

El Palacio de Salvo Hnos: un rascacielos para la manufactura uruguaya

The Palace of Salvo Hnos: a Skyscraper for Uruguayan Manufacture

Virginia Bonicatto¹
virgibonicatto@gmail.com

Resumen

Planteado como estrategia inmobiliaria de la firma Salvo Hnos, el Palacio Salvo se levanta como prueba material de una carrera exitosa. El presente trabajo estudia el edificio teniendo en consideración las lógicas de encargo y las estrategias proyectuales empleadas por Mario Palanti, arquitecto a cargo de la obra. El proyecto materializado por Salvo Hnos, se transformaría en un ícono de modernidad en el Uruguay de principios de siglo XX. En efecto, la imagen de prestigio y solidez representada por la tipología del rascacielos resultó funcional a las estrategias que intentaban realzar la producción uruguaya. Inaugurado oficialmente con la celebración de la Primera Exposición de la Industria Nacional, el 12 de octubre de 1928, el Palacio Salvo resultaría un dispositivo eficaz al momento de construir una imagen de solidez y confianza en torno a la manufactura nacional.

Palabras clave: SALVO HNOS - RASCACIELOS - MANUFACTURA URUGUAYA

Abstract

As a real estate strategy of the firm Salvo Hnos, the Palacio Salvo stands as material proof of a successful career. This paper focuses on the studying of the building considering the project demands and the design strategies used by the architect in charge, Mario Palanti. His design, materialized by Salvo Hnos, would become an icon of modernity in the Uruguay of the beginning of the 20th century. In fact, the image of prestige and solidity represented by the skyscraper turned useful to the strategies that aimed to enhance the Uruguayan production. Inaugurated on October 12th 1928, with the celebration of the First Exhibition of the National Industry, the Palacio Salvo would become an effective device at the time of building an image of solidity and confidence on the National Manufacture.

Keywords: SALVO HNOS - SKYSCRAPER - URUGUAYAN MANUFACTURE

Recibido: 24 de agosto de 2014.

Aprobado: 27 de enero de 2015.

¹ Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HiTePAC), Instituto de Investigación- Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata.

El presente trabajo se realiza en el marco de mi tesis doctoral titulada *Mario Palanti: la búsqueda de una nueva arquitectura* y tuvo origen en el texto “Una catedral para la industria...” publicado en *Encuentros latinoamericanos* 3-4 (2008), cuyo contenido fue reformulado a la luz de la investigación actual, basada principalmente en material inédito relevado en archivos particulares durante los últimos tres años.

Introducción

Entre fines de siglo XIX y principios del siglo XX, el Uruguay atravesó un proceso de desarrollo económico impulsado por una política de carácter proteccionista que apuntaba a la modernización. El período comprendido por las dos presidencias de Luis Batlle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1915) se caracterizó por encaminar al país en un proceso que llevaría, tiempo después, a la consolidación de la industria nacional con apoyo del Estado. Efectivamente, la industria manufacturera uruguaya se vio favorecida por la aplicación de medidas proteccionistas orientadas a la sustitución del modelo ganadero exportador por un modelo de industrialización. Este proceso, acompañado por una política de inmigración, dio lugar al crecimiento urbano de manera acelerada, especialmente en Montevideo, capital del país y centro de capitales privados. Como consecuencia, se inicia un proceso de densificación del área central de la ciudad.¹

El avance tecnológico completó el escenario adecuado para la aparición del rascacielos: una tipología arquitectónica surgida originalmente en Norteamérica como respuesta a los requerimientos causados por la concentración demográfica y de capitales, entre otros factores, y que encarnaba en formas la imagen de la modernidad.²

Pero a diferencia de los casos en los Estados Unidos (hacia 1908 Nueva York contaba con quinientos treinta rascacielos de entre diez y cuarenta pisos)³ el Palacio Salvo de Montevideo no surgió como consecuencia de la presión inmobiliaria sino que resultó un artefacto destinado a cumplir un rol simbólico. Ejemplos de este tipo se dieron en las principales ciudades latinoamericanas de fines de siglo XIX y principios de siglo XX. Edificios en altura como el *Railway Building*, el Pasaje Barolo, la Galería Güemes y el Edificio Mihaïlovich de Buenos Aires, el *Jornal do Brasil* de Río de Janeiro o el Edificio Ariztía en Santiago de Chile, representaban tanto el logro del capital privado y la voluntad propagandística del propietario como las capacidades y limitaciones de cada arquitecto.

Efectivamente, en este contexto latinoamericano, donde la competencia por la altura se dio de manera progresiva, el desarrollo de nuevas soluciones experimentales sobre los modelos conocidos fue posible. Es en ese sentido que interpretamos las lógicas de encargo

¹ Véase Bértola (1991).

² A partir de la relación entre modernidad, modernización y modernismo planteada por Marshall Berman (1982), Gorelik, quien coloca a la ciudad como foco del debate en América Latina, reconoce que una definición de “la Modernidad aparece como la dialéctica entre la modernización -los procesos duros de transformación, económicos, sociales, institucionales- y el modernismo -las visiones y valores por medio de los cuales la cultura intenta comprender y conducir esos procesos-”, mientras que la modernización representa “aquellos procesos duros que siguen transformado materialmente al mundo”. Gorelik (2003), pp. 14-15.

³ Revista *Arquitectura*, (*Revista Técnica*), nro. 47, marzo de 1908.

provenientes de iniciativas privadas en el marco de las cuales el rascacielos se presentaba como la posibilidad de conjugar ganancia y prestigio: por un lado los encargos eran parte de una estrategia comercial de los comitentes orientada a disminuir el riesgo económico a través de la diversificación no integrada de capitales y, por el otro, la tipología permitía dar forma material a una carrera exitosa a través de una arquitectura colosal.

En este marco, la firma Salvo Hnos decidió invertir en un emprendimiento inmobiliario que lograría gran trascendencia: el Palacio Salvo (1922-1928). Un rascacielos que no sólo brindó ganancia a los propietarios sino que dejó la impronta personal inserta en la trama urbana y en el imaginario popular:

“Emprendedores y progresistas”

El primero de los Salvo, Lorenzo Salvo Vassallo, llegó al Uruguay desde su Liguria natal en la década de 1860. Trabajó como empleado en un comercio para luego iniciar su propio emprendimiento, proceso que concretó en un lapso menor a cinco años.⁴ La ayuda de la familia fue crucial en el crecimiento económico: su esposa, Ángela Debenedetti, colaboró ahorrando las remesas que le llegaban desde Uruguay.⁵ La tienda primigenia de Lorenzo Salvo Vassallo se convirtió, en manos de sus hijos Ángel y José, en una fructífera empresa textil.⁶ No menos importante fue el apoyo estatal recibido por los industriales de la época; al respecto, Raúl Jacob explica:

El sector industrial se afirmó particularmente durante las dos presidencias de José Batlle y Ordóñez (1903 a 1907 y 1911 a 1915). La creación del Banco de Seguros del Estado y la nacionalización de la República señalarán una nueva concepción, en la que el Estado controlará diversos resortes económicos. En ella estará también implícito el destino de la industria.⁷

Dentro de la política batllista de estímulo de la industria uruguaya, “el proteccionismo aduanero fue defendido como el ideal de política económica [...] y estimularía la industrialización del país; el único camino para alcanzar su verdadera independencia”.⁸

Este impulso industrializador benefició a la descendencia de Lorenzo Salvo Vassallo que fue decisiva en el devenir de la empresa. Sus hijos Ángel y José expandirían los negocios más allá del Almacén y Tienda Salvo: ampliaron sus inversiones e incorporaron en 1897 la empresa textil La Victoria e invirtieron en plantaciones y viñedos. En 1898 recibie-

⁴ Véase Beretta Curi (1978).

⁵ Véase Beretta Curi (1996), p. 79. Asimismo, Bertino (2009) y Camou y Maubrigades (2009).

⁶ Jacob (1981) p. 73. Según el autor, “este empuje industrializador fue obra del esfuerzo personal, del espíritu de ahorro, de la capacidad comercial de un reducido número de empresarios que pudieron superar la condición de asalariados y fundar un pequeño taller”.

⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁸ Rodríguez Villamil (1989), p. 26.

ron protección estatal para su industria a través de la exención de derechos de aduana sobre la materia prima necesaria para la manufacturación de los productos, como también sobre la importación de maquinaria y de piezas de repuestos; asimismo, las fábricas quedaron exentas de la Contribución Inmobiliaria y de la Patente de Giro.⁹

En 1899, un año después de concedidos los beneficios económicos, la textil La Victoria se asoció a la firma textil Campomar, con negocios también en la Argentina. La sociedad Salvo, Campomar y Cía. fundó entonces La Nacional destinada a hilados y tejidos.¹⁰ Los beneficios otorgados se institucionalizaron en las leyes promulgadas en 1908 y 1909 que tenían la finalidad de “aumentar la ocupación, fomentando la actividad industrial con la desgravación de aranceles a las materias primas que se importaban para elaborar en el país” y la exoneración del derecho de aduana a determinados artículos empleados para la producción industrial.¹¹ Una vez afianzado el negocio, la familia decidió invertir parte del capital en una propiedad que no sólo permitiría generar renta inmobiliaria, sino que también representaría el logro empresarial del “inmigrante que hizo la América”.

El proyecto conveniente

El rascacielos de los Salvo se levantaría sobre un lote de 1.798,95 metros cuadrados en la intersección de la Avenida 18 de Julio con la Plaza Independencia y la calle Andés. A diferencia de otras parcelas en esquina, el sitio cuenta con tres caras libres como fachadas (33,50 metros en su frente menor sobre la Avenida 18 de Julio y 53,70 metros en el mayor, sobre la calle Andés y la Plaza Independencia) lo cual posibilita una mayor iluminación y ventilación en las unidades funcionales, condición que se traduce en una mayor renta. Esta ubicación privilegiada se ve favorecida por su inserción urbana: se presenta como remate de la Avenida, frente a la Plaza Independencia, actuando como bisagra entre la Ciudad Vieja y la expansión de la ciudad.

Pero los Salvo no fueron pioneros en tal emprendimiento inmobiliario. Seducido por la ubicación clave del lote, Marcelino Allende, su anterior propietario, había intentado edificar en 1918 el Palacio Allende, un edificio destinado a oficinas de alquiler con 15 pisos y 49 metros de altura que le otorgaban el título (en papel) de rascacielos. Pero finalmente, luego de algunas licitaciones y proyectos presentados, el efímero sueño de Marcelino

⁹ Beretta Curi, Jacob, Rodríguez Villamil y Sapriza (1978), pp. 211-214.

¹⁰ Jacob (1991), p. 243.

¹¹ Jacob (1981), p. 83.

Allende quedó en la nada y el terreno pasó a manos de la sociedad de los hermanos Salvo a fines de 1919.¹²

En 1922 los Salvo llamaron a un concurso internacional de anteproyectos para el diseño del Palacio Salvo. El terreno mencionado era el antiguo sitio de la tradicional confitería La Giralda, inaugurada en 1832, donde Matos Rodríguez tocó “La Cumparsita”, y que ahora cedía lugar a “un soberbio edificio, que será por su belleza el punto de atracción de todo el pueblo”.¹³

Las bases del concurso hacían énfasis en el valor estilístico y las funciones que albergaría el edificio. El interés de los propietarios se volcaba en la creación de una imagen como símbolo identificador de su empresa; el edificio debía contar con un programa multifuncional de hotel, restaurante, oficinas, salones para fiestas, locales comerciales, una torre y un pasaje comercial de tipo “monumental”.¹⁴ Estas características transformarían al edificio en una tipología que conjugaba -como en la Galería Güemes (1912-1915) o el Pasaje Barolo (1919-1923) en Buenos Aires- el rascacielos norteamericano con la gran galería comercial europea.

Según la noticia, la torre se ubicaría, preferentemente, en el enclave de 18 de Julio y Ardes, coronando el edificio en la principal esquina del terreno. El llamado fue hecho en junio y cerrado en agosto con la participación de diecisiete proyectos provenientes de ambas orillas del Río de la Plata. Como en el caso del concurso para el *Chicago Tribune*, llevado a cabo en Estados Unidos el mismo año, las propuestas permiten tener un panorama de las soluciones que se planteaban en el contexto rioplatense en torno a la problemática de la construcción en altura. Entre los concursantes hay nombres conocidos como Chamber y Thomas, E. Le Monier, Surraco, M. Cravotto, M. Palanti o R. Tiphaine y A. Christophersen, quienes ya habían intentado suerte con Allende. Los proyectos presentados, de características *Beaux-Arts*, giraban principalmente entre líneas francesas, neo renacimiento italiano y plateresco, a excepción del diseño de Palanti, cuya lúgubre torre -un híbrido entre neo gótico y neo románico- resaltaba entre las espigadas cúpulas y mansardas derivadas de la *École*. La variedad de alternativas no conformó a los comitentes, por lo que decidieron declarar el concurso desierto. Sin embargo, posteriormente, el diseño del edificio fue encargado a uno de los participantes: el arquitecto Mario Palanti.

Posiblemente, los Salvo se inclinaron por Palanti, quien tenía experiencia en edificios en altura, ya que estaba finalizando en ese momento la construcción del Pasaje Barolo,

¹² Archivo General de la Nación, República Oriental del Uruguay, *Archivo del Palacio Salvo*, Caja 265, Carpeta 1, 1918 a 1919.

¹³ *El Día*, Montevideo, 3 de abril de 1922.

¹⁴ *Ídem*.

un rascacielos de características similares en Buenos Aires, cuyo encargo había sido realizado por un inmigrante italiano vinculado a la industria textil. Al igual que sucedió con el Pasaje Barolo, el inicio de la obra del Palacio Salvo requirió de la aprobación de pedidos de excepción ya que la torre -elemento que realzaría la monumentalidad del edificio- sobrepasaba la altura permitida sobre la Avenida 18 de Julio. En esta arquitectura de la excepción, Palanti alcanzó el título de rascacielos a través de la composición del bloque principal con la anexión de una torre, procedimiento empleado ya en Norteamérica al cual se recurría para lograr la altura anhelada: la esbeltez deseada se alcanzaba por la elevación de un porcentaje del total de la masa construida.

“La lucha por la felicidad”

En noviembre de 1922, a pocos meses de cerrar el concurso, los Salvo pidieron al presidente del Consejo de Administración Departamental, el ingeniero Luis P. Ponce, que “se considere el pedido de aprobación de altura de la torre que alcanzará en la fachada correspondiente a la Av. 18 de Julio y Andes los 85 m”.¹⁵ Las demás fachadas del edificio se explicaban no superarían la altura permitida de 31 metros, lo que denota la importancia de la torre en el contexto general de la obra. La situación particular de la torre, ubicada sobre la avenida y frente a la plaza, inducía y, a su vez, permitía a los hermanos Salvo persuadir a las autoridades para obtener la aprobación de las leyes y conseguir así la altura establecida en el proyecto. Como estrategia y conociendo el interés del municipio, los comitentes destacaban la “grandeza” de la obra y el “beneficio” que obtendría la ciudad con su imagen. El 14 de diciembre de 1922, ante la proximidad de la fecha de inicio de la obra, la firma de los hermanos Salvo presentó una nueva nota a la Comisión de Obras Municipales donde pedía que se tuviera en cuenta la “monumentalidad de la obra que se proyecta”.¹⁶

En 1923, la firma intentó conseguir nuevos beneficios económicos por parte del municipio a través de una reducción en el aforo “por tratarse de un terreno en el que se está por realizar una construcción moderna” y durante cuya construcción no se percibiría renta alguna: “la ley de Contribución Inmobiliaria -explicaban- exonera del impuesto a los edificios en construcción”. De no concederse el beneficio, y no pudiendo concretar las obras por cuestiones económicas, se verían “forzados a dejar ruinas sobre la avenida”. Una

¹⁵ AGN, *Archivo del Palacio Salvo*, Caja 265, Carpeta 1, “Carta al Sr. presidente del Consejo de Administración Departamental”, 16 de noviembre de 1922.

¹⁶ AGN, *Archivo del Palacio Salvo*, Caja 265, Carpeta 3, “Carta de los Hnos. Salvo a la Dirección de Obras Municipales”, 14 de diciembre de 1922.

amenaza eficaz para un municipio que intentaba consolidar en la arquitectura una versión material de prosperidad.¹⁷

Dos años más tarde, nuevos debates pusieron en juego la continuidad de las obras. El Municipio tenía dudas sobre la factibilidad de la construcción de la torre y sobre el resultado formal al que consideraba de un “dudoso resultado para la armonía arquitectónica de la Plaza”. Vinculado por un lazo familiar a los propietarios y codirector de la obra, el ingeniero Gori Salvo, afrontó esta situación enviando una carta al director de Obras Municipales, el ingeniero Octavio Hansen, en la cual explicaba que la torre conformaría sólo 1/20 del volumen total del edificio y por lo tanto no provocaría un problema estructural.¹⁸ A pesar de los trámites realizados y de los vínculos políticos de los Salvo, en abril de 1925 la Dirección de Obras Municipales envió una nota en la que se “intimaba la paralización inmediata de los trabajos de construcción de la torre”.¹⁹ Pero los propietarios no eran los únicos interesados en la materialización del edificio. Finalmente, las autoridades también colaboraron facilitando la modificación de aquellas leyes y reglamentos que se interponían con la imagen proyectada para la obra, interés que se leía en la concesión de “permisos especiales”. Uno de los primeros permisos se obtuvo con el apoyo de, primero, la Municipalidad que permitió la realización del pasaje comercial en planta baja, y segundo, el Cuerpo Legislativo que dictó una ley que autorizaba la “construcción de galerías y pasajes”.²⁰

En ese sentido, podemos considerar que los pedidos especiales aprobados fueron en parte respuesta a la voluntad del Municipio de conseguir beneficios a través de la inserción de una tipología con un elevado contenido simbólico: el rascacielos -es decir, el capital privado- como elemento urbanizador, símbolo de progreso y modernidad. Hacia 1927, con la obra en su etapa final, un gran cartel ubicado en el piso once, precisamente en el arranque de la torre, dejaba leer: “El Batllismo lucha por la felicidad”.²¹

La materialización de una trayectoria: la construcción del Palacio

En el proyecto para el Palacio Salvo, al igual que en otros encargos realizados por industriales dedicados al rubro textil, como el ya mencionado Pasaje Barolo o el Edificio Roccatagliata -ambos en Buenos Aires-, los primigenios bocetos neo góticos de Palanti se trans-

¹⁷AGN, *Archivo del Palacio Salvo*, Caja 265, Carpeta 3, 1922 a 1923.

¹⁸AGN, *Archivo del Palacio Salvo*, Caja 265, Carpeta 4, “Carta del Ing. G. Salvo al Dir. de Obras Municipales, Ing. Hansen”, 18 de febrero de 1924.

¹⁹AGN, *Archivo del Palacio Salvo*, Caja 265, Carpeta 3, 1922 a 1923.

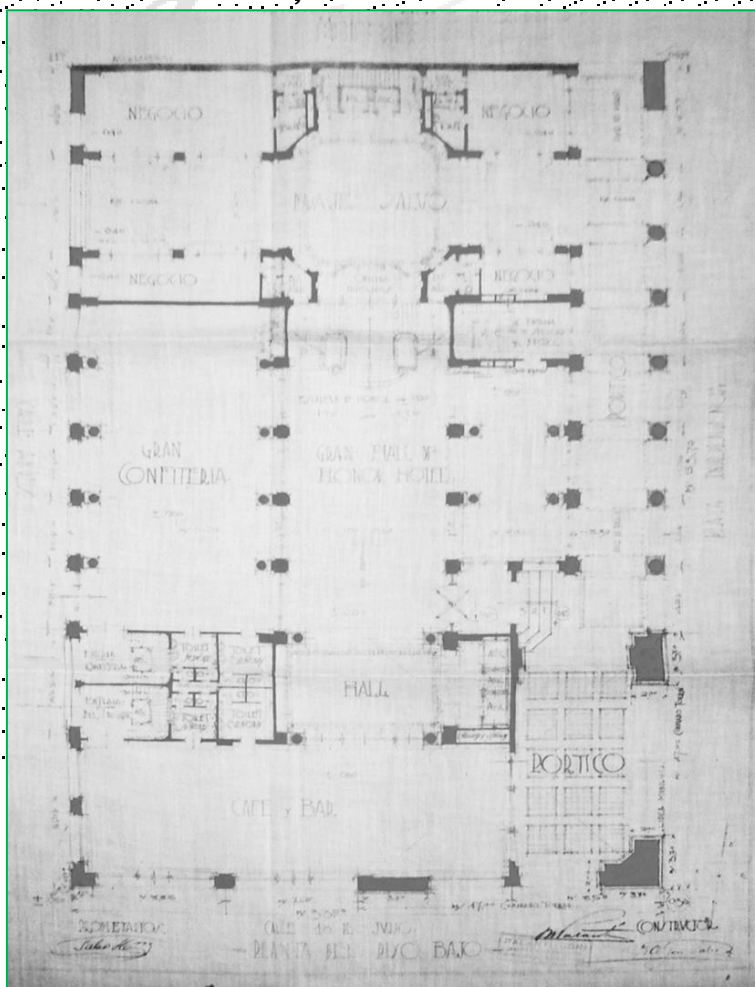
²⁰“Por el embellecimiento de la ciudad. La demolición de la Giralda”, *El Día*, Montevideo, 21 de marzo de 1922, p. 5.

²¹Getty Research Institute, *Mario Palanti Papers*, Serie I, Folder 8, Los Ángeles.

formaron en líneas que se acercaban al neo románico al alcanzar la faz de proyecto. Esta particularidad, como en los casos mencionados, se hace más evidente en la torre, donde el arquitecto emplea un método proyectual en el que priman las líneas curvas y el uso del círculo como herramientas de diseño.

En lo referente a la distribución, el Palacio se despliega en un total de 31 plantas que se reparten en dos subsuelos, planta baja y once pisos que son dispuestos en un basamento, un desarrollo compuesto por plantas tipo y un remate formado por una pequeña mansarda, del cual despegan los diecisiete pisos que componen la torre en esquina. La diversidad de funciones que contiene el Palacio Salvo lo acerca más a la Galería Güemes que a su “gemelo” Pasaje Barolo, destinado a comercio y oficinas de alquiler.

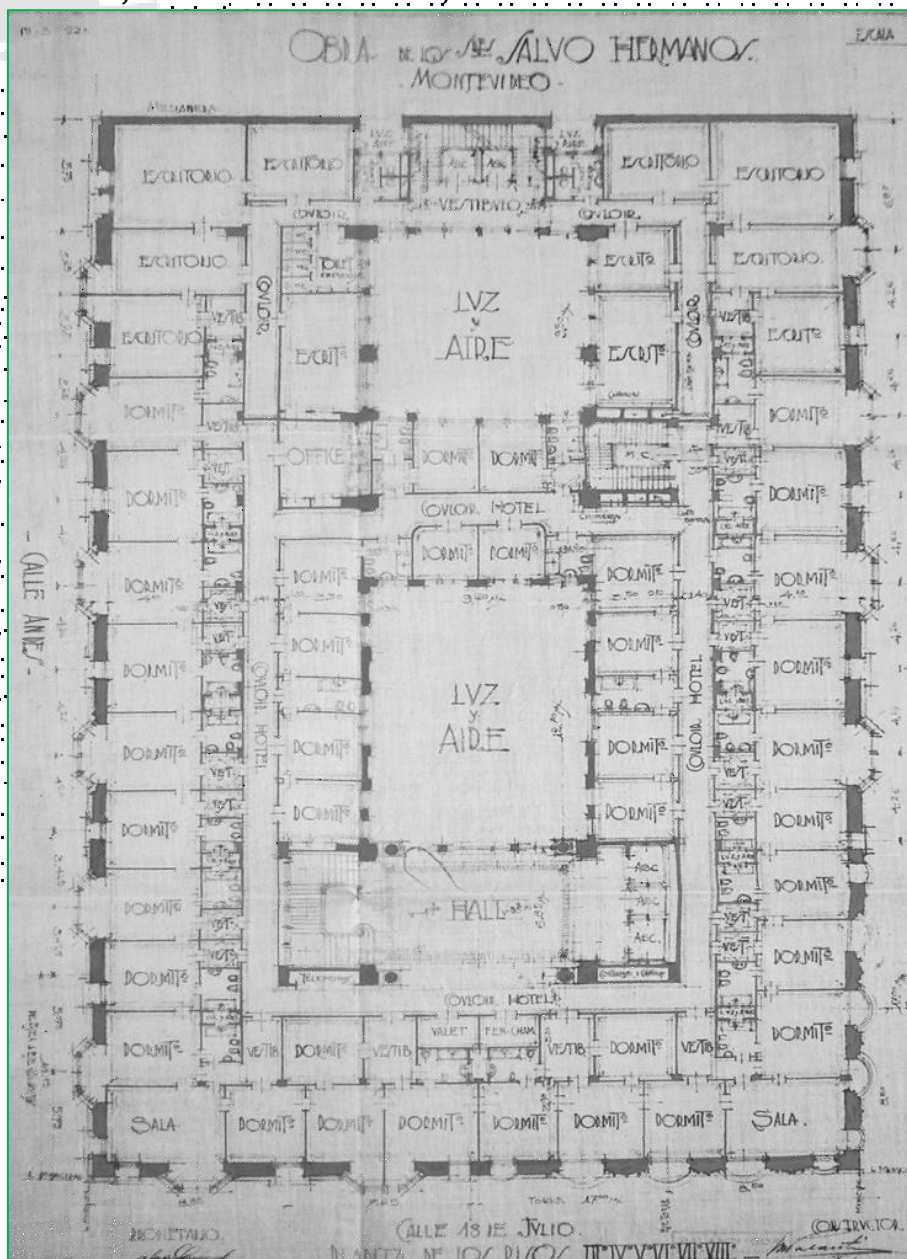
Imagen 1: Planta baja del Palacio Salvo. 18 de Julio entre Plaza Independencia y calle Andes, Montevideo. 1922-1928, Mario Palanti.



Fuente: Centro de Documentación e Información en Historia de la Arquitectura, el Urbanismo y el Territorio, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, República Oriental del Uruguay (IHA), *Colección de Permisos de Construcción Municipales (1907-1931)*, “Permiso de Construcción N° 83.965”.

El conjunto se organiza en un bloque con la anexión de la torre, elemento que otorga al edificio el título de rascacielos: efectivamente, sin ella el Salvo sería un hotel moderno en una tipología de palacio de disposición tripartita en fachada (basamento-desarrollo-mansarda). El bloque principal del edificio reproduce la forma del lote aprovechando la privilegiada implantación con tres caras libres lo que permitió la ventilación directa en 204 unidades mientras que 88 ventilan hacia los dos patios de aire y luz (de 10 metros por 12 metros) que se intercalan en el centro del edificio junto a los núcleos de circulación.

Imagen 2: Planta pisos III al VIII. Palacio Salvo, 18 de Julio entre Plaza Independencia y calle Andes, Montevideo, 1922-1928, Mario Palanti



Fuente: IHA, *Colección de Permisos de Construcción Municipales (1907-1931)*, "Permiso de Construcción N° 83.965".

Si bien el edificio comparte con el Pasaje Barolo la disposición de bloque con anexión de la torre, en el caso del Palacio Salvo primó esta última ante el pasaje comercial. Centrada sobre la fachada principal, la torre del Pasaje Barolo se levanta sobre el eje central de la galería comercial exaltando la importancia visual ya otorgada al pasaje por el arco de ingreso de tres niveles de altura ubicado sobre Avenida de Mayo: en efecto, el Barolo es conocido como un “pasaje” y como no un “palacio”.

En el caso del Palacio Salvo -siguiendo las pautas establecidas en el bando del concurso- los elementos fueron desplazados del eje central: el pasaje es disimulado detrás del porticado (pasiva) sobre Plaza Independencia y la torre es desplazada hacia la esquina logrando una mayor perspectiva y realizando su condición de excepción urbana, un hito que marca el ingreso a la avenida más importante de la ciudad.

Esta galería comercial, cuyo protagonismo queda sometido a los arcos de la pasiva, cuenta con cuatro locales comerciales convertibles en seis y una altura que toma la planta baja y el entresuelo. Su presencia es prácticamente anecdótica si se compara con la impronta metropolitana, por ejemplo, del Pasaje Barolo o de la Galería Güemes en Buenos Aires. Pero este dispositivo conformado por el pasaje tenía un fin práctico: comunicar a mitad de cuadra la calle Andes con la Plaza Independencia, asegurando el tránsito de peatones en esta “calle interior” del edificio. Además de ello, el pasaje permitía nuclear el acceso independiente a las oficinas de alquiler ubicadas en la zona próxima a la medianera, entre los pisos tercero y noveno, y separadas del hotel sólo por un tabique divisorio cuya demolición permitiría la incorporación de las unidades al hotel. En efecto, a excepción del primer y segundo piso, donde funcionaba la cocina, este sector del Palacio Salvo se comportaba como un edificio autónomo.

El subsuelo del edificio -como en la Galería Güemes porteña- albergaba actividades abiertas al público que satisfacían las demandas de la incipiente vida metropolitana: un bar (utilizado como teatro), ubicado sobre los 33,5 metros de la Avenida 18 de Julio, un *grill room* (comedor), un salón de té y peluquerías, todos ellos con entrada independiente sobre la calle Andes y sobre el pasaje.²²

Entre la planta baja y el tercer piso se ubicaban -además del pasaje comercial- aquellas actividades públicas relacionadas al hotel: una confitería (sobre Avenida 18 de Julio), un bar y el acceso principal del hotel, escondido tras la pasiva, sobre Plaza Independencia. Al ingresar al hotel se encontraba el vestíbulo principal con la escalera de honor y la batería de ascensores, principal distribuidor de circulación.

²² IHA, *Colección de Permisos de Construcción Municipales (1907-1931)*, “Permiso de Construcción N° 83.965”.

En el entresuelo se ubicaban las dependencias del hotel, salones de belleza y peluquerías para hombres y mujeres, comedor para niños y jardín de invierno. El primer y segundo piso albergaban los grandes salones de recepción, banquetes y fiestas con sus respectivas dependencias de servicios. Estos dos pisos funcionaban estructuralmente como plantas libres con dos núcleos de circulación principal y uno de servicio como únicos elementos fijos junto con el sistema estructural de apoyos puntuales.

A partir del tercer piso se ubicaban las habitaciones del hotel y las oficinas en un sistema de plantas repetibles que continuaba hasta el piso nueve y se interrumpía por la mansarda (décimo nivel) que albergaba las habitaciones del personal y dependencias del hotel. En el piso onceavo tienen lugar el despegue de la torre y la terraza. Los pisos once a dieciséis repiten su disposición con habitaciones de uno, dos y tres dormitorios.

Esta situación de plantas repetibles se distinguía de la solución desarrollada en el Pasaje Barolo, donde la búsqueda de ventilación e iluminación de las unidades para el lote entre medianeras, por un lado, y el intento de ocultar el gran bloque de oficinas, por otro, derivó en una ausencia de plantas tipo. Por el contrario, las tres caras libres del Palacio Salvo permitieron dar una solución mediante la repetición de plantas tipo que, como extrusión del lote, se acercan a la típica disposición que por razones de tiempo y economía es característica de los rascacielos.

A partir del piso diecisiete, las unidades se van adaptando al ascenso decreciente de la torre que se interrumpe en el piso veinticuatro con un belvedere. Los pisos siguientes están destinados a servicios de electricidad y agua y, finalmente, el piso veintisiete es la plataforma del faro.

El esqueleto

La estructura del Palacio Salvo fue hecha totalmente en hormigón armado y requirió para su concreción de los conocimientos desarrollados por entonces en Alemania sobre esa tecnología. La licitación fue ganada por Dickerhoff & Widmann empresa de origen alemán que convocó al ingeniero Adolf Hartschuh para el cálculo estructural. Por pedido de los comitentes se sumó al equipo el ingeniero Gori Salvo, miembro de la familia, con quien luego Palanti entablaría una buena amistad. La poca variación entre el proyecto realizado por Palanti y los planos de cálculo estructural a cargo de la empresa dan cuenta de los saberes del arquitecto en torno al manejo del hormigón. Ejemplo de ello son los machones que sostienen la torre, principales puntos de apoyo en planta baja, junto con la estructura de los

núcleos de circulación y el gran arco de medio punto ubicado en el piso once que desvía las cargas de la torre a estos puntos de apoyo en esquina formados por dos pilares en “L” de 0,75 metros de espesor y 1,26 y 1,76 metros en las caras exteriores.

La estructura de los subsuelos está formada por tres hileras de columnas en sentido longitudinal, con una luz de 12,50 metros en los lados y 9,50 metros en la faja del centro.²³ Transversalmente, la estructura se divide en nueve hileras de columnas y losas cuya luz oscila entre 1,30 a 2,78 metros. Como apoyos estructurales se suman los núcleos de circulación en el centro del lote. Este sistema se mantiene hasta el primer piso. En el segundo y tercer nivel los apoyos en sentido longitudinal se reducen a siete hileras de columnas, dando como resultado plantas libres. Si bien a partir del tercer nivel y hasta el décimo los planos estructurales muestran pequeñas columnas y múltiples apoyos correspondientes a las habitaciones, los mismos no son parte de la estructura portante sino de un sistema secundario.

Durante esta etapa de construcción, el Salvo fue marquesina de un despliegue de cartelera publicitaria que, colgada y cambiante, operaba como un “montaje escénico” en medio de la ciudad. El esqueleto de hormigón fue cubierto por un “exo esqueleto” hecho de andamios que ya evocaba los signos del consumo de la sociedad de principios de siglo XX.²⁴ Una vez removido el exoesqueleto, el edificio recibió la “pesada vestimenta” exterior que, junto a la *boiserie* aplicada cubrieron la impúdica desnudez del material y desdibujaron, hasta hoy, la esquelética estructura de hormigón armado, posible de descubrir sólo en los planos.

²³ Getty Research Institute, *Mario Palanti Papers*, Serie II, Tube 1, Los Ángeles.

²⁴ Alonso, Craciun, de Souza y Nisivoccia (2010), pp. 14-54.

Imagen 3: Palacio Salvo en construcción. 18 de Julio entre Plaza Independencia y calle Andes. Ca. 1922-1928. Mario Palanti



Fuente: Anónimo, antigua postal, s/f.

La vestimenta

El repertorio estilístico que vemos en el Palacio Salvo es resultado de un proceso proyectual realizado por el arquitecto, cuya evolución se ve en obras anteriores realizadas en Buenos Aires como el Edificio Roccatagliata (Avenida Santa Fe y Avenida Callao), las casas de renta ubicadas en Avenida Rivadavia 2625 y Avenida Rivadavia 1916, la vivienda en Ortiz

de Ocampo y Costa o el Pasaje Barolo. Principalmente, los elementos decorativos se componen por las formas sinuosas de las salientes del edificio y elementos de líneas románicas que acercan la obra a las búsquedas de Richardson o Sullivan: balcones y salientes sostenidos (visualmente) por ménsulas cortas, pilares compuestos con capiteles naturalistas, columnas adosadas, arcos rebajados (esquina Avenida 18 de julio y Plaza Independencia), arcos de herradura (pasiva) y arcos de medio punto con arquivoltas (fachadas).²⁵

Aquí el lenguaje cobró un valor especial: el esqueleto de cemento armado es recubierto por la que aparenta ser una densa masa manipulada con plasticidad. Los planos que se conservan, en el *Getty Research Institute* y en el archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura en Montevideo, permiten ver el meticuloso trabajo de estereotomía dibujada que Palanti realiza para cubrir arcos y bóvedas de crucería.

En el exterior las tres caras del edificio se arman de manera similar. La fachada principal, sobre Plaza Independencia, se compone en planta baja por ocho arcos de herradura sostenidos por ocho columnas y un gran arco rebajado que apoya sobre los machones en la esquina de Avenida 18 de Julio. Estos elementos están revestidos en granito, mientras que el resto del edificio simula una mampostería de sillares. En el primer nivel un balcón de formas sinuosas y aberturas de medio punto marcan el comienzo de lo que sería el “desarrollo” del edificio. Del segundo al quinto piso la fachada se organiza en seis fajas verticales dos de las cuales corresponden a la base de la torre que alternan aberturas de tipo *bay-windows* (A), que evocan las empleadas en rascacielos norteamericanos como el *Reliance Building* (1891-1895) de Daniel Burnham, con hileras de pequeñas ventanas rectangulares (b) sobre paños de muro ciego (b-A-b-A-b+b-A-b-A-b-A-b-A-b), repitiendo una estrategia ya empleada por el mencionado Burnham y por Sullivan a fines de siglo XIX. La diferencia de funciones en el primero y segundo piso se detectan en la fachada sólo en los paños de muro (b), donde el vano de las ventanas es ciego, y en el tipo de aberturas (A): arcos de medio punto en el primer piso y *bay-windows* de altura y media en el segundo para cubrir la cota de 5 metros de altura dispuesta en los niveles de funciones públicas. En el Sexto nivel los *bay-windows* (ya de un nivel de altura correspondiente a las habitaciones de hotel) rematan en balcones apuntados con aberturas formadas por arcos de medio punto y tres arquivoltas.

En los dos niveles superiores (séptimo y octavo piso) los arcos se desmaterializan y el número de aberturas crece para revelar vagamente la estructura puntual que se esconde tras la envolvente. Siguiendo el ejemplo de la Escuela de Chicago en el *Auditorium*, los arcos se transforman en dos aberturas enmarcadas por tres semicolumnas. Estos dan lugar, en el

²⁵ De Wit (1986).

piso nueve, a un balcón corrido con formas sinuosas y ménsulas lobuladas, característicos de la obra de Palanti. El balcón genera una cornisa que corta la verticalidad de la fachada y da continuidad horizontal a la composición para anunciar el despegue de la mansarda y del gran arco de medio punto que utiliza dos niveles de altura para conducir las cargas de la torre a los dos machones esquineros. La fachada sobre la calle Andes se arma de manera similar, a excepción de la faja correspondiente a la torre; la fachada sobre la Avenida 18 de Julio se compone por el módulo b-A-b-A-b, correspondiente a la torre, más un módulo similar b-A-b-A-b. En estas dos fachadas la pasiva es remplazada por un sistema de arcos que enmarca las vitrinas de los comercios en planta baja:

Hasta el nivel de la mansarda el edificio parece “calmo”. Pero el carácter del Salvo cobra fuerza a partir del piso once. En efecto, si pensamos que el carácter del Barolo está dado por el pasaje, el Salvo se debe a sí mismo a la presencia de la torre. A partir del piso once el edificio parece contradecir las pocas leyes que, de acuerdo al crítico Montgomery Schuyler, pretendían dominar formalmente al rascacielos: lejos de la vista del peatón, la ornamentación se multiplica; por su parte, la torre crece en volumen mostrando una perturbadora atectonicidad: la superficie de 289 metros cuadrados (17 por 17 metros) en el nivel once pasa a 342 metros cuadrados en el piso diecisiete (18,5 por 18,5 metros).²⁶

En su disposición, entre el piso once y quince, la torre muestra muros lisos y ventanas regulares. En el piso dieciséis se inicia un juego geométrico a base de círculos, similar al desarrollado en el Pasaje Barolo: las cuatro esquinas de la torre se descomponen en cuatro pequeñas torres de base circular de las cuales se desprenden, como en un ejercicio de escala, balcones formados por círculos menores que comienzan a desdibujar la morfología cuadrada de la torre. Esta forma se mantiene en los dos niveles superiores acompañada en fachada por aberturas y arcos de medio punto. A partir de aquí, nacen las cúpulas de las cuatro pequeñas torres; éstas abandonan la planta cuya geometría de base “cuadrada” se transforma en octogonal manteniendo el juego de elementos de base circular en los ángulos. Dos niveles más arriba, el juego se repite a menor escala, y vuelve a repetirse en el antúltimo nivel. Allí, los arcos de medio punto en fachada acompañan las ocho pequeñas salientes que se despegan del cuerpo central dejando un tambor circular que, finalmente, da lugar a la cúpula con su linterna del siglo XX: el faro.

²⁶ Véase Schuyler (1961).

Imagen 4: Palacio Salvo en el momento de su inauguración. Ca. 1930. Palacio Salvo, Avenida 18 de Julio entre Plaza Independencia y Calle Andes, 1922-1928, Mario Palanti



Fuente: Anónimo, antigua postal, s/f.

Para el interior del edificio, Palanti realizó lo que podríamos llamar un diseño integral. Los planos detallan, inclusive, el tipo de pinturas que debería ir en cada salón: festivas, de tipo humorístico para el comedor de niños.²⁷ Si bien están hoy prácticamente desaparecidas, la colección del *Getty Research Institute* guarda un juego de 52 fotografías que muestran en detalle las pinturas realizadas por Enrique Albertazzi que decoraban el primer piso: mo-

²⁷ Getty Research Institute, *Mario Palanti Papers*, Serie II, Tube 3, Los Ángeles,.

tivos náuticos antiguos, escenas de la industria portuaria moderna, bailarines exóticos danzando entre humo y llamas o Josephine Baker bailando entre plumas, pájaros y hojas de bananos. Albertazzi fue también el autor del gran vitral que representa la industria y se encuentra detrás de la escalera de honor en el primer piso. Dos de las fotografías muestran el interior del teatro ubicado en el subsuelo (hoy desaparecido) donde las paredes se ven recubiertas con elementos de la arquitectura nazarí que recuerdan diferentes escenas de la vida islámica y al Cine Alcazar de Montevideo (1928), obra de Miguel Ángel Gori Salvo - hermano del ingeniero- y Muraccioli.²⁸

La decoración de los saldos cambia en cada nivel, variando entre tonos ocre, negros y marrones con pájaros y arabescos o tonos rojizos, verdes y crema de la bandera italiana. Estos motivos van acompañados por las iniciales "PS" en el vestíbulo de los diferentes pisos y en el acceso principal como también en los trabajos de herrería.

En la planta baja, las pilastras y columnas revestidas en granito muestran capiteles en bronce que, con minucioso detalle, dejan ver motivos de la flora y fauna de la zona: lagartos, peces, caracoles, erizos, pulpos, pasionarias, uvas, vegetales, centenares de motivos diferentes que se agolpan en el despegue del edificio.

Los muros de cada nivel fueron revestidos en *boiserie* de madera, para la cual Palanti diseñó cada placa indicando su destino en el plano. El detalle alcanza también el diseño de cajas de ascensores, trabajos de herrería, el sistema de ventilación en los zócalos de las vidrieras, las proyecciones de los cielorrasos, el mobiliario de las habitaciones, los artefactos eléctricos, etcétera. Los planos dejan ver cómo las losas de hormigón del cielorraso son cubiertas por el sistema de placas de encastre diseñado por Palanti y las columnas y escaleras revestidas en maderas o mármoles, dependiendo del carácter anhelado.²⁹

El Salvo y la prensa

Desde su inicio, el Palacio Salvo contó con un aliado en la prensa escrita: el diario *El Día* de Montevideo. Fundado en 1886 por José Batlle y Ordóñez, *El Día* encontró en el palacio un dispositivo eficaz para construir la imagen de modernidad y progreso impulsada por el batllismo.

Hacia marzo de 1922, la expectativa por la construcción del edificio comenzó a ser reflejada en el periódico: "Después de esperar tanto, ese sitio, eje de Montevideo, tendrá

²⁸ Getty Research Institute, *Mario Palanti Papers*, Serie II, Folder 13, Los Ángeles. Véase Saratsola (2005), pp. 139-140.

²⁹ Getty Research Institute, *Mario Palanti Papers*, Serie II, Tubes 4, 5 y 6, Los Ángeles.

una construcción digna de las nuevas cosas”, aseveraba el diario el 21 marzo de 1922.³⁰ Luego del fallido intento de Marcelino Allende, el emprendimiento inmobiliario de los hermanos Salvo parecía entonces realizable. Y continuaba el diario:

[...] tendremos al fin, después de tantos fracasos, [...] un soberbio edificio, que será por su belleza el punto de atracción de todo el pueblo, como hasta hoy lo ha sido por tradición. Los señores Salvo merecen pues, las mejores palmas. Su nombre sustituirá con toda justicia al que hasta hoy ha servido para designar el edificio de 18 y Andes.³¹

La nota iba acompañada de una foto de los hermanos Salvo como portadores de la piqueta del progreso: con picos y palas en sus manos y parados sobre los escombros de La Giraldita.

Como ha sido señalado por Manfredó Tafuri, el papel de los medios de comunicación puede ser trascendental durante el proceso de un emprendimiento edilicio de alto contenido simbólico: Tafuri hace referencia al proceso de proyecto y construcción del *Rockefeller Center* (Nueva York, 1931) que fue seguido:

[...] por la prensa especializada, por las revistas de actualidad, por los periódicos, como una operación de la que sentirse orgullosos: de esta manera, se reflejan en ella las esperanzas de América en la capacidad de superar la crisis; por parte de un capitalismo emprendedor y preocupado por los destinos de la comunidad.³²

En el caso del Palacio Salvo, el hecho de presentar periódicamente la evolución de la obra fue determinante en cuanto a la construcción de una imagen de prosperidad. En marzo de 1922, la revista de actualidad *Mundo Uruguayo* dejó leer en sus líneas su interés por transmitir la confianza en estos industriales:

Cuando los señores Salvo Hnos. adquirieron el solar [...] las esperanzas populares recibieron un nuevo y poderoso aliento. Los señores Salvo Hnos., emprendedores y progresistas, eran los únicos capaces de sacar partido de aquel solar y de realizar allí la admirable solución de nuestro problema edilicio. Y el pueblo que tiene sus intuiciones providenciales, no se equivocaba al juzgar a estos industriales poderosos e inteligentes, en su actitud realizadora. El palacio se haría, y se haría en forma tal que Montevideo podía sentirse en el futuro orgulloso de su transformación edilicia moderna.³³

La transformación edilicia implicaba la destrucción de construcciones antiguas para dar lugar a nuevos emprendimientos. Por lo tanto, el vacío urbano era visto como una oportunidad y cuando la construcción se interponía entre la oportunidad y el negocio, ésta cedía su lugar en nombre del progreso. De manera casi paradójica, el diario *El Día* del 3 de abril de 1922 relataba a página completa la historia del tradicional café La Giraldita, para

³⁰ “Por el embellecimiento de la ciudad. La demolición de la Giraldita”, *El Día*, Montevideo, 21 de marzo de 1922, p. 5.

³¹ “El Palacio Salvo. En el eje de Montevideo se levantará un edificio digno de nuestro progreso”, *El Día*, Montevideo, 3 de abril de 1922, p. 5.

³² Tafuri (1973), p. 480.

³³ “Por el embellecimiento de Montevideo”, *Mundo Uruguayo*, Montevideo, Año IV, nro. 201, 16 de noviembre de 1922.

luego dar a conocer que el edificio sería “por fin” tirado abajo para dar lugar a la modernidad. La nota explicaba que

[...] cuando la destrucción se hace por quienes sobrada fuerza poseen para realizar obra nueva, algo impone categóricamente el ahorro de vocablos [...] Así lo han dispuesto sus nuevos propietarios, los señores Lorenzo, Ángel y José Salvo, de fuerte arraigo en el ambiente, vinculados a obras nacionales que significan un positivo progreso, quienes han tomado con justo entusiasmo la idea de la nueva construcción, la cual será un elevado exponente de la belleza.³⁴

El progreso implicaba dejar atrás lo antiguo para materializar aquello que atestigüaba el dominio de las innovaciones tecnológicas y la potencia económica de una nación. La tradición cedía entonces su lugar a la modernidad: La Giralda fue víctima de la *tabula rasa* que intentaba lograr una “ciudad nueva” construida por “hombres nuevos”.³⁵

El Palacio abre sus puertas

La inauguración del Palacio Salvo estuvo signada por la construcción de la historia uruguaya. En 1923 se debatió en el parlamento acerca de la fecha que debía ser considerada como apropiada para la celebración del centenario de la independencia del Uruguay.³⁶ Se plantearon dos fechas: “el 25 de agosto de 1925 (Declaratoria de la Independencia) -la fecha blanca- y el 18 de julio de 1930, elegida por el batllismo conmemorando la firma de la primera Constitución y la asunción del primer presidente de la República, Fructuoso Rivera”.³⁷ A las dos primeras propuestas se sumó una tercera: el año de 1928, conmemorativo de la conquista de la independencia con la Convención Preliminar de Paz entre las Provincias Unidas del Río de la Plata y el Imperio de Brasil. Finalmente fue en este último año cuando se inauguró el edificio.

La ceremonia inaugural del Palacio Salvo se realizó primero de manera privada y meses después de manera pública. La inauguración privada se llevó a cabo el 18 de julio de 1928, con la presencia de unos pocos invitados y en esta ocasión la atención estuvo dirigida por entero al Palacio.

La inauguración oficial se llevó a cabo el 12 de octubre de 1928 con la celebración de la Primera Exposición de la Industria Nacional. El edificio, que había sido foco de atención durante varios años, se transformaba entonces en escenario para la manufactura uruguaya. Surgía así -de acuerdo a la prensa de la época- un nuevo valor y una nueva oportunidad para la industria nacional. Para recibir el evento, la fachada lateral del edificio fue deco-

³⁴ *Ídem*.

³⁵ Véase “La ideología de la *tabula rasa*”, en Gravagnuolo (1998), pp. 333-339.

³⁶ Véase Rodríguez Aycaguer (2007), p. 67.

³⁷ *Ibidem*, p. 71.

rada con una instalación eléctrica realizada por la Usina Eléctrica del Estado: se colocó en el exterior una espiral con un sistema de lámparas que prendían y apagaban sobre la Avenida 18 de Julio.³⁸ Los *stands* para exhibición se ubicaron en los pisos públicos del Palacio Salvo, lo que permitía a los visitantes recorrer varios niveles y conocer el edificio.

El acto inaugural contó con la presencia de varias familias de renombre, representantes de los poderes públicos y la prensa. Entre ellos, Octavio Morató, vicepresidente de la Comisión Nacional de la Industria y del Comercio, expresó que la exposición “llenaba uno de los fines primordiales de su creación: propender al fomento de la producción nacional como medio de contribuir al enriquecimiento económico de la República” y agregó que “se trataba de una espléndida demostración de las industrias nacionales, que se podría catalogar entre los grandes acontecimientos de la historia de nuestros progresos”.³⁹ Un ejemplo claro de la repercusión que tuvo para la industria la Exposición realizada en el Palacio Salvo fue que su organizador, José Pedro Rodríguez, quien debía cesar en sus funciones como miembro de la Comisión Nacional de la Industria y el Comercio, continuó en su cargo por decreto del Consejo Nacional de Administración para asistir oficialmente a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, de la cual participaba el Uruguay.⁴⁰

La garantía en una imagen

Desde fines del siglo XIX, revistas de tirada popular como *Caras y Caretas* y *Plus Ultra* en Buenos Aires o *Mundo Uruguayo*, creada en 1919 en Montevideo, circulaban dando cuenta de los cambios y acontecimientos que se producían en las nuevas metrópolis. Estas revistas, que utilizaron la fotografía de manera masiva como medio de comunicación, se caracterizaron por impulsar imágenes que representaban ciudades del futuro y construcciones utópicas.

En sus páginas es común encontrar fotografías, dibujos o grabados que representaban rascacielos iluminados, aviones, vehículos aéreos y calles elevadas. Además de estas figuras imaginarias, varias notas informaban sobre los grandes hoteles neoyorquinos, los rascacielos y la ciudad, e iban acompañadas por ilustraciones que mostraban los “avances” de la vida moderna. Asimismo, aunque no destinadas al público masivo, las revistas espe-

³⁸ “Se inauguró la primera exposición de la Industria Nacional. El magnífico espectáculo de una era de trabajo y progreso”, *El Día*, Montevideo, 12 de octubre de 1928, pp. 6-7.

³⁹ *Ídem*.

⁴⁰ IHA, *Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay*, 20 de noviembre de 1928.

cializadas publicaban notas “de actualidad” que daban a conocer las grandes “construcciones *yankees*”: las últimas técnicas y saberes de la construcción.⁴¹

Quizás aún más importante que esta difusión de los ejemplos concretos vinculados al hecho construido y a la ciudad, haya sido el uso de la imagen del rascacielos en verdaderas “escenas de modernidad” que, comúnmente han sido puestas en un segundo plano. Precisamente, la imagen del rascacielos era tomada como ejemplo de solidez, inclusive en las publicidades de productos por fuera del ámbito de la construcción.⁴²

Imagen 5: Publicidad de elementos de construcción utilizando Palacio Salvo como garantía de confianza, 1930

ERCHINI y OXILIA
Monoliticos modernos

Unicos ejecutores de la obra monolitica del Palacio Salvo

Talleres y Escritorios
CALLE CARDAL N.º 4

EN EL PALACIO SALVO
Se colocaron las **KLETT**
CORTINAS de Enrollar

Las cortinas "KLETT" de la importante fábrica de Munich, Alemania — fundada en el año 1875 — inmejorable artículo de la gran industria alemana, importadas en nuestro país por la firma Alberdi Hnos. y Muscio Lacava han encontrado en esta plaza un rígido prestigio que habla muy alto de tu excelente calidad — un ejemplo de lo que decimos precedentemente es el excelente hecho de que los propietarios del Palacio Salvo han dispuesto que en este colosal edificio todas las cortinas que se coloquen sean "Klett".

He aquí las características esenciales de dichas cortinas:

“LA MADERA” empleada es de pino BALTICO MARRIL, libre de nudos perfectamente estacionada, lo que la hace insensible a la influencia de la atmósfera y de los años.

“LAS UNIONES”, en cadenas dobles de acero galvanizado, destacables entre sí, de primer orden, garantizan su duración y seguridad permitiendo enrollarse en un espacio sumamente reducido.

EL EJE lo compone una barra entorizada de hierro revestida de madera prolijamente pulida, y sus extremos dados su metraje descansan sobre cojinetes de munición, lo que hacen más fácil y liviano su funcionamiento.

LOS DISPOSITIVOS de proyección para su manejo, permiten hacerlos funcionar con facilidad desde el interior de la habitación.

LOS ENROLLADORES, son automáticos, con frente de bronce maquinado, y sus frenos sistema "KLETT" patentado, no permiten el desgaste de la cinta.

Soliciten presupuesto sin compromiso

ALBERDI HNOS. Y MUSCIO LACAVA
PALACIO SALVO 4º PISO

Fuente: IHA, “Almanaque 1930 del Banco de Seguros del Estado”, 1930.

⁴¹ Revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1920-28.

⁴² Un ejemplo paradigmático en el caso del Salvo resulta el “Almanaque 1930 del Banco de Seguros del Estado” que, dedicado al nuevo palacio, incluyó una entrevista a Lorenzo Salvo y numerosas publicidades de los directores y proveedores de la construcción del edificio.

Imagen 6: Publicidad de materiales de construcción haciendo uso de la imagen del Palacio Salvo, 1925

Techados de Asfalto Armado sistema
"MALTHOID"



Se emplea para
impermeabilizar
la azotea
de l
PALACIO SALVO
e l
edificio más
importante de la
América del Sur

Se aplica sobre cualquier base firme, vieja o nueva, ya sea ladrillo, hormigón, baldosas, fierro galvanizado, etc.

Para informes y presupuestos, dirigirse a los agentes exclusivos y contratistas, para la República

JUAN SHAW

RINCON 414 - MONTEVIDEO TEL. URUG. 107 CENT. Y COOP. 1

Fuente: Biblioteca de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Año XI, nro. 97, julio de 1925.

Dedicadas a persuadir al creciente número de consumidores metropolitanos, estas imágenes eran simples, fáciles de comprender, prácticamente sin texto y diseñadas para abarcar la totalidad del mercado.⁴³

John Berger señaló cómo las obras de arte son citadas por la publicidad como una “autoridad cultural, una forma de dignidad” que sirve para aumentar la eficacia del mensaje publicitario cuyo objetivo es incitar al público al consumo de un objeto determinado.⁴⁴ Podemos pensar que este tipo de publicidad -donde la imagen de la construcción en altura era

⁴³ Frietzsche (2008), pp. 145-149.

⁴⁴ Berger (2005), pp. 143-170.

asociada a la confianza en un producto, a la calidad o al prestigio- tuvo más importancia que la hasta ahora adjudicada en la conformación de una imagen de firmeza en torno a la tipología del rascacielos.

Relatos de la industria nacional: la prensa y la construcción de una imagen

En línea con la ideología batllista, el diario *El Día* se ocupó de seguir día a día los acontecimientos, e intentando construir, a través de sus líneas, una imagen de “vida moderna”.⁴⁵ Bajo el título “Primera Exposición de la Industria Nacional”, una publicación del 12 de octubre anunciaba con entusiasmo lo que entendía como un “magnífico espectáculo”, resultado de una era de trabajo y progreso. Los productos exhibidos en los *stands* y kioscos eran, a criterio del periodista, una evidencia del “enorme esfuerzo industrial que el país ha realizado en los últimos años”.⁴⁶ En un fuerte tono nacionalista el periódico declaraba:

Nuestro pueblo no ha tenido hasta ahora una idea, siquiera aproximada, del estado industrial del país, de su capacidad y de su energía. Es enorgullecadora, porque nos revela la fuerza nueva en poderosa acción de desenvolvimiento. Es patriótica, porque lleva a nuestro espíritu la confianza en nosotros mismos; nos afirma el optimismo como orientación eficaz y prolífica.⁴⁷

Y afirmaba:

La Primera Exposición de la Industria Nacional que se realiza en los salones del Palacio Salvo tendrá el benéfico resultado de disipar la falsa creencia de que los productos importados, por el solo hecho de ser importados, han de resultar siempre, y por fuerza, mejor que los que son fruto de la industria nacional.⁴⁸

Un día después de inaugurada la exposición, el diario *El Día* titulaba: “El triunfo de nuestra industria, 10 mil personas apreciaron ayer la perfección de nuestras manufacturas”.⁴⁹ La multitud señalada por el periódico intentaba representar el éxito de la muestra así como el movimiento de masas de una metrópoli. Como señala Peter Fritzsche, parte de los cambios acontecidos en la ciudad de principios del siglo XX se pueden leer en la prensa popular que se ocupaba de “educar” a los lectores como habitantes de una ciudad moderna.⁵⁰

⁴⁵ Fritzsche (2008).

⁴⁶ “Se inauguró la primera exposición de la Industria Nacional...”, *El Día*, Montevideo, 12 de octubre de 1928, pp. 6-7.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ “El triunfo de nuestra industria. 10.000 personas apreciaron ayer el triunfo de nuestras manufacturas”, *El Día*, Montevideo, 13 de octubre de 1928.

⁵⁰ Fritzsche (2008)

Imagen 7: “El triunfo de nuestra industria. 10.000 personas apreciaron ayer la perfección de nuestras manufacturas”, nota publicada con motivo de la inauguración de la Primera Exposición de la Industria Nacional en el Palacio Salvo

EL TRIUNFO DE NUESTRA INDUSTRIA

10.000 PERSONAS APRECIARON AYER LA PERFECCION DE NUESTRAS MANUFACTURAS

En el día de ayer quedaron abiertos los salones del Palacio Salvo y librados al público, ansioso de contemplar el emporio de artículos manufacturados en el país, que constituye la Primer Exposición de la Industria Nacional.

Por primera vez en la historia de nuestra vida industrial, una exposición de esta magnitud se ha realizado, por primera vez se encuentran reunidos tantos exponentes del trabajo de nuestra industria y, lo que aumenta la importancia de este acontecimiento, se encuentran reunidos en un gran palacio, que es uno de los más grandes edificios de cemento armado que se han construido.

Tanto la exposición como el local en que se realiza hablan, pues, muy de la industria nacional, el verdadero origen de ese artículo.

Es así que... expone el comercio productos manufacturados en el país, afirmando que son de procedencia extranjera... y muchas veces hace este engañado él mismo por el corredor que se los ha vendido o por el mismo fabricante, que teme fracasar si “confiesa” que el artículo cuya venta propone, y que todos juzgan como excelente, ha sido fabricado por él.

Por esto es que el público ignoró, puede decirse, hasta ahora lo adelantada que está la industria nacional: pero cada uno que visite la exposición de nuestra industria y que en los salones del Palacio Salvo contem- nisterio, comprendiendo que era absolutamente necesario hacer conocer de un modo amplio el grado de desarrollo alcanzado por nuestra industria manufacturera, proyectó la realización de esta exposición, como único medio de tornar en evidencia una verdad por muchos ignorada. Esta verdad es que nuestra industria es buena, excelente, y que todos podemos tener confianza absoluta en ella.

En la Exposición del Palacio Salvo se cobra un módico precio (\$ 0.20), con el único objeto de impedir que se aglomere ante las puertas demasiado público deseoso de visitarla, y de este modo, cuando el Palacio está demasiado lleno por haber entrado las tres o cuatro mil personas que ó-

A la izquierda: “Stand” de la Sociedad Uruguaya de Esmaltado, industria que prospera gracias a la eficaz protección del Batllismo.

Abajo: Parte del público observando los artículos de aluminio que se fabrican en el país.

LA INDUSTRIA URUGUAYA ES TAN BUENA COMO CUALQUIER DE LAS MEJORES

en pro del adelanto que significan para nuestro país y de la labor industrial que evidencian, y es así que una infinidad de objetos de excelente calidad y exquisito buen gusto, saldrá de su error y se convencerá de modamente puede contener, se suspende la venta de las entradas hasta que una parte del público haya aban-

Fuente: Biblioteca del Palacio Legislativo de Montevideo, “El triunfo de nuestra industria. 10.000 personas apreciaron ayer la perfección de nuestras manufacturas”, *El Día*, Montevideo, 13 de octubre de 1928.

El diario *El Día* no solo informaba sobre las “aglomeraciones” que visitaban el palacio sino que promovía la exposición con un pomposo relato de la puesta en escena.

Las notas, publicadas a doble página y por varias semanas, incluían fotografías de los diferentes stands acompañadas por avisos publicitarios relacionados al tema. El periódico explicaba: “Desde ahora, después del triunfo que esta magnífica exposición significa, nuestra industria no se verá más en la situación ridícula de tener que ocultarse vergonzosamente debajo de una etiqueta extranjera”.⁵¹ “Magnífico exponente de la industria uruguaya. Cada

⁵¹ *Ídem*.

stand significa la existencia de una fábrica”.⁵² En una descripción entusiasta del panorama, el periódico concentró su atención en la similitud entre los productos nacionales e importados como sinónimo de calidad. Efectivamente, el público se inclinaba por aquellos de origen extranjero, quedando la producción nacional relegada por la desconfianza. Esta situación había sido advertida por Luis Batlle Berres quien había propuesto la sanción de una ley que obligara a los industriales a poner la etiqueta nacional en sus productos.⁵³ Ante tal situación, los comerciantes -señalaba la prensa- se habían visto “simplemente obligados a engañar al consumidor” diciendo que sus productos eran importados: de origen francés, norteamericano, o inglés, porque así lo demandaban los compradores.⁵⁴ De acuerdo al periódico se esperaba un cambio radical en las preferencias de consumo:

Ahora que la magna exposición del Palacio Salvo brinda a todos la ocasión de saber lo que nuestra industria puede producir es de esperar una lógica reacción, es de esperar que un noble y justo orgullo reemplace la desconfianza con que hasta ahora se ha mirado la manufactura nacional y que todo el pueblo al ver de lo que es capaz nuestra industria, vaya más bien a defenderla que a perjudicarla.⁵⁵

A través de sus notas el diario *El Día* prácticamente aseveraba que se produciría un quiebre en las costumbres de la gente y señalaba a las personas que asistieron a la exposición realizada en el Palacio Salvo como propagandistas convencidos de la excelencia de la producción nacional.⁵⁶ Siguiendo las notas sobre la Exposición se percibía que la industrialización no sólo transmitía optimismo, sino que permitía ampliar los horizontes del mercado.

A cinco días de inaugurada la muestra, el diario *El Día* del 17 de octubre dejaba leer títulos como: “Un triunfo de la industria nacional. La exposición del Palacio Salvo revela la bondad de nuestra producción” y “El rótulo de ‘Industria Uruguaya’ debe ser un timbre de honor para nuestras manufacturas”.⁵⁷ Dos días después señalaba: “Nuestra industria se revela tan perfecta como la de los grandes productos extranjeros”. El periódico se ocupó también de enfatizar las características del edificio y el despliegue de los productos:

[...] amplios salones admirando la riqueza productiva de nuestro país, la enorme variedad de los artículos expuestos y la perfección de su trabajo. Muchos -la inmensa mayoría de los que visitaron la exposición desconocían el grado de perfeccionamiento que han alcanzado nuestras industrias. La infinita variedad de artículos elaborados en el país, perfectos y bien terminados, se acogió con asombro y frases de ponderación.⁵⁸

⁵² “Magnífico exponente de la industria uruguaya. Cada stand significa la existencia de una fábrica”, *El Día*, Montevideo, 14 de octubre de 1928.

⁵³ Jacob (1981), p. 85.

⁵⁴ “El triunfo de la industria nacional. La exposición del Salvo revela la bondad de nuestra producción”, *El Día*, Montevideo, 17 de octubre de 1928.

⁵⁵ “Magnífico exponente de la industria uruguaya...”, *El Día*, Montevideo, 14 de octubre de 1928.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ “El triunfo de la industria nacional...”, *El Día*, Montevideo, 17 de octubre de 1928.

⁵⁸ “La exposición de la industria nacional. Próxima visita de las escuelas y el asilo de huérfanos”, *El Día*, Montevideo, 19 de octubre de 1928.

Como parte de la campaña política del batllismo, el periódico alentó la industria nacional y se presentó como testigo del despliegue realizado en el Palacio Salvo. El diario marcó una diferencia, un “antes y después”, donde “antes” se refería a un momento en el que -de acuerdo a la prensa- “se creía que no éramos capaces de nada sino de exportar los productos agrícolas y ganaderos de nuestro suelo, y que debíamos traer del extranjero todo artículo de buena calidad”.⁵⁹ Se verificaba entonces, a través del periódico, que el país no debía resignarse solamente a la explotación de la tierra: “Los efectos benéficos de la campaña proteccionista del Batllismo, que defendió siempre a nuestra industria y logró así su actual desarrollo, no aparecían a la luz del día”.⁶⁰ La Exposición se llevaba a cabo, precisamente, en una versión material de la campaña proteccionista del batllismo que encontraba una manera eficaz de sacar provecho de los beneficios otorgados a la firma Salvo Hnos. Sin lugar a dudas, sin el relato del diario *El Día* la repercusión de la Primera Exposición de la Industria albergada en el Palacio Salvo hubiera sido mucho menos “espectacular”.

Reflexiones finales

En su tipología de rascacielos el Palacio Salvo se presentó como la posibilidad de conjugar ganancia y prestigio para la firma: por un lado, el encargo era parte de una estrategia comercial de los comitentes orientada a disminuir el riesgo económico a través de la diversificación no integrada de capitales; por el otro, como fue señalado no sólo para el caso montevideano sino también en otros ejemplos que se dieron en ciudades de América Latina, la tipología en altura permitía dar forma material a una carrera exitosa a través de una arquitectura colosal.

Como resultado formal, la unión de pasaje comercial y rascacielos como parte de un programa multifuncional resultó en una tipología que se alejó de los esquemas convencionales. En efecto, el Palacio Salvo era moderno más allá de su lenguaje. La altura, los sistemas de circulación mecánicos, los elementos de confort y la estructura, entre otros aspectos, le otorgaban al edificio el título de rascacielos: la nueva tipología arquitectónica, producto de la modernización.

Elegido para realizar el diseño, Palanti buscaría, tanto en el Palacio Salvo como en el Pasaje Barolo, conseguir una respuesta a los problemas de la metrópoli moderna en una

⁵⁹ “Magnífico exponente de la industria uruguaya...”, *El Día*, Montevideo, 14 de octubre de 1928.

⁶⁰ “Se inauguró la primera exposición de la Industria Nacional...”, *El Día*, Montevideo, 12 de octubre de 1928, pp. 6-7.

tipología que conjugó la experimentación técnica, formal y funcional. En efecto, ambos casos muestran cómo Palanti dio una solución al programa del rascacielos conjugando su formación académica y las nuevas técnicas constructivas: el sistema de composición *Beaux-Arts* se combinó con el diseño integral (carpintería, herrería, paneles de revestimiento -en madera, yeso o granito-, ornamentación, artefactos de iluminación) junto a la reinterpretación de elementos del pasado lombardo: arcos románicos, haces de nervaduras, frisos y elementos modernos como *bay windows*. El edificio era, en efecto, entendido por Palanti como una alternativa “latina” al rascacielos norteamericano cuya particular ornamentación inspiró a Le Corbusier a llamarlo *patisserie italien* durante su visita a Montevideo en 1929 o a Werner Hegemann a llamarlo -junto con el Barolo- “monstruosidades superhumanas”: “los dos más extravagantes rascacielos construidos por el Arq. italiano Mario Palanti [...] una de estas fantásticas prominencias parece un gigantesco campanario en el borde de la plaza central de Montevideo”⁶¹. Más allá de su forma, la torre, como elemento simbólico sería un campanario pero en el sentido que señala Tafuri: como el campanario de una catedral de negocios.⁶²

En este marco, el Palacio Salvo, producto del desarrollo capitalista, puede ser visto como el símbolo de la materialización del proceso de modernización del Uruguay entre los siglos XIX y XX. Su imagen representa la voluntad del inmigrante llevada a la realidad y el resultado de una política proteccionista volcada al desarrollo de la industria nacional.

El 12 de octubre de 1928 el Palacio Salvo fue inaugurado oficialmente con la celebración de la Primera Exposición de la Industria Nacional que intentaba realzar la producción uruguaya a través de la imagen de progreso y solidez representada por el rascacielos. Al momento de su inauguración, con sus 120 metros de altura el Palacio Salvo se convirtió en el rascacielos más alto de Sudamérica y el más alto del mundo en hormigón armado. Palanti arrebató su propio título en la carrera hacia las nubes y la industria uruguaya, albergada en las entrañas del Palacio, conseguía con la imagen del rascacielos un sello de calidad.

⁶¹ Guillot Muñoz (1930), p. 11. Hegemann (1932), p. 15.

⁶² Tafuri (1973).

Bibliografía

Fuentes

- Archivo General de la Nación, República Oriental del Uruguay, *Archivo del Palacio Salvo*, Caja 265, Carpeta 1 (1923 a 1925); Carpeta 3 (1922 a 1923); Carpeta 4 (1922 a 1924).
- Biblioteca del Palacio Legislativo de Montevideo, Diario *El Día*, 1922 a 1928.
- Centro de Documentación e Información en Historia de la Arquitectura, el Urbanismo y el Territorio, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, República Oriental del Uruguay, *Colección de Permisos de Construcción Municipales (1907-1931)*, “Permiso de Construcción N° 83.965”.
- Centro de Documentación e Información en Historia de la Arquitectura, el Urbanismo y el Territorio, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, República Oriental del Uruguay, “Murdo Uruguayo”, 1922.
- Centro de Documentación e Información en Historia de la Arquitectura, el Urbanismo y el Territorio, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, República Oriental del Uruguay, “Revista Arquitectura” de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1920 a 1928.
- Centro de Documentación e Información en Historia de la Arquitectura, el Urbanismo y el Territorio, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, República Oriental del Uruguay, “Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay”, 20 de noviembre de 1928.
- Centro de Documentación e Información en Historia de la Arquitectura, el Urbanismo y el Territorio, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, República Oriental del Uruguay, “Almanaque 1930 del Banco de Seguros del Estado”, 1930.
- Getty Research Institute, *Mario Palanti Papers*, Serie I, Folder 8; Serie II, Tube 1, 3, 4, 5 y 6; Serie II, Folder 13, Los Angeles.

Bibliografía

- Alonso, Sebastián, Martín Craciun, Lucio de Souza, y Emilio Nisioyocia (2010), “5 narrativas, 5 edificios”, en *Catálogo de la 12ª Mostra Internazionale di Architettura de la Bienale di Venezia*, Montevideo.
- Beretta Curi, Alcides (1978), “De muestras industriales (1900-1915) aspectos técnicos, crecimiento, legislación proteccionista”, en Beretta Curi, Alcides; Raúl Jacob, Silvia Rodríguez Villamil y Graciela Sapriza, *La industrialización del Uruguay 1870-1925, Cinco perspectivas históricas*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria.
- Beretta Curi, Alcides (1996), *El imperio de la voluntad. Una aproximación al rol de la inmigración europea y al espíritu de empresa en el Uruguay de la temprana industrialización, 1875/ 1930*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo.
- Beretta Curi, Alcides, Raúl Jacob, Silvia Rodríguez Villamil y Graciela Sapriza, *La industrialización del Uruguay 1870-1925, Cinco perspectivas históricas*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria.
- Berger, John (2005), *Modos de ver*, Barcelona, GG.
- Berman, Marshall (1982), *All that is Solid Melts into the Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster.

- Bertino, Magdalena (2009), "La industria textil uruguaya: concentración de capitales y articulación regional, 1900-1960", en *H-Industria. Revista de historia de la Industria, los Servicios y las Empresas en América Latina*, nro. 4-5, año III.
- Bertola, Luis (1991), *La industria manufacturera uruguaya 1913-1961: un enfoque sectorial de su crecimiento, fluctuaciones y crisis*, Montevideo, CIEDUR-FCS.
- Camou, María y Silvana Maubrigades (2009), "Tejiendo una historia: la industria textil uruguaya, 1898-2000", en *H-Industria. Revista de historia de la Industria, los Servicios y las Empresas en América Latina*, nro. 4-5, año III.
- De Wit, Wim (1986), *Louis Sullivan: The Function of Ornament*, Norton, W. W. Norton.
- Frietzche, Peter (2008), *Berlín 1900, prensa, lectores y vida moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gorelik, Adrián (2003), "Lo moderno en el debate: ciudad, modernidad, modernización", en *Universitas Humanística*, nro. 56, junio, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.
- Gravagnuolo, Benedetto (1998), *Historia del urbanismo en Europa, 1750-1960*, Madrid, Akal Arquitectura.
- Guillot Muñoz, Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz (1930), "Le Corbusier en Montevideo", en *La Cruz del Sur*, nro. 27, enero-febrero, Montevideo.
- Hegemann, Werner (1932), "El espíritu de Schinkel en Sudamérica", en *CEDA revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, nro. 2, octubre, Montevideo.
- Jacob, Raúl (1981), *Breve historia de la industria en el Uruguay*, Montevideo, Editorial Fondo de Cultura Universitaria.
- Jacob, Raúl (1991), *Las otras décadas 1915-1945*, Montevideo, Proyección.
- Rodríguez Aycaguer, Ana María (2007), "La República del compromiso. 1919-1933", en AAVV, *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Rodríguez Villamil, Silvia (1989), "Proteccionismo y librecambio: El programa de la Liga Industrial de 1889", en Bruixedas, Martín y Raúl Jacob, *Industria uruguaya: dos perspectivas*, Montevideo, FCU.
- Saratsola, Osvaldo (2005), *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo*, Montevideo, Ediciones Trilce.
- Schuyler, Montgomery (1961), *American Architecture and other writings*, vol. I-II, Massachusetts, Harvard University Press. (publicados originalmente entre 1883-1909).
- Tafuri, Manfredo (1973), "La montaña desencantada. El fascacielos y la ciudad", en AAVV, *La ciudad americana: de la guerra civil al New Deal*, Barcelona, GG.