjeras o de tiempos pasados. Toda imitación tiene su origen en la vanidad y la vanidad es la ruina de la arquitectura. (...) Los constructores modernos saben hacer poco; y no hacen ni más ni menos que lo poco que saben. (Las tres falsedades arquitectónicas más usuales): 1) La apariencia de un tipo de estructura y de apoyo diferente del verdadero; como en los «pendants» de los techos del gótico tardío. 2) La pintura de superficies con el objeto de representar materiales diferentes a los realmente empleados (como la marmolización de la madera), o la engañosa representación sobre ellas de ornamentos escultóricos. 3) El uso de todo tipo de ornamentos hechos con molde o a máquina. (...) No me puedo imaginar que un arquitecto sea tan loco como para proyectar la vulgarización de la arquitectura griega- (...) (revival Gótico) ... ¿estudiar el gótico italiano? ¿quiere decir acaso: construir con arcos apuntados? Nada que objetar; ¿usar piedras sólidas y ladrillos bien cocidos? siempre; ¡pero aprender a tallar y pintar formas orgánicas nosotros mismos! (...) ... edificios llamados góticos o románicos van surgiendo cada día a nuestro alrededor; lo que podría hacer suponer que el público ha incorporado los principios de estos estilos, cuando en realidad no ha incorporado ninguno de ellos, ni una sombra ni un fragmento de ellos; todo se usa simplemente para imitar los nobles edificios del pasado, para deshonorar las formas privándolas de su alma. (...) El arte es tanto más grande cuanto más suscita en la mente del espectador el mayor número de grandes ideas. (...) La idea de la belleza es objeto de percepción moral y no de percepción intelectual. (...) Una persona necia construye de una manera necia, y una sabia de una manera sensible, un virtuoso de un modo magnífico y un vicioso de un modo despreciable. (...) La cuestión de conservar o destruir los edificios del pasado no es cosa de simple oportunidad, o de sentimiento. No tenemos ningún derecho a tocarlos. No son nuestros. Pertenecen en parte a los que los han construido, y en parte a todas las generaciones humanas que nos seguirán. (...) La llamada «restauración» es el peor tipo de destrucción (...) es una mentira de principio a fin. Se puede hacer un modelo de un edificio como se puede hacer de un cadáver...

(Pasajes de *The Poetry of Architecture*, 1837; de *The Seven Lamps of Architecture*, 1849 -Las siete lámparas de la arquitectura, Lámpere y Cía., Valencia-; de *The tow Paths*, 1859; y de *Modern Painters*, 1860 -Los pintores modernos. El paisaje, Ed. Prometeo, Valencia--)

Primeras valoraciones del Gothic Revival **CHARLES L. EASTLAKE (1872)**

Es una escuela tradicional o «Correcta» que tiende, en lo posible, a una reproducción literal del arte medieval. No admite compromisos, aborrece el eclecticismo, ha elegido un único estilo al que se atiene con gran fidelidad, no excluye a nivel de gusto nada de lo que exista un precedente auténtico, tiende a los arquetipos, tolera las ideas pasadas de moda y sacrifica con determinación todos los conceptos de funcionalidad moderna que interfieren con las condiciones dictadas por el estilo antiguo. (...) Un estilo arquitectónico que no puede adecuarse a las necesidades de la vida común, que está por encima de las posibilidades financieras de la gente corriente y que queda reservado a una clase especial o a fines particulares, no tiene el carácter de genuino y, por tanto, de duradero. Por otra parte, rebajar el gótico al nivel de una villa «cockney», imitar sus características distintivas usando estucos o hierro fundido, degradar sus detalles más bellos, tal como se han degradado en este país los de la arquitectura griega y romana, sería intolerable. La única salida viene representada por una doble reforma: los arquitectos deben aprender a sacrificar un poco de sus tendencias arqueológicas, mientras que el público debe aprender a sacrificar algo de su ataque a lo convencional, Con el estudio tenaz y los continuos experimentos, con la teoría y los preceptos, con las comparaciones y la crítica, hemos desentrañado la gramática de un arte antiguo. ¿No seremos nunca capaces de hablar la lengua, con el sufrido acento de un ejercicio escolástico, pero con fluidez y con la familiaridad con que hablamos la nuestra? ¿No llegará el día en que, libres de prejuicios, de la pereza, de la pedantería, de los falsos sentimientos y de los vulgarismos que han obstaculado la expresión confundido la fraseología, esta lengua noble y expresiva sea utilizada en todo el país, conservando aquí y á los modismos locales, revelándose contra la elocuencia de nuestras grandes ciudades, alcanzan(o un énfasis majestuoso en los edificios públicos, hablando de belleza rural en las granjas y en las aldeas, estimulando la devoción en todas las iglesias, manteniendo la comodidad en todas las casas y la seguridad en todas las fábricas? Sólo entonces y no antes podremos decir que poseemos, si aún merece la pena, una arquitectura auténticamente nacional. Sólo entonces, y no antes, el renacimiento gótico

(De *A History of the Gothic revival*, Londres, 1872.)

THOMAS G. JACKSON (1873)

Ningún estilo es completamente idóneo para un país o un período diferentes a los que lo han producido. El gótico, por tanto, no nos puede servir del todo, y debemos encontrar un estilo totalmente nuevo. ¿Por qué entonces hacer revivir el Gótico? Porque un arte nuevo debe surgir de uno más antiguo... El fin real del Gothic Revival es hacer revivir no tanto el arte gótico como el arte mismo; es un medio, no un fin. El Gothic Revival ha fracasado hasta ahora en este objetivo de redescubrir el arte... La parcial inadaptabilidad moderna del Gótico no debe desanimarnos; sus muchos defectos sirven para sugerirnos las modificaciones que nos llevarán a los desarrollos de la arquitectura que buscamos...

(De *Modern Gothic Architecture*, Londres, 1873.)

ROBERT KERR (1878)

El mérito principal que se atribuía el partido gótico era el de haber resucitado el principio medieval de una fiel articulación, consistente en la exacta correspondencia entre el motivo del proyecto superficial y el motivo de la construcción sustentante. Los partidarios del gótico sostenían con una buena dosis de razón que los estilos renacentistas estaban viciados, de modo casi irremediable, por la imitación, mientras que el estilo medieval, a su parecer, no tenía nada que esconder. Esto constituyó un gran paso adelante en la dirección justa, porque la falsa arquitectura no puede ser verdadero arte. (...)

Pero el renacimiento gótico, apenas adquirió su mejor forma, llevó a un resultado no tan satisfactorio para nuestra reputación profesional. Los arquitectos estaban ahora divididos en dos «campos», para usar las palabras de sir Gilbert Scott, que se miraban con «recíproco desprecio». Los ingleses podrán apreciar plenamente las ventajas derivadas del antagonismo de los partidos en el campo político, pero en el campo artístico las cosas son muy diferentes. En consecuencia, cuando los goticistas llamaron a los clasicistas «insensatos» y los clasicistas expresaron un juicio bastante similar en referencia a los goticistas, el carácter de toda la profesión se vio inevitablemente afectado y los efectos se manifestaron claramente, tanto en el

vio inevitablemente afectado y los efectos se manifestaron claramente, tanto en el Parlamento como en la prensa.

(De English Architecture. Thirty years hence, conferencia publicada en Londres, 1883, en Trans. RIBA, XXXIV.)

WILLIAM MORRIS (1888)

Cuando los arquitectos de este país aprendieron algo sobre los edificios y los ornamentos de la Edad Media y, a fuerza de estudios apasionados, llegaron a apropiarse de los principios que conformaban los proyectos de la época, se dieron cuenta de que esos principios pertenecían a la estética de todas las artes en todos los países y eran capaces de desarrollarse hasta el infinito. Intuían veladamente que el arte gótico había sido un organismo vivo, pero sabiendo que ya estaba muerto, y que su puesto había sido ocupado por otro, no conocían la razón de su muerte y creían que podía trasplantarse artificialmente a una sociedad completamente diferente de aquella en la que apareció. El resultado de este conocimiento parcial los llevó a creer que era suficiente proyectar en el papel de acuerdo con los principios de los que habían intuido su existencia en la arquitectura gótica, y que los edificios así proyectados, construidos bajo su supervisión, habrían sido ejemplos verídicos del estilo antiguo mantenido vivo por los principios inmortales de ese arte.

Partiendo de este punto era natural que trataran de poner remedio, con confianza, a las injurias y a las degradaciones que la ignorancia, la brutalidad y al vulgaridad de los períodos post-góticos habían cometido con los inestimables tesoros del arte y de la historia, esto es, con los edificios que se habían conservado desde la Edad Media. De aquí nace la práctica fatal de la «restauración», que, en un período de casi cuarenta años, ha causado más daños a las antigüedades de lo que habían hecho los tres siglos precedentes de violencia revolucionaria, de sórdida avaricia (el llamado utilitarismo) y de pedante desprecio. (...)

En los primeros años de este florecimiento del gótico los edificios construidos eran sobre todo de tipo eclesiástico. Se convence fácilmente al público de que los edificios destinados al culto de la Iglesia Anglicana, que era en parte una superviviente de la Iglesia medieval, debían estar construidos en el estilo en uso en el período al que pertenecía la mayor parte de sus edificios; llega a ser habitual usar el término «eclesiástico» como sinónimo de arquitectura medieval. Naturalmente este absurdo se verificó en una fase inicial de este florecimiento, aunque se mantuvo en boga durante mucho tiempo y quizá lo esté aún entre el público. Los estudiosos de arte medieval se percataron muy pronto de que no había diferencias de estilo entre la arquitectura doméstica, civil y eclesiástica del período, y la valoración exacta de este hecho denota el segundo estadio del «Renacimiento Gótico». Luego se verificó un progreso posterior: los que simpatizaban con el gran período del desarrollo de la raza humana, la Edad Media, sobre todo los que tenían el don del sentido de la historia, que es una cualidad particular del siglo XIX, y casi una compensación por la ignorancia de la que estamos rodeados en el presente, esos hombres, decíamos, comenzaron no sólo a comprender que el arte medieval no era sólo el símbolo del clericalismo oficial reaccionario o la expresión de una teología extinguida, sino un arte popular vivo y progresista.

(De The Revival of Architecture, en «Formíghtly Review», mayo, 1888.)

Otros textos del siglo XIX

THOMAS HOPE

Un primer balance crítico (1835)

Algunos intentaron hacer resurgir el auténtico estilo antiguo, el estilo clásico; pero como los edificios públicos eran los únicos que se habían salvado del naufragio de los siglos, eran también los únicos que podían darles una idea; y así se construyeron casas sobre el modelo de los antiguos templos, y los innovadores acabaron por gastarse mucho dinero para alojarse de una manera bastante incómoda. Otros volvieron al estilo apuntado y compuesto, como a una creación más racional más indígena; pero se conservan en Inglaterra muy pocas casas privadas que puedan servir de modelos de este género: es preciso recurrir a los edificios religiosos; y la única diferencia entre estos últimos imitadores y los otros es que aquellos se alojaban en un templo y éstos en una iglesia.

Incluso hubo quien en nuestro siglo, de profunda paz o al menos de seguridad e incultura internas, recomendó construir castillos fortificados y amurallados como si fueran a sufrir un asedio.

Otros, persiguiendo novedades más excéntricas aún, buscaron sus modelos entre los egipcios, los griegos y los moros; o bien, no queriendo dejar escapar en sus intentos ningún género de belleza, reunieron y amontonaron juntos los elementos de todos los estilos, sin tener ningún escrúpulo respecto a su uso y a su

tonaron juntos los elementos de todos los estilos, sin tener ningún escrúpulo respecto a su uso y a su destino primitivo: sus casas parecen una colección de fragmentos salidos del caos.

Otros, finalmente, por desesperación, volvieron a caer en la admiración del viejo estilo francés, del género Pompadour, de los cuales los propios franceses se avergonzaban. No contentos con expoliar todas las tiendas de antigüallas de Londres y París, de recomprar a precio de oro la porcelana antigua, las vajillas antiguas, la tapicería antigua, las cornisas antiguas, se pusieron ellos mismos manos a la obra e instituyeron manufacturas de antigüedades, y corrompieron de ese modo el gusto de los artistas modernos, reavivando aquel estilo detestable. ¿Por qué nunca, en medio de todos estos intentos, se ha encontrado alguien que haya concebido el deseo o la idea de tomar de los estilos antiguos de arquitectura sólo lo que presentan de antiguo, de sabio y de elegante; de añadirles sólo las modificaciones o las nuevas formas que harían el trabajo más conveniente y hermoso; de aumentar la variedad y la belleza de las imitaciones sacando provecho de los nuevos descubrimientos de productos naturales o artificiales desconocidos en los siglos anteriores; de crear finalmente una arquitectura que, surgida en nuestro país, cultivada en nuestro suelo, en armonía con nuestro clima, con las instituciones, con nuestras costumbres, que reuniendo a un tiempo la elegancia, la conveniencia y la originalidad, se pudiera con todo derecho llamar nuestra arquitectura?

(De History of Architecture.)

THOMAS LEVERTON DONALDSON (1842)

No hay estilo que no tenga una belleza peculiar... hoy no hay ningún estilo concreto que prevalezca en sentido absoluto. (...) Estamos vagando en un laberinto de experimentos y tratando, a través de una amalgama de ciertos elementos de éste o aquel estilo, de éste o aquel período o país, de constituir un conjunto homogéneo con alguna característica distintiva con el fin de llevarlo a su pleno desarrollo y, por tanto, a la creación de un estilo nuevo y peculiar.

(Del Preliminary Discours, Univ. College of London, 1842.)

JAMES FERGUSSON (1862)

..., no hay quizá ni un solo edificio de una cierta pretensión arquitectónica erigido en Europa desde la Reforma, (...) que no sea más o menos una copia, bien sea en forma o detalle, de algún edificio, ya sea de un clima o una época diferentes a aquellos en los que se erigió. No hay ningún edificio, de hecho, cuyo diseño no se haya tomado prestado de algún país o pueblo con quien nuestras únicas relaciones son las derivadas únicamente de la educación, prescindiendo totalmente tanto de la sangre como del sentimiento.

(De History of the Modern Styles of Architecture, Londres, 1862.)

E. VIOLLET-LE-DUC

La restauración (1854-60)

Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado acabado que pudo no haber existido jamás en un momento determinado. (...) lo mejor es ponerse en el lugar del arquitecto primitivo y suponer lo que haría sí, vuelto al mundo, cayera sobre él la misión que nos corresponde a nosotros.

(De la voz «Restauration», en el Dictionnaire raisonné..., París, 1854-60.)

PIETRO SELVATICO

Por una nueva arquitectura italiana (1847-56)

... no siguiendo los preceptos de Vitruvio o de Palladio, o estudiando secamente los órdenes de Vignola, tendremos todavía una arquitectura italiana conforme a nuestras necesidades... Para el error que nos acosa y está a punto de conquistarnos el único fármaco útil me parece, para los edificios sagrados, referirse a aquel arte arquigado que, nacido con el florecimiento del Cristianismo, más que ningún otro se ha convertido en el intérprete del espiritualismo de la Iglesia; y para los edificios civiles, el estudio de las formas lombardas y bramantescas que, conservando pureza en la línea, se muestran variadas y elegantes en el ornamento y se adecuan bien para adornar con sabia riqueza las pequeñas divisiones de las que ahora tiene necesidad la arquitectura. (...)

(El neoclásico) construyó edificios copiados estérilmente de los avances de Grecia y Roma. A los arquitectos se les ordenó construir también las casas más humildes con las columnas y las cornisas del Partenón y del Panteón. Entonces no era difícil hacerse arquitecto.

Los modelos, las aspiraciones, las formas, estaban preparadas; bastaba saber copiarlas. Y los arquitectos obedecieron obsequiosamente a las palabras de la orden; copiaron y copiaron siempre. (...)

... tratad, por tanto, de adiestraros en nuestros estilos nacionales de la Edad Media, bellísimos y (lo que tiene mayor valor) que representan usos, costumbres y conceptos que aún conservamos en el corazón, porque fueron fuerza y palabra de nuestros padres.

(De Sull'architettura e sulla scultura a Venezia, 1847 y Prolusione al Corso di Storia Arch., en «Scritti d'Arte», Florencia, 1859.)

Contra el Eclecticismo propugnado por Felice Pigeory (1854)

Uno, si no de los más importantes al menos de los más extravagantes, de los intentos de novedad lo plantea el señor Felice Pigeory en una disertación suya que tituló *Etat de l'Architecture Moderne* (Venecia, 1847). ... veamos la receta que nos ofrece el señor Pigeory para componer algo nuevo en arquitectura. Después de haber dicho, con mucho juicio, que el arte nada ganó con tanto estudiar las ruinas de Roma; después de haber dicho, con más juicio aún, que la educación de los arquitectos debe dirigirse a todos los estilos de arquitectura, sale con esta, como dirían los franceses, *boutade*: «Si los diferentes estilos arquitectónicos se sucedieron unos a los otros; si avanzaron unos a costa de otros; si la escuela romana enriqueció a la griega con el arco de medio punto y dos nuevos órdenes (precisamente al contrario, señor Pigeory); si el estilo románico creó el arco ciego, memoria confusa de contornos moriscos o de los bizantinos; si, en fin, en el estilo gótico, cuyo tipo es el arco apuntado, no repugna nada poner sobre capiteles corintios sus pináculos calados, y las nervaduras de sus bóvedas, me parece difícil que del choque de estas piedras divinas no salga una viva luz que será el arte, o mejor, el estilo particular de nuestro siglo, y que yo llamaría de buena gana la arquitectura compuesta», y yo, con la misma buena gana que vos, señor Pigeory, arquitectura babélica; porque de hecho dudo que pudiera haber una confusión mayor de elementos y de lenguajes en la famosa torre. (...) ¡Qué espectáculo tan seductor debería ser el de hallar en el mismo edificio el gótico reposando sobre el corintio griego, el arco árabe sobre el dórico del Partenón, los pináculos de la catedral de Colonia sobre los rizos de Guarini y Juarra!

(De *Del nuovo in architettura*, en «Il Giornale dell'Ingegnere, dell'Architetto e Agronomo», Milán, 1854.)

L. AVRAY

Un himno al Eclecticismo

Lejos de merecer la crítica de estar siguiendo la moda, nunca el arte se ha expresado con más independencia que ahora, y ésta será la honra de nuestra época: que acoge todos los estilos, todos los géneros, todas las maneras, porque siendo la actual educación artística más completa y más difundida, se aprecia mucho más la belleza de cada obra y de cada estilo, mientras que antes todo lo que no estaba de acuerdo con el gusto del día, era despreciable y rechazado. En aquellos tiempos se tenía tan poco respeto por los estilos pasados de modo que un arquitecto encargado de restaurar la fachada de una iglesia gótica no dudaba en reconstruirla en otro estilo, griego o romano. Actualmente, en cambio, el arte ya no tiene modas; no sólo todos los edificios antiguos se restituyen a su estado primitivo con un conocimiento y erudición que es honra de nuestros artistas, sino que vemos a un mismo arquitecto construir aquí una iglesia renacentista, allá una iglesia románica, más allá un ayuntamiento en estilo Luis XIV y un templo gótico; otro arquitecto construye en el mismo barrio una casa Luis XV, un cuartel Luis XIII, un palacio de justicia en bellísimo estilo neo-griego.

(De J. Wíheln, *La vie á París*, París, 1947; mencionado en L. Benevolo, *Storia dell'Architettura moderna*, Bari, 1960. Versión castellana: *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gil, Barcelona, 1974. Trad. Mariuccia Galfetti y Juan Díaz de Atauri, págs. 125-126.)

CAMILLO BOITO

Crítica a los nuevos edificios eclécticos (1866)

Es evidente en ellos la lujuria de lo nuevo. Ningún estilo se dejó en paz: se intentó todo, desde la pirámide egipcia hasta el chalé suizo. Pero cuando el único fin del arte es lo nuevo, hay tres cosas que nunca se

consiguen: lo bello, lo oportuno, lo nuevo. Aquí un sombrío frontispicio dórico, apoyado en cuatro gruesas columnas; allá una logia sostenida por esbeltas columnitas de hierro; aquí el arco Tudor, allá el arco apuntado... Y todo, salvo alguna rara excepción, sin ningún propósito. No hay otra guía que el carácter extravagante del propietario o el genio charlatán del arquitecto.
(De «Rivista delle Belle Arti», in «Politécnico», 1866.)

Sobre el futuro estilo de la arquitectura en Italia (1880)

En una sociedad democrática, como es la nuestra, el monumento esencial, el continente, por así decir, del mundo arquitectónico, debe ser la casa. Los griegos tenían sus templos; los romanos sus anfiteatros y sus termas; los primeros cristianos sus catacumbas y sus basílicas; los hombres vestidos de hierro sus catedrales y sus palacios municipales, etc.; nosotros tenemos nuestra vivienda. (...) La arquitectura es, salvo casos raros, un juguete de la fantasía, una ingeniosa combinación de formas, un desahogo de lápices, compases, reglas y escuadras. El organismo arquitectónico, no obstante, existe y se ha mejorado en estos últimos años; pero el simbolismo es discordante y demente, con algún intervalo lúcido. De la tiranía aritméticamente clásica no podía dejar de nacer la confusión presente. ¿Quién sabe? De esta anarquía saldrá el verdadero arte, que es libertad de fantasía con norma de razón. (...) Para Italia el gran obstáculo está en la maravillosa riqueza de su pasado. Pero, más pronto o más tarde, será necesario que exista también una arquitectura italiana, máxime ahora que Italia se ha hecho nación y que tiene su capital. Y deberá ser un estilo, como en el siglo XIV, variado, adaptable a las necesidades y a los climas, a la índole de las diversas provincias ... ¿Nos deberemos agarrar sin más a un único estilo del pasado para imitarlo?

Ni soñarlo, ya que la imitación enfría, empobrece, encoge y hace insoportable cualquier cosa. para no decir que no puede haber arquitectura en el mundo que no satisfaga precisamente nuestras exigencias de hoy. ¿Entonces? Entonces no creemos que los viejos estilos puedan adaptarse, con utilidad y expresión, a los edificios modernos cuando se copian su organismo y su simbolismo; creemos no obstante que se debe tomar un estilo italiano concreto de los siglos anteriores y modificarlo hasta hacerlo adecuado para representar el carácter de nuestra sociedad, satisfaciendo necesidades y costumbres. Ese estilo debería naturalmente perder su carácter arqueológico, conservando la fecundidad de sus propios principios estéticos, de los cuales la nueva cultura -ahí está el quid de la cuestión- sacaría una bellezas oportunas, singulares y totalmente modernas.

A las tres cualidades esenciales que hemos indicado antes conviene, por tanto, añadir las siguientes, negativas y positivas, de la nueva arquitectura, la cual, si la historia, en la que tenemos una gran confianza, y el raciocinio, en el que tenemos poca, no nos llevan a engaño:

- no puede salir del cerebro de un arquitecto;
- no puede ser de nueva planta;
- no puede componerse de muchos estilos mezclados;
- no debe imitar ninguno;
- debe ser nacional;
- debe enlazarse libremente con un único estilo italiano del pasado;
- debe perder el carácter arqueológico de ese estilo para hacerse totalmente moderna. (...)

El arquitecto necesita sentir entre sus manos un estilo que sea dócil y solícito en todos los casos-, que ofrezca modos de decorar para la ocasión cada una de las partes no simétricas del edificio; que no tenga la sombra de formas preconcebidas; que esté libre de relaciones abstractas; que sea rico en caso de necesidad, y modesto; que pueda tener columnas largas, cortas, estrechas y anchas ... ; que sea, en resumen, una lengua abundante en palabras y frases, libre en la sintaxis, imaginativa y exacta, poética y científica, que se preste con perfección a la expresión de los más arduos y diversos conceptos.

(De Sullo stile futuro..., en Architettura del Medioevo in Italia, Milán, 1880. Cfr. reed. a cargo del Comitato per le Onoranze di C. B., Milán, 1916.)

HISTORIA DE LA VIDA PRIVADA, Tomo 7

Philippe Aries y Georges Duby

La revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa

Introducción

Michelle Perrot

En el umbral de lo privado, el historiador -como un burgués victoriano- ha vacilado durante mucho tiempo, por pudor, por incompetencia y por respeto del sistema de valores que hacía del hombre público el héroe y el actor de la única historia que merecía la pena contar: la gran historia de los Estados, las economías y las sociedades.

Para que se decida por fin a atravesarlo, ha sido preciso que, en virtud de un vuelco del orden de las cosas, lo privado haya pasado a ser algo distinto de una zona maldita, prohibida y oscura: se haya convertido en el ámbito, con todos los honores, de nuestras delicias y de nuestras servidumbres, de nuestros conflictos y de nuestros sueños; en el centro, tal vez provisional, de nuestra vida, reconocido por fin, visitado y legitimado. Lo privado: una experiencia de nuestro tiempo.

No han sido pocos los factores -grandes acontecimientos, grandes libros- que han contribuido a su actual asunción. Ante todo, el peso de lo político. El despotismo de los Estados totalitarios, el intervencionismo excesivo de las democracias incluso en la gestión de los riesgos -«la racionalidad de lo abominable y la racionalidad de lo ordinario» (Michel Foucault)- han conducido a una reflexión sobre los mecanismos del poder y a la búsqueda de las resistencias eficaces, y de los frenos necesarios para el control social, en los contrapesos de los grupos reducidos, e incluso de los individuos. En la actualidad, el obrero encuentra en su hogar, cada vez más adecuado, un medio de escapar al ojo del amo y a la disciplina de la fábrica. Y la extensión de los patrimonios, en las sociedades occidentales, no es sólo el fruto de un aburguesamiento, sino una forma de lucha contra el frío de la muerte.

A la masificación creciente de las ideologías, de los discursos y de las prácticas que había marcado, en todos los dominios de la economía, la política y la moral, el primer siglo xx, ha venido a suceder al contrario la exaltación de los particularismos y las diferencias. Lo que ahora cuadrícula las sociedades no son tanto las clases englobantes, cuanto las categorías de edades y sexos, o las variantes étnicas y regionales. El movimiento femenino insiste en la diferencia de los sexos como motor de la historia. La juventud se piensa a sí misma como un grupo aparte y se da una singularidad vestimentaria y musical. El yo, psicoanalizado, autobiografiado (el «relato vivencial» es la vía real de la llamada historia «oral») afirma su fuerza y su facundia. Los procesos de sectorización, de disociación, de diseminación, parecen hallarse por todas partes en plena actividad.

Estos complejos fenómenos provocan interrogantes que giran en torno de lo público y lo privado y sus relaciones, de lo colectivo y lo individual, de lo masculino y lo femenino, de lo espectacular y lo íntimo. Y no han dejado de provocar interpretaciones diversas y una abundante literatura, de la que aquí sólo tendremos en cuenta algunos títulos capitales. Mientras que Albert Hirschman pone en evidencia ciclos oscilantes entre fases en las que prevalecen los intereses públicos sobre los que no lo son y fases dominadas por la prosecución de objetivos privados, y articuladas en torno a sucesivas «decepciones», otros autores prefieren ver, en la privatización de las costumbres y la individualización, tendencias de larga duración y de alcance fundamental.

Para Norbert Elías, la privatización es consustancial a la civilización. A través del escrutinio de los tratados de urbanidad desde la época de Erasmo, pone de relieve de qué modo la afinación de las sensibilidades que llamamos «pudor» lleva a ciertos actos -sonarse, defecar, hacer el amor-, realizados en otros tiempos en público sin ningún tipo de complejos, a refluir a la discreción de las sombras. Las maneras de comer, de lavarse, de amar -y por consiguiente de habitar- se modifican a medida que evoluciona una conciencia de sí que pasa por la intimidad de los cuerpos.

Louis Dumont sitúa en el desarrollo del individualismo lo que distingue al Occidente del holismo del mundo oriental (por ejemplo, la India), que subordina los intereses personales a los imperiosos fines de las sociedades. El Renacimiento marca el comienzo de este movimiento de fondo cuya carta magna es en cierto modo la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano de la Revolución francesa. Pero se necesita mucho tiempo para que el individuo jurídico abstracto se convierta en una realidad. Nada menos que toda nuestra historia: la del siglo XIX

Jürgen Habermas y Richard Sennett se sitúan en el tiempo corto de la modernidad, o sea de las Luces, y tratan de comprender el equilibrio de las esferas pública y privada, realizado según ellos en el apogeo del

liberalismo burgués, y su degradación contemporánea. Pero no acaban de coincidir en su interpretación. Los factores primordiales de la decadencia de las sociabilidades que deploraba también Philippe Ariès estarían, para el primero, en la creciente usurpación de los Estados, origen de exclusiones y desequilibrios, y para el segundo en el enclaustramiento en la familia nuclear, omnipresente y omnívora, dominada además por el poder femenino. Para Sennett, una intimidad que ha llegado a hacerse tiránica ha vencido la resistencia del hombre público, que se había desarrollado en las ciudades burguesas de los siglos XVIII y XIX y cuya expresión misma era el teatro.

El siglo XIX esbozaría así una edad de oro de lo privado, en la que se precisan las palabras y las cosas y se afinan las nociones. Entre sociedad civil, lo privado, lo íntimo y lo individual se dibujan círculos idealmente concéntricos y realmente encabestrados.

Este libro está consagrado a la historia de la construcción de este modelo. Se abre con el estrépito de la Revolución francesa cuyo sueño de transparencia roussoniana se estrella contra el escollo de las diferencias, experiencia capital y contradictoria sobre la que se apoya el siglo. Y se cierra con el inicio del siglo XX, aurora de una nueva modernidad que la guerra interrumpe trágicamente, precipitando, bloqueando o desviando una evolución a decir verdad nunca truncada por completo.

Para escribir esta historia, disponemos de unas fuentes sobreabundantes y lagunares, gárrulas y a la vez mudas, cerradas en torno a los secretos de lo interior. Precisamente porque se halla en efecto en el corazón del pensamiento político y económico, así como de las preocupaciones sociales, morales y médicas de su tiempo, lo privado engendra innumerables discursos teóricos, normativos o descriptivos cuyo epicentro es la familia. Los archivos públicos, por lo que a ellos hace, apenas si se ocupan de la vida privada. El Estado sigue interviniendo aún poco en el seno de la familia, investida de la gestión de una sociedad civil cuasi invertebrada. Sólo los conflictos, motores de una violencia perturbadora, constituyen un terreno de intervención. De ahí el interés de los archivos de policía y de justicia. Pero, al revés que en el siglo XVIII, el policía ha ido perdiendo progresivamente su función de protector y confidente. Las víctimas se dirigen a él mucho menos de lo que él interviene por su cuenta. Preferirían acudir a la justicia, acentuando un movimiento que sustituye la venganza privada por la fuerza de la ley. Por desgracia, los archivos judiciales, depositados hasta fecha reciente en los despachos de los tribunales, han sido objeto de irremediables destrucciones. Sólo los archivos criminales pertenecientes a la serie U de los archivos departamentales pueden consultarse dentro de ciertos límites de tiempo impuestos por la ley para todos los archivos «personales». Los legajos de instrucción abren en la muralla de la intimidad unas brechas que los historiadores han sabido explotar.

Por lo que se refiere a las fuentes más directas y más ricas, los archivos privados, hay que tener en cuenta que resultan socialmente disimétricos y de acceso muy aleatorio. Su conservación ha sido tan azarosa como lo es su consulta. Hay que contar con el abrigo de una localización estable, con tina piedad filial cuidada de la memoria, con la notoriedad que transforma los papeles en reliquias o la curiosidad de unos descendientes interesados por la historia o la genealogía.

La actual coyuntura tiende a revalorizar estos despojos. Pero las correspondencias familiares y la literatura «personal» (diarios íntimos, autobiografías, Memorias), aun cuando sean testimonios irremplazables, no constituyen propiamente los documentos «verdaderos» de lo privado. Obedecen a reglas de buena educación y de escenificación de sí mismo por uno mismo que son las que rigen la naturaleza de su comunicación y el estatuto de su ficción. No hay nada menos espontáneo que una carta; nada menos transparente que una autobiografía, calculada para sellar tanto como para revelar. Pero estos sutiles manejos del juego de ocultar/mostrar no por ello dejan de introducirnos al menos en el umbral de la fortaleza.

En cuanto a la novela del siglo XIX tan inclinada a las intrigas familiares y a los dramas íntimos, ficción más «verdadera» que las secreciones de lo vivido, sólo la utilizaremos con precaución, y en ciertos niveles -el de los estilos de vida, por ejemplo-, conscientes como somos de la importancia de la mediación estética y de la especificidad del trabajo textual. Pero sus héroes nos habitan, y su música nos penetra.

De todas maneras, la investigación de la vida privada plantea arduos problemas. Y éstos no tienen sólo que ver con la escasez de trabajos existentes, lo que obliga a hacer síntesis sin análisis y a «montar» secuencias a partir de calas fragmentarias. Si nos viéramos rápidamente sobrepasados, discutidos y contradichos por estudios ulteriores que hubiésemos eventualmente suscitado, ello sería después de todo un resultado altamente apreciable.

Pero hay más aún. En primer lugar, con toda seguridad, está la disparidad de las fuentes, que conduce a privilegiar las categorías urbanas; lo privado rural, fijado en el folklore, se nos escapa las más de las veces. En la ciudad, es la burguesía la que polariza las miradas. A pesar de los notables esfuerzos de los documentalistas de la editorial Seuil -por lo que aquí les damos las gracias - la iconografía- acentúa aún más la impresión de que sólo se la ve a aquélla, hasta tal punto acapara la escena. No obstante, hemos tenido la constante preocupación,

no sólo de combinar lo privado y lo social, sino sobre todo de precisar las soluciones originales que constituyen, al margen de cualquier imitación/distinción, los diversos tipos de vida privada, sutil combinación de diversos elementos calculados para fines diversos.

Otra dificultad: la imposibilidad de abarcar el Occidente en su totalidad, rompiendo al respecto con los volúmenes precedentes. Pero semejante ruptura tiene una razón de ser. La abundancia de los materiales, el refinamiento de los problemas, el déficit de trabajos, y ante todo la construcción de los espacios nacionales convertían en prácticamente inevitable nuestra decisión. Tan sólo se ha evocado el caso inglés, ya que es a la vez el más elaborado, el mejor conocido y el que más ha influido en la sociedad francesa, que es efectivamente el centro de este volumen.

La historia de la vida privada requiere aproximaciones muy particulares. Son insuficientes los métodos clásicos de la historia económica y social. Por más que resulte indispensable, la demografía histórica no ofrece más que una tosca armazón. La antropología histórica, y la llamada historia de las «mentalidades», preocupada por articular en la época en cuestión las teorías y las prácticas, resultan más estimulantes. Las sugerencias procedentes del interaccionismo (E. Goffman y su «puesta en escena» de lo cotidiano), o del análisis detallado de la microhistoria han sido eficaces, igual que las de la sociología cultural. Nos sentimos muy deudores de todo esto, pero es posible que aún más de la reflexión feminista sobre la constitución de las diferentes esferas y las relaciones de los sexos tanto en la familia cómo en la sociedad.

Sigue en pie no obstante la dificultad de conocer algo que no se reduzca a la cara externa y pública de la vida privada; la imposibilidad de pasar al lado de allá del espejo. En este terreno, lo decible produce lo indecible; la luz misma segrega la sombra. Lo no dicho, lo desconocido, lo incognoscible -y la trágica conciencia que adquirimos de ello-, progresan al mismo ritmo del saber que abre bajo nuestros pasos misterios insondables. Serían precisos sin duda otros métodos de lectura, inspirados en la semiótica y el psicoanálisis. No hay quien pueda con la irreductible opacidad del objeto, por más que se desee dejar atrás una historia social de lo privado y lograr, más allá de los grupos, y las familias, una historia de los individuos, de sus representaciones y sus emociones: historia de los comportamientos, de las formas de vida, de sentir y de amar, de los impulsos del cuerpo y del corazón, de los fantasmas y de los sueños; así, como una historia a lo Balzac de las intrigas familiares, una historia a lo Nerval del deseo, o una historia musical y a lo Proust de las intimidades.

Tal cual, sin embargo, aquí está nuestro trabajo, obra de seis autores en busca de una infinidad de personajes. La historia transcurre en Francia durante el siglo XIX. Al levantarse el telón, un dúo singular: Revolución francesa y home e inglesa. Aparecen los actores: la familia y los otros. La escena: casas y jardines. Y finalmente, los bastidores secretos e íntimos del individuo solitario.

Al fondo, todavía imprecisa, se adivina la estatua del Comendador: la sombra del Estado. Porque, al margen de todas las anécdotas, la historia de la vida privada es también la historia política de lo cotidiano. ¡Que comience el espectáculo!

Antes y en otros sitios

Michelle Perrot

Antes: Revolución francesa y vida privada

El siglo XVIII había afinado la distinción entre lo público y lo privado. Lo público se había desprivatizado hasta cierto punto al presentarse como la "cosa" del Estado. Lo privado, en otros tiempos insignificante y negativo, se había revalorizado hasta convertirse en sinónimo de felicidad. Había adquirido ya un sentido familiar y espacial, a pesar de hallarse aún lejos de haber agotado la diversidad de sus formas de sociabilidad. La Revolución francesa opera, en esta evolución, una ruptura dramática y contradictoria, cuyos efectos a corto y largo plazo conviene por lo demás distinguir. En lo inmediato, se sospecha que los «intereses privados», o particulares, son una sombra propicia para los complots y las traiciones. La vida pública postula la transparencia; pretende cambiar las costumbres y los corazones, crear, en un espacio y un tiempo remodelados, un hombre nuevo en sus apariencias, su lenguaje y sus sentimientos, gracias a una pedagogía del gesto y del signo que va de lo exterior a lo interior.

A plazo más largo aún, la Revolución acentúa la definición de las esferas pública y privada valora la familia, y diferencia los papeles sexuales al oponer entre sí hombres políticos y mujeres domésticas. A pesar de su patriarcalismo, limita en numerosos puntos los poderes del padre y reconoce el derecho al divorcio. ¡Al mismo tiempo, proclama los derechos del individuo, entre otros ese derecho a la propia seguridad en el que balbucea un habeas corpus hoy día todavía mal garantizado en Francia; y le otorga un primer asidero: la inviolabilidad del domicilio, cuyos desconocimientos castiga severamente, desde 1791, el artículo 184 del Código penal.

Se necesitaría un volumen entero para escribir esta tumultuosa historia privada de la Revolución en todas las dimensiones del derecho y las costumbres, los discursos y las prácticas cotidianas. Como especialista en esta época, Lynn Hunt evoca aquí los grandes rasgos de una experiencia que resplandece en el horizonte del siglo.

Cómo se operó, en la Inglaterra del inicio del siglo m bajo la influencia conjugada de los evangélicos, los utilitaristas, y una evolución económica que alejaba progresivamente domicilio y lugar de trabajo, la separación de lo público y lo privado consustancial en adelante en la familia, al mismo tiempo que una diferenciación más estricta de los papeles sexuales, ve aquí algo que nos pone de manifiesto Catherine Hall a través de unas cuantas figuras características. Desde Carolina, la reina ultrajada, cuyo proceso de 1820 apasiona a una opinión que exige desde entonces de su rey una conducta ejemplar, hasta el joyero de Birmingham que hace del acondicionamiento de su casa de campo el fin y el sentido de su existencia, lo que aquí se nos cuenta es toda la historia del nuevo ideal doméstico.

En otros sitios: influencias extranjeras y modelo inglés

El papel de las clases medias, que han encontrado en él 'una verdadera identidad, es esencial en su elaboración. Y desde este foco irradia hacia las clases obreras, á las que se pretende moralizar gracias a las virtudes de la buena ama de casa. Ideal que las clases obreras adoptan, ciertamente, pero a su manera y para sus propios fines. Al tiempo que la gentry se convierte a las prácticas de una sociabilidad más íntima y transforma sus castillos en interiores.

Bajo las alas protectoras de aquellas a las que se denominará muy pronto «ángeles del hogar», entre la nursery y el jardín, va a difundirse la dulzura de la home. Henos aquí en las fuentes de la privacy victoriana, tema de una innumerable literatura, que fascinó a Europa.

¿Qué influencia ejerció este modelo sobre la sociedad francesa, que andaba en busca de un nuevo equilibrio de sus actividades y de su dicha? A través de innumerables canales diversos, materiales o personajes, -viajeros, dandis, exiliados, comerciantes, nurses o Misses de buenas familias-, el modelo inglés se infiltraba en el seno de las clases dominantes, una de cuyas formas de distinción era la anglomanía, precisamente. Las prácticas de higiene (el jabón, el W. C., la ducha ...), las modas vestimentarias, las maneras de hablar (home, baby, confort ...), los juegos, las formas de sentir o de amar, ofrecen de ello numerosas huellas, incluso en las clases populares. El sindicalismo de 1900 aspira a los espacios verdes, a las ciudades jardín, al deporte y a las diversiones británicas. Los carteles de la CGT en favor de las ocho horas y, la «semana inglesa» se parecen mucho a los grabados de Cruikshank. Y todo ello a pesar de una anglofobia recurrente alimentada con cada conflicto económico o político.

La prioridad otorgada a Inglaterra está sin duda justificada, en concreto durante la primera mitad del siglo XIX. Más tarde, Alemania, culturalmente tan poderosa, y, en los comienzos del siglo XX, los Estados Unidos, ejercen una atracción creciente y en ocasiones concurrentes.

Todo esto lleva a plantearse más ampliamente la cuestión de la intervención de las influencias extranjeras en la vida privada francesa, al margen de las zonas disputadas (Alsacia, Niza y Saboya) o fronterizas. La Italia de los viajes de iniciación adolescentes o amorosos, ¿siguió siendo todavía la maestra de las sensibilidades estéticas y de las emociones como lo había sido para Rousseau o Stendhal, testigos en este aspecto de sus épocas respectivas, y como siguió siéndolo, para una Geneviève Bréton, por ejemplo? De entre las naciones de la Europa del Norte, del Este o del Mediodía, ¿cuál de ellas dominó en la Francia del siglo XIX, y en qué momento? Cuestión insoluble, tal vez desprovista de sentido. No cabe asimilar, con respecto a la vida privada, influencias culturales e influencias prácticas. Y unos cuantos elementos aislados, más o menos aclimatados, no constituyen un estilo de vida. Pero viene a ser igualmente difícil no tomarlos en cuenta.

Desde el punto de vista de su apertura a los de fuera, Francia es profundamente contradictoria. Su situación demográfica -descenso precoz de la tasa de natalidad, mantenimiento de una tasa de mortalidad elevada, crecimiento natural muy débil-, única en Europa, la convierte en país de inmigración. Durante la segunda mitad del siglo XIX acuden a ella en forma francamente masiva belgas, italianos y judíos de Europa central acosados por los pogromos (llegan a Francia, entre 1880 y 1925, alrededor de 100.000 judíos, el 80,5 de los cuales se concentran en París). En 1851, no pasaban de 380.000, pero son más de un millón en 1901, lo que representa el 2,9 % de la población total y un 6,3 % de la población parisina. Es algo que se advierte con facilidad por el modo suspicaz con que los judíos asimilados desde antiguo acogen a los recién llegados de los ghettos de Europa central; y también por la xenofobia de que son objeto los italianos, sobre todo en tiempo de crisis, en los medios populares. Sus condiciones de supervivencia representan el mantenimiento de sus estructuras familiares y de su modo de vida. A pesar de todo lo cual, la legislación (por ejemplo la ley de 1889 sobre las naturalizaciones oficiales) era más bien favorable a su asimilación. ¿Qué impacto tuvieron estas

ciales) era más bien favorable a su asimilación. ¿Qué impacto tuvieron estas inmigraciones sobre las prácticas y las concepciones de la vida privada?

Por otra parte, qué segura de sí misma parece esta Francia jacobina donde la escuela unificada construye un modelo coherente y un tanto rígido de ciudadanía así como de urbanidad, cuando endereza los cuerpos, elimina los dialectos, corrige los acentos, e impone a todos, emigrantes del interior o de fuera, su modelo integrador, por cierto con una indudable eficacia. Un libro reciente, el de Pierre Sansot, *La France sensible* (1985), testimoniará ulteriormente este eclipse de lo privado ante lo público.

En otro terreno completamente distinto, la cerrazón ante el pensamiento de Freud -el gran vienés-, la negativa a percibir la sexualidad como una dimensión primordial de la persona, ¿no constituyen acaso otra manifestación de una representación en exceso cerrada de la intimidad y de la relación consigo mismo?

Los modelos de vida privada, durante el siglo XIX resultan difícilmente separables de los espacios nacionales.

La vida privada durante la Revolución francesa

Lynn Hunt

Durante la Revolución francesa las fronteras entre la vida pública y la privada eran muy inestables, debido a la invasión de las esferas de la vida consideradas normalmente como privadas por parte del espíritu público, de lo público. Pero la intensa experiencia que supuso el aumento del espacio público y la politización de la vida cotidiana puede haber sido responsable, en última instancia del desarrollo a principios del siglo XIX de un espacio privado más claramente diferenciado: la expansión constante de las esferas públicas de la vida, sobre todo entre 1789 y 1894, proporcionó un impulso al retraimiento romántico en uno mismo y a la consiguiente retirada de la familia a un espacio doméstico definido con más precisión. Pero antes de que esto ocurriera, la vida privada tuvo que soportar el ataque más sistemático que se haya visto jamás en la historia occidental.

Durante los siglos XVII y XVIII «lo público», entendido como el conjunto de las cosas relacionadas con el Estado o con el servicio al Estado, se había convertido en algo cada vez más claramente desprivatizado. La tendencia a considerar que los intereses privados eran incompatibles con el servicio público iba en aumento, y «lo privado» era definido como aquello que escapaba al control del Estado. A medida que pasaba el tiempo se hacía mayor la diferencia entre lo público y lo privado. Los revolucionarios se tomaron muy en serio la distinción entre público y privado: ningún interés particular (y por definición todos los intereses eran particulares) debía dividir la voluntad general de la nueva nación. Desde Condorcet hasta Napoleón, pasando por Thibaudeau, la consigna era la misma: «Yo no pertenezco a ningún partido.» La política de facciones o partidos-la política de los grupos privados o individuos- era considerada sinónimo de conspiración, e «intereses» era la palabra clave utilizada para designar la traición a la nación.

En plena revolución, privado significa faccionario, y la intimidad era equiparada al secreto que facilitaba la conspiración. Como consecuencia de esto, los revolucionarios insistían en la necesidad de una «publicidad» que penetrara en todos los lugares. Sólo la vigilancia constante y la atención permanente a «lo público» (ahora muy ampliamente definido) podría evitar la aparición de intereses particulares (o lo que es lo mismo, privados) y de facciones. Las reuniones políticas debían estar abiertas a “el público”, las asambleas de la legislatura eran legitimadas por la asistencia de un gran número de personas y por las interrupciones constantes, y cualquier salón, tertulia o círculo privado era denunciado inmediatamente. La manifestación de intereses privados en el terreno público de la política era considerada contrarrevolucionaria. «No hay más que un partido el de los intrigantes», exclamaba Chabot, «los demás forman el partido del pueblo».

Esta insistencia obsesiva en los asuntos privados fuera de la esfera pública no tardó mucho en provocar un efecto paradójico, el de borrar las fronteras entre lo público y lo privado. Del mismo modo que términos sociales tales como aristócrata y *sans-culotte* adquirieron un significado político -se podía llamar aristócrata a un *sans-culotte* sí no apoyaba la Revolución con el ardor suficiente-, así también el carácter privado asumió un significado público, es decir, político. En octubre de 1790, Marat denunció a la Asamblea Nacional por estar «en su mayor parte compuesta por antiguos nobles, prelados, golillas, hombres del rey, funcionarios, juristas, hombres sin alma, sin modales, sin honor y sin pudor; enemigos de la revolución por sus principios y por su posición». La mayor parte de los legisladores «no son más que hábiles bribones, charlatanes indignos». Eran «hombres corruptos, taimados y pérfidos» (*L'Ami du Peuple*). No bastaba con que una posición política fuera equivocada: había que desacreditar a la oposición también en cuanto carente de las cualidades humanas básicas. Sólo la corrupción del individuo privado podía explicar la falta de ardor del individuo público en la defensa de la Revolución. El camino mostrado por Marat fue seguido por otros; así, por ejemplo, en un cartel semiletrado de 1793 se definía a un «moderado, *feuillant*, aristócrata como «aquel que no ha mejorado la Suerte de la

Humanidad indigente y patriota, aun teniendo claramente la posibilidad. Aquel que por maldad no lleva una escarapela de tres pulgadas de circunferencia; aquel que ha comprado otras ropas distintas de las nacionales y, sobre todo, aquel que no se enorgullece del título y del tocado de *sans-culotte*. La vestimenta, el lenguaje, la actitud hacia los pobres, el suministrar trabajo, el uso correcto de las tierras: todo servía como medida del patriotismo. ¿Dónde estaba la frontera que separaba a la persona privada de la pública.

Las secciones y los periódicos más fogosos no eran los únicos que vinculaban el carácter moral privado al comportamiento político público; quizá el ejemplo individual más célebre sea el discurso pronunciado por Robespierre el 5 de febrero de 1794, "Sobre los principios de la moral política". Al presentar su argumento según el cual «la fuerza del gobierno popular en una revolución es a la vez la virtud y el terror», el portavoz del Comité para la salud pública contrastaba las virtudes de la República con los vicios de la monarquía: «Queremos sustituir, en nuestro país, el egoísmo por la moral, el honor por la probidad, las costumbres por los principios, la decencia por los deberes, la tiranía de la moda por el imperio de la razón, el desprecio (le la desgracia por el desprecio del vicio, la insolencia por la dignidad, la vanidad por la grandeza de espíritu, el amor al dinero por el amor a la gloria, las buenas compañías por las buenas gentes, la intriga por el mérito, la cultura por el talento, el brillo por la verdad, los hastíos de la voluptuosidad por el atractivo de la felicidad, la pequeñez de los grandes por la grandeza del hombre ... » De todo ello se derivaba que «En el sistema de la Revolución francesa, lo que es inmoral no es político, lo que es corruptor es contrarrevolucionario». Así, a pesar de que los revolucionarios creían que los intereses privados (término que para ellos indicaba los intereses de facciones o pequeños grupos) no debían estar representados en el terreno público de la política, estaban sin embargo convencidos de que el carácter privado y la virtud pública eran aspectos íntimamente unidos entre sí. En palabras de la «Comisión temporal de vigilancia republicana establecida tras la liberación de la ciudad» (Lyon), en noviembre de 1793, «Para ser un republicano de verdad es necesario que cada ciudadano experimente y opere en sí mismo una revolución igual a aquella que ha cambiado la faz de Francia.[...] toda persona que abra su alma a las frías especulaciones del interés; toda persona que calcule lo que cuesta una tierra un lugar, un talento [...] todos los hombres que sean así y que osen llamarse republicanos mienten a la naturaleza [...] que abandonen la tierra de la libertad, pronto serán reconocidos y la enrojecerán con su sangre impura.» En resumen, la visión que los revolucionarios tenían de la política era roussoniana; en su opinión, para llevar una buena -vida política había que estar en posesión de un corazón privado transparente. Entre el Estado y el individuo no debían mediar ni los partidos ni los grupos interesados, pero se esperaba de los individuos que llevaran a cabo una revolución interior y privada que reflejara la revolución en acto en el país, lo cual a su vez condujo a una intensa politización de la vida privada. «La República», según los revolucionarios lioneses, sólo quiere hombres libres en su seno».

Cambiar las apariencias

Uno de los ejemplos más reveladores de la invasión pública del espacio privado es la omnipresente preocupación por «la vestimenta». Desde el momento de la inauguración de los Estados Generales en 1789, ésta adquirió un significado político. Así, por ejemplo, Michelet describía la diferencia entre los sobrios diputados del Tercer Estado que marchaban a la cabeza de la procesión de inauguración -«una masa de hombres vestidos de negro [...] modestos en sus ropas»- y «el brillante y reducido grupo de diputados de la nobleza [...] con sus sombreros adornados con plumas, sus encajes y sus adornos dorados». La consecuencia de esto fue, según el inglés John Moore, que «una gran sencillez, o más bien pobreza, en el vestir llegó a ser considerada como una indicación de patriotismo». En 1790 las revistas de moda publicaron la descripción de un «traje estilo Constitución» para mujeres que en 1792 se convirtió en el «traje llamado de la igualdad, con gorro muy de moda entre los republicanos». Según el *Journal de la mode et du goût*, la «gran dama» de 1790 llevaba «los colores listados de la nación», y la «mujer patriota llevaba «el paño de color azul real con un sombrero de fieltro negro, cintillo y *cocardes* tricolor».

La moda para hombres no estaba definida con tanta precisión, por lo menos inicialmente, pero la vestimenta se convirtió rápidamente en un sistema con una gran carga semiótica. Se podía identificar a los moderados y a los aristócratas por el desprecio que sentían hacia el uso de la *cocardes*. A partir de 1792- -el gorro rojo, la carmañola y los pantalones largos parecían definir al *sans-culotte* o, lo que es lo mismo, al sentimiento republicano verdadero. La vestimenta adquirió una carga política tal que la Convención tuvo que reafirmar, en octubre de 1793, la libertad de vestimenta». El decreto en sí mismo parece inofensivo - «Ninguna persona de uno u otro sexo podrá obligar a otro ciudadano o ciudadana a vestir de un modo determinado so pena de ser considerado y tratado como sospechoso.»

Pero la discusión en la Convención que el decreto estaba dirigido particularmente contra los clubes de mujeres, cuyos miembros llevaban gorros rojos y obligaban a otras mujeres a imitarlas.

En opinión de los diputados, la politización de la vestimenta amenazaba con subvertir la definición misma del orden sexual en esta fase, la más radical de la Revolución, correspondiente al período de descristianización. El Comité de seguridad general temía que las disputas sobre la vestimenta formaran parte de un proceso de masculinización de las mujeres: «Hoy piden el bonete rojo; no se limitarán a eso: pronto exigirán el cinturón con las pistolas.» Las mujeres armadas serían entonces aún más peligrosas en las largas colas del pan, y lo que era peor, para aquel entonces ya estaban constituyendo asociaciones. Fabre d'Eglantine señaló que estas sociedades no estaban en absoluto «formadas por madres de familia, hijas de familia, hermanas que cuidan de sus hermanos o hermanas de corta edad, sino por una especie de aventureras, de caballeros errantes, de muchachas emancipadas, de granaderos femeninos». El aplauso que interrumpió a Fabre demostró que había tocado una fibra sensible entre los diputados, los cuales suprimieron todos los clubes de mujeres porque corrompían el orden «natural», esto es, «emancipaban» a las mujeres de sus identidades exclusivamente familiares (privadas). Como dijo Chaumette: «¿Desde cuándo resulta normal ver a la mujer abandonar los cuidados píos de su hogar, la cuna de sus hijos, para subir en la plaza pública a la tribuna de las arengas?». Las mujeres eran consideradas como la representación de lo privado y todos los hombres, salvo contadas excepciones, rechazaban su participación activa, en cuanto mujeres, en la esfera pública.

A pesar de la aparente defensa por parte de la Convención del derecho de cada individuo a vestir como quisiera, el mismo Estado estaba penetrando en este terreno cada vez con más fuerza. A partir del 5 de julio de 1792, todos los hombres estaban obligados por ley a llevar la *cocarde* tricolor, a partir del 3 de abril de 1793 esta obligación incluía a todos los franceses, independientemente de su sexo. En mayo de 1794 la Convención pidió al artista-diputado David que presentara sus ideas y sugerencias para la mejora de la vestimenta nacional, y éste realizó ocho bocetos, dos de los cuales correspondían a uniformes civiles. La diferencia entre el traje civil propuesto y los de los oficiales era mínima: ambos incluían una corta túnica abierta y sujeta a la cintura por un fajín, calzas ajustadas, botas cortas o zapatos, una especie de toca y una capa tres cuartos. Era un traje en el que se combinaban influencias de la antigüedad con otras renacentistas y teatrales, y los únicos que llegaron a usarlo -sí es que alguien lo hizo- fueron los jóvenes clientes del maestro artista. No obstante, la idea misma de crear un uniforme civil, nacida en el seno de la Sociedad popular y republicana de las artes, revela las esperanzas de algunos de hacer desaparecer por completo la frontera entre lo público y lo privado; todos los ciudadanos llevarían uniforme, fueran o no soldados. Los artistas de la Sociedad popular insistían en que el modo de vestir de la época era indigno de un hombre libre: si el carácter privado debía sufrir una revolución, entonces la vestimenta debía ser también renovada por completo. ¿Cómo se podía alcanzar la igualdad si las distinciones sociales seguían expresándose a través de la indumentaria? Como era de esperar, tanto a los artistas como a los legisladores les preocupaba menos el modo de vestir de las mujeres. Según Wícar, «no era necesario que las mujeres cambiaran casi nada, «si se exceptúan esos pañuelos ridículamente inflados». Ya que la actividad de las mujeres debía limitarse a las funciones privadas, no era necesario que llevaran el uniforme nacional de los ciudadanos. Incluso cuando el Estado renunció al grandioso proyecto de reforma y normalización de la indumentaria privada de los hombres, la vestimenta siguió teniendo un significado político. Los *muscadins* de la reacción de Termidor iban vestidos con lino blanco y atacaban a los presuntos jacobinos que no llevaban la cabeza empolvada. «El traje estilo víctima» de los *muscadins* incluía «el vestido cuadrado escotado, los zapatos muy abiertos, el cabello largo sobre los hombros», y ellos iban armados con bastones cortos de plomo. En términos generales, la Revolución., condujo a una forma de vestir más libre y ligera que, en el caso de las mujeres implicaba una tendencia a aumentar la superficie de piel desnuda que se exhibía, hasta tal punto que un periodista llegó a comentar: «Si muchas deidades se lucieran con unos trajes tan ligeros y transparentes, privarían al deseo del único placer que lo alimenta, el placer de adivinar.»

Cambiar el decorado de lo cotidiano

Con los objetos del espacio privado ocurrió lo mismo que con la indumentaria, e incluso los más íntimos recibieron las marcas públicas del ardor republicano. En las casas de los patriotas acomodados se podían encontrar «camas estilo Revolución» o «estilo Federación», y las porcelanas y lozas eran decoradas con dibujos o viñetas republicanas. Las cajas de rapé, las palanganas, los espejos, todos los cofres e incluso los orinales se adornaban con escenas de las jornadas revolucionarias o con representaciones alegóricas; la Libertad, la Igualdad, la Prosperidad y la Victoria, todas ellas simbolizadas de diversas maneras por jóvenes y adorables diosas, engalanaban los espacios privados de la burguesía republicana. Incluso en las paredes de los sastres y zapateros más modestos se podían encontrar calendarios revolucionarios con el nuevo sistema de medición del tiempo y las inevitables viñetas republicanas. Los retratos de los héroes revolucionarios y de la antigüedad o los cuadros históricos de los acontecimientos que llevaron a la fundación de la República no consiguieron, desde luego, reemplazar por completo las tablas y grabados de la Virgen María y los santos, y no

reemplazar por completo las tablas y grabados de la Virgen María y los santos, y no es posible asegurar que las actitudes populares experimentaran un cambio profundo durante este ensayo de educación política, pero no cabe duda de que la invasión del espacio privado por parte de los nuevos símbolos públicos constituyó un elemento esencial en la creación de una tradición revolucionaria, del mismo modo que todos los retratos de Bonaparte y las diversas representaciones de su victoria colaboraron en la instauración del mito napoleónico. El cambio en la decoración del espacio privado tuvo consecuencias públicas de largo alcance gracias a la voluntad politizadora del mando revolucionario y sus seguidores.

Cambiar las palabras

Pero el simbolismo revolucionario no permaneció ajeno a las influencias. Al igual que los símbolos públicos penetraron en las esferas generalmente privadas de la vida, también los símbolos de la vida privada invadieron los espacios públicos; así, por ejemplo, el «tú» familiar se hizo público. En octubre de 1793 un *sans-culotte* militante pidió a la Convención, en nombre de todos mis camaradas promulgara un decreto por el que exigiera a los republicanos «tutear sin distinción a todos aquellos o aquellas con quienes se hablara a solas, so pena de ser declarado sospechoso». El razonamiento en el cual apoyaba su petición era que esta costumbre conduciría a que hubiera «menos orgullo, más familiaridad aparente, más inclinación hacia la fraternidad; y, como consecuencia, más igualdad». Los diputados se negaron a exigir el tuteo, pero su uso se generalizó en los círculos revolucionarios más militantes. El empleo del lenguaje «familiar» en el terreno público tuvo un efecto intencionadamente perturbador, ya que el tuteo amenazaba las normas habituales por las que se regían las alocuciones públicas.

Pero todavía más escandalosa fue la irrupción masiva de las «groserías del lenguaje populachero» en los discursos políticos públicos que se editaban. Los iniciadores de esta moda fueron determinados periódicos de derechas como las *Actes des Apôtres* y ciertos panfletos anónimos como *La Vie privée de Blondinet Lafayette, général des blueis* y *Sabais jacobites* con sus parodias del ritual católico y los «atrevimientos galantes», tan apreciados en el mundo del Antiguo Régimen; los periódicos de izquierdas, y particularmente el *Père Duchesne de Hébert*, aceptaron inmediatamente el desafío. Muy pronto los «demonios», los «joder», los «lameculos» aparecían con regularidad en letra impresa junto con una variedad interminable de «juramentos de estilo» (desde los «truenos de Dios» hasta los «veinticinco mil millones de petardos»). En el caso de Hébert, como en e.1 de muchos otros, el uso de palabras familiares, vulgares o bajas alcanzó su culminación en las descripciones de María Antonieta: «La tigresa austríaca estaba considerada en todas las cortes como la *prostituta* más miserable de Francia. Se la acusaba abiertamente de revolcarse en el *fango* con los criados, y era difícil distinguir cuál había sido el patán que había engendrado los *abortos monstruosos (avortons aclopés [sic])*, jorobados, gangrenados surgidos de su vientre triplemente arrugado» (Père Duchesne). María Antonieta era representada como lo opuesto de todo lo que se suponía debía ser una mujer: un animal salvaje en lugar de una fuerza civilizadora, una prostituta en lugar de una esposa, un monstruo que daba a luz a criaturas deformes en lugar de una madre. Era la expresión máxima -y la más viciosa- de aquello en lo que los revolucionarios temían que se convirtieran las mujeres si entraban en el terreno público: una monstruosa perversión de la sexualidad femenina. Esta terrible perversión parecía exigir un lenguaje igualmente repulsivo, que por regla general era usado únicamente en las conversaciones privadas entre hombres. En el terreno público, este lenguaje fue utilizado para destruir el halo de majestad, nobleza y deferencia.

No fueron éstas las únicas formas en las que el lenguaje reflejó las oscilaciones de la frontera entre lo público y lo privado. El estado revolucionario intentó regular el uso del lenguaje privado exigiendo el francés en lugar de los dialectos e idiomas regionales. Barère explicaba así la posición del Gobierno: «En un pueblo libre la lengua debe ser una y la misma para todos.» La batalla entre lo público y lo privado se convirtió en una guerra lingüística; las nuevas escuelas eran concebidas para propagar el francés, sobre todo en Bretaña y Alsacia, y todas las leyes del Gobierno eran publicadas en francés. Como consecuencia de todo ello, en muchas zonas de Francia el lenguaje público se afrancesó, al tiempo que el *patois* y los dialectos se privatizaban en cierta medida a través de la experiencia.

Para algunos, la creación de un lenguaje privado suplía la pérdida de la vida íntima. Los soldados, que habían perdido de hecho sus vidas privadas al ser reclutados, desarrollaron su propio «dialecto de los veteranos» para diferenciarse de los *pekings* que no pertenecían al ejército. Tenían sus propios términos para designar el equipo, las divisiones del ejército (los soldados de la guardia se convirtieron en los «inmortales»), los incidentes en el campo de batalla, su paga (el dinero era conocido como la «vajilla de bolsillo») e incluso para los números de la lotería (el 2 era la «pequeña pollita», el 3 la «oreja de judío»). El enemigo alemán era un «cabeza de choucrout», los ingleses simplemente los «goddam».

Los símbolos de lo íntimo y lo familiar lograron desarrollar un notable poder político (y por lo tanto público) en este período de confusión entre lo público y lo privado. El emblema de la República, la diosa romana de la Libertad, solía tener en los sellos, estatuas y retratos oficiales una expresión abstraída y lejana, pero en muchas otras representaciones adquiría la familiaridad de una joven muchacha o madre, y pronto fue conocida, primero en broma y posteriormente con cariño, como Marianne, el nombre femenino más común. La mujer y la madre, tan desprovistas de cualquier derecho político, podían, sin embargo (¿o quizá por esta razón?), convertirse en los emblemas de la nueva República. Incluso Napoleón llegó a representarse a sí mismo, en 1799, salvándola del abismo de discordia y división. El poder, para ser efectivo, debía inspirar afecto, y por ello en ocasiones debía descender al nivel de lo familiar.

La iconografía y los discursos políticos de la década revolucionaria narraban una historia familiar. Al comienzo, el rey era el padre benévolo que iba a reconocer los problemas del reino y a solucionarlos con la ayuda de sus hijos, que acababan de alcanzar la edad adulta (los diputados del Tercer Estado, sobre todo). Cuando intentó huir del país, en junio de 1791, resultó imposible mantener esta línea argumental: los hijos, ahora más radicales, exigían cambios básicos y finalmente llegaron a reclamar la sustitución del padre. La necesidad de eliminar al padre tiránico se complementó entonces con un ataque violento dirigido contra la mujer que nunca había conseguido representar con éxito el papel de madre: la tan explotada condición adúltera de María Antonieta era un insulto a la nación que, en cierto sentido, fue utilizado para justificar su terrible fin. El puesto de la pareja real era la nueva matriz familiar de poder fue ocupado por la fraternidad de los revolucionarios que protegían a sus débiles hermanas, la Libertad y la Igualdad. En las nuevas representaciones de la República no aparece nunca un padre y las madres, si se exceptúan las más jóvenes, tampoco suelen estar presentes: era ésta una familia cuyos padres habían desaparecido. Sólo quedaban los hermanos, responsables de la creación de un mundo nuevo y de la protección de sus hermanas, que se habían quedado huérfanas. En ciertas ocasiones, sobre todo entre 1792 y 1793, a las hermanas se les adjudicó el papel de defensoras activas de la República, pero en general eran representadas como seres necesitados de protección. La República era chérie, pero dependía del apoyo del pueblo, una formidable fuerza masculina.

La religión privada contra el Estado

Los efectos de la Revolución sobre la vida privada no fueron meramente «simbólicos», es decir, relacionados con manifestaciones de la cultura política tales como la indumentaria, el lenguaje o el ritual político. En muchos otros terrenos el estado revolucionario se enfrentó directamente al poder de las comunidades del Antiguo Régimen -la Iglesia, las corporaciones, la nobleza, las comunidades campesinas y la familia en su concepción más amplia-, consiguiendo así definir nuevos espacios para el individuo y sus derechos privados. Pero este proceso encontró muchas resistencias y ambigüedades, algunas de las cuales son patentes en la lucha del Estado con su principal competidor por el control de la vida privada, la Iglesia católica. El catolicismo, a la vez un conjunto de creencias experimentadas en privado y de rituales practicados en público, colección de individuos y poderosa institución, fue el terreno en el que se produjeron las luchas públicas (y quizá privadas) más intensas de toda la Revolución. De acuerdo con la mejor tradición liberal; los revolucionarios intentaron en un principio basar su régimen en la tolerancia religiosa general: las cuestiones religiosas debían seguir siendo asuntos privados. Pero los viejos hábitos y la necesidad siempre mayor de fondos hicieron que se llegara a una solución más ambigua, consistente en la confiscación pública de las tierras de la Iglesia y la creación de una Constitución civil para el clero. A partir de ese momento, los obispos eran elegidos prácticamente como los demás funcionarios, y las asambleas revolucionarias posteriores exigieron juramentos de lealtad por parte del clero, limitando al mismo tiempo el uso de las vestiduras eclesiásticas. El apoyo a los curas «refractarios» llegó a ser identificado con la contrarrevolución, por lo que aumentó el control por parte del Estado de los lugares, momentos y formas de culto. Con el Concordato de 1801 Napoleón renunció a las manifestaciones más extremas del control estatal, pero sólo a cambio del reconocimiento del derecho permanente del Estado a interferir en las cuestiones religiosas.

Aunque muchos de ellos deseaban una reforma, los feligreses católicos no aceptaron pasivamente el control del Estado. Muchos individuos, sobre todo mujeres y niños, previamente limitados a su esfera privada, asumieron por primera vez papeles públicos en defensa de su Iglesia y de sus prácticas. En opinión del abate Grégoire, «las mujeres crapulosas y sediciosas» estaban asfixiando a la Iglesia constitucional. Ellas ocultaban a los refractarios, ayudaban a organizar misas clandestinas e incluso misas blancas, empujaban a sus maridos para que presentaran solicitudes al Gobierno reclamando la reapertura de las iglesias después de Termidor, se negaban a que sus hijos fueran bautizados o casados por curas que hubieran prestado el juramento y, cuando todo lo demás fallaba, se reunían para manifestarse en nombre de la libertad religiosa. En respuesta a la

intromisión del Estado, se resucitaron viejos santos y se crearon nuevos mártires, sobre todo en las zonas más contrarrevolucionarias; la recitación del rosario en las vigilias se convirtió en un acto de resistencia política. Una «Susana sin miedo» se atrevió incluso a hacer pública su rebeldía en un libelo hallado en el año VII en un pueblo del departamento de Yonne, Villethierry: «No existe ningún gobierno cuyo despotismo iguale al del nuestro. Se nos dice sois libres y soberanos, mientras se nos cohibe hasta el punto de que no se nos permite cantar, jugar, cuando celebramos el domingo, ni siquiera arrodillarnos para rendir homenaje al Ser Supremo.»

Como consecuencia del ataque al que fue sometida por parte del Estado y de los revolucionarios de las ciudades, más enérgicos, la religión se privatizó. En 1794, después de las emigraciones, deportaciones, ejecuciones, encarcelamientos, abdicaciones y bodas, quedaban muy pocos curas que practicaran una religión pública: la devoción debía tener lugar en casa, dentro del círculo de la familia, o en pequeños grupos de confianza. Pero tan pronto como se levantaron las restricciones, incluso parcialmente, los individuos privados salieron a la luz para reivindicar públicamente su fe. Las iglesias parroquiales que habían sido usadas como almacenes de trigo, establos, fábricas de salitre, mercados de pescado o lugares de reunión de los clubes fueron restauradas y reconsagradas, se sacaron los vasos y las vestiduras de sus recónditos escondites y se encontró a alguien -un maestro de escuela o un antiguo oficial, si no se podía conseguir un cura- para que dirigiera el servicio. En muchos lugares, sobre todo fuera de las ciudades, se ignoró el *décadi* (décimo día de la década republicana), y los domingos los habitantes del pueblo se reunían para alardear de su poca disposición para el trabajo. Como consecuencia de este dramático entremezclarse de los asuntos públicos y privados, la práctica religiosa adquirió una estructura nueva y duradera: las mujeres siguieron siendo el sostén de la Iglesia que con tanta tenacidad habían defendido, y los hombres se convirtieron, en el mejor de los casos, en practicantes «de temporada». Nuevas formas de la vida pública, como el cabaret y el café, reclamaban ahora a la población masculina.

Segregación creciente de tareas y espacios

Pero las prácticas comerciales estaban experimentando unos cambios. tales que resultaba cada vez más difícil de mantener este tipo de participación familiar. Las mujeres casadas nunca habían podido firmar contratos ni demandar o ser demandadas, así como tampoco formar parte de una sociedad. Su estado civil implicaba que, frente a la ley, sus maridos respondían por ellas; no tenían capacidad jurídica independiente, y sus derechos estaban cubiertos por los de su marido. Sólo las solteras y las viudas podían introducirse por cuenta propia en el mundo de los negocios y, por regla general, sus oportunidades surgían al morir el marido o el padre. En el siglo XVIII en los negocios familiares del tipo del poseído por los Cadbury, el marido y la mujer funcionaban como una sociedad no oficial, compartiendo las preocupaciones e inquietudes del negocio junto con otros aspectos de la vida doméstica. El hombre seguía siendo responsable de la empresa desde el punto de vista jurídico pero en la vida diaria las funciones no estaban tan claramente delimitadas. Había, sin embargo, una serie de tareas relacionadas con el negocio que sólo el hombre podía realizar: por ejemplo, era siempre Richard Tapper Cadbury el que viajaba en busca de géneros y, aunque las mujeres casadas podían fiar en nombre de sus maridos, Elizabeth Cadbury parece haber dejado el pago de las facturas en manos de su marido. Era éste un tipo de sociedad no oficial en el que la autoridad final era la masculina. El crecimiento de la industria y el comercio así como la transformación de la agricultura, dieron como resultado el desarrollo de nuevas prácticas comerciales que suponían una amenaza para este tipo de relaciones informales y basadas en la costumbre. Durante este período, en el que las asociaciones eran la base de la expansión, éstas solían formarse entre hombres emparentados o unidos por sus creencias religiosas, debido a las restricciones legales que impedían la participación de las mujeres casadas y a la tradición que no permitía que las hijas entraran en éstas. Los aprendizajes fueron desapareciendo de modo gradual, pero los nuevos sistemas de educación y formación, concebidos especialmente para satisfacer las necesidades de las clases mercantiles, no estaban abiertos a las mujeres. A comienzos del siglo XIX surgieron gran cantidad de empresas dedicadas a la educación cuyo objetivo era proporcionar a los hombres las cualificaciones básicas necesarias para convertirse en «capitanes de industria». Mientras tanto, las jóvenes seguían recibiendo su educación en casa. Una vez dentro del mundo de los negocios, los jóvenes no tenían dificultades para desarrollar con otros hombres los contactos y asociaciones tan necesarios para mantener el crédito, negociar préstamos y conseguir nuevos clientes, mientras que para las mujeres resultaba muy difícil introducirse en el nuevo mundo de las transacciones comerciales. Los préstamos, por ejemplo, que con anterioridad se negociaban de un modo informal, debían ser tramitados ahora a través de los bancos; el trigo, que hasta entonces se había vendido en el mercado, se adquiría ahora en la Bolsa del Trigo, un edificio construido con este fin, cuyo uso estaba reservado exclusivamente a los hombres.

Asimismo, la Bolsa, edificada específicamente para albergar el cada vez más amplio mercado financiero, no era un lugar apropiado para una mujer.

La industria de los tejidos fue la primera rama del comercio en presentar de forma sistemática las características actuales de la venta al por menor, al no estar tan atada a las funciones productivas; esto permitía a los pañeros invertir sus ganancias en mejorar el local, siendo ellos los pioneros en la introducción, por ejemplo, de las lunas de vidrio, los escaparates y la iluminación por gas, así como, posteriormente, de la colocación de etiquetas y el comercio al contado. El negocio de los Cadbury creció y prosperó. Mientras tanto John, el segundo hijo, había abierto su tienda de té y café junto a la de su padre. No sólo introdujo en su establecimiento las últimas innovaciones en el campo de la venta al por menor (se enorgullecía sobre todo de sus lunas de vidrio), sino que decidió ampliar sus actividades a la elaboración de cacao tan pronto como tuviera a su disposición el capital necesario. Esta producción, sin embargo, no se iba a apoyar en la familia; por el contrario para ello se creó una fábrica completamente independiente que John administraba junto con la otra parte del negocio. Como sus padres antes que él, vivía encima de la tienda con su mujer Priscilla, que murió en 1828 después de sólo dos años de matrimonio. En 1832 contrajo matrimonio por segunda vez con Candia, hija de un comerciante, con la que vivió hasta el nacimiento de su primer hijo en Bull St. Poco después, sin embargo, ambos decidieron abandonar el centro de la ciudad y fueron a vivir a Edgbaston.

Edgbaston, a más o menos una milla de la ciudad, era el barrio residencial que el evangélico lord Calthorpe, un importante terrateniente, había estado planeando desde principios del siglo XIX. Calthorpe diseñó la zona como un lugar residencial selecto, en el que la burguesía pudiera encontrar casas y jardines elegantes, alejados de la suciedad, el bullicio y los vecinos desagradables de la ciudad. Los arrendamientos eran controlados cuidadosamente para evitar que los comerciantes transformaran sus casas en locales comerciales o que los fabricantes instalaran talleres en sus jardines. Se trazaron calles amplias, se plantó una gran cantidad de árboles y, con el tiempo, se fundaron iglesias y parques. Edgbaston se enorgullecía de sus atractivos hotelitos rodeados de un paisaje rural, que ofrecían lo mejor de la ciudad en el campo. Residir en una zona de estas características exigía una división entre el trabajo y el hogar, ya que los negocios familiares no podían ser llevados desde las casas de Edgbaston. La creación de Calthorpe, una de las primeras de su clase, se inspiraba en la idea de que cada vez sería mayor el número de miembros de la burguesía que deseara tener casas separadas de sus lugares de trabajo y una vida familiar independiente de la vida del negocio. «Los dulces afectos y caricias de la mujer y los hijos» iban a ser separados de «las preocupaciones e inquietudes del negocio». Como se ha visto, los cambios económicos y comerciales estimularon esta separación. A medida que la escala de la empresa Cadbury aumentaba, crecía también el número de aspectos del trabajo que estaban en los, cuales una mujer no podía participar. La fábrica a cierta distancia de la casa, y Candia no podía supervisarla, como su suegra se había ocupado de la tienda, y al mismo tiempo cuidar de los niños pequeños. La diversificación implicaba una mayor división del trabajo, el empleo de un número más elevado de trabajadores masculinos, la elaboración de informes financieros: todas estas actividades que los hombres podían realizar con más facilidad. Tanto John como su padre participaron en la planificación y construcción en la ciudad de un nuevo e impresionante Mercado Central, de estilo dórico, que facilitaba la distribución y formaba parte del proceso de regularización de las más avanzadas prácticas comerciales tan características de este período, las cuales marginaban cada vez más a las mujeres. Los negocios y el comercio se estaban transformando en un terreno cada vez más reservado a los hombres, al tiempo que las pocas supervivientes de la venta al por menor se concentraban en aquellas tiendas relacionadas con la alimentación y las prendas de vestir femeninas. John y Candia optaron por romper la conexión física entre el hogar y la empresa y crear un nuevo marco familiar para ellos y sus hijos, libre de la interferencia del trabajo y de la presencia de aprendices y ayudantes. Al adoptar esta decisión, estaban aceptando implícitamente las ideas que la teoría de las esferas separadas llevaba asociadas.

“Cottage” y “Nursery”

No tardaron mucho en encontrar la casa que se convertiría en su hogar durante casi cuarenta años. Aunque en principio no era muy grande, fue sucesivamente alterada y ampliada a medida que la familia crecía y había dinero disponible. La vida de Candia transcurría en la casa, cuidando de los niños, cocinando, lavando y ocupándose del jardín. Según la descripción posterior de su hija María, la casa «parecía casi un chalé y demasiado pequeña a menos que se realizaran muchas reformas, pero su situación en pleno campo hizo que mis padres decidieran quedarse con ella, construir más habitaciones y trazar los jardines a su gusto... Nuestra madre era muy aficionada a la jardinería, pero nuestro padre estaba demasiado ocupado con sus negocios, los asuntos municipales y otros intereses, y no tenía prácticamente tiempo durante la semana para dedicarlo a su jardín». La casa pronto tuvo un cuarto de juegos, que posteriormente fue transformado en un cuarto de estudio, y una guardería para los más pequeños en el piso superior. Las vidas de Candia y sus hijos giraban alrededor de la casa y la escuela, mientras que su marido usaba la casa de Edgbaston como una plataforma desde la que poder

la escuela, mientras que su marido usaba la casa de Edgbaston como una plataforma desde la que poder lanzarse activamente a la ciudad y a su mundo de los negocios y la política.

Una casa de semejantes características, con un comedor y un salón, un cuarto de estudio y una guardería; respondía a un nuevo concepto. En las casas adosadas (*crescents*) del siglo XVIII no había sido posible diferenciar el espacio, pero tampoco había parecido conveniente. La idea de que los niños tuvieran cuartos independientes o de separar las zonas en las que se comía de aquellas en las que se cocinaba era algo -nuevo y - estaba relacionada con el concepto, a ella asociado, de un espacio diferenciado en el que los hombres realizaran su trabajo.

La aparición de este tipo de casas tuvo importantes repercusiones en el mobiliario, al darse cada vez mayor importancia al calor y al bienestar. J. C. Loudon, durante esta época árbitro indiscutible del buen gusto burgués para todas las cuestiones relacionadas con el diseño arquitectónico, la decoración de interiores y el trazado de jardines, daba instrucciones a sus lectores, en sus populares manuales, sobre lo que debía ser una guardería, cómo debía estar equipado un salón o qué tipo de placeres, compartidos por el marido y la mujer, podía ofrecer un jardín. Ya que, si las casas concebidas exclusivamente para la vida doméstica eran algo nuevo, también lo eran los jardines que las acompañaban. En las plazas del siglo XVIII se había considerado suficiente...un paseo común rodeado por una cerca de hierro, pero en el siglo XIX el jardín se convirtió en una de las atracciones principales en la vida de la burguesía. La naturaleza domesticada, acotada por árboles y setos que aseguraban la intimidad; proporcionaba un marco perfecto para la vida familiar. Los hombres podían ocuparse de los árboles y las parras -no en vano Loudon había logrado convencerles de que este tipo de trabajo, manual no implicaba una humillación- y disfrutar con una hora de descanso dedicada a esta actividad tras las apremiantes exigencias, de un día en la ciudad. Las mujeres se debían ocupar en particular de las flores, una asociación lógica entre la naturaleza femenina, dulce y amable, y la delicadeza y fragancia de éstas: de hecho fue durante este período cuando surgieron la mayor parte de las conexiones lingüísticas entre las mujeres y las flores. Al mismo tiempo, las madres podían enseñar a sus hijos a cuidar de las plantas y a sembrar semillas en sus propios jardines, más pequeños.

En la aristocracia: una nueva «privacy»

En 1820, Jorge IV había aprendido la lección: la lealtad familiar y los valores domésticos eran muy importantes para la gran mayoría del público burgués inglés. Pero ¿qué sucedía con la aristocracia y la alta burguesía? ¿Habían sido afectados por la aparente hegemonía de las ideas burguesas sobre las diferencias sexuales? Tanto Stone como Trumbach sostienen que en el siglo XVIII se produjo entre los terratenientes un viraje muy acusado hacia un nuevo concepto de la vida doméstica y, en opinión de Stone, fue la élite de la burguesía mercantil y financiera la inspiradora de estas ideas. En periódicos tales como *The Spectator* se elogiaba un nuevo concepto de la distinción, cada vez más asociada a la delimitación de las funciones correspondientes a hombres y mujeres; posteriormente, estas disertaciones eran adaptadas, reelaboradas y desarrolladas por los evangélicos. El mayor poder económico, social y político de la burguesía a principios del siglo XIX se vio también reflejado en la adopción por parte de la aristocracia y la alta burguesía de ciertas prácticas que tenían su origen en sus «inferiores», los granjeros, fabricantes y comerciantes. Como dice Davidoff, «patrones de conducta básicamente burgueses fueron injertados en el código de honor de la aristocracia o la alta burguesía, originándose así el concepto más amplio de "distinción"».

O, como lo describe Girouard, a mediados de siglo se había producido ya la fusión de las clases altas con la alta burguesía, y la distancia social que las separaba había disminuido, y «las clases altas ajustaron su imagen de modo que resultara aceptable para la moral de la clase media. Se volvieron -algunos realmente, otros por lo menos superficialmente- más serios, más religiosos, más hogareños y más responsables».

La crítica que la burguesía hacía de las clases más altas, de su indolencia, su corrupción y su inmoralidad alcanzó el punto culminante entre 1820 y 1830, pero fue decayendo a medida que la aristocracia y la alta burguesía demostraron un mayor aprecio por los valores domésticos. Ellos crearon, en palabras de Girouard, el «hogar moral», que giraba alrededor de una vida familiar feliz y protegida en la que se rezaba en familia, se observaba el descanso dominical y se llevaba una vida doméstica regida por una rutina reglamentada. Las mujeres, al negárseles la participación en el mundo público o de mercado, dominaban en privado, por medio del sistema de la etiqueta, las normas de «Sociedad» y de «Las Estaciones». Eran los líderes de la sociedad, sus «cancerberas»; eran ellas las que decidían quién era aceptado y quién rechazado socialmente. El principio por el que se guiaba esta norma era el conocimiento personal: nadie podía ser aceptado si no se le conocía personalmente. La vida social se hizo más exclusiva y privada, desarrollándose en los hogares de los ricos, a los cuales únicamente los conocidos tenían acceso. La familia y los parientes jugaban un papel muy importante en

esta esfera de interacción social controlada, ya que sin contactos resultaba imposible ser aceptado. Los refugios privados de la burguesía, que ofrecían protección a las mujeres y niños y al hombre un lugar en el que poder recuperarse para poder enfrentarse de nuevo a las exigencias del mundo de los negocios, presentaban un matiz ligeramente diferente en el funcionamiento del exclusivo inundo de la sociedad.

El interés de la aristocracia y la alta burguesía por conseguir una mayor intimidad y aislamiento se reflejó en la construcción y reforma de sus casas. En los chalés los criados vivían en el piso superior, en las casas de campo podía lograrse su aislamiento usando, por ejemplo, escaleras independientes. La estructura de las zonas de servicio se hizo más compleja, con cuartos separados para cada sexo y sólo uno o dos ocupantes por habitación. Los niños se alojaban en lugares especiales cerca de sus padres, y todas las casas tenían una «guardería» Louden. Muchas viviendas tenían alas familiares independientes con el dormitorio de los padres, el cuarto de los niños y un cuarto de estar. Los dormitorios para solteros solían encontrarse en pasillos distintos de los dormitorios para damas, y a veces incluso en un ala diferente. Se introdujeron los salones de fumar, reservados a los hombres, siendo las damas las principales usuarias de los cuartos de estar matutinos. Toda la casa estaba dividida en zonas diferenciadas que se reservaban a las damas y los caballeros, mientras que el comedor era el lugar de encuentro en el interior; el jardín, una vez más, ofrecía el marco ideal para que los dos sexos se encontraran y complementaran perfectamente. Las modestas aspiraciones de los ocupantes de los chalés de Edgbaston en los años treinta se convirtieron en los grandiosos sueños góticos de las clases acomodadas.

Los actores

Michelle Perrot

Como principal teatro de la vida privada, la familia le proporciona al siglo XIX sus figuras y sus primeros papeles, sus prácticas y sus ritos, sus intrigas y sus conflictos. Además de ser la mano invisible de la sociedad civil, es a la vez nido y nudo.

A pesar de salir triunfante en las doctrinas y discursos en los que todos, liberales y conservadores, la celebran como la célula del orden viviente, la familia es, de hecho, mucho más caótica y está llena de contrastes. La familia nuclear sólo a duras penas emerge de ciertos sistemas de parentelas más extensos y persistentes, multiformes en relación con la ciudad y el campo, las regiones y las tradiciones, los medios sociales y culturales.

Como totalitaria que es, la familia aspira a asignar sus finalidades a sus miembros. Sólo que éstos se rebelan con una frecuencia creciente. De ahí, entre generaciones, entre sexos, o entre individuos anhelantes de decidir su propio destino, las tensiones que nutren los secretos de aquella, o los dramas que la hacen explotar. Tanto más cuanto que, ella recurre cada vez más a la justicia como árbitro de sus querellas, con lo que se somete insidiosamente al control exterior.

La familia, sobre todo si es pobre, se halla también amenazada en su autonomía por la creciente intervención del Estado, que, si bien no siempre puede actuar sobre ella, trata de sustituirla, en particular por lo que hace a la gestión del niño, el ser social y el capital más precioso.

La familia no agota, con seguridad, todas las virtualidades de la vida privada, que conoce muchas otras formas y otras escenas. Pero tiende sin embargo, durante el siglo XIX, por razones en parte políticas, a absorber todas las funciones, incluida la sexualidad cuyo «cristal» es ella precisamente (M. Foucault), y a definir las reglas y las normas. Las instituciones, y los individuos célibes -prisiones e internados, cuarteles y conventos, vagabundos y dandis, religiosas y amazonas, bohemios y facinerosos- se ven con frecuencia forzados a definirse con respecto a ella, o en sus márgenes. Es el centro, y ellos constituyen su periferia.

La familia triunfante

Michelle Perrot

La Revolución francesa había pretendido subvertir la frontera entre lo público y lo privado, construir un hombre nuevo, y remodelar lo cotidiano mediante una nueva organización del espacio, el tiempo y la memoria. Pero este grandioso proyecto fracasó ante la resistencia unánime. Las «costumbres» se revelaron más fuertes que la ley.

Semejante experiencia llamó mucho la atención de los pensadores contemporáneos. Para Benjamin Constant, Georges Sand o Edgar Quinet, es un tema recurrente de reflexión. ¿En qué aspectos trastornó --o no-- la Revolución sus vidas y las de sus conciudadanos? Georges Sand se refiere a cómo los campesinos de Berry se resistían al tuteo generalizado que quisieron imponer los «señoritos de la ciudad», aquella nueva burguesía tan orgullosa de poder tutear a su propia abuela, la hasta entonces Mme. Dupin. Y Benjamin Constant subraya

la fuerza de la circunspección: «Escuché por entonces las arengas más animadas; hube de presenciar las demostraciones más enérgicas; fui testigo de los juramentos más solemnes; todo era inútil, la nación se prestaba a todas estas cosas como a otras tantas ceremonias para no discutir, y luego cada uno se volvía a su casa, sin creer ni sentirse más comprometido que antes.» Por eso, precisamente, las relaciones entre lo público y lo privado están en el corazón de toda la teoría política post-revolucionaria. El problema capital está en definir las relaciones entre Estado y sociedad civil, entre lo colectivo y lo individual. Al mismo tiempo que la permisividad del dejar hacer, el ideal de la «mano invisible», prevalece en un pensamiento económico, que marca el paso y vive de las brillantes adquisiciones del siglo xviii, el pensamiento político se muestra deseoso de delimitar las fronteras y organizar los «intereses privados». Lo más nuevo es, sin duda, la importancia atribuida a la familia como célula de base. Lo doméstico es una instancia de ,regulación fundamental: interpreta el papel del dios oculto.

Esta reflexión encierra un alcance europeo. Catherine Hall ha puesto de manifiesto de qué manera, en la Gran Bretaña, al comienzo del siglo XIX, evangélicos y utilitaristas coincidieron en elaborar.

La familia liberal

El pensamiento francés en torno a la familia es de una particular riqueza durante el siglo Xix, en razón de la agudeza de los problemas relacionados con la reconstrucción política, jurídica y social postrevolucionaria. Tres grandes polos de reflexión: las fronteras entre lo público y lo privado, y la noción de «esferas»; el contenido de la sociedad civil; y las funciones masculinas y femeninas.

Los liberales -desde Germaine de Staél hasta Alexis de Tocqueville- se sienten ante todo preocupados por la defensa de una frontera que garantice la libertad de los “intereses privados”, firme base de la nación. «Lo único que puede lograr que se ame a la República es el respeto a la existencia particular de la fortuna privada», escribe Mme. de Staél, que le pide esencialmente a aquélla «no exigir, no ser gravosa». «La libertad se nos volverá tanto más preciosa cuanto más tiempo nos deje el ejercicio de nuestros derechos públicos para consagrarnos a nuestros intereses privados», dice por su parte Benjamin Constant. Tanto el uno como la otra contraponen a los Antiguos, que vivían para el Ágora o la guerra, el mundo moderno, universo del comercio y de la industriosa actividad de los individuos, al que le conviene sobre todo «dejar hacer». Semejante concentración en lo privado supone que los asuntos públicos se han dejado en manos de representantes. La distinción de dos esferas complementarias implica el régimen representativo y, -en una cierta medida, la especificidad de lo político, la de los dedicados a la práctica política y, en definitiva, su profesionalización.

Era lo que había comprendido perfectamente Guizot, estudiado hace poco por Pierre Rosanvallon. Mediante una reflexión que no deja de recordar la de Hegel, analiza el funcionamiento del poder, que él ve como múltiple. El orden y la libertad dependen de la articulación del «poder-social», responsable de la sociedad civil y del poder político, así como de las orientaciones de conjunto, y transferido a las «capacidades», o sea a la élite de los organizadores: cosa de hombres, y no de salones, mixtos y frívolos. Por muy ampliamente doméstico que sea, el poder social no por ello es femenino. Su clave no arbitraria es el padre de familia, porque es «la expresión de una razón superior, mas apto que los demás para juzgar de lo justo y de lo injusto». Como lugar de una permanente transacción, la familia es, según Guizot, un modelo político de la democracia. «En ninguna parte es el derecho de sufragio más real ni más amplio. Es en la familia donde más se aproxima a la universalidad». Collard y Tocqueville se muestran igualmente ansiosos por el contenido de la sociedad civil. «La Revolución no ha dejado en pie más que a los individuos. (...) De la sociedad en ruinas ha surgido la centralización», escribe el primero, que ve en las «asociaciones naturales» -el municipio, la familia- el antídoto del jacobinismo. Tocqueville, tan sensible por otra parte a los atractivos de lo privado y de lo íntimo, precisó perfectamente los peligros de un individualismo excesivo, que preconizaba, según las preferencias del barón Dupin, el «cada uno en su casa, cada uno para sí». «El despotismo, que de por sí es medroso, ve en el aislamiento de los hombres la garantía más firme de su propia duración, y pone de ordinario todos sus cuidados en aislarlos (...). Llama buenos ciudadanos a los que se encierran estrictamente en sí mismos» (La democracia en América, libr. II, cap. VIII). Toda la obra de Tocqueville gira en torno a este problema: cómo conciliar felicidad privada y acción pública. Preconiza las asociaciones y celebra las virtudes de la familia americana, capaces de crear un vínculo social. «La democracia afloja los lazos sociales, pero aprieta los lazos naturales. Aproxima entre sí a los parientes al tiempo que separa unos de otros a los ciudadanos.»

De este modo, para los liberales, la familia, comunidad en cierto modo «natural», es la clave de la felicidad individual y del bien público.

Los tradicionalistas

La familia es asimismo la preocupación primordial de los tradicionalistas, cuyos principales representantes fueron Louis de Bonald bajo la Restauración y, más tarde, y de muy otro modo, Frédéric Le Play y su escuela. La crítica de la relajación de costumbres, de la perversión de las funciones sexuales y del afeminamiento fue su obsesión. Por lo demás, las familias disueltas y las mujeres olvidadas de sus deberes fueron los chivos expiatorios ordinarios de las derrotas militares y de las conmociones sociales. La Restauración (cf. los trabajos de R. Deniel), y el Orden moral (cf. Mona Ozouf) son, desde este punto de vista, ejemplares. El régimen de Vichy lo será aún mucho más (cf. Robert Paxton).

Bajo la Restauración, la ofensiva familiarista es triple. Ante todo, religiosa: las misiones hacen del respeto a la familia su tema favorito. «¿Dónde se puede estar mejor que en la propia familia?», dice una canción de 1825. Luego, política: la emprende contra el divorcio, autorizado a partir de 1792, y obtiene su supresión en 1816. Y finalmente, ideológica: Bonald es su apóstol. Muy leído en los ambientes de la nobleza provinciana (Renée de Lestrade, la maternal heroína de las Memorias de dos recién casadas, de Balzac, le cita a menudo), es el agente de una moralización de la aristocracia que, gracias a él, rehace su virginidad. El sueño de la «vida de castillo» y del lujo ostentoso de una aristocracia corrompida, tan tenaz en la psicología popular, hasta el punto de prolongarse todavía hoy día en los comentarios a las visitas de los castillos de nuestras vacaciones, se alimenta ácidamente con tin tiempo acabado: el de la «dulzura de vivir».

La manera de pensar de Bonald sobre la familia, se la encuentra, por ejemplo, en su discurso ante la Cámara de los diputados «en favor de la abolición del divorcio» (26 de diciembre de 1815). El divorcio es intrínsecamente perverso, no sólo en razón de sus injustas consecuencias para las mujeres y los hijos que son sus primeras víctimas, sino por razones morales. Como reconocimiento implícito del derecho a la pasión, le otorga un puesto exorbitante al amor en el matrimonio. Solicitado predominantemente por las mujeres, debilita la autoridad paterna: «Verdadera democracia doméstica, le permite a la esposa, a la parte débil, levantarse contra la autoridad marital.» Ahora bien, la grandeza de la esposa reside precisamente en la sumisión al padre y, cuando es viuda, al hijo mayor, depositario del domicilio ancestral. Como fundamento del Estado monárquico, la familia es ella misma una monarquía paterna, una sociedad de linaje que garantiza la estabilidad, la duración, la continuidad. Su jefe natural es el padre, como el rey-padre lo es de Francia, que es también una «casa». Restaurar la monarquía es lo mismo que restaurar la autoridad paterna. «Para alejar al Estado de las manos del pueblo, hay que alejar la familia de las manos de las mujeres y los hijos.» El matrimonio no se reduce a ser un contrato civil, sino que es indisolublemente un acto religioso y político. «La familia exige costumbres, y el Estado exige leyes. Reforzad el poder doméstico, elemento natural del poder público, y consagrad la completa dependencia de las mujeres y los hijos, garantía de la constante obediencia de los pueblos.»

Ni contrarrevolucionario ni liberal (cf. Fr. Amoult), el pensamiento de Frédéric Le Play es original en la medida en que elabora además una estrategia de observación sociológica que pretende ser el prelude a una intervención profamiliar. Hostil a la extensión del Estado, Le Play quería vigorizar la sociedad civil mediante la felicidad de las familias, felicidad definida por él como «la ley moral más el pan». «La vida privada imprime su carácter en la vida pública; la familia es el principio del Estado» (Obreros europeos, 1877). Sin embargo, Le Play es lo contrario de un liberal. El egoísmo de los «intereses privados» en la jungla del dejar hacer, la urbanización y la industrialización salvajes., así como el olvido del decálogo y de la moral son las causas de esa auténtica calamidad que es la proletarización. Remedio: la restauración de la «familia-matriz» con heredero único, designado por los padres (la melouga pirenaica, tan próxima al oustal del Gévaudan), que Le Play opone a la familia inestable (la del Código Civil) lo mismo que a la familia patriarcal, en la que el poder se concentra en las manos de un jefe de familia hereditario. La jerarquía, según Le Play, no es por tanto puramente «natural», sino que se funda en el mérito, en la capacidad.

El respeto a las jerarquías es una condición del equilibrio. Pero los jefes han de respetar a sus subordinados y protegerlos. La «cuestión social» y la intervención creciente del Estado se insertan sobre el olvido de sus deberes por los patronos. Paternalismo y patronazgo proporcionan el mejor tipo de relaciones sociales. A pesar de todo, Le Play atribuye una gran importancia a las virtudes del ama de casa, como más tarde su discípulo Émile Chaysson, y sus monografías familiares ofrecen una documentación excepcional sobre las funciones, tareas y poderes de la madre en las familias populares y con respecto a los trabajos del hogar.

El pensamiento de Le Play y de La Reforma social es sin duda el más acabado entre aquellos que, en el siglo XIX, hacen de la familia el eje de la reflexión y de la acción. Su retroceso se debió a determinadas razones políticas e ideológicas que contribuyeron al triunfo de la escuela durkheimiana, soporte de la República. La familia fue la víctima inocente de esta peripecia, en la medida en que dejó de ser, por mucho tiempo, un elemento de base de la investigación en el terreno de las ciencias sociales.

Los socialistas y la familia

Antes de que el marxismo relegara lo privado a sus orígenes burgueses, es decir pequeño-burgueses, los socialistas le habían atribuido a la familia una extremada importancia, como lo ha demostrado Louis Devance en una tesis desgraciadamente inédita.

Aunque se muestran unánimes en criticar a la familia de su tiempo, son raros los socialistas que imaginan su completa supresión. Como son igualmente raros los que se plantean una subversión de los papeles sexuales; hasta tal punto es profunda la creencia en una desigualdad natural entre hombres y mujeres. Pero hay una gran diversidad de corrientes y de soluciones. Del lado de los partidarios de una libertad ¡limitada se encuentran Fourier, Enfantin, la feminista Claire Démar, y los comunistas de los años 1840 como Théodore Dézarny, cuyo Código de la comunidad se opone al familiarismo puritano de la Icaria de Cabet. «¡Basta de hogares divididos! ¡Basta de educación doméstica! ¡Basta de familismo! ¡No más dominación marital! ¡Libertad para el compromiso matrimonial! ¡Libertad perfecta para ambos sexos! ¡Divorcio libre!», exclama el primero, mientras que el segundo infama el celibato voluntario y ve en «el concubinato y el adulterio (...) crímenes inexcusables». Icaría es de un moralismo a toda prueba y de un machismo sin resquicios. En Nauvoo, la colonia americana en la que Cabet intentaría llevar a cabo su utopía, iba a toparse con graves dificultades con las mujeres que se negaban, en nombre de la coquetería, a limitarse a un atuendo uniforme.

Fourier representa un radicalismo bastante excepcional, «la relajación absoluta», tanto en el terreno de las funciones como en el de las relaciones sexuales. Al tiempo que denunciaba en las mujeres su situación de «proletarios de los proletarios», veía en su emancipación la clave del progreso. «La extensión de los privilegios de las mujeres es el principio general de todos los progresos sociales.» En el falansterio, preconizaba una igualdad completa, funciones intercambiables, una libertad total de elección de pareja sexual, y un matrimonio tardío y disoluble con facilidad. Malthusiano a causa de su desconfianza ante el crecimiento de la población, apenas si lo es en cambio en lo tocante a la legitimidad que otorga a la contracepción y al aborto. El radicalismo de Fourier en materia sexual asustó a sus discípulos, incluidas las feministas, como Zoé Gatfi de Gamond, o Considérant, que no dudaron en expurgarlo al respecto. No publicaron el más revolucionario de sus escritos, El nuevo mundo amoroso, que sólo lo ha sido en 1967 por Simone Debout. El familisterio, edificado por Godin en Guise (Aisne), había repudiado toda moral «básica», más cerca en esto de Icaria que del falansterio. ¡Y sin embargo, la propia compañera de Godin era una mujer en la sombra, como todas las otras mujeres de «grandes hombres» saint-simonianos post-Enfantin, la mayoría de los comunistas, los socialistas de inspiración cristiana -como Pierre Leroux, Constantin Pecqueur, Louis Blanc e incluso Flora Tristan- se pronunciaron a favor de una modernización de la institución familiar, de la igualdad de sexos hasta en la educación, del derecho al divorcio. Pero el matrimonio monógamo seguía siendo a sus ojos el fundamento de una familia nuclear de afectividad reforzada, en la que los hijos habrían de tener el primer puesto. Después de 1840, la mayoría de las feministas, por ejemplo las de 1848, que ven en el Estado «un gran hogar», se adhieren a estas posiciones moderadas que resultaban convenientes para su reivindicación de la igualdad civil y ofrecían posibilidades de acción concreta. Muy libre en lo personal a la vez que resueltamente familiar, George Sand fue una de ellas.

En fin, una corriente tradicionalista, que agrupaba a Buchez, a los socialistas cristianos de L'Atelier, a los discípulos de Lamennais y a Proudhon, sostenía la desigualdad irreductible de los sexos fundada en la naturaleza, la necesaria sumisión a las mujeres, que encuentran su libertad en la obediencia, y el matrimonio indisoluble y patriarcal, garantía del orden y la moral. Proudhon, en concreto, proclama con insistencia la superioridad creativa del principio viril, de la castidad sobre la sensualidad, y del trabajo sobre el placer. Para el teórico de la anarquía, la familia conyugal es la célula viva de un ámbito privado que debiera absorber lo público y aniquilar el Estado.

Así, pues, desde Fourier a Proudhon, la evolución no se orienta precisamente en el sentido de la libertad de las costumbres. Es indudable que los socialistas tenían que habérselas con una doble exigencia: la del moralismo ambiente, es decir, las críticas que el pensamiento burgués dirigía a la bestialidad proletaria y que les hacía adoptar una rígida postura de respetabilidad; y la de su «clientela» obrera y popular, para la que la economía y la moral familiar se habían vuelto constitutivas de la conciencia de clase.

Pero hay también una evolución propia del mismo socialismo y de su visión de la transformación social. Los socialistas de la primera vertiente del siglo creen en una revolución por la base y mediante las prácticas. Se la representan como el contagio de la virtud de unas comunidades ejemplares: comunas y asociaciones de trabajo de base familiar, versión altruista de la pequeña empresa. De ahí la voluntad de una transparencia, que también postulaba Rousseau, y que alimenta una querrela sobre la «publicidad de las costumbres» que hace que se opongan a Enfantin ciertas mujeres saint-simonianas que reivindican el derecho a la intimidad como una conquista de la dignidad femenina. Claire Démar, en *Mi ley para el futuro*, se yergue en contra de ciertos ritos de

quista de la dignidad femenina. Claire Démar, en *Mi ley para el futuro*, se yergue en contra de ciertos ritos de matrimonio y frente a «la publicidad de esos escandalosos debates judiciales que, en nuestras audiencias y nuestros tribunales, hacen resonar ante nuestros jueces términos como adulterio, impotencia, violación, provocando diligencias y sentencias escandalosas».

Con el blanquismo, y sobre todo con el marxismo, el problema de la conquista del poder se plantea de otra manera: por arriba, la indispensable revolución política prelude la revolución económica, por obra del Estado. En el análisis social, el modo de producción sustituye a la familia, y las costumbres quedan relegadas al arco de las superestructuras. Engels no dudó en suscribir las conclusiones de Bachofen y sobre todo de Morgan sobre la existencia de un matriarcado en los tiempos originarios de la barbarie dichosa e igualitaria, y consideraba que su abolición había sido «la gran derrota histórica del sexo femenino», viendo en la revolución socialista de los medios de producción la condición necesaria -si no suficiente- para el restablecimiento de la igualdad. A las mujeres se las invita a subordinar sus reivindicaciones a la lucha de clases, y la lucha de sexos se considera tan sólo como una derivación. El feminismo va a verse condenado en adelante a ser burgués, casi por esencia: punto de partida de un prolongado malentendido.

Correlativamente, el marxismo -y el socialismo ya desde entonces ampliamente influenciado por él- se cierra al análisis antropológico al que se tacha de idealista. Jacques Capdevielle ha puesto de relieve la forma en que se produjo semejante ocultación, que no fue producto del azar, sino de una crítica explícita del Marx de *La Ideología alemana* al Hegel de la Filosofía del derecho y de su neización del dualismo Estado / sociedad civil, individuo / ciudadano. El resultado de todo ello fue un cierto empobrecimiento del análisis marxiano: el rechazo de las mediaciones, la subestimación del tener, del patrimonio y de la muerte.

Sin embargo, conviene observar que esta liquidación de la familia en la teoría social no se debe únicamente a Marx, sino también a Durkheim, como lo han subrayado Hervé Le Bras y Einmanuel Todd. Rebelde a la inscripción espacial de los fenómenos, Durkheim se niega a tener en cuenta lo que no sean hechos sociales universales y, de este modo, «pulveriza la antropología». Al mismo tiempo, la historia positivista, orientada por entero hacia la construcción de la nación y de lo político, alejaba lo privado de su campo de estudio. Pero al mismo tiempo que la familia como categoría explicativa desaparecía de las ciencias sociales, se volvía más fuerte que nunca en el pensamiento político de los organizadores de la Tercera República: Grévy, Simon, Ferry y los demás. Se desvanece la reflexión sobre la familia -bera comienza la política de la familia.

Ello se debe a que las funciones de la familia -funciones asignadas y funciones asumidas- cuentan más aún que su valor heurístico.

La casa del padre

Aunque se halle fuera con frecuencia, el padre sigue dominando la casa. Tiene sus lugares exclusivos: la sala de fumar y el billar, a los que se retiran los caballeros para charlar, después de las comidas mundanas; la biblioteca, puesto que los libros -y la bibliofilia- siguen siendo cosas de hombres; o el despacho, en el que los niños sólo entran temblando. Según los Goncourt, un Sainte-Beuve no es verdaderamente él mismo más que en su antro del primer piso, lejos de la algarabía de las mujeres, que están en la planta baja. Incluso la mujer que trabaja fuera de casa carece en ella de despacho, que es una extensión de lo público en el ámbito privado de la vivienda. Pauline Reclus-Kergomard, inspectora de las escuelas maternas desde 1879, tiene que distribuir sus papeles sobre la mesa del comedor, mientras que Jules, su marido, divaga en su despacho vacío, con gran escándalo de sus hijos, según nos cuenta Héléne Sarrazin (*Elisée Reclus ou la Passion du monde*, 1895).

En el salón, funciones y puestos se hallan bien repartidos; al menos, Kant los define con rigor. El salón de Victor Hugo, con el grupo de los caballeros en el centro, y de pie, y el de las damas sentadas en círculos alrededor, es un modelo del género. La elección de la decoración en que se ha de vivir es, mucho más de lo que se cree, masculina. En vísperas del matrimonio, el interior es amueblado por el futuro yerno en relación con su madre política, de acuerdo con los manuales mundanos. Aunque Jules Ferry «abruma a su hermano con sus cartas a propósito del apartamento deseado» para su futuro matrimonio con Eugénie Risler y eón sus indicaciones «sobre la instalación, el color de las cortinas y la tapicería» (*Fresnette Pisanj-Ferry*, «Jules Ferry l'homme intime», *Colloque Ferry*). Al mismo tiempo, como un auténtico Pígalión, le enseña a su esposa a vestirse, a peinarse, a hacer valer su belleza. Además de directores de escena de las mujeres en el teatro y mediante la moda, los hombres lo son también en el hogar. Si son ricos, lejos de desertar de la casa, la pueblan con sus adquisiciones -son grandes

coleccionistas- y con sus fantasmas. Lo doméstico se desvanece entonces ante la creación.

Victor Hugo soñó constantemente con una casa que fuese el centro de su mundo, y por tanto del mundo. El destierro vino precisamente a proporcionarle una ocasión para ello. Fue Hauteville Hotise, en Guernesey, que

él adquirió, transformó y decoró a pesar de su mujer. «No quiero que seamos propietarios», escribió ella a su hermana. Adéle comprende perfectamente lo que semejante arraigamiento implica de servidumbre, para ella precisamente que ama tanto los viajes y las ciudades, y de aislamiento para los hijos, privados así de las imprescindibles sociabilidades de la juventud. «Admito que con tu celebridad, tu misión y tu personalidad hayas escogido un peñasco donde te hallas admirablemente en tu elemento, y comprendo que tu familia, que si es algo te lo debe a ti, se sacrifique no sólo a tu honor, sino también a tu figura», le escribe a Victor (1857). «Te amo, te pertenezco, estoy sometida a ti. Pero no puedo ser tu esclava en términos absolutos. Hay circunstancias en las que una tiene necesidad de la libertad de su persona.» El padre, que es un patriarca, reina como un dios en el tabernáculo de su casa.

Hugo –aquel «dulce tirano», según su hijo- fue sin duda alguna una de las figuras del padre más grandiosas que hubo en su siglo. Elevó hasta lo sublime todos sus rasgos, físicos y morales, de generosidad y de despotismo, de abnegación y de poder, junto con todas las ridiculeces y mezquindades del padre burgués que mantiene queridas y teme al qué dirán; y el egoísmo del padre cruel que prefiere el relegamiento a una oscura «casa de salud» de su hija demente al oprobio que hubiese representado para «nuestro nombre» el conocimiento de su locura y su presencia en el hogar. «En cualquier momento puede sobrevenir una desgracia», escribía a propósito de su hija; y Henri Guillemin observa que daba la impresión de estarla deseando. El poder del padre ofendido en su gloria Puede llegar hasta el asesinato. Ello hace que sea preciso matar al padre para sobrevivir.

El siglo XIX nos ofrece muchas figuras de padres triunfantes y dominadores y se reconoce en ellos. La mayor parte de los creadores transformó su casa en taller y a sus esposas e hijas o hermanas en secretarías: así Proudhon, Elisée Reclus, Renan o Marx ' otro retrato de cuerpo entero en nuestra galería, bien conocido en la intimidad gracias en concreto a la correspondencia intercambiada con y por sus hijas. Fue un padre adorado y solícito, pero también un padre déspota y meticuloso en exceso a propósito de las decisiones profesionales o matrimoniales de sus hijas. Eleanor, prácticamente forzada a renunciar a ser actriz y a su amor por Lissagaray, se vio finalmente traicionada por aquél, Aveling, por cuyo socialismo se había decidido su padre. Eleanor, recluida junto a Marx, enfermo, y que no la comprende, forma parte del ejército de hijas sacrificadas a la gloria y a la voluntad del padre. Del mismo padre que, también con frecuencia, les abre las puertas del mundo. Porque el poder del padre es la forma suprema del poder varonil, ejercido sobre todo el mundo, pero más aún sobre los débiles, dominados y protegidos.. . Semejante figura del padre no es únicamente católica: es también protestante, tanto como judía o atea. Y no es exclusivamente burguesa; es profundamente popular. Proudhon la erigió como forma de honor. En él hay un insistente anhelo de paternidad. Ya desde muy pronto había pensado en conseguir tener un hijo, «mediante una indemnización pecuniaria, con la intervención de alguna muchacha, a la que yo habría seducido con este propósito». A los cuarenta y un años, se casa con una joven obrera de veintisiete, «simple, graciosa e ingenua», dedicada al trabajo y a sus deberes, «la criatura más dulce y más dócil», a la, que se había encontrado en la calle y a la que le dirige su solicitud por carta, una carta que es de antología. La había escogido para que sucediera a su madre: «De haber vivido con ella, yo no me hubiera casado.» Pero, «a falta de amor, yo fantaseaba sobre el hogar y la paternidad (...). El hecho de que mi mujer lo comprendiera y aceptara así me ha proporcionado tres muchachitas rubias y sonrosadas, a las que su madre ha amamantado por sí misma y cuya existencia colma toda mi alma». «La paternidad ha llenado en mí un inmenso vacío», sigue diciendo; es «como un desdoblamiento de la existencia, una especie de inmortalidad».

La paternidad es, para los proletarios, la forma más elemental de supervivencia a la vez que de patrimonio y de honor. La clase obrera hace suya la paternidad / virilidad, visión clásica del honor masculino, originaria de las sociedades rurales tradicionales, y construye sobre ella, en parte al menos, su identidad.

Vecindades

¿Se disfruta de más libertad en un barrio popular de ciudad? Sí, en la medida en que las comunidades son aquí provisionales, los vínculos de interés menos estrechos, y existe una relativa solidaridad frente a los «otros» del exterior, sobre todo la policía. No, en cambio, a causa de la delgadez de los tabiques -las camas que chirrían desvelan las intimidades-, de las ventanas abiertas durante las noches de estío que transforman los patios en cajas de resonancia de las disputas entre parejas o de los altercados entre vecinos, así como de los encuentros obligados en las escaleras, junto a los grifos de agua de uso comunal, o en los «retretes», que apestan, motivo permanente de querellas entre familias usuarias. Y- un personaje esencial: la portera (porque en los inmuebles modestos lo es casi siempre una mujer, en virtud de una lenta deriva que ha hecho desaparecer a conserjes y porteros), temida por su posición medianera, entre lo público y lo privado, entre inquilinos y propietarios, con frecuencia en connivencia con la policía, que se dirige siempre a ella con ocasión de cualquier incidente y trata de convertirla en su agente de observación. Su poder oculto es considerable: ella es quien filtra a los inquilinos, lo mismo que a los visitantes o a los cantantes callejeros que sólo con su autorización pueden

inquilinos, lo mismo que a los visitantes o a los cantantes callejeros que sólo con su autorización pueden entrar en el patio. Tener un piso que dé a la calle constituye todo un progreso en la defensa de la propia intimidad.

«La mayoría de la gente prefiere vivir en un territorio modesto, incluso minúsculo», observa Pierre Sansot (La France sensible, 1985). La calle, más aún que el barrio, es la que constituye el espacio de interconocimiento por el que pasa la frontera del secreto. Sus epicentros son las tiendas, con sus códigos de cortesía, sus obsequios y contra obsequios. Entre sus personajes esenciales, vigías, confidentes y testigos, se cuenta, por ejemplo, la panadera, pero sobre todo el tendero de ultramarino! que con frecuencia «se convierte en la oreja o el confesonario del barrio o de la calle» (Michel de Certeau, L'Invention du quotidien). El barrio, realidad más compleja, introduce ya en la ciudad, donde se despliegan otras prácticas de privatización.

Lo que aquí nos importa no es tanto el espacio cuando «las gentes», esos vecinos, raras veces escogidos por uno, que son la auténtica mirada del Otro, de quien hay que defenderse a la vez que hacerse querer. Son los vecinos quienes establecen un código de decoro de la casa y de la calle, una norma a la que hay que plegarse a fin de verse admitido, ya que la -tendencia imperante es a reproducir lo idéntico y a excluir lo desemejante: al extranjero, de nacionalidad, de raza, de provincia, y hasta de cantón. Durante la primera mitad del siglo XIX --- como lo ha demostrado Louis Chevalier-, París es una yuxtaposición de aldeas; hay algunos patios de la calle de Lappe, barrio poblado por gentes oriundas de Auvernia, que reag pan a todos los originarios del mismo pueblo. Del mismo modo, a finales del siglo, el Pletzl (el Marais) reúne a los judíos inmigrados de la Europa oriental, y llega a haber diferencias entre la calle de los Francs-Bourgeois, el arrabal Saint-Germain del barrio judío, y la calle de los Rosiers, sucia y superpoblada (Nancy Green).

La mirada del vecindario gravita sobre la vida privada de cada uno y sobre lo que éste. deja filtrarse: «¿Qué van a decir?» Sus desaprobaciones, sus tolerancias o sus indulgencias tienen tanto valor como las tablas de la ley. También su intervención tiene ciertos límites: los muros del domicilio; lo que hay más allá de su puerta, salvo los ruidos intempestivos, los escapes sospechosos, o los olores nauseabundos, es algo en lo que no se interviene. Ya pueden zurrar los padres a los hijos; o el marido a su mujer: es asunto suyo, nadie acudirá por ello a la policía. Es preciso que sobrevenga todo un drama, para que se desaten las lenguas y se produzcan las demandas de intervención. Por cierto que el uso que hacen los particulares de la policía y de la justicia, o dicho de otro modo la presentación de denuncias por las personas privadas, es un indicador interesante de los umbrales de tolerancia y de las formas de intervención que sería oportuno estudiar. En todo caso, las alteraciones en el vecindario siguen siendo, de derecho, un asunto civil, y hay un cierto consenso sobre la inviolabilidad de una *privacy* que abarca los contornos de la familia y de su habitación.

La tolerancia es menor con respecto a los comportamientos políticos, como lo demuestran las oleadas de denuncias en tiempo de revueltas, por ejemplo con ocasión de la Comuna. Fueron muy numerosos los que debieron su arresto a la soplonería de un conserje o de un vecino. Jean Allemane tuvo de ello una experiencia bien triste.

Como sutil equilibrio que es de tensiones contenidas, eventualmente solidario, pero con mayor frecuencia censor, el vecindario envuelve la vida privada como el erizo punzante de una castaña.

En torno del núcleo familiar burgués, la servidumbre traza unas aureolas proporcionales al rango y a las tradiciones. Hay dos -desigualmente- importantes: la de las personas de servicio y la de los animales.

Mañana, mediodía y tarde

El transcurso de la jornada puede leerse en los manuales de urbanidad, muy numerosos de un cabo al otro del siglo XIX, reeditados una y otra vez, con variantes y adaptaciones. Así, por ejemplo, el Manual del ama de casa escrito por Mme. Pariset en 1821, corregido por Mme. CeInart, volvió a publicarse en 1913 bajo el título de Nuevo manual completo del ama de casa. También se sucedieron unas a otras las múltiples ediciones del Manual completo del ama de casa o La perfecta esposa, de Mme. Gacon-Dufour, aparecido por primera vez en 1826.

La evolución de estas guías sigue el movimiento de la urbanización. Dentro aún de la primera parte del siglo, Alida de Savignac propone dos formas diferentes de vivir, una para París (La joven ama de casa, en 1836), y otra para el campo, La joven propietaria, en 1838). Lo que sucede es que paulatinamente va dirigiéndose de modo exclusivo a las mujeres de la ciudad, dejando sólo un apéndice para las que habitan en el campo. El apéndice sigue retrocediendo, hasta desaparecer por completo. No queda otro modelo de vida que el urbano, y al campo sólo se lo evoca como lugar de vacaciones.

Los manuales de urbanidad son los herederos de economía doméstica de los siglos precedentes. Insisten en la racionalidad económica del papel de la mujer en un espacio privado del que ella sería la responsable. Pero su multiplicación y su éxito son un síntoma de la preocupación por encontrar un nuevo modo de vida y un

nuevo tipo de felicidad. El modo de vida es exclusivamente privado, el marco ideal de la dicha es el círculo familiar, y el medio para adquirir semejante dicha es la buena gestión del tiempo y del dinero. Estas obras explican cómo organizar los diferentes momentos de la existencia y cómo acertar en ellos. Describen los ritos que jalonan el tiempo y los papeles que los distintos miembros de la familia han de asumir.

El papel principal le compete al ama de casa, encargada de poner en escena la vida privada tanto en la intimidad familiar -las ceremonias cotidianas de las comidas y las veladas junto al fuego- como en las relaciones de la familia con el mundo exterior -la organización de la sociabilidad, las visitas y las recepciones-. Ella habrá de ser quien dirija el curso de las faenas domésticas de modo que todo el mundo, y el primero de todos su esposo, encuentre en la casa el máximo de bienestar.

El tiempo de los hombres es el de la vida pública, su empleo se halla dictado por el ritmo de los negocios. Son raros los hombres de la buena sociedad que viven ociosos y pueden organizar sus jornadas como bien les parezca. Si, todavía en 1828, hay un manual que le traza al fashionable un empleo del tiempo libre, a medida que avanza el siglo las publicaciones para uso masculino se convierten en guías profesionales... Cada vez se vive menos de las rentas.

La vida privada es el puerto al que los hombres se acogen para descansar de las fatigas de, su traba o y del mundo exterior. Todo ha de estar preparado para hacer armonioso este puerto. La casa es el nido, el lugar del tiempo suspendido. La idealización del nido lleva a la idealización del personaje del ama de casa. Es preciso que, como un hada, haga surgir la perfección esforzándose por disimular los esfuerzos desplegados a tal fin. Que sólo se advierta el resultado y no el trabajo de la escenificación, «Semejante al maquinista de la ópera, ha de presidirlo todo sin' que se la vea actuar.»

Empleo del tiempo

Una organizadora dispone de un instrumento esencial: el empleo del tiempo, que ha de obligar a sus ejecutantes, el servicio doméstico, a que respeten, y ha de respetar ella misma escrupulosamente.

Ley fundamental de la buena gestión del tiempo: la regularidad. Y ante todo en la hora del despertar matinal. El ama de casa es en principio la primera que se levanta y la última que se acuesta. Se le aconseja estar ya de pie a las seis y media o siete en verano, y a las siete y media u ocho en invierno. Desde por la mañana, ejerce su vigilancia. Aunque haya una criada que les jave la cara a los niños, los vista y les prepare su desayuno, la mirada de la madre es imprescindible, antes de su partida para la escuela.

Los criados requieren una vigilancia, discreta pero constante. La burguesía media emplea por lo general a tres: un criado-cochero, una cocinera y una doncella. El ama de casa arregla con ellos las cuentas del día anterior. Y les da a continuación sus órdenes para el día (menús y faenas que cumplir). Sabe dónde están las provisiones de comida, de leña o de carbón; comprueba la ropa sucia que se lleva la lavandera y la ropa limpia que vuelve a traer a la semana siguiente. Si no cuenta con más servicio que el de una criada para todo, habrá de echarle una mano y ayudarla en los trabajos del hogar.

Cuando el ama de casa cuenta con una servidumbre en número suficiente, puede consagrar la segunda parte de la mañana a actividades personales: el correo, el piano, o la costura. En efecto, una mujer que se estime no sale de casa por la mañana. Si se la encuentra en la calle, la buena educación requiere que no se la salude. Se da por supuesto que se halla consagrada a actividades filantrópicas o religiosas sobre las que prefiere guardar silencio.

El ama de casa tiene como misión privilegiar los momentos en que la familia se reúne en torno a la mesa, para las comidas:

Comidas

En el artículo «Diner», el Larousse du.XIX, siècle ofrece una larga descripción que es como una imagen de Épinal de la comida en familia: «Todo el mundo está allí, el abuelo, los niños, y hasta el benjamín, instalado en su silla alta. El vino duerme en las botellas transparentes sobre el mantel immaculado, la criada les pone a los chiquillos las servilletas atadas al cuello y luego la sopa de yerbas y la pierna de cordero, cuyo hueso se envuelve en papel recortado. La madre riñe a René que come con los dedos o a Ernest que le está haciendo rabiar a su hermana pequeña. El chiquitín se agita como un cabritillo; el padre le corta en pedacitos la carne en su plato o le ofrece un racimo de uvas que hace oscilar primero ante su nariz (...).» La escena transcurre al mediodía, en una ciudad de provincias. En París, a esta misma hora, se estaría «almorzando».

La denominación de las comidas es diferente en provincias y en París. En provincias se «come» a mediodía (dîner) y se «cena» (souper) por la noche. En París, en cambio, la cena es una comida fría que se toma

después de los bailes y las grandes veladas (soirées.), a la una o las dos de la madrugada. La terminología acabó por uniformizarse a partir de la capital, pero en las provincias, hoy todavía, bien puede suceder que se llame «diner» al almuerzo y «souper» a la cena.

Los horarios de las comidas cambiaron también en el transcurso del siglo XIX. El «primer desayuno» o «desayuno ligero» (á la tasse) se toma al levantarse. Consiste en una taza de ¡eche, de café, de té o de chocolate, acompañada de un panecillo o de una tostada.

El "segundo desayuno" llamado «desayuno fuerte» o «almuerzo», se sirve entre las diez y el mediodía. Lleva consigo entremeses (hors-d'œuvre, entremets), charcutería y carnes frías. Alimentos calientes y ensalada sólo se sirven si el almuerzo tiene lugar un poco tarde. El héroe de Taine, Frédéric-Thomas Graíndorge, por los años 1860 en París, almuerza a las once un pollo o un perdigón frío y una botella de Burdeos.

El almuerzo es la comida cuya hora ha variado más. Se ha ido retrasando constantemente. El Journal de Stendhal nos hace saber que en 1805 se invitaba---a comer a las cinco de la tarde. Él por su parte almorzaba a veces antes. Así, por ejemplo, el 3 de mayo de 1808: «A las cuatro menos cuarto he comido cordero asado, patatas fritas y ensalada.» En 1821, escribe Mme. Pariset que a finales del siglo XVIII en París se almorzaba a las cuatro o más tarde, mientras que entonces se hacía a las cinco o antes, y a veces incluso a las seis. Según ella, esta hora más tardía se debía a las actividades masculinas en el mundo de los negocios.

A finales de siglo, las comidas por invitación están previstas hacia las siete y media. La etiqueta, completamente al revés de lo que en la actualidad se practica, requiere entonces que se llegue con cinco minutos y hasta con un cuarto de hora de adelanto. A los invitados se les concede un cuarto de hora de retraso, transcurrido el cual se pasa a la mesa.

Pero hay gentes que no se habitúan a los nuevos horarios de las comidas. Los viejos Ragon, en César Birotteau (1837), ruegan a sus invitados que no se retrasen más allá de las cinco, «porque estos estómagos de setenta años no se sienten capaces de plegarse a los nuevos horarios adoptados por el buen tono».

Como la hora del almuerzo se vio tan netamente retrasada, se empezó a servir, basándose en el modelo inglés del *five o'clock tea*, una taza de té a las cinco, acompañada eventualmente de pastas.

Sentarse a la mesa, no es solamente comer, sino que equivale a encontrarse en familia. Los manuales de educación y urbanidad insisten mucho en el papel del ama de casa que sabe, en torno de la mesa familiar, producir auténtica felicidad. En su Manuel des dames (1833), declara Mme. CeInart: «No hay que limitarse a cuidar los detalles de la mesa cuando hay extraños, hay que hacerlo también aunque sólo sea para el esposo, a fin de civilizar el interior doméstico. Utilizo este término a propósito; porque lo distintivo de la civilización está en imprimirle a la satisfacción de todas nuestras necesidades un carácter de disfrute y de dignidad. Hay que hacerlo así porque las ocupaciones de la vida social, sobre todo para los hombres, apenas le dejan a la vida de familia otro tiempo que el de las comidas, y porque la experiencia y el arte de prolongar la vida aconsejan que, este -tiempo se consagre a la jovialidad a fin de hacer la digestión fácil e imperceptible. Cuántos motivos para embellecer vuestras comidas con la amable conversación (...).»

El almuerzo, en particular, es una comida familiar a la que sólo raras veces se admite a. Extraños. Por eso se la sirve incluso sin manteles. Pero esta tradición de reunir a la familia para la comida de mediodía va a irse perdiendo poco a poco: los hombres, demasiado ocupados con sus negocios, o que trabajan en oficinas demasiado alejadas de sus domicilios, no podrán seguir acudiendo a almorzar a casa: Un movimiento inevitable que va a llegar a la jornada continua con almuerzo, si no en el mismo lugar de trabajo, sí desde luego fuera de la familia. En 1908, los *Usages du monde* recomiendan evitar los almuerzos, que cortan la jornada.

El almuerzo a la comida del domingo se transforman con frecuencia en un rito familiar. Es una ocasión de reunirse regularmente, que escande los meses y los años al igual que las fiestas del calendario. George Sand habla con emoción, cuarenta años después, de las comidas dominicales de su infancia, hacia 1810, en casa de su tío-abuelo de Beaumont: «Era una vieja costumbre familiar muy sabrosa aquella comida semanal que reunía invariablemente a los mismos comensales (...). A las cinco en punto, llegábamos, mi madre y yo, y encontrábamos ya junto al fuego a nuestra abuela sentada en un vasto sillón frente a frente del vasto sillón de mi tío-abuelo (...).» Maurice Genevoix se acuerda, a su vez, del rito dominical, también mucho tiempo después, hacia 1895: «Comíamos juntos, reunidos en torno a la mesa en el comedor de los abuelos. Eramos diez (...) ¿Por qué, cuando evoco aquellas comidas del domingo, me recuerdan siempre el invierno? Tal vez se deba justamente al profundo sentimiento de reunión y de intimidad que me inspiraban cuando yo era niño.» En el exterior, la noche y el frío; en el interior, el calor en todos los sentidos del término. De Rousseau a Michelet, he aquí el ideal de la dicha.

Día de recepción

La tarde se consagra a los «deberes de sociedad», lo mismo si se los cumple en casa o fuera de ella. A partir de 1830 y hasta 1914, las damas de la buena sociedad tienen un «día» de recepción. Al comienzo de la estación mundana, envían su tarjeta con estas palabras impresas: «Estará en su casa tal día de la semana, de tal hora a tal hora.» Una vez que se retrasó la hora del almuerzo, durante la segunda mitad del siglo, se recibía por lo general entre las dos y las seis de la tarde en provincias, y de tres a siete en París.

Tradicionalmente, la señora de la casa se sienta a la derecha de la chimenea. Hacia 1880, una moda nueva pretende que ocupe una silla volante en el centro del salón. Se levanta para recibir a las mujeres, a los ancianos y a los sacerdotes, pero permanece sentada a la llegada de un caballero. Porque, aunque las damas sean más numerosas, no faltan los hombres en día de recepción. Suelen acudir rentistas, hombres de letras (cierto salón se honra con la presencia de Paul Bourget o de Marcel Prévost), pero también gentes menos disponibles, señores ocupados en negocios o en la vida política, pero que, a pesar de todo, se las arreglan para pasar un rato junto a sus esposas o en casa de sus amigas que reciben. Como se va volviendo cada vez más difícil distraer algún tiempo durante la tarde, a finales de siglo son muchas las mujeres que prefieren dejar de recibir durante el día, y se deciden por la noche, a partir de las ocho y media, de forma que puedan asistir también los caballeros.

Se dispone una mesa con pastas, hojaldres, canapés, y se sirve el té. Lo sirven las señoritas de la casa. Las visitantes no se detienen mucho en estos «días», porque es frecuente que tengan que acudir a varios en la misma tarde. Lo conveniente es quedarse durante un cuarto de hora o media hora.

Cuando se llega a un salón, y más aún cuando uno lo abandona, la costumbre es inclinarse en silencio, para no interrumpir la conversación. Si llega el caso, se estrecha la mano. Para irse, más vale aguardar a alguna ligera pausa en la conversación general y levantarse sin precipitación. Cuando la reunión es muy numerosa, puede uno marcharse «a la inglesa», sin despedirse. En ciertos salones, en los días de recepción tiene lugar un desfile ininterrumpido. G. Vanier cuenta que su madre, en su hôtel de Rouen, recibía cada viernes a cerca de doscientas personas.

Durante la primera mitad del siglo, se considera de buen tono que una dama que recibe tenga las manos ocupadas. La joven ama de casa Alida de Savignac escucha el consejo de su madre: «En el salón conviene que bordes mientras charlas; de lo contrario, vas a estar de plantón.» Según Mme. CeInart, en 1833, las pequeñas labores de aguja aseguran un aspecto agradable y procuran una ocasión de mostrar elegancia y buen gusto.

Cincuenta años más tarde, el buen tono había evolucionado. Resulta vulgar que una mujer trabaje el día en que se queda en casa para recibir a sus amistades. De modo que tendrá que hacer desaparecer cualquier vestigio de labor, tapicería, bordado o escritura. Ya no cabe mezclar la intimidad con la mundanidad.

Durante la Belle Époque comienza a abandonarse el rito del «día de recepción». Ciertas damas, que ya no quieren seguir quedándose inmobilizadas en casa toda una tarde por semana, reservan un «día», pero sólo de cinco a seis, o incluso sólo los segundos y cuartos martes del mes. El «día» acabó por caer en desuso con la guerra.

Visitas

Las tardes en que no recibe en casa, una mujer ha de hacer acto de presencia en los «días» de las otras y devolver la visita. Tiene la misión de, mantener las relaciones de la familia, que pueden ser legión. La madre de G. Vanier tenía ciento cuarenta y ocho nombres en su agenda correspondiente.

Las ocasiones para las visitas son múltiples: visitas «de digestión», en los ocho días que siguen a una comida o a un baile al que uno ha sido invitado, lo mismo si se pudo asistir que si no; visitas «de conveniencia», tres o cuatro veces al año, a personas con las que se desea mantener determinadas relaciones sin ir no obstante demasiado lejos; visitas de felicitación (con ocasión de un matrimonio, un nombramiento importante o una condecoración), de condolencia, de ceremonia (debidas a los superiores, una vez al año; la esposa ha de acompañar en ellas a su marido); visita de despedida y de regreso, antes y después de un viaje, con el fin de ahorrarles las consiguientes incomodidades a quienes se arriesgaran a venir mientras uno se halla ausente...

Si la persona que se ha ido a visitar no se encuentra en casa, se les deja a los criados o al conserje una tarjeta doblada o plegada a lo largo, según la moda del momento. Una tarjeta doblada o plegada significa que el titular de la tarjeta se ha ido de viaje. En cambio, una tarjeta no se dobla si ha sido depositada por un criado o por los servicios de una administración. Se puede alquilar los servicios de un «mensajero» a la High-Life, antecesor de nuestro Bottin mondain. Tales «visitas por carta», que hacia 1830 se tenían por vulgares, adquirieron no obstante más tarde una enorme extensión.

Las visitas forman parte obligatoriamente de la gestión del tiempo de una mujer de la buena sociedad. No cabe prescindir de semejante ritual sin pasar por extravagante. André Germain, nieto del fundador del Crédit

Lyormais, casado en 1906 con Edinée Daudet, hija del escritor, pretende que ella haga visitas por las tardes. Pero ella se niega: se pasea en carruaje, sola, por el bosque de Boulogne, y luego toma el té en un restaurante o escucha música cingara. Semejante rechazo de toda sociabilidad mundana ha de resultar por fuerza sospechoso.

Escenificar las relaciones sociales, asegurar su continuidad, representa una dimensión esencial de la vida privada burguesa. Es la señora de la casa la encargada de asegurar la circulación entre los distintos ámbitos privados. Las mujeres pequeño-burguesas lo saben muy bien, ya que son ellas las que legitiman su pertenencia a la burguesía reservándose un «día», recibiendo y devolviendo visitas, y plegándose al ritual sobre el que descansa el tejido social.

Veladas

El espacio del salón encuentra una prolongación que parece paradójica, ya que se trata de un lugar público, pero del que se dispone como de un espacio privado: el palco, en el teatro o en la ópera.

De acuerdo con los códigos del siglo XIX, una dama puede asistir sola a un espectáculo, a condición de que ocupe una butaca en un palco. Pero si, en cambio, se sienta en una localidad de platea o de orquesta, ha de hallarse acompañada por un hombre: marido, hermano o pariente. Porque éstos son espacios abiertos, expuestos, donde, salvo que se halle dispuesta a que se sospeche que es una mujer «pública» -asimilada al lugar en que se encuentra- necesita un guardaespaldas.

Por el contrario, el palco es un mundo cerrado y protegido, la intimidad de la propia casa reconstruida en el teatro. La costumbre de la buena sociedad consiste en adquirir abonos anuales para los palcos. En 1850, en Rouen, en el teatro de las Artes, una localidad en un palco costaba al año 250 francos para un hombre y 187 para una mujer. La solución más confortable era alquilar un palco con salón. Bajo el Segundo Imperio, venía a salir, con seis plazas, a 1.800 francos.

Una dama se conduce en un palco como si estuviese en su salón: no sale de él para pasearse por los pasillos, recibe en él a sus amistades con la misma etiqueta que en casa, y acepta que le presenten personas de sus relaciones.

Los ritos de las veladas en casa son muy diferentes según que se esté solamente en familia o que se haya invitado a gentes ajenas al círculo familiar. Diferentes también según que se viva en la ciudad o en el campo. Diferentes, en fin, de acuerdo con el grado de bienestar de que se disfruta.

Hay que imaginar aquellas *soirées* sumidas en la penumbra, hasta la aparición de la electricidad. Sólo quienes conocieron el paso a la electricidad pueden atestiguar lo que fue aquel cambio. Bernard Cazeaux, nacido en París en 1909, pasa su niñez en un piso iluminado con gas. Todavía hoy recuerda el asombro experimentado el día en que entró, en casa de un camarada, en un apartamento iluminado con electricidad. Era el final de los rincones oscuros, la victoria sobre las últimas tinieblas.

Esta pequeña revolución no comienza en los interiores parisinos hasta 1890. A comienzos del siglo XIX, las gentes acomodadas se iluminaban o bien con bujías --caras en comparación con las velas de sebo-, o bien con lámparas de aceite. En 1800 adoptaron la lámpara inventada por Carcel, que permitía conseguir que el aceite ascendiera regularmente hasta el nivel de la llama. El alumbrado de gas se difunde en las casas particulares en 1825. En 1828, París cuenta con 1.500 abonados; en 1872, con casi 95.000; a finales de siglo, con 220.000. En 1855, gracias a la fusión de diferentes compañías en una sola Compañía parisiense de alumbrado y calefacción por gas, el precio del -metro cúbico de gas se volvió más abordable: pasó de 0,49 a 0,30 francos. Entre los católicos, la velada en familia puede iniciarse con la plegaria en común, «costumbre muy conmovedora y muy útil». escribía Mme. de Larnartine el 5 de septiembre de 1802. Útil para los sirvientes, que tienen así un momento de comunión cotidiana con sus amos, y útil para los amos a los que la oración en común les recuerda la igualdad cristiana. La burguesía hizo suya con frecuencia esta tradición aristocrática de la oración en común.

Las veladas en familia se ocupan a veces con juegos de caritas o de dados. En Milly, en septiembre de 1806, Mme. de Lamartine juega al ajedrez con su marido, mientras que sus hijos se entretienen y aprenden las fábulas de La Fontaine. La lectura en voz alta es un placer que se comparte con los hijos.

Pero las veladas en familia son ante todo el tiempo de la «charla íntima» y del «rincón junto al fuego». En 1828, Horace Raison concluye su Code civil (una guía de urbanidad) con una «Apología del rincón junto al fuego»: «Creeríamos ---escribe- haber cumplido imperfectamente nuestra tarea si, a la vista de las severas reglas de la etiqueta y de los ceremoniosos placeres del salón, no mostrásemos también la dicha de la vida interior y los pequeños encantos del rincón junto al fuego de la chimenea.» Y, a fin de ilustrar estos «pequeños encantos», que son no obstante tan típicos del siglo XIX, evoca a aquellos antepasados nuestros que, en los castillos góticos,

prestaban enorme atención al fuego del hogar, prueba de que sabían muy bien lo que se hacían en el arte de bien vivir.

Este valor atribuido al «rincón junto al fuego» ha de ponerse en relación con la idea de «nido», que se va abriendo paso a todo lo largo del siglo XIX hasta volverse tan obsesiva al final. Una idea que se desarrolla a medida que el rincón junto al fuego en su sentido propio está a punto de desaparecer: los inmuebles elegantes de la segunda mitad del siglo se hallan provistos de caloríferos por aire caliente, llamados a suplantar el fuego de leña o de carbón en las chimeneas. Una idea que desemboca en la imagen de la familia pequeño-burguesa reunida bajo la lámpara, junto a la estufa, que difundirán los trozos escogidos de las lecturas de la escuela laica.

Si el círculo familiar se abre al mundo exterior, las veladas se transforman de acuerdo con el número de invitados y el grado de intimidad que se tenga con ellos. Hay un pesar que anima constantemente al siglo XIX, el de la sociabilidad del XVIII. Los burgueses como los hermanos Goncourt sitúan en la época precedente las veladas ideales, veladas que según ellos habían conjugado la solemnidad más refinada y la charla íntima más lograda.

Las damas de la nobleza que habían frecuentado la corte de los Borbones y de Napoleón I contribuyeron a crear y mantener el mito de la sociabilidad ideal tipo Antiguo Régimen. En 1836, en la *Gazette des salons*, la duquesa de Abrantès nos describe lo que eran las *soirées* de antaño: el -cogollo de las gentes del gran mundo contaba entonces con unas ochenta personas que se veían constantemente y unas doscientas que iban y venían de un salón a otro a lo largo de la semana; los caballeros jugaban al billar, las damas bordaban o dibujaban; a las dos de la madrugada se servía la cena y entonces llegaba el momento más palpitante, el de la charla íntima e «incluso un poco perversa».

La caída de Napoleón I señaló el final de las reuniones íntimas mundanas y el comienzo de los «raouts» o saraos a la moda inglesa, de las reuniones variopintas, en las que se apretuja una muchedumbre de gentes no escogidas. Mme. Trollope, inglesa de visita por París en 1835, lamenta que semejantes saraos hayan reemplazado a las cenas, en las que se reunían los espíritus cultivados y que constituían a sus ojos el encanto de las costumbres francesas.

Los saraos son una circunstancia muy adecuada para que los aficionados practiquen la música y el teatro. Entre amigos, se organizan de buena gana grupos de instrumentistas o de cantores que se reúnen regularmente, en casa de unos o de otros, sobre todo en las provincias, donde las distracciones culturales son más restringidas y donde cada uno se ve forzado a extraer de su contorno inmediato las fuentes de diversión.

Cuenta George Sand que una vez, hacia 1810, había llegado a su región natal del Berry, a La Châtre, una trotipic de cómicos ambulantes. Los aficionados a la música de los contornos formaron una orquesta para acompañar el espectáculo: «Por aquel tiempo había aún en provincias mucha gente con habilidades artísticas. No había una sola localidad por pobre y pequeña que fuese donde no hubiera medios para organizar un buen cuarteto, y la gente se reunía todas las semanas, unas veces en casa de un aficionado, otras veces en la de otro, para hacer lo que llaman los italianos música di camera, honesto y noble pasatiempo que ha desaparecido junto con los viejos virtuosos, que fueron los últimos guardianes del fuego sagrado en nuestras provincias.» George Sand da a entender que en 1850, cuando escribe sus memorias, se ha perdido ya la costumbre de hacer música. Si bien a pesar de todo habría de proseguirse durante todo el resto del siglo.

Mme. BI., nacida en 1894, pasó su infancia en Caen. Siendo como era una buena pianista, había formado una orquesta con sus hermanos y sus amigos. Ensayaban durante la semana y el domingo tocaban para sus padres y familiares. Cada dos domingos, la reunión musical se celebraba en su casa; el domingo intermedio se dedicaba al bridge (juego éste que alcanzó un gran éxito durante la Belle Époque). En Rouen, hubo dos burgueses que se hicieron célebres por sus voces, Félix Bourgeois durante la monarquía de julio, y Georges Vanier en la época de la Tercera República. Eran el ornamento vocal de las veladas mundanas.

El teatro *amateur* formó igualmente parte del modo de vida privado. Las charadas en acción fueron la diversión preferida del siglo XIX. En 1859, el Dictionnaire universel de la vie pratique ti la ville et ti la campagne explica el funcionamiento de este «pasatiempo agradable, en el que cada uno es sucesivamente autor y espectador». La mitad del grupo representa la charada, la otra observa y trata de adivinar la palabra. Si lo consigue, representa a su vez otra charada.

Hubo otros entretenimientos que aspiraron a concurrir con las charadas, pero en vano. Hacia 1830 se pusieron de moda los «cuadros». «Se trae al salón un marco muy grande, cubierto con una tela detrás de la cual se agrupan con toda exactitud unas personas ataviadas como los héroes a los que tratan de representar.» Georgette Ducrest evoca en una novela una *soirée* en casa de Mme. Duras en el curso de la cual el barón Gérard se había encargado de «reproducir su admirable composición de Corinne». Los cuadros tienen un inconveniente: requieren, a fin de que las escenas sean exactas, prolongados preparativos que interrumpen el ritmo de las veladas y enfrían la atmósfera.

Junto a las charadas, la gente se divierte también interpretando comedias de sociedad. Son de todo tipo, desde el sainete que se representaba en familia o con algunos amigos hasta la comedia extensa que se ha visto cuando se estudiaba francés o alemán y que las gentes de inundo ociosas se aprenden para representarla en un salón ante... cuatrocientas personas. Concretamente, Scribe obtuvo un éxito muy duradero.

El teatro *amateur* se encuentra también, sólo que a la hora de la merienda, entre los niños, cuya sociabilidad imita con frecuencia la de los adultos. Así, por ejemplo, con ocasión del Año Nuevo, René Bruehl y su hermana invitan a sus amigas. Meriendan e interpretan pequeñas piezas de teatro: *Le désespoir de Louison*, *Colombine héritière*, o *Ma tante Flore*.

La afición se deja sentir igualmente en las veladas danzantes, en que las invitadas se turnan al piano para hacer bailar a la asistencia. Según nos hace saber *Le Journal des jeunes filles* en febrero de 1849, éstas interpretan contradanzas y polcas. La contradanza estuvo de moda entre el Primer Imperio y el Segundo, y se la bautizó enseguida como cuadrilla. La polca llegó desde Praga en 1844. En cuanto al vals, tenía mala fama. Introducido en Francia a finales del siglo XVIII, todavía en 1820 seguía prohibido en la corte. Y Flaubert guió en 1857 por haber descrito un vals, sin ocultar sus componentes sexuales. A finales del siglo XIX, el tango fue a su vez objeto de una reprobación análoga.

Pero la simple afición tiene sus límites. Una auténtica «*grande soirée*» supone el alquiler de una orquesta para hacer bailar a los invitados. Otra diversión de moda consiste en alquilar los servicios de una cantante, que viene a domicilio a dar un recital.

Cuando la velada familiar se abre al mundo exterior y acoge gente extraña aparecen dos tendencias contradictorias. Si las señoritas de la casa tocan el piano para que bailen los amigos de la familia, preservan el carácter íntimo de la sociabilidad. Cuando en cambio se contrata a profesionales de moda, la intimidad pierde su fuerza en beneficio de lo suntuario. A pesar de lo cual el lugar de la fiesta sigue siendo el espacio privado.

La necesidad del ocio

Durante el transcurso de la segunda mitad del siglo se implantó la noción de las vacaciones como cambio necesario de actividad y de género de vida. El reposo y los beneficios de la naturaleza parecen una contrapartida del modo de vida urbano e industrial. Este gusto por la naturaleza no es nuevo, y Robert Mauzi ha puesto de manifiesto su desarrollo ya en el siglo Xvin. Pero lo que sí es nuevo, como subraya con toda razón Henri Boíraud en su estudio sobre las vacaciones, «es la inserción de estas preocupaciones en la organización temporal de las actividades humanas».

En alternancia con el tiempo del trabajo se reconoce el tiempo de las vacaciones, es decir de la naturaleza, de los viajes, del esparcimiento. En una sociedad rural o artesana, el tiempo del ocio encontraba su lugar propio en el marco de las actividades normales. En la sociedad urbana e industrial, sobreviene a plazo fijo para todo el mundo, y se concentra en el verano. Lejos de ser, como en Rousseau, un desecho de los apremios temporales, el gusto por la naturaleza, a medida que se propaga por nuevas clases sociales, estructura el tiempo de manera inédita. La exigencia de las vacaciones, que se manifiesta cada vez más ampliamente, introduce una repartición diferente del año. Un artículo de la *Revue hebdomadaire* del 6 de julio de 1912 titulado «La cuestión de las vacaciones», declara lo siguiente: «Hace cincuenta años, uno llamaba la atención, si se tomaba unas vacaciones; en nuestros días se corre el riesgo de bamarla, si no se las coge.» Se siente las vacaciones como una necesidad y se las reivindica como un derecho. De finales del siglo XIX data precisamente la organización de las actividades de ocio, con el Touring Club de Francia (1890), la Guide Michelin (1900), y las oficinas municipales de turismo.

La evolución general de la sociedad, que lleva del veraneo aristocrático a la idea del derecho al ocio -y yendo más lejos, a las vacaciones pagadas de 1936--, resulta legible también en la historia de las vacaciones escolares.

Hasta el siglo XIX, las escuelas tenían vacaciones en dos tipos de ocasiones: las fiestas religiosas que esmaltaban el año y los trabajos del campo, que provocaban ausencias tan numerosas como para que las clases de primaria se interrumpieran temporalmente. A lo largo del siglo xix, días de asueto y vacaciones van a disociarse de las Iglesias y de las constricciones rurales, y ya no van a tener otra razón de ser que la de dar tiempo de descanso a los alumnos y a los profesores, con lo que se alargarán notablemente, en particular durante la Tercera República.

Las vacaciones de verano son, durante todo el siglo, de seis semanas como máximo, ya que el término de las clases se sitúan alrededor de la Asunción, y la vuelta a las clases a comienzos de octubre. En 1894, un decreto del 4 de enero decide que a esas seis semanas se les pueden añadir dos suplementarias, en las escuelas «en las que se organizan clases de vacaciones». La prolongación se concede al principio como una recompensa,

a título excepcional, al personal «que haya contribuido al funcionamiento de cursos regulares de adultos y adolescentes», y luego a los profesores que han asegurado el buen resultado de las tareas postescolares. Un decreto anual renueva estas disposiciones hasta 1900. De este modo se crea una costumbre: la duración normal de las vacaciones ha pasado a ser de ocho semanas, del 10 de agosto al 11 de octubre. En 1912, la disposición del 20 de julio amplía a diez semanas la duración de las vacaciones de verano en la enseñanza secundaria, del 14 de julio al 10 de octubre. Habrá que aguardar a 1935 para que esta medida se haga extensiva a la primaria.

Desaparece también aquella época en que los alumnos internos pasaban en el liceo o en su colegio privado las seis semanas de las vacaciones. Durante la Restauración, no eran raros los chicos que permanecían durante años enteros en los internados sin salir nunca de ellos. Todavía los hay en tiempos del Segundo Imperio. En agosto de 1866, Victor Duruy, ministro de Instrucción pública, se conmueve aún con la suerte de tales jóvenes y manifiesta el deseo de que los acoja en los liceos de las zonas costeras. Punto de vista muy moderno que conviene subrayar, lo mismo que su sueño de que se organicen viajes e intercambios escolares.

Cada vez con mayor insistencia se le reprocha a la vida escolar su falta de apertura a la vida, al tiempo que se descubre el aspecto educativo tanto como higiénico de las vacaciones y el ocio. Así es como se desarrollan con gran rapidez las colonias de vacaciones, como se implanta en Francia el escutismo a partir de 1911.

Las vacaciones y la familia

«¡Pero si vais a tener los premios cuando volváis!», afirmaba la madre de Mme. R. cuando, el día 1º de julio, se llevaba a sus tres hijos de vacaciones. Estaban en el liceo y habrían preferido aguardar de premios... Mme. R., parisiense nacida en 1897, había ido durante toda su niñez de vacaciones a Langrune, en la costa normanda. Sus padres escribían por Pascuas para reservar la villa, cuyo alquiler les costaba 400 francos. Alquilaban también un piano, y una caseta de baño (que costaba cincuenta francos) y contrataban como criada a una muchacha que «se hacía la temporada» por 15 francos al mes. El padre, ingeniero de Caminos, venía a ver a su familia algunos días entre el 15 de julio y el 15 de septiembre y pasaba con ellos en concreto el mes de agosto. Se dedicaban todos ellos juntos a pasear en bicicleta.

Durante sus años de adolescencia, Mme. R. y sus hermanos frecuentaron los casinos de las «playas familiares». Todo el mundo se conocía y los padres les permitían con toda tranquilidad reunirse con unos y con otros para aprender a bailar. Los círculos familiares se mezclaban entre sí para formar una red de relaciones en la que los jóvenes podían circular sin peligro con más libertad que en París.

Sin dejar de ser lugares de diversión, los casinos fueron los templos laicos de la convivialidad de los jóvenes burgueses que pasaban el verano en las «playas familiares». Sin que la gente joven que los frecuentaba lo supiese, eran análogos al que los Boileau habían construido para su uso personal. Caroline Chotard-Lioret nos cuenta que estos librepensadores habían destruido en 1894 la capilla de su propiedad de Vigné para reemplazarla por una «sala familiar».

Era una pieza de veinticinco metros de largo, tapizada de terciopelo rojo, con zócalos de madera. Tenía dos grandes chimeneas de piedra tallada con unos medallones en los que aparecían las iniciales de Eugenio e Isabel, que habían financiado el proyecto. Se inauguró en 1901, con ocasión del matrimonio de las dos jóvenes Boileau, Juana y Magdalena. Más tarde, sirvió de comedor donde Eugenio y María presidían, en verano, unas mesas a las que se sentaban de treinta a cincuenta personas. La casa de Vigné siguió siendo para todos los descendientes de los Boileau. un «lazo federal» poderoso, y representó una cohesión entre ellos. Hasta los años 50 de este siglo era allí donde todos los primos volvían a encontrarse durante las vacaciones.

HISTORIA DE LA VIDA PRIVADA, Tomo 8

Philippe Aires y Georges Duby

Sociedad burguesa:

Aspectos concretos de la vida privada

Formas de habitación

Michelle Perrot

«La vida privada debe hallarse oculta. No está permitido indagar ni dar a conocer lo que ocurre en la casa de un particular», escribe Littré (Dictionnaire, 1863-1872). Según él, la expresión de «muro de la vida privada», inventada por Talleyrand, Royer-Collard o Stendhal, había adquirido cuerpo en todo caso hacia 1820.

Semejante clausura se lleva a cabo de varias maneras. Hay grupos reducidos y microsociedades que, mediante un proceso de nidificación, recortan en el espacio público lugares reservados para sus juegos y sus conciliábulos. Clubes, círculos aristocráticos y burgueses, albergues y dormitorios, cuartos particulares alquilados durante una noche para una partida galante, cafés, cabarets y tabernas, o esas «casas del pueblo» - cuyos reservados acogen reuniones clandestinas y cámaras sindicales- cuadriculan la ciudad. Las mujeres, sospechosas desde el momento en que son «públicas», sólo en raras ocasiones hacen acto de presencia en estos espacios mediadores de una sociabilidad casi exclusivamente masculina. Donde se las encuentra es en los talleres, al pie de los altares, o en los lavaderos que ellas se esfuerzan por preservar de un control masculino agudizado. La sociedad civil no es ese vacío que hubiese preferido de buena gana el legislador suspicaz, sino un hormigueo de alvéolos convivales donde bullen los secretos.

De manera más trivial, las clases dominantes, que viven con la obsesión de la multitud necia y sucia, se las arreglan para poder contar, en los lugares públicos, y concretamente en los transportes en común, con ámbitos protectores: palcos de teatro que prolongan el salón, camarotes de barco o cabinas de baño, así como compartimientos de primera clase; lugares todos ellos que evitan las promiscuidades y mantienen las distinciones. «¡La invención del ómnibus ha supuesto la muerte de la burguesía escribe Flaubert, que convierte por contraste el «simón» parisino, que circula con las cortinillas echadas, en el símbolo mismo del adulterio.

El orden de la casa

Pero el dominio privado por excelencia es la casa, fundamento material de la familia y pilar del orden social. Escuchemos a Kant, transcrito por Bernard Edelman, cuando celebra su grandeza metafísica:

“La casa, el domicilio, es el único bastión frente al horror de la nada, la noche y los oscuros orígenes; encierra entre sus muros todo lo que la humanidad ha ido acumulando pacientemente por los siglos de los siglos; se opone a la evasión a la pérdida, a la ausencia, ya que organiza su propio orden interno: su sociabilidad y su pasión. Su libertad se despliega en lo estable, lo cerrado, y no en lo abierto ni lo indefinido. Estar en casa es lo mismo que reconocer la lentitud de la vida y el placer de la meditación inmóvil. La identidad del hombre es por tanto domiciliaria, y ésta es la razón de que el revolucionario, el que carece de hogar y de morada, y que tampoco tiene, por tanto, ni fe ni ley, condense en sí mismo toda la angustia de la errabundez ...(...). El hombre de ninguna parte es un criminal en potencia.”

La casa es un elemento de fijación. De ahí la importancia de las ciudades obreras en las estrategias patronales de formación de una mano de obra estable, así como de las ideologías de previsión social o familiar. Frédéric Le Play y sus discípulos se dedicaron a indagar en las viviendas populares; la precisión de sus descripciones, una fuente preciosa para el historiador, equivale a una disección de los comportamientos. En otros tiempos, la fisiognómica detallaba el rostro, espejo del alma. En adelante, el orden de una alcoba va a descubrirnos el de una vida. En las pequeñas localidades de la Tercera República, la casa del maestro tiene que ser una casa de cristal, y su alcoba, «un pequeño santuario del orden, del trabajo y del buen gusto», lo contrario del cuchitril descuidado del célibe desordenado, que abandona su domicilio en cuanto puede y no siente gusto por nada que sea hermoso», según el inspector Richard, que esboza en 1881 la traza de la vivienda ejemplar. Lecho austero, «de cadete», ropa inmaculadamente blanca y objetos menudos «que demostrarán que el inquilino es respetuoso con su propia persona, sin llegar al rebuscamiento», suelo de madera encerado, sillas de paja, limpias de cualquier tipo de manchas», una «buena biblioteca», provista sobre todo de clásicos procedentes de la escuela normal, una vitrina para las colecciones científicas, una jaula «con pájaros cantores», y algunas plantas verdes; o sea, la discreta presencia de una naturaleza domesticada; tal es el marco ideal para un perfecto

sea, la discreta presencia de una naturaleza domesticada; tal es el marco ideal para un perfecto misionero de la República. Como único lujo, sobre la mesa, «un magnífico tapete, hecho con un chal antiguo, sacado del guardarropa materno», que rememore la dignidad de las raíces y la buena educación de una madre atenta y esmerada. Más adelante, se añadirá un piano, algunos objetos de adorno, «bellos modelos de escultura» y reproducciones de obras maestras que «los procedimientos de heliogravado han puesto hoy día al alcance de todos los bolsillos». He aquí «una bonita vivienda» que todos -las autoridades, los padres, los alumnos- podrán visitar sin rubor ante una intrusión en la intimidad.

La casa es, además, una realidad moral y política. No hay elector sin domicilio, ni notable sin casa propia en la ciudad y amplia residencia en el campo. Como símbolo de disciplinas y de reconstrucciones, la casa conjura el peligro de las revoluciones. Viollet-leDuc publica su *Histoire d'une maison* en 1873, después de la comuna que llamea al fondo del paisaje. El año del centenario de la Revolución francesa, la sección de economía social de la Exposición universal (1889) escogió como tema “La casa a través de las edades”. Las actividades del gobierno incluirán muy pronto lo doméstico.

Pero, durante el siglo XIX la casa sigue siendo un asunto de familia, su lugar de existencia y su punto de reunión. Encarna la ambición de la pareja y la figura de su éxito. Fundar un hogar es lo mismo que habitar una casa. Las parejas jóvenes soportan cada vez menos la cohabitación. Viollet-le-Duc: «Yo he visto cómo las más tiernas relaciones afectuosas de familia se gastaban y se extinguían en la vida en común de los hijos casados que seguían viviendo junto a sus ascendientes.» Tener su propia casa, su home -el término se difunde en torno a 1830-, o, en sentido más popular, el propio rincón («carrée») es el medio y la señal de la autonomía. En conflicto político con sus padres, Gustave de Beaumont y su joven esposa buscan «un agujero donde esconderse». «Tenemos, Clémentine y yo, unas ganas enormes de poseer un pequeño home. Pensamos que la cabaña más insignificante, si uno es su dueño, es un paraíso terrenal» (1839). «No hay suerte más envidiable que vivir con independencia dentro de la propia casa, en medio de la familia de uno», escribe el proletario Norbert Truquin, que ha recorrido el mundo y ha andado de revolución en revolución (1888). El interior, que va a designar en adelante no tanto el corazón del hombre como el de la casa, es la condición de la dicha, y el confort, la del bienestar. «Amigos míos, incluid esta palabra en vuestro diccionario, y ojalá que podáis poseer todo lo que expresa», aconseja Jean-Baptiste Say a «la clase media», lectora de *La Décadephilosophique* (1794-1807); y opone este «lujo de comodidad» al gasto de ostentación. Como ciencia del hogar, la economía doméstica supone equilibrio de vida.

La casa es también propiedad, objeto de inversión y de imposición, en un país donde la parte del capital inmobiliario sigue siendo considerable y honorable su rendimiento. La piedra es la forma primordial de los patrimonios, y Jacques Capdevielle sugiere que, al margen de su posesión, constituyen un modo de luchar contra la muerte. ¿Una apuesta vital? Por la posesión de una casa inventariada, dividida en lotes, los herederos son capaces de despedazarse entre sí, transformado el nido en nido de víboras.

La casa es también el territorio mediante el cual sus poseedores tratan de apropiarse de la naturaleza por la exuberancia de los jardines y de los invernaderos donde las estaciones quedan abolidas, del arte por la acumulación de las colecciones o por el concierto privado, del tiempo por los recuerdos de familia o de viajes, y del espacio por los libros que describen el planeta y por las revistas ilustradas -desde *L'Illustration* a las *Lectures pour tous* o al *Je sais tout*- que lo ponen ante los ojos. La lectura, exploración desde una butaca, es una manera de colonizar el universo convirtiéndolo en legible y, mediante la fotografía, en visible. La biblioteca abre la casa al mundo; y encierra el mundo en la casa.

Con el cambio de siglo se expresa un deseo loco de integración y de dominación del mundo por obra de la casa. El desarrollo técnico -el teléfono, la electricidad- permite pensar en la captación de las comunicaciones, incluso en la incorporación del trabajo para todos.

Interiores burgueses

Con seguridad, este modelo de casa -casa modelo- es el propio de las intimidades burguesas. Un modelo que desgrana sus variantes de innumerables pormenores desde el Londres victoriano a la Viena de fin de siglo e incluso, más al este, hasta el corazón de Berlín y de San Petersburgo. Cabe la hipótesis de una relativa unidad del modo de vida burgués del siglo XIX y de las formas de habitación, incluso reforzada por la circulación europea de los tipos arquitectónicos. Se trata de una sutil mezcla de racionalismo funcional, de un confort todavía muy reducido y de nostalgia aristocrática, particularmente viva en los países en los que subsiste una vida de corte. Incluso en los países democráticos, la burguesía sólo tardíamente conquistó la legitimidad del gusto, y su decoración ideal siguió siendo la de los salones y castillos del siglo XVIII, la de la «dulzura de vivir». No obstante, ¡cuántos matices, cuántas disparidades, los engendrados por las culturas nacionales,

religiosas o políticas, en las relaciones sociales, en las familiares, en los papeles sexuales, y, por consiguiente, en las estructuras y los usos de la casa que los expresan.

En "Historia de una juventud" compara Elías Canetti las distintas casas de su infancia. En Rustchuk, región del Danubio inferior, en torno de un patio-jardín donde entran los Cíngaros todos los viernes, hay tres casas idénticas que acogen las viviendas de los padres, de los abuelos, de un tío y de una tía. Viven habitualmente en casa cinco o seis jóvenes sirvientas búlgaras, venidas de las montañas, que andan de un lado para otro de la casa con los pies descalzos; al anochecer, recostadas en los divanes turcos del salón, cuentan historias de lobos y vampiros. En Manchester, un ama de llaves gobierna la nursery, en el piso superior; ratos perdidos de soledad pasados en descifrar las figuras del papel de las paredes; el sábado por la noche, los niños descienden al salón y recitan poemas a los invitados, que se destornillan de risa; el domingo por la mañana hay jolgorio: los chiquillos tienen libre acceso a la alcoba de los padres y saltan sobre sus camas, separadas como debe ser en la protestante Inglaterra. El orden de los ritos y los lugares apropiados compartimenta el espacio y el tiempo. En Viena, apartamento en el piso superior con balcón, y antecámara, en la que una doncella muy estirada seleccionada a los visitantes; paseos ceremoniosos por el Prater. «Todo gira en torno de la familia imperial; ella era la que daba el tono, y este tono era el que prevalecía en la nobleza y hasta en las grandes familias burguesas.» En Zurich, por el contrario, «no había káiser ni nobleza imperial (...). De cualquier forma, yo tenía la seguridad de que, en Suiza, no había nadie que no tuviera su propio lugar, que no contara por sí mismo». No cabía la posibilidad de relegar a las criadas a la cocina, como en Viena; hacían sus comidas en la mesa familiar, por lo que la madre del autor no quiere oír hablar ya de ellas. Con lo que se refuerza la intimidad: «Mi madre estaba allí siempre a nuestra disposición; no había nadie que se interpusiera, no la perdíamos nunca de vista», en un apartamento singularmente estrecho. La topografía decide de las costumbres.

Formas de habitación populares

Apretujadas en infectos cuchitriles, las clases populares urbanas desenvuelven de manera diferente su intimidad. Las promiscuidades en las que parecen complacerse incluso en sus placeres -para el mismo Zola, el baile popular es pura excitación sexual- son a los ojos de las clases altas el signo de una sexualidad primitiva y de una condición salvaje que, en virtud de su deseo creciente de dignidad, los mismos militantes aceptan cada vez con más dificultad. «Las gentes viven allí en completa confusión, como animales. Estamos en pleno mundo salvaje», dice Jean Allemane al describir las viviendas obreras, más o menos lo mismo que, cincuenta años antes, decía el Dr. Villermé en su encuesta sobre los obreros de la industria textil. Tanto el patronato industrial como los médicos propagandistas de la higiene pública elaboran políticas de vivienda destinadas, mediante una distribución adecuada de la población, a salvar a los obreros de la tuberculosis y del alcoholismo. La noción de «vivienda mínima» con normas de cubicación del aire y de confort empieza a perfilarse a finales del siglo XIX. El mismo movimiento obrero, durante mucho tiempo relativamente insensible a esta «cuestión de la vivienda», empieza a reivindicar a comienzos de siglo «aire puro» y «salubridad» Sin poner en duda los beneficios de una filantropía de la habitación cuyos resultados no dejan de ser, por lo demás, muy limitados antes de 1914, conviene desde luego señalar su ceguera obsesiva con respecto a las formas de la vida cotidiana de las clases populares.

Forzadas a «vivir en la calle», éstas se las ingenian para sacar partido de las virtualidades del barrio, espacio intermediario, zona esencial de ayuda mutua y de comunicación

Durante el siglo XIX las prioridades presupuestarias de los obreros se dirigen no a la vivienda, fuera de su alcance, sino al vestido, más accesible el interés por el cual se difunde cada vez, mas, porque permite precisamente participar sin avergonzarse en el espacio público hacer en él un buen papel (la bella figura de los italianos, expertos en este particular) como había percibido ya con exactitud Maurice Halbwachs. Ante todo, invaden la ciudad con sus deseos. Despliegan en ella una movilidad que no es sólo huida ante lo «proprio» -M. Vautour y su satánico Pipelet-, sino también un medio y un signo de movilidad social. Los inmigrantes de Turín, estudiados por Maurizio Gribaudi se dirigen a su vez del centro a la periferia, y luego de nuevo al centro en un *turn-over* territorial y social con visos de estrategia.

A esta ciudad, teatro de la ascensión o de la caída, frontera movediza entre la suerte y el infortunio, los obreros la quieren abierta, y se sienten con derecho a usar de ella libremente, como en otros tiempos sus antepasados campesinos utilizaron las comunas aldeanas. En vez de los terrenos de propiedad privada, cuyos límites excluyen a los pobres, en lugar de los parques públicos, concebidos inicialmente como lugares decentes para el paseo burgués, ellos prefieren los descampados; y en vez de los espacios verdes preconizados por los higienistas, prefieren el «cinturón negro» de París, meta de excursiones dominicales lo mismo que refugio de marginados y punto de reunión de facinerosos. El equivalente de los pasajes burgueses del centro, que tanto

fascinaban a Walter Benjamin son, por ejemplo, los pasajes de Levallois-Perret en los que la policía penetra con repugnancia, o incluso los callejones de Lille, laberinto de solidaridades campesinas en la ciudad.

Nos hallamos por tanto con una relación particular con el espacio, del que es preciso sacar partido para compensar lo mediocre de la habitación; con una relación particular con el cuerpo: no pocos actos, que en otras circunstancias se califican como íntimos, se llevan a cabo a la vista; y también con una relación particular con las cosas: la utilización de los desechos, el reciclaje de lo usado, el intercambio de favores y contrafavores en una economía de lo cotidiano que escapa por una parte al mercado monetario y en la que el papel de las mujeres, que no se hallan en modo alguno confinadas dentro de casa, al contrario que las burguesas, es fundamental. Para las clases pobres, la ciudad es algo así como un bosque en el que vivir como cazadores furtivos. Desde este punto de vista, abundan las analogías con las prácticas rurales, si se exceptúa la movilidad, lo que no es una diferencia desdeñable.

La originalidad de las clases populares urbanas reside en el hecho de que su red familiar no se inscribe en la fijeza del terruño ni en la clausura de un interior. Aunque el doble deseo de un lugar y de un espacio propios se afirma como una fuerza creciente a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Un deseo creciente de intimidad

Con el aumento de sedentarización de la clase obrera y el agravamiento de las condiciones de habitación, quejas y deseos se van precisando. Durante la encuesta parlamentaria de 1884, los obreros interrogados -es la primera vez que ello sucede- se extienden en recriminaciones contra la suciedad de las viviendas, alcobas llenas de chinches, y de los inmuebles de alquiler: paredes mugrientas, letrinas siempre atascadas, olores nauseabundos... De modo más positivo, manifiestan determinadas peticiones : un más de espacio, al menos un par de cuartos y si hay hijos, «si el padre de familia se respeta tres o cuatro piezas no son demasiadas». La decencia conyugal se pone por delante de la reivindicación de los «excusados». En cuanto les es posible, los obreros separan en adelante la habitación de los padres de la de los hijos. Tener una cama de madera en lugar de un jergón equivale a sentirse instalado: una obrera, hacia 1880, trató de matar a su compañero porque había gastado el dinero ahorrado para la compra, de una cama, lo que habría significado la consolidación de la pareja. Marechal que esboza un proyecto de construcciones obreras, no se atreve, a dejar previstos unos cuartos de aseo particulares: «El pueblo no demanda tener retretes en casa.» Pero sí que pide casa de ~~dimensiones modestas~~ de fachadas, «a fin de que no haya en ellas nada que pueda hacer pensar que se trata de, una ciudad obrera». Horror al encuartelamiento y deseo de una vivienda individualizada son cosas que se manifiestan claramente en estos textos.

Necesidad de calor, de limpieza y de aire puro, y muy pronto también de intimidad familiar, un deseo loco de independencia, gusto por los espacios de “tiempo libre” en los que, uno se puede entretener con lo que quiera, son otros tantos aspectos de un programa que no se reduce a ser una imposición burguesa. Los anarquistas sueñan con él. Cuando imaginan la ciudad futura, después de la Revolución, Patau y Pouget la describen como una ciudad-jardín. Y, por los mismos años, los encuestadores británicos subrayan en la clase obrera inglesa una necesidad agudizada de la privacy del home, «hasta tal punto gravita el temor a una intromisión incontrolada del vecino ».

«Los obreros le atribuyen más valor a la vivienda que a la ciudad» escribe Michel Verret en su libro sobre El espacio urbano contemporáneo. Antes de 1914 se está aún lejos de semejante situación. Pero se camina hacia ella.

Un triple deseo de intimidad familiar, conyugal y personal atraviesa el conjunto de la sociedad y se afirma con particular insistencia a comienzos del sigloXX.

Se expresa concretamente en una repugnancia mayor a admitir los apremios de la promiscuidad y la vecindad, y en un aumento de la repulsión ante el panoptismo de los espacios colectivos -prisión, hospital, cuartel, internado-, o los controles ejercidos sobre el cuerpo: un diputado de extrema izquierda, Glais-Bizcum, presenta en 1848 un proyecto de ley en contra de los cacheos aduaneros.

De lo que peor recuerdo tenía el evangelista David Gétaz, encarcelado en chalon bajo el Segundo Imperio, era del dormitorio común, «la respiración de todos aquellos hombres cuyos ronquidos me lastiman aún los oídos»; y de la dificultad de mantener con su mujer cualquier intimidad conyugal. «Ninguna expansión, ninguna expresión de afecto íntimo, ni una sola de esas palabras tiernas que no deben llegar a oídos extraños, de esos pequeños secretos que uno siempre tiene que decir en casos semejantes.» El guardián vigila «como si no hubiese visto nunca a unas gentes que se quieren» . Como más demostrativos que son, los ademanes amorosos constituyen el objeto de una privacy reforzada. La pudorosa Caroline Brame soporta de mala gana el espectáculo de los mismos de una pareja de jóvenes esposos. Las maneras del amor se refinan al mismo tiempo que se espesa el secreto que las rodea. Cuando en los pisos de la burguesía no hay ya cortinas en el lecho, es

el secreto que las rodea. Cuando en los pisos de la burguesía no hay ya cortinas en el lecho, es porque la habitación se halla exclusivamente dedicada a alcoba.

Se comprende que en tales condiciones el personal de los hospitales parisinos protesta contra el internamiento. «La vida en común que era una de las normas fundamentales de la existencia hospitalaria de otros tiempos se ha vuelto difícil de soportar para la mayoría de nuestros empleados (...). Se les hace muy cuesta arriba comer en refectorios y acostarse en dormitorios comunes. No se sienten "en su propia casa" en el hospital, y con lo que ellos sueñan precisamente es con un "sentirse en casa", con su intimidad y su relativo confort. Quieren, en una palabra, sustraer su vida privada a cualquier dependencia administrativa fuera de las horas de servicio», escribe en 1910 el consejero municipal Mesureur, que los defiende a pesar de que considera que, por lo que se refiere a las mujeres solteras, procedentes en su mayoría de la Bretaña pobre, es preferible el internamiento, más moral y más seguro. El alojamiento en los lugares de trabajo es la señal de una condición doméstica que los asalariados rehúsan.

Todo el mundo exige su espacio vital, incluso al margen de las relaciones amorosas o familiares. Norbert Truquin, un vulgar destripaterrones de Lyon, obligado a dormir en común con otros obreros, recuerda lo siguiente: «Lo que más me repugnaba era percibir en mi costado el contacto de otro hombre. Era la primera vez que me encontraba con que tenía un compañero de cama».

En los hospicios, los ancianos tratan de hacerse con su propio rincón. «Hay que luchar continuamente con ellos para impedirles que formen detrás de su lecho, o en cualquier rincón de la sala común, un depósito de harapos, de trastos viejos, de vajilla averiada, que no tienen otro valor a sus ojos que el de ser la ropa y los muebles de la casa, de ser suyos, de representar, todos ellos juntos, una especie de hogar» «Ciertamente, el redactor del artículo "Hospicios" del Diccionario de economía política de Guillaumin es un liberal, partidario de la asistencia a domicilio. Pero la resistencia de los pobres a la hospitalización se halla atestiguada por doquier. Morir en casa es también el medio de escapar a los riesgos de la disección, último destino de los proletarios.»

El deseo de un rincón propio es la expresión de un sentido creciente de la individualidad del cuerpo, y de un sentimiento de la persona llevado hasta los límites del egotismo por los escritores. «Hay que cerrar puertas y ventanas, recluirse en sí mismo, como un erizo, encender en la chimenea de casa un amplio fuego, ya que hace frío, y evocar en el propio corazón una idea grande», escribe Flaubert. «Ya que no podemos descolgar el sol, hemos de cerrar todas nuestras ventanas y encender las luces en nuestra habitación.». Sin ninguna duda, el hombre interior ha precedido al interior. Pero, en el siglo XIX, la habitación propia es el espacio del ensueño: en ella se reconstruye el mundo.

Ya puede verse todo lo que está en juego en el espacio privado, donde se materializan las miras del poder, las relaciones interpersonales y la búsqueda de sí mismo. Por ello no es sorprendente que la casa adquiriera tal importancia en el arte y la literatura. Jardines soleados de Monet, ventanas entreabiertas de Matisse, sombras crepusculares de la lámpara en Vuillard: la pintura penetra en la casa y sugiere sus secretos. La silla de paja de la alcoba de Van Gogh nos dice toda su soledad. Muda durante mucho tiempo a propósito de los interiores, la literatura empieza enseguida a describirlos con una minuciosidad en la que se evidencia el cambio de la mirada sobre los espacios y las cosas. ¡Qué camino se ha recorrido desde los secos croquis de Henry Brulard a los meticulosos inventarios de Maumort, el doble de Martín du Gard, y, finalmente, a La Vie, mode de'emploi de Georges Perec!

La casa, lugar de la memoria

«Estos extraños conjuntos de piedras y ladrillos, con sus apéndices, sus ornamentaciones y su mobiliario tan particulares, con sus formas específicas e inmutables, su atmósfera intensa y pesada, a los que nuestra vida se encabestra de manera tan total como nuestra alma a nuestro cuerpo -¡qué poderes no tienen sobre nosotros, qué afectos sutiles y penetrantes no ejercen sobre la entera sustancia de nuestra existencia!», escribe Lytton Strachey, al evocar Lancaster Gate, el home de su juventud.

«Yo había vuelto a ver tan pronto una como otra de las alcobas que había habitado a lo largo de mi vida, y acababa por rememorarlas todas en los prolongados desvaríos que seguían a mi despertar» (Proust).

Teatro de la vida privada y de los aprendizajes más personales, ámbito obligado de los recuerdos de niñez, la casa es el lugar de una memoria fundamental que nuestra imaginación habita para siempre.

La casa de los barrios elegantes

A partir de la Segunda República, completando a este propósito la extensa legislación del Antiguo Régimen, el Estado fija una altura máxima de fachada en función de la anchura de la vía pública :

11,70 metros para las vías inferiores a 7,80 metros de anchura,
14,62 metros para las vías de 7,80 metros a 9,75,
17,55 metros para las vías de 9,75 metros en adelante.

Napoleón III añadirá a las anteriores una nueva categoría, dentro del marco de los trabajos de Haussmann: sobre los bulevares de 20 metros de ancho o más, la altura de la cornisa puede alzarse a 20 metros a condición de que el inmueble no tenga más que cinco pisos, incluido el entresuelo, En los edificios, la altura de cada piso no podrá ser mayor de 2,60 metros.

Haussmann había proscrito los salientes sobre la vía pública, y los constructores no descansaron hasta reconquistar esta libertad tan preciosa para sus ampulósidades decorativas. Un decreto iba a reglamentar sus apetencias: en las vías de 7,80 a 9,75 metros, los balcones pueden sobresalir de la fachada 50 centímetros a partir de una altura de 9,75 metros sobre la acera. En las vías de 9,75 metros en adelante, se autorizan 50 centímetros a partir de los 4 metros de altura y los 80 a partir de los 5,75. A comienzos del siglo XX, mientras que las casas no pueden sobrepasar nunca los 20 metros -para siete pisos, incluido el entresuelo-, se autorizarán los salientes hasta 1,20 metros en las vías de 10 o más metros 9, lo que permitirá el desarrollo de las bow-windows o miradores -aparecidas hacia 1890-, especie de cajas encristaladas adosadas a las fachadas a fin de iluminar el salón comedor.

Dentro de este marco, en definitiva poco apremiante, los arquitectos tratarán de agotar, en la disposición de los frontispicios, las recetas aprendidas en la Escuela de bellas artes, donde la arqueología barata tuvo, a lo largo de un siglo, una importancia capital. Este período se verá marcado por el combate encarnizado entre los partidarios del neoclasicismo y los del neogoticismo. El culto de los órdenes dará lugar a la utilización de todas las variedades de pilastras y columnas, adosadas o integradas, con el obligado acompañamiento de frontones, frisos con follajes y almohadillados a la italiana. En esta noble empresa, los antiguos pensionistas de la Villa Médicis, los titulares del gran premio de Roma se revelaron sin rival, ya que habían pasado mucho tiempo observando los monumentos antiguos, lápiz en mano.

Sus enemigos, que disponían de un terrible portavoz en la persona de Viollet-le-Duc, construían en gótico del mismo modo que Balzac escribía sus Contes drolatiques en pseudo-antiguo francés. Cuando Jérôme Peturot quiere hacerse construir una casa", se dirige a un joven maestro melencólico que le propone, a su elección, el románico, el gótico lanceolado, el radiante, el flamígero, o el lombardo.

Un espacio racional

El interior de cada apartamento ofrece una ordenación racional que ya no se revisará hasta pasado mucho tiempo. Comprende obligatoriamente un espacio público de representación, un espacio privado para la intimidad familiar y espacios excusados. Después de la entrada, la antecámara, destinada a la distribución, se impone como un tamiz que no puede franquearse sin ser invitado uno a ello. Es la «plataforma giratoria» de la vivienda burguesa. A comienzos del siglo XIX, este espacio, cuando es lo suficientemente amplio, puede convertirse en salón comedor. La comprobación nos la ofrece Balzac: «La baronesa alojó a su hija en el comedor, que se transformó inmediatamente en alcoba (...) la antecámara se convirtió, como en muchas casas, en comedor.»

Este salón comedor, cuando llena plenamente su cometido, se revela como un lugar de primera importancia. La familia se ofrece aquí como espectáculo a sus huéspedes, expone su vajilla de plata y exhibe un centro de mesa fabricado por un orfebre de moda. Pero el almuerzo es también un momento privilegiado en las relaciones sociales: «Es alrededor de la mesa cuando se tratan los negocios, se declaran las ambiciones y se deciden los matrimonios. Y, a la vez, se amplía el horizonte de la gastronomía: signo de prestigio y de excelencia como es, reviste también aspectos de conquista, se vuelve instrumento de poder y es prenda del éxito y la dicha. ». Son muchos los cuadros que han reproducido las múltiples secuencias de estos almuerzos minuciosamente preparados, tanto en la presentación de la mesa como en el menú, que ciertos amos de casa no vacilaban en hacerse servir una vez antes de someterlos a sus invitados.

Además de espacio de sociabilidad, el salón comedor es también el lugar del encuentro cotidiano de los miembros de la familia. Aunque se diría que en el curso del siglo XIX vino a perder su carácter de intimidad. Un autor al menos lo ha advertido: «Acabada la comida, levantado el mantel, la lámpara puesta de nuevo sobre un pie, la esposa tomaba un bordado, el marido un libro o su periódico, los niños un juguete, y se charlaba libremente.». De creer a Cardon, el comedor era la habitación en que con mayor frecuencia se quedaba la madre de familia, porque la iluminación era en ella mejor. Cardon piensa sin duda en las antiguas mansiones del barrio

de Saint-Germain y del Marais transformadas en casas de alquiler. En la mayor parte de las construcciones de los años 1860-1880, la pieza reservada para comedor recibe su luz de unos patios interiores sombríos y estrechos. Y de ahí su progresivo abandono, salvo en las horas de las comidas, en favor de la salita, recinto agradable calculado para la lectura y las labores de aguja.

No todos los burgueses pueden disponer de uno, pero todos ellos se hallan dispuestos a los mayores sacrificios a fin de tener un «gran» salón. No puede concebirse una vivienda habitada por un miembro de las clases acomodadas que carezca de ese espacio teatral que emparenta a la nueva sociedad con la antigua en el marco de una comunidad ritual, la recepción en días fijos: los pintores de la vida mundana de finales de siglo, un Béraud o un Tissot, la han magnificado incansablemente.

No hemos de olvidar que entre gentes francamente pequeño-burguesas, entre las que las relaciones se reducen prácticamente a la familia, el salón es un lugar casi muerto, con sus muebles recubiertos de fundas protectoras. Determinados especialistas en las distribuciones interiores acabarán por protestar contra la existencia de esta pieza deshabitada y la declararán inservible. En realidad subestimaban gravemente su importancia simbólica, la marca de pertenencia a una clase: la posesión de un salón significaba mundanidad y sociabilidad, o sea dos características burguesas.

El espeso velo corrido sobre la menor manifestación sexual, a partir de comienzos del siglo XIX, se concretó en la especialización de un recinto sagrado, la alcoba conyugal, templo de la generación y de la voluptuosidad. La época en la que era posible recibir en una habitación provista de un lecho parece definitivamente periclitada. Un verdadero tabú pesará en adelante sobre cualquier espacio calificado como «alcoba», como si el hecho de penetrar en él sin una razón precisa expusiera a terribles peligros.

Señalemos además que no se encuentra ninguna referencia explícita a un espacio propio de los niños en los tratados de arquitectura del siglo XIX -ni de antes-, lo que se verifica también con el examen de las casas de muñecas. En sus primeros años, la progenitura de los burgueses se halla encomendada a las nodrizas, y con mucha frecuencia, desde la clase de séptimo, a los internados; serán numerosos los autores de memorias que lo refieran hasta 1914.

Atestado y confortable

Cuanto más se avanza a lo largo del siglo, más se va pareciendo el apartamento burgués, en su mobiliario, a un almacén de antigüedades en el que la acumulación parece ser el único principio director de la composición interior del espacio. Las épocas y las civilizaciones más diversas se mezclan con el comedor Renacimiento junto a la alcoba Luis XVI, mientras que una sala de billar morisca da a una galería adornada con detalles japoneses. Y todo ello en medio de una superabundancia de tejidos, de tapicerías, de sedas y de alfombras que cubren hasta la menor superficie libre. Es el reino del tapicero, que llegará a enmascarar las, «patas» de los pianos, La pasamanería conoce entonces su edad de oro, y se impone la borla: la decoración francesa empleará muchos años en desembarazarse de semejante fruto.

A. Daumard ha dado la siguiente explicación de esta singular actitud. A lo largo del siglo XIX, los burgueses, sobre todo los parisienses, que eran los que principalmente daban el «tono», se hallaban aterrorizados por las alteraciones populares. Y buscan en sus casas el sweet home que los haga sentirse seguros: “El espacio se reparte simbólicamente en interior / familia / seguridad y exterior / extrañeza / peligro”. No dejar las paredes desnudas, ni el tillado de madera, ni el embaldosado, como en la casa de los pobres se convierte en una obsesión. Un redactor de *L'Illustration* -la revista más importante de la burguesía- describe este nuevo espacio, el 15 de febrero de 1851: «La reunión familiar tiene lugar en la salita bien aislada con buenos cortinones, visillos de seda y las dobles tapicerías que cierran herméticamente las ventanas (...). Una buena alfombra yace a los pies (...) Una profusión de telas cubre las ventanas, se extiende sobre la chimenea y oculta el maderaje. La madera seca, el mármol frío se disimulan bajo los terciopelos o la tapicería.»

Lugares malolientes

A la vez que receptáculo de la vida mundana y de la vida familiar, la vivienda burguesa debe igualmente asegurar ciertas funciones de transformación y de excreción. Hay que conservar los alimentos y que desembarazarse de las aguas residuales y de las deyecciones intestinales. Ahora bien, en estos dos terrenos en que la racionalización debiera haber jugado un gran papel, se constata una extraña solución de continuidad. Aquí lo que está en juego es lo vital, la relación directa con el cuerpo: se advierte que la sensibilidad de la nueva clase dirigente ha hecho descender considerablemente su umbral de recepción con respecto a lo que tiene que ver con lo «sucio». No tiene por tanto nada de sorprendente que, durante el siglo XIX, los arquitectos, a un mismo tiempo representativos y dependientes de su clase de origen, desterraran la cocina de su campo de

tiempo representativos y dependientes de su clase de origen, desterraran la cocina de su campo de actividad. La confinan en el extremo de la vivienda: ese lugar lleno de humos, de olores agrios, ocupado por un horno cuyo calor afecta al cutis, no es decididamente frecuentable. Habrá que aguardar a finales de siglo para ver cómo los higienistas, discípulos de Pasteur la denuncian como guarida de moscas y antro polvoriento donde se disimula el bacilo de Koch.

La misma indiferencia rodea el cuarto de baño, atestado de jarros y palanganas. En París, el agua corriente no llegará a las últimas plantas de los inmuebles de la orilla derecha hasta 1865, y a los de la orilla izquierda sólo diez años más tarde. No importa que el cuarto de baño -si lo hay- esté lejos de las alcobas, porque su material no es de uso diario. El agua sólo adquirirá su significación actual después de los descubrimientos de Pasteur, que harán del hecho de lavarse las manos una nueva obligación social.

Donde más se pone de relieve el desdén del burgués por las necesidades corporales es en la cuestión de los retretes. Algunos modelos de cuartos de aseo higiénicos -en relación con el agua-, habían aparecido ya en el siglo XVIII, como lo atestigua la célebre colección de Mariette. Pero su difusión sólo se llevará a cabo pasada la primera mitad del siglo siguiente. La creencia en el valor del abono humano persiste durante mucho tiempo, y los poceros parisienses siguen acarreado cada noche las materias a Montfaucon. Las emanaciones gaseosas resultantes infectan la atmósfera de la capital. Si bien no es del todo ignorado el inodoro inglés - en Gran Bretaña hay una legislación completa al respecto ya desde 1855-, en Francia se le considera como una espantosa complicación: consumo abusivo de agua y pérdidas considerables para la agricultura.

En París, la obligación de la fosa o pozo negro se respeta más o menos desde el decreto imperial de 1809, pero en provincias persisten las prácticas medievales. En Lyon, la evacuación de materias al Ródano no llama la atención a nadie; en Marsella, de 32.653 casas censadas en 1886, 14.000 no poseen ningún dispositivo de evacuación de aguas fecales: en cada piso, las deyecciones se recogen en un cubo que se vacía de inmediato en el arroyo; en Burdeos, hay 12.000 fosas mal construidas que envenenan las capas freáticas.

¿Quién sube hasta el sexto?

Queda un último espacio de confinamiento en el inmueble burgués, se trata del sexto piso, en el que ahora se relega a los domésticos. El Antiguo Régimen ignoraba semejante segregación, porque las gentes de casa, hasta la Revolución, formaban parte de la familia. Con la sociedad jerarquizada instalada desde comienzos del siglo XIX, los sirvientes ya no pueden seguir durmiendo en el espacio de sus amos, a los fines de evitar todo tipo de «promiscuidad». Situados en el punto más bajo de la pirámide social, no tienen derecho más que a un mínimo que les permita reconstruir exactamente la fuerza de trabajo necesaria durante largas jornadas de una labor de Sísifo.

Habrán de contentarse, por tanto, con reducidas viviendas dispuestas en el sexto o séptimo piso de las casas acomodadas. Desde 1828, existe uno de esos inmuebles, bulevar de Saint-Denis, en París, cuyo último piso tiene un corredor al que dan una serie de «cuartos de criadas» iluminados por tragaluces. Cuatro metros cuadrados de superficie, sin calefacción, con un mobiliario de desecho, un grifo y e inodoro a la turca en el descansillo; tal es el aspecto general de estos cuartuchos.

A pesar de todo no faltaron algunas autoridades de entre las más escuchadas que denunciases semejante escándalo. Uno de los primeros fue Jules Simon, que en L'Ouvrière llamó la atención sobre estos nuevos plomos tan terribles como los de Venecia. El profesor Brouardel, de la Academia de medicina, evoca el espectro de la tuberculosis descendiendo desde el sexto piso sobre las cunas mejor protegidas. Juillerat -el inventor del fichero sanitario de las casas de París- publicó un folleto que indicaba las condiciones que debía reunir un cuarto de criada para ser salubre. En la exposición de la Tuberculosis, en 1906, se exhibieron juntas las fieles reproducciones de un cuarto de criada del barrio de los Campos Elíseos -distrito VIII, el más chic y el más rico de la capital después de Luis Felipe- y de una celda de la prisión de Fresnes. Ésta resultaba ser habitable y salubre, aquél no. Pero en este aspecto nada cambiará hasta después de la segunda guerra mundial: los amos están dispuestos a ascender a todas las montañas del mundo, pero no se les ocurre nunca emprender el ascenso al último piso de sus casas.

Con fachada a vías cada vez más frecuentadas -los atascos de París y de las grandes ciudades no hacen más que aumentar a lo largo del siglo XIX-, y bloqueado por patios estrechos, auténticos albañales infestados por las emanaciones de las cocinas y los retretes, el inmueble burgués, pese a sus trescientos metros cuadrados por piso -superficie que irá por otra parte reduciéndose-, no es más que una fachada social falsamente racional, una falsa apariencia mundana. La tarea de acabar con esta imagen de una clase que no había conseguido nunca llegar a expresarse mediante un proyecto constructivo logrado, le corresponderá al movimiento internacional de

la, arquitectura moderna, a lo largo del período de entre-guerras, sin olvidar las valerosas posturas adoptadas por un Francis Jourdain desde 1910.

Pudrideros urbanos

La edad de oro del tugurio

Las condiciones de alojamiento de las clases dolientes fueron dejadas a un lado durante mucho tiempo por los especialistas de la historia social que se contentaban, a este respecto, con calificativos que tenían más que ver en la mayoría de los casos con la estética. Resulta chocante ver a Henri Sée -hombre de izquierda-reprocharle a Arthur Young, en su visita a Francia en vísperas de la Revolución, que denunciara las calles tortuosas de las viejas ciudades en nombre de la higiene y no apreciara su «pintoresquismo» 66. Mucho más recientemente, la leyenda redactada por Louis Girard para acompañar una fotografía de Marville tomada en tiempos de Segundo Imperio: «La intimidad pintoresca de la vieja ciudad», puede parecer muy singular después de los trabajos que han caracterizado los dos últimos decenios.

Se sabe ahora que el escándalo de las condiciones de vivienda populares fue proclamado por los reformadores sociales procedentes de los horizontes más diversos, desde los partidos conservadores hasta los anarquistas «antipropiedad». Por lo que hace a París, que fue el terreno más examinado, las observaciones abundan desde comienzos de siglo XIX. Coinciden todas ellas unánimemente en la exigüidad y la insalubridad generales de la vivienda obrera, lo que confirmará la encuesta oficial llevada a cabo después de epidemia de cólera de 1832, que causó 18.602 víctimas en la capital. Concluye en estos términos la relación: «Donde la población miserable se hallaba amontonada en alojamientos sucios y estrechos, es donde la epidemia ha multiplicado sus víctimas.» En las callejuelas más estrechas y más sórdidas, la tasa de mortandad por el cólera llegó a ser del 33,87 %; en las otras, del 19,25 %.

Durante el Segundo Imperio, Haussmann no se ocupa más que de los barrios elegantes y fuerza a los proletarios al éxodo a la periferia. Al margen de sus brillantes ensanches, los tugurios prosperan a placer. A finales de 1859, Louis Lazare, refiere en su *Revue municipale* los hechos siguientes: «Al recorrer la ciudad de París hasta las fortificaciones, hemos registrado 269 callejuelas, enclaves, patios, pasajes o casuchas levantados al margen de cualquier intervención o control municipal. La mayoría de estas propiedades particulares, gobernadas arbitrariamente por sus detentadores, resultan repugnantes a la vista y revuelven el estómago.» A propósito de estas formas de «gobierno arbitrario», Zola presenta, en *L'Argent*, a un propietario que vigila su conjunto de casuchas, «miserables construcciones de barro, o hechas con viejas planchas y chatarra, que parecen montones de escombros en torno al patio interior», y luego su casa, construida con sólidos bloques de piedra y situada al borde de la calle.

Con el último cuarto del siglo XIX empiezan a imponerse en el análisis de los hechos sociales los procedimientos cuantitativos. Va a ser posible en adelante disponer de abundantes fuentes de cifras que refuercen con su peso los testimonios cualitativos cuya aportación seguirá siendo no obstante siempre preciosa. Se multiplican los documentos oficiales a propósito del chabolismo: la descripción de las barriadas de chabolas de Juana de Arco, Doré y los Kroumiers se convierte en un clásico de la investigación social que practican numerosos médicos y «filántropos».

Estos observadores descubren en los distritos populares, XI, XIII, XIX y XX, la existencia de barriadas, travesías y callejones dominados por auténticas mafias de arrendatarios fuertes: después de haber alquilado terrenos por varios años, estos promotores los cubrían enseguida de construcciones de una sola planta, la mitad de tablas y la otra mitad de cascotes, que luego dividían en viviendas alquiladas por semanas. Habría que hablar además de los nuevos colonos instalados sin derecho alguno en la zona *non aedificandi* del anillo de fortificaciones de M. Tliers que habían demostrado su inutilidad durante el asedio de París en 1870. Venían a sumarse a los antiguos propietarios, presentes ya en el momento de la edificación de la zona, sin que se preocuparan lo más mínimo por ningún vano papeleo. Con unas cuantas estacas y unos alambres, aquellos audaces pioneros delimitaban, en territorio «apache», una concesión que luego agrandaban subrepticamente para alquilarles las parcelas a otros menos listos que ellos.

Del falansterio a las ciudades patronales

El ingeniero Considérant presenta el falansterio

El concepto de hábitat unitario, invención de Charles Fourier, sirvió de referencia -oculta o reconocida- para numerosos sistemas y experiencias concretas en el terreno de la vivienda popular, y ello hasta nuestros días: sigue surtiendo efecto la herencia del profeta de la Armonía. Como sagaz observador de las realidades de

su época, no podía ignorar algo que saltaba a los ojos: «Las costumbres civilizadas amontonan en un granero a una treintena de obreros, hombres y mujeres, todos revueltos, muy moral y decentemente: nuestros moralistas, enemigos de la promiscuidad en la industria, la establecen sólo en los puntos en que les parece conveniente, como en las viviendas de los pobres y los enfermos, a los que se ve amontonados como arenques en los desvanes y en los hospitales.» Fourier había visto y habitado «las ciudades sucias y repugnantes», lo mismo que las aldeas, «aglomeraciones y chozas asquerosas».

En su sociedad ideal, en lugar de habitar un «caos de casuchas que rivalicen en suciedad y deformidad», las familias se encontrarían agrupadas en «falansterios» o «palacios solidarios» capaces de acoger tres mil quinientas personas. Fourier nos ofrece su plano esquemático acompañado de una breve descripción. La idea será recogida por Víctor Considérant, uno de los primeros vulgarizadores de su pensamiento.

El edificio imaginado por él no se aparta del prototipo sugerido por el maestro, tan sólo aparece completado, en algunos puntos, con la precisión del técnico y gran abundancia de fórmulas. De esta magnífica forma fija Considérant la estructura de la nueva vivienda: «En la construcción societaria, todo está previsto y provisto, organizado y combinado, y el hombre es el amo del agua, el aire, el calor y la luz.» El agua corriente, caliente y fría, llegará a cada apartamento, así como habrá también una verdadera instalación de calefacción central: «Un único calorífero central basta para distribuir el calor por todas las partes del edificio: galerías, talleres, salas y apartamentos. Este calor uniformemente distribuido es conducido a las diferentes habitaciones por un sistema de tubos de comunicación provistos de llaves de paso mediante las cuales se varía y gradúa a voluntad la temperatura, en cualquier lugar del palacio societario.»

El falansterio se hallará dividido en apartamentos de diversos tipos, amueblados o no, para todos los presupuestos. Gracias a un sistema de aprovisionamiento al por mayor, el restaurante comunitario servirá comidas a precios de coste. La calle-galería encristalada a la que dan, en cada planta, todas las viviendas, estará ventilada en verano, caliente en invierno, y asegurará la unidad del palacio societario: «La galería que ciñe los costados del edificio societario y constituye como su extensa cintura, que une todas las partes a un todo, que establece el contacto entre el centro y los extremos, es el canal por el que circula la vida en el gran cuerpo falansteriano, es la arteria que desde el corazón transporta la sangre a todas las venas.»

Verdaderamente funcional, el edificio falansteriano no será sino una «máquina de habitar»: «Habrá que armonizar en él el agua, el fuego, la luz, el granito y los metales; al arte le corresponderá maridar con sus manos poderosas todos los elementos a la vez; ¡será una auténtica creación!»

«Semejante ideal es demasiado bello para no ser posible», exclama Considérant al final de su obra: «Si vosotros tenéis una casa, no todo el mundo la tiene. Hay quienes pasan demasiado frío en invierno y demasiado calor en verano, ¿lo sabíais? Hay gentes cuyo jergón de paja se empapa demasiado cuando llueve, y cuyo suelo se les convierte en barro. Pero el hombre no está hecho para vivir en cualquier madriguera. No es un animal que viva bajo tierra; ¡es preciso que tenga una vivienda!»

No hay ningún problema por absurdo que parezca que la humanidad no haya tratado de resolver, y en cambio cualquiera se subleva contra la idea de determinar las leyes de una arquitectura armónica de acuerdo con el organismo humano. Como politécnico y oficial que es, Considérant sabe que cada año se gastan miles de millones en Europa en construir, conservar o derribar innumerables fortificaciones de todo género. ¿No se puede dedicar una fracción de tales sumas a inversiones más productivas e incluso más fáciles que la construcción de un navío?: «¿Es más fácil alojar a 1.800 hombres en pleno océano, a 1.800 leguas de cualquier costa, que alojar en una construcción unitaria a 1.800 excelentes campesinos en plena Champagne o en tierra de Beauce?» Como diputado en la Asamblea constituyente, durante la Segunda República, Considérant presentó, el 14 de abril de 1849, una proposición de ley tendente a hacer financiar por el Estado la experiencia de una comuna societaria. Se trataba de instalar a quinientas personas en un terreno situado en las proximidades de París. El Estado construiría a sus expensas las edificaciones de vivienda y de explotación, y su propiedad retornaría a sus manos al expirar la concesión. La Asamblea no llegó siquiera a discutir el proyecto. Pero los epígonos de Fourier no renunciaban a la pieza maestra de la ideología fourierista. Y relevaron a Considérant haciendo suyo su proyecto bajo distintas formas.

En la primera fila de estos militantes se sitúa el novelista Eugéne Sue, cuya audiencia en los medios populares fue muy considerable como es bien sabido. Fue efectivamente el escritor que más contribuyó a la difusión de las ideas de Fourier. En *El judío errante*, aparecido en 1844, su héroe, el industrial Franlois Hardy, practica el fourierismo sin saberlo. Había edificado en favor de sus obreros, en los alrededores de París, una «casa común» conforme a los cánones de su maestro, con una habitación y un cuarto de baño para los célibes, y tres habitaciones para los matrimonios.

Calland y su «palacio familiar»

Sin embargo, aún no había aparecido ningún falansterio en el paisaje social cuando un arquitecto, Victor Calland, por los años 1850, recupera el proyecto de Fourier y lo bautiza como «palacio familiar». Su inspiración se situaba exactamente en la línea de la teoría del maestro: «El palacio de familia es un plan de unidad social, fundado en la libertad individual, aplicado a las necesidades de la vida doméstica, y puesto de manifiesto por una nueva arquitectura, realizable en todas partes. Reunir en un punto dado un centenar de familias por lo menos; agruparlas en un vasto edificio armoniosamente dispuesto, a fin de que cada uno pueda disfrutar en él de toda su libertad de existencia; inducir las a combinar con inteligencia sus fuerzas, sus recursos e incluso sus placeres sociales, y, de este modo, centuplicar inevitablemente su suma; y finalmente, hacerlas pasar del estado de aislamiento y antagonismo al de proximidad, solidaridad y asociación: tal es el propósito fundamental de esta concepción.»

A pesar del apoyo de Melun -Calland se alineaba entre los fourieristas católicos- a esta empresa de reconciliación social, ya que el arquitecto había dado a conocer su proyecto de una ciudad de 84 apartamentos que habría reunido 60 familias obreras y 24 acomodadas, los capitalistas no dieron ninguna muestra de interés por ella. A pesar de lo cual, el «palacio familiar» iba a inscribirse enseguida en la historia de la vivienda popular. Esto se le debe al único discípulo de Fourier que logró una obra duradera y fecunda, el industrial Jean-Baptiste André Godin.

No faltan los estudios dedicados al fundador del Familisterio y a sus diversas experiencias de asociación entre el capital y el trabajo 92. Aquí vamos a limitarnos a destacar el Familisterio de Guise como auténtica experiencia falansteriana tanto en su filiación como en su espíritu.

El sueño de Fourier realizado por Godin

Según Marie Moret, Godin se sintió conquistado por los ideales de Fourier con ocasión de la lectura de un artículo aparecido en 1842, en *Le Gueux de Saint-Quentin*, un periódico local. De hecho, al año siguiente, entró en contacto con los falansterianos de París y empezó a comportarse muy pronto como un militante convencido. Se documenta, suscribe cuanto le parece necesario, escribe en *Démocratie pacifique*, órgano de la secta, y se convierte en el celoso propagandista de la escuela en todas las ciudades que visita para colocar sus productos. Su fábrica de hornos de cocina y estufas, instalada en Guise (Aisne) en 1846, prospera mientras tanto. Pero la fortuna que amasa no representa para él más que un instrumento al servicio de la humanidad.

Es a comienzos del Segundo Imperio cuando se ve aparecer en la correspondencia de Godin la idea de una construcción destinada a sus obreros. En efecto, el 16 de marzo de 1853 escribe las líneas siguientes al falansteriano Cantagrel: «Me he preguntado ya muchas veces si mi posición no me permitiría levantar, junto a mi establecimiento, una ciudad obrera en la que mis trabajadores podrían disfrutar de un verdadero bienestar, en relación con la situación en que ahora viven.»

En 1857, el número de noviembre del *Bulletin du mouvement sociétaire en Europe et en Amérique* llama la atención de Godin sobre un folleto titulado *Supresión de los alquileres mediante la elevación de los arrendatarios al derecho de propiedad*, del que se ofrecían amplios extractos. Se trataba en efecto de un folleto de Calland, y Godin, después de haberlo leído, escribió inmediatamente a su autor. Le confiaba su proyecto de hacer construir viviendas obreras y cómo lamentaba que nadie se hubiese interesado por la arquitectura societaria: hasta el presente los arquitectos únicamente se habían preocupado de aislar a las familias. En conclusión, le preguntaba a Calland en qué condiciones aceptaría trazar para él un proyecto de ciudad obrera.

El arquitecto Lenoir, un amigo de Calland, fue a Guise y sometió a Godin un proyecto, pero las cosas no quedaron aquí. El industrial adquirió un terreno de 16 hectáreas en 1858 y llevó a cabo él mismo los planos de su edificio: los cimientos se pusieron en abril de 1859. Godin nos dejó una descripción completa de su Familisterio -con planos y dibujos- en *Solutions sociales*, su obra principal.

Por primera vez desde que Fourier había lanzado su idea, se ofrecía a familias obreras una edificación moderna destinada a vivienda. Convencido del acierto de la teoría de Considérant sobre la disposición del aire, el agua y la luz en el falansterio, Godin se aplicó a la completa realización de aquellas ideas:

1- El aire: sistema de conductos de ventilación en cada apartamento; chimeneas en el muro con orificios dispuestos de antemano a fin de recibir los tubos de cocinas y estufas; patios encristalados ampliamente aislados; agua: grifos en cada planta; lavadero en una edificación especial, con secadoras y tendedero; cuartos de baño y piscina cubierta -50 metros cuadrados- con suelo amovible para uso de los niños.

3- La luz: cada vivienda da a la fachada exterior y al patio interior; de noche, todas las partes comunes se hallan iluminadas con gas.

Además, y esto era invención personal de Godin, única en su época, cada piso se hallaba equipado con un «cuarto de basuras», o dicho de otro modo, vaciadero de basuras de una anchura suficiente para la evacuación de las cenizas.

Deseoso de reemplazar mediante «instituciones comunes los servicios que los ricos extraen de su servicio doméstico», Godin había creado un servicio de limpieza general del Familisterio: la recogida (le basuras y la limpieza de patios, escaleras, galerías, fuentes, retretes, etc.), se hallaban aseguradas por asistentes asalariadas.

Igual que M. Hardy, el fabricante de El judío errante, Godin estableció un servicio médico basado en el principio de las sociedades de socorros mutuos. Mediante una cotización de 1 a 2,50 francos al mes, cada habitante del Familisterio podía recibir los cuidados de un equipo médico compuesto por dos médicos y una comadrona disponibles a diario. Los medicamentos eran gratuitos y los trabajadores que guardaban cama tenían asegurada una asignación diaria. Los enfermos podían hallarse aislados de sus familias e instalados en alcobas amuebladas dispuestas al efecto.

Tales fueron las principales disposiciones del Familisterio en favor de sus habitantes. Las completaban un «taller culinario» que preparaba platos cocinados " y una cooperativa de consumo que vendía un gran número de artículos y objetos manufacturados a precios muy reducidos. También a este respecto, las ideas de Godin eran muy claras: «Los comerciantes -escribía- adquieren al por mayor, para las necesidades del público, lo que venden luego al detalle, con el beneficio que pagan los consumidores. Esto disminuye para estos últimos la cantidad de productos y objetos que pueden adquirir, ya que es preciso que cada uno abandone una parte de sus recursos en manos de los que no producen; pero con la multiplicación de las poblaciones, y la insolidaridad de sus intereses, el público no ve, en la multiplicidad de los intermediarios, sino un medio más fácil de obtener las cosas de primera necesidad en todos los terrenos siendo así que por el contrario lo que hay en todo ello es el impuesto más oneroso sobre el consumidor.»

De esta forma, Godin llevó a su realización la utopía de la escuela societaria: «Como no cabe la posibilidad de convertir la choza o el tugurio de cada familia obrera en un palacio, hemos querido instalar en un palacio la vivienda del obrero; el Familisterio, en efecto, no es otra cosa: es el palacio social del porvenir.» El pobre se encontraba por fin con «los equivalentes de la riqueza» gracias a los medios siguientes: «Colocar la familia del pobre en una vivienda cómoda; rodear esta vivienda de todos los recursos y todos los adelantos de que está provista la casa del rico; hacer que la vivienda sea un lugar de tranquilidad, de placer y de reposo; reemplazar, mediante instituciones comunes, los servicios que el rico consigue con el personal doméstico.»

El palacio social de Godin, tal como Fourier lo había previsto para su falansterio, se hizo célebre a partir de 1865, fecha de la ocupación efectiva de la edificación central. Lo visitaron numerosos periodistas de distintos países; la primera obra que se le dedicó, la de A. Oyon, lo presentó bajo la luz más favorable. Pero los liberales tradicionales no podían permanecer indiferentes ante semejante experiencia, a la que se apresuraron a oponer una batería de argumentos clásicos. En 1866, Jules Moureau se indigna ante la situación de «tutela» del habitante del falansterio: se le asegura la posesión de una vivienda y la procura de ropa y artículos de consumo sin verse obligado a discutir las condiciones de sus compras. En cuanto a la guardería, se trata de una institución perniciosa que aleja a la mujer del obrero de sus más queridos deberes de madre. «Un paso más -exclama Moureau- y todo el mundo sentiría pesar sobre su cabeza la losa de plomo del comunismo.» En consecuencia, no puede generalizarse una fundación de este género. «Es una curiosidad que no aporta ningún dato a la solución del problema perseguido.»

Cerca de medio siglo más tarde hallamos la misma apreciación en una tesis de doctorado en derecho, la de Fernand Duval. El Familisterio es un cuartel, «le sustrae al individuo una buena parte de su libertad, lo encierra en una multitud de reglamentos que paralizan su iniciativa».

Zola, que se había sentido entusiasmado con la lectura de algunas obras de vulgarización referentes al fourierismo ", visitó a su vez el Familisterio. Y no oculta sus sentimientos en las notas relativas a la composición de Travail (1901), novela en la que una comuna se metamorfosea en asociación conforme a las ideas de Fourier. Pero cuando se trata de la vivienda, se aleja de tales ideas. Zola no se inspirará en el palacio de Godin: «Casa de cristal. Desconfianza del vecino. No es posible la soledad. Ni la libertad (...). Orden, reglamento, confort, ¿pero qué ha sido del deseo de aventura, de los riesgos, de la vida libre y aventurera? No se puede vaciar todas las vidas en el mismo molde.»

¿Pero qué era lo que la «vida libre y aventurera» podía significar efectivamente para un obrero del siglo XIX que estaba seguro de encontrar los mismos tugurios a lo largo de todo el territorio francés? Se creería estar leyendo un texto referente a la vida de los pioneros del Far West. Zola compartía desde luego todas las ilusiones

de las clases dirigentes de su época sobre el poder mágico de la iniciativa individual. En el organizador de una nueva forma de vida comunitaria -que no se hallaba desprovista de constricciones, puesto que cada familisteriano tenía que llevar en el bolsillo un cuaderno de tapas rojas con el centenar de artículos del reglamento interior del palacio-, las clases dominantes habían descubierto al traidor que se la jugaba a la moral del liberalismo.

Lo mismo que el falansterio de Fourier magnificado por Eugéne Sue, este nuevo edén será celebrado por uno de los escritores Más populares de finales del siglo xix, Héctor Malot. Amigo de Vallés fue uno de los pocos que lo ayudaron después de la Comuna-, se inclinaba al socialismo utópico sin compartir todas sus audacias. En una novela titulada *En famille* (1893), el fabricante de hilados Paindavoine, influido por su nieta Perrine, hace construir un hospital y una casa-cuna -el «pouponnat», referencia expresa a Fourier para sus obreros y sus familias. Los célibes, hombres y mujeres, podrían hospedarse en dos hoteles cuya planta baja cuenta con un restaurante que sirve un sólido almuerzo por 0,70 francos: sopa, guisado o asado, pan y sidra. Cada familia dispondrá de su propia casa rodeada de jardín y tan sólo por 100 francos de alquiler al año. El nuevo modelo reconocido no es otro que Noisiel. Perrine había enviado a alguien a estudiar de cerca esta realización. De modo que las casas de Menier le habían gustado a Malot -dueño a su vez de un chalé-, como correspondía a su individualismo radical.

TEXTOS DE ARQUITECTURA DE LA MODERNIDAD

Montaner, Oliveras y Hereu

ENSAYO SOBRE LA ARQUITECTURA Y SOBRE LA PINTURA

Francesco Algarotti

El Saggio de Francesco Algarotti debe inscribirse en el marco de las polémicas suscitadas ante el desgaste de la arquitectura barroca y la conciencia de la precariedad de las justificaciones teóricas sobre las que se apoyaba.

En su ensayo Algarotti nos presenta los argumentos de la crítica radical a la arquitectura del clasicismo formulada por Francesco, Lodoli e intenta rebatirlos para sostener la viabilidad de aquella arquitectura.

Una querrela, por tanto, entre un «antiguo» y un «moderno», en la cual Algarotti, a pesar de su, a veces, poco disimulada ironía, se nos muestra fascinado por la rotundidad de las ideas lodolianas.

Del Saggio se ha seleccionado la parte en donde aparecen citados los argumentos de Lodoli y un corto fragmento final en el cual Algarotti, después de oponer a estos argumentos una defensa del origen ligneo de la arquitectura clásica y de la oportunidad de reproducir en piedra las formas surgidas de ese origen, arguye, como última y definitiva razón, el derecho del arte a crear ilusiones, «mentiras» más bellas que esa «verdad» racional que Lodoli reclama como instrumento capaz de dar a la arquitectura la «flor de una casi eterna juventud».

(Francesco conde de Algarotti. Venecia 1712-Pisa 1764. Saggio sopra l'Architettura (1756). Aparecido por primera vez en F. Algarottí, Opere varie. Venecia, 1757.)

El espíritu filosófico, que tan grandes progresos ha hecho en nuestra época y que ha penetrado en todos los ámbitos del saber, se ha convertido en cierto modo en censor de las bellas artes y, en especial, de la arquitectura. Y como le es connatural investigar en las razones primeras y vérselas con los principios de las cosas, se ha puesto a examinar con sutileza los fundamentos del arte de construir y, finalmente, ha planteado cuestiones que tienden a nada menos que a minar su base y a demostrar que se asienta en el vacío. Autor de tal novedad es un filósofo del que la doctrina de Vitruvio tiene tanto más que temer cuanto que posee una fantasía fecunda en ideas, cierto modo de razonar a la vez robusto y adecuado para la mayoría y sabe, además, manejar con gran destreza las armas socráticas. A menudo me ha ocurrido oírle discutir sobre alguna materia con placer y provecho nada desdeñables; en otras ocasiones he hecho, también, todo lo posible por resolver las cuestiones que planteaba a fin de mantener en pie un arte al que de nada servirán ante los pensadores la aprobación y la autoridad de tantos siglos si no está flanqueado y defendido por la razón. Ahora, a fin de explicarme a mí mismo una cuestión de tanta importancia, he expuesto brevemente la suma de los argumentos que él solía proponer y casi lanzar en contra de la arquitectura y, junto con ellos, las soluciones que he creído más convenientes. Muchos y variados son los abusos que de una u otra manera siempre se han introducido en cualquier producción de las artes y las ciencias. [...]

Pero nadie descubrió en la arquitectura mayor número de abusos que un esforzado contemporáneo nuestro, abusos que no han introducido gentes bárbaras, sino aquellos pueblos famosos en todo género de disciplinas reguladoras y maestras de las demás. No lo frena ni la autoridad del tiempo ni la nobleza del ejemplo. Pretende someterlo todo al más riguroso examen de la razón. Y al no tener otro fin que la verdad, inculcarla y mostrarla en facetas e imágenes diversas, de igual modo que hizo Sócrates con la filosofía, él pretende purgar a la arquitectura de las declaraciones vanas, por decirlo así, y de las falacias de los sofistas.

La buena manera de construir, dice, ha de dar forma, adornar y mostrar. Tales palabras, interpretadas por él mismo, significan en nuestra manera corriente de hablar que no ha de verse nada en una construcción que no tenga su propio cometido y no sea parte integrante de la obra misma, pues la ornamentación será enteramente consecuencia de lo necesario, mientras que no será otra cosa que afectación y falsedad todo cuanto los arquitectos introduzcan en sus obras más allá de este propósito al cual, en la edificación, todo está ciertamente ligado. [...]

Hemos de creer que el filósofo ni tan siquiera se hubiera decidido jamás a aceptar la más mínima existencia de belleza en donde no se encontrase alguna utilidad. [...]

Aún me parece oírle decir: ¿Qué persona en su sano juicio no se burlaría de quien osara presentarse en mitad del Foro revestido con una armadura, tanto en el caso de que tal armadura fuera feísima como en el de que fuese cincelada por un Cellini ?

«¿Quién no se burlaría del que mantuviese en Venecia a corceles ingleses, o en tierra firme a gondoleros de regata? No se deberá dar forma, insiste, a nada que no tenga también una auténtica función. Daremos con toda propiedad la denominación de abuso a cuanto se aleje, sin importar en qué medida, de ese principio, verdadero fundamento y piedra angular sobre el que ha de reposar el arte de la arquitectura.»

Esta sentencia podrá parecer a la mayoría de un exagerado rigor. Quizá diga que se pretende ir con excesivas sutilezas y hacer que el arte de construir del hombre sea más exigente que la naturaleza misma en sus obras; pues ésta, aunque jamás actúa en vano y hace todo con medida y razón, sin embargo, al haber puesto mamas incluso a los animales machos y haber cubierto con un penacho las cabezas de muchas aves y realizado otras cosas semejantes, carentes de cualquier utilidad, parece como si se hubiera complacido con lo que es mero ornamento y que, a veces, también ella ha condescendido en sus productos con una belleza nada mecánica. Pero por más austero que el filósofo pueda parecer en sus principios, se deberá confesar que hasta aquí no se aleja gran cosa de la sana doctrina de los mejores arquitectos. Vignola, en el interior de San Andrea di Pontemolle suprimió en la cornisa el goterón y el friso, dejando sólo el arquivado para imposter la bóveda. Palladio no colocó nunca en las fachadas de los templos dos órdenes superpuestos, sino que acostumbró siempre a realizarlas de tal modo que, por así decirlo, podía leerse en el frente de un edificio la manera como estaba construido por dentro. Este mismo autor, tan minucioso, acusa de manera especial en el capítulo de los abusos a quienes, para dar a sus obras mayor donaire y algo de pintoresco, se alejaban del rigor de las reglas; a quienes, como dice Vasari, perseguían más la gracia que la medida. También otros, que recientemente han reflexionado con mayor sutileza sobre la arquitectura, defendieron el desnudamiento de los edificios de buena parte de sus adornos, cuando fuesen inútiles. A la postre, esta desnudez tiene algo de refinamiento o corrección, que atribuirnos a la doctrina del mismo Vitruvio, quien escribió que nadie debe representar en imágenes lo que no puede ser de verdad.

Pero la cosa no acaba aquí. El filósofo, firme en su principio básico de que la buena arquitectura ha de dar forma, adornar y mostrar y que en ella han de ser una misma cosa función y representación, va más allá con sus argumentos y deduce de ellos una consecuencia terrible. Se trata de que debemos condenar, no parcialmente sino de manera global, a todos los edificios, tanto antiguos como modernos, y en especial a los que más se envanecen de su belleza y se han decantado como ejemplos del arte. Fueron fabricados de piedra y muestran ser de madera; las columnas figuran postes de pie que sostienen el edificio, la cornisa el soporte de su tejado, y los abusos llegan a tanto que los edificios de piedra se consideran tanto más bellos cuanto más representen en todas sus partes y estructuras y con mayor exactitud y semejanza, las obras hechas de madera. El más solemne abuso, decía, de cuantos nunca se hayan podido imaginar, el cual, al estar arraigado desde hace tanto tiempo en las mentes humanas, requiere el mayor esfuerzo de la razón para extirparlo de allí. Estamos muy lejos de que función y representación sean en los edificios una sola e idéntica cosa; al contrario, se encuentran en la contradicción más patente. ¿Por qué razón la piedra no representa a la piedra, la madera a la madera y cualquier material a sí mismo y no a otro? Totalmente contrario a como se practica y enseña, la arquitectura debería ser según conviene a las cualidades características, la ductilidad o rigidez de las partes componentes y el grado de resistencia, la manera de ser o, en una palabra, la naturaleza del material con que se construye. En efecto, al ser la naturaleza de la madera diferente a la de la piedra, unas han de ser también las formas que en la construcción del edificio habrán de darse a la madera y otras las que se darán a la piedra. Nada hay más absurdo, añade, que el hecho de que una materia no se signifique a sí misma sino que deba significar otra distinta. Eso no es enmascarar, sino más bien un continuo mentir. De ahí nacen las grietas en la obra, las roturas, los hundimientos, como un claro castigo del agravio permanente cometido contra la verdad. No veríamos estos desórdenes si las formas, la construcción y la ornamentación se dedujeran de lo que exige la propia esencia e índole del material. Sólo de esa manera se logrará construir con verdadera razón arquitectónica. Al tratar la materia en todas sus partes, de acuerdo con su índole y su naturaleza, el resultado en el edificio será una correcta armonía y una perfecta solidez. Éste es el poderoso argumento, el ariete con el que el filósofo golpea con ímpetu y pretende echar abajo casi de un golpe toda la arquitectura moderna y antigua, a las que en algún momento sustituirá una arquitectura propia, acorde con la materia, sencilla, sincera, fundada en la verdadera razón de las cosas, por la cual los edificios se mantendrán sólidos y enteros y en la flor de una larguísima vida.²

Para concluir, diremos que los dos principales materiales con los que se acostumbra a construir: la piedra y la madera. La madera, que la naturaleza hace crecer en los campos, bella y decorada, contiene en sí,

² A este último párrafo del Saggio anteceden un conjunto bastante extenso de argumentos tradicionales, esencialmente basados en la idea de la cabaña de madera como modelo originario de la arquitectura grecorromana, con los cuales Algarotti intenta justificar la vigencia de los órdenes clásicos. (N. de T.)

como hemos visto, todas las variaciones imaginables de la arquitectura, incluso aquellas que, como las arcadas, las bóvedas y el estilo llamado rústico, parecen ser más propias de la índole de la piedra. Aparece allí donde la piedra, o el mármol, son muy escasos y conservan, en cierto modo, la tosquedad e irregularidad que tienen en las canteras de donde se extraen. Tal es, si no me equivoco, la razón de que la madera sea en arquitectura el material madre, por así decirlo, el que transmite a todos los demás sus formas particulares; pues todos los pueblos, por acuerdo casi común, han decidido no imitar y no representar en sus edificios de piedra, ladrillo o cualquier otro material, ningún material que no sea la madera. Sólo siguiendo ese camino pudieron los arquitectos dar a sus obras unidad y variedad, según queda dicho. Su intención fue perpetuar mediante materiales más duraderos las diversas modificaciones y gracias del menos durable, cuando un arte hijo de la necesidad, al pasar de las cabañas a los palacios, acabó al fin por recibir su perfección de manos del lujo. Si con ello los arquitectos mienten, tal como proclama el filósofo, no tendremos más remedio que decir: Más bella que la verdad es la mentira.

ENSAYO SOBRE LA ARQUITECTURA

Marc-Antoine Laugier

En el Ensayo de Laugier, el mito de la cabaña primitiva es utilizado de nuevo pero desde una perspectiva absolutamente renovadora. Es ahora la naturaleza, por medio del hombre primitivo, la que crea la cabaña y la constituye como modelo natural para toda imitación posterior. A partir de este modelo podrá descubrirse en épocas de confusión qué es lo esencial y qué lo espúreo en la arquitectura. Más concretamente -y eso es lo que ha inducido a Laugier a escribir su obra- cuáles son las «licencias» introducidas por el «capricho» barroco. La interpretación de Laugier del mito de la cabaña primitiva conlleva dos afirmaciones esenciales. Por una parte, la arquitectura aparece constituida con elementos: columnas, entablamentos, frontones, Paredes, puertas y ventanas. Estos elementos son vistos, por tanto, como partes esenciales, como piezas constitutivas del edificio, no como aditamentos meramente encaminados a conferirle orden, articulación y belleza. Por otra parte, pese a la reducida cantidad de elementos de que dispone, la arquitectura puede dar respuesta a las más variadas -y nuevas- solicitudes en virtud del número potencialmente infinito de combinaciones de que esos elementos son susceptibles. La arquitectura del neoclasicismo y la teorización de Durand ponen de relieve la capacidad renovadora de estas ideas.

(Marc-Antoine Laugier. Manosque 1713-1769. Essai sur l'Architecture. Primera edición anónima. París, 1753. Segunda edición aumentada. París, 1755. Edición facsímil: Essai sur l'Architecture. Observations sur l'Architecture. Pierre Mardaga. Bruselas-Lieja, 1978).

Quisiera persuadir a todo el mundo de una verdad de la cual estoy seguro: las partes de un orden de arquitectura son las partes mismas del edificio. Por tanto, deben ser utilizadas no sólo para decorar el edificio sino para constituirlo. Es preciso que la existencia del edificio dependa hasta tal punto de su unión que no pueda retirarse una sola de esas partes sin que el edificio se hunda. Si se tiene bien presente en el espíritu este principio tan razonable como luminoso, se evitará cómodamente una cantidad de errores derivados de una práctica que se obstina en seguir el principio contrario. No se considerarán como verdadera arquitectura todas esas pilastras, esos entablamentos adosados a macizos que están allí únicamente con fines decorativos y cuya arquitectura se puede destruir a golpes de cincel, sin que el edificio pierda nada más que un adorno. Por el contrario, las columnas aisladas que llevan su entablamento en platabanda, no dejarán jamás lugar a dudas sobre el verdadero espectáculo arquitectónico que ofrecen, pues salta a la vista que no se podría tocar ninguna de las partes sin dañar y arruinar el edificio.

Ocurre en la arquitectura como en todas las demás artes: sus principios se basan en la simple naturaleza, y en los procedimientos de ésta se hallan claramente marcadas las reglas de aquélla. Consideremos al hombre en su origen primero sin otra ayuda, sin otra guía que el instinto natural de sus necesidades. Necesita un lugar de reposo. En la orilla de un arroyo tranquilo ve que hay césped cuyo verdor naciente agrada a sus ojos, su tierna pelusa lo invita, se dirige hacia allí y blandamente tendido sobre ese tapiz esmaltado no piensa más que en disfrutar en paz de los dones de la naturaleza: nada le falta, nada desea. Sin embargo, al poco rato el ardor del sol que le quema lo obliga a buscar un abrigo. Repara en un bosque que le ofrece la frescura de sus sombras; el hombre corre a esconderse en su espesura y allí se encuentra a gusto. No obstante, mil vapores se alzan al azar, se encuentran y se unen, gruesas nubes cubren los aires, una lluvia espantosa se precipita como un torrente sobre este bosque delicioso. Mal protegido por las hojas, el hombre ya no sabe cómo defenderse de una humedad incómoda que lo cala por todas partes. Ve una caverna, se desliza en su interior y, al encontrarse al abrigo de la lluvia, se regocija de su descubrimiento. Pero nuevas molestias le incomodan también en esta

lluvia, se regocija de su descubrimiento. Pero nuevas molestias le incomodan también en esta estancia. Allí se encuentra en tinieblas, respira un aire malsano y sale de allí resuelto a suplir mediante su destreza las desatenciones y negligencias de la naturaleza. El hombre desea hacerse un alojamiento que lo abrigue sin sepultarlo. Algunas ramas caídas en el bosque constituyen los materiales aptos para su designio. Elige entre ellas cuatro de las más fuertes, las hinca perpendicularmente y las dispone en un cuadrado, sobre las mismas coloca otras cuatro atravesadas y sobre éstas dispone otras inclinadas a ambos lados y confluyentes en una punta. Esta especie de techo es cubierto con hojas lo suficientemente apretadas de modo que ni el sol ni la lluvia puedan atravesarlo, y he aquí al hombre alojado. Es verdad que el frío y el calor le harán sentir su incomodidad en su casa abierta por todo lados, pero entonces él llenará los vacíos entre los pilares y se encontrará seguro.

Éste es el camino de la simple naturaleza; gracias a la imitación de sus procedimientos es como nace el arte. La pequeña cabaña rústica que acabo de describir, es el modelo según el cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura. Aproximándose a ese primer modelo en la ejecución de la simplicidad sin otra ayuda, sin otra guía que el instinto natural de sus necesidades. Necesita un lugar de reposo. En la orilla de un arroyo tranquilo ve que hay césped cuyo verdor naciente agrada a sus ojos, su tierna pelusa lo invita, se dirige hacia allí y blandamente tendido sobre ese tapiz esmaltado no piensa más que en disfrutar en paz de los dones de la naturaleza: nada le falta, nada desea. Sin embargo, al poco rato el ardor del sol que le quema lo obliga a buscar un abrigo. Repara en un bosque que le ofrece la frescura de sus sombras; el hombre corre a esconderse en su espesura y allí se encuentra a gusto. No obstante, mil vapores se alzan al azar, se encuentran y se unen, gruesas nubes cubren los aires, una lluvia espantosa se precipita como un torrente sobre este bosque delicioso. Mal protegido por las hojas, el hombre ya no sabe cómo defenderse de una humedad incómoda que lo cala por todas partes. Ve una caverna, se desliza en su interior y, al encontrarse al abrigo de la lluvia, se regocija de su descubrimiento. Pero nuevas molestias le incomodan también en esta estancia. Allí se encuentra en tinieblas, respira un aire malsano y sale de allí resuelto a suplir mediante su destreza las desatenciones y negligencias de la naturaleza. El hombre desea hacerse un alojamiento que lo abrigue sin sepultarlo. Algunas ramas caídas en el bosque constituyen los materiales aptos para su designio. Elige entre ellas cuatro de las más fuertes, las hinca perpendicularmente y las dispone en un cuadrado, sobre las mismas coloca otras cuatro atravesadas y sobre éstas dispone otras inclinadas a ambos lados y confluyentes en una punta. Esta especie de techo es cubierto con hojas lo suficientemente apretadas de modo que ni el sol ni la lluvia puedan atravesarlo, y he aquí al hombre alojado. Es verdad que el frío y el calor le harán sentir su incomodidad en su casa abierta por todo lados, pero entonces él llenará los vacíos entre los pilares y se encontrará seguro.

Éste es el camino de la simple naturaleza; gracias a la imitación de sus procedimientos es como nace el arte. La pequeña cabaña rústica que acabo de describir, es el modelo según el cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura. Aproximándose a ese primer modelo en la ejecución de la simplicidad es como se alcanzan las verdaderas perfecciones y se evitan los defectos esenciales. Las piezas de madera colocadas perpendicularmente nos han sugerido las columnas. Las piezas horizontales colocadas encima nos han sugerido los entablamentos. Por último, las piezas inclinadas que forman el techo nos han dado la idea de los frontones; esto es admitido por todos los maestros del arte. Pero hay que actuar con precaución; ningún principio ha sido más fecundo en consecuencias. De ahora en adelante es fácil distinguir las partes esenciales en la composición de un orden arquitectónico de aquellas que se introducen por necesidad o de las que se añaden por mero capricho. En las partes esenciales es donde residen todas las bellezas; en las partes introducidas por necesidad residen todas las licencias y en las añadidas por capricho residen todos los defectos. [...]

Quizá se me objete que reduzco la arquitectura a casi nada, puesto que al salvar las columnas, entablamentos, frontones, puertas y ventanas, suprimo todo el resto. Es cierto que le quito a la arquitectura muchas cosas superfluas, que la despojo de cuantiosas baratijas que le daban un aspecto vulgar, que no le dejo más que lo natural y sencillo. Pero que nadie se equivoque, no privo a la arquitectura de su trabajo ni de sus recursos. Yo la obligo a proceder siempre sencilla y naturalmente, a no presentar nunca nada que ofenda al arte o lo limite. Quienes conocen el oficio, estarán de acuerdo conmigo en que en lugar de abreviar el trabajo les impongo un arduo estudio, una precisión extraordinaria. Además, dejo al arquitecto muchos recursos. Si el arquitecto tiene inventiva y someros conocimientos de geometría, con lo poco que pongo en sus manos encontrará el secreto para diversificar sus planos hasta el infinito, para recuperar mediante la diversidad de las formas lo que pierde por el lado de cosas superfluas que yo le suprimo. Hace siglos que se vienen combinando de manera diferente las siete notas musicales y, sin embargo, es imposible que se hayan agotado todas las combinaciones que ellas permiten. Opino igual sobre las partes que constituyen la composición esencial de un orden arquitectónico. Son poco numerosas pero sin añadir nada se las puede combinar hasta el infinito.

COMPENDIO DE LECCIONES DE ARQUITECTURA

J. N. L. Durand

El texto de Durand recoge y condensa las lecciones impartidas en la «École Polytechnique» a unos alumnos que, en principio, se preparaban para ser ingenieros militares y a quienes, en un solo curso, debía proporcionar los conocimientos necesarios para afrontar con éxito cualquier programa de arquitectura. La especial naturaleza de ese empeño, configura un discurso en el cual nada que no sea llanamente objetivo y pragmático tiene cabida. A pesar de ello y bajo su casi trivial apariencia, el método proyectual que Durand propone sintetiza algunos de los más vitales planteamientos de finales del siglo XVIII y constituye un instrumento cargado de futuro.

En efecto, el Précis tiene amplias y diversas bases: la concepción del placer y el dolor como pulsiones esenciales de la conducta humana que toma del empirismo inglés; la visión del dinero -de lo económico como medida objetiva y universal; la concepción heredada de su maestro Boulée, de una arquitectura basada en los cuerpos geométricos elementales; las nuevas técnicas gráficas de Monje. Y, por encima de todo ello, aglutinándolo todo, las dos ideas esenciales propuestas por Laugier: la arquitectura es un arte combinatorio; los elementos son partes constitutivas de la arquitectura y piezas mínimas con cuya combinación se inicia todo el proceso de composición.

Para una gran parte de la arquitectura del siglo XIX y gracias a su simplicidad, versatilidad y aparente neutralidad ideológica, el método de Durand constituyó una especie de segura base operativa que permitió asumir sin grandes traumas la viva experimentación -y las inseguridades- generada por las incesantes innovaciones técnicas, tipológicas y formales.

(Jean Nicolas-Louis Durand. París 1760-Thiais 1834. Précis de leçons d'Architecture données à l'École Polytechnique, 2 vols. París, 1802-1805; ed. revisada París, 1817-1819. Edición en español: Compendio de lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los cursos de Arquitectura. Prólogo de Rafael Moneo. Pronaos. Madrid, 1981.)

La arquitectura es el arte de componer y de realizar todos los edificios públicos y privados.

La arquitectura es entre todas las artes aquella cuyas realizaciones son las más caras; ya cuesta mucho levantar los edificios privados menos importantes; aún cuesta mucho más erigir edificios públicos, aunque hayan sido concebidos tanto unos como otros con la mayor prudencia, y si en su composición no se han seguido más guías que el prejuicio, el capricho o la rutina, los gastos que ocasiona se convierten en incalculables.

Sin embargo, la arquitectura, ese arte cuyo empleo es tan costoso, es al mismo tiempo aquel cuyo uso es más constante y más general; en todos los lugares y en todas las épocas se ha construido un gran número de moradas privadas para los individuos y de edificios públicos para las diferentes sociedades que han poblado la tierra, y a pesar de la multiplicidad de estos edificios, a pesar de los miles de ejemplos, más o menos preocupantes, como el que acabamos de dar, ejemplos que bastarían para hastiarnos de la arquitectura, cada día veo levantar nuevos monumentos de este arte; es preciso, pues, que sea muy necesario para la especie humana e incluso que sea para ella una fuente de muy dulces gozos.

En efecto, la arquitectura es entre todas las artes la que procura al hombre las ventajas más inmediatas, más grandes y más numerosas; el hombre le debe su conservación; la sociedad, su existencia; todas las artes, su nacimiento y su desarrollo; sin ella la especie humana, enfrentada a todos los rigores de la naturaleza, ocupada únicamente en defenderse de la necesidad, los peligros y el dolor, lejos de llegar a disfrutar de todas las ventajas de la sociedad, posiblemente hubiera desaparecido casi por completo de la superficie del globo.

Los arquitectos no son los únicos que tienen que construir edificios; los ingenieros de cualquier clase, los oficiales de artillería, etc., experimentan frecuentemente esa obligación; se podría incluso añadir que actualmente los ingenieros tienen más ocasiones de realizar obras que los arquitectos propiamente dichos. En efecto, éstos, en el curso de su vida no tienen que construir a menudo más que casas particulares, mientras que los otros, además del mismo tipo de edificios que les puedan ser encargados, igualmente, en las regiones apartadas, donde los arquitectos son muy escasos, se encuentran por su condición llamados a levantar hospitales, prisiones, cuarteles, arsenales, almacenes, puentes, puertos, faros, en fin, una multitud de edificios de máxima importancia; así, los conocimientos y las aptitudes en arquitectura les son por lo menos tan necesarios como a los arquitectos de profesión.

Los medios que deben emplear para alcanzar un objetivo tan interesante y tan noble, serán mucho más difíciles de reconocer; algunas observaciones muy simples bastarán para hacérselos descubrir.

Por poco que observemos la marcha y el desarrollo de la inteligencia y de la sensibilidad, reconoceremos que en todas las épocas y en todos los lugares, todos los pensamientos del hombre y todas sus

acciones tienen por origen estos dos principios: el amor al bienestar y la aversión a cualquier tipo de penalidad. Por esta razón los hombres, ya sea cuando, aislados construyeron sus viviendas privadas ya sea cuando reunidos en sociedad levantaron edificios públicos, tuvieron que intentar: 1.º) sacar de los edificios que construían el mayor provecho y, en consecuencia, hacerlos de la manera más conveniente para su destino, y 2.º) construirlos primeramente de la manera menos penosa y más tarde, cuando el dinero se convirtió en el precio del trabajo, de la menos costosa.

Así, conveniencia y economía son los medios que debe emplear naturalmente la arquitectura y las fuentes de las que debe extraer sus principios, que son los únicos que pueden guiarnos en el estudio y en el ejercicio de este arte.

En principio, para que un edificio sea conveniente es preciso que sea sólido, salubre y cómodo.

En una superficie dada se observa que cuando está determinada por los cuatro lados de un cuadrado exige un contorno menor que cuando lo está por los de un paralelogramo y menor todavía cuando está determinada por la circunferencia de un círculo; que en cuestión de simetría, de regularidad y de simplicidad, la forma del cuadrado, siendo superior a la del paralelogramo, es inferior a la del círculo, por lo que tendremos que concluir que un edificio será tanto menos costoso cuanto más simétrico, más regular y más simple sea. No es necesario añadir que si la economía prescribe la más grande simplicidad en todas las cosas necesarias, proscribire por completo todo lo que es inútil.

Lo que por un instante podría enfriar el ardor con el que deben naturalmente los alumnos de la Escuela Politécnica entregarse al estudio de la arquitectura sería, por un lado, el poco tiempo que le pueden consagrar y, por otro, el infinito número de objetos que la arquitectura abarca.

Hemos visto que este arte consistía en la composición y en la realización tanto de edificios públicos como de edificios privados.

Estos dos géneros se subdividen en un gran número de especies, y cada una de estas especies es todavía susceptible de una infinidad de modificaciones.

Los edificios públicos son: las puertas de las ciudades, los arcos de triunfo, los puentes, las plazas públicas, los templos consagrados a la divinidad, los que deben servir de santuario a las leyes y a la justicia, los palacios destinados a la Administración y al Tesoro Público, los ayuntamientos, las escuelas, los colegios, las academias, las bibliotecas, los museos, los teatros, los mercados, los mataderos, los mercados centrales de cualquier tipo, las aduanas, las bolsas, las ferias, los baños públicos, los hospitales, las prisiones, los cuarteles tanto de infantería como de caballería, los arsenales, etc.; en una palabra, todos los edificios necesarios para el culto, el gobierno, la instrucción, los aprovisionamientos, el comercio, los placeres, la salud, el consuelo de la humanidad sufriente, la seguridad y la tranquilidad públicas, etc.

Los edificios privados son: las casas particulares en la ciudad y en el campo, las casas de alquiler, las casas de recreo, las casas rurales, así como todas sus dependencias, los talleres, los almacenes, etc.

Las diferencias de costumbres, usos, climas, localidades, materiales y posibilidades pecuniarias, introducen necesariamente una multitud de variedades en cada clase de edificio y llevan hasta el infinito el número de proyectos que el arquitecto puede concebir y ejecutar.

Si en efecto para aprender arquitectura hiciera falta estudiar una detrás de otra las diversas clases de edificios en todas las circunstancias que puedan modificarlos, unos estudios semejantes, suponiendo que fueran posibles, serían, por cierto, espantosamente largos. Quizá, se podría pensar que sería posible abreviarlos restringiéndolos a un determinado número de proyectos que se presumirían tener que ejecutar. Pero por muy grande que fuera este número, este estudio además de ser incompleto sería muy poco provechoso, pues, seguramente, no se adquirirían así más que ideas particulares, aisladas, que lejos de prestarse un mutuo auxilio, se enfrentarían a menudo unas con otras y arrojarían tanto más desorden y confusión en el espíritu cuanto más considerable fuera su número.

Además, podría suceder que a un arquitecto formado con este método se le encargara levantar un edificio del que no se hubiera ocupado jamás; desde luego no podría hacerlo, o lo que sería peor, solamente podría hacerlo muy mal, incluso suponiendo que este edificio hubiera sido uno de los temas de su estudio; pero estudiado para un terreno diferente de aquél sobre el que tendría que construirlo, esta única circunstancia, independientemente de una multitud de otras que podrían encontrarse al mismo tiempo, bastaría para que no le saliera mucho mejor; el estudio específico que hubiera hecho de este proyecto, lejos de serle de alguna utilidad, le perjudicaría, disuadiéndole de componer uno diferente; entonces, para hacer cuadrar sus planos con el terreno dado, se vería obligado a extender o comprimir sus partes, lo que casi siempre convertiría su composición en incorrecta e incluso, algunas veces, en completamente irrealizable.

Así pues, éste no es el modo como se debe estudiar la arquitectura. En efecto, este procedimiento no es aplicable al estudio de ningún arte ni de ninguna ciencia, sea la que sea. Un hombre que se propone seguir la

carrera dramática no aprende a hacer tal o cual tragedia; ni un músico, tal o cual ópera; ni un pintor, tal o cual cuadro. En cualquier género que sea, antes de componer, hay que saber con qué se compone; ahora bien, no siendo la composición del conjunto de los edificios más que el resultado de la unión de sus partes, hay que conocer éstas antes de ocuparse del total; y no siendo estas mismas partes más que un compuesto de los elementos primarios, deberían ser los primeros temas que estudie un arquitecto tras haber estudiado los principios generales del que deben emanar todos los principios particulares.

De acuerdo con lo que nos indica la razón, de acuerdo con los métodos en uso en las escuelas de ciencias y de artes, donde se enseña a los alumnos a caminar desde lo simple a lo complejo, de lo conocido a lo desconocido, de manera tal que una idea prepara a la siguiente y que ésta recuerda infaliblemente a la otra, nos ceñiremos cada vez más a este plan de estudio que hemos seguido con anterioridad.

Después de haber expuesto los principios generales, tal y como acabamos de hacerlo en nuestra introducción, nos ocuparemos de los elementos de los edificios: los soportes aislados y entregados, los muros, las diferentes aberturas que se practican en ellos, los cimientos, las bóvedas, las techumbres y las terrazas. Examinaremos estos distintos temas: 1.º) en relación con los distintos materiales que puedan ser empleados en su construcción, y 2.º) en relación con las distintas formas y proporciones que deban tener por su naturaleza.

Cuando nos hayamos familiarizado bien con estos distintos objetos, que son a la arquitectura lo que las palabras son al discurso y las notas a la música, y sin el conocimiento perfecto de los cuales sería imposible ir más lejos, veremos: 1.º) cómo se deben combinar entre sí es decir, cómo se deben disponer unos en relación a los otros, tanto horizontal como verticalmente; 2.º) cómo, por medio de estas combinaciones, se llega a la formación de las diversas partes de un edificio, como los pórticos, los porches, los vestíbulos, las escaleras interiores y exteriores, las salas de cualquier tipo, los patios, las grutas y las fuentes. Una vez que conozcamos bien estas diferentes partes veremos: 3.º) cómo a su vez hay que combinarlas al componer el conjunto de los edificios.

Tan perjudicial es, bajo cualquier concepto, sustituir en el estudio de la arquitectura el conocimiento de las exigencias generales que nos pertenecen a todos, y que son de todos los lugares y de todas las épocas, por el conocimiento de una multitud de pequeñas exigencias específicas de cada edificio, como más ventajoso sería, después de un estudio como el que acabamos de planear, pasar revista y analizar el mayor número de edificios posibles; no hay nada más apropiado para ejercitar el juicio y hacer fecunda la imaginación, para penetrar cada vez más en los verdaderos principios de este arte y facilitar su aplicación. Este análisis era, hasta hace unos pocos años, la tercera parte de este curso, pero habiendo sido restringido después el tiempo dedicado al estudio de la arquitectura, en vista de la necesidad que había de él para otros estudios, estamos ahora obligados a limitar nuestro curso a las dos primeras partes. Sin embargo, tomaremos de dicha tercera algunos ejemplos que repartiremos a lo largo de nuestras lecciones; y los alumnos que crean que después de su salida de la escuela tienen que hacer un estudio todavía más profundo de este arte, encontrarán su compendio en el volumen siguiente. Después de todo lo dicho, se debe dar uno cuenta de cómo el estudio de la arquitectura, reducido a un pequeño número de ideas generales y fecundas, a un número poco considerable de elementos pero que bastan para la composición de todos los edificios; a algunas combinaciones simples y poco numerosas, pero cuyos resultados son tan ricos y tan variados como los de las combinaciones de los elementos de lenguaje; se debe dar uno cuenta, digo, de cómo semejante estudio debe ser a la vez provechoso y sucinto; de cómo debe ser apropiado para dar a los alumnos habilidad para componer bien todos los edificios, incluso aquellos de los que no hubieran oído hablar jamás, y al mismo tiempo para hacer desaparecer los obstáculos que la brevedad del tiempo parecía oponerles.

El dibujo sirve para darse cuenta de las ideas, ya sea cuando se estudia arquitectura, ya sea cuando se componen proyectos de edificios; sirve para fijar las ideas, de manera que se pueda con toda tranquilidad examinarlas de nuevo y corregirlas si es necesario; sirve en fin para comunicarlas a continuación, sea a los clientes sea a los diferentes contratistas que concurren en la realización de los edificios; se da uno cuenta, después de esto, de la importancia que tiene el lograr que sea familiar.

El dibujo es el lenguaje natural de la arquitectura; todo lenguaje, para cumplir su cometido, debe estar perfectamente en armonía con las ideas de las que es expresión; ahora bien, siendo la arquitectura esencialmente sencilla, enemiga de toda inutilidad, de toda afectación, el tipo de dibujo que usa debe estar liberado de cualquier clase de dificultad, de pretensión, de lujo; contribuirá entonces singularmente a la celeridad, a la facilidad de estudio y al desarrollo de las ideas; en caso contrario no hará más que volver la mano torpe, la imaginación perezosa e incluso, a menudo, el juicio falso.

Para dar una idea completa de un edificio es necesario hacer tres dibujos denominados planta, alzado y sección; el primero representa la disposición horizontal del edificio, el segundo su disposición vertical o su

construcción, finalmente el tercero, que no es y no puede ser más que el resultado de los dos anteriores, representan su exterior.

Éste es el camino que nos parece más natural seguir en la composición de un proyecto, cualquiera que sea; lejos de pensar que pueda poner trabas al genio, como quizá lo harían algunos arquitectos, lo creemos infinitamente apropiado para facilitar su desarrollo; pero esto suponiendo que haya calado con anterioridad en el verdadero espíritu de la arquitectura y que antes de aplicar este método ha calado, además, en aquél bajo el cual el proyecto que se está desarrollando debe ser concebido; de otro modo, lejos de ayudarnos a componer de una manera satisfactoria, produciría el efecto contrario. Se puede razonar partiendo de una hipótesis falsa, pero en este caso cuanto más exactos sean los razonamientos, más absurdas serán las consecuencias.

¡En qué desviaciones no caerían aquellos que, lejos de ver en la arquitectura un medio eficaz de contribuir a la dicha pública y privada, no vieran más que el de ganarse una reputación y adquirir algún tipo de gloria, al divertir nuestra vista con vanas imágenes! Unos, preocupados solamente por los órdenes y las columnas, al reducir el inmenso dominio de la arquitectura a los únicos edificios que admitan estos ornamentos, descuidarían todos los demás o bien dignándose ocuparse de ellos, pero de una manera capaz de satisfacer su amor propio, transformarían en palacios o en templos todos los edificios, incluso aquellos destinados a los usos más viles. Otros, no buscando más que el carácter y queriendo, de buen o de mal grado, dárselo a sus edificios, suprimirían, por el contrario, las columnas en aquellos en que serían más necesarias. Otros, finalmente, teniendo incesantemente la palabra genio en la boca, queriendo siempre hacer algo nuevo, se desesperarían si sus producciones se asemejaran a cualquier otra cosa o, mediante una extraña contradicción, no creerían hacer nada bueno si sus proyectos no se parecieran más o menos a tal o cual edificio levantado por tal o cual arquitecto, aunque este edificio estuviera destinado a un uso completamente distinto del que se trate.

EL TEATRO

Charles Garnier

En El Teatro, un Charles Garnier satisfecho del éxito obtenido por el Gran Teatro de la Ópera de París, nos expone su visión de la arquitectura. En esta visión, tal como pone de manifiesto el fragmento que reproducimos, lo intuitivo y subjetivo -incluso una romántica apelación al genio coexisten con la confiada aceptación de un conjunto de reglas objetivas basadas en la razón, cuyo origen . gen se halla en la tradición del clasicismo. Cuando analizamos las «leyes principales» de Composición que Garnier nos propone, descubrimos de inmediato que responden con toda fidelidad a las ideas que fundamentaban la metodología proyectual propuesta por Durand. Tan confiada asunción de esa metodología como fundamento natural e indiscutible de la arquitectura por parte de uno de los más grandes arquitectos «Beaux Arts», da claro testimonio del éxito y la generalización conseguidos por las ideas durandianas.

Podemos advertir también en el escrito de Garnier que, de acuerdo con la ética y racional aspiración a la verdad que suele acompañar a la preceptiva clásica, la expresión externa de la organización de la planta del edificio es considerada como uno de los caminos para dotarlo de carácter.

(Charles Garnier. París 1825-1898. Le Théâtre. París, 1871. Cap. XXI.)

Arquitectura de los teatros

Todo lo dicho en este volumen se refiere exclusivamente a los problemas que pueden resolverse mediante razonamiento y fuera de los principios artísticos. Para tratarlos, o al menos comprenderlos, bastan el simple sentido común, y un poco de lógica y de atención. Se trata de teorías que se dirigen a todos, y todos pueden, sin grandes nociones de arquitectura, discutir su validez y extraer deducciones interesantes. Sin embargo, todo ocurre de otro modo al pasar de los hechos racionales al campo artístico, cuando de la discusión de programas habituales se pasa a discutir el programa arquitectónico; de la precisión se cae en la vaguedad, de la claridad de pensamiento se cae en el sentimiento.

En efecto, no hay ninguna regla inmutable y definitiva que lleve al bien y a la belleza y, salvo algunos grandes preceptos que sirven de base al arte, lo demás no es sino impresión, intuición, gusto personal e imaginación. Como el resto de monumentos, los teatros no pueden construirse matemáticamente basándose en datos positivos sino que cada uno implica a su manera la gran solución artística.

Todo lo más se puede indicar cuáles son las leyes principales que deben guiar la composición de las fachadas y del cuerpo del edificio, ya que estas leyes se refieren a una expresión de autenticidad. Estas son las únicas reglas que pueden resultar útiles si se conocen, porque se basan en el razonamiento y en la conciencia de

la arquitectura. Dichas leyes son las que se refieren a la conveniencia de las distribuciones, a la construcción racional, a la ponderación de las superficies cubiertas y todas ellas pueden fundirse en un gran principio fundamental, que es el principio de la razón y la sinceridad. En virtud de este principio se exige que la masa exterior, la composición externa, sean indicadores de las disposiciones interiores y de la composición interna. Sólo si cumple esta condición un edificio podrá ofrecer un carácter particular y su finalidad quedará claramente expresada.

El punto de partida de la arquitectura es el ordenamiento de los servicios, la concreción de los datos de un programa definido; en una palabra, la planta. Es este punto de partida el que debe servir de base a la composición de las fachadas, y en el caso que nos ocupa, los teatros, se reconoce inmediatamente cuáles deben ser los cuerpos principales.

Las grandes divisiones de un teatro, aun siendo interdependientes, tienen cada una exigencias diversas, finalidades y dimensiones diferentes y son: los vestíbulos, las escaleras, las zonas de descanso, la sala, la escena, la administración y los pasillos de acceso del público y del soberano.

Si nos referimos a lo que he dicho anteriormente, vemos que la escena es la zona que debe tener las mayores dimensiones, su amplitud debe ser muy grande y su altura debe superar a las construcciones más altas. Es la inmensa nave lo que caracteriza a un teatro, y hay que evitar por todos los medios ocultarla mediante una simetría inútil, engañosa y costosa.

Después viene la sala; ésta ocupa una gran superficie y también exige una gran altura que, sólo aventajada por la escena, se eleva por encima del resto del edificio; su coronamiento o parte superior deberá tener una forma más o menos cilíndrica, lo que implicará necesariamente una cobertura en forma de cúpula.

Estas dos grandes divisiones principales de un teatro son las que es preciso indicar y expresar separadamente; si esta expresión se produce, cualquiera que sea la forma del resto de la construcción, el edificio proclamará siempre que está destinado a teatro, el único monumento en que se pueden adoptar esas dos grandes divisiones.

Vienen a continuación las escaleras, los vestíbulos y las zonas de descanso, servicios prácticamente idénticos y destinados casi a lo mismo: la circulación del público. Por tanto, todo este conjunto puede concentrarse en un cuerpo general, importante en cuanto a superficie pero de menor elevación que la sala y la escena. Luego viene la administración, más modesta y menos monumental, la cual, aunque conectada con el resto del edificio, debe diferenciarse del mismo. Por último, los dos accesos de cubierto, antecuerpos o pabellones separados, servicios exteriores que deben destacarse claramente: la salida del público con accesos fáciles y gran circulación, la salida del soberano con sus accesos espaciosos y sus rampas redondeadas, la primera más tranquila y sencilla, la segunda más noble y magnífica.

Tenemos así, en primer plano, delante, el cuerpo de vestíbulos y escaleras; en segundo plano, casi en el centro del monumento, la gran cúpula de la sala trazada abiertamente; viene enseguida el gran remate o piñón de la escena, inmenso, dilatado, que capta las miradas y constituye, por así decir, el fondo del cuadro; luego, por detrás y un poco disimulado, el edificio de la administración y, ya por último, a izquierda y derecha, los antecuerpos o pabellones de acceso. Éstas son las grandes divisiones de un edificio teatral, las que concuerdan con la razón y deben ser la expresión casi inevitable de un programa dado.

TRATADO DE LA NATURALEZA HUMANA

LA NORMA DEL GUSTO

David Hume

El Tratado de la Naturaleza Humana constituye un poderoso intento de fundar -en muchos aspectos a partir de las bases sentadas por Locke- una «ciencia del hombre» y de ahondar en el problema del «origen de nuestras ideas». En los párrafos del Tratado que reproducimos, podemos apreciar cómo las categorías estéticas de belleza y fealdad hallan su origen, según Hume, en las sensaciones de placer y de dolor y se relacionan con las pasiones de orgullo y humildad.

En el segundo texto, compuesto por una serie de fragmentos de La Norma del Gusto, Hume nos habla de la incuestionable subjetividad del gusto, de la relatividad de sus juicios y de la regulación que imponen a esa relatividad el carácter común de las facultades humanas y la delicadeza adquirida mediante el hábito de ejercitar esas facultades en la contemplación y la creación de la belleza.

«La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente de quien las contempla», afirma Hume en su Ensayo. Esta afirmación, que constituye una de las claves para entender algunas de las principales transformaciones acaecidas en el arte occidental a partir del siglo XVIII, encuentra su base en las ideas contenidas en los textos que se presentan.

(David Hume. Edimburgo 1711-1776. *A Treatise of Human Nature*. 1739-1840. Edición en español, *Tratado de la naturaleza*. Porrúa. México, 1985. Libro II. De las pasiones. Parte primera: *Del orgullo y la humildad*.)
(*Of the Standard of Taste*. 1757. Edición en español, *La norma del gusto y otros ensayos*. Península. Barcelona, 1989)

TRATADO DE LA NATURALEZA HUMANA

VIII De la belleza y fealdad

Ya consideremos el cuerpo como una parte de nosotros mismos o asintamos a la opinión de aquellos filósofos que lo miran como algo externo, debe siempre admitirse que se halla suficientemente enlazado con nosotros para formar una de estas dobles relaciones que yo he mostrado ser necesarias a las causas de orgullo y humildad. Por consiguiente, siempre que podamos hallar que a esta relación de ideas se une la relación de impresiones podemos esperar con seguridad que se presenten una de estas dos pasiones, según que la impresión sea agradable o desagradable. Pero la belleza, del género que sea, nos proporciona un propio deleite o satisfacción, y la fealdad produce dolor, sea el que sea el sujeto a que corresponde y sea apreciada en objetos animados o inanimados. Si la belleza o fealdad pertenecen a nuestro propio cuerpo, este placer o dolor se convertirá en orgullo o humildad, existiendo en este caso todas las circunstancias requeridas para producir una transición perfecta de impresiones e ideas. Estas sensaciones opuestas se relacionan con las pasiones opuestas. La belleza o fealdad se relaciona íntimamente por el yo, objeto de ambas pasiones. No es, pues, maravilla alguna que la propia belleza llegue a ser objeto de orgullo y la fealdad, de humildad.

Pero este efecto de las cualidades personales y corporales no es sólo prueba del presente sistema, mostrando que las pasiones no surgen en este caso sin todas las circunstancias que yo he requerido, sino que también puede ser empleado como un argumento más enérgico y más convincente. Si consideramos todas las hipótesis que se han hecho o por la filosofía o por el conocimiento vulgar para explicar la diferencia entre belleza y fealdad, hallamos que todas pueden reducirse a esto, a saber: la belleza es un orden de construcción de partes que, o por una constitución originaria de nuestra naturaleza o por hábito o capricho, es capaz de producir un placer o satisfacción en el alma. Este es el carácter distintivo de la belleza, y constituye su diferencia con la fealdad, cuya tendencia natural es producir dolor. Placer y dolor, por consiguiente, no son sólo acompañantes necesarios de la belleza y de la fealdad sino que constituyen su verdadera esencia. Y de hecho, si consideramos que una gran parte de la belleza que admiramos en los animales o en otros objetos se deriva de la idea de la conveniencia o utilidad, no debemos sentir escrúpulo alguno al asentir a esta opinión. La forma que produce fuerza es hermosa en un animal como la forma que es signo de agilidad, en otro. El orden y conveniencia de un palacio no son menos esenciales a su belleza que su mera figura y apariencia. De igual modo, las reglas de la arquitectura requieren que la parte superior de un pilar sea más delgada que su base y que por esto su figura nos sugiera la idea de seguridad, que es agradable, mientras que la forma contraria nos dé la impresión del peligro, que es desagradable. De innumerables ejemplos de este género, así como de considerar que *la belleza, al igual que el ingenio, no puede ser definida sino que es apreciada sólo por el gusto o la sensación* es dado concluir que la belleza no es más que la forma que produce placer; y fealdad, la estructura de las partes que sugiere dolor; y puesto que la facultad de producir dolor y placer constituye de esta manera la esencia de la belleza y de la fealdad, todos los afectos de estas cualidades deben derivarse de la sensación, y en consecuencia, el orgullo y la humildad, que de todos sus efectos son los más comunes y notables.

LA NORMA DEL GUSTO

La gran variedad de gustos, así como de opiniones, que prevalece en el mundo, es demasiado obvia como para que haya quedado alguien sin observarla. [...]

Este hecho de la variedad del gusto, que es algo obvio hasta para los investigadores más descuidados, si se examina con más detenimiento, se encontrará que en realidad es todavía mayor de lo que parece. Los sentimientos de los hombres con respecto a la belleza o la deformidad de cualquier tipo difieren a menudo incluso cuando su discurso general es el mismo. Hay ciertos términos en cada lenguaje que suponen censura y otros elogios, y todos los hombres que utilizan el mismo idioma deben estar de acuerdo en la aplicación de tales términos. Todas las voces se unen para aplaudir la elegancia, la adecuación, la simplicidad y el ingenio de lo literario, y también para censurar lo rimbombante, la afectación, la frialdad y la falsa brillantez. Pero cuando los críticos pasan a considerar casos particulares, esta aparente unanimidad se desvanece, y se encontrará que han asignado significados muy diferentes a sus expresiones. [...]

Es natural que busquemos una norma del gusto, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres o, al menos, una decisión que confirme un sentimiento y condene otro...

... La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente. Una persona puede incluso percibir uniformidad donde otros perciben belleza, y cada individuo debería conformarse con sus propios sentimientos sin pretender regular los de otros. Buscar la belleza real o la deformidad real es una búsqueda tan infructuosa como pretender encontrar el dulzor o el amargor reales. De acuerdo con la disposición de los órganos, el mismo objeto puede ser a la vez dulce y amargo, y el dicho popular ha establecido con toda razón que es inútil discutir sobre gustos. Es muy natural, e incluso necesario, extender este axioma tanto al gusto de la mente como al del cuerpo, y así se ve que el sentido común, que tan a menudo está en desacuerdo con la filosofía, especialmente con la escéptica, está de acuerdo al menos en este caso en emitir la misma , decisión.

Es evidente que ninguna de las reglas de composición están fijadas por razonamientos a priori, y que tampoco pueden considerarse como conclusiones abstractas del entendimiento a partir de la comparación de tendencias o relaciones de ideas que sean fijas e inmutables. Su fundamento es el mismo que el de todas las ciencias prácticas: la experiencia; y no son más que observaciones generales respecto a lo que universalmente se ha visto que complace en todos los países y en todas las épocas. [...]

Pero aunque todas las reglas generales del arte se encuentren sólo en la experiencia y en la observación de los sentimientos comunes de la naturaleza humana, no debemos imaginar que los sentimientos de los hombres se adecuen en cada ocasión a estas reglas. Estas emociones más refinadas de la mente naturaleza tierna y delicada, y requieren la concurrencia de muchas circunstancias favorables para hacerlas desempeñar su función con facilidad y exactitud, de acuerdo con sus principios generales establecidos. El menor impedimento exterior a estos pequeños resortes o el menor desorden interno, perturba su movimiento y altera el funcionamiento de toda la maquinaria.

Parece, entonces, que en medio de toda la variedad y capricho del gusto hay ciertos principios generales de aprobación o censura, cuya influencia puedan distinguir unos ojos cuidadosos en todas las operaciones de la mente. Algunas formas o cualidades particulares, a causa de la estructura original de nuestra configuración interna, están calculadas para agradar y otras para desagradar, y si fracasan en producir su efecto en algún caso particular es por causa de algún defecto aparente o imperfección del organismo. ... Si, supuesto el estado sano del organismo, hubiera una completa o considerable uniformidad de sentimientos entre los hombres, podríamos entonces inferir de ello una idea acerca de la belleza perfecta, de manera semejante a como la apariencia que los objetos a la luz del día presentan a los ojos de un hombre sano, se denomina su color verdadero y real, incluso aunque se admita que el color es un mero fantasma de los sentidos. Muchos y frecuentes son los defectos de los órganos internos que impiden o debilitan la influencia de estos principios generales de los que depende nuestro sentimiento de la belleza o de la, deformidad. Aunque algunos objetos por causa de la estructura de la mente, estén por naturaleza calculados para proporcionarnos placer, no se ha de esperar que en cada individuo el placer sea sentido de igual manera incidentes y situaciones particulares que, o bien vierten una luz falsa sobre los objetos, o bien impiden que la verdadera transmita a la imaginación el sentimiento y la percepción adecuados.

Una causa evidente por la cual muchos no consiguen el sentimiento apropiado de la belleza es la falta de esa delicadeza de imaginación que se requiere para la transmisión de una sensibilidad hacia esas emociones más delicadas. Todo el mundo pretende tener esta delicadeza; todos hablan de ella, y reducirán cualquier clase de gusto o sentimiento a esa norma. Pero como la intención de este ensayo es arrojar alguna luz del entendimiento sobre lo que experimenta el sentimiento, será apropiado dar una definición de la delicadeza más exacta que las habidas hasta ahora. [...]

Cuando se presentan objetos de cualquier tipo por primera vez ante la vista o la imaginación de una persona, el sentimiento que los acompaña es oscuro y confuso, y la mente es incapaz en gran medida de pronunciarse acerca de sus méritos o defectos. El gusto no puede percibir las diversas excelencias de la obra ni mucho menos distinguir el carácter particular de cada rasgo meritorio ni averiguar su calidad y grado. Lo más que se puede esperar es que afirme que la obra en su conjunto es bella o deforme; e incluso este juicio será recibido con gran duda y reserva a ser dado por una persona con tan poca experiencia. Permitidle a esta persona que adquiera experiencia en el trato y juicio de tales objetos y sus sentimientos se volverán más exactos y adecuados, puesto que no sólo percibirá las bellezas y defectos de cada parte, sino que señalará las distintas especies de cada cualidad y le asignará el elogio o censura que le corresponda.

UN NUEVO MÉTODO

Alexander Cozens

El texto de Cozens responde esencialmente a los requerimientos de la estética de lo pintoresco, al tiempo que pone de manifiesto la inmediatez con que las ideas elaboradas por la filosofía empirista inglesa hallan su resonancia en la práctica artística de la época.

En primer lugar, el texto permite apreciar cómo lo que Cozens entiende por «idea» coincide esencialmente con lo expuesto por Locke en su Ensayo sobre el entendimiento humano y hasta qué punto se reflejan en él los criterios de Hume sobre la unidad del gusto. Todo ello aparece en un texto que, al igual que su en múltiples escritos ingleses de la época que versan sobre arte, arquitectura y paisajismo, nos sorprende su carácter pragmático y alejado de toda teorización general.

En segundo lugar, podemos constatar en él una aproximación esencialmente sensualista al arte y a naturaleza: la naturaleza es fuente de estímulos sensoriales; estos estímulos se presentan a la visión como manchas de luz y color; el dato sensorial es común a todos los seres humanos, pero la visión es más aguda creativa en el joven y en el artista; este último elabora y clarifica con su técnica el dato sensorial bruto la naturaleza le proporciona.

(Alexander Cozens. Rusia 1717 aprox.-Londres 1786. A New Method. 1785 aprox).

Los poderes del arte y la invención confieren belleza pintoresca y fuerza de carácter a las obras de un artista cuando pinta un paisaje, del mismo modo que un porte noble y agraciado da a la estructura del cuerpo humano un aspecto triunfante. La composición de paisajes mediante invención no es el arte de imitar la naturaleza concreta, es algo más; es dar forma a representaciones artificiales de paisajes siguiendo los principios generales de la naturaleza, los cuales se fundan en esa unidad de carácter que constituye la auténtica simplicidad; es concentrar en cada composición particular las bellezas que una juiciosa imitación seleccionaría de entre las que aparecen dispersas en la naturaleza.

Estoy convencido de que cierto método de reproducción inmediata de la concepción de un tema ideal, al menos para la vista (aunque sea de la manera más tosca), podría producir composiciones originales en pintura, y de que la falta de semejante método ha retrasado su desarrollo más que la incapacidad de ejecutarlas.

De ahí proviene la similitud y también la debilidad de carácter, que pueden observarse en todas las composiciones malas o mediocres. Más en concreto, podrían deberse a las siguientes causas:

1. A la carencia de un repertorio previo de ideas almacenadas en la mente, de entre las que pudieran ser seleccionadas las más adecuadas para una ocasión particular.
2. A una incapacidad de diferenciar y relacionar las ideas así atesoradas.
3. A una falta de facilidad o rapidez en la ejecución, que hace que la composición, por más perfecta que sea en su concepción, crezca medrosa y muera antes de que la mano del artista la pueda fijar en el papel o en el lienzo.

Esa falta de cualidades naturales y de originalidad, visible en muchas obras, puede imputarse a una o más de las causas enumeradas.

Quizá no sea fácil determinar hasta qué punto la incapacidad de combinar nuestras ideas con prontitud y conveniencia en las obras de arte puede nacer del descuido de ejercitar la invención o de no cultivar debidamente el gusto y el juicio. Sin embargo no se puede dudar de que se pierde demasiado tiempo en copiar las obras de otros, cosa que tiende a debilitar los poderes de la invención. Y no tengo reparos en afirmar que se puede perder demasiado tiempo en copiar los paisajes de la naturaleza misma.

En este punto me veo tentado a dar a conocer una circunstancia casual que dio origen al método ahora propuesto para auxiliar a la imaginación en la composición de paisajes, objetivo que constantemente he perseguido desde un principio, tanto en mis estudios personales como en el curso de mi actividad docente, y que ahora presento al público, después de haber comprobado plenamente su utilidad tras una experiencia de muchos años.

Reflexionando cierto día, en compañía de un discípulo de gran capacidad natural, sobre la composición original de paisajes, por oposición a la copia, me lamentaba de la falta de un método mecánico suficientemente eficaz y de amplio alcance como para hacer surgir las ideas de una mente ingeniosa, dispuesta para el arte del dibujo. En ese momento llevaba casualmente en la mano un trozo de papel con manchas y, posando fugazmente la vista en él, tracé con un lápiz un boceto de algo parecido a un paisaje con el fin de captar algún indicio que pudiera elevarse a regla. Tras volver a examinarlo resultó que, aunque las manchas eran extremadamente vagas, me habían influido, sin yo notarlo, en la formulación de algo parecido en rasgos generales a un paisaje.

Esta circunstancia fue lo suficientemente sugerente: mezclé un color con tinta y agua, lo bastante fuerte como para marcar el papel y, tras dibujar apresuradamente con él varias formas toscas (que, una vez secas, parecían responder al mismo propósito para el que había utilizado las manchas accidentales del mencionado trozo de papel) se lo presenté a mi discípulo, a la vez que le daba unas breves indicaciones acerca de mi intención; él transformó al momento el borrón, como podríamos llamarlo, en un boceto inteligible, y a partir de ese momento avanzó tanto en la composición que respondió plenamente a las expectativas más optimistas que yo había puesto en el experimento.

Después de un tiempo de sugerir estas pistas para la composición con tinta clara, mejoré el método realizándolas con tinta negra y presentando los bocetos de las mismas calcados en papel transparente.

Mientras continuaba con este procedimiento, recibí información de que Leonardo da Vinci mencionaba algo parecido en su tratado sobre la pintura. Puede imaginarse con qué impaciencia consulté el libro. Después de una atenta lectura del pasaje en concreto, dirigido a confirmar mi propia opinión, cuento ahora con una autoridad que aboga en su favor; una autoridad a la que las personas inteligentes estarán dispuestas a prestar alguna atención. El pasaje dice así:

Entre otras cosas, no tengo reparos en dar a conocer un nuevo método de ayuda a la invención, que, si bien aparentemente de poca monta, podría, sin embargo, ser de considerable utilidad para dar vía libre a la mente y situarla tras la huella de nuevas ideas. Se trata de lo siguiente: Si se mira una pared cubierta de manchas o se observa el aspecto curioso de algunas piedras veteadas, se pueden descubrir ciertas cosas como paisajes, batallas, nubes, posturas inusuales, caras divertidas, ropajes, etc. Partiendo de esta masa confusa de objetos, la mente obtendrá en abundancia bosquejos y temas totalmente nuevos.

Me atrevo a pensar que mi método es un mejoramiento de la mencionada sugerencia de Leonardo da Vinci, pues las formas toscas que se muestran por este sistema están trazadas a voluntad y si por casualidad un borrón es tan tosco o inapropiado que no pueda obtener de él composición alguna, siempre está a mano el remedio de sustituirlo por otro. Según Leonardo, sin embargo, esas formas toscas se han de buscar en paredes viejas, etc., cosa rara de encontrar. En consecuencia, el propósito del creador podría verse a veces frustrado.

Un borrón artificial es un producto fortuito, con un leve grado de dibujo; al hacerlo, la atención del realizador se ha de aplicar al conjunto, a la forma general de la composición y sólo a ella, mientras que las partes subordinadas se dejan al movimiento casual de la mano y el pincel.

Pero al realizar borrones ocurre con frecuencia que quien los hace tiende a dirigir sus pensamientos a los objetos o partes concretas que constituyen la escena o tema, tanto como a la disposición general del conjunto. La consecuencia de ello es que su obra adquiere el aspecto general de un dibujo, lo cual sobrepasa los límites de un verdadero borrón. Este exceso de diseño, sin embargo, no es una desventaja para el dibujo que se ha de realizar a partir de él, si está trazado con juicio e inspiración. Si lo que se ha pretendido que fuese un simple borrón demuestra ser un esbozo inspirado, el artista tendrá menos cosas que inventar en su dibujo en el momento de realizarlo.

Un borrón auténtico es un conjunto de formas oscuras o masas hechas con tinta en un trozo de papel, así como de formas claras mostradas por las zonas del papel que quedan en blanco. Todas las figuras son toscas y carentes de significado, ya que están realizadas con gestos rápidos de la mano. Pero al mismo tiempo aparece allí una disposición general de las masas, una forma global que puede ser concebida y buscada intencionadamente antes de iniciar el borrón. Esta forma general sugerirá algún tipo de tema y esto es todo cuanto debe hacerse premeditadamente.

Pensé que sería necesario llevar a cabo esta descripción concreta de lo que es un borrón auténtico, a fin de compararlo con otro en el que se preste una excesiva atención a las partes constitutivas.

El borrón no es un dibujo sino un conjunto de formas accidentales a partir de las cuales se hace un dibujo. Es una sugerencia o un parecido grosero del resultado pleno de una pintura, prescindiendo de esfumado y color; es decir, da una idea de las masas de luz y sombra, así como de las formas que contiene una composición acabada. Cuando un dibujo terminado se aleja de la vista de forma gradual, sus partes más pequeñas resultan progresivamente menos expresivas. Cuando ya son indistinguibles y sólo las partes de mayor dimensión siguen siendo visibles, el dibujo representará un borrón con la apariencia de cierto grado de esfumado. Y al contrario, si un borrón se coloca a tal distancia que se desvanezca la rudeza de sus partes, podría representar un dibujo terminado, aunque con el aspecto de una rara inspiración.

Bosquejar en su manera habitual es trasladar ideas de la mente al papel o al lienzo de una forma muy somera. Emborronar es hacer en el papel diversas manchas y figuras con tinta, produciendo formas accidentales sin contornos, a partir de las cuales se ofrecen ideas a la mente. Esto está en consonancia con la naturaleza, pues en ella las formas no se distinguen por medio del contorno, sino por la sombra y el color. Bosquejar es delinear ideas; emborronar es sugerirlas. [...]

Pienso que este método del emborronamiento puede acabar suponiendo una considerable ventaja para las artes de la representación pictórica en general, pues la idea o concepción de cualquier tema, en cualquier rama del arte, podría previamente configurarse en un borrón. Incluso el género histórico, la rama más noble de la pintura, podría verse auxiliada por él, pues es el medio más expeditivo y seguro de fijar una idea global de la imagen más fugaz y complicada de cualquier tema presente en la mente del pintor.

Este método tiene una singular ventaja consistente en que, debido a la tosquedad e indeterminación de las formas trazadas al emborronar, un borrón artificial sugerirá ideas diferentes a distintas personas. Tenderá así en gran manera a ampliar el poder de la invención, ya que para tal fin es más eficaz que el mero estudio de la naturaleza misma. Supongamos, por ejemplo, un número cualquiera de personas dispuestas a dibujar una vista concreta de un lugar real; la naturaleza es tan precisa que acabarán por ejecutar en sus dibujos casi las mismas ideas; pero si hubiesen de hacer uno tras otro un dibujo partiendo de un único y mismo borrón cuyas partes fuesen totalmente vagas e indeterminadas, cada uno de ellos realizaría un cuadro diferente, según sus diversas ideas. Igualmente, un mismo pintor trazará distintos dibujos a partir del mismo borrón, como veremos al analizar los tres diversos paisajes resultado del mismo borrón que presentamos en las cuatro últimas láminas o ejemplos.

Advirtamos, por otra parte, al paisajista que, al realizar un dibujo partiendo de un borrón, pueden darse las siguientes circunstancias: en composiciones donde haya una serie de planos o grados de distancia, algunos de ellos se representarán en el dibujo con trazos apenas más concretos que los del borrón, y el último plano requerirá quizá un mero esbozo, pues la precisión mayor de formas será necesaria en el primer plano, en el siguiente la precisión será menor, y así sucesivamente.

Mientras se realiza el bosquejo se ha de dejar, desde luego, la posibilidad de rechazar alguna parte del borrón que pueda parecer inadecuada o innatural; de ahí que no sea posible dar unas directrices previas. En este caso es la imaginación quien dirige y el juicio quien regula.

Con todo, es, sin embargo, evidente que, a pesar de la variedad que el azar pueda sugerir y de ese poder discrecional para rechazar alguna parte de un borrón, se puede llegar a realizar un dibujo de muy poca calidad por otras causas como falta de capacidad, desatención, etc. No hay reglas ni ayuda capaces de contrarrestar los efectos de tales causas.

Ya habíamos observado que la falta de variedad y de vigor en el carácter de una obra podía deberse a las siguientes razones: en primer lugar, a la escasez de ideas originales; en segundo, a una incapacidad para distinguir y relacionar lo que es susceptible de combinarse de forma adecuada; en tercero, a la falta de facilidad y rapidez en la ejecución.

El arte del emborronamiento aquí explicado proporciona, de algún modo, un remedio para cada uno de estos defectos. En efecto, incrementa el surtido original de ideas pintorescas; capacita al ejecutante para distinguir las que son susceptibles de relacionarse de las que no parecen naturalmente emparentadas; y proporciona, necesariamente y más que cualquier otro método, rapidez y libertad de mano en la expresión de las partes de una composición. Conduce también en grado sumo a hacerse con una teoría que guiará siempre al artista en la tarea de copiar con gusto y propiedad del natural.

Esta teoría es, de hecho, el arte de observar con propiedad y guía al artista en la elección de una escena y en el aprovechamiento de todas aquellas circunstancias e incidentes concomitantes capaces de embellecer o de dar consistencia a su obra.

Pero hay aún otro fin, muy material, que se puede alcanzar por medio de él: la toma de apuntes del natural. En esta cuestión, así como al componer paisajes inventados, es necesario atenerse a los siguientes principios: elección adecuada del tema, vigor de carácter, gusto, pintoresquismo, proporción, esfumado, expresión de partes u objetos, armonía, contraste, luz y sombras, efectos, etc. Todo ello puede adquirirse empleando la técnica del borrón, de modo que, para dibujar paisajes del natural, sólo seguiría siendo necesario que el dibujante posea el hábito de imitar lo que ve ante él, cosa que todos pueden aprender por la práctica, con la ayuda de algún método sencillo.

En resumen, quien se ha acostumbrado a componer paisajes por la técnica del borrón puede también dibujar del natural con la práctica. Pero mediante el recurso de dibujar vistas del natural no podrá lograr componer improvisando sin mucho más tiempo y mucha más práctica.

Con el fin de animar a quienes desean dibujar composiciones originales, señalemos que en todas las composiciones de la naturaleza se ha de distinguir una gradación de partes susceptible de ser dividida en varias clases, por ejemplo, la clase de las partes más pequeñas y la de las dimensiones mayores, hasta llegar progresivamente a las más grandes. El atento observador del paisaje adquiere insensiblemente un hábito de percepción u observación de todas las partes de la naturaleza que se robustece con el ejercicio. Se puede observar que, en la juventud, la aplicación de esta atención se dirige a las partes menores (que son también las

que la imaginación retiene con más fuerza); de ahí pasa gradualmente a las de mayor tamaño, según se acerca a la edad en que, por lo general, se perciben las composiciones en su totalidad. Por esta tendencia almacenamos en la memoria un conjunto de ideas de las que la imaginación selecciona las que más se acomodan a la naturaleza de sus operaciones. Es posible que no todas las partes individuales de cada objeto se guarden en la memoria, si bien se pueden introducir, por así decirlo, en ese repositorio de ideas generales de la totalidad y conservar allí.

Todos sabemos que tanto los jóvenes y los ignorantes, como los maduros y los refinados, manifiestan su aprobación (a menudo partiendo de sus propios sentimientos) de las obras dignas de alabanza. ¿De dónde proviene tal actitud?... Debe de haber un criterio interno que les lleve a emitir un juicio y dar su aprobación. Este criterio es el almacén de ideas antes mencionado, el cual se halla en posesión de todos cuantos están familiarizados con los correspondientes temas. Los méritos de tales obras suscitan algunas de estas ideas, y de este modo se convierten en escala o regla del juicio y del gusto la cual pone en acción las operaciones de la crítica. Las ideas pueden también revivir por el recuerdo, casual o intencionado. A ello podemos añadir el método del emborronamiento presentado aquí, que propende de forma directa a la rememoración de motivos paisajísticos.

Con los anteriores principios, muy pocas personas deberán sospechar en sí mismas razonablemente una falta de capacidad suficiente para aplicar el empleo de la técnica del borrón a la práctica del dibujo y tampoco podrán desconocer totalmente las partes de la composición en la naturaleza. En efecto, al estar previamente dotados de la idea de partes, según se ha demostrado anteriormente, esta técnica les proporciona una posibilidad de sacarla a la luz y ofrece, igualmente, una demostración visible de los principios de la composición. Las ideas previas, de cualquier modo que se hayan adquirido (y de ellas están dotados todos los humanos en mayor o menor grado) auxiliarán a la imaginación en el empleo de la técnica del emborronamiento. Por otra parte, el ejercicio de dicha técnica fortalecerá y mejorará las ideas menoscabadas por falta de aplicación.

Quisiera que esa materia se contemplase bajo otra luz. Es probable que todo el mundo retenga ciertas ideas de lo que alguna vez ha visto pero que haya muchos sin aptitudes para hacer una reproducción que imite lo que realmente vieron. Siendo así, para componer paisajes por invención se requiere tan sólo un método (como el del borrón) capaz de hacer visibles en el papel o sobre otros materiales, dichas ideas. Pero no hay método capaz de proporcionar destreza u ojo para la reproducción a una persona que no los posea por naturaleza. El caso es comparable al de la carencia de oído musical.

Si se dice de una persona que tiene genio creativo para poder realizar dibujos partiendo de borrones, se podría comprobar la verdad de tal afirmación preguntando de qué genio se trata y cuál es el propósito primordial para el que el genio es indispensablemente necesario y, por otro lado, cuáles son los requisitos necesarios para dibujar partiendo de borrones.

Podríamos intentar definir el genio de la siguiente manera: fuerza de ideas, poder de invención y rapidez de ejecución. Así, un hombre auténticamente genial concibe con vigor, inventa con originalidad y ejecuta con rapidez.

Hay motivos para sospechar que la gente tiene nociones confusas acerca del genio. Ello nace de confundir con el genio ciertas cualidades totalmente distintas a él, como la percepción, el juicio, la imaginación, el interés por un arte, la experiencia, la memoria, el gusto, la constancia, la dedicación, la atención, el conocimiento, etc. Cada una de estas cualidades o un conjunto cualquiera de ellas o incluso todas unidas, son incapaces de producir aquellas bellezas trascendentes que son los frutos del genio cuando dispone de materiales adecuados. Bien es verdad que la sola fuerza de estas cualidades es muy importante y que con ellas se puede conseguir mucho, sin que constituyan una prueba de la existencia de un genio auténtico y original.

Aunque una persona mostrase una gran inclinación hacia alguna profesión, aplicación o arte, etc., y la practique con constante perseverancia y hasta con entusiasmo, no tendríamos ante nosotros una auténtica prueba de la existencia del genio sino únicamente de una fuerte afición.

Tampoco prueba la existencia del genio el que alguien se convierta en persona de gusto, aunque sea en un máximo grado y sea capaz de llegar a ser un juez consumado de las formas más elevadas de la belleza, si lo logra por haberse acostumbrado a percibirla.

Pero si una persona ejecuta con frecuencia y facilidad, y además con precisión de concepto, obras innovadoras, eso sí es una prueba del genio, que, según hemos dicho antes, consiste en el vigor de las ideas unido al poder inventivo y la pronta ejecución.

En fin, si una persona dotada de genio ha dirigido su atención de manera constante a un objetivo, por cualquier motivo circunstancial, y se siente fuertemente atraído por él y ha adquirido gusto por haberse habituado a contemplar y percibir la belleza, entonces el entusiasmo y el gusto, al combinarse así con el genio,

lo imbuyen de una triple capacidad para crear y realizar obras superiores en belleza y perfección. El fin principal para el que el genio es inevitablemente necesario es la producción de composiciones acabadas, novedosas para quien las realiza. [...]

ARQUITECTURA. ENSAYO SOBRE EL ARTE

Étienne-Louis Boullée

En el Ensayo sobre el arte podemos comprobar cómo, bajo la influencia del empirismo, las concepciones de la estética clásica se desplazan de un plano ontológico a un plano psicológico.

Vemos ahora cómo el arte no puede menos de imitar a la naturaleza porque -y aquí Boullée cita a Locke y a Condillac- «todas nuestras ideas nos vienen a través de los objetos exteriores». Nada podemos imaginar, por tanto, que no tenga su fundamento en los objetos del mundo que percibimos. La belleza tiene su origen en la analogía, es decir en la concordancia, de las particularidades de los cuerpos con nuestra organización perceptiva. Los cuerpos regulares -los sólidos pitagóricos nos aparecen como los más bellos o los más expresivos -«se captan de golpe»- exclusivamente porque son los que mejor concuerdan con nuestras posibilidades perceptivas. Porque son los más «visibles».

(Etienne-Louis Boullée. París 1728-1799. Essai sur l'art. Manuscrito y dibujos elaborados entre 1781 - 'y 1793. Primera edición a cargo de Helen Rosenau, Boullée's Treatise on Architecture. Londres, 1953. Primera edición francesa a cargo de Jean-Marie Pérouse de Montclos, Etienne-Louis Boullée, Architecte. Essai sur l'Art. Herman. París, 1968 (con otros escritos de Boullée).

Exámen de la discusión suscitada entre Perrault, autor del peristilo del Louvre, y François Blondel, autor del monumento de la puerta de Saint-Denis.

Situación del problema.

¿La arquitectura es tan sólo un arte fantástico de pura invención o los principios constitutivos de este arte emanan de la naturaleza?

En primer lugar me permito disentir de que exista un solo arte de pura invención.

Si mediante las fuerzas de su espíritu y con los medios de un arte brotado de las mismas, el hombre pudiese provocar en nuestra alma las sensaciones que experimentamos a la vista de los objetos de la naturaleza, tal arte sería muy superior a las que ejercemos, ya que éstas se reducen a una imitación más o menos imperfecta. Pero ese arte, con el cual nos bastaríamos a nosotros mismos y cuya existencia anunciaría que la Divinidad, autora de la naturaleza, nos habría dotado de una cualidad que forma parte de su esencia, no existe.

¿Qué entendería entonces Perrault por arte de pura invención? ¿Acaso todas nuestras ideas no nos vienen de la naturaleza? ¿No entendemos por genio la manera de evocarla en nuestros sentidos con mucha energía? No podría imaginarme producciones de un arte fantástico sin representarme ideas lanzadas aquí y allá, sin relación, sin fin, desórdenes del espíritu, en una palabra, sueños. Piranesi, arquitecto, grabador, ha puesto al día algunas locuras de este tipo. Las caricaturas nos vienen de los pintores italianos. Callot, célebre grabador, ha hecho muchas figuras grotescas. Los antiguos concibieron quimeras, etc.

Todos esos juegos de la imaginación revelan las diferencias. ¿Qué se observa en estas especies de producciones? Que, aunque exageradas o desfiguradas, siguen siendo objetos de la naturaleza. ¿Esto nos autoriza a afirmar la posibilidad de un arte que sea pura invención? Para poder, lícitamente, aventurar esta pretendida posibilidad, habría que probar que los hombres pueden concebir imágenes que no tengan ninguna relación con los objetos de la naturaleza. Sin embargo, es indudable que no hay idea que no emane de la naturaleza. Escuchemos a un filósofo moderno: «Todas nuestras ideas, todas nuestras percepciones -nos dice- nos vienen a través de los objetos exteriores. Los objetos exteriores producen en nosotros impresiones diferentes según tengan mayor o menor analogía con nuestra organización». Yo añado que calificamos como bellos los objetos que tienen más analogía con nuestra organización y rechazamos aquellos que, desprovistos de esta analogía, no están en concordancia con nuestra manera de ser.

De la esencia de los cuerpos.

De sus propiedades.

De su analogía con nuestra organización

Intentando descubrir en la esencia de los cuerpos cuáles eran sus propiedades y su analogía con nuestra organización, he empezado mis investigaciones por los cuerpos brutos.

He visto en ellos masas cuyas caras eran convexas, cóncavas, angulares, planimétricas, etc. Enseguida me he dado cuenta de que los contornos diversos que resultaban de las caras de esos cuerpos determinaban sus figuras y decidían sus formas. Además he observado en ellos no la variedad sino la confusión producida por el número y la complicación de las figuras irregulares que presentaban sus caras.

Cansado de la imagen muda y estéril de los cuerpos irregulares he pasado al examen de los cuerpos regulares. En primer lugar he apreciado en ellos la regularidad, la simetría y la variedad y he visto que esto era lo que constituía la forma y la figura. Además, me he dado cuenta de que la regularidad por sí sola habría podido dar a los hombres ideas claras acerca de la figura de los cuerpos y decidir la denominación que, como veremos, ha sido el resultado no sólo de la regularidad y la simetría, sino también de la variedad. La figura de los cuerpos irregulares, compuesta de una multitud de caras diferentes, como lo he señalado anteriormente, escapa a nuestro entendimiento. Por su número y sus complicaciones, las caras no nos presentan nada distinto: sólo nos ofrecen la imagen de la confusión.

¿Por qué la figura de los cuerpos regulares se capta de golpe? Porque sus formas son simples y sus caras regulares y además se repiten. Pero como la magnitud de las impresiones que sentimos a la vista de los objetos está en razón de su evidencia, lo que nos hace distinguir más particularmente los cuerpos regulares es que su regularidad y su simetría son la imagen del orden, y esta imagen es la de la evidencia misma. De estas observaciones se desprende que los hombres no pudieron tener ideas claras acerca de la figura de los cuerpos antes de tener la idea de regularidad.

Tras haber observado que la regularidad, la simetría y la variedad constituían la forma de los cuerpos regulares, he visto que en esas propiedades reunidas residía la proporción.

Entiendo por proporción de un cuerpo un efecto que nace de la regularidad, la simetría y la variedad. La regularidad produce en los objetos la belleza de las formas; la simetría, su orden y su conjunto hermoso; la variedad, las caras o aspectos por los cuales se diversifican ante nuestros ojos. Ahora bien, de la reunión y del respectivo acuerdo resultante de todas las propiedades nace la armonía de los cuerpos.

Por ejemplo, el cuerpo esférico puede verse como la reunión de todas las propiedades de los cuerpos. Todos los puntos de su superficie son igualmente distantes de su centro. De esta ventaja exclusiva se deriva que, cualquiera que sea el aspecto bajo el que miremos este cuerpo, ningún efecto óptico podrá jamás alterar la magnífica belleza de su forma, la cual siempre se ofrece perfecta a nuestras miradas.

El cuerpo esférico nos ofrece la solución a un problema que podría considerarse una paradoja si no estuviese geoméricamente demostrado que la esfera es un poliedro al infinito. De la simetría más perfecta deriva la variedad más infinita. En efecto, si imaginamos la superficie de nuestro globo dividida en puntos, sólo uno de ellos se ofrecerá perpendicularmente a nuestros ojos y todos los demás aparecerán bajo una inmensidad de ángulos diversos.

Otras ventajas del cuerpo esférico son el desarrollar ante nuestros Ojos la mayor superficie, lo cual lo hace majestuoso; el tener la forma más simple, belleza que le viene de que en su superficie no hay ninguna interrupción; el añadir a todas esas cualidades la gracia, ya que el contorno que dibuja ese cuerpo es el más suave y móvil posible.

De todas estas observaciones se deduce que el cuerpo esférico es, desde todos los puntos de vista, la imagen de la perfección. Reúne en sí la simetría exacta, la regularidad más perfecta, la variedad más grande; tiene el mayor desarrollo; su forma es la más simple, su figura está dibujada por el contorno más agradable; en fin, este cuerpo está favorecido por los efectos de la luz que son tales que no es posible que la degradación de la misma sea más suave, más agradable y más variada. Éstas son las ventajas exclusivas que le ha dado la naturaleza y que tienen un poder ¡limitado sobre nuestros sentidos.

Queda así demostrado que la proporción y la armonía de los cuerpos vienen dadas por la naturaleza y que por su analogía con nuestra organización, las propiedades que derivan de la esencia de los cuerpos tienen poder sobre nuestros sentidos.

«La simetría agrada -dice un gran hombre (Montesquieu)- porque presenta la evidencia y porque el alma, que continuamente intenta crear, abarca y capta sin dificultad el conjunto de objetos presentados.» Yo añado que si la simetría agrada es porque es la imagen del orden y la perfección.

La variedad nos agrada porque satisface una necesidad del alma, la cual por su naturaleza gusta de extenderse y abarcar nuevos objetos. Ahora bien, los objetos se reproducen bajo nuevos aspectos debido a la variedad. Se deduce que este medio sirve para reanimar el alma ofreciéndole placeres nuevos. Si la variedad nos gusta por lo que se refiere a la configuración de los cuerpos, también nos gusta por los efectos producidos por la luz.

La imagen de lo grande nos gusta desde todos los puntos de vista porque nuestra alma, ávida de ampliar sus goces, desearía abarcar el universo.

En fin, la gracia es, de todas las imágenes, la que más gusta a nuestros corazones.

INDAGACION ANALÍTICA SOBRE LOS PRINCIPIOS DEL GUSTO

Richard Payne Knight

En los fragmentos de la Indagación que se han seleccionado destaca el papel central que se asigna a la visión. En tanto que obliga a asociar la percepción y el recuerdo, la visión permite liberar al unísono los placeres suscitados por la imaginación y por la sensación pura convirtiéndose, de este modo, en el fundamento del goce del arte y de la naturaleza.

La categoría de lo pintoresco aparece asimismo cuidadosamente definida en estos fragmentos si bien la atención casi exclusiva de Knight por lo visual hace que deje de lado otros valores perceptivos -lo táctil fundamentalmente- bien presentes en múltiples obras ligadas a aquella categoría.

El texto de R. P. Knight -notable por el riguroso encadenamiento que en él se establece entre algunas de las ideas fundamentales de la filosofía empirista inglesa y la actividad artística concreta- recapitula, en un momento ya algo tardío, los temas debatidos por la estética y la teoría y crítica de arte británicas del, siglo XVIII. Constituye, por ello, un excelente testimonio del vigor y la capacidad renovadora de ese debate, cuya influencia determinará gran parte de la reflexión estética y la práctica artística posteriores.

(R. Payne Knight (1750~1824). An Analytical Inquiry into the Principles of Taste. Londres, 1805, Parte segunda. La asociación de ideas, cap. II.)

Sobre la imaginación

11. Nuestro hábito de asociar unas ideas con otras comenzó con nuestras percepciones más tempranas y tal proceso de asociación, fuera cual fuese en sus inicios, se ha convertido en las personas adultas en algo tan espontáneo y rápido que parece una operación mecánica de

la mente que escapa a nuestra influencia o control directos: aquellas ideas que en algún momento hemos asociado, se asocian de nuevo en nuestra memoria de manera espontánea y, querámoslo o no, se ofrecen reunidas ante nuestra atención. De ahí que surjan a menudo series de pensamientos o imágenes, agradables o desagradables, debido a circunstancias cuya única conexión con ellas se reduce al hecho de haberse presentado a nuestras mentes en un mismo momento o en un mismo lugar o en idéntica compañía.//Y estas series de pensamientos continuarán acechándonos, hagamos lo que hagamos por liberarnos de ellas; nos vemos así en una situación parecida a la de la mariposa que revolotea en torno a una vela. Otras veces sucede lo contrario; entonces, esas series de pensamientos placenteros y brillantes discurren unas a continuación de otras en una evolución completamente rápida y gozosa, aunque, quizá, en un primer momento las hayan suscitado circunstancias y situaciones que en sí mismas no son en absoluto placenteras y hayan seguido su curso sin que haya habido esfuerzo intencionado por parte nuestra y ajenas a cualquier otra causa que pudiéramos asignarles.

12. Puesto que todos los placeres de la inteligencia surgen de la asociación de ideas, cuanto más se multiplique el material de la asociación, tanto más amplia será la esfera de tales placeres. Para una mente bien equipada, casi cualquier objeto de la naturaleza o del arte que se ofrezca a los sentidos será motivo de estimulación de nuevas series y combinaciones de ideas o vivificará y fortalecerá las ya existentes, de tal modo que el recuerdo realzará el disfrute y el disfrute iluminará el re-cuerdo.-)Cada uno de los insectos, plantas o fósiles que el campesino pisa sin prestarle atención es para el naturalista o para el filósofo un objeto de indagación y especulación curiosa; en primer lugar, por lo que respecta a su estructura, formación o medios de subsistencia o reproducción; y en segundo lugar, por su grado de comparación o modo de conexión con otros de especies semejantes o distintas y en lo tocante al rango y situación respectivos que todos y cada uno mantienen en el sistema gradual de los seres creados. A la vista del observador no informado, el sublime espectáculo del cielo no ofrece más que una bóveda azul, adornada con las lentejuelas de centelleantes luminarias, pero, para la persona instruida e ilustrada, muestra mundos incontables esparcidos por el vacío, sin límites, del espacio inconmensurable, poblados, quizá por diversas categorías de seres inteligentes que, en una ininterrumpida escala gradual, ascienden desde las capas más bajas de la materia animada al trono incompreensible de la misma Omnipotencia, si descendemos a una esfera inferior y más limitada de observación y contemplamos las producciones artificiales de la vida social, encontraremos que los encadenamientos de asociaciones en nuestras

ideas se multiplicarán y extenderán como se difunden los círculos de nuestros conocimientos y que la escala del gozo que experimentemos a resultas de ello se ampliará en igual proporción. Si hablamos de Londres o París a una persona con un conocimiento de ellas sólo distante y general, acudirá a su mente una masa confusa compuesta por la idea de una multitud de casas, iglesias y habitantes. Pero si se trata de alguien que ha visitado estas capitales, la confusión se desvanecerá y en su imaginación surgirán espontáneamente, de acuerdo con su asociación, las ideas claras de calles espaciosas 'suntuosos palacios y todos aquellos variados objetos ricos y grandiosos que allí contempló. Y si esa persona es alguien que ha vivido largo tiempo en alguna de las dos ciudades, además de esas ideas, y antes de ellas y como condición de su existencia, se le aparecerán su orden y suscitarán las correspondientes emociones de consuelo o de pesar, de felicidad o de pena, los recuerdos más interesantes de las relaciones sociales que allí estableció, los compañeros con quienes vivió y los amigos en los que confió, con los diversos acontecimientos prósperos o adversos que desde entonces le hayan sobrevenido.

14. Descendiendo a un ámbito aún inferior y más restringido, apliquemos' este principio a los temas de nuestra investigación. Encontraremos que gran parte del placer que obtenemos de la pintura, la escultura, la música, la poesía, etc., nace de la asociación que establecemos entre otras ideas y las suscitadas de forma inmediata por aquéllas. Resulta así que los productos de estas artes sólo son objeto de disfrute para personas cuyas mentes están enriquecidas por una diversidad de imágenes emparentadas y acordes. La amplitud y alcance de estas imágenes, al permitir diferentes grados de sensibilidad y hábitos de atención, constituirán la escala del mencionado disfrute. La gratificación que tales personas reciben de esas artes no se limita a sus meros productos sino que se extiende a cualquier objeto de la naturaleza o circunstancia social conectada de alguna manera con ellas; en efecto, esa conexión permitirá al objeto provocar series de ideas similares o asociadas, en mentes enriquecidas de tal modo, y, en consecuencia, procurarles placeres semejantes.

15. A esta clase pertenecen los objetos y circunstancias llamados pintorescos, pues, fuera de los casos previamente expuestos relativos a efectos placenteros de color, luz y sombra, sólo proporcionan placer a personas expertas en el arte de la pintura y suficientemente entrenadas en él como para distinguir sus verdaderas virtudes y sentir con ellas un auténtico agrado. Todos los demás, sin importar la agudeza de su discernimiento o la exquisitez de su sensibilidad, carecerán completamente de capacidad para percibirlo; en consecuencia, en los delicados productos de este arte, ha de haber algunas propiedades que, por la asociación de ideas, comuniquen el poder de agradar a ciertos objetos y circunstancias que él imita y que, por tal razón, se llaman pintorescos.

16. En ninguna de las lenguas de la Antigüedad de las que aún queda noticia se encuentra una palabra equivalente a ésta o de un significado exactamente igual; tampoco en las lenguas modernas, hasta donde a mí me ha sido posible saber, fuera de este préstamo del italiano. En esta última lengua la autoridad más temprana que la respalde y que yo haya encontrado es la de Redj, uno de los originales académicos de La Crusca, que floreció hacia finales del siglo XVI. No parece que el español la haya aún aceptado: al menos, no se halla en el gran diccionario oficial de esta lengua, la obra más completa en su género producida hasta el momento y que en todos los sentidos supera en mucho a los de las Academias francesa e italiana. En nuestra lengua su uso generalizado es de introducción reciente, aunque, no obstante, no se la ha considerado entre nosotros como una palabra perfectamente naturalizada; Johnson, en efecto, no la ha admitido en su diccionario, si bien ha acogido la palabra pictorial, del mismo modo que los españoles tienen la palabra pictórico. Ambas responden por su sentido al adjetivo griego *graphikós*, con la salvedad de que, al denominarse en griego mediante un mismo verbo el arte de la escritura, pintura y epigrafía, cualquier adjetivo o metáfora tomados de él habrán de tener, por supuesto, un significado más extenso y menos determinado. El abate Winkelmann, que no sabía una palabra de griego, traduce en un pasaje de Estrabón *graphikón* por *pintoresco*, y mi amigo Mr. Pierce ha recogido su interpretación sin someterla a examen; aunque el objeto al que se refiere el epíteto es un templo egipcio de arquitectura sencilla, del que el geógrafo dice simplemente que tenía *oudé charien, oudé grafikón* (ni adornos ni inscripciones), tal objeto no aporta gran cosa ni a la ilustración ni a la confirmación de esta hipótesis. Si el anticuario alemán hubiera tropezado por casualidad con una expresión como *graphikón réethron*, no dudamos, por la muestra que ya nos ha dado de su maestría y sagacidad, que la habría traducido por corriente pintoresca, lo cual se habría ajustado exactamente a las intenciones de mi amigo. Pero, por desgracia, si su habitual rigor de investigador o cualquier tipo de sospecha respecto a la infalibilidad de su guía le hubiese llevado, por casualidad, a examinar el contexto o, incluso, a consultar su diccionario, habría encontrado que esta sonora frase significa simplemente tinta, llamada más comúnmente *mélan graphikón*.

17. De acuerdo con el uso propio de la lengua italiana, que determina con precisión el significado de todos los adjetivos terminados en *-esco, pittoresco* quiere decir a la manera de los pintores; de donde podemos deducir razonablemente que, en ese momento, la pintura había hecho suyas determinadas descripciones de los objetos con vistas a su representación, o que había adoptado algún modo distintivo de representarlos distinto al

de la imitación simple o corriente. Ese peculiar modo le Otorgaría, naturalmente, un carácter peculiar a los Ojos de las personas familiarizadas con tal arte o diestras en él.

18. En los primeros momentos de su renacimiento, al igual que en sus inicios, la pintura pretendía únicamente la imitación exacta, lo mismo que la escultura en su fase inicial; la verdad y la precisión constituían la medida de sus méritos, como aún los son a los ojos de los ignorantes. En la figura humana intentaba detallar cada uno de los pelos de la cabeza y de los poros de la piel, y cuando se proponía reproducir cosas como un paisaje, lo hacía copiando claramente cada brizna de hierba, cada hoja en los árboles y cada piedra o ladrillo de los edificios que intentaba representar.

19. Pronto, sin embargo, se descubrió que eso era más bien copiar lo que la mente sabía de la cosa, por el testimonio concomitante de otro sentido, que lo que el ojo vería; y esto, aunque fuera factible en la mayoría de los casos y formas diversas de la naturaleza, no habría sido una representación fiel de la apariencia visible de las cosas, pues el ojo, cuando se sitúa a suficiente distancia que le permita abarcar el conjunto de una figura humana, de un árbol o de un edificio en su campo de visión, ve esas partes tan pequeñas, comparativamente, como el pelo, las hojas o las piedras y ladrillos, en bloque y no de forma individual.

20. De ahí que se modificara el modo de imitación. Y cuando esa percepción en bloque dio vía libre a las luces y las sombras, suavizó los contornos en que se fundían y permitió al artista entreverarlas y fundirlas; todo ello contribuyó en gran manera a la delicadeza, a la brillantez y a la belleza de las producciones de este arte, las de los grandes pintores de las escuelas veneciana y lombarda. Seguidamente, las obras de flamencos y holandeses llevaron este principio del macizamiento a un grado superior al que se da en la naturaleza corriente y, alejándose del sistema de la estricta imitación, llegaron al extremo contrario que sus predecesores. En vez de trazar líneas de mayor claridad y obtener matices más diferenciados de lo que justificaba la apariencia visible de los objetos, los fundieron y mezclaron entre sí con cierta ligereza juguetona y sutil y una especie de indistinción vagarosa y abocetada no observable en la realidad, fuera de circunstancias peculiares y de modificaciones de origen atmosférico; y, aun en estos casos, sólo cuando se trata de objetos o combinaciones de objetos que presentan matices mezclados o confusos, o de masas irregulares de luz y sombras armoniosamente fundidas entre sí.

21. Tales son los objetos y composiciones de objetos que denominamos propiamente *pintorescos*. Vemos que el estilo pictórico que los distingue, en cuanto tales, fue un invento de Giorgione en los inicios del siglo XVI, perfeccionado por Tiziano hacia mediados del mismo. Muy poco después apareció esta palabra por vez primera en italiano y, según creo, en las lenguas en general.

22. En realidad, si consideramos la relación natural y necesaria entre palabras e ideas y el orden sucesivo en que las primeras nacen de las segundas, resultará imposible la existencia anterior de tal término; pues hasta que los pintores no adoptaron una manera de imitar a la naturaleza distinta y adecuada a su arte, resultó imposible a los hombres pensar o diferenciar cualquier objeto o clase de objetos mediante un epíteto que significara *a la manera de los pintores*: mientras los pintores no tuvieron un estilo peculiar, tal epíteto no podía señalar una diferenciación característica ni tener un significado claro

23. Los matices entreverados y mezclados con acierto y las masas irregulares de luz y sombra fundidas armoniosamente unas con otras son de por sí más gratos a la vista, según ~, hemos observado antes, que cualquier matiz "aislado, de acuerdo con el mismo principio de)que las combinaciones armoniosas de tonos o sabores son más agradables al oído o al paladar que lo que puedan serlo los tonos o los „sabores por separado. Son, pues, más propiamente bellos según el sentido estricto de la ,palabra belleza, aplicada a lo que agrada únicamente a los sentidos, y no en su sentido habitual de aquello que es igualmente grato a los sentidos, al entendimiento y a la imaginación. De acuerdo con ese significado amplió de la palabra, muchos objetos que denominamos pintorescos no son, sin duda, bellos, pues pueden carecer de simetría, pulcritud, limpieza, etc., cosas todas necesarias en la constitución de ese tipo de belleza dirigido al entendimiento y a la fantasía.

24. El placer sensorial que nace de la visión de objetos y composiciones llamados por nosotros pintorescos, pueden ser percibidos por cualquier persona en la medida en que sus órganos de la vista sean cabales y sensibles, pues se trata de algo totalmente independiente del hecho de ser pintorescos, o *a la manera de los pintores*. Pero esa misma relación con la pintura, expresada por la palabra *pintoresco*, es la que proporciona la totalidad del placer derivado de la asociación, susceptible de ser sentido sólo por personas que disponen de las correspondientes ideas que asociar, es decir, por personas versadas en cierta medida en ese arte. Al estar tales personas habituadas a contemplar buenos cuadros y obtener placer de la pintura, habrán de sentir placer, como es lógico, al ver en la naturaleza esos objetos inspiradores de aquellos poderes de imitación y embellecimiento y esas combinaciones y coincidencias de objetos que han guiado aquellas potencialidades en sus ejecuciones más afortunadas. Los objetos evocan en la mente las imitaciones que la destreza, el gusto y el

genio han producido; y ellas, a su vez, traen a la mente los objetos mismos y los muestran a través de un medio perfeccionado -el de la sensibilidad y la penetración de un gran artista.

25. La vista y la inteligencia, al comparar de este modo naturaleza y arte, adquieren una mayor apatencia por sus productos y las ideas que ambas suscitan resultan vigorizadas, y a la vez refinadas, por esa asociación y contraste. Los placeres de la vista alcanzan una mayor amplitud y encuentran gratificaciones sin fin, exquisitas e inocuas a la vez, en toda la diversidad de producciones, animales, vegetales o minerales, que la naturaleza ha diseminado sobre la faz de la tierra. Todas las cosas exhiben belleza en unas u otras combinaciones; y, una vez seleccionada, imitada y embellecida esta belleza por medio del arte, quienes anteriormente lo desatendían o lo ignoraban, observan de inmediato todos sus encantos gracias a este medio de reconocimiento. Y, como el sentimiento suscitado por él les resultó una novedad, se sirvieron de una palabra nueva para denominar esa apariencia de las cosas que provocó tal sentimiento: pintoresco -palabra que en la actualidad ha pasado a ser absolutamente común y familiar en nuestra propia lengua y que, como todas las demás palabras extranjeras a las que les ha ocurrido otro tanto, se emplea muy a menudo de manera impropia.

26. El pintor diestro, como el poeta diestro, no se detiene en aquellas partes de su tema que el ámbito de su arte o la naturaleza de sus materiales no le permiten representar ventajosamente, y aplica todo su esfuerzo y atención a las que puede adornar y embellecer. Se trata de las partes pintorescas, es decir, las que la naturaleza ha configurado al estilo y manera adecuados a la pintura. Y el ojo, acostumbrado a verlas acertadamente expuestas y embellecidas por el arte, disfrutará más aún de ellas en la naturaleza, del mismo modo que una persona familiarizada con la obra de Teócrito y Virgilio saboreará con más placer las escenas pastorales que otra que no esté al corriente de tal poesía. El espectador cuya mente hayan enriquecido las bellezas del pintor y el poeta, las refiere, por la asociación espontánea de ideas, a los objetos naturales que se presentan a sus ojos, que de ese modo se dotan de bellezas ideales e imaginarias, es decir, bellezas que no son objeto de la percepción del sentido orgánico de la vista sino del entendimiento y la imaginación por medio de ese sentido.

27. Sería vano e irrealizable intentar analizar, clasificar o enumerar los objetos de la naturaleza que, en este sentido propio de la palabra, son pintorescos, pues abarcan, en algún grado, cualquier cosa de cualquier clase que haya sido o pueda ser., representada ventajosamente en la pintura. Y si en el futuro se ampliara el ámbito de la imitación en este arte, los límites de lo pintoresco se ampliarían en la misma proporción. Además, recientemente la palabra ha llegado hasta la crítica, que la ha utilizado para significar el estilo narrativo o descriptivo claro y vívido que pone ante la imaginación un cuadro y muestra con nitidez cada uno de los sucesos u objetos, como representados en pintura '. Sin embargo, de acuerdo con el sistema de mi amigo Mr. Price, este empleo es, al parecer, inapropiado y debería significar aquel estilo intermedio que no es lo suficientemente terso como para ser bello, ni lo bastante áspero y elevado como para ser sublime. En los objetos de arte imitativo llamamos propiamente pintorescos no sólo a los de las especies más opuestas, sino también a los que señalan los extremos contrarios dentro de la misma clase. Los labriegos de Ostade, los campesinos de Gainsborough y los pastores de Berghem son pintorescos; pero también lo son, así mismo, los guerreros de Salvator Rosa, los apóstoles de Rafael y las bacantes de Poussin; `Y-el roble gigante de Ruysdael o el crecido pino o la encina de Claude Lorraine no lo son menos que el achaparrado y sin ramas de Rubens o de Rembrandt; ni lo son menos el desmelenado y gastado rocín o el caballo de tiro de Morland o de Asselyn que el bien cuidado caballo de guerra de vistosa melena y cola suelta que tan justamente admiramos en los cuadros de Wovermans. Las ropas sucias y harapientas, el pelo revuelto y la salvaje apariencia general de los gitanos y de las pordioseras son a menudo pintorescos, pero los bucles flotantes, los finos chales y túnicas de delicada muselina que una distinguida gracia y una elegancia refinada introdujo en todos aquellos ropajes de la Antigüedad, con sus cómodos, descuidados y graciosos pliegues, aún lo son más. Los primeros, en realidad, son únicamente pintorescos; es decir, tienen tan sólo la belleza de la armoniosa variedad de matices y de luz y sombra, combinados con todo lo demás, desagradable en sí, mientras que los otros tienen esto mismo en un grado igual o mayor y, además, la gracia de la claridad, la pulcritud y la pureza. Las ruinas decadentes de los templos, teatros y acueductos antiguos, enriquecidos por esa variedad de matices y suavizados mutuamente, tal como aparecen en los paisajes de Claude Lorraine, son pintorescos en el más alto grado; pero los magníficos muelles y palacios, adornados con pórticos y balaustradas e intercalados por embarcaciones que enriquecen las vistas de puertos del mismo maestro, son igual de pintorescos, aunque en un grado menor, pues las construcciones nuevas tienen unidad de tonos y son angulosas, lo cual las hace inadecuadas para la pintura, a no ser que aparezcan en combinación con árboles u otros objetos capaces de interrumpir y dar variedad a sus colores y de graduar y armonizar -el carácter abrupto de luces y sombras.

28. Las nuevas construcciones, ¿no son, pues, hermosas? Lo son, sin duda, y en particular sus cualidades de pulcritud, frescura, ligereza, simetría, regularidad, uniformidad y decoro, son bellezas de las más elevadas, a pesar de que el placer que procuran no es un mero placer del sentido de la vista y ninguna de esas cualidades llega a la mente a través de la pintura. Ahora bien, según el mismo principio, al igual que la aso-

dades llega a la mente a través de la pintura. Ahora bien, según el mismo principio, al igual que la asociación de ideas transforma aquellas cualidades de los objetos visibles que son especialmente adecuadas para la pintura, en especial placenteras a los entendidos en este arte, hace también que las cualidades característicamente apropiadas para procurar las comodidades y el disfrute de la vida social, sean agradables a los ojos del hombre civilizado, aunque ni en las formas ni en los colores de los objetos mismos haya nada capaz de deleitar en modo alguno a los sentidos, sino, quizá, todo lo contrario. De ahí que la pulcritud y la frescura deleiten siempre, con tal de que sean características de los objetos en que aparecen o del entorno al que van unidas, pues la mente exige decoro en todas las cosas, es decir, exige que las ideas de cuanto está invariablemente habituada a relacionar, aparezcan asociadas en la realidad; en caso contrario las combinaciones resultarán innaturales, incoherentes o absurdas.

29. Por esta razón, esperamos que en la inmediata proximidad de las residencias ricas y lujosas, cada cosa asuma un carácter apropiado y que no sólo sean sino que aparezcan ordenadas y refinadas. En tales situaciones están perfectamente a tono los cuidados paseos de gravilla, el césped segado y las plantas de flores y arbustos, modelados y distribuidos artísticamente. Ahora bien, en el caso de que esos mismos edificios estuvieran abandonados y en ruinas, deberíamos, siguiendo el mismo principio de la coherencia y la propiedad, exigir sendas descuidadas, paseos accidentados y espesuras salvajes y abandonadas, que de por sí son más agradables tanto a la vista como a la imaginación, pero resultan compañeros inadecuados de aquellos objetos que han sido producidos por el arte y en los cuales el arte aparece constantemente utilizado y expuesto. De todos modos, como un sendero descuidado con sus bordes en desorden o una vereda pintoresca entre ribazos maltrechos y escabrosos, pueden considerarse tan limpios y cómodos para caminar como el paseo de grava más arreglado, la preferencia que en tales situaciones se concede precisamente a este último no se apoya en principio alguno de la razón sino simplemente en la asociación habitual de las ideas que, por cierto, es también producto de la razón. Este tipo de pulcritud debería limitarse, siguiendo el mismo principio, a las dependencias inmediatamente relacionadas con la casa, es decir, a la parte del terreno tan unido a ella que da la impresión de ser un anejo necesario de la vivienda y caer, por tanto, bajo el influjo de su mismo carácter, un carácter dependiente del arte. Por tal razón, pienso que en la decoración de jardines, el carácter abiertamente artístico de los jardines italianos es preferible al de aquellos jardines, ahora tan de moda, en donde se intenta ocultar todo artificio, aunque en realidad más bien lo falsean que lo ocultan, pues aparece en todas las cosas, pero revisitiéndolas de una formalidad que no les pertenece; a cada paso advertimos el esfuerzo, pero al mismo tiempo nos damos cuenta de que se ha trabajado mucho para conseguir poco, y de que, al intentar ocultar el artificio, lo único que se consigue es dejarlo más al descubierto, como la prostituta que finge modestia. Sin embargo, en las decoraciones de los terrenos unidos a la casa, dependerá mucho del carácter de la casa misma: si es pulcra y regular, la pulcritud y la regularidad habrán de acompañarla, pero si es tosca y pintoresca y se encuentra en medio de un decorado del mismo carácter, el arte habrá de intervenir con más precaución, pues, aunque de suyo sea una obra de arte declarada, el influjo del tiempo, junto con los árboles y las enredaderas, le pueden haber dado un aspecto natural que debería verse mínimamente perturbado, en cuanto lo permita la comodidad; después de todo, el carácter natural es más agradable que cualquier otro que pueda conseguirse por medio del arte.

31. En cualquier caso, nunca se debería permitir que el tono de arreglo y pulcritud artificial invada el parque o el bosque, donde resulta tan contrario a la conveniencia como a la belleza, y donde su introducción por parte de nuestros modernos jardineros paisajistas supone uno de los ejemplos más memorables que haya registrado la historia de las modas del extravagante absurdo con que una insaciable pasión de novedad puede corromper a toda una nación.

32. Para demostrar que este sentido de conveniencia o adecuación es enteramente artificial y adquirido mediante el hábito de la asociación de ideas, no necesitamos más pruebas que el hecho de su total dependencia de circunstancias variables: en los cuadros de Claude Lorrain y Gaspar vemos constantemente una mezcla de arquitectura griega y gótica utilizadas con el efecto más feliz en un mismo edificio. Todavía está por aparecer el crítico que haya puesto objeciones a esa incongruencia; pues, como godos y longobardos fortificaron en Italia durante la Edad Media con torres y almenas los templos, tumbas y palacios de griegos y romanos, tales combinaciones han adquirido en ese país carta de naturaleza y están, por tanto, en perfecta armonía con el fondo y tan lejos de truncar el encadenamiento de las ideas que, más bien, lo rigen y lo prolongan del modo más grato a través de diferentes épocas y revoluciones sucesivas de los gustos, las artes y las ciencias.

33. Quizá hemos sido demasiado rígidos en el momento de rechazar tales combinaciones en las construcciones de nuestro país; pues también aquí, como en Italia, han adquirido de algún modo carta de naturaleza, aunque en una sucesión distinta, pues el gótico precedió aquí al arte griego. No obstante, el efecto es el mismo: las fortalezas de nuestros antepasados, transformadas en villas Italianizantes en el decurso de los dos últimos siglos y cubiertas con pórticos, balaustradas y terrazas de Jones y Palladio, han dado lugar en muchos

casos a las más bellas composiciones, en especial cuando el paso del tiempo y el olvido las dulcifican y acaban armonizadas y unificadas por obra de la hiedra, el musgo, los líquenes, etc. Pero, puesto que siempre unimos cierta idea de regularidad y pulcritud o adecuación a la palabra belleza, quizá estarían más en consonancia con lo que generalmente se expresa mediante el término pintoresco, es decir, la belleza de diversos matices y formas felizmente combinados, sin reglas o simetría y convertidos en algo venerable por esas impresionantes señales de la antigüedad que aportan sucesivos modos de decoración utilizados por épocas sucesivas y caídos uno tras otro en desuso.

34. Este aire de venerabilidad (que pertenece a lo sublime y no a lo bello, y al que, por tanto, tendremos en cuenta en el futuro) no puede darse, es cierto, a cualquier nueva estructura de este tipo mixto. Pero, no obstante, todas las bellezas de la ligereza, la variedad y complejidad de formas, luces y sombras, pueden llevarse hasta un grado que no sería admisible en un edificio regular u homogéneo (si se me permite usar esta expresión). Después de todo, sólo las personas instruidas perciben esta congruencia o estricta unidad histórica de plan y diseño; o, al menos, las que imaginan serlo, pues, en cuanto a esto, creo que el placer y la repugnancia sentidos por el hombre se fundan, en gran medida, en el error, de manera que ambos se desvanecerían, probablemente, si no sufrieran ningún desengaño.

EL GENIO DE LA ARQUITECTURA

Nicolás Le Camus de Mézières

El genio de la arquitectura constituye un intento de sintetizar nociones creadas por la estética inglesa de raíz empirista con concepciones de tradición clásica, y debe enmarcarse dentro del conjunto de esfuerzos realizados en la Francia del siglo XVIII con el fin de remozar el clasicismo.

Le Camus de Mézières afirma decididamente la capacidad emotiva y expresiva que parecen tener los objetos e la naturaleza y el arte, y la justifica mediante la mecánica relación que establece entre forma, sensación y sentimiento. Una relación tanto más poderosa cuanto, al excluir cualquier razonamiento, deviene involuntaria por tanto, inevitable.

Sin embargo, al sostener -de manera bien forzada- que la armonía y la proporción son las cualidades que confieren a la forma de los objetos su capacidad de emocionar, Le Camus de Mézières pretende situar el problema dentro del marco de la estética clásica y normativizar en última instancia las organizaciones formales adecuadas para conseguir que los edificios emocionen, sean expresivos, tengan carácter.

(Nicolás Le Camus de Mézières. París, 1721-1789. Le Genio de l'Architecture ou l'Analogie de cet Art avec nos Sensations. París, 1780).

Nadie hasta ahora ha escrito sobre la analogía de las Proporciones en la Arquitectura con nuestras Sensaciones; sólo encontramos fragmentos dispersos, poco profundos y, por así decirlo, lanzados al azar.

Se los puede ver como diamantes en bruto que esperan el auxilio del arte para gozar de todo su esplendor.

Se trata de un tema nuevo; por ello ofrecemos este trabajo tan sólo como un simple ensayo con el objeto de incitar a genios más felices que asuman el mismo punto de vista y hagan sobre esta materia una obra completa digna del siglo ilustrado en el cual vivimos.

Hasta aquí se ha trabajado a partir de las proporciones de los cinco Órdenes de Arquitectura empleados en los antiguos edificios de Grecia y de Italia: es un modelo precioso; no se podía proceder de un modo más acertado. Pero ¡cuántos artistas sólo han empleado estos órdenes de un modo maquinal, sin alcanzar las ventajas de una combinación que puede hacer un todo caracterizado, capaz de producir ciertas sensaciones! Estos artistas no han sabido concebir de un modo más feliz la analogía y relación de esas proporciones con los sentimientos del alma.

Vemos a veces fragmentos de arquitectura que sorprenden, que hacen impresión pero que dejan el juicio incierto. Queda algo que desear. ¿Cuál es la causa. Se trata de que son hijos del capricho: aunque reine en ellos el gusto y se descubra el genio se reconoce, al examinarlos, que la ejecución es dudosa y que los verdaderos principios del Arte han sido desconocidos u omitidos. Existen sin embargo producciones felices de esos vastos genios, verdaderos fenómenos de su época. ¡Tomémoslas por modelo, discutámoslas con una atención razonada, desvelemos las causas que los hacen actuar sobre nuestra alma y, por esta vía, formémosnos nuestros principios!

Nuestro objetivo es descubrir esas causas por medio de nuestras observaciones sobre los edificios más notables, sobre aquellos que nos han impresionado y a partir de las sensaciones que nosotros mismos hayamos experimentado. La naturaleza y el arte nos guiarán de consuno. Es su marcha la que queremos seguir. ¡Afortunados si este trabajo no sobrepasa nuestras fuerzas!

Ocupado en estas observaciones desde mi juventud, mi celo se ha sostenido mientras he fijado mi atención sobre las obras de la naturaleza. Cuanto más he reflexionado sobre ello, más he reconocido que cada objeto posee un carácter que le es propio y que, a menudo, una sola línea, un simple contorno son suficientes para expresarlo. La cara de un león, las de un tigre y de un leopardo están compuestas por un conjunto de rasgos que las hacen terribles y causan espanto en las almas más firmes. Se descubre en la cabeza del gato el carácter de la traición; la dulzura y la bondad están pintadas en la de un cordero; la máscara del zorro anuncia la agudeza y la astucia: un solo rasgo los caracteriza.

El célebre Le Brun (Charles Le Brun, primer pintor de Luis XIV, fallecido en París en 1690, ha dejado al público el carácter de las pasiones dibujado con un simple trazo), cuyo talento honra a su patria, nos ha demostrado la verdad de este principio al ofrecernos su carácter de las pasiones. Ha expresado allí los distintos afectos del alma y puesto de manifiesto con una sola línea la alegría, la tristeza, la cólera, el furor, la conmiseración, etc.

De modo parecido, por lo que respecta a los objetos inanimados, la forma nos los hace a unos lisonjeros, desagradables a otros. Una flor encanta a los ojos, una dulce simpatía nos atrae, la disposición de sus partes nos seduce. ¿Por qué las producciones del Arte de que trato no han de tener la misma ventaja? Una construcción fija nuestras miradas por su masa. Su conjunto nos atrae o nos sosiega. Al examinar un monumento experimentamos distintas sensaciones opuestas las unas a las otras: allí alegría, aquí melancolía. Una concentra nuestra alma en el recogimiento, otra la lleva a la admiración, la retiene en el respeto, etc.

¿Cuáles son las causas de esos diferentes efectos? Descubrámoslas si es posible; su existencia no ofrece duda alguna. ¡Cuánto más sensible se mostrará la Arquitectura si la conjugamos con la Pintura y la Escultura! ¿Quién podrá entonces resistir esa triple magia cuyos prestigios hacen experimentar al alma casi todos los sentimientos y sensaciones conocidas? ¿Queremos juzgar sobre todo ello de modo certero y satisfactorio? Dirijamos nuestros ojos hacia los decorados de nuestros teatros, en donde la simple imitación de las obras engendradas por la arquitectura determina nuestros sentimientos. Aquí aparece el palacio encantado de Armida; en él todo es a la vez magnífico y voluptuoso. Se adivina que fue levantado por orden del Amor. La escena cambia y es la morada de Plutón la que lleva el horror y el espanto a nuestras almas. Veamos el Templo del Sol: produce admiración. El aspecto de una Prisión hace nacer la tristeza; los Aposentos destinados a una fiesta, rodeados de jardines, de fuentes y de flores, excitan la alegría y preparan para los placeres. A la vista de la selva de Dodona el alma se conmueve, nos sentimos arrebatados por el horror sagrado de los bosques.

El famoso Servandoni (Servandoni ha sido, en Francia, arquitecto, pintor y decorador del Rey y miembro de las academias establecidas para estas diferentes Artes. Ha tenido esas mismas atribuciones ante los Reyes de, Inglaterra, España, Polonia y el Duque reinante de Wittenberg. Fue condecorado en Portugal con el Orden Real de Cristo. Murió en París el 19 de enero de 1766) cuyo genio fecundo y conocimiento de los secretos de su Arte escénico nos han sorprendido y encantado, ha sabido, en un espectáculo mudo (representación con máquinas dada en el Teatro de las Tullierías en 1741), hacernos experimentar el efecto del calor ardiente del sol. Aparecía el campo de Godefroy en pleno fuego de la canícula. Casi ninguna sombra, un cielo rojizo, una tierra árida, un efecto de luz que recordaba al de un aire inflamado. Todo producía una ilusión de la que ningún espectador podía sustraerse. Se creía sufrir, se estaba sometido al poderío del Arte. Sin ninguna duda, con el mismo éxito habría podido suscitar en nuestras almas la idea de un frío intenso si nos hubiera presentado la imagen de aquellos climas en donde tan sólo algunos abedules desnudos crecen sobre rocas cubiertas de nieves eternas. Un aire sombrío, un cielo pálido y uniforme habrían anunciado la inminencia de nuevas heladas. Ríos helados e inmóviles, fuentes sorprendidas y como detenidas en su caída habrían servido para presentar una naturaleza privada de vida y de movimiento. Tal espectáculo ¿no habría producido escalofríos? ¿Cuántas cosas experimentamos por efecto de la oposición de las tinieblas más espesas y la luz más pura, de los encantos de la calma y los desórdenes de la tempestad y de los vientos? Los matices y las gradaciones, no sólo en el color, sino en el efecto, las disposiciones de las formas, su carácter, su conjunto, aquello que constituye el fondo inagotable de nuestras sensaciones. Es de este principio del que cabe partir cuando, en Arquitectura, se pretende producir sentimientos, cuando se quiere hablar al espíritu, emocionar al alma y no contentarse con colocar piedra sobre piedra e imitar al azar disposiciones y ornamentos convencionales o copiados irreflexivamente. La intención motivada en el conjunto, las proporciones y el buen acuerdo de las distintas partes producen las sensaciones.

Consultad sin cesar y tened como objetivo principal la armonía de las proporciones y las relaciones mutuas de cada parte. Sólo ella crea el encanto que cautiva a nuestra alma. Procuremos conocer las causas, examinemos los principios a fin de poder establecer la! reglas.

La analogía de las Proporciones de la Arquitectura con nuestras sensaciones da lugar a una serie de reflexiones que establecen la Metafísica de la que depende el progreso de aquel Arte. Hemos intentado evitar el aparato escolástico y todo aquello que afecte a la sutileza de los razonamientos, evitando la sequedad de los Principios y proyectando, en la medida de lo posible, un colorido agradable mediante comparaciones, descripciones y ejemplos. Tales son las leyes que nos hemos prescrito en esta obra. Los detalles en los que nos hemos adentrado se extienden hasta las distintas distribuciones de los edificios. Hemos hablado de los caracteres que corresponden a cada lugar, a cada pieza de una casa, sin olvidar aquello que es propio y conveniente respecto al estado de las personas que deben habitarla.

El edificio que hace construir un gran Señor, el Palacio de un Abad, la Residencia de un Magistrado, la Casa de un Militar, la de un rico Particular, son objetos que deben ser tratados de una forma diversa. Las sensaciones que excitan no son las mismas y, en consecuencia, las proporciones del conjunto de las masas y los detalles piden caracteres que les sean propios. [...]

Nuestros principios sobre la analogía de las proporciones de la Arquitectura con nuestras sensaciones están calcados de la mayoría de los grandes filósofos. No corramos al seguir la naturaleza. Su senda es única. Pitágoras nos lo dice.

La armonía es el primer móvil, el de mayores efectos y tiene el derecho más natural sobre nuestras sensaciones; las artes que se basan en ella proporcionan a nuestra alma una sensación más o menos deliciosa.

El padre Castel, el sabio jesuita, autor del maravilloso Clavecín de colores, ha comprendido bien toda la amplitud de estas reflexiones. De este modo, mediante el cálculo más ingenioso y mejor concebido, había construido un instrumento que daba un concierto de colores al mismo tiempo que lo formaba mediante los sonidos. Los colores se sucedían armónicamente y sorprendían los ojos del hombre instruido con la misma magia y agrado con que los sonos combinados por el músico más hábil podían deleitar el oído. Esta obra de arte ha experimentado la suerte de los mejores proyectos: ha sido juzgada sin ser conocida. Se ha querido saborear como una fruta en sazón y de calidad decidida lo que no era más que un fruto precoz. Eso es ahogar el talento en el momento de nacer. Hay cosas que sin duda no pueden alcanzarse al primer intento. La base de las ciencias está en ver con claridad, y para ello es necesario examinar y reflexionar. Un sabio que en su biblioteca no se haya ocupado más que de libros, transportado de golpe a una soberbia Galería de Pintura no tendrá el mismo placer ni las mismas sensaciones que quien haya estudiado el arte de pintar. Incluso podrá vérselo preferir un cuadro mediocre de colorido alegre y brillante a nuestros preciosos cuadros y ello no nos sorprenderá. Lamentémonos que se haya descuidado el descubrimiento del padre Castel el cual quizás habría generado otros más interesantes o, en todo caso, habría sido un placer más a nuestro alcance. Nuestros lamentos están bien fundados; una chispa puede producir el mayor incendio. Pero dejemos esta disgresión y digamos que entre los colores y los sonos existe una relación íntima, que afecta de igual modo a las pasiones y produce los mismos efectos. Ante un bello monumento los ojos gozan de' un placer tan lisonjero como el oído ante el arte sublime de los sonidos. La Música, ese Arte divino que nos cautiva, tiene la más íntima de las relaciones con la Arquitectura. Se trata de las mismas consonancias, las mismas proporciones. Según la fábula, la Ciudad de Tebas fue construida a los sonos de la Lira de Anfión. Esta ficción nos enseña como mínimo que los antiguos sentían cuánto la Arquitectura está relacionada con la armonía, la cual no es otra cosa que la conveniencia de las distintas partes para formar un todo relativo.

La Arquitectura es verdaderamente armónicamente ingenioso H. Ouyard, Maestro de música de la Sainte-Chapelle y uno de los músicos más hábiles del siglo de Luis XIV lo prueba en su Tratado. Para apoyar su sistema demuestra que las medidas de; Templo de Salomón se relacionan según la proporción de los números armónicos. Estas medidas concuerdan con las que nos han dado las Escrituras y que Villalpando nos ha presentado de una forma tan esclarecedora. No se ha detenido tan sólo en este único edificio sino que ha aplicado sus principios a muchas construcciones antiguas y a todos los preceptos de Vitrubio. Diversos fragmentos agradables y marcados con el sello del genio han salido de sus manos. Contra estos sistemas se ha clamado en vano. De forma muy desafortunada M. Perrault ³ ha escrito que no deben existir proporciones fijas; que únicamente es el gusto quien tiene que decidir; que es necesario que el genio asuma su papel; que las reglas estrictas y multiplicadas excesivamente lo coartan, parecen encorsetarlo y lo hacen, por así decirlo, estéril.

Digamos que se necesitan puntos desde los que se pueda partir y leyes para fijar nuestra imaginación que, en general, es licenciosa. Si la abandonamos a sí misma no conocería ni freno ni medida, produciría compuestos monstruosos, y, sin temor a reunirlos en una misma obra, haría una mezcla grosera de todos los géneros. La arquitectura gótica nos da un ejemplo impresionante de ello.

A partir de reglas fijas e invariables el gusto se forma y alcanzamos a mover, de un modo a la vez determinado y sublime, los distintos resortes que sirven para afectar agradablemente a los sentidos y para llevar al alma esa emoción deliciosa que nos arrebatada y nos encanta. También nosotros hemos partido de estas reflexiones y de esos modelos.

Los jardines a los que llamamos Ingleses pero cuyo auténtico origen es la China nos han suministrado modelos extraídos de la propia naturaleza cuyas bellezas aparecen siempre en una justa proporción y una auténtica relación. Su expresión no es jamás equívoca; nadie duda del carácter que presentan ya que está al alcance de todos. La sensibilidad, que es algo común a casi todos los hombres, es suficiente para experimentar la amplitud de sus efectos.

Cuántas escenas agradables y qué cuadros ofrecen los jardines de esta especie cuando son concebidos felizmente! ¡Cuán análogos parecen al género según el cual se han planteado y, en su último término, cómo son reproducción de la bella Naturaleza! Los objetos de que se componen, aunque insensibles e inanimados, actúan sobre las facultades del alma y consiguen elevar el espíritu hasta las más sublimes contemplaciones.

Desde que tenemos diferentes tratados sobre jardines, que hacen honor a quienes nos los han legado, muchas son las ideas que hemos podido aprovechar de ellos. Como las abejas, hemos intentado hacer de ellas una miel agradable. Seremos afortunados si nuestros esfuerzos pueden contribuir al Progreso del Arte sobre el cual escribimos.

ENSAYO HISTÓRICO SOBRE ARQUITECTURA

Thomas Hope

El último capítulo de la Historia de Thomas Hope nos ofrece un rápido pero terriblemente crítico análisis del camino seguido por la arquitectura europea con posterioridad al Renacimiento.

El motivo de la «decadencia» parece estar claro para Hope. Obedece al declive de la arquitectura gótica, es decir, de la arquitectura nacional y cristiana propia de los países europeos y a su arbitraria sustitución por una arquitectura del clasicismo formada en una época, por unos pueblos y bajo el influjo de unas circunstancias totalmente ajenas.

El resultado de este fatal error no es otro que la falta de estilo de la que adolece la arquitectura producida después de Miguel Ángel, su incesante sucumbir ante los embates del capricho, del mal gusto y, ya en la época del autor, del interés económico. Ante este estado de cosas surge el interrogante, la esperanza de la aparición de una arquitectura acorde con el espíritu de los pueblos europeos, y con las circunstancias del presente. De un estilo a la vez nacional y moderno.

El texto de Hope nos aparece, por todo ello, como un ejemplo bien claro de aquella conciencia de falta de estilo» y del anhelo, a la vez doloroso y confiado del advenimiento de un nuevo estilo que caracterizará a buena parte de la arquitectura del siglo XIX.

(Thomas Hope (Londres, 1770-1831). Historical Essay on Architecture. Londres, 1835. Cap. XLVIII.)

La Arquitectura en Europa después de Miguel Ángel

En la historia del renacimiento de la arquitectura antigua en Italia nos detuvimos en Miguel Ángel, el primero en hacer revivir el estilo colosal, o lo que es lo mismo, el principio de un orden único que afectase a la totalidad de un edificio. Demostramos que, en otros aspectos, lejos de estar más próximo que sus predecesores Bramante y Sangallo al genio auténtico de la Antigüedad, Miguel Ángel se había alejado más que ellos. Su ejemplo tuvo consecuencias fatales. Es cierto que de cuando en cuando surgieron en Italia algunos arquitectos que, como Palladio, quisieron luchar contra el torrente del mal gusto e introducir un método de construcción mejor; pero sus nombres no tuvieron peso al ponerse en la misma balanza que el de Miguel Ángel. Tras haberse sacudido el yugo legítimo de un estilo en armonía con su siglo y su, religión, los italianos no se mostraron dispuestos durante mucho tiempo a sufrir las ataduras de un sistema que pertenecía a una época, a un culto y a un estado político completamente diversos del suyo, con el que nada tenían en común y que habían adoptado sin interés y sin motivos. En todas las artes, en pintura, en poesía, en literatura, en escultura e incluso en música los italianos habían manifestado siempre una pasión singular por el rebuscamiento y los concetti. No podían negarse a sí mismos el trasladar esta inclinación a la arquitectura, el arte más inflexible.

Palladio nació en Vicenza. En esta ciudad se muestra todavía la elegante fachada de la pequeña casa en que vivió. Muchas fachadas admirables llevan la huella de su sublime genio; por desgracia se encuentran ocultas en calles estrechísimas y sepultadas en los lugares más sombríos. Las obras más renombradas de Palladio son: el Teatro Olímpico, la Rotonda o casa de campo del conde Gabrieli y la fachada de la casa con-

son: el Teatro Olímpico, la Rotonda o casa de campo del conde Gabrieli y la fachada de la casa consistorial. Es bien curioso que Roma, poseedora de los restos más bellos y numerosos de la arquitectura antigua, no haya producido en la edad moderna más arquitectos que los Fontana, Borromini y Bernini, notables sólo por la excentricidad y extravagancia de sus ideas, mientras que en el norte de Italia brotó y floreció el único arquitecto que supo unir los modelos más perfectos de la Antigüedad con la simplicidad del estilo

Aquella moderación exquisita, aquella simplicidad tan racional de lo antiguo que no comprendían, la consideraron una falta de osadía energía; pensaron que el menosprecio regla era prueba de independencia, y vagancia, demostración de genio. Un a, un Bernini, un Borromini con sus as en espiral, con sus arquivadras res, con sus frontones rotos y torturados cualquier manera, con su arquitectura persista y sus órdenes destinados primitiva a templos amplios y de poca altura, que amontonaban uno sobre otro en las iglesias estrechas y elevadas, en fin, con todo su a, superaron con mucho en mal gusto ras más detestables del siglo de la decadencia de la Roma pagana.

Si las formas se alteraron y la armonía quedó destruida de esa manera en las partes esenciales de la arquitectura, las cosas fueron aún , por lo que respecta a las superficies, a líneas a las molduras de carácter más a los detalles puramente ornamentales, son en cierto modo las filigranas y ribetes los edificios; no hubo ningún tipo de torsión o caricatura a la que se resistieran. Todos los materiales y artes en los que el gusto puede ejercer una influencia buena o mala, la madera, la piedra, los metales, la cerámica, el vidrio, el mismo tejido de las diferentes telas e sirven al hombre para vestirse y decorar s habitaciones, la arquitectura, la escultura, pintura, la cinceladura, la orfebrería, el arte e recamar y de tejer, los templos y las tumbas, los interiores y los exteriores de las casas, s carrozas y los navíos, los muros, las bóvedas y las paredes, la quincallería y la fabricación de papel, el altar y el aparador, la silla, la mesa, la chimenea, el candelero, la lámpara, los marcos de los cuadros, la sobrepelliz del sacerdote, los adornos de la gran dama, las bocamangas de encaje del marqués, el cáliz y la tabaquera, la taza y la bandeja, el anillo y el brazaletes, todo, en una palabra, fue invadido por ese desvarío. No sólo se abandonaron aquellas imitaciones exactas y fieles de los seres animados o inanimados, de las producciones de la naturaleza o del arte que aún conservaban los arabescos y que satisfacían al mismo tiempo la vista y la mente, sino que se renunció,, además, a cualquier regularidad, a cualquier forma, a cualquier superficie claramente definida, a todo lo que fuera absolutamente redondo o cuadrado, terso o saliente, recto o anguloso. Y todo fue sustituido por no sé qué línea irregular, indeterminada, compleja, ni decididamente continua ni claramente interrumpida, por un no sé qué oprimente embrollo. Debido a la facilidad de ejecución y a la poca habilidad de gusto y de imaginación que esa línea exigía, tal contagio se propagó con extrema rapidez y consumió de inmediato como un cáncer devorador todas las molduras, destruyó todas las superficies e hizo desaparecer por todas partes la simplicidad, la variedad, la unidad, los contrastes y la simetría.

Este gusto, como todos los demás cuya cuna había sido Italia, pasó en primer lugar a Francia, donde encontró el favor de un Luis XIV debilitado por los años y que había tenido días mejores en su juventud, Dicho favor aumentó con el Regente hasta el punto de que la estatua que representa a Luis XV en el momento de su subida al trono aparece con la cabeza cubierta por una desmesurada peluca empolvada, con rizos que se desparraman, y vestida de unos ropajes de faldones cuadrados, con zapatos de tacón alto, lágrimas en los ojos, la nariz husmeando el aire y la mano apoyada en un costado. Desde Francia recorrió todo el continente como un fuego fatuo, pasó La Mancha y desembarcó en las costas de Inglaterra: nos lo encontramos así en la colección de composiciones de Hogarth, y también en Italia, en la sección moderna de los grabados de Piranesi, y en Francia, en los cuadros de Watteau. Los ingleses lo conocen con el nombre de *vecchio gusto francese*, si bien el honor de su invención corresponde a Italia.

Por lo demás, fue tanto el fastidio despertado por su insignificancia e insipidez, que los franceses fueron los primeros en sacudirse su yugo antes de la Revolución, como se ve en París en la iglesia de Santa Genoveva, en el ala añadida al palacio Barbón y en otros edificios. A partir de entonces se hicieron en Francia grandes progresos en arquitectura y en todas las artes relacionadas con ella.

El gobierno inglés, cargando con impuestos los ladrillos y piedras que forman las partes sólidas de un edificio, así como las ventanas por donde entra la luz y el aire, proscribió indirectamente la solidez y la variedad de las formas. La práctica de los alquileres indefinidos y la de construir calles enteras por contrata contribuyeron mucho más al aumento de la uniformidad, la pobreza y la inconsistencia de la arquitectura en general. En Inglaterra el diseño exterior de la mayor parte de los edificios se encomienda a un inspector con conocimientos muy superficiales de la ciencia y una ignorancia total del aspecto artístico; los detalles interiores se consideran ajenos al oficio del arquitecto y se dejan al arbitrio de un simple tapicero, más ignorante aún que el arquitecto, y que siempre acaba excediéndose en los costos. Concluyendo: este absurdo estado de cosas tiene al menos la ventaja de dar a las distintas casas esa especie de variedad, resultado de la ignorancia absoluta de toda circunstancia de época, país y localidad.

Algunos intentaron hacer resurgir el verdadero estilo antiguo, el estilo clásico. Pero, como los edificios públicos, únicos en escapar del naufragio del paso de los siglos, eran también los únicos que podían darles una idea de cómo hacerlo, se construyeron casas siguiendo el modelo de los templos antiguos y aquellos innovadores acabaron gastando mucho dinero para construir alojamientos bastante incómodos.

Otros volvieron al estilo agudo o compuesto, considerándolo una creación más racional, más propia del país. Pero pocas casas quedan en Inglaterra que puedan servir de modelo para este género; habría, pues, que recurrir a los edificios religiosos, con lo que la única diferencia entre estos imitadores y los otros se reduce a que aquellos construyen viviendas como templos y éstos como iglesias.

Ha habido también ahora, en esta época nuestra de paz profunda, o al menos de seguridad y civilización interna, quien se ha propuesto construir castillos fortificados y amurallados, como si hubieran de soportar un asedio.

Otros, corriendo tras novedades aún más excéntricas, han buscado sus modelos entre los egipcios, los chinos y los moros. O incluso, al no querer dejar escapar a sus intentos ningún género de belleza, han recogido y hacinado los elementos de todos los estilos, sin reparar en su uso y destino primitivos; sus casas parecen un conjunto de fragmentos procedentes del caos.

Otros, en fin, desesperados, han recaído en la admiración del *vecchio stile francese*, del género Pompadour, del que se sonrojarían los mismos franceses. No contentos con vaciar todas las tiendas de antiguallas de Londres y París, con volver a comprar a precio de oro la porcelana antigua, las vajillas antiguas, los tapices antiguos, los marcos antiguos, se han puesto también ellos manos a la obra y han instalado manufacturas de antigüedades, corrompiendo así el gusto de los artistas modernos y reavivando aquel estilo detestable. Por qué, entre todas estas tentativas, no se ha encontrado todavía a nadie que haya concebido el deseo o la idea de tomar de los antiguos estilos de arquitectura sólo lo que éstos muestran de antiguo, sabio y dotado de gracia; de incluir únicamente aquellas modificaciones o aquellas formas nuevas que harían su trabajo más adecuado y elegante; de aumentar la variedad y belleza de las imitaciones, aprovechando los recientes descubrimientos de productos naturales o artificiales desconocidos en siglos anteriores; de crear por fin una arquitectura que, procedente de nuestro país, cultivada en nuestro suelo, en armonía con nuestro clima, con nuestras instituciones y costumbres, y uniendo a un mismo tiempo la elegancia con la conveniencia y la originalidad, pudiera llamarse con todo derecho *nuestra arquitectura*?

COLOQUIOS SOBRE LA ARQUITECTURA

Eugène Viollet-le-Duc

El décimo «Entretien» nos muestra una de las reflexiones que provocan la inquietud de los arquitectos del siglo XIX.- la riqueza material y el avance científico no son por sí mismos condiciones suficientes para asegurar la existencia de un estilo, dado que el siglo XIX no lo posee mientras otras épocas históricas, incomparablemente menos desarrolladas, lo tuvieron.

El optimismo histórico, positivista y racionalista de Viollet señala una salida cierta a tal situación: es preciso volver a pensar otra vez con la misma clara lógica que utilizaron los constructores de las épocas fecundas de la historia de la arquitectura, ser tan sinceros con los materiales y los programas del presente como ellos lo fueron con los de su época. Sólo de este modo la arquitectura de la modernidad podrá superar la estéril imitación de los estilos antiguos, explotar las infinitas posibilidades que el progreso científico y técnico le ofrece y crear un nuevo estilo, la arquitectura que exprese e impulse ese proceso.

La reflexión violletiana participa del mismo optimismo histórico y de la misma dosis de mecanicismo que caracterizará a mucha de la arquitectura del Movimiento Moderno. No es extraño, por ello, que los historiadores de ese movimiento lo hayan aceptado como uno de sus contados profetas y predecesores.

(Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (París, 1814-Lausana, 1879). Entretiens sur l'Architecture par M. Viollet-le-Duc, Architecte du Gouvernement. A. Morel. París, 1863. Edición facsímil. Pierre Air; 1077)

Décimo coloquio sobre la arquitectura en el siglo XIX

¿Está acaso el siglo XIX condenado a terminarse sin haber tenido una arquitectura propia? ¿Esta época tan fecunda en descubrimientos, que acusa una gran energía vital, no transmitirá a la posteridad más que pastiches u obras híbridas, sin carácter, imposibles de clasificar? ¿Es esta esterilidad una de las consecuencias

inevitables de nuestro estado social? ¿Depende acaso de la influencia ejercida en la enseñanza por una camarilla caduca, y acaso una camarilla, joven o vieja, puede tener tal poder en medio de elementos vivos? Claro que no. ¿Por qué entonces el siglo XIX no tiene una arquitectura? Se construye mucho y por todas partes; los millones se reparten a centenares en nuestras ciudades; sin embargo, apenas es posible constatar algunos intentos de aplicación real y práctica de los medios considerables de que disponemos.

A partir de la revolución del siglo pasado hemos entrado en la fase de las transiciones, investigamos, acumulamos cantidad de materiales, rebuscamos en el pasado, nuestros recursos han aumentado, ¿Qué es lo que nos falta entonces para dar cuerpo, apariencia original a tantos elementos diversos? ¿No será simplemente un método? En las ciencias como en las artes, la falta de método, tanto si uno estudia como si pretende aplicar conocimientos adquiridos, no hace sino aumentar la duda y la confusión cuando aumentan las riquezas; la abundancia se convierte en un estorbo. Pero todo estado transitorio debe tener un fin, tender hacia un objetivo que sólo se entrevé cuando, cansado de buscar en medio de un caos de ideas y de materiales de diversa procedencia, uno se pone a despejar algunos principios en medio de ese desorden, a desarrollarlos y a aplicarlos con la ayuda de un método seguro. Ésta es la labor que nos corresponde y a la que debemos dedicarnos tenazmente, combatiendo los elementos deletéreos que se desprenden de cualquier estado transitorio como se desprenden miasmas de las sustancias que fermentan.

Las artes están enfermas, a pesar de enérgicos principios vitales, la arquitectura se muere en medio de la prosperidad, se muere de excesos unidos a un régimen debilitante. Cuantos más conocimientos se acumulan, más fuerza y rectitud de juicio hacen falta para servirse de ellos con provecho, más se impone recurrir a principios severos. La enfermedad que parece afectar a la arquitectura viene de lejos, no se ha desarrollado en un día, la vemos progresar desde el siglo XVI hasta nuestros días; data de; momento en que tras un estudio superficial de la arquitectura antigua de Roma, algunos de cuyos aspectos se pretendía imitar, se abandonó la preocupación básica de buscar la alianza de la forma con las necesidades y con los medios de construcción. Una vez fuera de la verdad, la arquitectura se ha desviado más y más por caminos sin salida. Tras intentar a comienzos de siglo retomar las formas de la antigüedad sin preocuparse demasiado de analizar y desarrollar sus principios, la arquitectura no ha retrasado ni un día su caída. Desprovista de las luces que sólo la razón puede proporcionar, la arquitectura ha intentado aproximarse a la Edad Media, al Renacimiento; buscando el empleo de ciertas formas sin analizarlas, sin tener en cuenta las causas, no viendo más que los efectos, se ha hecho neogriega, neo-románica, neo-gótica, ha buscado inspiración en las fantasías del siglo de Francisco I, en el estilo pomposo de Luis XIV, en la decadencia del siglo XVII; a tal punto se ha sometido a la moda que se dice que, en ese feudo clásico que es la Academia de Bellas Artes, han surgido proyectos que presentan la mezcla más extraña de estilos, modas, épocas y medios, pero en los que nunca se presiente el menor síntoma de originalidad. Sólo con la verdad es posible la originalidad, ya que ésta no es otra cosa que una de las formas en que se manifiesta la verdad y afortunadamente esas formas son infinitas. Además, cualesquiera que hayan sido los esfuerzos realizados últimamente por reunir tantos estilos e influencias, por satisfacer toda la puntería del momento, lo que más llama la atención en todos nuestros monumentos modernos es la monotonía.

Si se me permite la expresión, en arquitectura hay dos modos necesarios de ser auténtico o verdadero. Hay que ser auténtico según el programa y auténtico según los procedimientos de construcción. Ser auténtico según el programa es cumplir exacta y escrupulosamente las condiciones impuestas por una necesidad.

Ser auténtico según los procedimientos de construcción es emplear los materiales de acuerdo con sus cualidades y propiedades. Lo que se considera como asuntos puramente artísticos, es decir, la simetría, la forma aparente no son más que condiciones secundarias ante esos principios dominantes.

Se puede aceptar que los indios construyan en piedra stupas a imitación de apilamientos de madera; que los griegos de Asia Menor, los carios y los lidios levanten en mármol monumentos simulando cofres de madera; que los egipcios construyan con bloques enormes templos cuya forma se inspira en construcciones de cañas y adobe; todas estas son tradiciones respetables de artes primitivas, llenas de enseñanzas, curiosas, pero que sería ridículo imitar. Ya los dorios y los griegos del Ática se despojaron de esas mantillas. Los romanos construyen sin vacilación monumentos concretos, cuyas formas son totalmente la expresión de los medios de construcción que adoptan y cuya belleza deriva de esta expresión auténtica. Los romanos son hombres maduros, no son niños, razonan. En la Edad Media nuestros predecesores van aún más lejos que los romanos en esta vía; ya no desean una arquitectura concrecional, lo que quieren es una arquitectura en la que toda fuerza es aparente, en la que todo medio de estructura pasa a ser el origen de una forma; adoptan el principio de las resistencias activas, introducen el equilibrio en la estructura: de hecho, ya están siendo empujados por el genio moderno según el cual, cada individuo como cada producto a cada objeto tiene una función distinta que cumplir al tiempo que tienden hacia un fin común. Este trabajo ininterrumpido, lógico, de la humanidad debe continuarse, ¿por qué entonces lo abandonamos?, ¿por qué nosotros, franceses del siglo XIX, procedemos (con muchas menos razones, por cierto) como procedían los egipcios y reproducimos formas arquitectónicas de otra civilización o

nes, por cierto) como procedían los egipcios y reproducimos formas arquitectónicas de otra civilización o de un estado relativamente primitivo, con materiales que no se prestan a la reproducción de esas formas?, ¿cuál es la institución teocrática que nos obliga a injuriar así el sentido común, a repudiar los progresos evidentes de los siglos anteriores, el genio de las sociedades modernas?

El siglo XIX, como todas las épocas de la historia fecundas en grandes descubrimientos, favorables a ciertos progresos morales o materiales, se ha lanzado en una especie de movimiento apasionado hacia una vía de examen. Aporta el espíritu de análisis al estudio de las ciencias, de la filosofía y de la historia. Hace de la arqueología más que una ciencia especulativa, pretende obtener de ella conocimientos prácticos, quizá una gran enseñanza para el porvenir. Nunca, como a las generaciones presentes, ha podido aplicarse tan bien el axioma: «Los más jóvenes son los más viejos». El espíritu de método ya ha producido resultados considerables en el estudio de los fenómenos naturales y de la filosofía. Sin embargo, este espíritu de método no ha sido aún aplicado en absoluto a los trabajos arqueológicos referidos a las artes; se ha reunido gran número de materiales sin que se hayan podido clasificar los descubrimientos realizados con el fin de extraer de ellos una conclusión práctica. No obstante se han iniciado discusiones prematuras con base en este montón de materiales acumulados porque no hubo acuerdo inicial sobre los principios. [...]

Si de verdad queremos tener una arquitectura de nuestro tiempo, lo primero que tenemos que hacer es que sea nuestra y que no vaya a buscar fuera sino dentro de nuestra sociedad sus formas y sus disposiciones. Nada más indicado que nuestros arquitectos conozcan los mejores ejemplos de lo que se ha hecho antes de nosotros y en condiciones semejantes y, a esos conocimientos, añadan un buen método y espíritu crítico. Es excelente que sepan hasta qué punto las artes antiguas han sido una imagen fiel de las sociedades en medio de las cuales se desarrollaron, pero que ese saber no conduzca a una imitación irreflexiva de esas formas a menudo ajenas a nuestras costumbres. Lo negativo es que con el pretexto de conservar tal o cual doctrina, e incluso quizá por no alterar la existencia de una veintena de personas, no se intente extraer de esos estudios consecuencias prácticas fijándose más en los principios que en las formas. Es preciso que el arquitecto no sea solamente sabio, sino que se sirva de su ciencia y aporte algo de sí mismo; que consienta olvidar los lugares comunes que con una persistencia digna de un fin más noble han pesado sobre el arte de la arquitectura desde hace casi doscientos años. [...]

COLOQUIOS SOBRE LA ARQUITECTURA

Eugène Viollet-le-Duc

Viollet muestra en todo momento absoluta confianza en una futura arquitectura basada en el hierro.

En el texto que ofrecemos podemos advertir que esa confianza es, ante todo, confianza en la razón humana. Para Viollet, los constructores modernos, esa mezcla de arquitecto e ingeniero, hallarán el camino que les conducirá a un uso adecuado y renovador del nuevo material en cuanto procedan con la misma inteligencia con que procedieron los antiguos constructores, en especial los más notables de todos ellos, los constructores góticos.

Las formas del pasado no son, para Viollet, modelos a respetar o herencias a conservar piadosamente. Son ejemplos excelentes del uso adecuado de la misma lógica, habilidad e inteligencia de que ha de valerse el constructor moderno.

Entre la arquitectura del pasado y las formas del futuro no se opone, para Viollet, más obstáculo que los prejuicios y el miedo a pensar.

(Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc (París, 1814-Lausanne, 1879). Entretiens sur l'Architecture par M. Viollet-le-Duc, Architecte du Gouvernement. A. Morel, París, 1863. Edición facsímil. Pierre Mardaga. Bruselas-Lieja, 1977.)

Duodécimo coloquio

Estudiar los sistemas admitidos por los constructores que nos han precedido en el tiempo es el medio seguro para aprender a construir nosotros mismos, mas es preciso extraer de este estudio algo más que simples copias. Así, por ejemplo, reconocemos que en los principios estructurales de las bóvedas de la Edad Media hay elementos excelentes por cuanto permiten una gran libertad de ejecución, una gran levedad y al mismo tiempo elasticidad. ¿Quiere esto decir que si queremos utilizar los materiales nuevos que nos ofrece la industria, como el hierro colado o la plancha, hay que contentarse con reemplazar los arcos de piedra por arcos de hierro colado

o de plancha? No, podemos adoptar los principios, y si al adoptarlos cambiamos el material, la forma tiene que cambiar también.

En el coloquio anterior hemos mostrado cómo mediante el empleo restringido del hierro colado se podía abovedar una sala muy amplia sin recurrir a los contrafuertes. Debemos desarrollar las aplicaciones de esos materiales nuevos y mostrar cómo, conservando los excelentes principios admitidos por constructores pretéritos, nos vemos empujados a modificar las formas de la estructura. No es necesario repetir aquí lo que ya hemos dicho muchas veces sobre las condiciones de estructura en fábrica (albañilería); admitimos que nuestros lectores han reconocido que no hay, en líneas generales, más de dos estructuras: la estructura pasiva, inerte, y la estructura equilibrada. Más que nunca nos vemos llevados a no admitir tan sólo a esta última, tanto en razón de la naturaleza de los materiales utilizados como por motivos económicos que cada día son más imperiosos. Los maestros de la Edad Media nos han abierto el camino, lo cual es un progreso, con independencia de lo que se diga; nosotros debemos continuarlo. [...]

Convenzámonos, una vez más, de que la arquitectura no puede revestir formas nuevas si no va a buscarlas en una aplicación rigurosa de una estructura nueva; que revestir columnas de hierro con cilindros de ladrillo, o con capas de estuco o envolver soportes de hierro en fábrica, por ejemplo, no es el resultado de un esfuerzo de cálculo ni de imaginación sino solamente el empleo disimulado de un medio; por consiguiente, todo empleo disimulado de un medio no podría conducir a formas nuevas. Cuando los maestros laicos del siglo XIII encontraron un sistema de estructura ajeno a todos los empleados hasta ese momento, no dieron a su arquitectura las formas admitidas por los arquitectos romanos o románicos, sino que expresaron francamente esta estructura y así pudieron aplicar nuevas formas con su fisonomía propia. Intentemos proceder con esta lógica, apoderémonos simplemente de los medios proporcionados por nuestro tiempo, apliquémoslos sin hacer intervenir tradiciones que no son viables hoy en día y sólo entonces podremos inaugurar una nueva arquitectura. Si el hierro está destinado a ocupar un lugar importante en nuestras construcciones, estudiemos sus propiedades y utilicémoslas abiertamente, con ese rigor de juicio que los maestros de todas las épocas han aplicado a sus obras. [¿Es posible dar a esos armazones en hierro un aspecto monumental, decorativo? Creo que sí, pero eso no puede ser sometiendo a las formas admitidas por la fábrica. Obtener hoy un efecto decorativo con los medios de que disponemos para las construcciones en hierro ocasiona gastos bastante considerables, ya que nuestras factorías no nos proporcionan los elementos de esos medios decorativos. Si nuestras factorías no nos los suministran es porque hasta ahora no hemos dado al hierro más que una función accesoria u oculta en nuestros grandes monumentos, porque no nos hemos aplicado seriamente a sacar partido de este material en cuanto a la forma apropiada a sus cualidades. Más adelante, cuando tratemos más especialmente el empleo del hierro, intentaremos demostrar cómo puede ser decorado este material o, más bien, cuáles son las formas decorativas que le convienen. Cuando hoy se ve la gran cantidad de hierro empleada hace veinte años en arquitectura y cuando se comparan esos armazones complicados, poco resistentes, pesados y por tanto costosos, a los adoptados hace apenas algunos años, es imposible no señalar un notable progreso. ¿Han sido los arquitectos famosos los promotores de ese progreso? Desgraciadamente no, son nuestros ingenieros; no obstante, al estar sometidos a una enseñanza muy limitada en lo que a arquitectura se refiere, los ingenieros no han sabido emplear el hierro más que en función de su utilidad práctica sin preocuparse de las formas de arte; en cuanto a nosotros, arquitectos, que, cuando se trata de la forma, hubiésemos podido acudir en su ayuda, hemos rechazado, por el contrario, tanto como hemos podido esos nuevos elementos, o si los hemos adoptado no ha sido más que para reproducir esos medios puramente prácticos hallados por los ingenieros y para disimularlos, lo repito, bajo ciertas formas consagradas por la tradición.

De aquí se ha concluido, no sin cierta razón, que los arquitectos no eran suficientemente sabios y que los ingenieros no eran en absoluto artistas. Ahora bien, hay que reconocer que hoy en día, en presencia de necesidades o elementos nuevos, esas dos cualidades de artista y sabio deben más que nunca hallarse reunidas en el constructor si se pretende conseguir formas nuevas de arte o, mejor dicho, formas de arte en armonía con lo que reclama nuestra época. Si vemos las cosas con cierta perspectiva y sin prevenciones, hemos de reconocer que las carreras de arquitecto y de ingeniero civil tienden a confundirse como ocurría antaño. Si es un instinto de conservación lo que ha hecho que, en estos últimos tiempos, los arquitectos hayan pretendido reaccionar contra lo que veían como intromisiones del ingeniero en su dominio o rechazar los medios adoptados por éstos, hay que decir que ese instinto les ha hecho un flaco servicio y si tuviese que predominar tendería nada menos que a disminuir cada día el papel del arquitecto, a reducirlo a las funciones de dibujante-decorador. Razonando un poco, se admitirá enseguida que los intereses de ambos cuerpos se beneficiarían de su unión, puesto que en el fondo el nombre importa poco, lo esencial es la cosa y la cosa es el arte. Si los ingenieros toman un poco de nuestros conocimientos y de nuestro amor a la forma en tanto que ese amor es razonado y no se limita a adornarse del vano nombre de sentimiento, o si los arquitectos penetran en los estudios científicos, en los

métodos prácticos de los ingenieros, si unos y otros llegan así a reunir sus facultades, su saber, sus medios y a componer así realmente el arte de nuestro tiempo, no vería en ello más que una ventaja para el público, un honor para nuestra época. [...]

A nosotros, que hemos llegado a la mitad de la carrera, no puede sernos dado encontrar esas formas de un arte nuevo; sin embargo, debemos, en la medida de nuestras fuerzas, preparar el terreno, buscar con la ayuda de todos los métodos antiguos, no sólo de algunos con la exclusión de otros, las aplicaciones en razón de los materiales y medios de que disponemos. El progreso no es nunca otra cosa que el paso de lo conocido a lo desconocido mediante la transformación sucesiva de los métodos admitidos. No es mediante sobresaltos como se produce el progreso, sino mediante una serie de transformaciones. Tratemos pues, concienzudamente, de preparar esas transiciones y sin olvidar nunca el pasado, apoyándonos en él, vayamos más lejos.

LAS SIETE LÁMPARAS DE LA ARQUITECTURA

John Ruskin

Los fragmentos que presentamos nos permiten apreciar los reparos que John Ruskin plantea a las innovaciones técnicas de su época.

Ruskin percibe con toda claridad las transformaciones que el hierro y la máquina deben producir en el mundo de la arquitectura: en primer lugar, una utilización racional y honesta del hierro ha de suponer el nacimiento de un nuevo lenguaje formal y, en consecuencia, la desaparición de las formas históricas de la arquitectura; en segundo lugar, el trabajo mecánico implica la pérdida del aura, de esa impronta irreplicable que caracteriza a todo objeto realizado por la mano del hombre.

Escindido entre su lucidez y su sensibilidad, Ruskin se ve obligado a proponer la renuncia al hierro y a la máquina ante la turbadora perspectiva de una arquitectura que ha de abandonar toda referencia al pasado y de renunciar a toda aura.

(John Ruskin (Londres, 1819-Brantwood, Lake District, 1900). «The seven lamps of Architecture», en The works of John Ruskin. George Allen, Londres, 1903-1912. Ed. castellana. John Ruskin. Las siete lámparas de la arquitectura. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Madrid, 1989.)

II. Lámpara de la verdad

IX. Quizá la fuente más fecunda de ese tipo de decadencia contra la que debemos resguardarnos en nuestra época se presenta bajo «una forma extraña» cuyas leyes y límites propios no son fáciles de determinar. Quiero hablar del uso del hierro. La definición del arte de la arquitectura dada en el primer capítulo es independiente de los materiales empleados; sin embargo, ya que hasta principios del siglo XIX este arte se ha llevado a cabo en arcilla, en piedra y en madera, resulta que el sentido de la proporción y las leyes de la construcción se han basado, una completamente, las otras en gran parte, en las necesidades creadas por el empleo de esos materiales, mientras que el uso parcial o total de una armazón metálica sería considerado generalmente como una desviación de los principios básicos del arte. De un modo abstracto, no hay razón para que el hierro no se emplee lo mismo que la madera, y probablemente está próximo el momento en que se formule un nuevo código de leyes arquitectónicas que se adapte por completo a la construcción metálica. Creo, sin embargo, que la tendencia de nuestros gustos actuales y de nuestros recuerdos es delimitar la idea de arquitectura al trabajo no metálico. Y no falta razón. Siendo la arquitectura en su perfección la primera de las artes, como lo fue necesariamente en un principio, siempre precederá en cualquier nación bárbara a la posesión de la ciencia necesaria para obtener o para trabajar el hierro. Su primera existencia y sus primeras leyes dependerán, por tanto, del empleo de materiales asequibles, tanto en cantidad como por estar al alcance en la superficie de la tierra, es decir, arcilla, madera o piedra. Puesto que a mi entender no se puede evitar pensar que una de las principales dignidades de la arquitectura viene de su utilidad histórica, al estar esta última en gran parte subordinada a la estabilidad de los estilos, no se dará cuenta de que es justo conservar en la medida de lo posible, incluso en períodos de ciencia más avanzada, los materiales y los principios de las épocas anteriores.

V. Lámpara de la vida

XXI. Quizá me he detenido demasiado en esta forma de vitalidad que casi se distingue tanto por sus errores como por sus expiaciones. Sin embargo debo referirme brevemente

a su siempre buena y necesaria influencia sobre los más pequeños detalles, en donde no puede ser reemplazada por los precedentes ni reprimida por el decoro.

Aforismo 25: Un buen trabajo sólo puede hacerse a mano.

He dicho al principio de este estudio que el trabajo manual siempre podía distinguirse del trabajo a máquina; al mismo tiempo hacía notar que los hombres podían transformarse en máquinas y rebajar su labor al nivel del trabajo mecánico. Pero mientras los hombres trabajen como hombres, dedicándose de corazón a lo que hacen y haciéndolo lo mejor posible, por malos que sean los obreros, seguirá habiendo en la ejecución algo que no tiene precio. Siempre se verá que el obrero ha experimentado más placer en ciertos lugares que en otros -que se detuvo allí, que les dedicó más atención; luego habrá trozos descuidados, otros hechos deprisa; aquí el cincel golpeó fuerte, allá ligeramente y más lejos se hizo tímido. Si el obrero ha puesto alma y corazón en su trabajo, todo esto se producirá en los lugares precisos, cada trozo hará destacar al otro y el efecto del conjunto será como el de una poesía bien declamada y profundamente sentida; mientras que ese mismo dibujo ejecutado a máquina o por una mano sin alma no produciría más efecto que esa misma poesía recitada de memoria. Hay personas para quienes la diferencia será imperceptible, pero para quienes aman la poesía lo es todo -preferirán no oírla en absoluto a oírla mal recitada. Del mismo modo, para quienes aman la arquitectura, la vida y la expresión de la mano lo son todo. Prefieren no ver adornos a verlos mal esculpidos -esculpidos sin alma, quiero decir---. No lo repetiré bastante, no es la escultura tosca, no es la escultura mal acabada la que es mala sino la escultura fría -la apariencia de una pena igualmente repartida- la tranquilidad apacible siempre idéntica de un trabajo apático -la irregularidad de la carreta en el campo uniforme. En un trabajo acabado la frialdad será más notoria que en otro; al ir acabando sus obras los hombres se enfrían y se cansan; si es el pulimento lo que debe producir la perfección y si ésta no puede alcanzarse más que con la ayuda del papel de lija, más vale servirse directamente del torno mecánico. Pero si el buen acabado no es más que la expresión completa de la impresión deseada, el acabado perfecto es la expresión de una impresión viva y bien deseada. Me parece que no se comprende suficientemente que la escultura no consiste en tallar una *forma* en piedra sino en tallar el *efecto*. Muchas veces el mármol no dará la imagen de la verdadera forma. El escultor tiene que pintar con su cincel. Con la mayoría de sus golpes no pretende realizar la forma sino comunicarle fuerza, son toques de luz y de sombra, producen una arista o tallan una oquedad, no para conseguir una verdadera arista o una verdadera oquedad sino para conseguir un filón de luz o una mancha de sombra. De una manera tosca, este tipo de ejecución es muy visible en la antigua escultura francesa en madera: los iris de los ojos de esos monstruos quiméricos aparecen siempre audazmente recortados en agujeros que, situados de diferentes maneras y siempre sombríos, dan a sus fisonomías fantásticas de miradas oblicuas toda clase de expresiones extrañas y sorprendentes. Es posible que en las obras de Mino de Fiesola encontremos los más bellos modelos de esta pintura esculpida. Los efectos más sorprendentes se obtienen con un golpe angular y en apariencia tosco del cincel. En las tumbas de la iglesia de Badia los labios de uno de los niños parecen inacabados si se les ve de cerca; sin embargo, la expresión es la más acabada e inefable que yo haya visto jamás en un trozo de mármol, sobre todo teniendo en cuenta su delicadeza y la dulzura de los rasgos infantiles. En un género más severo, la de las estatuas de la sacristía de San Lorenzo es equivalente y también en este caso por su carácter inacabado. No conozco ni una sola obra con formas absolutamente auténticas y completas en que se obtenga un resultado semejante (en las esculturas griegas ni siquiera se busca) '.

' Esta frase entre paréntesis es completamente falsa, contrariamente al resto del párrafo que sí es verdadero e importante (nota de 1880).

CIENCIA, INDUSTRIA Y ARTE

Gonfried Semper

En el texto que reproducimos aparecen sintetizados los temas que caracterizan la reflexión semperiana.

En primer lugar, la conciencia del caótico estado en que se hallan sumidas las «artes técnicas y tectónicas» del siglo XIX. Una conciencia duramente confirmada por los objetos presentados en la Exposición Universal de Londres de 1851.

En segundo lugar, la lúcida comprensión de que aquel caos es fruto de la superabundancia de medios aunada a la falta de criterios -o a los criterios perversos de la especulación- sobre el modo de utilizarlos.

Finalmente, la apelación a una ciencia del arte capaz de armonizar medios y fines, es decir, los materiales y técnicas con las auténticas necesidades funcionales y formales del hombre del siglo XIX.

El mecanicismo positivista semperiano nos aparece como una generosa reacción que, como primer paso para superar la desorientación formal producida por la irrupción de las técnicas industriales de producción, demanda una elemental coherencia de las formas de los objetos con los requerimientos básicos planteados por el material, la técnica y la finalidad.

(*Gonfried Semper (Hamburgo, 1803-Roma, 1897). Wissenschaft, Industrie und Kunst. Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1852.*)

¿Durante cuánto tiempo se devanó los sesos el inventor de la pintura al óleo, enfrentado a una vieja técnica que ya no satisfacía ciertas necesidades, antes de descubrir el nuevo procedimiento? Bernard Palissy gastó la mitad de su vida buscando un esmalte opaco para aplicar a sus porcelanas, hasta que finalmente encontró lo que buscaba. Estos hombres sabían cómo utilizar su invención porque la necesitaban, y por esto mismo investigaban y hallaban. De esta forma, el gradual progreso de la ciencia marchó de la mano con la maestría y con la conciencia de cómo y hasta dónde la invención podía ser aplicada.

La necesidad fue la madre de la ciencia. Desarrollándose empíricamente y con juvenil espontaneidad, pronto ésta formuló atrevidas conjeturas sobre lo desconocido partiendo del estrecho terreno del conocimiento adquirido, no dudando de nada y creando un mundo a partir de hipótesis. Más tarde se sintió limitada por su dependencia de la utilidad y se convirtió en un objeto en sí misma. Entró en el campo de la duda y el análisis. Una pasión

por la clasificación y la nomenclatura sustituyó a sistemas ingeniosos o imaginativos.

Al final, el genio reconquistó la inmensa cantidad de material acumulado por la investigación; la investigación puramente objetiva se vio obligada a someterse a la inferencia hipotética y a convertirse en la sirviente de esta última en la búsqueda de ulteriores pruebas factuales construidas a base de analogías.

La filosofía, la historia, la política y unas pocas y altas ramas de las ciencias naturales fueron izadas a este horizonte comparativo por los grandes hombres de los dos últimos siglos. En cambio, en otros campos, a causa de la abundancia y complejidad del material, sólo tímidamente comienza la especulación a aproximarse a la investigación. Utilizando métodos cada vez más precisos, la investigación consigue asombrosos descubrimientos. La química, junto con la física y el cálculo, se atreven a defender las más atrevidas hipótesis de los griegos y las tan deploradas elucubraciones de los alquimistas. Al mismo tiempo la ciencia se inclina decididamente hacia lo práctico y al presente se erige como su tutora. Cada día enriquece nuestra vida con nuevos materiales y milagrosas energías naturales, con nuevos métodos tecnológicos, con nuevos instrumentos y máquinas. Es evidente que los inventos no son ya, como antes, un medio para alejar las privaciones o para procurarse un placer. Por el contrario, necesidad y placer crean el mercado de los inventos. Se ha invertido el orden de las cosas.

¿Cuál es el inevitable resultado de todo esto? El presente no tiene tiempo para familiarizarse con las comodidades que le han sido semi-impuestas ni para dominarlas. La situación se parece a la de un chino que debiera comer con cuchillo y tenedor. Aquí interviene la especulación y nos presenta estas comodidades al alcance de nuestras manos; si no existe ninguna, la especulación creará un millar de pequeñas y grandes ventajas. Viejas y olvidadas comodidades son resucitadas cuando a la especulación no se le ocurre nada nuevo. Consigue sin esfuerzo las cosas más difíciles y arduas con medios tomados en préstamo a la ciencia. El pórfido y el granito más duros son cortados como yeso y pulidos como cera. El marfil es reblandecido y prensado en las más diversas formas. El caucho y la gutapercha son vulcanizados en un millar de imitaciones de tallas de madera, metal o piedra, sobrepasando en mucho las naturales limitaciones del material que pretenden representar. El metal ya no es fundido o prensado, sino tratado mediante galvanoplastia gracias a fuerzas naturales hasta ahora desconocidas. El talbotipo sucede al daguerrotipo y hace del primero algo olvidado. La máquina sierra, teje, borda, pinta, talla y penetra profundamente en el campo del arte humano humillando la habilidad del hombre. ¿No son éstas grandes y gloriosas conquistas? De ninguna manera me lamento de la situación general, de la cual éstos son sólo los síntomas menos importantes. Por el contrario, confío en que más pronto o más tarde esas conquistas revertirán favorablemente en bienestar y gloria de la sociedad. Renuncio por ahora a plantearme los arduos y difíciles problemas que esas conquistas sugieren. En las siguientes páginas intentaré tan sólo sacar a la luz la confusión que están produciendo en aquellos campos en que el talento humano toma parte activa en el reconocimiento y representación de la belleza. [...]

Si los hechos singulares tuvieran la suficiente fuerza demostrativa, los reconocidos triunfos que han tenido en la Exposición los pueblos semibárbaros (sobre todo los indios con su magnífico «arte industrial»), sería suficiente para demostrarnos que en estos campos nosotros, con toda nuestra ciencia, hemos conseguido bien poca cosa.

La misma humillante verdad se nos hace presente cuando comparamos nuestros productos con los de nuestros antepasados. A pesar de nuestros numerosos avances técnicos, seguimos muy por detrás de ellas en belleza formal e incluso en el sentido de la conveniencia y la funcionalidad. Nuestras mejores producciones son reminiscencias más o menos fieles. Otras muestran un encomiable esfuerzo por extraer las formas directamente de la naturaleza; ¡pero que raramente el resultado ha sido positivo! La mayor parte de nuestros intentos acaban en confusión de formas o en juego de niños. Como mucho, en objetos cuya seriedad de empleo excluye lo superfluo, como carruajes, armas, instrumentos musicales y cosas similares, a los cuales a veces conseguimos prestar una cierta belleza gracias a la refinada presentación de unas formas estrictamente canónicas.

Aunque los hechos, como hemos dicho, no son pruebas e incluso pueden ser discutidos, es fácil demostrar que las presentes condiciones son peligrosas para las artes industriales y decididamente fatales para las Bellas Artes tradicionales.

La «abundancia de medios» es el primer gran peligro al que el arte ha de enfrentarse. Admito que la expresión es ¡lógica (no hay abundancia de medios sino sólo incapacidad para dominarlos); sin embargo, su utilización se justifica porque describe perfectamente lo absurdo de nuestra situación.

La praxis se esfuerza en vano en el intento de dominar la materia, especialmente en el campo intelectual. Recibe la materia de la ciencia lista para ser procesada de la manera que crea más conveniente, pero antes el estilo puede haber evolucionado, no de forma súbita, sino a través de siglos de uso popular. Los fundadores de; espléndido arte del pasado recibieron sus materiales ya trabajados, por decirlo así, por el laborioso instinto del pueblo; imprimieron a aquellos sencillos motivos un más alto significado y los trataron de una forma artística; sus creaciones adquirieron un carácter de rigurosa necesidad y de libertad espiritual. Estas obras se convirtieron en la expresión, universalmente comprensible, de una idea verdadera, que sobrevivirá históricamente mientras queden huellas o noticias de su existencia.

¡Qué extraordinario invento es la iluminación por gas! ¡Qué brillo da a nuestras fiestas, por no mencionar su enorme importancia en la vida cotidiana! Sin embargo, en nuestros salones procuramos disimular las tomas de gas, haciéndolas parecer velas o lámparas de aceite; por otro lado, en las iluminaciones públicas perforamos los tubos con innumerables pequeños orificios, de manera que ante los muros de nuestras casas parecen flotar toda clase de estrellas, ruedas llameantes, pirámides, blasones y cosas semejantes, como sostenidas por manos invisibles.

Este tranquilo oscilar del más vivaz de todos los elementos es por cierto bastante sugestivo (el sol, la luna y las estrellas son los ejemplos más evidentes). ¿Pero quién puede negar que esta innovación ha acabado prácticamente con la costumbre popular de «¡luminar» las casas como señal de participación de los ocupantes en la pública alegría? En tiempos, en cornisas y alféizares se colocaban lámparas de aceite, dando con ello esplendoroso resalte a los volúmenes y detalles del edificio. Ahora nuestros ojos, cegados por el resplandor de estas visiones de fuego, no consiguen ya distinguir la fachada.

Cualquiera que haya asistido a las iluminaciones de Londres y recuerde análogas celebraciones romanas al viejo estilo, reconocerá que el arte de la iluminación ha sufrido un do golpe con estas «mejoras». Este ejemplo demuestra los dos principales peligros, Escila y Caribdis, entre los que debemos maniobrar para que el arte se beneficie de las innovaciones.

El invento es excelente pero en el primer caso se sacrifica a la forma tradicional, y en el segundo la motivación básica se ve completamente oscurecida por un uso erróneo. Y, sin embargo, se disponía de todos los medios para sublimarlo aún más y para enriquecerlo al mismo tiempo con una idea nueva (la de un continuo fuego de artificio).

Se precisa pues un timonel experto para esquivar estos peligros; su rumbo es tanto más difícil por cuanto navega en aguas desconocidas, sin carta ni brújula. Entre la muchedumbre de publicaciones artísticas y técnicas se advierte la absoluta necesidad de una guía práctica que indique los escollos y bajíos a rodear y que señale la dirección segura. Si la teoría del gusto (estético) fuese una verdadera ciencia; si, a pesar de sus lagunas, no estuviese repleta de ideas imprecisas y a menudo erróneas necesitadas de una formulación más clara, sobre todo en su aplicación a la arquitectura y a la tectónica en general, podría llenar este vacío. Pero, en las condiciones presentes, los más cualificados profesionales hacen bien en no tenerla en mucho. Sus ambiguos preceptos y principios básicos encuentran tan sólo el favor de los llamados expertos en arte, que se sirven de ella para medir el valor de una obra porque carecen para juzgar el arte de un criterio interno y subjetivo. Creen haber penetrado el secreto de la belleza mediante una docena de reglas, cuando es justamente negando todo esquema como el infinito variar del mundo de las formas asume un sentido característico y belleza individual.

Entre los conceptos que la teoría del gusto se ha esforzado en formular, uno de los más importantes es el estilo en el arte. Esta expresión es una de las que se prestan a las más variadas interpretaciones, tantas, que los

escépticos han querido negarle una clara base conceptual. Sin embargo, todo artista y auténtico «connoisseur» intuye su completo significado, por difícil que sea expresarlo en palabras. Quizá podamos decir:

Estilo es dar énfasis y significado artístico a la idea básica y a todos los coeficientes intrínsecos y extrínsecos que modifican la personificación del tema en una obra de arte.

De acuerdo con esta definición, ausencia de estilo significa la presencia de defectos en una obra producidos por el menosprecio del artista hacia el tema subyacente y por su ineptitud para explotar estéticamente los medios disponibles para perfeccionar su trabajo.

La naturaleza, con toda su variedad, es, sin embargo, simple y parsimoniosa en sus motivos; renueva continuamente las mismas formas, que aparecen modificadas de mil maneras de acuerdo a su grado de desarrollo y a las distintas condiciones de existencia. Desarrolla ciertas partes de distinta forma, acortando unas y alargando otras. Del mismo modo, las artes técnicas están también basadas en ciertas formas prototípicas («Urformen»), condicionadas por una idea originaria, que reaparece continuamente y permite infinitas variaciones a través de una serie de factores directamente determinantes.

Así ocurre que las partes que en una cierta combinación parecen esenciales, en otras están reducidas a simples insinuaciones; partes que en la primera combinación estaban apenas esbozadas, en la segunda quizá surjan impetuosas y predominantes.

La forma básica, como la más simple expresión de la idea, es modificada en particular por los materiales utilizados para su elaboración, así como por las herramientas que le dan forma. Finalmente, existe una serie de factores externos a la obra, importantes y efectivos para determinar la forma, como lugar, clima, tiempo, costumbres, características particulares, rango, posición y muchos otros. Sin ser arbitrarios y ateniéndonos a nuestra definición, podemos dividir la doctrina del estilo en tres partes.

La teoría de los motivos primarios («Urmotiven») y las más antiguas formas de ellos derivados pueden constituir la primera parte, la histórico-artística, de la teoría del estilo.

Es sin duda gratificante el percibir que la motivación primordial en una obra de arte, por lejana que esté de su punto de origen, invade la composición como un tema musical. Ciertamente, una concepción clara y nítida es muy de desear en un trabajo artístico, pues así nos aseguramos contra lo arbitrario y lo banal, y es incluso una norma válida para la invención. Lo nuevo se engarza con lo viejo sin ser su copia y se libera del vano influjo de la moda. Para ilustrar esto, concédaseme suministrar un ejemplo de la fuerte influencia que una forma primitiva puede ejercer sobre el desarrollo de las artes.

La estera y su derivado, la alfombra tejida, más tarde la alfombra bordada o tapiz, fueron los más primitivos divisores del espacio, y así se convirtieron en el motivo básico de todas las posteriores decoraciones murales y de muchos sectores afines de la industria y la arquitectura. Por más que la técnica en este campo haya tomado las direcciones más diversas, en el estilo de estos objetos es siempre reconocible el origen común. En efecto, podemos observar que en los tiempos antiguos, de los asirios a los romanos y más tarde en la Edad Media, la división y ornamentación de los muros, los principios del coloreado, incluso las pinturas y esculturas históricas que las adornaban, así como los vitrales y la ornamentación del suelo, en breve, todo lo relacionado con este arte, ha permanecido ligado al motivo primario, de manera consciente o por el efecto inconsciente de la tradición.

Afortunadamente, este aspecto histórico de la teoría del estilo puede ser desarrollado incluso en medio de nuestras confusas condiciones artísticas. ¡Y qué rico material de comprensión, comparación y reflexión nos ha ofrecido la Exposición de Londres, presentándonos los ya mencionados trabajos de pueblos que se encuentran aún en estadios primitivos de desarrollo cultural!

La segunda parte de la teoría del estilo debería enseñarnos cómo las formas derivadas de los motivos pueden adquirir diversos aspectos gracias a los medios de que disponemos, y cómo la materia es tratada estilísticamente en el marco de nuestra avanzada tecnología. Por desgracia, este aspecto del estilo es más oscuro. Un ejemplo puede mostrar las dificultades para aplicar los principios de la teoría «técnica» del estilo.

Los monumentos de granito y pórfido del Antiguo Egipto ejercen sobre nosotros una fascinación increíble. ¿En qué reside su magia. Ciertamente, en parte por ser el terreno neutral en que se enfrentan y pactan una materia dura y resistente y la delicada mano del hombre con sus simples instrumentos: el martillo y el cincel. «¡Hasta aquí y no más allá, de esta forma y no de otra!» Éste ha sido el silencioso y milenar mensaje. Su calma majestuosa e imponente, la plana y angulosa elegancia de sus líneas, el dominio que se vislumbra en el tratamiento del arduo material; todo indica una belleza estilística que a nosotros, ahora que podemos cortar la piedra más dura como si fuese mantequilla, nos parece carecer de razón de ser.

¿Cómo debemos pues tratar el granito? ¡Difícil dar una respuesta satisfactoria! Lo primero sería usarlo tan sólo donde es precisa su durabilidad, extrayendo de esta propiedad suya las reglas para su tratamiento estilístico. Cuán poca atención se presta a este criterio en nuestra época lo demuestran ciertas extravagancias

lístico. Cuán poca atención se presta a este criterio en nuestra época lo demuestran ciertas extravagancias observables en ciertas grandes construcciones de granito y pórfido realizadas en Suecia y Rusia.

El ejemplo citado conduce a una cuestión más general, que por sí sola suministrarla materia suficiente para un capítulo entero, si a estas pocas páginas se les consintiera alcanzar -las dimensiones de un libro. ¿A dónde nos lleva la depreciación del material que produce la utilización de máquinas, de sucedáneos, de tantas nuevas invenciones? ¿Qué efecto producirá la devaluación del trabajo, debida a las mismas causas, en las decoraciones pictóricas, escultóricas o de otro tipo? No me refiero a una devaluación en el precio, sino en el significado, en la idea. A las nuevas Casas del Parlamento en Londres, ¿no las ha hecho intolerables el uso de las máquinas? ¿Cómo podrán el tiempo o la ciencia llevar ley y orden a esta confusión? ¿Cómo impedir que la general depreciación se extienda también a las obras realizadas a mano como en los viejos tiempos, cómo evitaremos que sean percibidas como afectaciones anticuadas, extravagantes o caprichosas?

Si la parte técnica de la teoría del estilo presenta semejantes dificultades para la definición y aplicación de sus principios fundamentales, hoy por hoy es casi imposible tratar sobre la importante tercera parte de esa teoría. Me refiero a la que debería tratar de las influencias locales, temporales y personales externas a la obra de arte y a su acuerdo con otros factores, como el carácter y la expresión. Estos problemas aparecerán en el curso de este tratado.

Hemos aludido más arriba a los peligros que amenazan a nuestras artes industriales y al arte en general a causa del exceso de medios disponibles (para mantener la expresión antes utilizada) . Ahora planteo otra pregunta: ¿Qué influencia ejerce sobre la industria artística la especulación provocada por el gran capital y pilotada por la ciencia? ¿Cuál será el resultado final de este creciente patronazgo?

La especulación, si reconoce cuáles son sus verdaderos intereses, procurará descubrir y apropiarse de las mejores fuerzas; como protectora y cultivadora de las artes y de los artistas, mostrará mayor entusiasmo que los Mecenas o los Médicis.

¡Muy bien! Pero hay una diferencia entre trabajar para la especulación y llevar adelante la propia obra como un hombre libre. Al trabajar para la especulación se es doblemente dependiente: el artista es esclavo del patrón y de la última moda, que asegura a aquél salida para sus mercaderías. Sacrifica su individualidad, vende su primogenitura por un plato de lentejas. En otros tiempos el artista también practicó esta negación de sí mismo, pero sacrificaba su Yo sólo a la mayor gloria de Dios. L-Sea como fuere, abandonamos aquí estos razonamientos, porque la especulación lleva directamente a una meta específica, que ahora parece más importante ver detalladamente.

Argentina

LA CIUDAD Y SUS TRANSFORMACIONES

Apartado de la nueva historia de la Nación Argentina, tomo 4, 3° parte

La configuración de la república independiente 1810-c.1914

Ramón Gutiérrez - Alberto Nicolini

Editorial Planeta, Buenos Aires 2000

LA CIUDAD ARGENTINA EN LA PRIMERA, FASE DEL SIGLO XIX

En los años que transcurren desde la independencia a la federalización de Buenos Aires como capital de la Nación, caracterizados por la zozobra, la movilidad y los conflictos políticos y militares no fue fácil la consolidación de los núcleos urbanos y la formación de otros nuevos. A la vez se iban formalizando nuevas estructuras rurales como las grandes estancias, asentadas en las tierras progresivamente ganadas al indígena, y que, por sus dimensiones y calidades, diferían sustancialmente de los establecimientos rurales del período hispánico.

Si la idea de "urbanizar" estaba estructurada en el pensamiento ilustrado de la última fase de la colonia, ella se potenció en las primeras acciones independentistas como lo demuestran las tempranas decisiones de Manuel Belgrano en la «refundación» urbanizada de Curuzú Cuatiá o en sus apreciaciones sobre las carencias de la traza de las antiguas misiones jesuíticas. Es decir que aquellos asentamientos de formación espontánea o los que en las misiones habían constituido un modelo alternativo a la tradicional traza hispana, eran considerados como insuficientes en el "imaginario urbano" de comienzos del siglo XIX.

La cuadrícula como símbolo de lo urbano se impondrá fuertemente en el pensamiento decimonónico y la geometrización del espacio geográfico será una de sus consecuencias más directas, sobre todo en la segunda mitad del siglo. Estos intentos no siempre fueron exitosos y han sobrevivido a ellos trazados espontáneos como los que formalizaron los caseríos de San Isidro o El Tigre en la provincia de Buenos Aires. En otros casos, como en Magdalena, la imposición de la cuadrícula obligó a un ajuste físico del antiguo caserío para adecuarse al nuevo ordenamiento urbano.

Las limitaciones económicas atemperaron la dinámica del cambio impulsado por los gestores de nuestra independencia. La ambición de transformar las ciudades argentinas en un reflejo especular de las europeas más prestigiadas presidió buena parte de la visión municipalista de Rivadavia y dominó el pensamiento de las elites gobernantes hasta avanzado el siglo XX. Buenos Aires fue, obviamente, la destinataria privilegiada de estos proyectos y conformaría a la vez el modelo con el cual buscaban identificarse las principales ciudades del interior.

En la arquitectura, la necesidad del cambio se manifestaba explícitamente en las palabras del ingeniero francés Jacobo Boudier, traído por Rivadavia, quien dictaminaba que "cuando las instituciones del país tienen tendencia a borrar los últimos rasgos del vasallaje español, los edificios públicos deben manifestar otro estilo que el de los godos, porque como monumentos, han de llevar el tipo de ánimo público en el tiempo adonde son edificados, esto no es el dictamen del buen gusto que puede errar, pero sí bien de las conveniencias que suelen ser más acertadas".

Sin embargo, la distancia entre el clasicismo academicista que propugnaba el francés, y el que venían desarrollando los españoles bajo la tutela de las Academias, era ínfima y por ello, a excepción de obras como el pórtico de la Catedral de Buenos Aires, de Próspero Catelin (1822), no se manifestaría claramente una ruptura.

La transformación de las estructuras profesionales se verificó con la creación del Departamento de Ingenieros Arquitectos (1821) que venía a reemplazar al desaparecido Cuerpo de Ingenieros Militares y tutelaba también los múltiples emprendimientos urbanos. Este Departamento fue integrado por profesionales franceses, italianos o ingleses llegados en los primeros años del siglo XIX y que tuvieron a su cargo matizar estos cambios con variados aportes, entre ellos los del romanticismo goticista o del revival neogriego de la Catedral Anglicana de Richard Adams (1831).

Desde esas oficinas técnicas el italiano Carlos Zucchi desarrollará decenas de proyectos destinados a transformar la ciudad de Buenos Aires y lo propio hará el inglés James Bevans acuciado por modernizar la infraestructura y el equipamiento de la ciudad. Ambos, en los períodos que van de Rivadavia a Rosas, supieron de las burocracias oficiales y de la carencia de recursos que postergaban sin plazos sus talentosos proyectos. Se configura así un repertorio de "arquitecturas de papel", encarnadas por proyectos no realizados que demuestran la evasión ilustrada, manifestada más como preocupación por el modelo de lo que se debía hacer que como resultado de lo que era posible realizar.

Por ello, la ciudad de este período cambió poco. En su paisaje urbano la arquitectura siguió manifestando las calidades de unas expresiones poscoloniales, de arquitecturas sensatas y desornamentadas que testimoniaban los últimos años de la dominación hispánica y donde la zona de Cádiz y los puertos había dejado una impronta nítida. Los cambios se reducían a esas arquitecturas oficiales y emblemáticas que debían expresar el «tipo de ánimo» de la nueva nación.

Las transformaciones tecnológicas comenzarían a vislumbrarse recién a mediados del siglo XIX con una demanda más sostenida, fruto del proceso de expansión urbana que caracteriza al momento histórico de la Confederación Argentina y el desarrollo de las ciudades y puertos del interior. Ello limita la expansión edilicia de las ciudades, lo que queda testimoniado en el hecho que la primera casa de tres pisos se erige en Buenos Aires a fines de la tercera década del siglo y el hierro estructural inglés es utilizado en la cubierta del Teatro Colón (1857) diseñado por Carlos Enrique Pellegrini, quien manifestaba entonces que el progreso de los países se medía por el consumo de hierro.

En el plano del equipamiento urbano, proyectos de aguas clarificadas, pozos artesianos, pavimentación y adoquinado de calles, alcantarillado, canales, caminos y mejoras portuarias marcaron la búsqueda de prestar servicios morosamente postergados en la rutinaria vida de «la gran aldea» porteña.

Que la visión «urbana» era sólo parcialmente aceptada por la clase dirigente puede vislumbrarse en el hecho de que los máximos caudillos de esta primera fase del siglo XIX, Rosas y Urquiza, construyen sus moradas o en el suburbio, como hizo Rosas en San Benito de Palermo (1838), o francamente en el campo como haría Urquiza con sus palacios de San José y Santa Cándida (1858-62) en Entre Ríos. Un modo de vida casi feudal, con entornos culturalmente contruidos de flora exótica, canales y lagos, configuran estos refugios que luego la elite económica y social rescataría en las casas quintas suburbanas; pero, a la vez, recuerdan la vigencia del otro país, que mayoritariamente seguía viviendo en el medio rural o en pequeños poblados.

EL PROCESO DE URBANIZACIÓN DE LA CONFEDERACIÓN ARGENTINA

La caída de Rosas significará tanto para Buenos Aires como para el Interior -que mantendrán sus pugnas hegemónicas- un rápido proceso de transformación con la llegada de inmigrantes, apertura de colonias agrícolas y, a la vez, un creciente proceso de urbanización.

Durante el conflicto entre la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires, algunas ciudades asumieron nuevos papeles político-institucionales; tal el caso de Paraná como capital de la Confederación, Santa Fe como sede de la Constituyente, Rosario como principal puerto confederal y Concepción del Uruguay y Corrientes como núcleos gravitantes en el litoral fluvial. También Buenos Aires encaró, por su parte, el proceso de municipalización y un ordenamiento transformador de su contexto urbano.

Estas nuevas funciones implicaban cambios notables. Rosario, por ejemplo, pasó de una pequeña localidad que no registraba acta de fundación, a un emporio urbano que triplicó su población en una década. Todas estas ciudades debieron equiparse con edificios públicos según sus rangos y funciones: casas de gobierno, legislaturas, palacios municipales se erigieron marcando los nuevos hitos urbanos.

Se produjo también un proceso de renovación de las antiguas iglesias matrices convertidas varias de ellas en catedrales, comenzando con la de Tucumán (1848), las de Corrientes, Salta, Santiago del Estero y Catamarca, hasta terminar con las de La Rioja (1894), Rosario y Paraná (1895), junto con la inconclusa de Santa Fe (1899). Seguirán múltiples reedificaciones de iglesias de ciudades intermedias, como Concepción del Uruguay, Goya, Gualeguaychú, todas ellas dentro de unos lineamientos arquitectónicos «italianizantes», realizadas por arquitectos procedentes de la península itálica o del cantón Ticino de Suiza, como Juan Bautista Arnaldi, Fossatti, Caravatti, Grosso, los hermanos Cánepa y los Poncini, Pinaroli, etc.

La integración entre la antigua y la nueva arquitectura se vislumbrará en la adopción del clasicismo italianizante que agrega una carga ornamental con códigos precisos de zócalos, pilastras, frisos, cornisas y pretilos que permiten unificar un lenguaje de la arquitectura residencial y la pública en el período que va de los años 1850 a 1890. Este proceso es sumamente interesante pues este léxico formal se implementará desde la arquitectura pública a la residencial generando paisajes urbanos homogéneos, a pesar de los cambios de escala de las edificaciones respecto a las coloniales.

En el aspecto urbano, la organización de las Mesas o Departamentos Topográficos, destinados a realizar las tareas de agrimensura de tierras y los trazados de los nuevos poblados y colonias, marcaron también un hito importante para la segunda mitad del siglo. Una visión predominantemente geométrica tendió a cuadrricular el territorio, continuando en algunos casos las trazas de las cuadrículas de las antiguas ciudades en los «ensanches» o generando nuevos poblados sobre ese mismo esquema, aunque variando las dimensiones de plazas, manzanas, avenidas, calles y lotes.

En el plano municipal se realizaron ordenanzas tendientes a regular aspectos edificios, localización de incipientes industrias, fomento de la construcción y sobre todo atendiendo al necesario equipamiento de servicios e infraestructura. El municipio recupera el poder de policía urbana que tenían los antiguos cabildos y fomenta el desarrollo de las ciudades atendiendo a los nuevos requerimientos de una creciente población y, como decía el comandante de Bella Vista en 1854, procurando que las casas se levanten respetando “si fuera dable, un orden seguido o siquiera aproximado”.

Es interesante constatar que esta voluntad de "ordenamiento" se contradecía con la creciente individualidad y singularidad que los propietarios querían introducir en sus casas. Esto es posible verificarlo en la región correntina, donde las antiguas casas de galería frontal son demolidas para hacer casas de fachada, con puertas y ventanas mucho más grandes y altura de la edificación más ostentosa. Esto señala justamente la pérdida de los valores funcionales y ambientales que tenían los antiguos poblados de la región, donde cada casa cedía un espacio al uso público formando la "calle cubierta" que protegía al peatón de lluvia y sol.

La eliminación de la galería frontal llevó a modificar el paisaje urbano incorporando el árbol que da sombra y sustituye parcialmente aquel espacio confortable que se había eliminado. En esta mentalidad individualista no sorprende que, en 1890, el intendente de Corrientes decidiese demoler 200 casas de galería para quitarle a la ciudad el "aspecto aldeano y campesino" que, según él, tenía.

Una alternativa diferente es la que se plantea en la refundación de la nueva ciudad de Mendoza, ya que la colonial fue destruida parcialmente en el terremoto de 1861. El nuevo diseño apuntaba a incrementar el número y calidad de las plazas y de forestar las calles y avenidas a la vez que abrir las acequias de provisión de agua potable y riego, cada una de las parcelas. La ciudad, así conformada, mantuvo la regularidad geométrica pero se enriqueció en valores ambientales y paisajísticos.

LAS TRANSFORMACIONES INTERNAS DE LAS CIUDADES

El crecimiento de la población, definido por la creciente inmigración externa y un paulatino flujo desde el campo a la ciudad, fue generando el ensanche urbano, la formación de nuevos barrios e inclusive procesos de englobamiento como sucedería en la demarcación de 1887, con Belgrano y Flores en la ciudad de Buenos Aires, definida como nueva capital de la República.

La estructuración de nuevos barrios porteños atendió no solamente a la realidad de estos núcleos urbanos preexistentes, sino que, por la acción de los especuladores inmobiliarios y el tendido de redes de comunicación rápida, fundamentalmente el tranvía, fue definiendo los nuevos espacios de urbanización. Otras áreas de localización de inmigrantes marcaron un creciente proceso de tugurización de antiguas viviendas (Barrio Sur) o de generación de nuevas tipologías residenciales (La Boca del Riachuelo).

En las ciudades de rápido crecimiento, desde Buenos Aires y Rosario a Córdoba, se manifestaron dos procesos interesantes: la formación de la tipología de casa de medio patio (conocida como “casa chorizo”) y el conventillo que albergaba numerosas familias, cada una de las cuales ocupaba una habitación y todas compartían un único baño y otros servicios.

La "casa chorizo" era fruto del proceso de fragmentación del lote urbano y generaba en el medio patio, generalmente con galería lateral, una suerte de pasadizo al cual se abrían las habitaciones de la vivienda. El comercio, escritorio o sala de recepción iba al frente y, al fondo, la servidumbre y los servicios de la casa, manteniendo el mismo esquema de la casa de patio colonial. El zaguán tomaba importancia y los patios se articulaban a través de chiflones colocados sobre un mismo eje, posibilitando, a través de la puerta cancel, una visibilidad del interior pero, a la vez, seguridad frente al visitante externo.

El conventillo surge inicialmente de la ocupación densificada de las antiguas casas coloniales, utilizando cada familia un cuarto de las mismas. Posteriormente, vista la creciente demanda generada por las migraciones, se construyeron específicamente “conventillos”, llegando a niveles de saturación en ciertas zonas urbanas como el privilegiado barrio sur de Buenos Aires. El hacinamiento, las lamentables condiciones de salubridad y la mezquindad de los espacios públicos y privados de estas tipologías generarán crecientes problemas que se reflejarán en los censos municipales de Buenos Aires y Rosario a fines de siglo.

Las carencias de adecuados servicios sanitarios favorecieron la propagación de la fiebre amarilla que, en 1871, generó millares de muertos en Buenos Aires y Corrientes, poniendo en evidencia la fragilidad de la ciudad ante estas epidemias. El traslado masivo de los sectores de mayores recursos hacia el incipiente Barrio Norte y el refugio en las casas quintas de Flores, Belgrano y, hacia el norte, Vicente López Olivos y San Isidro, fueron marcando el impacto que el acontecimiento sanitario generó en la futura capital del país.

Otro de los síntomas interesantes de este proceso de urbanización fue la ratificación de la línea de obras públicas que los gobiernos nacionales, e inclusive provinciales y municipales, adoptaron para lo que entendían era la clave de “modernización” del país.

Desde el punto de vista arquitectónico se vislumbra en el período que va desde 1870 a 1900, un claro predominio de la vertiente denominada “italianizante” tanto por la presencia de arquitectos de esa nacionalidad cuanto por su adscripción a los parámetros de un clasicismo de esa procedencia. La conducción de las obras públicas por el ingeniero Pompeyo Moneta y luego por la contratación específica en Italia de Francisco Tamburini, se unió a la eficiente gestión municipal de Juan Antonio Buschiazzo, formado junto a los genoveses Canale, quien abordaría las obras impulsadas por el intendente Torcuato de Alvear.

Hacia el final de siglo fue rápidamente reemplazada esta vertiente italiana por la clara hegemonía del academicismo francés, regentado por la École des Beaux Arts de París. Si algunos de los primeros arquitectos argentinos se habían formado en la tradición funcionalista de los alemanes, pronto el formalismo decorativista de la academia parisina irrumpió en la recientemente creada Escuela de Arquitectura, luego de imponerse en la expresión de las obras públicas de comienzos del siglo XX.

Fueron arquitectos franceses como Norberto Maillart quienes diseñaron obras de singular importancia urbana como los palacios de Correos y de Justicia o el Colegio Nacional de Buenos Aires, mientras colegas suyos, que jamás vinieron a la Argentina, como René Sergent y Louis Sortais, remitían desde París los diseños para las residencias de las familias Bosch, Errázuriz o Paz. Argentinos formados en París o Bruselas y arquitectos europeos dieron al Barrio Norte de Buenos Aires ese aire afrancesado que testimoniaba el carácter “culto y cosmopolita” que las elites aspiraban a imaginar.

La perfecta escenografía así montada recibió la consagración cuando el ilustre visitante Clemenceau pronunció aquella sentencia: “Buenos Aires, una gran ciudad de Europa”. Al mismo tiempo, esa elite soslayaba las irónicas apreciaciones que sobre la tilinguería arquitectónica porteña vertía Anatole France al comentar la obra historicista del Palacio del Congreso.

El paisaje urbano de nuestras ciudades fue cambiando rápidamente. Si París fue el modelo de Buenos Aires, la capital será el espejo anhelado de las ciudades del interior. Las plazas, centro de la vida urbana, recibieron con alegría el nuevo edificio que, junto al templo y el municipio, señalaba los hitos urbanos: el Banco de la Nación Argentina, que ratificó la presencia del crédito y simbolizó la prosperidad en los más remotos poblados del país. Su carácter academicista y posteriormente el eclecticismo, expresado por las mezclas de diferentes elementos prestigiados como “loggias”, “cortiles” o “mansardas”, consolidaron la nueva imagen de la plaza y abrieron el efecto de demostración de la arquitectura “cultura” a partir de la segunda década del siglo XX.

La expansión de las ciudades se hacía con un perfil achaparrado, con una extensiva mancha urbana de inconmensurables suburbios. A esta forma de crecimiento contribuyó la especulación inmobiliaria de las empresas de tranvías, que hacían sus tendidos hacia tierras baldías adquiridas por la misma empresa y que luego, con servicio de transporte seguro, vendían en valores multiplicados.

Si el equipamiento de las áreas centrales se iba renovando lentamente, ya que los servicios de agua potable y saneamiento recién se colocarían en un radio amplio de Buenos Aires en 1890 y se expandirían al interior a principios del siglo XX, es posible comprender que estas periferias del ensanche careciesen del más elemental equipamiento tanto sanitario como escolar.

La construcción de 40 escuelas en 1886 marcó un hito de una política tendiente a integrar al país a una numerosa masa de inmigrantes y a sus hijos. Ello significaba algo más que edificios escolares, significaba construir una historia, crear un imaginario, ubicarlos en el contexto de la realidad que vivían y generar la conciencia de “progreso indefinido” que vibraba en la mentalidad de la elite gobernante antes de la crisis de 1890. La obra pública fue la imagen de la Nación progresista que se empezó a acuñar y que tendría, hasta hace pocos años, singular fortuna en la opinión de la sociedad. Las mejoras urbanas, adoquinado, pavimentación, iluminación pública, forestación de las plazas, fueron marcando el ascenso a la “urbanidad” de los núcleos de población. La influencia francesa se hizo sentir en los parques y plazas con la presencia jerarquizada de los paisajistas Thays y Courtois, primero, y la fugaz visita de Forestier, posteriormente. Los urbanistas de París, como Mr. Bouvard, asesoraron a los gobiernos municipales de Rosario y Buenos Aires y dejaron de regalo, en esta última, las avenidas diagonales que morosamente comenzaron a abrirse luego de la espectacular construcción de la Avenida de Mayo.

En la nueva y moderna ciudad de La Plata, donde en 1882 se habían realizado orgánicamente las diagonales, se efectuarán concursos internacionales para los edificios públicos, los que serán ganados mayoritariamente por arquitectos alemanes, quienes diseñaron el Municipio y la Casa de Gobierno. La nueva capital de la provincia de Buenos Aires se construyó a una velocidad inusitada y en 1885 ya se veían erigidas buena parte de estas nuevas obras, dentro de un perfil academicista.

Las innovaciones no fueron solamente en el plano de la traza urbana, sino también en la forma de concebir el espacio público, ya que muchos de estos edificios de la administración se colocaron en el centro de la manzana dejando jardines perimetrales que mostraban una decisión distintiva frente a los paramentos continuos sobre línea municipal, que eran propios de la ciudad de origen colonial.

Pero, sin dudas, lo que fue definiendo el perfil de la "urbanidad" en las ciudades fue la realización de los nuevos edificios de equipamiento. Se vislumbró esto con claridad cuando se disgregaron funciones sociales como educación y salud, que habían estado tradicionalmente unidas a la acción de los conventos religiosos. La construcción de los primeros edificios para la educación por cuenta del Estado se efectuaron en la segunda mitad del siglo XIX y alcanzaron renovado impulso en las últimas décadas de ese siglo. Lo propio podría decirse de la arquitectura hospitalaria y también de otros elementos del equipamiento cultural como los teatros, tanto públicos como privados.

Algunos de estos edificios le dieron nueva fisonomía a caseríos de baja altura, como sucedió con la Escuela Normal y el palacio de las Aguas Corrientes que, hacia 1890 definían el imaginario de una nueva zona de Buenos Aires ubicada entre las parroquias del Pilar y de Balvanera.

Fue también importante el aporte de las colectividades que crearon sus círculos o clubes, con salones de actos y servicios sociales. No pocos de ellos se caracterizaron por la edificación de hospitales, escuelas y centros de recreación que emulaban por configurar arquitecturas que respondieran a sus peculiares identidades. Los italianos recurrían generalmente al neorrenacimiento; los españoles, al modernismo catalán, y los alemanes, al funcionalismo, mientras que los franceses se mimetizaban con las líneas predominantes de la arquitectura academicista por otra parte, los grupos inmigrantes, sobre todo en el medio rural mantuvieron algunas de las tipologías tradicionales; tal es el caso de los alemanes y polacos en Misiones o los suizos en la Patagonia. Sin embargo, los españoles y, sobre todo, los italianos, que con su arquitectura tiñeron el paisaje urbano de las ciudades de la Argentina, Uruguay y Paraguay, solamente en Colonia Caroya (Córdoba) testimonian la transferencia de su vivienda rural el *focolare friulano******. Las arquitecturas de la Boca (Buenos Aires) realizadas por maestros de ribera y constructores genoveses, que no son fáciles de encontrar en Italia, pueden explicarse por la utilización de los materiales disponibles, pues casas de este tipo se localizan en otras zonas portuarias como Ingeniero White (Bahía Blanca) o inclusive en Valparaíso (Chile), aunque con diferentes rasgos en su partido arquitectónico.

El intento de diferenciación individualista de la llamada "arquitectura del liberalismo" llevó rápidamente a las arquitecturas regionalistas y pintoresquistas que encontraron su hábitat natural en los balnearios y los suburbios de casas quintas, que pronto se llenaron de casas normandas, bretonas, suizas, vascas o de indefinible localización geográfica. Fue éste el punto donde la normatividad estilística de la academia sucumbió definitivamente ante la variedad de escenografías urbanas que había inaugurado el eclecticismo.

Sin embargo, algunos rincones del Barrio Norte de Buenos Aires y la propia área central de la ciudad (lo que hoy se conoce como la city), consolidada con edificios públicos y del sistema financiero, conservaron esa fisonomía tan europea que distingue a la ciudad en el concierto de las capitales latinoamericanas. Contribuyó a ello la acción de los paisajistas franceses que, desde las transformaciones de plazas a la formación de los parques, dieron una impronta que fue aceptada con entusiasmo por los habitantes de las ciudades argentinas.

LAS NUEVAS TIPOLOGIAS URBANAS: COLONIAS AGRICOLAS

Entre las varias tipologías urbanas que se desarrollan en el siglo XIX, merece la pena mencionar la de las colonias agrícolas, por la interesante inversión del proceso de poblamiento que desarrollan respecto de la ciudad colonial. En efecto, antes desde la ciudad se distribuían las suertes de tierras, mientras que ahora el poblado es un módulo de una traza más amplia constituida por las chacras agrícolas.

La coherencia geométrica en la ocupación del espacio físico se visualiza desde la manzana urbana al lote rural, donde hay una progresión modular englobante que facilitará luego la expansión del núcleo urbano sobre las chacras, sin dificultad alguna para prolongar el damero.

Tuvo particular importancia en la definición del modelo poblador la Ley Orgánica de Colonización de 1876, que reguló la afluencia de los inmigrantes fomentando una masiva ocupación territorial de áreas abiertas y generando luego la expansión de fronteras internas con las campañas militares en el nordeste y sur del país.

En áreas del litoral, la expansión urbanizadora fue notable. Entre Ríos contabilizaba cuarenta y cinco colonias agrícolas en 1890 y Santa Fe, que tenía, según el censo de 1869, seis núcleos urbanos, contaba con sesenta y cinco en 1884. Muchas de estas colonias fueron generadas por el tendido del ferrocarril (Roldán, Carcarañá, Cañada de Gómez) y otras por empresas o fomentadas por el propio gobierno, aunque como explicitaba Gabriel Carrasco, "los gobiernos no deben ser especuladores y la especulación da siempre mejores

Gabriel Carrasco, "los gobiernos no deben ser especuladores y la especulación da siempre mejores resultados en manos de particulares".

No siempre estas experiencias urbanas arribaron a logros estables y en algunos casos se produjeron fracasos estrepitosos, como las quiebras de las colonias de valencianos que formó el literato Vicente Nisco Ibáñez en Corrientes y Río Negro.

La ocupación del espacio abierto y la euforia del progreso indefinido llevaron a que los poblados de colonización tuvieran amplísimas avenidas y plazas que, a veces, como en Reconquista o Formosa, alcanzaron las cuatro manzanas. La cuadriculación geométrica del territorio cobra tal fuerza que se superpone a la dura realidad de topografías no aptas para urbanizar, como puede verse en la Colonia Resistencia (1878), donde se parcelan hasta las lagunas y se soslaya la vigencia de los riachos que históricamente habrían de traer graves conflictos ambientales a la ciudad. En otras oportunidades, la fuerza del medio y los sistemas productivos llevan a modalidades de asentamiento lineal, vinculadas a la distribución del agua y cultivos, como en la zona vitivinícola de Mendoza.

En algunos casos, esta política de colonización agrícola se superpondrá con antiguos asentamientos, como sucede en las parcialmente destruidas misiones jesuíticas de la provincia de Corrientes y el Territorio Nacional de Misiones. Allí hubo casos en que se aprovecharon directamente las piedras de las antiguas reducciones para construir las casas del nuevo poblado (Yapeyú, San Carlos, La Cruz, Santo Tomé, Apóstoles, etc.) o algunos que soslayaron tal superposición y que permiten hoy mostrar la importancia de aquella experiencia misional (San Ignacio Miní, Santa Ana, Loreto, etc.).

Las sucesivas concesiones de tierras dispuestas para colonizar los Territorios Nacionales al norte y sur del país, generaron la formación de grandes estancias y extensos latifundios, muchos de los cuales quedaron en manos de compañías extranjeras que obtuvieron un alto rendimiento en la producción agrícola y pecuaria, sobre todo con el ganado ovino en la región patagónica. Las construcciones mostraban los recursos de una nueva arquitectura industrial que se adaptaba a las rigurosas condiciones climáticas, formando grandes galpones de esquila con chapa y madera e instalando paravientos para proteger los conjuntos habitados.

POBLADOS DEL FERROCARRIL

No cabe duda de que el ferrocarril constituyó un gran motor de ocupación territorial y de formación de poblados. Si bien en algunos casos vertebró las antiguas regiones pobladas, en otros penetra en lugares de escaso poblamiento como sucede con el Ferrocarril del Oeste y el del Sur en la provincia de Buenos Aires, generando nuevos núcleos.

Un viajero decía que el ferrocarril se trazaba no para unir centros de población, sino "para crearlos, para valorizar regiones enteras que sin ellas nada valdrían y que, en cuanto se constituyen las vías férreas son invadidas por los especuladores que dirigen a ellas a los inmigrantes y ponen en producción las dormidas energías de la tierra".

Hubo oportunidades donde la formación de los pueblos "nuevos" del ferrocarril se hizo casi paralela a antiguos asentamientos coloniales ("pueblos viejo") para disponer libremente de la tierra urbanizable, condenando al abandono el antiguo asentamiento que no podía competir con el nuevo "camino de hierro" y su convocante estación.

El ferrocarril tuvo particular importancia en el desarrollo de nuevos poblados no solamente en el litoral sino también en el centro del país. La política de colonización en Córdoba estuvo muy articulada desde el inicio con estos trazados. Tal es así que el Ferrocarril Andino forma Sampacho (1875) y el Central Argentino instala Caroya y Villa María (1876), colonias precursoras dentro de una larga experiencia pobladora sobre las tierras que la empresa obtiene junto a las vías en el trayecto entre Rosario y Córdoba.

Los poblados formados por el ferrocarril se estructuran sobre un eje formado por la vía férrea, cuyo centro es la estación del tren. Otro eje perpendicular suele albergar los edificios públicos, a veces construidos por la misma empresa, del municipio, escuela, templo y los espacios para plazas. En la valorización de la tierra urbana se privilegia la proximidad a la estación, mostrando que éste es el nuevo elemento ordenador del espacio urbano y no la plaza.

Hay otros poblados del ferrocarril que son los generados por las propias empresas para sus servicios. Tal es el caso de los talleres ferroviarios y almacenes de Tafí Viejo (Tucumán), Pérez y Laguna Paiva (Santa Fe) y Tolosa (Buenos Aires). Aquí la morfología urbana se adapta a la funcionalidad del equipamiento, como también habrá de suceder en los núcleos portuarios como Ingeniero White o el propio fondeadero militar de Puerto Belgrano, ambos cerca de Bahía Blanca.

LA CIUDAD DE LA TRANSFORMACIÓN AGRO-INDUSTRIAL

Los poblados de los ingenios azucareros en la provincia de Tucumán o los forestales tanineros de la región chaqueña y norte de Santa Fe, explicitan bien estas tipologías formadas en el proceso de integración ferroviaria y la llegada de la inmigración.

La estructura de estos poblados no nace de una planificación institucionalizada como la de las colonias agrícolas, sino que tiene una coherencia interna a partir de las estructuras de producción, que permiten agrupar galpones, patio de labor, edificio de administración, viviendas de personal jerárquico, casas del personal, “solterías”, almacenes y otros elementos de uso público.

La localización de la fábrica es el elemento funcional de ordenamiento al cual se subordinan los demás espacios y arquitecturas, las que, en no pocas oportunidades, son demostrativas de la estratificación social que tales asentamientos exhiben.

LAS CIUDADES DE NUEVA FUNDACIÓN

Los proyectos de nuevas ciudades o ensanches urbanos, como el que planteó el comerciante inglés Mildejohn en 1824 sobre la costa de Buenos Aires, respondían en general a la versión ortodoxa de la cuadrícula, pero ya Santiago Bevans, hacia 1828, diseñaba una ciudad surcada por diagonales en un preanuncio de la modernidad.

El empresario Adrogué contratará a los arquitectos Canale para trazar en 1872 el pueblo de Almirante Brown, que se formará con dos diagonales que se cortan en la plaza del poblado, en torno a la cual se han de erigir los edificios públicos que se proyectan y construyen simultáneamente con el pueblo. En 1875 ya se planteaban aperturas de diagonales en un proyecto de Felipe Senillosa para Buenos Aires y, finalmente, se arribará en 1882 al proyecto de la nueva capital de la provincia de Buenos Aires, donde la avenida diagonal juega un papel estructural del diseño.

En realidad, la idea de la diagonal se la vincula, por una parte, a la mayor eficacia del desplazamiento del tráfico y, por otra, a la idea de modernidad que implicaba el innovar en el monótono damero de la ciudad hispana. Jultí Mirtín Burgos, el ideólogo del proyecto, y los arquitectos Glade y Benoit, ejecutores del mismo, concretan bajo la responsabilidad del gobernador Dardo Rocha la imagen de la «Nueva Ciudad» que la generación del '80 propone sobre la base de los principios higienistas (bosque y plazas), la dinámica del tránsito de carruajes (avenidas y diagonales) y, ante todo, los aspectos de la denominada “estética edilicia”.

Los grandes edificios públicos, seleccionados en concurso internacional, son construidos sobre un “eje monumental”, a razón de uno en cada manzana, rodeados de jardines, lo que significa una innovación en la continuidad tradicional de los paramentos de fachada sobre la línea municipal. Se aproximan así a la forma de ocupación del terreno que se encontraba en las parcelas suburbanas de casas quintas con jardín al frente y fondo. La tipología de La Plata alcanza resonancia cuando se diseña la ciudad de Belo Horizonte en el Brasil (1897) y las diagonales y grandes avenidas serán temas predilectos de las innovaciones urbanas en Buenos Aires, propulsadas por el intendente Alvear y luego por el urbanista francés Bouvard a comienzos de nuestro siglo.

LOS ELEMENTOS DE LA ESTRUCTURA URBANA

*****La estructura urbana o traza geométrica de las ciudades es su característica de más larga duración una vez que se ha constituido, gracias a la acumulación de intervenciones sucesivas de muchas generaciones o por el acto fundacional que impone un trazado, ha resultado siempre muy difícil de modificar; por el contrario, ha tendido a persistir en la realidad física y hasta en la mentalidad de los habitantes, quienes se han resistido a aceptar modelos nuevos para resolver las modificaciones o las extensiones de la propia ciudad o para diseñar nuevos asentamientos. En el caso de las ciudades argentinas, las trazas de las fundaciones de los siglos XVI al XVIII, durante el dominio español, continuaron la tradición de la cuadrícula rigurosa.

La cuadrícula fue el único tipo de diseño urbano utilizado para trazar nuevas ciudades en nuestro país hasta promediado el siglo XIX; aún a principios del XX encontramos idénticos trazados cuadrícula hasta con la división en cuatro solares cuadrados en cada una de las manzanas, como evidencia el plano de 1906 del ingeniero Elíseo Schieroní para San Carlos de Bariloche.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, en las ciudades nuevas, aunque se utilizó la base geométrica de la cuadrícula, sobre ella se superpusieron nuevos elementos estructurales y de uso, logrando una ciudad más variada en su apariencia y más rica en su vida urbana.

Las novedades urbanísticas a fines del siglo XIX también se impusieron, como se ha dicho, mediante reformas y rectificaciones practicadas a expensas de las ciudades existentes, en el interior de su estructura urbana. Se sumaron nuevas actividades sociales, alojadas en edificios públicos y privados de envergadura, y se enriqueció el paisaje urbano con la incorporación de nuevos equipamientos en los espacios públicos, especies vegetales y nuevos estilos de arquitectura. Por último, la ciudad creció en extensión y numerosos ensanches se adicionaron en su periferia formando nuevos barrios.

LA RED FERROVIARIA Y DE TRANVIAS Y SU IMPACTO EN EL TERRITORIO Y EN LAS CIUDADES.

El ferrocarril llegó a ser un nuevo elemento estructurador del territorio, alterando y/o reemplazando a los antiguos caminos y a muchos centros urbanos tradicionales; la instalación de sus ramales produjo la marginación de las postas, enhebradas a lo largo de las viejas vías de comunicación que se habían configurado en el período hispánico. Poco a poco, aparecieron, creados por el mismo ferrocarril a partir de sus estaciones, pueblos nuevos que compitieron funcionalmente con los antiguos, provocando su estancamiento económico y poblacional. Hasta la más vieja ciudad argentina, Santiago del Estero, asentada al oeste del río Dulce, vio crecer de manera notable la urbanización de la margen opuesta, en la “banda” del río, debido a la localización allí de la estación del ferrocarril Central Argentino. La estación y la nueva ciudad se llamaron La Banda.

El ferrocarril fue el vínculo entre ciudades, el medio de comunicación interurbano y el medio de transporte de productos agrícolas desde todas las estaciones de su recorrido hasta los puertos: 1870, Rosario a Córdoba; 1876, Buenos Aires a Córdoba y Tucumán; 1885, Buenos Aires a Mendoza y las colonias a Santa Fe; 1891, último tramo de Empedrado a Corrientes.

Al comienzo, el ferrocarril no perturbó la estructura de las ciudades existentes, puesto que las vías se instalaron, al igual que las estaciones, en los bordes de la periferia urbana. Sin embargo, ocurrió luego que los ensanches de las ciudades dieron lugar a nuevos barrios que quedaron aislados del otro lado de los rieles y de las extensas playas de maniobras y talleres. En Rosario o Tucumán un “cinturón de hierro” formado por los ramales de distintas empresas rodeó a ambas ciudades y por fuera de ellas, en los espacios libres, aparecieron barrios en los intersticios entre las prolongaciones de los ramales. En La Plata, las exigencias técnicas del ferrocarril afectaron incluso el diseño fundacional, curvando los ángulos del perfecto cuadrado teórico de la traza y la estación integró la plaza provincial, llegando las vías por la diagonal 80 hasta esa área significativa donde se levantaban la Casa de Gobierno y la Legislatura provinciales. Esta situación privilegiada se modificó en 1911, cuando una nueva estación terminal se construyó en la calle 1.

El plano de fundación de Neuquén, de 1904, muestra dos sectores desiguales –86 manzanas al norte de la estación y 37 al sur y una muy ancha calle central perpendicular a la estación. Como no tiene plaza, la iglesia y el resto de los edificios institucionales y comerciales se distribuyeron a lo largo de ese eje central en el sector norte, cuyo predominio previsible se puede verificar noventa años después de fundada la ciudad.

Al final del recorrido, las estaciones terminales se construyeron como edificios singulares, de carácter monumental en los volúmenes de las salas de pasajeros, especialmente en su relación con las calles, espacios libres o aun plazas, con las que formaron notables composiciones académicas. Las estaciones, especialmente las terminales, también cumplen funciones como nuevos centros sociales con relación a los pasajeros. Con respecto al tráfico comercial, fueron focos de concentración de actividades relacionadas, formándose verdaderos barrios especializados. En el censo municipal de 1913 de la ciudad de Tucumán, la sección noroeste tenía 12 de sus 63 manzanas ocupadas por las dos principales estaciones de ferrocarril y sus anexos y, como correlato, la mayor cantidad de hoteles y fondas, de casas de consignación y de compra y venta de frutos del país, de plantas, semillas, flores, de cal y maderas, de frutas, aves y verduras; además, poseía un importante número de conventillos y todos los prostíbulos de la ciudad. Las estaciones fueron también demostraciones prácticas de la arquitectura de la vanguardia de ingeniería, no solamente por la escala del tinglado que cubre los andenes sin también por la incorporación de la tecnología del acero para salvar las grandes luces de los espacios destinados a pasajeros, en los que suelen combinar tipologías espaciales tradicionales con resoluciones técnicas de avanzada. En las grandes ciudades, las estaciones cercanas hicieron posible que el ferrocarril cumpliera también el papel de transporte de corta y media distancia hasta los pueblos ya existentes o hasta los suburbios aislados que contribuyó a crear. Complementando al ferrocarril, se difundió el tranvía como medio de transporte público para recorridos intraurbanos, primero movido por caballos; luego, hacia 1900, mediante la energía eléctrica. El recorrido conectaba las diferentes estaciones y los nuevos centros de actividades alejados de la plaza mayor: nuevas plazas, teatros, mercados, hospitales. En Buenos Aires -ya en 1870- y en otras ciudades, este medio de

transporte público hizo posible la expansión, el ensanche, la aparición de barrios y hasta la urbanización de áreas rurales cercanas. En 1878, Buenos Aires poseía 160 kilómetros de vías y en 1890, 450 km.

EL "BOULEVARD" Y LA FORMACIÓN DE LAS AVENIDAS

El boulevard de fin del siglo XIX se guió estrictamente por su modelo parisino, es decir, configurado como dos vías de circulación vehicular de sentido opuesto, con tres espacios longitudinales, paralelos y arbolados, destinados a los peatones: una platabanda central y las dos anchas aceras. Este novísimo elemento urbano tenía sus precedentes hispánicos: las alamedas existentes desde el siglo XVIII en la mayor parte de las ciudades hispanoamericanas. Su finalidad había sido, por entonces, exclusivamente el paseo peatonal en áreas de extramuros flanqueadas por árboles y angostos cursos de agua, un espacio amable y natural, francamente diferenciado de la aridez geométrica de la ciudad edificada.

A lo largo del siglo XIX, gradualmente, se transformaron las calles y las alamedas en anchas calles arboladas y en parques. A comienzos del siglo XIX, el oficial del Ejército de los Andes, Lucio Mansilla propuso, en San Juan, que se trazaran cuatro "calles anchas con acequia y arbolado prolongadas algunas en el arrabal", distanciadas a cuatro y seis cuadras de la plaza. El ensanche amplió la ciudad, de las 25 manzanas iniciales a 126, un rectángulo de 9 por 14, y fue concretado por el teniente de gobernador de San Juan hacia 1819. En la época de Rivadavia ya se propusieron para Buenos Aires una avenida de circunvalación y las primeras "calles anchas", todas de 30 varas. Se trataba de reformar Corrientes, Córdoba, Santa Fe y Juncal, al norte, y Belgrano, Independencia, San Juan, Brasil y Caseros, al sur. La idea se retomó en 1904.

El terremoto de 1861 destruyó la ciudad de Mendoza y sumió a sus habitantes en la pobreza. Sin embargo, en 1864 el promotor de la puesta en marcha de la reconstrucción, el gobernador Carlos González Pinto decía que "los mendocinos podemos lisonjearnos de habernos levantado casi transformados de nuestro anterior modo de ser". El plano de la nueva ciudad, según la propuesta de Eusebio Blanco y Julio Balloffet de marzo de 1863, trazaba al "Pueblo Nuevo de Mendoza" como un cuadrado de 64 manzanas dentro de una trama de calles de diferentes dimensiones: 20 metros para las comunes, 30 metros para los dos ejes medianos y 40 metros para las de circunvalación. El plano de 1863 se ha extraviado y el primer documento gráfico posterior, de 1872, que muestra ya la nueva ciudad unida con la antigua por la calle de San Nicolás, prolongación de la Alameda, confirma el ancho extraordinario, de 30 y 40 metros, que tenían las que se seguirían llamando "calles" todavía en 1889.

En 1868, mientras en París se estaban concluyendo las obras dirigidas por Haussmann, el municipio de Rosario aprobaba una ordenanza proyectando la apertura de dos calles de 40 varas de ancho "que se denominarán Bulevar". Ambas tenían dirección N-S y E-O y se intersectaban en "una plaza cuadrada de trescientas varas por cada frente". Se trataba de los actuales boulevards Oroño y Pellegrini que ya definían, en la delineación de 1873, el "centro" de Rosario, sección con forma triangular cuya hipotenusa curva era la costa del río Paraná. En el ángulo sudoeste, entre 1900 y 1902, se trazó el parque Independencia. Uno de los boulevards llegados hasta hoy con excelente calidad paisajística es el que inicialmente se denominó "santafesino", concretado en 1887 y llamado Oroño en 1904, época en la que servía de paseo de coches y ámbito para festejos de carnaval. Buenos Aires tuvo su alameda en la costa del río desde la época del gobernador de Paula Bucarelli, con sus mejoras -murallas, rejas y adornos- logradas en 1844. Hacia 1870, el ejemplo de las demoliciones parisinas le hacía proponer a Sarmiento un paseo urbano definitivamente céntrico que uniese la Plaza de Mayo con la Plaza Lorea mediante una operación quirúrgica semejante. Hubo que esperar hasta el comienzo de la intendencia de Torcuato de Alvear para que se concretara la iniciativa y hasta 1888 para que se iniciaran las obras. La Avenida de Mayo se concluyó en 1894, se trataba de un «boulevard» de 32 metros de ancho con refugios centrales y anchas veredas arboladas de 6,50 metros que permitían la expansión al exterior de las confiterías y de los cafés.

Pero, en la competencia política, económica, portuaria y de prestigio urbano a la que asistieron los años '80 y '90 entre la vieja capital porteña y la nueva capital de la provincia de Buenos Aires, La Plata hizo del boulevard el elemento fundamental de su nuevo trazado, mediante la utilización de varios tipos: el gran boulevard perimetral de 120 metros de ancho, con amplitud suficiente y trazado de amplias curvas en los ángulos como para incluir ramales ferroviarios, que luego se construyeron en los boulevards 81, 83 y 84. Dentro del cuadrado se organizó la trama con la grilla de 25 boulevards perpendiculares entre sí de 30 metros de ancho, superpuesta por los ocho boulevards diagonales. En las áreas céntricas, alrededor de las plazas Mariano Moreno y San Martín, se los equipó de inmediato de la manera más ortodoxa con las dos vías vehiculares empedradas y las tres platabandas para paseo peatonal, incluyendo, en la central, bancos para sentarse, indicando el destino del espacio para la contemplación.

El primer proyecto de cuatro “boulevards” que delimitó el ensanche de Tucumán fue de 1877, un año después de la llegada del ferrocarril, pero su trazado se concretó recién en 1888. En 1886 se completó, en Catamarca, la apertura de los “bulevares al Sud, Norte y Oeste de la ciudad, comenzados en el año anterior”. En la memoria del Departamento Topográfico de la provincia de ese mismo año, su jefe, el capitán Servando Quiroz, lo justificaba así: “La apertura de los bulevares [...] ya hace sentir los beneficios que va reportando [...] sin contar el hermoso paseo que proporcionan, ya en carruaje, a caballo como a pie, la sanidad que goza la ciudad en la actualidad es en parte debida a esta gran avenida de aire fresco, puro y limpio [...] Más tarde veremos levantarse en sus costados edificios que por su importancia y su aspecto demostrarán que sólo esperaban el trazado y apertura para tener razón de ser”. En Santa Fe, en octubre de 1887 se publicitó el primer proyecto para el boulevard Gálvez de 40 varas de ancho, con el objeto de «urbanizar» una fracción de tierras al noreste de la ciudad, que se vincularía por medio del tranvía que correría por el centro del proyectado boulevard. En diciembre de ese mismo año, apenas asumió Absalón Rojas la gobernación de la provincia de Santiago del Estero, promulgó una extensa ley de reforma urbana de la ciudad capital en la que incluyó la apertura de una avenida “de Circunvalación”, formada por tres calles de 24 metros de ancho, con los nombres de “avenida Norte, Oeste y Sur”, rodeando a la antigua ciudad asentada contra la margen derecha del río Dulce.

LAS AVENIDAS DIAGONALES

Como se ha dicho, en 1872, el pueblo de Almirante Brown (Adrogué) fue el primero en utilizar trazados que combinaron una estructura ortogonal de calles superpuestas por un par de diagonales a 45 grados, esquema que se hará frecuente en la década siguiente. Aquí las diagonales se cortan en la plaza principal mediante la forma de una cruz de San Andrés; en los otros cruces, las plazas adoptan diseños diversos: círculo, hexágono, óvalo y cuadrado.

La diagonal fue el rasgo más notorio de la nueva capital de la provincia de Buenos Aires a tal punto que le quedó a La Plata el mote de “ciudad de las diagonales”. Si bien su trazado complejo escasamente sirvió de modelo, es indudable que por su novedad, probablemente por su connotación de modernidad y de progreso, las diagonales fueron inspiradoras para los proyectos de nuevas ciudades fundadas en el territorio nacional. En La Plata no fueron sus vías más significativas; estuvieron previstas sólo como vías auxiliares de comunicación rápida; la vida de la ciudad, las grandes concentraciones de actividades se proyectaron en el eje monumental flanqueado por los boulevards 51 y 53. La reseña estadística de la ciudad de 1885 explicaba que las manzanas en las seis filas paralelas a cada lado de todo el desarrollo de ese eje central tenían menores anchos, “en vista la aglomeración de la población y el mayor movimiento que existiría en esa parte central”. Un cartel de 1893 anunciaba cómo, festejando el aniversario de la fundación de la ciudad, en la platabanda del centro del boulevard 53 entre 7 y 8, al costado de la Legislatura, para el 1º de noviembre se procedería a la “inauguración de la Feria de La Plata”, entre árboles todavía jóvenes y profusión de banderas nacionales. El otro eje particularmente activo de hecho desde la fundación de la ciudad fue el boulevard 7, en el que se situaron la Legislatura en el Centro y, a ambos lados, buena parte de los edificios públicos secundarios. A ello se sumó que, con el tiempo, su primera paralela, la calle 8, se transformó en la calle comercial. De las diagonales sólo la 80 adquirió, más tarde, cierta importancia comercial al transformarse en la comunicación de la Plaza institucional con la nueva estación de ferrocarril de 1906 y haberse situado el principal mercado en las cercanías. El ensanche de Córdoba comenzó hacia 1870, cuando la ciudad cruzó el río Primero urbanizando, mediante un trazado en simple cuadrícula, los nuevos pueblos -hoy barrios- General Paz y San Vicente. Pero en 1886, Miguel Crisol, un porteño afincado en Córdoba por razones de salud que había conocido personalmente las experiencias sucesivas de París y de La Plata, ofreció a su amigo, el gobernador cordobés Ramón Cárcano, emprender la ampliación de la ciudad hacia las tierras altas del sur. En febrero de 1887 estaban todos los arreglos hechos y comenzaron las obras para la Nueva Córdoba según un proyecto muy innovador, incluyendo diagonales, rotondas en asterisco, parque y distribución de edificios de valor institucional en el trazado. Se articulaba la ciudad vieja con la nueva a partir del actual boulevard Junín mediante dos diagonales con diseño de boulevards, las actuales Irigoyen y Lugones; la primera salía de la vieja calle ancha de la ciudad del siglo XVI -hoy General Paz- hasta un rond-point en el borde del parque, la actual Plaza España, y desde allí, el boulevard Lugones conectaba con la estación de ferrocarril en el borde del río. El parque fue esbozado entonces; sin embargo, no conforme, Crisol contrató a Charles Thays, a quien había conocido en París, para lograr su rediseño y materialización. El nuevo plano estuvo listo en 1889, pero la crisis del 90 paralizó por un tiempo los trabajos. Thays, de vuelta de Francia, en Buenos Aires concursó y ganó, en 1891, el cargo de director de parques y paseos del municipio, desde el cual comenzó su notable tarea futura.

Diversas oficinas de ingenieros topógrafos tuvieron a su cargo, en las diferentes provincias, lo atinente a las nuevas poblaciones. En la provincia de Buenos Aires, Miramar fue ciudad de veraneo fundada en 1888 y Campana, ciudad del ferrocarril creada en 1889. Ambas fueron de las primeras que se trazaron con diagonales, del mismo modo que en la provincia de Tucumán, Villa Alurralde, que fue trazada por el Departamento Topográfico de la provincia en 1889. En estos tres casos, la plaza es central pero si la de Miramar abarca la superficie equivalente a cuatro manzanas y las diagonales llegan a sus ángulos, en Campana y Villa Alurralde la plaza está girada 45 grados respecto de la traza e inscrita en un espacio equivalente a cuatro manzanas, por lo que las diagonales se transforman en medianas de la plaza misma.

Al norte y al oeste de Santa Fe, las colonias agrícolas de inmigrantes, iniciadas a mediados de siglo con la fundación de Esperanza, reiteraron el esquema en cuadrícula con plaza equivalente a cuatro manzanas y cuatro boulevards o avenidas que salen del centro de la gran plaza, sin concesiones a los trazados diagonales. La línea de fronteras se trasladó hacia el norte santafesino y el Chaco entre 1870 y 1884. A partir de 1876 se dispuso de un instrumento riguroso para el trazado de las colonias con la Ley de Inmigración y Colonización, cuya parte segunda, capítulo II, precisaba cómo se subdividirían los “territorios adecuados a la colonización”, estipulando desde el perímetro exterior de las colonias, definido como un cuadrado de “veinte kilómetros por costado” (Art. 65) hasta las “dos calles de cincuenta metros de ancho, que se cruzarán en la plaza principal del pueblo” (Art. 72), y las cuatro manzanas centrales formarán la plaza principal, frente a la cual, se reservarán dos manzanas para edificios públicos” (Art. 75). De acuerdo con la legislación, se repitió el trazado en las sucesivas fundaciones de Reconquista, Rafaela, Resistencia y Formosa.

Por otro lado, los años '80 incorporaron nuevos territorios en la Patagonia, en los cuales se volcó la anterior experiencia urbanística. Aunque el dominio de la cuadrícula y sus variantes fue evidente, asomó una mayor variedad de soluciones urbanas adicionando al esquema simple, en unos pocos casos, diferentes alternativas en el modo de emplear las diagonales. El proyecto de Luis Alvino para el ensanche de Carmen de Patagones, de 1884, le sumaba seis plazas de distinto tamaño a la plaza mayor antigua y unía cinco de ellas con cuatro diagonales en zigzag; sobrevivieron tres. En la traza de 1904 de Neuquén, ya mencionada, cuatro diagonales parten de la gran calle central. A partir de 1865, la colonización galesa se estableció en tierras de la provincia del Chubut, comenzando por la ciudad de Rawson, cuyo plano de 1886 presentaba una plaza central rectangular equivalente a seis manzanas de la cuadrícula; de los cuatro ángulos de la plaza salían cuatro diagonales que conducían al río Chubut y a tres plazas del tamaño de una sola manzana. En 1939, al considerarse que el tamaño de la plaza era excesivo, se decidió reducirlo al de una manzana y se subdividió la parte restante. De las diagonales, sobrevivieron fragmentos de dos de ellas. En 1902 llegaron 70 familias de galeses provenientes del Chubut a la isla de Chocle-Choel. Allí formaron una nueva colonia denominada Luis Beltrán, cuyo trazado de 1911 combina un par de diagonales que llegan a la plaza central rectangular, por su lado este, y una avenida central que parte del lado oeste.

Desde 1898 existieron proyectos concretos de trazados diagonales para Buenos Aires y las consiguientes polémicas derivadas de cada uno de los diferentes proyectos. Para 1907 se contrató al director de Parques y Paseos de París, arquitecto Joseph Bouvard, quien viajó en ese año y volvió en 1909 y propuso un plan de trazado de vías de circulación y un conjunto de parques, justificándolo en que las ciudades en forma de damero deben modificarse con vías convergentes, concéntricas y diagonales para tornar el sitio más pintoresco, todo ello fundamentado en la preocupación por mejorar las condiciones del tráfico, la higiene y la estética. La consecuencia más concreta de su venida y proyecto fue la apertura de las diagonales Norte y Sur desde la Plaza de Mayo. En 1909, tuvo tiempo para visitar Rosario y en 1911, envió su plan de embellecimiento de la villa de Rosario: una simple superposición de una red de diagonales y plazas sobre la realidad cuadrangular de la ciudad. No tuvo consecuencias. Donde sí las diagonales se consagraron de manera sistemática fue en el trazado de paseos peatonales en las plazas y en los cementerios.

EL PAISAJISMO EN LAS PLAZAS Y LOS PARQUES

La incorporación del árbol resultaba muy difícil en las calles de 10 a 12 varas de ancho habituales en las ciudades de fundación hispánica; de ahí que, cuando en los ensanches del siglo XIX se aumentaron los anchos de las calles a 20 varas -luego metros- y, en especial, se aumentaron los anchos de las veredas, se hizo posible la forestación de estas calles anchas. Desde luego, los 30 metros de ancho de los boulevards implicaban, por su mismo diseño original, la decisiva incorporación del árbol.

La transformación lenta de las plazas fue reemplazando el paisaje teóricamente vacío de la plaza seca, utilizable para todas las actividades colectivas del período hispánico, en plaza paseo. En Buenos Aires, Prilidiano Pueyrredón encaró obras de forestación en la Plaza de la Victoria, comenzando por la doble fila de

naranjos perimetrales que enmarcaban geométricamente el paseo peatonal. Esta disposición se generalizó luego en todo el país, como también las diagonales en cuyo cruce se disponía el monumento y, a los lados, las fuentes y el kiosco de la música. A lo largo de los senderos diagonales y medianos, bajo la sombra de los árboles, se dispusieron bancos. Completaban el equipamiento, los grandes faroles.

Ésa fue la transformación de trazado y equipamiento que sufrieron las antiguas plazas mayores. Pero el mismo diseño tuvieron las plazas satélites que se distribuyeron en las nuevas periferias producidas por los ensanches. Estas nuevas plazas de las ciudades existentes surgieron acompañando a la instalación de nuevas funciones urbanas importantes, como edificios de gobierno, estaciones de ferrocarril u hospitales. En Santiago del Estero, durante la gestión del gobernador Absalón Rojas, entre 1886 y 1889 se crearon, por ley provincial del 2 de agosto de 1887, cuatro plazas nuevas en la periferia.

Buenos Aires, por su crecimiento, a fines del siglo XVIII ya contaba con varias plazas barriales que fueron objeto de obras importantes en el siglo XIX, especialmente en la época del intendente Alvear y de su director de Paseos, Eugéne Courtois. El plantado de árboles en calles y plazas y la incorporación del agua mediante lagos artificiales o, al menos, fuentes, adicionando esculturas o monumentos, se prodigó en la Recoleta, la ampliación de la plaza San Martín y en las plazas Vicente López, Lorea, Miserere y Constitución. En 1888, con el impulso y la posterior dirección de Eduardo Holmberg, se creó el Jardín Zoológico.

En las ciudades de nueva fundación, ya se ha visto que la plaza central muchas veces cuadruplicó su tamaño y, desde el caso de la reconstrucción de Mendoza en 1863, se impuso la idea de diseñar plazas satélites en los cuatro cuadrantes del plano fundacional.

Excepcional fue el caso de las 22 plazas de La Plata, algunas de las cuales, por su tamaño recibieron el nombre de parques. Se localizaron en los encuentros de la red de boulevards paralelos y diagonales y presentaron una gran heterogeneidad de formas: nueve son cuadrados de una manzana; dos, cuadrados de cuatro manzanas; una, rectángulo de dos manzanas; una, rectángulo de algo más de cuatro manzanas; una, rectángulo de algo más de dos manzanas; una, rectángulo de ocho manzanas; dos, hexágonos irregulares; cuatro, octógonos regulares; una, octógono irregular de más de ocho manzanas.

Los parques completan, en otra escala, la idea del espacio natural para el paseo y la contemplación, incipiente en calles y plazas. La motivación sanitarista es también fundamental y, en muchos casos, el argumento dramático y convincente que justifica el costo de la operación pública. París exportó el boulevard, pero también el parque a la manera de Boulogne y Vincennes, es decir, adicionados a la ciudad en una escala notable. El trazado, como era ya habitual entre los franceses de la segunda mitad del siglo XIX, había incorporado la novedad del trazado curvilíneo pintoresquista del parque inglés.

El parque de Palermo había comenzado en tiempos en que allí, en las cercanías del cauce del arroyo Maldonado, tenía su residencia Juan Manuel de Rosas. Se había delimitado un lago y dispuestos un jardín botánico y un pequeño zoológico autóctono. El parque público, con el nombre de "3 de Febrero", fue creado por Sarmiento en 1874, y posteriormente se demolió la casa de Rosas.

En Córdoba, como en Catamarca, la existencia de un antiguo estanque como reservorio de agua para abastecimiento de la ciudad hizo posible la constitución inicial de una alameda cuya función fue luego reemplazada por la de parque: el Paseo de la Alameda de Córdoba, creado por el gobernador Sobre Monte en 1785, se transformó luego en el Paseo Sobremonte, diseñado en 1957 por el arquitecto Carlos David; en Catamarca, la Alameda fue remodelada en 1853 por el gobernador Navarro con forma de estanque cuadrado del tamaño de una manzana, con álamos en su perímetro y un "templete" en el centro, hasta el cual navegaban los músicos para ofrecer, desde ahí, sus conciertos.

Miguel Crisol tuvo un papel fundamental en la radicación de Carlos Thays, el más notable paisajista francés que tuvo nuestro país, entre otras cosas, por su capacidad y por la magnitud de su obra producida entre 1891 cuando asumió la Dirección de Parques y Paseos de Buenos Aires hasta su muerte en 1913. En Buenos Aires realizó innumerables trabajos entre los cuales es necesario mencionar la creación del Jardín Botánico y el enriquecimiento del Parque 3 de Febrero, conocido como Palermo. En el interior del país, le deben sus parques principales Paraná, Mendoza, Tucumán, Salta, Mar del Plata, Gualaguaychú, como también Montevideo y Santiago de Chile. A todo ello hay que agregar cerca de cincuenta estancias y casi otras tantas residencias particulares.

TEJIDO E INFRAESTRUCTURA URBANOS

Los cuatro solares en los que se dividieron las manzanas de las fundaciones del siglo XVI se fraccionaron rápidamente en las principales ciudades y, en los siglos siguientes, algunas nuevas fundaciones - como San Ramón de la Nueva Orán, de fines del siglo XVIII- ya se planearon hasta con doce solares por manzana. Sin embargo, a comienzos del siglo XX, como ya dijimos, San Carlos de Bariloche mantuvo los

embargo, a comienzos del siglo XX, como ya dijimos, San Carlos de Bariloche mantuvo los cuatro solares por manzana, mientras en loteos privados de cualquier suburbio de ciudad grande las manzanas se dividían en más de quince parcelas. El Catastro Beare de Buenos Aires, de alrededor de 1860, permite concluir que, en las manzanas cercanas a la Plaza de Mayo hacia el sur, en las que no había edificios públicos de importancia, las manzanas se dividían entre 18 y 25 parcelas. La Plata, en 1882, dividió sus manzanas cuadradas en 24 parcelas. La Nueva Córdoba de 1886 repartió sus manzanas cuadradas en dieciséis lotes y tuvo que desarrollar ingenio, igual que La Plata, para resolver dignamente las manzanas triangulares que resultaban de las intersecciones de las diagonales. Dos años después, un análisis del Catastro Machado de 1888 en el área correspondiente al área fundacional de Córdoba, donde se levantaban muchos edificios públicos, muestra que la mayoría de las manzanas se encontraba dentro de un promedio de treinta parcelas por manzana.

La segunda mitad del siglo XIX fue rica en transformaciones tecnológicas que mejoraron la calidad de vida de los habitantes de las ciudades, desde luego que de manera progresiva desde el centro a la periferia. Así, gradualmente, el abastecimiento de agua potable pública y privada, los desagües cloacales, la iluminación pública a kerosene, a gas y finalmente a electricidad, las conexiones de electricidad domiciliaria, las comunicaciones mediante el telégrafo y el teléfono, el transporte intraurbano mediante tranvías, primero a caballo y, luego, impulsados por electricidad, el empedrado de las calles y la construcción de veredas de lajas o ladrillos. El proceso de transformación duró décadas; cada ciudad, a través de las flamantes oficinas municipales, destinó buena parte de sus presupuestos a estas mejoras -y a otras como a la construcción de hospitales y cementerios y mejoramiento de plazas y parques como lo evidencian en forma monótona los informes anuales de presupuesto y gastos de cada municipio. La secuencia de transformaciones para San Miguel de Tucumán es: 1868, creación de la Municipalidad; 1869, 17.438 habitantes; 1871, ochavado de las esquinas; 1873, telégrafo; 1876, ferrocarril; 1877, tranvías; 1880, teléfonos, 107 cuadras empedradas; 1883, hospital; 1887, alumbrado eléctrico y cuatro «boulevares»; 1894, agua corriente; 1895, 34.305 habitantes y vivero municipal para proveer de árboles a la ciudad; 1909, jardín zoológico; 1913, parque de 400 hectáreas con proyecto de Carlos Thays.

EL ENSANCHE DE LOS BARRIOS Y LA PERIFERIA URBANA

Ya desde la nueva Mendoza de 1863, el sistema de plazas satélites como convenía a una gran ciudad sugería la formación de subcentros respecto del «centro» que rodeaba a la vieja Plaza Mayor. En las ciudades costeras, las áreas portuarias definieron barrios con actividades específicas y, a veces, hasta con peculiaridades del sitio urbano y de la misma arquitectura y sus materiales de construcción; el ejemplo notable es el del barrio de la Boca en Buenos Aires. Una ciudad extensa como Buenos Aires tuvo, desde antiguo, sus barrios, pero la circunstancia de los años '80 y la federalización produjeron la absorción de pueblos como Flores y Belgrano que tenían autonomía. El bajo costo del pasaje del tranvía, especialmente luego de la electrificación, hizo posible la instalación de clases medias bajas y proletariado en nuevos barrios alejados o hasta en suburbios donde las tierras eran más baratas. El boulevard Gálvez, dotado de tranvía, en Santa Fe fue, en 1887, un emprendimiento que urbanizaba un área distante, no contigua a la ciudad. Un año antes, en Catamarca, la Legislatura sancionaba una ley ordenando la fundación de la Villa Cubas; se trataba de lo que hoy se llamaría una ciudad satélite, teniendo en cuenta que la población prevista -de doscientas “familias pobres”-, era un séptimo de la población de la ciudad y que se situaba su plano en forma independiente de la traza de la ciudad: una retícula de manzanas cuadradas y rectangulares de distintos tamaños.

De La Plata, cuya superficie de fundación hoy todavía no puede considerarse totalmente ocupada, Florencio Escardó, a sólo cuatro años de la fundación, mencionaba la existencia de cuatro barrios externos a la traza: Ensenada sobre el puerto, Tolosa, inmediato a los grandes talleres ferroviarios y Melchor Romero, próximo al gran hospital; pero, además, el barrio D'Amico, que a 30 cuadras de la ciudad y vinculado con ella por el tranvía, era comparado con la avenida Alvear de Buenos Aires, puesto que había sido planteado como barrio residencial edificado con «chalets».

CASAS DE CAMPO, QUINTAS Y CIUDADES DE VERANEO

Las preocupaciones por la salubridad y la recreación crearon la necesidad de los parques como alternativa de desahogo, diario o semanal. Las casas de campo, centros de explotación agrícola de las periferias, constituyeron una segunda alternativa semanal o estival que también se cubrió con quintas en la periferia inmediata de las ciudades. Las epidemias de 1870 y el cólera de los '80 impulsaron de manera más dramática la fuga. En el caso de Buenos Aires, en 1872 se fundó Adrogué, que con su Hotel Las Delicias y su loteo permitía la estadía circunstancial o la más permanente de la quinta recién edificada. Algo similar ocurrió en muchas ciudades argentinas; en otras, antiguos lugares con fincas de viejas familias o incluso de asentamiento jesuítico,

gentinas; en otras, antiguos lugares con fincas de viejas familias o incluso de asentamiento jesuítico, por su privilegiada calidad ambiental se transformaron en favoritos para el veraneo. Córdoba, con un entorno serrano privilegiado, tuvo pronto a su alrededor Alta Gracia, Villa Allende o todo el valle de Punilla; en Tucumán, a principios de siglo, se realizaban verdaderas travesías veraniegas hasta Tafi del Valle, o se subía a caballo hasta Villa Nougés; Salta tuvo en La Caldera y luego en San Lorenzo sus caseríos de descanso veraniego, como Jujuy en Yala, en el arranque de la Quebrada de Humahuaca.

Las termas constituyen otro motivo de fuga, en este caso, invernal. Entre los primeros baños termales que se crearon en la Argentina, están los de Rosario de la Frontera en 1880, que motivaron un ramal de ferrocarril que hacía posible llegar, en trenes especialmente fletados, hasta el pie del enorme hotel desde Buenos Aires, Córdoba, Rosario y Tucumán.

Pero el veraneo que tuvo las consecuencias mayores desde el punto de vista urbano fue Mar del Plata, un sitio despoblado de la costa marítima a cuatrocientos kilómetros de Buenos Aires. Es un lugar peculiar desde el punto de vista paisajístico: el sitio privilegiado en el que la costa marítima es cortada por las Sierras de Tandil en el cabo Corrientes. Mar del Plata fue el primer pueblo balneario de fines del siglo XIX; el que inauguró la “cultura de playa”, el que atrajo rápidamente a la elite porteña. Todo comenzó con dos pioneros, Patricio Peralta Ramos y Pedro Luro, quienes, a principios de la década del '80, se establecieron allí con el objetivo inicial de explotar un saladero combinado con el transporte marítimo, para lo cual fue necesario la construcción de un muelle.

Peralta Ramos logró crear el pueblo de Mar del Plata en 1874. En los años siguientes, en el orden nacional, culminaron la llamada conquista del desierto y la cuestión capital. Mientras se estaba levantando la nueva capital de la provincia, en la Legislatura se negaba la prolongación de un ramal del ferrocarril hasta el pueblo que, entonces, quería ser puerto y saladero. La traza que se dibujó hacia 1883 con el objeto de vender terrenos, muestra una cuadrícula tradicional de la llanura pampeana, apoyada en la diagonal de la costa. En ese año se produjo la visita del gobernador Dardo Rocha; tres años después, en 1886 -en coincidencia con la epidemia nacional de cólera- la llegada del ferrocarril y, enseguida, la novedad de los 1.415 veraneantes que inauguraron la primera temporada. Desde 1881 existía una primera rambla; es decir, un lugar intermedio entre la ciudad y el mar que era utilizado para facilitar el paseo, la contemplación y el mismo baño. Pedro Luro había hecho construir allí el Gran Hotel, el primer alojamiento para veraneantes.

En 1888 se inauguró el Hotel Bristol, de lujo, con lo que quedó consolidado el veraneo marplatense de la elite porteña. En esa temporada, los veraneantes fueron 3.000; en 1893/4, llegaron a 6.000 y a 10.000 en 1899/900. Será entonces el Estado nacional el que hará las grandes inversiones de ramblas, paseos, caminos y diversos servicios. A ello se agregaron las residencias, los hoteles y los clubes que edificaron la actividad privada. La antigua y precaria rambla se quemó en 1890 y fue el propio presidente de la Nación, Carlos Pellegrini, quien encabezó la construcción de la segunda, ya transformada en lugar apropiado para el desfile social. En 1895 se construyó una tercera, todavía de madera y en 1899 se produjo la intervención de Carlos Thays, gracias a quien se transformó toda el área desde el Hotel Bristol hasta el Torreón mediante el Paseo General Paz, que se concretó en 1908, intercalando un magnífico parque de transición entre la ciudad cuadrículada y el mar. Finalmente, en 1913, se construyó la Rambla Bristol.

La ciudad de la recreación y el ocio venía así a complementar los problemas de la densidad urbana.

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA OBRAS GENERALES

Se consideran obras de carácter general porque abarcan la totalidad del territorio nacional, pero no porque enfoquen como tema central el problema de la ciudad en el período del siglo XIX y comienzos del XX. La única obra que sí abarca con amplitud el tema en casi todo nuestro territorio es una serie de artículos de varios autores, coordinados por Ramón Gutiérrez, publicada por la revista catalana Construcción de la Ciudad en el número monográfico citado más abajo.

BERJMAN; SONIA (comp.); El tiempo de los parques, Buenos Aires, 1992.

CONI, EMILIO; El urbanismo en la Argentina. Causas, efectos y remedios, Buenos Aires, 1919.

GUTIÉRREZ, RAMÓN y otros, Hábitat e inmigración. Nordeste y Patagonia, Buenos Aires, 1998.

GUTIÉRREZ, RAMÓN y otros; La colonización del territorio argentino (1875-1925). Construcción de la Ciudad, 2C N°19, Barcelona, 1981.

GUTIÉRREZ, RAMÓN; DE PAULA, ALBERTO y VIÑUALES, GRACIELA; Arquitectura de la Confederación Argentina en el litoral fluvial, Resistencia, 1972.

- GUTIÉRREZ, RAMÓN; Las plazas americanas: de la Ilustración a la disgregación, en Ayuntamiento de Madrid, La Plaza en España e Iberoamérica, Madrid, 1998, págs. 121 a 128.
- GUTIÉRREZ, RAMÓN; Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense, Hogar y Arquitectura, N°97, Madrid, 1973.
- MENACHO, M.; Impresiones de un viaje a Buenos Aires. El porvenir de los pueblos iberoamericanos, Buenos Aires, 1911.
- ORTIZ, FEDERICO F. y otros, La arquitectura del liberalismo en la Argentina, Buenos Aires, 1968.
- SCHPFLOCHER, ROBERTO; Historia de la colonización agrícola en la Argentina, La Plata, 1955.

OBRAS PARTICULARES

La profundización del tema, por ahora, sólo puede lograrse mediante la lectura de trabajos recientes dedicados por lo general al análisis de la evolución histórica y urbana de una ciudad en particular. Sólo algunas obras han enfocado una lectura del problema urbano de manera regional, tales como las descripciones del siglo XIX de Gabriel Carrasco o de Wilcken, sobre las colonias agrícolas, o el más reciente estudio dedicado al norte de la Patagonia por César Vapnarsky o, tomando tres casos de estudio de parecida escala pero pertenecientes a regiones diferentes del país (Salta, Corrientes y Mendoza) como el trabajo póstumo de Scobie.

En cambio, son más frecuentes los estudios dedicados a una ciudad en particular, lo que ha permitido que se haya ampliado el conocimiento de la arquitectura y el urbanismo durante los siglos XIX y XX sobre todo en las últimas décadas. Este tipo de estudios ha sido ordenado geográficamente de la siguiente manera: Pampa húmeda, Litoral, Centro, Noroeste, Cuyo, a efectos de facilitar una aproximación bibliográfica.

En algunos casos ha predominado en estos estudios la visión física, sobre todo la referente a los aspectos morfológicos, pero crecientemente se nota la búsqueda de integrar la arquitectura y la ciudad y la intencionalidad de interpretar el hecho urbano como producto de interacciones sociales, económicas y culturales que condicionan los modos de vida de sus habitantes.

- BERJMAN, SONIA; Plazas y parques de Buenos Aires: La obra de los paisajistas franceses. 1860-1930, Buenos Aires, 1998.
- BURGOS, JUAN MARTÍN; La nueva capital en la Provincia, Buenos Aires, 1882.
- CACOPARDO, FERNANDO; (editor), Mar del Plata, ciudad e historia, Buenos Aires, 1997.
- CARRASCO, GABRIEL; Descripción geográfica y estadística de la Provincia de Santa Fe, Rosario 1882.
- COLLADO, ADRIANA y LALIRA BERTUZZI, MARÍA; Santa Fe 1880-1940. Cartografía histórica y expansión del trazado, Santa Fe, 1995.
- COLLADO, ADRIANA; Santa Fe. Proyectos urbanísticos para la ciudad, 1887-1927, Santa Fe, 1994.
- DE PAULA, ALBERTO S. J.; La ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura, Buenos Aires, 1987.
- FOGLIA, MARÍA ELENA y otros; La cuadrícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana. El caso de Córdoba, 1810-1916, Córdoba, 1994.
- GUTIÉRREZ, RAMÓN y SANCHEZ NEGRETTE, ÁNGELA; Evolución urbana y arquitectónica de Corrientes (1850-1988), 2 tomos, Resistencia, 1988.
- GUTIÉRREZ, RAMÓN y VIÑUALES, GRACIELA; Evolución de la arquitectura en Rosario, Resistencia, 1968.
- GUTIÉRREZ, RAMÓN; Buenos Aires. Evolución histórica, Bogotá, 1992.
- GUTIÉRREZ, RAMÓN; VIÑUALES, GRACIELA y GUTIÉRREZ ZALDIVAR, IGNACIO; La Rioja. Su patrimonio artístico, Buenos Aires, 1998.
- MARTINEZ DE SAN VICENTE, ISABEL; La formación de la estructura colectiva de la ciudad de Rosario, Rosario, 1985.
- MOROSI, JULIO A. y otros; La Plata, ciudad nueva, ciudad antigua, Madrid, 1983.
- NICOLINI, ALBERTO; La ciudad de La Plata, Summa, N°89, Buenos Aires, mayo 1975, pág. 71.
- NICOLINI, ALBERTO; La Plata: la fundación de una capital, Construcción de la Ciudad cit., pág. 42.
- NICOLINI, ALBERTO; San Miguel de Tucumán, 1800-1916. Desarrollo urbano y arquitectónico Tucumán, 1973.
- NICOLINI, ALBERTO; SILVA, MARTA y otros, Catamarca 1558-1955, Documentos de arquitectura nacional y americana, N°4, Resistencia, 1976, pág. 8.
- PONTE, JOIZGF RICARDO; Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI hasta nuestros días, Mendoza, 1987.

- RADOVANOVIC, ELISA; La reforma urbana de Torcuato de Alvear y el modelo europeo, Buenos Aires, tesis inédita, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1996.
- RETTAROLI, J. M. y MARTINEZ, J.; Evolución de la planta urbana de la ciudad de Córdoba. Período Primera Expansión. 1880-1930, tomo II, Córdoba, 1994.
- SCOBIE, JAMES R.; Buenos Aires. Del centro a los barrios, 1870-910, Buenos Aires, 1977.
- SCOBIE, JAMES R.; Secondary Cities of Argentina. The Social History of Corrientes, Salta, and Mendoza, 1850-910, Stanford, 1988.
- VAPNARSKY, CÉSAR A.; Pueblos del norte de la Patagonia. 1779-1957, Fuerte General Roca, 1983.
- VIAÑA, SOFÍA; Aspectos urbano-arquitectónicos de las villas veraniegas argentinas. Estudio de casos en Tucumán, Tucumán, tesis inédita, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán, s/f.
- WILCKEN, GUILLERMO; Las Colonias. Informe sobre el estado actual de las colonias agrícolas de la República Argentina presentado a la Comisión Central de Inmigración Buenos Aires, 1873.
- ZINGONI, JOSÉ MARIA; Arquitectura industrial. Ferrocarriles y puertos. Bahía Blanca, 1880-1930, Bahía Blanca, 1996.

EL PROGRESISMO COMO ENEMIGO DE LA HISTORIA PROPIA: EL CASO DE LA GENERACIÓN DEL 80

Rafael E. J. Iglesia

Revista Summa N°215/16, agosto 1985

LA IDEA DEL PROGRESO

A primera vista, parece contradictorio que una idea-fuerza como la del Progreso, tan omnipresente durante el siglo XIX, se oponga a la historia, cuando su propia definición implica diacronismo o desarrollo en el tiempo. Sin embargo, en nuestro país y a fines del siglo pasado, la idea de Progreso alentó decisiones en la producción de la arquitectura del momento, que significaron el abandono y el desprecio por la tradición nacional, por la historia propia y por las tipologías que hasta ese momento se habían desarrollado en nuestro país. La idea de Progreso se refería a un devenir evolutivo que podía ser acelerado (o ayudado) o no (en los casos más extremos el Progreso se consideraba inevitable necesario, tal la teoría evolucionista darwiniana; y que de por sí mejoraba la situación anterior, era intrínsecamente positivo o benéfico.

En este extremo de la ideología (el de la inevitabilidad y la necesidad del Progreso) la idea de "lo moderno" como lo actual, lo último, se desliza hacia los conceptos de nuevo, novedoso, progresista, vanguardista, revolucionario; y en este deslizamiento se opone a lo antiguo (lo tradicional, lo histórico) que deriva hacia lo viejo, lo obsoleto, lo arcaico, lo reaccionario. Y aquí nos situamos en una ubicación que rechaza al pasado y lógicamente a la historia que lo estudia.

Resulta clara entonces la importancia que estas ideas cobran en el momento de tomar decisiones arquitectónicas, en la comisión o encargo, en la ideación y en la concreción de obras que alteren nuestro ámbito construido. La idea de Progreso- Modernidad se toma como parámetro (o imagen-guía) de qué necesidades deben satisfacerse (las habrá más o menos modernas); de qué métodos u operaciones deben emplearse para lograr la solución buscada y cuáles condiciones o atributos deberá tener la solución para ser moderna y progresista. Lo moderno es así necesidad, manera y signo.

En los estudios sobre la historia argentina, la idea del Progreso ha sido claramente relacionada con el siglo XIX, pero el concepto asociado de "lo moderno", debido quizás a la relatividad propia de un significante (referente) con un significado que se "mueve" con el transcurrir del tiempo. Así, por ejemplo, Cortés Conde y Ezequiel Gallo hablan de "los orígenes de la Argentina moderna" y los sitúan en la tercera década del siglo XX, mientras Francis Korn, en Buenos Aires, ciudad moderna estudia las dos últimas décadas del siglo pasado.

En arquitectura la ambigüedad es mayor debido a la codificación del término Arquitectura Moderna refiriéndolo a la europea de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX. Pero tal confusión no existía para los protagonistas de nuestra historia arquitectónica, sobre todo para aquellos que actuaron en las últimas décadas del siglo pasado y cuya acción constituye el caso que aquí voy a estudiar.

LA GENERACIÓN DEL 80

La Generación del 80, como gustan llamarla los historiadores, fue un grupo homogéneo (ideológica, política y económicamente), que dirigió al país desde 1880 hasta las primeras décadas del siglo XX. Sus integrantes practicaron la política y los negocios y muchos de ellos no descuidaron la literatura.

Esta caracterización suena casi a Siglo de Pericles y promete días gloriosos a las artes en general y a la arquitectura en particular; promete además un fuerte desarrollo de la nacionalidad y una consideración atenta a sus virtudes y particularidades. Sin embargo, nada de eso ocurrió: los abogados, médicos e ingenieros, casi todos terratenientes y empresarios, miembros de antiguas y nuevas familias, prefirieron adherirse acríticamente al modelo de la cultura europea (Francia, Italia, Gran Bretaña) y abandonar la propia tradición.

Estos hombres, actuando como gobernantes y comitentes, determinaron el encuadre de la existencia de la arquitectura como quehacer artístico y establecieron las condiciones (qué necesidades, qué reglas de arte, qué propiedades normales para las soluciones) a las que debió ajustarse la producción arquitectónica.

POSITIVISMO Y PROGRESISMO

La generación anterior a la del 80, la de Caseros (Sarmiento, Alberdi, Mitre), ya había adherido a la idea del Progreso. Tanto Sarmiento como Alberdi son positivistas de primera hora; expresan ideas y recomiendan acciones análogas a las que predicó en 1830 Augusto Comte en su Curso de Filosofía Positiva. El concepto de

Progreso, heredado de Francis Bacon, estaba avalado por los éxitos de la Revolución Industrial y respaldado científicamente por la Teoría de la Evolución de Charles Darwin. Filósofos como John Stuart Mill (1806/ 1873) y Herbert Spencer (1820/ 1903) desarrollaron la idea hasta convertirla en una creencia:

"El Progreso no es un accidente sino una necesidad". (Spencer).

Santomauro llamó "temprano positivismo" a estas primeras expresiones argentinas del progresismo nonocentesco. En 1842 Alberdi escribe:

"De día en día la filosofía se hace estudio positivo, financiero, histórico, industrial, literario, en vez de la ideología y la psicología (...) una filosofía aplicada a los objetos de interés más inmediato para nosotros, en una palabra, filosofía y política de nuestra industria y comercio (...) nuestra filosofía, pues, ha de salir de nuestras necesidades."

El pragmatismo de Alberdi, compartido por Sarmiento, consideró a la ciencia positiva como el instrumento por excelencia para guiar a la acción práctica y desde entonces tuvo como aliado al cientificismo.

Los hombres del 80 extremaron el utilitarismo y descuidaron, cuando no menospreciaron, las preferencias y los objetivos de las especulaciones filosóficas y metafísicas (sin dejar de efectuar, hasta la náusea, declaraciones morales). El arte y la religión, factores no utilitarios de la cultura, se resintieron. A pesar de que todo el arte mantuvo su antiguo prestigio en medio de un ecléctico pragmatismo artístico de corte reaccionario. La religión fue centro de ataques laicizantes, propios de un Estado moderno: casamiento civil (adoptado en Córdoba por Juárez Celman), Ley de Educación Común (1884/1886), ley de Registro Civil (1884). Mientras la modernización justificaba la laicización del Estado, numerosos periódicos atacaban al Dogma religioso propugnando un definitivo ateísmo. Sin embargo, los principales diarios actuaban prudentemente sin ocultar su descreimiento en materia de religión.

El fervor por el Progreso utilitarista, por el pensamiento positivo y por la ciencia fue hasta fin de siglo el telón de fondo de la actuación de nuestra sociedad "cultura". He aquí una apología típica, publicada en El Independiente de Rosario (13/1/1881):

"El Nuevo Mundo no ha podido surgir del seno de los mares en la alborada de la Época Moderna, sino para ser el terreno donde la actividad humana realice el ideal supremo del Progreso (...) creando escuelas, organizaciones, expediciones científicas y levantando palacios donde rivalicen las artes, las ciencias y las industrias de todos los climas (...) allí está el secreto de nuestros altos destinos (...) la luz que irradia la ciencia es la luz que ilumina el espíritu y retempla el corazón de los pueblos."

Esta retórica será comúnmente utilizada hasta nuestros días: Progreso inevitable y ciencia omnipotente. En 1906, en una recopilación de emblemas y alegorías gráficas hecha en Alemania por Gerlach, se muestra una ilustración de F. Simn donde los "tiempos modernos" están simbolizados por la luz y la electricidad y el "Progreso" por el telégrafo, una rueda dentada, una chimenea fabril, retortas, libros (presumiblemente de ciencia), un cañón estriado, Voltaire y Napoleón.

Cuando de arte se trataba el asunto no era tan claro, aunque el articulista Díaz Romero en el N°1 (enero 1898) del Mercurio de América, escribe:

"El arte moderno no puede uniformarse con el antiguo; la diferencia consiste en que nuestro siglo es infinitamente más refinado y es natural que el artista contemporáneo produzca obras, sensual y artísticamente más refinadas: ello responde a una necesidad histórica."

Esta curiosa opinión, conclusión lógica de la necesidad del Progreso, no se compadecía con los hechos; sin embargo, ideológicamente, el desarrollo artístico y su modernidad se refieren al devenir histórico: es moderno lo que expresa, evidencia, promueve, se subordina o se incorpora al Progreso; pero al mismo tiempo y debido a la inevitabilidad (necesidad) del Progreso, lo actual es necesariamente mejor que lo pasado. Ser ahora, por el solo hecho de ser ahora, es mejor que haber sido antes; lo actual es necesariamente mejor que lo anterior. Este ingenuo darwinismo artístico abunda en la literatura (y predomina en el periodismo) de la época. Sin embargo, en la producción artística no pueden encontrarse evidencias que lo avalen: por el contrario, el gusto artístico se volcó hacia el pasado, no para evolucionar a partir de él, sino para parodiarlo y para encontrar en él los criterios de evaluación artística.

Además, el pasado elegido en el Río de la Plata no fue el pasado propio, sino el pretendidamente "universal" de los países europeos transpirenaicos. El proceso de producción arquitectónica estuvo marcado por esta incoherencia (que muchas veces llegó hasta la contradicción): creencia en el Progreso inevitable (darwinismo artístico) y mitificación del pasado; admiración por el pasado en abstracto, rechazo del pasado propio.

Es que el positivismo que practicó la oligarquía argentina en las dos últimas décadas del siglo fue:
(...) *ingenuo y confuso* (...) *sirvió tanto al progresismo liberal como a la reacción conservadora.*
(Santomauro)

He aquí una evidencia: Holmberg, distinguido científico justificó el exterminio de indios con argumentos evolucionistas darwinianos; el triunfo es del más fuerte, sin más razón que la supremacía de la fuerza sobre la debilidad, olvidando que no se trataba de la evolución "natural" sino que el problema de los indios era cultural, es decir humano. El pensamiento científico fue así instrumentado para dar coherencia al liberalismo político y económico cuyas contradicciones eran evidentes: libertad económica que amparaba la rapiña y el robo efectuados por los más poderosos; liberalismo republicano practicado con fraudes electorales y contubernios políticos.

De este modo, primero los oligarcas y después los burgueses, se vieron libres (o así lo creyeron) de trabas morales para concentrar sus energías:

"Sobre los problemas inmediatos y concretos de la vida, únicos dignos de ser tomados en cuenta " (Korn).

Según Santomauro:

"El positivismo alcanza altura en la década del 80 cuando ya en Europa había concluido su misión (...) cómo no iba a cautivar a los hombres de la oligarquía, si el positivismo representaba en aquel momento excepcional, la avanzada ideológica de la burguesía que se identificaba con la técnica, la ciencia y el Progreso material."

A lo que agrega Jitrik que no es extraño que el positivismo:

"(...) haya desarrollado un enorme respeto por la ciencia y una enemistad sin resquicios frente a la metafísica." (Jitrik, 55).

El arte, más cercano a la metafísica que a la ciencia, quedó también relegado y en la realidad no ocupó un sitio preeminente, descentrado en un mundo utilitario a ultranza.

SITUACIÓN DE LA ARQUITECTURA

La arquitectura fuertemente dependiente del comitente (quien siente la primera necesidad que origina todo el proceso de producción arquitectónica, Iglesia, b), no tuvo la independencia de la música, la poesía, la pintura y la escultura, cuya relación con comitentes y consumidores implicaba una subordinación menor. Por otra parte, prevalecía la idea hegeliana de que la naturaleza artística se lograba solo gracias a una total independencia de todo fin utilitario. Obviamente, esa total independencia no podía lograrse en la arquitectura, cuya razón de ser era (y es) en gran parte utilitaria. Su propia condición de arte fue considerada, en el medio pragmático creado por la sociedad positivista, como de una utilidad inmediata, según se demuestra en el caso de las grandes mansiones privadas en las que los aspectos artísticos se subordinaron a la prédica del estatus social. (Iglesia, d)

Cuando la arquitectura se comisionaba considerándola obra de arte, la ejecución corría por cuenta de arquitectos o de ingenieros (hasta fin de siglo hubo una gran confusión entre las dos profesiones). Tanto los clientes como los profesionales compartían la idea de que el aspecto artístico era una componente superficial y que los modelos se daban en el repertorio acumulado en la historia de la arquitectura europea (con algunas escapadas, al Cercano Oriente). Contradictoriamente, también hay evidencias que manifiestan que se sostuvo la idea de que al arte podría llegarse por medio de la experimentación científica, pero no hay ejemplos prácticos que expresen esta posición teórica. Las ramas de la ciencia que influyeron en el diseño arquitectónico fueron las de la física aplicada y la higiene, pero sus aportes no fueron considerados como relativos a la expresión artística.

En cuanto a la experiencia acumulada en la historia no tuvo una interpretación evolucionista (acorde con la idea de Progreso y con el evolucionismo darwiniano). Es decir nadie intentó superar a los modelos históricos sino simplemente utilizarlos tal como venían dados (con las inevitables adecuaciones coyunturales). No se avanzó desde la historia, sino que se volvió sobre la historia considerándola como el único repertorio de modelos posibles y valiosos.

Al mismo tiempo, esta posición reaccionaria se basaba en la admitida disociación entre lo bello y lo artístico, que Morpurgo-Tagliabue analiza así:

Charles Darwin (...) abordó el problema de lo bello como un problema de biología: consideró a lo bello simplemente como un criterio de selección sexual. La escuela de Spencer lo consideró sobre una base fisiológica análoga. El arte es una actividad, un impulso de energías exuberantes: en este sentido Herbert Spencer adopta la noción de juego desinteresado de Schiller y de Kant. La 'gracia' es la esencia de lo bello; una manifestación de energía sin esfuerzo. Entre la gracia y lo bello hay, sin embargo, una diferencia. Según Spencer la gracia es economía, lo bello es contraste. Además lo bello es la conversión de lo útil en desinterés; es reconocer la utilidad del derroche. La gracia es producida por la naturaleza, lo bello por el arte. Ya no se trata simplemente de la economía de la vida, sino del lujo. (Morpurgo-Tagliabue, 30)

Arte y lujo, entonces, estaban asociados indisolublemente, no podía alcanzarse "lo artístico" si no era a través (o a causa) del lujo.

Visitar la historia era un hábito practicado por el eclecticismo imperante en Europa, ya desprovisto del dogmatismo historicista que animara al Neoclasicismo y al Neomedievalismo. (Iglesia, c). Justamente la dependencia cultural de nuestra clase dirigente se evidencia en que en esa visita a la historia no se recorría el territorio de nuestra propia historia. Lo americano, precolombino o hispánico resultó sistemáticamente excluido, nuestro pasado no fue objeto ni de estudio, ni de afecto, ni de inspiración. Es más, el pasado hispanoamericano representaba a la opresión al clericalismo, al oscurantismo; mal podía entonces el arte de ese tiempo inspirar a nadie. La otra fuente posible de inspiración, la experimentación científica, a pesar de ser mucho más coherente con el pensamiento positivista, no tuvo muchos seguidores ni en Europa ni en nuestro país. En 1876 el alemán Fechner publicó su *Vorschule der Aesthetik* donde fundamentó experimentalmente las cualidades y propiedades de "lo bello" y, en 1878, Brucke y Helmholtz intentaron descubrir leyes científicas en las bellas artes. Pero este camino, que recién en el siglo XX desembocó en la estética del Racionalismo, exigía un rigor intelectual que el positivismo argentino nunca practicó.

Según Pedro Goyena:

El liberalismo de nuestros liberales no deriva ni ha derivado jamás de una concepción metafísica. El liberalismo argentino no hace mucho gasto de ideas: no raciocina, no teoriza, no se mueve en el campo de la especulación intelectual se mueve en el terreno de los hechos.

Aquí, como en casi todo el mundo euroamericano, el racionalismo superficial del academicismo europeo ecléctico era suficiente para calmar en lo artístico las inquietudes positivistas tanto de los arquitectos como de sus clientes. Es así como a pesar de su pragmatismo, la clase dominante no desarrolló una arquitectura-arte propia (excluyó las construcciones evidentemente utilitarias de la ingeniería) acorde con sus ideas motivadoras: progresismo, positivismo, evolucionismo.

En realidad, el proyecto cultural anhelado por quienes ejercían el poder y por quienes eran líderes de la opinión "culto" no incluía un desarrollo artístico autónomo y propio, ni aun a partir de un punto cero.

Dice Jitrik:

"La cultura como creación no se entendía, por el momento no había espacio más que para una actitud consumista al servicio de arquetipos de hombres legalizados para el ochenta como los políticos. " (Jitrik, 65)

París, sobre todo el París de Napoleón III, fue el gran modelo para la sociedad porteña. L.V. López criticó esta situación en *La Gran Aldea*. Hauser, refiriéndose a la sociedad francesa escribe:

(...) para los nuevos adinerados, que son lo bastante ricos para querer brillar, pero no son lo bastante antiguos para brillar sin la ostentación, no hay nada demasiado caro ni pomposo(...). En la arquitectura hay una nota de falsedad que corresponde al carácter de parvenue de la sociedad dominante." (Hauser, 1050)

Y continúa:

"El Segundo Imperio es el período clásico del escepticismo, un estilo sin estilo propio en arquitectura y en las artes industriales y sin unidad estilística en la pintura (...) si se excluyen el principio de la espaciosidad y el comienzo de la construcción con hierro, da la impresión de carecer de toda idea original arquitectónica." (Hauser, 105 1)

Los vicios existentes en el modelo se trasladaron, uno a uno, a las réplicas periféricas. Periféricas, porque el fenómeno no fue solamente argentino, sino casi universal. Se sintió con fuerza en los nuevos países de Latinoamérica (donde prosperó más o menos según la capacidad económica de cada uno de ellos, y en eso la Argentina fue privilegiada) y en los jóvenes Estados Unidos, refiriéndose a lo cual dice Mumford:

La belleza se definía en términos de posesiones visibles (...) con el firme crecimiento de los viajes a Europa de las clases ricas, el espíritu adquisitivo aumentó (...) Richard Morris Hunt construía chateaux franceses en la Quinta Avenida, mientras rivales menos eminentes diseñaban castillos alemanes, o combinaciones de recuerdos arquitectónicos. (Mumford, 110)

Se trata pues, de una crisis cultural que, originada en Europa, contagia a los países dependientes. Algunos de ellos, como EE.UU, superaron la crisis; en otros, como en la Argentina, la crisis se agravó.

Como ya dije, L.V. López criticó esta situación, que tan exactamente describe Hauser refiriéndose a Francia.

“La burguesía, que hace surgir la pretenciosa arquitectura de la época, basada en los modelos más grandiosos, pero habitualmente vacía e inorgánica y que llena sus viviendas con artículos pseudohistóricos más caros pero completamente superfluos (...) fomenta una pintura que no es otra cosa que una agradable decoración para las paredes, una literatura que no es más que una diversión apacible.” (Hauser, 1051)

ARQUITECTURA Y PROGRESISMO

Los criterios de decisión que manejaron tanto quienes establecían las necesidades originarias como la solución misma (comitentes y arquitectos), eran fruto de la admiración incondicional de los gustos arquitectónicos en boga en Europa, principalmente en Francia, Italia e Inglaterra. Esta condición paradigmática que se otorgó a la producción europea significó la negación (en realidad el olvido y la negación) del pasado local y tuvo como consecuencia necesaria la importación de modelos, de los cuales un ejemplo contundente es el hôtel privé parisiense (Iglesia, d).

Los modelos importados constituían lo más reaccionario de la producción europea, tanto de la producción teórica como de la práctica, dividida en los países centrales en dos líneas netamente diferenciadas y opuestas entre sí: la vanguardia y la reacción.

“(...)nunca encontraron las tendencias artísticamente importantes tan escaso eco en los contemporáneos (...) y en ninguna otra época se siente tan fuertemente como en esta que la historia del arte (...) que habla solo de fenómenos de valor estético y de importancia histórica, da una imagen incompleta de la auténtica vida artística del período; en otras palabras, que la historia de las tendencias progresistas orientadas al futuro, y las tendencias predominantes en virtud de su éxito y su influencia momentáneos se refieren a dos series de hechos completamente divergentes.” (Hauser, 1051)

El tema requiere alguna aclaración sobre el eclecticismo (denominación habitual de la producción dominante) que se practicó de dos maneras. La primera, como una actitud receptora de toda idea nueva, sin aprioris y dispuesta a arrojar por la borda todo lastre dogmático; actitud que predominó en la filosofía y a la que en arquitectura Fergusson llama escepticismo. La segunda es una actitud descreída, oportunista en términos de éxito inmediato y de facilidad práctica, acompañada de frivolidad, inconsecuencia y esnobismo. Esta segunda opción fue la que brilló en nuestro país y predominaba en Europa:

“(...) el último Gótico victoriano de Inglaterra, junto con el Neogótico de otras partes del mundo, por un lado, y lo que puede ser llamado la moda internacional del Segundo Imperio, por el otro, resumen entre ellos una gran parte de la producción arquitectónica más conspicua del tercer cuarto del siglo.” (Hichtcock, 131)

No fueron *revivals* fundamentados con un gran monto de dogmatismo e ideología, como los movimientos Neoclásico y Neogótico de la primera mitad del siglo, aunque heredaron de ellos el interés por la historia. Algunos de los edificios líderes fueron: en Francia, la Estación del Norte (Hittorf, 1862), el Nuevo Louvre (H.M. Lefuel, 1852/ 1857), la Plaza de la Opera (Blondel, 1860), la nueva Opera de París (Garnier, 1870/1875), la Biblioteca Nacional de París (Labrouste, 1862/1868), la iglesia del Sagrado Corazón, en Montmartre (Abadie, 1874); en Italia, el Palacio de Justicia en Roma (Calderari, 1888/1910), la Galería Vittorio Emmanuelle en Milán (Mengoni, 1865/1877); en Gran Bretaña, el Monumento al Príncipe Alberto (Scott,

1875), la Estación de San Pancracio (Scott, 1875), el Palacio de Justicia (Street, 1875). Estos edificios constituían el horizonte arquitectónico. En 1893 en la *Academic Architecture and Annual Architecture Review*, de Londres, solo figuran ejemplos del tardío Neogoticismo o eclécticos, no hay Art Nouveau, ni rascacielos, ni *functional tradition*. En 1895 aparece el Palacio Güell de Gaudí, en 1896 nuevamente Gaudí con su casa Güell, acompañado ya por Otto Wagner y Raimondo D'Aronco; en 1897 y 1898 ya aparecen obras de la Escuela de Glasgow.

Hasta los últimos años del siglo las obras eclécticas conforman el panorama arquitectónico europeo más toda la producción proyectual de la Escuela de Bellas Artes de París, ciudad que reemplazó a Roma como centro de peregrinación de los arquitectos de todo el mundo.

"En cierto modo" -dice Mantero- "la historia de la arquitectura en el Siglo del Progreso es la secuencia del desencuentro con su misión cultural, de la desinteligencia de las técnicas y los estilos."(Mantero, 3 1).

Otra interpretación coincidente es la de Ortiz:

"Un emergente directo del pensamiento moderno." Desafortunadamente el arte y muy en particular el de la arquitectura tan íntimamente ligado a la realidad positiva, tan íntimamente ligado a la materia, decae totalmente en ese período en que el conocimiento ejerce una prioridad excluyente en las preocupaciones intelectuales del momento, prioridad que se ejerce a costa de la Metafísica y la Cosmología. La tendencia de la arquitectura de los siglos XVII, XVIII y XIX tiene su raíz en este orden de prioridades y es vigente en el mundo que ese orden creó." (Ortiz, a, 112).

La frase se refiere a una cuestión gestada durante el siglo XVII y señala una decadencia que Spengler y Toynbee han señalado; pero hay obras y movimientos que en arquitectura reflejan (o acompañan) al impulso renovador general: la ingeniería y el Racionalismo ilustrado de Boullée y Ledoux, por ejemplo, y corrientes, como el Neogótico que se oponen al "modernismo" presentando un frente conservador que no reniega de los valores filosóficos y religiosos del pasado. Esto sin descalificarla, limita los alcances de la frase citada; sobre todo si pensamos en el gran movimiento romántico que se enfrenta con el positivismo científico y tecnológico.

Años más tarde, en 1980, Ortiz parece pasar de la condena al elogio, reconociéndole al Eclecticismo en la Argentina "significación", "solvencia" y "prestigio profesional".

"Solo podemos decir que si esta arquitectura tuvo la propiedad de ser entendida, reconocida y valorada por el público en general, esto fue porque formó parte de una cultura; de una cultura total de la cual fue parte inseparable y solidaria. Esto, demás está decirlo, tenía un beneficiario principal: "el arquitecto." (Ortiz, b, 138).

Y agrega:

"hay ciertas cosas que la arquitectura del Eclecticismo resolvía bien (...) una de esas cosas es la monumentalidad."

Esta opinión, que transforma las razones de la existencia en valores, es compartida por Nicolini, aunque por razones casi estrictamente económicas, en las que se destaca la magnitud de la obra realizada y su instrumentalidad.

La aseveración de Ortiz supone que la lectura de la "gran arquitectura" era realizada fácil y claramente por todos así como era bien comprendido su significado global: la ostentación del poder, casi siempre leído a través del boato y la monumentalidad. Pero ciertas lecturas más finas (y no por ello de menor valor) como las referencias estilísticas, las alegorías que la estatuaria predicaba, que tuvieron gran importancia para el comitente y para el arquitecto, no fueron fáciles ni aun para los propios usuarios: recuérdense las críticas de Miguel Cané y de Lucio V. López. La lectura referida al uso estuvo continuamente confundida por el repertorio eclecticista (valga como ejemplo el Palacio de Obras Sanitarias) y por la búsqueda de monumentalidad: es muy difícil distinguir un edificio de gobierno de un club o de un teatro y aun de alguno de los primeros palacios domésticos; las estaciones, las cárceles, los hospitales y las iglesias, conservaron su identidad, aunque a principios del siglo XX también sus fisonomías se confundieron.

No se trató, como en el caso de los *revivals* de principio de Siglo XIX, de una forzada desemantización seguida de una fuerte resemantización, sino de una ambigüedad semántica cuyo objetivo era casi siempre la monumentalidad y la referencia al poder, únicos significados legibles claramente. Pero esto lleva a otra reflexión: la legibilidad no es el único valor arquitectónico y artístico de una obra, ni su presencia garantiza la

presencia de los demás valores. La legibilidad, aunque necesaria, no es suficiente. Un cantante de moda, un teleteatro de éxito, un filme chabacano, una novela rosa, son rápidamente comprendidos en su superficialidad y su éxito se basa muchas veces en la simpatía que esta facilidad de lectura genera en el espectador; pero esto no es un indicador infalible de su calidad artística ni de su carencia de ella; así como la fácil lectura de un mensaje no es un indicador del valor de su contenido; ni la fácil lectura de un signo permite deducir el valor poético de su factura. Si consideramos las ideas de arquitectura que desde Vitruvio (venustas, firmitas, utilitas) hasta Hillier y Leaman (cobijo, símbolo, instrumento y recurso) se han utilizado para formular juicios de valor, veremos que es necesario tener en cuenta otros atributos además del de la significación.

A fines del siglo XIX se advertía la necesidad de una renovación (tanto en la teoría como en la práctica). Se pueden citar, entre otros los nombres de César Daly, Leonce Reynaud, G. Semper, W. Morris, Viollet-Le-Duc, V. Boileau, todos ellos advirtieron la pobreza de la situación imperante. En 1891, el historiador y crítico inglés James Ferguson señaló en la tercera edición de su libro (la primera era de 1861) los ejemplos por seguir: los frentes de hierro y vidrio de Nueva York, San Francisco y San Luis. Veía en ellos el fruto de un claro positivismo progresista, que él llamó escepticismo.

"Mantenerse en los antiguos modos -lema del famoso G. Street- está resultando hoy una superstición obsoleta (...) experimentemos e intentemos todos y mantengámonos apegados a lo bueno; éste es el verdadero escepticismo, tanto de la ciencia como del arte." (Ferguson, 373)

También vio, como lo han hecho los críticos actuales, en los rascacielos "la columna vertebral" de un nuevo estilo muy superior en vitalidad a los lugares comunes tan habituales en el resto del mundo. En la misma década (1894) Frank Lloyd Wright escribió:

"Cuanto más culto es el hombre, más significativo es para él su entorno (...) desechad todas las cosas que no tengan un uso o un significado real, haced aquellas que son especialmente significativas."

En nuestro país, las protestas fueron más débiles, recordamos a Courtois: "nuestro poder de invención duerme un profundo sueño"; Le Monnier, en 1898, evoca a Ch. Garnier elogiando en él la originalidad, la adecuación a "las modernas necesidades", "el estilo propio", su decoración "original" y "mágica"; critica las copias y los estilos a la moda que se producen en Buenos Aires (sobre todo el Luis XV), pide "novedades". La ciudad, dice:

"no puede contentarse con antiguas fachadas ornamentadas con esas pilastras rematadas con capiteles mil veces repetidas y achatadas por la azotea clásica."

Considera al edificio de La Prensa (Gainza y Agote, 1884) como una copia, no acepta al Neoclasicismo ni al hierro. En su admiración por la Nueva Opera de París: "gloria de la arquitectura francesa del siglo XIX, aurora del nuevo género artístico", se encuentran los límites de su crítica y la explicación del porqué, a pesar de todo, continuó practicando el tan denostado Eclecticismo. Antes, en su primer número, la Revista Técnica, abogó por una arquitectura "moderna" basada en la aplicación de los adelantos tecnológicos.

"La arquitectura es el arte que mejor traduce el pensamiento dominante de su época" (es) "en las estaciones ferroviarias donde se debería encontrar mejor esta característica."

Ellas, las estaciones ferroviarias, han de responder a necesidades nuevas en condiciones nuevas. Este reconocimiento, repetido una y mil veces con respecto de la arquitectura-utensilio, se resiente cuando se trata de la arquitectura-arte, pero también en las estaciones de ferrocarril, la revista se lamenta que:

"aún no han encontrado un estilo propio a su destino."

Este incipiente funcionalismo, acorde con el espíritu positivista de la época, alentó en nuestro país algunas ideas renovadoras, como las que señala Radovanovic: el palacio subterráneo bajo la Plaza de Mayo y el no menos subterráneo proyecto para aprovechar el subsuelo de Plaza Lorea. La propuesta de Plaza de Mayo recurría a la mejor tecnología del momento (1894) y su programa era muy parecido al del actual Forum parisiense. Con igual audacia la Municipalidad proyectó (1884) una Galería de Cristales que cruzaría sobre la Avenida de Mayo, deslumbrando con sus transparencias a los transeúntes. Sin embargo, estas ideas no solo no se concretaron, sino que no influyeron en la formación de la imagen de la arquitectura del momento, la cual era completamente pasatista.

Escribiendo sobre el arte en general, Schiaffino, en 1896, considera moderno a todo lo que se enfrente y supere al pasado rosista, su predilección es para lo francés y es moderno todo lo que viene de Europa y lo que no es simple:

“Había llegado el momento en que los propietarios empezaban a sentir vagamente la desnudez ambiente, algo como un vacío neumático en que sin embargo, se vivía.”

Lo moderno se reducía a la decoración. El pintor también defiende la altura como una propiedad moderna, contra la chatura de lo antiguo; también es moderno, por supuesto, todo adelanto tecnológico. No es de extrañar que Schiaffino pensara así cuando un crítico tan decidido como Ferguson llama moderna a la Nueva Opera de París a pesar de sostener que la arquitectura sigue un camino equivocado “*para el Progreso del arte maestro*” y que no hay diseño moderno que haya igualado a los antiguos debido a:

“*la equivocada idea de que el éxito puede conseguirse sin pensar, y que el pasado puede reproducirse en el presente.*” (Ferguson, 427)

Como buen positivista da como ejemplos a los inventos de Watt y Stephenson, y luego de asegurar que la arquitectura no es igual a la arqueología, concluye:

“*La propuesta, sin embargo, debe venir del público y no vendrá de la profesión.*” (Ferguson, 429)

Es decir, el comitente impone su imagen. Así lo reconoce Miguel Cané cuando escribe a Torcuato de Alvear (1885):

“*El arquitecto necesita estar sostenido por el gusto del público (...). Pero es legítimo que cuando el Sr. Salas o el Sr. Chas deseen hacer una casa, encuentren arquitectos un poco más inspirados que aquellos que levantan las actuales mansiones de sus honorables ciudadanos.*” (Cané, b)

Pero eran los honorables ciudadanos, como lo reconoce Cané, quienes tenían el poder de decisión, que no fue alterado por las pocas críticas expresadas por arquitectos o por líderes de la opinión, como Cané, para quien Buenos Aires padecía de "ausencia de todo estilo". La opinión del escritor, lector de Vitrubio, Viollet-Le-Duc y Garnier, era compartida por los tratadistas europeos, aun los más eclécticos. Guadet defendió una actitud prefuncionalista, Cloquet se lamenta:

“*La arquitectura corriente de nuestra época carece de originalidad y sobre todo de sinceridad (...) en lugar de hallar una lengua viva, se sirve de una lengua muerta copiando los estilos.* (Cloquet, 129)

Pero, por otra parte, desde Winckelmann hasta Fletcher, pasando por Pugin y Ruskin, se admitió y alentó el uso (mezclado o no, dogmático o ecléctico) del repertorio formal del pasado y la opinión pública de los dirigentes admitía como valioso al uso de las lenguas muertas que Cloquet criticaba. En el censo de Rosario de 1900 se lee:

“*Rige en el orden de edificación el sistema europeo y los arquitectos preparados abundan (...), digamos solo que la edificación no es uniforme y que, en lo que se refiere a estilos, los hay de todos los órdenes conocidos en la moderna arquitectura.*”

A pesar de esta aceptación general de eclecticismo repertorista, las críticas comentadas indican un deseo de cambio coherente con las grandes ideas-fuerza del momento: Progreso, Utilitarismo, Cientificismo.

¿Por qué esta intención de cambio, que en otras partes del mundo produjo los primeros síntomas de lo que sería “lo moderno” en el siglo XX, no se concretó en la arquitectura argentina?

La pregunta parece ociosa, pero se justifica reflexionar sobre ella porque en una situación muy semejante (en historia no hay dos situaciones iguales): imperio del positivismo, economía liberal, producción agropecuaria, juventud cultural, abundancia de recursos, surgió en el medio oeste americano la Escuela de Chicago, cuyo tipo arquitectónico más innovador fue el rascacielos (Giedion, Iglesia, a, Schuyler, Mumford). En esta arquitectura se concretaron las satisfacciones de las necesidades empresarias, los adelantos tecnológicos (estructura metálica, electricidad, ascensor) y la capacidad de innovación arquitectónica de hombres como Le Baron Jenney, Burnham Root y Sullivan. Estos interpretaron las necesidades claramente expresadas por los empresarios (como lo demuestran las cartas del abogado e inversor Aldiss a sus arquitectos (Iglesia, a)) y produjeron una arquitectura coherente con los tiempos que no tardó en tener, Louis Sullivan mediante, su credo estético y que desarrollando la tradición arquitectónica del medio oeste, la continuó hasta pleno siglo XX en la obra de Frank Lloyd Wright, gran figura de la arquitectura contemporánea.

Mumford describe la situación a fines del siglo XIX, para Estados Unidos:

“La belleza se definía en términos de posesiones visibles (...) con el firme crecimiento de los viajes a Europa entre las clases ricas, el espíritu adquisitivo aumentó (...) Richard M. Hunt construía chateaux franceses en la Quinta Avenida, mientras rivales menos eminentes diseñaban castillos alemanes, o combinaciones de recuerdos arquitectónicos. (Mumford, 110)

“En treinta años la situación había cambiado: se habían colocado las fundaciones de una nueva arquitectura (. .) entre 1880 y 1895 se clarificaron el propósito y el método de la arquitectura moderna a través del ejemplo y de un grupo de arquitectos americanos cuyos esfuerzos unidos y consistentes anticiparon, por lo menos por una década, las más tempranas innovaciones similares en Europa.” (Mumford, 114)

Innovaciones que para fin del siglo tenían en Europa bastante fuerza: Los Arts and Crafts ingleses (Casa Roja, P. Webb, 1859- 1860); Secesión Vienesa (separación de Otto Wagner de la Academia: 1875), Antonio Gaudí y el modernismo catalán (1882, iniciación de la Sagrada Familia) y, por último, los estilos de ruptura de fin de siglo, la escuela de Nancy, el Art Nouveau, etcétera.

¿Por qué en la Argentina, en condiciones muy similares, con ideas básicas análogas o iguales, la arquitectura (comitentes y arquitectos) no siguieron, ni siquiera en medio de su vocación europeizante, un camino igualmente renovador?.

Quizás esto pueda comprenderse señalando la superficialidad del progresismo imperante y la pobreza intelectual de nuestros positivistas, debilidades que impidieron seguir coherentemente y con firmeza las líneas trazadas por esos mismos principios.

El utilitarismo aplicado al arte resultó, no en arte de servicio, sino en una mera ostentación artística (ostentación posesoria). En medio de un confesado y abierto eclecticismo el reaccionarismo artístico era un camino seguro, dado el consenso de gusto imperante. El eclecticismo no fructificó en ninguno de sus valores positivos: independencia de opinión, actitud abierta; se redujo al hábito de seleccionar de entre el repertorio arquitectónico que ofrecía la historia, los elementos que permitirían el bricolage final, Así las cosas, Fletcher y Raguenet eran instrumentos imprescindibles para proyectar.

El concepto de evolución superadora quedó así reducido a una práctica de encolamiento de retazos, que reunía los elementos históricos de distintos modos de producir más que innovaciones superficiales y son estructurase sobre la columna vertebral de un modo o estilo nuevo.

En el primer censo de Rosario (1900) se lee esta orgullosa afirmación:

“Desde el chalet inglés sencillo y serio, encuadrado en paredes de material rojo, hasta el chalet coqueto y rodeado de jardines o bosquecitos, desde la casa con material cocido con azotea, hasta la de mármol con cielorraso de yeso y zaguanes y salas artísticamente decoradas y pintadas; desde el amplio y vasto edificio de columnatas y bóveda, regio y severo, hasta el palacio de grandes escalinatas de mármol, extensos corredores y varias plantas de altos y numerosos cuerpos de edificación, todo lo agrupa la ciudad de Rosario.”

Lo mismo ocurre en Buenos Aires, donde la variedad estilística es considerada per-se una virtud:

“Grandes palacios de edificación moderna (...) de diversos estilos (...) a semejanza de los que se construyeron en las grandes capitales europeas.” (Colombo y Urien, 16)

Estas opiniones demuestran la aceptación acrítica del Eclecticismo europeo, el que se considera sin más ni más una virtud (variedad igual virtud).

La idea de cambio y de Progreso animó, como ya vimos, demoliciones como las de la Recova y alteraciones extravagantes como la de la torre del Cabildo, buen ejemplo, este último, del Eclecticismo que Cloquet consideraba “monstruoso”. Esa poética eclecticista es la que se evidencia en la siguiente consideración de Victor Meano al referirse a su proyecto para el Palacio del Congreso Nacional:

“No echaremos mano de las varias arquitecturas que han precedido a la moderna (...) todas ellas llevan el sello de su origen y del ambiente en que han vivido, ambiente teocrático, aristocrático o demagógico, despótico muy a menudo, peto libre, jamás. (...) Acudiremos pues, a la magnificencia romana, a aquella Roma que heredó a la libre Grecia la más hermosa de todas las arquitecturas y supo aprovecharla, modificándola, enriqueciéndola y ampliándola (...) pero no combinando los dos estilos, sino tomando de cada uno de ellos lo bastante para aprovechar sus características más sobresalientes, más típicas, más aptas, que se amolden a las actuales exigencias y expresen más sinceramente el pensamiento moderno.” (Citado en Caras y Caretas, N°17, 28-01 1899)

Aquí se acepta, de entrada, la relación obra-momento histórico, pero incoherentemente se busca el modelo en un momento histórico ajeno al mismo tiempo que el método ecléctico de selección de partes se aplica concienzudamente. Además, el momento histórico presente queda culturalmente inidentificado al reducirlo a la generalidad de lo moderno.

Estas ideas eran compartidas en todos los niveles, Pereyra y Fernández Gómez, en su "Guía ilustrada de Buenos Aires" (1900), consideran al Congreso como el primer monumento arquitectónico del país:

"De líneas severas y puras, en que se nota el aprovechamiento de las características más sobresalientes de los estilos griego y romano, será la expresión más sincera del arte arquitectónico moderno." (Pereyra y Fernández Gómez, 148)

El Eclecticismo calzaba muy bien en un proyecto cultural que, alentado por quienes ejercían el poder y el liderazgo de la opinión "cult", no incluía un desarrollo artístico evolutivo, autónomo y propio. Sin embargo, no faltaron opiniones a favor de un proyecto cultural propio, la mayoría de las veces motivadas en una reacción contra la inmigración que le disputaba a la burguesía local parte del espacio político, económico y social que había ocupado hasta entonces.

Cambaceres, muy a lo Darwin, usa el determinismo biológico para criticar al protagonista de *En la sangre* (1883): un inmigrante condenado genética e irremediablemente a ser inescrupuloso y brutal. Julián Martel, en *La Bolsa* (1891) ataca a los semitas y aconseja:

"El gobierno debería ocuparse de seleccionar (la inmigración)."

Cané protesta contra los "guarangos" democráticos, *"enriquecidos en el comercio de Suelas"* que osan poner sus ojos en las mujeres porteñas; Mansilla acusa a los inmigrantes que *"no cambian la lengua que se padre"*. Por oposición, todo esto apunta a la creación de una cultura propia, sin aportes de la historia propia, o mejor dicho, donde la historia propia estaría reflejada solo en la permanencia en el poder de la vieja aristocracia "criolla".

La historia hispánica había sido condenada por Alberdi en su Introducción a las Bases:

"Las trabas y prohibiciones del sistema colonial impidieron su población en escala grande y fecunda por los pueblos europeos -se refiere a América Latina- que acudían a la América del Norte colonizada por un país de mejor sentido económico; siendo ésta una de las principales causas de su superioridad respecto a la nuestra."

Mejor hubiera sido ser colonizados por los anglosajones que por los españoles, esta fue la idea que dominó hasta entrado el siglo XX. A pesar de ese dominio, historiadores como Mitre y Saldías, tradicionalistas como Gutiérrez. Hernández, Estanislao del Campo, estudiosos como Obligado, Zeballos, Drago y Joaquín V. González protestaron contra el abandono de nuestra tradición cultural mientras algunos pintores como Angel Della Valle y Graziano Mendilaharsu se inspiraban en nuestra historia, Sarmiento, aun rechazando al pasado hispánico, alertaba contra la europeización creciente.

"Supongamos, lo que Dios no permita, y es que uno de esos alumnos educados italianamente llegue a ser ministro de la Guerra o de Relaciones Exteriores, y un día la cabra, tirando al monte, nos italianice o nos traicione, que es lo mismo, obedeciendo a su educación italiana y obrando como extranjero. Estos no son casos imposibles, hemos tenido por ministro de la Guerra un argentino-italiano. Fue educado aparte, con maestros de inglés en su casa, con libros extranjeros y maestros extranjeros. Hablaba en sus primeros tiempos mal el castellano, hizo sus estudios en la Universidad, recibióse de doctor, fue diputado y... ministro me fecit. El Doctor Pellegrini." (Sarmiento, 121)

La traición que Sarmiento temía, se dio en el campo cultural, donde artistas educados a la extranjera, obrando como extranjeros, se dedicaron a construir nuestra cultura. En 1871, Adolfo Buttner, hablando de arquitectura, se quejaba de que la profesión estaba en manos de "extranjeros" y señalaba que:

"(...) aquí, donde la arquitectura examinada como arte y ciencia al mismo tiempo, no presenta el menor indicio de una arquitectura propia de su territorio (...) ya que no es más que una imitación, pero alterada de lo que en otros países se hace." (Buttner, 120)

Esta denuncia no alteró los hechos, pues, como hemos visto, por una parte se aplaudía todo lo europeo y por la otra se denostaba lo nacional. En cuanto a los arquitectos, de los 128 títulos expedidos hasta 1905, 90 fueron reválidas de títulos obtenidos en el extranjero y la mayoría de los 38 "nacionales" había viajado a Europa

a completar su formación. Todos compartían la idea de que todo modelo válido debía necesariamente ser europeo.

Después de Buttner y hasta principios del siglo XX, nadie insistió sobre un arte o una arquitectura "nacional". Solo en 1909, Carlos Altgelt, (quien en su obra no hizo nada en ese sentido) menciona como deseable "la gestación de un arte nacional".

Por un lado, dado el prestigio que la historia tenía dentro del liberalismo europeo, aun en medio del liberalismo dependiente hubiera sido lógico que la historia nacional fuera reconocida como heredad y fuente de inspiración; pero la subordinación total a "lo europeo" quitó valor a lo nuestro (historia incluida) al mismo tiempo que la ideología liberal rechazaba aquí al pasado hispanoamericano invocando razones políticas, religiosas y aun (como lo vimos en Alberdi) etnológicas, según las cuales en nuestro pasado solo había colonialismo, despotismo, oscurantismo, clericalismo y resistencia al Progreso material de los pueblos. Esta desconsideración o consideración equivocada de lo propio, aumentó la debilidad cultural que la masa inmigratoria acentuaba y en esta situación, a esa misma masa se le hizo imposible integrarse en una cultura previa, fuerte y coherente.

EL CASO DE LA PLAZA DE MAYO

Cuando en 1883 Don Torcuato de Alvear se dispone a remodelar, con planos de Juan A. Buschiazzo, lo que es la actual Plaza de Mayo, uniendo las dos Plazas existentes: de la Victoria y de Mayo, se planteó el tema del valor de los edificios históricos, en este caso la Recova, la Pirámide de Mayo y el Cabildo. Este último ya había sido "remodelado" (1879), por Pedro Benoit, quien lo italianizó dándole mayor altura a la torre, agregándole guirnaldas, cambiando los balcones por otros con balaustradas de mampostería.

El plan del intendente implicaba la demolición de la Pirámide a favor de la cual se daban como razones el "origen poco conocido" de la misma (a su vez remodelada en 1858 por Prilidiano Pueyrredón) y la autorización implícita dada por el Congreso al aprobar los gastos de la remodelación. La Prensa (19/9/1883) recibió con alegría la noticia. La Pirámide, a la que se le retirarían las cuatro columnas (que hoy se encuentran en Defensa y Alsina) y las verjas circundantes, sería trasladada al centro de la nueva plaza unificada y constituiría la base de una "elevada columna" de bronce que siguiendo los modelos de las columnas de Trajano, Napoleón y tantas otras que se levantaron durante el siglo XIX por todo el mundo, estaría adornada con relieves evocativos. Alrededor de ella se ubicarían estatuas pedestres de cuatro prohombres de la Revolución que simbolizarían estas ideas capitales: 1) la Revolución de Mayo, 2) las victorias que la aseguraron y 3) el Himno Nacional. El mencionado periódico recomendaba la intervención de un jurado de historiadores para decidir sobre "la parte histórica" de la decoración (discretamente el Intendente no incluyó al General Alvear entre los prohombres de Mayo). Continúa La Prensa:

"La presencia del plano llena el alma de placer porque es hermoso el proyecto y porque responde a la alta idea de la reconstrucción de la verdadera Plaza de Mayo, completando el pensamiento de Rivadavia."

En esto el diario coincidía con el intendente, quien en su informe al Concejo observó que:

"(...) el pensamiento de Mayo merece más que una mezquina construcción de mampostería. cuyo origen no es bien conocido y al cual los gobiernos (...) han ido introduciendo reformas o adornos de mal gusto que colocan esta construcción fuera de todas las reglas arquitectónicas muy lejos de las formas grandiosas." (La Prensa, 20/ 10/1883)

Los planos se expusieron en escaparates de la ciudad y el tema fue objeto de discusiones. El Concejo resolvió solicitar la opinión de distinguidos ciudadanos. De esta consulta surgen indicios de cómo se consideraba el tema de los edificios históricos y, por ende, a la historia propia. La consulta fue publicada en la Revista Nacional (Nº 57, 1/1/1891). El general Mitre opinó que la primitiva Pirámide "puede considerarse como un altar patrio", pero que en el estado en que estaban sus formas:

"(...) ni al arte ni a la historia responden (...) no solo colocan esa construcción bastarda fuera de todas las reglas arquitectónicas (...) sino también fuera de la tradición histórica que le dio su significado."

Por lo tanto recomienda derribar la estatua de la Libertad que coronaba la Pirámide (agregada por Pueyrredón) y mantener el sitio conservando dentro de un nuevo monumento los restos del primitivo. Por otra parte niega competencia a la Municipalidad para decidir sobre un monumento nacional, y cuestiona que la remodelación de la Plaza haga necesaria la demolición puesto que nada impide la conservación del monumento primitivo y la erección de otro nuevo.

José María Estrada también recomendó la demolición parcial, sobre todo de la “jacobina” estatua de la Libertad. Mientras que Mitre se excusó de juzgar los méritos artísticos de las estatuas, Domingo Faustino Sarmiento las criticó duramente:

“(…) no fueron echadas al muladar (…) por respeto al dinero que costaron y no al arte (..) hemos estado adorando un ídolo sin significado (...). Bastará excavar los cimientos, enterrar en la base los ladrillos que se conserven de la primitiva Pirámide (…) ninguna tradición nacional se viola, trasladando las cenizas de la muerta pirámide al mausoleo que se le prepara”.

En el nuevo monumento Sarmiento aconseja cumplir con lo decretado originalmente e inscribir en él los nombres de los dos primeros caídos en la lucha por la Independencia: Pereyra Lucena y Pedro Vélez Sársfield. Vicente Fidel López abogó por la demolición:

"la nueva Plaza de Mayo, transmitirá en formas artísticas y grandiosas la marcha progresiva de nuestra cultura será un testimonio de los resultados que dio el suceso que allí se conmemora.”

Aquí aparece el Progreso: artístico, económico, como razón para demoler lo viejo y remplazarlo por lo nuevo (mejor, más avanzado). Esta misma idea animó a la opinión de Manuel Ricardo Trelles:

“(…) si por respeto a la antigüedad, si por la veneración que debemos a nuestros fundadores, se hubieran conservado nuestras primitivas iglesias (…) daríamos ahora una idea impropia de pueblos cristianos y civilizados.”

En el mismo sentido se pronuncia Angel J. Carranza.

“La especie de veneración que se le tributa por su significado histórico no se opone a que sea remplazada por otra que responda con creces al adelanto de la Nación, como el gusto por las artes y el criterio estético que también han hecho camino entre nosotros (…) un monumento cuanto más grandioso, tanto mayor será el culto que inspire. Así la columna de Mayo como el trofeo de Bunker Hill cerca de Boston, debe ser digna por su magnificencia del acontecimiento excelso que simboliza. (...)”

Contra estas opiniones “progresistas” a ultranza, que seguían a pie juntillas la ley del perfeccionamiento en todo sentido, e implicaba *“las grandes evoluciones de los pueblos”* y *“el crecimiento de los mismos, con su riqueza y con el Progreso de las nobles artes”*, se enfrentaron opiniones que rescataban la relación existente entre el monumento histórico y su significación.

Nicolás Avellaneda aclaró:

“El monumento histórico difiere en mucho del monumento artístico que solo merece vivir, en cuanto haya realizado las formas plásticas de la belleza. Es el primero, el reflejo de una época y se le mantiene y se le conserva en este carácter, tratando tan solo de establecer fielmente su autenticidad. (...) Nuevos y grandiosos monumentos darán con justicia espléndido testimonio de nuestra gratitud para con ellos, ya que podemos para expresarla, disponer de los adelantos de nuestra época. La vieja y rústica 'pirámide' seguirá, sin embargo, siendo el verdadero monumento de su gloria. Guardémosla como una reliquia preciosa bajo ese título venerable.”

Avellaneda veía, además, en todo este fervor de Progreso “destructivo” un ataque a las tradiciones nacionales:

“(…) es necesario fortalecer por todos los medios nuestras tradiciones y no debilitarlas.”

Andrés Lamas desarrolló el pensamiento de Avellaneda:

“(…) El pasado habla en los monumentos arquitectónicos como habla en los libros (...)”

Y aclara:

“Llamamos monumentales a los edificios notables por sus proporciones, por su arquitectura o escultura, destinados a los servicios o al ornato público, y estos edificios que son del uso o están al servicio de los vivos (...) acompañan el desarrollo de la riqueza y el Progreso de las artes acomodándose a los medios, a las ideas, a las necesidades y a los refinamientos sociales. Pero los monumentos históricos erigidos para perpetuar la memoria de los sucesos o de los hombres (...) que representan una época o un momento histórico, sobre todo si son erigidos por los coetáneos y tienen ya la consagración del tiempo, no están sujetos a las leyes del Progreso y de la perfectibilidad. porque son el pasado, el hecho consumado, irrevocable, intocable, que no puede modificarse, ni aun en su expresión artística sin desvirtuarlo y sin adulterarlo. (...) Los sucesos o los hombres

del pasado pueden ser conmemorados por su posteridad con todas las maravillas del arte moderno; pero estos monumentos nuevos pertenecerán a la época en que se erigen (...) no sustituirán nunca jamás, al monumento genuino del pasado (...).”

De allí que Lamas sea categórico:

"Puede levantarse el más magnífico monumento en sustitución del muy modesto que nos legaron nuestros gloriosos antepasados, pero no será ahora ni nunca el monumento de Mayo, porque no es el que erigieron los revolucionarios de Mayo, porque no representará ni las ideas, ni los recursos, ni el arte del tiempo en que fue erigido."

Lamas recordó también al intendente que la Pirámide, por muy modesta que fuera, era un objeto de afecto urbano, un espacio existencial de la ciudad:

"Cuando venían aclarándose los horizontes del río por los crepúsculos del 25 de Mayo, ya encontraban al pueblo en la Plaza de la Victoria. Los niños se agrupaban al pie de la Pirámide adornados con cintas celestes y blancas y levantando con sus tiernas manos, las banderas de su patria. (...) En torno de los niños estaban sus madres y sus hermanas, mezcladas con las más oscuras o modestas mujeres y con las más distinguidas señoras; los próceres y los guerreros de la libertad, con los simples soldados y con los más humildes proletarios, los ricos con los pobres, los ancianos con los jóvenes todos poseídos por los mismos sentimientos, todos dominados por las mismas emociones (...) todos esperando con religioso recogimiento, el primer rayo del Sol de Mayo. (...) El pueblo cantaba el coro, y sus voces, y sus vivas a la Patria, y sus aplausos apagaban la voz de los cañones. Esta era la grande escena popular del día."

Era evidente que para este tipo de vivencias no había Progreso posible. Abundando, Lamas señala la ignorancia de un cuerpo municipal que desconocía lo establecido en las actas de su antecesor, el Cabildo; y protesta contra la italianización del edificio colonial.

También se opuso a las intenciones "progresistas" el ya anciano Miguel Estévez Saguí, quien protesta contra el "*furor de demoler y derribar*" recordando la trascendencia moral y el valor nacional del monumento. Cuestionó la búsqueda de "formas grandiosas", para él innecesarias y acusó a los promotores de la demolición de "Indiferentismo" por la patria y de "lujo y vanidad". Recordó la humildad de la Casa de Tucumán y la demolición del Fuerte y de la Recova cuyo arco central "*no tenía otro pecado que ser bello y bien construido*" y "*ser obra arquitectónica de un hijo del país*". Saguí también recuerda a la Pirámide como un objeto de afecto:

"De ahí fue que, como en el altar de la patria, (y así se llamó a la Pirámide) se empezaba a acostumbrar y a adoctrinar a la infancia en lo que podemos llamar también la religión de la Patria. Los niños de las escuelas, los venerables viejos maestros que los guiaban iban allí sí, allí, donde está esa misma Pirámide, y en torno a ella, rodeándolos multitud de gentes patriotas, a esperar que el sol del día 25 de Mayo, hiriese con sus primeros rayos la cúspide del monumento (...) Los viejos, hombres y mujeres, los mozos todos, a porfía, manifestaban su júbilo, haciendo coro a estas voces infantiles. ¡A cuántos vi (lo recuerdo todavía, aunque viejo) con las lágrimas de contento corriendo por sus propectas mejillas! (...) esa Pirámide infeliz contra quien se quiere dar la sentencia de muerte, era el objeto de la romería, de los abrazos, y de la efusión más sincera."

Tanto Lamas como Saguí insisten en denunciar las sucesivas demoliciones que borraban el recuerdo arquitectónico del pasado nacional. Todavía no se había mutilado al Cabildo (que corrió peligro de demolición en ocasión de la apertura de la Avenida de Mayo), pero las cosas pintaban feas para la historia edilicia. Tanto Lamas como Saguí señalan al enemigo:

"(...) parece que el positivismo, el auri sacra fames, van sentando de firme sus reales entre nosotros(..) miramos con desprecio la pobreza rica de heroísmo de nuestros padres (...) los que están dejando adoctrinar bajo el ídolo de otras patrias y con el respeto a otros héroes que por mucho que lo sean, no son los de la América."

Años más tarde, Mario J. Buschiazzo, estudiando la arquitectura de fin de siglo, dio la razón a los dos tenaces opositores:

"Postura negativa antinacional (...) ruptura con las viejas tradiciones para caer en los brazos de un progresismo superficial." (Buschiazzo, 62)

Con igual rotundez Ezequiel Martínez Estrada señaló:

"Buenos Aires ha avanzado borrando sus pasos (...) ha echado abajo, como quien cambia de muebles y de casa en épocas de prosperidad, su pasado, sus edificios públicos, el Fuerte, las casas de los patricios (...). Era su pasado arquitectónico, que no valía nada arquitectónicamente, pero que tenía un gran significado histórico. Ha demolido la arquitectura, pero ha derribado también la historia, sin que se sepa cuál era el móvil determinante, si éste o aquél." (Martínez Estrada, 75)

COMENTARIOS FINALES

A pesar del declamado progresismo y de la frecuente alusión al evolucionismo, en la arquitectura de fin de siglo no hubo innovaciones originales o verdaderamente progresistas. La función significativa o simbólica de la arquitectura se redujo al simbolismo ingenuo de la alegoría: estatuas colocadas sobre las fachadas, ya sea en el Mercado Modelo de J.A. Buschiazzo, como en la fachada de la Casa de Gobierno; monumentalismo logrado mediante la exageración de las magnitudes necesarias: órdenes ciclópeos, columnas y puertas gigantescas. En estas composiciones los elementos arquitectónicos preferidos fueron las ventanas verticales, las columnas y pilastras de más de un piso, los pórticos griegos, las mansardas llenas de lucarnas y las más audaces cúpulas. Se trataba del repertorio habitual del Eclecticismo académico europeo.

El ánimo de repudiar a la historia arquitectónica propia no estuvo equilibrado por un espíritu renovador en términos artísticos. La innovación más notable fue el abandono de la tradición hispánica y de la cultura nacional tradicional, la *"barbarie"* de Sarmiento. Paradójicamente, se innovaba (con un darwinismo mal entendido) al abandonar todo intento de cambio evolutivo.

El proyecto cultural subyacente se basó en la importación de los aspectos más superficiales de la cultura francesa (y de la italiana); pero no implicó la apropiación innovadora de lo ajeno para incorporarlo en un proyecto propio sino una actitud consumista, pasiva, especular, evocadora de un medio cultural foráneo. El carácter reaccionario de este consumismo se evidencia en el rechazo (por lo menos hasta 1900) de las corrientes europeas de vanguardia, que fueron celosamente filtradas por el gusto de la plutocracia. En 1896, uno de nuestros líderes de la opinión artística, Miguel Cané, no se da cuenta de la renovación que conlleva el Impresionismo, al que contempla en el Campo de Marte, en París:

"y pasamos indiferentes, sonriendo a veces, casi siempre con humana piedad en el alma ante esas muestras de estéril y afanosa labor." (Cané, a, 38)

En 1882, el mismo conservadurismo artístico llevó al intendente Alvear a prohibir la representación de "Naná" de Emilio Zola. Aunque Zola era admirado por los literatos argentinos, Lucio V. López actuando como asesor de Torcuato de Alvear, reconoce que la obra es admirable (él la ha visto en París), pero desaconseja su presentación aquí porque *"el teatro es escuela de buenas costumbres"* y es *"pornográfico todo aquello que trate sobre prostitución"*, en fin, *"todo es infecto allí"*. Un año después se prohibió "El despertar de la sirvienta" de Schiaffino, porque su desnudo (no el de una diosa o el de una sílfide, sino el de una criada) era escandaloso.

La élite porteña se permitía en sus viajes, licencias y audacias artísticas que no podía compartir con el resto de la ciudadanía. Desde este elitismo hubo críticas a la situación (críticas que no ocultan un intento mesiánico); Cané pide un público más culto:

"El arquitecto necesita estar sostenido por el gusto público."

La anarquía estilística, en un principio virtuoso eclecticismo, también es criticada por el autor de Juvenilia, para quien Buenos Aires sufre de *"ausencia de todo estilo"*, en 1896 escribe:

"en fin, consolémonos en que nuestros nietos, dentro de cien años (...) no verán en pie una sola casa, un solo ladrillo de los que hoy forman esa mole sin arte, sin perspectiva, sin belleza y sin carácter de lo que hoy se llama Buenos Aires." (Cané, b, 78)

Courtois, arquitecto, participa de esa opinión (aunque profesionalmente no hace gran cosa por ser consecuente con ella) y pide una arquitectura nueva de hierro y acero:

"¡Ojalá resucitara uno de esos genios atrevidos y nos diera por fin la arquitectura del hierro, que busquemos en vano durante cincuenta años, no habiendo alcanzado a inventar sino prisiones y jaulas metálicas!" (Courtois, 218)

Sarmiento también confiaba en el hierro para producir una arquitectura moderna de grandes dimensiones (Sarmiento, 1888). Pero estas opiniones debían luchar contra el gusto imperante, que se alegraba de que nuestro país estaba libre:

"delle linee libere e licenzioze del modernismo." (Gli Italiani nella Repubblica Argentina, 14)

Ulrico Courtois se desconsuela:

" (...) algunos espíritus descontentadizos y que se revelan mejor intencionados que ilustrados en esta materia, se preguntan por qué no surgen formas originales, y nos quedamos apegados servilmente a las antiguas (...) en la actualidad nuestro poder de invención duerme un profundo sueño." (Courtois, 215)

El sueño y el rechazo de lo moderno y de lo nuestro, duró hasta entrado el siglo XX, en 1916, el arquitecto Alejandro Christophersen, figura señera en nuestro ambiente profesional, escribe:

"Todos los edificios y pabellones levantados con un armazón liviano de hierro y cemento armado, revestidos de yeso (...) llevan el sello de una concepción realizada febrilmente sin meditación ni estudio profundo, a pesar de la inmensa habilidad desplegada por sus autores, habilidad que ha suplido en demasía a los verdaderos preceptos del arte arquitectónico." (Christophersen, 5)

Christophersen resumió en una larga y exitosa carrera profesional (a caballo de los dos siglos) los valores que la sociedad porteña dominante buscaba en la arquitectura y en sus arquitectos. Al igual que Cané, consideró al arte de vanguardia como a un enemigo. A pesar de sus loas al Progreso, que refiere a otros quehaceres más mecánicos, dice del Art Nouveau:

"(...) esa notoriedad la querrán basar sobre una originalidad que a su vez era un absurdo por que destruía todo lo que los siglos anteriores del arte nos habían dado como herencia con derecho al usufructo (...) ese arte llamado nuevo, es un compendio del arte viejo disfrazado (...) en Austria Otto Wagner cocina el arte asirio y egipcio en salsa griega." (Christophersen, 5 y 6)

En arquitectura tal fue el legado de los líderes de opinión de la generación del 80: rechazo de lo propio, resistencia a la innovación progresista. Si se compara el dinamismo revolucionario que en Echeverría inspiró el romanticismo se comprenderá la diferencia que existe entre la apropiación positiva de lo ajeno para la construcción de un proyecto nacional propio y la adopción servil de lo importado.

Bibliografía

- Altgelt, Carlos A.; "Necesidad de deslindar las profesiones de arquitecto e ingeniero" en Revista de Arquitectura N°59. Buenos Aires, 1909.
- Buschiazzo, Mario J., La arquitectura en la Argentina, Buenos Aires, 1967.
- Buttner, Adolfo, "La arquitectura en Buenos Aires" en Revista de Buenos Aires, año VIII. N°93. Buenos Artes, enero 1871.
- Cané, Miguel, (a) Notas e impresiones. Buenos Aires, 1901; (b) Carta a Torcuato de Alvear, citada en Beccar Varela, Adrián. Torcuato de Alvear, primer intendente de Buenos Aires, Buenos Aires, 1926.
- Christophersen, Alejandro, "Balance de un siglo de arquitectura" en Revista CEA, N°13. Buenos Aires, 1916.
- Cloquet, Louis, "Traité d'architecture", París, 1904.
- Colombo, E y Urien, Carlos M., La República Argentina en 1910. Buenos Aires, 1910.
- Cortés Conde, Roberto; Gallo, Ezequiel, Los orígenes de la Argentina Moderna, Buenos Aires, 1979.
- Fergusson, James, History of the modern styles of architecture, Londres, 1891.
- Gálvez, Victor (seud. Quesada. Vicente, G, Dowling, Lucy), Memorias de un viejo (primera edición 1882), Buenos Aires, 1942.
- Giedion, Sigfried. Space-time and architecture, Cambridge, 1948
- Hauser, Arnold, Sociología del arte, Barcelona. 1977.
- Hichtcock, Henry Russell, Architecture, nineteenth and twentieth centuries, Hardmondsworth. 1968.
- Iglesia, Rafael E. J., (a) "El fenómeno del rascacielos", en Nuestra arquitectura, N°427, Buenos Aires, 1965; (b) Historia de la arquitectura y el diseño, Buenos Aires, 1979; (c) Arquitectura del historicismo en el siglo XIX, Buenos Aires, 1979; (d). La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880/1900, hechos y testimonios, en Summa, N°211, abril 1985.
- Jitrik, Noé, El mundo del ochenta, (primera edición 1968). Buenos Aires, 1980.
- López. Lucio V., La gran aldea, Buenos Aires. 1894.
- Korn, Alejandro, El pensamiento argentino, Buenos Aires, 1961.
- Mantero, Juan Carlos; Gutiérrez, Ramón y Ortíz, Federico, La arquitectura del liberalismo, Buenos Aires. 1968.
- Martínez Estrada, Ezequiel, La cabeza de Goliath (primera edición 1946). Buenos Aires, 1957.

Morpurgo-Tagliabu , Guido, *La est tica contemporánea*, Buenos Aires. 1971.
Mumford, Lewis, *The Brown Decades*, Nueva York .1951.
Nicolini, Alberto Raúl, "Balance del Liberalismo" en *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Ediciones Summa, Buenos Aires. 1978.
Ortiz, Federico; Gutiérrez Ramón y Mantero, Juan Carlos, (a) *La arquitectura de liberalismo*, Buenos Aires. 1968 (b) "De 1880 a 1930" en *Arquitectura en la Argentina*. Eudeba. Buenos Aires. 1980
Santomauro, Héctor: "Los positivistas argentinos" en *Todo es Historia*, año XV, N 173, Buenos Aires, octubre 1981.
Sarmiento, Domingo F, *Condición del extranjero en América*, Buenos Aires. 1928.
Schiaffino, Eduardo, "El arte en Buenos Aires" en *La Biblioteca*, año IX, N 1, Buenos Aires, 1896.
Schuyler, Montgomery. *Skycrapers*, Nueva York ,1909.
Wright, Frank Lloyd, "Architecture and the machine" (1885) en *Roots of contemporary american architecture* (Mumford, Lewis editor), Nueva York. 1952.

LA VIVIENDA OPULENTE EN BUENOS AIRES 1880-1900, hechos y testimonios

Rafael E. J. Iglesia

Revista Summa N°211, abril 1985

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Al estudiar la vivienda en Buenos Aires en las dos últimas décadas del siglo XIX, puede establecerse una clasificación referida (con todos los reparos que Michel Foucault planteó en Las palabras y las cosas) a parámetros socioeconómicos: el primer subconjunto lo forman las viviendas de los grupos más ricos y descollantes (la vivienda "opulenta", objeto de este estudio); el segundo, la vivienda de la pequeña y mediana burguesía; el tercero, el hábitat de los pobres.

Cobijo, territorio de ciertas actividades, signo y símbolo, gasto; todo eso es la arquitectura. En las viviendas opulentas todas estas funciones pudieron cumplirse sin retacos, mientras que en las viviendas pobres el gasto mínimo solo permitió acceder a un precario abrigo. Solo en los dos primeros subconjuntos la vivienda fue considerada -más o menos explícitamente como Arte-, de acuerdo con su función simbólica. Eso era "Arquitectura"; las viviendas de la escasez solo eran "construcción".

2. RELOCALIZACIÓN URBANA

A partir de la década del 60, el hábitat de los ricos se desplazó desde el sur de la Plaza de Mayo al norte de la calle Rivadavia. Fue una huida motivada por la fiebre amarilla (1870/1871) y alentada por la mejora de los servicios urbanos en el norte. Las grandes familias primero se trasladaron a la calle Florida y al barrio de la Merced, como lo señala Galarce y lo recuerda Victoria Ocampo. El desplazamiento continuó hasta el Barrio Norte sobre las nuevas avenidas Alvear, República y Callao, mientras Flores y Belgrano, pueblos que en 1888 se integraron al Municipio capitalino, se poblaban con quintas de veraneo y con algunos chalets palaciegos:

"El tranway hace su primer ensayo en 1869, suprime pantanos y distancias. La mansión rural aparece entonces: los jardines se organizan y se multiplican y en la excitación de expansión, de confort, de villeggiatura que se difunde, el ingenio de los arquitectos se pone a contribución para construir villas, quintas, mansiones." (Ver Sarmiento)

Para Sarmiento aquello era rural, extramuros lejanos del centro. Pero el centro se acercó:

"Así es como los tranvías (...) han facilitado la edificación (...) extendiendo el barrio del norte, donde al fin, las grandes como las pequeñas familias se han agrupado en edificios de mayor o menor dimensión, pero de elegante estructura y con todas las comodidades apetecibles y el confort de la época." (Ver Calzadilla)

El traslado se acelera para mediados del 80, impulsado por la acción de Torcuato de Alvear; sobre las nuevas avenidas:

"(...) se extiende una verdadera fila de palacios, casas-quintas y jardines magníficos (...) el intendente ha convertido a los solitarias quintas (...) en el barrio higiénico por excelencia, de edificios más lujosos y elegantes de la Capital." (Ver Calzadilla)

Para 1900 la tendencia está consolidada:

"En la misma parte norte de la ciudad se encuentran los principales bancos, teatros y hoteles, puede decirse que la cultura y las riquezas del país están representadas en el norte." (Ver Ferreyra y Fernández Gómez)

"(...) En este barrio -el barrio norte- se levantan las suntuosas viviendas de las gentes ricas de Buenos Aires, de la aristocracia (...) Si no se mira más que el aspecto general de las fachadas se podría creer que es el barrio de La Pleine-Monceau; las casas parecen igualmente ricas, el estilo es parecido, a menudo más alegre, por lo menos más variado y más audaz, los arquitectos se permiten tentativas que no harían en París." (Ver Huret)

El norte aristocrático es absolutamente moderno, pudiendo decirse que fue don Torcuato de Alvear con sus geniales transformaciones edilicias, el que le dio verdadero auge e importancia. (Ver Batolla)

Graciosamente Fray Mocho denuncia el mismo fenómeno:

“¿Quién diablos puede vivir hoy en el sur (...) ? ¡No!... ¡Eso sí ... pa’ vivir bien, el norte; esa es gente que sabe ... y, después, la municipalidad ayuda siquiera!... (...) ¡No, no!... ¡He sido un bárbaro!... ¡Me mudo al norte!” (Ver Alvarez)

Victoria Ocampo recuerda esta migración; sus propias abuelas se mudan desde el sur (Ramona Herrera de la calle México -la casa que hoy ocupa la Sociedad Argentina de Escritores- a la calle Suipacha, la otra a la calle Florida y Viamonte, y de allí a Viamonte y San Martín) al norte, mientras la familia mantenía la Villa Ocampo en el partido de San Isidro (hoy sede de la UNESCO).

Desde entonces todos los intendentes pertenecieron a las familias más ilustres y concentraron sus esfuerzos en mejorar, en equipamiento y servicios, al norte de la ciudad, (Ver Bourde)

En 1904, los precios de la tierra denotan esta preferencia: el metro cuadrado en San Nicolás vale mil veces más que en Vélez Sársfield. Si igualamos a 1 el valor del distrito más caro (San Nicolás, m\$N 133,3), lo siguen Montserrat, valor 0,75; el Socorro, 0,68 y Balvanera Norte, 0,46.

3. LA CASA PATRIARCAL: EL CARIÑOSO ESPACIO FAMILIAR

El segundo fenómeno observable es un cambio de partido. Se abandona la casa patriarcal, de planta baja, continuadora directa de la casa colonial y a la que Sarmiento llamó:(...) “romana,” hasta con los limoneros y jardines... (ver Sarmiento); y a la que Galarce apeló “*romana antigua*”, casa que se organizaba a lo largo de un eje perpendicular a la calle que enhebraba tres patios flanqueados por habitaciones. Eran casas de terraza (Sarmiento asegura que en Latinoamérica este fenómeno era exclusivo de Buenos Aires y Montevideo) con techos planos y accesibles y fachadas no muy ornamentadas.

Este tipo:

"Tenía todas las comodidades que en la época -circa1870- se daba a la generalidad de las casas con más las buenas condiciones higiénicas y el aire y la luz plena que se consiguen con la amplitud de las habitaciones y los grandes patios. Daban a la calle, tres divididas las unas de las otras por lisas columnas, anchas ventanas y una puerta, cuadradas todas y que remataban arriba, en la ligera cornisa, donde se levantaban los cuatro o cinco pilares en que calzaban las sencillas barandas de la azotea."(Villafañe)

Galarce anota la sencillez y el buen gusto de estas casas “romanas” que aún predominan en 1886 y Calzadilla reafirma:

“Sin embargo de las grandes transformaciones (...) aún quedan muchas casas (...) con extensos patios y grandes habitaciones, cómodas y ventiladas.” (Ver CaJadilla)

Los patios eran la clave de la organización territorial: el primero, para recepción, sujeto al dominio predominante de los jefes de familia; el segundo, corazón de “lo doméstico”, reino de hijos y criados; el tercero, huerta y establos. Schnabl observó, a principios del 80, que los patios de estas casas “*patriarcales*” tenían no solo la forma sino la función de los patios romanos: eran el sitio donde pasar los ratos de ocio, bajo el verde techado de las parras.

Así relata Iburguren su casa paterna (calle Charcas, frente a la Plaza Libertad, circa 1890):

“(..) era baja, muy espaciosa, edificada en dos alas que circundaban dos grandes patios, el primero con aljibe y piso de mármol blanco y negro; el segundo cubierto con glicinas a manera de techumbre que daba en verano sombra y perfume; al fondo un vasto huerto con árboles frutales de peras y duraznos, y plantas de jazmines y camelias cuyas hermosas llores mi madre mostraba con orgullo.” (Ver Iburguren)

Más tarde al cambiar el partido, el orgullo doméstico no se referirá a las flores sino al mobiliario y a las “obras de arte”.

Los chicos vivían intensamente los patios, Bioy describe así la casa de Pedro Lanusse en la calle Chile:

“La casa era imponente por su tamaño, su ancha puerta cochera dividía al frente en dos partes, una de tres grandes ventanas a la calle y otra de dos. Las piezas, algunas pocas a un costado y muchas al otro, encerraban dos enormes patios (en el segundo había, además, en lo alto, muchos cuartos, tantos que

algunos estaban deshabitados) y, al fondo, una huerta. En el primer patio una araucaria extendida, levantaba en alto su grueso tronco, pero dejaba espacio suficiente para que pudiéramos jugar a la pelota (...) cuando deseábamos jugar partidos de cuatro, o deseábamos ampliar la compañía en las incursiones a los cuartos de la casa, o a la huerta, o a la azotea, introducíamos dos o tres amigos que habíamos conocido en la calle.” (Ver Bioy Casares)

Sigue Ibarguren:

(Buenos Aires) *“era una ciudad chata, de casas bajas en gran parte, sin estilo arquitectónico definido, con ventanas a la calle, zaguán con cancel o verja de hierro labrada, piezas en hilera sobre los patios de modo -se decía en moja- que si alguien dispara un tiro en la calle contra la ventana mataría a la cocinera en el fondo, mas el desarrollo y el enriquecimiento del país en las dos décadas finales del siglo pasado, hizo que las familias pudientes edificaran suntuosas moradas y palacetes, algunos magníficos.” (Ver Ibarguren)*

Victoria Ocampo recuerda con cariño las casas patriarcales donde transcurrió su infancia. La paterna, de la calle Viamonte: la de Tata Ocampo, su abuelo, en Florida y Viamonte:

“Hay tres patios (...) a los tres me escapo cuando puedo, sobre todo al del medio, que huele a flores, y al último, porque allí está Francisca. Francisca es negra.” “En el patio de las flores hay muchas con rico olor.”

La casa era típica, con aljibe y terraza:

“No se puede subir a la terraza (...) sino con permiso especial y de la mano de alguien. La escalerita es angosta y oscura. Pero cuando se abre la puerta de la azotea uno se queda parpadeando. ¡Hay tanta luz y tanto cielo! ¡Tanto espacio! Se ven, abajo, los patios y también los patios de los vecinos.”

También se ve el río, por entonces cercano. El interior es sombrío, posiblemente -a pesar del testimonio de Calzadilla- húmedo.

“Me gusta quedarme sola en las grandes salas cerradas y medio oscuras (...) apenas entra por las ventanas con rejas, por las persianas verdes, algo que parece un polvo de sol.”

Victoria recuerda también la casa de su abuela Ramona Herrera, en la calle Suipacha, grande y con varios patios:

“Era una jaula enorme llena de pájaros de diversos tamaños y plumajes (...) aquella abuela era muy amiga de dejar a los chicos potrear a sus anchas.”

Hay otra casa en los recuerdos de Victoria, la de Madrina, en Tucumán 675:

“(...) tiene patios también. Pero tiene dos pisos, bajo y alto: hay una galería con ventanas grandes que dan al patio, lindísima para jugar.” (Ver Ocampo, V.)

Estas casas respondían a una organización familiar extensa, que habitaba bajo un mismo techo. Al principio del siglo XX, Koebel escribe:

“(...) el argentino está sinceramente ligado a su familia paternal, a tal punto que no puede decidirse a romper, aún después de su matrimonio, los lazos familiares preexistentes. No es raro ver a un argentino que se casa, desposar al mismo tiempo, a toda la familia de su mujer. Un suegro agrandará de buena gana su casa o destinará parte de ella para acomodar a sus hijos; de esta manera, un yerno o una nuera constituyen una verdadera adición a la familia.” (Ver Koebel)

Sigue Koebel:

“Muchas de las viejas mansiones construidas en las calles menos frecuentadas de Buenos Aires, todavía tienen la cour interieure o patio, hasta ahora característica de todas las casas de este país; ese rincón de verde y de flores ofrece a la vista un aspecto tan amable como reposado. Pero los días de los patios estaban contados (...) Es un lujo prohibido actualmente por el aumento del valor de los terrenos.” (Ver Koebel)

Veinte años antes Sarmiento señaló este desvanecimiento:

“En las nuevas construcciones, el patio, al menos el primero, se restringe, se disimula y desaparece.” (Ver Sarmiento)

Para 1900, muchas de estas casas se habían demolido o convertido para otros usos (Batolla), muy frecuentemente en conventillos; transfuncionalización posible debido al tamaño y a la regularidad de su partido. La casa de Flora Azcuénaga, en Rivadavia y Florida se transformó en hotel (Grand Hôtel), la casa del general Pacheco, de dos plantas, en San Martín, 172, en edificio para oficinas.

Muchas, antes de la demolición, se remozaron, sin alterar el partido original: (la casa de Alfredo Ríos) *“Completamente refaccionada, había sido reemplazada su antigua y modesta fachada, por otra moderna y suntuosa rellena de esos cachivaches de alfarería que el gusto pervertido de la época ha puesto por toda la ciudad en boga. Franqueada la gran portada de cedro, abría un ancho y severo vestíbulo de altos frisos de mármol y pinturas al óleo y más allá de la puerta de cristales, extendíase un gran patio con amplias galerías; en el centro de este patio, todo cubierto con vidrios de colores, plantas exóticas de grandes hojas habían reemplazado al antiguo jardín. El interior de las habitaciones era suntuoso y de efecto (...) sobre las espesas alfombras caían los altos cortinados de raso; y entre los lujosos mueblajes los llamados objetos de arte; entre las consolas doradas y los altos espejos, en medio de cien variados adornos, jarrones de porcelana, nácares y cristales, hería de pronto la vista alguna nota ingenua, alguno de esos viejos adornos de las salas porteñas, descuidados tal vez por la severa policía de un gusto moderno, de fausto y ostentación.”* (Ver Villafañe)

“Los patios –dice Huret en 1910- han sido reemplazados por casas construidas a la europea.” (Ver Huret). Y en otro libro, señala:

“(en 1870) todas las casas, construidas en barro o en ladrillo crudo, no tenían más que planta baja. Sin embargo, estas viejas casas, sobre todo sus jardines, debían tener su encanto. Había una sucesión de tres patios a la española. El primero, alrededor del cual se agrupaban el salón, el comedor y las habitaciones más bellas, desaparecía bajo las flores admirablemente cuidadas, gloria de las dueñas de casa (...) En el segundo patio adonde abrían otros dormitorios, crecían algunas palmeras, limoneros, higueras, naranjos y parras. El tercero “la huerta” servía de potager que rodeaba las cocinas, los cuartos de las sirvientas y los gallineros.” (Ver Huret)

Los modos culturales que cambiaron, acompañando y motivando el reemplazo tipológico de la vivienda fueron: el abandono de una vida hogareña organizada alrededor de una familia extensa que comprendía tres generaciones (más los sirvientes), la que, como el Censo de 1869 lo revela, integraba bajo un mismo techo la vida de más de un matrimonio: la formalización de las relaciones sociales que pasaron de las recepciones sencillas a las reuniones protocolares; la posibilidad de aprovisionamiento externo fácil y económico (el patio de fondo se hará jardín, no más gallinero, ni huerta, ni árboles frutales) y, por último, la tecnificación de los servicios urbanos, de transporte (tranvías, 1870); de aguas corrientes (1870); de teléfonos (1880). Todo acompañado por una creciente imitación de costumbres europeas, transculturación y emigración mediante:

“(...) de alto a bajo, es esta hoy una sociedad europea, por su cultura y, sobre todo, por los usos y modos; vistiendo, comiendo como en París o Londres, cuyo doble movimiento social sigue con verdadero entusiasmo y a costa de cualquier sacrificio”. (Ver Latzina)

Todos estos cambios, sobre todo los últimos, convergieron en una resemantización de la vivienda: a la condición de objeto de uso de la casa, se agregó la de signo de situación social. La renovación pudo concretarse debido a que el patriciado utilizó sus viejas propiedades para obtener créditos hipotecarios que financiaron la construcción de las nuevas residencias. Como lo ha estudiado Vedoya, en 1887 había un total de cédulas hipotecarias que sumaba m\$N 70.849.208, emitidas con respaldo de una propiedad gravada en hipoteca:

“estos setenta millones financiaron las nuevas viviendas de quienes dejaron convertir sus antiguas casonas en conventillos.” (Ver Vedoya)

Dos partidos reemplazaron al esquema extendido de la casa patriarcal: la vivienda entre medianeras, de hasta cuatro plantas y el palacete exento entre jardines. Ambos tienen plantas compactas, sin patios (o con pequeños patios iluminación y ventilación). En las casas entre medianeras, un salón cubierto con claraboyas (donde aún hay jarrones con plantas), recuerda a los patios tradicionales.

4. LA CASA DE LA GRAN BURGUESÍA: HABITAR A LA EUROPEA

“Algunos propietarios de reciente fortuna han dado el impulso, y aquellos cuya riqueza es más antigua no han querido quedarse atrás. Unos y otros han puesto el pico sobre sus antiguas residencias, hecho tabla rasa y edificado sobre las ruinas de esos edificios, palacios de mármol donde se amontonan todas las pruebas de su opulencia. Estas grandes residencias recuerdan a los palacios de París, los chalets de Noruega, los alcázares moriscos, los palacios de Italia, los grandes castillos de Francia (...) Todo este lujo no tiene ningún sello local.” (Ver Daireaux)

También Cané se quejó de la "ausencia de todo estilo" y llamó a Buenos Aires:

“Mole sin arte, sin perspectiva, sin belleza y sin carácter.” (Ver Cané)

Sin duda, el origen del abandono del “sello local” está en la doble europeización que sufría el país: la dada por la inmigración (hasta 1914 hubo en la Capital más extranjeros que argentinos) que afectó a los estamentos medio y bajo, y la originada por la transculturación practicada por los estamentos más altos.

Sarmiento había observado:

“como los arquitectos y artistas son italianos, o franceses, o ingleses, o alemanes, los alrededores de Buenos Aires se enriquecen con una variedad infinita de gustos y formas que ningún país ostenta juntos.” (Ver Sarmiento)

En 1886 existían pocas casas de cuatro pisos: 36 sobre 33.804; Galarce anota que no se permiten alturas mayores de 14 metros en las calles más anchas. Esto admite hasta cuatro plantas; poco a poco las viviendas con dos o más plantas aumentan. En 1898, el 22% de las construcciones nuevas tiene más de una planta (19,5% es de dos pisos, Pereyra y Fernández Gómez). Scobie, analizando los censos desde 1869 hasta 1904, verifica el incremento, en el centro de la ciudad, de 162 a 1.535. Esta tendencia se acelera hacia la primera década del siglo XX, como puede verse en el gráfico adjunto.

Un ejemplo temprano es la casa de Guerrero (Eduardo Bunge, arq., 1869), en la calle Florida. Aquí aparece la casa patriarcal ya a la moderna. Otras casas, como la del general Pacheco, en la calle San Martín 172 y de Alvear Elortondo, en Florida y Corrientes (aún en pie), ocupaban solo la planta alta, dejando la planta baja para negocios. Un caso típico de casa de altos, con patio-salón, techado con claraboyas, fue la casa que los amigos le obsequiaron a Dardo Rocha, en la calle Lavalle al 600.

En estas mezclas de lo nuevo europeo con la tradicional patriarcal, los patios, muy disminuidos, siguen alineados según un eje perpendicular a la línea de fachada; los dormitorios se ubican en la planta alta y aparecen otras habitaciones con nuevas funciones: la gran sala de recepción y sus espacios sirvientes (vestíbulo, antesala, saloncitos y hall de escalera), y el comedor. Comenzó, así, una mutación que habría de culminar, en una extrema diafragmación de los espacios interiores, cuyos centros son la sala de fiestas y el comedor, a los que se accede a través de pequeños espacios sirvientes enhebrados como un rosario y con funciones a veces arbitrariamente diferenciadas: fumar, charlar, tomar café, etcétera.

Las nuevas maneras requerían boato y formalidad. García Mansilla relata su sorpresa (y su desencanto) al visitar al presidente Juárez Celman en su casa particular:

“En una densa atmósfera azul de fumadero, cruzábamos salones repletos de amigos (...) hablaban a gritos y se reían con sonoras carcajadas. Eduardo y yo veníamos de la Viena imperial, tan rígida, protocolar y ceremoniosa. Vestíamos frac y corbata blanca, según creíamos del caso.” (Ver García Mansilla)

Su tío, el general Lucio V. Mansilla, habilísimo para estas cosas, previno a sus orgullosos y sorprendidos sobrinos, no besar la mano a la primera dama:

“Aquello resultaba entonces una práctica insólita como cosa atrevida y relajada para el recato colonial que aún perduraba.”

En este recuerdo se nota el choque entre las maneras tradicionales y las nuevas, “modernas”, “europeas”, “formales”. Aún en 1910 Huret habla del tema:

“la influencia de Europa, de los viajes y visitas a nuestras ciudades, han introducido esas costumbres, a las cuales sigue siendo refractaria una parte de las viejas familias criollas (...) se asiste a una lucha de los usos y de los prejuicios tradicionales contra las solitudes del snobismo exagerado y la imitación demasiado servil de las cosas de Europa.” (Ver Huret)

Hasta cerca de 1880 la casa patriarcal siguió siendo un modelo para las clases medias, al mismo tiempo que los ricos la abandonaban. De todos modos, en los avisos en los diarios, se las llama “modernas”. Un anuncio de La Nación, llama “moderna” y “magnífica” a una casa, a tres cuadras del Congreso, sobre Callao, que: *“tiene 17 habitaciones, cocina, letrinas, cuartos de baño y otro para carbón, etcétera (...) aljibe, aguas corrientes y gas hasta el fondo. Hay tres patios, los dos primeros con piso de baldosa, una división de material y puerta de hierro del 2do. y 3er. patio.”* (La Nación, 21 de agosto de 1885)

Las familias más importantes ya no aspiran a estas viviendas; he aquí otro ejemplo de “espléndida propiedad”, en la calle Europa (hoy Carlos Calvo):

“Edificación moderna a todo costo (...)14 piezas, 2 cocinas, 2 aljibes (...) La casa está construida para formar dos por medio de un tabique.” (La Nación).

Deduzco dos cosas: 1) al admitir su posible división para especular, no parece que la casa esté destinada a la gran burguesía; 2) la posibilidad de división indica la vigencia de la tipología “casa chorizo”.

En 1879 Wilde consigna:

“El prodigioso adelanto que se observa, no solo en la elegancia, sino en el gran número de construcciones modernas; no obstante, nuestras casas, aun en el día, y a pesar del magnífico aspecto de muchas de ellas, fuerza es confesarlo están, en general, lejos de ofrecer el confort de la gran mayoría de las europeas.” (Ver Wilde)

Nótese el uso de los adjetivos claves para las nuevas casas compactas: modernas, confortables, europeas. Para la década siguiente Latzina subraya:

“La edificación moderna reúne, sino todas, las principales condiciones del confort en el sentido literal de la palabra.” (Ver Latzina)

Sin embargo, pueden ponerse reparos en cuanto a la calidad habitacional:

“Estas plantas compactas, con circulaciones internas, gozaban de mayor confort frente a la galería colonial, pero el edificio se hacía cada vez más oscuro y difícil de ventilar.” (Ver Instituto de Arte Americano)

El modelo asumido es el del hôtel privé francés que:

“ya existían en el siglo pasado -siglo XVIII- grandes hoteles ocupados por la aristocracia y, a su imagen, por los financistas enriquecidos; pero las costumbres, todas del aparato y representación, no tienen nada en común con nuestras casas modernas. Entre nosotros dominan lo confortable y las comodidades higiénicas; la representación exterior exige hoy proporciones menores, mientras que la holgura de la vida quiere salas de baño, boudoirs, gabinetes de aseo, equipados con una perfección desconocida durante mucho tiempo: dormitorios más íntimos (...) los departamentos consagrados a la representación, a las recepciones, han adquirido un carácter totalmente moderno; el lujo ha cambiado de naturaleza.” (ver Planat)

Cuando la gran burguesía adoptó el hôtel (y su derivación el petit hôtel) y el palacete, los territorios interiores se demarcaron con rigor, hasta que se impuso el modelo francés (cuyos ejemplos más sensacionales son del siglo XX) con un subsuelo de servicio, una planta noble de recepción con gran hall de escalera, salas de recepción, comedor, saloncitos, jardín de invierno; una planta para los dormitorios principales y recibo íntimo y un ático o buhardilla -detrás de la mansarda- con habitaciones de servicio

Algunos palacios excepcionales, como el de los Pereyra Iraola, (Ernesto Bunge, arq.), en Esmeralda y Arenales -hoy demolido- son buenos ejemplos de los espacios necesarios para que la alta burguesía practicara las nuevas costumbres y demostrara que “estaba en la cosa” adoptando modos europeos, fuente de todo prestigio.

“La vida de estos plutócratas -dice Koebel en 1909 - se desarrolla en un medio placentero y desprovisto de preocupaciones. Cada uno de ellos posee en Buenos Aires una mansión muy parecida a un palacio.” (Ver Koebel)

Al igual que en Europa, aquí esta arquitectura estuvo animada por el Eclecticismo. Según el tratadista francés Tubeauf componen:

“la familia de las composiciones arquitectónicas directamente inspiradas en el arte de una época precedente.”

Y agrega, al comentar un *hôtel particulier* parisiense, obra de P. Dechard:

“La arquitectura de Luis XIII sirve de guía para las proporciones generales de la fachada, pero el carácter de los ornamentos, los arreglos y la disposición, son, si se quiere, el resultado de un estudio totalmente personal del arquitecto.” (Ver Tubeauf)

En realidad, cabe cualquier estilo, desde el Renacimiento hasta el borbónico, aunque en la Argentina, hasta fines del siglo XIX hay que relativizar eso del “gusto personal del arquitecto”, en realidad aquí la decisión estilística (cosmetizante) está en manos del comitente “ilustrado”.

En general, el programa de necesidades requiere no menos de quince habitaciones. Aún con las restricciones del centro de la ciudad, la casa Leloir, en Florida y Piedad (Eduardo Bunge, arq., 1882/1885) tenía veinte habitaciones en planta alta y dos tiendas y almacén en planta baja.

La nueva organización compacta, carente de patios, con jardín al frente a veces y con jardín al fondo siempre, “moderna”, “a la europea”, “confortable”, se organiza con espacios diferenciados, con formas y funciones distintas y accesibilidad controlada. El diseño se guiaba por ejes de simetría, pero se esforzaba en la decoración, pudiendo cada local responder o seguir a un estilo distinto. Esta cosmetización llegaba a extremos en el mobiliario y analizando las plantas más generalizadas pueden descubrirse incongruencias funcionales que hoy parecerían insensateces.

La familia individualista prefirió territorios privados para cada uno de sus miembros, situación descrita certeramente por Mujica Láinez en La Casa. En el viejo modelo patriarcal, los territorios eran mucho menos exclusivos:

“Vivía en el interior de la casa entre los criados y criadas; su sociedad me encantaba, y sería un ingrato si no recordara con afecto aquella buena gente con quien pasé los primeros años de mi vida.” (Ver López)

Esto es justamente lo que cambió. Baste recordar la vida de Victoria Ocampo niña, que transcurría de institutriz en institutriz (maestra de inglés, maestro de piano, maestra de francés, de español y de catecismo), vida llena de formalismos e individualismo. Puede que como dice Ortiz, esto sea una evidencia más (arquitectónica) del individualismo imperante. El viejo grupo familiar ligado por lazos de afecto y de sangre fue reemplazado por un conjunto donde los intereses individuales estaban mantenidos por la fortuna común.

El habitar ya no fue un habitar “en familia”, sino un habitar individual en medio de una familia unida por lazos legales y económicos. Los rituales familiares asignaban a cada uno un rol determinado (e inflexible). La figura del padre es autoritaria pero ausente. La función protectora de la casa pierde la calidez de la casa patriarcal y sus espacios son recordados como “muy altos”, “oscuros”, “inaccesibles”. Silvina Ocampo memora la muerte de su hermana Clarita (en la casa paterna de Viamonte y San Martín), tenía menos de diez años y recuerda que:

“era una casa enorme aquella y vivía mucha gente. ¡Me sentía muy sola! ¡Tan sola en el mundo! Acudí al último piso donde se planchaba la ropa, y veía que todas las personas que estaban atareadas con los trabajos de lavar, de planchar, de limpiar, no lloraban. Entonces me acurruqué allí y no quería bajar.” (Ver Ulla)

En su poema “La casa natal”, ratifica esta preferencia:

“A mí me gustaban solo las dependencias que estaban destinadas a la servidumbre, el ruido de la calle llegaba desde lejos; yo huía de la sala, de la gran escalera del comedor severo con oro en la dulcera.”

Colmo juzga severamente esta conducta familiar, basada en un individualismo para él disolvente:

“padres que no saben hallar distracción al lado de sus hijos, y que necesitan ir a buscarlas en los clubs y sobre los tapetes.” (Ver Colmo)

La segregación más notable tuvo lugar con el personal de servicio. Del grupo de los sirvientes (la relación servido/ sirviente iba de 1:1 hasta 1:4), pocos accedían a las partes nobles de la casa; muchos pasaban el día en el subsuelo o en las buhardillas. Algo más afortunados eran los hijos menores, que aunque controlados, tenían acceso a casi toda la casa.

“(…) las funciones que se podían discriminar en el servicio de una familia de la alta burguesía eran bastantes numerosas. Mayordomos, mucamas, chefs de cocina, jardinero, cochero o chauffeur, constituían un conjunto de personas que aun cuando no pertenecieran a la familia, debían alojarse bajo el mismo techo. Constituían un submundo familiar y como tal requerían lugares y espacios especiales.” (Ver Lecuona)

En 1925, Discépolo utilizó el subsuelo de una mansión de principios de siglo para ambientar el drama de “Babilonia” especie de infierno cuyo cielo es el piso superior, donde se da un banquete con

“tanta luz, tantas mugueres bonitas, tantos hombres con anteogos, duros como muertos”, según recita Alcibíades, el mucamo gallego. En tren de conquista el *chef* Piccione propone a la bonita Isabel el cielo del primer piso:

“si me deja la iniciativa te saco del sótano e te pongo un primer piso.”

A partir de 1880, como lo señaló agudamente López, las mansiones fueron una necesidad de la oligarquía y de la burguesía adinerada. A principios de siglo se distinguen claramente tres tipos: el palacio exento, con jardines al frente y al fondo, tal como se lo veía en la Avenida Alvear, el *hôtel particulier* en plena ciudad y, por último, el *petit hôtel*, solución para economías más medidas, que podía ocupar un solo lote, con entrada asimétrica y fachada sobre la línea municipal. En todos los casos el espacio predominante es el gran salón, de poco uso pero de fuerte valor iconogenético, lugar de las recepciones y espejo del status de la familia.

“La mansión gira alrededor del gran salón, especie de eje tanto de la arquitectura como de la vida, ya que en él tendrán lugar los sucesos más representativos en la historia de la familia: las recepciones en que ella demostrará haber aprendido o no la ciencia del savoir faire.” (Ver Matamoro)

5. LA CASA DE LA GRAN BURGUESÍA: RIQUEZA Y OSTENTACIÓN

La exhibición del rango social, a través de la ostentación de riquezas, se hizo presente en la arquitectura. Como lo señala Planat, en Francia se pasó de la exhibición ostentosa de la nobleza aristocrática a la ostentación que exigía “proporciones menores”. En Buenos Aires el proceso fue inverso; con respecto de las viviendas anteriores la “representación” exigía proporciones mayores, proceso típico de una sociedad sometida a una fuerte transculturación, en la que la antigua élite necesita ser distinguida nuevamente y en donde los recién llegados a la cima necesitarán un reconocimiento rápido. Así, las grandes mansiones tuvieron sobre todo una función predicativa: señalar que el propietario es “gente bien”, función ausente en la casa patriarcal (el apellido bastaba). La casa, de objeto de uso, se transformó en símbolo de status, asumiendo una función semántica muy débil en los tipos anteriores (en la casa colonial alguna vez se usaron los blasones sobre la portada, antiguo signo hispánico). El mensaje que emite el *hôtel privé* o el palacio no se refiere solo a un estilo, o a un país; estas denotaciones son rápidamente superadas, lo que importa es la situación social que connota su presencia. Es una manera de mediatizar el conocimiento de la realidad inmediata; antes, la situación social se conocía directamente porque se sabía el origen (el apellido), la trayectoria y el comportamiento de cada uno (como en la Atenas clásica). La mansión opulenta sustituye ese conocimiento cara a cara (posible en la Gran Aldea, imposible en una ciudad que en 1900 llegó al millón de habitantes); el signo predica: casa suntuosa igual ciudadano importante. El tamaño y la cosmética fueron resultado de esa necesidad predicativa. Mujica Láinez imagina: *“A fines del siglo pasado (...) los hombres se movían dentro de un bosque de estatuas. Las había por doquier. Trepaban por las fachadas, se afirmaban en los balcones, sostenían las cornisas, se acomodaban en los nichos, avanzaban por las escaleras, descansaban en las mesas, en pedestales, se establecían con una lámpara en las terrazas que miraban a los jardines. (...) Para nosotras, las casas, estas estatuas infinitas fueron otras tantas bocas, otras tantas voces por medio de las cuales nos expresamos y comunicamos.” (Ver Mujica Láinez)*

De allí la importancia de la decoración en la poética proyectual; eso explica que no pareciera insensato que en 1890, José C. Paz encargara el proyecto de su palacio sobre la Plaza San Martín, al arquitecto L. M. H. Sortais y que este solo se refiriera a los frentes más importantes, quedando a cargo del arquitecto Agote la distribución final del interior (ver Lecuona).

Ostentación y eclecticismo se evidencian con más fuerza aún en el mobiliario Aldao menciona que el padre de uno de sus aristocráticos protagonistas:

“Había hecho de su casa un museo, enriqueciendo, sin descanso, durante años, su colección de cuadros y muebles raros, de gobelinos, de mármoles y bibelots antiguos y modernos.” (Ver Aldao)

López ridiculiza el cambio que ocurre cuando el tío del protagonista de La Gran Aldea, muerta su despótica esposa, se casa con una jovencita. Entonces:

"(...) Todo el mensaje de los tiempos prehistóricos de Pavón fue modificado por un mobiliario moderno del más correcto gusto contemporáneo." (Ver López)

Los tiempos de Pavón eran "prehistóricos" (lejanos, anteriores a la verdadera historia); del menaje de aquellos tiempos ("que no variaba demasiado por la riqueza de sus moradores", Scobie) se pasó a la pompa fastuosa.

El tío Ramón demolió y construyó gran parte de la vieja casa, y cambió el mobiliario obteniendo: "(...) *todo el confort y el aticismo modernos*". El modelo era la casa de un extranjero (el señor Montefiori), italiano, mundano, elegante, cuya residencia:

"(...) revelaba bien claramente que el dueño de casa rendía un culto íntimo al siglo de la tapicería y del bibelotaje (...) todos los lujos murales del Renacimiento iluminaban las paredes del vestíbulo: estatuas de bronce y mármol en sus columnas y en sus nichos: hojas exóticas en vasos japoneses y de Saxe; enlozados pagódicos y lozas germánicas: todos los anacronismos del decorado moderno." (Ver López)

La imaginación de López se basaba, casi textualmente, en la crónica que en 1882, hizo El Nacional del casamiento Alvear-Elortondo, en la que se describe la casa (aún en pie) de Florida y Corrientes (sudoeste):

"Ocupan los rincones y nichos y paredes del vestíbulo, estatuas de bronce y mármol, estucos florentinos o de Roma: los lujos murales del Renacimiento; hojas exóticas y lindos vasos japoneses de Saxe; lozas del fetichismo pagódico y las faiances de los grandes señores germánicos. El enlozado es bellísimo. Las pinturas de estilo bizantino. El fondo de las paredes, en vez de oro tradicional, tiene un color suave, indeciso, que realzan los vívidos colores de los festones de flores en relieve, que adornan los entrepaños y cornisas. (...) Aquella es la selva artificial del confort." (Citado en Mujica Láinez)

En casa de Montefiori (como en la de los Alvear-Elortondo) las obras de arte eran signos de "educación y gusto artístico", lo que a su vez refería a "aristocracia". Por eso, en medio

"(...) del desorden más artístico que se puede imaginar (...) andaban todos los siglos, todas las épocas, todas las costumbres, con un dudoso sincronismo si se quiere, pero con el brillo deslumbrador del primer efecto." (Ver López)

Con la seguridad que le da la aristocracia por nacimiento, López ironiza:

"(...) en materia de chic -Montefiori- era un as de la aristocracia bonaerense, que no es tan fina conoedora del arte, como se pretende, a pesar de su innata suficiencia." (Ver López)

Vuelvo a la casa de Alfredo Ríos:

"cargada de adornos con grandes y pesadas cortinas en las puertas, lujosos muebles, profusión de cuadros y bronce, lucida cristalería en los aparadores, (...) una impresión fuerte de pesadez, de aglomeración excesiva (...) nada de mérito a pesar de su precio." (Ver Villafañe)

Wilde, en Vida Moderna, ironizó sobre el cambio:

"¡Soy completamente feliz! (...) no tengo ni un bronce, ni un mármol, ni un cuadro antiguo ni moderno; no tengo vajilla ni cubiertos especiales para pescado, para espárragos, para ostras, para ensaladas y para postres; ni centros de mesa que me impidan ver a los de enfrente; ni vasos de diferentes colores; ni sala, ni antesala, ni escritorio, ni alcoba, ni cuarto de espera, todo es todo. Duermo y como en cualquier parte." (Ver Wilde)

Aquí el testimonio de Huret:

"(...) en los salones se ven mobiliarios estilo Luis XVI puro (...) se ven iguales decorados que en las casas parisinas, iguales copias de las obras de arte antiguas, iguales preferencias de ciertos estilos, la misma precaución en la elección de los mil detalles del mobiliario, encajes, cojines, bordados, sederías antiguas (...) El gusto por los placeres sencillos ha desaparecido. Se necesitan fiestas suntuosas, bailes y soirées que asombren y halaguen a los invitados." (Ver Huret)

En 1887 en el remate del moblaje del ex ministro de Hacienda de la provincia de Buenos Aires, Eulogio Enciso, Ballini, Muro y Cía. describen todos los estilos: desde el Renacimiento francés hasta sala japonesa, sin

faltar los Luises XIV y XVI. En la casa de A. Leloir, Galarce, anota 26 habitaciones amobladas en “estilo moderno”; identifica un comedor “Francisco I”, pero el resto, asombrosamente, “no tiene estilo determinado”. En La Casa, Mujica Láinez recreó una mansión de 1883: el cielorraso del comedor es una pintura italiana con doce figuras, hay, además, una estatua francesa de la hija del faraón recogiendo a Moisés, un tapiz (“El Rapto de Europa”), un cuadro con los bárbaros asolando Europa, una estatua de Guillermo Tell, relojes de pie, vasos para plantas, arañas y un sin número de adornos menores. Esto permite inferir que la referencia literaria inspiraba la elección, junto con el carácter extraordinario, curioso (que dio lugar a más de una extravagancia) de algunas piezas: mobiliario oriental en papel mâché, panoplias corazas renacentistas. Los objetos de arte desempeñaban la función de objetos “de hablar” (en la década del 50, en el siglo XX, se hicieron comunes en EE.UU. los *objet to talk*, destinados a romper el hielo de las reuniones, proporcionando temas para conversar). Muchos artistas y comerciantes del arte vinieron a Buenos Aires atraídos por este consumismo artístico. El Comité de la Cámara Italiana de Comercio, en *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (1898) señala la invasión de artistas italianos (también la hubo de franceses) ocurrida entre 1886 y 1891, la que:

“inondo le case dei ricchi argentini e dei molti italiani arricchiti di tele piu o meno autentiche.”

Y agrega:

In quel periodo gli argentini que imparata la via di Parigi, trassero de la mobile magnifiche, e vazi, e statue e bronzi e antiquari audaci fecero affari d’oro.”

La burguesía comercial, entre la que se encontraban muchos hijos de inmigrantes (como Carlos Pellegrini) siguió los gustos de la plutocracia argentina, a la que se sumaba. Dicho con palabras de Wilde, se trataba de una “necesidad imperiosa de aparecer” que dominaba todo. El arte, más que un bien de uso, de contemplación y goce, era un signo de situación social.

6. LA FUNCIÓN DEL ARQUITECTO

“La emigración se acumula y el arquitecto aparece (...) el ingenio de los arquitectos se pone a contribución para construir villas, quintas, mansiones.” (Ver Sarmiento)

El cambio tipológico giró alrededor del hotel parisiense, la casa lujosa fue considerada un objeto de arte y la arquitectura, más que una actividad práctica, una actividad artística. El arquitecto-artista es una necesidad, necesidad inexistente en el período anterior, cuando lo que se necesitaba era un constructor.

En 1871, el arquitecto A. T. Buttner se lamentaba:

“En Buenos Aires se tiene la infeliz idea de que cada uno puede ser arquitecto.”

Gálvez anota:

“Antes bastaron los maestros albañiles, ahora, pero recién ahora, se ocurre al arquitecto y la decoración; distribución, aire, luz, son estudiados científicamente.” (Ver Gálvez)

En 1886, la creación de la Sociedad Central de Arquitectos indica un autorreconocimiento profesional y una cierta aceptación social. Según el censo habría alrededor de ciento veinte arquitectos (de los cuales solo cuarenta y siete figuran en la Gran Guía de 1886 de Kunz). En 1916 Christophersen recuerda que en esa época :

“El profesional era aún un injerto extraño en los hábitos y en las costumbres que por tradición solo conocían al antiguo maestro de obras.” (Ver Christophersen)

Diarios y revistas de interés general discutían la arquitectura; la única dedicada al tema, la Revista Técnica (1895) estaba sumida en problemas de ingeniería y trataba a la arquitectura con timidez, aunque se quejaba de la escasez de arquitectos (había novecientos noventa y seis de los cuales sesenta y seis eran argentinos) y de la inadecuación de los programas para su formación. Los mismos arquitectos contribuyeron a formar su imagen de técnicos: Juan A. Buschiazzo figura, aún en sus propios álbumes como *ingegnere* y su título en la Municipalidad es el de Ingeniero Director. Además, en sus escritos (publica en los Anales de la Sociedad Científica) acentúa la relación arquitectura-higiene-comodidad; la componente artística se reserva para el “ornato”. Al reclamar mayor jerarquía para la profesión en la Municipalidad (1881), Buschiazzo dice:

(es función del arquitecto) *“proyectar plazas y paseos públicos, el embellecimiento de edificios ya construidos, proyectar y construir otros edificios monumentales alrededor de nuevas y grandiosas plazas...”* (citado en Córdoba).

Aquí la referencia a lo artístico está en “embellecimiento”, “monumental”, “grandioso”. Por esas razones el arquitecto será necesario para proyectar viviendas “de apariencia”. Pero cuando Buschiazzo argumenta a favor de la reglamentación municipal, su discurso es más cientificista, con una gran preocupación por la higiene. Una y otra vez razonará a favor de la solidez y de la higiene; aunque en un párrafo plantea el problema estético, termina criticando los desajustes en nombre de los valores sanitarios:

“No existe entre nosotros el gusto por la buena arquitectura y si se exceptúan a algunas personas ilustradas -se dirigía a Torcuato de Alvear- en general no se aprecia el mérito artístico de las construcciones y es por eso que vemos en esta ciudad tantos edificios llenos de adornos ridículos -sus obras están llenas de decoración- desproporcionados, sin carácter, sin estilo, casas con fachadas suntuosas y patios miserables y sucios rodeados de habitaciones húmedas, mal ventiladas.” (Citado en Córdoba)

El deber de la autoridad es fomentar “gusto por las bellas artes” y controlar la “sólida y la estética”.

Si comparamos la presencia social del médico y su absoluta autoridad sobre el discurso médico, comprenderemos la poca presencia del arquitecto como artista, quien, además, no contaba con una teoría sólida para exponer sumido como estaba en las actividades de un eclecticismo superficial. Esto cambió a partir de 1900, pero entretanto es el comitente, política y económicamente poderoso, “educado”, “ilustrado”, quien desarrolla la idea de la arquitectura. En los períodos se repetían los conceptos de la “gente ilustrada”, entre la que predominan los abogados y los médicos. Estos últimos, como higienistas, tenían una idea muy clara de lo que la arquitectura debía ser y estuvieron presentes en las grandes programaciones de fin de siglo, por ejemplo, en la Plata. La situación del arquitecto oscila entre la del alarife constructor y la del artista. El cliente ilustre retuvo, hasta principios de siglo XX, casi toda la autoridad “arquitectónica”, exponiendo indicaciones y preferencias y dando, si era necesario, órdenes. La imagen del arquitecto y la del ingeniero se confundían. Las oficinas públicas a cargo de tareas arquitectónicas se llamaban “de ingeniería”: en 1875, Arquitectura era una subdivisión de la Sección Obras Públicas del Departamento de Ingenieros de la Provincia; cuando el Departamento Nacional de Ingeniería se transformó (1898) en Ministerio de Obras Públicas, Arquitectura formó parte de una Dirección General de “Vías de comunicación y Arquitectura”. La arquitectura se enseñaba en cursos de la carrera de ingenieros, siendo muy común la denominación ingeniero-arquitecto. Tres de los cuatro primeros títulos de arquitecto que se expiden en 1878 (a Ernesto Bunge, Juan Buschiazzo, Juan Burgos y Enrique Aberg) se dan a ingenieros.

Poco a poco se le reconoció al arquitecto el dominio del “arte arquitectónico” (y muchas veces esto se referiría a la “cosmética arquitectónica”). Dos hechos aceleraron, este reconocimiento: en el modelo cultural europeo el arquitecto tenía un rol claro y definido, y la cantidad de arquitectos formados como tales aumentó con la inmigración de muchos europeos y con la formación de arquitectos argentinos en Europa.

Al mismo tiempo las apetencias “artísticas” de la clase dirigente reclamaban una función más especializada del arquitecto. Cané escribió (1885) a Torcuato de Alvear.

“El arquitecto necesita estar sostenido por el gusto del público (...) No, no pido Pericles en Buenos Aires y aunque los pidiera sería difícil que me los sirvieran. Pero es legítimo que cuando el señor Salas o el señor Chas deseen hacer una casa, encuentren arquitectos un poco más inspirados que aquellos que levantan las actuales mansiones de esos honorables ciudadanos.” (Citado en Beccar Varela, 489)

Ciudadanos honorables, pero “incultos”, quería decir Cané; si hubiera Pericles (gente que como Cané hubiera leído a Vitrubio, a Viollet Le Duc y a Garnier) los arquitectos tendrían una guía clara y precisa: los hombres ilustres e ilustrados sabían lo que querían.

7. LA COMPLEJIDAD TÉCNICA

En medio de los cambios de partido, la tecnología impuso otras modificaciones: hierro y acero, perfiles laminados que reemplazaron a las vigas de madera dura; ladrillos cocidos unidos con mortero de cal; revestimientos de papel, azulejo y cerámica; cemento; pizarras y cinc; iluminación de gas, primero, luego eléctrica (primer ensayo en Buenos Aires: 1882, año en que se establece el servicio en la Plata; instalación definitiva: 1883); reemplazo del fogón por la cocina “económica” de hierro fundido; aguas corrientes y cloacas (saltos d'eaux, bañeras e inodoros); chimeneas que sustituyen a los braseros.

Elvira Aldao de Díaz memora como, en su casa de Rosario, frente a la Plaza y en uno de los primeros edificios de dos plantas de la ciudad, (hoy Consejo de Ingenieros), se efectuaron cambios luego de un viaje que efectuara a Europa:

“Volvimos -mi marido y yo- con diez nuevas ideas que sus padres aceptaron sin esfuerzo (...) la instalación completa de un cuarto de baño que trajimos de Inglaterra, con la bañera y el nicho para el baño de lluvia, forrados en madera fina, en dos tonos combinados. Fueron en Rosario los primeros cuartos de baño -y en estilo inglés-, lo que era un enorme salto instalados junto a los dormitorios, haciendo posible bañarse en invierno.” (Ver Aldao Díaz)

Desde el decreto de Urquiza del 2 de septiembre de 1852, “la desinfección del aire y de las aguas” eran función de la Municipalidad. En 1870, el ingeniero Balteman planificó el saneamiento de Buenos Aires. Hasta 1880 el agua se obtenía de cisternas, pozos y aguateros ambulantes. Ninguno de estos métodos era higiénico. Entre 1885 y 1895 se instala un sistema de provisión de agua, construido por el ingeniero F. Lavalle, que capta el agua del río y la bombea (en el edificio que hoy ocupa el Museo Nacional de Bellas Artes), hacia el norte de la ciudad, cosa que contribuyó al desarrollo de esa zona. En 1887 de un total de 36.918 casas, 2.495 no tenían agua, 25.939 se surtían de aljibe o pozo y 8.484 disponían de agua corriente (de las cuales 5.753 estaban en la zona antigua y 1,741 en la zona norte). Para 1904 el 57% de las casas contaba con servicio de agua corriente, un 40% tenía pozos, mientras que un 1,2 % seguía con aljibes, quedando aún algunos aguateros.

Ya en 1854 la Enciclopedia Británica habla de un baño de vapor económico y, a fines de 1880, se discute en EE.UU. la preeminencia entre la ducha y la bañera (Giedion). En EE.UU, y en Gran Bretaña se desarrolló la tecnología y las costumbres que llevarían a la instalación fija de cuarto de baño. Aunque en EE.UU. en 1895 cinco de cada seis ciudadanos no tenía baño, existían desde 1880 baños capaces de ser llevados, como parte del mobiliario a cualquier habitación (es el caso de Elvira Aldao de Díaz), disimulados como muebles de estilo. La prédica higienista convenció poco a poco a fabricantes y clientes. En 1883, en la Exposición de la Higiene de Berlín, se presentó un baño popular con duchas de agua caliente. Para uso doméstico había unidades compactas con ducha, bañera, depósito y cortinas. Para 1890 terminó el proceso que Giedion llama de “lo nómada a lo estable”, y los artefactos sanitarios se incorporan como elementos fijos a la construcción. En Gran Bretaña se recomienda calurosamente el uso de inodoros a pedestal *rim flushing machine* o *wash*. Desde 1880, Buenos Aires adoptó rápidamente los nuevos elementos; el 13 de enero de 1892, se leía en La Nación:

“Solo el que tiene hechas en su casa las cloacas domiciliarias, puede apreciar el adelanto higiénico, el perfecto aseo, la comodidad absoluta que representa esta ingeniosa cuanto sencilla invención del arte sanitario. No más intactos sumideros, no más pozos ciegos, no más carros atmosféricos, no más contaminación en el suelo en que se vive. Todo, todo se va lejos, muy lejos, acompañado de una corriente de agua fresca y limpia, ¡Cuánto adelanto! Antes bebíamos el agua en comunicación con las primitivas cisternas; después, cuando tuvimos agua libre de poluciones, seguimos respirando el aire viciado por las emanaciones de inmundos depósitos.

Hoy todo cambia. La descarga de esta montaña de desperdicios que Buenos Aires produce diariamente, se hace allá, en el seno del estuario platense, diluyéndose en toneladas de agua que el viento bate. ¡Que venga Pettenhoffer y me trace la evolución de un microbio que acaba de hacer el viaje de Berazategui por la cloaca máxima y ha caído en una juguetona ola que lo zarandea y lo ventila!.”

Hasta 1900 el baño fue un lujo; se seguían usando letrinas separadas de los -cuando los había- cuartos de baño, pero para 1910 su uso estaba generalizado.

El baño necesitó de un nuevo recinto costoso, donde se ubicaban la bañera, el lavabo, a veces un baño de asiento de cinc o de hierro fundido esmaltado, la ducha y el inodoro de sifón y pedestal. En esto no se siguió la moda europea, que hasta mediados del siglo XX continuó separando el WC de la “sala de aguas”. La ducha se hizo de uso común, corno en EE.UU, mientras que en Europa solo se impuso después de la Segunda Guerra Mundial; pero se incorporó el bidet, que no tuvo éxito en EE.UU.

Para fin de siglo, el bañarse en una pieza del fondo luego de una complicada preparación de -entre otras cosas- el agua caliente, y el aseo cotidiano en el dormitorio, con la jarra y la jofaina, fueron remplazados, por lo menos, con el cuarto de baño con bañera y lavabo. Las bacinillas para los dueños de casa y la letrina abierta para los sirvientes se cambiaron por el cuarto de baño moderno. Este ocupó un lugar interior en las casas y alteró así la composición general. (Lecuona).

Sin embargo, la higiene preocupó más en el diseño de “casas para pobres” que en el de las casas para ricos. En 1883, S. Forster Murphy edita en Londres *Our homes and how to make them healthy*, abogando por

una arquitectura basada en “principios científicos”. Recomendó: 1) no usar materiales porosos; 2) controlar la evacuación de residuos; 3) máxima sequedad; 4) máxima iluminación natural (“es la belleza principal”); 5) máxima ventilación natural; 6) abundante provisión de agua pura. Esta llamada a la sensatez no conmovió a las poéticas arquitectónicas, obsesionadas por los estilos, que la publicación citada no ataca:

“Cualquier estilo o fase de la arquitectura que se elija (...) sus formas, proporciones y detalles deben someterse a la prueba de ajuste y conformidad a las leyes de la ciencia sanitaria.”(Ver Forster Murphy)

La ciencia positiva no podía decir nada sobre la estética:

“usar todo lo mejor del pasado, (...) adoptar libremente e incorporar todo lo valioso de las invenciones y descubrimientos del presente (...) la arquitectura del futuro será ecléctica, si ha de ser algo.” (Ver Forster Murphy)

El progreso del siglo se evidenció en la tecnología, que evitaba trabajos (que la clase alta no realizaba) augurando una vida más descansada.

8. REFLEXIONES DE LA ÚLTIMA PÁGINA

1) La convergencia de hechos políticos (organización y manejo del gobierno, nacional y municipal); económicos (la explotación de la riqueza ganadera, la transformación de los bienes inmobiliarios de bienes de uso a mercancías, el control del sistema crediticio, el lucro basado en el déficit habitacional); demográficos (el rápido aumento de la población producido por la inmigración); sociales (mayoría de extranjeros en la ciudad, el acceso de comerciantes a la aristocracia oligárquica y plutocrática, cuando aún la oligarquía no se había consolidado como aristocracia); ideológicos (la vigencia del progresismo enemigo de la tradición, la importación acrítica de la cultura europea); hechos todos que tuvieron como protagonistas principales a los descendientes de la antigua clase “patriarcal” y a los inmigrantes enriquecidos. En estas circunstancias se tejen las condiciones de existencia de una arquitectura doméstica que satisfizo preferencialmente necesidades de significación (el buen gusto artístico denota buena situación social: exhibamos buen gusto y demostraremos nuestra situación social) y que adoptó como modelo el hôtel privé francés.

2) Estas viviendas estaban destinadas a otorgar seguridad social: en momentos de extrema fluidez social, era difícil saber quién era quién, sobre todo con respecto de los recién llegados. Como indicadores de status, las casas eran instrumentos necesarios para el desarrollo de relaciones sociales, políticas y comerciales.

3) Según las evidencias recogidas, como espacio existencial, el hotel privado parece tener un bajo grado de “domesticidad”, no es vivido como un ámbito amable, conocido y simbólico del universo, sino que aparece como algo “misterioso”, “autoritario” (y en algunos casos siniestro), sobre todo para los niños.

En las memorias las casas patriarcales son recordadas como “familiares”, “acogedoras”, “seguras”, “centrales” (el mundo externo agresivo, desconocido y amenazador, queda afuera), mientras que los grandes hoteles son incomprensibles, con lugares “altos”, “oscuros”, “amenazadores”, casi como el espacio exterior del mundo desconocido. Tienen, sin embargo, ámbitos brillantes y resplandecientes en ocasión de recepciones, en los que los niños deambulan como extraños. Hay espacios de accesibilidad restringida y lugares nunca visitados. En los mapas mentales siempre aparecen zonas desconocidas. Algunas áreas son reductos de domesticidad: los dormitorios, la antecámara de la abuela, los cuartos de servicio.

4) Quienes no solo dan existencia económica a las necesidades sino que especifican las propiedades de la solución arquitectónica, son, hasta comienzos del siglo XX, los comitentes “ilustrados e ilustres”, mediante la adopción de modelos europeos. El arquitecto participa más y más en esto sin abandonar la adopción de los modelos elegidos.

5) La idea-fuerza del progreso, el progresismo practicado en otras áreas se agota, arquitectónicamente hablando, en la incorporación de nuevos sistemas complementarios mecanizados; pero el modelo arquitectónico adoptado ni siquiera pertenece a las vanguardias europeas, sino que es conservador y, a veces, francamente reaccionario. La prédica científicista se mantiene cuidadosamente apartada de la problemática artística y, menos aun, incursiona en el campo de la estética.

Agradezco a todos quienes colaborando en este trabajo lo hicieron posible, docentes y alumnos de la Cátedra de Historia de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Referencias Bibliográficas

- Aldao, Martín, Escenas y perfiles, Buenos Aires. 1903
Aldao de Díaz, Elvira. Recuerdos de antaño. Buenos Aires. 1931
Alvarez, J. S. (seud Fray Mocho). Cuentos (ed. Orig. 1903), Buenos Aires. 1904
Batolla, Octavio C. La sociedad de antaño. Buenos Aires. 1908
Beccar Varela. Adrián, Torcuato de Alvear. Primer Intendente de la Ciudad de Buenos Aires. 1926
Bioy Casares, Adolfo, Antes del 900. Buenos Aires
Bourde, Guy. Buenos Aires: urbanización e inmigración. Buenos Aires, 1977
Calzadilla, Santiago. Beldades de mi tiempo, Buenos Aires. 1900
Cané, Miguel. Notas e impresiones. Buenos Aires, 1901
Colmo. A. “El ambiente mofal en los países latinoamericanos” en Revista de Derecho, Historia y Política año XVI. noviembre 1918, Buenos Aires
Córdoba, Alberto O Buschiazzo, Juan A.. Buenos Aires, 1983.
Christophersen, Alejandro. Siluetas de antaño, en Revista C.E.A. N°10
Daireaux, Emile, Buenos Aires, études, París, 1887
Discépolo, Armando. “Babilonia”, Buenos Aires, 1925
Forster Mufphy, Shirley. Our homes and how make them healthy, Londres 1883
Galarce, A., Bosquejo de Buenos Aires, Buenos Aires. 1886
Gálvez. V. (Seud. Quesada. V). Memorias de un viejo (ed. orig 1882). Buenos Aires, 1942
García Mansilla, Daniel, Visto, oído y recordado, Buenos Aires, 1950
Giedion, Sigfried. La mecanización toma el mando. Barcelona, 1978.
Huret, Jules, (a) De Buenos Aires a Chaco. París (s.f.c.1911). (b) Del Plata a la Cordillera. París (s.f.c. 1911)
Ibarguren, Carlos. La historia que he vivido. Buenos Aires, 1955
Instituto de Arte Americano. Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UBA). La arquitectura de Buenos Aires. Buenos Aires. 1965
Koebel, W. H.. L'Argentine Moderne. París. 1909
Kunz, Hugo. Gran Guía de Buenos Aires. Buenos Aires. 1886
Latizna, Francisco. Censo General 1889. Buenos Aires, 1890
Lecuona, Diego, (a) “Hacia una teoría de la vivienda a través de los usos familiares”. Colección Summarios N°8, junio 1977. (b) El Círculo Militar en el Palacio Retiro. Buenos Aires, 1980
López, Lucio V., La Gran Aldea (ed. orig, 1884). Buenos Aires, 1980
Matamoro, Blas, La casa porteña, Buenos Aires, 1974
Mujica Láinez, Manuel. (a), Estampas de Buenos Aires. Buenos Aires, 1979. (b) La Casa, Buenos Aires
Ortiz, Federico y otros, La arquitectura del liberalismo. Buenos Aires. 1969
Ocampo, Victoria. Autobiografía: el archipiélago, Buenos Aires. 1976
Pereyra, A y Fernández Gómez, F; Guía Ilustrada de Buenos Aires. Buenos Aires, 1900
Planat Pierre. Hôtels Privés, París (s.f.c., 1880)
Scobie, James. Buenos Aires, del centro a los barrios. Buenos Aires. 1977
Sarmiento, Domingo F., Arquitectura doméstica. Buenos Aires. 1978
Rubeauf, Georges, Traité d'architecture théorique. París (s.f.c. 1900)
Vedoya, Juan Carlos. Don Torcuato y el Buenos Aires oculto, en, Todo es Historia N°60. Buenos Aires, abril 1972
Villafañe, Segundo. Horas de fiebre (ed. orig 1891), Buenos Aires. 1960
Ulla, Noemí, Encuentro con Silvina Ocampo. Buenos Aires, 1982

La investigación gráfica de este artículo fue llevada a cabo por la Redacción de Summa. Agradecemos la colaboración de la señora Marta Parra y del señor Enrique Castellano, de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la UNBA; de la señorita Magdalena García de la biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos, y del arquitecto Horacio Spinetto del Museo de la Ciudad de Buenos Aires. Reproducción fotográfica Julie Méndez Ezcurra

LA AVENIDA DE MAYO Progreso, modernidad, urbanismo

Arq. Rafael Iglesia

Detrás de toda intervención urbana, reflexiva y finalista hay una idea de la ciudad. Hay también motivaciones e intereses, pero estos últimos, expresables en lenguaje oral y escrito, necesitan encontrar una forma que permita la materialización de la acción.

LA IMAGEN: PROGRESAR

Las imágenes y formas que guiaron al primer urbanismo, desde el lejano oriente himaláyico hasta la Mileto de Hipodamo, nacieron de referencias al orden universal. Aclaro: las formas se referían daban, cuenta del orden universal en el que la ciudad se instauraba. La ciudad se lee como un texto, ha dicho Lefebvre. Ese texto da cuenta de muchas cosas, entre otras, de aquellas que el escriba -el urbanista o edil- quería comunicar.

En tiempos más cercanos, el urbanismo persiguió fines más utilitarios y más inmediatos, por lo menos en lo que llamamos la sociedad occidental. Este pragmatismo guió la acción de Sixto sobre Roma, en el siglo XVI. Entonces el Papa franciscano, con el propósito de que los peregrinos pudieran desplazarse de basílica en basílica sin inconvenientes, abrió calles como surcos que atravesaban el tejido urbano medieval, al mismo tiempo que las experiencias renacentista sobre la perspectiva alentaban los trazados rectos y los puntos de vista únicos. Según Giedion aquí se inaugura la urbanística moderna: funcional, compleja, despojada de simbolismo.

Y así vamos a parar a la palabra “moderno” Sixto V abrió calles para guiar mejor el andar peregrinante; siglos más tarde, el Barón de Haussmann hendió al París medieval con idénticos propósitos de facilitar el traslado entre barrio y barrio: de gente, de mercaderías, de tropas. Esto es ya urbanismo moderno, como el mismo Giedion lo afirma.

Pero la “modernidad” de Sixto V se practicó sobre una ciudad sin industrias, en la que los problemas de hacinamiento no eran el resultado de la llamada Revolución Industrial, mientras que París, en pleno siglo XIX, es un excelente ejemplo de las rupturas y desajustes que los nuevos modos de producción han inducido en las metrópolis modernas. Por eso Françoise Choay pudo escribir “En este sentido, cuando Haussmann quiere adaptar París a las exigencias sociales y económicas del Segundo Imperio no hace sino una obra realista. Y el trabajo que emprende aunque sea una burla para la clase obrera, aunque extrañe a los estetas del pasado, aunque moleste a los pequeños burgueses expropiados y contrarie sus costumbres es, sin embargo, la solución más inmediatamente favorable a los dirigentes de las industrias y a los financieros que son a la sazón los elementos más activos de la sociedad (...) Se puede definir esquemáticamente este nuevo orden por un cierto número de caracteres. En primer lugar la racionalización de las vías de comunicación, con la apertura de grandes arterias y la creación de las estaciones de ferrocarril” (Choay, 14). A lo que sigue la creación de grandes parques y la construcción de nuevos sistemas de aguas corrientes, cloacas e iluminación.

He aquí los primeros trazos del perfil de la ciudad moderna, cuya imagen sería transportada a la Argentina en medio del impulso modernizador de la Generación del Ochenta.

Tiempo antes, cuando Sarmiento reflexionó sobre la ciudad en nuestro país, colocó en paralelo con su Civilización y Barbarie al Campo y la Ciudad; y hablando de la ciudad enfrentó a la ciudad hispánica, colonial, con la ciudad moderna, europea o norteamericana.

José Antonio Ande, cuando rescata la imagen de la vieja Buenos Aires, se preocupa por aclarar que los lectores, al conocer lo antiguo, apreciarán en su verdadero valor (por lo que hoy ven), el grado de progreso e ilustración a que hemos alcanzado.

Los viajes del sanjuanino le han llevado hasta las más grandes ciudades europeas y norteamericanas, vuelve con los ojos llenos de un dinamismo que muchas veces le oculta los aspectos más ruines de las aglomeraciones urbanas del siglo XIX, aquellos que tan bien denunciaron Owen, Fourier, Carlyle y Engels. De todos modos, la Argentina de después de Caseros, cuya clase dirigente se montaba sobre la idea de Progreso, cuando pensó en ciudades tuvo dos imágenes polares: la ciudad colonial, hispánica y patriarcal - a superar- y la ciudad progresista, liberal y europea (donde europea quería decir, sobre todo, francesa).

La ciudad colonial fue criticada por Sarmiento y cronicada por Wilde en “Buenos Aires desde setenta años atrás” (1881). El primero no ahorró acusaciones:

“La casa de azotea pierde su autoridad y empieza a ser indigna de la morada de un pueblo libre (...) toldo, rancho, casa de azotea, son formas plásticas del salvaje” (1879).

En bloque, condenaba a la ciudad colonial, invocando aún a la libertad. La mayoría de los críticos no distinguía entre vida urbana y situación política: la ciudad virreinal era propia de la opresión y además, como lo aseguró García Mansilla estaba llena de adesios, era baja, de calles angostas... *“El conjunto mareaba como una pesadilla”*.

Parece que ésta era la idea predominante aún. Y en una revista tan inclinada a la historia, como la “Revista de Buenos Aires”, el joven Adolfo T. Buttner, comentaba: *“Nuestro deseo sería ver desaparecer esa cuartería de tejas -la ciudad colonial- que no sirve sino para hacernos recordar el tiempo de los españoles, puesto que a ellos es á quienes debemos tan novelesca arquitectura.”* (Buttner, 143).

Por el otro lado, la ciudad moderna era la respuesta urbana lógica a una ideología que desde tiempo atrás se agrupaba alrededor de la idea del progreso. “Progreso” es una palabra clave, repetida una y mil veces justificando todo tipo de acciones. Pienso que la actitud progresista tomó cuerpo cuando Francis Bacon en su “Novum Organum” (1620) imaginó un mundo que avanzaba en conocimiento y en acciones a medida que el tiempo transcurría: *“La humanidad es como un hombre que nace y va creciendo y desarrollándose (...)”* y así como esperaríamos de un anciano un mayor conocimiento de las cosas que de un joven, del mismo debemos esperar de nuestro tiempo mejores cosas que de la antigüedad. De allí que el hombre moderno posea mayor sabiduría y se halle más cerca de la verdad que los antiguos, ya que la verdad es hija del tiempo. Esa idea, que le permitió al filósofo inglés soñar con veloces barcos sin velas y con asombrosos navíos aéreos, reemplazó la idea del transcurso del tiempo como un camino u oportunidad para llegara una meta, vieja idea judeo-cristiana donde la meta era buena o mala según el trabajo y el empeño puestos en el recorrido de la historia. La idea de progreso en su forma más reductiva, aseguraba el resultado positivo debido solo al transcurrir del tiempo. El tiempo no era ya una condición necesaria para mejorar, sino la condición suficiente. De allí que “progreso” era avanzar para bien, no implicaba ni derrotas ni deterioros.

Eduardo Wilde sintetizó esta idea en una frase:

“La luz del progreso tiene que verificarse forzosamente y el progreso está en todo”,

frase donde puede oírse el eco de Spencer:

“El progreso no es un accidente sino una necesidad”

Lo mejor de Buenos Aires, quiero decir quienes detentaban el poder político, económico y social, se agrupó en el Club del Progreso, fundado por Diego de Alvear a la caída de Rosas y cuya segunda sede estuvo, justamente, en la Avenida de Mayo recogiendo la palabra que ya Echeverría había entronizado en su “Dogma Socialista”.

Dentro de la fuerte idea del Progreso se alojaba la idea de lo moderno. Moderno era aquello que ajustándose a los tiempos, acompañaba o daba cuenta del Progreso. Quiero ahora analizar qué era lo moderno en materia de urbanismo.

Desde comienzos del siglo XIX, hubo observadores que señalaron las deficiencias urbanas producidas en las grandes ciudades europeas: el hacinamiento, la insalubridad, el caos formal, la segregación social. Desde Dickens hasta Marx y Zola, la ciudad europea decimonónica fue duramente criticada. París y Londres eran los ejemplos más comentados y se transformaron en el emblema de la ciudad del presente, moderna por actual. Pero cuando la palabra moderna adquiere la connotación de deseable, cuando se hace paradigmática, no puede aplicarse así como así a ciudades existentes: refiere a elementos o a porciones de ciudad que metafóricamente aluden a los paradigmas.

Choay nos habla de dos tipos de modelos: el progresista, que ella arma a partir de Owen, Fourier, Richardson, Cabet y Proudhon y que caracteriza como individualista, tipológico, racionalista, tecnocrático:

“Un cierto racionalismo, la ciencia y la técnica deben permitir resolver los problemas planteados por la relación de los hombres con el mundo y de los hombres entre sí. Este pensamiento optimista se orienta hacia el porvenir y está dominado por la idea del progreso.” (Choay, 21).

Este modelo es higiénico (Richardson) funcional (Fourier), ahistórico (Considerant) autoritarista y eficiente. Tiene como elementos al boulevard, los grandes parques, la red vial pavimentada, la diferenciación funcional. Choay construye su segundo modelo a partir de Ruskin y Morris y lo denomina “culturalista”. Es un **modelo holístico** (unidad: la ciudad), orgánico, que evoca la “bella unidad perdida” y que maneja como emblema a la ciudad medieval.

“Se postula la posibilidad de hacer revivir un estadio ideal y pasado, mediante un “regreso” a las formas de ese pasado. La clave de ese modelo no es ya el concepto de progreso, sino el de cultura.” (Choay, 28).

En la práctica, este modelo establecía límites al crecimiento, respetaba a la naturaleza y nostálgicamente respetaba a la historia. Abominaba de la geometría:

“dameros, y más dameros siempre dameros, un desierto de dameros... Estos dameros no son prisiones para el cuerpo sino sepulturas para el alma.” (Ruskin, 38).

Estética orgánica, falta de prototipos, antiindustrialismo comunidad democrática, historicismo. Estas son las características más destacadas del modelo culturalista (Choay), entre cuyos elementos morfológicos se cuenta el cinturón verde, los monumentos religiosos, las plazas cívicas.

En Buenos Aires, es el primer modelo el que prevalece, aunque hay quienes proponen reformas urbanas que se atienen o acercan, al segundo. Las propuestas para La Plata evidencian este hecho: Dardo Rocha, quien ha mirado con atención las ciudades europeas, crea un equipo "progresista", mecanicista, higiénico, geometrízante que traza la ciudad antes de conocer con certeza la topografía de su ubicación. Cuando Burgos propone un diseño distinto, más orgánico, más historicista, no es aceptado.

La ciudad progresista, imaginada dentro del gran modelo liberal que encuadra a toda la sociedad, tiene precisas características urbanas: claro sistema vial (circulatorio); equipamiento higiénico (cloacas y parques); eliminación de tugurios. Uno de los principales elementos morfológicos de este urbanismo es el bulevar.

Cuando las grandes ciudades europeas crecieron desmesuradamente, desde fines del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, las primeras operaciones urbanas fueron cirugía directa: la apertura de calles.

La demolición de murallas permitió crear bulevares de cintura y los barrios más congestionados fueron atravesados por calles nuevas.

Así como la Plaza Real había sido el elemento urbano más destacado del siglo XVII, sobre todo en Francia, ahora es el turno de los bulevares, anchas avenidas arboladas que henden el viejo tejido urbano.

Bajo Luis Felipe el conde de Rambuteau ensancha la calle que hoy lleva su nombre en medio de otras acciones que se llevan adelante puntualmente, sin planes previos. Cuando Luis Napoleón sube al poder, tiene una idea clara de como convertir a París en una ciudad-metrópolis capital moderna (Sica) y su modelo es el modelo "progresista". El Barón de Haussmann se encarga de la tarea: apertura de calles pasantes, sistema de bulevares y carrefours, equipamiento sanitario. Llevar adelante estas acciones hacen necesaria una estructura administrativa centralizada, que Haussmann, Prefecto de París, monta como un reloj y donde coloca destacados técnicos.

En 1846, Sarmiento se había asombrado con los bulevares parisinos. Para 1880 no es aventurado conjeturar que la imagen del París haussmaniano era la que prevalecía entre la gente ilustre de Buenos Aires. Llanes señala que ya en 1869, el doctor José Marcelino Lagos concibió un trazado urbano de Buenos Aires abriendo avenidas y diagonales con plaza, y que en 1872 Carlos Carranza y Daniel Soler proyectaron una gran avenida de cincuenta metros de ancho que iría desde Plaza de Mayo hasta la de Once de Septiembre (Llanes, 30, 31). En 1892, Thomas Turner conjeturó:

“Un argentino visita París; ve algunos de los magníficos y estratégicos bulevares de Haussmann, y siente el deseo inmediato de ver a su ciudad natal embellecida de una manera semejante. Su influencia es poderosa y sus visionarios diseños cautivan la imaginación de sus compatriotas que, si no otra cosa, son buenos imitadores”

Esta conjetura es por demás verosímil y podemos admitir que fue París, el París del Segundo Imperio, el icono sobre el que se construyó la imagen del nuevo Buenos Aires.

Otro motivo: en el otro extremo del diferencial semántico entre ciudad moderna y ciudad colonial, ésta es mirada con desprecio. Cané (que pudo ser el argentino al que alude Turner), escribió:

“En fin, constestémonos en nuestros nietos; dentro de cien años los ojos de nuestra espíritu (...) no verán en pie una sola casa, un solo ladrillo de los que hoy forman esa mole sin arte, sin perspectiva, sin belleza y sin carácter que se llama Buenos Aires”.(Cané, 78).

Progreso, modernismo, imagen urbana francesa, he aquí el encuadre ideológico de la acción que culminó con la apertura de la Avenida de Mayo.

Dice Miguel Rojas-Mix:

“El modelo ideológico es un a priori para relacionarse con cualquier nueva realidad o para abordar cualquier experiencia nueva (...) La clase que detenta el poder es mimética y procura imitar los valores de la cultura dominante” (Rojas-Mix, 74).

“Lo fundamental, sin embargo, es el sistema de preferencias y valoraciones que hace que se adopte teórica y prácticamente un determinado esquema; es decir, la forma en que se gesta el modelo: la función que esa ideología dominante le atribuye, y las formas que va encontrando y seleccionando, tanto en las circunstancias prácticas, como en las fuentes histórico-literarias y en particular en los cánones de los preceptistas.” (Rojas-Mix, 75).

Buenos Aires había cumplido, hasta 1880, una función comercial clara: la de puerto exportador-importador, y una función política confusa: la de ser simultáneamente capital de la Confederación y capital de la provincia más poderosa. A partir de la promulgación de la Ley de Federalización (6 de diciembre de 1880), tiene que adaptarse a cumplir con la función política de ser únicamente la Capital de la Nación, lo que implica una función administrativa cada vez más compleja. Los cambios morfológicos: edificios, paisajes, calles, plazas, monumentos, tendrán que responder a las nuevas funciones Y lo harán a imagen y semejanza de las metrópolis europeas modernas.

Desde la "periferia", Sarmiento ya había imaginado ilusionadamente esta mίrnesis:

“¿No es, sin duda, bello y consolador imaginarse que un día no muy lejano todos los pueblos cristianos no serán sino un mismo pueblo, unidos por caminos de hierro o vapores, con una posta eslabonada de un extremo a otro de La tierra, con el mismo vestido, las mismas ideas, las mismas leyes y constituciones, los mismos libros, los mismos objetos de arte?” (Sarmiento, 246).

Sólo le faltó agregar: las mismas ciudades. Practicar el arte a la europea terminaría por imponer el código de una poética única a todo el mundo. Se da al arte europeo un valor natural, para siempre y desde siempre. Pero en la situación histórica en la que vive Sarmiento, el destino final unitario no es ni siquiera el resultado de una integración natural universal, sino el fruto de una imposición de una cultura sobre otra. Imposición que en nuestro caso asegura el dominio de la iniciativa urbana. ¿Cómo? Primero se cosifica al modelo de la ciudad europea, se lo "naturaliza", dado desde siempre. Impuesto el modelo como "lo que debe ser", son los conocedores de ese modelo los que tienen autoridad para decidir sobre la ciudad. La gente común, criollos e inmigrantes no tienen autoridad (y ellos mismos los sienten así) para hablar (decidir) sobre urbanismo.

Sólo los "ilustres" conocen el qué, el para qué y el cómo. Avalados por el discurso científico de los higienistas, interpretan el código del urbanismo progresista. Admitiendo el modelo en bloque, saben que ciertas acciones urbanas producirán efectos convergentes con los intereses del grupo dominante, que cubren desde el mantenimiento del poder político y económico hasta la especulación personal en el mercado inmobiliario.

El conocimiento es poder. La plebe no tiene modelo alternativo; unos, los antiguos residentes, porque sólo conocen la ciudad "patriarcal"; otros, los recién venidos, porque vienen de las zonas más pobres de Europa, sobre todo de Italia rural (Maeder).

Quienes conocen el modelo son Don Torcuato y sus técnicos; ellos saben cómo es la ciudad progresista, natural (cosificada), tan deseable como inevitable.

La opinión pública apoya las reformas urbanas y admite que éstas sean llevadas a cabo por "los que saben", muchas veces inconsciente de que esto forma parte de un dispositivo de poder. El gaucho Anastasio el Pollo sólo puede oponer al nuevo mundo europeo, ironía, asombro e ignorancia. Aún sufriendo su extravagancia, acepta su superioridad. No puede decir no a la ópera, al Teatro Colón. No puede proponer otra acción, otro teatro, o lo que sea. No puede decidir, sólo le resta la pasividad.

EL FIN: MODERNIZAR

Buenos Aires debía ser progresista; por lo tanto, moderna. ¿Cómo expresar urbanísticamente esta modernidad? El modelo progresista indicaba los elementos: equipando (higienizando); abriendo avenidas. "Paz y administración" ha prometido Roca como frutos de su gobierno: en el, orden municipal -la comparación es casi inevitable-, busca su Haussmann. Lo encuentra en Torcuato de Alvear, nacido en la ribera oriental del Plata, hijo del ilustre general Carlos María. Roca creó la Comisión Municipal y pronto, en 1881, designa en ella corro presidente a Alvear.

Más tarde, creado el cargo de intendente, le corresponde a Alvear ser el primero, el 14 de mayo de 1883. Ocuparía este cargo hasta 1887, la muerte le llegó en 1890, cuando regresaba de Europa para hacerse nuevamente cargo de la Intendencia, invitado por Carlos Pellegrini.

"Embellecimiento e higiene", parecen haber sido los principales propósitos del urbanismo de Alvear (Budch Escobar, Beccar Varela) y así emprendió numerosas obras de saneamiento de arroyos (los terceros), de

equipamiento sanitario (hospitales, cementerios, aguas corrientes) y de embellecimiento (arbolado, ampliación de avenidas, plazas).

Los elementos de este urbanismo eran tomados del modelo europeo, que los arquitectos de Alvear, Juan A. Buschiazzi y U. Courtois manejaban con habilidad. Pero quienes llevan adelante el discurso, quienes tienen autoridad para interpretar el “código” de la “modernidad” urbanística no son los arquitectos o ingenieros, sino los hombres ilustres, investidos de autoridad intelectual y política. Son los Sarmiento, los Cané, los Groussac, los Rawson, los Wilde, en nuestro caso el propio Alvear quienes poseen la palabra sobre la ciudad. Ellos escriben y comentan el urbanismo no sistemático que infieren, por estudio y experiencia del modelo europeo. En las cartas que Cané envía a Alvear desde Europa en 1885, se pontifica sobre la ciudad. Son ellos quienes deciden qué es moderno en términos ya sea de las necesidades a satisfacer, de las propiedades que ha de tener la solución, o de los modos con que se logran las soluciones a partir de las necesidades originarias.

Una y otra vez se insiste en que los bulevares son condición necesaria de la modernidad urbanística. Sarmiento, aún opuesto a la idea de la Avenida de Mayo, pide paseos como los Campos Elíseos y bosques como los del Prado y el de Boulogne (cf. Sarmiento). Pide también “abrir dos o tres anchos bulevares para acabar con el último resto colonia; que le queda” (a Buenos Aires). Cané, desde Viena, pide bulevares anchos como los de París, Viena y Berlín.

En 1882, en carta a Bernardo de Irigoyen, al proponer la apertura de la Avenida, Alvear explicita sus propósitos: “embellecimiento e higiene”, sancionada la Ley de la apertura (4 de noviembre de 1884). “La Nación”, en su edición del 2 de septiembre de 1885, insiste en los objetivos de “saneamiento” e “higiene” y en la necesidad de resolver el problema de la circulación en el centro de la ciudad abriendo una avenida “a la manera de una aorta”.

Tanto Beccar Varela como Bucich Escobar han relatado los esfuerzos y las oposiciones que fue necesario realizar y enfrentar o superar para que Alvear llevara adelante su obra. El “Haussmann argentino”, como se lo ha llamado con frecuencia, se convirtió en ejemplo de administrador municipal, lleno de energía y constancia.

Carlos Pellegrini despidió sus restos en la Recoleta con estas palabras:

“Su obra fecunda está visible en todas partes y no olvidará Buenos Aires que lo vi un día, con pena verdadera, abandonar un puesto donde era difícil reemplazarlo, pues encarnaba en su genialidad excepcional toda la institución municipal, siendo a la vez pensamiento y acción, reformador y organizador (...)” (cf. Llanes, 19).

Mitre, desde París, escribió:

“Sentía por él, la gratitud que debe poseer todo argentino por los grandes servicios que él ha rendido a la patria, elevando su capital al primer lugar de las ciudades de Sud América” (cf. Llanes, 20).

Y al inaugurarse la Avenida de Mayo, en 1894, el intendente Federico Pinedo escribió a la viuda de Alvear, doña Elvira Pacheco:

“La Avenida de Mayo, proyectada y comenzada por la incansable y progresista iniciativa del ex intendente Municipal don Torcuato de Alvear, es hoy una realidad que aplaude con razón el Municipio de la Capital” “Si el atrevido pensamiento no hubiera surgido en un espíritu convencido y capaz de afrontar las dificultades quedan lugar las grandes empresas, la ciudad de Buenos Aires no contaría al presente con su amplia e importantísima vía pública, que a la par que señala uno de los más útiles y positivos adelantos edilicios, patentiza el grado de cultura que ha alcanzado” (cf. Llanes, 21).

He dicho que la Avenida de Mayo actuó como una *sinécdoque* de la ciudad moderna, representó al todo por la parte. Múltiples evidencias lo corroboran. Entre ellas, la siguiente:

“En estas noches ha podido observarse mejor que nunca, qué función importantísima ha venido a desempeñar la Avenida de Mayo en la vida de la ciudad. Ella representa otra civilización y evoca la imagen de lo que será el Buenos Aires del porvenir.” (“La Nación”, 17 y 18 de febrero de 1896).

Federico Rahola señala sus edificios “altos y majestuosos”, en contraste con el resto bajo de la ciudad (Rehala, 24); Arent la encuentra “extraordinariamente bella (...), la más hermosa de la ciudad” (Arcos, 73). Miguel Carie escribió, en 1901:

“figuraos un argentino que en los últimos cuartos de siglo sólo haya venido a Buenos Aires cada cinco o seis años (...) Marcha en un bulevard por donde era río; llegado a la plaza de la Victoria se encuentra con que fue todos los aspectos de su infancia, esas visiones que vinculan profundamente para

una vida entera, se han transformado. En un primer regreso la torre del Cabildo desaparecida; más tarde la vieja recoba, luego el Teatro Colón (...) y por fin, la Avenida de Mayo, que se abre ante sus ojos, tan inesperada, tan insólita, que parece inverosímil" (Cané, 23).

Con lo que ratifica la opinión de Turner (1892):

"Acaso la obra pública de mayor magnitud de que pueda enorgullecerse Buenos Aires, después de las muy importantes de desagüe, es la celebrada Avenida de Mayo".

Un recorrido rápido, que no vaya más allá de la Primera Guerra Mundial, demuestra que la Avenida cumplió con su cometido de significar modernidad, pero una modernidad referida a París; esa es la ciudad que la "imponente Avenida de Mayo", que es un ejemplo con su ancha calzada y sus veredas espaciosas sombreadas por hermosos árboles, le recuerda a Jules Huret y a Georges Clemenceau que la encuentra:

"Tan ancha como nuestros mejores bulevares, a los que se parece por el aspecto de los escaparates y a la decoración de los edificios".

José María Salaverría, concuerda:

"La Avenida de Mayo es la arteria principal. Tiene el corte de un boulevard parisino (...)"

Y Javier Bueno, ratifica: "La Avenida de Mayo parece un boulevard parisense".

Adolfo Posada, confiesa:

(Buenos Aires) *"en el primer momento me recordó a París, por la Avenida de Mayo".*

Concluyo con Santiago Rosarios:

"Buenos Aires, como todas las ciudades, además de calles innumerables, tiene una calle que se puede llamar La Calle. En unos sitios a esto se llama rambla, en otros boulevard, en otros el paseo o la terraza. Aquí es la Avenida de Mayo."

"Esta Avenida le Mayo es el sitio a donde se va a varar, véngase de donde se venga; es el cerebro de donde salen los nervios, es la central de teléfonos; es donde vive la araña en medio del telar, el punto a donde el forastero se encamina para orientarse cuando se pierde en el laberinto; es el motor que mueve la gran máquina."

"Allá vamos como todo el mundo y de allí empezamos a correr para darnos cuenta de dónde venimos".

Con Rusiñol se cierra el proceso semántico; el boulevard refiere a la ciudad moderna, la Avenida de Mayo refiere a París pero al mismo tiempo emblemata a Buenos Aires. A un Buenos Aires moderno, claro está. De ahí en más las referencias a la Avenida de Mayo mencionan a Torcuato de Alvear (aunque no inició la demolición -Crespo, 1888- ni vivía cuando se inauguró la Avenida -Pinedo, 1894), quien propuso la idea en 1882; a París (o por lo menos a los bulevares europeos) y a la ciudad moderna (lo que a menudo supone diatribas contra la ciudad colonial):

"La piqueta demoledora ha debido durante años abrir brechas en barrios sórdidos, servidos por callejuelas lóbregas, para trazar avenidas que pusieran en evidencia los monumentos públicos, sofocados por construcciones invasoras y densas desarrolladas como informes madrèporas(...) y el paisaje ha surgido como invocado por un demiurgo" (Schiaffino, 12).

"Romper con la colonial monotonía del conmensurado damero colonial (...) El progreso urbano de Buenos Aires se inicia con la vibración de un carácter que denuncia poseer fibras de acertada decisión: don Torcuato de Alvear (...) alto y ancho portal sin goznes, para que el pueblo de Mayo, precedido por las verdades de la historia, entrara a enfrentarse con las muchedumbres del futuro(...) ancho camino promisor abierto al porvenir." (Llanes, 124).

Estos ditirambos se repiten en épocas más cercanas:

"...en algún momento las ciudades dejan de ser un conjunto de puéblalos o un poblado que se expande con cautela, para volverse la imagen de sí mismas, la representación en la tierra de lo que van a ser. No sólo por la cantidad de manzanas, áreas cubiertas, cantidad de habitantes y densidad (...) también por las avenidas y más aún por el boulevard (...) de alguna manera Buenos Aires comenzó en 1895(...) Pero la avenida se construye luego con una celeridad que hoy parece milagrosa, y como los bulevares de Haussmann en París y como el Strand en Londres, inventa una ciudad nueva y se proclama eterna

(...) *Podemos imaginar a Buenos Aires sin la 9 de julio y sin las aragoneses, pero sin la Avenida de Mayo es una Buenos Aires anterior, mucho más simple, mucho más chata, mucho más colonial*” (Moro, 12 y sgtes).

“Marcó una nueva dinámica para la urbe que con ella renacía. Señaló las líneas de su crecimiento, impuso el tono y el ritmo adecuados a la época y al país” (Tenenbaum, 13).

Pero casi todos señalan, a la vez, que al lado de la Avenida queda una ciudad distinta, chata. Una ciudad a la que la Avenida no representa, ya que mira hacia un presente moderno que sólo se encontrará en el porvenir. Cuando el porvenir llegó, la Avenida de Mayo era ya vieja.

La medalla tiene otra cara. Si tomamos al pie de la letra lo de “Hausmann argentino”, quizá en el reflejo descubramos algunos aspectos del original.

Dice Lefebvre:

“El barón de Hausmann, hombre de este estado bonapartista que se erige por encima de la sociedad para tratarla cínicamente como botín (y no solamente como empeño de las luchas por el poder), reemplaza las calles tortuosas pero vitales por largas avenidas, los barrios sórdidos pero animados por barrios aburguesados. Si abre bulevares, si modela espacios vacíos, no lo hace por la belleza de las perspectivas, sino para cubrir París con las ametralladoras. El célebre barón no disimula sus intenciones. Más tarde se agradecerá a Hausmann el hablar abierto París a la circulación. Pero no eran éstos los fines y objetivos del urbanismo haussmanniano. Los espacios libres tienen un sentido: proclaman a voz en grito la gloria y el poderío del estado que los modela, la violencia que en ellos puede esperarse. Más tarde se operan transvases hacia otras finalidades que justifican de una manera distinta los ajustes de la vida urbana” (Lefebvre, a, 31)

LA ACCIÓN: URBANIZAR

Otros problemas señalaban, en 1882, a Buenos Aires como una ciudad de los tiempos modernos. Los higienistas lo denunciaron: el hacinamiento, la falta de salubridad, la bajísima calidad de vida que la inmigración agrava. La población de la ciudad creció vertiginosamente 77.787 habitantes en 1869 (49,5% extranjeros); 433.3175 hab. en 1887 (52% extranjeros); 663.854 hab. en 1895 (52% extranjeros); y 905.591 hab. en 1904 (43% extranjeros). En 35 años la población se multiplicó por cinco (en los primeros cincuenta años del siglo XIX la población de París se multiplicó por 1,9), las casas se incrementaron en un 4,2. Este fenómeno es de por sí desequilibrante de cualquier conjunto urbano, pero se agrava con la alteración de la composición social: los extranjeros recién llegados son mayoría y constituyen nuevos grupos sociales de artesanos y pequeños comerciantes.

La administración “progresista” inaugurada por Alvear responde, sin planificación alguna, mediante obras públicas que intentan adecuar a la Gran Aldea a su estado de metrópoli: se ensanchan calles para convertirlas en avenidas de 26 metros de ancho, se reglamenta la circulación:

“Las autoridades ponen su honor en la realización de la pieza maestra de este conjunto, la Avenida de Mayo”. (Bourdé, 97).

Se abren plazas, se mejoran los paseos públicos, se organizan los cementerios, se extienden las redes de aguas corrientes y de desagües cloacales.

El déficit habitacional aumenta:

“Los propietarios, aprovechando la creciente demanda de habitaciones comienzan (...) a alquilar cada pieza separadamente. Al fin del proceso se desemboca en el conventillo, inmueble de alquiler, donde se amontonan los más desprotegidos, los intolerantes recién llegados y los obreros (...) En los años 1880, más de un cuarto de la población sufre en los conventillos”. (Bourdé, 93).

Coche, Rawson y Wilde denuncian esta situación, que se agrava cada vez más, con hasta 10 personas viviendo en una misma pieza (promedios de habitantes por piezas de conventillo: 1881, 2,5; 1890, 2,6; 1904, 3,1), con insuficientes servicios sanitarios comunes. Según Carretero, casi las tres cuartas partes de la población llegó a vivir en conventillos.

“Observadores británicos señalan el contraste entre las lujosas residencias de la clase adinerada y los miserables conventillos llenos de inmigrantes”. (Lleva).

Esto da lugar a estas preguntas: ¿De qué acción urbana se trataba? ¿En que operación urbana se inscribe la apertura de la Avenida?

Lefebvre ha escrito:

“Del urbanismo de Haussmann ¿Qué decir? (...) Desgarramiento de París de acuerdo con una estrategia, deportación del proletariado a la periferia, invento simultáneo del suburbio y del lugar de habitación, aburguesamiento, despoblamiento y suciedad de los centros (...); acentuemos, sin embargo, ciertos aspectos de este pensamiento urbanístico. Se mueve dentro de la lógica inherente a la estrategia de clase, y puede llevar al límite esta coherencia racional que procede de Napoleón I y del estado absoluto. Haussmann tala en el espacio urbano, traza implacablemente líneas rectas (...) es ya el orden de la regla, del alineamiento, de la perspectiva geométrica. Una tal racionalidad sólo puede venir de una institución. Y tal institución sólo puede ser el estado ¡La institución suprema!” (Colabora, 115).

El modelo elegido por Alvear, ¿implica idénticos fines? ¿Acarreó iguales consecuencias?

Hagamos una nueva lectura de la Avenida de Mayo. He dicho que refería a París y a la ciudad moderna. También es un signo de una estrategia política y social.

Bourdé, concluye:

“El esfuerzo emprendido en materia de equipamiento es considerable. Aunque los primeros tranvías y los primeros faroles se instalaron en 1.870, las obras importantes se realizan en la época de la Federalización (...) Entre 1880 y 1930 se concretan: un vasto complejo portuario, la iluminación a gas y luego la iluminación eléctrica, la pavimentación de las calles, la apertura de avenidas, parques y plazas, los transportes colectivos, la red de extracción de agua y las cloacas, el servicio de vías públicas, los hospitales manteniendo las proporciones, es ésta una obra más importante que los grandes trabaras de Permiso de Londres en el siglo XIX.”

Pero:

“Las autoridades municipales eligen una distribución de las instalaciones, en el tiempo y en el espacio, conforme a los intereses de la oligarquía. Los barrios ricos y el centro reciben prioritariamente la pavimentación de madera o de asfalto, la iluminación eléctrica, el agua corriente y los servicios de limpieza. Los barrios pobres y la periferia son equipados más tarde y deben contentarse durante mucho tiempo con el empedrado”. (Botarse, 118).

HABITAR

El espacio que ocupó la Avenida, cortando por el medio a la manzana fue espacio de huertas, Jardines y patios. Llanes, el biógrafo más denodado de la Avenida, registra los nombres de los propietarios afectados por el tajo. Allí están los mejores apellidos porteños; los de más prosapia, como los Ezcurra, los Peña o los Estrada; los de más dinero, como los Anchorena; y los más patriarcales como los Dorrego, los Bosch y los Paz.

Imagino la vida sobria en estas casas de dos o tres patios, algunos alineados sobre un eje, rodeados de habitaciones; otros recostados sobre la línea divisoria de predios. Casas pompeyanas, con parras y jazmines, aljibes y puerta cancel.

Sobre ese espacio físico se trazó la calzada, a la que abrieron los nuevos y altos edificios.

La residencia privada unifamiliar no reapareció en la Avenida, las plantas bajas (razones de mercado y tendencias) se llenaron de negocios, restaurantes y cafés. Las plantas altas, de departamentos; hubo hoteles y tiendas y, por último, teatros. La vida urbana se animó en nuevos negocios, grandes tiendas como Gath y Chaves y a la Ciudad de Londres (presencia inglesa en la avenida francesa), joyerías, bazares, zapaterías, librerías y servicios fúnebres (todo de lujo y gran calidad). Vendedores ambulantes: floristas, avasallaras, barquilleros, heladeros; changadores, cocheros, lustrabotas, turcos baratijeros y mendigos.

Eso es lo que ocurría en 1896, en medio de la barahúnda de los coches de alquiler, los carrromatos, las victorias.

“Todo en una confusión indescriptible en medio de un ruido que ensordece y llena el aire: el traqueteo de las cabalgaduras, el remolino de las ruedas, los insolentes diálogos de los aurigas cambiados desde trono a trono bajo el áspero chasquido de las fustas”. (Arredondo)

En medio de demoliciones y nuevas construcciones en curso, ya se alzan...

“Atrevidas cúpulas, derechas y rectas en la enorme altura, acristaladas, apizarradas, rematando en la luminosa varilla de platino, después de coronar sus gallardos enláceles agujereados por centenares de ventanas que á la distancia les daban el aspecto de gigantescos palomares abandonados (...); fulgura la torre piramidal de un palacio cuyos cristales encendidos por los rayos del astro reproducen sus reflejos cambiantes y movedizos”. (Acercando, 182).

Hoy es cosa redundante insistir sobre lo español de la Avenida. Fue muy española al principio y luego provinciana. Mientras los de tierra adentro se maravillaban con la metrópolis porteña, los de tierra afuera discutían el teatro, la poesía y la guerra civil que los atormentaba.

La construcción del Congreso en un extremo, le dio a la Avenida sentido cívico al transformarla en eje que unía dos poderes del gobierno republicano y fue entonces lugar de cuanta manifestación cívica se produjo, festejos del Centenario (con presidentes extranjeros y princesas europeas); cortejos fúnebres célebres: el de Yrigoyen (1933), el de Alvear (1942), el de Evita y el del propio general Perón. Fue también lugar de manifestaciones religiosas y de los carnavales más divertidos que recuerda la ciudad.

Allí se localizaron muchos diarios, entre ellos los poderosos “La Prensa”, “Crítica”. El primero ocupa un palacio a la moderna, de fin de siglo, por lo tanto de un lujoso eclecticismo afrancesado; el segundo, ya moderno del siglo XX, se gestaba en un edificio art decó severo. Es que cuando el país se hizo moderno, ya la Avenida era, en su arquitectura y en su urbanismo, antigua.

La uniformidad ítalo-francesa de su arquitectura, había sido rota por algunas estridencias art nouveau (Hotel Chile, esq. con Santiago del Estero) y Secesión Vienesa (Casa de renta del Arq. Razenhoffer, al 700). Estos estilos sí que eran, a fin de siglo, lo moderno.

Luego hubo otras intrusiones en nombre de lo moderno: el palacio Barolo, en 1921 (Arq. Mario Palanti) a la altura del 1300; el remate en la esquina de la Avenida y Luis Sáenz Peña, en 1985 (Arqtos. Korn y Lopatín), ya totalmente posmodernista.

El Barolo fue y sigue siendo magnífico:

*¿Como descifrarte atrevido
y exagerante y misterioso
blanco elefante
retorcida pasión
de asombro multiforme?
Se va a caer...
Rápidos transeúntes
decían
cruzándose a la vereda de enfrente...
por si acaso...*

(Carlos Pierre, 1981)

Nadie cantó al gris edificio “postmodern”, pero hubo modernos que soñaron como Le Corbusier en su Plan de Buenos Aires, cambiar a la Avenida en nombre de la modernidad, o hacerla plaza o canal, entre otras cosas.

Dice Borges (quien no le dedicó ni un verso a la Avenida): "Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual: todos fatalmente lo somos. Nadie -fuera de cierto aventurero que soñó Wells- ha descubierto el arte de vivir en el futuro o en el pasado. No hay obra que no sea de su tiempo”.

Referencias

- Aramburu, Julio: Buenos Aires; Buenos Aires, 1927
Arcos, A.: Argentinien, ein land der zukunt; Leipzig, 1910
Arredondo, Marcos: Croquis bonaerenses; Buenos Aires, 1896
Barcia Silla Daniel: Alto, oído y recordado; Buenos Aires, 1950
Beccar Varela, Adrián: Torcuato de Alvear Buenos Aires, 1926
Bostecé, Causa: Buenos Aires, urbanismo e inmigración; Buenos Aires, 1977
Bucich Escobar, Ismael: Don Torcuato; Buenos Aires, 1923

Bueno, Javier: Mi viaje a América; Paris, s.f.(1913?)
 Calle, Miguel: Notas e aprensiones; Buenos Aires, 1901
 Carretero, Andrés: Orden, paz, entrega; Buenos Aires, 1977
 Casaron, Sigfried: Especialices y arquitectura; Barcelona, 1958
 Choay, Françoise; El urbanismo, utopías y realidades; Barcelona, 1976
 Ciemenceau, Ceorges: Notas de viaje por la América del Sur; Buenos Aires. 1911
 Coche, Samuci: Les lag ouvriers a Buenos Aires; Paris, 1900
 Escarda, Florencio: Geografía de Buenos Aires; Buenos Aires, 1968
 Huret, Juras: a) De Buenos Ayres au Gran-Chaco, Paris, 1911; b) De1 Plata a la Cordillera; Paris, s.f.
 Jitrik, Noé: La generación del Ochenta; Buenos Aires, 1979
 Lefebvre, Honri: a) El derecho a la ciudad; Barcelona, 1969 (1° ed. francesa 1968). b) “La revolución urbana”; Madrid, 1972 (1° ed, 1970)
 Llanos, Ricardo M.: La Avenida de Mayo; Buenos Aires, 1955
 Lloyd, Reginald (Director): Expresiones en la República Argentina en el siglo XX; Londres, 1911
 Maeder, Ernesto: Población e inmigración en la Argentina; en Formar; Gustavo Callo, Ezequiel; La Argentina del Ochenta al Centenario; Buenos Aires, 1980.
 Marca Carnes, Manuel: Canto a Buceos Aires; Buenos Aires, 1975 (1° ed., 1943)
 Martínez Estrella, Ezequiel: La cabeza de Goliath; Buenos Aires, 1957 (1° ed., 1946)
 Moro, Francis: Una ciudad moderna; Buenos Aires, 1981
 Posada, Adolfo: La República Argentina; Madrid, 1912.
 Rabola, Federico: Sangre; Barcelona, 1905.
 Rawson, Cuillermo: Estudios sobre las casas de inquilinato en Buenos Aires, 1885
 Robasteis, Miguel: La Plaza Mayor; Barcelona. 1978
 Rosario, Santiago: Un viaje al Plata; Madrid, 1911
 Ruskin, John: Elogio del gótico; trad. francesa, 1910
 Saca, Paolo: Historia del urbanismo; Madrid, 1981
 Sarmiento, Domingo Faustino: a) Arquitectura domestica, 1878. b) Varias, 1861

INTRODUCCIÓN A LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX EN BUENOS AIRES

Guillermo Luis Rodríguez, 1996

Capítulo 1 Principios del siglo La construcción de la metropolis

El principio del siglo está signado por los cambios que produjo la generación del 80, intentando construir un país a su imagen y semejanza, sobre la base de una ruptura con la propia tradición para ingresar en el cosmos europeo. Con ello realizaron una transformación física del país impensada pocos años antes.

La arquitectura realizada fue parte importante en la materialización de esa transformación buscada, haciéndolo a través de sus mecanismos específicos: el saber propio de la profesión en ese momento y de sus mecanismos institucionales. Veremos primeramente las condiciones histórico-sociales en que se produjo y luego las características de esa arquitectura, marcada por el uso de formas historicistas, de revivals europeos, luego dejadas de lado, es más, denostadas por el Movimiento Moderno, y que fueran vehículo de significaciones del proyecto mencionado, pero también (como toda actividad creadora) exceden sus propias circunstancias y enriquecen la experiencia del campo profesional.

1.- Condiciones histórico-sociales

El siglo XIX en Argentina había estado marcado por la guerra. A la guerra de Independencia había sucedido una guerra civil que parecía no tener fin, drenando los recursos del país, tanto económicos como humanos, casi hasta el agotamiento. En el '80 se pone fin a éstos conflictos y se abre una nueva situación: se conforma el Estado Argentino Moderno. Para ello Buenos Aires se había constituido como capital, subordinando a las provincias del interior, y Roca (con la ayuda de nuevas tecnologías: el remington y el tendido de líneas telegráficas) había resuelto el "problema" del indio (en 1878, siendo ministro de Guerra, Roca señalaba ante el Congreso: «...la raza más débil (el indio), la que no trabaja, tiene que sucumbir al contacto de la mejor dotada, ante la más apta para el trabajo» [cit. en R. Molas: 3]

Con la eliminación del indio, se han ampliado enormemente las áreas rurales explotables para ganadería y agricultura, se han extendido las líneas férreas (con su conocido tendido, producto y a la vez posibilitante del dominio territorial con centro en Buenos Aires) y se ha construido el puerto (1889) necesario para la vinculación con Europa. El aumento de la producción y su exportación (centralizada en pocas manos) dieron las posibilidades económicas de una transformación sin precedentes [v. Jitrik; Ramos; Romero], y en pocos años, en medio de un proceso vertiginoso la generación del '80 cambia al país.

Para ello se definieron también las instituciones políticas, y las formas adoptadas (desde las formas sociales hasta las políticas e institucionales) fueron lógicamente europeas. Así se fue construyendo un país en función de su intercambio (desigual) con una Europa en pleno desarrollo capitalista.

La generación del '80 demostró en este proceso una enorme capacidad de dirección y una extraordinaria habilidad para dar respuesta a los problemas que se van presentando. Eso los obliga a actuar en todos los campos, desde el político hasta el cultural, haciéndolos enciclopedistas y desarrollando una enorme capacidad de adaptación, tanto en lo personal como en las teorías y mecanismos aprendidos fundamentalmente en Europa para ser aplicados a la realidad del país.

Para posibilitar éste proyecto se había adoptado una intensa política inmigratoria bajo el lema de "Gobernar es poblar". Pero los contingentes (mayoritariamente italianos y españoles) no tuvieron destinos preestablecidos y, obstaculizada su incorporación a la producción rural por la propiedad latifundista, vastos sectores se afincaron en las ciudades ejerciendo distintos oficios.

Se va conformando así una nueva geografía social en la ciudad, que incluye, a las minorías tradicionales, que en el fin de siglo está constituida por los hijos de los unitarios proscriptos, que habían sido enviados por sus padres a Europa a formarse, y que (contando ahora con suficientes medios económicos) deben formular estrategias para poder liderar el extraordinario proceso de cambio que se produce a partir de la unificación del país y de la decisión de integrarlo en el mundo de la cultura, de los hábitos y las costumbres europeas. [v. Romero]

Esto no fue sencillo, ya que en el proceso de cambio proyectado aparecieron circunstancias no previstas, y no fue la menor (además de los fenómenos de especulación, inflación, crisis financieras) la de la integración de los inmigrantes (que venían con sus propias tradiciones y expectativas). Los grupos dominantes, de cara a la inmigración, van desarrollando un sentimiento aristocrático (el "ariélismo" de José E. Rodó) que termina en xenofobia y en el diseño de los mecanismos necesarios para mantener la hegemonía (que van desde los culturales, consistentes en el desprestigio y el menosprecio, a los represivos, incluidos fraude electoral

les, consistentes en el desprestigio y el menosprecio, a los represivos, incluidos fraude electoral sistemático y "ley de residencia".

En cuanto a los sectores inmigrantes, éstos mantenían un modo de vida basado en el objetivo de obtener ganancias en el menor tiempo posible sin importar esfuerzos, privaciones, ni sacrificios necesarios para ello, lo que implicaba también despreocupación por el perfeccionamiento cultural o social (las "formas" tan caras al pensamiento de la oligarquía). Estas actitudes provocaban inevitablemente un conflicto de valores en el campo del prestigio social. Además, en la medida que obtenían éxito éstos esfuerzos, los hijos de los inmigrantes comienzan a disputar su lugar entre las clases medias tradicionales, dinamizándolas y teniendo un papel importante en el fortalecimiento de la oposición al modelo ("el Régimen") que se va nucleando en torno a la Unión Cívica Radical.

Los proyectos (La herencia de la generación del '80)

La llamada Generación del '80, ese grupo de hombres que basaban su poder en la propiedad de la tierra y que llevaron adelante las profundas transformaciones de nuestro país, «actuando como gobernantes y comitentes, determinaron el encuadre de la existencia de la arquitectura como quehacer artístico y establecieron las condiciones (qué necesidades, qué reglas de arte, qué propiedades normales para las soluciones) a las que debió ajustarse la producción arquitectónica.» [Iglesia, a: 81]

La visión del mundo y los valores de éstos sectores hegemónicos socialmente, y que tiñen a todo el conjunto social, están marcados, entonces por la seducción de lo europeo, y con ello por las teorías en boga: el positivismo y el liberalismo, y la creencia (apoyada por el éxito económico) en un progreso ilimitado.

El positivismo es la doctrina originada por A. Comte que sostiene que no existe otra realidad que no sea la de los hechos, oponiéndose a las especulaciones metafísicas y reduciendo la filosofía a los resultados de la ciencia. El liberalismo, por su parte, originado en la Revolución Francesa, se basa en el individualismo, defendiendo, en el campo de la economía el principio de la propiedad privada y la ley de la oferta y la demanda sin ningún tipo de regulación extraeconómica, apostando a que el interés privado y su competencia provocarían una mejora colectiva [v. Ferrater Mora]. Estas posiciones fueron las que defendió la burguesía europea y que les permitió el desarrollo industrial y la instauración del capitalismo como modo de producción dominante, frente a la nobleza vinculada a la producción agrícola.

En nuestro país, sin embargo, quienes adoptan las ideas positivistas, basaban su poder en la tenencia de la tierra y en el manejo del Estado, cuestiones que de hecho están reñidas con éstas teorías.[v. Rodríguez Molas]

Hay quienes definen la actitud de nuestra élite gobernante por la copia sin más de lo europeo; pero ésta característica (por sí sola) no es suficiente cuando se trata de explicar las particularidades que definieron su proyecto y terminan, muchas veces, ellos mismos por copiar las categorías europeas para explicar la realidad argentina. «Ninguna acción transculturadora, por sistemática que sea, produce únicamente lo que persigue: la resistencia, la reticencia, o la sola heterogeneidad del mundo social sobre el cual se ejerce bastan para provocar los desajustes, los desvíos o las formaciones culturales derivadas que no entraban en los proyectos» [Altamirano: 8]

Lo que marca al proyecto del '80 no es la copia sin más, sino la decisión de pertenecer al mundo europeo: para ellos, (como para los europeos), la comunidad universal es Europa («El espíritu positivo inaugura definitivamente una forma de religión: la religión positiva, la religión de la humanidad, que es la adoración de los resultados del hombre europeo» [Caveri: 141]). Pero ni Europa es la comunidad universal y modelo de todo desarrollo, ni la pretensión de ser europeos es realizable. El positivismo y el liberalismo copiados no pueden dar cuenta por sí solos del proyecto del '80, de las medidas adoptadas. Las teorías han debido sufrir un proceso de transformación por esas clases dirigentes, para poder ser su instrumento eficaz, cobrando un nuevo significado, construyendo un campo cultural que debemos considerar en su originalidad. (¿Cómo pueden sectores terratenientes enarbolar teorías que surgieron para posibilitar el desarrollo capitalista, industrial de la burguesía europea, en lucha contra la aristocracia?)

Una clave la da el "arielismo", que junta éstas ideologías con el elitismo. «Racionalmente concebida, la democracia admite siempre un imprescriptible elemento aristocrático, que consiste en establecer la superioridad de los mejores, asegurándola sobre el consentimiento libre de los asociados.» dirá Rodó en su "Ariel", y advierte: «Necesario es temer, por ejemplo, que ciudades cuyo nombre fue un glorioso símbolo en América, que tuvieron a Moreno, a Rivadavia, a Sarmiento (...) puedan terminar en Sidón, en Tiro, en Cartago.» [Rodó: 53] Es necesario aclarar que ese destino que se temía y rechazaba, era el que simbolizaba Estados Unidos, con su desarrollo capitalista, y que veían en germen en la actitud de la pequeña burguesía predominantemente inmigrante. Estas cuestiones estaban en la generación del '80, vale citar a Miguel Cané (1884): «En las instituciones, en los atrios, en la prensa, ante la ley, la igualdad más absoluta es de derecho. Pero es de derecho natural también el perfeccionamiento de la especie, el culto de las leyes morales que levantan la dignidad humana, el amor a las cosas

bellas, la protección inteligente del arte y de toda manifestación intelectual. Eso se obtiene por una larga herencia de educación, por la conciencia de una misión, casi diría providencial en ese sentido.» [cit. en R. Molas: 1] La discusión estaba planteada contra los valores que promovía el desarrollo capitalista mundial: «La concepción utilitaria, como idea del destino humano, y la igualdad en lo mediocre, como norma de la proporción social, componen, íntimamente relacionadas, la fórmula de lo que ha solido llamarse, en Europa, el espíritu del *americanismo*.» [Rodó, 35]

Es así que Santomauro ve al positivismo que practicó la oligarquía como «ingenuo y confuso (...) sirvió tanto al progresismo liberal como a la reacción conservadora», a lo que agrega Iglesia: «El pensamiento científico fue así instrumento para dar coherencia al liberalismo político y económico cuyas contradicciones eran evidentes: libertad económica que amparaba la rapiña y el robo efectuado por los más poderosos; liberalismo republicano practicado con fraudes electorales y contubernios políticos» [Iglesia, a: 82]

Estaban definiendo cuáles iban a ser las leyes de ese campo cultural, la escala de valores que determinaría las legalidades y las exclusiones. Ellos eran los dueños de las tierras (siendo las tierras, los frutos de las tierras, la principal riqueza) y a diferencia de las clases dominantes europeas, su poder no provenía de la industria (el riesgo, el cálculo económico, esa “ética del trabajo y del ahorro”, las virtudes spencerianas, capitalistas, las que defendió en un momento Sarmiento). Venía por generaciones de administrar tierras heredadas, vivían del cobro de rentas inmobiliarias, y consecuentemente despreciaban el trabajo manual.

Simultáneamente estaban enlazados con Europa (especialmente con Francia e Inglaterra), porque eran exportadores y porque allí veían todo lo que ellos anhelaban: el bienestar, el progreso con todos sus frutos al alcance del bolsillo. Así llegan a sentirse europeos en el exilio, y quieren traer Europa a Buenos Aires. Pero ¿qué es Europa para ellos? Hay necesariamente un proceso de recorte y selección, influidos por la seducción del refinamiento, una preocupación exagerada por las formas.

«El formalismo inspiró una imagen de la nación según la cual su desarrollo consistía fundamentalmente en la adquisición de una forma institucional dentro de la cual deberían conjugarse todas las fuerzas de la sociedad.» [Romero: 150] Esta preocupación por lo formal se alimenta también del modernismo literario (Lugones, etc.), que con su preocupación por el refinamiento de las formas «en lugar de desenmascarar al poder, corroboró las furias de la clase tradicional contra los sectores de recién llegados: ya sean “mercaderes de la industria”, “clase media pretenciosa” o “laboriosos sudras con paciencia y sin palabras”» [Viñas: 44]

No es la industria, el esfuerzo, el desafío; es el placer, el ocio, el buen vivir, el culto por las formas refinadas, que los diferenciaba de la “masa” de inmigrantes y define su identidad. Estas circunstancias hacen que recorten cuidadosamente lo europeo para armar una Europa a su gusto y conveniencia, y es ésta imagen falsa la que tratan de materializar, y a raíz de la cual es que decíamos que la simple crítica de la “copia de Europa” resulta insuficiente para entender la producción de éste período.

Entonces mal pueden copiar a Viollet-le-Duc, o el esfuerzo que marca a la Europa de la época por adecuar la tradición arquitectónica a la industria, por racionalizar esa tradición. La biblioteca Saint Geneviève de Labrouste estaba terminada en 1850. La Torre Eiffel está levantada en 1889. O, significativo en muchos sentidos, que no se viera la experiencia de la Escuela de Chicago, que entre 1880 y 1900 edifica el Loop con grandes edificios de oficinas, almacenes, producto sobre todo del realismo comercial del empresariado norteamericano, siendo el esfuerzo destinado a la reconstrucción inferior al requerido para transformar Buenos Aires en la misma época. [v. Asencio; Russel-Hitchcock] Pero si allí se construyeron edificios destinados a la actividad económica, aquí lo que caracteriza la producción fueron lujosas residencias y edificios representativos del Estado. En este contexto, eligen como figura paradigmática a J. L. Ch. Garnier (1825-1898), autor de la Opera de París (inaugurada en 1875) «gloria de la arquitectura francesa del siglo XIX, aurora del nuevo género artístico» -como dirá Eduardo Le Monnier autor entre otras de la residencia de Fernández de Anchorena (actual Nunciatura) -representante de una arquitectura donde lo fundamental es la representación, que deja de lado la preocupación por la racionalidad, la industria, la ciencia (sea constructiva o arqueológica) y habla exclusivamente del disfrute y de los ritos y las ceremonias de la alta sociedad parisina. Y el ejemplo de Garnier es importante porque se trata de la manifestación del Segundo Imperio, cuando «París se convierte otra vez en capital de Europa, pero no en centro del arte y la cultura como antes, sino en metrópoli del placer, en ciudad de la ópera, de la opereta, del baile, de los boulevares, los restaurantes, los grandes almacenes, las exposiciones mundiales y los placeres corrientes y baratos» [Hauser] Apuntamos de paso que sintomáticamente Argan, en “El arte moderno”, donde se propone «explicar en qué medida, y a través de qué procesos, las artes visuales han contribuido a formar la ideología y el sistema cultural de la sociedad moderna» ni nombra a Garnier, a la par que se expone sobre Eiffel.

2.- La ciudad

Es necesario ver las transformaciones producidas en la ciudad para poder analizar la arquitectura promovida, ya que ambas son parte del mismo proceso de transformación de Buenos Aires en capital, lo que significaba dotarla de todas las características simbólicas y representativas necesarias para ser "una gran ciudad europea", como la definiera Clemenceau en 1910.

La política inmigratoria explica el crecimiento de la ciudad, que en 1852 contaba con 85.000 habitantes y en 1909 llega a 1.200.000; pero también da origen a los nuevos problemas que quedan planteados: 1.- su desproporción con respecto al resto del país, que la va haciendo cada vez más extraña a los problemas del interior en la misma medida que es seducida por Europa; 2.- los conflictos entre las colectividades y los nativos, con distintas culturas y consecuentemente distintos valores y expectativas. En 1889, sobre un total de 500.000 habitantes registrados, 300.000 son extranjeros.

Vale la pena anotar aquí una reflexión de P. Liernur: «Es razonable pensar que a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, y especialmente en las décadas que siguieron a Caseros, un lugar de tan vertiginoso crecimiento como Buenos Aires tuviera más aspecto de *Far West* que de chato pueblo colonial o de luminosa metrópolis europea. Quiero decir que Buenos Aires debió ser en esos años mucho más americana, más *modernamente* americana -y con ello no formalizada y caótica- de lo que estamos habituados a imaginar» [Liernur, 1978]. Este crecimiento de la ciudad implica un extraordinario volumen de construcción para dar lugar a las nuevas instituciones: se termina la Casa de Gobierno, se construye el Congreso (Meano, 1904), el Palacio de Correos (Maillart, 1905) etc., pero también las mansiones de la oligarquía, más la infraestructura necesaria (el puerto inaugurado en 1889, alumbrado a gas, obras sanitarias, teléfonos, líneas de tranvías, ferroviarias, y se trazan nuevas calles y avenidas) en un período relativamente corto de tiempo. (Sin mencionar la fundación de La Plata (1882) como capital de la Provincia y Mar del Plata (1874) como lugar de veraneo selecto).

Un importante protagonista, impulsor de todos los cambios operados en la ciudad fue el intendente Torcuato de Alvear, que, como dice D. Viñas, inaugura lo que se llamó "la línea de los intendentes escenógrafos" [cit. en Jitrik: 53]. Alvear toma como modelo (no podía ser de otra forma) a los cambios producidos en París bajo la dirección de su prefecto el barón de Haussmann (hombre caracterizado por su sentido común más que por su sensibilidad, al servicio de Luis Napoleón) durante la posguerra del 70. [v. Beccar Varela; Llanes]. Tanto en París como en Buenos Aires las obras urbanísticas van apoyadas por la arquitectura fuertemente representativa. Alvear superpone a la vieja cuadrícula un sistema conformado por la Avenida de Mayo y las dos diagonales, con lo que logra darle presencia y significación urbana (a escala de la nueva metrópolis) a su cabeza política, la Casa Rosada, la que se une mediante ese eje monumental al futuro Congreso (cuyo concurso fue ganado por Víctor Meano en 1895). Intervención urbanística que además transforma la Plaza de Mayo, convirtiéndola en espacio celebrativo de la Casa de Gobierno y disminuyendo la significación de la Catedral, de acuerdo a los principios anticlericales de la élite, y que amputa notablemente el Cabildo.

Con la avenida Callao une al Congreso con la zona Norte, y se urbaniza Palermo Chico, hacia donde emigran los sectores pudientes (atraídos por la proximidad al puerto y con ello la unión simbólica con Europa, y huyendo de la peste amarilla del '71 y la de cólera en el '77), quedando el sur para las clases inferiores. Es que el crecimiento de la ciudad también marcaba nuevas zonificaciones, además de cambios en el transporte, (el tranvía a caballo -desde 1863- y, no demasiado después -en 1897- eléctrico y luego los subterráneos).

«Se escribe en Las Novedades (Buenos Aires, 9 de noviembre de 1880) que los dos sectores están divididos por la calle Rivadavia. "El Sur -observan- es por lo general más criollo, el Norte es más europeo; aquél un tanto más democrático, éste más aristocrático". Y agregan que en el Sur vive "la medianía tranquila, tradicional". En el Norte en cambio, "los nuevos ricos, las fortunas nuevas". En un lado las viejas casas de tres patios; en el otro los palacetes que imitan la arquitectura francesa o italiana de esos días [...] La avenida de las Palmeras, en Palermo, y el paseo de la Recoleta en las proximidades de la iglesia del Pilar, constituyen los ámbitos preferidos para ostentar los lujosos carruajes y despertar la admiración o la envidia de los transeúntes» [R.Molas: 20]. Florida y San Martín pasan a ser casi exclusivamente calles de comercios y oficinas. En 1887 habían quedado incluidas en la ciudad Flores y Belgrano, producto de la expansión de casas quintas.

En el sur, hacia el Riachuelo, proliferan los conventillos sobre la base de las residencias vacías a raíz del desplazamiento de sus antiguos ocupantes hacia el norte. De cualquier modo, la ciudad no tiene habitaciones suficientes para albergar a su creciente población, apareciendo como contracara de la nueva metrópolis un fenómeno de hacinamiento nunca visto antes, que no solo provoca preocupación en los sectores tradicionales que se ven "invadidos", sino «la falta de higiene y alimentación adecuada unida al deficiente nivel sanitario de la ciudad incrementa enfermedades características, el cólera de 1877, enfermedades venéreas (típicas de

hacinamiento y falta de cultura y prejuicios), alcoholismo, diarreas infantiles, etc., que comienzan a hacer estragos y preocupan a los dirigentes.» [Jitrik: 90]

El Boletín del Departamento Nacional del Trabajo describe en 1912 un conventillo, ocupado por 22 familias (118 personas) en 35 habitaciones, lo que da un promedio de 3,3 personas por cuarto; en 1913 el promedio se eleva a 3,7 personas por cuarto. [cit. en Roulet: 36]

Desde el punto de vista de los sectores dominantes, esta situación trae una amenaza: «en la vida de la ciudad hay tal solidaridad entre sus habitantes bajo el punto de vista higiénico -sostiene el informe Piñeiro- que no se concibe la salubridad del palacio del potentado sin la del albergue del proletario» [cit. en Liernur, e: 15]

Esta nueva realidad hace que adquiera gran importancia todo lo relativo a la sanidad (y la higiene social va desde la construcción de hospitales hasta las medidas policiales). «En 1887 sólo la tercera parte de las 33.390 casas de la capital disponen de agua potable, y son precisamente la de los sectores más acomodados. El resto de la población debe conformarse con la que se vende por las calles o que recogen en los viejos pozos y cisternas, por lo general contaminados. (Censo general...1889) Por otro lado la mayor parte de los baños no dispone de inodoros, y están ubicados en el fondo de los solares, lejos de las habitaciones y con el preciso fin de que no contaminen con sus olores a la casa.» [R. Molas: 21]

«En un segundo momento, cuando el inmigrante que se ha quedado en Buenos Aires cede en su temor y su angustia y de algún modo se instala en su trabajo, va escapándose del ghetto del sur, en los alrededores del Riachuelo, y ayuda a crear el “barrio”, esa realidad urbanística tan porteña, desconocida en la época de Tejedor. El barrio es una realidad social y urbanística, es decir que allí vive un tipo de gente determinado en un marco que va tomando forma; en cuanto a éste último aspecto hay que decir que, contrastando con el tipo de arquitectura de la zona norte propiciada por los grandes intendentes, la construcción es híbrida, generalmente planta colonial con galería o doble patio y fachada italiana, un símil de cocoliche; tiene azotea y la fachada es modulada, dividida en partes iguales cada una de las cuales está trabajada con molduras que difieren de casa a casa aunque todas sigan esta línea general; como las molduras están hechas sobre ladrillo tienen escaso relieve, en lo cual se diferencian de sus modelos; los constructores ponen en las molduras toda su fantasía y su subjetividad; el conjunto se completa con balaústres de columnas, típicamente italianas» [Jitrik: 91]

3.-El habitar

Los sectores dominantes, la “gente decente”, “cultura”, va inscribiendo en la ciudad sus nuevos ritos. Ya no es más la vida relativamente sencilla de la “Gran Aldea”, los sectores que reparten su vida entre París y Buenos Aires necesitan de palacios pero también de lugares de esparcimiento y encuentros sociales comparables a los europeos, y construirán su ciudad de veraneo en Mar del Plata, sus quintas, y en la ciudad el teatro, donde las ceremonias previas en el hall (lugar de encuentro donde ver y ser vistos, donde los espectadores se transforman en actores) constituyen un espectáculo que rivaliza en importancia con las obras representadas, y donde hombres y mujeres, si no son casados, asisten por separado, de acuerdo a las normas sexuales (la pruderie victoriana) de los sectores dominantes. Normas que actúan también en el “club”, «... un templo donde se practica un culto masculino; principalmente un escenario donde se exhibe el señorío y la distinción; en segundo lugar donde se legitima el ocio y, finalmente, donde con señorío y con ocio se vive, a nivel de amistad y de intimidad, la vida de la República. Por eso es difícil ingresar al Club del Orden, al Círculo de Armas, al Club del Progreso y al Jockey, existen las bolillas negras que amenazan a ansiosos candidatos.» [Jitrik: 69] Aludiendo a ese proceso de aristocratización de los propietarios latifundistas, sostiene en 1889 Manuel Lainez que las costumbres están cambiando. “La high-life -escribe- está en todo, sus reglas infalibles son verdaderos vínculos de hierro que unen a los miembros de una sociedad sometida a las prescripciones de su código”. Un código que dista mucho del burgués y se acerca a los propios de la aristocracia feudal.»[...] «la clase dominante rechaza en un período de transición a los burgueses que comienzan a surgir en la sociedad argentina: comerciantes ricos, industriales, dirigentes de las grandes compañías, técnicos superiores de origen extranjero. Es así que, casi sin excepción, ninguno de los nombres cuyas biografías escribe Manuel Chueco en “Los pioneros de la industria argentina” (1886) figura en las nóminas del Jockey Club o del Club del Progreso» [R. Molas: 88] formas protocolares van dando identidad a una clase, distinguiéndola de los sectores populares, pero además se van configurando distintos circuitos (distintas ciudades) dentro de la ciudad.

En lo que se refiere a la vivienda, se acentúa el proceso que viene operándose en Europa desde el s. XV aproximadamente, de tipo analítico: la realidad se va disecando y separando en partes para su comprensión y consecuentemente se avanza en la especialización por un lado y en lo referente al habitar en la “funcionalización” de los espacios, cada local irá teniendo una función específica. Por otro lado el progresivo avance del individualismo, define nuevas exigencias de privacidad (pasillos, antecámaras, etc.).

Para poder albergar los nuevos ritos, se abandona el tipo de casa patriarcal con tres patios, donde el primero era el de recepción, espacio de dominio del jefe de familia y de intercambio con el exterior, el segundo, lugar de “lo doméstico”, espacio de los hijos y los criados, y el tercero, huerta y establos. Las reuniones protocolares exigen que el primer patio se transforme en salón al que se adicionarán una serie de pequeños espacios con funciones a veces arbitrariamente diferenciadas, y que admitían decoraciones en distintos estilos dentro de la misma casa: fumar, charlar, tomar café, etc, que junto al comedor, vestíbulo, hall de escalera y terraza pasarán a ocupar toda la planta baja. Los dormitorios se ubican en una segunda planta, y junto con otras salas van definiendo departamentos que pueden ser usados independientemente del resto de la casa, «el habitar ya no fue un habitar “en familia”, sino un habitar individual en medio de una familia unida por lazos legales y económicos» [Iglesia: b, 77]. El patio trasero, merced a las posibilidades que brindaba la ciudad en cuanto a aprovisionamiento, se transforma en jardín para ser apreciado desde las terrazas. Se suma a esta distribución un subsuelo de servicio y un ático o buhardilla con las habitaciones de servicio, de acuerdo al modelo del hôtel francés, que es explicado así por Planat: «...ya existían en el siglo pasado -siglo XVIII- grandes hoteles ocupados por la aristocracia y, a su imagen, por los financistas enriquecidos; pero las costumbres, todas del aparato y la representación, no tienen nada en común con nuestras casas modernas. Entre nosotros dominan lo confortable y las comodidades higiénicas; la representación exterior exige hoy proporciones menores, mientras que la holgura de la vida quiere salas de baño, boudoirs, gabinetes de aseo, equipados con una perfección desconocida durante mucho tiempo: dormitorios más íntimos (...) los departamentos consagrados a la representación, a las recepciones, han adquirido un carácter totalmente moderno; el lujo ha cambiado de naturaleza. Sin embargo, los patios de 77] compartir totalmente esta explicación teñida de progresismo, ya que no todos son beneficios: «estas plantas compactas, con circulaciones internas, gozaban de mayor confort frente a la galería colonial, pero el edificio se hacía cada vez más oscuro y difícil de ventilar» [cit. en Iglesia, b: 77]; la vivienda no ha cambiado simplemente para dar mayor confort, evidentemente hay concesiones que deben hacerse en pro de la significación social, aunque incomoden. Se destinan en las casas más lugares para acumular objetos traídos de los viajes al mundo de la cultura, se llenan habitaciones, se pegan en las paredes éstos «souvenirs de la cultura». Destinados a ser mostrados dotando a su propietario de prestigio social, y así también las casas son pensadas para ser mostradas más que para comodidad o para albergar sueños profundos. «Si el concepto de lugar implica el vivir en familia, con 'los suyos', separado de “los otros”, los extraños (Bolnow), el palacete parece hecho para los extraños, un objeto para exhibir, decorado y amueblado para el ojo del visitante más que para el goce de la familia.» [Iglesia, d: 73]

Clemenceau observaba: «El edificio más suntuoso es, sin contradicción, el de la opulenta «Prensa» [Proyectada por Paz y Agote] (...) «El señor Paz, que ha ganado bien el descanso de que goza en Europa, se ha reservado naturalmente un derecho de alta supremacía; un fantástico palacio que ha hecho construir en el más hermoso barrio de Buenos Aires, parece anunciar proyectos de regreso. Pero, en este caso, no puedo por menos de compadecerle, porque necesitará por lo menos la corte de Luis XIV o la de Jerjes, para llenar su fastuoso domicilio». [cit. en A. Ramos: 146]

Es así que en el censo de 1887 figuran 29.870 trabajadores “domésticos”, sobre un total de 433.375 habitantes en la ciudad de Buenos Aires (casi un 7%), sin contar otros empleados de servicios externos, como planchadoras o lavanderas.

Esta realidad es también mostrada por E. Wilde (Vida Moderna): «¿Sabes por qué me he venido [a Río IV]? Por huir de mi casa donde no podía dar un paso sin romperme la crisma contra algún objeto de arte. La sala parecía un bazar, la antesala idem, el escritorio ¡no se diga!, el dormitorio o los veinte dormitorios, la despensa, los pasadizos y hasta la cocina estaban repletos de cuanto Dios crió. No había número de sirvientes que diera abasto; la luz no entraba en las piezas por causa de las cortinas; yo no podía sentarme en un sillón sin hundirme hasta el pescuezo en los elásticos; el aire no circulaba por culpa de los biombos, de las estatuas, de los jarrones y de la grandísima madre que los dio a luz. No podía comer, la comida duraba dos horas porque el sirviente no me dejaba usar los cubiertos que tenía a mano, sino los especiales para cada plato. Aquí como aceitunas con cuchara porque me da la gana y nadie me dice nada ni me creo deshonrado.

«(...)Luego, todos los días tenía disgustos con los sirvientes.

«Cada momento había alguna escena entre ellos y los adornos de la casa.

«-Señora -decía la mucama-, Francisco le ha roto un dedo a Fidias.

«-¿Cómo ha hecho usted eso, Francisco?

«-Señora, si ese Fidias es muy malo de sacudir.»

Estas transformaciones, entonces, van apoyadas por «una resemantización de la vivienda: a la condición de objeto de uso de la casa, se agregó la de signo de situación social» [Iglesia]

4.- El campo profesional

a.- Constitución del campo

José Luis Romero muestra que las minorías tradicionales, constituidas en la oposición a Rosas, desarrollaron hábitos intelectuales, y consecuentemente la élite política que gobierna desde Buenos Aires, fue también la élite intelectual, situación que le dio gran consistencia al proyecto, pero por otro lado obstaculizó la formación de campos profesionales o intelectuales con cierta autonomía. El peso de los comitentes, en consecuencia, era relativamente alto en la toma de decisiones frente a la que podían tener los proyectistas; situación que comienza a variar en la medida que los proyectos se complejizan y requieren un conocimiento específico y complejidad a la que nos referimos abarca fundamentalmente dos temas: el primero es el de otorgar valor simbólico a lo construido y el segundo la pericia técnica necesaria para resolver edificios en altura (ya posibilitados por el uso del hierro) e incorporar adelantos técnicos (ascensores, instalaciones sanitarias) en las obras. Mientras el primer tema está vinculado al prestigio social, el segundo aparece indisolublemente ligado a las leyes de mercado: necesidad de garantizar un beneficio aceptable en un período donde se ha producido una rápida valorización de los terrenos en la ciudad.

El primer tema era reconocido como competencia del arquitecto, pero en el caso del segundo se transforma en campo en disputa con los constructores y los ingenieros (con el agregado de que la arquitectura se enseñaba en cursos de la carrera de ingeniería y que era común la denominación ingeniero-arquitecto). La consideración del arquitecto como artista, y del arte como ornato (de parte de la sociedad pero también de los propios arquitectos por su formación) hacía que no se encontrara en óptimas condiciones de disputar ese terreno, considerándolo de menor valor. Al respecto es claro el relato de Christophersen, «la opinión corriente era que un Arquitecto era un constructor, un maestro albañil mejor trajeado, o (...) un ingeniero de tiro reducido (...) más tarde las familias argentinas hicieron sus viajes a Europa. Entonces comenzamos a tallar los jóvenes! Nosotros, que habíamos estudiado en Francia, secundados por las casas decoradoras que vinieron al país buscando nuevos mercados...» [cit. en Liernur: a, 63]

Queda fuera del campo profesional la mayor parte del parque habitacional: la construcción de conventillos y en muchos casos de viviendas de renta, que admitían soluciones tipificadas que eran resueltas por constructores y las viviendas que se realizaban por autoconstrucción en los barrios periféricos.

Estas características que van marcando la conformación del campo profesional, lo que se espera de un arquitecto, con el enorme peso que tenían los clientes política y económicamente poderosos, y para más “ilustrados”, en la definición de los roles, explica que «De los 128 títulos expedidos hasta 1905, 90 fueron reválidas de títulos obtenidos en el extranjero y la mayoría de los 38 “nacionales” había viajado a Europa a completar su formación» [Iglesia, a: 89]

A la par, en lo que se refiere a la actividad profesional, debemos tener en cuenta que “... mientras el proceso que se desarrollaba en los países centrales permitía y solicitaba una diversificación de roles -los que además contaban con tradiciones de referencia- los gigantescos campamentos aventureros que se iban formando en el Sur de América reclamaban, por el contrario, desprejuicio y agilidad de reflejos. Por eso no es extraño que en las mismas personas se superpusieran las habilidades necesarias para dar respuesta a los problemas lingüísticos y simbólicos planteados por el proyecto de una residencia autocelebrativa; con las pericias técnicas que permiten resolver la construcción de centenares de escuelas, decenas de hospitales o infinidad de temas de todo orden como instalaciones cloacales, depósitos de granos, corrales, estaciones ferroviarias, puentes o antenas telegráficas. (...) Alemanes, italianos, franceses o ingleses de origen, fueron latinoamericanos hasta la médula por su colocación y su preciso rol en la Historia” [Liernur, c: 64]

b.- El saber profesional (las herramientas de diseño)

La arquitectura era considerada una Bella Arte, y por lo tanto vinculada a la pintura y a la escultura, con todas las implicancias conceptuales y metodológicas que acarrearaba, poniendo el acento en el dibujo, en el proyecto como actividad propia del arquitecto.

Para ver la forma de proyectar utilizada por los arquitectos podemos recurrir al curso de Teoría que dictaba Pablo Hary en 1916 en la Escuela de Arquitectura. Por un lado tenemos los órdenes, que imponen sus leyes, son normativos, pero no solo eso sino que tienen también significados. Estos órdenes son los elementos de arquitectura (muros, arcos, bóvedas, columnas). Con éstos se conforman los "elementos de composición" que son los pórticos, salas, escaleras, galerías, patios, etc.

Ahora bien, una vez que tenemos los elementos necesarios, los debemos agrupar, ordenar “en conjuntos lógicos y armónicos” (Hary), y de eso trata la Composición. En la composición es donde se volcaba toda la actividad creadora, la sensibilidad del artista. “Durand (1805) nos propondrá dos instrumentos para la composición que van a estar, de ahora en adelante, siempre presentes en la construcción de un edificio cualquiera sea su

van a estar, de ahora en adelante, siempre presentes en la construcción de un edificio cualquiera sea su programa: el primero es la retícula continua y no diferenciada; el segundo el uso de los ejes como soporte de las partes y de los elementos.” [Moneo: 18]

La Composición no se basaba en análisis funcionales sino en un ordenamiento de masas según una toma de partido relacionada al carácter del edificio.

Obviamente estos conjuntos normativos no alcanzan para hacer buena arquitectura, pero han conseguido, merced al método tan pautado, estándares altos, con tendencia al aburrimiento por resultados fríos. Pero en manos de arquitectos sensibles, manejando los ritmos, los contrastes, y sobre todo los sueños que son factibles de representar (la evocación de mundos [griego, romano, egipcio] con resonancias muy ricas, con significados entendibles por los usuarios) se llega a logros que son dignos de estudiar.

Este método de composición basado en el uso del catálogo sirve para elegir pero también para pensar: son situaciones espaciales (característica que hoy es resaltada por las experiencias de Aldo Rossi a partir del uso de las tipologías, o por C. Alexander a partir de los “patterns”), pero aquí lo espacial está secundarizado por la concepción de la conformación de un objeto plástico, es un método que pone el acento en construir objetos desde el estudio de las formas, y no desde las necesidades del habitar.

5.- *Los códigos estilísticos*

5.a.- El eclecticismismo historicista

«A pesar del declamado progresismo y de la frecuente alusión al evolucionismo, en la arquitectura no hubo innovaciones originales o verdaderamente progresistas. (...) En éstas composiciones los elementos arquitectónicos preferidos fueron las ventanas verticales, las columnas y pilastras de más de un piso, los pórticos griegos, las mansardas llenas de lucarnas y las más audaces cúpulas. Se trataba del repertorio habitual del Eclecticismismo académico europeo.» [Iglesia, a: 92]

Se conoce como eclecticismismo historicista a un código estilístico basado en los revivals de períodos históricos como el renacentista, medieval, barroco, etc., producido en el siglo XIX en Europa. El calificativo 'historicista' alude a la referencia a modelos del pasado; ahora bien, el eclecticismismo está vinculado a la idea de “mezcla” (que alude a un sistema de pensamiento que recurre a argumentos proporcionados por distintos sistemas precedentes en la historia de la filosofía) se refiere a dos cuestiones: la de adoptar distintos estilos de acuerdo al “carácter” de la obra o al de “mezclar” referencias provenientes de diferentes estilos. Victor Cousin, en 1853 había dicho: «el eclecticismismo es posible que no cree un nuevo arte, pero por lo menos puede ser útil para la transición desde el historicismo hacia la arquitectura del futuro» [cit. en Collins]. Esta postura es refrendada en nuestro país, como lo vemos casi textualmente en el Curso de Teoría de Pablo Hary de 1916: «Lo que nos caracteriza es el eclecticismismo. No discutamos si ello es bueno o malo: somos eclécticos, sabemos mucho, hemos progresado de tal modo en el orden científico que el arte, de evolución siempre lenta, no ha podido correr parejas con la ingeniería». Es evidente que el historicismo había sido algo más que un “baile de máscaras”, e incluso sus cultores habían sido conscientes (aunque impotentes) de su precariedad.

En nuestro país fue el código dominante hasta la primera década del siglo XX, aunque se prolongó su uso hasta los años '50. Pero aquí éstas formas no pretenden invocar ningún pasado, sino que expresan, paradójicamente, una voluntad y un proyecto hacia el futuro: llegar a ser Europa. Están cargadas de modernidad (las formas de un país moderno). «Es moderno lo que expresa, evidencia, promueve, se subordina o se incorpora al Progreso; pero al mismo tiempo y debido a la inevitabilidad (necesariedad) del progreso, lo actual es necesariamente mejor que lo pasado. Ser ahora, por el solo hecho de ser ahora, es mejor que haber sido antes; lo actual es necesariamente mejor que lo anterior». Así definía Iglesia (a: 82) la ideología del “progresismo” que alimenta la cultura del período. Consecuentemente, lo moderno se plantea como ruptura con un pasado que se quería superar (vinculado a la colonia y a la “barbarie”) y como vocación de pertenencia al mundo de la “civilización”, representado excluyentemente por la cultura europea (Europa en ésta imagen no incluye a España), lo que explica que «en esa visita a la historia no se recorría el territorio de nuestra propia historia. Lo americano, precolombino o hispánico resultó sistemáticamente excluido.» [Iglesia, a:83]

Esta actitud de ruptura implicaba también una posición anti-histórica, no se trabaja sobre la experiencia acumulada en la historia, desarrollándola de acuerdo a las necesidades presentes, como supondría una visión acorde con la idea del progreso y el evolucionismo darwiniano. Pero con esas formas también se habían importado las contradicciones que llevaban dentro y en particular la existente entre el historicismo y la idea de progreso: «nadie intentó superar a los modelos históricos sino simplemente utilizarlos tal como venían dados (con las inevitables adecuaciones coyunturales). No se avanzó desde la historia, sino que se volvió sobre la historia considerándola como el único repertorio de modelos posibles y valiosos. Al mismo tiempo, esta posición

reaccionaria se basaba en la admitida disociación entre lo bello y lo artístico, que Morpurgo-Tagliabue analiza así: “(...) lo bello es la conversión de lo útil en desinterés; es reconocer la utilidad del derroche. La gracia es producida por la naturaleza, lo bello por el arte. Ya no se trata simplemente de la economía de la vida, sino del lujo”. Arte y lujo, entonces, estaban asociados indisolublemente, no podía alcanzarse “lo artístico” si no era a través (o a causa) del lujo.» [Iglesia, a: 83] Formulación ésta que coincidía con el papel paternalista que se autootorgaba la oligarquía dentro de la sociedad (la encargada de «la protección inteligente del arte y de toda manifestación intelectual» como decía Wilde).

Dentro del proyecto de las minorías dominantes, y merced a estas teorías, cobra el arte y con él los códigos estilísticos un importante valor de educación civil, además del de otorgar prestigio. El código se presta a éste fin por sus propias características: el “proyectar” como la real actividad del artista, transformando la ejecución en mera traducción del proyecto, separando el arte de la tecnología y del artesanado (cargado de desvalor como toda actividad manual por la elite).

A la vez, con la doblez propia del paternalismo «La elite porteña se permitía en sus viajes, licencias y audacias artísticas que no podía compartir con el resto de la ciudadanía. (...) En 1882, el mismo conservadurismo artístico llevó al intendente Torcuato de Alvear a prohibir la representación de “Naná” de Emilio Zola. Aunque Zola era admirado por los literatos argentinos, Lucio V. López actuando como asesor de Alvear, reconoce que la obra es admirable (él la ha visto en París), pero desaconseja su representación aquí porque “el teatro es escuela de buenas costumbres” y es “pornográfico todo aquello que trate sobre prostitución”, en fin, “todo es infecto allí”. Un año después se prohibió “El despertar de la sirvienta” de Schiaffino, porque su desnudo (no el de una diosa o el de una sílfide, sino el de una criada) era escandaloso» [Iglesia, a: 92]

La actitud aristocrática y paternalista se reproducía dentro del campo profesional, que debía ser dirigido también por una pequeña elite, actitud que es visible en el papel de la Sociedad Central de Arquitectos, uno de cuyos promotores, A. Christophersen, decía en una encuesta realizada por la SCA y el Centro de Estudiantes de Arquitectura: «Aún cuando no creo que el arquitecto requiera en ciertos países el diploma que lo acredite como tal, para ser un artista, considero, sin embargo, que este requisito entre nosotros es indispensable hasta el día que el público en general esté suficientemente preparado para discernir entre lo bueno y lo malo. [...] El factor que influiría más poderosamente en el progreso edilicio del país y la homogeneización de su arquitectura sería, sin duda, la educación artística de todos los habitantes de este suelo [...] Si una Junta [o Consejo Superior de Arte] hubiese presidido los destinos edilicios de la capital, no hubiese tolerado que ciertos propietarios y ciertos pseudo-arquitectos levantasen determinados edificios que hoy abochornan al país»

René Karman, por su parte, respondiendo a la misma encuesta, decía: «No vemos en este país, por nuestra parte, condiciones humanas o esencialmente diferentes o características de una vida distinta a la de todo país civilizado y sí una natural disminución en la unidad del espíritu nacional por influencias inevitables provenientes del numeroso elemento extranjero inmigrante y componente cosmopolita de la población.»

Estas declaraciones expresan la lucha que llevaba adelante, en nombre de la civilización, esta elite por la hegemonía del campo arquitectónico frente a los sectores vinculados al avance de las clases medias potenciadas por el aporte de los inmigrantes.

Se haría muy difícil sostener una supuesta autonomía de la arquitectura en este período, ya que, en este contexto las opciones están subordinadas a los requerimientos simbólicos de civilizada modernidad europea, de prestigio social y de educación civil, que le otorga el proyecto dominante, refiriéndose permanentemente a éste marco las discusiones específicas. A raíz de ésto no existe una defensa a ultranza de un estilo o código particular preferible por motivos arquitectónicos, permitiendo a los arquitectos pasar tanto de un estilo a otro como a mezclarlos y a exceder libremente los límites de cualquiera de ellos. Existe sí una marcada preferencia por lo francés, acorde con el peso cultural que ejercía París sobre nuestra elite, representado por las formas borbónicas o sus derivadas.

La figura paradigmática del período es **Alejandro Christophersen** (1866-1946), noruego nacido en España, quien llegó a nuestro país en 1887. Luego de obtener su título con medalla de oro en la carrera de Arquitectura y Escenografía en la Real Academia de Bruselas, se radica en Francia, donde completa sus estudios en el taller de Jean Louis Pascal, siendo alumno de Guadet.

Lo hacen una figura paradigmática no sólo su gran producción de alto nivel, sino además su trayectoria europea, a raíz de la crisis de 1890 se radica en Santa Fe y se dedica a la mensura de campos, vuelve a Buenos Aires y a su actividad profesional, y tiene una participación fundamental en la reconstitución de la Sociedad Central de Arquitectos, en 1910, ejerciendo la presidencia en varias oportunidades. El Ingeniero Huergo lo designa para la creación de la Escuela de Arquitectura, como organismo independiente de la de Ingeniería Civil (dependientes ambas de la Facultad de Ciencias Exactas) y elabora el primer plan de estudios (basado en la Ecole des Beaux Arts de París), dictando la cátedra de Arquitectura. «Christophersen resumió en una larga y

exitosa carrera profesional (a caballo de los dos siglos) los valores que la sociedad porteña dominante buscaba en la arquitectura y sus arquitectos. Al igual que Cané, consideró al arte de vanguardia como a un enemigo. A pesar de sus loas al progreso, que refiere a otros quehaceres más mecánicos, dice del Art Nouveau: “(...) esa notoriedad la querían basar sobre una originalidad que a su vez era un absurdo porque destruía todo lo que siglos anteriores del arte nos habían dado como herencia con derecho al usufructo (...) ese arte llamado nuevo, es un compendio del arte viejo disfrazado (...) en Austria Otto Wagner cocina el arte asirio y egipcio en salsa griega”» [Iglesia, a: 92] La oposición al arte de vanguardia tiene un fundamento estructural, ya que éste tiene como presupuesto la existencia de un campo profesional desarrollado para poder desarrollar propuestas relativamente contradictorias con los gustos dominantes.

Prefirió en general las poéticas del clasicismo francés, dentro del cual quizás su mejor obra es la actual Cancillería en la Plaza San Martín, realizada en 1909 para Mercedes Castellanos de Anchorena, que reúne tres viviendas en torno a un patio de honor. En 1916 realiza el edificio de la Bolsa de Comercio, en 25 de Mayo y Sarmiento, con una monumental fachada hacia Leandro N. Alem. Un ejemplo destacado de petit hotel es el de la residencia Leloir en Libertad 1270. Su eclecticismo le permite emplear el románico-bizantino para la iglesia de Santa Rosa de Lima, en Belgrano y Pasco, y hasta el art-decò en los depósitos y oficinas para C. Dupont & Cía. en Balcarce 548, ambas obras de fines de la década del '20. También realizó obras “pintoresquistas” en lugares de veraneo (donde los requerimientos de prestigio social cedían frente a los de esparcimiento). El límite de su eclecticismo pareciera estar dado por la originalidad entendida como capricho absurdo, como arbitrariedad no sostenida en el prestigio de la historia.

A diferencia de Christophersen, quien siempre se mantuvo (de acuerdo a la corriente de sus profesores franceses) en el respeto a los modelos clásicos, la figura de **Eduardo Le Monnier** (1873-1931) aparece con formas más audaces y originales transgrediendo esos modelos (pese a su formación en la Ecole des Beaux Arts). Su eclecticismo no se limita al uso de distintos estilos sino que no duda en mezclarlos y en excederlos. Nacido en Francia, llega al país en 1897. Obtiene el primer premio municipal de fachada en el año 1903 con su obra de la calle Lima 1642, frente a Plaza Constitución (hoy demolido), donde extiende los referentes hasta el art-nouveau (con mansarda). Obtiene nuevamente el premio en 1906 con su obra de Libertad 1394, (también demolida). En 1909 realiza la residencia particular de Fernández de Anchorena, en Alvear y Montevideo, actual Nunciatura, obra ésta más ortodoxa. El respeto a los modelos clásicos aparece aquí vinculado al prestigio social (dado por el comitente y la ubicación) permitiéndose licencias en las obras más alejadas del centro para comitentes no pertenecientes a la alta sociedad, situación que se repite en su edificio de oficinas de Diagonal Norte y San Martín.

La preferencia de la elite por lo francés se resolvía en la encomienda de los trabajos a profesionales formados en Francia (tanto argentinos como franceses que llegaron a nuestro país atraídos por la gran actividad edilicia, tal el caso de **Pablo Pater**, autor del palacio Ortiz Basualdo en Arroyo y Cerrito, (actual embajada de Francia) o de **Norberto Maillart**, autor del Correo Central (1905), el Colegio Nacional Buenos Aires (1908). En muchos casos algunas familias contrataron directamente a prestigiosos arquitectos en Francia, quienes nunca llegaron a visitar siquiera Argentina. Tal es el caso de **R. Sergent**, quien realiza el Palacio Errázuriz (1911), actual Museo de Arte Decorativo, y el Palacio Bosch, actualmente residencia del embajador de Estados Unidos; o el de **Luis Sortais**, quien proyectó en 1912 el Palacio Paz, actual Círculo Militar.

También se recurrió a referentes italianos, alemanes, suizos, etc. pero la corriente que es necesario ver como parte integrante del nuevo país que se quería construir es la inglesa. La dependencia económica en la que se estructuró el modelo fue con la corona británica, y tanto por ese motivo como por la labor de los capitales ingleses en la infraestructura de servicios, hace que la estudiemos porque en ella se presenta el tema de la tecnología (en particular los cerramientos y cubiertas de hierro y cristal) en primer plano, y con ella la relación conflictiva de la arquitectura con la ingeniería.

El ejemplo más claro quizás sea el edificio de la terminal del Ferrocarril Central Argentino (hoy Mitre) de Retiro, realizada por el arquitecto **Eustace Lauriston Conder** (1863-1935) entre 1908 y 1915. Allí se unen al edificio que alberga al gran hall de espera, las boleterías y las oficinas, resueltas de acuerdo a las formas del academicismo historicistas, los andenes, resueltos con una estructura metálica de pórticos articulados a la vista que expresan el alarde tecnológico que representaba Inglaterra en el modelo (Iglesia, c). El mismo estudio realiza el edificio de Ajustes de Ferrocarriles en Alsina y Paseo Colón en 1914, el edificio de Moore & Tudor en la calle Moreno (1915) y las tiendas Harrods (1914-18) y el anexo Gath y Chaves.

En la medida en que el proyecto se realiza, con sus contradicciones, las formas llegan a su límite: por un lado, el referente (Europa) cambia, y en 1914 se desata la guerra que la envuelve, y por el otro, la circunstancia americana plantea nuevos problemas a los que el eclecticismo historicista no puede hacer referencia. El código manifiesta una incapacidad, a medida que discurre el presente siglo, de poder expresar los ideales, los mitos, de representar los problemas que se plantea una sociedad. Esto dicho en general, se agudiza al comprobar la pobreza

de significados socializables que le podía dar la oligarquía, por su carencia de proyecto comunitario, viable para el conjunto de la sociedad (dicho esto al margen de la crítica particular de sus intereses de clase). «Es muy difícil distinguir un edificio de gobierno de un club o de un teatro y aun de los primeros palacios domésticos; las estaciones, las cárceles, los hospitales y las iglesias conservaron su identidad, aunque a principios del siglo XX también sus fisonomías se confundieron. No se trató, como en el caso de los revivals de principios del siglo XIX, de una forzada desemantización seguida de una fuerte resemantización, sino de una ambigüedad semántica cuyo objetivo era casi siempre la monumentalidad y la referencia al poder: únicos significados legibles claramente» (...) «La función significativa o simbólica de la arquitectura se redujo al simbolismo ingenuo de la alegoría: estatuas colocadas sobre las fachadas; monumentalismo logrado mediante la exageración de las magnitudes necesarias: órdenes ciclópeos, columnas y puertas gigantescas». [Iglesia, a: 85] Este empobrecimiento de significados, de sueños capaces de estructurar el mundo moderno (el argentino dentro del mundo moderno) explica su decadencia, que se une al agotamiento y la crisis del modelo de la generación del '80, jaqueado por el avance de las clases medias, que termina minando la hegemonía de la elite y abre un nuevo proceso que veremos en el capítulo siguiente.

Pero hablar de la pobreza de la utopía oligárquica no agota el problema, esta tradición está en nuestra experiencia profesional y tendrá continuidad en alguna de sus formas (de componer, de utilizar el pasado como referente) a lo largo del siglo.

5.b.- Corrientes anti-clásicas.

Frente a estas arquitecturas que corresponden al modelo de la oligarquía, se van desarrollando otras que se vincularon con los efectos secundarios del desarrollo de nuestro país (las emergentes clases medias y un embrionario desarrollo industrial). Se mueven dentro de los modos que impone el eclecticismo historicista, pero los valores que muestran no los atan de la misma manera a la ortodoxia de la Academia. Podríamos decir que habitan los bordes. Todos ellos construyen algunos edificios que no se diferencian de la ortodoxia académica en algún momento de sus vidas o incluso al mismo tiempo que realizan las obras que llamamos antiacadémicas.

La característica común a la mayoría de ellos, es que, partiendo de una actitud ecléctica pero desprejuiciada, optimista, comienzan a desbordar los límites de la Academia. Hasta dónde esto es una degradación del eclecticismo historicista, o es una búsqueda positiva, creemos que está referida a la posición de los sectores que la proponen, y en éste caso son sectores en ascenso, que luchan por la validación cultural de sus propios valores, distintos de los hegemónicos. En la medida que estas corrientes antiacadémicas representan esos nuevos valores, no pueden ser vistas como una versión degradada de la corriente principal, sino como una realidad distinta, aunque no logre, como tampoco lo lograrán socialmente las clases que las sustentan, una total independencia. Por su origen inmigrante, las referencias a Europa siguen constantes, pero en la libertad que se otorgan, terminarán incorporando las referencias a las corrientes modernistas, yuxtaponiéndolas con las historicistas, o como poéticas independientes. Tal es el caso de **Alfredo Massüe** (1859-1923), francés, que llega a Uruguay a principios de la década del '80, y que desarrolla una emprendedora actividad empresarial, fundando con capitales propios una arenera que incorporaba moderna tecnología e incluía barcos propios para llevar la arena a Buenos Aires, empresa que quiebra con la crisis del '90, pero que no es la última que encara. Nos interesa marcar ésta relación con los emprendimientos de riesgo porque ésta ubicación social es la que diferencia a los antiacadémicos. A finales del siglo, Massüe se instala en Buenos Aires, participando en el concurso para el edificio del Congreso Nacional. Su arquitectura incorpora referentes del art nouveau, siendo su obra más conocida la casa de renta de Tucumán y Talcahuano (1903), de la que hoy se conserva su magnífica esquina con la cúpula metálica.

En la corriente de italianos, destacamos dos obras de **Francisco Gianotti** (1881-1967), de Turín, que llegó a nuestro país en 1909: la Confitería del Molino, en Callao y Rivadavia, y el Pasaje Florida (hoy Galería Güemes), en Florida 171 (1915).

Pero la figura que más claramente despegas de la tradición historicista es la de **Julián García Núñez** (1875-1944), argentino, de padres españoles, que vija a España, donde hace el secundario y se recibe de arquitecto en 1900, en la Barcelona modernista de Gaudí y de Domenech i Montaner (que fue su maestro). En 1903 vuelve a Buenos Aires.

Podemos ver a través suyo el perfil de los arquitectos que desarrollan su actividad vinculados a las clases medias emergentes. En su caso (es miembro del Club Español y del Casal de Cataluña) trabaja en el seno del espacio social que había logrado conformar la colectividad española (que, como el resto de las colectividades constituían una poderosa red de vinculaciones económicas y sociales).

A diferencia de Christophersen, él no participa de la Sociedad Central de Arquitectos sino del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos, y es también distinta su actividad profesional, que no es exclusivamente de proyectista, sino que trabaja incorporándose a la empresa constructora que había formado su

padre, la que construye sus propias obras. Estas características cobran una significación que excede el campo de las decisiones individuales.

Las temáticas también responden a esa situación. Para la Sociedad Española de Beneficencia realiza la ampliación del Hospital Español (1906) y el Anexo (Asilo para valetudinarios y crónicos en Témperley, 1907); para el gobierno español realiza los proyectos de los Pabellones en la exposición del Centenario en Palermo; y para comitentes particulares el cinematógrafo de la calle Belgrano 3272 (1910) y el edificio de oficinas de Chacabuco 78 (1910) y edificios de vivienda para renta (Suipacha y Tucumán en 1907, Sarandí e Independencia y Viamonte y Paso).

Las formas empleadas, referían doblemente a esas circunstancias: por un lado referían a España, pero no a su pasado imperial sino a «una España distinta que se concreta como síntesis simbólica» como dice Gutiérrez, que en realidad es Barcelona: moderna, optimista y progresista. Por el otro lado, esas formas hablaban de la realidad actual, no de toda la colectividad sino del sector que había progresado en éstas tierras, ya que el modernismo intentaba integrar el arte con la nueva cultura urbana y protoindustrial que practicaba el sector más alto de las colectividades. No tiene aquí el valor de una «reinaxensa» cultural, pero sirve para dar identidad a ese grupo social. En el edificio de Chacabuco 78 es donde mejor se expresan estos contenidos figurativos, tanto en el uso de formas geometrizadas en la fachada como por la resolución interior, que busca una nueva espacialidad, donde lo industrial no tiene simplemente un valor práctico (como indicaría la tradición inglesa) sino que se incorpora como materia artística. J. García ordena las oficinas en torno a un patio central, en cuyo centro ubica la estructura de hierro del ascensor, sin caja, donde se desplaza la cabina a la vista, uniendo los cuatro niveles (la planta baja no participa de ese espacio). El significado de ese eje vertical está reforzado por la luz proveniente de la gran claraboya cenital que cubre el patio, y por los pasillos que bordean las oficinas y que cruzan como puentes el patio, livianos, transparentes con sus pisos de baldosas de vidrio y barandas de hierro. La novedad no es el uso de los materiales a la vista, sino la luz y el movimiento, incorporando esa nueva experiencia cinética que la industria hacía posible.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos: Algunas notas sobre nuestra cultura, en Punto de Vista N°18, ag.1983
ARGAN, Giulio Carlo: El arte moderno, F. Torres, 1975
ASENCIO, Miguel: La Escuela de Chicago: lo original en la arquitectura. norteamericana en el siglo XIX, Revista Summa N°189)
BECCAR VARELA, Adrián: Torcuato de Alvear, Bs. As. 1926
CAVERI, Claudio: Los sistemas sociales a través de la arquitectura, Cooperativa Tierra, 1976
COLLINS, Peter: Los ideales de la arquitectura moderna, G. G., 1970
FERRATER MORA, José: Diccionario de filosofía abreviado, Editorial Sudamericana, 1986
GUTIERREZ, Ramón: Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica, Ediciones Cátedra, 1983
IGLESIA, Rafael E.J.: a, El progresismo como enemigo de la historia propia: el caso de la Generación del 80 , Revista Summa N°215/16; b, La vivienda opulenta en Bs.As., 1880-1900, Revista Summa N°211; c, La nueva Estación Terminal de Retiro, Buenos Aires, Revista Nuestra Arquitectura N°407, octubre 1963; d, El 29, espejo de la arquitectura, Revista Nuestra Arquitectura N°513/14
JITRIK, Noé: El mundo del Ochenta, CEAL, 1982
LIERNUR, Francisco: a, Buenos Aires del Centenario, Materiales N°4, CESCO, '83; b, La ciudad efímera, Liernur/Silvestri: El umbral de la metrópolis; Sudamericana, 1993; c, El discreto encanto de nuestra arquitectura 1930/1960, Revista Summa N°223; e, El nido de la tempestad, IAA, 1994
LLANES, Ricardo: La Avenida de Mayo; Buenos Aires, 1955
MASSUE, Elena: Alfredo Massüe, un francés en el Río de la Plata, en Revista CPAU N°1, 1994
MONEO, Rafael: De la tipología, Sumarios N°79
ORTIZ, Federico: Alejandro Christophersen y la cultura arquitectónica de su tiempo. Un homenaje, Revista SCA 128
ORTIZ, GUTIERREZ, MANTERO: La arquitectura del liberalismo en la Argentina (1880-1930)
RODO, José E.: Ariel, Editorial. Porrúa, 1989
RODRIGUEZ MOLAS, Ricardo: Vida cotidiana de la oligarquía argentina (1880-1890), CEAL, 1988
ROMERO, José Luis: Las ideologías de la cultura nacional y otros escritos; CEAL, 1966
ROULET, Elva: Conventillos y villas miserias; Polémica N°62, CEAL, 1971
RUSSEL-HITCHOCK, Henry: Architecture, XIX, XX centuries; Penguin Books, 1958
SANTALLA, Lucía: Julián García Núñez; IAA, 1968

VIÑAS, David: Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar, Editorial Siglo Veinte, 1970

DICCIONARIO HISTORICO DE ARQUITECTURA, HABITAT y URBANISMO

Dirección general Francisco Liernur

Proyecto Editora, S.C.A, Bs. As., 1992

Eclecticismo:

Producción estilística que caracteriza la arquitectura del siglo XIX derivada de la posibilidad de utilizar experiencias figurativas del pasado (ver HISTORICISMOS Y REVIVALS) o de componerlas en un edificio único a través de un proceso de reelaboración de las diferencias según un determinado criterio ordenador ("eclecticismo estilístico")

Periodización:

Difundido a nivel local en las últimas décadas del '800 y en las primeras del siglo XX, una ubicación más precisa podría colocarlo entre 1880 y 1930, período durante el cual el eclecticismo (E) se adopta como lenguaje del proceso modernizador. El lapso de tiempo indicado se caracteriza por el vertiginoso crecimiento de la población producido por la inmigración (de 1.800 habitantes en la década del '70 a 1.300.000 en los años del Centenario), la federalización de Buenos Aires y el boom agroexportador resultante de la incorporación del país al mercado internacional.

Si bien los antecedentes del proyecto de transformación actuado por la elite liberal se remontan al período posrevolucionario, con la definitiva organización institucional el proceso se afirma y se acelera. Renta diferencial, inversiones extranjeras y la incorporación masiva de mano de obra inmigrante provocan la metropolización de Buenos Aires, definen el perfil industrial y posibilitan la construcción de infraestructuras territoriales adaptadas al nuevo rol internacional, intensificándose la urbanización de las principales ciudades, del interior (Rosario, Córdoba, Mendoza, Bahía Blanca).

En este lapso crítico de transformación radical del ambiente construido, una nueva fisonomía es modelada prevalentemente por profesionales, técnicos y mano de obra extranjera.

El debate en el campo político-cultural sobre la construcción de la "NACION", la institucionalización de la disciplina arquitectónica y el precisarse el rol profesional del arquitecto no son, ajenos a la utilización de revivals y eclecticismos que configuran la imagen del Estado Moderno y dan forma a las nuevas modalidades del hábitat.

Orígenes y acepciones del término:

Cuestiones teóricas y estilísticas, J.J Winckelmann (Gesammelte werke, Dresden-Berlín 1808-1825) introduce el término y su moderna definición en la historiografía del arte y desde entonces el concepto ha asumido connotaciones diferenciadas:

Sinónimo de disponibilidad de repertorios formales del pasado (J.E. Street, R Kerr)

Adopción del estilo predominante en la preservación de la edificación religiosa inglesa del '800 (Camden Society].

Simple expresión de la moda como «colección de fragmentos avanzados del caos" (T. Hopel)

Método crítico , de selección de estilemas figurativos de la propia tradición como vía antihistoricista de búsqueda proyectual, preludio de un nuevo "ESTILO NACIONAL" (C. Boito)

Estos son sólo algunos de los tantos significados que se le atribuyen en el transcurso del siglo XIX y que contribuirán a determinar la ambigüedad que desde entonces caracteriza al término.

La manipulación de los diversos estilos, y la consecuente negación de "INTEGRIDAD ESTILÍSTICA", ha sido generalmente considerada un aspecto esencialmente negativo del E en cuanto se opondría a un correcto acercamiento hacia un determinado período histórico como búsqueda de inspiración para la creación de una arquitectura del propio tiempo. Los estudios filológicos desarrollados a partir del siglo XVIII sobre la arquitectura del pasado habrían reducido el grado de libertad del proyectista al establecer con precisión las reglas y los elementos constitutivos de cada estilo. Superada la fase de idealización, su utilización se pondría en relación directa con la fidelidad demostrada hacia el modelo real, abriéndose al mismo tiempo la posibilidad de recurrir a múltiples lenguajes y a diferentes momentos de su propia evolución, en función de las exigencias ideológicas del tema, del gusto o del comitente (L. Benévolo, 1960)

Esta resulta una de las interpretaciones más difundidas en la historiografía contemporánea, que tampoco es unánime en la periodización de su desarrollo, en su mayor o menor coincidencia entre Revivals y E, y aún en el juicio de valor que expresa sobre dichas experiencias figurativas (L Pateta, 1975). Una de sus acepciones más

ajustadas se identifica con aquella que se afirma en Francia alrededor de 1830, en directa relación con la noción filosófica teorizada por Víctor Cousin, para indicar un método compositivo de pensamiento estructurado a partir de la selección óptima de elementos pertenecientes a otros métodos (Cousin, *Cours d'histoire de la philosophie. Histoire de la philosophie du dixhuitième siècle*, París, 1829). Una vía proyectual se delinearía entonces a través de una selección de distintos elementos arquitectónicos del pasado según una intrínseca funcionalidad al presente [Collins, 1979]. Análogas definiciones del término atraviesan el campo historiográfico local que, identificando el concepto con la arquitectura del liberalismo, coincide en la colocación temporal finisecular e individualiza vertientes diferenciadas (E académico, romántico y modernista) que se remontan al transcurso del '800 y se presentan alternativamente como historicismos o revivals. A partir de la década del 80, aumentaría el grado de contaminación estilística: distintos edificios y distintas partes del edificio podrán resolverse con criterios diferenciados, extendiéndose la modalidad compositiva a la caracterización ornamental, pudiendo concebirse cada habitación en un estilo diferente o en varios simultáneamente (bric a brac), a través de cierta analogía entre determinados estilemas figurativos . y las exigencias de uso y representación de la “VIDA MODERNA”. Basado en la posibilidad de generar una recomposición estilística, innovadora y perfeccionable, sobre la base de estilemas asentados históricamente, tipologías consideradas adaptables a la función del edificio o experimentando con el lenguaje a través del collage, el E sería sustancialmente un fenómeno romántico que adopta códigos de expresión diversificados [R. Gabetti, 1968].

Desmontar el repertorio estilístico del pasado y a través del montaje generar un orden diferente que responda a nuevas exigencias ideológicas, funcionales, materiales y a específicas condiciones de producción implica a veces un E experimental fundamentado racionalmente. La búsqueda de un “ESTILO PERSONAL” con el cual expresar libremente la propia subjetividad lleva en otros casos a la exasperación del bricolage provocando la desintegración del lenguaje.

Más allá de las diferentes acepciones y enfoques de la crítica, resulta aceptado el hecho de qué el término haya designado en el transcurso del tiempo fenómenos artísticos diferentes, complejos y contradictorios, constituyendo una aproximación a la reflexión estética recurrente en el campo de las artes figurativas [E. Crispolti, 1958]. Partiendo del análisis de la crisis del lenguaje clásico verificada a principios del siglo XIX, algunos estudios a nivel internacional han superado la estaticidad de las categorías estilísticas considerando las transformaciones que se operan con la multiplicación de técnicas de gestión del espacio urbano como consecuencia de la subdivisión del trabajo intelectual y teniendo en cuenta la emergencia de nuevas problemáticas en el específico campo proyectual; de este modo, a la disponibilidad estilística se la suplantaría con la complejidad de un debate que comprende la supervivencia de la disciplina arquitectónica como tal. (G Teyssot, 1974; P. Morachiello, G. Teyssot, 1980; A. Vidler, 1977)

En la producción historiográfica argentina ha prevalecido la idea del E como una expresión urbana periférica resultante del sometimiento -sin cuestionamientos- de la elite liberal local a parámetros y modelos de los países centrales. El argumento ha sido entonces abordado como una importación en “BLOQUE” de tales prácticas figurativas, sin advertir la importancia de la dimensión lingüística de los dispositivos ideológicos funcionales, a la construcción del nuevo Estado Nacional. Concebir la ciudad y el campo arquitectónico como superposición de, conflictos entre agentes, prácticas y representaciones del tejido social implica suponer que tal traslado de modelos europeos no pudo haber sido realizado pasiva y pacíficamente, sin contradicciones, ni explícita selección de sus fuentes. La metropolización de Buenos Aires y el importante crecimiento del resto de las ciudades determinó estrategias globales y funcionamientos peculiares no generalizables que respondían a la necesidad de resolver problemas inéditos con los instrumentos disponibles. Circunstancias que provocan formas de adecuación tipológica e hibridación lingüística con alteraciones en el modelo referencial. Por lo tanto, a la suposición de una indiferente sucesión y generalización de repertorios formales se opone la noción de “SUPERPOSICION” DE CONFLICTOS” [J. Liernur, 1983), concibiendo los códigos lingüísticos como instrumentos en la búsqueda de consenso, en la imposición de hegemonías o de diferenciaciones discursivas. Bajo esta óptica, es posible detectar momentos en que los usos estilísticos se presentan como “NÚCLEOS DENSOS” de significación en la construcción de precisas estrategias culturales y urbanas.

Modalidades de difusión

El campo disciplinario, se presenta estratificado y maleable: profesionales extranjeros, arquitectos argentinos formados en, las academias y politécnicos europeos, los egresados de las escuelas de, arquitectura locales, técnicos, constructores, decoradores y artesanos, operan en un espacio profundamente convulsionado por el proceso de transformación en curso Las exigencias de organización productiva determinan nuevos límites entre prácticas y agentes provocando la paulatina disminución en la incidencia del rol del arquitecto, verificándose simultáneamente la institucionalización selectiva de la profesión. Esta proceso se afirma en 1886

con la primera fundación de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) y culminará en 1901 con su definitiva organización y la creación de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires. La formación académica de los operadores (actualizada por los tratados de Guadet y Cloquet), el multiplicarse de manuales y publicaciones extranjeras divulgadoras de modelos e información técnico-constructiva y la aparición en el país de las primeras revistas especializadas como Revista Técnica (1895-1903) o Arquitectura (1904-16), contribuirán a configurar el bagaje técnico con el cual hacer frente al desafío de la modernización.

PROBLEMAS DE PERIODIZACIÓN Y FASES ESTILÍSTICAS

La hidrografía suele vincular la difusión del fenómeno a la europeización que se produce en el panorama arquitectónico local a partir del período rivadaviano. Se individualizan entonces momentos diferenciados en el uso de los estilos, asociados a menudo directamente a las vicisitudes políticas, e ignorando la existencia de una dinámica propia de la historia de la disciplina (por la cual el uso de determinados estilemas adquiere en el transcurso del tiempo diversas connotaciones semánticas respecto al horizonte de opciones y fuentes posibles de referencia).

Superada la fase Neoclásica de supuesta continuidad con el período virreinal y poco pródiga en ejemplos estilísticos, se sucedería en la época rosista el uso de un indefinido clasicismo purista y atemporal, producto de una tradición empírica popular, al cual se le atribuyen hipotéticas características “NACIONALES”. Peculiaridad esta que, según otras lecturas, sería consecuencia de una normativa edilicia puesta en práctica desde el tercer decenio del siglo, tendiente a definir con precisión el límite entre espacio privado y público y no el resultado de una explícita voluntad estilística.

Un primer período italianizante de atribuciones austeras se afirmaría desde la mitad del siglo y, utilizando elementos Neorrenacentistas se propondría como simple arquitectura de fachada sobre disposiciones planimétricas tradicionales.

Después de Caseros, la acción constructiva del Estado de Buenos Aires (1853-62) introduciría con las figuras de sus principales técnicos (P Pueyrredón (1823-70); C. Pellegrini (1800-75); E. Taylor (1801-68) el E como uso de estilos diferentes, y se afirmaría particularmente en su vertiente Neorrenacentista y Neogótica.

A partir de la década del '80 el E se intensifica y generaliza; se distinguen líneas portantes basadas en el origen de los vocabularios estilísticos y en el uso que se hace de ellos. Así, los edificios más representativos tanto del área pública como privada se resolverán en las diversas variantes del Clasicismo afrancesado o italianizante (E académico); la tendencia medievalista será aplicada principalmente en los edificios religiosos y el Pintoresquismo (asociado al concepto de neomedievalismo en la noción de, “E. HISTORICISTA por la amplitud de posibilidades que ofrecen o englobados otras veces en la definición de E. ROMANTICO”) adoptará modelos externos a la corriente clásica con el uso de estilemas proveniente de las diferentes tradiciones vernáculas, que se difundirán en la arquitectura residencial suburbana y rural.

Como fase conclusiva se colocarían los E Modernistas en sus distintas expresiones (Art Nouveau, Liberty, Secesión, Jugendstil o Modernisme).

La arquitectura de las estructuras de servicio (mercados, silos, fábricas, depósitos, estaciones de ferrocarril), donde la resolución técnica se limita al rigor funcional, aunque sin estar ausente la mayoría de las veces la dimensión representativa del lenguaje, ha sido generalmente identificada como la única vía abierta hacia la arquitectura moderna. Se trata de esquematizaciones temporales que han sido cuestionadas por interpretaciones más recientes, las cuales replantean fracturas y continuidades en la arquitectura del siglo XIX, considerando el Neoclasicismo rioplatense como parte integrante del proyecto rivadaviano que involucra la totalidad del espacio urbano y territorial, y negando la visión de un régimen rosista (1829-52) como ruptura radical con el modelo liberal posrevolucionario y nuevo puente con la tradición colonial. Se destacan en cambio -en esta nueva interpretación- la permanencia de ciertos principios técnico-proyectuales (regularidad, simplicidad, volumetrías puras), característicos del bagaje formativo y del modus operandi de los profesionales que actúan en el transcurso del siglo [F. Aliata, 1990].

Por tal razón, la periodización propuesta identifica sustancialmente el fenómeno ecléctico con un lábil lapso de tiempo caracterizado por la verificación de un cambio de mentalidad artística en los sectores dominantes, los cuales recurren a repertorios lingüísticos diversificados para representar nuevas exigencias funcionales y simbólicas.

Nuevos enfoques

El cuestionamiento de la noción de transculturación lineal emerge con claridad del debate arquitectónico del período, de su relación con las polémicas artísticas que se desarrollaban en Europa y del

modo en que se imponen o modifican ciertas posiciones; del uso y selección de los modelos disponibles y del circuito cultural en el cual se forman los operadores. Al mismo tiempo, el análisis del rol de la inmigración en la constitución del Estado Nacional -desarrollado principalmente en el campo histórico y literario- ha sugerido nuevos enfoques sobre la problemática estilística.

Si el Ochocientos europeo se presenta como la culminación de la crisis del Clasicismo y punto de máxima rarefacción de sus códigos, en el caso argentino se plantea el problema de los distintos lenguajes como modo de representación de conflictos latentes en un momento de reacomodamiento disciplinario y de profundos cambios sociales. Partiendo de la consideración de la ciudad como "CAMPO DE BATALLA", territorio de confrontación de infinidad de proyectos distintos y contradictorios cuyo desmontaje evidenciaría procesos de gestación de una cultura de mezcla, es posible comprender por qué en una serie de objetos urbanos los sectores hegemónicos potencian y extienden sus valores simbólicos.

Bajo esta óptica, el uso de historicismos y revivals propone nuevas caracterizaciones de las relaciones entre cultura central y cultura periférica cultura de los sectores dominantes y pluralidad cultural del resto de la sociedad. Temáticas que las posiciones tradicionales han leído como traslado automático de modelos, descontando la pasividad de las clases subalternas, que serían campo inerte para la expansión de las estrategias de dominio: así el E asumiría la doble acepción de manifestación periférica de los países europeos y de reflejo de los códigos culturales liberales sobre el resto de la sociedad. Sin embargo, renovando la impostación teórica y los instrumentos de análisis e introduciendo la idea de selección entre las múltiples influencias recibidas, se registran manifestaciones de cierta autonomía en la producción arquitectónica argentina.

Por otro lado, estudios especializados en el desarrollo urbano de Buenos Aires han señalado la presencia de un conflicto central en la transformación metropolitana: las respuestas a la estrategia global de concreción de la ciudad real actuada por los sectores dominantes adoptan actitudes que van desde la aceptación hasta el rechazo, produciéndose distorsiones, adaptaciones o fracturas.

En vez de acudir a la indiferenciada metáfora **pevsneriana** del baile de máscaras y reconociendo la funcionalidad y los matices que el uso de los lenguajes estilísticos adquieren en el proyecto liberal -distinguiendo además, entre proyectos alternativos de hegemonía cultural internos a la propia elite-, la clave de lectura de los distintos repertorios formales se impostaría sobre un plano diverso. Se los considera simultáneamente como instrumentos de diferenciación en manos de grupos social y étnicamente heterogéneos, espacio de resistencia, mecanismo de afirmación de la propia diversidad en la elección cuidadosa de sintagmas lingüísticos identificados con la nacionalidad de procedencia, ante estrategias oficiales de dominio que tienden a eliminar la diferencia para gestar ese híbrido cultural que deberá ser la base de la nueva Nación. Son estilos que se ponen también como intento de valorización superestructural en el proceso descualificador producido por la conversión del espacio urbano en terreno de especulación.

Aparece entonces el eclecticismo como símbolo del caos metropolitano, pero también como singular modo de sistematizar tendencias, grupos, categorías sociales que buscan la afirmación de una identidad invocada, respondiendo a estructuraciones ideológicas que los países de origen ponen en marcha desde el poder en franca oposición con las estrategias homogeneizadoras del Estado Argentino.

Cabe entonces preguntarse qué grado de flexibilidad demuestran tales códigos y cómo se declinan en el nuevo contexto; en qué forma reaccionan en los parámetros, específicamente arquitectónicos como la tipología, la configuración espacial o los esquemas funcionales ante las contradicciones del proceso de urbanización.

Por otro lado, distanciándose de la noción de estilos modernistas como superación progresista de los academicismos y etapa obligada hacia la conquista de la modernidad o, más aún, de la concepción de los mismos como momento de transición entre dos rígidas categorías estilísticas (eclecticismo y movimiento moderno), el tema se plantea como paradigmática zona de frontera entre una pluralidad de prácticas; borde en el que se cruzan y articulan viejos y nuevos discursos; punto de inflexión de un debate oscilante entre la recuperación de las tradiciones en la construcción de una arquitectura nacional y la incorporación de lo nuevo a un universo disciplinario en crisis. Es precisamente el conflicto lingüístico y estilístico que representa el clima socio-cultural de la Buenos Aires del Centenario: heterogeneidad, confusión y diversidad, de la que se lamentará la elite. ¿Acaso este E. no ha dado carácter a la nueva Babel sudamericana? Contradicciones que evidencian, una vez más, la arbitrariedad de los lenguajes, la inexistencia de categorías estilísticas como estructuras unívocas y totalizantes.

Tendencias, obras y arquitectos

Se ha insistido generalmente sobre el academicismo liberal afrancesado de la arquitectura ecléctica argentina sin interrogarse sobre cómo y por qué las tendencias borbónicas consiguen una afirmada hegemonía. Es evidente que un consistente sector de la elite dirige su mirada hacia París como paradigma de nuevas

modalidades del habitar e impone los academicismos como jerarquización de la edificación institucional o expresión de distinción en la edificación privada. El mecanismo de identificación simbólica que excluye y diferencia es sutil y precario: en el preciso momento en que los "parvenu" (inmigrantes enriquecidos) adoptan una amplia gama de lenguajes eclécticos para evidenciar la posición social alcanzada, serán abandonados por la elite los estilos borbónicos del primer Renacimiento francés (Luis XIII y XIV reivindicando el primer Luis XVI por su autenticidad y sobriedad. Se pondría así en funcionamiento un mecanismo reiterado en la historia de la disciplina y legitimado por la misma Academia des Beaux Arts, que propone un clasicismo elemental como marco en el cual recuperar los valores tradicionales puestos en crisis con el multiplicarse de corrientes heterogéneas (historicismos y revivals).

El Clasicismo en sus diferentes vertientes se constituiría desde entonces como campo de elaboración y teorización de impulsos renovadores (J. Liernur, 1983). Sin embargo, resulta inapropiado suponer la existencia de un único centro emisor que se concibe además privado de conflictos internos por la imposición de modelos. Una verdadera disputa de representaciones con selecciones y exclusiones está en la base de una determinada corriente figurativa, tanto en el centro como en la periferia, a la cual no son ciertamente extrañas las instituciones étnicas y sus proyectos de predominio. Sintéticamente y reconociendo cierta arbitrariedad en la operación, es posible establecer las principales tendencias del panorama ecléctico argentino asociándolas a los distintos modelos culturales y nacionales a los que se hace referencia:

francesa: línea representada por el academicismo Beaux Arts en sus diferentes acepciones estilísticas. Sus principios básicos (órdenes clásicos, simetría, proporción), tipologías (derivadas del clasicismo francés y estilemas lingüísticos (mansardas, óculos lucarnas), generalmente con hibridaciones italianizantes, se difunden a partir de fines de la década de 1880. Entre los ejemplos más significativos de la arquitectura institucional en Buenos Aires se encuentran Palacio de Justicia (1906-10), Colegio Nacional (1908) y Correo Central (1908-28), de N. Maillart o el Consejo Deliberante, de H. Ayerza. Adquiere amplia difusión en la edificación residencial de la elite, proyectada por los profesionales de más prestigio, como R. Sergent (v.), con el Palacio Errázuriz (1911), la quinta Alvear en San Fernando y el Palacio Ferreyra en Córdoba (1913); P. Pater, con el edificio de Cerrito y Arroyo (actual Embajada de Francia); además, caracteriza la mayoría de los numerosos hoteles privados y petit hotels realizados por L. Dubois (v.), E. Lanús, P. Hary (v.), E. Le Monnier (v.) y J. Dormal (v.), entre otros. Esta línea se extiende a otras funciones con el edificio de la Bolsa de Comercio (1916), de A. Christophersen (v.) y con el más tardío Hotel Continental (1930), de A. Bustillo. La versión parisina del Art Nouveau encuentra en A. Plou (v.), A. Massue y E. Hugé (v.) ejecutores atentos a la definición decorativa de la fachada sin alterar sustancialmente las características del organismo arquitectónico tradicional.

italiana: se manifiesta a partir de la mitad del '800 en una primera fase de difusión de repertorios neorrenacentistas a través de la obra de profesionales y constructores italianos que traen consigo modelos académicos e idoneidad técnica. Nicolás y José Canale realizan el trazado urbano de Almirante Brown (Adrogué) y sus principales edificios públicos (iglesia, municipio, escuela) a partir de 1873; proyectan además la iglesia parroquial de Belgrano (1864- 1916) y la iglesia de la Piedad (1866-1895). Otras figuras como P. Fossati (v.), autor de la reestructuración del Palacio San José en Concepción del Uruguay (1850-58), y J. B. Araldí (v.), constructor de la Catedral de Paraná (1883) y de Santa Fe, difunden la manera italiana en las provincias del Litoral. También esta aceptación del academicismo es considerada particularmente apta para los edificios públicos y caracteriza con mayor o menor grado de contaminación los organismos estatales del interior. Así, S. Danuzio (v.) construyó la Casa de Gobierno (1854-66), la Residencia Provincial (1855-58) y la Cámara de Diputados (1856) y de Senadores (1858) de Paraná durante el período en que la ciudad es designada capital de la Confederación; N. Grosso (Y.), L. Caravattí (v.) y N. Cánepa (Y.) ejercen respectivamente, su actividad en Corrientes, Catamarca y Santiago del Estero.

Un segundo momento más ecléctico cuenta entre sus principales exponentes a: F. Tamburini (v.) con obras como el Teatro Rivera Indarte (1890) de Córdoba o el Nuevo Teatro Colón en Buenos Aires (1889-1908); C. Morra (v.), con el edificio de la Biblioteca Nacional (1902); G. Aloisi (v.), autor de la sede de la Facultad de Medicina de Buenos Aires y de numerosas residencias privadas; L. Broggi (v.*), que incursiona en matices florentinos (edificios de Juncal y Libertad o de Arenales y Uruguay), y J. Buschiazzo (v.), quien desarrolla una intensa actividad arquitectónica y urbanística no sólo a través de su estudio particular sino también como técnico municipal. Entre sus obras más significativas se pueden destacar la Municipalidad de Belgrano (1869; 1887-1900), numerosos hospitales: Mufliz (1882-1894); San Roque (1893); Italiano (1896); Durand (1909), hospicios, escuelas, mercados, sucursales bancarias, la remodelación del Cementerio de la Recoleta y de la Chacarita; edificios religiosos, como la Iglesia del Carmen (1881- 1888), y residenciales, palacio Salas (1904) y

edificios religiosos, como la Iglesia del Carmen (1881- 1888), y residenciales, palacio Salas (1904) y palacio Devoto en Plaza Lavalle (1913), ambos en Buenos Aires, casas de renta, etc.

Ya superada la primera década del siglo, y Colombo (v.), F. Gianotti (v.), B. Pedrotti (v.) y M. Palanti (v.) emprenden itinerarios antiacadémicos diferenciados que fluctúan entre contaminaciones liberty y exuberancias formales (ver ITALIA).

alemana: está representada por profesionales formados en instituciones académicas alemanas quienes ejercen su profesión en la Argentina, articulando estilos académicos o revivals inspirados en la arquitectura del norte europeo. Su importancia es relevante inicialmente cuando muchos de sus principales exponentes ocupan cargos públicos y participan en la institucionalización de la disciplina. Se destacan entre ellos: C. Altgelt , activo en la edilicia estatal como miembro del Departamento de Obras Públicas de la Nación y arquitecto de la Dirección de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires; en el área de obras para la educación sobresale la Escuela Petronila Rodríguez (1889); E. Bunge (v.), vencedor del concurso de proyectos para la Penitenciaría Nacional (1810) y para el Hospital Alemán (1876), autor de la Escuela Normal de Maestras (1893), de las cárceles de San Nicolás y Dolores (1893), de la iglesia de Santa Felicitas (1870) y de numerosas residencias particulares como la de Guerrero (1869) sobre la calle Florida o la de Pereyra Iraola (1886) en Arenales y Esmeralda; A. Büttner (v.); F. Schwarz (v.); A. Schrieider N); H. Schinitt (v.), y principalmente A. Zucker (v.) y L. Siegrist (v.) que, manteniendo parámetros académicos, desarrollan soluciones tecnológicas de interés; el primero de ellos utiliza una gran cortina de vidrio en la ochava del edificio Villalonga (Balcarce y Moreno) y una estructura metálica innovadora para su época en el edificio del Plaza Hotel en Buenos Aires (1910); el segundo resuelve con sobriedad germánica temas de servicio como depósitos (Chacabuco 167 y Perú 535) o mercados (Córdoba 2846); E. Sackinarin (v.), autor de la sede del Banco Alemán Transatlántico (Reconquista y Mitre), o F. Naeff (v.), proyectista del edificio Bunge y Born (Lavalle y Alem), ponen en evidencia a través de sus obras los círculos económicos que emergen como principales comitentes, mientras O. Ranzenhofer (v.) combina una búsqueda lingüística novedosa en el uso de superficies vidriadas con influencias Jugendstil; entre sus realizaciones más significativas puede recordarse la casa de Rodríguez Peña 1870 (1910).

inglesa: está vinculada a los circuitos empresarios y financieros británicos que proveen capitales, técnicos y tecnologías para la realización de las estructuras de servicio. Sus figuras más destacadas son ingenieros y arquitectos contratados por las grandes compañías ferroviarias. E. L. Conder (v.), graduado en la Royal, Academy de Londres, llega al país como técnico del Ferrocarril Central Argentino y construye varias estaciones de esa línea, entre ellas la de Retiro (1910-14) donde, como era habitual para este tipo de edificios, el uso estilístico quedaba limitado a la fachada y el gran hall de ingreso, mientras la estructura metálica encontraba su ámbito adecuado de expresión en la cubierta de los andenes; se ocupa también del edificio administrativo de la empresa (ubicada en 25 de Mayo y Bartolomé Mitre) y, en colaboración con Newbery Thomas (v.), proyecta la Oficina de Ajustes de los Ferrocarriles (1914) en Alsina y Paseo Colón, considerado el primer rascacielo de Buenos Aires. Se evidencia en este caso la relación del grupo con los intereses británicos, materializada en la realización de un gran volumen de obras, entre las cuales figuran los grandes depósitos para firmas importadoras de textiles como la Moore & Tudor (1915); la sede de la Northern Assurance (1918); el Banco de Londres y América del Sud en Buenos Aires y Rosario; el Hospital Británico de Buenos Aires; el Frigorífico Smithfield de Zárate, o ya como Conder, Follet & Famer, las grandes tiendas Harrods y Gath & Chavez (Florida y Cangallo), además de las sucursales en todo el país. En el mismo círculo se mueve P. B. Chambers (v.), quien, asociado con L. Newbery Thomas, desarrolla una gran actividad proyectual ligada también a comitentes estadounidenses; entre sus principales intervenciones se cuentan la Estación del Ferrocarril Sud en La Plata (1905); la Nueva Estación de Constitución; el edificio del Ferrocarril Central Córdoba en Cangallo y San Martín; el Consulado Británico y el Colegio St. Georges de Quilmes; las sedes de la Southern British and Mercantile Insurance, el Banco, Anglosudamericano, el Banco de Boston (1924), la Ford Motor Co., etc.

Otros profesionales destacados son Basset, Smith (v.), J. Smith (v.), W. Campbell. (v.), E. A. Merry (v.), F. Moog (v.) y L. H. Lomax (v.). Si bien dentro de las modalidades eclécticas, esta línea de producción arquitectónica ha sido relacionada con la tradición funcional inglesa por su actitud empírica en la resolución del programa, el uso de nuevos materiales (hierro y vidrio) y el montaje en seco de elementos prefabricados.

española: J. García Núñez (v.) y F. Roca (v.), especialmente influenciados por el Modernismo Catalán, son las personalidades que dan identidad a esta corriente. Si bien introducen en sus vocabularios motivos decorativos y soluciones arquitectónicas innovadoras su producción resulta relegada a los márgenes del campo disciplinar donde tácitamente se sanciona que la renovación debe ser afrontada dentro del corpus normativo tradicional. Un experimentalismo antiacadémico de considerable calidad caracteriza algunas de las casas de

cional. Un experimentalismo antiacadémico de considerable calidad caracteriza algunas de las casas de renta de Garría Núñez: edificios de Tucumán y Suipacha (1909), C. Pellegrini y Arroyo (1911) y Viamonte y Larrea (1912); además, se puede citar su residencia particular sobre la avenida Independencia (1909) mientras sus comitentes de la colectividad hispánica encuentran en sus articulaciones lingüísticas un modo de afirmar la propia diversidad cultural en el Hospital de la Sociedad Española del Beneficencia (1908) o en el Hospital Español de Temperley. F. Roca ejerce su profesión en Rosario donde realiza la sede de la Asociación Española (Santa Fe y Entre Ríos); el Club Español (Rioja 1052) y el Palacio de Cabanellas (S. Luis 1145).

suiza: es de importancia secundaria respecto a las anteriores y diferenciada internamente en tendencias asociadas a las regiones de origen (cantones alemanes, franceses e italiano) no siempre concordantes con el modo de caracterización que debía asumir la colectividad. En ella sobresalen los arquitectos A. Albertoli (v.), J. Dunant (v.) y E. Eberle (v.); este último ganador del concurso de la Casa Suiza en 1893. Ciertos círculos provenientes del Cantón Ticino de cultura lombarda y tradicionalmente afirmados en el campo edilicio desarrollan lazos profundos con la elite italiana configurando alianzas particularmente activas en intervenciones urbanas. D. Donati (Y.), G. Maraini (v.), A. Maspoli (v.), F. Antonini (v.), C. Agustoni (v.), A. Cremona (v.) son sólo algunos de los profesionales ticineses activos en la Argentina finisecular.

Sin embargo, si por razones de claridad hemos individualizado tendencias emergentes en la construcción urbana y territorial según su procedencia ético-cultural, sería ingenuo suponer que el cuadro funciona circunscrito a estas únicas variables. Capitales de origen diversificado, circuitos financieros entrelazados, sectores sociales con paradigmas urbanos diferenciados, atraviesan transversalmente el campo configurando grupos de poder que no siempre actúan según parámetros transparentes y preestablecidos y que, por lo tanto, deben ser indagados en su específico funcionamiento y particularidades. Debe recordarse que el proceso de valorización del suelo urbano genera en Buenos Aires un mercado inmobiliario cuyos márgenes especulativos no encuentran comparación en otras capitales del mundo. La ciudad es un territorio por conquistar y en la estrategia para hacerlo los lenguajes constituyen un instrumento de singular eficacia.

CURSO DE TEORIA DE LA ARQUITECTURA

Pablo Hary

Dictado en la Escuela de arquitectura de la Facultad de Ciencias exactas, físicas y naturales de Buenos Aires.
Año 1916
Publicado en Revista de Arquitectura

Capítulo VI

Dijimos ya que el plano del hotel Matignon, tipo representativo de una familia de nobles viviendas, es adaptable, con ligeras modificaciones y adiciones técnicas modernas, a las mas refinadas exigencias sociales de nuestros días y de nuestro país en particular.

Su programa puede resumirse así:

Recepción. a) Patio sobre el frente o *courd'honneur*. b) Vestíbulo y portería. c) Gran escalera. d) Antichambres. e) Salones. f) Comedor.

Habitación privada. a) Antichambres. b) Dormitorios. c) Cuartos de vestir (cabinets de toilette). d) Baños y w. c. e) Roperos.

Servicios. a) Offices. b) Cocina y lavaplatos. c) Despensas y carboneras. d) Alojamiento de servidumbre. c) Baños y w. c. de servicio. f) Caballerizas y cocheras con patio para lavar equipajes, forrajes, etc. g) Bodegas.

Para modernizar completamente este programa, bastaría agregar:

A la recepción. a) Bajada cubierta o marquesina (aquélla, existe en muchos hoteles del siglo XVIII). b) Vestuarios con toilette para recepciones, uno para señoras y otro para señores. c) Ascensor. d) Según los casos particulares puede haber biblioteca, galería de cuadros o de arte, escritorio, fumoir, billar, jardín de invierno, etc.

A la habitación privada. a) Office en comunicación con montaplatos con el servicio. b) Pieza para limpieza, cepillado, etc, con evacuación de residuos (sink). c) Lingerie roberie. d) Nursery, etc.

Al servicio. a) Comedor o sala de reunión de servidumbre. b) Frigorífico, calefacción, maquinarias diversas de ascensor, aspirador de polvo, tableros eléctricos, etc., c) Depósito de baúles y alfombras, etc.

Y finalmente, como criterio general de distribución en las plantas, agregar un cierto número de pasillos (dègagements) y una escalera de servicio, montacargas o montaplatos, a fin de simplificar los servicios e independizar lo que haya de serlo.

Cada elemento del programa anterior tiene exigencias y peculiaridades: exigencias dictadas por la higiene y la ciencia unas veces, por el arte, el bienestar, la moda y aun el capricho otras veces. Frecuentemente nos veremos en el caso de conciliar antagonismos haciendo concesiones a las manías de nuestros contemporáneos o al placer de los ojos, y lo sensato será tal vez reservar las rígidas teorías para programas de hospital, de cuartel o de escuela, que no admiten esas mil superfluidades con que embellecemos el marco de nuestra existencia.

Aunque pese a los higienistas, hemos de poner cortinas y boiseries en nuestros aposentos afrontando así legiones de microbios menos mortales, en resumidas cuentas, que el tedio de una morada bien esterilizada. Lastima grande que la carestía a veces injustificada de nuestros terrenos y la mediocridad relativa de nuestras fortunas hayan desterrado de nuestras composiciones arquitecturales el magnifico, y discreto a la vez, preámbulo, constituido por el patio o jardín al frente, que aísla la vida intima y social de la mansión del ruido callejero. ¿puede haber contraste mas ridículo, vulgar y penoso que el ofrecido por un iluminado portón por el que se engolfan brillantes toilettes a la vista de harapientos mirones, agolpados la acera de enfrente para satisfacer una curiosidad rara vez benévola?

Henos aquí frente a una cuestión esencial en la habitación privada: Palacio o casa obrera, todo hogar debe ofrecer un inviolable reparo contra la curiosidad de afuera, e insistimos en ello porque a los arquitectos nos corresponde en gran parte la solución del problema. Entre nosotros, especialmente, es frecuente ver grandes moradas cuyas recepción deslumbra las aceras y ofrece espectáculos gratuitos al transeúnte, coincidiendo por lo general el hecho con una inocente vanidad y restos de tradiciones de la gran aldea inadmisibles ya dentro del agitado crisol en que vivimos.

El descenso del coche sin mojarse cuando llueve ha sido solucionado en todo tiempo por pórticos, entradas cocheras entre calle y patio interior, y últimamente con marquesinas. Nuestro clima hace que podamos suprimirlo sin mayores inconvenientes, pero su utilidad no se discute.

Transpuesto el umbral, entramos al vestíbulo, que es la transición entre la calle y la casa como tal tiene el aspecto algo frío de la arquitectura exterior, decoración de órdenes, de piedra, de mármoles, pisos de *dallages* o mosaicos, mobiliario escaso o nulo, abrigado de la intemperie y a veces con una ligera calefacción. En él se despoja el invitado de sus abrigo y es lógico que los vestuarios abran directamente dentro. Estos vestuarios suelen ser dos: para señoras y señores, y se completan con casilleros, perchas, lavatorios y w.c. Hay que tener presente que un *sarao* puede congregarse a veces cientos de personas.

Del vestíbulo entramos a la recepción directamente o por la escalera principal y el ascensor. Aquella puede ser un elemento de alto valor decorativo; este último ha de disimularse cuidadosamente entre cuatro paredes siendo inadmisibles la vista directa de sus guías y cables grasientos. Pero no todos son visitantes los que entran en el vestíbulo; muchas personas vienen por asuntos comerciales o diversos, gente desconocida que solicita audiencia; todos deben esperar ya sea en el mismo vestíbulo o más bien en una *antichambre* o sala de espera.

La recepción forma un conjunto más o menos importante de locales cuya enumeración hicimos ya, conjunto que se compone para el mayor lucimiento de las fiestas unas veces, o para, el placer de la existencia íntima, según la índole del habitante. Hay un abismo entre la recepción de un palacio romano y la de un hotel francés; otro entre éste último y la de un castillo de lord inglés. En aquellos la enfilada de salones predomina; en este último el hall suele ser el centro de la agrupación; en unos las grandes composiciones picturales, los suntuosos artesonados dorados; en otros las *boiseries*, las primorosas estufas, los espejos, los elegantes ambientes propicios a la confortable reunión de las *mullidas bergéres*, o bien las oscuras maderas prolijamente ensambladas en el techo y en los *lambrís*, la luz brumosa tamizada por amplias vidrieras coloreadas.

Nos detendremos preferentemente en los salones franceses de los siglos XVII y XVIII, modelos incomparables que la Europa entera ha copiado hasta, nuestros días. Esto no significa, que antepongamos la *Galerie des Glaces* (Versailles) a la, admirable galería Francisco I de Fontainebleau, o al salón de los Carrache del palacio Farnese, pero es indudable que el Renacimiento no constituye un marco tan consonante con nuestro espíritu, nuestra indumentaria, y costumbres como los estilos Luis XIV, XV y XVI. Lamentamos no citar ningún ensayo moderno de salón, aun cuando existan interesantes tentativas de abandonar los viejos moldes; pero forzoso es reconocer que los arquitectos y decoradores contemporáneos rara vez han salido del pastiche como no sea para hacer extravagancias. En un mismo palacio u hotel pueden coexistir salones de muy diversa amplitud, destino y carácter: desde el gran salón de baile o de fiestas casi desprovisto de mobiliario, algo frío de aspecto cuando vacío, y que requiere el brillo de las toilettes y diamantes para, adquirir su significado cabal, hasta, el saloncito íntimo atestado de *bibelots* y propicio a la *causerie* de los íntimos.

Todos requieren igual discreta iluminación diurna, sin exceso de luz; suficiente aireación pues aunque no se fume en ellos las reuniones numerosas exigen aire renovado; la iluminación, artificial puede ser difusa o reflejada por lámparas eléctricas disimuladas; en las gargantas del cielo raso, luz irreprochable pero triste, que en ningún caso puede suplir al alegre centelleo de las arañas. La orientación no es imperativa salvo para los salones de permanencia constante (living-rooms) que requieren sol como un dormitorio.

El Este es el mejor rumbo, pues la pieza se asolea de mañana cuando nadie por lo general está en ella. Excusamos decir que la luz diurna ha de ser lateral o bilateral, admitiéndose la cenital solamente para una galería de cuadros o algún otro caso especial. Pero sea cual fuere la recepción, tratemos de evitar toda cacofonía entre el estilo, el carácter o la tonalidad de dos ambientes contiguos, tengamos siempre presente el aspecto de conjunto y la fácil circulación durante las reuniones numerosas, y dejemos siempre algún oasis para los que deseen aislarse momentáneamente del foco más intenso, oasis que puede ser una salita de juego, un *fumoir*, un jardín de invierno, etc. El fumoir se acercará a la biblioteca, al escritorio y al billar, y en su decoración es admisible una relativa libertad y hasta fealdad simpática a base de confortables sillones y divanes. Suele adjuntársele un pequeño lavabo y w. c. Mucho aire y luz, y lo propio en el billar cuyas dimensiones no son indiferentes, pues en el peor de los casos ha de tener el espacio para poder jugar sin inconvenientes. Agréguese 1.50 alrededor de la mesa de billar, que tiene 1.50 x 2.50, y un margen más para colocar un sofá sobreelevado, y se llegará a 5.00 x 7.00 metros. Nada diremos de las bibliotecas galerías de cuadros y otros salones cuyo programa varía según las ideas del dueño de casa.

Terminaremos la recepción por el comedor, cuya especialización según vimos era de reciente creación. Por lo general se tendía la mesa en cualquier salón o antichambre. Hay comedores originales, decorados unas veces con *boiseries* y otras veces, lo cual es más lógico, con aplicaciones murales de estucos o mármoles en forma de órdenes decorativos o *panneaux* y pisos de dallage, amueblados con un aparador de mármol y una

estufa, espejos, etc. Los hay con luz cenital (fue una moda absurda), pero nada vale una amplia luz lateral, sobre todo si la mesa es larga. Se objeta a esta luz que la mitad de los comensales tienen luz de frente y la otra mitad de espaldas, pero la luz de punta en un comedor algo largo nunca puede ser agradable. Es admisible en un comedor de 8 metros máximo de largo. El comedor no ha de tener menos de 5 metros de ancho, y si el hotel es de cierta importancia, 7 metros. Un comedor de 5 x 8 metros puede ser un comedor de diario para ocho a diez personas. Para banquetes o recepciones numerosas, hay que calcular en cada caso el largo de la mesa a razón de 0.80 por persona. En ciertos casos la mesa puede ser en herradura o en U.

Un comedor debe ser ampliamente aireado y soleado. Puede orientarse al Este (es lo mejor) o al Oeste y Norte, pues en ningún caso los rayos más ardientes del sol han de molestar al mediodía. Comunicará diariamente con el antecomedor, llamado también office, y del que más adelante nos ocuparemos. Pero si la comunicación es forzosamente directa, ha de ser discreta, y se evitará que los comensales tengan visuales directas sobre el servicio, o sean molestados por ruidos o conversaciones inevitables de servidumbre.

Tara terminar la recepción, recordaremos la importancia que tiene una buena disposición de las puertas de comunicación, ya sea enfilándolas para mejorar las perspectivas y facilitar la circulación de los invitados, ya sea disimulándolas cuando haya razones para ello. En todos los casos conviene prever el mobiliario posible o impuesto en cada local. No puede haber en todo esto reglas precisas: lo que hay son casos particulares siempre bien definidos.

Pasemos a la habitación privada. Hoy como en el siglo XVIII, se agrupan las familias en apartamentos autónomos, y ya pasó la época de enfilear un número más o menos grande de dormitorios dejando librado al azar el acomodo de los habitantes.

Cada apartamento constará de uno o dos dormitorios con uno o dos cuartos de vestir, baño, armarios y w.c.. Puede haberlos amplios, para un matrimonio con niños pequeños o reducidos a su mínimo para una sola persona, pero en todos los casos, el que ocupa el apartamento debe verse libre de molestias, ruidos de sus vecinos o movimiento de servidumbre, debe poder entrar y salir sin cruzar por otros apartamentos, etc. Para aislar aun más, ciertos lujosos apartamentos se interpone una antichambre entre el pasillo y el dormitorio, antichambre aisladora de ruido en la que puede el sirviente circular temprano sin, despertar a su amo, prepararle las ropas, su baño, etc. Pero la autonomía de los apartamentos suele tener una limitación impuesta generalmente por el control paterno o materno, y entramos en una de las tantas variantes de programa que ponen a prueba la sagacidad del arquitecto.

El dormitorio, grande o pequeño, ha de ser aireado y soleado ampliamente. Los rayos ultravioleta del espectro solar son el más agradable y eficaz destructor de gérmenes. Ha de orientarse al Norte, al Este o al Oeste. Si la casa no es habitada en verano (caso frecuente) cualquiera de los tres rumbos es excelente. En caso contrario buscar el Este, pues el Norte y el Oeste caldean la pieza almacenando en ella calor hasta altas horas de la noche. El cubo mínimo de aire es innecesario mencionarlo pues rara vez es insuficiente. Pero no conviene bajar de 60m³ para un dormitorio de una persona.

La disposición de las puertas es esencial, y hay que prever la ubicación de todos los muebles usuales. La cama, debe colocarse de manera que, la luz de las ventanas no hiera de frente a las personas acostadas, las que en caso de enfermedad, por ejemplo, podrían sufrir molestias serias o verse privadas de luz abundante. Debe preverse también la ubicación de muebles para colocar los tomacorrientes, llaves de luz y timbres. Un dormitorio comunicara directamente con el cuarto de vestir, o por medio de la antichambre. Será bien iluminado y ventilado, y tendrá buenos lienzos de pared para armarios o placards (alacenas), espejos y luz artificial adecuados, y comunicación con el baño.

No hablaremos de ciertos baños suntuosos en los que se acumulan los mármoles en dallages y revestimientos. Nos concretaremos al tipo sanitario angloamericano actual, sencillo y cómodo, inestético por cierto, con su aspecto quirúrgico, sus blancas porcelanas y fríos níqueles. Un baño consta de los artefactos siguientes: un baño, un bidet, un inodoro y un lavatorio; accidentalmente un banco de asiento o algún capricho, balanza, botiquín. El inodoro conviene aislarlo en un camarote bien ventilado...

...los apartamentos tendrán ciertos servicios comunes a todos ellos y en su inmediata proximidad, como ser un *lingerie* donde se cose y deposita la lencería, donde se guardan en grandes armarios los vestidos y trajes fuera de estación, un office donde haya además de una pileta de lavar un filtro, un calentador para preparar una *tisana* o un te, un montaplatos para subir el desayuno o la comida a un enfermo, donde se cepilla la ropa y botines y contiguo un slop-sink, aparato análogo al inodoro para vaciar aguas servidas y residuos diversos...

...pasemos ahora a los locales de servicio cuyo núcleo principal lo constituye la cocina y sus anexos. Mucho se ha discutido donde debe ubicarse, si ha de ser en el sótano o en la mansarda, aun cuando a primera vista lo uno parezca tan absurdo como lo otro. El ideal es colocarla como en el hotel Matignon, es decir, de

plano con el comedor, con buena luz y aire y sin peligro de llenar la casa con olores. Pero no siempre hay el espacio para esta sencilla solución y entonces entre dos males sólo nos queda optar por el menor...

...sea cual fuere su ubicación, la cocina ha de tratarse como un laboratorio químico, impermeabilizando sus muros con porcelanas o estucos, redondeando sus ángulos, luz abundante como para análisis microscópicos, tejidos de alambre contra moscas, en cuyas patas aparecen gérmenes de tifoidea y cosas parecidas, aireación activa y frescura. Evitar la obligación de pasar por ella, pues a los grandes artistas culinarios no les gusta ser molestados por los demás sirvientes...

...las despensas, frigoríficos y carboneras deben rodearla. En las grandes casas hay una repostería donde se preparan los postres, frutas, helados, etc. El gran director de esta importante sección, chef o *maitre d'hotel*, suele tener su oficina en comunicación generalmente con la puerta de la bóveda de vinos y licores y a veces del *coffre fort* donde se guardan los cubiertos de metal.

Los sirvientes tienen su comedor que es a la vez su lugar de reunión en ratos de ocio. Se le coloca cerca de la cocina. Los dormitorios han de ser escrupulosamente limpios, aireados y asoleados, y ha de evitarse en ellos todo contramarco, zócalo, moldura, susceptible de albergar polvo o insectos. En una palabra: es preciso que una blanqueada y desinfección sea cosa de pocos minutos y gasto insignificante. Los cubos de aire, son mucho más reducidos que en los aposentos de los amos, pero en ningún caso debiera descenderse a menos de 30m³ por persona...

HISTORIA DE LA VIDA PRIVADA EN ARGENTINA

Tomo 2. La Argentina plural: 1870-1930

Dirigida por Fernando Devoto y Marta Madero

Editorial Taurus, Buenos Aires, 1999

Introducción

Fernando Devoto y Marta Madero

Un país de contrastes es la Argentina que exploramos en este volumen. Ellos ya no son sólo aquellos que, hijos de los distintos espacios, prefiguramos en el primer tomo. Ahora el país es muy distinto. El desierto ha ido rápidamente poblándose y la inmigración ha ocupado un lugar preponderante en el proceso. Ha sido dicho que ningún país del mundo, con la excepción de Australia (pero allí se trataba de una migración dentro de un mismo imperio), recibió un porcentaje equivalente de inmigrantes en relación con su población. En este punto la Argentina duplicó en porcentaje a los Estados Unidos en el tránsito entre los siglos XIX y XX. Ciertamente la distribución no fue uniforme y hubo áreas, como la ciudad de Buenos Aires o las provincias del eje fluvial, que recibieron el impacto más profundamente: estaban, a la vez, menos pobladas y el número de inmigrantes que allí se instaló fue mucho mayor que en las provincias mediterráneas.

José Luis Romero empleó una expresión feliz para referirse a ese país que se transformaba: la Argentina aluvial. Desde luego que no todos los cambios tenían que ver con la inmigración, y ésta, a su vez, estaba vinculada con la increíble expansión agropecuaria que convertía modestas riquezas a escala sudamericana en enormes fortunas a escala internacional. La expansión traía también diversificación de actividades y la relativamente simple economía rioplatense generaba, desde su sector agropecuario, eslabonamientos hacia nuevos sectores urbanos e industriales y, a la vez, proveía de recursos para un Estado que construía su estructura administrativa, educativa, jurídica, política.

Es un ejercicio *contrafactual* interesante hipotetizar cómo hubieran cambiado las costumbres, la sociabilidad, las formas de la privacidad, si la inmigración no hubiera tenido lugar. ¿Habría seguido de todos modos pautas equiparables a las de otros países atlánticos y el resultado final habría sido semejante? Nunca lo sabremos. En los hechos, las transformaciones que se produjeron estaban asociados a la inmigración, sea en los espacios, sea en las imágenes, sea en las retóricas justificatorias.

Un país plural surgía pleno de contrastes. La antigua contraposición entre el Litoral y el Interior adquiriría nuevos significados, al compás de la europeización y del desarrollo del capitalismo. Serían la Argentina moderna y la Argentina tradicional, como dirá, posteriormente, nuestro sociólogo más notable. Quizás esta imagen, como la de muchos contemporáneos, sea exagerada en su contrapunto y también en el profundo norte una "modernización" (a falta de otra palabra más funcional) tenía lugar, pero ello no quedó en la percepción de los actores que tendieron a resaltar la idea de las dos Argentinas. Una sería de ritmo lento, apegada a las antiguas tradiciones, a los viejos buenos hábitos de la época colonial, a sus ritmos, a sus formas de sociabilidad, al modelo de familia patriarcal, a su modestia de recursos, a su economía de expresión, a sus ascéticos valores hispanocriollos; la otra sería de ritmo acelerado, abierta al exterior, advenediza, ampulosa, prematuramente enriquecida, apegada a los nuevos ídolos del dinero, de la simulación social. La misma familia, ahora nuclearizada, parecía corromperse tanto por las tentaciones de la vida urbana como por las disposiciones de un Código Civil que promovía la tensión entre matrimonio, herencia y división del patrimonio.

Como todo lugar común, también esa arquetípica contraposición reposa sobre algunas realidades sociales y no solamente sobre percepciones, aunque, desde luego, las percepciones producen por sí solas realidades sociales. En cualquier caso, este tomo aspira a presentar esas contraposiciones pero también a ir más allá de ellas. Si hubo fuertes diferencias ligadas a una sociedad, que en los hechos funcionaba en forma plural - es decir que en ella coexistían colectivos sociales, relativamente autonomizados en sus jerarquías, sus patrones de comportamiento y sus formas de sociabilidad-, muchos de los problemas fueron comunes a inmigrantes y nativos, a hombres del Interior y del Litoral. El primero de todos ellos era el de la ubicación social. Como en el juego de la silla vacía, la consigna era que cada uno ocupase, lo más rápido posible, su lugar. Tarea no fácil en una sociedad de aluvión, donde todo era relativamente reciente y la misma clase alta que ahora buscaba cerrarse y atribuirse la preeminencia que imaginaba le correspondía por la antigüedad de residencia -de ahí la definición de patriarcado- había arribado a fines del siglo XVII o incluso posteriormente. Todo estaba además en movimiento, en ese marco de bonanza económica y especulación, lo que ayudaba a que demasiados estuvieran

ese marco de bonanza económica y especulación, lo que ayudaba a que demasiados estuvieran de acuerdo con la afirmación de Juan Agustín García de que lo que caracterizaba la autoconciencia de los argentinos era esa máxima, tan contradictoria con cualquier jerarquía, que como una voz surgía desde el fondo de la pampa: "naides es mas que naides". Pues bien, al menos las elites pensaban que sí, que algunos eran menos que otros y sus representantes ilustrados concluían que esa era la verdadera tarea a realizar: fortalecer, construir -donde no las hubiera- las distancias sociales.

Distancia social existía, desde luego, en el país antiguo, mas allá de las retóricas acerca de aquella democracia inorgánica que habría producido la igualitaria pobreza de la vida colonial. Sin embargo, aquellas diferencias se asentaban, en primer lugar, en la visibilidad. Las distinciones basadas en las castas no desaparecieron en la Argentina por obra de la Asamblea del año XIII y la sociedad siguió viéndose a través de ese prisma. Blanco y decente fueron, en gran medida, sinónimos. Ahora todo era más complejo; ello llevaba no sólo a tratar de reformular la distancia social sino, en la medida de lo posible, a ampliarla y hacerla más exteriormente visible. Ese proceso de construcción de jerarquías sociales, en una abierta sociedad de frontera que en su movilidad implícitamente las discute, es uno de los temas que aquí nos ocupan. Un proceso en realidad doble, primero de autoidentificación de cada grupo con ciertos referentes que los distinguen y luego de incorporación de todos ellos en una jerarquía que implicaba una más elevada posición social cuanto más cerca estuviese de los ideales de belleza, de prestigio, de elegancia que fuesen establecidos como cánones. Uniformidad de valores de referencia pero diferencia de prácticas y de consumos. En esa dicotomía estaba contenido gran parte del proyecto "civilizador".

El proceso de autoidentificación comienza en la elite y, en ella, desde los lugares. La mudanza de la elite porteña de Catedral al sur, al barrio de la Merced, primero, y al del Socorro, luego, es tan reveladora como el cambio del tipo de vivienda que acompaña el desplazamiento. La relativamente modesta casa de Bartolomé Mitre, que el lector puede todavía contemplar en la calle San Martín, contrasta abusivamente con el Palacio Devoto en la plaza Lavalle o las algo más tardías mansiones estilo Beaux Arts de Magdalena Dorrego de Ortiz Basualdo, en Arenales y Maipú, o de Mercedes Castellanos de Anchorena, en el ángulo de Arenales y Esmeralda. Además del estilo, de las dimensiones y de las disposiciones, la distinción está en la decoración y en el mobiliario que en prestigio comenzará a devenir sinónimo de dos casas, Thompson y Maple.

El papel simbólico, escenográfico de las nuevas viviendas va acompañado por su cerrazón hacia el exterior, para convertirse en un espacio más privado. Ya el hábito de llegar sin avisar, quedarse a cenar e incluso a dormir en cualquier lado, común en las descripciones que vimos en el primer tomo, ha sido plenamente abandonada. La tarjeta de visita que se deja en el hall de ingreso -y que acompaña inevitablemente las intrusiones no planificadas- es el símbolo del comportamiento recomendable en la elite. Ella pone distancia, sustituyendo la interacción social por la epistolar. Del mismo modo, la casa del patriciado no es ya el lugar central de la sociabilidad cotidiana, formal o informal, salvo en ocasiones especiales -fiestas, bailes-rigurosamente planificadas. La tertulia, al igual que en el contexto europeo, ha dejado el espacio doméstico para instalarse en lugares públicos o en esos otros ámbitos de la privacidad que proliferan ahora en los espacios urbanos grandes o pequeños: las asociaciones voluntarias, desde los clubes de prestigio hasta las sociedades de socorros mutuos. Sociabilidad en nuevos lugares y bajo nuevas formas, ellas implican también una segregación de papeles sociales y de espacios entre los miembros masculinos y femeninos del grupo familiar.

La vivienda y la sociabilidad a ella inherente son sólo el principio. Juan Agustín García podía ironizar, en sus "Cuadros y caracteres snobs", acerca de que un buen decorador (o un buen maltre) estaba al alcance de cualquier chacarero piemontés enriquecido que decidiera instalarse en Buenos Aires. La distinción debía pues colocarse pronto en otro lado. Los consumos de bienes intermedios y suntuarios y los buenos modales serían el ámbito subsiguiente donde se lucharía por establecer las diferencias y las pertenencias. Los tiempos en que en la mesa no había bandeja de pan ni salseras ni ensaladeras, no había copas sino vasos, eran ya un recuerdo. La vajilla de porcelana francesa y los cubiertos de plata eran algo que todos aquellos que aspiraran a ocupar un lugar de prestigio, aun dentro de las clases medias, debían tener y utilizar.

La ropa y los modales eran, con todo, los lugares donde más visiblemente se producía la disputa. Sin embargo, aunque buenos signos identificatorios, eran también imitables, más rápidamente la primera que los segundos. La consigna general era huir de cualquier modo del estereotipo de "guarango" estigmatizado por tantos, a comenzar por José María Ramos Mejía, o de sus parientes conceptuales, el "patán", el "huaso", el "chiruzo". El guarango era en general el inmigrante advenedizo o sus hijos pero, en un modo diferente, también podía serlo la antigua elite provinciana y caudillesca. Nada era estimado más grotesco que las enormes galeras que adornaban la cabeza del general Urquiza o del general Hornos, salvo el italiano travestido de gaucho o de vasco de las arenas rurales.

Los modales son un ejercicio exterior, una representación, se dirá, pero que debía desempeñarse con naturalidad y sin cuidado, lo que implicaba una larga disciplina de ejercitación en el refugio doméstico. Ahí o en el mundo universitario -decía Ramos Mejía- se hacía el necesario *vernissage* que permitía lijar la áspera corteza y suprimir el “olorizo picante al establo y al Asilo”. Se trataba de eludir la estridencia, los colores vivos de la oleografía -que procedería según el médico alienista, de la pintura del suburbio-, la música chillona originada en el organito de sus padres, la ropa barroca, los excesos de mercería en la indumentaria del hogar, síntomas todos de ese “guarango” que, resultado de su posición en la “paleontología social”, tenía esa sobreexcitación de los sentidos como el “erotómano del intenso olor de la carne”. Sobriedad, corrección, incluso en el entierro: nada de esos colores negros y demasiado relucientes, en los “morenos enlutados”, en la tapicería, en los sombreros, en los caballos lujuriantes que acompañaban la ahora popularizada pompa italiana.

No era tarea fácil la que se planteaban sectores de la elite nativa. Los más intelectuales o los más refinados de entre ellos, pensaban que incluso muchos miembros de su grupo -la mayoría- debían ser también objetos de una “cepillada”. Por ejemplo esos estancieros en París que, en el decir de Lucio V. López, se dedicaban a “tragarse museos y hacer la digestión”. Pulir, disciplinar, se convertía así en una labor muy extendida: había que aplicársela a los indios en el ingenio norteño, a los inmigrantes en las sociedades de socorros mutuos, a los miembros de la elite en el Jockey Club.

La tarea de “cepillar”, de civilizar a una entera sociedad, es el ciclópeo cometido que se propuso un grupo de notables que reunía a la vez las ventajas de la posición social y las del prestigio intelectual. Imponer un modo de ver, de escribir, de sentir la música, de vestirse. Lo correcto y lo incorrecto. Un paralelo une los esfuerzos de Ernesto Quesada para mejorar el gusto musical de los argentinos, el de Juan Agustín García para suprimir las vulgaridades del teatro nacional con aquellos de Paul Groussac de obligar a pulir el estilo literario de los escritores. No sólo se trataba de apreciar a Wagner sino, antes que nada, de aprender a escribir en castellano. Pese a la malhadada Real Academia española, tan denostada, aquél era seguramente preferible al *patois* italocriollo en que amenazaba degenerar la lengua de los argentinos. Luego, refinar, decantar, eludir sensiblerías o adornos (floripondios) del lenguaje escrito, usos y abusos como los gerundios (en los que era un especialista Ricardo Rojas). Amalia en la literatura y el amor romántico y el sentimentalismo en la vida cotidiana devenían otros contraejemplos a evitar. Eran “cachi”, expresión de la cultura de la “escuela normal”. Incluso la risa, forma civilizatoria, debía volver a ser la discreta de los tiempos coloniales y no la grosera que había comenzado a imponerse desde la Independencia y que ahora el teatro popular parecía agravar. Pero también la prescripción se aplicaba a cosas más prosaicas: abandonar las costumbres de comer maní en el teatro o de pasar el mate al pie de las higueras en el patio de la casa antigua.

Respetabilidad: otra consigna que había que implantar en una sociedad que no la tenía. La respetabilidad era también, a la vez, una representación social y un requisito en la intimidad. Empezaba por la familia apegada ahora a un modelo: decente, “bien constituida”, burguesa a la manera europea del siglo XIX, si se quiere. Articulada en torno de otros valores, de una noción de honorabilidad que no debía pasar por el duelo, forma bárbara de excluir, sino por el culto del trabajo, de la honestidad y de la fidelidad a la palabra empeñada. El honor era ser socialmente útil; coincidían en ello -salvo en algunos momentos puntuales- Juan Agustín García, la mayoría de los socialistas y estos frugales inmigrantes que comenzaban a componer el núcleo duro de una clase media que haría de la respetabilidad familiar una piedra de toque de su posición social. Inmigrantes que, en el decir de Ramos Mejía, llenaban las iglesias y los paseos los domingos, llenaban también los folios del registro civil, sobre todo si se casaban -como ocurría con frecuencia- con una compaisana o con la hija de algún compaisano. Más que en las aristocracias devotas -al igual que la plebe, en el decir de Borges- “del dinero, del juego, de los deportes, del nacionalismo, del éxito y de la publicidad”, era allí, en esas clases medias de profesionales, docentes, empleados, donde se formulaba un modelo de comportamiento social que irradiaba hacia arriba y hacia abajo.

La sociedad cambiaba demasiado rápido y más allá de la voluntad de sus intelectuales y, en general, de su elite. Otro representante de los nuevos tiempos era el almacén de alimentos que sustituía a la pulpería. Lugar aceptable para ser frecuentado por las personas decentes, había en él, en comparación, una enorme variedad de productos, en muchos casos importados. Junto al almacén los albores de la publicidad, que introducía una interferencia en los dos circuitos clásicos de difusión de preferencias: el que iba de los grupos de referencia a aquellos que querían imitarlo y el que iba del almacenero experto al consumidor incierto. Pero era la comida la verdadera prueba de fuego, no de una elite sino de la sociedad toda. Aquí había “crisol”, pero no sólo entre comida nativa e inmigrante sino entre comida tradicional y nuevas modas: comerse un buey asado y luego “coñaque”, como decía Calzadilla. La comida tradicional, de la carbonara al puchero, cedía el lugar y pronto nadie sabría que había existido, señalaba, con tremendismo, José A. Wilde. Un símbolo de los nuevos tiempos eran los cambios en el alije: la solución italiana, mucho aceite y poco vinagre, sustituía a la criolla, mucho

vinagre y poco aceite. En realidad, muchas de esas transformaciones eran más hijas de la heterogeneidad étnica que de la complejidad de la vida social.

Cambiaba también el ideal de belleza femenina -el cabello dorado comenzaba a ser objeto preferente a imitar entre algunas, ya en los noventa- y el uso del maquillaje se convertía en un hábito. Paralelamente (la similitud es de Calzadilla), la preferencia se inclinaba por el caballo inglés en contra del criollo. Cambiaba la sensibilidad: los niños no eran llevados ya por su maestro de escuela a presenciar una ejecución en la Plaza de la Victoria. También los niños, que en bandadas daban ahora la tonalidad a la calle, eran redescubiertos como tales y Luis María Drago, en un proyecto de ley enviado al Congreso, observaba cómo los tiempos habían cambiado con respecto al mundo colonial, en el que las relaciones con los hijos no tenían ni ternura ni intimidad ni confianza.

Contrastes de muchos tipos. En primer lugar, entre elites nativas y elites inmigrantes. Las primeras, en el Jockey Club o en el Círculo de Armas; las últimas, en el Circolo Italiano o en el Club Español. Contrastes, luego entre inmigrantes "lboriosos" y "honestos" y nativos "holgazanes" y "taimados". Pero contrastes, también -una vez más, José Luis Romero lo había percibido con agudeza-, entre aquellas clases medias atraídas por las pautas de comportamiento de la elite (Harrod's incluido) y aquellas periféricas, suburbanas, irreductibles a esos estilos de vida, a esos valores, a esos humores. En el tránsito del centro al suburbio los inmigrantes coexistieron, interactuaron pero no se disolvieron en una indiferenciada totalidad social. Inmigrantes con sus hábitos, con sus comidas, sus fiestas, sus procesiones religiosas o anticlericales, sus instituciones, sus jerarquías, su ambivalencia entre dos grupos de referencia: el de la patria de origen y el de la sociedad de recepción. Más allá, los obreros, también ellos divididos entre la segregación y la imitación. Luego, además, esos vastos y diferenciados contextos rurales. Por debajo, la movilidad social, más promesa que realidad efectiva, y una sensación de que algo no había funcionado, en la temprana canción de otoño en primavera, que muchos intelectuales se apresuraban a entonar. Ingenieros, que se queja de sus estudiantes de Filosofía y Letras que no tenían disposición ni formación adecuada para aprender nada, o García, que se lamenta de que demasiadas cosas no han cambiado, que los argentinos, como desde sus remotos tiempos coloniales, viven todavía dominados por sentimientos primarios que se repiten por la ley de la imitación que él ha aprendido de su lectura de Gabriel Tarde. Ellos eran el "pundonor criollo", el "culto nacional del coraje", el "sentimiento de la futura grandeza del país", "el espacio de la ley".

La cotidianidad y la privacidad en la Argentina moderna son demasiado complejas e insuficientemente conocidas. No todo está en su lugar por más que nos esforcemos en ponerlo. En el mismo momento en que el ideal civilizador parece triunfar reemergen el criollismo, el martinfierrismo, la búsqueda de una identidad pasada en la que reconocerse. Proceso desde arriba (poetas y escritores prestigiosos) y desde abajo: los disfraces de gaucho (en especial de Moreira) parecen haber sido los más populares, sobre todo entre los inmigrantes y sus descendientes, en los carnavales de las ciudades del litoral argentino. La exaltación de la "barbarie" es una de las paradojas de ese proceso civilizatorio, aunque ciertamente ese criollismo hiperbolizado por Eduardo Gutiérrez, satirizado por los Podestá, funciona un poco a la Sergio Leone *avant la lettre*, destruye el mito al exacerbarlo. Sin embargo, no deja de ser curiosa esa imagen de la elite enguantada en el teatro Coliseo que aplaude a rabiarse a Lugones mientras éste consagra al Martín Fierro (en especial la primera parte, del gaucho desertor en rebeldía con la autoridad) como símbolo identificador de los argentinos.

Complejidad, diversidad, dinámica temporal que el historiador no puede omitir. Los trabajos que siguen aspiran a presentarlas.

Notas

- 1.- J. L. Romero, Las ideas políticas en la Argentina, México, FCE, 1946.
- 2.- G. Germani, Política y sociedad en una época de transición, Buenos Aires, Paidós, 1964.
- 3.- J. A. García, "Sobre nuestra incultura", en Obras completas, Buenos Aires, Raigal, 1995, Tomo 11, p. 968.
- 4.- J. A. García, "Cuadros y caracteres snobs", en op. cit., Tomo 11, pp. 1055 y ss.
- 5.- J. M. Ramos Mejía, Las multitudes argentinas, Buenos Aires, Rosso, 1934, p.257.
- 6.- Ibid., pp. 258-259.
- 7.- L. V. López, Recuerdos de viaje, Buenos Aires, La cultura argentina, 1915.
- 8.- J. L. Borges, "Epílogo", en Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1989, Tomo 1, p.1144.
- 9.- J. A. Wilde, Buenos Aires desde 70 años atrás, Buenos Aires, Eudeba, 1960, pp. 239-242.
- 10.- S. Calzadilla, Las beldades de mi tiempo, Buenos Aires, Obligado, 1975, p. 58.
- 11.- J. A. Wilde, op. cit., p. 169.
- 12.- S. Calzadilla, op. cit., p. 94.

- 13.- J. L. Romero, "La ciudad burguesa", en J. L. Romero y L. A. Romero, Buenos Aires. Historia de cuatro siglos, Tomo 11, Buenos Aires, Abril, 1983, pp. 9-18.
- 14.- J. Ingenieros a R. Rivarola, 5-11-1915, en Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras, B-3-14, leg. 11; J. A. García, "La ciudad indiana", en op. cit., Tomo 1, pp. 286-287.
- 15.- A. Prieto, El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

Espacios y lugares

Francisco Liernur, Julio C. Rios, Ana M. Talak, Eduardo Hourcade y Daniel Campi

Significado de las habitaciones

Así como el período que estudiamos puede dividirse entre una primera etapa en la que se formularon y constituyeron los nuevos dispositivos del habitar moderno, y una segunda etapa en la que todos ellos se compactaron, una mirada más cercana permite comprobar que el paso de una a otra fase fue acompañado por cambios en las características de las funciones, las formas, las texturas y el equipamiento de los ámbitos que integraban tales dispositivos. Analizando estos cambios veremos que a un período caracterizado por la máxima oposición entre la superabundancia de la mansión burguesa y el despojamiento de la casa obrera, siguió otro en el que todos los sectores sociales pasaron a tener como referente un nuevo imaginario doméstico común, no vinculado a estilos codificados o, en su reemplazo, a pautas ético-higiénicas de austeridad, sino a lo que podemos llamar la "gracia", vale decir, un variable gusto medio construido por los medios masivos de comunicación. En los párrafos que siguen veremos cómo fueron emergiendo estas transformaciones, prestando atención a la formación del discurso doméstico en diarios, revistas, libros de escuela y manuales para la mujer.

El dormitorio

Durante el período que analizamos pueden registrarse tres etapas en las reflexiones publicadas en manuales y revistas acerca del dormitorio. La primera se extiende hasta aproximadamente 1910. En este período la habitación debe cumplir con múltiples funciones. En primera instancia se constituye como el ámbito destinado al reposo, el lugar en que el sueño "aportará el olvido de sus penas y de sus sufrimientos y le devolverá un nuevo vigor para retomar las obligaciones del día siguiente". Aunque la presuponen, estas publicaciones refieren rara vez a la sexualidad en la alcoba, y cuando lo hacen, sus indicaciones tienen un carácter represivo. ¿Por qué tanta importancia dada al temprano tendido de las camas? Barrantes Molina lo explicará más tarde: la lascivia "prepara el crimen [puesto que] el que se habitúa a satisfacer todos sus malos deseos jamás fortifica su voluntad"; "para evitar estos riesgos deben los padres mantener en la conciencia del niño la noción que reprueba la sensualidad, por eso "ningún adolescente ha de permanecer en la cama después de despertarse por la mañana". El espacio para el niño de dormir va definiéndose en estos años como el recinto reservado a la mayor privacidad en relación con las zonas públicas de la casa: "la alcoba es el fuero interno", se explica en un diálogo entre padre e hijo; "el dormitorio es la capilla secreta [...], es la conciencia", se indica a las niñas. Se trata de una convicción que quedará instalada como constante también en las etapas que siguen:

"El dormitorio es la habitación que lleva más marcado el carácter de su habitante", se repetirá todavía en 1922. Pero en los lustros finales del siglo, el ámbito de intimidad no se reduce exclusivamente al individuo. Para los pobres o para los ricos la alcoba es todavía colectiva, un dispositivo que a lo sumo separa a cada uno de los demás al instalarlo en su propio lecho. Araoz Alfaro asegura que "es común en familias poco acomodadas y aun en algunas de buena posición, que el dormitorio común del padre y de la madre lo sea también de dos o más niños, y si el padre no duerme en la habitación es frecuentemente reemplazado por la nodriza o la niñera [...] El ideal sería que en la habitación no durmiera más que el niño o la persona que lo cría (madre o nodriza) [...] Si el padre y la madre duermen en la misma habitación no debe haber más que un niño".

La convivencia nocturna con otros se completa durante el día compartiendo distintas actividades. El dormitorio incluye el *boudoir* y por lo tanto es el lugar donde las jóvenes reciben a sus amigas, pero también debe servir como escritorio, o para aislar a los enfermos, de acuerdo con la difusión de los nuevos descubrimientos médicos. Por otra parte, dado que la ciudad aún no ha completado el tendido de la red de servicios sanitarios, o en la medida en que no todos los que pueden disponer de ella, cuentan con instalaciones domiciliarias apropiadas, en el dormitorio deben poder cumplirse asimismo las funciones que, como luego veremos, concentrará más adelante el baño. Por eso es que, en esta primera etapa, en los consejos para la alcoba

trará más adelante el baño. Por eso es que, en esta primer etapa, en los consejos para la alcoba domina la preocupación higiénica. "Un dormitorio moderno debe ser espacioso, accesible al sol, debe ventilarse fácilmente, debe, si es posible, estar alejado del ruido y del movimiento exterior; todas las comodidades, todas las exigencias de la limpieza y el 'confort' han de ser preferidos a los caprichos de la moda"; Los muebles de la alcoba se reducirán a los necesarios, porque ocupan lugar y disminuyen la cantidad de aire. Pocos o ningún cortinado, que son nidos de polvo", camas preferentemente de bronce o de hierro laqueado, son las indicaciones que se encuentran con mayor frecuencia.. "Sólidas, bellas, elegantes", si las primeras son inaccesibles, a los más pobres les queda el recurso de las otras, pintadas "al laqué blanco o de otro color adecuado, con o sin ornamentos de bronce [que] son tan higiénicas, fuertes y hasta elegantes como las otras, no de tanto lujo pero sí de mucho menor costo".

A mediados de la primera década del nuevo siglo parece iniciarse una segunda etapa que se distingue por la separación entre adultos y niños y por la caracterización del cuarto en función de quien lo habita. El niño se convierte en una figura protagónica, y especificaciones sobre la forma con que debe organizarse su habitación se registran desde 1906. Nace en estos años la identidad del pequeño ser que la articulación entre leyes de protección a la infancia, estructuras educativas y represivas tiende a eliminar de la calle; al unísono con el proceso de densificación en altura de las áreas centrales y la expansión de los sectores populares hacia la periferia. Si el descampado sigue siendo un "territorio de aventuras" para los muchachitos de los barrios, el problema se presenta con mayor agudeza en las niñas, y en ambos en los nuevos edificios de renta. (Según el censo municipal de 1904, en Buenos Aires había 60 casas de 4 pisos, 40 de 5 y 38 de 6. En 1909 el parque se había duplicado: 146 casas de 4 pisos, 92 de 5 y 68 de 6, a lo que deben agregarse los numerosos departamentos construidos por debajo de esa altura.) Todavía, el "cuarto del niño" es, más que ninguno, un dispositivo higiénico, presidido por el principio de la lavabilidad. Pero además quiere constituirse como una verdadera máquina pedagógica, que retenga y enseñe. Mueblecitos a su escala, colores especiales, frisos con dibujos de pequeños animales y hasta imágenes con máximas morales deben conformar el armónico paisaje cotidiano de los nuevos "reyes del hogar". Una y otra vez se destaca "lo fácil que es amueblar un dormitorio donde la permanencia se haga grata al niño, donde éste pueda recibir ya desde sus primeros años las nociones de lo bello, educando sus sentimientos". Así construido, será la habitación principal de una casa", que "se grabará en la memoria de los niños y perdurará toda la vida. En este cuarto se establece una particular dialéctica: si, por un lado, el lugar funciona como una máquina pedagógica, también deberá ser un reflejo de la personalidad infantil. Es ocioso aclarar que esta dialéctica que se inicia en los años que ahora observamos continúa vigente en nuestros días, y lo fue en los restantes años del período. El protagonismo infantil alcanza, en el universo que observamos, un punto culminante en 1925, cuando, además de necesidades particulares, se reconozcan al niño, voz y capacidad de decisión sobre su ambiente. Se trata en realidad de un desplazamiento del principio de la "casa imán": la intervención en esas elecciones, provocará en los chicos "orgullo de mostrar el cuarto a sus amiguitos para que admiren el aseo y el orden del mismo", y la armonía de un cuarto así creado les producirá "un reposo espiritual tan grande que lejos de ansiar irse de su casa desearán traer a sus amigos".

No es una novedad que en los modelos sajón o francés de la casa burguesa los dormitorios del señor y la señora se diferencien. En torno de ambos se organizaban verdaderos "apartamentos" mediante una serie de cuartos de intermediación, como el *boudoir*, la antecámara, el saloncito, la biblioteca o la sala de fumar. Pero en estos años -lo registramos desde 1914- se difunde una versión mas modesta de esa diferencia, caracterizando cada cuarto simplemente mediante el recurso del estilo, los colores o los accesorios. En los modelos más lujosos, a la habitación del señor, preferentemente en sobrio italiano primitivo (telas satinadas, nogal tallado, cortinas damasco), se sumará la de la "señora joven en estilo Luis XVI" (también Luis XV y Luis XIV), la de la señorita soltera o la del jovencito.

La tercer etapa, iniciada aproximadamente en los primeros años de la década del veinte, se caracteriza por la aparición de nuevos sujetos y, por la contracción espacial, fenómenos ambos ligados a la acelerada metropolización. Llamamos nuevo sujeto a una figura hasta entonces no legitimada en estas construcciones de los habitantes del hogar: la de los solitarios que no remiten a la imagen de la familia tradicional. Con cierto retardo, el discurso comienza de este modo a hacerse cargo de una condición real de la sociedad argentina. Debe recordarse que en 1904 en a Capital Federal eran solteros el 61,4 % de los hombres mayores de 20 años y de las mujeres mayores de 15 años; asimismo, eran numerosas las familias no unidas en matrimonio religioso (50.649 contra 85.656 civiles), y se daba una alta proporción de nacimientos ilegítimos -211 por cada mil-, "muy elevada si se la comparaba con las naciones europeas y los Estados Unidos". Analizando los avisos de oferta de alquileres en los diarios, puede advertirse también que es en las muestras de 1916 y 1926 donde se registra un

mayor número de oferta de "dormitorios" o "habitaciones" aisladas. Si bien es cierto que una gran proporción de la población en cuartos cada vez más hacinados, también lo es que no son pocos los que lograban acceder, especialmente a partir de 1907, a pequeños cuartos aislados en los suburbios, o los que tomaban cuartos en casas particulares. Quizá por eso, los avisos analizados concentran en la muestra de 1912 un fuerte interés por las características familiares que ofrece la unidad en alquiler, registrándose un mayor número de aquellos que se identifican como "de familia", "decente", o simplemente "casa tranquila"

El tema de la casa, departamento o cuarto para hombres o mujeres solos constituye una expresión particular, en cierto modo camuflada, del agudo proceso de contracción de la habitación promovido por la especulación inmobiliaria. El problema consiste ahora en cómo organizar un pequeño espacio en el que, de algún modo, se vuelva a las condiciones, iniciales de coexistencia de distintas actividades en una misma habitación. Todos los recursos técnicos y estéticos se concentran entonces en la reducción al mínimo indispensable de los espacios. Una serie de ingeniosos mecanismos permiten la producción de híbridos, y si en la primera etapa la alcoba era a la vez escritorio, *boudoir* baño y sala, ahora esa pluralidad extendida de funciones se condensa en los nuevos objetos, y la cama será biblioteca, repisa, mesa, sillón o aparador. En 1910 registramos la primera mención a una "cama diván", "un lecho que durante el día pueda doblarse y no haga mal papel en la habitación". Se reconoce que la necesidad de vivir estrechamente ha aguzado el ingenio de no pocos hombres para reducir el mobiliario de una casa a términos inverosímiles, a punto tal que en el dormitorio, ampliado, ahora pueden desempeñarse una multiplicidad de funciones gracias a inventos como ese baúl desarmable capaz de transportar cinco muebles, desde mesas y cajones hasta las camas del matrimonio y los niños, o aquel otro que se desplaza sobre rieles instalados debajo de la cama.

Si antes era frecuente aludir al "sucucho" habitado por los más miserables, ahora el orden y la sencillez vienen en ayuda de los sectores medios, o al menos de estas figuras solitarias: "en la habitación donde no hay espacio para moverse, se pierde el valor artístico de todo porque hay demasiadas cosas para ver", lo más aconsejable entonces será reducir al máximo los objetos visibles. El ropero empotrado surge en este período como un recurso para el ahorro de espacio.

Hay algunas observaciones sobre el dormitorio que conviene hacer contemplando la totalidad del período. Hemos visto que, salvo en las menciones de carácter represivo, en la primera etapa el sexo está ausente en los victorianos enunciados de los discursos analizados. Sin embargo, aunque en ningún momento se registraron cambios sustantivos en este sentido, puede decirse que, atenuada, pero no por ello ausente, con el tiempo va buscándose una suerte de "sensualidad" para los cuartos de dormir. Ello se observa en las transformaciones de la decoración. Si la consagración de una permanente "alegría" es recurrente en esta consejería doméstica, avanzando con el nuevo siglo comienzan a tramarse con ella otros valores: al principio, la "coquetería" y, más tarde, la "frivolidad".

Por empezar, estas transformaciones se manifiestan en la protagonista principal de las habitaciones: la cama. Al hacer en 1907 una "Historia de la cama", Caras y Caretas difunde en su amplio círculo de lectores algunas de las alternativas que podrán oponerse a las camas de bronce o hierro fundido laqueadas que habían sido el *desiderátum* higiénico en la etapa anterior. Desde estos años comienza a observarse el rechazo de esas piezas. Al principio, para atenuar su fría e impersonal presencia en el cuarto, se recomendarán modos de transformarla en "alcoba" adosándoles un armazón de madera y cortinados, o cubriéndola con fundas y colchas de muselina. La condena llegará con contundencia en la década siguiente, cuando directamente se recomiende "no comprar camas de bronce y metal; son feas y malogran la belleza de cualquier habitación"; hasta que finalmente se constate que "desaparecen las feas camas de hierro y las blancas colchas de algodón". Por otra parte, así como el cuarto de dormir debe ser la expresión más personal de quien lo habita, la cama debe servir a este objetivo, y distinto deberá ser el lecho en relación con la introspección o la socialidad de su propietario.

Reemplazada o forrada la cama de metal, el segundo cambio que en el cuarto de dormir respondió a las normas del higienismo afectó a las *draperies*. En rigor, este cambio responde a la evolución de las industrias textil y química. La reducción de la cantidad de telas en el dormitorio que proponía el enfoque médico, respondía a la necesidad de evitar la acumulación de polvo; cuanto menor la calidad de los jabones y más frecuentes los lavados, con mayor rapidez se deteriorarían y deberían reemplazarse las telas. Para un hogar modesto era por este motivo conveniente disminuir su número. Pero además, la fabricación de colores tuvo un gran avance en los últimos años del siglo; con anterioridad, o bien se diluían fácilmente con los lavados o la exposición a la luz solar, o bien eran altamente tóxicos. Con una industria textil en expansión que favorecía la reducción de los precios y con una industria química renovada, los colores pudieron comenzar a reaparecer en los ambientes más humildes. No es aventurado afirmar que la clase media se constituye con las telas de cretona. Obviamente, las nuevas telas no se instalaron sólo en los dormitorios; como en los otros cuartos de la casa, cumplieron allí un papel importante en el abandono de su carácter monacal. El cambio fue notable y no sin

debates: mientras que algunos defendían a rajatablas las normas higienistas, incluso todavía a fines de la década del treinta," otros daban prioridad al embellecimiento y recomendaban la profusión de cortinados y telas "a pesar de lo que dicen los higienistas, pero ellos no son artistas". Esta profusión de telas es acompañada por una serie de indicaciones acerca de la fabricación casera no sólo de cortinados y fundas, sino también de cubrecamas, almohadones y carpetillas. Hasta que la cretona, que había logrado suplir al terciopelo y el satén, hacia finales de la década del veinte también sucumbió." La cretona aportó colores y dibujos; los *voiles*, brocados y muselinas, los encajes, las cintas y *bibelots* hicieron a esos adornos vaporosos y coquetos, y dieron a los cuartos un nuevo carácter alegre y frívolo". Esa alegría y esa frivolidad se vieron subrayadas por los muros, que, de blancos, pasaron a adquirir los colores y dibujos del papel o los nuevos tonos uniformes de las pinturas industriales. En los primeros años de nuestro análisis, revocadas y blancas, las paredes podían actuar sólo como austeros soportes de cuadros de familia y de algún crucifijo o imagen religiosa, desterrando los empapelados precarios hechos con páginas de diarios o magazines populares que abundaban en las piezas de los conventillos. Con los cambios de que estamos dando cuenta y gracias a los avances en la reproducción de imágenes, los muros fueron transformándose en el fondo para una íntima galería kitsch.

Una reflexión más detenida la exigen los espejos, esos otros objetos protagónicos del cuarto de dormir. Hemos hallado una tempranísima alusión a ellos en El Nacional, que nos sorprende por un tono libertino que no reencontramos en los textos posteriores. "La moda nos acaba de enviar desde París -se dice allí- unos lechos tan hermosos y tan mullidos, que nos convidan a dormir como musulmanes, a roncar como Don Joaco [...] Los nuevos lechos permiten colocar un gran espejo en la parte superior de la cabecera, de este modo nos podemos mirar la cara hasta en sueños [...] Esta moda es una invención ideal para novios, propicia el amor." Infrecuentemente a raíz de su atractivo "amoroso", aunque determinado casi siempre según una argumentación de él derivada -la coquetería-, el espejo fue desterrado de la sala y encontró su refugio en el cuarto de dormir. Distracción del visitante en la primera, el espejo era en el cuarto el foco de la cotidiana ceremonia del establecimiento de la identidad con el propio cuerpo. Lo ha dicho Baudrillard:

"La luna es un lugar privilegiado en la habitación. Por esta razón, desempeña por doquier, en la domesticidad acomodada, su papel ideológico de redundancia, de superfluidad, de reflejo: es un objeto rico, en el que la práctica respetuosa de sí misma de la persona burguesa encuentra el privilegio de multiplicar su apariencia y de jugar con sus bienes. Digamos, en términos más generales, que el espejo, objeto de orden simbólico, no sólo refleja los rasgos del individuo, sino que acompaña en su desarrollo el desarrollo histórico de la conciencia individual".

Pero estas consideraciones, ¿valen sólo para la "persona burguesas"? ¿No constituyen también en su capacidad de ilusión los rasgos de los nuevos sectores medios de la sociedad? "Más que adorno -se propone en *PBT*- el espejo es un mueble útil, necesario, imprescindible. Debe, siembre haber uno antes de llegar a la habitación en donde la señora espere sus visitas para que éstas puedan rectificar algunos detalles de su tocado-, y, más modestos, con frecuencia se incluyen en los dormitorios que hemos descripto, los roperos de tres lunas.

El living

En la casa de los primeros años del siglo, la sala no es todavía -puede comprobarse examinando el dormitorio o la cocina- el lugar donde trabaja, estudia o conversa la familia. El manual de *Appleton* lo postulaba ya en 1888: de la sala "puede decirse que es la única habitación de la casa en que ni se come, ni se duerme, ni se trabaja por regla general". ¿Qué función cumple entonces? Es "el recibimiento que nos acoge y recibe [...] expresivo como una mano". Lugar de transición, la sala no actúa como filtro entre lo privado y lo externo, entre los habitantes y los otros", ya que esta articulación se realiza en el interior mismo de las restantes habitaciones. La sala se instala más bien como una rótula entre el espacio doméstico y el espacio público. Es el teatro de la ceremonia mediante la cual, con selecciones y censuras, el mundo íntimo se manifiesta, dibuja su propio perfil. Con sus afeites y con sus joyas la sala es la verdadera cara de la casa. Por eso es "el lugar propio para objetos bonitos" y, como ya dijimos, se instalan en ella los retratos de la familia⁰ y los cuadros de valor. No pueden dejar de recordarse aquí las conocidas reflexiones de Walter Benjamin respecto de este coleccionismo del interior, este "quitar a las cosas, mediante su posesión, el carácter de mercancías".

Para homogeneizar y perfeccionar ese espacio puramente convencional, los magazines de estos primeros años se dirigen a sus lectores en segunda persona del plural, como si éstos fueran absolutamente ignorantes de las normas del comportamiento: "manténganse en la silla con naturalidad y quietud [...], no toquen a las personas al dirigirles la palabra [...], no insistan sobre el esplendor de otras casas [...], no fijen la

mirada en los muebles, cuadros u otros objetos y, sobre todo, no la fijen en las personas presentes". Si las mesitas, las repisas, las vitrinas cobijan a los objetos -protagonistas principales de la sala- los sillones son los lugares de ceremonias cuya intensidad mide el paso del tiempo. En esta habitación de algún modo arcaica que es la sala, los sillones tienen todavía la rigidez de los instrumentos rituales. Cuando la máscara se descarte y la intimidad doméstica pueda ser ofrecida como un bien en sí, los sillones se ablandarán y dejarán que los cuerpos se sumerjan en ellos. Habrá llegado entonces el momento del livingroom. Analicemos ahora la transformación del comedor y volvamos luego a este tema.

Según Leune Demailly, el verdadero lugar de reunión de la familia es el comedor, donde "se querrá no sólo encontrar el reconforto físico sino también moral." El comedor debe ser un lugar tranquilo, de colores no contrastantes. Del mismo modo que en los cuadros de la sala se evitarán los asuntos *lóbregos*, se prescribe que del comedor deben ahuyentarse las penas. "Debe presentar un aspecto lo más agradable que sea posible, puesto que gran parte de nuestro bienestar depende de los alientos que tomamos y de la manera como los tomamos", y si cuando se come se olvidan "por el momento todos los disgustos y contrariedades de la vida, los manjares parecerán entonces mejores y serán de más fácil digestión". Se constituye, obviamente, en tomo de una mesa, pero conviene también tener a mano el aparador, donde se guardarán la vajilla y los manteles, y el *trinchante*. Se admiten en él adornos florales, un reloj y algún "estantito porta diarios y nada más"; "en el comedor, más que en las otras habitaciones, debe cuidarse de no amontonar los objetos de fantasía y observar la clase y el estilo de los muebles a fin de que no riñan, es decir, por ejemplo, no mezclar lo alegre y moderno con lo imponente y lo severo". Y esta opinión sobre el carácter de este recinto, formulada en los primeros años del siglo, se mantendrá dos décadas más tarde: "Tanto las pinturas, decorados o empapelados como los muebles del comedor democrático, deben contribuir a darle un aspecto más bien alegre y sonriente que de majestad y grandeza". A partir de esta multiplicidad funcional que desde el inicio caracteriza al comedor en relación con la sala, el proceso de compactación de las superficies conducirá a la fusión de ambos ambientes en un recinto único, tan inédito y moderno como el baño: el living-room.

En 1911 ya se critica a la sala como una "pieza completamente inútil para la mayoría de las familias", aunque por el momento sólo se propugna su fusión con el estudio o escritorio. La misma puesta en cuestión vuelve a aparecer ese mismo año, pero esta vez a favor de una unidad entre la sala y el boudoir. El manual de *Bassi* admite que en las casas pequeñas, donde no hay sala, "las personas de la amistad se reciben en el escritorio o en el comedor", donde la familia no sólo se reúne "para tomar alimentos [sino también en la que] pasa otras horas del día y hace sus habituales veladas nocturnas". Y en esos años de la década del veinte se consigue una definición de este nuevo sector. El living-room es una habitación que se transforma y en la cual se puede pasar todo el día. "En la vida moderna nuestras habitaciones han perdido su carácter definido. Ya no pueden ser etiquetadas como 'sala' o 'escritorio'. La sala ha tomado el carácter serio del escritorio y el escritorio se ha suavizado, adquiriendo las alegres cualidades de la sala. Hasta el comedor suele ser un lugar de recibo [...] El secreto de muchas de las salas modernas consiste en que son adecuadas a nuestra vida [...] En lugar de adornos y retratos, se prefiere libros, diarios, revistas sobre nuestros escritorios y mesas [...] El deseo de belleza y comodidad ha creado nuestras salas modernas, verdaderos living-room en su traducción literal."

La cocina

Cuando los manuales y magazines comienzan a ocuparse de ellas, ¿están difundidas esas unidades discretas y eficientes destinadas a la producción de alimentos relativamente sencillos denominadas cocina moderna? Dicho de otro modo, ¿estamos frente a comentarios acerca de unos hechos ya ocurridos y unas formas ya consolidadas o, como en otros aspectos de la casa, esos dispositivos se están construyendo como resultado de un complejo operativo económico y técnico, pero también social y cultural, del que estos textos forman parte? ¿Cuál era el estado de las cosas en Buenos Aires?

Emergiendo de las costumbres aldeanas de la primera mitad del siglo, en un extremo debe ubicarse el modelo de la gran cocina burguesa, heredera sin demasiadas distinciones de su antepasada aristocrática. Si se toma un clásico usado en Inglaterra como *The Compleat Servant* se advierte la sofisticación que podía alcanzar ese sector de la casa cuando se lee la lista de empleados que allí trabajan: un cocinero francés, una doncella de cocina, una doncella de conservas y un pinche. En las grandes mansiones de Buenos Aires la complejidad no era menor. Según testimonios citados por Isabel Cárdenas, el personal ocupado en la cocina de los Álzaga, por ejemplo, consistía en un cocinero francés, dos peones en la cocina y dos afuera, a los que se sumaban mucamas y mucamos que se ocupaban del servicio. En cuanto al otro polo del arco social, no es necesario dar cuenta de cualquiera de los incontables testimonios de todo tipo de que se dispone, para mostrar una cocina que se reduce al brasero instalado en la pieza o el patio del conventillo.

Al enorme espacio intermedio entre ambos polos debemos referirnos ahora. Para imaginar cómo se constituye recordaremos algunas condiciones que la definen.

En primer término, debemos considerar que los gastos en alimentación eran extraordinariamente importantes para las unidades domésticas populares, de las que tomaban un 50% con picos de hasta un 70% de los ingresos. Los precios de estos artículos eran, además, muy altos en relación con los de otras ciudades: en una serie construida por el Departamento Nacional de Trabajo, en la que compara la evolución de los precios de Buenos Aires con Nueva York, Amsterdam, Londres, París, Edimburgo, Dublín y Berlín entre 1902 y 1912, resulta que sólo en la capital alemana se supera lo pagado en Buenos Aires. En relación con París, los porteños debían gastar casi el doble de dinero en sus comidas.

La segunda consideración se debe a la organización del abasto urbano que contó con un único edificio, el Mercado del Centro, hasta 1855. En 1856 se creó el Mercado del Plata y comenzaron a construirse nuevas instalaciones que fueron acompañando el crecimiento de la ciudad, hasta contar con más de treinta mercados (la mayoría privados) en 1900. Si en, como hemos visto, estos nuevos edificios no contribuyeron a abaratar los alimentos, brindaron al menos a algunos la oportunidad de adquirir mercaderías a un precio algo menor que en los pequeños comercios de barrio, los que, como sabemos por numerosos testimonios, competían ofreciendo crédito.

En tercer término, sólo el 14% de las viviendas de Buenos Aires contaba en 1887 con agua potable distribuida por red, extendiéndose ésta a un 53% en 1910. La electricidad comenzó a tener una distribución domiciliaria amplia a mediados de la década del veinte, aunque todavía era cara para su uso como energía doméstica. Recién en la década del treinta comenzó a contarse con distribución domiciliaria de gas. De manera que en todo el período que analizamos la energía doméstica fundamental era provista por el carbón, un combustible económico a juzgar por su baja incidencia en los presupuestos populares (en 1912, 3 pesos mensuales sobre un total de gastos de entre 125 y 185 pesos).

Finalmente, en estos años se produjo un crecimiento de la producción de braseros de tal magnitud que impulsó el nacimiento de las grandes empresas metalúrgicas nacionales: Zamboni, Spinola, Vasena, Rezzonico y Merlini. Y no eran las únicas, puesto que sabemos que en 1885 había en Buenos Aires 19 fábricas de cocinas; número que se elevó a 30 en 1904. Como es obvio, este crecimiento de los establecimientos da cuenta de un fuerte crecimiento en la demanda de estos artefactos, acompañados seguramente por otros elementales enseres metálicos como cacerolas, ollas y sartenes.

Se comprende entonces que -a diferencia de lo que ocurre con otros sectores de la casa- en el interés por un correcto adecuamiento del lugar destinado al almacenamiento y preparación de los alimentos, confluyeran de manera más directa las políticas educativas oficiales con las necesidades de la gente que constituía cada unidad doméstica. Abaratar la alimentación mediante un mejor aprovechamiento de los componentes o su almacenamiento y conservación, era una conveniencia generalizada. Si, como leemos en *El Hogar* en 1906 las cocinas económicas "van reemplazando" al fogón de baldosas y a los hornillos de ladrillos, y si, de algún modo, como propagandiza el fabricante Cassels, a familia modesta puede disfrutar de los beneficios de una cocina moderna, igualmente con la del millonario, pues la más chica de las cocinas Cassels funciona con la misma perfección que la grande" ¿qué problemas debían afrontarse, suponiendo un mínimo progreso como la construcción de un cuarto destinado a este fin? Testimonios posteriores describen a estos cuartos con características poco acogedoras. Eran "una habitación oscura, saturada de los gases de combustión, penetrada hasta el interior de sus paredes de olores de comida, negra de humo y hollín, sucia de cenizas, con una temperatura endiablada". En el marco de una "casa ordenada", la cocina constituía una permanente y bullente amenaza, y por eso al comienzo de nuestro período tendió a separársela de otras funciones y a relegársela a "un lugar muy inferior y ya no se utilizó como comedor". De aquí que los reglamentos las consideraran por mucho tiempo entre los "locales no habitables" de la casa. Orden e higiene eran en ella imperativos primordiales. "La salud de la familia depende en gran parte de una cocina aseada y del modo limpio de preparar los alimentos. En una cocina en que reina la limpieza y en que todo se presenta a la vista bajo un exterior agradable, parece que hasta los alimentos se pueden preparar de una manera mejor; y lo que cueste conservar la cocina en el estado en que siempre debe tenerse, está más que compensado con el aumento de bienestar de que disfrutaban todos los miembros de la familia", se planteaba en 1888. Y por cierto que costaba conservarla; las "Veinte Lecciones de Economía Doméstica" describen así algunas de las tareas necesarias: "cuando se concluyó de comer, se guardarán bien tapadas las sobras y se recogerán los desperdicios llevándolos afuera", luego "se cepilla y lustra la cocina y se barre el piso adyacente", y para evitar la acumulación del hollín y que la herrumbre acabe con los utensilios fabricados con metales pobres se hace necesario engrasarlos, dejarlos reposar, volver a lavarlos y luego fregarlos con el hollín. Si se quiere tener pequeños ahorros comprando los alimentos al por mayor, tampoco era una tarea fácil conservarlos. Los abundantes roedores eran una permanente amenaza, pero a esto se agregaban los insectos que proliferaban en las legumbres secas, el moho en la harina, los brotes en las papas, leche y manteca

tos que proliferaban en las legumbres secas, el moho en la harina, los brotes en las papas, leche y manteca que fácilmente se ponían rancias, la rápida putrefacción de la carne." La huerta que podía cultivarse en los terrenos de los nuevos barrios periféricos formados como producto de la especulación y el abaratamiento tranviario constituía así una doble ventaja, y su cultivo era auspiciado en algunos manuales. Como bien lo advirtió tempranamente Leandro Gutiérrez, de este modo se "creó la posibilidad de la producción de bienes para el autoconsumo, lo que seguramente significó algunas diferencias en las dietas alimentarias respecto de las que podían conformarse en el ámbito de la pieza de inquilinato". Según los escritores domésticos, "una familia compuesta de cinco personas puede ser abastecida totalmente por una huerta de 20 metros por 15 metros, poco más o menos".

Estas primeras "cocinas modernas" fueron entonces conformándose según el ideal extremo que expresó en 1917 el arquitecto Pablo Hary: como un "laboratorio químico". La idea no era nueva, y circulaba desde finales del siglo anterior. La enseñanza de cocina a las niñas de las escuelas primarias se implementaba en el cuarto grado, y en ellas se procuraba seguir el ejemplo de los Estados Unidos, donde según los informes no se enseñaba "el arte de cocinar" sino la "ciencia de manejar la casa". Estas lecciones se basaban en el principio: "Así como comes, así trabajas. Un obrero mal e irregularmente alimentado gasta su capital y no gana". Las niñas estudiaban en ellas cómo había evolucionado la cocina desde los "tiempos primitivos", y comprobaban cómo "actualmente son otras las facilidades que el hombre cuenta para preparar los alimentos"; incluso se les hacía estudiar los distintos tipos de combustibles y los esfuerzos y modalidades de extracción. Con una analogía biológica se difundía la idea de que "la cocina [es] el estómago, el vientre cuyo íntimo trájín mantiene la vida de todo el hogar. Cuando la cocina trabaja activamente y lo que allí se guisa es limpio, delicado y copioso; una saludable corriente de optimismo y vigor redobla las energías de la familia: la risa cunde, los niños levantan la voz, la madre canta [...] todo es orden, limpieza, brillo [...] [Las cocinas] son el símbolo compendioso de la Naturaleza, donde todo se disuelve para renacer [...]

Una cocina es un laboratorio químico y Lavoisier, Berzelius, Pasteur ... todos esos grandes hechiceros que bucearon en las entrañas del cosmos, poco valen ante los milagros proteicos de la cocina [...] Las cocinitas constituyen uno de los juguetes predilectos de las niñas pobres, pues encuentran en ellas algo que halaga sus instintos ordenadores de futuras dueñas de casa [...] Las niñas aristocráticas desprecian las cocinitas imitando a sus madres, que rara vez se acercan al fogón". Sin embargo, si por un lado la economía doméstica parecía reducirse a las lecciones de cocina, por el otro no sólo las "niñitas aristocráticas" despreciaban estas clases: en 1907, el doctor Zubiaur, en un capítulo sobre la educación práctica de la mujer en la República Argentina cita la afirmación hecha al corresponsal de un diario por una maestra, de que las jóvenes se resisten a practicar la cocina en la escuela porque desean ser señoritas, y consideran así esa ocupación como deshonrosa.

Resumiendo: con sus azulejos blancos, sus metales relucientes, sus pisos brillantes, sus armarios prolijamente ordenados, sus escasas cortinas, su mesa y sus sillas también blancas y austeras, su estricto control de los componentes de los alimentos, la "cocina moderna ideal" del Centenario se asemeja a una dependencia de hospital, y su versión real, a un recinto fabril. La clase media se constituye con la transformación de este recinto en el corazón del hogar. Tal como venía conformándose, la "cocina moderna" era un compartimiento opaco donde la "gracia femenina" debía ser abandonada y la mujer adquiría la traza y los comportamientos de una obrera. El viraje se operó, entre otros motivos, como respuesta a esas "resistencias" y al imperativo de integrar la cocina, de hacerla "transparente". Si la primera fase de la modernización supuso una división de las funciones, y con ello la separación del recinto, la segunda verá su paulatina fusión con el "comedor", fusión que fue operándose articulada con el proceso general de compactación de las superficies. Obviamente, este proceso fue facilitado por el cambio en las fuentes de energía, pero el inicio de la tendencia precedió a ese cambio. Por un lado en la década del veinte ya no basta preparar comidas "nutritivas". De este modo, la alimentación se estetiza. Si no está a su alcance "pagarse un *cordón-bleu*", ella "va a la cocina, prepara los platos combinando sabiamente el valor alimenticio de los mismos y su buena alimentación. Así, cuando regrese el esposo, hallará en su hogar todas las comodidades y refinamientos que una mujer inútil y frívola no sabría proporcionarle". Así, entre la "bestia de lujo" y la "bestia de carga" se introduce en la cocina la nueva figura de la "gracia". El marido, entonces, no la deseará por sus encantos ni la someterá por sus servicios: "Comerá bien, y esto constituye para los hombres uno de los mayores atractivos del home, pasados los entusiasmos de los primeros tiempos de la vida matrimonial." Las indicaciones sobre la cocina en los magazines dejan de referirse a adelantos técnicos, al uso de los utensilios o a las cualidades nutritivas de los alimentos y se expanden en cambio los recetarios: "el arte que en estos tiempos tomó la dirección de la casa, ha entrado también en la cocina", comienza a advertirse en 1915.¹¹ De esta manera, junto con los alimentos se inicia la estetización de las cosas y del ambiente y el proceso de integración con el comedor que desarrollaremos luego. En 1923 ya se señala que la cocina "ultramoderna" es eficiente pero fría, muy pulcra pero poco atractiva, y se sugiere decorarla para que "no

parezca un hospital". Los cambios principales estarán determinados por la introducción de nuevas fuentes de energía, inodoras y atérmicas. A esto se agregará el señalado progreso en las tinturas, que permite la introducción de colores en las cortinas y los muros.

El baño

Compartimentación novedosa y moderna como ninguna otra dentro la historia de la casa, el baño es un dispositivo migrante (Sigfried Giedion se refería al "nomadismo del cuarto de baño") y toma algún tiempo la fijación de los componentes mínimos (ducha y/o bañera, lavabo, inodoro y bidé) que lo caracterizan hasta nuestros días. Al comienzo del período, como hemos visto, las funciones higiénicas se realizan en el dormitorio, en la cocina o en un retrete ubicado en una zona alejada del núcleo de la casa. Para la limpieza del cuerpo "un pedazo de hule o encerado de una cara en cuadro extendido en el piso puede suplir la bañera o la tina". La relativa inestabilidad o movilidad del baño en la casa persiste en la medida en que no existen conexiones fijas a una red. Mediante la que se introducen o retiran los líquidos de la casa. Por razones económicas, técnicas e higiénicas se hará entonces conveniente que los artefactos servidos por la red se alejen lo menos posible de la línea Municipal. El ritmo que esta transformación adquiere en Buenos Aires es lento. Pese a que desde 1895 la Municipalidad ha prohibido la excavación de pozos ciegos, según el censo de 1910 sólo un 40% de las viviendas de la ciudad está conectado a la red cloacal. La introducción del inodoro aproximadamente a partir de 1885 será determinante en este proceso de fijación y especialización técnica de la unidad "baño". Las características del artefacto fueron reglamentadas en 1887 por la Comisión de Obras de Salubridad, estableciéndose prescripciones funcionales y constructivas, terminaciones y modelos aptos, que se extendieron asimismo a mingitorios, lavatorios y bañeras.

A juzgar por el lugar que ocupa la mención de las características del baño en los avisos clasificados que hemos analizado, el interés por el baño es marcadamente creciente, pasando de ocupar un 8% y 4% del total en las muestras de 1870 y 1890, respectivamente, al 24% en 1933. Sin embargo, quizá como consecuencia de esta suerte de captura técnica de sus artefactos y funciones, o por efecto de una tácita censura, es notable que este recinto no ocupe un lugar destacado en los discursos sobre la casa. Aunque deberíamos ser más precisos: son las deposiciones y evacuaciones las que se mudan al neutro lenguaje de médicos e ingenieros.

Manuales y magazines, en cambio, tematizan otra zona de mezcla: la toilette. Todavía en 1910, el espejo y el mueble de roble con tapa de mármol sobre el que se apoyaban palangana, jarras y frascos podían estar rodeados de "cortinitas y bordados que armonicen con las cortinas o el cubrecaña". Hecha de paño y maderas, esta estética del dormir que se impone al boudoir debe variar radicalmente al someterse a la norma, clave en el baño, de la lavabilidad. Hacia 1920, "cuarto de baño y tocador se van refundiendo en uno solo, sobre todo cuando la amplitud del local del primero y la superficie de las instalaciones lo permiten. La tendencia que se va generalizando entre la gente modesta es que todos, o la mayor parte de los miembros de la familia, acuden a un mismo lugar, al cuarto de baño a asear y alinear su persona".

En la primera etapa de su aparición, el baño se constituye de este modo como la cámara aséptica de la casa, un lugar sin "personalidad", regido por la estandarización, desprendido del estilo del resto de la casa y refractario a las cualidades de la gracia. Aunque puede decirse que esta es una característica general, debe señalarse que da cuenta principalmente de las casas de los nuevos sectores emergentes. Pero también cuarto de baño se verá afectado por las reacciones al riguroso ascetismo higiénico y moral. En las grandes mansiones y aun en los *petits hôtels* realizados por arquitectos para sectores de mayores recursos, la alternativa estética se intentará buscando puentes más o menos obvios con las culturas históricas "higiénicas", la romana y la árabe especialmente. En el ámbito que nos ocupa, y aunque por intermediación de las cualidades de la toilette la aspiración nunca había desaparecido, los consejos para que esta habitación "pierda su carácter utilitario y aparezca lo bello y lo estético en la decente tarea de tomar un baño" comienzan a difundirse desde finales de la década del diez.

Colección Sumarios 91/92
Biblioteca sintética de arquitectura
Historias no oficiales

La pequeña utopía urbana

Escuelas municipales 1880/1930

Marcelo H. Gizzarelli

Abordar el tema de la arquitectura escolar primaria, gratuita y laica en su período fundacional como institución, implica necesariamente desentrañar los principales nudos problemáticos que la estrategia educacional planteaba en el alba de la consolidación del régimen liberal en la sociedad del 80. Proyecto altamente significativo sobre el que convergirán discursos como portadores de ideologías de los distintos sectores sociales en puja para imponer cada uno su propia línea de acción al conjunto de la sociedad: la escuela asumirá a partir de este momento un rol sustantivo en los mecanismos de adaptación y modelado de los sujetos sociales.

Nos interesará resaltar más que las conclusiones obvias, o aquellas que expresan unanimidad de acuerdos, lo manifiesto, lo otro, lo que no aparece en superficie y que, en sus niveles profundos es posible detectar los distintos conflictos a que hacíamos referencia, su incidencia sobre la vida de los hombres y, finalmente, cómo esto se refracta en la arquitectura como objeto institucional y en los arquitectos como sujetos productores.

Estudiaremos la evolución de las tipologías desde mediados del siglo pasado en un momento de crisis, de inflexión, de pasaje de un tipo de instrucción a otro, cuando el fenómeno de lo moderno se derramaba sobre la ciudad de Buenos Aires. Lo moderno concebido como episteme, es decir absoluta coincidencia entre fe en el devenir y fe en los instrumentos llamados a desplegarse en estrategias de direcciones múltiples para obtener la racionalización del espacio productivo en primer lugar y el de las relaciones sociales más tarde, como dice M. Cacciari. La ciudad acusará este impacto: los barrios se extienden y comienzan a mostrar su perfil de contenedores de mano de obra para la incipiente industria. Un fenómeno nuevo, la inmigración, impactará con un cauce incontenible a la vieja ciudad de la ex Colonia.

La metrópoli moderna exige nuevas intervenciones: surgen los proyectos higienistas con intención de ser reguladores de un proceso de crecimiento que reposa en la excepcional expansión económica de los años 1881/1889.

Una multiplicidad de factores confluirán sobre la educación; desde los étnico-raciales hasta políticos, sociales, manifestados en la doble necesidad de "desbarbarizar" a los nativos y criollos y, a su vez, integrarlos a la vida política y económica como reproductores del sistema. Las mismas premisas, aunque en diferentes niveles, le estarán reservadas a los inmigrantes. Este cruce de problemáticas constituyó las causales de los distintos enfrentamientos y polémicas registradas en el seno de la sociedad desde la Revolución de Mayo entre los defensores de la enseñanza laica y la enseñanza católica. Como dijimos, en la época de las colonias y aún después de la Revolución, la iglesia monopolizaba la enseñanza. Esta se radicaba en las parroquias. La enseñanza estatal, aunque con escaso apoyo del gobierno, se desenvolvía en viejas casas alquiladas. La sanción de la ley 1420 de Educación Común, Gratuita y Laica pondría fin al conflicto. Otra disputa subyacía entre aquellos que defendían una enseñanza ligada a los aspectos políticos exclusivamente y los que sostenían una que contemplase también el lado económico productivo. El ideólogo más importante de esta última fue Sarmiento, que miraba a los modelos estadounidenses de enseñanza e importó no solo las ideas pedagógicas sino los modelos arquitectónicos de las escuelas, los bancos y parte del equipamiento. El plan que instrumentaría desde el Consejo de Instrucción Pública desde 1856 a 1861 y las posiciones ideológicas sostenidas en la revista **El Monitor** reflejan nítidamente aquel proyecto enfrentado al que a la postre resultaría triunfante que pondrá el acento en una educación de carácter **universalista-encicliopodista**. Tedesco explica esta posición asumida por la generación del 80 como carácter exclusivamente político, destinada a formar las clases dirigentes de recambio y adaptar el sujeto a la

sociedad. Si bien esto se expresaría con mayor claridad en la enseñanza media y superior, arrastró a su vez a la escuela primaria a un orden educacional de carácter básicamente oligárquico.

La docta verdad del Positivismo consagrada como ciencia omnipresente y totalizadora fue llamada a ocupar un sitio relevante en esta empresa; y por cierto gozaría de una enorme fortuna en la pedagogía, contribuyendo a marcar su cuerpo con fuerte contenido autoritario. Trataremos de demostrar cómo esta concepción positivista-elitista ligada a un proyecto de dominio tiene una representación arquitectónica, a nuestro juicio, nítida. Para ello deberemos seguir diversos rastros en la genealogía de la tipología y, asimismo, incursionar en las distintas estrategias y utopías del poder; de modo particular aquellas referidas a los distintos reordenamientos disciplinarios, de vigilancia de las "intimidades más recónditas". En un ordenamiento espacial y jerárquico condensados de una extensa red de discursos que abarcan desde los tratados higienistas producidos por la "medicalización" de la sociedad hasta los modelos disciplinarios recomendados por la pedagogía. La importancia concedida a estas estrategias en nuestra área de estudio lo marca el hecho de que en 1878, año de su fundación, la Sociedad Científica Argentina edita un reglamento general para la construcción y equipamiento de los edificios escolares. En él están señalados características, medidas, aspectos técnico-funcionales y equipamiento: posición y dimensiones de los bancos, etcétera, para lograr un máximo de optimización en las escuelas.

Los trabajos de Hugo Vezzetti (sobre la locura en Buenos Aires) y de Francisco Delich explican con notable profundidad esta problemática "médica". "La sociedad del siglo pasado acuñará la metáfora del cuerpo, del organismo social evolutivo, a quien se debe curar y proteger". El gremio médico se siente depositario de la salud de la República, la presencia médica no es solo un modelo biológico: organiza la ciudad en función de lo "normal" y lo "patológico". Surgirá el manicomio, se erradicarán los conventillos; se buscará "higienizar" el espacio del hombre donde quede contrastado lo socialmente útil de lo socialmente inútil o pernicioso.

De enorme importancia también para nuestro trabajo han sido los análisis de M. Foucault, que en su libro **Vigilar y Castigar** explica como se han articulado estos dispositivos disciplinarios para controlar el "caos" metropolitano. Foucault trazará una genealogía de los dispositivos que se inicia a fines del siglo XVIII con el cambio de actitud ante la punición por ejercer en general, ya sea en las prisiones como en los colegios: en estos se procedería a la eliminación de los castigos corporales y a la adopción simultánea de un espacio disciplinario de vigilancia puntillosa y de encauzamiento de los cuerpos dóciles.

Juan Bautista de Lasalle en **El Tratado de las Obligaciones de los Hermanos Cristianos** dirá: "La Escuela de enseñanza mutua insistirá sobre este control de comportamientos por el sistema de señales a las que hay que reaccionar inmediatamente. Inclusive las órdenes verbales deben funcionar como elementos de señalización: '...entren en sus bancos', a la palabra 'entren' los niños ponen la mano derecha rigurosamente sobre la mesa y al mismo tiempo pasan la pierna por encima del banco; a la palabra 'en sus bancos', pasan la otra pierna y se sientan frente a sus pizarras; 'tomen sus pizarras', a la palabra 'tomen', los niños llevan la mano derecha hacia la cuerdecilla que sirve para colgar la pizarra del clavo que está delante de ellos; y con la izquierda toman la pizarra por la parte media; a la palabra 'pizarra', la descuelgan y la ponen sobre la mesa"

Sarmiento, cien años más tarde, se expresará de un modo sospechosamente análogo: "La gimnasia, principio de la disciplina social, una hora de mover los brazos, la cabeza, a la derecha, y a la izquierda, hacia arriba y hacia abajo, a la voz del maestro, todos a un tiempo y en perfecta igualdad, vale más que todos los principios de moral escrita. (...). La escuela, la gimnasia, la fila, el compás, van disminuyendo las crispaciones; la regla, la repetición de movimientos viene amansando al animalito bípedo que cuando llega a la plenitud de sus fuerzas es un hombre y no 'un tigre' "

Es posible narrar muchas otras historias, alineadas una junto a otra. La brevedad de este artículo lo impide, por lo que ahora incursionaremos en lo específico de la arquitectura escolar para ver de qué manera esta trama subyacente la condiciona y determina, "hablando" a la institución, a los operadores.

Evolución de los tipos. 1850-1910

Es posible detectar dos áreas de intervención operativa: la primera está ligada a la conformación de los tipos y contribuirá a formar la escuela como "máquina", depurando en un vasto tiempo sus mecanismos. De las viejas aulas masivas del sistema Lancaster hasta la adopción del mítico modelo del convento Benedictino, con las variantes propias de la inserción en la urbe, la parcelación de la tierra, la disponibilidad de fondos, la legislación existente y las contradicciones surgidas por el no cumplimiento de esas disposiciones, en suma, los límites que suele imponer la realidad. Esta operación proyectual, donde convergen arquitectos, higienistas, pedagogos, médicos, se desarrolla conjuntamente en las oficinas técnicas del Ministerio de Educación. El edificio escolar asomará así a través de esta primavera de saberes; la planta del mismo será fruto de una creciente especialización en una tarea donde resulta difícil reconocer las fronteras de la propia disciplina con las restantes empeñadas. Tafuri hará referencia a tal situación en el ámbito europeo como una suerte de **burocratización del trabajo intelectual**, debido a la consecuencia de la penetración en las instituciones de estos saberes, registros, clasificaciones de las distintas estrategias.

El otro campo será la consolidación estilística de aquellos modelos, espacio que gozará de cierta autonomía con respecto del anterior, en la medida en que como interlocutor el arquitecto tendrá sus propios instrumentos, históricos, técnicos, culturales, cotejando así con la propia biografía de la disciplina.

La Escuela Catedral al Sur es una de las primeras escuelas que se construye enteramente: será también una escuela modelo. Sarmiento desde la Dirección del Departamento de Escuelas impulsa esta obra, dotar a la enseñanza de edificios propios entre los años 1856 y 1861. Los hitos fundamentales que permitieron su labor fueron: la ley de fondos para la creación de escuelas para la provincia de Buenos Aires, estableciendo la gratuidad de la enseñanza, la obligatoriedad de concurrir a clase, el respeto a la libertad de cultos que culminarían con la sanción de la Ley de Instrucción Pública de 1875, antecedente directo de la ley 1420. Es interesante rastrear analíticamente este período de su obra para ver de qué modo el proyecto de Sarmiento era diversificado como respuesta a una economía diversificada. Bajo su dirección se crearon ciento treinta y seis escuelas en la provincia de Buenos Aires y solo dos en la Capital, Catedral al norte y Catedral al sur. Este proyecto, lo habíamos dicho, es derrotado en el 80; mostraba sin embargo contradicciones: 1) la imposibilidad de copiar un modelo que estaba basado en capitalizar las tradiciones culturales propias (EE.UU.); 2) la profunda correlación entre poder y estructura educativa, variable que también escaparía a su previsión. El estado neutro que él pedía para viabilizar este proyecto liberal a ultranza no era el que se estaba gestando en las trastiendas del poder político.

Los aspectos funcionales del edificio conservan aún el viejo sistema de aulas de instrucción mutua, solo es dable destacar algunas aulas especiales de geografía e historia que luego han ido perdiéndose. El edificio en sí gozará en la fachada de una cierta neutralidad lingüística. El Clasicismo adoptado se posa plácidamente en laurbe.

El plan Zorrilla de 1884/1886 diferirá del plan de Sarmiento de 1856, acentuando el carácter significativo monumentalista donde el Estado proyectará su carga simbólica mediante la "universalidad" del Clasicismo en donde las distintas clases sociales pudieran identificarse.

Benjamín Zorrilla, como presidente del Consejo de Instrucción Pública construye y habilita cincuenta y seis nuevos edificios escolares entre 1884 y 1886, período que podemos definir de algún modo como pretipológico, es decir, que se prueban y experimentan distintas variantes.

Escuela Vieytes: La Escuela Vieytes de Perú y Avenida Independencia forma parte del Plan Zorrilla. Podemos agrupar en dos grandes bloques las invariantes de distribución de las áreas del edificio: 1) parte anterior o cabecera que alberga al área administrativa; 2) sector de aulas dispuestas alrededor de dos patios. En este último sector se encuentran los corredores de circulación, la sala de usos múltiples y los sanitarios; 3) sala de usos múltiples y 4) el patio: proveedor de aire y luz, cuyas medidas son insuficientes para juegos o ceremonias cívicas. Ya en estos planteos es posible observar el trato arquitectónico diferenciado que van a tener estas áreas.

El sector de aulas de gran altura, mayor aún que la recomendada por Gaudet, ventanas de antepechos altos que impiden la visualización del patio, corredores estrechos y altos, también poco luminosos, contrastando con las áreas de representación, ejemplo: sala de usos múltiples y administración en donde se observa una mayor libertad en la articulación.

Los colores recomendados por los higienistas, grises en general para las zonas de aulas, otorgan un carácter austero que encontraría resistencia en no pocos educadores de la época.

En el mismo período, serán ensayadas otras variantes y van a dar lugar a una serie de conflictos entre propuestas tipológicas: Escuela Superior de Varones de Santa Fe y Paraná; Escuela Superior de Niñas de la Capital (Plaza Lavalle).

Aquella incluía una propuesta de aulas hexagonales y que plantearía el problema de cómo organizar la autoridad en esta forma espacial no jerarquizada. En estas y otras consideraciones, Súnico, higienista, procederá a criticar las distintas alternativas que iban presentándose en la búsqueda de un sistema optimizado. Esta producción, sin embargo, ocuparía una reducida porción con respecto de la localización de las escuelas en casas alquiladas (generalmente casas tipo chorizo apareadas). En 1885 había ciento cincuenta y tres escuelas en estas condiciones y en 1887, ciento tre. En 1893, Zorrilla llamó a Licitación para construir veinte nuevos edificios. Aparecen los primeros nombres de arquitectos e ingenieros ligados a las empresas licitantes ya que se adjudicaba por proyecto y costo de obra. Buschiazzo, Otamendi, Mitre y Vedia, Alget, Agote, Christophersen, Morales, Cierici. Ellos serán los que validarán estilísticamente las decisiones elaboradas en las oficinas técnicas de la Dirección General de Arquitectura del Consejo Nacional de Educación.

La figura del arquitecto Morra se recorta netamente en la escena: con las experiencias y balances efectuados luego de aquella puja tipológica de los años 80, Morra trazará una estrategia proyectual continua depurando el organismo de modo tal que se asemeje en su funcionalidad a una máquina. Se consolidan los prototipos A, B y C.

La importancia de la formación educativa corporal unida a las concepciones higienistas actuales elevarán la superficie del patio a 2,96 m² por alumno. Las medidas definitivas de las aulas serán de 5,40 m x 7,40 m. En las aulas se colocan tres ventanas avasistas del tipo inglés para que el aire se eleve, se redondean los ángulos de las paredes, el bloque sanitario se destina al exterior y en 1908 se comienza a colocar calefacción en los edificios.

Los nuevos programas pedagógicos: música, manualidades, tienen que ver con la introducción de dichas modalidades por los nuevos maestros normalistas. En 1913 se crea la estructura del Consejo Nacional de Educación; allí trabajan pedagogos, arquitectos e higienistas. El edificio escolar asomará así a través de esta primavera de saberes; la planta del mismo será el fruto de una creciente especialización, en una tarea donde parece difícil reconocer los confines entre la especialidad arquitectónica y el resto de las disciplinas empeñadas. Pero esta poética de la técnica no puede ser entendida sin la otra poética ligada a la expresividad simbólica que el edificio proyectará sobre la escena. El básicismo primero, las variantes eclécticas posrománticas luego, serán llamados a "hablar" de una universalidad en donde las distintas clases sociales pudieran identificarse con un proyecto político al cual debían adherirse incondicionalmente. Carácter universalista que tendrán también los libros de texto: "Al hablar de próceres, santos, etcétera, sin ninguna colocación social específica, o referirse a la patria, escuela, iglesia, instituciones y personajes no necesariamente universalistas sino presentados como tales". El objeto arquitectónico así materializado proyectará simbólicamente sobre el espacio de la ciudad su espesor utópico; ilusiones de igualdad de posibilidades para todas las clases. Al mensaje emanado desde sus ascéticos y austeros claustros, se superpondrá el proveniente de la elocuencia gestual de las refinadas terminaciones de sus clásicas fachadas, de sus ceremoniosos ingresos. Ambos lenguajes, así de contrastantes en lo lingüístico, hablan un mismo idioma; no es posible entender uno sin el otro.

Sería muy interesante transcribir el discurso de Roca en su totalidad, en la inauguración de una de las escuelas del Plan Zorrilla: "Considero como una elevadísima honra para mí el inaugurar los primeros edificios de escuela que a manera de templos se erigen en esta ciudad. Si los buenos maestros y los buenos métodos son indispensables para la buena educación de la juventud no lo son menos los edificios cómodos, higiénicos, amplios y, si es posible, como este, bello y elegante que no poco

contribuyen las formas plásticas a levantar el espíritu del niño y el corazón del hombre. Siendo esta ciudad la capital económica, intelectual y política de la Nación, está obligada a presentarse ante los demás pueblos de la República como un ejemplo y un modelo que imitar en la perfección, extensión y perfeccionamiento de la enseñanza pública. Nosotros recibimos en proporción siempre creciente una poderosa corriente de inmigración que fecunda a manera de riego nuestro suelo; y es necesario tomar serias precauciones para amalgamar esos elementos extraños y argentinizar sus vástagos so pena de vernos expuestos a perder nuestra índole y carácter como Nación que es el nervio del poder y la grandeza de los pueblos y también para esto no hay otro medio sino la escuela bien instalada, atractiva, provista de mobiliario abundante, bien dirigida, al alcance de todo el mundo, rodeada de prestigio y querida por todos los gremios de la comunidad. Si la madre y el sacerdote deben cultivar el sentimiento religioso, el maestro debe formar al ciudadano. No se fundan ni propagan religiones sin tomar al hombre desde la cuna. Así no se fundan ni constituyen naciones ricas, fuertes e independientes sin tomar al hombre desde la escuela”.

También será interesante reproducir las impresiones de un alumno al comenzar sus estudios en el Colegio Mariano Acosta: "Al cruzar los umbrales me sobrecogió un temor reverencial, causado por el pórtico con gravedad de templo, por el majestuoso vestíbulo, por la escalinata de vagas reminiscencias versallescas. Comprendí que cerraba una etapa de mi existencia para abrir otra con más serios deberes y más elevados anhelos”.

El director del mismo Colegio describiendo el sitio y las condiciones precarias del entorno circundante que impedía el arribo de los niños en días de lluvia, criticando su emplazamiento exclamará: "Parecía una dama elegante extraviada en un erial" refiriéndose al edificio.

Un lenguaje así cargado de significados podrá ser solo posible mediante la extrañeza, mediante la separación de lo cotidiano. La arquitectura deberá abandonar así su neutralidad lingüística inicial para insertarse en la validación de la escuela como pequeña utopía urbana. En este punto creemos importante ampliar los conceptos de utopía, lugar de la ilusión, enmascaramiento, mistificación. Para ello, nos serán de extrema utilidad los análisis hechos por Bourdieu y Passeron en el libro **La Reproducción**; los autores, luego de hacer un relevamiento sociológico rigurosísimo del sistema educacional en Francia analizan: "La escuela como principal instancia cierta de legitimización de lo arbitrario cultural que contribuye a la reproducción de la estructura de la distribución del capital cultural entre las clases y a la reproducción de las relaciones de las clases existentes”.

En el siglo pasado, Carlos Pellegrini nos hace entender muy directamente este pensamiento: "La instrucción primaria (...) basta para las necesidades de aquella masa del pueblo que se dedica al trabajo puramente corporal; querer recargarla con otros estudios sería hacerle perder tiempo inútilmente, sería hacerles aspirar a estudios que no les corresponde, sería por fin empobrecer la industria quitándole brazos útiles". Esto nos ayuda a entender el carácter oligárquico de que hablaba Tedesco y que, por otra parte, nos viene confirmado desde el fondo de la historia por los poquísimos alumnos que terminaban sus estudios primarios debido a la deserción y mortalidad infantil, que convertían a estos edificios en "salones de pasos perdidos". Entonces, esto nos debe sugerir indagar detrás de la cristalina transparencia del lenguaje que hablaba Wittgenstein.

La escuela como paradigma de salud, de límpida incontaminación, depositaría de los ideales de pureza, de elevación del saber, alejada de todo conflicto sobre el trasfondo de la pobreza de muchos de los sitios donde está erigida, ¿no tiene simétrica importancia a la diferenciación entre lo "normal" y lo "patológico" con la aparición del enclaustramiento de la "locura"? ¿La contraposición entre "civilización" y "barbarie" no representa el centro de una estrategia llevada contemporáneamente con asimilación de los nativos, la conquista del desierto y la segregación operada en la residencia entre la "gente decente" y la "gente común", con el progresivo alejamiento hacia la periferia de las clases sociales más pobres? ¿No guarda íntima relación con la "pureza" de la raza anhelada por Sarmiento que lo llevó a traer maestros de habla anglosajona para contrarrestar la "inferioridad" de los de habla hispana? Creemos, entonces, que ciertas analogías permanecen en la base de dichas estrategias. Es aquí cuando podemos comenzar a hablar ' del arquitecto ya que entre estos dos espacios posibles encontraremos a este último moviéndose; de una parte -fundamentalmente la búsqueda del paradigma tipológico- la arquitectura emergente hablará de los ideales de las distintas estrategias a las que

hacíamos mención. De la otra parte, buscando su propia identidad en el campo del manejo de los códigos lingüísticos para la consagración urbana de las ilusiones posibles.

¿Podemos referirnos a dos lenguajes antitéticos? Quizá sea más propio hablar de un lenguaje de alguna manera escindido respecto de la realidad. La síntesis no estará dada por la fusión entre una disciplina como "poética de la técnica" a disposición del edificio concebido como máquina y otra como significación pura y generadora de utopías, sino como una síntesis conciliatoria entre los distintos medios de operación en el interior de la misma arquitectura y de sus actores. Síntesis que aleje toda la crisis, todo conflicto; que sumerja a unos en las prácticas codificadas y normalizadas y a otros en el lenguaje de la moda en términos simmelianos: como convención que reasegura de la angustia de la elección.

A partir de 1880 hasta 1930 tal acuerdo en el vértice no será solo de los arquitectos, en un convenio tácito de obrar dentro de sus propios márgenes. También se verifica en la ausencia de profundas crisis en el seno de la educación, al menos en este período, en donde se certificarán cambios graduales no sustanciales.

Los discursos alrededor del carácter que debería asumir la educación en la Argentina, como explica Tedesco, muestran un acuerdo global en mantener las premisas iniciales, tanto en aquellos sectores ligados al poder como en aquellos que se lo disputarían. Para los primeros por la garantía del recambio de dirigentes que suministraba; pero asimismo la necesidad paralela de no generar una excesiva competencia lo llevó a proponer una diversificación de la enseñanza en la creación de nuevas carreras técnicas para la formación de "cuadros técnicos" intermedios y alejarlos por la disputa del poder real. Los proyectos de Magnasco y Saavedra Lamas operaron en tal dirección. Pero la oposición advertida por la maniobra se opondría a dichos proyectos por su carácter mistificador. También Gramsci más tarde explicaría tal carácter diciendo que la multiplicación de escuelas profesionales detrás de la fachada democrática como se presentan tiende a eternizar las diferencias tradicionales.

¿Dónde estaban entonces los cambios en la enseñanza propuestos por los nuevos sectores en ascenso nucleados principalmente alrededor del radicalismo? Básicamente, en una educación que pusiera más acento sobre aspectos nacional-localistas y no sobre los universalistas-clásicos de la educación tradicional. Gálvez, Lugones y Rojas serían los líderes de este movimiento de "espiritualización" de la conciencia nacional, que apuntaba a modificar los planes de estudio, no las formas pedagógicas. En la arquitectura colonial y otras manifestaciones telúricas, las propuestas de reformas pedagógicas vendrían del campo de los especialistas de la disciplina nucleados en el movimiento llamado Escuela Nueva, que coincidentemente con las reformas operadas en EE. UU. y Europa a favor de una educación más libre y dinámica, menos autoritaria y pasiva, proponían tales cambios para la escuela primaria argentina. Más allá de la enorme producción de discursos sobre dichas necesidades en las cuales casi todos coincidían, nada se modificaría.

Aquel "acuerdo en el vértice" entre aspectos de la disciplina arquitectónica continuará hablando su lenguaje desdoblado; a las "racionalizaciones" del otro campo se responderá con códigos reconocibles en los distintos "neos"; "Neoclásico, Neinglés, Neocolonial, Neomudéjar", con que se vestirá a la arquitectura de los prototipos urbano y suburbano.

Epílogo

Hasta aquí el resultado de la investigación en su primera fase donde hemos tocado principalmente los efectos sobre la arquitectura del discurso oficial, institucional, escolar. Pero sabemos que este no es unívoco y será fruto de nuestros próximos análisis por creerlo sumamente productivo: indagar de qué manera los estratos populares han encontrado formas de resistencia. Algunas las conocemos, se trata de organizaciones de diversa índole: sociedades de socorros mutuos, sociedades gremiales, los clubs, las bibliotecas populares, y en nuestro ámbito específico, las escuelas libertarias primero y las universidades populares luego. Estas asociaciones que con mayor o menor éxito se han opuesto a la administración del poder por parte de las utopías de dominio revelan la bidireccionalidad de los discursos y la compleja trama que subyace en las relaciones sociales. Parafraseando a Adorno, preferimos hablar entonces de cómo aquellas se refractan sobre la

arquitectura, en lugar de suponer a esta como reflejo, como expresión del *Zeitgeist* hegeliano. Para nosotros la arquitectura es un objeto ambiguo ya que de una parte expresa y por otra parte contradice, se distancia; esto ya lo habíamos visto en los análisis anteriores. Esta separación solo podemos medirla en términos críticos, sin pretender con ello encontrar el modelo más perfecto. Esta crítica no persigue ninguna teleología, ninguna meta final donde las contradicciones puedan encontrar un sitio donde reposar.

Crítica como la había entendido Nietzsche: "Crítica que apunta a desnudar las leyes que han permitido que un 'valor' se imponga sobre 'otro' en un determinado momento, valor que para ser medido y analizado habrá que preguntarse: ¿Qué fuerza tiene? ¿Sobre qué cosas actúa? ¿Qué será de la humanidad bajo ese imperio? ¿Qué fuerzas favorece? ¿Cuáles reprime? ¿Nos hace mejores? ¿Más sanos, más enfermos, más valientes?."

LISTADO DE OBRAS MODULO IV

Siglo XIX Europa – EEUU - Argentina

Europa y EEUU:

- 1- Biblioteca de Santa Genoveva (Henry Labrouste. París. 1844-1850)
- 2- Escuela de Chicago. (William Le Baron Jenney. Chicago. 1880)
- 3- Iglesia de la Madeleine (Pierre Vignon. París. 1842)
- 4- Opera de París. (Charles Garnier. París. 1862 – 1875)
- 5- Palacio de Cristal. (Joseph Paxton. Londres. 1851)
- 6- Parlamento Inglés. (Barry – Pugin. Londres. 1835 – 1867)
- 7- Royal Crescent (Wood Jr. Bath. 1767)

Urbanismo:

- 8- Plan de Haussmann (Paris)
Plan de Cerdá (Barcelona)

Argentina:

- 9- Teatro Colón (Tamburini – Meano – Dormal. 1892 – 1906)
- 10- Correo Central (Maillart. 1887 – 1928)
- 11- Estación Retiro (Conder. 1911 – 1914)
- 12- Palacio Aguas Argentinas (Nyströmer. 1887)
- 13- Catedral de Buenos Aires (1618 – 1862)
- 14- Palacio Anchorena (cancillería) (Christophersen 1909)
- 15- Palacio Errazuriz (Museo de arte decorativo) (Rene Sergent. 1911-1917)
- 16- Tribunales (Maillart. 1889 – 1912)
- 17- Aduana (Lanús y Hary 1911)
- 18- Caserón de Rosas (Senillosa 1858)
- 19- Palacio San José (Fosatti 1848)
- 20- Congreso (Victor Meano. 1895 – 1904)
- 21- Casa Rosada. (Tamburini. 1883 – 1891)
- 22- Escuela Roca (Carlos Morra.)
- 23- Colegio Nacional Buenos Aires

SIGLO XIX EUROPA - EEUU

AUTOR	LIBRO
1 ARGAN, GIULIO CARLO	El arte moderno. Del iluminismo a los Movimientos contemporáneos
2 BENEVOLO, LEONARDO	Historia de la Arquitectura Moderna
3 BENEVOLO, LEONARDO	Orígenes de la Urbanística Moderna
4 BENEVOLO, LEONARDO	Diseño de la ciudad 5
5 BENEVOLO, LEONARDO	Introducción a la arquitectura
6 BECKET, WENDY	Historia de la Pintura
7 BRUM	Europa del siglo XIX
8 CHUECA GOITIA, F.	Breve Historia del urbanismo
9 CROCCE, B	Historia de la Europa en el Siglo XIX
10 COLLINS	Los ideales de la arquitectura moderna 1750-1950
11 DUBY, GEORGES - PHILIPPE ARIÉS	Historia de la vida privada.
12 EDITORIAL KONEMANN	Neoclasicismo y Romanticismo
13 GOMBRICH	La Historia del arte
14 GALLION	Urbanismo, planificación y diseño
15 GIDEON, SIGFRIED	Espacio, tiempo y arquitectura
16 HONOUR, HUGH	Neoclasicismo
17 HONOUR, HUGH	El Romanticismo
18 HITCHCOCK	Arquitectura del Siglo XIX
19 HAUSER, ARNOLD	Historia Social de la Literatura y el Arte
20 IGLESIA, RAFAEL	Arquitectura historicista del siglo XIX
21 KAUFMANN, EMIL KAUFMANN, EMIL	La arquitectura de la Ilustración De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma
22 KOSTOF, SPIRO	Historia de la Arquitectura, Vol. 3
23 MORRIS, A	Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Rev. Industrial
24 MUMFORD, LEWIS	La cultura de las ciudades
25 MONTANER, JOSEPH MARIA	Textos de arquitectura de la Modernidad
26 MUMFORD, LEWIS	Técnica y civilización
ORTIZ, RENATO	Modernidad y espacio. Benjamin en Paris.
27 PATETTA, LUCIANO	Historia de la Arquitectura (Antología crítica)
28 PEVSNER, N	Historia de las tipologías arquitectónicas
29 PIJOAN	Historia del Arte
30 REVISTA AV Nº 62	Museo del Prado

SIGLO XIX ARGENTINA

AUTOR	LIBRO
1 CUADERNOS DE HISTORIA IAA 2 CUTOLO, VICENTE	Buschiazzo, Christophersen, Bustillo. Cuaderno N°6 Historia de los barrios de Buenos Aires
3 EDICIONES SUMMA 4 EDITORIAL TAURUS 5 EUDEBA	Documentos para una historia de la arquitectura argentina Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 2 Arquitectura en la Argentina
6 FUNDACIÓN TIAU	Arquitectos europeos y Buenos Aires 1860-1940
7 GUTIÉRREZ, RAMÓN	Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica
8 IGLESIA, RAFAEL 9 IGLESIA, RAFAEL	La vivienda opulenta en Bs As. 1880-1900. Rev. Summa 211 El progresismo como enemigo de la historia propia: el caso de la Generación del '80
10 LIERNUR, F. JORGE 11 LIERNUR, F. JORGE	Diccionario de la arquitectura El umbral de la Metrópolis
12 MARTINI - PEÑA	La ornamentación en la Arquitectura de Buenos Aires
13 ORTIZ, FEDERICO	La arquitectura del Liberalismo en la Argentina
14 REVISTA Nuestra arquitectura 15 REVISTA DE ARQUITECTURA	
16 SCOBIE, JAMES 17 SOLSONA - HUNTER	Buenos Aires, del centro a los barrios 1870-1910 La Avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso

FICHAS DE OBRAS MODULO IV

Siglo XIX Europa – EEUU - Argentina

BIBLIOTECA DE SANTA GENOVEVA

S. GIEDION, (Espacio, tiempo y arquitectura)

Hacia la mitad del siglo XIX, podemos ubicar al ingeniero y arquitecto : Henri Labrouste (1801-1875). Fue educado en la academia de bellas artes.

Consideraba a la antigua roma como algo mas que un monumento o un museo de bellas formas .

Labrouste, que pertenecía a la generación de 1830, estaba convencido que la vida, en el campo social, intelectual y moral necesitaba una total renovación.

Santa Genoveva, fue el primer edificio en Francia destinado a biblioteca, proyectado a base de un cuerpo completo e independiente. En el se intento emplear la estructura de hierro fundido y hierro forjado, desde sus cimientos hasta su cubierta.

Como en las fabricas inglesas y en los almacenes, la estructura en hierro se halla oculta por la obra de mampostería exterior ; sin embargo columnas, vigas y cubierta son de hierro.

El conjunto de su vasto salón de lectura, con su doble nave, forma con el techo una completa estructura.

Logro dar a las bóvedas de cañón una extremada delgadez, armándolas de una especie de malla de hierro ; esta servia de elemento adhesivo para el enyesado que revestía la bóveda.

El principal merito de Labrouste en esta obra, consiste en la manera como la construcción de hierro queda equilibrada de modo que no haga fuerza sobre sus muros.

VISCONTEA, (Historia de la arq. del siglo XIX, vol. 6)

Henry Labrouste, fue un arquitecto coherente y refinado, pertenecía junto con Duc al grupo de reformadores que sostenían los ideales de Durand, aunque no dejaban que invadieran sus obras arquitectónicas ; les interesaba mas infundirlas en una tradición clásica renovada.

Su gran ocasión surgió en junio de 1838 ; cuando se le nombro el arquitecto de la nueva biblioteca de Santa Genoveva, frente a la gran iglesia de Soufflot.

El edificio, terminado en diciembre de 1850 , era muy sencillo de distribución : un largo rectángulo con entrada desde la planta baja, con salas de estanterías a la izquierda, oficinas y sección de libros raros a la derecha.

Detrás del edificio hay una escalera separada que conduce a la sala de lectura, que ocupa toda la planta superior. Es una sala de gran dignidad. El efecto se consigue mediante un sistema totalmente independiente de columnas de hierro fundido y arcos que limitan dos naves largas y estrechas, con una espina entre ambas.

El exterior es aun mas noble y puro. Los arcos del interior se reflejan en las aberturas arqueadas de la planta superior, con ventanas arriba, y debajo, paneles de relleno con una pequeña ventana para iluminar las pequeñas salas de trabajo dispuestas en el perímetro interior. La planta baja esta perforada con una fila de ventanas arqueadas y un portal poco llamativo, también en arco y solo adornado con antorchas de la sabiduría. La división entre las dos plantas estaba marcada al principio solo con una fuerte moldura horizontal . Cuando las salas de estanterías se elevaron 19 cm, Labrouste introdujo el friso de guirnaldas, que recordaba el del Pantheon, enfrente y mas importante, y proporcionaba el movimiento requerido para que la fachada fuera menos estática. La silueta es fuerte y neta.

La fachada de Labrouste contiene muchas reminiscencias de otras fachadas admiradas por el : de la biblioteca de Cambridge, de Wren ; del templo Malatestiano en Rimini, de Alberti ; del banco mediceo en Milán, de Michelozzo ; de la librería marciana en Venecia, de Sansovino. Hasta se dice que hay en ella elementos de templos egipcios.

Esa destilación de conocimientos, se consideraría la gran contribución de Labrouste a la arquitectura. De ello surgiría ese movimiento llamado con poca propiedad “neogriego”.

Labrouste consiguió restituir a la arquitectura del siglo XIX parte de la unidad clásica de la arquitectura de los griegos, pero tendía a una síntesis mayor. Empleaba montacargas, sistemas de calefacción y de iluminación y columnas de hierro fundido no sólo por razones practicas, ni tampoco

para asombrar, sino para relacionar orgánicamente su edificio con una decimónica sociedad industrializada.

La biblioteca de Santa Genoveva se convirtió así en templo de todo el saber, el comienzo de un nuevo camino.

SPIRO KOSTOF, (Historia de la arquitectura vol. 3)

Cuando Labrouste se arriesgó a trabajar con hierro y cristal en la biblioteca de Santa Genoveva de París, fue rotundamente ridiculizado.

Su sala de lectura principal del segundo piso es actualmente muy admirada, precisamente por ser tan premonitoria de las cosas que iban a suceder. Esta dividida en dos naves cubiertas con bóvedas de cañón por una hilera central de delgadas columnas de hierro. Las bóvedas son delicadamente soportadas por arcos con una filigrana de volutas, mientras que los muros de mampostería, que presentan una estructura inspirada en el renacimiento, pero muy original, tienen sus propias hileras de arcos de ventanas.

La escala se aproxima a los interiores visionarios de Boullé, y ciertamente la nueva tecnología llevó a los volúmenes vastos, puros y geométricos del neoclasicismo más cerca de la realidad.

LEONARDO BENEVOLO, (Historia de la arquitectura moderna)

La mayor figura del racionalismo neoclásico es H. Labrouste, alumno de la academia. Partidario de una estricta adhesión a las exigencias constructivas y funcionales.

En 1843 realiza el proyecto de la biblioteca de Santa Genoveva, en donde emplea una estructura de hierro con el fin de obtener interiores espaciosos, si bien la cierra con un envoltorio de piedra decorado a la antigua.

Las ideas de Labrouste no son nuevas. Su razonamiento sobre la construcción y la función es parecido al de Durand.

El repertorio estilístico de la cultura ecléctica se aplica a menudo con discreción, especialmente por parte de racionalistas como Labrouste, y se consigue definir una gama completa de tipología distributiva, que llegara a ser ejemplar en toda Europa.

Este también descubre la policromía de los edificios antiguos y mandan a París las primeras reconstrucciones en color. Nace de ello una polémica, ya que se trata de una nueva versión del repertorio decorativo antiguo

IGLESIA DE LA MADELEINE

VISCONTEA, (historia de la arquitectura)

Uno de los principales arquitectos del siglo XVIII, en Francia, fue Contant d'Ivry, quien al no visitar Roma, antes que se realizara el provechoso intercambio entre pensionnaires franceses y vedutisti italianos, su arquitectura siguió las tradiciones consolidadas (las francesas). En todo caso, no se interesó por las nuevas soluciones formales.

El estímulo de su arquitectura era la perfección estructural, buscada en su gran proyecto inacabado de la Madeleine, iniciado en 1761. Hizo continuos experimentos para reducir el volumen de sus estructuras y para hacer más atrevidas sus técnicas de abovedamiento.

CHUECA GOITÍA, (Historia de la arquitectura occidental / neoclasicismo / eclecticismo)

Hay que reconocer que Francia, cuna y principal laboratorio del movimiento neoclásico, nos dejó pocos monumentos arquitectónicos de primer orden desde el punto de vista de la invención creadora. Las obras que se llevaron a cabo, algunas de gran monumentalidad, como el arco de triunfo o la iglesia de la Madeleine, no dejan de ser ejercicios académicos un tanto fríos. Son Ledoux y Boullé; las dos figuras realmente significativas, más en sus proyectos que en sus realizaciones.

Francia a finales del siglo XVIII era la primera potencia de Europa y sobre todo la Nación piloto desde el punto de vista cultural. La corte de Versalles irradiaba su resplandor en todo el orden principesco europeo y sus gustos, sociedad y formas de vida eran imitados por todos.

La arquitectura ya desde los tiempos de Luis XV iba derivando cada vez mas hacia un noble clasicismo tras el paréntesis del rococó. Bien es verdad que Francia estaba preparada para el clasicismo que no hacia otra cosa sino reanudar lo que era norma en el *grand siecle* de Luis XIV y seguir las directrices de Mansart y le Notre.

Entre 1760 y 1785 van muriendo algunos de los mas ilustres representantes de la arquitectura del siglo, entre ellos Constant d'Ivry en 1773. Considerado uno de los maestros que preparan el advenimiento del neoclasicismo.

La Madeleine, fue concebida originalmente por Constant d'Ivry como iglesia barroca tardía con cúpula sobre planta de cruz latina, fue reconstruida totalmente en tiempos de Napoleón condicionando toda la perspectiva de la plaza de la concordia.

La construcción de la Madeleine había empezado en 1807 como templo de la gloria de la *grand armee* napoleónica, pero los azarosos años del imperio impidieron el normal progreso de la obra.

Adquirió la figura de un gran templo clásico corintio períptero octástilo, mas romano que griego. Su arquitecto Pierre Vignon (1763- 1828) concibió este templo clásico cuyo interior, como una gran sala termal abovedada iluminada por lucernarios cenitales. El gran frontón, con una composición presidida por el salvador, fue obra del escultor Lemaire.

El interior de la Madeleine es contradictorio con su exterior en lugar de la cella de un templo nos encontramos con una sala termal, eso si, de gran empaque y solemnidad.

LA OPERA DE PARÍS

FERNANDO CHUECA GOITIA, (Historia de la arq. occidental, eclecticismo)

...”ejemplo de la arquitectura del segundo imperio, obra del arquitecto Charles Garnier (1825-98) ; exponente de los ideales de la burguesía propios de la sociedad francesa

“...en 1860 se convoca el concurso de la ópera de París, su principal contrincante es Viollet-le-Duc, favorito de la emperatriz Eugenia, ; pero es Napoleón III el que se convence de que el proyecto de Garnier (tradicción académica) es superior al del prestigioso medievalista.

La ópera quedó terminada exteriormente en 1870, pero pasaron 5 años para que se completara el acondicionamiento interior y la maquinaria.

El teatro de la ópera empieza por ser un hito urbano vinculado a toda la renovación emprendida por Haussman en un sector significativo de Paris. Empieza por ser un final de perspectiva y un punto de convergencia final de perspectiva de la avenida de la opera que enlaza el Louvre con los grandes bulevares interiores donde se había reunido lo mas vital de la agitada vida urbana la plaza de la opera, inteligentemente preparada por el arquitecto Henri Blondel, se convierte en un punto de convergencia del cual salen una serie de calles y especialmente un tridente formado por la Rue de la Paix, la avenida de la opera y la Rue 4 septiembre por otro lado los bulevares cruzan la plaza seccionándola en dos mitades y a ambos lados del teatro arrancan la Rue Auber y la Rue Halevy.

El propio teatro se inscribe en un espacio romboidal. dentro de este rombo el edificio se destaca como una escultura , como una joya engastada en un colosal montaje escénico.

Lo primero que hay que elogiar aquí es la perfecta ordenación entre arquitectura y urbanismo. una y otra cosa se valoran admirablemente.

Garnier además de concebir su edificio en función del sitio previsto lo modelo de la manera mas expresiva posible. la gran fachada, con su opulenta *loggia* italianizante, representa la magnificencia del gran foyer ; la semicúpula que aparece detrás es la representación de la sala, y el enorme volumen, con perfil de frontón que emerge de todo, significa la importancia del colosal escenario con toda la tramoya de sus telares .

Todo es fastuoso y opulento con riqueza de elementos figurativos y escultóricos.

El acento, es mas italiano que francés, sin que falte un toque veneciano a su fachada. no hay que olvidar el aprendizaje en Italia de Garnier.

E edificio esta muestra una policromía de mármoles y oros que acusan mas todavía el deseo de esplendor muy decimonónico el italianismo queda supeditado a esta retórica ochocentista, que le ayuda a encajarse en el ambiente parisino. quedo en cierto modo consagrado el estilo Napoleón III.

La sala y sobre todo el foyer y la escalera son “piezas de bravura” de un estilo perfectamente operístico. pura y grandiosa escenografía el arte es recargado, enfático, abrumadoramente solemne y la decoración se acumula con un barroquismo punzante por el tratamiento de los relieves y accidentes que agitan las superficies.

La sociedad de aquel tiempo llegó en estos espacios desplegados para las fiestas mundanas al paroxismo de su vanidad colectiva.

El éxito que Garnier obtuvo con su opera, edificio que fue imitado en todas partes y que sirvió de modelo para todo tipo de coliseos donde se rendía culto al arte lírico le abrió todas las puertas del reconocimiento oficial.

Esta obra estaría enmarcada en la línea del neobarroco.

VISCONTEA, (Historia de la arq. del siglo XIX . vol 6)

Las vistas y los espacios nuevos que Haussman proporciono a París exigían, nueva amplitud de escala y una grandiosidad en las obras publicas que solo un arquitecto, al menos, supo percibir y responder : Jean-Louis Charles Garnier, el cual expreso, la ostentación y el poder del segundo imperio con tal intensidad y pureza cuando edifico la opera, que es casi imposible no sentirse subyugado con ella. en realidad, a partir de ahí cambio la dirección de la arquitectura francesa.

Los comentarios mas aclaratorios del edificio los hizo el propio Garnier. veía en el teatro de la opera la encarnación de los instintos mas primitivos del hombre : reunirse para una ceremonia, compartir pensamientos y sueños , escuchar, ver y ser visto . Por lo tanto, el espectáculo no se desarrollaba solo en el escenario ; el teatro involucraba todos los encuentros, todas las acciones.

Los propios espectadores eran actores.

Desde luego, había distinciones entre diferentes categorías de gentes las que pagaban mas y las que pagaban menos). todo detalle era objeto de cuidadosa atención tanto si se iba en carruaje o a pie , había un orden dispuesto y un lugar donde mezclarse, aunque fuera a distancia. Aún la cola para sacar las entradas era considerado parte del ritual.

En el foyer principal, había espejos en las columnas para que las mujeres pudieran mirarse antes de llegar a la escalera principal.

La escalera principal era uno de los puntos culminantes de la arquitectura, lleno de excitación y en el que avivaban las pasiones. en ella la sociedad se mostraba en todo su esplendor ; la gente miraba y era mirada al subir en procesión la escalera.

Los tramos de la opera de Garnier se elevan armoniosamente a partir del vestíbulo, son cómodos suaves y tienen el grado exacto de sorpresa y novedad necesario en toda manifestación artística. hay tensión en cada una de las formas. junto con los corredores y los foyers, la escalera parece ser el mejor modo posible de llegar a la sala, que , por desgracia, es de lo menos notable en este notable edificio.

Garnier tenia su explicación. la sala, decía, parecía la culminación natural de esa arquitectura, pero cuando el teatro esta funcionando, la atención necesariamente, se dirige hacia el espectáculo del escenario. la sala esta entonces en penumbra. solo en periodos relativamente cortos esta plenamente iluminada y vibrante, pero entonces los espectadores están estáticos y cuando se mueven se van a los foyers y la escalera, donde pueden realizar con mayor libertad sus ceremonias sociales.

El vestíbulo y los corredores se construyeron mayores que nunca, con lugares para sentarse, sala de fumar para los hombres (decoradas con motivos solares y de fuego) y salitas con heladería para las mujeres (con motivos lunares).

La ornamentación era suntuosa. había colorido por todas partes, dentro y fuera.

Garnier sabia de sobra como satisfacer las exigencias practicas, el mismo proyecto el sistema de distribución de la calefacción y ventilación ; así como toda la estructura y maquinaria del escenario.

También sabia como aprovechar al máximo las posibilidades arquitectónicas ; es decir, cuando podía ser extravagante con el espacio, la forma o la ornamentación.

No hay nada tosco o vulgar en su edificio, como pensaban algunos de sus contemporáneos.

Garnier podía manejar con consumada maestría y gusto las mas sacrosantas esencias de la arquitectura -ritmo, masas, estructura, contorno- y conseguir un espléndido conjunto unitario.

La silueta de la opera, cuando se ve desde la avenida, es soberbia. la propia fachada, maciza y fuertemente decorada y dorada, es monumental en el mejor sentido de la palabra ; tenia como el propio Garnier había subrayado, plena dignidad.

Todo lo que Garnier hizo y admiro estaba condicionado por su formación clásica.

Garnier siempre se mantuvo fiel a esa herencia clásica que es parte de un mundo de inteligencia, no turbada por cálculos y exigencias obstinadas.

En todos los edificios trato de provocar esa sensación de optimista bienestar y éxito. de estudiante, antes que ingresara a la Ecole des Beaux Arts, había estudiado y trabajado para Viollet-le-Duc ; pero luego a rechazar todo lo que defendía su maestro ; ya que no veía futuro alguno para una arquitectura basada en el racionalismo, en la ciencia, en la ingeniería, y menos que todo en los nuevos materiales ; esto significa que renunciaba a toda la estructura de la razón, ese doctrinarismo que había sostenido la tradición clásica en Francia, también rechazaba a Durand, Rondelet, Gilbert, Labrouste y Blouet.

Garnier no esperaba que un artista tuviera convicciones morales y políticas, y, si las tenía, que no permitiera que influyesen en su obra.

No se podía comenzar con ideas fijas, con ninguna teoría. Había que permitir a la imaginación plena libertad en las obras de creación. El fundamento racional, si se requiere, se puede inventar después.

Su obra destruyó la tradición racionalista francesa ; ya que sus edificios fueron muy imitados, dentro y fuera de Francia.

CRYSTAL PALACE

RENATO DE FUSCO, (Historia de la arquitectura contemporánea)

Obra paradigmática y emblemática.

Albergó, la 1ª exposición universal, celebrada en Londres en 1851.

...”el Crystal Palace se considera como obra paradigmáticas, puesto que constituye uno de los primeros ejemplos en que la estructura constructiva asume plenamente un valor arquitectónico; porque introduce una nueva topología edificatoria, la de las grandes instalaciones para las exposiciones “..

...”responde a la demanda de una arquitectura como medio de comunicación de masas ; porque esta construido sobre principios de modulación y repetición, aspectos todos que lo erigen como modelo para la producción posterior”...

...” es una obra emblemática, ya que a pesar de su carácter innovador, refleja el lenguaje, el código de su época, el eclecticismo histórico. simboliza exactamente la historicidad de su tiempo : la revolución industrial, las condiciones socioeconómicas de la Inglaterra victoriana y la confianza en las realizaciones y progresos de la humanidad, típica del mundo decimonónico”...

La iniciativa de la exposición universal se debe al príncipe consorte Albert y a Henry Cole. este último creía en la utilidad de la aplicación del trabajo artístico a la producción industrial, creo escuelas de artes aplicadas y le fue encomendado el proyecto de la exposición por el príncipe.

Las exposiciones intentaban el conocimiento y la propaganda del progreso social y tecnológico, estimulaban la competencia entre los empresarios, favorecían el comercio y los intercambios.

En 1850 se convocó un concurso internacional : un gran edificio único capaz de contener las secciones de todos los países expositores y que se realizara en Hyde Park.

Joseph Paxton (un jardinero constructor de invernaderos), presentó un trabajo suyo : recoger toda la exposición en un inmenso invernadero. La obra fue realizada en un plazo de 9 meses. la misma le gana al proyecto oficial (del comité), que preveía un edificio de ladrillo que recordaba una gigantesca estación ferroviaria.

...”el proyecto de Paxton, es extremadamente esquemático. es acentuadamente longitudinal, y resulta del desarrollo de tres ordenes, segun una sección transversal en redientes que en los testeros refleja la existencia en el interior de 5 naves. La vista en perspectiva muestra la adopción de un modulo que da forma a todo el organismo. Fue precisamente el uso de elementos modulares relativamente pequeños, recuperables y desmontables, lo que determino el éxito de la propuesta de Paxton”...

...”el edificio realizado consta de un transepto, cubierto por una bóveda de medio cañón de altura mayor que las naves, para incluir en el interior de la construcción algunos grandes árboles existentes. la planta, de una longitud de 1851 pies (numero que simbolizaba la fecha de la exposición) presentaba en el interior un modulo básico cuadrado de unos siete metros de lado, que estaba en correspondencia con la disposición de las columnas de fundición, y se caracterizaba por la alternancia de espacios o naves menores que tenían precisamente esa anchura y por la presencia de cinco naves principales : las laterales de 14 m(igual a dos módulos) y la central

de 21 m (igual a tres). En el piso superior, y en correspondencia con los espacios menores, discurrían cuatro filas de galerías comunicadas entre sí transversalmente. La asimetría producida por la entrada principal, descentrada respecto de la dimensión longitudinal, y la determinada por el trazado curvilíneo de la *rotten row* se resuelven, o cuando menos, son imperceptibles, debido al uso del módulo. Efectivamente, en la parte que da a la *kensington road*, la posición fuera del eje de la entrada y del transepto pasaba desapercibida porque en el ala asimétrica de la fachada se había aumentado el número de módulos, cuya pequeña dimensión hacía que fuesen imperceptibles en el contexto general tanto la falta de simetría como el aumento del número de módulos que se dispuso para corregirlo. En el interior a este artificio correspondía a un aumento de distancia entre los tramos de unión transversal entre las galerías.

En cuanto a la relación planimétrica del edificio con el trazado curvilíneo de la *rotten row*, este espacio se ocupaba por una nave de longitud inferior y asimétrica respecto a las demás, si bien sometida al mismo módulo.

Este mismo principio de organización modular de la planta permitía a Paxton resolver en diferentes situaciones y con diversos tamaños de planta los refreshments courts, cuya obligación estaba también obligada por la presencia de árboles.

En la volumétrica exterior, el edificio constaba de tres ordenes escalonados; la cubierta de las naves aparecía al exterior como plana, pero, en realidad, a la trama modular descrita correspondía una articulación de placas inclinadas que formaban una sucesión de pequeños tejados a dos aguas; este recurso, junto con una red de tubos, permitía la recogida de las aguas pluviales que circulaban por los pilares de fundición, que además de la función estática resolvían el problema de las bajantes.

El carácter esquemático y lineal de esta enorme envoltura de hierro y cristal quedaba modificado por la presencia de la cubierta curvilínea del transepto, una gran bóveda de medio cañón sustentada en grandes cerchas de madera, material que vuelve a encontrarse en las arcadas del elemento modular que aparece en todas las paredes verticales. dicho elemento, de altura constante en los tres ordenes del edificio, tenía cerca de dos metros de ancho y se repetía tres veces en cada módulo estructural de siete metros. Consistía en un marco de madera y hierro, dividido a su vez en su dimensión mayor en laminas de vidrio de una longitud de unos cuatro pies, que entonces se producía normalmente. Encima de cada arco existía una abertura con un óculo en el centro. la naturaleza gramatical de este motivo tan potente, el diseño en estrella del testero de la bóveda del transepto, la presencia de la coronación de pequeñas palmas, que enmascaraba por todos los lados el trazado inclinado de las placas de la cubierta, son los únicos elementos que evocan el lenguaje tradicional y no fueron añadidos en la época de la ejecución, puesto que las arcadas y los encajes están ya presentes en los bocetos de Paxton. El Crystal Palace es sin duda un classic revival de principio de siglo.

En el interior se eclipsaban casi todos estos motivos estilísticos, y toda la configuración se confiaba al efecto de las vigas de celosía, de su encuentro con los soportes de fundición, de los bastidores metálicos que sostenían la cubierta articulada, etc.; es decir, únicamente al repertorio formal que ofrecían los elementos de la nueva tecnología.

Tratemos de reconstruir el valor espacial de la obra en cuestión; en el edificio de Paxton, las zonas dedicadas a las estáticas, a las máquinas en movimiento e incluso a los productos manufacturados, a las artes plásticas, etc.; no condicionaron en absoluto el espacio interno.

Cualquier criterio expositivo y cualquier estilo distributivo, podía encontrar una disposición flexible en el interior de esta envoltura modulada; aun cuando, desde otro punto de vista, dada la poca calidad de los productos, ello aumentase posteriormente la confusión general.

En resumen, el Crystal Palace no era más que un gran contenedor transparente, capaz de albergar en su interior árboles y máquinas, obras de arte y manufacturas industriales, objetos y visitantes, en suma, era el lugar ideal del sueño progresista del siglo XIX, que quería conciliar lo natural y lo artificial.

La razón de ser del edificio, debía encontrarse por completo en su interior. el significante exterior no es más que una proyección del interior, así pues, la gran novedad de la obra de Paxton radica en el hecho de que la envoltura externa a perdido las dos caras tradicionales, carece prácticamente de espesor, ha quedado reducida a un plano transparente.

KENNETH FRAMPTON, (Historia crítica de la arquitectura moderna)

Joseph Paxton fue el encargado de construir el Crystal Palace, para la exposición universal de 1851. para ello, tuvo carta blanca para proyectar de acuerdo con un método para la fabricación de invernaderos.

Paxton pudo presentar, en solo ocho días, un enorme invernadero octogonal de tres cuerpos. Excepto los tres porches de entrada, simétricamente dispuestos, su perímetro acristalado era ininterrumpido.

La gran exposición de 1851, ordeno preservar una serie de árboles circundantes ; Paxton advirtió que estos molestos obstáculos podían quedar fácilmente acomodados mediante un transepto central con un techo alto y curvado, y así surgió la doble simetría de la forma final.

El Crystal Palace no era tanto una forma particular como un proceso de construcción puesto de manifiesto como sistema total, desde su concepción inicial, fabricación y traslado, hasta su erección y desmantelado final.

Al igual que los edificios ferroviarios, con los que estaba emparentado, era un “kit” altamente flexible en sus piezas.

Su formato general estaba estructurado alrededor de un modulo básico de 2.44 m, montado en una jerarquía de luces estructurales que variaban desde 7.31 hasta 21.95 m.

Su realización, que apenas exigió cuatro meses, fue simple cuestión de producción en serie y montaje sistemático.

Mientras el Crystal Palace engendraba a través de su obra abierta de celosía espectaculares perspectivas paralelas y oblicuas cuyas líneas se fundían en una diáfana neblina luminosa, su envoltorio total, que abarcaba cerca de 93.000 m² de cristal, presento un problema climático de una escala sin precedentes. en tanto que la elevación sobre el suelo y la instalación de un piso empizarrado, junto con persianas ajustables a las paredes, facilitaban una satisfactoria ventilación, la acumulación de calor solar constituyo un verdadero problema. el uso eventual de toldos de lona adecuados para sombrear el techado apenas puede ser considerado como parte integrante del sistema.

S. GIEDION, (Espacio , tiempo y arquitectura)

El palacio de cristal produjo la impresión de un cuento de hadas en todos aquellos que presenciaron su inauguración. La industria, después del periodo de aparente perturbación y desorden que había traído consigo, aparecía ahora en un aspecto mas agradable, producía emociones que solo parecían pertenecer al reino de los sueños.

El p.c. fue obra de la mas extraordinariamente desarrollada industria inglesa, y constituye una aplicación del sistema mas sencillo y racional de manufactura (el de la producción en serie).

El proyecto en todo el edificio se realizo a base del mayor tipo de laminas normales de cristal, que solamente tenían un metro veinte cm de longitud. Nos asombra que Paxton pudiera reducir la construcción del edificio a un sistema de pequeños elementos prefabricados.

El edificio cubría una superficie de alrededor de 72.000 m², (aprox. cuatro veces mayor que la de san pedro) y fue construido en seis meses.

Su longitud era de 555.30 m. pero con toda su belleza, el p.c. no significa contribución alguna al problema de la cubierta en cuanto se refiere a las construcciones en hierro. la bóveda de cañón del transepto estaba montada sobre madera y su luz, de 21.60 m, era inferior a la de muchas construcciones medievales.

Fue el primer edificio de tales dimensiones construido en cristal, hierro y madera, montados sobre armaduras de hierro fundido y laminado.

S. KOSTOF, (Historia de la arq., vol 3)

El Cristal Palace, había sorprendido y deleitado a la muchedumbre que lo visitaba.

Era un edificio sorprendente. en pie en Hyde Park como un espectro, con mas de 570 m de longitud, era en si mismo un monumento al carácter emprendedor y a la sofisticación de la industria inglesa de principios del periodo victoriano. Fue ensamblado en seis meses a partir de miles de pequeñas piezas prefabricadas. sostenido por un esqueleto de vigas de hierro fundido y forjado, esta construcción de 5 naves estaba acristalada por todas partes. No había mampostería por ningún lado, solamente el enrejado de hierro que sustentaba las uniformes hojas de cristal enmarcadas en madera.

PARLAMENTO BRITANICO

PETER COLLINS, (Los ideales de la arquitectura moderna)

El primer edificio del historicismo gótico que se construyó bajo el impulso nacionalista fue el palacio de Westminster, edificado después de su destrucción por un incendio en 1834.

El edificio primitivo no era totalmente gótico sino que estaba formado por una superposición de obras realizadas a lo largo de varios siglos. Sin embargo, los edificios principales, el Westminster hall que sobrevivió al incendio y la capilla de St. Stephen, que se transformó en la cámara de los comunes, eran góticos. Al mismo tiempo su emplazamiento quedaba junto a la abadía de Westminster con la entrada principal de cara a la capilla de Enrique VII.

No es extraño que, a pesar de la propaganda en favor de los modelos de la antigüedad, las autoridades establecieran en las bases del concurso que el nuevo edificio tenía que ser “gótico o elisabethiano” entendiendo el término elisabethiano en sentido muy amplio.

El concurso lo ganó Charles Barry, que era, el principal representante del neogoticismo. Sin duda, como muchos críticos han observado, el palacio de Westminster, con su fachada simétrica que da al río y su planta también simétrica, es un edificio clásico con acabados góticos.

Como crítica a Barry puede decirse que los bellos acabados, tanto en el exterior como en el interior, son obra de a.w.n. Pugin. Pero sería un grave error desdeñar la decoración sin aceptar otra posibilidad de su valoración, como sería equivocado describir este edificio como un puro “pastiche” medieval, sin advertir los adelantos tecnológicos que poseía y el complejo programa de necesidades que resolvía.

¿Cuál fue, después de todo, la alternativa de un edificio neogótico de 1834? Barry creó una estructura que al menos armonizaba con los monumentos medievales que la rodeaban y expresaba con sus ornamentos los orígenes medievales de los principios constitucionales que el parlamento debía mantener y administrar, aunque los suelos y cubiertas eran de estructura metálica de concepción moderna y los muros de este inmenso edificio que ocupaba nueve acres de terreno se realizaron en ladrillo. Sin duda, la única alternativa que se presentó al pensar en las necesidades de ese edificio fue que estuviese inspirado en la antigüedad o que fuese totalmente liso. Ante esta última posibilidad retrocedieron todos los arquitectos de la época y aceptaron lo que publicó la revista *the builder* en 1844, a propósito del palacio de Westminster, que resumía la opinión de la mayoría: “se deseaba que, en arquitectura, se pudiesen formular ante el público unas normas tales que todo cuanto se diseñara con pureza de corazón fuese aceptado y se convirtiera en el verdadero método y estilo de nuestro tiempo poniendo fin a la incesante charla que hoy se mantiene sobre el gusto arquitectónico. Pero por fervientemente que se sientan estos deseos no son todavía una realidad”.

Es importante las aportaciones del palacio a las nuevas técnicas de la calefacción, ventilación y acústica. Es oportuno invocar la afirmación de Fergusson de que cuando Barry y Pugin utilizaron detalles decorativos como los de la capilla de Enrique VII querían demostrar “que Enrique VII adivinó lo que los lores y los comunes necesitarían en el siglo XIX”.

Este edificio es una obra de su tiempo. Pocos edificios del siglo XIX aparecen tan modernos como este, con su rectilínea red de ventanales y los paneles aplacados a lo largo de unos 300 metros, y, con una dignidad, riqueza y singularidad que pocos edificios públicos habrían de conseguir posteriormente.

ROYAL CRESCENT

L. BENEVOLO, (Historia de la arquitectura del renacimiento)

Los standards urbanos de Londres se extienden, después del primer tercio del setecientos, a otras ciudades inglesas. Heine las describe así: “pequeñas casas en lugar de grandes palacios; aunque justamente su uniformidad y su incalculable número producen tan grande impresión”.

En 1727, John Wood se traslada de Londres a Bath- la ciudad termal que desde el año 25 se convierte en centro de diversión de la alta sociedad inglesa- y comienza allí su actividad de proyectista- empresario. En 1725 empieza a construir la Queen Square, una plaza cuadrada, en 1753 el Circus, una plaza redonda que enlaza con la anterior por medio de la gay street, una calle de fachadas uniformes; la forma circular que aun no se había experimentado en Inglaterra, deriva probablemente de la place des Victoires, de Hardouin Mansart, pero esta tratada más bien como una étoile al estilo de Le Notre; es decir como un nudo de calles que permite injertos no de 90°, sino hasta 120°.

Wood es un artista culto que escribe un tratado con pretensiones filosóficas y pretende articular las fachadas de la Queen Square con antecuerpos postizos al estilo neo-palladiano. Pero la lógica de sus operaciones constructivas le obliga a recurrir nuevamente, en el Circus, a la composición rítmica uniforme.

Su hijo, John Wood jr., termina el Circus en 1764 y empieza a construir , en 1767, al oeste de esta plaza, la brook street y el Royal Crescent ; una escuadra de casas de planta semielíptica, abierta libremente al panorama del valle frondoso. La creación del Crescent obtiene un gran éxito y se convierte a principios del ochocientos en uno de los modelos característicos de la edificación urbana.

VISCONTEA, (Historia de la arquitectura)

Los ideales urbanos de la época barroca continuaron viviendo durante el siglo XVIII pero, simultáneamente, se adelantaba a primer termino un nuevo concepto de la ciudad. tal desarrollo se produce principalmente en Inglaterra y encuentra su máxima expresión en la ciudad de Bath. esta ciudad no era ni una capital ni un centro religioso, sino un simple balneario para solaz de una sociedad heterogénea y sin gran relieve desde la aristocracia, artistas, hombres de letras ; hasta negociadores, corredores de comercio, etc. esta nueva sociedad burguesa hallo su interprete adecuado en el arquitecto y constructor John Wood, que sabia combinar gran visión, sentido practico y sagacidad económica.

John Wood jr. creo el Royal Crescent de forma semielíptica, el cual se abre hacia el paisaje. expresa un nuevo concepto de vida en contacto con la naturaleza, , al mismo tiempo que su gran columnata jónica refleja los ideales de la arquitectura neoclásica.

En Bath había desaparecido la centralización barroca y la idea de extensión proporciono nueva interpretación. en vez de un sistema geométrico infinito y absoluto, encontramos el empleo empírico de un tema que varia de acuerdo a las circunstancias.

Sin embargo, dentro del conjunto básicamente abierto, se forman los lugares característicos como el Circus y el Royal Crescent, que permiten a cada persona identificarse con sus vecinos y llegar a una imagen del conjunto de la ciudad.

En general, Bath representa los comienzos de una nueva arquitectura democrática donde cada cual encuentra su sitio dentro de una totalidad no dogmática. pero podemos agregar que tal consecución solo fue posible valiéndose de las experiencias espaciales de la arquitectura barroca.

S. GIEDION, (Espacio, tiempo y arquitectura)

Bath fue construida para la nueva sociedad burguesa, por un hombre que era a la vez arquitecto, contratista, especulador y gran artista, John Wood. su hijo John Wood jr. construyó el famoso Royal Crescent en 1769, en el cual hay cien casas unidas formando una elipse abierta.

El Royal Crescent es comparable, en muchos aspectos , a la plaza de la concordia (plaza de Luis XV) que se termino seis años antes .

El R. C. , en Bath, no posee eje ni abertura central que conduzca a una iglesia o castillo. nada obstaculiza si vista ; no existe edificio alguno representativo de una autoridad secular o eclesiástica hacia la cual se halle en relación de servidumbre o dependencia. Solo existe un extenso prado que desciende suavemente hacia la ciudad, y, mas alla, se extiende la campiña. Se ha logrado una visión amplia y libre por medio de la agrupación de varias viviendas individuales.

Las casas en serie se han fundido en un conjunto para obtener el Crescent, y la impresión de monumentalidad que produce deriva del hecho de que estas edificaciones así construidas se hallan todas reunidas, sin separación alguna.

Antes de nuestra época no encontramos empresas de este tipo.

Bath fue construida con fines de especulación desde un principio. Por tal razón esta arquitectura demuestra disciplina, y es efecto de una vigorosa tradición.

SCHOENAUER, (6000 años del habitat, cap. 3, renacimiento)

A principios del siglo XVIII y por recomendación de su medico, la reina ana paso un tiempo en Bath, balneario que había sido muy popular en la época romana y que gracias a la visita de la reina recupero su popularidad.

John Wood el viejo obtuvo, del terrateniente gay, un inquilinato por 99 años de una gran propiedad en Bath. Wood emprendió una aventura especulativa que dio como resultado la construcción de un gran sector de la ciudad, con plazas residenciales interconexas.

John Wood el joven continuo en la misma línea de su padre, comenzando en 1767 el Royal Crescent, para cuya terminación necesito cerca de ocho años.

Esta impresionante línea de treinta casas una al lado de la otra siguiendo la concavidad de una línea semi-elíptica, constituía un desarrollo de viviendas palaciegas, que, más que ninguna otra, llenaban las aspiraciones de la vivienda rica.

La variedad de interiores de esta hilera de casas urbanas individuales se ocultaba detrás de una fachada unificadora con 114 columnas jónicas colosales que tenían dos pisos de alto y que se apoyaban sobre un alto y rustico plinto.

Mirando a un gran espacio verde y a la parte antigua de Bath situada a orillas del río Avon, y enmarcada por detrás por unas colinas, el conjunto del Royal Crescent no era real solamente de nombre también lo era en concepto.

aunque los ocupantes de este gran complejo con tan magnífica vista y asentamiento topográfico no formaban parte de la realeza, su entorno proyectaba una vida cortesana.

S. KOSTOF, (Historia de la arquitectura, vol. 3)

Es difícil categorizar una cosa llamada ciudad neoclásica. sin embargo, es preciso destacar varios puntos del urbanismo del siglo XVIII había una genuina preocupación por las vías públicas y por las viviendas privadas. existe la costumbre de disponer las casas como unidades monumentales, como legado de las plazas de París.

Bath, era una somnolienta ciudad provinciana que alcanzó una gran popularidad después de 1720 como balneario. En el Royal Crescent tenemos un majestuoso testimonio del brío de la planificación del siglo XVIII y su atrevida configuración en formas inusuales.

El gran bloque semi-elíptico del Royal Crescent será el emblema de la composición urbana inglesa durante décadas.

TRIBUNALES

El arquitecto francés Norbert Maillart, egresado de la Escuela de Bellas Artes de París y autor de los planos del edificio del Correo y del proyecto del Colegio Nacional de Buenos Aires, fue quien proyectó y dirigió la obra durante cuatro años.

El Palacio de Justicia constituye lo que se denomina un edificio “exento”, sin linderos y con cuatro frentes; el principal sobre la calle Talcahuano y los restantes, sobre Lavalle, Tucumán y Uruguay. En cuanto a su ubicación respecto de otros centros de poder, conviene recordar que Buenos Aires tuvo, como París, su proyecto de establecer ejes compositivos y abrir diagonales. Así, desde el fuerte original de los Virreyes, sobre la barranca que mira al Río de la Plata, luego sede de Gobierno Nacional –la Casa Rosada -, se abrió la Avenida de Mayo en 1894 para vincular al Poder Ejecutivo con la sede del Poder Legislativo, el Congreso Nacional... Dos diagonales partían de la Plaza de Mayo y debían unir la Casa Rosada con la sede del Poder Judicial en el extremo de una de ellas- en Diagonal Norte, en la plaza Lavalle- en tanto que la otra remataba con la sede del Gobierno local que nunca se llevó a cabo. El Palacio de Tribunales quedó enfrentado a un gran espacio verde, remate del sector norte de la Av. Roque Saenz Peña.

La fuerte axialidad del edificio frente a la Plaza Lavalle, acentuada en su entrada principal por la imponente escalinata y simetría del frente, son rasgos compositivos propios del academicismo y de la idea escultórica de colocar grandes edificios o monumentos como remates de las avenidas. Esta concepción arquitectónica se trasladó de Europa, en particular de París y Roma, ciudades que emplearon este recurso en sus ampliaciones urbanas.

Suele decirse que el Palacio de Tribunales es de estilo ecléctico, tendencia a ligada al academicismo, escuela arquitectónica a la que pertenecía Norbert Maillart y asociada a la concepción del liberalismo, que favorecía la libre combinación de diversos estilos en detrimento de la unidad. La arquitectura de fines del siglo XIX permitía, como es posible advertir en el Palacio de Justicia, la curiosa combinación de barroquismo de los siglos XVII y XVIII, caracterizado por los excesos ornamentales, con el neogótico propio del “revival” inglés, italiano y alemán del siglo XIX que justificaba la multiplicidad de arbotantes, capiteles y ojivas. Pero también se acudía y era una elección particular de los arquitectos franceses de la época, al neoclasicismo, que proporcionaba a los edificios volumen,

tos franceses de la época, al neoclasicismo, que proporcionaba a los edificios volumen, gusto por la simetría y la suntuosidad y una ornamentación interna y externa materializada en balaustradas y bóvedas, columnas,, esculturas y escalinatas.

El criterio estético proclive a lo majestuoso, que se manifestó en la construcción de suntuosos y monumentales edificios públicos y privados, propio, por otra parte, del eclecticismo arquitectónico de la “Belle Époque”, relegó la concepción arquitectónica funcional que se impondría después de la Primera Guerra Mundial. Este predominio de lo estético se manifiesta en cierto ordenamiento de los elementos de su fachada orincipal, la que corresponde a la puerta de Talcahuano 550. Presenta un basamento continuo en todo su perímetro realizado en piedra caliza clara, y sobre él, colocado a manera de estratos, dos pares de pisos con ventanas, uno enmarcado con molduras de símil piedra, y otro con columnas. Remata todo el conjunto una mansarda apoyada sobre el nivel de ventanas. Este sistema repite el orden de una columna que concibe al edificio como tal, compuesto por una base, un fuste y un coronamiento o capitel.

Así, en su composición exterior, particularmente en la fachada, se observan con nitidez dos partes: una, que constituye una suerte de núcleo correspondiente a los espacios de la Corte Suprema, con grandes aberturas, enormes pilares y esculturas, y otra, conformada por despachos y oficinas. La parte central, saliente, está compuesta por cuatro pisos encabezados por cinco bóvedas de arco de medio punto con ovas en cuya decoración se advierten motivos vinculados con la Justicia. Grandes columnas con pilastras adosadas sirven para separar entre sí las bóvedas sobre las cuales, pequeñas columnas estriadas tienen un valor meramente decorativo y forman un nuevo piso. Un ancho entablamento ornamentado se une a este sector. Corresponde mencionar como elementos decorativos, los coronamientos con las Tablas de la Ley a cuyos lados se encuentran representaciones de figuras humanas. Se observa también una definida balaustrada y ventanas de estilo italiano y , como ornamentación en símil piedra, medallones en relieve de influencia Egipcia, los símbolos de poder romano representados por hachas rodeadas de haces de varas, el escudo nacional en la parte central, y ~~la Abadía de Co Just~~ *La Abadía de Co Just* *Suprema de Justicia de la Nación*. Ediciones Verstraeten , Buenos Aires, Marzo 2008)

Plan HAUSSMANN

En el transcurso del siglo XIX el tablero de la problemática urbana es reiteradamente puesto en crisis por la irrupción de varios factores de desequilibrio que convergen en la inducción de una notable aceleración en el crecimiento de las grandes ciudades; factores que van desde un poderoso incremento demográfico al derribo de murallas, desde la extensión del modo de producción industrial.

Pero lo cierto es que, aún siendo evidente que el Plan de Haussmann lleva a término un desarrollo ya *in fieri*, es igualmente innegable que, al llevarlo a sus consecuencias extremas, se produce un salto de escala conceptual más aun que dimensional: es la manera misma de pensar la ciudad que cambia.

La lógica de los *Embellissements*, dirigida a intervenciones puntuales de recalificación de los tejidos urbanos, y la estrategia de la ciudad-servicio, fundada sobre la equilibrada difusión de las instituciones públicas, son sustituidas por la moderna idea de metrópoli, entendida como máquina urbana en la que la red de infraestructuras (de las calles y los equipamientos) asume una inédita preeminencia jerárquica. La arquitectura queda férreamente subordinada al dominio del trazado viario; los propios monumentos del pasado, elegidos como puntos focales de las perspectivas, quedan reducidos, a fin de

cuentas, al carácter de aislados *objects trouvés*, reciclados como signos visuales en un paisaje metropolitano radicalmente renovado.

El trazado de la metrópoli haussmanniana es cualquier cosa menos indiferente a la estructura urbana preexistente, a la cual se superpone. En muchos aspectos, incluso, el núcleo histórico es notablemente potenciado como centro (político, comercial y social) del nuevo asentamiento urbano.

La realización de otras imponentes obras públicas en el interior del área histórica (la Ópera, les Halles, etc) completa el diseño estratégico que produce una doble dinámica en el proceso de transformación urbana: una tendencia centrípeta para los equipamientos civiles, terciarios y administrativos, y una paralela tendencia centrífuga para los equipamientos “molestos” (cementeros, cárceles, manicomios, etc) y para las estructuras industriales y de residencia obrera. Se pone, así, en práctica la construcción de una nueva metrópoli dentro de una ciudad existente, que conduce a una calculada disposición singularmente simétrica: el Este “obrero”, el Oeste “Burgués”, con la periferia residencial de calidad.

(**Gravagnolo Benedetto**, *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960* . Ediciones Akal, Madrid, 1998.)

PLAN CERDA

La concepción Cerdá se titula “Plano de los Alrededores de Barcelona y proyecto de su reforma y ensanche”. Al fijar la vista sobre su reproducción, se observa que se extiende a los pueblos inmediatos a la antigua ciudad, abarcando sus términos municipales en todo o en parte, enlazándolos por medio de una extensa red cuadrangular, constituida, casi por entero por una “urdimbre” de calles paralelas al mar y una “trama” de calles normales a las anteriores, que determinan “mallas” o manzanas cuadradas. Dos amplias vías diagonales que atraviesan el conjunto. La casi totalidad de las calles que constituyen la urdimbre y la trama tienen un ancho de 20m; en la urdimbre se presentan dos calles de 50m de amplitud, la de las Cortes, mientras que las dos diagonales llegan a los 50m. Observamos, a continuación, que las mallas o manzanas, son, por lo general, cuadradas, cuyos ángulos vienen seccionados por chaflanes de 20m, los cuales sobre evitar dichos ángulos, determinan en cada cruce de calles, “nudos” o plazuelas octogonales de 20m de lado. Vemos, después, que en tales manzanas, la edificación corresponde sólo a dos de sus lados, por lo común opuestos, en una profundidad variable entre 20 y 24m, dejando el resto para huerto o jardín. Varios grupos de manzanas están destinadas a siete parques y un hipódromo. Convenientemente distribuidas, un buen número de manzanas se destinan a construcciones de mercados, iglesias, escuelas y otros edificios públicos, en cuyo caso se ensanchan las calles que las circundan, pasando 20 a 40m, sino que la manzana o manzanas que se hallan frente a la supuesta fachada principal del edificio, desaparecen para formar una plaza o se dividen para dar lugar a pasajes que permitan una visual perspectiva de la construcción; y aún, a veces, suceden las dos cosas a un tiempo.

(**V. Martorell Portas, A. Florensa Ferrer, V. Martorell Otzet**, *Historia del urbanismo en Barcelona – del Plan Cerdá al Area Metropolitana* , Editorial Labor , Barcelona, España 1970.)

En muchos aspectos el Plan Cerdá muestra afinidades evidentes con los criterios “modernos” de planificación de las grandes ciudades de nueva fundación de América más que con ejemplos Europeos. Y ello aunque Cerdá admira a Haussmann, en la técnica de intervención sobre lo existente, y una consecuencia no secundaria de ello es la indicación de realizar algunas vías rectilíneas en el interior del núcleo histórico.

Es innegable que en el tratado de Cerdá aparecen muchos enunciados inéditos que se convertían en pilares básicos del urbanismo “funcional” de nuestro siglo. Partiendo de la visión cientifista del fenómeno, la ciudad heredada del pasado es sometida a una crítica radical por su inadecuación para responder a las necesidades de la civilización contemporánea, para llegar a propuestas de rigurosa racionalización higiénica de su organigrama “basadas en la lógica indiscutible de las cifras”

(**Gravagnolo, Benedetto**, *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960* . Ediciones Akal, Madrid, 1998.)

ESCUELA DE CHICAGO

A los protagonistas de este suceso se los conoce por el nombre colectivo de “Escuela de Chicago” Entre otros sobresale Le Baron Jenney, D.H. Burnham, W.H. Holabird, M. Roche y L.H. Sullivan. La obra de estos destacados proyectistas tiene un destacado carácter unitario, sobre todo entre 1879 (cuando Le Baron Jenney construye el primer edificio alto con estructura metálica) y 1893 (Fecha de la exposición colombiana), del que depende la fisonomía particular de Loop, el centro comercial de Chicago. Los edificios altos del Loop de Chicago se realizan gracias a algunas invenciones técnicas. La estructura con armazón de acero perfeccionada, sobre todo, por Le Baron Jenney, permite aumentar la altura sin temor a las dimensiones excesivas de los pilares en los pisos bajos, y a abrir a lo largo de las paredes vidrieras casi continuas, de forma que se puedan iluminar cuerpos de fábrica profunda. Para aguantar las cargas concentradas en los pilares, F. Baumann propone, en 1873, nuevos sistemas de cimentación de piedra, y se perfecciona paulatinamente hasta el Chicago Caisson de cemento, que aparece por primera vez en 1894. El ascensor de seguridad a vapor, instalado por E.G. Otis por primera vez en Nueva York, en 1857, aparece en Chicago en 1864; en 1870 C.W. Baldwin inventa y construye en Chicago el primer ascensor hidráulico, mientras que en 1887 empieza a extenderse el ascensor eléctrico. Ascensor, teléfono y correo neumático permiten el funcionamiento de hoteles, almacenes y oficinas de cualquier tamaño y con cualquier número de pisos; nace así en Chicago, por ~~El primer ascensor~~ ~~el rascacielos~~ típica aplicación del procedimiento de abstracción propio de la cultura arquitectónica Americana, como el plano de tablero de ajedrez. Se le juzga siempre con severidad cuando se le considera desde el punto de vista de la perspectiva, ya que es un dispositivo indefinido, sin proporción ni unidad. Como dice Wright, es “una estratagema mecánica” para “multiplicar las áreas privilegiadas tantas veces como sea posible vender y volver a vender el área del terreno original”. Sin embargo cuando se deja a un lado el significado despectivo que se deriva del parangón con los hábitos visuales tradicionales, uno se da cuenta de que estos juicios crean justamente un nuevo procedimiento mental, que contiene – por ahora de forma ruda y embrional – una nueva forma de ver la arquitectura, y exige un juicio según nuevos criterios formales.

(Benévolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna, volumen primero*. Taurus Ediciones, Madrid, 1963.)

TEATRO COLÓN

Examinando el Teatro Colón se pueden advertir las características debidas a cada uno de los tres autores - Tamburini, Meano y Dormal- porque tienen suficiente diferencia estilística como para permitir diferenciarlas: al italianizante del primero se superpuso el académico grecorromano del segundo, llegando, al final, el *beaux arts* del último. **(Martín Peña**

Los teatros realizados en América en este periodo se contaron por cientos; cada pequeña ciudad aspiraba tener uno como prueba de su rango de urbanización y cultura. Era en definitiva un elemento de prestigio imprescindible y en algunos casos su realización precedió a las propias obras de gobierno.

En Buenos Aires el ejemplo por excelencia fue sin duda el Teatro Colón una de las mejores obras del mundo en su tipo por su calidad técnica y artística. Diseñado originariamente por Francisco Tamburini, fue continuado por Víctor Meano y posteriormente lo concluyó en 1908 Jules Dormal.

El teatro tiene un excelente emplazamiento y está resuelto con un volumen atemperado y simple de fácil lectura y comprensión. Carece de ampulosidad escenográfica y si bien su marquesina de acceso es de calidad, las áreas de recepción son estrechas y muy lejanas a la generosidad espacial de la Ópera. **(Ramon Gutierrez ...**

El proyecto que Tamburini realizó para el Teatro Colón combinaba la tipología de sala en herradura de los teatros *alla italiana*, con vestíbulos y halls de mayores proporciones, correspondientes a los teatros *alla francesa*. Previó algunas soluciones para el acceso directo de carruajes, a través de una calle interior, así como una mayor dimensión y cantidad de los palcos, cuya compra anticipada por los miembros de la elite social porteña, permitió financiar su construcción. Pese a las modificaciones posteriores realizadas por sus discípulos Víctor Meano y Jules Dormal, respecto del tratamiento de

fachadas y decoración interior fundamentalmente, el Teatro Colón mantuvo gran parte de su espíritu inicial. **(La Obra de Francisco Tamburini en Argentina. Arestizabal, Mozzoni, Santini, de Gregorio. Artigrafiche desire 1997)**

El primitivo Teatro Colon, obra de Carlos Enrique Pellegrini, fue cerrado en 1887. En el marco del proceso de modernización de la ciudad, que se aceleró con su federalización, se decidió la creación de un teatro oficial, dedicado a la ópera, que tuviera nivel internacional. Así nació el nuevo Teatro Colon, para cuya construcción fueron convocados los grandes arquitectos de la época.

El primero de ellos fue el italiano Francisco Tamburini, que inició las obras en 1891, según un proyecto inspirado en el tratadismo renacentista. Luego de su muerte, ese mismo año, lo sucedió Víctor Meano, quien, respetando las disposiciones básicas de su antecesor, redefinió el proyecto con un lenguaje más ecléctico y fastuoso. La estatuaría interior y exterior, obra de Luis Trincheró, fue un aporte destacable a esta imagen. Meano murió en 1904, y fue el belga Jules Dormal quien dio fin a la obra. Su impronta es visible en las terminaciones interiores, que enriqueció y "afrancesó".

El teatro se inauguró el 25 de mayo de 1908, con una representación de la ópera "Aida", de Verdi. Exteriormente es un prisma de escala monumental, cuyas cuatro fachadas están ornamentadas con los elementos arquitectónicos del lenguaje clasicista. Pero es la Sala del Colón, con su acústica legendaria y lujo deslumbrante, la que ha hecho de este teatro lírico uno de los más afamados del mundo.

Su planta en herradura, de setenta y cinco metros de diámetro, con 2500 asientos, está enmarcada por seis niveles de palcos y el escenario, al frente, cuyas medidas (35m por 34m y 40m de altura) y embocadura (18m por 19m) son excepcionalmente amplias. Una cúpula pintada por el maestro Raúl Soldi en la década de 1960, de la que pende una inmensa araña semiesférica, corona la Sala.

El foyer que la precede está cubierto por una cúpula de vitraux. Con sus escaleras de honor y antecorredores, entre las que se destaca el Salón Dorado, el Colón conforma un edificio de calidad excepcional. Su cuerpo artístico está integrado por la Orquesta, el Coro y el Ballet Estables, creados en 1925, y la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, creada en 1961. Los subsuelos albergan inmensos talleres de producción de escenografías y vestuarios, y salas de ensayo. Funcionan también una Biblioteca y el Museo Teatro Colón. **(Monumentos Históricas de la República Argentina. Lic. Magdalena Faillace. Secretaría de Cultura de la Nación. 2000)**

PALACIO DE CORREOS Y TELEGRAFOS

A fines del siglo XIX. en el marco de la serie de grandes edificios públicos a través de los que el Estado Nacional buscaba proyectar su imagen de modernidad y auge económico. comenzó a gestionarse la construcción de un palacio para el Correo Central.

En 1888 el Presidente de la Nación. Dr. Miguel Juárez Celman, aprobó el proyecto elaborado por el arquitecto francés Norbert Maillart; para dar lugar a la inclusión de nuevos servicios, éste debió reformularse en 1908. Razones económicas fueron causa de otras modificaciones durante las obras, a cargo de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación. Inaugurado el 28 de septiembre de 1928, el edificio -aunque alejado del diseño original de Maillart resulta un exponente clásico de la arquitectura del academicismo francés. Su cuerpo simétrico, sin construcciones vecinas y con magníficas perspectivas urbanas, destaca los elementos de composición de toda obra monumental inscrita en la corriente: basamento con arquerías de acceso, fuste de varios pisos y coronamiento con mansarda, todos ellos unificados por el lenguaje clasicista de la ornamentación.

En el interior, recientemente restaurado, se conservan el equipamiento original en las salas de atención al público, valiosos cerramientos de vitraux, y un importante patrimonio histórico-artístico, integrado por esculturas (M.Fiot, M.Chirico y otros) y pinturas (Bernaldo de Quiros, Lola Frexas, y otros). **(Monumentos Históricas de la República Argentina. Lic. Magdalena Faillace. Secretaría de Cultura de la Nación. 2000)**

CATEDRAL DE BUENOS AIRES

La iglesia matriz de Buenos Aires, hoy Catedral, sufrió como ningún otro edificio un sinnúmero de reconstrucciones a partir del primer local de adobe y tapias levantado en 1593.

Hernandarias, en 1608, construyó el segundo; y tres más en 1618, 1671 y 1693. La fachada de este último, que ya tenía tres naves, se concluyó en 1727, pero, lamentablemente en 1752 se derrumbaron las naves aunque quedaron intactos el frontis y las dos torres.

El proyecto del nuevo edificio se le encargó al arquitecto turinés Antonio Masella,...

Los planos de Masella describen con precisión el interior arquitectónico que hoy observamos: un espacio de tres naves atravesado en cruz latina; la nave principal cubierta de seis tramos de bóveda de cañón corrido con lunetos, y el presbiterio por tres; las naves laterales se cubren con bóvedas de crucería. A sus costados se abren ampliamente seis capillas comunicadas entre sí y cubiertas por cúpulas; otorgan al edificio la sensación inequívoca de la dilatación lateral de los edificios de cinco naves. Encima del crucero se empina la cúpula sobre tambor que duplica la altura de la nave y culmina a 35 metros del suelo. Precisamente la cúpula le causó a su autor – con unas imprevistas rajaduras- varios dolores de cabeza. Demolida la cúpula y vuelta a construir, prosiguió con las obras Manuel Alvares de Rocha. En 1778 se demolió la vieja fachada de 1727, José Custodio de Saa y Faria construyó una nueva, muy elegante y apropiada que no llegó a concluirse a pesar de que en 1806 se estaban construyendo sus cimientos...

Finalmente la iglesia fue bendecida el 24 de marzo de 1791, trasladándose a su sede natural las funciones episcopales que se venían cumpliendo hasta ese año en la iglesia de San Ignacio.

El neoclasicismo sin exceso de imaginación de dos arquitectos franceses, Próspero Catelin y Pedro Benoit, tapó literalmente las tres naves abovedadas de diferente altura con un templo romano imperial de doce columnas corintias, cuya característica más saliente es la desarmonía con lo existente. **(mariano**

Como toda ciudad latinoamericana, alrededor de la Plaza, se encontraba el Fuerte, la casa del adelantado, el Cabildo y la Iglesia, edificios que contenían las actividades de justicia, vida religiosa y cívica, de administración y de milicia. A medida que crecía la importancia política de Buenos Aires, la precaria capilla, que ofreció como Iglesia Mayor, sufrió múltiples modificaciones, derrumbes y crecimientos.

En el año 1745 se encarga su reconstrucción a un italiano: Antonio Masella, quien es responsable de la obra durante 15 años.

En 1778 se decide la modificación del frente y las torres, las que se demuelen y se reconstruyen recién 44 años después.

En 1821 se encarga la obra a Prospero Catelin y Pierre Benoit quienes realizan una fachada inspirada en el Palacio Borbón de París, ya que el nuevo frente “debía ser neoclásico, acorde con el estilo civilizado de la Época”. **(Buenos Aires Monserrat 1580-1970 de Liliana Aslan)**

En otro frente construido para una nave ya existente, el de la Catedral, se puede apreciar al neoclásico llevado a sus más revolucionarias consecuencias. Ya no queda rastro alguno de origen colonial; no sólo hay una composición racional estricta sino también una sustitución de todos los elementos usuales por otros pertenecientes al nuevo estilo. Su autor, Próspero Catelin, no era ciertamente español. sino francés y su edificio fue tan extranjero como él -cosa que no decimos en son de crítica-; coincidió con la contemporánea tónica de todas las iniciativas de Rivadavia, visionario precursor de las actitudes que se impusieron bastantes décadas más tarde. Catelin construyó una fachada dodecástila anchísima, sin duda para amoldarse al tamaño de las cinco naves que ya tenía detrás; las columnas corintias de fuste liso y proporciones pesadas apoyaban en bases directamente ubicadas sobre la vereda, ya que los pocos escalones hoy existentes se agregaron después, y sostenían un arquitrabe más bien esbelto y un friso de mayor peso, decorado con guirnalda y cabezas de angelitos. El frontis, chato y con los ángulos laterales muy agudos, recibió su bajorrelieve años más tarde; las figuras planas de éste, compuestas con habilidad para entrar en tan incómodo recuadro, tienen una muy adecuada calidad ornamental como complemento de la fachada. Por último, el muro detrás del peristilo, con tres puertas de altura desmedida, exigida por el tamaño del frente, ha sido tratado imitando sillería, lo que impone trama clara y racional a las cualidades de color y textura del revoque que hubiese explotado un edificio colonial. En síntesis, por sus dimensiones, por su severidad y por cierta imponencia, que debió ser mucho más notoria en aquellos momentos, el frente de la Catedral subraya con firmeza su presencia en la Plaza de Mayo. **(Martín Peña**

El actual edificio de la Iglesia Metropolitana de la Santísima Trinidad de Buenos Aires, consagrada Catedral en 1836, es el sexto que se levanta en el solar que Juan de Ga- ray le asignara al trazar la ciudad, en 1580. Se sabe que el quinto de los templos se construyó en 1682, pero su factura era tan precaria que en 1727 debió rehacerse la fachada (obra que se atribuye al arquitecto jesuita Andres Blanqui). Tras un derrumbe total en 1752, la iglesia definitiva fue proyectada en 1754 por el arquitecto saboyano Antonio Masella.

Tiene tres naves e importantes capillas laterales; en el crucero, la cupula, proyectada por el Arq. Alvarez de Rocha en 1770, se eleva sobre un alto tambor; el profundo presbiterio, bajo el cual se encuentry el Panteòn de los Canonigos en el que son enterrados los dignatarios de la Catedral termina en un muro testero recto. La actual fachada fue diseñada en 1822 por el frances Prospero Catelin, uno de los tecnicos europeos contratados por Rivadavia para trabajar en el país; el portico dodecàstilo, de estilo neocldsico, le da un caracter mas civil que religioso. La ornamentacion del frontispicio, que representa el reencuentro del patriarca Jacob con su hijo Jose, fue realizada entre 1860 y 1863 por Josd Dubourdieu.

En 1877, el arquitecto Enrique Aberg reformò la capilla lateral para dar lugar al Mausoleo del General San Martin, obra del escultor Albert Carrier-Belleuse. Entre las valiosas obras de arte que se conservan en su interior, se destacan el altar mayor, obra de Isidro de Lorea; la silleria del presbiterio; y las imàgenes religiosas de la Virgen de los Dolores, en la Capilla dedicada a su advocaciòn (a la izquierda del altar mayor), y el Santo Cristo de Buenos Aires, obra del siglo XVII. (**Monumentos Historicos de la republica Argentina. Lic. Magdalena Faillace. Secretaria de Cultura de la Naciòn. 2000**)

PALACIO ERRAZURIZ

En 1910, el diplomático chileno Matías Errázuriz, casado con Josefina de Alvear, encomendó el proyecto de su residencia al arquitecto francés René Sergent, quien nunca viajó a la Argentina, pero pese a ello realizó aqur una vasta obra en sociedad con el estudio local de los arquitectos Lanús y Hary. Siguiendo las pautas del academicismo francés. el palacio fue diseñado en cuatro plantas según el tipo característico del "hotel particular", y enriquecido por decoraciones interiores a cargo de los mejores especialistas franceses: George Nelson realizó el gran hall estilo Renacimiento; Georges Hoentschel, el comedor estilo Luis XIV, adornado con mármolés; Josep Marra Sert, el pequeño salón decorado en 1919, que sobresale por su avanzada concepción; André Carlhian. especialista en el siglo XVIII, los sa- lones de la planta baja, revestidos en boiserie. Los jardines fueron diseñados por el paisajista Achilfe Duchene como "salones al aire libre".

Durante su residencia en el palacio, los Errazuriz fueron anfitriones de ilustres personalidades de la cultura, tales como los escritores Federico Garcia Lorya y Vicente Blasco Ibdnez, el musico Arthur Rubinstein y la bailarina Ana Pavlova, entre otros. El Estado Argentino adquiriò el edificio y su patrimonio artistico en 1937, transformàndolo en Museo Nacional de Arte Decorativo. Tambien tienen aqui su sede las Academias Argentina de Letras y Nacional de Bellas Artes. (**Monumentos Historicos de la republica Argentina. Lic. Magdalena Faillace. Secretaria de Cultura de la Naciòn. 2000**)

El proyecto de la residencia fue encargado en 1911 por los Errázuriz a **René Sergent** (1865-1927). Este renombrado arquitecto francés no llegó nunca a nuestro país, pero diseñó varias residencias para Buenos Aires, entre ellas otras dos para la familia Alvear, la del Dr. Ernesto Bosch y su esposa Da. Elisa de Alvear (actual residencia del embajador de los Estados Unidos) y la del Sr. Carlos María de Alvear "Sans Souci", en San Fernando, actualmente propiedad particular y parcialmente destinada a recepciones. En la misma época del proyecto para la residencia Errázuriz, Sergent proyectaba la residencia parisina del conde Moisés de Camondo, que por notable coincidencia pasó a ser museo público destinado a las artes decorativas en el mismo año que nuestro Museo Nacional de Arte Decorativo.

En su sobria arquitectura académica, Sergent respeta los lineamientos estilísticos vigentes en la Francia de la segunda mitad del siglo XVIII, inspirándose especialmente en la obra de Jacques Ange Gabriel, autor, entre otros, de los edificios que conforman la Place de la Concorde en París.

El edificio es un paralelepípedo con tres fachadas libres. La que abre a la avenida Libertador tiene tres cuerpos; el central se articula en un conjunto de cuatro columnas corintias monumentales que sostienen un frontón triangular del más puro estilo borbónico. El tímpano está decorado con una reproducción de "Le bonheur publique", cuyo original realizara el escultor Viseaux para el Ministerio de Marina de París. Las tres grandes puertas abiertas en el nivel inferior de este pórtico dan acceso a la terraza y corresponden al Salón de Baile.

La fachada noroeste, recedida sobre Bustamante, se inspira en una de las del Petit Trianon de Versailles, asimismo obra de Gabriel. También tiene tres cuerpos: el central está articulado por cuatro pilastras corintias de orden gigante y en su base se abren -como en el caso de la fachada sobre Libertador- tres grandes puertas que dan salida desde el comedor a la terraza y escalinata sobre-el jardín. Esa ala fue levantada para albergar las Academias Argentina de Letras y Nacional de Bellas Artes. La fachada sureste -sobre Pereyra Lucena- es la que nuclea los accesos, a través de la entrada esquinera sobre Libertador.

PLANTA BAJA

1. patio de acceso

Tras cruzar el monumental **portón esquinero** de hierro forjado y bronce, estilo Luis XVI, se accede al patio de honor de la residencia. A un lado se halla el antiguo **pabellón de portería**. En el “parterre” subsiguiente se destaca la **Fuente de las Tortugas**. El cuerpo avanzado que cobija la entrada al edificio es una edícula de planta circular que oficia al mismo tiempo de terraza-balcón de la habitación superior (ex dormitorio de Matias Errázuriz hijo). El entablamento está sostenido por cuatro pilastras de orden toscano y en su interior presenta una bóveda de casquete esférico. La doble puerta de hierro que franquea la entrada está coronada por un grupo de cupidos en plomo fundido y dorado.

En eje con la entrada se ha colocado una **pila bautisinal** en mármol verde-gris, estilo Luis XIV, recreando la forma de capitel jónico ahuecado.

2. vestíbulo

Es de estilo Luis XVI, con paramentos moldurados, de símil piedra París. El diseño incluye doce pilastras acanaladas con capiteles de orden jónico, que sostienen la bóveda conformada por casetones centrados por rosetas y separados entre sí por doble fila de entrelazos, que llevan en los cuatro ángulos exteriores follajes de hojas de acanto. Del centro de la bóveda cuelga una importante linterna de hierro con cuerpo cilíndrico de cristal. Sobre el friso, centrando las entradas, se encuentran dos grupos alegóricos que simbolizan la Música, la Arquitectura, la Pintura y la Escultura, representadas por cuatro jóvenes vestidas a la usanza griega y coronadas de laureles, que sostienen medallones adornados por moños y guirnaldas. Las paredes laterales llevan arcos con flores y claves mensuladas. A cada lado de las puertas se ven cuatro bajorrelieves alusivos a las cuatro ~~Estaciones~~ se abre la **escalera de honor**, de mármol, flanqueada por dos basamentos sobre los que se han colocado sendas **Quimeras** francesas de piedra, siglo XVI. A ambos lados se abren entradas a la planta inferior.

3. antecámara

Las paredes están revestidas íntegramente en paneles de roble moldurados y tallados, y las aberturas están coronadas por guirnaldas de flores y frutas, con lazos y moños decorativos. Las hojas dobles de las puertas se abren dentro de nichos cuya arcatura superior es casetonada y de doble curvatura. En el cielorraso se aprecia una claraboya cuadrada de vidrios con piezas perimetrales curvadas, que originalmente inundaba el recinto con luz cenital (efecto hoy reducido por la instalación de un sobretecho superior).

4. escritorio

Esta habitación sirvió como escritorio, lugar de estudio y entrevistas particulares del dueño de casa y su decoración -así como la de la antecámara, el Salón Regencia y la Sala Luis XVI- fue obra de André Carlhian (1887-1963), quizás el más famoso decorador francés de esa época.

Las paredes tienen revestimiento inferior en recuadros de roble moldurado estilo Luis XVI y paños superiores de terciopelo rojo del siglo XVII. Los nichos de biblioteca son repetidos como decoración ilusionista en el dorso de las puertas de entrada. Sobre cada puerta hay un frontón tallado con temas afines a la función y el carácter del local: caduceos, mapamundis, esfera armilar, laureles. Los paños sobrepuestas, de tierra cocida, ostentan medallones con figuras encuadradas por guirnalda e instrumentos diversos.

5. gran hall (renacimiento francés)

Este es el salón mayor de la residencia y uno de los más grandes y espectaculares en su tipo, con casi 20 m. de largo x 18 m. de ancho y 10,80 m. de altura. Fue utilizado para las recepciones sociales de la familia y para exposición de la parte más significativa de su colección de muebles, tapices, pinturas y objetos históricos y decorativos anteriores al siglo XVIII. En este ambiente, más que en ningún otro de la casa, es posible advertir el espíritu ecléctico y refinado del coleccionismo de los Errázuriz, dado que la mayoría de los grandes objetos que adornan sus muros pertenecieron a la colección original de la residencia.

La decoración del salón es obra de Nelson y sigue en general los cánones del Renacimiento francés en el siglo XVI y principios del XVII. Es de advertir que la singular disposición de las diferentes aberturas y la existencia de una galería balcón que vuela sobre dos lados del recinto obligó al decorador a resolver el equilibrio de una compleja relación de ejes de simetría no coincidentes, con el fin de preservar la impresión general de orden y simetría rigurosa de la composición resultante. Esta simultaneidad de ejes compositivos diferentes pero sabiamente integrados en el sistema general permite compatibilizar la visión del conjunto total con la de las partes que lo constituyen. Esto es lo que hace que la inevitable impresión inicial de gigantismo y desmesura ceda paso poco a poco a la sensación de intimidad, que se logra gracias a las diversas compensaciones de planos y volúmenes que se van enhebrando dentro del espacio único. Esa relación sutil entre lo general y lo particular ha permitido que la difícil decoración de un recinto de tales proporciones con piezas de épocas y estilos diferentes no resulte una aglomeración heterogénea sino que haya podido conservar incluso hoy -en que su destino de museo ha impuesto una necesaria readecuación espacial y una mayor concentración

de museo ha impuesto una necesaria readecuación espacial y una mayor concentración patrimonial- un clima de habitación "vívida", o "de acorde general armonioso que concurre al mantenimiento de su atmósfera", como se la definió en crónicas pasadas. Por eso también es conveniente observar el Salón desde la galería del primer piso, donde las relaciones espaciales y de diseño antedichas se hacen aun más evidentes.

El Gran Hall tiene sus altas paredes con panelería inferior de roble y paramentos superiores símil piedra París, puertas de roble en paneles labrados y enormes ventanales de tracería tardogótica con vidrios emplomados. A eje del paramento sudoeste se abre la inmensa **chimenea central**, de estilo renacentista francés, que en su plancha transhoguera de hierro negro forjado presenta el escudo de armas de la familia Errázuriz. Sus accesorios de hierro forjado -pesado llar francés del siglo XVI y fuertes morillos de estilo renacimiento español completan un conjunto decorativo de excepción.

El diseño del cielorraso ofrece tableros cuadrados y profundos casetones, en varios de los cuales se incluyen paños romboidales de vidrios emplomados traslúcidos que dejan pasear la luz proveniente de la claraboya de vidrios. cinco **arañas** de bronce iluminan el ámbito. Es de admirar el delicado diseño geométrico del **piso de parquet** de madera, con su combinación de piezas claras y oscuras, respectivamente de arce y de nogal.

6. comedor (LUIS XIV)

Su decoración es autoría de Georges Hoentschel, afamado decorador francés que moriría muy poco tiempo después de proyectar esta sala, y está claramente inspirada en la Sala de Guardias del Palacio de Versalles.

Está compuesto por rico revestimiento de mármoles que combina pilastras rectas y gruesas consolas redondeadas de mármol rosa salmón de Francia con zócalos oscuros veteados de 'gran campan melangé', paños centrales de serracolín verdoso de los Pirineos y molduras de blanco de Carrara. Las puertas de roble poseen una valiosa labra de relieve. tres arañas de bronce cincelado y dorad, con caireles de cristal, hacen juego con los apliques que centran los paños.

7. jardín de invierno (LUIS XVI)

Situada en la esquina noroeste del edificio, esta sala se abre como transición entre el Comedor y el Salón de Baile. Su decoración, en un puro estilo neoclásico de la época Luis XVI, es obra de Nelson. Las paredes y el cielorraso son estucados "aquéllas en delicados tonos de ocre y crema, imitando mármol; éste -con un elegante perfil abovedado- en estuco liso color marfil. En la parte superior corre un friso decorado con follajes y encima de las puertas se ven guirnaldas de hojas de roble y bellotas. Los cuatro sobrepuestas tienen como motivo central un medallón con una urna distinta en cada uno, todas ellas encuadradas por cornucopias, ramas de laurel y guirnaldas de roble. Las arañas y apliques, también de estilo Luis XVI, son de hierro pintado y dorado y llevan en sus ramas flores blancas de porcelana antigua de Sajonia.

El solado es de mármol en damero a 45% gris y blanco, con zócalos y jardineras laterales en mármol gris.

8. salón de baile (regencia)

Es de estilo rococó, diseñado por Carlhian en base a una 'boiserie' característica que lo reviste de piso a techo y que fue traída de un 'hotel' parísino de principios del siglo XVIII y adaptada al recinto. Lo componen doce paneles conjugadamente simétricos y piezas de ajuste que van desplegando la típica continuidad ondulada del estilo, reforzada por la curvatura de las cuatro esquinas, que incluyen otras tantas hojas dobles de puertas curvas, y por la del friso superior, que se recorta en 'rocailles' contra el cielorraso. Los sobrepuestas y 'cartouches' (coronamientos de aberturas y nichos decorativos) presentan, esculpidos en madera, conjuntos de instrumentos musicales y armas. Los paneles están pintados en un tono uniforme color crema, con molduras y tallas doradas a la hoja.

En los lados largos del recinto se abren, tres a tres, amplios vanos simétricos que se corresponden: las tres puertas-ventana que dan a la terraza sobre la actual avenida del Libertador y los parques de Palermo, y los tres que se les enfrentan y que están íntegramente revestidos de espejo. También las puertas dobles corredizas de los testeros tienen ambas caras revestidas con paneles espejados. Esta particularidad decorativa, que produce un efecto de multiplicación al infinito tan propia del barroco y del rococó, se refuerza por la iluminación puntual de las siete arañas y los ocho apliques de bronce cincelado y dorado que llevan caireles de cristal transparente y otros en forma de gota de color amatista y topacio. Las cuatro puertas dobles esquineras tienen sus hojas curvas, verdadero alarde de artesanía carpinteril; dos de esas puertas abren hacia el Gran Hall, las otras dos, que dan a Libertador,

9. salones de estar (LUIS XVI)

También aquí la decoración es autoría de Carlhian, quien utilizó parcialmente 'boiserie' de roble, puertas, herrajes y fallebas del Hôtel de la rue Royale 18, de París, de puro estilo Luis XVI. El modelado presenta los elementos característicos: hojas de acanto, 'raies de coeur', varillas encintadas. Los contramarcos están decorados con entrelazados que tienen una amapola en su centro y terminan en dos consolas en forma de hojas de roble que sostienen una cornisa esculpida con motivo de ovas. Cada puerta tiene un motivo con hojas de acanto y laurel y las sobrepuertas de yeso blanco presentan una lira con cabezas de águila, instrumentos musicales, el caduceo de Mercurio y -en la parte superior- una máscara radiante que simboliza el sol.

10. terraza y jardines

Desde el Salón de Baile se accede directamente a la terraza que da sobre avenida del Libertador y que en su momento abría sobre el verde de los parques de Palermo, prolongando sin trabas la visión hasta el horizonte; desde el Comedor se salía al jardín principal, en la esquina noroeste -hoy Bustamante y Libertador-, donde la ciudad se iba esfumando en una trama dispersa de casas viejas y nacientes residencias.

El jardín fue diseñado por el notable paisajista francés Achille Duchêne, que en la misma época proyectaba el jardín de la residencia de Moïse de Camondo, hoy Museo de Artes Decorativas de París. Su trazado es geométrico, sobre la tradición instaurada por André Le Nôtre, autor de los jardines de Versalles, e incluía una fuente con amplio espejo de agua, hoy vacía, y una calle de altos cipreses, actualmente eliminada.

11. escalera al primer piso

Tras pasar frente al ascensor -cabinas de madera tallada en paneles, piso con diseño geométrico, techo con piezas de vidrio traslúcido, puertas exteriores de hierro forjado y moldurado- se abre una escalera de mármol beige, con planta curvada y escalones compensados y pequeños nichos en las esquinas sobre el patio.

PRIMER PISO

12. sala Sert

Esta pequeña sala ocupa un lugar único dentro de los recintos de la residencia y se destaca por su atmósfera especial y por su curioso estilo decorativo, ya emparentado con el futuro 'art deco'. su autor fue el renombrado pintor y decorador catalán Josep María Sert (1876-1945), quien así respondió - entre 1918 y 1920- al encargo del joven Matías Errázuriz Alvear, quien usaría el saloncito como lugar de estar y recibo de sus amistades. el estuco pardo-oscuro de los muros, que ya no imita mármol vetado sino el nuevo 'terrazo', el perfil de la chimenea francesa revestida de trozos de espejo, la lisura del dorado a la hoja en las puertas y marcos de pinturas, los picaportes de jade chino y el cielorraso de fondo negro y vigas doradas, con cuatro faroles prismáticos colgantes, conforman una propuesta absolutamente inédita para la residencia e incluso para las convenciones decorativas de la

13. galería de los tapices

Se abre entre las Salas Sert y Zouboff.

14. sala TATIANA ZOUBOFF

Sala de recibo privada del dueño de casa.

PLANTA INFERIOR

21. sala de cuatro columnas

22. sala FOURVEL RIGOLLEAU

23. salas de exposiciones temporarias

Destinado a bodega y servicios de la residencia.

24. sala inferior (capilla gótica)

(Museo Nacional de Arte Decorativo, Guía del Museo, Director arq. Alberto G. Bellucci, Ediciones de Arte Gaglianone, Bs.As. 1997)

ADMINISTRACIÓN NACIONAL DE ADUANAS

En el año 1902 los arquitectos Lanús y Hary se asocian y realizan importantes obras. Además de la Aduana, la Germania Shule en 1905 y muchas residencias particulares...

Formados en Buenos Aires pero con especialización en París y Bruselas respectivamente, se suman a una tendencia que trae lo francés a Buenos Aires, dejando de lado la influencia italiana, bien marcada hasta el momento.

Este edificio es exponente de ello, su planta simétrica determina una circulación muy fuerte, acusada en fachada, con un acceso monumental remarcado por dos torres de pizarra negra que son remate de las circulaciones verticales.

“la simetría es condición indispensable en todas las creaciones superiores, en condición de equilibrio forzoso.

Todo organismo superior tiene eje de simetría y sólo los orígenes informes de la vida son amorfos.

Así, en nuestro arte, hemos de crear sobre ejes las obras superiores, reservando lo asimétrico para los casos en que los ejes fuesen irreconciliables.” (Pablo Hary , Buenos Aires Monserrat 1580-1970 de Liliana Aslan)

CASERON DE ROSAS

Uno de los edificios más interesantes del momento fue San Benito de Palermo, el caserón que Rosas hizo construir en 1836-38 por Felipe Senillosa; años más tarde lo ocupó la Escuela Naval y en 1899 fue demolido. Su planta era en rectángulo, con patio central y habitaciones alrededor, articulado por cuatro rectángulos más pequeños colocados en los vértices del primero y unidos, punta con punta, por así decirlo. En alzada, gruesos pilares de mampostería de sección rectangular soportaban arcos de medio punto, por encima de los cuales una fina cornisa recta separaba el barandal de azotea de la arquería inferior. Esta última rodeaba íntegramente a la construcción, formando una galería perimetral, de modo que los cuatro frentes ofrecían prácticamente la misma visión de arcos repetidos, muy bien proporcionados -casi una veintena por frente-, de sólidos pilares, sin más ornamento que una débil moldura horizontal atravesándolos al arranque del arco, de gruesos intradós en penumbra, todo ello rematado por la cornisa y la liviana reja, dividida por pilarcillos coincidentes con cada uno de los robustos apoyos inferiores. El edificio estaba encalado adentro y afuera, los pisos eran de baldosas y los cielorrasos y carpinterías de madera.

Palermo puede responder a la denominación de postcolonial. Su planta combina la tradicional casa de patio con un esquema culto, que tanto se encuentra en Serlio como en Durand y que es propio de una mano formada como la de Senillosa. Lo mismo vale para el motivo de composición de las elevaciones; arcos que nada tienen de novedoso -piénsese en los Cabildos- están dispuestos a modo de elementos modulares lo cual, evidentemente, es un principio de clara filiación neoclásica; también es neoclásica la disposición de cuatro volúmenes puros en cada uno de los ángulos del cuerpo principal. Los materiales con que fue construido y el encalado se sitúan en la línea de la tradición colonial pero, otra vez, la ausencia de ornamentación barroca y su reemplazo por tres finísimas líneas de molduras -una en el arranque de los arcos, una limitando la galería a nivel de la azotea y otra rematando los pilarcillos del barandal- significa la vigencia de un gusto ya modificado. (Martín Peña

El XIX y la independencia permitieron el crecimiento de fortunas considerables que tuvieron su expresión formal. La casa de Rosas fue un ejemplo: Un conjunto de construcciones que crecieron a partir de una simple construcción rural preexistente. Pero era la primera vez que en una dimensión considerable se transformaba una circunstancia negativa, en medio de un parque que preanunciaba un modo diferente de ocupación del suelo para una residencia; los terrenos arcillosos y arenosos debieron ser rellenados y en su mayor parte se hicieron plantaciones y estanques. Los accesos se mejoraron con pavimentos de conchillas y el trazado de la parquización fue realizado con una fuerza similar a la utilizada en las estancias de la generación siguiente, cuando el saladero ya había sido superado y los cascos de las estancias expresaban la riqueza y buen gusto de sus propietarios.

El conjunto construido por Rosas en Palermo tuvo una dimensión proporcional a su poder. La arquitectura era de raíz sencilla con modelo neoclásico y soluciones tales como las arquerías que daban el máximo protagonismo a sus fachadas. Se trataba de una clásica planta de tipo renacentista, llena de equilibrio sin llegar a ser arquitectura de estancias, ya que se resolvió sin sofisticación, sin refuerzo de significados, pero donde intrínsecamente se reflejaba la personalidad de su dueño.

Es muy interesante comparar este conjunto con otro de similares características en cuanto al medio, construido en 1848, en el arroyo de la China, provincia de Entre Ríos por el "compadre" de Rosas, el Gral. Justo José de Urquiza. En lo que había sido la casa de la administración del saladero, no transcurrida una década, construyó un magnífico palacio al modo de las villas italianas, con altos y gran intensidad de ornato. Urquiza tuvo una actitud más cuidadosa con los elementos significantes expresada en la posterior construcción del palacio San José, en las cercanías, y en la forma como recibía a sus visitantes ilustres.

PALERMO DE SAN BENITO: fue una zona marginal y de tierras bajas en la cercanía de la desembocadura del arroyo Maldonado. Entre 1834 y 1836, Rosas invirtió mucho esfuerzo y dinero en sanear los terrenos para lo cual rellena con tierra los bajos y hondonadas, construyendo canales y desagües para evacuar las aguas de lluvia. Luego lo parquizó con distintas especies de árboles, fundamentalmente durazneros y naranjos. Fue el primer trabajo importante en la modificación de un paisaje rural bonaerense. Rodeando el canal principal se construyó un cerco con pilares de mampostería y lienzos de hierro. En el área también se construyó una pérgola de madera que ocultaba el baño de Manuelita. En el parque vivían animales que aportaban a la visión singular del conjunto. El edificio en planta baja fue una construcción de gran tamaño, posiblemente el más grande levantado hasta la época de carácter civil. Su planta medía 76m x 78m y era de diseño sencillito. Todo su perímetro rodeado de una galería y arcadas de formas simples y reiterativa sin puntos de gran protagonismo, salvo las cuatro construcciones en las esquinas de clara intención estética. En una de ellas se ubicó la capilla dedicada a San Benito. Fue el maestro José S. Sartorio. La construcción se terminó en 1842. Diez años después de la caída del gobierno de Rosas fue saqueada y luego tuvo diferentes usos como la Exposición Nacional de Productos Agropecuarios e Industriales que se realiza en nuestro país en 1858, y finalmente como escuela naval hasta su demolición en 1899. Su destrucción tuvo mucho que ver con un gesto de borrar el pasado. **(Españoles y criollos, largas historias de amores y desamores, Carlos Moreno, La casa y sus cosas 3, Icomos Comité Argentino, Bs. As. 1994)**

Si bien esta obra no pertenece cronológicamente al Estado de Buenos Aires, es un antecedente de sumo valor pues cabalga entre dos épocas, y sigue viviendo intensamente a través del tiempo como parque y paseo de la ciudad. El conjunto de San Benito de Palermo tiene un doble interés por cuanto trasplanta a nuestro medio la preocupación por el paisaje cultural que se venía desarrollando en Europa desde el siglo XVIII en las grandes propiedades de la aristocracia, y es también el primer ejemplo de la serie de parques de estancia que formarían luego los ricos ganaderos de la provincia de Buenos Aires.

Las tierras estaban ubicadas al norte de la ciudad, en parte de lo que es hoy el parque 3 de Febrero más conocido como Palermo, y fueron compradas por Rosas en 1836. Pertenecían a las chacras de la vieja división de Juan de Garay que pasaron al dominio de Juan Palermo el cual les dio un relativo brillo y productividad. En ese momento eran sólo pantanos y bañados cubiertos de vegetación silvestre y completamente expuestos a las crecientes del río.

Rosas realizó una labor costosa para transformarlas, transportando tierra negra en carretas para cubrir la superficie arenosa y baja del suelo. Trazó drenajes, desagües y defensa de las embestidas de las sudestadas y crecientes. El polígono transformado mide en su mayor longitud paralela al río unos 2.800 metros y en el otro sentido unos 2.000 metros en su ancho mayor. Estaba limitada por el río, el arroyo Maldonado, la actual Avenida Alvear y al sur por un arroyuelo rectificadito. Dos grandes avenidas perpendiculares actuaban como ejes de la composición que se dividía así en cuatro rectángulos: las actuales Avenida Alvear y Sarmiento. Cerca de dos años empleó Rosas en emparejar con tierra vegetal esta área de casi media legua cuadrada y una o dos varas de profundidad.

El parque trazado con calles rectas y perpendiculares, sin curvas, estaba dedicado en su mayor parte a los árboles frutales (naranjales) muy cuidados y protegidos. La casona estaba rodeada por un jardín de plantas del país y exóticas; de las habitaciones de Rosas salía una larga calle de ombúes que llevaba hasta el río. A orillas de éste sólo había una ancha franja de árboles naturales: sauces, álamos y ceibos que alternaban con juncuales, mimbres, talas y espinillos. Otros elementos interesantes los constituían las glorietas, los canales (navegables algunos), el baño, y especialmente la goleta encallada sobre el río en la prolongación de la Avenida Sarmiento y que servía de pabellón.

El acceso desde Buenos Aires no se podía hacer por Recoleta pues la barranca impedía la subida de los carruajes; se debía tomar por Florida hasta Retiro y luego la actual Avenida Alvear que conducía hasta la zona de los edificios.

El mismo Rosas fue quien supervisó personalmente todas las obras, tanto de jardinería como de arquitectura, pero el proyecto del caserón se debe a su amigo Felipe Senillosa, según Pastor Obligado. Este ingeniero español fue el gran arquitecto de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo, autor del Paseo de la Alameda y el

muro de contención del río, el Hospital de la Convalecencia, la primera iglesia de San José de Flores y otras obras no menos importantes. El caserón tuvo un sentido político y social profundo, puesto que Rosas lo encaró como ejemplo de audacia y tenacidad frente al infortunado bloqueo anglo-francés.

El caserón fue un gran rectángulo con torreones en los vértices (78 x 76 metros) cuyo eje mayor se orientaba de este a oeste perpendicular al río. El rectángulo interior era el ocupado por las habitaciones que corrían en hileras, rodeadas por galerías y abiertas a un gran patio central; la entrada era por el norte. Al sur sobre uno de los torreones había una capilla dedicada a San Benito con una imagen de la Purísima; en el otro puede verse en las litografías un gran espacio abierto simplemente techado.

Rosas ocupaba cuatro habitaciones hacia el lado del río y próximas a la escalera de acceso a la azotea; el dormitorio era la segunda de dichas estancias.

Manuelita, en cambio, tenía sus cuatro aposentos al oeste, vinculados a la sala de recibo. Los ambientes eran de calidad aunque sencillos, con cortinados, alfombras, muebles de caoba, cuadros y espejos. Los de Rosas, más sobrios, con una cama de bronce, un armario y sobre una estufa de mármol blanco un gran espejo, esteras en el suelo, frente a la cama su escritorio particular y en medio de la pieza una mesa cubierta de expedientes. El alumbrado se hacía por lámparas de aceite y arañas de caireles en el salón de recibo.

La construcción fue hecha por el maestro José Santos Sartorio, autor del teatro de la Victoria, usándose por primera vez con gran intensidad la argamasa y la cal que se extraían de la calera de Belgrano. Las maderas del techo en azotea eran de primera calidad y estaban pintadas de blanco a la cal, lo mismo que todos los interiores y exteriores; los pisos eran de baldosas.

Formalmente el caserón se planteó en oposición abierta al estilo segundo imperio que simbolizaba, precisamente, el arte de los enemigos del momento. Más bien debe ubicarse en un intento neocolonial, por lo cual fue aborrecido por los antiespañoles como Sarmiento (arquitectura de estancias, decía), y junto con la Aduana Nueva intentan un planteo interesante que sin embargo no perdura y cae prontamente ante el ~~Revolución~~ por imposición de su objetivo fue un paseo público desde sus principios y muy admirado por los extranjeros que lo comparaban favorablemente frente a otros establecimientos de América. A la caída de Rosas fue ocupado por Urquiza, y luego sufrió un lamentable abandono hasta que el mismo Sarmiento tomó en sus manos el futuro de dichas instalaciones, haciendo funcionar en ella la Escuela Naval Militar. La idea era de constituir un gran paseo público de esas tierras expropiadas y se confeccionaron algunos proyectos como el que figura en el plano de Malaver, probablemente obra de Benoit. En 1888 pasó al cuidado de la Municipalidad de Buenos Aires y en el 90 se demolió el caserón.

El parque 3 de Febrero fue obra de Sarmiento y se inauguró en 1874. Intervinieron en dicha obra Julio Dormal y los jardineros Van Geert y Mandult, aunque luego de un concurso se eligió el planteo de Mehfessel y Burmel. Con el tiempo se instalaron en el lugar, el jardín Botánico y el Zoológico, así como el Hipódromo y numerosas construcciones militares.

Se fue formando así el actual parque público que es el espacio recreativo más importante que posee Buenos Aires en la actualidad. (**Arquitectura del Estado de Buenos Aires (1853 – 1862), Instituto de Arte Americano Fadu, 1965**)

“...En la parte Norte subdividió las tierras en cuadrados rodeados por canales y caminos, donde se cultivaban árboles traídos de todo el país, especialmente naranjales y durazneros. La actual avenida Sarmiento dividía en dos partes el terreno y del otro lado se hallaba el caserón y los jardines. Estos últimos representaron un trabajo de verdadero paisajismo, con diseños de canteros de flores, una avenida arbolada hacia el río y toda clase de plantas distribuidas entre los árboles plantados ex profeso.

Entre ellos se ubicaron bustos de mármol sobre pedestales, y un largo canal rectificado, rodeado por rejas de hierro y pilares de mampostería, servía para baño y como pileta decantadora. Incluso se construyó una pérgola de madera con cúpula, cubierta de plantas para el baño de Manuelita.

...Hacia 1836 se comenzó con las obras de una gran residencia, dirigidas por uno de los arquitectos más conocidos de la época, Felipe Senillosa, ayudado por el maestro Sartorio, que era por su parte un constructor conocido. Entre los tres levantaron un edificio de 76 por 78 metros de lado, de formas sencillas, remedo de una gran casona de estancia (arquitectura con la cual Rosas tenía una larga historia de interrelación) que puede resumirse en una serie de cuartos rodeando un patio, todo ello envuelto por dentro y por fuera, por pórticos con pilares y arcos de medio punto. En las cuatro esquinas había torreones o cuartos anexos, uno de ellos abierto y otro dedicado la capilla de San Benito, cuyo nombre desde hacía tiempo estaba en estrecha relación con Palermo. En 1838, todo el trabajo había sido finalizado.

El patio interior estaba cubierto de mosaicos de calidad, al igual que sus pisos interiores, aunque los cubrían algunas alfombras y esteras, según el uso al que estuvieran destinados. La decoración, dentro de la rusticidad y

sencillez que predominaban en la época en todo Buenos Aires, era llamativa. Su amoblamiento fue descrito de la siguiente forma por Horacio J. Pando:

Rosas ocupaba cuatro habitaciones que miraban al río, próximas a la única escalera de acceso a la azotea, de las cuales la segunda era su dormitorio. Manuelita otras cuatro en la parte opuesta; el gran salón de recibo estaba vinculado a este sector. Los ambientes eran de gran calidad, aunque de sobria decoración: combinación de austeridad de la casa de Asturia y decoración francesa de los Borbones (como puede verse, por separado, en el Escorial), las dos grandes corrientes estilísticas que perduraban de la época colonial. El dormitorio de Rosas tenía cama de bronce, armario y sobre una estufa de mármol blanco, un gran espejo. Frente a la cama, su escritorio particular y en el medio del cuarto una mesa de gran tamaño, siempre llena de expedientes; a ambos lados de la estufa dos chifoniers de caoba. De las habitaciones de Manuelita, se conservan datos de su sencillo toilette, que también hacía de recibo íntimo: un aparador de espejo, un pequeño sofá, sillones y sillas tapizadas con fundas de género blanco. El salón principal de recibo estaba decorado al nivel social de entonces, con cortinados de seda, muebles de caoba, muchos espejos y un piano. La pobreza crónica de Buenos Aires no permitía estos arreglos de lujo y sólo se recuerda, de tiempos anteriores, como ejemplo de salón bien amueblado, la casa de los Riglos, al lado del Cabildo.

Hacia el exterior, los portales blancos remedaban un tipo de construcción de tradición española y de carácter rural. Sarmiento mismo la describió como de estancias, lo que para la burguesía porteña era deleznable. El edificio fue parte de una corriente que intentó rescatar ciertos valores vernáculos y tradicionales y aplicarlos a la gran arquitectura oficial, desde la casa de Rosas hasta la Aduana Nueva, de Taylor.

(...) El acceso principal al terreno se daba por una vía paralela al camino hacia San Fernando y separada de este por un canal. Todo el trayecto tenía árboles de sombra, rejas y pilares de ladrillo, que daban realce al acceso hasta Palermo.” (Lisandro

PALACIO SAN JOSÉ

El estilo neorrenacentista italiano se adecuaba a la simbiosis con las formas de la arquitectura poscolonial argentina como ocurrió en el Palacio San José, de Urquiza, en Concepción del Uruguay, obra del año 1850 del arquitecto Pedro Fosati, cuya volumetría prismática, expresión mamposterial y tipología de patios centrales sucesivos responden al lenguaje poscolonial, pero cuya vestidura ornamental responde a la temática italianizante: la fachada consta de una galería con frentes de arcos que caen sobre columnas de sección circular, flanqueadas por sendas torres o miradores en ambos extremos; el patio principal sigue el mismo lineamiento en el cual demostró Fosati la solvencia de su oficio, en tanto la distribución general de jardines con palomares, capilla y lago artificial recuerda las villas italianas del Véneto, mientras una avanzada tecnología se ha concentrado en la instalación de aguas corrientes. (Mariano.....

Patio de honor: recinto principal de la residencia, rodeado por dieciocho habitaciones-dormitorios para moradores y huéspedes ilustres, sala, escritorio político, sala de armas, gran comedor y ante-comedor, y por una amplísima galería, sostenida por veintiocho columnas toscanas. El piso de los corredores es de mármol importado de Génova y el del patio de piedras de Spezia. Para cada ángulo de la galería, Urquiza hizo pintar a Blanes óleos que recuerdan las acciones guerreras en las que intervino, realizados por el gran artista en el año 1856, correspondiendo a su periodo de iniciación en la pintura. Los cuadros se refieren a las batallas: Caseros (dos), Vences, India Muerta, Don Cristóbal, Laguna Limpia, Pago Largo y Sauce Grande.

Cocina: instalada en la última habitación del cuerpo sur, construida en Buenos Aires por Tomás Benvenuto en el año 1864, con tres hornos y cuatro hornallas, de hierro con adornos de bronce. Se la construyó especialmente para ubicarla en una posición central con el objeto de facilitar su aprovechamiento integral.

Galería: rodea al patio de honor. Fue escenario de grandes bailes como el que se ofreció en honor al presidente Sarmiento el 3 de febrero de 1870, y de sucesos trágicos como el fin del ilustre morador de San José.

Habitaciones íntimas de Urquiza y su familia se encuentran sobre el lado sur del patio de honor.

Sala de recepciones, llamada comúnmente de los espejos por su cielo raso compuesto de 144 lunas importadas de Francia, constituye la expresión cabal del refinamiento y buen gusto que impera en todo el edificio. Su cielo raso, trabajado en pino blanco importado, con magnífico artesonado laminado en oro.

Zaguán de piso de mármol italiano, con espléndido artesonado en su techo y decoraciones en sus paredes, restauradas al estilo pompeyano por el decorador Hugo Stella. Dos puertas laterales lo comunican con la sala y el escritorio político.

Jardín francés situado al frente de la casa, circundado por una artística reja de hierro fundido con un portal sobre cuyos pilares se emplazan estatuas representativas de los continentes. A lo largo de toda la verja se situaron bancos de mármol. A los costados del jardín francés, una frente a la otra, se encuentran dos piletas, una fue utilizada presumiblemente como pecera.. Se accede a una de las quintas de frutales que rodeaban la residencia.

Galería del frente. Ocho columnas toscanas con arcos con rosetones marcan la entrada a la residencia. En algunas columnas hay argollas de hierro para colocar hamacas en las tardes del estío.

Frente principal: A su izquierda se encuentra la torre que posee una escalera caracol que llega hasta su extremo. El reloj, que se trajo en 1857, es del sistema de pesas con una campana de las misiones jesuíticas. El que se encuentra en la otra torre es simulado, sólo para guardar la simetría.

Comedor: reflejó tanto la magnificencia de San José como la hospitalidad, una de las características tradicionales argentinas. Tiene de catorce metros de largo con una mesa de nueve, de caoba, hecha en Buenos Aires y traída en el año 1858. Poseía finísima porcelana y cristalería de las más afamadas fábricas europeas y rica platería. Alfombras y tapices cubrían su piso y sus paredes y del espléndido artesonado de su techo pendían dos arañas. **(Manuel E. Macchi, Museo y Monumento Nacional "Justo José de Urquiza")**

En el Palacio San José, el arquitecto Fosatti usa el repertorio de la arquitectura palladiana, un ejemplo de villa en una circunstancia rural. La planta se organiza sobre un eje que comienza en los accesos, con sus estatuas y las dos pajareras simétricas, cruzando la construcción y rematando en un templete en la orilla extrema del estanque. Tiene un acceso lateral donde se ubica la capilla (1857, de planta octogonal) y en el lado opuesto las caballerizas anexas.

El palacio estaba ubicado en medio de un parque con especies exóticas y en una cantidad que resultó en la formación de un gran parque en el mejor estilo de los palacios europeos. **(Españoles y criollos, largas historias de amores y desamores, Carlos Moreno, La casa y sus cosas 3, Icomos Comité Argentino, Bs. As. 1994)**

Fue la residencia particular del General Justo José de Urquiza, quien la llamó "San José". En este Palacio formuló, el 10 de mayo de 1851, el "Pronunciamiento" por el que le retiraba a Juan Manuel de Rosas el manejo de las Relaciones Exteriores de la Confederación, dejando a la Provincia de Entre Ríos con autonomía política y con posibilidad para firmar acuerdos con otras naciones. Aquí, donde el caudillo entrerriano había recibido la visita de personalidades del país y del extranjero, fue asesinado en abril de 1870 por seguidores de López Jordán, federal disidente con su conducción política.

El Palacio San José, uno de los exponentes más valiosos de la arquitectura italianizante argentina de mediados del siglo XIX, es obra del arquitecto Pedro Fossati y fue construido entre 1848 y 1858. Integra un conjunto cuyo valor es indisoluble con el de su entorno natural, del que emerge majestuoso e imponente. La planta principal, con 38 habitaciones dispuestas alrededor de dos grandes patios, combina en su tranquila espacialidad ciertos rasgos coloniales con elementos del Renacimiento italiano. La composición parte de un eje longitudinal de simetría, sobre el que se alinean la entrada; el jardín exótico; el frente, flanqueado por dos torres que enmarcan los arcos sobre columnas toscanas de la galería exterior; el patio de honor, al que abren las habitaciones principales; el patio del parral, con las dependencias de servicio; el camino al lago, con la glorietta; el lago cuadrangular de 200 m de lado, y los corrales. Al costado norte se ubica la capilla, erigida en 1859, ricamente decorada con murales del pintor Juan Manuel Blanes. El Palacio San José tuvo un servicio de aguas corrientes (que aún hoy funciona), mientras en la ciudad de Buenos Aires recién se lo conoció hacia 1870.

Hoy funciona en el Palacio, el Museo Nacional "Justo José de Urquiza". **(Monumentos Históricos de la República Argentina. Lic. Magdalena Faillace. Secretaría de Cultura de la Nación. 2000)**

CONGRESO DE LA NACIÓN

En este monumental edificio tiene asiento el Poder Legislativo Nacional. cuya construcción se estableció por ley votada en la antigua sede del Congreso. en 1883. En 1889 el Presidente Miguel Juárez Celman. a instancias del Intendente Alvear. propuso su actual emplazamiento. En 1895 se realizó un concurso de proyectos para la construcción del palacio. del que fue ganador el arquitecto italiano Víctor Meano. En 1898 comenzaron las obras; debido a la muerte de Meano. las concluyó Julio Dormal. quien también realizó la

ornamentación final y la decoración interior. El edificio fue inaugurado en 1906, pero recién en 1946 quedó definitivamente concluido. En el extremo opuesto a la Casa Rosada y culminando el eje cívico de la Avenida de Mayo, remata magníficamente la perspectiva urbana. Su gran cúpula de 80 metros de altura, revestida en bronce, está constituida por una estructura de casquetes metálicos cuya resolución constituyó un alarde técnico para la época. Diseñado al estilo del Alto Academicismo Italiano de fines del siglo XIX.

El edificio está íntegramente revestido en piedra caliza gris con basamento de granito. Utiliza todos los recursos de la decoración clasicista, dispuestos en una densidad poco común. La fachada remata en una cuádriga escultórica, obra del veneciano Víctor de Poi.

El amplio frente presenta un pórtico central corintio, elevado sobre una escalinata con dos rampas simétricas para vehículos. A continuación, sobre el eje este-oeste de la composición, se disponen el Vestíbulo; el Salón Azul, revestido de mármol; el Salón de los Pasos Perdidos; el Salón de Honor, recubierto en brocato azul con mobiliario de "manufactura real francesa", que donó el Reino de España en 1910, y el Salón Comedor, ambos de la Presidencia de la Cámara de Senadores; la Galería de los Bastones, y, finalmente, la Cámara de Diputados, cuyo hemicycle se percibe en la fachada posterior del edificio. Sobre el eje transversal norte-sur, a la izquierda del Salón Azul, se abren el Salón Eva Perón ex Salón Rosa y el Recinto de los Senadores, hemicycle más reducido que el de Diputados, cubierto por un valioso vitral con el escudo argentino. La línea que predomina en todos los ambientes es una conjunción de estilos finiseculares. El edificio guarda en sus dependencias un riquísimo patrimonio escultórico y pictórico de maestros como Berni, Quinquela Martín y Blanes, y de escultores como Lanza Briano. La Biblioteca del Poder Legislativo y el Archivo General de Documentación del Senado de la Nación, concentran toda la documentación referida a la legislación nacional y colecciones de diarios y periódicos argentinos y ex

tranjeros. **(Monumentos Históricos de la República Argentina. Lic. Magdalena Faillace. Secretaría de Cultura de la Nación. 2000)**

Esporádicamente se levantaban edificios de distinta inspiración que la francesa, pero siempre sometidos a la disciplina académica. El más prominente de ellos, aunque no el más valioso, fue el Congreso (1898-1906), obra de Víctor Meano, italiano; esto explica su divergencia de la corriente dominante, a lo que se agrega su directa relación al Capitolio norteamericano, modelo repetido con abrumadora frecuencia. El Congreso tiene formas greco-romanas según su autor y más que un edificio quiso ser un monumento, lo que sin duda logró, tanto por su composición grandilocuente como por su adecuadísimo emplazamiento. Pero sus proporciones son ilógicas, el uso de los variados elementos clásicos es chocante y una profusión ornamental excesiva cubre cada parte. La composición académica es inobjetable, pero el manejo de las formas es frío e irrespetuoso del sentido propio de cada miembro, y su misma monumentalidad, tan apreciada entonces, resulta hoy hueca. **(Martín Peña**

... se mantiene el partido del cuerpo central con la cuádriga de caballos que aparece en el proyecto de Sommaruga-Broggi, en el diseño de G. Magni, para el concurso de Budapest y en el propio Parlamento de Viena de Theophil von Hausen. (1873-87).

El eclecticismo «imperial» de estas obras recuerda a los diseños del concurso para el monumento a Víctor Manuel II tanto en los juegos de rampas y escalinatas cuanto en la estructuración axial y en el recargamiento decorativista de esculturas.

El Palacio del Congreso en Buenos Aires jugaba un primordial papel urbano al constituir el contrapunto de la Casa de Gobierno cerrando el nuevo eje vial haussmaniano de la Avenida de Mayo con el alto remate de su cúpula.

Su grandilocuencia ecléctica, sin embargo, no fue comprendida por la rigidez normativa francesa y Anatole France al visitar Buenos Aires lo describió como “una mezcla conteniendo ensalada italiana e ingredientes griegos, romanos y franceses. Se tomó la columnata del Louvre. Encima le colocaron el Partenón, sobre el Partenón lograron ubicar el Panteón y finalmente espolvorearon la torta con alegorías, estatuas, balaustradas, y terrazas. Eso recuerda la confusión de la construcción la torre de Babel”. **(Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica, La arquitectura academicista entre 1870 y 1914, Las nuevas temáticas arquitectónicas, Ramon Gutierrez, Ediciones Catedra S.A. 1983, Madrid.)**

CASA ROSADA

La Casa Rosada es una masa heterogénea y de muy desparejo valor; sus partes mejores son el patio principal y la fachada sobre la calle Rivadavia, ambos de F. Tamburini y de mediados de la década del 80, es decir, de los últimos años de la arquitectura italianizante. El patio es un verdadero cortile peninsular; su motivo dominante son las arcadas que apean sobre columnas apareadas con entablamento común a ambas. Arcos, enjutas y cornisas están marcados por líneas de molduras, muy bien enfatizadas por los acertados colores de una reciente pintura. El sabor de época está además realzado por la fuente de hierro fundido y por las palmeras que son inseparables de esta arquitectura italiana de la ciudad. El conjunto es excelente, quizá la mejor obra del estilo italianizante que no alcanzan a desmerecer pequeños defectos como los nada elegantes capiteles del piso inferior. En cambio la fachada norte, siendo notable, no tiene tanta calidad. De buenas proporciones, aunque tal vez un poco apretadas, la profusión de ornamentación aplicada en el *piano nobile* desvirtúa algo la fuerza del sistema compositivo principal, formado por arcos flanqueados por medias columnas. Sin embargo es un ejemplo sobresaliente de la segunda modalidad italianizante. **(Martín Peña**

El 13 de agosto de 1884 Francisco Tamburini presenta los planos y demás documentación de la reforma y ampliación de la *Casa de Gobierno*, nuestra *Casa Rosada*.

En 1883, en el lugar que hoy ocupa la sede del gobierno nacional, había dos edificios casi gemelos, construidos, el del lado norte, por el arquitecto sueco Gustavo Enrique Aberg, en 1882-3, y el del lado sur, por otro arquitecto sueco, Carlos A. Kihlberg, en 1876-9. Este último edificio era el de *Correos y Telégrafos* y había sido ordenada su construcción por Sarmiento a fines de su presidencia, en 1873.

Estos dos edificios pretéritos, edificados, el del lado sur -lado de la calle Victoria, hoy H. Yrigoyen- casi seis años antes que el del lado norte -lado de la calle Rivadavia- eran, el más antiguo evidentemente *Rundbogenstil*, pero con techo de *mansarda* que lo afrancesaba, y el más nuevo, bastante más *a la italiana*, pero también con un techo de *mansarda* de similar diseño. Entre ambos había una calle que, desde la Plaza de Mayo, conducía a la aduana llamada *Aduana Nueva*, construida en 1856-58 por Eduardo Taylor y demolida en 1894.

Tamburini tuvo que acometer la difícil tarea de unir los dos edificios; éstos, si bien eran parecidos, no representaban, ni remotamente, la manera de sentir y de entender la arquitectura del nuevo proyectista, si es que podemos juzgar por lo que más adelante hizo Tamburini en los frentes norte y este y también en el interior del conjunto, una vez unificado. Estilísticamente, este maestro italiano estaba lejos de sus predecesores suecos.

Es destacable la habilidad con que Tamburini unió a estos dos edificios mediante una gran entrada que produce el efecto de un arco triunfal y que tiene la altura de los dos pisos de las dos construcciones anteriores. El remate de este cuerpo unificador, con la *loggia* a la altura de las *mansardas* y el resto de la decoración de nichos y de balcones con balaustradas, las figuras escultóricas insertadas en las enjutas, todo administrado con un prudente sentido del equilibrio, hace que el espectador concentre su interés en este cuerpo y pierda de vista las desavenencias que hay entre los cuerpos laterales.

Pero el verdadero Tamburini se nos revela en la sistematización de las fachadas norte y este de esa singular *Casa de Gobierno*. No dudó en recurrir al esquema del *palazzo* a la manera del bajo renacimiento italiano, organizándolo todo en tres pisos en lugar de dos, suprimiendo los techos de *mansarda* y reemplazándolos por una terraza de carácter más bien meridional, con pretil abalaustrado.

Este frente norte de la *Casa de Gobierno* de Buenos Aires con su explanada, prolongación del nivel de la Plaza de Mayo y su cuerpo de recepción saliente, es de una gran elegancia. Sus excelentes proporciones, la sobria distinción de sus elementos, de sus edículos, de sus arcos, de sus pilastras, de sus balaustradas y, en su interior, la gran escalinata que conduce a la Presidencia de la Nación, hacen que esta parte de nuestra *Casa de Gobierno* sea un buen ejemplo de cuánto puede lograrse con un clasicismo mesurado, sin ninguna de las complicaciones estilísticas tan típicas de aquella época.

Del interior de la *Casa Rosada* ya hemos mencionado la gran escalinata de acceso a la Presidencia. En esta zona del edificio el patio es lo mejor. Mario J. Buschiazzo lo pondera cuando dice: "*De acertadas proporciones y elegante arquitectura italiana, con friso de sgrafitti*".

El arco central de la calle Balcarce quedó terminado en 1886, al final de la presidencia de Roca, mientras que el frente este, sobre el Paseo Colón, no se completó hasta 1894, durante la presidencia de Luis Sáenz Peña. Tamburini no vio completada su obra, pues falleció en diciembre de 1890. **(Arquitectura 1880 – 1930, Federico Ortiz, Historia general del arte en la Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes)**

La actual Casa Rosada no fue precisamente Casa de Gobierno en el periodo del Estado de Buenos Aires sino Aduana, a pesar de que hubo intenciones al respecto, que sólo llegaron a concretarse cuando la provincia se incorporó a la Confederación.

Esa zona estuvo ocupada por el conocido Fuerte, cuya ubicación está ya registrada en el primer plano de la ciudad de Buenos Aires de Juan de Garay. El primitivo recinto de palo a pique fue reemplazado por diversas construcciones y por fortificaciones y defensas, para servir de residencia de los gobernadores y virreyes, Casa de Gobierno y cuarteles.

Fue Hernandarias el primero que dio al Fuerte características de edificio sólido; más tarde, debido al problema de las invasiones de piratas europeos, el Gobernador Garro realizó ampliaciones con los planos de Aramasa. El ingeniero Bermúdez es quien le dio su forma definitiva (1713-20), como puede verse en su plano de la ciudad de Buenos Aires. En 1803 Juan Bautista Segismundo, "arquitecto criollo", construye la pared que da hacia la plaza junto al foso y puente levadizo. La historia a partir del Estado de Buenos Aires se une a la de la Aduana en la cual deben buscarse las referencias complementarias.

En realidad la casa de Gobierno de la provincia de Buenos Aires funcionaba en la de los Ezcurra en la calle Moreno entre Perú y Bolívar, en uno de cuyos sectores vivía Rosas antes de instalarse definitivamente en Palermo, y que luego quedó como su casa de ciudad. La Legislatura sesionaba en el recinto de la calle Perú, frente al anterior, local que todavía se mantiene en pie.

El gobierno de la Provincia no necesitaba locales para instalarse, de modo que pensó en utilizar el viejo Fuerte para cobijar el organismo máspreciado en esos momentos: la Aduana. Con fecha 14 de noviembre de 1853, Pastor Obligado autorizó a demoler el Fuerte para ser utilizado como aduana o construir en el lugar una nueva. Sólo quedaron en pie los edificios centrales y el portón de entrada.

En los optimistas comienzos del Estado de Buenos Aires Pastor Obligado pensó en construir una nueva casa de Gobierno en el recinto del Fuerte y encargó el proyecto a Prilidiano Pueyrredón. En 1857, luego de una gran obra que le encomendaron el Gobierno y la Municipalidad, trabajó durante tres meses en un proyecto de reparación y ampliación de los edificios del Fuerte para Casa de Gobierno. En el mes de mayo terminó el proyecto, que luego no se realizó por falta de fondos a pesar del gran criterio económico con que fue encarado. En una carta al ministro Barros Pazos, dejó una minuciosa descripción del edificio cuyos planos no hemos podido encontrar.

Se conservaban los dos patios refaccionados, y ocupados por las oficinas de la aduana; los edificios norte y sur se demolieron, incluso la escalera, pues estaban viejos y formaban un ángulo difícil de solucionar. Debe observarse la rectangularidad del edificio pese a las inclinaciones relativas con respecto a los elementos circundantes, problema que ya se había presentado al Teatro Colón. Con las obras se llegaría a la calle Rivadavia e Yrigoyen, como sucede en la actualidad, y tendría tres pisos solo en la parte oeste, frente a la plaza. (en este sector estarían ubicadas las habitaciones del Gobernador, que equidistarían de todas las oficinas). Los locales del piso bajo serían destinados a oficinas de servicio al público y los cinco ministerios se distribuirían dos en el piso alto sobre la plaza y los otros tres en el segundo piso. A pesar del minucioso estudio de la distribución de los espacios el trazado definitivo de los tabiques y divisiones internas se dejó para ser luego propuestos por los jefes administrativos, quedando sólo los espacios generales. Podrían agregarse en el futuro escaleras, pasos y galerías cubiertas previstas para circular unas 2.000 personas. Las oficinas de la aduana quedarían frente al semicírculo y el Ministerio de Hacienda tendría vista y control sobre la aduana y el puerto. En el ala sur se previó una caballeriza para 50 caballos.

Hemos deducido un esquema de la planta probable del edificio teniendo en cuenta esta descripción y los planos conocidos del Fuerte en la parte que se utilizarla. En un viejo diseño con un audaz proyecto de ampliación de las tierras de la ciudad en la parte cubierta por el río aparece un edificio de aduana que responde a las mismas condiciones del de Pueyrredón.

Anteriormente el ingeniero Pellegrini en su Revista del Plata, adelantó una idea sobre la mejor utilización de las tierras estratégicas del Fuerte, que difiere de la de Pueyrredón y la realmente llevada a cabo. En un estudio integral sobre el puerto de Buenos Aires aboga por destruir todas esas viejas construcciones para colocar en su lugar dos "hermosos palacios consagrados a las potencias civilizadoras, a la industria y al comercio, donde los visitantes de la culta Buenos Aires hallen una bolsa, un museo, unas salas de exhibiciones, unas academias, la municipalidad, etc., dos cuerpos de edificios simétricos y paralelos que dejan ver el sol de América a su levantar y la Abundancia trayendo los tributos del Universo a nuestro puerto. He ahí lo que conviene establecer en la parte más conspicua de Buenos Aires".

En 1862, ante la inminencia de la instalación del gobierno de la Nación que no contaba con edificio disponible, se trasladan las oficinas de la aduana a los depósitos del Sur y se habilita el edificio como Casa de Gobierno. De esta etapa se conservan algunas fotos y planos de mejoras y ampliaciones en la parte del sur. En 1867 se realizan obras de albañilería a cargo de José Canale para reparar los estragos de un incendio, especialmente en el Ministerio del Interior. En 1870 Sarmiento mandó construir el jardín y la verja que daba hacia el costado norte y en 1873 la mandó pintar de rosado por analogía con la Casa Blanca. En este último año se construyó el

edificio para Correo en la parte sur del Fuerte, para lo cual el Congreso votó \$200.000 (este es el actual ala sur de la Casa Rosada).

En 1882 el general Roca mandó construir para Casa de Gobierno un edificio semejante al de Correos y Telégrafos, pero de mayor tamaño hacia el río. Luego se desalojó al Correo de su edificio y se lo destinó a ampliar las oficinas de gobierno; ambas alas fueron unidas con un puente, con lo cual queda definida la fisonomía actual de la Casa de Gobierno. Otras transformaciones fueron la ampliación y terminación de la parte este al bajar la barranca, y el corte que sufrió el ala sur al ensancharse la calle Yrigoyen.

El poder Legislativo se instaló en su edificio propio en Victoria y Defensa, en ángulo con el poder Ejecutivo. Tal como decíamos al principio, este edificio actuó más de aduana que de casa de gobierno, lo cual fue un doble error. En primer lugar, por que la aduana pudo tener mejores ubicaciones, más en relación con los transportes que la unirían al sur y al oeste. En segundo lugar, por que ese sitio tenía características cuya primera destrucción fue la del Fuerte, edificio que hoy tendría un importantísimo sentido histórico y un relativo valor estético, por lo menos mejor que el del actual edificio. La ubicación en su momento fue realmente excelente, con toda la vista al río y en pleno centro de la ciudad, rasgos que mejoraron cuando se urbanizó el Paseo de Julio y la Plaza, haciéndose más transitable y agradable la permanencia en esa zona. **(IAA...**

ESCUELA PRESIDENTE ROCA

La escuela Presidente Roca es obra de otro italiano, Carlos Morra. Pertenece a una versión académica que podemos llamar neogriega, poco cultivada en Francia, y cuyo uso más célebre fue para la Exposición Colombina, de Chicago. El colegio de Morra combina la severidad neoclásica con una serie de licencias que resultarían imposibles de encontrar en edificios equivalentes de principios del siglo XIX, como la expresión nada grave de las estatuas, los medallones en las pilastras, bajo las ventanas o completando el motivo del barandal, la misma forma de las acróteras y en especial el ornamento que corona la esquina. Nótese como hay aquí detalles decorativos que se repiten en el Congreso, por ejemplo, la reja que cierra los intercolumnios, usada también en la puerta principal, en los óculos bajo el frontis, y en el barandal superior. El mismo motivo aparece en el Teatro Colón, producto de la intervención de Meano en esta última obra. **(Martín Peña**

EL PALACIO DE AGUAS CORRIENTES

“El gobierno deseaba, por lo tanto, que este edificio sirviera de monumento para las obras, y además, que los materiales del país se empleasen en la mayor proporción posible, y se impartieron instrucciones a la oficina técnica para la preparación de proyectos que llevasen a efecto estos propósitos en cuanto fuera factible”. Según informe de Parsons.

En una ciudad casi llana como Buenos Aires, sin ninguna altura o terraplén aprovechable para la construcción de un depósito de material desde donde pudiera distribuirse por gravitación el agua a la población, Batman y su estudio resolvieron colocar en un sitio lo más elevado posible un gran depósito metálico, dividido en tres niveles, que pudiese albergar 72.700.000 litros de agua. Para ello, con una envolvente de 90 metros de lado y 20 de altura, construida en ladrillos, reforzada en sus esquinas con cuatro torres, con volúmenes levemente exentos. Los refuerzos también se practicaron en el centro de cada costado, con volúmenes salientes, en coincidencia con sus respectivos accesos; y además con contrafuertes puestos a intervalos a lo largo de los muros, entre los volúmenes y las esquinas. Los espesores de las paredes perimetrales oscilaban entre 1.80 m. en planta baja y 0.60 m en el nivel del cornisamento superior.

Dentro de la composición arquitectónica general, esta decisión estructural sirvió para jerarquizar las entradas con pilares y arcos rebajados, a la vez que el acceso principal fue ubicada una cúpula central, dominando el conjunto.

Rodeado por jardines y la habitual reja de hierro fundido, el volumen compacto contaba con un patio central -también cuadrado- de 17 metros de lado (ahora sin los antiguos baños de natación) que servían de iluminación y ventilación a los distintos niveles de tanques.

(...)

El lenguaje exterior de los muros sigue los lineamientos del eclecticismo arquitectónico en boga entonces en Buenos Aires, aunque la inclusión masiva de piezas terracota esmaltadas y vivificadas, y

las características monumentales de la obra eran totalmente inéditas para el medio, e inmersos en un paisaje urbano, que a su vez estaba construyendo una nueva identidad, europea y cosmopolita. Conociendo este excepcional momento, se pueden comprender mejor las formas de estilo “renacimiento francés” proyectadas por Olaf Boyle, y en gran medida reflejo de ese espíritu, de esa avalancha de formas arquitectónicas “segundo imperio” tan difundidas en aquellos años. La inclusión de cerámicas vivificadas en multiplicidad de formas y colores, no solo colmará los anhelos de “apariencia vistosa” del Gobierno, sino hasta la frustrada presencia de algo “nacional” en la construcción: el envío de las fábricas inglesas comprendió escudos de las provincias argentinas, de la Nación y de la ciudad de Buenos Aires, que fueron colocados adornando la parte superior de las fachadas.

Boyle bajo la dirección de Nystromer, a la sazón de jefe de la oficina técnica, proyectó las fachadas siguiendo en su composición el ordenamiento habitual de la arquitectura académica historicista, es decir, una parte baja, compuesta por pilares enmarcando los grandes aventanamientos con arcos rebajados en la planta principal, revestidos con bloques, de carácter rústico y pesado, pero en armonía con la elegancia y el colorido de las cerámicas esmaltadas superiores, y a su vez acusados con pequeñas divisiones horizontales y piezas en punta de diamante. Estos pilares culminan antes de llegar a la cornisa perimetral secundaria que los separa del segundo nivel, en pequeñas columnas enmarcando placas con motivos vegetales coloreados con piezas cerámicas importadas.

En el segundo nivel se alternan paños ciegos con pequeños óculos, con otros en los que aparecen delgados aventanamientos, más como escenografía que como iluminación de ambientes, pues en este nivel ya se encuentran los tanques metálicos de reserva.

(...)

Por sobre esta inmensa, y elegante, mole de ladrillos revestida con piezas esmaltadas, se levantan esbeltas mansardas. (...) Por detrás de estas mansardas palaciegas, estaban los tanques de reserva del último nivel y las techumbres más modestas, de chapa ondulada, que cubrían los inmensos tanques metálicos de reserva de toda la manzana, rodeando el patio central.

En realidad, cada parte, desde la esbelta cubierta, hasta el atractivo visual que ofrecen los delicados contrastes entre piezas esmaltadas de colores vivos y otros de tonos pálidos, cumple a la perfección su misión primordial de ocultar. Todo el exterior de este magnífico palacio —es nada menos— que eso, un simple ocultamiento.

Pero ocultamiento de qué? De una obra de ingeniería que no podía mostrarse en plena urbe sin el ropaje estilístico adecuado a los ojos del observador. Imaginemos tan solo lo que sucedía en las terminales de ferrocarril, en todos los edificios de pasajeros con sus estilos históricos, tapan literalmente las grandes naves metálicas de los andenes, magníficas por cierto, pero obras de ingeniería al fin y no consideradas arquitectura en su momento. **(El Palacio de Aguas Corrientes. Arq. Jorge Tartanini. Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires, 1996)**

