



**INDICE:****1 – RESUMEN\_\_P. 3****2 – INTRODUCCIÓN\_\_P. 7****3 – MATERIALES DE INVESTIGACIÓN:**

- Fuentes Primarias\_\_P. 28
- Fuentes Secundarias\_\_P. 28

**4 - OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN:**

- Principal\_\_P. 30
- Secundarios\_\_P. 30

**5 - MARCO TEÓRICO:**

- **Parte 1:** Se realiza una introducción histórica a la Generación de 1880, esa Belle Époque Argentina entre 1860 y 1936\_\_P. 31
- **Parte 2:** Se analiza la evolución del paradigma de “civilización / barbarie” de la Generación de 1837 y su transformación en el paradigma de “salubre / insalubre” de la Generación de 1880\_\_P. 50
- **Parte 3:** Aplicaciones del paradigma “salubre / insalubre” a la vivienda en la Generación de 1880. Esto permitirá arribar a las hipótesis sustantivas\_\_P. 72

**6 – HIPÓTESIS SUSTANTIVAS (elaboradas por abducción) Y DE TRABAJO\_\_P. 76****7 – METODOLOGÍA / PROCESAMIENTO CUALITATIVO\_\_P. 79****8 – DISEÑO EMPÍRICO / DISEÑO DE LA MATRIZ DE DATOS:**

- **Parte 1:** Análisis sobre los «indicadores» del mueble utilizados\_\_P. 82
- **Parte 2:** Sobre la simplificación de la complejidad de la Historia del Arte en los «valores de la variable» contruidos\_\_P. 84

**9 – TRABAJO DE CAMPO / RELEVAMIENTO DE DATOS DE UNA MUESTRA REPRESENTATIVA (aplicando las Fichas de la Matriz de Datos Iconográfica)\_\_P. 95****10 – PROCESAMIENTO CUALITATIVO:**

- **Parte 1:** Discusión hermenéutica central y análisis crítico\_\_P. 117
- **Parte 2:** Breve análisis cualitativo de la arquitectura *Beaux Arts* en Argentina\_\_P. 159
- **Parte 3:** Relaciones entre la decoración de interiores del Palacio de Versalles y la decoración de interiores de los palacios de arquitectura *Beaux Arts* en la Argentina\_\_P. 160
- **Parte 4:** Arquitectura doméstica y arte privado de una familia burguesa paradigmática (Errázuriz - Alvear)\_\_P. 168
- **Parte 5:** El mobiliario del Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) en Argentina\_\_P. 202
- **Parte 6:** Relaciones entre la ingeniería y la literatura de ficción *Belle Époque* francesa y las ambientaciones interiores de algunas residencias privadas en Argentina. El comportamiento burgués de Aarón Anchorena\_\_P. 214

**11 – CONCLUSIONES\_\_P. 230****12 – BIBLIOGRAFIA\_\_P. 243**

# 1 – RESUMEN:

Esta Tesis estudia la decoración de interiores doméstica de la burguesía de fin de siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina, fuertemente influenciada por las aspiraciones arquitectónicas de la época. En términos arquitectónicos, el método *Beaux Arts* proveniente del academicismo de la Escuela de Bellas Artes de París fue adoptado en la Argentina por la burguesía nacional de 1880, a la que prefirieron por su valor de signo estético-simbólico (inspirado en el neoclasicismo, reproduciendo modelo griegos o romanos). El *retour à l'ordre* (greco-romano) fue la clave de su cultura arquitectónica neoclásica.

Previo al arribo de la arquitectura *Beaux Arts* a Buenos Aires, ya se evidenciaba el *historicismo-eclecticista* en residencias como la de Justo José de Urquiza (1801-1870) y su Palacio San José de 1860 (la residencia mas moderna y «civilizada», paradójicamente, dentro del campo –y no de la ciudad- en Argentina). Por lo general todos estos palacios edificados en la Argentina por la burguesía respondían a un esquema clásico del academicismo francés, todo dentro de un lenguaje neoclasicista. Así lo arquitectos como René Sergent (1865-1927), Alejandro Christophersen (1866-1946) y Alejandro Bustillo (1889-1982) dando rienda suelta a su imaginación inspirada en la tradición del historicismo clásico (y otro poco fruto del talento personal), cristalizaron sus proyectos en una suerte de apoteosis del pastiche (un osado ejercicio de reciclaje y reinterpretación del pasado en lo que podríamos definir como: ¿un Versalles nacional?).

Por lo que debemos reconocer la originalidad de estos arquitectos en el suelo Argentino de la época, que hacían re-interpretaciones de la tradición arquitectónica del siglo XVIII francés de un modo realmente creativo y original (poniendo el sello propio a su obra); con lo cual podemos afirmar que se desarrolló de este modo un estilo “criollo-francés” -inspirado en el “espíritu francés”, para parafrasear a Siegfried Giedion en ***La mecanización toma el mando*** (1978)-, que exploraba los hallazgos de otras culturas y los incorporaba, no como citas textuales sino traduciéndolas a la propia manera de expresión nacional.

En Argentina de 1860-1936, el estilo *Beaux Arts* -como el Palacio de José C. Paz (1842-1912) de estilo neoclasicista- fue una de las manifestaciones –quizás la más importantes- dentro de la arquitectura eclecticista-historicista que también produjo trajo otros estilos (como el casco de la “Estancia San Jacinto”, de Saturnino Unzué, una recreación del neobarroco inglés o el Palacio San José de J. J. Urquiza de estilo neorenacimiento).

El *château* por excelencia, que resume las características del clasicismo francés del *Grand Siècle*, con su ingrediente de potencia escenográfica barroca, fue Versalles (y todo lo contenido en su interior: muebles y obras de arte). Por lo que, si la arquitectura como el Palacio de Versalles influenció sobre el diseño de muebles, y hemos definido a las residencias burguesas en Argentina como un “Versalles nacional”; la decoración de interiores se basó en el mobiliario de estilos cortesanos-monárquicos (como el Luis XIV, de

Charles Le Brun (1619-1690) y la Manufactura de los Gobelinos, que nada tenía justamente de burgués). Adicionalmente, dentro de la decoración de interiores también hubo un rey de los muebles, en efecto, el mueble rey –del Rey Luis XIV- fue el: armario.

En la decoración de interiores de la Argentina de 1860-1936, el retorno al «Orden Absolutista-monárquico» (solo en la estética y no en lo político-económico) en el diseño de muebles fue la clave de su cultura material doméstica en una época dominada por el capitalismo imperialista.

Aquí, en reiteradas oportunidades, se utiliza el concepto de “*espíritu Belle Époque Argentino (1860-1936)*” para parafrasear a Sigfried Giedion. En efecto, el “espíritu de la época”, experimental y contradictorio en los estilos de decoración de interiores que utilizó dicha burguesía nacional de 1860-1936, poseía algo del “espíritu de la nueva sociedad burguesa positivista” (luego de la Revolución Francesa, con la ilustración y el Siglo de las Luces). Pero también poseía algo del “espíritu de la antigua sociedad cortesana, noble y aristocrática” (del mundo anterior a la Revolución Francesa), que remitía a un contenido simbólico preciso que intentaba representar el carisma de la nobleza (en el Luis XIII, el barroco del Luis XIV, el rococó del Luis XV y el neoclásico del Luis XVI, expresando los ideales y valores de la aristocracia, por intermedio del mobiliario).

Dado que el mobiliario usado como decoración de interiores, en los ambientes de la ecléctica arquitectura privada, brindó además de su clara utilidad práctica (valor-de-uso, ejemplo: una silla sirve para entarse), una función mas allá de la función misma. Así, expresado en términos semiológicos: actuando como signo estético-económico (valor-de-cambio-signo), los muebles –junto con la arquitectura- fueron útiles para definir el rango social del dueño de casa; y sus estilos definieron el gusto (burgués) de la época por el consumo de ciertos productos costosos y difíciles de adquirir (por la distancia geográfica de Argentina respecto de Europa) que se transformaron en signos de status social y del poderío económico (capitalista) del Señor Burgués.

El mobiliario adoptado por la burguesía nacional se convirtió en la fiel expresión de un “espíritu nuevo” (un *esprit illuminista*) que el burgués-ilustrado (inspirado en el Siglo de las Luces y la Razón) utilizó para expresar su cultura material privada en una forma de «sincretismo coleccionista» doméstico de los mas diversos estilos artísticos. Brindando una identidad criolla-francesa en suelo Argentino, que la clase media buscó imitar antes del arribo del Movimiento Moderno en Arquitectura y diseño; de este modo la burguesía nacional impuso un patrón en la decoración de interiores, traído de la «civilizada» Europa, que perdura hasta hoy en día como el máximo logro estético previo al Movimiento Moderno en Arquitectura y diseño de mobiliario. Aunque el diseño de muebles del Movimiento Moderno heredó de esta parte del campo de la cultura humana algunos rasgos importantes.

De este modo, fuertemente influenciados por el “modernismo” (no confundir con *Art Nouveau* en España) del Mundo Moderno –de lo que filosóficamente se ha dado en llamar: la Modernidad- de la doble revolución

burguesa europea francesa (tomando los valores, ideas y visiones de la democracia, libertad, razón y progreso) e industrial inglesa (tomando los valores, ideas y visiones de la era de las máquinas tecnológicas); el liberalismo económico (capitalista) y político (democrático) de la moderna burguesía no pudo evitar adoptar los viejos símbolos (estéticos) premodernos del *Ancien Régime* derrocado en la Revolución Francesa.

En efecto, la moderna burguesía Argentina, utilizó una decoración de interiores premoderna, cuyo diseño artesanal en el mobiliario de ebanistería estaba influenciado principalmente por Francia de la época de Luis XIV, XV y XVI. Dichos muebles, que oportunamente fueron útiles para demostrar el rango social del Rey y la nobleza en Europa, usados a fin del siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina también posibilitó la demostración del rango social del Señor Burgués.

Entonces, si en todos los casos estudiados, las clases sociales altas de Argentina de fin del siglo XIX y principios del siglo XX prefirieron para la decoración de interiores de sus residencias burguesas un mobiliario no-burgués (anterior a la Revolución Francesa); parece sorprendente deducir que la burguesía nacional, heredera de la burguesía europea (que había realizado la Revolución Francesa derrocando al sistema de las Monarquías Absolutistas), haya preferido para sus residencias en la Argentina el mobiliario que representaba a dichas cortes monárquicas. Esto se debió a que el mueble monárquico de las cortes en Europa era aristocrático y propicio para exhibir el rango social del Rey y la nobleza (frente al plebeyo); del mismo modo la burguesía oligárquica de fin del siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina también era aristocrática y necesitaba exhibir su rango social adinerado. En términos marxistas, este nuevo «amo» [burgués] del mundo capitalista, buscó diferenciarse del «esclavo» [proletariado], como históricamente los reyes lo hicieron de los plebeyos. En efecto, si todo se reduce a un problema de clases sociales, esto nos habilita a un análisis sociológico sobre esta parte de la Historia del Arte y la Arquitectura.

En esta línea teórica sociológica (marxista) la Historia del Arte y la Arquitectura tienen claramente un marco histórico y cultural determinado política y económicamente por los tipos de sociedades y los modos de producción. Así el Arte como una manifestación del campo de la cultura humana, queda inscripto dentro del modo –productivo- en que se organiza una sociedad (al que denominaremos «Orden Social»). Este tipo de enfoque teórico no es radicalmente nuevo, podemos encontrar antecedentes en el análisis histórico del arquitecto Viollet-le-Duc.

Efectivamente, fue el arquitecto Viollet-le-Duc quien de algún modo ha brindado una de las líneas de trabajo que se debía seguir en esta investigación, ya que en los diez volúmenes que componen el ***Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*** (1854-1869); es donde realiza una interpretación racionalista sobre la arquitectura gótica y la apoya en una base sociológica, al identificar la obra medieval como resultado de un determinado «Orden Social». Con esta pista, esta Tesis Doctoral buscó dicho «Orden Social» (con mayúscula) y lo encontró en la historia como soporte de la teoría. Lo que sumado a la

obra de otros historiadores de la arquitectura como Giedion, Jesús Vicente Patiño Puente en *Historia del mueble hasta el siglo XIX* (2010) y Luis Feduchi en *Historia del mueble* (1946); permitió avanzar notablemente en la metodología cualitativa e interpretativa de la historia del diseño de muebles.

Esto permitió re-agrupar los diferentes estilos de la Historia del Arte y de la Arquitectura en unas pocas y nuevas categorías teóricas de análisis e interpretación de la historia del diseño de muebles que simplifico la complejidad. Este es el fruto central de esta tesis doctoral, producir pocas “categorías teóricas” para interpretar la complejidad estilística en la historia del diseño de muebles, bajo un telón de fondo materialista [marxista] que arrojó como resultado tres categorías analíticas de «Orden Social» que determinaron – influenciaron- sobre cuatro tipos de estéticas:

- Un «Orden Social Feudal» del cual se derivó la *estética feudal-monacal*.
- Un «Orden Social Absolutista-monárquico» del cual se derivó una *estética cortesana-monárquica*.
- Un «Orden Social Liberal» del cual se derivó una doble *estética burguesa (no-moderna y moderna)*.

Este tipo de análisis, al permitir re-agrupar los diferentes estilos de la Historia del Arte, que son muchos y diversos, en pocos modelos analíticos de la historia; finalmente posibilitó reflexionar sobre un pequeño momento de la Historia del Arte y la Arquitectura en Argentina de 1860-1936 (lo que conforma un recorte de espacio y tiempo de la historia para esta investigación). Asimismo, permitió pensar su decoración de interiores, sus muebles y los estilos de vida que son parte de la Historia de la Cultura de la burguesía nacional.

Este desafío implicó múltiples abordajes de la historia (no solo del arte y la arquitectura), sino de la literatura nacional de la Argentina, en lo que se conoce como Generación de intelectuales de 1837, lo cual derivó en las transformaciones culturales de la Generación burguesa de 1880. Para lo cual se debió construir un triple Marco Teórico, dado que la bibliografía existente es muy amplia y variada.

Lo que sumado a la riqueza metodológica de varios autores e historiadores principalmente del mueble permitió un procesamiento cualitativo muy rico y complejo -en seis partes- que arrojaron las conclusiones centrales; que están cruzadas por: la historia, la política, la economía, la sociología, la cultura, la literatura, el arte, la arquitectura. Para finalmente entender una sola cosa: el diseño de muebles.

## 2 - INTRODUCCIÓN:

En esta introducción se analizarán las problemáticas iniciales, razones y motivos por los cuales se origina la investigación de la Tesis Doctoral, con recorte del objeto de estudio propuesto. Estado general de la cuestión (o *Estado del Arte* del cual se parte), con justificación del área temática de interés y algunas consideraciones sobre los posibles aportes de la investigación propuesta.

Karl Popper (1902-1994) en ***Conjeturas y refutaciones*** (1963) sostenía que una investigación parte de problemáticas.

**Problema nº 1:** Es prioritario para la historia de la disciplina académica del Diseño Industrial (tal cual se enseña en las Universidades de la Argentina, La Plata incluida) conocer ciertos aspectos del diseño de objetos, utensilios, muebles, artefactos y/o productos que no figuran condensadamente en el material bibliográfico (sino que esta información se encuentra dispersa y no sistematizada en material diverso que **no** es específico de la historia del Diseño Industrial, sino de otras disciplinas como la historia de la arquitectura o la historia del arte). Ejemplo: la historia del mueble aparece como una parte de la más grande e importante «Historia del Arte» (como una sub-historia del arte), aquí el problema que aparece para el diseñador industrial es que debe salir a estudiar historia del arte (del mueble artístico) para entender esta problemática (si quiere aprender de la historia para diseñar muebles, como por ejemplo: una silla).

**Problema nº 2:** En base a la problemática de lo *industrial* (o industrializado) y lo *no-industrial* (o no-industrializado), es decir: los objetos y productos fabricados de un modo mecanizado (producción en serie) y los fabricados de un modo artesanal (piezas únicas). Se presenta el dilema del diseño industrial como disciplina académica, cuyo eje histórico nace a partir de donde comienza a correr la historia industrial: la Revolución Industrial Inglesa de 1760/1830 aproximadamente.

Entonces, nace la siguiente pregunta, acaso: ¿no hay nada que se pueda aprender, que sea de importancia vital al ámbito formativo de la carrera de Diseño Industrial con anterioridad a la Revolución Industrial Inglesa? ¿Del mueble artesanal que se puede aprender? Si es que se puede aprender algo que sea de importancia para el Diseño Industrial (que justamente de «artesanal» no tiene nada).

Pero: ¿Porque la necesidad de entender mejor algo pre-industrial (propio del mueble artesanal), cuando la disciplina es decididamente diseño «industrial» y no simplemente diseño? Bueno, la respuesta es fácil: los diseñadores **no** han inventado o creado sillas, muebles, vajillas, cubiertos, cristalería, etc. (la lista sería interminable) desde cero, sino que siempre han partido desde un concepto previo (anterior) social e históricamente instalado. Entonces: ¿cómo van a lograr diseñar mejor lo que desconocen del pasado

histórico? Y es aquí donde la historia del diseño industrial comienza a cobrar su valor central para la proyectación. Pues, sería una actitud soberbia (para continuar con esta línea explicativa, se podría decir que es una actitud típicamente “moderna”), la falsa suposición de que el Diseño Industrial no tiene nada que aprender de la historia y del pasado anterior a la Revolución Industrial (iniciada por los ingleses).

Es que, y por citar tan solo un ejemplo: ¿el Diseño Industrial -moderno- inventó las formas del sentarse, comer, dormir o habitar luego de la Revolución Industrial? ¿Acaso, estas no existían con anterioridad? La respuesta es que sabemos bien que existían: ¿entonces porque esa actitud más *política* que *científica*, de negar el pasado artesanal? Pues, muchas de estas materializaciones u objetivaciones físicas u obras o como más se desee llamarlas, existían mucho tiempo antes (aunque sea solo a un nivel material mas pobre y no por ello menores en su riqueza cultural, simbólica, estética e histórica). No hay justificaciones científicas para asegurar que solo los objetos y/o productos elaborados según una manufactura industrializada –moderna- son más legítimos de aparecer en una bibliografía de historia del Diseño Industrial).

Es necesario reconstruir esta historia o narración propia de la historia de los objetos (en este caso del mobiliario artesanal, doméstico y argentino usado entre 1860 y 1936), que hable de las relaciones entre campos disciplinares distintos (historia del arte, historia de la arquitectura e historia del diseño de muebles). Recalcando que no existen al momento trabajos que aborden sistemáticamente la historia de los objetos de la Argentina, de un modo integral, interdisciplinario y abarcativo como Giedion lo hizo en ***La mecanización toma el mando*** (1978).

Pues, así como los muebles e innumerable cantidad de objetos y utensilios existían con anterioridad a la Revolución Industrial Inglesa de fines del siglo XVIII y principios del XIX; podríamos ver la historia con otros ojos, si nos quitamos la anteojera de la visión sesgada de la historiografía típica de corte moderno del Diseño Industrial (que ha mostrado «una» visión de la historia, que por otro lado no es la «única» visión que podemos llegar a tener, mucho menos una visión desde nuestro lugar latinoamericano en general y argentino en particular). Es el deber de la ciencia construir esas –otras- visiones y salirse de la actitud más política (discriminadora) que científica, de negar el pasado artesanal. El pasado es pasado y como tal debe ser estudiado (no negado) a la luz del conocimiento verdaderamente científico (el desafío que implica ampliar científicamente el horizonte de visiones y del sistema teórico-explicativo). Esta es otra de las razones por la cual se escribió esta Tesis de Doctorado.

Historia que «no existe», no porque no halla existido, sino porque no ha sido abordada ni estudiada, mucho menos existe de un modo sistematizado y ordenado (incluso teorizado científicamente) en la bibliografía usual de historia del Diseño Industrial y mucho menos como historia del diseño industrial argentino (dado que la historia, según una concepción epistemológica moderna comienza con la Revolución Industrial y todo lo anterior a ella: sea artística, sea arquitectónica o de una primitiva o rudimentaria e incipiente ingeniería como



de una técnica u artesanía pre-industrial, «no existe» para la misma). Porque los autores han hecho que esa historia sea borrada por un recorte disciplinar típico que necesitó delinear «una» historia, bajo un tipo «único» de visión sesgada; tal como el respetable teórico Arq. Tomás Maldonado lo hace en su libro ***El diseño industrial reconsiderado*** (1977). La epistemología vino a poner al descubierto este problema, no podemos seguir ocultándolo.

Pues, si una amplia bibliografía en historia del Diseño Industrial atiende la forma en que se ha gestado el diseño de productos a partir de la Revolución Industrial en adelante, descuidando su desarrollo histórico previo mucho más extenso y complejo; como si muchos productos hubieran nacido con la Revolución Industrial sin poseer un antecedente previo. Dice el teórico del Diseño Industrial Ezio Manzini en su libro ***Artefactos*** (1990):

*“Nuestro ambiente cotidiano está saturado de productos nacidos con la era industrial y con la difusión de la mecanización (...)*

*Sin embargo, en realidad, no hay tanto de “nuevo verdaderamente nuevo” (...) No obstante, en torno a él ha girado la completa reorganización de lo existente. Ello se debe a que las nuevas prestaciones, más que materializarse directamente en nuevos productos, son instrumentos que hacen de forma diferente lo que ya se hacía antes”<sup>1</sup>.*

Esto es más que evidente en el diseño de muebles. Respecto a ello, la historia del mueble (artesanal), como una historia del «arte menor», respecto del «Arte Mayor» de las Bellas Artes; es una historia del diseño no-industrial (que nunca llegó a ser industrial), de gran valor histórico (pedagógico también, para la enseñanza y el aprendizaje del diseño de mobiliario y otros productos). Con gran valor como patrimonio artístico; aunque debemos señalar que el Patrimonio Industrial <sup>2</sup> posee diferencias con el Patrimonio Artístico.

Pero el Patrimonio Industrial además vino a redefinir una nueva forma de Patrimonio Artístico (estético); pues, como pudo observarse durante el desarrollo y defensa de la Tesis de Maestría en Estética y Teoría del Arte – FBA – UNLP (2008) el «mueble tecnológico» (electrodomésticos y otros objetos) corresponden a una evolución del «mueble artístico» también (gran conclusión que nos une el arte presente en el diseño artesanal

<sup>1</sup> Manzini, Ezio. ***Artefactos***. Celeste Ediciones y Experimenta Ediciones de Diseño. Madrid. 1990. (pp. 27).

<sup>2</sup> Además, la preservación de este patrimonio de la historia del diseño industrial se debe hacer respetando la teoría instalada sobre el Patrimonio Industrial –citado en la ***Carta sobre Patrimonio Industrial de Nizhny Tagil, Rusia (2003)***, aprobada por los delegados Comité Internacional para la conservación del Patrimonio Industrial reunidos en la Asamblea Nacional de carácter trienal, en la ciudad situada en la región asiática de Siberia oriental, Rusia (y por lo tanto, no se puede realizar siguiendo las pautas del patrimonio artístico, donde cada pieza tiene un valor de por sí y se supone que se conservan porque son unas obras que expresan la máxima creatividad humana y por esto cada una de ellas son unas realizaciones excepcionales que la sociedad actual ha sacralizado). Esta «excepcionalidad» tiene como consecuencia que sean unos bienes que pertenecieron a los estamentos dominantes de la sociedad. En cambio el valor del Patrimonio Industrial es que sus bienes (tangibles: muebles o inmuebles) son comunes y su valor reside justamente en su «no excepcionalidad», en su utilización por un extenso número –masas- de personas (las obras del Patrimonio Industrial por la producción en serie no son «únicas» como las obras del patrimonio artístico). Su valor como testimonio aumenta cuanto más utilizado fue (por bastos sectores de la población).

del mueble de estilo que inspiró los muebles tecnológicos)<sup>3</sup>. También, como quedó demostrado en dicha tesis el Movimiento Moderno en Arquitectura –con su estética- influyó rotundamente en el diseño de muebles de tipo moderno (industrializado)

Se desea recalcar el hecho de que tenemos una realidad nacional compleja históricamente, heterogénea, que debe ser analizada, clasificada, ordenada y rotulada bajo «nuevas» etiquetas para lo cual necesita que se desarrolle una «nueva teoría» (Tesis Doctoral) que las entienda, represente y ordene (explicándolas bajo otras categorías conceptuales que no son usuales en el recorte teórico, metodológico, epistemológico moderno y segmentado que se ha venido ensayando hasta el presente en la historiografía presente en los libros actuales de los teóricos del diseño, de los cuales Tomás Maldonado es un fiel representante). Se aclara, este alumno –doctorando- posee gran respeto por la monumental obra del Arq. Tomás Maldonado, no se pretende aquí debatir con él (no es esa la intención de esta investigación); asimismo se le reconoce su tremendo aporte al Diseño Industrial (no está en duda eso, no confundir).

Dado que se parte de un recorte epistemológico serio y para nada ingenuo (ideológico-políticamente fundamentado), como Tomas Maldonado -tan bien- lo expresó oportunamente (que no depende de Maldonado, sino de la historia, la política y la economía burguesa); por lo cual, la historia del Diseño Industrial **no** debería estar influenciada por el diseño de tipo «artesanal», sino ya decididamente «industrializado» dado que como dice Salinas Flores -en un texto tomado del mismo Maldonado-:

*“...Es decir, en su programa, el acento ya no se pone más en lo moderno “en general”, sino en un tipo determinado de modernidad y de creatividad...”<sup>4</sup>.*

Adicionalmente, y tal como Bernatene sostiene:

---

<sup>3</sup> Ejemplo: si el “cajón” es la evolución del “cofre”, y la “cómoda francesa” es la evolución del “arca” (a la cual se le han agregado cajones y patas), entonces: la “cocina económica” es la evolución de la “cómoda francesa” fundida en hierro (variante del “armario alemán”). Pues si el “armario alemán” o *almair* para guardar documentos (es un cofre de madera con varios cajones), o una versión de la cómoda francesa o *armoire* (Giedion, 1978), entonces –*ceteris paribus*- es la “cocina económica” una “cómoda francesa” o *armoire de fundición de hierro para guardar fuego (un mueble tecnológico para guardar fuego o “arca de cajones de fundición de hierro”)*. Para discutir con mas detalles, definimos a la “cocina económica” como la evolución tecnológica del mueble artesanal llamado “cómoda” (descendiente directo del arca, estudiada por Giedion) en el sentido de “arca de cajones de fundición de hierro” (por analogía con Chippendale, que llamaba “cómoda” a toda pieza decorativa provista de cajones; que, por definición morfológica, en los casos mas trabajados era un prisma rectangular -cubo hueco- con un plano superior de apoyo que en su interior contenía el fuego y las brazas, con patas en forma *cabriolé* y en algunos casos con un motivo tallado en la rodilla, una concha simil hoja de acanto y en otros casos eran una estilización de la pata-cabriolé, que en lo mejor de los casos poseía una terminación en voluta, confundándose con una garra de león). Esto nos recuerda a las cómodas del siglo XV, que habían asumido con sus “cajones” la función medieval del “cofre”.

<sup>4</sup> Maldonado, Tomás. *Vanguardia y racionalidad* (citado por Salinas Flores. *Historia del diseño Industrial*. Editorial Trillas. México. 1992. pp. 171). Según Lechner, N.: “...es a partir del proyecto universalista de la modernidad que salen a la luz los límites intrínsecos de la civilización industrial...se tiende a identificar modernización con civilización industrial, o sea con determinado momento histórico. De esta identificación deriva la contradicción entre modernización y tradicionalismo como principal eje de análisis. Lo moderno es enfocado por oposición a lo premoderno...” (Lechner, Norbert. “Pellicani y los límites de la modernidad”. En *NUEVA SOCIEDAD Nro. 119*. S/E. Caracas. 1992. pp. 115).

*“Como vemos, en el recorte epistémico: “Diseño Industrial” no sólo se ha restringido el diseño de objetos al campo productivo industrializado, sino más aún, al de un cierto tipo de industria que comporta un cierto tipo de maquinaria, según ciertos autores.”*<sup>5</sup>

Bien lo aclaró el prestigioso Arq. Ricardo Blanco (exDirector de la carrera de Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires), famoso diseñador de muebles quien escribió libros sobre el tema:

*“...Lo que realmente nos debe preocupar es la ideología que hay detrás...El hecho de que se crea que el diseño debe pasar básicamente por la industria es una particularización...Y si...esa realidad no es netamente industrial, también sigue siendo diseño...Lo que cambia es la forma de producción...”*<sup>6</sup>

Recordemos los libros sobre diseño de muebles de Ricardo Blanco: **Sillopatía. 240 sillas diseñadas por Ricardo Blanco** (2003) y **Sillas Argentinas** (2006). Ricardo Blanco es una voz (teórica) autorizada, como Tomás Maldonado.

El círculo de explicativo cierra cuando la autora Bernatene expresa, para refrendar a Ricardo Blanco que:

*“En primer lugar y a pesar de que se trate de la Historia del Diseño “Industrial” –lo que hace obvia su asociación con el nacimiento de la industria en gran escala-, este vínculo originario conlleva la falsa suposición de que el carácter “productivo industrializado” es el elemento esencial en la constitución de la obra de diseño.”*<sup>7</sup>

Pues, como lo expresa Bohigas Oriol **Proceso y Erótica del Diseño** (1972), el equivoco se generó al asociar la palabra “industria” con organización “mecánica” de la producción:

*“Entiendo que “industria” no presupone mayor o menor grado de mecanización, sino simplemente un grado de organización productiva que tanto puede ser mecánica como manual.”*<sup>8</sup>

Para dejarlo bien en claro:

---

<sup>5</sup> Bernatene, María del Rosario. “El tiempo interno de los objetos. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)”. **Arte e Investigación**, 1 (1). Edit. FBA\_UNLP. La Plata. 1996. pp. 6.

<sup>6</sup> Ricardo Blanco, en una entrevista (citado por Vittorio Gregotti. “Opiniones Argentinas”. En **Diseño Italiano: 1945-1971**. S/E. S/I. S/f. pp. 84-85).

<sup>7</sup> Bernatene. Ibid. pp. 5.

<sup>8</sup> Oriol, Bohigas. **Proceso y Erótica del Diseño**. La Gaya Ciencia, Editorial. 1972. (pp. 70).

*“Lo que ha perdido vigencia...es la identificación de la disciplina de diseño [también de la historia del Diseño Industrial] con el mundo de producción industrializado.*

*Y esto sucede no porque esta caracterización sea antigua, sino porque no es posible seguir sosteniéndola por argumento alguno.”<sup>9</sup>*

Este problema se evidenció –y todavía perdura- en la narración de la historia del diseño industrial <sup>10</sup>; entonces, para su solución se requerirá analizar estrategias de producción de «otros» tiempos históricos <sup>11</sup> aunque no sean moderno-industriales (por fuera de los modos tradicionales de análisis <sup>12</sup> que recortan la historia de lo «industrial» y excluyen a lo «no-industrial» como el mueble de estilo influenciado por el Arte y la Arquitectura no moderna). Esto no solo ha venido a recalcar la necesidad de incorporar conceptos epistemológicos <sup>13</sup> que amplíen la historiografía del Diseño Industrial más atrás en el tiempo de lo puramente «moderno» <sup>14</sup>, hacia lo post-industrializado <sup>15</sup> o lo pre-industrializado (que supuestamente no posee las características de reproductibilidad técnica por ser pre-industrial o pre-moderno <sup>16</sup> o dicho de otro modo: artesanal). Por lo que la autora señala:

*“...recuperar positivamente, para su estudio y análisis, la producción de diseño de todas las épocas y culturas, como la producción de diseño... de otras culturas pre-modernas universales.”<sup>17</sup>*

---

<sup>9</sup> Bernatene. Ibid. pp. 6.

<sup>10</sup> *“Lejos ha quedado el programa pedagógico de la Bauhaus (horizonte mítico originario de la pedagogía del diseño) que carecía de la materia historia”* (Bernatene. Ibid. pp. 8).

<sup>11</sup> *“...de la necesaria perspectiva abarcativa...”*, del lapso espacio-tiempo (Bernatene. Ibid. pp. 3).

<sup>12</sup> *“... en el recorte epistémico: “Diseño Industrial” no sólo se ha restringido el diseño de objetos al campo productivo industrializado, sino más aun, al de un cierto tipo de industria que comporta un cierto tipo de maquinaria, según ciertos autores”* (Bernatene. Ibid. pp. 6).

<sup>13</sup> *“A poco de avanzar se descubre la verdad del vacío epistemológico que rodea a la disciplina de diseño”* (Bernatene. Ibid. pp. 1).

<sup>14</sup> *“Desde la Historiografía del Diseño “Industrial” no sería posible extraer enseñanzas de diseño de la producción...de todas las culturas premodernas universales- por no ser una producción industrializada, lo que viene a revelar una autolimitación, un recorte serio en el campo del conocimiento”* (Bernatene. Ibid. pp. 7).

<sup>15</sup> *“La apertura de nuevos marcos teóricos dada por la post-modernidad permite además, el surgimiento y validación de renovadas y múltiples estéticas y recursos argumentativos, una admisión y mayor tolerancia hacia lo “otro”, que había sido excluido del universo conceptual de la Modernidad”* (Bernatene. Ibid. pp. Abstract).

<sup>16</sup> *“...la reproductibilidad técnica es tan sólo un rasgo del diseño, quizás el carácter diferencial que el diseño de objetos adquiere al pasar por la Modernidad. Pero no pasaría de ser un rasgo distintivo, históricamente contextualizado.*

*El aspecto más problemático de asumir como propio este criterio evolucionista y eurocentrista en la narración de la historia del diseño de objetos organizada desde lo industrial, sobreviene a la hora de encarar el diseño precolombino.*

*Resulta indispensable abordar criterios independientes de los europeos para encarar la producción de diseño propia del continente centro y sudamericano.*

*Los productos de diseño precolombino –incluida la gráfica- siempre representaron una molestia, una situación incómoda para los historiadores modernos de referencia eurocéntrica.*

*Esto es comprensible, ya que desde esta perspectiva se hace pasar toda la historia del diseño, por la historia europea del diseño. A esto debe sumársele que el punto de vista moderno se arroja para sí la culminación o el momento cumbre de un proceso dominado por la idea de progreso, basado en una postura de dominio y supremacía de la Razón burguesa...*

*...Desde la Historiografía del Diseño “Industrial” no sería posible extraer enseñanzas de diseño de la producción precolombina americana, -como de todas las culturas premodernas universales- por no ser una producción industrializada, lo que viene a revelar una autolimitación, un recorte serio en el campo del conocimiento.”* (Bernatene. Ibid. pp. 7).

<sup>17</sup> Bernatene. Ibid. pp. Abstract.

En principio se necesitará una amplia perspectiva<sup>18</sup> de la epistemología de la Historia del Arte y de la Historia de la Arquitectura (ambas unidas), abarcando todas estas perspectivas de la historia e incorporándolas a su vez a un horizonte más amplio de saber<sup>19</sup>). Historias que oportunamente la investigación debería ir dilucidando y necesitando para dar cuenta de un nuevo Marco Teórico explicativo<sup>20</sup>.

Cuando decimos que se necesitarán de muchas y múltiples historias, combinadas e interactuando entre ellas, es porque la esencia misma de la disciplina del Diseño Industrial es mixta e interdisciplinaria (recordar cuantos artistas, arquitectos, ingenieros y artesanos han aportado a la construcción de esta disciplina). ¿Acaso no debería ser la narración de su historia también interdisciplinaria?

Pues, siendo así, la disciplina académica del Diseño Industrial se ha gestado de diversas áreas del conocimiento humano; debido a ello, su corpus teórico está formado tanto del conocimiento *exacto* (proveniente de una epistemología cercana a la tecnología industrial y a las ciencias físico-matemáticas y que fue transmitida ideológicamente a los diseñadores industriales partir de la Revolución Industrial), como del conocimiento *social* (que considera los aspectos sociales y económicos derivados del capitalismo industrial). Es así que el Diseño Industrial agrupa a estas dos áreas, que genéricamente podemos denominar como: *naturales* y *humanas*. Para usar un término alemán: *Natur-Wissenschaften* (ciencias de la materia) y su contraparte de la *Geistes-Wissenschaften* (ciencias del espíritu)<sup>21</sup>.

Nos hacemos entonces la siguiente pregunta: ¿Está formada la disciplina del Diseño Industrial a partir de las históricas fuerzas en tensión, a partir de la *Naturwissenschaften* y de la *Geisteswissenschaften* (con las diferencias metodológicas que implican cada una<sup>22</sup>) o hay algo más en el medio que está faltando? Y la respuesta se encuentra en lo que Bernatene señala:

---

<sup>18</sup> “Sabemos que se requiere de una perspectiva abarcadora, totalizante, de la confluencia de múltiples abordajes que refieren a un ámbito de significación también múltiple, donde cada objeto adquiere su sentido”. (Bernatene. Ibid. pp. 1).

<sup>19</sup> “Sin embargo, se plantea la necesidad de una historicidad propia, de una periodización interna a la disciplina del diseño, que si bien “se toque” o toma contacto permanente con las demás, esté sostenida por su propio logos interno” (Bernatene. Ibidem).

<sup>20</sup> “Originariamente, los historiadores del Diseño de objetos sujetaron sus relatos a las periodizaciones y categorías de la Historia del Arte o la Historia de la Arquitectura. En menor medida a la Historia de la Ciencia y Técnica...Aquí se plantea la necesidad de construir una historicidad propia a la disciplina del diseño, que si bien tome contacto permanente con las demás esté sostenida por su propio logos interno...” (Bernatene. Ibid. pp. Abstract).

<sup>21</sup> Ricardo Gomez advierte: “...Los intentos concretos más célebres de este siglo para establecer clasificaciones...han fracasado. Recuérdese la polémica en torno a la distinción entre “ciencia natural” y “ciencias del hombre” o “ciencias del espíritu” o “ciencias de la cultura”...Concluimos así no sólo la caducidad del criterio clasificatorio...sino también el carácter problemático de criterio clasificatorio alguno...” (Gomez, Ricardo. **Neoliberalismo y seudociencia**. Lugar Editorial S. A. 1995. pp. 9-10). A esto Popper dirá: “...Thure von Uexküll...El libro (), que trata de El origen de los límites de las ciencias del espíritu y las ciencias naturales...Puede decirse, pues, que el libro apunta a una nueva filosofía del hombre que coloca en su lugar apropiado a las humanidades y a las ciencias naturales. Comprende dos partes: Sobre el origen y los límites de las humanidades (Geisteswissenschaften ()) escrita por Grassi, y Sobre el origen de las ciencias naturales, escrita por Uexkill...” (Popper, Karl. **Cojeturas y Refutaciones**. pp. 450-453).

<sup>22</sup> Pensemos momentáneamente que Dilthey consideraba que la diferencia entre *Ciencias del Espíritu* (nuestra *Geistes-Wissenschaften*, anteriormente citada) y *Ciencias de la Naturaleza* (la *Natur-Wissenschaften*) hace imposible la utilización de la misma metodología para ambas. Porque mientras en las últimas el objeto de estudio es exterior al *sujeto*, en las primeras el sujeto es parte del *objeto* estudiado. Las ciencias de la naturaleza buscarán explicar relaciones de *causalidad* y las del espíritu no, por lo que deberán basar su método en la *comprensión* (tal como Dilthey y Max Weber lo expresan).

“...la elaboración de los nuevos contenidos como el trabajo interdisciplinario no se puede encarar sin reformular el dominio epistemológico del Diseño Industrial...si el Diseño Industrial como disciplina académica se nutre con los aportes de tres fuentes básicas, cuales son: las Ciencias de la Naturaleza –en su faz científico-tecnológica, las Ciencias Sociales y las áreas Artístico-proyectuales,...La reconstrucción de las relaciones entre Tecno-ciencia<sup>23</sup>, las Ciencias Sociales y el Arte sobre otras bases es posible,...la explicación de criterios que contribuyan a la construcción de una base epistemológica humanística en el Diseño Industrial, que evite quedar presa de la razón instrumental”<sup>24</sup>.

Por lo que ahora necesitamos nuevas argumentaciones para la historia del Diseño Industrial, provenientes de los nuevos planteos epistemológicos, que tiendan a unificarlas en un *corpus* del diseño -de modo que pudiéramos relacionar mas exactamente lo puramente más blando (no por ello menos exacto), a lo más duro (no por ello más científico)-. Resumiendo, y como lo señalaba la autora:

“...el quehacer del Diseño Industrial se ubica en el centro de esta- tensión, entre ciencias humanas y ciencias básicas, engarzadas a través de la práctica artístico-proyectual...”<sup>25</sup>

Tensión dialéctica que el Diseño Industrial viene a representar entre las *ciencias humanas* (arte y arquitectura) y las *ciencias exactas* (ingeniería). Por ende la narración de su historia requerirá ir mucho más atrás en el tiempo, hasta las raíces mismas de estas disciplinas; y que en el caso del arte y la arquitectura, son más antiguas que el acontecimiento de la Revolución Industrial que dio origen a la disciplina del Diseño Industrial –como lo aclaraba Karl Marx (1818-1883)-<sup>26</sup>.

Y, si como la autora lo señala, fue la «máquina utensilio» lo que dio origen a la Revolución Industrial, también es cierto que «utensilios para dormir» (camas, etc.), «utensilios para sentarse» (sillas, banquetas, etc.), «utensilios para alimentarse» (vajilla, cubiertos, etc.) existían antes de la Revolución Industrial; y una historia del diseño industrial será siempre incompleta hasta que sean aceptados los modos «artesanales» de producción como parte de una historia mas completa y amplia del Diseño Industrial (donde la producción «industrial» ha sido y es un recorte de esa historia Mayor, con mayúsculas).

<sup>23</sup> “El vocablo Tecno-ciencia surge de considerar la inexactitud de concebir las técnicas como prácticas de una ciencia que sería contemplativa. Se pretende superar la falsa argumentación que induce a pensar en unas ciencias “puras” y unas aplicaciones técnicas “contaminadas”. En nuestro medio ver Lopez Gil, Marta y Delgado Liliana, **La tecno-ciencia y nuestro tiempo**, Editorial Biblos, Bs. As., 1996” (Bernatene, María del Rosario. **Análisis e interacción de contenidos éticos y estéticos en el proyecto de diseño industrial**. S/E. La Plata. 2000. pp. 8).

<sup>24</sup> Bernatene, María del Rosario. Ibid. pp. 7-10.

<sup>25</sup> Bernatene, María del Rosario, “Objetos de uso cotidiano en la Argentina 1940-1990. Marco teórico”. Ibidem.

<sup>26</sup> “Según Marx en *El Capital* –el desarrollo de una parte especial de la máquina cual es la de la “Máquina utensilio”() es donde tuvo su origen la revolución industrial del s. XVIII”. (Bernatene, María del Rosario. **Análisis e interacción de contenidos éticos y estéticos en el proyecto de diseño industrial**. Ibid. pp. 6).

No hay lugar a dudas, deberemos incursionar antes de la Revolución Industrial para lograr hacer una historia *completa* y no una historia *recortada* (como si muchos objetos, artefactos y/o productos hubieran sido creados desde cero a partir de la Revolución Industrial sin poseer un antecedente previo); pues como señala la autora:

*“Una historicidad situada desde nuestro marco geográfico y epocal requerirá al menos superar dos condicionantes: las estructuras teológicas y modernas por un lado. Y por otro: una epistemología técnico-constructivista, según la cual, lo esencial de la práctica del diseño se circunscribe a lo industrializado en los últimos 300 años...”*<sup>27</sup>

Entonces: *“...¿cuál es el sentido y la importancia de abordar una Historia del Diseño de Objetos de todas las épocas y culturas, desde la antigüedad hasta hoy, en una carrera como la de Diseño Industrial, cuya configuración refiere al campo de aplicación específico de lo industrializado en el diseño de los últimos 300 años?”*

*Dicho de otro modo más simple: si el diseño que se enseña es industrial, para qué estudiar lo pre-industrial, lo post-industrial o lo no-industrializado?*

*En primer lugar,...Y hoy, a consecuencia del desarrollo epistemológico posterior, que incluye un cuestionamiento de lo moderno, se lo concibe como una sub-área dentro del milenario Diseño de Objetos o bien como una más entre distintas estrategias proyectuales.”*<sup>28</sup>

Con esto se pretende decir –y para resumir-, que **lo no-industrializado (lo artesanal)** será «objeto de estudio» en esta Tesis Doctoral. Pues, la importancia de la legitimización de otros modos de producción (no industriales) pueden ayudarnos a entender como se hacían los objetos, artefactos y productos del mobiliario doméstico en «otras» épocas <sup>29</sup> que no eran industriales (algunos muebles de la Edad Media fueron transferidos a los períodos de la colonización Sudamericana). Muchos de estos objetos han contribuido de alguna forma –aunque indirecta- a lo que es el diseño de muebles actual.

Por lo que los motivos de la elección del tema para la Tesis Doctoral aquí propuesto, responde a la necesidad de poder contestar a las dos problemáticas aquí discutidas.

---

<sup>27</sup> Bernatene, María del Rosario. “El tiempo interno de los objetos. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)”. Ibid. pp. Abstract.

<sup>28</sup> Bernatene. Ibid. pp. 4-5.

<sup>29</sup> *“¿Cuál es... la importancia de abordar una Historia del Diseño... de todas las épocas y culturas, desde la antigüedad hasta hoy, en una carrera como la de Diseño Industrial,...?...la falsa suposición de que el carácter “productivo industrializado” es el elemento esencial en la constitución de la obra de diseño”* (Bernatene, María del Rosario. “El tiempo interno de los objetos. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)”. **Arte e Investigación**, 1 (1). Edit. FBA\_UNLP. La Plata. 1996. pp. 4-5).

Ahora bien, pasando al estado general de la cuestión (o Estado del Arte) desde donde parte esta investigación, dado que esta Tesis de Doctorado no parte desde cero (sino que presenta antecedentes), corresponde a las investigaciones previas desarrolladas para la Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes de la Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata (defendida en el 2008). Tesis titulada: *Estética y tecnología del paisaje interior doméstico moderno. Argentina: 1880-1980*. Cuyo Jurado Evaluador estuvo compuesto por la Lic. Mónica Caballero, el Arq. Eduardo Gentile y el Diseñador Industrial Eduardo Simonetti. A quienes agradezco profundamente por su trabajo evaluativo.

Podemos resumir diciendo que en la Tesis de Maestría en Estética y Teoría del Arte se construyó un Marco Teórico y metodológico de análisis de la vivienda y su interior (hall, sala de estar y/o living-room, comedor, cocina, baño y dormitorios), con el cual se procedió a la búsqueda y recopilación de material documental diverso (fuentes primarias y secundarias); que se clasificó, ordenó y archivó según un estudio de “casos” de historia del diseño (industrial y artesanal) de utensilios, enseres, artefactos, muebles, electrodomésticos y otros productos paradigmáticos (objeto de estudio) con valor histórico y patrimonial. Para lo cual se procedió con una metodología interdisciplinaria entre el Arte, la Arquitectura y el Diseño Industrial como disciplinas académicas.

Pero el nuevo problema, a partir de la crítica del Jurado de la Tesis de Maestría, fue el hecho de que abordar un período de cien años era demasiado ambicioso como para poder profundizar en mayor detalle la historia. Por lo que aceptando la crítica del Jurado de Tesis de Maestría, aquí se propone un recorte del tiempo al período 1860-1936. Pero: ¿por qué terminar en el año 1936? Porque el fin de la 2ª Guerra Mundial marcó el fin de la denominada *Belle Époque Argentina*, (con inicio en la Generación de 1880). Este período que mas específicamente se corresponde a los años 1880-1936 marcó la entrada de la Argentina en el mundo Moderno (aquí radica su importancia).

Aunque, a los efectos prácticos, vamos a retroceder hasta 1860; por las razones empíricas (y sus implicancias teóricas) que se argumentarán más adelante.

Lo que la Generación de 1880 estableció a nivel económico (con fuerte influencia de la burguesía inglesa) y a nivel cultural (con fuerte influencia de la burguesía francesa) determinaría el futuro de la sociedad Argentina y la formación de los modos de habitar de la burguesía nacional; que influirían luego sobre los sectores medios y populares del país, quienes copiarían sus estilos de vida, patrones de consumo y aspiraciones culturales (en la medida de sus posibilidades).

Por lo que esta Tesis de Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano parte de un recorte del período de tiempo analizado en dicha Tesis de Maestría, proponiendo un período de tiempo comprendido entre 1860 y 1936; con un enfoque sobre las relaciones entre el arte, la arquitectura y el diseño de interiores y de los



«muebles artesanales» principalmente (evadiendo los artefactos tecnológicos y electrodomésticos propios del Diseño Industrial moderno que si fueron analizados en la citada Tesis de Maestría FBA - UNLP).

Para lo cual inicialmente se trabajo a partir del Proyecto acreditado B(098) de la Secretaría de Ciencia y Técnica (SCyT) de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP): "*Objetos de Uso Cotidiano en el ámbito doméstico de la Argentina 1940-1990 (II)*" a cargo del Director Fernando Gandolfi y equipo.

Por otro lado se tomó material de los cursos de posgrados dictados por Fernando Gandolfi y equipo: "*Objetos de uso cotidiano en el ámbito doméstico de la Argentina 1940-1990. Diseño, semiología e historia*" (1997) y "*Vida cotidiana y cultura material Argentina (1940-2000)*" (2000), ambos acreditados en la SCyT – FBA - UNLP; y "*Teoría e Historia de la Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico, Arquitectónico y Urbano*" (2003) de la SCyT de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP.

También se rescató otros trabajos teóricos publicados (artículos) por los mismos docentes-investigadores en la revista **Arte e investigación Nº 1, 3 y 4** de la FBA – UNLP, a saber:

- *EL TIEMPO INTERNO DE LOS OBJETOS. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos* (1996).
- *OBJETOS DE USO COTIDIANO EN LA ARGENTINA 1940-1990. Marco Teórico (s/f)*.
- *LA INSOPORTABLE DENSIDAD DE LAS COSAS. Artefactos y paisaje doméstico en la Argentina del siglo XX* (2000).

Finalmente se ha retomado la línea teórica de la Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes, según su Marco Teórico y metodológico (que en este trabajo se busca profundizar) y tomando como referencia teórica, consideraciones críticas sobre las residencias de esta época, que el Arq. Eduardo Gentile analiza como aspectos sociales, económicos, culturales, urbanos, compositivos, estilísticos, su equipamiento y dispositivos técnicos; en un texto elaborado en un borrador con el título: **La Residencia Ortiz Basualdo, Sede de la Embajada de Francia**. Con motivo del trabajo de investigación y restauración de la Sede de la Embajada de Francia, que llevo adelante el equipo del Instituto de Investigaciones "historia, teoría y praxis de la Arquitectura y la Ciudad" (HITEPAC) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP.

Adicionalmente se esta tomando información del marco teórico y metodológico dentro del proyecto: "*La vida de los edificios I*" (Código: 11/U080), dirigido por el Arq. Fernando Gandolfi. Acreditado en la Secretaría de Ciencia y Técnica. Instituto de Investigaciones HITEPAC. Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU). Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Y del proyecto: "*La vida de los edificios II*" (Código: 11/U107), dirigido por el Arq. Eduardo Gentile. También acreditado en el HITEPAC – FAU – UNLP.

Eduardo Gentile se remite, en el citado trabajo, tanto a investigaciones personales como a otras llevadas en conjunto con el Arq. Fernando Gandolfi, como así también tomando algunos trabajos elaborados por el Arq. Fernando Aliata<sup>30</sup>. Quienes estudian el método arquitectónico *Beaux Arts* al que se hace referencia en esta tesis.

Se debe aclarar que en términos arquitectónicos, el método *Beaux Arts* proveniente del academicismo de la *Escuela de Bellas Artes de París* fue adoptada en la Argentina por la burguesía nacional de 1880, a la que prefirieron por su valor de signo estético-simbólico (inspirado en el Palacio de Versalles). Su decoración de interiores se basó en el mobiliario de estilos cortesanos-monárquicos (como el Luis XIV, de Charles Le Brun (1619-1690) y la Manufactura de los Gobelinos, que nada tenía justamente de burgués).

Efectivamente, el concepto de que el diseño de muebles, luego de la Revolución Industrial del siglo XVIII, y durante todo el siglo XIX fue más «artesanal» que «industrial» (en Europa); y como los muebles traídos a la Argentina por la burguesía de fin de siglo XIX y principios del siglo XX procedían de Europa, es por eso que el mobiliario usado como decoración de interiores en los ambientes de la *ecléctica*<sup>31</sup> arquitectura privada neoclásica correspondía a la ebanistería europea de diversas *variedades de maderas*<sup>32</sup>.

El mueble brindó, además de su clara utilidad práctica (valor-de-uso), una función mas allá de la función misma; actuando como signo estético (valor-de-signo), definiendo el gusto (burgués) de la época por el consumo de ciertos productos costosos (y difíciles de adquirir por la geografía y las distancias) que se transformaron en signos de status social y del poderío económico (capitalista) del Señor Burgués. En términos marxistas, este nuevo «amo» [burgués] del mundo, buscó diferenciarse del «esclavo» [proletariado], como históricamente los reyes lo hicieron de los plebeyos.

El mobiliario adoptado por la burguesía nacional se convirtió en la fiel expresión de un “espíritu nuevo” (un *esprit illuminista*) que el burgués ilustrado (inspirado en la razón) utilizó para expresar su cultura material privada (en una forma de sincretismo coleccionista doméstico de los mas diversos estilos artísticos); brindando una identidad criolla-francesa en suelo Argentino.

A fines del siglo XIX nacional, el cosmopolitismo capitalista y coleccionista burgués, evidenció en los estilos de muebles gótico, renacimiento, algunos estilos cortesanos -como los Luises- y otros ya mas aburguesados -

---

<sup>30</sup> Aliata; Fernando: “*Casa para Ladislao Martínez*” en: Aliata, Fernando (editor): **Carlo Zucchi. Arquitectura, decoraciones urbanas, monumentos.** La Plata, 2009.

Gandolfi Fernando y Gentile, Eduardo: “*La casa de Trinidad*” en AAVV: **La central Defensa. Historia de la Telefonía en la Argentina.** Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2006.

<sup>31</sup> **Eclecticismo:** Mezcla de las mejores soluciones de los diversos sistemas constructivos arquitectónicos.

<sup>32</sup> **Maderas de ebanistería:** Abedul, abeto, álamo, alcanfor, aliso, aloma (limoncillo), amaranto, arce (sicomoro), bocapi, bois de roi, boj, bubinga, caoba, castaño, cedro, cerezo, ciprés, coral, ébano, elelon satín, embero, encina, eucalipto, fresno.

como el estilo *imperio*<sup>33</sup>- lo que podemos definir como un “*espíritu Belle Époque Argentino (1860-1936)*” para parafrasear a Sigfried Giedion en *La mecanización toma el mando* (1978).

En efecto, el “espíritu de la época”, experimental y contradictorio en los estilos de decoración de interiores que utilizó dicha burguesía nacional de 1860-1936, poseía algo del “alma de la nueva sociedad burguesa positivista” (luego de la Revolución Francesa<sup>34</sup>, con la ilustración y el Siglo de las Luces); pero también poseía algo del “alma de la antigua sociedad cortesana, noble y aristocrática” (del mundo anterior a la Revolución Francesa), que remitían a un contenido simbólico preciso que intentaba representar el carisma de la nobleza (en el Luis XIII<sup>35</sup>, el barroco del Luis XIV<sup>36</sup>, el rococó del Luis XV<sup>37</sup> y el neoclásico del Luis XVI<sup>38</sup>, expresando los ideales y valores de la aristocracia, por intermedio del mobiliario).

<sup>33</sup> **Imperio [1799 hasta 1815]:** El 10 de noviembre de 1799, Napoleón derroca al Directorio mediante un golpe de Estado y empieza a correr una nueva historia. Esta es el 3º estadio neoclásico, un estilo, que fue producto de las victorias militares, el que se considera masculino (semi-austero, semi-decorado), se copia del arte Romano y Egipcio. Presentaba columnas dóricas y corintias, con capiteles y bases de bronce, las patas traseras se curvan hacia afuera. Las ya conocidas hojas de acanto, se repiten junto con helechos, palmetas, águilas imperiales romanas, cisnes, temas decorativos ovales, etc. Se utilizaron coronas de laureles, como en los templos griegos, pero se devaluó los símbolos al utilizarlos en exceso. El laurel, será la marca de fábrica del estilo Imperio (con su elemento más destacado, la N inicial orlada en una guirnalda de laurel, posiblemente lo más destacadamente prudente, en su utilización).

Las «sillas romanas en forma de X», se utilizaron mucho, con los representativos sables de Napoleón, así como los taburetes-tambores militares. Básicamente, los brazos de los sillones, están soportados por las figuras de animales fabulosos, que fue un tema recurrente. Las maderas, más utilizadas fueron caoba, ébano y árboles frutales.

<sup>34</sup> **La Revolución Francesa:** fue un conflicto social y político, con diversos periodos de violencia, que convulsionó Francia y, por extensión de sus implicaciones, a otras naciones de Europa que enfrentaban a partidarios y opositores del sistema conocido como el *Antiguo Régimen*. Se inició con la autoproclamación del Tercer Estado como Asamblea Nacional en 1789 y finalizó con el golpe de estado de Napoleón Bonaparte en 1799.

Si bien la organización política de Francia osciló entre república, imperio y monarquía constitucional durante 71 años después de que la Primera República cayera tras el golpe de Estado de Napoleón Bonaparte, lo cierto es que la revolución marcó el final definitivo del absolutismo y dio a luz a un nuevo régimen donde la burguesía, y en algunas ocasiones las masas populares, se convirtieron en la fuerza política dominante en el país. La revolución socavó las bases del sistema monárquico como tal, más allá de sus estertores, en la medida en que lo derrocó con un discurso capaz de volverlo ilegítimo.

En términos generales fueron varios los factores que influyeron en la Revolución: un régimen monárquico que sucumbiría ante su propia rigidez en el contexto de un mundo cambiante; el surgimiento de una clase burguesa que nació siglos atrás y que había alcanzado un gran poder en el terreno económico y que ahora empezaba a propugnar el político; el descontento de las clases populares; la expansión de las nuevas ideas ilustradas; la crisis económica que imperó en Francia tras las malas cosechas agrícolas y los graves problemas hacendísticos causados por el apoyo militar a la Guerra de Independencia de los Estados Unidos. Esta intervención militar se convertiría en arma de doble filo, pues, pese a ganar Francia la guerra contra Gran Bretaña y resarcirse así de la anterior derrota en la Guerra de los Siete Años, la hacienda quedó en bancarrota y con una importante deuda externa. Los problemas fiscales de la monarquía, junto al ejemplo de democracia del nuevo Estado emancipado precipitaron los acontecimientos.

Desde el punto de vista político, fueron fundamentales ideas tales como las expuestas por Voltaire, Rousseau o Montesquieu (como por ejemplo, los conceptos de libertad política, de fraternidad y de igualdad, o de rechazo a una sociedad dividida, o las nuevas teorías políticas sobre la separación de poderes del Estado). Todo ello fue rompiendo el prestigio de las instituciones del *Antiguo Régimen*, ayudando a su desplome.

Desde el punto de vista económico, la inmanejable deuda del Estado fue exacerbada por un sistema de extrema desigualdad social y de altos impuestos que los estamentos privilegiados, nobleza y clero no tenían obligación de pagar, pero que sí oprimía al resto de la sociedad. Hubo un aumento de los gastos del Estado simultáneo a un descenso de la producción agraria de terratenientes y campesinos, lo que produjo una grave escasez de alimentos en los meses precedentes a la Revolución. Las tensiones, tanto sociales como políticas, mucho tiempo contenidas, se desataron en una gran crisis económica a consecuencia de los dos hechos puntuales señalados: la colaboración interesada de Francia con la causa de la independencia estadounidense (que ocasionó un gigantesco déficit fiscal) y el aumento de los precios agrícolas.

El conjunto de la población mostraba un resentimiento generalizado dirigido hacia los privilegios de los nobles y del alto clero, que mantenían su dominio sobre la vida pública impidiendo que accediera a ella una pujante clase profesional y comerciante. El ejemplo del proceso revolucionario estadounidense abrió los horizontes de cambio político entre otros.

<sup>35</sup> **Luis XIII [1559 hasta 1643]:** La introducción más importante en cuanto al mobiliario estuvo en las columnas salomónicas (con fuste helicoidal). Las extremidades (en sus terminaciones que tocaban el piso), poseían la típica forma de bolo aplanado. Con chambranas, en clásica H. Si bien el uso de cariátides, no afectó a las sillas; sí las hojas de acanto, de laurel y de olivo. Fue un mueble muy arquitectónico y se manifestó más fuertemente en Inglaterra, usualmente se lo conoce como Renacimiento Inglés. Fue un mueble cortesano, realizado principalmente en madera de roble. Aquí, el denominado bulbo Tudor, es uno de los elementos más característicos (conocido también como bulbo de melón). Algunos modelos de muebles eran muy pesados (física y visualmente), similarmente a la ejecución del conocido Gótico, de forma: «sillón arcón». Algunos que perdían el cajón, conservaron las chambranas bajas al piso (casi tocándolo). En el estilo *Jacobino Tardío* el conocido bulbo Tudor o de melón, se fracciona un tercio arriba (dando un bulbo seccionado y alargado). Los travesaños de las patas, están colocados muy bajos (al igual que el Jacobino), las chambranas en forma de doble C o S. Los respaldos con la típica rejilla y un pequeño frontón superior, constituido por tallas; a ambos lados de la pala del respaldo están situados los barrotes torneados.

En España, el material por preferencia fue la madera de nogal. El sillón más importante fue el «frailerero» (conocido en sudamérica como misión). De patas cuadradas casi nunca torneadas. El frailerero, existió también entre los siglos XVI y XVII, en su típica forma curul (evolucionada del curul romano). Algunos frailereros, poseían chambranas bajas al piso (a lo Tudor o Isabelino). Las patas posteriores están quebrados hacia atrás (en su parte superior), para mayor comodidad y las patas delanteras van unidas a una gran chambrana de un gran interés decorativo. El asiento y respaldo, suelen ser de cuero repujado o de un almohadillado de terciopelo, poco mullido.

Aunque fuertemente influenciados por el “modernismo” (no confundir con *Art Nouveau* en España) del Mundo Moderno de la doble revolución burguesa europea francesa (tomando los valores, ideas y visiones de la democracia, libertad, razón y progreso) e industrial inglesa (tomando los valores, ideas y visiones de la era de las máquinas tecnológicas); el liberalismo económico (capitalista) y político (democrático) de la Moderna burguesía no pudo evitar adoptar los viejos símbolos (estéticos) Premodernos del *Ancien Régime* derrocado en la Revolución Francesa. El *retour à l'ordre* (greco-romano) fue la clave de su cultura arquitectónica neoclásica, y el retorno al Orden Monárquico-absolutista (solo en la estética y no en lo político-económico) en el diseño de muebles fue la clave de su cultura material doméstica en una época dominada por el capitalismo imperialista<sup>39</sup>.

Así la Moderna burguesía Argentina, utilizó una decoración de interiores Premoderna, cuyo diseño artesanal en el mobiliario de ebanistería estaba influenciado principalmente por Francia de la época de Luis XIV, XV y XVI. Dichos muebles, que oportunamente fueron útiles para demostrar el rango social del Rey y la nobleza en Europa, usados a fin del siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina también posibilitó la demostración del

---

Entre 1500 y 1600, hallamos los «bancos de conventos» muy pesados y simples. Algunos siales con dosel, al estilo Renacimiento de Francia del siglo XV. Entre 1600-1700, se reemplaza el nogal, por ebanó (extraordinariamente duro) y a finales del denominado Renacimiento, por la caoba. En Italia, también hubo versiones normalmente fueron copias de Francia. Tenían unas versiones de los «sillones tijeras», los denominados «escabeles» del siglo XVI, también «taburetes» en la primer mitad del siglo XVII a lo *Isabelino-Jacobino*, con chambranas bajas al piso. Otras versiones eran similares a los fraileros Españoles. Había lo que se conocen como «sgabellos», que eran bancos silla taburete (los cuales introducen un salto formal, ya que las patas estaban constituidas por dos tablas laterales, de recortes perimetrales muy variados y con tallados diversos. También aparece la silla «pancheta» de tres patas, pionera en su clase, con un respaldo a lo sgabello. Los denominados «caqueteuse», de 1550 poseían una chambrana baja al piso, en forma de H y con una disposición de las patas traseras (más angosto de hombro que los delanteros), el respaldo era rectangular, alargado hacia arriba. Hubo los denominados «faldistorios plegables», que eran simil a los «curules». Y finalmente «bancos arca» denominados también «cassone».

<sup>36</sup> **Luis XIV [1643 hasta 1715]:** Con Luis XIV, la envergadura y suntuosidad de la vida cortesana, proporcionaban un generoso mecenazgo a artistas y maestros-artesanos, que culminó con la creación de manufacturas financiadas y controladas por la corona; la más famosa fue la de Los Gobelinos, fundada en 1667, donde trabajaban ebanistas y orfebres. Charles le Brun, el principal ebanista de la corte de Luis XIV, director de la manufactura de Los Gobelinos (trabajó con un equipo de artistas, decoradores y grabadores). Al Caer el sistema absolutista, bajo el impacto de la Revolución Francesa (1789-1799), las antiguas manufacturas reales que sobrevivieron, hubieron de adaptarse a la competencia comercial (al tiempo que sus diseñadores dejaban de ser funcionarios de la corte, para convertirse en empleados independientes). El mobiliario «Luis XIV», presentó un predominio de la curva S o doble C, con patas cabriolé sujetas por chambranas en H y X-serpenteada, terminadas en forma de garra de león, con un pequeño simil estípite y hojas talladas en la rodilla. Los apoya brazos en voluta, profusamente tallados, con las ya conocidas hojas de acanto y de olivo. Los respaldos suelen terminar en su parte superior en un frontón tallado. Algunos modelos acolchados, ya no presentan chambranas (anticipando al «Luis XV»), con un frente de asiento decorativo. Otros modelos tapizados, eran de respaldos rectos.

<sup>37</sup> **Luis XV [1723 hasta 1774]:** Fue un estilo refinado y elegante, propiamente fue Rococó. La evolución de la Rocaille o Rocalla, con gran variedad de doble C o S, fue la típica forma vegetal (de una rama de árbol). La ornamentación escondía las uniones. La pata cabriolé, estirada en forma de S estilizada es el elemento más característico de este estilo, representa el dinamismo y movimiento. Aquí desaparecerá la chambrana, por necesidad estética, como característica principal. Todo es igual que el «Luis XIV», pero asimismo, todo es más delicado y fino; convirtiéndolo en uno de los logros más rotundos de este período. En los respaldos es frecuente la concavidad, para hacerlos más cómodos. Hubo una multiplicación de «sofás», cuyas variedades son originarias de las «bergeres», «duchesses» (reservadas únicamente a la nobleza) y «canapés»; todos con pequeñas patas cabriolé.

<sup>38</sup> **Luis XVI [1774 hasta 1793]:** Fue un estilo aristocrático perteneciente al reinado de Luis XVI y María Antonieta. Las formas austeras y simétricas, con predominio de la línea recta; equilibrio y proporción (poseían ensambles complicados, que se ocultaban con el decorado). Las acanaladuras en las patas rectas, con las hojas de acanto y de laurel, manejadas con gusto y sobriedad refinada; le daban al fuste cónico, con terminación en estípite, mucha gracia y elegancia. Este estilo, realizado en caoba y nogal preferentemente, con incrustaciones y marquetería. Los respaldos en forma variada (rectangular-oval), con brazos cortos, algunos respaldos de madera calada (en forma de celosías), explayaban dibujos originales; como en el caso de las sillas de «María Antonieta» (con su monograma). Las de respaldo de lira, llamadas «voyeuse», calada a lo «Fontainebleau», o la denominada de «ballon» (con un globo aerostático, elevado por los hermanos Montgolfier en 1783).

<sup>39</sup> Aclarando que cuando se hable de Orden (con mayúscula) Monárquico-absolutista y Orden Burgués (u Orden Liberal) respectivamente como dos grandes modos de ordenar la política y los sistemas económico-productivos de la historia (en el sentido del materialismo histórico de Marx); no se lo debe confundir con la arquitectura del orden (con minúscula) clásico dórico, jónico o corintio y las partes principales que lo componen: columna, pedestal y cornisamento.

rango social del Señor Burgués. Como lo explica Luis Feduchi en *Historia del mueble* (1946), un caso ejemplar fue el *dressoir*: “Aparador (...), con graderías escalonadas sobre la tapa, coronadas por una especie de dosel; estas graderías significaban una determinada importancia o categoría social”<sup>40</sup>

También Jesús Vicente Patiño Puente en *Historia del mueble hasta el siglo XIX* (2010) sostiene lo mismo que Luis Feduchi: “(...) los aparadores, llamados *dressoir* en Francia, que consistían en muebles que, en las ceremonias, se cubrían de paños o telas. Se estructuraban en forma escalonada, con estantes abiertos, y el número de escalones dependía del rango del propietario (dos los barones, tres los marqueses, etc., hasta llegar al *dressoir* real, que tenía seis). Eran sólo objeto de exhibición, sobre el que se disponía todo tipo de objetos decorativos o vajilla de oro, plata o pedrería.”<sup>41</sup>

Así el aparador arribó, como mueble de almacenamiento, desde la Edad Media, pasando por la Edad Moderna, hasta la Edad Contemporánea; dicho de otro modo: el aparador no solo fue un mueble medieval, sino cortesano y finalmente adoptado por la burguesía. Esto claramente demuestra la importancia de la herencia de la cultura material que la *Estética Burguesa* (no moderna y moderna) recibió de la *Estética Cortesana-Monárquica* y a su vez de la *Estética Feudal-Monacal*.

Dicho de una manera más reduccionista y simple: la burguesía con el Movimiento Moderno (Escuela de la Bauhaus) en diseño de muebles proyectó aparadores, del mismo modo que los reyes los tenían; siendo que originalmente habían sido diseñados en la Edad Media. Obviamente, mas allá de las simplificaciones del lenguaje formal (el aparador del Movimiento Moderno fue austero, racionalista, sin elementos decorativos agregados, con limpieza formal, etc.; si se lo compara con los aparadores de la realeza).

Entonces, estas preferencias de la burguesía nacional finisecular por el mueble artesanal y de ebanistería permite realizar la siguiente pregunta: ¿por qué estudiar las influencias del Arte y la Arquitectura en el diseño y la estética de este tipo de muebles? <sup>42</sup> Si en la primera mitad del siglo XX, nacería con el Movimiento Moderno en Arquitectura -proyectado por arquitectos como Le Corbusier (1887-1965)- y con el diseño de muebles de tecnología moderna -realizados por proyectistas como Walter Gropius (1883-1969) y Marcel Breuer (1902-1981)- conjuntamente a los avances devenidos de lo que se dio en llamar filosóficamente como la Modernidad: la negación del pasado artesanal y la fe en el futuro que las ciencias físico-matemáticas

<sup>40</sup> Feduchi, Luis. *Historia del mueble*. Editorial Blume. Barcelona. 1946. (pp. 618).

<sup>41</sup> Patiño Puente, Jesús Vicente. *Historia del mueble hasta el siglo XIX* (2010). Creative Commons. San Francisco. 2010. (pp. 25).

<sup>42</sup> Haciendo la misma pregunta de otro modo: ¿Por qué estudiar las influencias del Arte y la Arquitectura en el diseño de muebles artesanales y de ebanistería que se usaban en el siglo XIX y principios del siglo XX? Si en la primera mitad del siglo XX, nacería con el Movimiento Moderno en Arquitectura y diseño de muebles, la negación del pasado artesanal (y la fe en el futuro Moderno cartesiano, matemático, geométrico y abstracto de la vanguardia y la Escuela de la Bauhaus fundada en 1919 por Walter Gropius). La respuesta está –Movimiento Posmoderno mediante- en que estudiando las influencias del Arte y la Arquitectura en el diseño de muebles artesanales y de ebanistería de los siglos XVII y XVIII franceses (principalmente) que durante el fin del siglo XIX y principios del siglo XX usó la burguesía nacional (como símbolos de su poderío económico-capitalista); podremos entender la importancia (cultural y simbólica) que nos ofrece la historia en el presente (siglo XXI).

posibilitaban junto a la estética geométrica, abstracta y vanguardista, reforzado por los nuevos materiales propios de la producción manufacturera en serie Taylor-fordista (donde la antigua artesanía se oponía a la fabricación industrial).

Es bien sabido por los historiadores de la arquitectura que el Movimiento Moderno en Arquitectura dio por finalizado, por lo menos en Argentina, a la arquitectura eclecticista-historicista (*Beaux Arts*); lo que efectivamente se logró con el edificio: Kavanagh.

Pero el fin del método *Beaux Arts* no solo lo marcaría el edificio Kavanagh, sino un conjunto de otras residencias como la de Victoria Ocampo de Barrio Parque (tesis arquitectónica moderna), ejecutada por Alejandro Bustillo (1889-1982) y construida en calle Rufino de Elizalde nº 2831, en Palermo Chico (hoy propiedad del Fondo Nacional de las Artes); que se construyó en lugar del proyecto que le fue encargado a Le Corbusier a través de Adela Atucha de Cuevas de Vera. Lo que por otro lado ha sido motivo de equívocos asociados con Le Corbusier (lo cierto es que este la ponderó en su único viaje a Buenos Aires en 1929); pero se reitera que fue Alejandro Bustillo y no Le Corbusier quien la proyectó.

Paradójico resulta ser que Alejandro Bustillo fue más conocido por sus realizaciones de arquitectura neoclásicas (*Beaux Arts*) que por esta residencia para la famosa intelectual de Argentina, que supo marcar a toda una generación de vanguardistas: Victoria Ocampo.

Efectivamente, Le Corbusier escribió acerca de esta residencia de Victoria Ocampo (proyectada por Bustillo) en el barco en el que regresaba a Europa, luego de su visita a Buenos Aires en 1929. Lo publicó en su libro *Précisions sur un état de l'architecture et de l'urbanisme* (1930). Ahí, el autor decía sobre la pureza del racionalismo arquitectónico que era la vanguardia en aquella época:

*“Buenos Aires es un fenómeno integral (...) Salvo el interior de la casa de la señora Ocampo (...) Hasta ahora ella solamente ha hecho el gesto decisivo en arquitectura, construyendo una casa que hace escándalo (...) Se encuentran en ella Picassos y Légers en el marco de una pureza que raramente he encontrado”.*<sup>43</sup>

Transcurrida algo más de una década, al filo de la 2ª Guerra Mundial, Victoria Ocampo debió optar por su residencia de Palermo (moderna) o San Isidro (victoriana). Y traicionada por la querencia, volvió a la casa de espíritu victoriano, inspirada en la arquitectura finisecular. Por otro lado, los interiores de Villa Ocampo son fruto del reciclaje de un edificio finisecular en clave moderna. No existen muchos ejemplos de una operación arquitectónica de este tipo en la Argentina del período; donde la arquitectura está influida por la literatura, en

---

<sup>43</sup> Fabio Grementieri y Xavier Verstraeten. *Grandes Residencias de Buenos Aires. La influencia francesa*. Ediciones Larivière. Buenos Aires. 2006. (pp. 155).

una mezcla que raramente se encuentra: universalidad y particularidad, tradición y vanguardia, una modernidad rioplatense.

Pero: ¿Qué utilidad práctica presenta estudiar esta especie de pasado premoderno dentro de los tiempos modernos que empezarán principalmente a correr a inicios del siglo XX, tanto en arquitectura como en diseño de muebles? Esto no significa solo una oportunidad para recuperar el “pasado simbólico” (del mueble de estilo artístico), recodificándolo a los signos actuales de los nuevos tiempos que corren en la actualidad (según los teóricos de la Posmodernidad); sino que, también se podrán entender fundamentos mucho más remotos (algunos podemos rastrearlos al siglo XIII con el Gótico inclusive) sobre la estructura funcional, tipológica y estructural (técnica-material) de los elementos componentes del diseño de muebles artesanales y de ebanistería (que el Movimiento Moderno en Arquitectura y diseño de mobiliario industrial, seriado, masificado y mecanizado imitó en muchos aspectos). Pues, mucha herencia del pasado, recibió el Moderno siglo XX, a pesar de que la vanguardia impuso nuevos patrones estéticos y tecnológicos (y que los fueron).

Pues como se demostró en la Tesis de Maestría en Estética y Teoría del Arte (UNLP, 2008), los modos simbólicos y materiales de sentarse, comer, dormir y otros presentes en los objetos y muebles propios del habitar doméstico y privado corresponden a una evolución histórica del campo de la cultura. No son un fenómeno propio del siglo XX, vienen con anterioridad a los planteos de la Modernidad filosófica y del Movimiento Moderno en el diseño de muebles. Ejemplo: Tanto el *diván*<sup>44</sup> como el *sofá moderno* que representan más un mueble para semi-recostarse que exclusivamente para sentarse, evolucionaron a partir del *canapé*<sup>45</sup>; en tanto la conocida *chaise-longue*<sup>46</sup> basculante del mundialmente famoso Le Corbusier era la suma de una *bergère*<sup>47</sup> + una butaca para los pies (del tipo *escabel*<sup>48</sup>). Por otro lado, la *marquise* (marquesa) que era la *duchesse*<sup>49</sup> (duquesa) de 1760, en 1800 se transformaría en el sofá canguro o *psyche* (no confundir con el espejo de gran tamaño “psyché”).

A su vez, algunos muebles como los *almaiars*<sup>50</sup> (armarios) y los *cabinets* (armarios con patas) habían adoptado para rematar los muebles el elemento arquitectónico clásico denominado “frontón o frontis” (con

---

<sup>44</sup> **Diván:** Es un sofá sin respaldo guarnecido con almohadones sueltos.

<sup>45</sup> **Canapé:** Mueble cuyo asiento es continuo, posee brazos en cuyo respaldo se acusa el número de plazas que tiene.

<sup>46</sup> **Chaise-longue (Voz francesa):** Una *bergère* o silla de asiento muy larga para extender las piernas, puede tener un respaldo bajo en los pies.

<sup>47</sup> **Bergère (Voz francesa):** Butaca de respaldo cóncavo con dos costados tapizados unidos a él. Lleva un almohadón suelto sobre el asiento. Su uso comienza en el siglo XVIII en Francia.

<sup>48</sup> **Escabel:** Tarima pequeña y de poca altura para apoyar los pies.

<sup>49</sup> **Duchesse (Voz francesa):** *Chaise-longue* con el asiento muy largo, con otro pequeño respaldo en los pies. Puede ser de una sola pieza y entonces se llama à *bateau*, denominándose *brisée* cuando es de dos o tres piezas.

<sup>50</sup> “En el armario alemán de documentos, (...) La inscripción lo designa como **Almaiar**, que al principio parece una palabra extraña. Sin embargo, **almaiars** o **almarium** es una variante del **acmarium** clásico, idéntico al moderno **armoires** francés, todos los cuales tienen el mismo significado. (...) Antiguas fuentes escritas –la primera en 1471- hablan de cajones utilizados en conjunción con el **armoires**, con la mesa escritorio, y en un cofre de madera “con varios cajones”. (...) Siegfried Giedion. **La mecanización toma el mando**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 290).

forma de triángulo isósceles), muy usado en los templos griegos y durante el Renacimiento. Otros muebles habían adoptado de la arquitectura la *cornisa*<sup>51</sup> (cuerpo compuesto de diversas molduras que sirve de remate a la parte superior del mueble). En efecto, la arquitectura (Arte Mayor) siempre ha influido en el diseño de muebles (arte menor)<sup>52</sup>.

Con el Luis XIV (barroco), que fue un estilo potente, suntuoso y masculino; en épocas de las cortesías, las grandes ceremonias y el esplendor de la corte del Rey Sol. Se generaron muebles muy suntuosos generalmente más anchos que los de la corte de Luis XIII con el objetivo de ser capaces de albergar los voluminosos trajes de la época.

Esto no solo habla de la estrecha relación entre la evolución del mueble y de la arquitectura; sino del diseño con el campo de la cultura. De aquí lo inevitable de analizar las interacciones entre los estilos de Arte, la Arquitectura y el diseño de muebles artesanales (ebanistería) con la historia y la cultura burguesa.

Entonces, la importancia del estudio de los modos de habitar de la burguesía nacional consiste en que impuso patrones «estéticos» y «funcionales» inspirados en Europa (principalmente de Francia e Inglaterra), los que en muchos casos fueron realmente nuevos, reinventando –por ejemplo- las formas de sentarse con nombres fantasiosos como: la *caqueteuse*<sup>53</sup>, la *voyeuse*<sup>54</sup>, la *veilleuse*<sup>55</sup>, la *marquise*<sup>56</sup>, la *méridienne*<sup>57</sup>, la *duchesse*<sup>58</sup>, el *confidente*<sup>59</sup> y otros muebles. Revalorizando el patrón estético-funcional de diseño de interiores premoderno, mas importante que ha tenido la historia europea antes de la Revolución Francesa.

De hecho, la interminable lista de voces francesas usadas para designar a los distintos tipos y variedades de muebles da una idea bastante acabada de la transculturación que operó por aquellos años de 1860 y hasta 1936 en la Argentina –burguesa- que los adoptó.

---

<sup>51</sup> **Cornisa:** Uno de los tres elementos del entablamento.

<sup>52</sup> Algunos muebles góticos, así como las arcas del Renacimiento tendrán aspecto arquitectural (con columnas o cariátides a los lados); del mismo modo los armarios Luis XIII, por ejemplo, seguirán siendo arquitecturales, rectilíneos, con salientes cornisas.

<sup>53</sup> **Caqueteuse (Voz francesa):** Tipo de silla del Renacimiento francés, de la región lionesa, usada para conversación. El asiento tiene la parte anterior muy ancha, el respaldo es estrecho y alto.

<sup>54</sup> **Voyeuse (Voz francesa):** Silla de juego para sentarse “a caballo” apoyando los brazos en el copete tapizado del respaldo.

<sup>55</sup> **Veilleuse (Voz francesa):** Especie de diván o sofá con los brazos a distinta altura.

<sup>56</sup> **Marquise (Voz francesa):** Era la *duchesse* (duquesa) de 1760 y en 1800 se transformará en la *psyche* (o sofá canguro).

<sup>57</sup> **Méridienne (Voz francesa):** Tipo de sofá con brazos de diferentes alturas y en forma curvada, del estilo imperio francés.

<sup>58</sup> **Duchesse (Voz francesa):** *Chaise-longue* con el asiento muy largo, con otro pequeño respaldo en los pies. Puede ser de una sola pieza y entonces se llama *à bateau*, denominándose *brisée* cuando es de dos o tres piezas.

<sup>59</sup> **Confidente:** Canapé de dos asientos.



Análogo a los muebles para «sentarse» [sillas, sillones y sofás], se crearon dentro del estilo Luis XIV [barroco], toda una serie de muebles para «acostarse» [camas] con nombres fantasiosos como: cama *au tombeau*<sup>60</sup>, *a lo ángel*<sup>61</sup>, *a la duquesa*<sup>62</sup>, *a la imperial*<sup>63</sup> y *de audiencia*<sup>64</sup>, entre tantos otros muebles<sup>65</sup> para dormir con *dosel* [techo] que poseían variaciones sutiles en la ornamentación y los cortinados. Incluso la cama denominada “*a la revolución*” hacía clara referencias a la Revolución Francesa; que marcó el fin de los estilos de decoración de interiores inspirados en el «viejo» Orden Social (con mayúscula) Absolutista-monárquico y dio inicio al «nuevo» Orden Social Burgués.

Luego, dicho «nuevo» Orden Liberal [burgués] dio origen a los estilos de arte en el diseño de muebles como el *Chippendale*<sup>66</sup> (el estilo más burgués ilustrado decimonónico) o el estilo *Imperio* –impuesto por Napoleón– que se extendió en el primer tercio del siglo XIX por toda Europa, inspirado en los estilos de los grandes imperios de la antigüedad. Aunque debemos diferenciar a estos estilos burgueses «no-modernos» [artesanales] propios de fin del siglo XVIII, todo el siglo XIX y hasta principios del siglo XX; frente a los estilos burgueses «modernos» [industriales] propios del Movimiento Moderno y la Escuela de la Bauhaus a partir de 1920 en adelante.

De este modo esta tesis busca enfocarse en el diseño de muebles artesanales o «arte menor» (derivado de las Bellas Artes o «Arte Mayor»), como lo describe Luis Feduchi en *Historia del mueble* (1946), derivado no solo de la historia del Arte, sino de la Arquitectura también<sup>67</sup>.

---

<sup>60</sup> **Cama “au tombeau”:** Tipo de cama del Luis XIV en forma de tumba; con los pies más bajos que el cabecero y, por consiguiente, con el dosel inclinado.

<sup>61</sup> **Cama “a lo ángel”:** Tipo de cama del Luis XIV, con dosel sobre el cabecero que sobresale del muro cubriendo parte de la cama y con cortinajes a los lados.

<sup>62</sup> **Cama “a la duquesa”:** Tipo de cama del Luis XIV, cuyas características son el dosel colgado y avanzado tanto como la cama, que carece de pies y no lleva colgaduras ni cortinas.

<sup>63</sup> **Cama “a la imperial”:** Tipo de cama del Luis XIV, caracterizada por el dosel en forma de cúpula.

<sup>64</sup> **Cama “de audiencia” (lit de parade):** Tipo de cama de recepción o de gala, semejante “*a la imperial*”, con mayores dimensiones y riquezas de tapicerías.

<sup>65</sup> **Otras variedades de camas:** Se puede citar el tipo denominado “*a la federación*” que es un tipo de cama con elementos ornamentales romanos o insignia romana (fascas), puesta de moda durante la Revolución Francesa. Otro tipo de cama llamada “*a la italiana*” semejante a la cama “*a la federación*” también fue designada “a la romana”. El tipo de cama conocida como “*a la polonesa*” posee dos cabeceros y cuatro columnas de mediana altura cubiertas por las cortinas que cuelgan del baldaquino. En el tipo de cama “*a la revolución*”, también semejante a la cama “*a la federación*”, se presentan ornamentación de temas etruscos en bandas talladas, generalmente pintadas en varios colores (dominando el amarillo etrusco). En el caso de la cama “*a la turca*” esta está colocada paralelamente a la pared, con cabecero y piecero de igual altura y dosel y cortinajes sobre ellos.

<sup>66</sup> **Chippendale [1705 hasta 1779]:** No hacen falta más presentaciones de la indiscutible internacionalidad, que alcanzó este estilo. Fue el más genuinamente inglés, el más burgués, ilustrado y decimonónico (que respondía a este espíritu). En cuanto a los materiales utilizados, la caoba, fue por excelencia el elegido. Los «sillones Chippendale», muy variados, en algunos casos conservaban la tradición de la pata delantera cabriolé a lo Reina Ana, con patas traseras distintas a las delanteras; con pala de respaldo calado en celosías a lo Voyeuse-Fontainebleau (tipo francesas de María Antonieta) y terminación superior en frontón con tracerías a lo Renacimiento del Jacobino-Tardío. Otros modelos con una notable inspiración China en el respaldo calado en celosías y asiento tapizado (sujetados con una hilera de tachuelas con cabeza decorada). Tanto en su impresionante versión Rococó, tan sobrecargado y asimismo tan equilibrado (quizás uno de los mejores exponentes, en su clase). En la que hallamos las versiones con o sin chambranas en H, de patas rectas (debido al período de predominio de la línea recta) y aldabas-palas sumamente simétricas rescatadas, equilibradas, graciosas y sobrias; un juego de gran elaboración. Se realizaron taburetes, escapeles y otros muebles.

<sup>67</sup> En este tesis doctoral no se analizara al mueble industrial, producto de la maquinaria tecnológica y de la Revolución Industrial de 1760/1830, aproximadamente; que dio origen al Diseño Industrial académico de la Escuela de la Bauhaus, en Weimar, desde 1919 en adelante). Esta enseñanza sobre el diseño del mueble industrial, se inició en la Escuela de la Bauhaus, transmitida luego a la Escuela de la ULM (Hochschule Für Gestaltung), para difundirse a todo el mundo y arraigar fuertemente -en la segunda mitad del siglo XX- en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La

El mueble artesanal permitió inspirar el diseño del mueble industrial. Esto quedo demostrado en la Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes FBA-UNLP (2008) <sup>68</sup>, donde se sostenía que el diseño de muebles del siglo XIX, realizado por proyectistas idóneos, técnicos, artistas y arquitectos se inspiró en las Bellas Artes (Arte Mayor) y la historia de la arquitectura.

En síntesis, podemos aprender –y mucho- del pasado y de la historia que nos da memoria. El diseño de muebles (incluso Moderno, seriado, industrializado, contemporáneo) evidencia esa historia, ese pasado, esa memoria.

En definitiva, esta Tesis de Doctorado desafía los límites mismos impuestos por la enseñanza académica de las carreras de Diseño Industrial en la Argentina (que es justamente «industrial» y no «artesanal» y como tal es académicamente Moderna, por la herencia de la Bauhaus). Buscando marcar un hito, un cambio epistemológico al modo de concebir la historia del diseño, que pueda derivar en el debate institucional para la introducción de cambios pedagógicos a nivel académico.

Por lo que se podría incorporar a la enseñanza de la Historia del Diseño Industrial en Argentina el diseño de tipo «artesanal» <sup>69</sup>, de un modo dialéctico con la manufactura «industrial» moderna; superándose las fechas históricas en que el estudio del mismo solo es válido a partir del siglo XVIII (con las bases sentadas por la Revolución Industrial de 1760/1830 aproximadamente). Integrando los modos y estilos de la manufactura «artesanales» (como la ebanistería) a la producción «industrial»; esto expandirá la teoría al aprendizaje que requiere el Movimiento Posmoderno en diseño de muebles iniciado por teóricos de la arquitectura como Robert Venturi cuando escribió: ***Complejidad y contradicción en arquitectura*** (1966) <sup>70</sup>.

---

Plata. Ya que inicialmente, el mueble industrial o "mueble tecnológico" en el siglo XIX (cuya enseñanza proyectual, a nivel académico, se iniciaría recién en el siglo XX) corresponde a una evolución del mueble artesanal o "mueble artístico" fuertemente influido por los estilos del arte. Dicho de otro modo, el arte presente en el diseño artesanal del mueble de estilo (mueble artístico realizado por ebanistas) inspiró al diseño de los muebles tecnológicos o muebles industriales realizados por maquinaria para producción en serie en el siglo XIX.

<sup>68</sup> Como quedó demostrado en la Tesis de Maestría FBA-UNLP (2008): Si el "cajón" es la evolución del "cofre", y la "cómoda francesa" es la evolución del "arca" (a la cual se le han agregado cajones y patas), entonces: la "cocina económica" es la evolución de la "cómoda francesa" fundida en hierro (variante del "armario alemán"). Pues si el "armario alemán" o *almair* para guardar documentos (es un cofre de madera con varios cajones), o una versión de la cómoda francesa o *armoire* (Giedion, 1978), entonces –*ceteris paribus*– es la "cocina económica" una "cómoda francesa" o *armoire de fundición de hierro para guardar fuego (un mueble tecnológico para guardar fuego o "arca de cajones de fundición de hierro")*. Para discutir con mas detalles, definimos a la "cocina económica" como la evolución tecnológica del mueble artesanal llamado "cómoda" (descendiente directo del arca, estudiada por Giedion) en el sentido de "arca de cajones de fundición de hierro" (por analogía con Chippendale, que llamaba "cómoda" a toda pieza decorativa provista de cajones; que, por definición morfológica, en los casos mas trabajados era un prisma rectangular -cubo hueco- con un plano superior de apoyo que en su interior contenía el fuego y las brazas, con patas en forma *cabriolé* y en algunos casos con un motivo tallado en la rodilla, una concha simil hoja de acanto y en otros casos eran una estilización de la pata-cabriolé, que en lo mejor de los casos poseía una terminación en voluta, confundándose con una garra de león). Esto nos recuerda a las cómodas del siglo XV, que habían asumido con sus "cajones" la función medieval del "cofre".

<sup>69</sup> "¿Cuál es... la importancia de abordar una Historia del Diseño... de todas las épocas y culturas, desde la antigüedad hasta hoy, en una carrera como la de Diseño Industrial,...?...la falsa suposición de que el carácter "productivo industrializado" es el elemento esencial en la constitución de la obra de diseño" (Bernatene, María del Rosario. "El tiempo interno de los objetos. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)". *Arte e Investigación*, 1 (1). Edit. FBA\_UNLP. La Plata. 1996. pp. 4-5).

<sup>70</sup> Desde la arquitectura, Robert Venturi está en concordancia teórica con filósofos posmodernos como Jean Baudrillard y Jacques Derrida, y otros autores, a saber:

- Jean François Lyotard: *La condición posmoderna* (1979).
- Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985).

Pero, si se desea justificar aún más el área temática de interés para defensa de la Tesis de Doctorado, se puede anexar que dentro de la casa u hogar, donde habitamos, se encuentran los distintos ambientes (cocina, comedor, living, dormitorios, baño y otros ambientes); siendo espacios donde depositamos nuestra cultura material doméstica con sus artefactos, utensilios y muebles entre otros objetos privados. Donde el estudio de tales muebles y objetos de arte no ha sido abordado integralmente por la bibliografía de Historia del Arte (Arte Mayor, con mayúscula), o de la Historia de la Arquitectura, o de la historia del Diseño Industrial, o de la historia del diseño de muebles artesanales (arte menor, con minúscula, dependiente de la Arquitectura y el Arte Mayor); para el caso de la Argentina del período: 1860-1936.

Efectivamente es Luis Feduchi en ***Historia del mueble*** (1946) quien lo aclara: *“Desde nuestro punto de vista –más elemental- de la historia del mueble, arte menor dependiente de la arquitectura y del ambiente social, (...)”*<sup>71</sup>

Entonces, para comprender la historia del mueble y de la decoración de interiores será necesario entender la historia de sus hermanos mayores -la Historia del Arte y la Historia de la Arquitectura-; razón por la cual en cada instancia que se cite al Arte y la Arquitectura, no se desea realizar un análisis del Arte por si mismo o de la Arquitectura, se desea entender el Arte y la Arquitectura para entender al hermano menor del diseño de muebles artesanales (de ebanistería). Dado que es el “diseño de muebles” y la “decoración de interiores” el eje central (objeto de estudio) de esta Tesis Doctoral.

---

<sup>71</sup> Feduchi, Luis. Ibid. (pp. 41).

## 3 – MATERIALES DE INVESTIGACIÓN:

### • FUENTES PRIMARIAS:

Los materiales de investigación (fuentes primarias) son de dos tipos:

• **Palacios franceses:** El listado de viviendas correspondientes a la burguesía y analizadas con sus ambientes y muebles catalogados abarca el período comprendido entre: 1854 y 1932. En muchos casos se disponen de las fechas exactas de inicio y/o finalización de la obra, en otros de aproximaciones muy exactas (circa). La lista corresponde a tres (3) residencias:

- El Palacio Arruabarrena, de la ciudad de Concordia, Provincia de Entre Ríos (edificado en: 1919).
- La exresidencia Errázuriz-Alvear, actual Museo Nacional de Arte Decorativo (edificado entre: 1911 y 1918).
- El Palacio Paz, actual sede del Círculo Militar, proyectado por el arquitecto Louis Sortais.

• **Residencias de campo y casas-quintas:** La lista corresponde a dos (2) residencias:

- El Palacio San José de la familia Urquiza, en Concepción del Uruguay, Provincia de Entre Ríos (edificado entre: 1854 y 1858).
- La Quinta Jovita de Don Rufino de la Torre Haedo y Doña María Cipriana Soler Otálora, en Zárate, Provincia de Buenos Aires (edificada en: 1870).

### • FUENTES SECUNDARIAS:

Los materiales de investigación (fuentes secundarias) son de dos tipos:

• **Palacios franceses:** El listado de viviendas correspondientes a la burguesía y analizadas con sus ambientes y muebles catalogados abarca el período comprendido entre: 1854 y 1932. En muchos casos se disponen de las fechas exactas de inicio y/o finalización de la obra, en otros de aproximaciones muy exactas (circa). La lista es la siguiente: La exresidencia Mitre (edificada en: 1860); el Talar de Pacheco (edificado en: 1880); el *hôtel particulier*, exresidencia Lanús (edificado en: 1912). Otros ejemplos, del Arq. Alejandro Christophersen son las siguientes edificaciones: el antiguo *hôtel particulier* de Antonio Leloir (hoy Círculo Italiano) y el Palacio de la familia Anchorena, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (edificado entre: 1905 y 1909). Esta lista de arquitectura *beaux arts* continua con los casos siguientes: la exresidencia de Juan Antonio Fernández Anchorena, exresidencia presidencial de Marcelo T. de Alvear (edificado en: 1909); el *hôtel particulier* de la exresidencia Peña, actual sede de la Sociedad Rural Argentina

(edificado en: 1905); el Palacio Bosch (edificado en: 1917); el Palacio Celedonio Pereda, actual sede de la Embajada de Brasil (edificado en: 1917); el Palacio Alvear, actual sede de la Embajada de Italia; la exresidencia Tornquist, actual sede de la Embajada de Bélgica; la exresidencia Acevedo, actual sede de la Embajada de Arabia Saudita (edificada entre: 1929 y 1932); el palacio Ortiz Basualdo, actual sede de la Embajada de Francia, obra del arquitecto Pablo Pater (edificado en: 1912); el Palacio Ferreyra (edificado en: 1910) y la exresidencia Atucha (edificada en: 1915).

• **Residencias de campo y casas-quintas;** la casa de campo en la Provincia de Buenos Aires de la familia Tornquist (en Sierra de la Ventana), obra del arquitecto C. Nordmann; el casco de la estancia Huetel, de Concepción Unzúe, obra del arquitecto Jacques Dunant (edificado en: 1916); la estancia San Simón de Ángela Unzúe de Alzaga (edificada en: 1918). Asimismo, las dos casas-quintas tradicionales como la residencia El Talar de la familia Pacheco Anchorena en General Pacheco (Municipio de Tigre), y el Palacio Miraflores de la familia Ortiz Basualdo en el barrio de Flores; y en Mar del Plata, la Villa Ortiz Basualdo, obra de los arquitectos Luis Dubois y Pablo Pater. Por otro lado la estancia La Candelaria del Dr. Celedonio Pereda (edificada entre: 1923 y 1927); la exresidencia Ivry de la familia Duhau (s/f); la villa San Souci (edificada entre: 1914 y 1918); la villa Ocampo, en San Isidro (s/f) y la villa Victoria Ocampo, en Mar del Plata (edificada en: 1912).

## 4 - OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN:

• **OBJETIVO PRINCIPAL:** Se pretende crear nuevas categorías de análisis que simplifiquen la compleja y extensa Historia del Arte y de la Arquitectura aplicadas al estudio de la historia del mueble. Por lo que se busca encontrar un nuevo ordenamiento u «Orden Estético» (que reemplace a las denominaciones tradicionales como: gótico, renacimiento, barroco, rococó, neoclasicismo, etc.). Es decir, que se pretende crear nuevas categorías teóricas de análisis, mucho mas simples que engloben a dichas denominaciones tradicionales basadas en los “estilos” artísticos y que se fundamenten en un «Orden Social» mas amplio, generalista y abarcativo de la historia (basado en la economía y los tipos de modelos productivos de cada sociedad, tomando como patrón teórico el materialismo histórico marxista; dado que posee la legitimidad teórica, académica, histórica, política y económica desde una visión sociológica capaz de ampliar la visión sobre la Historia del Arte). Pues el arte y la arquitectura no pueden escapar al poder y la política que gobiernan la historia de cada sociedad (de hecho son una manifestación u objetivación material –como la punta de un iceberg sumergido bajo el agua-, siendo que la parte mas grande es invisible a los ojos, está por debajo del agua, y es el soporte de la punta visible). En esta metáfora, el Arte es la punta del iceberg visible (la “estética” como materialización de la “historia política” de cada sociedad y sus modos de producción económicos).

• **OBJETIVOS SECUNDARIOS:**

- Se busca interpretar el paradigma de la arquitectura «civilizada» (palacios neoclásicos franceses de la Academia de Bellas Artes de París) que en la Argentina del período 1880-1936 se impuso no solo en la arquitectura sino en relación a la decoración de interiores y diseño de muebles (inspirados en el Palacio de Versailles). Pero se pretende buscar la explicación en los conceptos teóricos criollos creados por la Generación de intelectuales de 1837 como D. F. Sarmiento (1811-1888); como grandes modelos explicativos de la «civilización» desde una vertiente literaria nacional que adoptó y transformó la Generación de 1880 de burgueses originarios de la Argentina.
- Dado que como se sospecha -hipotéticamente- que la burguesía nacional impuso un patrón en la decoración de interiores, traído de la «civilizada» Europa, que perdura hasta hoy en día como el máximo logro estético previo al Movimiento Moderno en Arquitectura y diseño de mobiliario. Es un objetivo particular determinar a que tipo de estética corresponde la decoración de interiores de cada residencia de la Argentina de 1860 y 1936. Para comprender a que tipo de “estética” corresponde el diseño de muebles de ebanistería, será necesario revisar las categorías tradicionales de los “estilos” de la Historia del Arte y la Arquitectura (ejemplo: gótico, renacimiento, barroco, rococó, neoclasicismo, etc.)

## 5 - MARCO TEÓRICO (Parte 1): Se realiza una introducción histórica a la Generación de 1880, esa Belle Époque Argentina entre 1860 y 1936.

Quizás lo más conveniente sea comenzar con una ubicación en el espacio y el tiempo de la Argentina del período 1880-1914. En todo caso la pregunta sería: ¿por qué comenzar el estudio en ese período histórico? Habida cuenta de que la respuesta a la pregunta: ¿por qué el estudio de la Argentina? No merece respuesta debido a su obviedad, pero: ¿por qué el año 1880? ¿Por qué esta fecha histórica?

Dicho de otro modo: ¿Por qué la Generación del 1880?

La respuesta consiste en que en esos años que van del 1870 al 1880 queda la impronta de todos los elementos que van a caracterizar a la Argentina moderna, con sus ciudades, y el ingreso en los “años dorados de comienzo del siglo” (siglo XX), como lo describió Ernesto Sábato en ***La clase dominante en la Argentina Moderna. Formación y características*** (1991). Y en tanto ello sucedió, se conformó el hogar doméstico moderno también con todos sus muebles, artefactos y otros objetos.

En esta fecha, la ciudad de Buenos Aires verdadero paradigma, dejó de ser la “Gran Aldea” para transformarse en una urbe cosmopolita de carácter, como ya dijimos, europeizante. La existencia de tiendas como Gath y Chaves, El Louvre bonaerense, la ciudad de Londres, con “las vitrinas a la moda europea”, otras tiendas lujosas en la calle Florida, el Hipódromo, los jardines de Palermo, y las nuevas avenidas, completaban el aspecto de la ciudad de Buenos Aires en el año 1882, explica Graciela Elena Caprio en ***Consecuencias culturales del proceso de urbanización, Buenos Aires 1880-1910*** (1985).

En este período clave se produjo el proceso de estructuración de la Gran Aldea de Buenos Aires, como explica David Kullock en ***Ciudad, vivienda y sociedad. Apuntes para un enfoque integral*** (1985). Esta fase clave de la historia, que abarca desde 1852 hasta 1914, se corresponde con el vertiginoso proceso de crecimiento, denominado período de Organización Nacional o el “proyecto del ‘80”, sostiene el autor.

El proyecto de la “Generación del ‘80” es quizás el más completo para reordenar y modificar desde sus bases la sociedad argentina. Una generación de ideas liberales, europeísta, pseudo-culta (pseudo-civilizada), ansiosa por dejar atrás un pasado catalogado por algunos de sus ideólogos -Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)- como «bárbaro» y que, sin embargo, no pudo romper con al antiguo soporte de la economía, que fue la tierra (símbolo de la barbarie de Sarmiento). No pudo instalar la «civilización» (de Sarmiento) urbano-

mecánica, que estaban llevando adelantes los anglosajones; lo que para algunos autores (como Sábato) retrasó al país.

Otros autores coinciden en que este período está ligado a la formación del Estado Moderno Argentino y a la inmigración masiva (de donde nacería posteriormente la clase media argentina y con ella sus necesidades habitacionales hogareñas y toda una cultura material doméstica de las masas), responde María Isabel Hernández Llosas en ***La dimensión social del patrimonio. Tomo II*** (s/f). En este sentido, es importante crecimiento de los centros urbanos y, en particular, de la Ciudad de Buenos Aires, sostiene Leandro Gutiérrez y Juan Suriano en ***Vivienda, política y condiciones de vida de los sectores populares, Buenos Aires 1880-1930*** (1985).

Muchas veces se ha dicho que 1880 representa el fin de la Argentina «épica» y el comienzo de la Argentina «moderna», sin embargo la frase es válida sólo en un determinado sentido: las guerras y los levantamientos de caudillos fueron dejado atrás y es cierto que nacieron los partidos políticos y los debates parlamentarios, pero también nacieron nuevos problemas y enfrentamientos (especialmente con la inmigración y sus consecuencias habitacionales).

Los hombres que vivieron alrededor del eje cronológico del año 1880 se los llamó “Generación del '80”. Esta generación se caracterizó por un grupo de hombres que en la política, la enseñanza y la literatura dieron un nuevo signo a su tiempo: práctico, ejecutivo y programático, con tinte europeo pero a la vez con sello nacional. Tinte calificado como porteño-afrancesado por Fabio Grementieri en ***Grandes Residencias de Buenos Aires. La influencia francesa*** (2006).

De aquí que lo mas apropiado sea hablar de “sincretismo material doméstico criollo-francés”. Pues algunos rasgos fueron franceses y otros fueron propiamente criollos, eso puede ser observado claramente en la mezcla de muebles provenientes de Portugal y de Francia como los que había en las distintas habitaciones o cuartos de huéspedes de la casa de J. Urquiza (donde se alojaron visitantes como Sarmiento) residencia de campo – Estancia del Palacio San José - del General Urquiza (1801-1870), Concepción del Uruguay, Provincia de Entre Ríos (combina muy bien aspectos de la cultura gaucha-criolla, haciendo honor de lo debía ser un buen caudillo federal, con aspectos afrancesados importados de Europa se su época).

Uno de los grandes hitos de la historia de la arquitectura en nuestro país fue la construcción de la residencia del general Urquiza que demandó nueve años (entre 1848 y 1857) y fue por siempre una de las obras de mayor suntuosidad. Tuvo el privilegio de ser la primera casa del país que contara con agua corriente y de ser iluminada con gas acetileno; esto la transforma en un caso paradigmático para su estudio.



El proyecto de la generación del ochenta, es quizás el más completo intento de reordenar y modificar desde sus bases la sociedad argentina (en lo económico, en lo social, en lo político y en lo cultural), aunque no nos atañe en este análisis discutir esos aspectos (dado que no es nuestro objetivo de investigación). La historia no volvería a registrar otra coyuntura en la cual la elite dirigente tenga un tan completo acuerdo sobre lo que deseaba hacer con este territorio.

La ubicación de la Argentina en el mundo estaba condicionada, pues, tanto por su situación americana como por sus relaciones con la Europa dominante. En ese clima internacional y regional habría de actuar una generación decisiva, polémica y eficaz. La "Generación del '80" fue, en ese sentido, el nombre de una encrucijada, reconocida como tal por cierta historiografía y como punto de partida de una envidiable aventura política, social y cultural según otras perspectivas.

La "Generación del '80" estaba constituida por un conjunto de intelectuales y dirigentes, una elite que culmino la obra denominada "organización nacional". Aparece la oligarquía nacional (heredera de los patricios o "padres de la Patria") y se crea el Moderno Estado Argentino.

Desde lo político, se creó un régimen que identificamos como el resultado de la "alianza de los notables" y que se tradujo en una república aristocrática con un orden conservador, logrando consolidar un sistema de poder. Los hombres de la conocida "Generación del '80" dieron esas respuestas, no extrañas a la óptica normativa de la constitución nacional: la república aristocrática era una forma política en funcionamiento.

La oligarquía argentina (elite "única y natural" o elite nativa) era un grupo social modernizador. El proyecto de transformación nacional puesto en marcha a partir de 1880 se proponía introducir "la civilización europea" en el país de los querandíes (grupo aborigen que habitó la región litoral alrededor de la ciudad de Buenos Aires). Liberal y cosmopolita, la elite establecida ejercía sobre el país una dominación ilustrada. Defendía ferozmente sus privilegios de clase social acomodada, pero se apoyaban en la razón: animadora del progreso, su conservadurismo se teñía de una filosofía positivista. Una mezcla criolla conveniente a sus intereses económicos.

Recordemos que la "oligarquía" es la forma de gobierno de unos pocos que pertenecen a una misma clase social privilegiada también identificada como "aristocrática", y que en la Argentina de 1880 correspondía a unas aproximadamente 400 familias que conformaban la burguesía terrateniente o elite dominante de la Argentina moderna (de las cuales en Buenos Aires vivían aproximadamente 100 familias). Esta era la elite porteña formada por las familias mas adineradas, de apellidos importante como los "Anchorena", propietarios de todos los grandes territorios de la provincia, y que crecían económicamente gracias a la exportación de los productos agrícolas que eran sembrados en sus propias estancias y dueños de casi todo el poder político. Como burgueses estaban encargados de la conducción económica del país.

Efectivamente, la clase alta en el año 1880 era básicamente una elite porteña, que estaba conformada por aproximadamente 400 familias acaudaladas y terratenientes llamada considerada como la “gran burguesía” agrícola-ganadera; eran liberales en lo económico, pero conservadoras en lo político. Vivían en Buenos Aires, la ciudad más moderna del año 1900, según Carlos Fuentes en *Valiente Mundo Nuevo* (1990).

Esta oligarquía fue importante en aquel momento de nuestra historia, para motorizar la economía. Pues, la Argentina entre 1880 y las vísperas de la 1º Guerra Mundial, comparada consigo misma o con el resto del mundo exhibía índices de crecimiento económico impresionantes (orientándose hacia las exportaciones agropecuarias).

La oligarquía-aristocrática argentina condujo al país a la prosperidad y lo reveló al mundo, consideraban que tenían derecho de manejar el destino del país; en efecto, el inmigrante sólo sería un visitante, debía saber conservar su lugar y aceptar la suerte que tuviera. Por eso, a medida que se constituía ese impreciso sector de inmigrantes e hijos de inmigrantes, la clase dirigente criolla comenzó a considerarse como una aristocracia, a hablar de su estirpe y a acrecentar los privilegios que la prosperidad le otorgaba sin mucho esfuerzo. Despreció al humilde inmigrante que venía de los países pobres de Europa, precisamente cuando se sometía sin vacilaciones a la influencia de los países europeos más ricos.

La oligarquía fue una clase que tuvo el manejo político y gozó del bienestar económico de modo exclusivo y excluyente. En este sentido pudo disfrutar de una buena posición económica por su enriquecimiento como clase latifundista poseedora de la propiedad de la tierra. Asimismo, ejerció el poder político en tanto y en cuanto no permitía la participación política del resto de la sociedad (económicamente pobre), situación que se prolonga hasta la sanción de la Ley Sáenz Peña de 1912.

Todos estos hombres de la clase dirigentes (oligarquía aristocrática) eran positivistas, es decir: estaban convencidos que el «progreso» (aunque no la desarrollaran desde adentro, si estaban abiertos a su influencia desde afuera, principalmente inglesa y francesa) estaban directamente relacionados con el avance de las ciencias. Pensemos como la tecnología de aquella época cambio la vida de todos los ciudadanos: el teléfono, telégrafo, ferrocarril, molinos de viento, maquina agrícolas, luz eléctrica, etc. (esto serían un buen caldo de cultivo para el ingreso al país de la Modernidad científico-tecnológica que se estaba dando en el mundo capitalista occidental avanzado, lo cual no significaba que se diera del mismo modo desde nuestro lugar Sudamericano en general y Argentino en particular). Pero igualmente fue una clase que favoreció el ingreso de la Modernidad, aunque solo lo hiciera como «modernización» tecnológica-dependiente de Europa. Respetaban el progreso europeo.

La aristocracia-oligárquica era un conjunto de hombres que devotamente creía en el progreso (pero un progreso mal entendido para el desarrollo de la industria nacional que permitiera independizarnos productivamente y no depender en tan importante medida de los productos manufacturados fuera del país con elevado valor agregado, que por otro lado fomentaban el capitalismo industrial no-argentino y sustentaba a una burguesía industrial no-nacional o burguesía industrial británica, tal como Jorge Sábato lo explicó).

Estos hombres dirigentes, encargados de conducir al país política y económicamente pertenecían en su mayoría a una elite tradicional (heredera de la tierra y el poder político y económico del país) de familias criollas, con culturas y vida social muy similares y con gran poder económico, que se vinculaban según sus intereses comunes respecto a la exportación y el comercio exterior de los productos que ellos producían (defensores del “liberalismo económico ortodoxo” pero no del “liberalismo político”, o sea que eran “capitalistas dependientes” de Europa y “poco democráticos” porque no les convenía).

Eric Hobsbawm en *La era del imperio 1875-1914* (1987) describió la situación de la Argentina dentro del concierto mundial de la música capitalista-imperialista, podemos agregar la metáfora en que Argentina –para aquellas épocas- tocaba los platillos bajo una dirección de orquesta que ejecutaba las mas dulces melodías económico-inglesas. Según el mismo Eric Hobsbawm en *Historia del siglo XX* (1998), a países como Argentina, de principios del Siglo XX, se les reservaba un papel secundario (dependiente de los países avanzados para su época) dentro de la economía mundial. De todos modos, señala Hobsbawm, tiempo mas tarde con lo que el autor denomina “El Fin de los Imperios”, esta situación se empezaría a revertir en épocas de la 1º Guerra Mundial (aunque en Argentina se alargó hasta la década de 1930).

La ideología imperialista que había penetrado en la Argentina desde 1880 persistiría hasta 1930 en la Argentina (fecha en comienza a instalarse la industrialización nacional). Desde 1880 hasta 1936 el país sería “agrícola-ganadero” y luego de 1936 “industrial”.

Es imposible explicarse la historia política Argentina sin referencia a este marco económico, pues el país estaba en la etapa de organización y consolidación como Estado, y su clase dirigente decidió que había que insertarse en el mercado europeo, cuyas necesidades eran esencialmente que se los proveyera de materias primas, como la lana, carne, cereales y otras materias primas. La Argentina comenzaba a adentrarse en los avatares del mercado capitalista mundial.

Para el crecimiento del país era necesario que se integre cuanto antes al mercado internacional como productor de materia prima. Las fábricas de las grandes potencias mundiales necesitaban materia prima y Argentina podía producir todo eso, pero para ello, hacia falta capitales (ingleses), tecnología (europea) y mano de obra (inmigrantes). La imagen institucional de Argentina en el exterior era buena, y países como Inglaterra apuntó sus capitales para esta región del planeta.

En un país donde predomina una estructura agro-exportadora (modelo agro-exportador 1850-1930), se entiende que ello implica un escaso desarrollo de las actividades industriales. Todos estos desarrollos agro-exportadores tienen por causa esencial el acelerado desarrollo industrial moderno que comenzó en Gran Bretaña y se articuló – como ya se dijo - con efectos nefastos para nuestra industria nacional.

Para aclarar un poco las cosas, la oligarquía-aristocrática nacional de la denominada “Generación del ‘80” aunque defendiera la ciencia (y en consecuencia la tecnología industrial derivada del fruto de esa ciencia aplicada), lo defendían desde un punto de vista europeo (no nacional) lo que no beneficiaba a la industria local (porque compraban y fomentaban la compra de productos manufacturados con alto valor agregado, afuera del país).

La Revolución Industrial europea (iniciada aproximadamente hacía 100 años atrás en el tiempo) estaba produciendo un brusco crecimiento de la población como un no menos espectacular desarrollo de actividades que requerían enormes masas de materias primas, produciendo una creciente demanda (de comida entre otras necesidades), que es la que induce el desarrollo de actividades agro-exportadoras en muchas zonas del mundo (como Argentina). Las elites nacionales vieron en ello una oportunidad, mas que para el país, para su situación de clases sociales gobernantes (y para mejorar y sostener su poder).

El período de la economía agro-exportadora (1850-1930) de la pampa húmeda estaba distribuida entre la agricultura (especialmente cereales, trigo y maíz) y ganado vacuno. La agricultura dio un nuevo impulso a la demanda de mano de obra (agricultura, ganadería, ferrocarriles, frigoríficos en materia de carne, silos y molinos en materia de cereales) y con ello el aumento de la población. Así es como se entenderá luego el proceso inmigratorio. Esta sociedad agro-exportadora nacional sería la responsable de una verdadera importación de mano de obra, mediante un masivo proceso inmigratorio proveniente principalmente de España e Italia.

La transformación demográfica del país respondía a los intensos cambios producidos desde que comenzaron a refinarse los ganados vacunos y ovinos y a extenderse las áreas de cultivo de cereales. En 1883 se instalaron los primeros frigoríficos argentinos, que al cabo de poco tiempo fueron sobrepasados por los que se crearon con capitales británicos y norteamericanos para servir a la demanda del mercado inglés. Quedaron en su poder los dos grandes sistemas industriales de carácter “moderno” que se habían organizado hasta entonces: los ferrocarriles y los frigoríficos.

A partir de esto se comienzan a advertir las consecuencias de los cambios provocados por la política económica-social que habían adoptado las minorías dirigentes. El naciente proletariado industrial que se inicia en esta época comenzaba a exigir mejoras y manifestaba su actitud a través de las huelgas. Eran

generalmente obreros extranjeros (inmigrantes) quienes la desencadenarían, y la política comenzaría a variar el contenido gracias a las ideas y al lenguaje que introdujeron esos inmigrantes urbanos, que habían adquirido en sus países de origen (conquistando espacios sociales, económicos y en menor medida políticos).

Por otro lado, es preciso destacar que la Argentina no nació con la inmigración. Los recién llegados descubrieron un país que poseía una cultura, una organización política, antiguas estructuras sociales y sobre todo un grupo dirigente emprendedor que apelaba a la inmigración para servir a sus propios intereses. La yuxtaposición de rasgos culturales criollos y extranjeros constituyó la principal característica de esta "sociedad en transición".

En resumen, desde lo económico se importaba la mayor parte de los productos elaborados que se consumían en el mercado interno; en lo social se trataba de cambiar usos nativos a través de la inmigración de mano de obra y tratando de europeizar nuestras costumbres (salvo que no llegaron europeos del norte –ingleses alemanes-, como Sarmiento deseaba, sino del sur: italianos, españoles). Por otra parte Europa tenía necesidad de colocar un excedente de producción y de población europea, que en parte vendrían a parar a la Argentina.

La segunda mitad del Siglo XIX trae el triunfo del capitalismo industrial mundial y con ello el aumento de la demanda de materias primas. La mejora en los transportes permiten el traslado de millones de inmigrantes que van a satisfacer la creciente demanda de mayor producción.

Si bien, es prematuro hablar de "clases sociales" según Carl Marx (1818-1883), en la Argentina de la primera mitad del siglo XIX, la existencia de grupos sociales no es discutible. En líneas generales pueden percibirse que el grupo dominante (de poderosas "familias tradicionales") es el eje de la sociedad Argentina de 1880, las alienaciones sociales se ordenan en función de sus normas y valores (modernismo cultural).

Estos tres grupos eran: la "gente distinguida" en la cúspide (la oligarquía-aristocrática-terrateniente) que formarían la clase alta, debajo de todo estaba el "populacho" indistinto (la chusma de mestizos, criollos nativos, autóctonos gauchos) que formarían la clase baja, y entre los dos una población entremezclada, bulliciosa, que a veces se calificaba peyorativamente como "medio pelo" que darían lugar a la clase media (pequeños comerciantes).

Ya fue dicho, pero no está de más repetirlo, una mayor complejidad social se manifestó cuantitativamente en el aumento de la población (con la llegada de los inmigrantes). Hacía falta mano de obra, ya sea por que había pocos habitantes o por que los indígenas no eran adecuados para el trabajo disciplinado y organizado (como pensaban la aristocracia-oligárquica), por lo tanto alentaron la inmigración. Una gran masa de

trabajadores inmigrantes con algún oficio como ser: sombrereros, costureros, zapateos, sastres, panaderos, relojeros, ebanistas, carpinteros, albañiles (también estaban los estibadores y changarines del puerto) pasarían a ser la clase obrera (o proletariado); también trabajaban en los frigoríficos y los ferrocarriles.

Mientras algunos aplaudieron la llegada de los inmigrantes otros más conservadores la rechazaron completamente. La sociedad argentina pronto quedó dividida en dos: los oligarcas-aristócratas-terratenientes del grupo dominante de poderosas “familias tradicionales” por un lado, y los inmigrantes que junto a los mestizos y criollos autóctonos de nativos formarían el “populacho” por el otro.

Si bien Karl Marx versó sobre las dos clases contrapuestas (burgués y proletario), lo cierto es que Marx, analizando la Inglaterra de la Revolución Industrial se refería al burgués-industrial; que para la Argentina subdesarrollada de 1880 implicaba su equivalente burgués-terrateniente (no industrial), dado que al país solo le cabía su lugar - dentro de la economía capitalista imperialista - como productor de materias primas (agrícola-ganadero) sustentada en la clase alta (no industrial) o clase oligárquico-aristocrática-terrateniente-latifundista (cuyo poder económico Moderno se basaba en un concepto Premoderno de la posesión de la tierra, una forma de feudalismo moderno). En este sentido la burguesía-argentina a diferencia de la burguesía-inglesa del período 1880, radicaba en que la Gran Bretaña era un país “industrial” (de fuerte predominancia urbana) y la Argentina era un país “no industrial” (de fuerte predominancia rural), a pesar de que la clase alta viviera en la cosmopolita-capitalista Gran Ciudad de Buenos Aires.

Si en Inglaterra de 1880 los “medios de producción” descriptos por Karl Marx eran las “fábricas” (productoras de bienes manufacturados), en la Argentina eran los “campos” (productores de materia prima).

Si bien en Inglaterra de 1880 operaba el modelo productivo moderno-desarrollado (pasaje de la producción de la “tierra” al capital “industrial” independiente), en la Argentina de la misma época el modelo productivo moderno-subdesarrollado representaba una mixtura entre el concepto de producción moderno-subdesarrollado (capitalismo dependiente) sustentado en el factor “tierra” (y no en el factor “industria” nacional argentina). Para Argentina esta era una mixtura entre el concepto moderno (del “capital”) y el concepto premoderno (sustentado en el factor “tierra”).

Las pretensiones eurocentristas de la ilustración dieciochesca presente en esta elite se corresponden con el discurso imperialista de la modernidad occidental que entraba a la Argentina de la mano de nuestra oligarquía aristocrática terrateniente (invasor porque el designio universalizante de “progreso”, “modernidad”, “racionalidad” y “desarrollo” introdujo e implantó esas prácticas en una amplia constelación de países periféricos como la Argentina de aquella época).

Ese propósito universalizante se fundamentó en una visión binaria del mundo que postulaba la existencia de “pueblos con historia” y otros sin ella (distinción hegeliana) o de “naciones civilizadas” en oposición a “naciones bárbaras”, y la difusión del sentido de misión iba unida a la convicción de que todos los pueblos se beneficiarían con la propagación de la civilización de Occidente (traída a tierra Argentina por la oligarquía aristocrática de cuño nacional). Porque la civilización europea se entendía a sí misma como la más desarrollada y la superior, y este *ethos* de supremacía la inducía a civilizar, elevar y educar a las civilizaciones y culturas más primitivas, bárbaras y subdesarrolladas. La senda para alcanzar tal progreso y desarrollo debía ser la misma que siguió Europa en su propia historia (idea que compartía Sarmiento).

Surgió esta clase dominante, a la luz de la historia, como una clase “heroica civilizadora”, que le confería a sus víctimas (la clase obrera-proletaria y la incipiente clase media que nacería posteriormente) el carácter de participantes de un proceso de sacrificio redentor (en el sentido metafórico y literal, dado que ayudó fuertemente al proceso el cristianismo). Recordemos los inexorable lazos entre capitalismo y cristianismo (de hecho la residencia del General Urquiza (1801-1870), declarado museo, se llama Palacio San José y posee una capilla cristiana). Por consiguiente, desde el punto de vista de la modernidad occidental, el primitivo o bárbaro (inmigrante, gaucho, criollo, mulato y otro) está en un estado de culpa por resistirse al proceso civilizador; y eso le permite entonces a los portadores de la modernidad (oligarquía aristocrática argentina de 1880) presentarse a sí mismos como los emancipadores o redentores de las víctimas de su propia culpa.

Por desgracia, estas clases fueron muy ágiles en copiar los modos de consumo occidentales, pero muy morosas en adaptarse a los modos de producción europeos y norteamericanos, sostiene Carlos Fuentes en ***Valiente Mundo Nuevo*** (1990). Creando sus propios ámbitos según los estilos europeos, lo que representaba una modernización, argumenta Graciela Elena Caprio en ***Consecuencias culturales del proceso de urbanización, Buenos Aires 1880-1910*** (1985).

El fin de los líderes de la oligarquía liberal, sería identificado en las figuras de: Mitre y Pellegrini en 1906, Juárez Célman, Mansilla y Eduardo Wilde en 1913 y Roca en 1914, por David Viñas en ***Argentina: ejército y oligarquía*** (s/f).

Está de más decir que la base del poder social de ésta clase social alta (terrateniente u oligárquica-aristocrática) era la propiedad de la tierra. Es verdad que en los orígenes de las grandes "familias tradicionales" se encuentra frecuentemente al comercio y a las finanzas, pero la posesión de la tierra pone los verdaderos cimientos del prestigio oligárquico.

Esta clase social alta impuso, en términos marxistas, su ideología, en su propio beneficio. Dado que esta clase oligárquica y aristocrática de la generación de 1880 disponía – en los mismos términos marxistas - de los medios de producción “materiales” (tierra, agricultura, ganadería) y de los medios de producción

“intelectuales” (arte, cultura, literatura, ciencias, universidades retrógradas para la época anterior a la Reforma Universitaria).

Sea como fuere, la oligarquía tenía su centro geográfico: su círculo interno estaba formado por los más grandes ganaderos. Esos estancieros pertenecían a la famosa Sociedad Rural Argentina, que formaba con el Jockey Club y con el Club del Progreso los tres bastiones tradicionales de la oligarquía triunfante.

Una minoría enriquecida controlaba el poder de la ciudad desde una zona porteña completamente modernizada (Recoleta) donde se instalaron los aristócratas en mansiones de lujo. La riqueza generada se derrocharía en la construcción de palacios, monumentos y lujo a la europea. Crearon un nuevo estilo de vida, con viviendas suntuosas, gozando de todos los lujos.

La elite del '80, una especie de casta moderna, buscó en sus distintas manifestaciones al aire libre y bajo techo, público y privado (y otras como: ocio, vivienda, vestimenta y actividades deportivas) diferenciarse como una clase con conciencia de si misma y supuestamente mejor que otras clases sociales en tanto detentadora del poder económico y político (y de la conducción del país).

Específicamente podemos decir que la vida cotidiana pública (no privada) y ociosa de la oligarquía-aristocrática (elite dirigente) entre 1880-1916 y de la ciudad de Buenos Aires empleó de un modo particular su tiempo libre en actividades como: deportes hípicas al aire libre, fiestas, moda, paseos, veraneos y clubes exclusivos como el Jockey Club de Buenos Aires y el Club del Progreso (lugares de diversión y reunión política simultáneamente), el Teatro Colón, la Sociedad Rural Argentina, los Hipódromos (Argentino y de Palermo) y la Facultad de Derecho. Estos lugares tuvieron una fundamental importancia como centros de reunión de los sectores poderosos vinculados a la política.

Con paseos en carruajes donde rivalizaban los landeau, las victorias y los coupés, fabricados con detalles principescos en Londres o París y que tirados por troncos de caballos de las mejores razas del mundo transportaban a las mujeres de la clase alta lujosamente ataviadas. Por otro lado se visitaban las confiterías de moda. En este sentido el uso del tiempo libre en actividades superfluas estaba sujeto en el caso de la oligarquía a un complicado ritual, que tenía por objetivo la ostentación de las riquezas.

El viaje a Europa constituía uno de los indicadores de la posición social de la aristocracia. En este sentido se agrega al proceso de “aristocratización” y de refinamiento de los estancieros enriquecidos. De esta manera el viaje, de manera especial a Francia, se transforma en una verdadera fiebre (el viaje a Europa se divulgaba por medio de la prensa periódica).



La afinidad de los argentinos con Francia comienza con un fenómeno cultural que precedió a los negocios y a la política. Se hablaba y se amaba el idioma francés y, a través de éste, se apreciaba el sentido estético de la vida y el arte. La literatura francesa era la lectura obligada que, desde mediados del siglo XIX, deleitaba a muchos e inspiraba a escritores argentinos. En el campo del arte los argentinos comienzan a coleccionar cuadros de Renoir, Degas, Monet y Toulouse-Lautrec en otros; así como bronce y mármoles de Rodin, Bourdelle, Coutan y otros.

La riqueza promovió y reforzó aún más la vinculación de la elite con Europa, ya que además de permitir el acceso a bienes importados de lujo, periódicos, revistas y libros, posibilitó los viajes al antiguo continente. Con este contacto directo con Europa la elite aceleró su proceso de "europeización" a través del cual los bienes importados como la vajilla, guardarropas, adornos, muebles, colecciones de arte y otros fueron incorporados al "patrimonio cultural" de esta clase alta y considerados como propios.

La europeización puede ser observada en las siguientes publicidades, desde muebles, pasando por lencería, hasta los enseres domésticos como la platería. Donde se malgastaría una importante cantidad del excedente de dinero apropiado, pues la vida privada, cotidiana y doméstica estaba repleta de consumo ostentoso, suntuario e improductivo. En todos los casos se encuentra presente en el imaginario de la sociedad, las ciudades de Londres y París (como focos de luz imperialista europea – francesa en inglesa - que irradian su cultura al resto del mundo occidental, Argentina incluida).

Los veraneos representan otra de las formas propias de la intimidad social de los sectores dominantes. Además en las quintas, próximas a Buenos Aires y trazadas por los llamados "paisajistas" europeos, durante las mañanas y en los atardeceres grupos de hombres y mujeres practicaban el críquet (juego de origen inglés que durante años fue uno de los pasatiempos favoritos de la aristocracia porteña). También se agregaban las playas de Montevideo y a partir de 1888 las de Mar del Plata. Por lo que el veraneo era otra actividad simbólica de la clase alta (oligárquica) pues los sectores bajos no concurrían a dichas ciudades balnearias, bien lo cita Andrés Carretero en *Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo III* (s/f).

Además del críquet se practicaba el tenis, el golf, el polo y el yatching como actividades deportivas y recreativas al aire libre.

También se debe a la influencia británica, francesa y norteamericana, el arraigo de juegos de naipes como el poker, el bridge, el baccarat y el rumnie, que desplazaron a los juegos de origen español o criollo en las preferencias de los jugadores de la clase alta.

Las fiestas de la época comenzaban y concluían temprano. Los dueños de casa se esforzaban por brindar un buen rato de esparcimiento a sus relaciones. Además de los bailes en casas particulares las fiestas más

famosas tenían lugar en el Club del Progreso y en el Club del Plata, donde las personas asistían vestidas con vestidos largos (en el caso de las mujeres) y con elegantes sombreros (en el caso de los hombres). El color preferido era el blanco para las vestimentas de las mujeres y el negro para los hombres.

Podemos decir que el estilo de la indumentaria representaba otro de los símbolos que indicaban la posición y el poder de la clase social dominante. Si consideramos a la moda como una manifestación de la “clase dominante argentina” dentro de una sociedad clasista, la oligarquía del ‘80 mostró predilección por la elegancia entendida como el culto por las cosas antiguas y todo aquello que estuviera relacionado con el gusto europeo (línea francesa e inglesa), dado que la “verdadera clase dominante” no se encontraba dentro de la Argentina sino fuera de ella (“clase dominante europea” que controlaba ideológica-política y económicamente a la “clase dominante argentina” que también controlaba del mismo modo al resto del pueblo argentino); esta apreciación es brindada por Jorge Sábato en ***La clase dominante en la Argentina moderna*** (1991). En este sentido, ya en la década del 1860 tanto los periódicos como las revistas informan a los lectores sobre la moda europea a través del sistema de catálogos que permitía a las mujeres del interior del país estar al tanto de los avatares de la moda europea. De esta manera, la elite dirigente encargaba su vestuario a los mejores sastres de Inglaterra y Francia en sus frecuentes viajes.

Respecto de la vida cotidiana privada, el papel simbólico, escenográfico de las nuevas viviendas va acompañado por su cerrazón hacia el exterior, para convertirse en un espacio más privado, señalan Fernando Devoto y Marta Madero (Editores) en ***Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II*** (1999). Cobra importancia el sistema simbólico de los elementos arquitectónicos, sostiene Cristina E. Vitalote en ***La dimensión social del patrimonio. Tomo III*** (s/f). Además de mudarse a ciertos lugares de la ciudad, las estructuras de sus casas estaban desarrolladas especialmente en Francia.

Si los veraneos representan otra de las formas propias de la intimidad social de los sectores dominantes, los mismos ponían en contacto a las familias (permitiendo la posibilidad de un noviazgo, cuestión que finalmente se vería destruida con la llegada del fin de la Primera Guerra Mundial). Los noviazgos que se producían, con el consentimiento de los padres, poseían una tendencia neolocal (establecer un hogar independiente) con una fuerte forma patriarcal relacionada al poder económico de las familias que daba una estructura monolítica y autoritaria.

Los hombres encabezaban la familia, o en su defecto las mujeres viudas. Los hogares de la elite señorial estaban constituidos por la familia, con el agregado de la servidumbre (ya fueran familias de elite rural o urbana). Lo cual era indistinto dado que esas familias de elite rural, eran terratenientes (poseedores de los campos, grandes estancieros) y vivían tanto en la ciudad como en el campo simultáneamente (dado que el campo era su negocio burgués agrícola-ganadero), de hecho estas familias adineradas de la ciudad eran las dueñas de los campos más importantes y poseían importantes cascos de estancias.

En el período que va desde el fin de la Primera Guerra Mundial, hasta el principio de la Segunda Guerra Mundial (1918-1939), la clase alta argentina recuperó su ritmo de vida sosegado y sus más frívolas costumbres. Los hombres todavía conservaban viejas costumbres que había impuesto la aristocracia de la generación de 1880 (practicar deportes al aire libre como el críquet, bowling, golf, rugby, tenis, esgrima, polo, pato, remo, natación, hipismo y pesas, siempre en clubes exclusivos. Jugar póker por la tarde con los amigos y billar o ruleta por la noche; intercambiando opiniones de política y economía). Veraneaban en el Nahuel Huapi, la Cumbre, Tandil, Necochea, Mar del Plata, en quintas cercanas a la capital o en los campos de la provincia de Buenos Aires; en otros casos directamente lo hacían en Europa (esa vieja costumbre de las clase alta, con circuitos turísticos que incluían las playas mediterráneas y las pistas de ski suizas o austríacas, se efectuaban compras de mobiliarios extranjeros en París o Londres). Todo esto solo hacía poner más en evidencia la dependencia de la clase alta argentina de la economía (inglesa) y la cultura (francesa) del viejo continente, como sostiene Andrés Carretero en *Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo III* (s/f).

En el año 1930 la clase alta argentina y sus afanes culturales, como vivían y habitaban los espacios domésticos, fue narrado por Victoria Ocampo (1890-1979), ensayista argentina, quien escribió inmejorablemente, la vida de estas clases desde adentro, en su libro autobiográfico. Su casa de Buenos Aires estaba situada en la calle Florida, casi Viamonte.

En los años treinta, los salones de Victoria Ocampo se transformaron en el centro de la cultura francesa en Latinoamérica.

La escritora Alicia Jurado, no menos importante que Victoria Ocampo, ha realizado aportes con respecto a la clase alta. La casa de su abuela, donde vivió siendo niña, estaba situada en Juncal 1223. Otros ejemplos de vida suntuosas y de recibir educación europea pueden encontrarse en las familias Bunge, Uriburu, Justo, Roca y en la mayoría de los hombres que participaron de la política y economía de la década de 1920, así como los que figuran en las listas de socios del Jockey Club, de la Sociedad Rural Argentina y del Círculo de Armas.

Recordemos que antes de la vida suntuosa de la clase alta de Buenos Aires, esta antiguamente habitaba la zona sur de la Plaza de Mayo de la ciudad (donde predominaban las casas de patios, también conocidas como “casas chorizo”); y que luego se trasladó al norte por causa de las enfermedades del sur (como la epidemia de cólera del año 1867 y fiebre amarilla de 1871). Por lo que las clases más pudientes de la época abandonaron el barrio sur (el más castigado por la epidemia) y construyeron su nuevo hábitat en el barrio norte.

A medida que se desplazaban hacia la zona norte de la calle Rivadavia, iban creando un nuevo paisaje arquitectónico con nuevos ambientes; construyendo sus mansiones, abandonando los antiguos estilos de vida en las “casonas coloniales españolas” o “casas patriarcales” que respondían a una organización familiar extensa. Estas antiguas casas de varios patios (casas chorizo), donde ocurrió – por ejemplo - la infancia de Victoria Ocampo, se transformaron luego en conventillos u hoteles al ser dejadas en el sur por estas familias adineradas, para irse a vivir al norte. Hasta 1880 aproximadamente, la casa patriarcal (casa chorizo), siguió siendo un modelo para la clase trabajadora (proletariado inmigrante) al mismo tiempo que la burguesía la abandonó, sostiene Rafael E. J. Iglesia en ***La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1900. Hechos y testimonios*** (1985).

Ya no serían las casas de una sola planta organizadas en torno a patios (antiguas casonas patriarcales, de herencia colonial), que estas clases mas altas poseían, el estilo dominante para sus nuevos hogares domésticos; sino las residencias de varias plantas, de organización compacta, realizadas con materiales importados y en estilos europeos (generalmente franceses) en franca aceptación de las pautas culturales de los países rectores que eran nuestros socios comerciales (ingleses en lo económico y franceses en lo arquitectónico, artístico y cultural).

En tanto, las casonas dejadas en el barrio sur, de varias habitaciones, que habían pertenecido a esta clase alta, pasarían a transformarse en los conventillos que alojarían a los inmigrantes europeos. El resto de la población de clase baja se asentaría en los barrios que crecían hacia el sur de la ciudad, hacia Boca y Barracas. En tanto la clase alta lo haría hacia Belgrano por el norte. Y las clase media hacia Flores por el oeste. Esto paulatinamente daría forma a la ciudad de Buenos Aires que se conserva, con sus variantes, bastante intacta hasta el presente. Su crecimiento se realiza con una acentuación de la estratificación social, también a nivel habitacional y urbano.

Los efectos de este re-acomodamiento (por causa del cólera y la fiebre amarilla) determino que se armara el escenario diferenciado y complejo de la vida privada de los sectores más acomodados según principios sucesivos de higiene, sofisticación, gracia, coquetería y frivolidad. Lo cual significaba que la higiene-doméstica, en principio, era parte del proyecto socio-económico de su época, como lo describió Jorge Salessi en ***Médicos, maleantes y maricas*** (1995).

La disciplina de la “higiene” se inscribía en el proyecto científico humanista de la salud (además del político, económico y cultural) que la generación de 1880 llevaba adelante. El agua corriente, un servicio que se inicia en 1887 para el caso de la ciudad de Rosario y que se desarrolla de forma desacompañada con el de cloacas representaba la entrada del moderno servicio que se mezclaba con la persistencia del método tradicional (dado que el consumo de agua de pozo todavía mantenía a ese bien como mercancía mediante la cual lucraba el aguatero o especulaba el encargado del conventillo, y algunos inquilinatos tenían un solo pozo de

agua donde debían abastecerse por medio de sogas y baldes y en muchos casos solo para beber y cocinar y si sobra algo para lavar ropa, etc.).

En 1870, en Buenos Aires el Ingeniero Bateman planificó el saneamiento de la ciudad. 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. En 1887 de un total de 36900 casas aproximadamente, 2500 no tenían agua y otras 26000 aproximadamente se surtían de aljibes o pozo y unas 8500 tenían instalada agua corriente (de las cuales 5800 estaban en la zona antigua, o zona sur y las restantes 2700 estaban en la zona nueva o zona norte). Para 1904 el 57% de las casas contaban con un servicio de agua corriente, un 40% tenía pozos mientras un 1,2% seguía con aljibes y aún quedaban algunos aguateros.

Entre 1892 y 1898 la Argentina buscaba atraer inmigrantes con la imagen de un país salubre, por lo que en 1892 la cantidad de casas provistas de agua corriente y dispositivos cloacales eficientes aumentó en 150% con respecto al número del año anterior, lo cual significó una verdadera revolución urbana en la ciudad de Buenos Aires. En 1910 la red cloacal ya estaba bastante extendida.

Pero igualmente debemos señalar que los pozos negros fueron centro de atención durante el período 1871-1914, en que se desarrollaron las tácticas político-higienistas, dado que se temía que fueran origen del mal que se comunicaba (cólera), de las aguas servidas al agua de pozo utilizada para beber.

Por lo que la separación del agua contaminada del agua potable sería un tema central para la época porque tenía mucha importancia para la salud e higiene (ya sea por el uso del agua para beber, preparar los alimentos, higienizarse y lavar la vajilla u otros enseres); pues en 1887 sólo el 14% de las viviendas de la ciudad de Buenos Aires contaba con agua potable distribuida por red, extendiéndose ésta a un 53% en 1910.

Si el período de estudio comienza en el año 1880, la casa moderna como dispositivo social tiene sus orígenes en 1870, argumenta Anahí Ballent en *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo III* (1999). Asimismo el hogar será un claro ejemplo de cómo se organizó la “modernidad”, combatiéndose a la “barbarie” e imponiendo dispositivos civilizatorios (de higiene doméstica gracias al buen uso del agua potable), como lo sostienen Fernando Devoto y Marta Madero en *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II* (1999).

También los adelantos tecnológicos - como la luz eléctrica - combinados con el estilismo de la cultura afrancesada de la época eran sinónimos de civilización y progreso. Ejemplos de las publicidades siguientes de la época ilustran estos conceptos.

También la zona norte empezaba a recibir mejoras en los servicios. Primero las grandes familias se trasladaron a la calle Florida y al barrio de la Merced, como señala Galarce, lo recuerda Victoria Ocampo y lo

memora Lucio V. Masilla. Historiando a la familia de los Anchorena, Sebrelli relata las mudanzas y las construcciones de los Palacios de los Anchorena, ubicados en la Plaza San Martín, verdaderos “hoteles particulares” inspirados en los palacios franceses de la época de Luis XV y Luis XVI explica J. Iglesia en ***La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1900. Hechos y testimonios*** (1985) con motivo de las 1º Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires organizada por el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

El imperialismo trajo a la Argentina de 1880 la arquitectura ecléctica y afrancesada de la alta burguesía porteña como lo explica Fabio Grementieri en ***Grandes Residencias de Buenos Aires. La influencia francesa*** (2006). Anteriormente a la arquitectura francesa se disponía de la denominada “casa chorizo” de patio lateral con cuartos en ristra (los que transformarían posteriormente en los conventillos); y la arquitectura que le seguiría posteriormente a la arquitectura ecléctica-afrancesada sería el modelo moderno de tipología “casa cajón”, sostiene Diego Armus en ***Un balance tentativo y dos interrogantes sobre la vivienda popular en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y comienzos del XX*** (1990).

Las residencias mezclaban estilos italianizantes y franceses. Por ejemplo, el presidente Julio Roca vivía en un *petit-hotel* neoclásico y su cuñado, el ex presidente Miguel Juárez Celman, en un palacete neorrenacentista a pocos pasos de aquel. Ernesto Bosch habitaba también en la vecindad y recibía asiduamente en su casa a sus invitados, con mucamos que vestían peluca, calzón corto, medias blancas y zapatos negros con hebillas plateadas.

En tanto la clase alta adoptó como formas de habitar: las mansiones, los palacios y/o palacetes y el *petit-hotel* (afrancesados), La clase obrera había adoptado: el conventillo, la vivienda unifamiliar de material precaria, la casilla de madera y chapa y el rancho.

A partir de 1880, las mansiones fueron una necesidad de la oligarquía y de la burguesía adinerada. A principios de siglo se distinguen claramente tres tipos: el *palacio*, con jardines al frente y al fondo, tal como se los veía en la avenida Alvear, el *hotel particuliére* en plena ciudad y por último el *petit hotel* (solución para economías más medidas).

Dentro de la ciudad, principalmente en el caso paradigmático de la ciudad de Buenos Aires entre 1880 y 1900, si la vivienda es cobijo, territorio de ciertas actividades, signo y símbolo, gasto; todo esto es arquitectura. En las viviendas opulentas, argumenta el autor, que todas esas funciones se pudieron cumplir sin retaceos, para que la misma sea considerada más o menos explícitamente como Arte de acuerdo con su función simbólica (mientras que en las viviendas de los pobres, el gasto mínimo sólo les había permitido acceder a un precario cobijo, las viviendas de la escasez sólo eran “construcciones”, pero no “el arte de la arquitectura”).

El modelo de arquitectura francesa que se impuso, poseía 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 buhardillas (detrás de la mansarda) con habitaciones de servicio.

Estas grandes casas (palacios y pequeños hoteles), ya ubicadas en zona norte, constaban de dos o tres niveles, con jardín al frente o junto a las medianeras y en la parte posterior. En la zona cercana a la calle estaban las salas, el comedor, a veces la biblioteca. Como la vida social había adquirido un gran desarrollo, la casa tenía espacios “particularizados” según el tipo de visita y la hora en que se recibía: cuartos espaciosos sólo para descansar, zona de recepción para las grandes reuniones o sala para tomar el té. En el primer piso estaban los dormitorios, con baño instalado, guardarropas y lencería.

Aparecen nuevas 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 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, etc. Estas nuevas “formas de habitar” requerían boato, ostentación, formalidad e individualidad; puede que esto sea una evidencia más (arquitectónica) del individualismo imperante en la época. Tal como la vida privada de la oligarquía lo necesitaba (basta recordar la vida de la niña Victoria Ocampo, que transcurría de institutriz en institutriz, de maestra de inglés, a maestro de piano y de ahí a maestra de francés y de español, y nuevamente de catecismo a cuantas otras actividades más; una vida llena de formalismos e individualismos).

Entonces 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” e “inaccesibles”.

Las mujeres se daban cita para la hora del té en el Plaza Hotel para celebrar el regreso de Europa de alguna amiga o en las frecuentes fiestas de beneficencia. Por su parte los hombres se encontraban en algún club masculino (en Buenos Aires los más importantes eran el Círculo de Armas, El Progreso y el Jockey Club). Todo esto lugares componían el ámbito de la elite que copiaba de Europa todo aquello que simbolizara bienestar y refinamiento. Este asemejarse, emular a Europa, constituía un modo de expresar la riqueza y el poder y sobre todo una manera de identificarse con “un mundo civilizado”. También debemos señalar que el ámbito de la elite excedía los límites de la ciudad, ya que incluía también las “quintas” y las “estancias”.

A principios del siglo XX la preferencia era construir las casas en áreas próximas a Retiro y Recoleta. El estilo predilecto, el clasicismo francés de los siglos XVII y XVIII, daba homogeneidad al barrio que va desde la Plaza Carlos Pellegrini hasta el palacio de Ernesto Bosch (hoy residencia del embajador de Estados Unidos). Estas casas ocupaban terrenos con jardines a la calle o hacia atrás, y estaban puestas por célebres decoradores franceses, especialmente Jansen; albergaban objetos de buena calidad. Había refinamiento en los detalles, no sólo en el decorado de los salones de recepción sino también en los apartamentos internos de los palacetes, con abundancia de baños y espaciosa cocinas.

Las familias elegantes no sólo edificaron palacios y *petit-hotels* en la ciudad de Buenos Aires, que les servían de residencia de invierno, sino que también levantaron lujosas casonas, villas o palacios, desde Olivos hasta el Tigre, en la cima de las barrancas, en medio de jardines, con vista a la costa del Río de la Plata. Esas quintas se utilizaban como lugares de recreo entre las visitas a la estancia y a Mar del Plata o para cambiar de aire en medio de la semana.

El Tigre también formaba parte de esa cadena de viviendas de la sociedad argentina. Se puso de moda y, de tal manera, fueron construidos el Tigre Hotel, donde se organizaban bailes benéficos para mantener el hospital local, y el Tigre Club, en el que funcionaba un casino con salas de juego. La gente joven fundó el Tigre Yacht Club y el Buenos Aires Rowing Club, así como hicieron lo propio las colectividades extranjeras, que no eran sólo entidades deportivas sino también sociales.

Con Buenos Aires convertida en capital (1880), se inicia el período en el cual la arquitectura y las Bellas Artes, el diseño urbano y el paisajismo, el mobiliario y la decoración interior, se transforman en patrimonio casi exclusivo de la influencia de Francia, que en éste, como en otros campos de la cultura, provoca la admiración de la dirigencia argentina. En coincidencia con el capitalismo liberal a escala internacional, y bajo la inspiración del positivismo, el cientificismo y la cosmopolitización de su sociedad, la Argentina crece a un ritmo acelerado y preciso de modelos consagrados para dar forma e imagen a ese desarrollo. Es así como asimila de manera inédita la irradiación de la cultura arquitectónica francesa que alcanza hacia 1900 el cenit de su prestigio y difusión mundial.

En el ámbito del urbanismo, con la apertura de la Avenida de Mayo, tan amplia como los mejores bulevares parisinos. El afán por mejorar el funcionamiento y la imagen de la capital, que crece inusitadamente, lleva a que las autoridades municipales contraten, hacia la época del Centenario al entonces director general de servicios de arquitectura de la ciudad de París; quien, en su corta estadía, prepara un plan de sistematización urbana sobre la base de una extensa red de bulevares y avenidas (concretado parcialmente con la apertura de las diagonales Norte y Sur).



Los casos de las viviendas construidas entre 1870 y 1911 en la ciudad de Buenos Aires es extensa. Como el “Palacio Alvear”, en Cerrito y Juncal, obra del arquitecto Juan Buschiazzo (demolido). Otras dos casas del mismo arquitecto: las de Carlos Casares Ocampo, en Arroyo y Cerrito y de María Unzué de Alvear, Avenida Alvear 29/85 (ambas demolidas). Otros palacios excepcionales como el de los Pereyra Iraola del arquitecto Ernesto Bunge (demolido). También la casa de la familia Barrenechea, en Avenida Callao y Vicente López y de la familia Legarreta, ambas del arquitecto Juan Buschiazzo (demolidas). El *Hôtel Particulier* de Antonio Lelor, hoy Circolo Italiano en Libertad 1270, proyectado por Alejandro Christophersen (1866-1946). Mas ejemplos lo conforman la expropiada de la familia Paz, hoy Círculo Militar, en Plaza San Martín; proyectado por el arquitecto Louis Sortais (1820-1876). El palacio Ortiz Basualdo (hoy embajada de Francia), en Arroyo y Cerrito, obra del arquitecto Pablo Pater. El palacio de la señora Inés Ortiz Basualdo de Peña sobre Plaza San Martín de Buenos Aires, obra del arquitecto Jules Dormal (demolido). El *Hôtel Privé* de la condesa de Sena, en Montevideo 1572. Buenos Aires, obra de los arquitectos Lanús y Hary (hoy demolido).

Las residencias de campo y casas-quintas como ser la casa de campo en la provincia de Buenos Aires de la familia Tornquist en Sierra de la Ventana, obra de C. Nordmann; y el casco de la estancia Huetel, de Carlos María Casares, obra del arquitecto Jacques Dunant. Las dos casas-quintas tradicionales como la residencia “El Talar” de la familia Pacheco Anchorena en General Pacheco en Tigre; y el Palacio Miraflores de la familia Ortiz Basualdo en el barrio de Flores. La villa Ortiz Basualdo en Mar del Plata, obra de los arquitectos Luis Dubois y Pablo Pater. Todos forman parte de esta larga lista de edificaciones dentro del estilo ecléctico.

Entre los palacios ubicados en la ciudad de Buenos Aires en 1930, es preciso mencionar el que perteneció a la familia Ortiz Basualdo, en Cerrito y Arroyo. En la manzana de Arenales, Esmeralda, Juncal y Basabilbaso, se destaca la propiedad de Mercedes Castellanos de Anchorena (hoy palacio San Martín, sede del Ministerio de Relaciones exteriores y Culto) casa correspondiente a la que fuera una de las familias más viejas y poderosas de la Argentina. Entre Esmeralda y Arenales, se encuentra la propiedad de Inés Ortiz Basualdo de Peña. Sobre Charcas, casi Florida, se localiza la propiedad de Ignacio Sánchez. El barrio de las residencias, ubicado hacia el norte de la ciudad, alrededor de la Plaza San Martín (hacia el norte a la Recoleta y la Avenida Alvear); aquí se alzaban las suntuosas moradas de los Alvear, Barcy Anchorena, Cobo, Cáseres, Unzué, Quintana y Pereyra. Por citar algunos ejemplos.

Algunos de estos ejemplos serán analizados a continuación.

• **MARCO TEÓRICO (Parte 2): Se analiza la evolución del paradigma de “civilización / barbarie” de la Generación de 1837 y su transformación en el paradigma de “salubre / insalubre” de la Generación de 1880.**

La dicotomía “Civilización - Barbarie” es propia de la existencia humana y de su evolución histórica <sup>72</sup>. La formulación de la antinomia tiene sus antecedentes en la propia historia de Occidente <sup>73</sup>. En plena época helenística surge la construcción de dos figuras: el civilizado y el bárbaro <sup>74</sup>. No obstante, el sentido de “bárbaro” no tenía unas connotaciones despectivas, sólo de distinción. La cristiandad medieval reelaboró la visión del bárbaro legada por la antigüedad clásica, envolviéndola con los enunciados propios de la cultura medieval. Para el siglo XVI Europa o más específicamente españoles y portugueses emplearon la compleja figura del bárbaro como clave de interpretación sobre los indios de América, con lo que se inicia el proceso de barbarización del negro y posteriormente del indio. El indio en algunos momentos fue visto como el “buen salvaje” viviendo en la simplicidad de la naturaleza, pero en otros fue considerado un ser presa de sus instintos, degradado y corrompido. El hombre americano fue, pues, construido como antítesis del hombre civilizado por excelencia, que era el europeo. Semejante polémica atraviesa la época colonial hasta desembocar en el período independiente.

<sup>72</sup> Dado que, la formulación de la antinomia “Civilización - Barbarie” tiene su antecedente en la propia historia de Occidente, fijando sus raíces en la época clásica. En plena época helenística surge la construcción de dos figuras: el civilizado y el bárbaro.

En cuanto a la aparición concreta de las palabras “barbarie” y “civilización”; en la antigua Grecia se dividía a Helenos de Bárbaros. Éstos eran llamados así por considerarse que no poseían el logos, entendido como principio ordenador, y el término con que eran designados (barbaroi) es de naturaleza onomatopéyica, ya que remedaba su balbuceo (“bar, bar”). Ello establece asimismo una relación de poder, ya que la el poseedor del logos era el dueño exclusivo de la verdad-palabra, dueño a la vez del poder que ha de afirmarla contra quien pretenda alterarla. El término en cuestión, durante el Imperio Romano, se hace extensivo a quienes no poseen la civitas, entendida fundamentalmente como el derecho. El bárbaro es, entonces, el que no posee Ley, y a la vez el Otro y el invasor (en el sentido más amplio de la palabra).

“Bárbaro” -que, por lo tanto, antecede a “barbarie”- puede rastrearse, en la Modernidad, catalogado como adjetivo en diccionarios franceses del siglo XVII. Es en el siglo XVIII cuando los Enciclopedistas galos distinguen a los pueblos “salvajes”, el estrato inferior de la humanidad, de los “bárbaros”, ubicados en un punto apenas superior pero sin que exista una clara diferenciación de los anteriores. Son los Enciclopedistas quienes crean el neologismo “barbariser”, de gran aceptación.

El término penetra en España -como en toda Europa- asimismo en el XVIII, relacionado con la Edad Media, lo pagano, lo invasor, la expresividad y la ingenuidad. Inmediatamente pasa a América, donde el jesuita Pedro Lozano (1697-1752) es quien usa por primera vez la palabra “barbarie” en castellano como sustantivo, notablemente, para definir la geografía americana.

Otra versión indica que previo a la llegada de la palabra a España, ya los vocablos franceses “barbarie” así como “sauvagerie” se utilizaban en Europa como antónimos de “civilisation”.

<sup>73</sup> Fernand Braudel (1902-1985), desde una óptica eurocentrista, rastreó los orígenes de ambos términos (civilización y barbarie), especificando que el concepto “civilización” aparece tardía y casi furtivamente en Francia en el siglo XVII. Fue fabricado a partir de las palabras “civilizado” y “civilizar” que existían desde hacía mucho tiempo y que eran frecuentemente utilizadas en el siglo XVI. Al cobrar sentido, civilización que se opone, *grosso modo*, a barbarie. Por un lado están los pueblos civilizados; por el otro, los pueblos salvajes, primitivos o bárbaros (Braudel, 1991: 12-13).

<sup>74</sup> “Como es conocido, “bárbaro” fue un término acuñado por los griegos para designar al extranjero, aquel que no pertenecía a la polis, definición que tuvo primeramente alcances políticos y más tarde culturales. “Bárbaros” fueron también, durante la Antigüedad tardía, las tribus invasoras que devastaron el Imperio Romano.” Svampa, Maristela. “Capítulo I: Las funciones de civilización y barbarie en Europa”, en: **El dilema argentino: Civilización o Barbarie**. Editorial El cielo por asalto. Buenos Aires. 1994. (pp. 17).

Adicionalmente, la cultura occidental ha necesitado de la exclusión del “Otro” (americano salvaje) como operación privilegiada para instituir el “Yo” (europeo civilizado). La autora revisionista, Maristella Svampa señala en *El dilema argentino: Civilización o Barbarie* (1994), a partir de una cita de Todorov que: “*Bárbaro es así un vocablo a través del cual no se define sino que se califica al Otro, estigmatizado (...)*”<sup>75</sup> Para Europa, la barbarie se hallaba “fuera”, aun cuando esta no hubiera alcanzado todavía un estado de perfectibilidad. El bárbaro debía ser neutralizado en su nocividad, si no podía ser educado o convertido a la civilización (incluso exterminado si era necesario). Por supuesto, el *Facundo* de Sarmiento es un libro de combate que tiene una clara vocación política progresista liberal (que quiere erradicar a los gauchos e indios), que va más allá de las dimensiones literarias del mito romántico (que encuentra atractivo al gaucho).

José Ingenieros en *El hombre mediocre*<sup>76</sup> escribió sobre el Sarmiento progresista, liberal y reformista. El pasado colonial, oscurantista y feudal es el enemigo a vencer, su tarea es ciclópea. La educación y la ciencia serían las herramientas del cambio. La “mediocridad” general, vista ésta como producto del medio geográfico y social eran los frenos a la evolución.

La tradición liberal conservadora, en la época de la fundación de la Argentina moderna, ocupó un lugar central en el marco de un proyecto de gobierno que tuvo una dimensión excluyente, porque implicaba la marginación y el llamado al exterminio de indígenas; pero al mismo tiempo tuvo una dimensión o vertiente integracionista (en su vinculación con ciertos ideales europeos de Progreso y civilización, por vía de la inmigración). De modo que “civilización / barbarie” se instaló como imagen fundacional en el dispositivo simbólico de la ideología liberal.

Es evidente que la fijación terminológica europea resultó el punto conclusivo de un largo proceso histórico de la construcción imaginaria de dos figuras: el civilizado y el bárbaro. Así, el tema de “civilización y barbarie” atraviesa toda la historia cultural de América Latina y hunde sus raíces en la misma acción del descubrimiento de América y el inicio de la Edad Moderna<sup>77</sup>: la acción civilizadora de los españoles con respecto a las poblaciones indígenas, que representaban la encarnación de la barbarie. Efectivamente, estos conceptos que en su conjunción encierran una problemática de múltiples niveles, cruza la historia y la cultura americanas desde el momento de la conquista.

Maristela Svampa nos recuerda que fue Fenimore Cooper (1789-1851) con sus dos novelas: *El último de los mohicanos* (1826) y *La pradera* (1827) quien influyó sobre D. F. Sarmiento (1811-1888). El conflicto que

---

<sup>75</sup> Svampa, M. Ibid. (pp. 19-20).

<sup>76</sup> Ingenieros, José. *El hombre mediocre*. Editorial Losada. Buenos Aires. 1960.

<sup>77</sup> “La palabra “civilización”, empleada por primera vez en 1757 por el marqués de Mirabeau, tuvo un lugar eminente entre las ideas-imágenes que han atravesado la época moderna. Prontamente, el vocablo designará algo más que un proceso creciente de refinamiento de las costumbres, para integrar dos acepciones. Por un lado, el concepto indicará el “movimiento” o proceso por el cual la humanidad había salido de la barbarie original, dirigiéndose por la vía del perfeccionamiento colectivo e ininterrumpido”. Svampa, M. Ibid. (pp. 17).

Cooper muestra entre Naturaleza (barbarie) y Sociedad (civilización), se establece a través del rescate del “buen salvaje” (aunque, por oposición, para Sarmiento no será “bueno” sino “malo”). En 1833, se traduce del inglés al español, al norteamericano F. Cooper, y Sarmiento en 1845 retomaría la imagen diádica con un alcance mucho más vasto. Cooper al oponer Civilización y Barbarie, es decir la vida de las ciudades (el espíritu de América sajona conquistadora del oeste); expresa la extinción de un género de vida salvaje frente a una civilización que extendía sus fronteras (hecho consumado). Importaba más el triunfo aplastante de la civilización que el lamento lanzado frente a la desaparición progresiva de las formas de vida agreste, de la inseguridad ante el orden. No es extraño que en la imagen del bárbaro se expresara el temor de la burguesía frente a la amenaza de disolución de un Nuevo Orden Mundial (frente al Antiguo Régimen), que ella había puesto en funcionamiento.

Así, hacia 1880, el esquema binario de “Civilización y Barbarie” (lenguaje de las polarizaciones) sería el símbolo de un discurso del Orden Liberal (de la organización nacional) y expresaba también la puesta en plaza de un principio de legitimación política, en nombre de ciertos valores como la Civilización y el Progreso europeo, asociados a la instalación del capitalismo. En tanto símbolo del proyecto de modernización (puertos, ferrocarriles, etc.), la fórmula vehiculizaba un principio social a través de la práctica de un ideal educador (civilizador). Pero también era el principio en nombre del cual se había eliminado o marginalizado a una parte de la población nativa. La larga historia socio-política del país que va desde 1880-1930 nos revela no sólo las crecientes insuficiencias del modelo civilizatorio, sino su reducción a una expresión mínima: en su dimensión excluyente, termina por mostrarse como un mecanismo de exclusión política con los inmigrantes. La época marca así la puesta en práctica del liberalismo-político (aunque sea una forma particular de entender la democracia) y del liberalismo-económico (capitalismo), de un proyecto hegemónico que encubría esencialmente una ideología de dominación de una clase oligárquico-aristocrática empeñada en la defensa de sus antiguos privilegios.

Cuando Sarmiento retoma el dilema en 1845, a diferencia de Cooper que veía el triunfo de la “civilización” sobre la conquista del “bárbaro” Oeste de Norte América; el autor argentino ve el triunfo del “bárbaro” Rosas sobre la “civilización” (Rosas dominó la política argentina de 1829 a 1852, representando el orden oligárquico-conservador de los estancieros, como principal representante de los intereses de los grandes latifundios dedicados a la explotación ganadera). La aristocracia conservadora (orden latifundista) se propagó al período 1880-1916, como lo explica Natalio Botana en *El orden Conservador*<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Botana, Natalio. *El Orden Conservador. La política argentina entre 1880 - 1916*. Sudamericana. Buenos Aires. 1977. Botana, historiador y politólogo, autor *El orden conservador, La tradición republicana* y otros célebres e ineludibles trabajos sobre la generación de 1880 y su papel fundacional del Estado moderno en la Argentina; observa esta marca de origen en la idea obsesiva de construir una nación homogénea sobre una serie de tensiones no resueltas. La Argentina se constituye como una sociedad plural, pero no en el mutuo reconocimiento de la diferencias. Durante todo el siglo XX, hasta 1983, estas semillas sembradas durante el régimen del orden conservador (1880-1930) van a germinar dando lugar a sucesivas experiencias autoritarias y búsquedas restauradoras.

En efecto, los conceptos fueron fijados en la tradición latinoamericana de forma antinómica por el prócer argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) en su polémico libro ***Civilización y Barbarie: vida de Juan Facundo Quiroga*** (1845). En él queda claramente establecido el conflicto entre la cultura europea y estadounidense consideradas culmen de la civilización opuesta a la cultura indígena americana (entendida como sinónimo de barbarie). La preferencia de Sarmiento fue a favor de la civilización occidental que estimó como modelo a imitar. En suma, Sarmiento apostó por lo moderno en contra de la tradición; por el hombre cultivado y letrado contra el bárbaro ignorante, por la idea occidental de civilización (ideología urbana) contra el localismo del espacio rural (ideología rural). Para una mayor profundización sobre esta temática se puede leer a José Luis Romero, quien desarrolla el tema de la ruralización de las ciudades en la época de Rosas, en ***Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos***<sup>79</sup>. También podemos leer a José Luis Romero en ***Buenos Aires: Historia de Cuatro Siglos. Vol II***<sup>80</sup>.

Dice el escritor peruano Luis Alberto Sanchez en su libro ***Nueva historia de la literatura americana***, que la fórmula "Civilización / Barbarie" de D. F. Sarmiento obtiene un éxito sin precedentes en América Latina: "***Con Facundo (...) se inicia otro capítulo de la cultura americana***"<sup>81</sup> Además, lo que tenía de particular la dicotomía sarmientina, y que por ello aventajaba a la dicotomía de Cooper (que solo es una autopsia sobre la muerte de la barbarie), es que Sarmiento no realiza una autopsia sino un diagnóstico superador enlazando a América a una empresa común Latinoamericana de unión de todos los pueblos contra la barbarie y a favor de la civilización. Estados Unidos ya había triunfado en esta guerra; tocábale ahora a la América española.

Svampa señala, sin negar las diferencias entre el norte y el sur que separaban a ambas partes del continente: "***(...), la imagen presentaba una gran eficacia simbólica, puesto que proporcionaba una historia común a ambas Américas; la lucha entre dos principios incompatibles restituía imaginariamente la unidad del continente***"<sup>82</sup>.

Para Svampa, el conflicto en el "Pensamiento Latinoamericano" de la época estaba en que el futuro era Europa y el modelo Estados Unidos; pues ellos eran la encarnación del Progreso, que se expresaba tanto en el desarrollo de la industria y el comercio, como en la consolidación de las instituciones republicanas. Por el contrario, el pasado, era América española e indígena, manifiesta en sus instituciones tiránicas, sus costumbres "bárbaras" y su desprecio por el Progreso. El pensamiento latinoamericano del siglo XIX vivió

---

<sup>79</sup> Romero, José Luis. "Campo y ciudad: la tensión entre dos ideologías", en: ***Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos***. Buenos Aires. CEAL. 1982.

<sup>80</sup> Romero, José Luis. "La ciudad burguesa" en ROMERO, José Luis y otro. ***Buenos Aires: Historia de Cuatro Siglos. Vol II***. Ed. Abril. Buenos Aires. 1983.

<sup>81</sup> Sanchez, Luis Alberto. ***Nueva historia de la literatura americana***. Editorial Guaraní. Paraguay. 1950. Op. Cit. (pp. 208).

<sup>82</sup> Svampa, M. "Capítulo II: Civilización y Barbarie en el siglo XIX Latinoamericano", en: ***El dilema argentino: Civilización o Barbarie***. Taurus. Buenos Aires. (pp. 33).

inmerso en esta tensión y el **Facundo** fue una enunciación de dicha situación social en las sociedades latinoamericanas (lo que nos unió a nivel Latinoamericano).

Dicho en otras palabras, la eficacia de la dicotomía “Civilización / Barbarie” se insertó como una imagen unificadora en el dispositivo simbólico de la construcción liberal, dentro de un proyecto general de modernización. Dicha imagen expresaba cabalmente las dos dimensiones del proyecto civilizatorio: la exclusionista (del indígena primero y del inmigrante luego) y la integradora (aunque sea a Europa). Si a la faceta exclusionista la llamamos “divisora” de la sociedad y a la integradora la llamamos “unificadora”; podemos resumir que fue la: **división de la unión latinoamericana** en lo que Nicolás Shumway en su texto **La invención de la Argentina** definió como: “(...) un combate monumental que enfrentó a las fuerzas de la civilización contra los poderes de la barbarie”<sup>83</sup> Hasta Alberdi, el más conciliador de la denominada Generación de 1837, cae con frecuencia en una retórica que “divide” en lugar de “unir”; por lo que, en un sentido real, la división sigue siendo el legado más influyente de esta generación de intelectuales.

Esta “unión bárbara” fue de alcances latinoamericanos dado que no solo encuentra a Rosas (en la versión nacional), sino a Artigas en Uruguay, entre otros: “De acuerdo con Sarmiento, todos los caudillos latinoamericanos a los que considera “bárbaros” (Rosas, el doctor Francia de Paraguay y Artigas, por ejemplo) provienen de la mezcla fatal de sangres latina e india (OC, XXXVII, 284-313)”<sup>84</sup> Por lo que Sarmiento, según Shumway, sugiere que el fracaso de la democracia en Hispanoamérica puede explicarse sólo tomando en cuenta la inadecuación de los pueblos latinos, especialmente cuando se los combina con los indios, para gobernarse a sí mismos.

La dicotomía “civilización / barbarie” de Sarmiento, se transformaría con los higienistas-positivistas (como José Ingenieros, Francisco Veyga, Emilio Coni, J. M. Ramos Mejía) en la dicotomía “salubre / insalubre”, sostiene Salessi <sup>85</sup> en su texto de 1995 llamado **Médicos, maleantes y maricas**, como una **evolución de la ideología unificadora de mayo**: “(...) los higienistas de 1894 (...), sirvió para justificar el avance de la higiene presentándola como los beneficios de una disciplina al servicio de fines humanistas superiores que continuaban la tradición de la ideología de mayo, la ideología unificadora” <sup>86</sup> Por tal razón, mas adelante analizaremos en mayor profundidad a este autor.

<sup>83</sup> Shumway, Nicolás. “La Generación de 1837, Parte I”, en **La invención de la Argentina. Historia de una idea**. Emecé. Buenos Aires. 2005. (pp. 135).

<sup>84</sup> Shumway. Ibid. (pp. 160).

<sup>85</sup> Jorge Salessi, argentino, es profesor de Literatura Latinoamericana del Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Pennsylvania. Vive en Estados Unidos desde 1976. Se doctoró en la Universidad de Yale en 1989 con una tesis sobre la narrativa de Eugenio Cambaceres. Ha publicado ensayos de crítica literaria y cultural sobre tango, sexualidad, nacionalismo, fotografía, simulación, travestismo y performance, identificación e identidad. Es editor de **Hispanic Review** y del **Journal of the History of Sexuality**.

<sup>86</sup> Salessi, Jorge. **Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)**. Editorial Beatriz Viterbo. Rosario. 1995. (pp. 41).

Maristela Svampa sostiene que: “*La imagen de una América conflictiva, en la cual civilización y barbarie disputan el dominio de la historia, recorre el pensamiento y la literatura latinoamericanos*”<sup>87</sup>. Así, en **La nueva novela hispanoamericana**, el escritor mexicano Carlos Fuentes sostiene que “Civilización y Barbarie” representa el conflicto, el drama “*de los primeros cien años de la novela y la sociedad latinoamericana*”<sup>88</sup>. Los ejes principales del pensamiento hispanoamericano del siglo XIX corresponden con la constitución de sus Estados nacionales y: “*El proceso de emancipación política había traído consigo las primeras escisiones (entre conservadores, republicanos, monarquistas, tradicionalistas), expresadas en las primeras dicotomías: Republicanismo / Catolicismo; Democracia / Absolutismo; Civilización / Barbarie. Para las minorías ilustradas de los distintos países, los tres dilemas presentados recubrían bajo etiquetas diferentes un mismo proceso: el combate del progreso en contra de la reacción*”<sup>89</sup>

Pero Shumway también coincide en decir: “*Los hombres del 37 describieron a su país en términos de oposiciones binarias. España contra Europa, campo contra ciudad, absolutismo español contra razón europea, razas oscuras contra rasas blancas, catolicismo de la Contrarreforma contra cristianismo ilustrado, hombre del interior contra hombre del litoral, educación escolástica contra educación técnica, y, como eslogan abarcador, Civilización contra Barbarie*”<sup>90</sup>

Los pensadores más salientes del siglo XIX acometieron la tarea de la emancipación social americana, repudiando la herencia que nos legó España, en los casos de: Saco en Cuba, Mora en México, Lastarria y Bilbao en Chile, Sarmiento, Echeverría y Alberdi en Argentina; los venezolanos Simón Rodríguez y Andrés Bello fueron los encargados de la conversión de la mentalidad colonial en mentalidad progresista. Todos ellos coincidían en el diagnóstico y eran conscientes de que una nueva etapa se abría ante sus ojos y que lo importante no sería ya tanto el triunfo de las armas sino el progreso de las ideas, el cambio en las costumbres y en las instituciones.

Aunque entre Alberdi y Sarmiento existía un debate, según Jorge Mayer en **El pensamiento vivo de Alberdi** (1984); Alberdi no aceptaba la rígida demarcación, ni la simplificación que ofrecía la dicotomía “Civilización o Barbarie”, porque: “*(...) Rosas no ha dominado con gauchos sino con la ciudad. (...), los hombres de Rosas fueron educados en las ciudades*”<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Svampa, M. Ibid (pp. 29).

<sup>88</sup> Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México. Joaquín Mortiz. 1969. (pp. 11-12).

<sup>89</sup> Svampa, M. Ibid. (pp. 30).

<sup>90</sup> Shumway, N. “La Generación de 1837, Parte II”, Ibid. (pp. 186).

<sup>91</sup> Mayer, Jorge. **El pensamiento vivo de Alberdi**. Buenos Aires. Losada. 1984. (pp. 51 y 130).

Alberdi se mostró poco paciente con las polaridades sarmientinas, y en una clara refutación de la famosa dualidad de Sarmiento en **Bases**<sup>92</sup> afirma que la única división real en la sociedad argentina corre entre “el hombre del litoral” (vale decir de la costa) y el “hombre de la tierra” (o sea, el del interior del país); argumento que destaca su interés principal en las relaciones entre Buenos Aires y las provincias.

Para John William Cooke, escritor de una serie de trabajos como: **La lucha por la liberación nacional**<sup>93</sup>, **Peronismo y revolución**<sup>94</sup>, **Quebrar los dogmas históricos**<sup>95</sup>, **Apuntes para la militancia**<sup>96</sup> y **Geopolítica Argentina**<sup>97</sup> entre otros textos; cuando vierte sus reflexiones entre la historia y la política y brinda su visión del pasado argentino: los pensadores D. F. Sarmiento (1811-1888), Juan B. Alberdi o Esteban Echeverría (1805-1851) son los primeros en construir el “mito de una Argentina dual”. La primera es una Argentina visible, urbana, moderna, cosmopolita, librecambista, representada por el puerto de Buenos Aires (usufructuarios de las rentas aduaneras). La otra, oculta, rural, tradicional, ligada al mercado interno y que se expresa en las provincias del interior del país (que impedida de acceder libremente al puerto levantará como bandera la libre navegación de los ríos).

A riesgo de ser reduccionistas, se puede señalar que Buenos Aires con Mitre, Anchorena, Obligado y Alsina fueron la expresión política de los primeros; en tanto, la Confederación con Urquiza (1801-1870), Derqui y Alberdi lo son de los segundos. Sarmiento a pesar de su encono nunca disimulado hacia la oligarquía<sup>98</sup> terrateniente conservadora porteña (“esa aristocracia con olor a bosta de vaca”) decide unirse a ella para poder así contar con la apoyatura social que necesitan sus proyectos<sup>99</sup>. Aunque la oligarquía terrateniente y los caudillos representaban y defendían los intereses de los ganaderos latifundistas (apoyados por grupos de gauchos, indios y mulatos que tanto odiaba Sarmiento).

Quizás el estanciero conservador Tomás Manuel Anchorena (1783-1847), primo de Juan Manuel de Rosas, fue el oligarca por excelencia, fiel representante de la burguesía terrateniente.

---

<sup>92</sup> Alberdi. **Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina**. Centro Editor de América latina. Buenos Aires. Año. 1979. (1° Edición 1852). (pp. 243).

<sup>93</sup> Cooke, J. W. **La lucha por la liberación nacional**. Editorial Granica. Buenos Aires. 1971.

<sup>94</sup> Cooke, J. W. **Peronismo y revolución**. Editorial Granica. Buenos Aires. 1973.

<sup>95</sup> Cooke, J. W. “Quebrar los dogmas históricos”, en: Revista **Crisis N° 23**. Buenos Aires. Marzo 1975.

<sup>96</sup> Cooke, J. W. **Apuntes para la militancia**. Editorial Schapire. Buenos Aires. 1973.

<sup>97</sup> Cooke, J. W. “Geopolítica Argentina”, en: **Cuadernos de Crisis**. Editorial del Noroeste. Buenos Aires. 1974.

<sup>98</sup> Sebrelli, Juan José: **Los Oligarcas, N° 55**. Centro Editor de América Latina. 1971.

<sup>99</sup> Desde 1880 el aumento de la riqueza consolida el poder económico de grupos que fueron naturalmente aptos para el dominio. Se confunde el poder económico con el político. La oligarquía tiene control económico pero es también político que se corrompe por varios motivos, es una clase gobernante con espíritu y conciencia de pertenecer a un estrato político superior. La oligarquía se da cuando un pequeño número de actores se apropia en los resortes fundamentales de poder sobre todo localizados en posiciones privilegiadas en la estratificación social.



Esta representación de una “Argentina dual” expresa las contradicciones entre dos formaciones: la entidad nación-pueblo y la entidad oligárquico-imperialista. La oligarquía aparece, tal como en otros autores revisionistas, como cómplice del imperialismo (los intereses imperialistas hallaban un aliado natural en esa oligarquía local). Así la oligarquía aparece como opuesta al pueblo y representa lo anti-nacional (aliada de los intereses imperialistas, alianza que se constituye en oposición a las masas). Para 1880, cuando las inmigraciones masivas arriben a la Argentina la “Argentina dual” quedaba conformada por:

A – Pueblo: proletariado-inmigrante.

B – Oligarquía: burguesía-nacional.

Para Leopoldo Zea en *El pensamiento latinoamericano*<sup>100</sup>, Europa era, sin lugar a dudas, para la élite letrada hispanoamericana, la encarnación de la civilización; en especial Inglaterra y Francia. Pero el modelo por antonomasia de los reformadores latinoamericanos fueron los Estados Unidos, en tanto país “nuevo” que había superado el estado de barbarie y conquistado el estado de civilización<sup>101</sup>. Para una mayor profundización sobre estos aspectos se puede leer a Leopoldo Zea en *Filosofía de la historia americana*<sup>102</sup>.

La antinomia sarmientiana, por un lado expresaba las aspiraciones de la clase burguesa argentina, y más ampliamente latinoamericana, en ascenso durante el siglo XIX. Y, por otro, la prevalencia de las ideas ilustradas y positivistas, que buscaban la consolidación de un status favorable a los intereses de la burguesía. La civilización, en estas latitudes del siglo XIX era privilegio de las clases “progresistas”, “ilustradas”; que resumían su programa en la necesidad de la educación, la libertad de comercio, la libre navegación de los ríos, la propulsión de la industria, las instituciones republicanas. Solo para algunos como Sarmiento y Alberdi, también lo serían la inmigración europea.

Así que por mucho que se acerque Sarmiento al irracionalismo romántico, en última instancia la visión que junto a toda la Generación de 1837 quiere imponer a la Argentina es racional y positivista. La herencia de la generación de 1837 fue que diagnosticaron con inagotable energía la “barbarie” del país de aquel momento, pensaron soluciones e hicieron todo lo posible para meter a la Argentina en los moldes “civilizados”. La

---

<sup>100</sup> Zea, Leopoldo. *El pensamiento latinoamericano*. México. Editorial Formaca. 1965.

<sup>101</sup> “En efecto, los Estados Unidos como modelo revelaban una historia muy diferente a la de los países hispanoamericanos: el primero era producto de una colonización que no había permitido la mezcla de razas, conservándose por lo tanto europeo y sajón, trayendo consigo las tradiciones de un pueblo, esto es, la dedicación a la industria y al comercio, y una vocación por la libertad transparentada en sus instituciones democráticas. Muy por el contrario, la otra América era hija de la violencia, producto de la conquista y del mestizaje: España había impuesto el despotismo en sus instituciones, la contrarreforma y la Inquisición que daban cuenta de su intolerancia; las razas se habían fusionado, aumentando con ello (por ejemplo, a los ojos de Sarmiento) el índice de degradación de los pueblos. A la oposición entre la imagen de la conquista y la de la colonización, entre el temple despótico del pueblo ibérico y el espíritu liberal del pueblo inglés, no podía sino sucederle la conclusión aplastante que separaba a ambas Américas, divorcio que presentaba a una como vocero del Progreso y a la otra como encarnación del retroceso” Svampa, M. Ibid. (pp. 31).

<sup>102</sup> Para este punto, véase Leopoldo Zea. *Filosofía de la historia americana*. México. FCE. 1978. Dicho texto ofrece una lectura distinta con respecto a otras interpretaciones clásicas acerca de la diferencia entre el modelo de la “conquista” y el de la “colonización”. La expresión ibérica de la conquista no persigue dominar al indígena sino más bien ayudarlo a realizar su propia humanidad. El otro modelo, el de Francia e Inglaterra, apunta a establecer un nuevo modo de esclavitud, que rechaza la humanidad de los otros.

Generación de 1837 explicó el fracaso nacional en términos de la tradición española, la raza y la mezcla racial (sugiriendo que la enfermedad o males del país eran el resultado del pasado, la tierra y la etnia).

Sarmiento concibió inicialmente su libro **Facundo** como un esquema para comprender la inestable estructura cultural de la Argentina sometida a la dictadura gaucha de Juan Manuel de Rosas, pero el libro desbordó esta intención acabando por convertirse en un análisis global de la propia naturaleza de América Latina y esta es la principal razón de análisis de lo que anteriormente llamamos **división de la unión Latinoamericana**. Lo que nos “une” incluso a otros pueblos de Latinoamérica (que atravesaron problemáticas similares a la Argentina) es el carácter de lo “distinto” (de sus razas mestizas o indo-afro-ibero-americano y sus culturas); porque fue un concepto comúnmente usado en otras naciones, el de “civilizados” versus “bárbaros”. Este concepto binómico que paradójicamente más que *unir* nos *dividió* [separó], como analizaremos mas adelante. Pues, o se era civilizado o bárbaro (una cosa u otra, pero no ambas). La Generación de 1837 levantó un marco ideológico a priori para un sistema político que excluiría, perseguiría, desposeería y a menudo mataría a los que eran racialmente distintos o inferiores (en términos del darwinismo social, una pseudociencia).

En 1887, por ejemplo, Eugenio Cambaceres (1843-1888) publicó en su novela **En la sangre**<sup>103</sup>, las ideas del darwinismo social e inadecuación racial como explicación de los problemas argentinos. Pero el adepto más importante de la metáfora de la enfermedad incurable sigue siendo Ezequiel Martínez Estrada, que en 1933 publicó **Radiografía de la pampa**<sup>104</sup>, libro en el que desarrolla de nuevas ideas sarmientinas de fallas congénitas en la tierra, la herencia cultural y la raza que predestinan a la Argentina al fracaso.

La clave radica en lo que Maristella Svampa señala: “...Sarmiento busca dar con la clave social de los problemas y convulsiones políticas que aquejan a los países latinoamericanos.”<sup>105</sup> Efectivamente, el dilema argentino conforma una matriz teórica y explicativa -Marco Teórico- de la problemática Latinoamericana. Adicionalmente, Svampa reafirma el concepto de la Argentina “dividida”.

Por lo que si América Latina se encontraba en la encrucijada de la barbarie indígena versus la civilización occidental (naturaleza contra cultura) o como Svampa lo llama: “... la disociación del “orden de la cultura en relación al orden natural””<sup>106</sup>. La civilización era la alternativa asociada a Europa y Estados Unidos, lo que conducía al desarrollo y al Progreso (los siglos XVII y XVIII asistirán al debate en torno a la noción de Progreso y en el siglo XIX la creencia integraría ya sin discusiones el universo mental de los hombres).

---

<sup>103</sup> Cambaceres, Eugenio. **En la sangre**. Editorial Imprenta Sud América. Buenos Aires. 1887.

<sup>104</sup> Ezequiel Martínez Estrada. **Radiografía de la pampa**. Editorial Hyspamerica. Buenos Aires. 1986. (1° Edición 1933).

<sup>105</sup> Svampa, Maristela. “Capítulo I: Las funciones de civilización y barbarie en Europa”, en: **El dilema argentino: Civilización o Barbarie**. Taurus. Buenos Aires. (pp. 10).

<sup>106</sup> Svampa, M. Ibid. (pp-18).

Generalizada y monopolizada por las Luces y la Razón (Ilustración), la noción fundaría también una filosofía de la historia que condensaría la creencia en la perfectibilidad humana.

Según Nicolás Shumway: “Para los unitarios, el federalismo [barbarie] (...) obstruía la Ilustración”<sup>107</sup>

Recordemos que el filósofo alemán Friedrich Engels (1820-1895) en su libro **El origen de la familia, la propiedad privada y el estado** (1884), siguiendo al antropólogo norteamericano Lewis Morgan (1818-1881) en **La sociedad antigua** (1877); había señalado los tres estados o niveles de la evolución humana: salvajismo, barbarie y civilización<sup>108</sup>.

En forma de ecuación matemática podemos escribir: Civilización = Progreso + Desarrollo. La civilización, como movimiento de la humanidad hacia un ideal de estado [nivel o estadio] superior al estado bárbaro, y el desarrollo de la filosofía del Progreso dará sustento a una ideología de la colonización. A fines del siglo XIX, el etnocentrismo sentará nuevas bases a la “misión civilizadora” (o acción educativa a desarrollar) sobre los pueblos juzgados menos evolucionados. Ciertamente la burguesía generadora de los distintos Estados nacionales había accedido al poder en nombre del Progreso que excluirá a la barbarie. La antinomia “civilización-barbarie” expresaba por un lado, las aspiraciones de la clase burguesa argentina, y más ampliamente latinoamericana, en ascenso durante el siglo XIX; por el otro, la prevalencia de las ideas ilustradas y positivistas que buscaban la consolidación de un status favorable a los intereses de la burguesía.

Así, el argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) escribe, desterrado en Chile, la serie de artículos publicados en 1845 en el diario **El Progreso** con el título de “*Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*”. Concibe este libro como un esquema para comprender la inestable estructura cultural y política de la Argentina sometida a la dictadura de Juan Manuel Rosas.

Partiendo de este objetivo inicial, establece un esquema sobre el cual se vertebra el total de la obra. Se trata de un doble sistema semántico tendiente por un lado, a la profundización y multiplicación de antagonismos: civilización versus barbarie, ciudad versus campo, unitarismo versus federalismo, frac versus poncho, europeos y estadounidenses versus indios, teatros versus pulperías...; y por el otro, a forzadas conexiones: el frac es civilización y el colorado es barbarie.

<sup>107</sup> Shumway, Nicolás. Ibid. (pp. 135).

<sup>108</sup> Prosiguió su trabajo con un estudio sobre la evolución de las sociedades humanas, plasmado en *La Sociedad Antigua* (1877), obra en la cual distingue tres estadios de evolución de la humanidad: *salvajismo, barbarie y civilización*.

Dentro de estos estadios se suceden 7 subestadios: Salvajismo, inferior (relacionado con la recolección), medio (Pesca y lenguaje) y alto (Arco y Flecha). Barbarie, baja (Cerámica), media (domesticación de animales y plantas en Europa y sistema de riego en América) y alto (relacionado con la tenencia de armas y herramientas metálicas). Civilización, racionada con el invento del alfabeto fonético y el uso de la escritura.

A pesar de su concepción claramente evolucionista, Morgan pensaba que en algunos aspectos los pueblos primitivos eran superiores a los civilizados, por sus formas colectivas de propiedad, su hermandad, sentido de comunidad y cooperación y concluía que podría existir en el futuro de la humanidad un nivel más de civilización más alto, al restablecerse la propiedad colectiva de los recursos fundamentales.

Para Maristella Svampa, esta dialéctica se puede resumir en que: *“...la sociedad presenta sus divisiones bajo la forma de antagonismos inconciliables. Sin embargo, otras oposiciones han tenido una centralidad innegable en el campo político argentino en diversas épocas: Unitarios / Federales, Centro / Interior,..., Pueblo / Oligarquía, Patria / Imperialismo, entre las más importantes...”*<sup>109</sup>

Si bien Sarmiento adhirió a los Unitarios, sin embargo nadie radiografió tan certeramente como él, la incapacidad y la soberbia de los Unitarios para entender y resolver los males de la época.

Sin embargo, hay sin duda un elemento que se impone a todos los otros como el verdadero generador de la barbarie en toda su extensión: la Naturaleza. Sarmiento reconoce el valor de la naturaleza americana como motivo de inspiración poética para el escritor nacional. Pero, a su vez, le atribuye a ésta el origen de todos los males de la Argentina y lo ejemplifica a través de la biografía del personaje paradigmático de Facundo Quiroga, quien resulta ser el producto engendrado por la Naturaleza y representa, al mismo tiempo, a Juan Manuel de Rosas. Partiendo de un ser originariamente sobresaliente, comparándolo en ocasiones con personaje de la talla del mismísimo César o Mahoma, responsabiliza al medio, la Pampa argentina, de su conversión a un personaje caracterizado por la barbarie. Se trata del gaucho que desembocará posteriormente en la figura del cuadillo. Se trata del mismísimo Rosas.

Según Sarmiento, el hombre tiene que adaptarse a la dura vida de la pampa, por lo que sufre una transformación tanto física como emocional. Sarmiento nos muestra que para sobrevivir, el hombre gaucho tiene que aprender de los animales, lo que indica una vuelta a la barbarie. El autor subraya que las inmensas distancias entre las comunidades de la pampa y las condiciones tan rurales y aisladas de la población contribuyen al fracaso del sistema político y educativo y, en efecto, a la barbarie inevitable de la gente. Esta dispersión se debe a la falta de todos los medios de la civilización y el progreso (ejemplo: urbanización, caminos, puentes, electricidad, etc.) que no pueden desenvolverse sino a condición de que los hombres estén reunidos en sociedades numerosas.

De este modo, gracias a la concentración urbana el ser humano puede acceder a una educación común, popular, democrática y relacionarse con los otros hombres, formar sus propias ideas y tomar decisiones políticas responsables. Para fomentar este tipo de individuo pensante había que educarlo en las modernas disciplinas del saber europeo: las ciencias, las humanidades, las artes, la literatura y la historia. Y así, crear la sociedad liberal que, en 1845, con el tirano Rosas en el poder no existía en Argentina. El proceso de civilización de la futura República Argentina requería a su vez de otro importantísimo factor: facilitar la inmigración europea para así poblar la vacía geografía argentina. Sin embargo, este proceso implicaba la

---

<sup>109</sup> Svampa, Maristela. *El dilema argentino: Civilización o Barbarie*. Taurus. Buenos Aires. (pp. 10).

aniquilación del indio, al que calificaba de salvaje y, por tanto, como una amenaza de volver al estado bárbaro sino se eliminaba de la faz argentina.

El gaucho, de enorme peso histórico, sería socialmente superado por el progreso. Quedaría como un representante de la nación primitiva y bárbara. El argentino del futuro sería un individuo civilizado, urbano, educado y trabajador. Este sueño, en 1845, cuando escribió el **Facundo** parecía muy lejano. Pocos años después, Sarmiento y sus compañeros de generación lo llevarían a la práctica, participando activamente en la vida política.

Un punto de inflexión en la historia argentina del siglo XIX es el gobierno de Juan Manuel de Rosas, en cuyo contexto se produce, en 1845 en Santiago de Chile, durante el exilio de Sarmiento, el **Facundo**, primero como publicación periódica y luego compilado en un libro. Sarmiento escribe condicionado por la institución social que se encarna, en este caso, en el poder de Rosas.

La figura del Restaurador [Rosas] sería referente ideológico ineludible de la literatura argentina del siglo XIX. Desde que Rosas aparece en el panorama político, hacia 1820, su figura se incrusta en todas las corrientes de opinión, afecta en diversos planos la sensibilidad colectiva y se vuelve materia polémica inagotable. Su propio tiempo y la posteridad han dado a su silueta contornos casi fabulosos.

El principal texto generado por el rosismo es, sin lugar a dudas, el **Facundo**. Texto sin género en el que se lo pueda clasificar, biografía de Quiroga, pero también autobiografía literaria del propio Sarmiento, ensayo, novela -incluso, fue considerado como novela histórica, estudio sociológico y antropológico, panfleto (esta denominación es del propio Sarmiento), por debajo de todas estas taxonomías se cuela irreparablemente la figura de Rosas. En una de las tantas lecturas posibles, **Facundo** es la condena del gobierno rosista.

El **Facundo** no es el primer texto que hace explícita en la Argentina la antinomia civilización-barbarie, pero es a todas luces el que la consolida de una vez y para siempre. Sin embargo, desde el mismo y célebre comienzo de su "Introducción": "*¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte...*", Sarmiento deja entrever su fascinación por la figura de Quiroga, así como en el Capítulo I, "Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra", deja caer su no menos conocida sentencia: "*El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión*", para enseguida extenderse sobre un tópico de la literatura nacional de la época: el desierto.

Sarmiento no duda en atribuir la barbarie tanto al desierto y la campaña como al poblador de ésta, el gaucho - en cuanto al habitante del primero, el indio, resulta significativa su casi completa omisión; para el autor, el aborigen casi no cuenta-, así como a la urbe que se ha quedado detenida en el tiempo, la ciudad de Córdoba, que aún representa los ideales colonialistas españoles, manifestados principalmente en su religiosidad. La

civilización es la ciudad de Buenos Aires, el puerto que, cuando los ríos hasta el momento desaprovechados se avengan a la navegación comercial, cobrará todo su empuje. Buenos Aires es, a la vez, la única posibilidad de reflejarse en Europa, y tanto ésta como, en menor medida, Estados Unidos, son el modelo de civilización que debe imponerse por la razón o por la fuerza.

La ciudad, en especial la “cultura Buenos Aires”, fue sin discusión considerada por Sarmiento el asiento propio de la civilización, depositaria de orden y progreso; heredera del cosmopolitanismo europeo y escenario inseparable de los hombres civilizados. La ciudad era la muralla que detenía la embestida del campo. En el espacio rural se encontraban los instintos del bárbaro, el gaucho y el indio.

Pero el **Facundo** comienza con una situación paradójica: la cultura Buenos Aires está en poder de Rosas, el dictador. La admiración de Sarmiento por el gobierno de Rosas, se basa en que ha logrado la paradoja de ser “hijo de la cultura Buenos Aires, sin serlo él” y trastocar los espacios de la civilización y la barbarie. Ésta ya no está solamente en el desierto y en el campo, sino en el corazón mismo de la civilización -el espíritu de la campaña ha ocupado la ciudad-, y esta paradoja, que amenaza con disolver la célebre dicotomía, guía a Sarmiento.

**Facundo** es, para Sarmiento, encarnación de la barbarie en tanto fuerza natural no reprimida. En varios pasajes del libro, lo presenta como la esencia originaria de la tierra en su carácter salvaje, y se cuida muy bien de distinguirla de la deliberación con que Rosas hace el mal.

Sarmiento, sin embargo, triunfa en otro plano de la institución imaginaria de la sociedad: con el **Facundo** y su impronta europeísta sienta las bases del período hegemónico del liberalismo en la Argentina, que se consolidará con la Generación de 1880<sup>110</sup>.

Los hombres de la Generación de 1880, abogaron por los cánones positivistas del lema de Augusto Comte de “orden y progreso”; la interpretación dominante de los términos entendía el *progreso* como crecimiento económico y modernización, y el *orden* como la fijación de las condiciones de tranquilidad en las cuales debía encontrarse el pueblo para permitir la proyección del progreso sin pausa (mantener el statu quo).

De acuerdo al modelo ilustrado, los gauchos y aborígenes eran “Bárbaros”, personas incultas incapaces de apreciar las ventajas de una vida social fundadas sobre los principios liberales que garantizaban el camino hacia el *progreso*. Sostenían por ello la necesidad de eliminar la *barbarie* (mediante el *orden*) y afianzar la *civilización* trayendo población europea (para entrar en las vías del *progreso*). Bajo tal orientación los conceptos de “civilización” y “barbarie” nunca llegaron a ser criticados a fondo para constatar si respondían

---

<sup>110</sup> Saenz, Jimena. “Los argentinos en Europa: Los hombres del ‘80”, en Revista **Todo es Historia**, Nº 64. Agosto 1972.

auténticamente a la problemática de la **identidad que unía a la cultura latinoamericana**. Fueron aceptados como inevitablemente alternativas a ser resuelta por el camino de la elección de uno de ellos.

Otra explicación podría poner de relieve el rol de la obra de predecir el camino de desarrollo que Argentina seguiría en vida de Sarmiento. Es decir, él predijo la inevitable desaparición del gaucho, el desplazamiento del liderazgo del caudillo en las provincias del interior y el eventual ascenso del liberalismo -en su variante "dependiente"- al estatus de doctrina oficial de los círculos gobernantes de su país. Desde este punto de vista, puede argumentarse que mientras que **Facundo** era deficiente en retratar objetivamente el pasado histórico, fue totalmente exitoso en capturar -en su lectura "profunda" de- la historia del futuro del país. De acuerdo con esta lectura ontogenética, el "realismo" de Sarmiento se vinculaba con el futuro que proféticamente él previó para su país, y no en relación con su interpretación de hechos pasados; estaba en relación con los ideales y expectativas de su lector "civilizado" o burgués, y no con los valores de sus campesinos "bárbaros" del interior.

**Facundo** es, pues, un caso peculiar de dos imaginarios discursivos. Uno, el que -no sin reservas- podríamos llamar "literario", en el que las categorías de civilización y barbarie llegan a confundirse en la trama de la escritura, y, por ende, en el propio sujeto de la enunciación, que oscila entre el "yo" y el "Otro". Otro, el de la institución imaginaria de la sociedad, que finalmente triunfa en base a la aplicación práctica de la misma antinomia, a través de la desaparición del gaucho y la política de exterminio del indio. Se trata, sin duda, del libro fundacional de la mitad de la historia de la nación argentina.

Para discutir en un marco mas amplio que el meramente nacional y reflexionar hacia un perspectiva Latinoamericana, considera Carlos Giordano en **Civilización y barbarie: una dialéctica inmóvil** que el **Facundo** es uno de los textos más ambiguos y singulares que hayan sido jamás escritos en Latinoamérica; estableciendo una comparación de ese libro con uno aparecido en 1953: **Los pasos perdidos**, del cubano Alejo Carpentier.

**Civilización y barbarie / Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina**, se lee en el frontispicio de la primera edición del libro de Sarmiento; **Facundo / o civilización y barbarie en las pampas argentinas** es el título de la cuarta edición de 1874 <sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> **Facundo** apareció primero como folletín, en mayo y junio de 1845, en el diario **El progreso** de Santiago de Chile. Cf: Alberto Palcos, **El Facundo**, Edit. Elevación, Bs. As., 1945; p. 89. La primera edición en volumen es del mes de julio de 1845, Imprenta del Progreso, Santiago de Chile. La segunda edición es de 1851, también en Santiago de Chile, Imprenta Belín. Esta segunda edición conserva el mismo título de la primera, pero suprime la "Introducción" y los dos últimos capítulos. La tercera edición es de 1868, Appleton, New York. Reproduce el texto mutilado de la segunda, pero cambia el título de la obra: **Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas**. La cuarta edición aparece en 1874, en París, Librería Hachette. Conserva el título de la tercera edición, pero restablece la "Introducción" y los dos últimos capítulos que en la segunda se habían suprimido. El tomo VII de las **Obras** de Sarmiento, donde se incluye **Facundo**, aparecerá en 1889, un año después de la muerte de su autor.

Los frontispicios de la traducción francesa de 1853 y de la inglesa de 1868, aún cuando modifican sensiblemente el título de la obra, mantienen de todos modos las palabras **civilización y barbarie**<sup>112</sup>. Obra de título cambiante, incluso en vida del propio autor (Sarmiento muere en 1888), la historia literaria terminará por llamarla simplemente **Facundo**, privilegiando así su contenido menos importante, es decir la biografía de un oscuro caudillo provincial en las épocas de las guerras civiles.

Nos encontramos, pues, ante un primer problema cuya solución, en un sentido o en otro, condicionará necesariamente la diferencia de su posible uso crítico. Se trata del problema de su clasificación en un determinado género textual o, cuanto menos, en un preciso connubio de géneros diversos. La primera respuesta que se nos impone es que esta obra no es literaria, y aquí podemos dejar aparte la discusión acerca de si la biografía pertenece o no a la literatura, visto que en este caso la vida de Juan Facundo Quiroga no es sino una excusa para el análisis de una determinada situación social e histórica. En consecuencia, nos encontraríamos frente a un texto de historia, o más exactamente de antropología social, desde el momento que el discurso es, por una parte, causal, mientras por la otra intenta la formulación de una tipología.

Ahora bien, todo este análisis se fundamenta en una única y radical oposición dialéctica: la oposición entre los conceptos de *civilización y barbarie*.

En un primer momento, el uso de los conceptos de *civilización y barbarie* aparece como intencionalmente denotativo. Sarmiento considera bárbara a la España intolerante y reaccionaria cuya herencia, en este sentido, pesa todavía sobre los nuevos países que antes habían constituido sus colonias. En segundo lugar, la barbarie se torna más grave en América a causa de las particulares condiciones geográficas y de la escasa densidad demográfica del continente.

Por el contrario, el mundo liberal-capitalista representa, con su progreso técnico y material y con sus instituciones democráticas y parlamentarias, la civilización.

La barbarie es el caos improductivo mientras la civilización representa el orden productivo; y sólo este último es capaz de garantizar a los individuos la libertad y el bienestar que exige el pleno desarrollo de la condición humana.

La oposición *campo-ciudad*, que predomina en la estructuración del análisis de Sarmiento, no sería otra cosa, que la consecuencia de la oposición básica civilización-barbarie. Los conceptos de ciudad y de campo

---

<sup>112</sup> La primera traducción francesa, Arthus Bertrand Editeur, París, lleva como título: *Civilisation et barbarie. Moeurs, coutumes, caractères des peuples argentins. Facundo Quiroga et Aldao*. La primera traducción inglesa, Hurd and Houghton, New York, lleva como título: *Life in the Argentine Republic in the Days of the Tyrants; or Civilization and Barbarism*.



constituirían únicamente una suerte de reducción operativa; al igual que toda una serie de oposiciones secundarias que el texto propone y que no serían sino simples variantes.

En todo caso, sería más oportuno recordar que el **Facundo** fue concebido para atacar a Rosas, el tirano que gobernaba Argentina; luego, para ofrecer una especie de programa ideológico unificador a los antirosistas en el exilio (los cuales, como sucede con harta frecuencia en estos casos, estaban divididos en grupos inconciliables) y finalmente su objetivo era dar fuerza a la posición del mismo Sarmiento en Chile que se veía amenazada por el arribo inminente de una misión diplomática del gobierno argentino.

La relación entre el concepto de barbarie y su tipo humano, el gaucho, se torna metafórica; todo esto, en el marco de una prédica programática, cuya condición previa y necesaria es la inexorable extirpación de la barbarie, para permitir el acceso del país al deseable ámbito de la civilización occidental.

Si aceptamos esta hipótesis, deberemos aceptar igualmente su consecuencia más importante, esto es que la oposición dialéctica entre los conceptos de civilización y barbarie es, también, de carácter metafórico. Circunstancia que explicaría, por lo demás, la sorprendente vitalidad del **Facundo** en el proceso de la literatura hispanoamericana.

En **Los pasos perdidos**, Carpentier reproduce -cien años después- la exacta oposición dialéctica de Sarmiento de "civilización" y "barbarie" (donde la supuesta barbarie será lo mejor que puede sucederle al individuo) <sup>113</sup>. Podríamos intentar una primera y modesta conclusión: las nociones de civilización y barbarie -tanto en el caso de Sarmiento como en el de Carpentier- constituyen, prevalentemente metáforas.

Nicolás Shumway reflexiona sobre la ficción latinoamericana, uniendo a Sarmiento, Carpentier y García Márquez diciendo que: *"Pero más que original, **Facundo** es profético, pues anticipa los aspectos más*

---

<sup>113</sup> **Los pasos perdidos**, novela del cubano Alejo Carpentier (1904-1980), fue publicada en México, en 1953. Nos encontramos ahora ante una novela, pero se trata de una novela organizada alrededor de una sólida, si bien a veces demasiado visible, estructura teórica.

En esta obra es el mundo occidental, con su total alienación y su esencial falta de autenticidad, lo que constituye la barbarie improductiva, mientras el viaje por una América meridional, recóndita e incontaminada, representa el contacto con una forma de civilización auténticamente humana, que se considera incluso como redentora.

El hecho que la civilización de Sarmiento sea para Carpentier refinada barbarie, y la barbarie un ambicionado retorno a la cultura genuina, no modifica en absoluto la reiteración de la idéntica oposición dialéctica entre ambos conceptos.

Por otra parte, visto que **Los pasos perdidos** es una obra literaria, la cualidad metafórica de ese viaje (que en su realización no tiene otro objetivo que el de revelar el carácter definitivamente opuesto de los dos mundos comparados) resulta perfectamente legítima. Para Carpentier, en el momento en que el protagonista de su novela logrará adentrarse en la cultura de aquella América edénica a través de las vicisitudes de un viaje (entre las cuales la más importante será una nueva relación amorosa), sentirá de inmediato el deseo irresistible de comunicar su experiencia.

Considerando que se trata de un músico, imaginará una vasta composición destinada a expresar su descubrimiento, el estado de gracia alcanzado. Pero hete aquí que las técnicas y los medios expresivos a los que deberá encomendarse no son otra cosa que los elaborados productos de aquella barbarie renegada; así como aquella barbarie es el único destinatario posible del mensaje. De esa forma, la comunicación no sólo se transforma en una especie de traición hacia esa particular cultura sino, lo que es más importante, terminará por implicar su pérdida ineluctable. Y, de hecho, el protagonista al regresar a la ciudad en busca del papel donde transcribir su partitura perderá la mujer amada y, al mismo tiempo, todo aquel mundo nuevo que ella representaba. Ni siquiera existe la seguridad de que le sea concedido reencontrar, una segunda vez, el recóndito sendero que conducía a aquellos parajes.

Nos encontramos nuevamente de frente a una situación insoluble. Y aun cuando Carpentier no imagine la eliminación de ninguno de los contrarios, es obvio que el más precioso de ellos puede ser preservado solamente en un silencio y en un secreto imposible. Algo similar nos propone Borges en **El elogio de la sombra**: un investigador alcanza la comprensión del secreto de una cultura indígena, al cabo de una larga permanencia en las praderas; una vez alcanzado, renuncia a cualquier publicación y se limita a vivir esa auténtica forma de conocimiento.

*distintivos de la ficción latinoamericana contemporánea: como lo hace **Cien años de soledad** de García Márquez, **Facundo** abruma al lector con una vertiginosa abundancia de detalles a través de los cuales el autor pinta en anchas pinceladas el retrato de todo un pueblo; como en **Los pasos perdidos** y **El siglo de las luces** de Carpentier, **Facundo** describe marcos temporales sincrónicos que coexisten en la vida primitiva de las pampas, el escolasticismo colonial de Córdoba y las pretensiones europeizantes de Buenos Aires, que siempre se ha considerado la París sudamericana; (...), la principal ficción orientadora: traer Europa al Cono Sur”<sup>114</sup>*

En este sentido, el novelista Carpentier se comporta desde la literatura como los historiadores revisionistas argentinos; quienes exaltan y valoran positivamente la denominada “barbarie”. Aquello que hasta entonces los grupos dirigentes calificaban como “bárbaro”, es reinterpretado por el revisionismo como la auténtica “civilización”. Por lo que para la autora revisionista Maristela Svampa en **El dilema argentino: civilización o barbarie** (1994), la dicotomía “civilización / barbarie” fue una imagen que legitimó el accionar de la oligarquía liberal para así justificar su trayectoria política. Pues, los autores revisionistas interpretan que la defensa de la civilización no es más que la defensa de lo extranjero. De modo análogo a Svampa, Jorge Sábato en **La clase dominante en la Argentina Moderna. Formación y características** (1991), sostiene que la verdadera élite gobernante de la Argentina del siglo XIX se encontraba en Europa; dado que ella gobernaba (en silencio y en la sombra) los destinos de la élite nacional (hipótesis interesante para un autor no revisionista como Sábato).

Sábato no pudo tampoco sustraerse al genio sanjuanino, lo rescata de lo que para él es un iluminismo científicista y considera que junto con Alberdi encarnará el tipo de intelectual contradictorio, visionario e incomprendido.

Maristela Svampa destaca el hecho de que los historiadores revisionistas hayan conservado el esquema sarmientino de “civilización / barbarie” (fórmula del programa liberal) para sostener la lectura del pasado. Aunque le hayan dado un valor positivo a la “barbarie” (Rosas). Señala además, que cuando los revisionistas invocan el nombre de sus enemigos (la civilización liberal), en realidad no intentan romper la línea tradicional de lecturas, sino penetrar en ella (para invertir el valor negativo de la “barbarie” y llevarlo a un valor positivo).

Otro autor revisionista como Arturo Jauretche en el **Manual de Zonceras Argentinas** (1968)<sup>115</sup>, combativo de la “historia oficial” (que para él era una historia falsificada), orquestada por la intelectualidad liberal para llevar a cabo su proyecto de nación; sostiene que la dicotomía sarmientina de “civilización / barbarie” es para él la zoncera madre de todas las zonceras (en términos marxistas, Jauretche encuentra en la dicotomía la

<sup>114</sup> Shumway, Nicolás. “La Generación de 1837, Parte II”. Ibid. (pps. 182-185).

<sup>115</sup> Jauretche, Arturo. **Manual de Zonceras Argentinas**. Buenos Aires. Editorial A. Peña Lillo. 1973.

confluencia de las distintas ideologías que conforman la superestructura colonial). Esto remite a afirmar que las hipótesis de Sábato serían válidas (colonialismo cultural de la élite europea sobre la élite nacional). En definitiva, la oposición “civilización / barbarie” es el resultado, para Jauretche, de la fantasía de un narrador extraordinario (como lo calificaba a Sarmiento); el sanjuanino era una especie de escritor de gran imaginación como el francés Julio Verne. Igualmente, Jauretche sostiene que Sarmiento comprometió su pluma con la Patria y allí radica su importancia y trascendencia dentro de la historia de la cultura argentina.

Para otro revisionista como el historiador Adolfo Saldías, las conductas bárbaras correspondían a una oligarquía que desde el comienzo tenía una inclinación extranjerizante (idea que coincide con Sábato). En tanto los ideales de la civilización, invocados por la oligarquía, se acompañaban de otros ideales como la Democracia, Libertad y Progreso; la denominada “civilización” no era más que la valoración de lo importado, lo extranjero (Revolución Francesa), en desmedro de lo autóctono. Por lo que “bárbaro” era el calificativo del que se valía la oligarquía para inhabilitar al pueblo (las masas). Por lo cual el revisionismo muestra que el pensamiento de la oligarquía puede resumirse en frases de Sarmiento tales como *“hay que regar el suelo argentino con sangre de gaucho que es lo único humano que tienen”*<sup>116</sup> o de Alberdi sosteniendo que *“cien años de civilización no harán del gaucho un buen obrero inglés”*<sup>117</sup>

Pero para Sarmiento la “barbarie” (aunque le producía fascinación sin gozo); más que una madre naturaleza perdida a la que volver (como Carpentier deseaba), la naturaleza debía ser superada si la Argentina y su gente quería llegar al estadio más avanzado de la evolución denominado “civilización”.

¿Cómo llegar al nivel de la civilización, entonces, si estábamos inmersos en la tradición española y la inadecuación racial? La solución era la inmigración. Rivadavia ya había abogado por ella como solución para los problemas argentinos, y Alberdi la mencionaba en su ***Fragmento preliminar al estudio del derecho*** (1835). Pero Sarmiento fue quien lo gritó más fuerte<sup>118</sup>.

Finalmente debemos discutir la evolución dialéctica de los conceptos de “civilización” y “barbarie” en el texto de Esteban Echeverría: ***El Matadero*** (1871). Se plantea que el paradigma “salubre” e “insalubre” de Echeverría, se puede considerar como la evolución del paradigma de “civilización” y “barbarie” de Domingo Faustino Sarmiento en su texto: ***Facundo*** (1845). En este texto de Esteban Echeverría, se connotó la barbarie como sodomítica en los corrales de ganado vacuno, donde se confundieron promiscuamente la muerte y los cuerpos de personas y animales de género dudoso.

---

<sup>116</sup> Cooke, J. W. “Quebrar los dogmas históricos”, en Revista ***Crisis N° 23***. Buenos Aires. Marzo 1975. (pp. 20).

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> “Pero nadie propuso la inmigración con más vigor que Sarmiento, en las páginas finales de ***Facundo***, donde declara que “el elemento principal del orden y moralización que la República Argentina cuenta hoy, es la inmigración europea” (159).” Shumway, Nicolás. “La Generación de 1837; Parte II”. Ibid. (pp. 165).

Sostiene Salessi: *“El Matadero, el texto escrito en 1839 que hoy es leído como una –acaso la primera- obra de la literatura argentina. Pero en 1871 cuando fue publicado por primera vez por J. m. Gutiérrez, quien articuló la generación del 37 y la lucha contra Rosas con la generación de la reorganización nacional [generación de 1880] y la lucha contra la enfermedad, El Matadero sirvió de documento histórico, bisagra entre la concepción del espacio de procesamiento de la carne identificado con la barbarie y el mismo espacio identificado con la enfermedad y la homosexualidad. Con El matadero de Echeverría quedaron articulados en 1871 nociones de barbarie, sodomía e insalubridad (...) Esa confusión o mezcla que en el texto de Echeverría significaba barbarie, en 1871 significó también insalubridad. Al ser publicado en 1871 El Matadero permitió articular y separar dos grandes paradigmas de análisis de la cultura argentina de la segunda mitad del siglo diecinueve: civilización/barbarie y salubre/insalubre.”*<sup>119</sup>

Aquí radica la clave, escrita por Salessi, para comprender la evolución de la civilización en salubridad y de la barbarie en insalubridad. Esto conforma una bisagra de la historia de la cultura y la literatura argentina.

En tanto “lo salubre” es identificado con lo “civilizado”, “lo insalubre” está relacionado con la “barbarie”, según Jorge Salessi.

Efectivamente: *“Fue entonces cuando el higienismo y su modelo de análisis de lo salubre / insalubre, (...), reemplazó el modelo de análisis anterior [de civilización / barbarie]. Civilización y barbarie fue sin duda un modelo de análisis persistente, pero aquí sugiero que los principios teóricos, metáforas y formas de representación del higienismo sirvieron mejor que el modelo sarmientino (...), fue una de las disciplinas claves del proyecto argentino de modernización del período 1870-1900.*

*En Facundo, al concebir el territorio y la cultura argentinas envueltos en una lucha entre civilización y barbarie, la mirada protomédica de Sarmiento vio una inmensa anatomía enferma”*<sup>120</sup>

Donde los tres (3) males o enfermedades del país eran: la tierra (extensa), la tradición española (arcaica) y la raza americana (indígenas mezclados con gauchos).

De aquí que Salessi sostiene que desde la visión unitaria, los federales (como Urquiza) eran perversos sodomitas y matarifes (carniceros) y los federales sostenían que los unitarios eran afeminados (maricones). Otros autores coinciden con esta visión de Salessi de los unitarios como “amanerados” (aunque mas propiamente deberían ser definidos como “afrancesados”, dado que Francia era la capital cultural del mundo

---

<sup>119</sup> Salessi, Jorge. Ibid. (pps. 55-56).

<sup>120</sup> Salessi, Jorge. Ibid. (pp. 14).

de la época), como sostiene Nicolás Shumway <sup>121</sup>. En efecto, Sarmiento criticaba a los unitarios porteños por imitar ciegamente las costumbres europeas y lamentaba una y otra vez de que Buenos Aires, pese a su fachada europea cuidadosamente esculpida por los rivadavianos, haya aceptado la Ley Bárbara de Rosas. Paradójicamente, Sarmiento en la vida pública (muy distinta a su vida literaria) busco la europeización (afrancesada incluso, que tanto criticaba) <sup>122</sup>. Pero para Alberdi en **Bases** (1852), que discute con Sarmiento su modelo dicotómico, también no hay para él una América digna del mundo aparte de la europeizada <sup>123</sup>. Paradójico es que Alberdi igualmente afirmara que la población peculiar de la Argentina (los gauchos), su gobierno (los caudillos) y su herencia (la España colonial) eran los únicos puntos de partida posible para construir un país.

En efecto, aunque Sarmiento y Alberdi criticaron a los unitarios por su servil imitación de Europa, en gran medida ellos cayeron en la misma trampa en los textos: **Facundo** (1845) y **Bases** (1852) su admiración por lo europeo era demasiado grande para que hubieran podido evitarla. Echeverría se les sumaba, con una idea análoga, en **Dogma** (1846).

Aunque Echeverría, Alberdi y Sarmiento encontraron mucho que criticar en Europa y los Estados Unidos, cuando llegó el momento de dar sustancia a sus declaraciones de independencia de la cultura europea y norteamericana, ninguno de los hombres de la Generación del 37 reconoció gran cosa en la Argentina que pudiera definirse como positivo y único. Aunque para Shumway: *“En la confesada intención de la Generación del 37 de imitar y recrear modelos extranjeros, hay una profunda ironía, pues sus escritos constituyen un notable testimonio de la creatividad argentina (y latinoamericana), y una creatividad que desafía los modelos literarios e intelectuales europeos a cada frase. No hay mejor ejemplo que el **Facundo** de Sarmiento.”* <sup>124</sup> Libro al que Shumway denomina como obra de asombrosa y profética creatividad, que coloca a Sarmiento en el panteón de los próceres liberales.

---

<sup>121</sup> “El partido [Unitario] caído era considerado el aristocrático (...) Eran hombres amanerados que con sus costumbres de imitación, con su parodia a la europea, ofendían los hábitos y costumbres locales...” Shumway, Nicolás. “La Generación de 1837, Parte I”. Ibid. (pp. 132-133).

<sup>122</sup> “Aunque innegable en un nivel literario, esa ambigüedad ha casi desaparecido en la vida pública de Sarmiento, campo en el que hizo todo lo que estaba a su alcance por erradicar al gaucho y al indio (por medio del exterminio si era necesario), por excluir a los que disientían, y forzar en los sobrevivientes su visión de la civilización: una Argentina moderna, europeizada” Shumway. Ibid. (pp. 154)

<sup>123</sup> “Las repúblicas de la América del Sud son producto y testimonio vivo de la Acción de Europa en América... Todo en la civilización de nuestro suelo es europeo; la América misma es un descubrimiento europeo. (...) En América todo lo que no es europeo es bárbaro: no hay más división que ésta: 1, el indígena, es decir, el salvaje; 2, el europeo, es decir, nosotros, (...)” Alberdi. Ibid. (pp. 239-241).

<sup>124</sup> “Se han vertido mares de tinta tratando de decidir si el **Facundo** debe catalogarse bajo el rubro historia, sociología, biografía, ensayo o alguna otra categoría inventada para las letras europeas. Demasiado desconfiable e indocumentado para ser historia, demasiado intuitivo para ser sociología, demasiado ficticio para ser biografía, y demasiado histórico, biográfico y sociológico para ser un ensayo. **Facundo** crea su propio género. (...) En resumen, como mucha literatura latinoamericana, que desde las crónicas coloniales en adelante se ha atenido a sus propios géneros, **Facundo** exige una comprensión nueva de lo que constituye la literatura. Como obra literaria, **Facundo**, del mismo modo que los pueblos mestizos que el autor deploraba, recoge como un prisma los matices variados de influencia europea y novedad americana, en una obra de inmensa originalidad. En resumen, **Facundo** sería inconcebible si el genio peculiar de Sarmiento y la constante intrusión del Nuevo Mundo erosionando los modelos representacionales desarrollados en Europa. Que ironía que un texto de tanta novedad en el campo del discurso literario deba denigrar a la Argentina autóctona y predicar una sumisión imitativa a modelos culturales extranjeros.” Shumway, Nicolás. “La Generación de 1837, Parte II”. Ibid. (pp. 181-182).

Incluso rechazaremos el concepto estético, proveniente de la literatura de Echeverría, donde el caudillo federal (como el General Urquiza) era un “sucio-bárbaro” carnicero y matarife. Sostiene Shumway que: “Sarmiento presenta a Urquiza como “un hombre dotado de cualidades ningunas, ni buenas, ni malas, (...)” (...) Una y otra vez se refiere a los gauchos que componen el ejército de Urquiza como “gente de chiripá y mugrienta, (...)”<sup>125</sup>

Para lo cual, anecdótica, es la historia que se relata de 1870, cuando D. F. Sarmiento (1811-1888) visitó la residencia del General Urquiza<sup>126</sup> (1801-1870) conocida como Palacio San José; dicha anécdota relata como Urquiza (un caudillo Federal) no tenía nada de “bárbaro” e incluso nada de “sucio” como lo narra la historia desde la visión unitaria. Pues, el mismo Urquiza le hizo colocar una canilla (con agua corriente) en el dormitorio donde se alojaría Sarmiento; para demostrarle que, a pesar de Federal, era más “limpio” y “civilizado” que los Unitarios porteños. Efectivamente, la residencia de Urquiza fue la primera residencia de la Argentina en contar con el moderno, civilizado e higiénico servicio de agua corriente por cañerías (un dato no menor para la historia de la arquitectura nacional). Sarmiento se llevó mal con el caudillo entrerriano (el que estaba identificado como los demás caudillos como Rosas). Pero Urquiza ofrecía un federalismo real para reemplazar el simulacro porteño que había sido el rosismo (que era un falso federal, un caudillo aristocrático, pese a su criollismo popular).

En el libro de Salessi *Médicos, maleantes y maricas* (1995), los documentos que salen a la luz en este libro son parte de sus hallazgos. Los registros sanitarios, los artículos médicos o psicológicos, las ponencias criminológicas y, sobre todo, los textos autobiográficos de los travestis de principios del siglo XX.

Para Salessi, la lucha de metáforas entre unitarios, vistos como “afeminados”, y federales, estigmatizados como “sodomitas”, es la matriz sobre la que se organizaron las categorías. Todos los diferentes (el “Otro”) serán: los homosexuales e inmigrantes (“nuevo-bárbaro” proveniente del exterior, a diferencia del “viejo-bárbaro” indígena o gaucho). Esta historia de discriminación hacia las clases populares venía desde Sarmiento, y evolucionará con nuevos matices, desde el indígena y gaucho al inmigrante.

El “bárbaro” a lo largo de la historia fue cambiando de definiciones terminológicas (en la medida que evoluciona la historia): indígena, gaucho, inmigrante, la chusma, el descamisado, el medio pelo<sup>127</sup>. En definitiva, el “bárbaro” que antes, sobre todo, aparecía encarnado por lo sujetos nativos (indígenas) va a

<sup>125</sup> Shumway, N. “Cap. 7: Alberdi y Sarmiento: El abismo que crece”. Ibid. (pp. 199).

<sup>126</sup> Para mayor profundidad ver:

-Domínguez Soler, Susana Tota G. de. *URQUIZA Ascendencia vasca, descendencia en el Río de la Plata*. S/E. Buenos Aires. 1992.

-Domínguez Soler, Susana Tota G. de. *El Palacio San José, Su historia, sus fiestas y sus visitantes ilustres*. S/E. Buenos Aires. 2002.

-Domínguez Soler, Susana Tota G. de. *Dolores Costa de Urquiza, esposa del Capitán General don Justo José de Urquiza*. S/E. Buenos Aires. 1997.

-Ruiz Moreno De Bunge, Silvina. *El General Urquiza y el Palacio San José, en El Jardín en la Argentina*, Nº 5, año 2. S/E. Buenos Aires. 1993.

<sup>127</sup> Jauretche, A. *El medio pelo en la sociedad argentina*. Peña Lillo Editor. Buenos Aires. 1984.

abarcar cada vez más –cerca de 1880- al inmigrante que amenazaba el “orden” social existente. Ese inmigrante, que la elite oligárquica liberal, creía que era un lote sumiso en sus manos; lejos de eso se organizaba en los distintos sindicatos anarquistas y socialistas (lo cual amenazaba el “orden” liberal).

El médico José Ingenieros y el policía Ramón Falcón, escriben sobre el “anarquista prostibulario”, articulando significados políticos y morales que resumían los temores de la burguesía de principios de siglo.

Simultáneamente, Maristela Svampa sostiene que bajo la Argentina del Centenario, surgió un primer nacionalismo de carácter anti-inmigrante (donde el inmigrante pasaría a ser el nuevo-bárbaro, frente al indígena quien era el viejo-bárbaro). En efecto, el argentino fue producto de la repulsa y exclusión de toda diferencia: bárbaros (indígenas americanos), homosexuales, inmigrantes, disidentes políticos (anarquistas, revolucionarios comunistas). Sobre estos últimos se produjo la Ley Saenz Peña de 1912 (exclusivo para nativos argentinos y naturalizados masculinos mayores de 18 años, evidentemente la mujer es otra excluida) en la formación “no plural” de la historia política nacional.

Entonces, para los higienistas la “nueva barbarie” era la “insalubridad” provocada por los federales-ganaderos e inmigrantes (deshechos de saladeros y pozos ciegos que contaminaban con el agua servida de letrinas y sumideros), al que Salessi define como: *“el sistema bárbaro de pozos ciegos”. (...se temía que estuvieran) en contacto con las napas de agua potable, (...) y con los líquidos y productos de deshecho de los mataderos y saladeros: (...) La circulación debía ser controlada y dirigida para evitar la mezcla, para separar líquidos y flujos salubres e insalubres que al ponerse en contacto originaban las enfermedades”*<sup>128</sup>. Recordemos que en 1869 se dio una epidemia de cólera en el llamado cementerio del Sur y en 1871 se extendió la epidemia de fiebre amarilla más grande de la historia de la ciudad de Buenos Aires.

Así, este nuevo enemigo común (la barbarie de la enfermedad) había reemplazado al viejo enemigo común (la barbarie de Rosas y Urquiza); dado que antes el enemigo fácilmente identificable había sido la barbarie de los caudillos teñidos con la sangre de los degüellos. Ahora el nuevo enemigo era la fiebre amarilla y el cólera.

---

<sup>128</sup> Salessi. Ibid. (pp. 18).

• **MARCO TEÓRICO (Parte 3): Aplicaciones del paradigma “salubre / insalubre” a la vivienda en la Generación de 1880. Esto permitirá arribar a las hipótesis sustantivas.**

En resumen, los higienistas identificaron como insalubres una serie de establecimientos que eran los saladeros y mataderos (los espacios de procesamiento de la carne), porque la sangre y los materiales de desecho de los saladeros y mataderos se incorporaban por el Riachuelo a las aguas que la ciudad utilizaba para beber; a los que después de la epidemia de 1871 se le sumaron los cementerios. Los espacios habitacionales de los inmigrantes (conventillos) también fueron señalados desde el principio de la epidemia de 1871 como “focos” a partir de los cuales se propagaba la enfermedad. Salessi sostiene que: *“la epidemia también apareció representada propagándose a partir de las viviendas de los inmigrantes”*<sup>129</sup>. Propaganda contra los conventillos y los inmigrantes, donde las personas estaban hacinadas, contaminadas y eran peligrosas para la salud pública.

Hacia la década de 1880, los médicos higienistas retomarán la metáfora y considerarán un signo de “barbarie” la acumulación de materiales de desecho en los pozos ciegos. Si en la ciudad no se separan los líquidos salubres de los insalubres, si no se controla la circulación para que no se produzcan mezclas indeseables, no se puede prevenir las pestes (ejemplo, la fiebre amarilla que atacó a Buenos Aires en 1871, cuando todavía y según los higienistas, no tenía una política de higiene civilizada). Después de todo esto, la clase patricia se mudó al norte de la ciudad de Buenos Aires, abandonando el sur.

En 1890 más del 60% de la deuda externa argentina había servido para financiar las obras de salubridad (la importancia de estas obras demuestra la hegemonía de la disciplina de la higiene en el proyecto de reorganización liberal). En los ***Anales del Departamento Nacional de Higiene*** (1892/98), se encuentra una imagen de una Argentina salubre que los higienistas argentinos divulgaron en Europa (en francés, idioma científico de la época) para atraer inmigrantes (que pasarían luego a reemplazar al indio y gaucho en su condición “bárbara”, como portador de enfermedades, habitante de los conventillos sin cloacas y con un solo pozo ciego para decenas de familias).

El discurso de los higienistas dejó una marca fuerte en el imaginario nacional. Los “focos” de contaminación que deben ser erradicados para preservar la salud del país (los focos de fiebre amarilla o cólera se encontraban en los conventillos) . Esos focos, que hasta la caída de Rosas eran internos, se convertirán en

---

<sup>129</sup> Salessi. Ibid. (pp. 76).



exteriores cuando llegue la gran masa inmigratoria. El inmigrante será considerado como alguien que es portador de las enfermedades físicas.

Así que si debemos tener en cuenta la vivienda (casa u hogar doméstico), que para los inmigrantes eran los conventillos y considerar lo que Salessi aclara cuando explica que: “*El avance de los higienistas sobre los especios de la vida privada era notable en textos que repetidamente alertaban que “la salud de un individuo, no es asunto que únicamente interese al individuo, ni la salubridad de una casa, cuestión que exclusivamente afecta a las personas que la habiten, porque el individuo como la casa pueden convertirse en un foco de irradiación epidémica y constituir una amenaza y un peligro para la salud pública” (Higiene Administrativa, 22)*”<sup>130</sup>

Podemos remontarnos a un ámbito internacional y ver que los estudios sobre lo cotidiano y privado de la vida doméstica fué estudiado por autores como Michael de Certeau en ***La invención de lo cotidiano. Tomos I (1980) – II (1999)***<sup>131</sup>. Otros franceses, Philippe Ariès y Georges Duby en ***Historia de la vida privada. Tomos I – X (1991)***<sup>132</sup> realizaron un estudio con carácter panorámico (que abarcaba el período comprendido desde el Imperio romano hasta el Siglo XX) en Europa. Pero, desde un punto de vista nacional encontramos el trabajo de Andrés Carretero en ***Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomos I - II - III (s/f)***<sup>133</sup> quien desde 1810 hasta 1970 investiga la vida cotidiana en la ciudad de Buenos Aires, paradigma de la urbanización nacional; aunque sorprendentemente sus apreciaciones refieren más a la vida cotidiana “pública” que a la vida cotidiana “privada”.

Otros ejemplos de autores que hacen referencia a la vida cotidiana, ligada a la cultura del habitar doméstico y la vida cotidiana material, desde una concepción arquitectónica, son Diego Armus y Jorge Enrique Hardoy en ***Conventillos, ranchos y casa propia en el mundo urbano del novecientos*** (1990)<sup>134</sup>. Adicionalmente esto se amplía en Diego Armus en ***Un balance tentativo y dos interrogantes sobre la vivienda popular en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y comienzos del XX*** (1990). También Gutiérrez L. escribe en ***Vivienda, política y condiciones de vida de los sectores populares, Buenos Aires 1880-1930*** (1990). Por citar solo algunos ejemplos de autores que hacen referencia a esta temática arquitectónica privada de la época.

---

<sup>130</sup> Salessi. Ibid. (pp. 30).

<sup>131</sup> De Certeau, Michel. ***La invención de lo cotidiano***. Instituto Mora. México. 1980.

De Certeau, Michel. ***La invención de lo cotidiano. 2 Habitar, cocinar***. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México. 1999.

<sup>132</sup> Ariès, Philippe y Duby, Georges. ***Historia de la vida privada. Tomos II-III***. Taurus. Buenos Aires. 1991.

<sup>133</sup> Carretero, Andrés. ***Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo 2º (1918-1970)***. Editorial Planeta. Buenos Aires. 2000.

Carretero, Andrés. ***Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo 1º (1810-1864)***. Editorial Planeta. Buenos Aires. S/f.

<sup>134</sup> 5. AA. VV. (Diego Armus, Compilador). ***Mundo urbano y cultura popular***. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1990.

Ricardo Rodríguez Molas en ***Vida cotidiana de la oligarquía argentina: 1880-1890*** (1988)<sup>135</sup> ya había comenzado a escribir lo que sería parte del Tomo II de Andrés Carretero. Esto bien podemos complementarlo con un análisis más sociológico, que lo podemos encontrar en Sebrelí, J. en ***Buenos Aires, vida cotidiana y alineación*** (1971)<sup>136</sup>.

Pero las investigaciones sobre la vida privada doméstica que mejor están investigadas se encuentran en el libro de Fernando Devoto y Marta Madero (Editores) en ***Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II*** (1999)<sup>137</sup>. El segundo tomo de la obra de tres tomos, se inscribe en un período que se inicia en 1870 y culmina en 1930. En dicha etapa, la inmigración, la expansión urbana y el crecimiento del mercado de bienes de consumo y de bienes simbólicos son las claves de un proceso en el que se anudan nuevas formas de sociabilidad y se reorganizan los espacios. Entre otros autores, Jorge Francisco Liernur describe las transformaciones producidas en la vivienda; en tanto Eduardo Hourcade y Daniel Campi dan cuenta de la utopía basada en la construcción de una sociedad “civilizada” en la pampa gringa.

Entonces, la vida doméstica moderna se iniciaría con la arquitectura de la Generación de 1880, en palabras de Jorge Francisco Liernur en ***Casas. La construcción del dispositivo doméstico moderno: 1870-1930*** (1993) y otros textos del mismo autor<sup>138</sup>.

Hasta 1880 aproximadamente, la casa chorizo o casa de patios (o casa patricia), siguió siendo un modelo para la clase trabajadora (proletariado inmigrante) al mismo tiempo que los ricos y poderosos capitalistas la abandonaron por la arquitectura francesa (casa burguesa), sostiene Rafael E. J. Iglesia en ***La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1900. Hechos y testimonios*** (1985)<sup>139</sup>. La burguesía creó sus propios ámbitos según los estilos europeos, lo que representaba una modernización, argumenta Graciela Elena Caprio en ***Consecuencias culturales del proceso de urbanización, Buenos Aires 1880-1910*** (1985); al igual que Rafael Iglesia, con motivo de las 1º Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires organizada por el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

En este sentido, fue importante el crecimiento de los centros urbanos ligados al proceso económico y los puertos, en particular, de la ciudad de Buenos Aires, sostienen Leandro Gutiérrez y Juan Suriano en ***Vivienda, política y condiciones de vida de los sectores populares, Buenos Aires 1880-1930*** (1985). Pero lo que sucedió con la ciudad

<sup>135</sup> Rodríguez Molas, Ricardo. ***Vida cotidiana de la oligarquía argentina (1880-1890)***. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1988.

<sup>136</sup> Sebrelí, J. J. ***Buenos Aires, vida cotidiana y alineación***. Hyspamérica. Buenos Aires. 1986.

<sup>137</sup> AA. VV. (Fernando Devoto y Marta Madero, Editores). ***Historia de la vida privada en la Argentina. Tomos II - III***. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. Buenos Aires. 1999.

<sup>138</sup> Liernur, Jorge Francisco y Aliata, Fernando (González Montaner, Berto. Editor). ***Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Tomos I-VI***. Editorial Clarín/Arquitectura. Buenos Aires. 2004.

<sup>139</sup> AA.VV. (Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Compilador). ***I º JORNADAS DE HISTORIA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. “La vivienda en Buenos Aires”***. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires. 1985.

de Buenos Aires fue que el crecimiento económico se produjo, para la burguesía agroexportadora, con enormes ganancias económicas que se gastaron –en parte- en la construcción de residencias que dieran cuenta de ese gran crecimiento económico; lo cual le aportó a la arquitectura local un colorido particular de moderna ciudad porteño-afrancesado (criollo francés).

Primero las grandes familias se trasladaron a la calle Florida y al barrio de la Merced, como señala Galarce, lo recuerda Victoria Ocampo y lo memora Lucio V. Masilla. Historiando a la familia de los Anchorena, Sebrelli relata las mudanzas y las construcciones de los Palacios de los Anchorena, ubicados en la Plaza San Martín, verdaderos “hoteles particulares” inspirados en los palacios franceses de la época de Luis XV y Luis XVI explica J. Iglesia en ***La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1900. Hechos y testimonios*** (1985).

En resumen, fueron dos (2) los tipos de viviendas del período de la Generación de 1880:

- Los palacios franceses de la burguesía, oligárquico-aristocrática, terrateniente-latifundista liberal.
- Los conventillos del proletariado inmigrante europeo.

## 6 – HIPÓTESIS SUSTANTIVAS (elaboradas por abducción) Y DE TRABAJO:

Podemos sostener que si una investigación parte de *preguntas-problemas* que organizan el trabajo, las *hipótesis-respuestas* son las soluciones tentativas –o conjeturas- que se deberán someter a verificación (método de la falsación popperiana).

Entonces, la gran pregunta es: ¿La arquitectura doméstica es un claro ejemplo de cómo se organizó la Modernidad, combatiéndose a la “barbarie” e imponiendo dispositivos “civilizatorios” (de higiene doméstica entre otros), como lo sostienen Fernando Devoto y Marta Madero en *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II* (1999).

Esto se puede responder hipotéticamente, continuando la línea desprendida del Marco Teórico como se grafica a continuación:

Generación	Año / teoría	Autor	Libro / teoría	Paradigma (interpretación de la historia)	
'37	1845	Sarmiento	Facundo	Civilización	Barbarie
'80	1871	Echeverría	El Matadero	Unitarios	Federales (carniceros-matarifes)
'80	1995	Salessi	Médicos, maleantes y maricas	Unitarios (afeminados maricones)	Federales (perversos asesinos) Inmigrantes (sucios y enfermos)
'80	2014	Anderson	Tesis Doctoral	Burguesía nacional salubre Palacio francés	Proletariado inmigrante insalubre Conventillo

**Cuadro ( 1 ):** Evolución del paradigma de “civilización y barbarie” en “salubre e insalubre”.

Como se explicó en el Marco Teórico, Esteban Echeverría (1805-1851) en su obra *El Matadero* (1871) se plantea el paradigma “salubre/insalubre”; que se puede considerar como la evolución del paradigma de “civilización/barbarie” de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) en su texto *Facundo* (1845). En tanto “lo salubre” es identificado con lo “civilizado”, “lo insalubre” está relacionado con la “barbarie”, de aquí que podamos ir más lejos y sostener que si la evolución de la “barbarie” (del indio de 1837) la encontramos en el inmigrante de 1880; por tal razón, la hipótesis que defenderemos en este trabajo es que, la evolución dialéctica del paradigma de la Generación de 1837 se transformó en el paradigma arquitectónico de la Generación de 1880 como: el “palacio francés = civilización-salubre” (oligarquía nacional) y el “conventillo = barbarie-insalubre” (inmigrante europeo).

De aquí que podamos sostener: *¡Facundo, sombra inteligible de Sarmiento, voy a evocarte...!* (para que inspires estas hipótesis por abducción):

- **HIPOTESIS CENTRAL 1: El Palacio francés = Civilización-salubre.** Máxima realización de la arquitectura neoclásica francesa de la Academia de Bellas Artes de París (método *beaux arts*), brindaba a sus moradores, con sus ambientes higiénicos (salubres), amplios, luminosos y confortables para la vida humana. Ejemplo: ver imagen (3) del Palacio Anchorena y la imagen (4) del comedor del Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935).
- **Hipótesis de trabajo 1 fundamentada en la HIPOTESIS CENTRAL 1 (para la arquitectura):** El nuevo Orden económico-político moderno burgués adoptó para la arquitectura de la Argentina del período 1880-1914 los símbolos del *Ancien Régime* derrocado en la Revolución Francesa. La hipótesis es que el *retour à l'ordre* (greco-romano) fue la clave de su cultura arquitectónica, con la que se llevó adelante la tarea “civilizadora” (higiénica-habitacional-doméstica) de la Generación de 1880. En esta hipótesis se deberá verificar (o no) la existencia de elementos compositivos que evidencien la fuerte presencia compositiva, funcional, estructural, simbólica y estética de la arquitectónica neoclásica.
- **Hipótesis de trabajo 2 fundamentada en la HIPOTESIS CENTRAL 1 (para el diseño de muebles):** La burguesía de la Argentina de 1860-1936 reedita al antiguo orden monárquico absolutista, en su decoración de interiores y criterios de diseño de muebles. Situación sorprendente, dado que el nuevo orden mundial que inaugura la burguesía con la Revolución Francesa, rompía con el orden del Antiguo Régimen de las monarquías absolutistas. Dado que como se sospecha -hipotéticamente- que la burguesía nacional impuso un patrón en la decoración de interiores, traído de la civilizada Europa, que perdura hasta hoy en día como el máximo logro estético previo al Movimiento Moderno en Arquitectura y diseño de mobiliario. En esta hipótesis se deberá comprobar (o no) la presencia de mobiliario feudal-

monárquico (observando la evidencia de las fechas de manufactura artesanal y lugar de origen de los muebles actualmente existentes en las casas declaradas museos).

- **HIPOTESIS CENTRAL 2: El Conventillo = Barbarie-insalubre.** En 1867 se había dado una epidemia de cólera y fiebre amarilla que había culminado en 1871. Se identificó a los conventillos como el foco de la epidemia de cólera por la falta de cloacas y las enfermedades infectocontagiosas como la viruela, la fiebre tifoidea y gastro-intestinales; porque las personas estaban hacinadas y mal alimentadas, lo que revelaba la falta de arquitectura y ambientes adecuados para vivir debido a la insalubridad. Ejemplo: ver imagen (5) de un conventillo y la imagen (6) del comedor de un conventillo (comparar esta foto 6 con la foto 4).
- **Esta HIPOTESIS CENTRAL 2 no se utilizará para generar hipótesis de trabajo.** Solo se la citó porque se desprende del Marco Teórico, pero no se trabajará con ella porque no es un objetivo prioritario.

## **7 – METODOLOGÍA / PROCESAMIENTO CUALITATIVO:**

Se trabajó con un plan (o estrategia de investigación) o tipo de **diseño explicativo** que favorezca la «comprensión» (típica de las Ciencias Sociales) más que la «explicación» (típica de las Ciencias Naturales) tal cual lo aclara y debate Esther Díaz en *Metodología de las Ciencias Sociales* (1997). Por lo cual se buscó, para el desarrollo de esta Tesis de Doctorado, un modelo de investigación fundamentado en la comprensión (hermenéutica) siguiendo una metodología cualitativa.

Sabemos que en la *Belle Époque Argentina* (período 1860-1936), el comitente le proponía al arquitecto y al artista-decorador, atrapar el “espíritu de la época” con total libertad y desprejuicio (dado que no había una tradición arquitectónica nacional que le pusiera límites); para usar un término de Giedion en *La mecanización toma el mando* (1978) <sup>140</sup>.

Adicionalmente, Fabio Grementieri en *Grandes Residencias de Buenos Aires. La influencia francesa* (2006) sostiene que algunas residencias de esta época eran un buen reflejo del “espíritu de la época”, experimental y contradictorio en sus estilos. Pues poseían algo del “alma de la nueva sociedad burguesa, equilibrada y positivista” (luego de la Revolución Francesa) y también poseían algo del “alma de la antigua sociedad cortesana, noble y aristocrática” (del mundo anterior a la Revolución Francesa), que remitían a un contenido simbólico preciso e intentaban representar el carisma de la nobleza, en el Barroco del Luis XIV y el Rococó del Luis XV que expresaba los ideales y valores de la aristocracia.

El denominado “espíritu de la época” de Siegfried Giedion también lo podemos definir como “espíritu del Iluminismo” o de la “ilustración decimonónica” (el Gran Siglo de las Luces) que había logrado mudarse a Buenos Aires de la mano de un refinado cosmopolitismo que combinaba influencias sin prejuicios. El “espíritu de la ilustración iluminista a la francesa” hizo del *retour à l'ordre* la clave de su cultura arquitectónica de la Argentina entre 1900 y 1939.

Piera Sauri en revista *Summa. Nº 198* (1984), sostenía que los muebles, los interiores, pueden revelar los “secretos de la época” que los ha creado; la casa y su interior es un “espejo” que refleja el carácter, los deseos, las aspiraciones de quien los vive o de quien los ha vivido, sostiene Mario Praz en su libro dedicado a la *Filosofía dell'arredamento* -. Textualmente: “(...), el mobiliario revela el espíritu de una época, (...)” <sup>141</sup>  
Idea trabajada por Sigfried Giedion.

<sup>140</sup> Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

<sup>141</sup> Scuri, Piera. *Summa. Nº 198*. S/E. S/I. (pp. 56).

Por lo que si partimos de Giedion en ***La mecanización toma el mando*** (1978), uno de los trabajos más interesantes e importantes sobre el denominado “espíritu de la época” u: “*orientación del período, (...) ideas rectoras y generales de una época*”<sup>142</sup>; en el diseño, producción y usos de artefactos, mobiliario y otros objetos. Asimismo podemos confrontarlo con otros autores y obtener resultados interesantes. Coincidente con lo que dice Rosario Bernatene<sup>143</sup>.

Sorprende que la afirmación de Mario Praz (1981) -citada por Scuri y Baroni (1984)-, es coincidente con la afirmación que efectuara Giedion (1978) y las relaciones establecidas posteriormente por Bernatene (1996). Por lo cual, se puede afirmar que son variadas las afirmaciones de los estudiosos que confirman esta línea de investigación y metodología de trabajo aquí seguida.

Podemos resumir la idea con la siguiente cita que Eduardo Gentile en ***La Residencia Ortiz Basualdo, Sede de la Embajada de Francia*** sostiene cuando dice que merece transcribirse el texto que acompaña el conjunto de ejemplos que reúne una de las láminas de una publicación sobre la Argentina editada por Monte Domecq en 1940, que expresa que: “(...), *la residencia particular constituye el índice exponencial de la cultura de un pueblo. (...)*”.

El subrayado es mío, para referirme a la importancia del concepto de “índices” o “indicadores” (científicos); en este sentido Juan Samaja, le dedica un apartado especial al concepto de la construcción de “indicadores”, cuando desarrolla su obra: ***Epistemología y Metodología, elementos para una teoría de la investigación científica*** (1993). Base de la metodología de la investigación del Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano, de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Para Michel De Certeau en ***La invención de lo cotidiano. Tomo II*** (1999) el “indicador hogareño” de la casa es: su ubicación geográfica en la ciudad (microcentro, suburbio, etc.), la arquitectura de la edificación y el estado de conservación, la disposición de los ambientes, piezas y habitaciones (en cuanto cantidad y tamaño), el equipamiento de comodidades en cuanto cantidad y calidad de los mismos (tipologías, diseños, estilos y materiales de los objetos, artefactos, productos y muebles), etc. Son todos “indicadores” económicos y de status social de sus ocupantes.

---

<sup>142</sup> Siegfried Giedion. Ibid. (pp. 18).

<sup>143</sup> Pues, observaremos que Rosario Bernatene, en: ***El tiempo interno de los objetos***, dice: “...Desde esta perspectiva “el tiempo interior de cada historia individual es quien organiza la historia”. Esto no debe verse como una contradicción respecto al “espíritu de la época” expresado en el arte y la producción de objetos de un cierto período. Sino que podemos hablar de una correspondencia entre el “tiempo interno” de los objetos y “el espíritu de la época”...” Bernatene, María del Rosario. “El tiempo interno de los objetos. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)”, en revista científica ***Arte e Investigación Nº 1***, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 1996. (pp. 4).



Mas adelante, Eduardo Gentile sostiene: *“La presencia de arquitectos, artefactos culturales y técnicos, modos de habitar, patterns formales provenientes del reservorio cultural y humano de Francia alcanzaron en el período 1890-1920 una intensidad que si bien en puros términos estadísticos pudiera resultar de relevancia relativa, no lo es así en términos cualitativos. (...), su resultado, empero, brindó los **signos** (...).”*

Por lo que en este trabajo de investigación se construyó un índice semiológico (o indicador semiológico para hablar con mayor propiedad) del tipo “signo iconográfico”; sobre el que se elaboró la matriz de datos y los elementos constitutivos de todo dato: unidades de análisis, variables, dimensiones o sub-variables, valores posibles y los procedimientos para obtener los indicadores.

Sostiene Gentile, citando a Guadet en ***Eléments et Théorie de l'Architecture*** (1910) que: *“No tengo necesidad de decir que el salón o los salones concentran la riqueza y los elementos de la representación entre las habitaciones. Es esta la parte más decorada, la más teatral.(...)”*. Por lo que nuestro “indicador de signo iconográfico” deberá señalar (indicar) como se manifiesta la riqueza (burguesa) en la pluralidad ecléctica de estilos arquitectónicos y artísticos; reflejados por su arquitectura, mobiliario y equipamiento interior, sus obras de arte diversas y otros objetos y artefactos u enseres domésticos.

Esto se encuentra en correspondencia con el denominado *indicador* de la matriz de datos, señalada por Juan Samaja en ***Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*** (1993).

## **8.1 – DISEÑO EMPÍRICO / DISEÑO DE LA MATRIZ DE DATOS ICONOGRAFICA (Parte 1):** **Análisis sobre los «indicadores» del mueble utilizados:**

El diseño empírico de la Matriz de Datos, según lo describe Juan Samaja en *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica* (2008), se realizó a partir de investigar la teoría de los siguientes autores:

- Luis Feduchi: *Historia del mueble* (1946).
- Sigfried Giedion: *La mecanización toma el mando* (1978).
- Jesús Vicente Patiño Puentes: *Historia del mueble hasta el siglo XIX* (2010).

En este sentido, Jesús Vicente Patiño Puentes explica:

*Podemos considerar como mueble cualquier construcción humana que sirve a las personas para realizar acciones relativas a su vida cotidiana y que tienen la peculiaridad de poderse mover (de ahí lo de “mueble”), cambiar de sitio, ya sea sin tocar su estructura o desmontado. También consideramos como mueble cualquier elemento existente en el interior de las viviendas humanas destinado a hacer la vida cotidiana más fácil y cómoda.*<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Jesús Vicente Patiño Puentes: *Historia del mueble hasta el siglo XIX* (2010). (pp. 6).

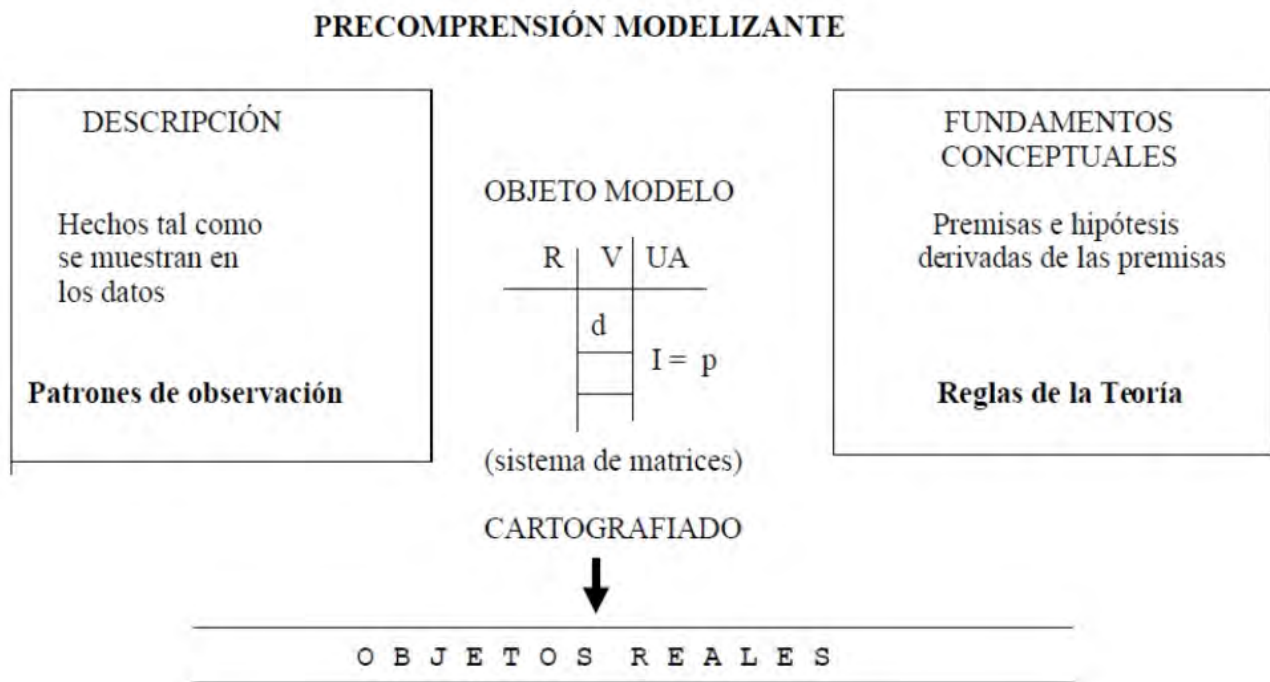
## Cuadro de síntesis de «indicadores» utilizados:

FRANCIA	INGLATERRA
<b>GÓTICO FRANCÉS (1450-1500)</b> • Carlos VI (1429-1461) • Luis XI (1461-1483) • Luis XII (1498-1515)	<b>GÓTICO INGLÉS (1450-1500)</b>
<b>RENACIMIENTO FRANCÉS</b> • Francisco I (1515-1547) • Enrique II (1547-1559) • Carlos IX (1560-1574) • Enrique III (1574-1589) • Enrique IV (1589-1610) • Luis XIII (1610-1643)	<b>RENACIMIENTO INGLÉS</b> • Tudor (1485-1603) • Enrique VII (1485-1509) • Enrique VIII (1509-1547) • Eduardo VI (1547-1553) • María I (1553-1558) • Isabel I (1558-1603) • Jacobino (1603-1649) • Jacobo (1603-1625) • Carlos I (1625-1649) • Cromwelliano (1648-1660) • Restauración (1660-1685) • Jacobino tardío (1685-1688)
<b>BARROCO FRANCÉS</b> • Luis XIV (1643-1715)	<b>BARROCO INGLÉS</b> • Guillermo y María (1688-1702) • Reina Ana (1702-1715)
• Regencia (1715-1723)	• Georgiano (1715-1810)
<b>ROCOCÓ FRANCÉS</b> • Luis XV (1723-1774)	<b>ROCOCÓ INGLÉS</b> • Jorge II (1727-1760)
<b>NEOCLÁSICO FRANCÉS</b> • Luis XVI (1774-1793)	<b>NEOCLÁSICO INGLÉS</b> • Jorge III (1760-1811)
• Directorio (1793-1799) • Consulado (1799-1804)	
• Imperio (1804-1815) • Restauración (1815-1830)	<b>REGENCY</b> • Jorge IV (1811-1830) • Guillermo IV (1830-1837)
<b>ART NOUVEAU (1892-1902)</b> <b>ART DECÓ (1918-1939)</b>	
<b>Movimiento Moderno (1928-2013)</b>	

**Cuadro ( 4 ):** Elaboración propia en base a autores varios. Simplificación de los indicadores analizados

## 8.2 – DISEÑO EMPÍRICO / DISEÑO DE LA MATRIZ DE DATOS ICONOGRAFICA (Parte 2): **Sobre la simplificación de la complejidad de la Historia del Arte en los «valores de la variable» contruidos:**

Siguiendo los lineamientos metodológicos de Juan Samaja <sup>145</sup>.



<b>R</b> (Valores)	<b>V</b> (Variable)	<b>U/A</b> (Unidad de Análisis)
<b>I</b> (Indicador)	<b>D</b> (Dimensión)	
	<b>P</b> (Procedimiento)	

**Cuadro ( 5 ):** Elaboración de Juan Samaja.

<sup>145</sup> Juan, Samaja, *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, 2088.

- **Unidad de Análisis (U/A):** Se analizarán los distintos “tipos de muebles” (U/A) presentes en el hall, la sala de estar, el comedor, los dormitorios y otros ambientes de las residencias burguesas de Argentina de 1880-1914.
  - **Variables (V):** Se tendrá en cuenta la variable (V) “estética-política-económica” a la que corresponden la manufactura de dichos muebles.
  - **Dimensiones (D) y Procedimientos (P):** La dimensión (D) “estilo decorativo” presente en los muebles del ambiente, se conseguirá a partir del procedimiento (P) de obtención de la “fecha de manufactura del mueble”. Esto permitirá obtener un indicador (I).
  - **Indicadores (I):** A partir del cuadro ( 4 ) de síntesis de los «indicadores» utilizados (que pueden ser visualizados en colores) se puede observar (procedimiento) las distintas “fechas de manufactura” de los muebles presentes en cada ambiente, que se corresponde con un “estilo decorativo” (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura; así es como obtenemos los distintos indicadores (obsérvese que la correspondencia de los colores que definen los valores (R) de la variable). Podemos hacer la siguiente lista a partir de cuadro ( 4 ):
- **Mueble Gotico (800-1500).**
  - **Mueble Renacimiento Francés (1515-1643)**
    - Francisco I° (1515-1547)
    - Enrique II (1547-1559)
    - Carlos IX (1560-1574)
    - Enrique III (1574-1589)
    - Enrique IV (1589-1610)
    - Luis XIII (1610-1643)
  - **Mueble Renacimiento Inglés (1485-1688)**
    - Elizabethano / Tudor (1485-1558)
    - Isabelino (1558-1603)
    - Jacobino (1603-1649)
    - Cromwelliano / Republicano (1648-1660)
    - Restauración (1660-1685)
    - Jacobino tardío (1685-1688)
  - **Mueble Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)**
  - **Mueble Regencia (1715-1723)**

- Mueble Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)
- Mueble Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)
- Mueble Directorio (1793-1799)
- Mueble Consulado (1799-1804)
- Mueble Imperio (1804-1815)
- Mueble Restauración (1815-1830)
- Mueble Art Nouveau (1892-1902)
- Mueble Art Decó (1918-1939)
- Mueble Movimiento Moderno (1928-1959)

• **Valores posibles (R) de la variable:** Los distintos valores posibles que puede asumir la variable “*estética-política-económica*”, a partir de las fechas de manufactura de los muebles obtenidas de los indicadores (I), son los siguientes:

1. Estética Feudal - monacal (800-1500)
2. Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)
3. Estética Burguesa - no Moderna (1789-1892)
4. Estética Burguesa - Moderna (1892-1959)

• **Breve análisis sobre la simplificación de la complejidad de la Historia del Arte en los «valores de la variable» construidos:**

Si analizamos los «indicadores» del cuadro ( 4 ) y lo cruzamos con los grandes hitos de la historia que definen el inicio de la Edad Media y de la Edad Moderna (con sociedades feudales) y de la Edad Contemporánea (con sociedades capitalistas y comunistas); observamos tres grandes hitos (la caída del Imperio Romano en el año 476, el descubrimiento de América por Cristobal Colón en el año 1492 y la Revolución Francesa en el año 1789). Esos grandes hitos, tal cual lo analiza Anthony Giddens en el Cap. II: “El materialismo histórico” del libro *El capitalismo y la moderna teoría social*, son los causantes –junto a otros factores históricos y político-económicos- los responsables del fin de la Edad Antigua y el inicio de la Edad Media; así como del quiebre de esta por parte de la Edad Moderna, hasta el inicio de la Edad Contemporánea.

Adicionalmente de las transformaciones acontecidas dentro del feudalismo para el nacimiento del liberalismo: político (democracia) y económico (capitalismo).

Por lo que, si se tiene en cuenta la variable (V) “*estética-política-económica*” a la que corresponde la manufactura de los muebles (producidos de un modo artesanal primero e industrial luego con la Revolución Industrial inglesa, paralela a la Revolución Francesa); observamos que los «indicadores» son una consecuencia (a nivel micro) que tienen su origen en la historia, la política y la economía (a nivel macro).

Dicho de otro modo, en esta tesis se plantea que la estética es una consecuencia de la historia, la política y la economía.

Podemos resumir los cinco tipos de sociedades según Karl Marx (1818-1883) como: comunismo primitivo, sociedad esclavista, sociedad feudal, sociedad capitalista y sociedad comunista. Incorporándole los cortes que la historiografía ha establecido para la: Pre-Historia, la Edad Antigua, la Edad Media, la Edad Moderna y la Edad Contemporánea. Con cinco hitos históricos que marcan el fin de uno y el inicio de otro: la Revolución agrícola del año 10.000 A. de C., la caída del Imperio Romano en el año 476, el descubrimiento de América por Cristóbal Colón en el año 1492, la Revolución Francesa en el año 1789 y la Revolución Rusa del año 1917.

COMUNISMO PRIMITIVO	SOCIEDAD ESCLAVISTA	SOCIEDAD FEUDAL		SOCIEDAD CAPITALISTA	SOCIEDAD COMUNISTA
Pre-Historia	Edad Antigua	Edad Media	Edad Moderna	Edad Contemporánea	
Revolución Agrícola (10.000 A. de C.)	Caída Imperio Romano (476 D. de C.)	Colón - América (1492 D. de C.)	Revolución Francesa (1789 D. de C.)	Revolución Rusa (1917 D. de C.)	

**Cuadro ( 6 ):** Elaboración propia.

Si sobre el cuadro ( 6 ) efectuamos un recorte de tiempo que solo abarque a los muebles contenidos dentro de las residencias privadas de la burguesía de Argentina de 1860-1936, observamos que se encuentran muebles que abarcan a los siguientes «indicadores»:

- Mueble Gotico (800-1500).
- Mueble Renacimiento Francés (1515-1643)
  - Francisco I° (1515-1547)
  - Enrique II (1547-1559)

- Carlos IX (1560-1574)
- Enrique III (1574-1589)
- Enrique IV (1589-1610)
- Luis XIII (1610-1643)
- Mueble Renacimiento Inglés (1485-1688)
  - Elizabethano / Tudor (1485-1558)
  - Isabelino (1558-1603)
  - Jacobino (1603-1649)
  - Cromwelliano / Republicano (1648-1660)
  - Restauración (1660-1685)
  - Jacobino tardío (1685-1688)
- Mueble Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)
- Mueble Regencia (1715-1723)
- Mueble Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)
- Mueble Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)
- Mueble Directorio (1793-1799)
- Mueble Consulado (1799-1804)
- Mueble Imperio (1804-1815)
- Mueble Restauración (1815-1830)
- Mueble Art Nouveau (1892-1902)
- Mueble Art Decó (1918-1939)

- **ACLARACIÓN IMPORTANTE:** Obsérvese como se relacionan los colores de los **(i) indicadores** con los colores de los **(R) valores de la variable**. Los cuatro ( 4 ) bloques en colores de **(i) Indicadores** (de estilos artísticos o decorativos de los muebles junto a sus fechas de manufactura) que aquí se han señalado en colores **(violeta, celeste, rojo y verde)** para una mejor comprensión. Dichos estilos artísticos legitimados por la Historia del Arte y la Historia de la Arquitectura, se encuentran ordenados cronológicamente y definen cuatro ( 4 ) bloques de estilos artísticos que se corresponden con cinco (5) grandes **(R) Valores de la variable**.

El bloque de **(i) indicadores** de color **violeta** se corresponde con un **(R) Valor de la variable** definida como **Estética Feudal - monacal (800-1500)**, el bloque de **(i) indicadores** de color **celeste** se corresponde con un **(R) Valor de la variable** definida como **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**, el bloque de **(i) indicadores** de color **rojo** se corresponde con un **(R) Valor de la variable** definida como **Estética Burguesa – no Moderna (1789-1928)**, y finalmente el bloque de **(i) indicadores** de color **verde** se corresponde con un **(R) Valor de la variable** definida como **Estética Burguesa Moderna (1928-1959)**. Esto se ejemplifica en el siguiente cuadro, interconectados por flechas de colores:



<p><b>(i) Indicador:</b> Observar (<u>procedimiento</u>) las distintas “<i>fechas de manufactura</i>” de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un “<i>estilo decorativo</i>” (<u>dimensión</u>) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: <b>Estilo decorativo (fecha).</b></p>	<p><b>(R) Valores de la variable:</b> Se activa la: <b>Estética (fecha).</b></p>
<p>Gótico (800-1500)</p>	<p>(1) Estética Feudal - monacal (800-1500)</p>
<p>Renacimiento Francés (1515-1643)  Francisco I° (1515-1547)  Enrique II (1547-1559)  Carlos IX (1560-1574)  Enrique III (1574-1589)  Enrique IV (1589-1610)  Luis XIII (1610-1643)  Renacimiento Inglés (1485-1688)  Elizabethano / Tudor (1485-1558)  Isabelino (1558-1603)  Jacobino (1603-1648)  Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  Restauración (1660-1685)  Jacobino Tardío (1685-1688)  Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  Regencia (1715-1723)  Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)  Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)</p>	<p>(2) Estética Cortesana -  - monárquica (1500-1789)</p>
<p>Directorio (1793-1799)  Consulado (1799-1804)  Imperio (1804-1815)  Restauración (1815-1830)  Art Nouveau (1892-1902)  Art Decó (1918-1939)</p>	<p>(3) Estética Burguesa -  - no Moderna (1789-1928)</p>
<p>Movimiento Moderno (1928-1959)</p>	<p>(4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)</p>

**Cuadro ( 7 ):** Elaboración propia en base al cuadro ( 4 ).

Ahora, si tomamos a los muebles contenidos dentro de las residencias privadas de la burguesía de Argentina de 1860-1936, podemos (en base a los «indicadores» de mueble encontrados en dichas residencias) determinar que los «valores de las variables» encajan dentro del recorte del tiempo del cuadro ( 6 ) del siguiente modo:

SOCIEDAD FEUDAL		SOCIEDAD CAPITALISTA
Edad Media	Edad Moderna	Edad Contemporánea
<p><b>Estética Feudal Monacal (800-1500)</b></p>	<p><b>Estética Cortesana Monárquica (1500-1789)</b></p>	<p><b>Estética Burguesa no Moderna (1789-1928)</b></p>

**Cuadro ( 8 ):** Elaboración propia.

Este cuadro ( 8 ) será retomado más adelante en las conclusiones.

Luego, traduciendo esta información del cuadro ( 7 ) a la construcción de la siguiente **Ficha de Análisis de la Matriz de Datos Iconográfica** se puede observar como se relacionan los **(i) indicadores** en colores con los **(R) Valores de la variable** que producen dichos indicadores dentro de cada **Ficha de Análisis**.

Con esta información se confeccionaron las **Fichas de Análisis** para ser sometidas a procesamiento cualitativo (conteniendo toda la información de la Matriz de Datos: unidad de análisis, variable, valores de la variable, dimensión, procedimiento e indicadores).

A continuación se detalla, a modo de ejemplo, como deben ser leídas e interpretadas las **Fichas de Análisis de la Matriz de Datos Iconográfica**.

Podemos ver el encabezado de la **Matriz de Datos Iconográfica**, el número de **Ficha N°**, la **(U/A) Unidad de Análisis** (tipos de muebles), la **(V) Variable** (Estética-político-económica de manufactura de cada mueble), **(D) Dimensión** (estilo decorativo de los muebles artesanales y de ebanistería), **Residencia Burguesa** (del Señor XX), **Arquitecto** (nombre y apellido XX, fecha de la construcción / edificación), **Decorador** (XX). Luego

un recuadro negro que es el sitio reservado para la imagen iconográfica (aquí va la foto del dormitorio, hall, comedor, baño, cocina, living, sala de estar, salón de invierno, etc.) y un espacio inferior para realizar un detalle de los muebles, obras de arte, objetos, artefactos y otros enseres domésticos (solo los mas importantes encontrados en dicho ambiente).

<b>Matriz de Datos</b> <b>Iconográfica</b>		<b>Ficha N°</b> <b>XX</b>	
<b>(U/A) Unidad de Análisis:</b> <i>Tipos de muebles</i>		Comedor, hall, baño, etc.	
<b>(V) Variable:</b> <i>Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.</i>			
<b>(D) Dimensión de la variable:</b> <i>Estilo decorativo de los muebles.</i>			
<b>Residencia burguesa de:</b>		Residencia del/la Señor/a XX.	
<b>Arquitecto:</b>	XX (fecha)	<b>Decorador:</b>	XX.
<p>Aquí va una foto (iconografía) del ambiente (hall, living, baño, comedor, cocina, sala de estar, dormitorio, salón de invierno, etc.) con todos sus muebles, obras de arte, artefactos, utensilios y otros enseres domésticos presentes en dicho ambiente.</p>		<p><b>(i) Indicador:</b> Observar (procedimiento) las distintas "fechas de manufactura" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "estilo decorativo" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: <b>Estilo decorativo (fecha).</b></p>	
<p>Aquí se realiza una breve descripción del ambiente.</p>		<p>Gótico (800-1500)  Renacimiento Francés (1515-1643)  Francisco I° (1515-1547)  Enrique II (1547-1559)  Carlos IX (1560-1574)  Enrique III (1574-1589)  Enrique IV (1589-1610)  Luis XIII (1610-1643)  Renacimiento Inglés (1485-1688)  Elizabethano / Tudor (1485-1558)  Isabelino (1558-1603)  Jacobino (1603-1648)  Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  Restauración (1660-1685)  Jacobino Tardío (1685-1688)  Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  Regencia (1715-1723)  Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)  Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)  Directorio (1793-1799)  Consulado (1799-1804)  Imperio (1804-1815)  Restauración (1815-1830)  Art Nouveau (1892-1902)  Art Decó (1918-1939)  Movimiento Moderno (1928-1959)</p>	
		<b>(R) Valores de variable:</b> se activa la <b>Estética (fecha)</b>	
		<p>(1) Estética Feudal - monacal (800-1500)  (2) Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)  (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)  (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)</p>	

Cada **(i) indicador** se activa con del siguiente modo: Ejemplo, si se quiere decir que en dicho ambiente existe una silla o mesa digamos un estilo Regencia. El **(i) indicador** que estaba "desactivado" así (en negro):

**Regencia (1715-1723)**

Se lo muestra "activado" así (en celeste):

**Regencia (1715-1723)**

Cada indicador cuando se activa posee un color específico. A continuación se brinda un ejemplo ilustrativo que corresponde al modo en que debe ser interpretado la lectura de la ficha, según se ilustra en la **Ficha N° 01**.

Matriz de Datos **Iconográfica**

Ficha N° **01**

(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Antecámara neoLuis XVI**

(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*

(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*

Residencia burguesa de: **Errazurriz Ortúzar y Josefina Alvear**

Arquitecto: **René Sergent (1911)**

Decorador: **A. Carlhian.**



Esta Antecámara neoLuis XVI está revestida con paneles de roble moldurados y tallados, posee diversas pinturas (sobre naturaleza muerta y el retrato de Josefina de Alvear), esculturas de mármol de carrara, un fascitol (gran sofá) del siglo XVII, sillones de estilos Luis XV, una mesa consola italiana del siglo XVIII, una mesa estilo Regencia y potiches chinos (vasos de porcelana del siglo XVII)

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "fechas de manufactura" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "estilo decorativo" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

- Gótico (800-1500)
- Renacimiento Francés (1515-1643)
  - Francisco I° (1515-1547)
  - Enrique II (1547-1559)
  - Carlos IX (1560-1574)
  - Enrique III (1574-1589)
  - Enrique IV (1589-1610)
  - Luis XIII (1610-1643)
- Renacimiento Inglés (1485-1688)
  - Elizabethano / Tudor (1485-1558)
  - Isabelino (1558-1603)
  - Jacobino (1603-1648)
  - Cromwelliano / Republicano (1648-1660)
  - Restauración (1660-1685)
  - Jacobino Tardío (1685-1688)
- Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)
- Regencia (1715-1723)**
- Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**
- Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)
- Directorio (1793-1799)
- Consulado (1799-1804)
- Imperio (1804-1815)
- Restauración (1815-1830)
- Art Nouveau (1892-1902)
- Art Decó (1918-1939)
- Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: selectiva la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monárquica (800-1500)
- (2) Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

En el ejemplo considerado, la (U/A) **Unidad de Análisis** corresponde a la Antecámara neoLuis XVI de la residencia burguesa de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935), edificada por el

Arquitecto René Sergent (en 1911) y decorada por A. Carlhian. Los **(i) indicadores** “activados” son: **Regencia (1715-1723)** debido a la presencia de una mesa de estilo Regencia (se ve al fondo a la izquierda de la foto) y **Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)** debido a la presencia de sillones de estilo Luis XV (que no logran verse en la foto pero que existe efectivamente en este ambiente arquitectónico); y dado que corresponden al bloque (2) de indicadores, estos definen un **(R) Valor de la variable: (2) Estética Cortesana – monárquica (1500-1789)**.

## **9 – TRABAJO DE CAMPO / RELEVAMIENTO DE DATOS DE UNA MUESTRA REPRESENTATIVA (aplicando las Fichas de la Matriz de Datos Iconográfica):**

A continuación relevaremos **20 Fichas** en total que representan una “muestra paradigmática” (representativa del universo) cuidadosamente seleccionada por varias razones. Con la que se busca arribar, a partir de su procesamiento cualitativo, a una interpretación comprensivista (hermenéutica); por lo que, al no estar en juego, la generalización de los resultados de las “partes” (muestra) que se obtengan, al resto del “todo” (universo), la cuestión de la cantidad de casos (medición cuantitativa) a ser sometidos a estudio no es determinante, sino por los criterios sustantivos (cualitativos) con los que se tengan en cuenta. En efecto, es más razonable no dejar al azar la selección de las **(U/A) Unidades de Análisis**, sino escogerlos deliberadamente según ciertas características relevantes para los fines de la investigación.

Por lo que la selección de las (U/A) correspondieron básicamente a los siguientes criterios:

- Para la **(U/A) = Residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935)** y la **(U/A) = Residencia de José C. Paz**, se seleccionaron con motivo de su ubicación “central” (y urbana) en la ciudad de Buenos Aires.
- Para la **(U/A) = Residencia Celedonio Pereda** (ubicada en la Provincia de Buenos Aires), **(U/A) = Residencia Martín Ferreyra** (ubicada en la Provincia de Córdoba) y **(U/A) = Residencia J. José de Urquiza** (ubicada en la Provincia de Entre Ríos), se seleccionaron con motivo de su ubicación “periférica” (y rural), ya que todas están alejadas de la ciudad de Buenos Aires (Capital Federal).

Adicionalmente, se he tenido en cuenta la disponibilidad del acceso a las fuentes primarias, como ser el ingreso a las residencias para su fotografiado directo y acceso al material histórico de las residencias (acceso a la información sobre la arquitectura y mobiliario). De modo, que se pudiera reconstruir la información iconográfica a partir de la disponibilidad de datos precisos (accediendo a la datación del museo, sus registros históricos: de procedencia y fecha de manufactura de los muebles y otros objetos de arte). De modo tal que se pueda obtener verosimilitud, certeza y confiabilidad en los datos.

Una aclaración importante es que, respecto de la **(U/A) = Residencia J. José de Urquiza**, con la cual se efectúan las Fichas 13 hasta la 20, la misma corresponde a una edificación del año 1858 y su dueño solo vivió en ella hasta el año 1870 (en que fue asesinado) <sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Pero como este trabajo de investigación se inicia con el año 1880: ¿Por qué se ha incluido una edificación con 20 años de antigüedad a la implementación de la arquitectura *Beaux Arts* (que es el eje central de las investigaciones de este tesis)? Efectivamente, la residencia de J. José de

---

Urquiza no es propiamente una residencia *Beaux Arts*, sino que es el eslabón perdido en la evolución entre la casa de patios (casa chorizo o casa patricia, modelo romano) y la arquitectura *Beaux Arts* preferida por la burguesía nacional, a la que podemos igualmente definir como eclecticismo historicista (aunque no *Beaux Arts*, sino neorenacimiento).

Esta residencia de arquitectura neorenacimiento, correspondió a un "gran burgués" (además de un gran hombre de la política e historia nacional) como lo fue J. José de Urquiza, evidenciando una característica típica de los hombres cosmopolitas-capitalistas, aristocráticos y terratenientes de la época (individuos que hacían grandes negocios con el modelo agroexportador que dominó luego a la Generación de 1880) y que acumularon una gran riqueza. Y como, Urquiza, ya practicaba ese modelo agroexportador incipiente, puso en práctica un comportamiento típico de las familias económicamente poderosas, tal como lo fue el "coleccionismo burgués" anticipándose veinte años a sus contemporáneos (que era adoptar arquitectura europea para incorporarle el mayor confort posible, adquiriendo la tecnología más avanzada de la época y comprando diversos objetos y muebles de procedencia igualmente europea y preferentemente francesa). Esta característica colocó a la residencia de Urquiza, por dos décadas, en el pedestal más avanzado de su época, hasta la llegada de la arquitectura *Beaux Arts*. Como tal cumple los requisitos que comenzarían a visualizarse, tiempo más tarde con el eclecticismo-historicista de la arquitectura de los ricos burgueses de 1880 (confort, lujo, avances técnicos y símbolos estéticos de la cultura europea, principalmente francesa e inglesa).

Estas razones llevan a considerar los argumentos lógicos, por lo cual, estudiar esta residencia (declarada actualmente como el museo del Palacio San José y como tal Patrimonio de la Argentina) es estudiar un paradigma de la época, con dos décadas de adelantos, respecto de los paradigmas de la arquitectura eclecticista-historicista que vendrían, más adelante con las residencias como el Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) (actual sede del Museo Nacional de Arte Decorativo). Máxime, si consideramos las dificultades geográficas (lejanía del puerto de Buenos Aires, falta de caminos y centro del campo agro-ganadero de la Provincia de Entre Ríos), lo convierten en un hito en la pampa húmeda y toda una empresa para su edificación y posterior amueblamiento y puesta en funcionamiento.



Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **01**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Antecámara neoLuis XVI**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Errazurriz Ortúzar y Josefina Alvear**Arquitecto: **René Sergent (1911)**Decorador: **A. Carlhian.**

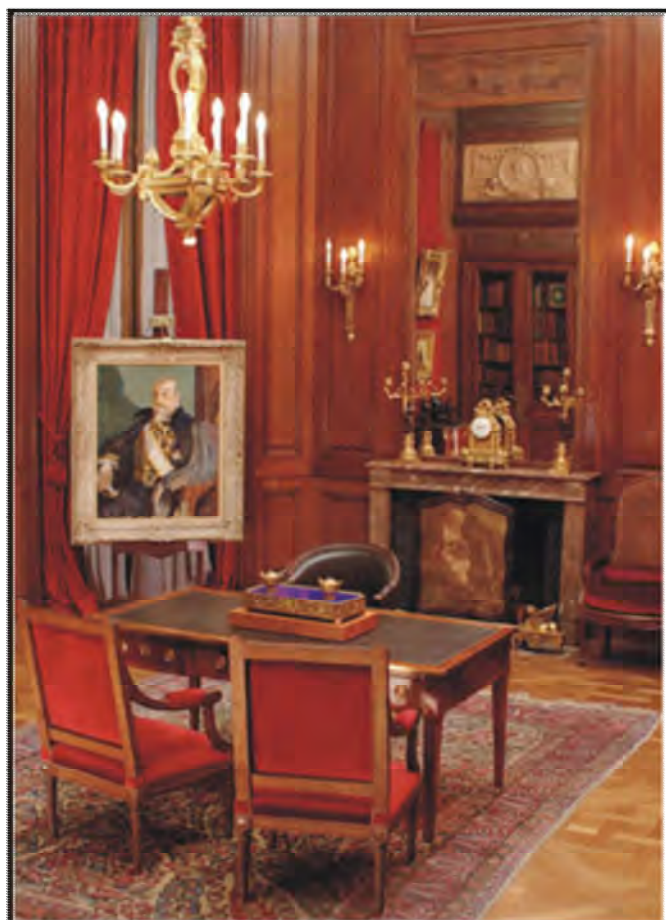
Esta Antecámara neoLuis XVI está revestida con paneles de roble moldurados y tallados, posee diversas pinturas (sobre naturaleza muerta y el retrato de Josefina de Alvear), esculturas de mármol de carrara, un fascitol (gran sofá) del siglo XVII, sillones de estilos Luis XV, una mesa consola italiana del siglo XVIII, una mesa estilo Regencia y potiches chinos (vasos de porcelana del siglo XVII)

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
 Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  
**Regencia (1715-1723)**  
**Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**  
 Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **02**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Escritorio neoLuis XVI**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Errazurriz Ortúzar y Josefina Alvear**Arquitecto: **René Sergent (1911)**Decorador: **A. Carlhian.**

Este escritorio neoLuis XVI posee las paredes revestidas de roble moldurado, una cómoda de transición del Luis XV (Rococó) al Luis XVI (Neoclásico), la mesa y los sillones "Reine" son Luis XVI, junto con la escribanía de tinteros de bronce, la araña, el reloj "pendule borne" sobre la estufa a leña es Luis XVI, hay un sillón Luis XV, una bergeré (sillón con orejas) de estilo Luis XIV (Barroco).

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
**Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)**  
 Regencia (1715-1723)  
**Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **03**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Gran Hall neoTudor**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Errazurriz Ortúzar y Josefina Alvear**Arquitecto: **René Sergent (1911)**Decorador: **H. Nelson.**

En este Gran Hall neoTudor se encuentran una variedad de muebles y objetos de arte diversos (pinturas, esculturas, jarras, vasijas, arañas y otros artefactos). Los estilos de muebles varían desde el Gótico (como el candelabro, los sitiales y las sillas del coro del siglo XV) hasta el estilo Restauración (como los sillones fraileros españoles de cuero del siglo XVI) y los sillones Luis XIII. Se encuentra en el centro de este Gran Hall una mesa Isabel I° del siglo XVI (donde se observa el "bulbo Tudor" que define a este ambiente arquitectónico como neoTudor), también hay un arcón español del siglo XV. Una chimenea con hierro forjado francés del siglo XVI, es la que particiona simétricamente el ambiente del Gran Hall, junto a un biombo chino del siglo XVIII y sillones plegadizos del siglo XV y XVI, un fascitol Luis XIV y otras sillas Luis XIII-XIV, con mesas diversas de los siglos XVI y XVII, credencias del siglo XV y braseros del siglo XVIII entre innumerables objetos de arte.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

**Gótico (800-1500)**

Renacimiento Francés (1515-1643)

Francisco I° (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Carlos IX (1560-1574)

Enrique III (1574-1589)

Enrique IV (1589-1610)

**Luis XIII (1610-1643)**

Renacimiento Inglés (1485-1688)

**Elizabethano / Tudor (1485-1558)****Isabelino (1558-1603)**

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano / Republicano (1648-1660)

**Restauración (1660-1685)****Jacobino Tardío (1685-1688)****Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)**

Regencia (1715-1723)

Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)

Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)

Directorio (1793-1799)

Consulado (1799-1804)

Imperio (1804-1815)

**Restauración (1815-1830)**

Art Nouveau (1892-1902)

Art Decó (1918-1939)

Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**(1) **Estética Feudal - monacal (800-1500)**(2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**(3) **Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)**(4) **Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)**

Matriz de Datos **Iconográfica**

Ficha N° **04**

(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Comedor neoLuis XIV**

(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*

(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*

Residencia burguesa de: **Errazurriz Ortúzar y Josefina Alvear**

Arquitecto: **René Sergent (1911)**

Decorador: **Hoentschel.**



En este Comedor neoLuis XIV, inspirado en el Barroco Francés, encontramos consolas de mármol, diversas obras de arte (el busto de Luis XIV, pinturas, arañas, un biombo chino coromandel Kang-Hi Chieng-Lung, cerámicas de la dinastía Ming y vasos de porcelana "Perros de Fó"). Diversos enseres culinarios como orfebrería y platería, tazas trembleuse y bleu du roi, porcelana "Paté Tendre" de Sevres del siglo XVIII y porcelana china del siglo XVIII, platos, cremeras, jarras, aguamanil, tazas de caldo "écuelle à bouillon". También el mobiliario de mesa y sillas del Rococó Francés (Luis XV).

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "fechas de manufactura" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "estilo decorativo" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
 Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  
**Regencia (1715-1723)**  
**Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**  
 Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **05**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Salón de baile.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Errazurriz Ortúzar y Josefina Alvear**Arquitecto: **René Sergent (1911)**Decorador: **A. Carlhian.**

Este Salón de baile se encuentra rodeado de espejos (como el Salón de los Espejos del Palacio de Versalles). Posee diversos muebles como la cómoda Luis XV, un clave de los siglos XVII-XVIII, un sofá corbeille, dos bergerés, sillas y vitrinas Luis XVI con cristalería de bohemia en su interior y porcelanas tibur entre otros objetos.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha)**.

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
 Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  
 Regencia (1715-1723)  
**Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **06**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Sala Madame neoLuis XVI.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Errazurriz Ortúzar y Josefina Alvear**Arquitecto: **René Sergent (1911)**Decorador: **A. Carlhian.**

En este Salón neoLuis XVI se encuentra mobiliario diverso como el canapé, los sillones, dos secretaires, mesas de juego (damas y backgamon) y un escritorio cilíndrico (todos de estilo Luis XVI), porcelanas chinas capuchine, candelabros I° Imperio, un tapiz de la manufactura de los Gobelinos y obras de arte diversas.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
 Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  
 Regencia (1715-1723)  
 Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
**Imperio (1804-1815)**  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) **Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)**
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **07**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Sala de Matías Errazuriz.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Errazuriz Ortúzar y Josefina Alvear**Arquitecto: **René Sergent (1911)**Decorador: **S. María Sert.**

En este Salón de Matías Errazuriz se encuentran obras de arte diversas como pinturas, tsubas (guardasables) del siglo XVI y paneles biombos, una consola Barroca Luis XIV junto a dos sillones Art Decó (contemporáneos para su época).

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
**Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)**  
 Regencia (1715-1723)  
 Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)  
 Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
**Art Decó (1918-1939)**  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) **Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)**
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **08**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Dormitorio neolImperio.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Errazurriz Ortúzar y Josefina Alvear**Arquitecto: **René Sergent (1911)**Decorador: **Desconocido.**

En este Dormitorio neolImperio se encuentra una cama "lit bateau", una mesa somo, un reloj veilleuse, sillas de estilo Directorio-Consulado y una cómoda I° Imperio, una mesa tocador "coiffeuse-bureau" del siglo XVIII y obras de arte diversas como pinturas y otros adornos estilo I° Imperio Francés.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
 Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  
 Regencia (1715-1723)  
 Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)  
 Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)  
**Directorio (1793-1799)**  
 Consulado (1799-1804)  
**Imperio (1804-1815)**  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)
- (3) **Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)**
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)



Matriz de Datos **Iconográfica**

Ficha N° **09**

(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Pasillo neoRenacimiento.**

(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*

(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*

Residencia burguesa de: **José Clemente Paz**

Arquitecto: **L-M. H. Sortais (s/f)**

Decorador: **Percheaux.**



Este Pasillo neoRenacimiento está inspirado en el reinado de Francisco I° de Francia y conduce al Gran Hall de Honor. Posee mobiliario de estilo Gótico como los cinco (5) sitiales con dosel (asiento "sillón-cajón" = arca + silla + techo) y arquería de medio punto con tracería bajo relieve. Fue un mueble arquitectónico-eclesiástico, alto y vertical como las catedrales góticas, tres (3) aparadores del siglo XVI lo acompañan.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

**Gótico (800-1500)**

Renacimiento Francés (1515-1643)

**Francisco I° (1515-1547)**

Enrique II (1547-1559)

Carlos IX (1560-1574)

Enrique III (1574-1589)

Enrique IV (1589-1610)

Luis XIII (1610-1643)

Renacimiento Inglés (1485-1688)

Elizabethano / Tudor (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromweliano / Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)

Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)

Directorio (1793-1799)

Consulado (1799-1804)

Imperio (1804-1815)

Restauración (1815-1830)

Art Nouveau (1892-1902)

Art Decó (1918-1939)

Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

(1) **Estética Feudal - monacal (800-1500)**

(2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**

(3) **Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)**

(4) **Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)**

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **10**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Pasillo neoRenacimiento.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **José Clemente Paz**Arquitecto: **L-M. H. Sortais (s/f)**Decorador: **Percheaux.**

En este Comedor neoGótico se encuentra mobiliario diverso dos (2) armarios y un (1) buffet-dressoire y una mesa con doce (12) sillas del 1° Renacimiento Francés, una araña y una chimenea gótica a modo de cariátide y atlante (Diana cazadora y su padre Júpiter), también las puertas-ventanas posee cortinados de terciopelo de seda bordados.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "fechas de manufactura" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "estilo decorativo" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

**Gótico (800-1500)**

Renacimiento Francés (1515-1643)

**Francisco I° (1515-1547)**

Enrique II (1547-1559)

Carlos IX (1560-1574)

Enrique III (1574-1589)

Enrique IV (1589-1610)

Luis XIII (1610-1643)

Renacimiento Inglés (1485-1688)

Elizabethano / Tudor (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano / Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)

Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)

Directorio (1793-1799)

Consulado (1799-1804)

Imperio (1804-1815)

Restauración (1815-1830)

Art Nouveau (1892-1902)

Art Decó (1918-1939)

Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**(1) **Estética Feudal - monacal (800-1500)**(2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**(3) **Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)**(4) **Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)**

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **11**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Dormitorio neoJónico.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Celedonio Pereda.**Arquitecto: **A. Bustillo (1923)**Decorador: **Desconocido.**

En este Dormitorio neoJónico se encuentra una cama y una mesita de noche de estilo Rococó (Luis XV) con alfombra y cortinados amplios. El dormitorio neoclásico se encuentra dentro del castillo de torres normandas, portón gótico y detalles del Barroco Francés.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromweliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
 Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  
 Regencia (1715-1723)  
**Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**  
 Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **12**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Dormitorio neolImperio.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Martín Ferreyra.**Arquitecto: **P. E. Sanson (1910)**Decorador: **Casa Krieger.**

Este Dormitorio neolImperio posee una cama con dosel (techo con cortinados hasta el piso), alfombras y amplios cortinados en las ventanas.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
   Francisco I° (1515-1547)  
   Enrique II (1547-1559)  
   Carlos IX (1560-1574)  
   Enrique III (1574-1589)  
   Enrique IV (1589-1610)  
   Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
   Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
   Isabelino (1558-1603)  
   Jacobino (1603-1648)  
   Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
   Restauración (1660-1685)  
   Jacobino Tardío (1685-1688)  
 Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  
 Regencia (1715-1723)  
 Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)  
 Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
**Imperio (1804-1815)**  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)
- (3) **Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)**
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **13**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Dormitorio portugués.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Justo José de Urquiza.**Arquitecto: **D. Fosati (1858)**Decorador: **Casa J. Fréres.**(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
   Francisco I° (1515-1547)  
   Enrique II (1547-1559)  
   Carlos IX (1560-1574)  
   Enrique III (1574-1589)  
   Enrique IV (1589-1610)  
   Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
   Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
   Isabelino (1558-1603)  
   Jacobino (1603-1648)  
   Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
   Restauración (1660-1685)  
   Jacobino Tardío (1685-1688)  
**Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)**  
 Regencia (1715-1723)  
**Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

En este Dormitorio Portugués dentro de la residencia neoRenacimiento italiano con frisos grecoromanos y columnas toscanas, posee un ropero, una cama y una cómoda con bacinillas (para deyecciones o deposiciones fisiológicas) todos de estilos portugueses. La cómoda posee jarra y jofaina; también hay sillas y mesitas de noche de estilo Luis XIV, XV y XVI.

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **14**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Sala de aguas de baño.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Justo José de Urquiza.**Arquitecto: **D. Fosati (1858)**Decorador: **Paul Doutre.**

Esta Sala de aguas para baño de ablución (representa la evolución de la sala de aguas para baño de tipo "nómada" descrita por Siegfried Giedion). Fue la primera residencia privada de Argentina en contar con el moderno e higiénico servicio de agua corriente por cañerías y canillas y otros muebles tecnológicos (como la bañera y salamandra del siglo XIX) hechos con fundición de hierro. Además se encuentran otros tipos de muebles de estilo Luis XVI, como son las sillas para dejar (colgar) la ropa.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
 Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  
 Regencia (1715-1723)  
 Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **15**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Salón de los espejos.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Justo José de Urquiza.**Arquitecto: **D. Fosati (1858)**Decorador: **Casa J. Fréres.**

El cielorraso de este Salón de los espejos fue realizado con más de cien (100) espejos franceses y un artesonado hecho de madera de pino blanco importado.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
**Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)**  
 Regencia (1715-1723)  
**Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **16**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Escritorio político.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Justo José de Urquiza.**Arquitecto: **D. Fosati (1858)**Decorador: **Casa J. Frères.**

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
   Francisco I° (1515-1547)  
   Enrique II (1547-1559)  
   Carlos IX (1560-1574)  
   Enrique III (1574-1589)  
   Enrique IV (1589-1610)  
   Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
   Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
   Isabelino (1558-1603)  
   Jacobino (1603-1648)  
   Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
   Restauración (1660-1685)  
   Jacobino Tardío (1685-1688)  
**Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)**  
 Regencia (1715-1723)  
**Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

En este ambiente: "Escritorio político" se encuentran diversos muebles portugueses mezclados eclécticamente con sillas de estilo Luis XIV, XV y XVI, un secretaire del siglo XVIII y un escritorio norteamericano con gavetas (s/f).

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)



Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **17**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Salón de armas.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Justo José de Urquiza.**Arquitecto: **D. Fosati (1858)**Decorador: **Casa Verdier.**

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
   Francisco I° (1515-1547)  
   Enrique II (1547-1559)  
   Carlos IX (1560-1574)  
   Enrique III (1574-1589)  
   Enrique IV (1589-1610)  
   Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
   Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
   Isabelino (1558-1603)  
   Jacobino (1603-1648)  
   Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
   Restauración (1660-1685)  
   Jacobino Tardío (1685-1688)  
**Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)**  
 Regencia (1715-1723)  
**Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

En este Salón de armas se encuentra un billar francés, una lámpara araña de cuatro (4) reflectores a querosén, una mesa de cartas y un ajedrez, panoplias con armas de fuego de distintas épocas y lanzas, sillas y sillones Luis XIV, XV y XVI.

(1) Estética Feudal - monacal (800-1500)  
 (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**  
 (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)  
 (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **18**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Cocina.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Justo José de Urquiza.**Arquitecto: **D. Fosati (1858)**Decorador: **T. Benvenuto.**

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
   Francisco I° (1515-1547)  
   Enrique II (1547-1559)  
   Carlos IX (1560-1574)  
   Enrique III (1574-1589)  
   Enrique IV (1589-1610)  
   Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
   Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
   Isabelino (1558-1603)  
   Jacobino (1603-1648)  
   Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
   Restauración (1660-1685)  
   Jacobino Tardío (1685-1688)  
 Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)  
 Regencia (1715-1723)  
 Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

En este ambiente arquitectónico llamado cocina, se ubica el centro un mueble tecnológico llamado "cocina económica" (de fundición de hierro) que posee forma octogonal; además del servicio de agua corriente por cañerías y con canilla hecho por Paul Dautre; hay también una alacena con vajilla Luis XVI.

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **19**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* Comedor.(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*

Residencia burguesa de: Justo José de Urquiza.

Arquitecto: D. Fosati (1858)

Decorador: Casa J. Frères.



En este Comedor se encuentran una mesa con sillas de estilo (no indentificados) también hay dos arañas de seis (6) reflectores a querosén, cuatro (4) aparadores con mármol que contiene vajilla y dos (2) aparadores vitrina con vajilla y cristalería.

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
**Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)**  
 Regencia (1715-1723)  
**Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)**  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

(1) Estética Feudal - monacal (800-1500)  
 (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**  
 (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)  
 (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

Matriz de Datos **Iconográfica**Ficha N° **20**(U/A) Unidad de Análisis: *Tipos de muebles* **Dormitorio principal.**(V) Variable: *Estética-político-económica de manufactura de cada mueble.*(D) Dimensión de la variable: *Estilo decorativo de los muebles.*Residencia burguesa de: **Justo José de Urquiza.**Arquitecto: **D. Fosati (1858)**Decorador: **Casa J. Fréres.**

En este Dormitorio principal (del General J. José de Urquiza) se encuentran sillas y sillones Luis XIV y XVI, una cómoda portuguesa del siglo XIX con mármol (con jarra y jofaina). También se encuentra una cama higiénica de bronce inglés del siglo XIX con dosel (techo con cortinado).

(i) Indicador: Observar (procedimiento) las distintas "*fechas de manufactura*" de los muebles que se encuentran en cada ambiente y que se corresponden con un "*estilo decorativo*" (dimensión) legitimado por la Historia del Arte y la Arquitectura. Lo que se indica así: **Estilo decorativo (fecha).**

Gótico (800-1500)  
 Renacimiento Francés (1515-1643)  
 Francisco I° (1515-1547)  
 Enrique II (1547-1559)  
 Carlos IX (1560-1574)  
 Enrique III (1574-1589)  
 Enrique IV (1589-1610)  
 Luis XIII (1610-1643)  
 Renacimiento Inglés (1485-1688)  
 Elizabethano / Tudor (1485-1558)  
 Isabelino (1558-1603)  
 Jacobino (1603-1648)  
 Cromwelliano / Republicano (1648-1660)  
 Restauración (1660-1685)  
 Jacobino Tardío (1685-1688)  
**Barroco Francés: Luis XIV (1643-1715)**  
 Regencia (1715-1723)  
 Rococó Francés: Luis XV (1723-1774)  
**Neoclásico Francés: Luis XVI (1774-1793)**  
 Directorio (1793-1799)  
 Consulado (1799-1804)  
 Imperio (1804-1815)  
 Restauración (1815-1830)  
 Art Nouveau (1892-1902)  
 Art Decó (1918-1939)  
 Movimiento Moderno (1928-1959)

(R) Valores de variable: se activa la **Estética (fecha)**

- (1) Estética Feudal - monacal (800-1500)
- (2) **Estética Cortesana - monárquica (1500-1789)**
- (3) Estética Burguesa - no Moderna (1789-1928)
- (4) Estética Burguesa - Moderna (1928-1959)

## **10.1 – PROCESAMIENTO CUALITATIVO (Parte 1): Discusión hermenéutica central y análisis crítico:**

La *Belle Époque* es una expresión nacida tras la 1º Guerra Mundial para designar el periodo de la historia de Europa que abarca desde la última década del siglo XIX y el estallido de la Gran Guerra de 1914. Esta designación respondía en parte a una realidad recién descubierta que imponía nuevos valores a las sociedades europeas (expansión del imperialismo, fomento del capitalismo, enorme fe en la ciencia y el progreso como benefactores de la humanidad); también describe a una época donde las transformaciones económicas y culturales que generaba la tecnología influían en todas las capas de la población (desde la burguesía hasta el proletariado), y también este nombre responde en parte a una visión nostálgica que tendía a embellecer el pasado europeo anterior a 1914 como un *paraíso perdido*.

El ocaso de la *Belle Époque* en Europa lo marcaría la 1º Guerra Mundial, junto a la Revolución Bolchevique de 1917 y el gran *crack* económico de 1929. Dado que, si bien en Europa termina en 1914, en Argentina, no afectada directamente por la 1º Guerra Mundial, el tiempo se prolongaría un poco más; por lo cual podemos afirmar que la *Belle Époque Argentina* se da en el período: 1860-1936 (concluyendo con el fin de la 2º Guerra Mundial, aproximadamente).

En síntesis podemos decir que en la Generación de 1880 se manifestó el gran auge de la expansión del capitalismo agroexportador, junto a las inmigraciones masivas y el uso de la arquitectura típica francesa que caracterizaría a las residencias privadas de la alta sociedad (principalmente en la ciudad de Buenos Aires). Pero ya en 1858, J. José de Urquiza (1801-1870) -un burgués agroexportador- comenzaría a experimentar dentro de su palacio rural, y de un modo personal junto a su familia, la *Belle Époque Francesa* en una suerte de *Belle Époque Argentina de 1860*; esto se evidencia por el estilo de vida, la arquitectura, el mobiliario y confort sumado a los adelantos y logros técnicos aplicados a su residencia. Así podemos calcular que hasta el año 1936, cuando finalizó la 2º Guerra Mundial, fueron 87 años de uso de una decoración de interiores francesa (calculados sobre el total de residencias aquí analizadas). En el caso especial de la residencia de Urquiza, la misma no fue propiamente un típico palacio francés de arquitectura *Beaux Arts*, pero si correspondió a la arquitectura eclecticista de estilo neorenacimiento.

Pero el análisis del resto de los casos –excepto de la residencia de Urquiza- ya se ubican a partir de año 1880 en adelante. Sucede que Urquiza fue un adelantado para su época, típico representante del espíritu burgués, rodeado de los mayores logros tecnológicos y adelantos de la época (porque su situación adinerada le permitía pagar por ellos). En la Argentina, Urquiza fue un pionero de la ambientación y decoración de

interiores (antes de que esto sucediera en la ciudad de Buenos Aires con la familias: Anchorena, Ortiz Basualdo o Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935)).

El tema de la ambientación puede ser rastreado desde principios del siglo XVIII. Es entonces que las denominadas “artes decorativas” se elevan a niveles de perfección no conocidos antes. La ebanistería, la tapicería, la herrería artística, la pintura decorativa, las manufacturas de la porcelana y el cristal, florecían bajo el patrocinio de Luis XV a fines del siglo XVIII, especialmente con Madame de Pompadour. La actitud sería pronto imitada por el resto de los monarcas europeos de la época.

Por eso es que en el campo del diseño de interiores y las artes decorativas, los aportes franceses fueron muy amplios y decisivos. A partir del último cuarto del siglo XIX, se importaron toda clase de objetos, materiales y componentes para la ambientación interior. Siguen las sucesivas tendencias de la moda en este rubro: barroquismos estilo *2º Imperio*, el eclecticismo consagrado por la Exposición Universal de París de 1889, el *Art Nouveau* en sus distintas variantes, y la recreación de los estilos clásicos franceses que, con sus distintas adaptaciones, tuvieron vigencia durante varias décadas. Inicialmente, los mismos clientes argentinos, en sus frecuentes viajes a París, los eligieron y adquirieron para adornar sus residencias.

Hacia 1900, esta demanda creciente llevó a prestigiosas casas de decoración (Beaumetz o Jansen) a establecer sucursales en Buenos Aires. El gusto por los estilos franceses era tan difundido por aquellos tiempos, que firmas de otros orígenes debían satisfacerlo. Ejemplo de ello lo conforma el Dormitorio neoperíodo de la residencia Martín Ferreyra, decorada por la Casa Krieger de París (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 12).

A tal punto llegó la decoración de interiores en la Argentina, que la casa de decoración Jansen fue la responsable de la decoración interior del Palacio Anchorena Castellano y también fue la responsable de la decoración del Palacio Pereda.

Más ejemplos de decoración lo conforma el Palacio Ortiz Basualdo, prueba del ecléctico gusto del período que fue confiada a dos afamadas casas de decoración con sucursales en Buenos Aires: Jansen de París y Waring & Gillow de Londres. Por otro lado, la casa de decoración Krieger de París, que amobló el Palacio Ferreyra, también pudo impactar al reconocido historiador de la arquitectura Nikolaus Pevsner (1902-1983) en su visita a Argentina.

El Palacio Ferreyra fue una inédita operación de diseño donde el arquitecto magnificó la versión del *hôtel particulier* que había construido cinco años antes en París para un banquero.

Estas dos casas, también fueron contratadas por el príncipe de Gales, Eduardo Windsor (1894-1972), heredero de la Corona Británica cuando redecoró de varios sectores del Palacio de Buckingham en Londres (a partir de la buena impresión que le causó la decoración de la residencia Ortiz Basualdo cuando se hospedó en ella en 1925). Pero el verdadero hallazgo en la composición de los espacios de este nivel es la serie de salones enfilados de decorados en distintos estilos ingleses (neogótico tardío-inglés, neobarroco inglés, neotudor, Chippendale y Reina Ana) y franceses (neorenacimiento francés y neoluis XV) que dan cuenta del eclecticismo.

Respecto del Palacio Ortiz Basualdo, fue un gran exponente de la arquitectura *Beaux Arts* con sus elementos de tradición francesa. Posee una serie de salones enfilados de decoración en distintos estilos. Entre ellos se destaca la sala de música de estilo neoluis XV con motivos chinoscos, el salón de baile (o Salón de Honor, reinterpretación de una versión más temprana del estilo neoluis XV), el salón de billar (o *fumoir*, combinación de revestimientos y cielorraso estilo neotudor con gran chimenea inspirada en el renacimiento francés), y la biblioteca anexa (neogótico tardío inglés), el gran comedor (en estilo neobarroco inglés), con el jardín de invierno de apariencia neotudor, la sala de estar de estilo neoluis XV, un comedor más pequeño de estilo neorenacimiento y baños recreando el estilo Pompeyano.

El salón de música del Palacio Ortiz Basualdo, de perímetro circular preside el ordenamiento espacial del piso de recepción, así como el torreón que lo contiene. Se observa el mueble *consola*<sup>147</sup> con *espagnolette*<sup>148</sup>.

Palacio Ortiz Basualdo. Actualmente es la sede de la Embajada de Francia en Buenos Aires. La arquitectura *Beaux Arts* 1900: monumental inserción urbana, plasticidad de masas, escultórica decoración.

El Palacio Ortiz Basualdo recibió decoración y muebles de arte de la afamada casa Jansen.

Pero las “artes decorativas” solo incorporarían sus propuestas en materia de mobiliario después de sufrir una influencia sin pretensiones teóricas: el Art Decó. La célebre Exposición de Artes Decorativas de 1925, en París, la consagraría internacionalmente y, al mismo tiempo, la dotaría de un nombre. Hasta llegar al punto de que, en el siglo XX las publicaciones como la ***Revista de Arquitectura*** de la SCA (Sociedad Central de Arquitectos) incluyeran “Arte Decorativo” y/o “decoración de interiores” junto con la arquitectura.

En la Argentina muchas casas como Carlhian-Beaumetz, Jansen, Thompson o Azaretto, vendían muebles de estilos artísticos o «muebles de arte».

---

<sup>147</sup> **Consola:** Mueble consistente en una mesa propia para estar adosada a la pared.

<sup>148</sup> **Espagnolette (Voz francesa):** Figura de bronce empleada como remate de diversos muebles de la época regencia y Luis XV.

En la cúspide de esta pasión por las artes decorativas francesas se ubica la conformación de colecciones de objetos de arte de los siglos XVII y XVIII. Entre las excelentes y numerosas reunidas por argentinos, deben nombrarse la legendaria colección Penard Fernández y Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) (que hoy podemos encontrar en el Museo Nacional de Arte Decorativo).

La disponibilidad de dinero (verdaderas fortunas gastadas en arte y arquitectura) permitía que los palacios fueran profusamente decorados para albergar la vida social que relacionaba a las familias más poderosas entre sí (que las diferenciaba del resto de la sociedad); las que fueron piezas decisivas en las competencias sociales locales en las que estas familias competían para ser los anfitriones elegidos cuando llegaban visitantes ilustres a los que deseaban impactar con sus formas de habitar «civilizadas» (europeizadas). Como el caso de la visita del Príncipe de Gales -Eduardo Windsor (1894-1972)- cuando se alojó en la residencia de los Ortiz Basualdo, o en el caso de la visita del Maharajá de Kapurtala (1871-1949) cuando se alojó en la residencia de Mercedes Castellano de Anchorena; e incluso cuando el Cardenal Pacelli (1876-2009), que luego fue el Papa Pío XII, visitó la Argentina cuando se alojó en la residencia de Harilaos de Olmos.

La mezquina vanidad social y el celo patriótico de estas familias, declarados en abiertos torneos públicos, a veces feroces, para alojar a las tan preciadas “presas” (que se alojarían en sus residencias), encontraba un paliativo al autojustificarse por haber cumplido la noble misión patriótica de demostrar ante los potentados del mundo “que no éramos indios” («barbarie» de Sarmiento) y lo equivocados que estaban si creían que vivíamos como en el tiempo de la Colonia o en la época del caudillo Rosas; pues empezaban a vivir de un modo mucho más moderno, afrancesado principalmente.

Incluso la residencia del caudillo Justo José de Urquiza (1801-1870), edificada en 1860, dio una clase de «civilizado» higienismo arquitectónico a Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), cuando la visitó en febrero de 1870; pues fue la 1° residencia argentina con contar con el moderno servicio de agua corriente por cañerías (realizado por el artesano francés Paul Dautre). Esto lo podemos apreciar en la Sala de aguas de ablución (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 14), donde destaca la bañera francesa de hierro esmaltado con canilla. También la cocina de esta residencia decorada por el artefacto central del ambiente —o cocina económica de fundición de hierro, con escape de los gases al techo- manufacturada por Tomás Benvenuto en Buenos Aires (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 18); es un ambiente que disponía del mismo adelanto técnico (servicio de agua por cañerías) que la Sala de aguas de ablución.

En el **Marco Teórico (Parte 2)** se analiza la evolución del paradigma de “civilización / barbarie” de la Generación de 1837 y su transformación en el paradigma “salubre / insalubre” de la Generación de 1880; como se sostuvo en ese apartado, Jorge Salessi en su libro -de 1995- ***Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. Buenos Aires: 1871-1914*** (1995) identificó “lo salubre” con lo «civilizado» y “lo insalubre” se relacionó con la «barbarie».



Para lo cual, anecdótica, es la historia –que hemos relatado - que volvemos a recordar aquí y que cuenta la historia de 1870, cuando Sarmiento visitó la residencia del General Urquiza (actual sede del Museo del Palacio San José en la Provincia de Entre Ríos). Dicha anécdota relata como Urquiza (un caudillo Federal) no tenía nada de «bárbaro» e incluso nada de “sucio” como lo narra la historia desde la visión de la literatura unitaria. Pues, el mismo Urquiza le hizo colocar una canilla (con agua corriente) en el dormitorio donde se alojaría Sarmiento; para demostrarle que, a pesar de Federal, era más “limpio” y «civilizado» que los propios Unitarios porteños. Efectivamente, la residencia de Urquiza fue la primera residencia de la Argentina en contar con el moderno, civilizado e higiénico servicio de agua corriente por cañerías (un dato no menor para la historia de la arquitectura nacional). Para mas detalle (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 14).

En esta Tesis de Doctorado se rechaza el concepto estético, proveniente de las obras literarias como *El Matadero* (1871) de Esteban Echeverría (1805-1851), donde los caudillos federales (como el General Urquiza) eran “sucios-bárbaros” carniceros y matarifes. Sostiene Nicolas Shumway que: “*Sarmiento presenta a Urquiza como “un hombre dotado de cualidades ningunas, ni buenas, ni malas, (...)” (...) Una y otra vez se refiere a los gauchos que componen el ejército de Urquiza como “gente de chiripá y mugrienta, (...)”*<sup>149</sup>

La anécdota anterior, corroborada por la bibliografía de la historia del Palacio Urquiza, desmiente al imaginario de ciertas obras literarias (-o cual no implica que haya verosimilitud en la obra de E. Echeverría (1805-1851)-. Esto podemos verificarlo con Susana Tota G. de Domínguez Soler en *El Palacio San José, Su historia, sus fiestas y sus visitantes ilustres* (1992).

Efectivamente, la burguesía nacional de 1880 reproduciría la *Belle Époque* europea en nuestro territorio (con un matiz, además de estético, de pujanza económica, satisfacción social y avances técnicos como sinónimo de «civilización»). Aunque el espíritu de alejamiento y despreocupación de la paradigmática *Belle Époque Argentina de 1860-1936* encontraba en los modelos del *Ancien Régime* Europeo, las referencias ideales. La *Belle Époque Argentina* fue un término que alcanzaría gran consenso entre quienes estuvieron más cerca del vértice de la pirámide social (y no en su base trabajadora o proletariada), y por ende, en las mejores condiciones para disfrutarla [pagarla o adquirirla], como el baño afrancesado del Justo José de Urquiza (ver imagen 11, página 73).

Pero si se ha relacionado a la «civilización» con la «salubridad», también se puede afirmar que es posible relacionar a la «civilización» con la «Modernidad»<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> Shumway, N. Ibid. (pp. 199).

<sup>150</sup> Como es bien sabido, la Modernidad fue un proyecto filosófico, ideológico y político global que se inicio en el siglo XVI con la Edad Moderna (muchos historiadores dan como fecha de inicio la del descubrimiento de América en 1492) pero que no se alcanzó plenamente hasta el siglo XVIII. El recorte efectuado por la Modernidad a lo romántico, místico y religioso quedó plasmado en la superación del dogmatismo de la Edad Media con el proceso de secularización que inició en el Renacimiento (siglo XIV a XVI). Nicolás Copérnico (1473-1543), Tycho Brahe (1546-1601), Johannes Kepler

Sabemos que la Modernidad se caracterizó como una época de grandes cambios, de importantes descubrimientos geográficos que dinamizó el comercio y la economía europea con un sistema colonial que perduró por siglos. El desarrollo económico a partir de esos momentos posibilitó la aparición del capitalismo mercantil en una primera fase (siglo XV a XVIII) y luego del capitalismo industrial gracias a la Revolución Industrial (siglo XVIII a XX).

Marshall Berman (1940-) en ***Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*** (1988) divide a la Modernidad en tres fases o momentos <sup>151</sup>. Podemos decir que las fuentes de la Modernidad son los grandes descubrimientos en las Ciencias Naturales, la industrialización de la producción (ejemplos paradigmático del Taylor-fordismo), el crecimiento urbano rápido y a menudo caótico, los sistemas de comunicación de masas, los estados burocráticos mas poderosos y el mercado capitalista que conduce a todas las personas e instituciones. Atravesando todas las fronteras, como lo describió Goran Therborn (1941-) en ***Pericias de la Modernidad*** (1992), la Modernidad unió a toda la humanidad por cuatro vías <sup>152</sup>.

La Modernidad explotó en su segunda fase con la Revolución Industrial (y el capitalismo industrial superador del capitalismo mercantil), que como medio físico (tecnológico) posibilitó la materialización desde esta forma de pensar el mundo y la vida. Cuyo intenso espíritu del puritanismo había penetrado y daba a la sociedad

(1571-1630) y Galileo Galilei (1564-1642) desde la astronomía abrieron el camino; le siguieron: el empirismo de Francis Bacon (1561-1626), el racionalismo de René Descartes (1596-1650), pasando por la filosofía de Immanuel Kant (1724-1804) o la física de Isaac Newton (1642-1727). La lista es extremadamente larga y compleja en el campo de las ciencias como para ser tratado aquí.

La Modernidad se manifestó en la ilustración de Voltaire (1694-1778); el romanticismo de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778); el liberalismo de Thomas Hobbes (1588-1679), John Locke (1632-1704), John Stuart Mill (1806-1873), Adam Smith (1723-1790) y David Ricardo (1772-1823); el positivismo de Auguste Comte (1798-1857), David Hume (1711-1776), Immanuel Kant (1724-1804), Herbert Spencer (1820-1903), Ludwig Wittgenstein (1889-1951) y Bertrand Russell (1872-1970). Con el iluminismo, nace el ideario común de arribar a la felicidad y libertad humana a partir del proyecto (basado en el dominio de la naturaleza a través de la razón centrada en el sujeto que se pretende centro del mundo). La creación se valdrá de la racionalidad aplicada a la ciencia y técnica, para concretar su proyecto de dominio. El movimiento de la historia sería entendida siempre como evolución hacia estadios mejores y superiores, donde debía prevalecer la «universalidad» de la razón por sobre las «singularidades» culturales de los pueblos.

Ese propósito «universalizante» se fundamentó en una visión binaria del mundo que postulaba la existencia de «pueblos con historia» y otros sin ella (distinción hegeliana) o de «naciones civilizadas» en oposición a «naciones bárbaras», y la difusión del sentido de misión iba unida a la convicción de que todos los pueblos se beneficiarían con la propagación de la civilización de Occidente (traída a tierra Argentina por la oligarquía aristocrática de cuño nacional). Porque la civilización europea se entendía a si misma como la más desarrollada y la superior, y este *ethos* de supremacía la inducía a «civilizar», elevar y educar a las civilizaciones y culturas más primitivas [bárbaras] y subdesarrolladas. La senda para alcanzar tal progreso y desarrollo debía ser la misma que siguió Europa en su propia historia -idea que compartía D. F. Sarmiento (1811-1888)-.

<sup>151</sup> Una primera fase a comienzos del siglo XVI hasta fines del siglo XVIII -con intelectuales como Jacques Rousseau (1712-1778)-, una segunda fase que comienza con la ola revolucionaria de 1789 con la Revolución Francesa e Industrial casi simultáneamente -con pensadores como Fiódor Dostoievski (1821-1881) y filósofos como Friedrich Nietzsche (1844-1900), economistas como Karl Marx (1818-1883) entre poetas como Charles Baudelaire (1821-1867) y Arthur Rimbaud (1854-1891)- y una tercera fase durante todo el siglo XX -con una lista de intelectuales muy compleja que abarca desde escritores como Gabriel García Marquez (1927-) y Carlos Fuentes (1928-2012), pasando por pensadores y sociólogos como Max Weber (1864-1920), artistas como Pablo Picasso (1881-1973) hasta proyectistas y teóricos de la arquitectura como: Le Corbusier (1887-1965), Walter Gropius (1883-1969), Mies Van Der Rohe (1886-1969) y Frank Lloyd Wright (1867-1959).

La Modernidad en la primera fase fue una forma de experiencia vital de los hombres en el tiempo y el espacio que comienzan a experimentar la vida moderna. Jacques Rousseau usó la palabra «moderniste» y asombró a sus contemporáneos cuando escribió ***Le tourbillon social*** (el torbellino social), al decir que Europa estaba al borde de las revoluciones. En esa atmósfera de turbulencia y vértigo las revoluciones burguesas aportaron la máquina a vapor, los ferrocarriles y la urbanización a gran escala; como lo describe Eric Hobsbawm en ***Las revoluciones burguesas*** (1971).

Mientras que en la segunda fase Nietzsche escribía filosóficamente en ***Voluntad de Poder*** (1887), sobre la muerte de Dios y el advenimiento del nihilismo; Marx profetizaba en términos económicos en ***El Manifiesto*** (1848), que el proletariado derrocaría a la burguesía y a la sociedad capitalista instalando la sociedad comunista.

No se puede citar la lista de trabajos y textos de autores que conforman la teoría de la tercera fase debido a su tamaño y grosor.

<sup>152</sup> La vía europea, la vía de los nuevos mundos (América, Australia y otras islas), la vía de la zona colonial (noroeste de África hasta Indonesia y Nueva Guinea) y la vía de los tradicionalismos no europeos renovados (Japón y China).

inglesa la fuerza moral para llevar a cabo el vasto trabajo material de la Revolución Industrial. Pero también estalló en esta segunda fase más profunda (política), gracias a la Revolución Francesa, cuando el liberalismo económico (capitalismo) se unió al liberalismo político (democracia). La modernidad en su tercera fase dio origen, a muchas manifestaciones artísticas <sup>153</sup>.

Adicionalmente, Marshall Berman divide teóricamente a la Modernidad en «modernismo» <sup>154</sup> y «modernización» <sup>155</sup> como dos cuestiones paralelas pero asimismo separadas <sup>156</sup>. Por lo cual podemos

<sup>153</sup> Como la vanguardia (cubismo, futurismo, dadaísmo, etc.), al Movimiento Moderno en Arquitectura y diseño de muebles (aproximadamente en 1920) o Estilo Internacional, con su estética-mecanicista (que nos hace pensar en Frank Lloyd Wright y su espíritu austero-funcionalista). Fue el desarrollo de un discurso de dominación-normativa (razón-instrumental), con una justificación-discursiva (que se legitimó culturalmente en una estética de las vanguardias y en un discurso técnico basado en el racionalismo científico), su método analítico-cartesiano (división en partes) y su justificación morfológica ascética (formas puras desprovistas de ornamento), su ética puritana (moral protestante de lo correcto, asociado al trabajo y nunca al ocio, que generó una estética de la limpieza formal, producto de una moral de la pureza del cuerpo).

En la austeridad de las formas el Movimiento Moderno, en la tercera fase de Berman, en el diseño de muebles poseía la siguiente ideología implícita: socrática (hiper-funcionalistas, donde belleza = utilidad), platónica (morfología basada en un ideal de la forma geométrica), newtoniana (mecánica), cartesiana (racionalista), universalista (anti-regionalista), anti-histórica (negadora del pasado), tecnológicamente científica (con fundamento físico-matemático), mesiánica (salvadora del proyecto de la humanidad) y democrática (para toda la sociedad).

Al reordenar la representación con el criterio de la máquina, debido a la pasión por la era de las máquinas presente en aquella época; con sus intenciones de destruir el culto al pasado (es decir: rechazando toda tradición). Esta estética mecánica generada así, totalmente carente de ornamentos, austera y con acentuación del «valor de uso», se convertiría en un estilo funcional (de construcciones abstractas que ordenó la estética bajo criterios matemáticos y depuró las formas en una abstracción geométrica total. Así la *estética mecanicista* (término acuñado por Theo Van Doesburg) celebraba el control racional del proceso creativo en un estilo de formas básicas y colores puros, que la conocida Bauhaus, utilizaría. Fue esto la manifestación del culto a la razón abstracta, y al orden matemático del universo de las producciones materiales (como los muebles y otros objetos).

<sup>154</sup> El «modernismo» (ideal, intelectual, cultural y simbólico) alcanzaría elevados niveles y se instalaría mucho más fuertemente que la «modernización» por no requerir desembolsos económicos (que la urbanización, industrialización, construcción de caminos y puentes sí requería); por ser inmaterial y trabajar en el plano de los valores, la cultura, el arte y la ideología.

La palabra «progreso» se convirtió en el *leit motiv* de la época, nos cuenta Hugo Biagini en *La generación del ochenta* (1995). El «modernismo» exuberante tuvo como *leit motiv* a las máquinas a vapor y locomotoras de la Revolución Industrial inglesa (como símbolos de la Modernidad); dicho de otro modo: progreso = ferrocarriles. Aunque la «modernización» de la Argentina era deficiente en un sentido, pues los ferrocarriles montados en nuestro país eran ingleses y no de industria nacional.

Igualmente para asegurar la ansiada meta del «progreso» los distintos sectores le atribuían a la educación una relevancia singular, señala Biagini. Pero, la contradicción de esta época estaba en que, en tanto el *leit motiv* era el progreso y la tecnificación, el hecho es que se le dio poca importancia a la educación técnica (lo cual traería sobre la «modernización» del aparato científico-tecnológico, efectos nefastos para el desarrollo autónomo de un capitalismo industrial nacional).

<sup>155</sup> Los dos grandes sistemas industriales que hacían a la «modernización» eran: los ferrocarriles con el puerto (haciendo una unidad) y los frigoríficos unidos al modelo agro-exportador.

El modelo agro-exportador de Argentina se produce, por efecto del imperialismo, en el período 1850-1930 y es imposible explicarse la historia política nacional sin referencia a este marco económico; pues el país estaba en la etapa de organización y consolidación como Estado, y su clase dirigente decidió que había que insertarse en el mercado europeo, cuyas necesidades eran esencialmente que se los proveyera de materias primas, como la lana, carne y cereales entre otros productos sin valor agregado.

El período de la economía agro-exportadora (1850-1930) de la pampa húmeda estaba distribuida entre la agricultura (especialmente cereales, trigo y maíz) y ganado vacuno. La agricultura dio un nuevo impulso a la demanda de mano de obra (agricultura, ganadería, ferrocarriles, frigoríficos en materia de carne, silos y molinos en materia de cereales) y con ello el aumento de la población; así es como se entendería luego el proceso inmigratorio.

Para que el país crezca era necesario cuanto antes la integración al mercado internacional, como productor de materia prima. Las fábricas de las grandes potencias mundiales necesitaban dicha materia prima y Argentina podía producir todo eso, pero para ello hacía falta capitales (ingleses), tecnología (europea) y mano de obra (inmigrantes). La imagen institucional de Argentina en el exterior era buena, entonces Inglaterra apuntó sus capitales y tecnología a esta región del planeta.

Así se produjo en el país un proceso de «modernización» económica y material impulsado por las fuerzas capitalistas del mercado internacional (de fuerte influencia inglesa), que afectó los procesos sociales nacionales. Con fuerte penetración de los descubrimientos en el campo de las ciencias en general, y con una industrialización de la producción que quedaba en los países europeos y no en Argentina, con un fuerte crecimiento de las ciudades puerto (Buenos Aires, Rosario, Ensenada, Bahía Blanca).

<sup>156</sup> Definiendo al «modernismo» como las ideas, visiones y valores del arte y la cultura de la época Moderna; donde podemos encontrar a expresionistas, futuristas, dadaístas y constructivistas de 1914-1925. Pero *El Manifiesto del Partido Comunista* (1848) de Karl Marx (1818-1883), bien encaja como la primera gran obra del arte modernista.

A diferencia de la «modernización» que se refiere a la economía capitalista, los procesos de urbanización, los puertos y vías de trenes por donde se movilizaba la producción gracias a la expansión del imperialismo, con una enorme fe en la ciencia y el progreso como benefactores de la humanidad.

En este período de 1880 en adelante, la Argentina se modernizó; dado que se construyeron nuevos sistemas de comunicación y transporte (tales como puentes, caminos, rutas, puertos, ferrocarriles, telégrafos y teléfonos con capitales extranjeros, sobretudoo de Inglaterra).

Por eso es necesario discutir los vínculos y desacuerdos entre «modernización» y «modernismo» que produjo la Modernidad, dicho por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990). Dado que la entrada de la Modernidad, en su doble sentido: cultural (ideas, valores y visiones agrupados bajo la denominación de «modernismo») y económico-material (industrialización y urbanización bajo la denominación de «modernización»); entró en Latinoamérica en general y Argentina en particular con problemas y desajustes estructurales.

asegurar que la Modernidad llegó a la Argentina de 1880, mas en forma de dominación capitalista y científico-tecnológica, por efecto del imperialismo dominante en la época, según Eric Hobsbawm (1917-2012) en ***La era del imperio 1875-1914*** (1987), que en forma de desarrollo capitalista-científico-tecnológico nacional (autónomo e independiente). Pues fue una «modernización» extranjera o tecnológica-industrial principalmente inglesa la que llegó (lo que debilitó la «modernización» del aparato económico-productivo nacional, porque no hubo industria nacional desde ese punto de vista)<sup>157</sup>. Por eso, tuvimos un «modernismo» exuberante con una «modernización» deficiente, según García Canclini (1939-) en ***Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*** (1990). Lo que llevó a asegurar a Goran Therborn en ***Peripecias de la modernidad*** (1992), que la experiencia moderna latinoamericana –Argentina incluida- ha sido una frustración.

La influencia cultural de Francia fue muy importante en el «modernismo» argentino y de aquí la admiración por el arte y la cultura francesa que simbolizaba las ideas, valores y visiones Modernos. También Inglaterra fue importante en la «modernización» argentina y dado que fueron ellos quienes trazaron la red ferroviaria y construyeron las vías, estaciones de trenes y trajeron las locomotoras y vagones. Entonces, de la herencia de la Revolución Francesa combinada con los efectos de la Revolución Industrial, como lo explica Eric Hobsbawm en ***Las revoluciones burguesas*** (1971); se vivía en esta *Belle Époque Argentina de 1860-1936* un espíritu de democracia, libertad, razón (producto de la ilustración mas la Revolución Francesa) y combinación de progreso tecnológico (producto de la Revolución Industrial). Pero dicho progreso tecnológico era fruto del esfuerzo de Europa y no de Argentina (la tecnología se importaba a suelo nacional).

Aquí se sostiene que Francia junto con Inglaterra (madres de la doble revolución burguesa) serian el *leit motiv* Moderno de la época que va de 1880 hasta las Guerras Mundiales que le pondrían fin al imperialismo; como lo explica Eric Hobsbawm en ***La era del imperio 1875-1914*** (1987).

Efectivamente, fue ese “espíritu del modernismo” *Belle Époque francesa* inspirado en las ideas, valores y visiones Modernos de las máquinas a vapor y el hierro como material (herencia de la Revolución Industrial), la responsable –paradójica- de la adopción de la arquitectura neoclásica (que hacía un uso de estilos arquitectónicos pre-modernos inspirados en la cultura greco-romana); cuyo revival de los elementos de diseño arquitectónico (como el frontis y los pilares dóricos, jónicos o corintios) se transformaron en símbolos de la cultura material arquitectónica. Como sucedió en la residencia de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935), el Palacio Sans Souci y la residencia Duhau, cuando fue trasladado –dicho “espíritu”- de tierra francesa al suelo nacional. Dado que el *retour à l’ordre* fue la clave de la cultura arquitectónica entre 1900 y 1939, en Argentina.

---

<sup>157</sup> La «modernización» epidérmica nacional no produjo un desarrollo integral del país y lo condenó al subdesarrollo en estas etapas iniciales. El credo en el «progreso» (fe progresista) no fue suficiente para sacar al país del atraso, dado que comúnmente el crecimiento económico y material se lograba mediante el ingreso de capitales extranjeros europeos y productos manufacturados igualmente extranjeros y esto significaba el subdesarrollo nacional (para la industria manufacturera local).

Si de analizar los pilares de orden (o dóricos, o jónicos o corintios) se trata; la residencia de Mercedes Castellano de Anchorena se encuentra en la cumbre con capitales de orden corintio.

El Palacio de Mercedes Castellanos de Anchorena (1840-1920), ubicado sobre la Plaza San Martín, se destaca entre los mejores edificios de la ciudad por su originalidad y valores arquitectónicos. No sólo es representativo de la mejor arquitectura privada de la *Belle Époque francesa* en el nivel internacional sino también uno de los más originales ejemplos del revival clasicista de principios de siglo que supo integrar tradición e innovación. Este edificio proyectado por Alejandro Christophersen (1866-1946) está ubicado en la calle Arenales 761, en el barrio de Retiro.

Para aclarar un poco las cosas que se venían discutiendo. La oligarquía-aristocrática nacional de la denominada “Generación del ’80” aunque defendiera la ciencia, lo hacían desde un punto de vista europeo (no nacional) lo que no beneficiaba al desarrollo de una la industria local (porque compraban y fomentaban la compra de productos manufacturados con alto valor agregado, afuera del país). De este modo la ciencia aplicada a la tecnología industrial nunca podría ser verdaderamente nacional porque no existía la voluntad política de defender un modelo económico de industrialización en suelo nacional; por lo cual, solo se estudiaba a las diversas ciencias para ser “cultos” (en un sentido enciclopedista) y nada mas.

Con la enseñanza o educación de las ciencias en Argentina, la elite burguesa solo buscaba no quedar como indios salvajes [barbaros] ante la mirada atenta de los europeos [civilizados]. Este es el único sentido en que se puede afirmar que es posible relacionar a la «civilización» con la «Modernidad», por lo que civilización = educación moderna (ilustrada, academicista, eurocentrica y humanista) <sup>158</sup>. Las pretensiones eurocentristas de la ilustración dieciochesca presente en la elite burguesa se correspondían con el discurso imperialista de la Modernidad occidental europea que entraba a la Argentina de la mano de nuestra oligarquía aristocrática terrateniente. El designio «universalizante» del progreso, racionalidad y desarrollo introdujo e implantó esas prácticas en una amplia constelación de países periféricos como la Argentina.

La oligarquía argentina (elite “única y natural” o elite nativa) fue un grupo social modernizador, al final de cuentas y con todas las críticas que podamos realizarle. El proyecto de transformación nacional puesto en

---

<sup>158</sup> En los colegios se educaba con un plantel de “nobles-docentes” (intelectuales al servicio de una educación aristocrática, planteada por la oligarquía); donde para lo único que se los preparaba a los alumnos era para entrar en el mando político y los círculos dirigentes (donde se evidenciaba la natural desigualdad de los hombres). Esta era una educación «ilustrada» academicista y humanista (no técnica), heredera de la «civilización» europea, que preferiría en la práctica instrumentar una política educativa contra-tecnológica a pesar de tener como *leit motiv* a la máquina (cuyo gran emblema de la época era la locomotora y los ferrocarriles) muestra las contradicciones ideológicas de fondo de esta clase social acomodada. La burguesía nacional necesitaba de los ferrocarriles para sacar su excedente productivo de materias primas y venderlos en el mercado internacional y así ganar dinero (por eso estaba a favor de los trenes y admiraba la Revolución Industrial inglesa); pero, la Argentina no fomentaba el estudio de carreras como la de ingeniería ferroviaria, dado que amaba las carreras humanísticas. Por lo que solo fue una *mística progresista* (de la boca para afuera), como lo señala Biagini, y no logró romper el *status quo* en materia político-económica-tecnológica-dependiente (dogma de la época) que se mantenía con los países europeos, en nuestra condición de país forzosamente pastoril (agro dependiente). Por lo cual se prefería un modelo agro-ganadero, antes que un modelo de desarrollo científico-tecnológico industrial (como efectivamente estaba sucediendo en Europa).

marcha a partir de 1880 se proponía introducir la «civilización» [europea] en el país de los querandíes. Liberal y cosmopolita, la elite burguesa establecida ejercía sobre el país una dominación ilustrada, enciclopedista y humanista. Defendía ferozmente sus privilegios de clase social acomodada, pero se apoyaban en la razón: animadora del progreso, su conservadurismo se teñía de una filosofía positivista. Una mezcla criolla conveniente a sus intereses económicos y como tal un producto autóctono.

Ser «civilizados» era ser entendido en la cultura europea, y como tal en su arquitectura y arte.

Así se puede afirmar que si identificamos «civilización» con «Modernidad», la Generación de 1880 importó al cien por ciento la civilización [Moderna] europea. Donde la «modernización» tecnológica era el sinónimo de «civilización» europea; en este sentido los avances técnicos de la época eran considerados la avanzada [vanguardia tecnológica]; por lo cual, el hecho de encontrar tales adelantos técnicos en una residencia privada de esta época también es sinónimo de «civilización». A partir de este razonamiento se encontraba en la residencia de Justo José de Urquiza (1801-1870), un supuesto «bárbaro» [caudillo federal], los adelantos técnicos no solo en el uso del agua potable por el moderno sistema de cañerías y canillas [higienismo doméstico] y junto a ello también se encontraba el moderno sistema de iluminación por gas acetileno (lo que para el año 1857 era uno de los adelantos técnicos mas avanzados en la Argentina). Lo que posicionaba al Palacio San José de Urquiza ser una «civilizada» [Moderna] residencia a pesar de su arquitectura de estilo renacentista con frisos greco-romanos y columnas de tipo corintias; no se debe pensar que debido al estilo arquitectónico del eclecticismo historicista (no-moderno) de esta residencia, la misma no era moderna en muchos sentidos. Aunque estos adelantos técnicos no provenían de la Argentina, sino de Europa.

De este modo, pese a su arquitectura historicista no-moderna, y su decoración de interiores que anticipaba el uso ecléctico de muebles (adelantándose veinte años a las tendencias de decoración del método *Beaux Arts*) con estilos indo-portugueses mezclados con neoluisés; no se debe suponer que no era una «civilizada» [Moderna] residencia. Pues el estilo de vida del General Urquiza no tenía nada de «bárbaro», era más afrancesado que el de los propios Unitarios porteños.

Así Urquiza reproduce a la *Belle Époque francesa*, en una suerte de incipiente *Belle Époque nacional*. Lo que lo hace más sorprendente es que fue un 1860 en una casa de campo –y no de ciudad- en la Provincia de Entre Ríos, alejado de la ciudad de Buenos Aires.

La *Belle Époque francesa*, París (la Ciudad Luz) deslumbró a la burguesía nacional. Por lo que tratando de reproducir aquello que vieron en Europa recrearon a la “Ciudad Luz en Argentina: Buenos Aires” (metáfora de París en América). En todos los casos se encuentra presente en el imaginario de la sociedad local, las ciudades de Londres y París (como focos de luz imperialista europea que irradian su cultura al resto del mundo occidental, Argentina incluida).

Por eso sostenemos que el denominado “espíritu de la época” definido por Siegfried Giedion en **La mecanización toma el mando** (1978), manifestado en la burguesía nacional como un “espíritu de la época francesa”, también lo podemos definir como el “espíritu del iluminismo” (del Gran siglo de las Luces) que había logrado mudarse a Buenos Aires de la mano de un refinado cosmopolitanismo que combinaba influencias sin prejuicios en la Arquitectura *Beaux Arts*. Incluso, Fabio Grementieri en **Grandes Residencias de Buenos Aires. La influencia francesa** (2006) sostiene que algunas residencias de esta época eran un buen reflejo del “espíritu de la época”. Efectivamente, el “espíritu de la ilustración decimonónica europea” o *esprit illuminista* hizo del *retour à l'ordre* la clave de su cultura arquitectónica principalmente entre 1900 y 1939. El contenido estético-simbólico de la antigua sociedad cortesana, noble y aristocrática (del mundo anterior a la Revolución Francesa) se hizo presente en la decoración de interiores de la Argentina *Belle Époque Argentina: 1860-1936*.

Argumenta Daniele Baroni en el artículo “Arquitectura interior” de la revista **Summa Nº 194** (1984), que Mario Praz, parafraseando a Swedenborg, sostiene que la casa es la proyección del cuerpo de quien la habita; el ambiente “es, más bien, un potenciamiento del alma, (...) El ambiente se convierte en un museo del alma, en un archivo de sus experiencias”<sup>159</sup>. Esta expresión del “alma” de Praz, traída a colación por Daniele Baroni, es usada nuevamente por Piera Scuri en otro artículo sobre “Arquitectura interior”, pero esta vez de **Summa Nº 198** (1984)<sup>160</sup>.

Observamos un ejemplo cuando Piera Scuri discute -parafraseando a Praz- que el rococó daba una lección de decoración (en el mueble); de línea sinuosa, característico del estilo *rocaille*, en el que el significado funcional (o uso funcional, como ser “sentarse” en la silla) se fundía o fusionaba con lo estilístico. A diferencia de ello, las sillas Chippendale daban una lección de cordura y equilibrio; pues, ninguna tentativa de encubrir el fin práctico del mueble (como si sucedía en el rococó), asegurado por las simples patas rectilíneas del estilo Chippendale (aunque debemos admitir que dentro de este estilo existió la curva, no pronunciada ni usada hasta el hartazgo como en el rococó). La respuesta es mas profunda, pues el “alma” sostiene Praz, debe buscarse en el mobiliario Chippendale, en que era: “(...) *Perfecto espejo, esa silla, del alma burguesa, positiva y práctica*”<sup>161</sup>, como era la incipiente burguesía inglesa de esa época victoriana.

El espíritu que circulaba por la Inglaterra, de aquel período, era la del caballero que no necesitaba de título. En el siglo XVIII, el Movimiento Ilustrado, estaba dispuesto a disipar las tinieblas de la humanidad -acto

<sup>159</sup> Daniele, Baroni. “Interiores”, en revista **Summa. Nº 194**. Buenos Aires. 1984. (pps. 23-28).

<sup>160</sup> “Praz habla como “cultor” de la casa y él mismo revela, por experiencia directa, qué relaciones íntimas pueden ligar al hombre con su casa. Aparte del carácter idealista de su escrito, en el que aparece a menudo el término “alma”, recordemos que en este sentido ha tenido intuiciones justas.” Scuri, Piera. “El espejo rococó”, en revista **Summa. Nº 198**. Buenos Aires. 1984. (pps. 50-56).

<sup>161</sup> Scuri, Piera. Ibid. (pp. 52).

mediante- las luces de la razón. Esta hija doctrinal del Renacimiento del racionalismo y del empirismo decimonónico, halló en la enciclopedia su cuerpo ideológico supo romper con el sistema metafísico como forma de conocimiento. Siempre recurriendo a los métodos analíticos e inductivos, era optimista. Dentro de ese espíritu fue quizás, el estilo no moderno inglés del Chippendale, el más genuinamente inglés. Pero el estilo burgués no moderno francés del 1º Imperio igualmente fue importante, gracias a Napoleón, logró imponer el laurel como marca de fábrica, con su elemento más destacado, la “N” inicial (de Napoleón) orlada en una guirnalda de laurel. Encontramos dos sillones de estilo burgués no moderno Directorio <sup>162</sup> estampillado por el ebanista Georges Jacob (1739-1814) en el dormitorio neoimperio de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) (Ficha de la matriz de datos iconográfica N° 8).

Piera Scuri, sostenía que los muebles, los interiores, pueden revelar los “secretos de la época” que los ha creado; la casa y su interior es un “espejo” que refleja el carácter, los deseos, las aspiraciones de quien los vive o de quien los ha vivido, dice Scuri -que sostiene Mario Praz en su libro dedicado a la *Filosofía dell’arredamento*-. Textualmente: “(...) el mobiliario revela el espíritu de una época, (...)” <sup>163</sup>.

Pero si de relacionar la casa con el hombre, y sus ambientes con el “alma” de quien la habita. También sería interesante referirse a uno de los más grandes cultores del “espíritu de la época” (Giedion).

Por lo que si partimos de Giedion, uno de los trabajos más interesantes e importantes sobre el denominado “espíritu de la época” u: “*orientación del período, (...) ideas rectoras y generales de una época*” <sup>164</sup>; en el diseño, producción y usos de artefactos, mobiliario y otros objetos de arte. Podemos confrontarlo con otros autores y obtener resultados interesantes.

Sorprende que la afirmación de Mario Praz (1981) -citada por Scuri y Baroni (1984)-, es coincidente con la afirmación que efectuara Giedion (1978). Por lo cual, se afirma que es variada y profusa las afirmaciones de los estudiosos que confirman esta línea de investigación y trabajo aquí seguida.

Por lo cual, si reconectáramos teóricamente el ejemplo de la silla Chippendale, citado por Praz, con el “espíritu de la época” de Giedion; deberíamos decir que el “alma” del usuario del mueble burgués inglés de

<sup>162</sup> **Par de sillones. Estampillados por el ebanista Georges Jacob (1739-1814). Madera de caoba tallada y lustrada. Francia. Época Directorio-Consulado 1795-1804:** Par de silloncitos de líneas clásicas realizados en madera de caoba lustrada, sin bronce. El respaldo forma una sola línea curva con las patas posteriores, detalle característico de este período. Los apoyabrazos, también curvos, tienen forma de cuerno de la abundancia, las patas rectas y en forma de huso son similares a las del período Luis XVI.

Georges Jacob nació en Borgoña, Francia. De origen campesino, se instaló en París a los dieciséis años para comenzar su carrera como ebanista en el taller de Jean B. Lerouge. En 1765 alcanzó la maestría y logró buena reputación por los diseños de muebles de asiento tallados con motivos del repertorio clásico. Trabajó para Luis XVI en Francia, Jorge IV de Inglaterra, Gustavo III de Suecia y para varios Príncipes Alemanes. Con la Revolución de 1789 sufrió una grave crisis ya que sus clientes se exiliaron o fueron guillotinado. Su amistad con el pintor Jacques L. David le ayudó a evitar la cárcel y llegó a ser uno de los principales proveedores de mobiliario del Gobierno Revolucionario y luego del Emperador Napoleón.

<sup>163</sup> Scuri, Piera. Ibid. (pp. 56).

<sup>164</sup> Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 18).



estilo Chippendale era de un “espíritu burgués ilustrado y práctico”, en el sentido de su admiración por el progreso y la ciencia engendrados por la filosofía positivista que impregnó los círculos de la elite (en un estilo de vida propio de la Inglaterra de la época), alejado del “espíritu cortesano” presente en el mobiliario rococó (poniéndose en evidencia este enmascaramiento de las funciones perpetrado por dicho estilo rococó).

Así por oposición al Chippendale, el estilo rococó poseía un “espíritu de la época” que expresa los ideales aristocráticos de la nobleza (opuestos a los ideales de la naciente burguesía), aunque la monarquía ya había empezado a entrar en crisis (a pesar de ello las formas se vuelven mas exquisitas y lujosas). Pues, el rococó del Luis XV no expresaba pretensiones grandiosas (como si lo había hecho el “espíritu barroco” del Luis XIV); meramente, trataba de proporcionar confort y cumplimentar lo requerido, siendo el más productivamente apropiado para el interior doméstico (esto no implicaba que no lo hiciera con formas bellísimas que remitían a un contenido simbólico preciso, pues representaba el carisma de la realeza y de la nobleza; casi una fagocitación, por parte de la decoración, de las funciones, de los elementos prácticos como ser: una silla sirve mas “para ser vista” que “para sentarse”), con una pérdida de la función de uso de los objetos y muebles, y una sobreabundancia decorativa. El rococó, surgió en los palacios de los nobles franceses (nobles aristócratas). Su meta era el interior, y una sociedad refinada y *spirituelle*.

Curioso y contradictorio resulta ser que el rococó (propio del Luis XV), desarrollado en Europa por una clase social noble y aristocrática que esperaría en las sensaciones placenteras de dicho estilo de “arte interior” (arte de un mundo privado y exclusivo reservado a los pocos privilegiados que podían acceder a él) su trágico fin en manos de la burguesía (luego de la Revolución Francesa). En la Argentina finisecular del Centenario (fin de siglo XIX y principios del siglo XX), halla sido resucitado como estilo de la clase “burguesa” dominante constituida por la oligarquía aristocrática y terrateniente, agrícola-ganadera, como lo era la familia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935); que poseía uno de sus ambientes de su residencia, el “Salón de Baile” que era de estilo neoregencia (propio del estilo “cortesano”). Igualmente, habiendo sido creado en el siglo XVIII en Europa, el rococó que en el siglo XIX se instalo en las residencias burguesas y aristocráticas en Argentina fue solo para el consumo de la “alta burguesía” (a la que pertenecían los Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935)).

Y si pensamos que mejor hubiera sido un estilo Chippendale, contemporáneo al regencia y rococó del Luis XV (y por otro lado, más acorde al “espíritu” de esta alta burguesía nacional naciente en la Argentina), su inclinación al mueble cortesano -tipo barroco del Luix XIV o rococó del Luis XV- no estaba del todo fuera de sintonía con los lazos feudales que conservaba; pues, esta clase oligárquico-aristocrática-terrateniente-latifundista (cuyo poder económico moderno se basaba en un concepto premoderno de la riqueza sustentada en la posesión de la tierra, una forma de feudalismo moderno con cierta añoranza por los mismos medios de producción del Señor feudal), como clase latifundista no pudo romper con al antiguo soporte de la economía, que era la tierra (símbolo de la barbarie de Sarmiento), defensores del liberalismo económico (pero no del

liberalismo económico industrial como si había sucedido en Inglaterra); aunque dependientes de Europa, eran capitalistas al fin de cuenta y por eso tenían un pie en el mundo premoderno y otro en el moderno (a medio camino entre ambos mundos). Por ello los podríamos definir como semi-modernos (“ni chicha ni limonada” diría Jauretche, no lo suficientemente «bárbaros» como para ser indios, ni plenamente «civilizados» a la europea, mejor dicho «civilizados a la sudamericana»; un modo bastante particular de entender la «civilización» de Sarmiento de acuerdo a lo que les convenía o no como clase social acomodada,. Perezosa para el verdadero mundo industrial desarrollado y auténticamente «civilizado» como los países del norte Europeo de su época). Ello explicaría también –y en parte-, porqué el espíritu del regencia y rococó del Luis XV imperante en la Europa del Setecientos, hizo su aparición en nuestra Argentina, en los salones de las clases sociales de la alta burguesía (un ejemplo de ello lo constituyen la evidencia empírica de las *bergères*, que acompañan el sofá *corbeille* y los cuatro sillones de transición del estilo Luis XV al Luis XVI, presentes en el Salón de Baile estilo neoregencia de la exresidencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935)).

Si bien Karl Marx (1818-1883) versó sobre las dos clases contrapuestas (burgués y proletario), lo cierto es que Marx, analizando la Inglaterra de la Revolución Industrial se refería al «burgués-industrial»; que para la Argentina subdesarrollada de 1880 implicaba su equivalente de «burgués-terrateniente» (no industrial). Dado que al país solo le cabía su lugar, dentro de la economía capitalista imperialista, como productor de materias primas (agrícola-ganadero) sustentado en la clase alta (no industrial) o clase oligárquico-aristocrática-terrateniente-latifundista, cuyo poder económico moderno se basaba en un concepto no-moderno de la posesión de la tierra (una forma de feudalismo moderno, anti-industrial).

Si en Inglaterra de 1880 los “medios de producción” descriptos por Karl Marx eran las «fábricas» (productoras de bienes manufacturados con alto valor agregado), en la Argentina eran los «campos» (productores de materia prima con nulo valor agregado). En este sentido la burguesía-argentina a diferencia de la burguesía-inglesa del período 1880, radicaba en que la Gran Bretaña era un país industrial (de fuerte predominancia urbana) y la Argentina era un país no-industrial (de fuerte predominancia rural); a pesar de que la clase alta viviera en la Gran Ciudad de Buenos Aires (que ya había dejado de ser la Gran Aldea).

Si bien en Inglaterra de 1880 operaba el modelo productivo moderno-desarrollado (pasaje de la producción de la «tierra» al capital «industrial» independiente), en la Argentina de la misma época el modelo productivo moderno-subdesarrollado representaba una mixtura entre el concepto de producción moderno-subdesarrollado (capitalismo dependiente) sustentado en el factor «tierra» (y no en el factor «industria» nacional). Para Argentina esta era una mixtura entre el concepto moderno (sustentado en el factor «capital», aunque sea de un capitalismo industrial dependiente de Inglaterra) y el concepto premoderno (sustentado en el factor «tierra» nacional); que nos hace pensar en una suerte de feudalismo moderno.

Y en esta tesis, uno de los principales Señores Moderno-Feudales analizados fue Justo José de Urquiza (1801-1870), quien habitó “sus tierras” (literalmente dueño casi por completo de la Provincia de Entre Ríos) desde su residencia rural del actual Palacio San José (hoy museo nacional). Fue un Señor Burgués Moderno [capitalista] cuasi feudal [terrateniente, latifundista]. Se aclara que lo de feudal esta dicho en un sentido metafórico para darle un matiz a esta época. Obviamente, el feudalismo tanto en Europa como Argentina de 1880 ya no existía más.

Época en que el “espíritu coleccionista” (como si de un cazador de trofeos se tratara) de sus dueños expresaba su capitalismo o poder económico (adquiriendo mobiliario y obras de arte costosas). Los Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) buscaron piezas de artistas consagrados y colecciones de remate inéditos (como las colecciones Doucet, Kann o Masson). Así sus propietarios cabalgaban dos mundos: uno historicista en la búsqueda del clasicismo francés de los siglos XVII y XVIII en contraposición al *Art Decó*. En este sentido la familia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) mezcla “lo antiguo” como las piezas del mobiliario gótico presentes en el Gran Hall neotudor o los muebles que representaban la aristocracia de la cortes francesas –Luises- (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 3) con “lo moderno” o burgués como la Sala Art Decó de Matías Errázuriz (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 7), en una especie de sincretismo material doméstico.

De este modo no resulta tan paradójico, comprobar empíricamente que la burguesía nacional de la Argentina de fines del Ochocientos y principios del Novecientos; aunque prendidos al positivismo aburguesado, civilizado y capitalizado a la europea (con valores en la democracia, libertad, razón y progreso como herencia de la Revolución Francesa), nunca dejaron de auto-considerarse como nobles (herederos de los patricios), aristócratas, que desde su situación oligárquica se asemejaban al porte y presencia del Señor Feudal (terrateniente). Recordemos –como ya e dijo- el caso del paradigmático caso del General J. José de Urquiza en la provincia de Entre Ríos (habitando su Palacio San José), fue el típico Señor Feudal Moderno Burgués dueño de enormes extensiones de tierra (latifundista); una contradicción histórica nacional, comparada con la burguesía europea cuyo poder económico no residía en la tierra (poder feudal del *Ancián Regime* o Antiguo Régimen), sino en la industria (poder capitalista moderno del Nuevo Régimen).

Los blasones (o escudos de armas de cada linaje, que se colocaban sobre la portada, era un antiguo signo hispánico que lo confirma, como el que tenía la exresidencia de la familia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935)), es otro dato que confirma que vivían en dos mundos, uno avanzado y otro retrógrado. Por eso cabalgaban en dos mundos, uno premoderno y otro moderno; en este sentido la burguesía nacional era semi-europea (¿una apología de las malas copias?).

Estas familias pertenecientes a una generación de ideas liberales, europeísta, pseudo-culta, ansiosa por dejar atrás un pasado catalogado por algunos de sus ideólogos -Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)- como

«bárbaro» y que, sin embargo, no pudo romper con el antiguo soporte de la economía, que era la tierra (símbolo de la «barbarie» de Sarmiento). No pudo instalar la «civilización» (de Sarmiento) urbano-mecánica, que estaban llevando adelantes los anglosajones, por ejemplo. Habría que esperar al año 1930 para que (por efecto de las Guerras Mundiales) la balanza argentina se inclinara del capitalismo agroexportador dependiente de los capitales ingleses hacia el capitalismo industrial extranjero primero y luego hacia el capitalismo industrial nacional luego (época que coincidiría con el proyecto de gobierno de Juan Domingo Perón).

Esto explica porque para la clase dominante, siendo burgueses, el “espíritu de la época del Centenario” había bien recibido formas de habitar a la antigua; en palabras de Praz diríamos que poseían algo del “alma de la nueva sociedad burguesa, equilibrada y positivista” (del nuevo mundo post doble revoluciones burguesas, pues los franceses eran nuestros aliados culturales y los ingleses nuestros aliados económicos en el período que nacía con la Generación de 1880) y también poseían algo del “alma de la antigua sociedad cortesana, noble y aristocrática” (del antiguo mundo, que remitían a un contenido simbólico preciso e intentaban representar el carisma de la nobleza, en el barroco del Luis XIV y el rococó del Luis XV –regencia mediante– expresaba los ideales y valores de una aristocracia perdedora e incapaz de adecuarse a la realidad de Europa de su tiempo). Casualmente en la Argentina, dicha burguesía nacional encontraría su fin en la 1º Guerra mundial; pero en tanto el barroco-regencia-rococó brilló en Europa en su época del Setecientos, enmascarando las funciones, el lujo encubría (la riqueza era utilizada para disfrazar la pérdida del poder de la monarquía), en Argentina también brilló en el fin del Ochocientos y principio del Novecientos. El lujo y la riqueza, a la inversa de Europa que fue usado por quienes “perdían” poder (los reyes europeos), en Argentina fue usado por quienes “ganaban” poder (los burgueses argentinos), aunque el mismo no les duraría más allá de la primera gran guerra mundial.

Es el Gran Hall de Honor del Palacio de José C. Paz (1842-1912), actual Círculo Militar, un paradigma que hace honor al barroco del “Rey Sol”, dado que la luz ingresa al recinto a través de una gran cúpula conformada por vitrales, en cuyo centro se distingue el emblema del Rey Sol (en consecuencia hace honor al Rey Luis XIV de Francia). Luis XIV (1638 – 1715), fue Rey de Francia desde 1643 hasta su muerte. Conocido como “El Rey Sol” (*Le Roi Soleil*) o “Luis el Grande” (*Louis le Grand*). Luis XIV incrementó el poder y la influencia francesa en Europa y bajo su mandato, Francia no sólo consiguió el poder político y militar, sino también dominio cultural y estos logros culturales contribuyeron al prestigio de Francia (su pueblo, su lengua y su rey). Luis XIV, uno de los más destacados reyes de la historia francesa, consiguió crear un régimen absolutista y centralizado, hasta el punto que su reinado es considerado el prototipo de la monarquía absoluta en Europa. La frase «*L'État, c'est moi*» («El Estado soy yo») se le atribuye frecuentemente, aunque está considerada por los historiadores como una imprecisión histórica (si se hace caso de las fechas, Luis tendría 1 mes de nacido cuando lo dijo), ya que es más probable que dicha frase fuera forjada por sus enemigos políticos para resaltar la visión estereotipada del absolutismo político que Luis representaba. En

contraposición a esa cita apócrifa, Luis XIV dijo antes de morir: «*Je m'en vais, mais l'État demeurera toujours*» («Me marchó, pero el Estado siempre permanecerá»).

En síntesis, de los estilos cortesanos-monárquicos, el Luis XIV (1643 hasta 1715) fue el más significativo. En épocas de las cortesías, las grandes ceremonias, y el esplendor de la corte, del Rey Sol (que irradiaba esplendor), a partir de este concepto se generaron muebles muy suntuosos; generalmente más anchos que los de la corte de «Luis XIII» (con el objetivo de ser capaces de albergar los voluminosos trajes de la época). El Rey fue la encarnación del Poder en la tierra, adquiriendo la realeza el aspecto de Gracia Divina de lo Sobrenatural.

Adicionalmente en Francia del siglo XVIII se habían inventado numerosos muebles que contribuirían a hacer aún más íntimo los ambientes de arquitectura *Beaux Arts*, tales como: el aparador, la *cómoda*<sup>165</sup>, la biblioteca, los innumerables ejemplos de mesitas, los sillones con nombres fantasiosos como ya se ha explicado con anterioridad (la *bergère*, la *turquoise*, la *veilleuse*, la *marquise*, la *duchesse*, la *caqueteuse*, la *méridienne* y tantos otros). Por lo que fue dicho mobiliario el fiel reflejo de ese “espíritu de la época”; en efecto, el “espíritu afrancesado” se hizo presente en los interiores, donde se destacaba el protagonismo de los materiales, los revestimientos, los muebles y objetos de arte cuidadosamente seleccionados por sus dueños y exhibidos de manera casi museográfica. Asimismo, conformaba una lección de “buen gusto” para el resto de la sociedad que observaba el modo de habitar de la alta sociedad.

En contacto directo con Europa, por sus continuos viajes, la elite aceleró su proceso de “europeización” a través del cual los bienes importados como la vajilla, guardarropas, adornos, colección de obras de arte y muebles pasaron a ser parte de sus vidas cotidianas.

A comienzos del siglo XX, la burguesía, de sus viajes a Europa, trajo inicialmente muebles pesados, con mucha ornamentación, renacentistas italianos y españoles, victorianos, y posteriormente muebles franceses del siglo XIX (inspirados en el siglo XVII), voluminosos y recargados. Esto nos remite a considerar que la burguesía se apoderó de la simbología cultural europea (como símbolo de su poder “económico”). A estas adquisiciones se le sumaban muebles coloniales españoles y brasileños, platería colonial e imágenes y pinturas religiosas; que brindaban complejos paisajes interiores de decoración ecléctica en muchos casos.

En esta *Belle Époque Argentina de 1860-1936*, el comitente ilustrado (Señor Burgués) le proponía al artista-decorador atrapar el “espíritu de la época” de la *Belle Époque europea* que él conocía bien por sus frecuentes viajes a Francia. Produciéndose fenómenos decorativos de gran inspiración creativa. Esto no sucedía con los encargos arquitectónicos, dado que como el arquitecto era académico y estructurado, la inspiración creativa

---

<sup>165</sup> **Cómoda:** Mueble en forma de caja, con cajones que ocupan todo el frente.

quedaba sujeta a otras reglas de juego como bien lo aclara Eduardo Gentile, en el informe ***El método Beaux Arts y la arquitectura doméstica: decoración exterior e interior y carácter en el Palacio Ortiz Basualdo*** (título de una investigación con motivo de una serie de trabajos para el Palacio Ortiz Basualdo) citando a Guadet sostiene que:

*“la inspiración no puede existir y no puede fecundar si no es servida por el saber. Entre los ignorantes, si por casualidad la inspiración se produjese, sería estéril”* (cita s/n)

Pues, en el estilo *Beaux Arts* radicaba el saber de arquitectos como René Sergent (1865-1927), Alejandro Christophersen (1866-1946) y Alejandro Bustillo (1889-1982); de su inspiración (¿experimentación?) nació la osadía y esto terminó brindando a las obras instaladas en suelo nacional, una estética particular (un producto verdaderamente nuevo); como sucedió en el Palacio Fernández Anchorena que debe atribuirse al arquitecto francés Édouard Le Monnier (1873-1931), en dicha obra se encuentra de un modo muy creativo mezclados el *Art Nouveau* y el *revival Luis XV*.

Visitando a un arquitecto francés (como René Sergent o Édouard Le Monnier), esto les daba al comitente la posibilidad de comprar un proyecto de “palacio” para ser realizado en tierra americana (como hizo J. C. Paz en la visita a la Exposición Internacional de París en 1889, durante su desempeño como embajador en Francia, cuando le compra unos dibujos al arquitecto francés Henri Sortais (1820-1876) para que se lo materializaran los arquitectos locales Gainza y Agote). Pues, viviendo en París, la burguesía nacional aprendió a ponderar la cultura arquitectónica francesa que la *Ecole des Beaux Arts* (Escuela de Bellas Artes de París) había consagrado; para luego traer dicha cultura a la Argentina. La residencia de José C. Paz (1842-1912), fue un verdadero paradigma del ecléctico estilo *Beaux Arts* del período.

Otro arquitecto egresado de la *Escuela de Bellas Artes* de París fue Paul Eugène Pater (s/f), quien proyectó el Palacio de Daniel Ortiz Basualdo. Gran conocedor de la arquitectura *Beaux Arts* de 1900. El arquitecto francés Louis Martin (1867-?), quien proyectó el Palacio Pereda, también fue un egresado de la *Escuela de Bellas Artes* de París.

Por lo que a principios del siglo XX, se gestaría el academicismo arquitectónico nacional de inspiración francesa, que los ricos burgueses nacionales, prefirieron hasta casi 1930; y, cuyo exponente mas paradigmático fue –quizás- el Arquitecto Alejandro Christophersen (1866-1946): su máxima obra fue el Palacio de la familia Anchorena, hoy conocido como el Palacio San Martín, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación Argentina.

Otro de los arquitectos que proyectó bajo el espíritu francés por excelencia fue el arquitecto francés René Sergent (1865-1927); y, el Palacio Sans Souci, quizás sea una de sus obras cumbres del neoclasicismo

francés del siglo XVIII (con inspiración en la decoración de interiores del Palacio de Versalles). La potencia fue el criterio estético de la época de Luis XIV (barroco), en el Palacio de Versalles.

El arquitecto Alejandro Bustillo (1889-1982), alumno de Alejandro Christophersen, también proyectó bajo el espíritu francés al igual que René Sergent. Por lo que podemos hablar de la herencia de una Escuela proyectual y una herencia arquitectónica abierta a la tremenda creatividad que estos arquitectos lograron explotar.

El Palacio de Versalles (en francés: *Château de Versailles*, castillo, mansión de Versailles) es un edificio que desempeñó las funciones de una residencia real en siglos pasados. El Palacio está ubicado en el municipio de Versailles, en *Île-de-France*; y su construcción fue ordenada por Luis XIV. Por eso hemos realizado, varias veces, la referencia a estas residencias de la Argentina como un "Versalles nacional" -recordemos que René Sergent (1865-1927) siguió la tradición francesa del decorador Charles Le Brun (1619-1690) para el diseño de Versailles-.

También podemos entablar una relación entre el Palacio Ferreyra (una de las obras cumbres del clasicismo *Belle Époque*) con el Palacio de Versalles. Los autores del proyecto fueron los arquitectos franceses Paul-Ernest Sanson (1836-1918) y su hijo Maurice, egresados de la Escuela de Bellas Artes de París; quienes se destacaron como profundos conocedores de la tradición arquitectónica francesa de los siglos XVII y XVIII, especializándose en la realización de grandes residencias particulares para encumbradas familias francesas. De hecho, este Palacio Ferreyra es uno de los más notables construidos dentro de esta tendencia internacional de recuperación del clasicismo francés de los siglos XVII y XVIII a principios del siglo XX, así lo señaló el prestigioso historiador de la arquitectura Nikolaus Pevsner (1902-1983), quien visitó este edificio y se mostró impresionado y sorprendido por su escala y calidades.

Asimismo son muchos los parecidos tipológicos si comparamos algunas residencias; por ejemplo, si tomamos el Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) y lo comparamos con el Palacio Ferreyra Ocampo, inmediatamente observamos que ambos están organizados alrededor de un Gran Hall central (de dimensiones imponentes y profundamente cargado de simbolismos) que alberga una escalera que conduce al primer piso (donde se encuentran las habitaciones privadas) y cuyo pasillo que une a dichos dormitorios da a un gran balcón perimetral que permite ver el Hall en planta baja. En la planta baja se encuentran organizados los ambientes de recepción, salas como el comedor, salón de baile y otros salones sociales (jardín de invierno, sala para las damas, etc.).

El techo del Gran Hall de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 3) presentaba casetones, como en el comedor neogótico del palacio José C. Paz (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 10).

Tanto en el *gran hôtel particuliére*, el *petit hotel* y el *hôtel privé francés* inspirados en los palacios franceses de la época de Luis XV y Luis XVI; el ambiente predominante era el Gran Hall, lugar de las recepciones y espejo del “status” de la familia, de poco uso diario pero de fuerte valor iconográfico. El Gran Hall Central es el ámbito protagónico en la mayoría de las residencias como en el Palacio Sans Souci (de estilo neobarroco) y en el Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) de estilo neotudor (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 3).

Gran Hall de la residencia de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935) decorado por Nelson, vista general desde la entrada, con la escalera helicoidal esquinera y la balaustrada del primer piso. Al centro conjunto de mesas y sillones del siglo XVII; a la izquierda gran chimenea y ventanales estilo Renacimiento francés y biombo Coromandel a la derecha, “El banquete de Syphax”, uno de los tres tapices flamencos. Adentro de la gran chimenea se encuentra una plancha trashoguera de hierro forjado negro que ostenta el escudo de armas de la familia Errázuriz Ortúzar junto con el de la familia Alvear (verdadero símbolo político-económico de la época, que caracterizaba a estas familias poderosas).

En este Gran Hall encontramos una rica variedad de muebles y objetos (Góticos y del Renacimiento) que van desde sillones frailer del S. XVII, sillones plegadizos del S. XV y XVI, sillas y sillones Luis XIII y Luis XIV, banquetas del S. XVI, siales y bancos góticos, *escabeles* del S. XVI y XVIII, *facitoles* Luis XIV, mesas del S. XVI y XVII, credencias (*credenza o crédence*) del S. XV, braseros del S. XVIII, obras de artes diversas (pinturas, esculturas, jarras, vasijas, etc).

Gran Hall, vista de la pared noroeste hacia la antecámara. En el primer plano, escalera hacia la antigua sala de esgrima y servicio del subsuelo. Se aprecian varias pinturas españolas e italianas, el gran tapiz de “La Batalla de Tessino”, la vitrina con tallas y orfebrería europea y el *facistol* barroco francés <sup>166</sup>. 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 nogal.

Los tres tapices que ocupan el sector más prominente de cada paño de muro, fueron tejidos a principios del siglo XVII en los talleres de Cornelius Mattens, en Bruselas, siguiendo los cartones diseñados por el arquitecto y pintor manierista italiano Giulio Romano (1499-1546) sobre aspectos de la vida virtuosa de

---

<sup>166</sup> **Facistol:** En español designa a un gran atril en el cual se coloca el libro para canto litúrgico, deriva de los vocablos alemanes “fest” (fijo) y “stuhl” (apoyo o columna). En francés se le llama “lutrin”, que deriva del bajo latín “lectrinum”, de “lectrum”, pupitre.

Los facistoles más antiguos que se conocen son del siglo XV y representan un águila con las alas abiertas, sobre las cuales se coloca el libro. Está puesta generalmente sobre un globo. Los facistoles de particulares tenían formas más variadas que los eclesiásticos. En las épocas en que los libros eran raros y muy caros, los atriles pasaron a ser verdaderas bibliotecas. Divididos en casilleros, podían contener una veintena de volúmenes y eran casi siempre circulares. Probablemente los facistoles dobles y giratorios datan del Renacimiento. Poco después, los coros de casi todas las catedrales, iglesias y monasterios, se provieron de enormes facistoles cuádruples, lujosamente ornados. Entre los atriles más famosos, se encuentran el de la Iglesia de Santa María del Organo, en Verona (1499), el de la Iglesia de Hal, cerca de Bruselas, del mismo siglo, y el de la Catedral de Tournai, que es todo de hierro y plegadizo.



Escipión el Africano. Esta serie tuvo un total de trece cartones que contaron entre los más apreciados y hermosos de su tiempo.

Los tapices corresponden a: “La batalla de Tessino” (4,2 x 8,15 metros), “La continencia” (4,2 x 5,9 metros) y “El banquete de Syphax”<sup>167</sup> (4,2 x 5,65 metros); todos ellos con guardas con personajes alegóricos ubicados en nichos de estilo renacentista. Los tapices están tejidos, recamados y bordados con hilos de oro y plata sobre tramas de seda.

Taller Cornelius Mattens. “El combate de Tessino”<sup>168</sup>. Inventario N° 513. Serie de Escipión El Africano. Cartón de Julio Romano (Bruselas, fin s. XVI, principio s. XVII). Lana, seda, oro y plata. Alto: 420 cm, ancho: 815 cm. Firmado abajo y a la derecha. Bruselas. Fines del siglo XVI. Ex colección del Duque de Sexto, Marqués de Alcañices. Ex colección Errázuriz - Alvear.

Poco antes de terminar el siglo XIX habían aparecido las primeras realizaciones dentro del estilo Luis XV, inspirada en la refinada arquitectura del siglo XVIII francés.

El Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) inspirado en el clasicismo francés del siglo XVIII marcó rumbos a inicios del siglo XX. El frente de la residencia proyectada por René Sergent (1865-1927) re creador de la arquitectura del siglo XVIII, en pleno apogeo del pastiche, llega al punto donde la imitación supera a la original que lo inspiró (el Ministerio de Marina de Francia frente a la Plaza de la Concordia). También sucedió algo similar con el pastiche aplicado al Palacio Alvear, propiedad de Federico de Alvear, cuya fachada imitaba un modelo de un edificio parisino (el *Hôtel de Biron*, construido en 1730), con variaciones respecto del original y logradas transposiciones y reubicaciones de los elementos compositivos básicos del modelo. Lográndose en ambos casos, que el pastiche funcionara como evocación de un París

---

<sup>167</sup> **El Banquete de Syphax:** Décimo cartón de la serie. En el año 206, tras haber conquistado España, Escipión, que había concebido el plan de llevar la guerra junto a los muros de Cartago, envió a Lelio ante Syphax, rey de Numidia, para pedirle que se aliara con los romanos. Syphax exigió que el general tratara personalmente y, a pesar del peligro que ello significaba, Escipión se trasladó a Numidia con sólo dos galeras. Allí se encontraba Asdrúbal, su enemigo. Syphax ensayó entonces de reconciliar a los dos rivales reuniéndoles en su mesa. La guarda es semejante a la anterior y está firmada abajo a la derecha.

<sup>168</sup> **El combate del Tessino:** Serie de las Gestas de Escipión El Africano. Tapiz de lana, seda, oro y plata, con guarda de personajes. Cartón de Giulio Romano (1499-1546). Manufactura de Bruselas, fin siglo XVI - principio del siglo XVII. Largo 8,15 m alto 4,20 m. Las fuerzas romanas al mando de Publio Cornelio Escipión se enfrentan en el año 218 d.C. al ejército cartaginés comandado por Aníbal, cerca del río Tesino. La caballería romana, derrotada, se retira mientras que su comandante ha quedado indefenso debajo de su caballo herido y mira el avance de un enemigo con la espada en alto. Es salvado de la muerte por su joven hijo Escipión (el Africano) quien a caballo sujeta a un adversario por el cabello y por un soldado que lo cubre con su manto

Esta serie fue tejida en los talleres de Cornelius Mattens de Bruselas, con los cartones de Giulio Romano, pintor, arquitecto e ingeniero italiano discípulo de Rafael. La serie de Escipión el Africano constaba de 22 tapices divididos en dos temas: las Gestas: historias de hechos memorables y los Triunfos: grandes éxitos militares. Era posible elegir entre tres tipos de guardas según el gusto del comitente, la guarda de personajes, la de guirnaldas de flores y frutas y la guarda de volutas.

El tapiz es un tejido hecho a mano con hilos de distintos materiales, que forman una escena generalmente con figuras. En su fabricación intervenían: el diseñador de cartones que era el artista que hacía el dibujo. Ese cartón se pasaba luego a escala de la obra final sirviendo de guía para los liseros, expertos tejedores en telares verticales u horizontales (Alto o Bajo Liso). En los siglos XVI y XVII surgieron prósperas industrias en Bruselas, Amberes y París. La primera serie que se tejió con la historia de Escipión el Africano fue comprada por Francisco I de Francia en 1532 a las tejedurías de Bruselas. Ese famoso conjunto de tapices formó parte del Campamento del Paño de Oro en el que se reunieron el rey francés con Enrique VIII de Inglaterra y con el Emperador Carlos V. En 1797, esa primera serie estaba en condiciones deplorables y por decisión oficial fue quemada, recuperando así el oro y la plata, metales preciosos que sirvieron para paliar la crisis financiera que vivía Francia.

aprendido, tanto por los Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) como los Alvear Ortiz Basualdo, pero también como referencia “simbólica” para el resto de la alta sociedad porteña (del prestigio social alcanzado por estas familias, dentro y fuera de la Argentina).

Dicho clasicismo francés de los siglos XVII y XVIII devino en un “estilo internacional” a principios del siglo XX. En versiones casi arqueológicas de la arquitectura francesa del siglo XVIII, pero con una renovada visión y ampliación de sus dimensiones en algunos casos (como en la residencia Ferreyra Ocampo), o de ajustes dimensionales de menor escala -como en el Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935)-.

Por lo general todos estos palacios respondían a un esquema clásico del academicismo francés, que eran las cuatro plantas, a saber: planta baja (donde se encontraban los locales de depósito, instalaciones y dependencias para el personal de servicio masculino), en el primer piso se encontraba la planta noble de recepción (donde estaba el Hall, comedor, fumoir, jardín de invierno y otros salones), en el segundo nivel o piso íntimo se encontraban las habitaciones privadas (dormitorios y baños) y en la mansarda (que al igual que el basamento contenía locales auxiliares y de servicio con dependencias de servicio femenino, salas de lavado y guardado de ropa). Todo dentro de un lenguaje neoclasicista.

Si comparamos el Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) y Josefina Alvear (1859-1935) con otros palacios observamos muchos parecidos. Como el elemento arquitectónico clásico denominado “frontón” triangular (o frontis), muy usado durante el renacimiento y en estos movimientos de eclecticismo-neoclasicista. Un frontón (también llamado *frontis*) es un elemento arquitectónico de origen clásico que consiste en una sección triangular o *gablete*<sup>169</sup> dispuesto sobre el cornisamento (o *entablamento*), que descansa sobre las columnas (o pilares) de orden clásico (dórico, jónico y corintio); en algunos casos poseía un remate de *acrotera*. Se lo encuentra en la arquitectura clásica (antigua Grecia y Roma en sentido arqueológico) y neoclásica, notablemente en los templos griegos, siendo el principal ejemplo el Partenón, en la Acrópolis de Atenas, donde sirvió como fondo para hermosos e intrincados detalles esculpidos. El espacio en la sección triangular sobre el entablamento, denominado tímpano era decorado con esculturas y relieves que mostraban escenas de la mitología griega o romana. El frontón pertenece al orden clásico de los templos.

Otros elementos arquitectónicos similares se encuentran tanto el Palacio Bosch como el de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) y Josefina Alvear (1859-1935) que poseían columnas de orden corintio (cuyo *entablamento*<sup>170</sup> soporta el frontón o frontis, imitando el templo romano de Marte o el Panteón de Roma). En tanto el Palacio Sans Souci las tenía del orden dórico.

<sup>169</sup> **Gablete:** Remate en forma triangular, formado por dos líneas oblicuas, en ángulo muy agudo, que acusan las pendientes del tejado.

<sup>170</sup> **Entablamento:** Elemento horizontal soportado por las columnas, se divide en tres partes: cornisa, friso y arquitrabe.

Otros ejemplos, como la “Estancia Huetel” de Concepción Unzúe de Casares, es un sorprendente castillo en la pampa (aunque sólo sea equivalente a un pabellón de caza en Francia, por su inferior tamaño). Su implantación sobre una *pelouse* pampeana (o especie de comuna francesa) igualmente lo hace imponente y es un claro ejemplo de lo que hemos denominado como cultura material y simbólico-burguesa-ecléctica (criollo-francesa). Dado que, mientras deja entrever un aspecto de construcción con abalengo, inserta livianas galerías sobre plataformas, debido al clima y a la naturaleza subtropical (de la pampa húmeda). Esta residencia es una copia de un *château* francés (casa de campo de la nobleza francesa) del periodo de los Borbones, en la desolada grandeza de la pampa argentina.

Asimismo, la francofilia eduardiana, transculturada a la Argentina, estuvo bien representada por el casco de la “Estancia San Jacinto”, de Saturnino Unzúe, recreación del barroco inglés. Pues, si bien la arquitectura francesa fue importante, el equipamiento e infraestructura inglesa también lo fue (y en muchos casos se complementaban en la decoración de interiores).

Además, constituyen un excelente ejemplo de la evolución del gusto de la sociedad argentina en el campo de la arquitectura y, particularmente, dentro de la decoración de interiores. Verificándose la renovación de la tradición de inspiración clásica que, por varias décadas, y aún hasta hoy sería la regla en la decoración de interiores no-moderno. Este hito histórico solo fue superado por el posterior Movimiento Moderno en Arquitectura y sus correspondientes muebles, objetos y artefactos tecnológicos (como la televisión, radio y otros electrodomésticos).

La arquitectura *Beaux Arts* se vuelve más confusa cuando el aspecto *Art Nouveau* aparece en los motivos vegetales del edificio Ferreyra Ocampo, aumentando la complejidad histórica de este confuso período de la arquitectura nacional doméstica que buscaba su identidad en la Argentina.

El Palacio Fernández Anchorena debe atribuirse al arquitecto francés Édouard Le Monnier (1873-1931) formado y diplomado en la Escuela Nacional de Artes Decorativas de París. Este arquitecto es considerado por la historia como uno de los más originales y creativos de su generación que actuó en la Argentina. Demuestra, como pocos, la íntima relación que existió entre el *Art Nouveau* y el *revival Luis XV* (en arquitectura).

Para sumar aún más complejidad al análisis de esta época, en la residencia Acevedo podemos observar que todos los elementos de la decoración estaban distribuidos dentro de la estética *Art Déco* (como se aprecia en el baño de la señora Inés Mercedes Anchorena de Acevedo) que había quebrado la arquitectura *Beaux Arts*, tan importante para la época.

Los interiores de la residencia Ferreyra Ocampo constituyen un conjunto único en la Argentina, ya que representan una sofisticada versión del estilo neoimperio (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 12), característica de principios del siglo XX, que incluye rasgos y criterios de diseño indudablemente influenciados por el *Art Nouveau*. Si lo comparamos con el dormitorio 1º Imperio Francés de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 8) establecemos su correlato, con sus similitudes.

Asimismo, el Palacio Anchorena Castellanos (hoy Palacio San Martín) máxima obra proyectada por el Arquitecto Alejandro Christophersen (1866-1946), formado en la Academia parisina; posee elementos arquitectónicos del clasicismo como frontón, columnas y pilastras de fuste acanalado, rematadas con capiteles (a veces jónicos y, otras veces, corintios).

En otras residencias como la de Celedonio Pereda, un castillo de torres normandas, con portón neogótico y detalles del barroco francés; se encuentra el Dormitorio con entrada de columnas de capiteles jónicos (ver Ficha de la matriz de dato iconográfica N° 11). Aquí el eclecticismo arquitectónico de Alejandro Bustillo (1889-1982) se encuentra elevado a la enésima potencia, de un modo que sorprende y deja intrigado a quien lo observa, fundamentalmente por el portón de acceso a la residencia que era central en este tipo de viviendas privadas.

En la residencia de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935), 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 (reciclado en 1991 como café-restaurante del Museo). En el “parterre” subsiguiente se destaca la “Fuente de las Tortugas” (restaurada en 1992) y rodeada por olivos, con los capiteles de mármol blanco atribuidos a Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680) y que proceden del Palacio de la Cancillería de Roma. Sobre la reja de la avenida Libertador, está emplazada “La Culpa”, de Luis Torralba (1903-1983), bronce a la cera perdida donado en 1998.

Otro portón de acceso importantes es el de la residencia como el Palacio Paz (actual Círculo Militar), actualmente denominado Palacio Retiro y sede del Círculo Militar sobre la Plaza San Martín en Capital Federal, es uno de los edificios de principios del siglo XX mas notables del denominado estilo *Beaux Arts* de la Escuela de Bellas Artes de París, arquitectura que se irradió por todo el mundo siguiendo los cánones estéticos de la famosa Escuela de Bellas Artes de París. Perteneció a José Clemente Paz (1842-1912) y fue ocupado por sus propietarios originales hasta 1938, año en que fue vendido al Estado argentino para ser utilizado como sede del Círculo Militar, de la Biblioteca Nacional Militar y del Museo de Armas de la Nación.

José C. Paz (1842-1912) tuvo una indisimulable predilección por la cultura académica francesa, de la que quiso rodearse a lo largo de su vida y aun más allá. En Francia, José C. Paz se dedica a disfrutar del apogeo

de la *Belle Époque* parisina y a planificar la construcción de su gran residencia porteña (que sería una suerte de versión argentina del Palacio del Eliseo).

Sergent (1865-1927) proyectó el Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) y el de su hermana Elisa Alvear de Bosch (actual sede de la Embajada de EE.UU. y excelente recreación del *grand hôtel particulier* del siglo XVIII, inspirado probablemente en el castillo de Bénouville de Normandía), así como el Palacio Sans Souci de su hermano Fernando de Alvear. También el Palacio Bosch fue proyectado por el arquitecto René Sergent, haciendo gala de un estudio de las fachadas de distintas alternativas del repertorio clasicista y siguiendo la mejor tradición francesa del decorador Le Brun (1619-1690) para el diseño del castillo de Versalles.

El arquitecto de la residencia Tornquist, Alejandro Bustillo (1889-1982) tuvo como maestro a Alejandro Christophersen (1866-1946) quien había proyectado el Palacio Anchorena. Bustillo reafirmaba la vigencia y conveniencia de los modelos de la tradición francesa y presentaba los grandes proyectos de residencias particulares porteñas del arquitecto francés René Sergent (quien había proyectado la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) y el Palacio Sans Souci, como ya citamos) como paradigmas de la arquitectura privada. Todos estos arquitectos combinaron de manera muy creativa diferentes lenguajes del clasicismo francés de los siglos XVII y XVIII, en un *revival* dieciochesco que se manifestó en las residencias de las familias de la alta sociedad porteña, de la primera mitad del siglo XX.

Los *revivals* de la ecléctica arquitectura historicista se observaban en el uso de los estucos (imitación de piedra de París) del Palacio Anchorena, obra cumbre del arquitecto Alejandro Christophersen. Es importante señalar que el material original del enlucido de la fachada del Palacio fue el revoque símil piedra, técnica importada por los inmigrantes italianos, que contribuyó a hacer de la imagen de Buenos Aires la de "París de América del Sur". El exterior de los edificios solía hacerse en una combinación italofrancesa que integraba la artesanía de albañiles italianos con la imitación de la piedra calcárea de la arquitectura parisina.

Así, el arquitecto (por si mismo), dando rienda suelta a su imaginación inspirada en la tradición del historicismo clásico (y otro poco fruto del talento personal), cristalizó su proyecto en una suerte de apoteosis del pastiche (un osado ejercicio de reciclaje y reinterpretación del pasado en lo que podríamos definir como un "Versalles nacional"). Esto terminó dando como fruto una identidad nacional propia (aunque inspirada en Francia) no fue una copia textual de la misma, sino mas bien una re-interpretación nacional (como cuando una pieza musical de un artista es interpretada por otro músico, pero incorporándole arreglos propios, leves cambios en la melodía que de algún modo no lo hacen una cita textual, sino una re-composición; y como tal, un producto con propiedad intelectual propia, innovativo, audaz y creativo).

Así, el estilo de decoración interior cortesano (barroco del Luis XIV), presente en el Palacio de Versalles, inspiró a la sociedad burguesa porteña de fin de siglo XIX. Tal como queda demostrado con las comparaciones entre el Salón de Baile neoregencia (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 5) de de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935), del Palacio Ortiz Basualdo y el del Palacio de José C. Paz con el Salón de los Espejos del Palacio de Versalles, en Francia. Por citar uno de los hitos mas importantes de la representación teatral de la decoración de interiores de la arquitectura francesa en la Argentina de 1860-1936.

El Salón de Baile del Palacio José C. Paz (1842-1912), está inspirado en la famosa galería de los espejos del Palacio de Versailles, este ambiente está totalmente revestido en *boiserie* pintada y ornamentada con la técnica del dorado a la hoja. Tres grandes ventanales permiten una magnífica vista de la Plaza San Martín, por ellos, al ingresar la luz natural la misma se refleja en los espejos de este salón dando aún mayor prolongación al espacio. El solar está cubierto con parquet de roble de Eslabonia, adornado con una importante marquetería. En la parte alta de la pared posterior del salón se encuentra el palco para la orquesta, espacio reservado a los músicos que tocaban durante las veladas realizadas por la familia. Dos mesas de tipo consola con base de madera y tapa de mármol sostienen jarrones de porcelana japonesa Imari. Se utilizan para iluminar la sala dos arañas realizadas en bronce con caireles de cristal.

Cada *hôtel particulier* de Buenos Aires tenía su pequeña apoteosis en el Salón de Baile; y no había mejor intérprete de las aspiraciones versallescas de moda que la casa de decoración Jansen (contratada por el príncipe de Gales, Eduardo Windsor (1894-1972), heredero de la Corona Británica cuando reddecoró de varios sectores del Palacio de Buckingham en Londres).

La famosa vidriería de Saint Gobain fue fundada justamente para satisfacer los encargos de espejos de gran tamaño para el Palacio de Versalles, que resplandecía de ellos y la galería de los espejos es solo el ejemplo más famoso. Versalles era el fondo simbólico para la gloria del reinado, todo debía “reflejar” (y los espejos lo hacían) la potencia del más grande soberano de Europa.

El Salón de Baile neoregencia del Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935), con muchos espejos en las paredes, evoca los años de la Regencia (que fue un “estilo pesado” del período 1715-1723, de transición del barroco propio del Luis XIV al rococó del Luis XV). Escribe sobre “El espejo rococó”, Piera Scuri, en la revista **Summa N° 198** (1984); diciendo que del rococó francés, arte de los interiores por excelencia, un aspecto singular fue la gran cantidad de espejos usados. El rococó en el siglo XIX era solo para el consumo burgués, preferentemente de la alta burguesía a la que pertenecía la familia

Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) y Urquiza <sup>171</sup>, como lo expresó Siegfried Giedion en 1978.

Salon de baile de la residencia de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935). Dicho Salón de Baile (Regencia) corresponde al estilo propio del período Regencia (1715-1723) y su diseño se inspira en el Salón Oval (o “boiserie” de música del palacio de los Archivos de París, antiguo *Hôtel de Soubise*), decorado por Boffrand hacia 1716 (este palacio, uno de los más hermosos de París, ha sido utilizado como documento de reproducciones en diversas oportunidades). El proyectista fue André Carlhian, que lo diseñó tomando como base una “boiserie” traída de un “hotel” parisino de aquella misma época.

Este revestimiento, muy ornamentado, ocupa íntegramente las paredes del recinto y está compuesto por 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.

Los típicos elementos decorativos del estilo, que simplifica la suntuosidad ampulosa del Luis XIV, enriquecen sobriamente la “boiserie” formando encuadramientos realzados por “*rinceaux*” terminados por hojas de acanto estilizadas.

Los “*dessus de porte*” y los “*cartouches*” son de madera esculpida y dorada formando composiciones armoniosas integradas por instrumentos de música, mientras que las que decoran la parte superior de los vanos que separan y unen los salones de la “*enfilade*” representan grupos de instrumentos musicales y guerreros.

En tanto los espejos fueron colocados en las paredes, en el Salón de Baile de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935); por el contrario, en la residencia de J. José de Urquiza (1801-1870), más de 100 espejos franceses fueron colocados en el techo con un *artesonado* <sup>172</sup> de madera de pino, en el denominado Salón de los Espejos (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 15).

En la residencia Urquiza, también se encuentra el Escritorio político (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 16), el Comedor (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 19) y el Dormitorio (ver ficha

<sup>171</sup> “(...) uno de los puntos de partida del gusto imperante en el siglo XIX: rococó para el consumo burgués.” Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 327).

<sup>172</sup> **Artesonado:** Techo formado por elementos de planta cuadrada o poligonal, que rellena los huecos del entramado de un techo.

de la matriz de datos iconográfica N° 20), donde el mobiliario de estos ambientes llevan la firma de la Casa Jeanselme Frères de París. En la Sala de Armas (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 17) de la misma residencia, encontramos la firma de la Casa Verdier de París.

Debemos reconocer la originalidad de los arquitectos en el suelo Argentino de la época, que hacían reinterpretaciones de la tradición arquitectónica del siglo XVIII francés de un modo realmente creativo y original (poniendo el sello propio a su obra); con lo cual podemos afirmar que se desarrolló de este modo un estilo “criollo-francés” (inspirado en el “espíritu francés”, para parafrasear a Siegfried Giedion), que exploraba los hallazgos de otras culturas y los incorporaba, no como citas textuales sino traduciéndolas a la propia manera de expresión nacional.

Muy útil, resultó ser como Eduardo Gentile en ***La Residencia Ortiz Basualdo, Sede de la Embajada de Francia*** reconstruye la historia y las ideas generativas de la arquitectura doméstica de dicha residencia, en el caso particular del método *Beaux Arts*. Lo que de algún modo, combinado con autores como Siegfried Giedion y Fabio Grementieri, arrojó las pistas de investigación para encontrar el orden generativo de los “experimentos” llevados adelante en la decoración de interiores.

Sostiene Eduardo Gentile que:

*“A partir de esta lógica objetual, fue habitual encontrar manzanas pobladas de estos experimentos, cuyo resultado a escala urbana semejaba la acumulación de objetos en los interiores,...”* (cita s/n).

Aquí radica la clave para ir desde lo más grande (el exterior) y las relaciones entre la arquitectura y su anclaje a nivel urbanístico; hasta lo más pequeño (el interior) y las relaciones entre la arquitectura y el diseño de interiores (decoración). Así la lógica llevada adelante por la burguesía fue la de realizar experimentos estilísticos de acumulación coleccionista de objetos; donde se buscaba un patrón estético, que la representara material y simbólicamente como elite (no solo económica, sino cultural).

El fin del siglo XIX argentino, fue vivido por la burguesía, bajo el influjo positivista del siglo XVIII francés; como una colonia cultural europea; pero con matices nacionales, no podemos decir que fue una copia textual, esa especie de colonia cultural arrojó un producto arquitectónico propio.

Por lo que Eduardo Gentile sostiene que estas obras privadas:

*“(…), polémicamente, acabaron forjando su identidad. Se ha discutido hace unas décadas acaloradamente si esta realidad se impuso sobre un vacío cultural, o en cambio contribuyó a derrotar un estado embrionario de identidades locales en desarrollo o finalmente si luchó contra un modelo local de desarrollo”.* (cita s/n).



En esta Tesis de Doctorado se defiende que en cuanto a la decoración de interiores, se construyó una identidad nacional (urbana y rural) autóctona, por la influencia de la burguesía sobre la misma; recalcando que la burguesía no logró influir sobre la arquitectura y los arquitectos (que eran independientes a la influencia de los gustos y preferencias de sus propietarios, debido a la estructura de su formación académica). Esta conclusión central de la dependencia de la decoración de interiores respecto del gusto del dueño de casa se fundamenta con el análisis paradigmático de dos residencias fundamentales: la de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) (urbana) y la de J. J. de Urquiza (rural).

Por lo que la clave esta en que, en palabras de Gentile:

*“La decoración interior es la que parece más negada por muchos arquitectos, quienes pese a su habilidad, la dejan en manos de los encantos de la moda (...)”* (cita s/n).

Yo agregaría que lo dejan en manos de los decoradores, artesanos e idóneos (incluso en la influencia del comitente ilustrado o futuro dueño de casa) debido a que era considerado un “arte menor” (y no un “Arte Mayor” como las Bellas Artes, haciendo referencia a la pintura y escultura, o el hermano mayor de la Arquitectura).

Quizás lo mas notorio, según Eduardo Gentile, sea la “hibridación” (arquitectónica) que constituyó una marca de identidad local y que se repitió durante el ciclo histórico en que se construyeron las principales residencias de la elite nacional. Pero podemos ir mas lejos y saltar del inmueble (arquitectura) al mueble (decoración de interiores) y argumentar que los decoradores de interiores, como lo fueron H. Nelson, G. Hoentschel y M. Carlhian -para la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935)- realizaron verdaderos “experimentos” decorativos, en algunos casos con fuerte influencia del comitente ilustrado (dueño de casa, Señor Burgués, hombre de mundo, filántropo cosmopolita capitalista); lo que generó un “sincretismo material doméstico”, una hibridación de estilos decorativos y diseño de muebles de los mas diversos órdenes y que en algunos casos terminó en un complejo eclecticismo (como los presentes en el Palacio de José C. Paz o Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935), cuyos muebles varían desde el gótico, pasando por el renacimiento hasta el estilo imperio).

Esto es coincidente con lo Eduardo Gentile sostiene, pues:

*“De este modo, la casa debía albergar todos los caprichos del gusto, (...) La unidad estilística tan buscada en el exterior del edificio, no tenía validez en el interior: podían sucederse los estilos más variados entre un ámbito y otro. (...)”* (cita s/n).

Por lo que bien vale la frase de Gentile “eclecticismo decimonónico” lo que el mismo define como: “*validez de la coexistencia de motivos libremente elegidos de las fuentes artísticas más apetecibles*”. (cita s/n).

Existiendo dos niveles de eclecticismo: por un lado, el del estilo arquitectónico aplicado al edificio por las reglas de la arquitectura (y la voluntad de decisión del arquitecto); y por otro lado, el del estilo de decoración de interiores aplicado a los distintos ambientes por los caprichos del gusto del decorador (y la voluntad del propietario de la residencia).

En efecto, según Gentile:

*“El arquitecto disponía los elementos de composición (salones, habitaciones, escaleras, vestíbulos, etc.) según las reglas de la teoría arquitectónica y según el caso tenía mayor o menor (o nula) participación en la ambientación interior. Aquí comenzaba a operar la idiosincrasia del propietario, su gusto personal, su fortuna, su capacidad de hallar lo exótico, imposible, raro, exclusivo.”* (s/n).

La idiosincrasia del propietario se puede definir como la de “espíritu coleccionista” (del buen burgués ilustrado y conocedor), del hombre que ha viajado por el mundo (cosmopolita) y ha sabido comprar objetos, muebles y otras obras como pinturas, esculturas y tapices (un sinónimo del capitalista entendido en asuntos de arte). Y que los usaría para connotar, a partir de la fuerte carga estético-simbólica presente en los objetos de arte y en el mobiliario principalmente francés, su rango social (de clase social adinerada); afirmando el status social.

Ya que la nueva elite de 1880, se encontraba con necesidades de representación, en el significado no-lingüístico (iconología) de la arquitectura *Beaux Arts* y en la decoración de interiores (muebles Luis XIII, XIV, XV y XVI preferentemente y objetos de arte de diversas culturas y períodos) recaería la función simbólica (valor-de-signo). Adquiriendo lo «material» un nuevo modo de exhibición en lo «simbólico» (distinción del rango socio-cultural y económico alcanzado).

Explica Jordi Llovet en *Ideología y Metodología del diseño* (1979), que los objetos son, aunque sordomudos, portadores de cierta significación, cierto valor de signo. Aunque, Gert Selle en *Ideología y utopía del diseño* (1975), sostenía antes que Jordi Llovet que los objetos actúan como signos, como elementos mudos de una especie de lenguaje. Entonces, puede hablarse de un lenguaje de los objetos de arte y los productos (mobiliario Luis XVI y otros) en la medida en que los objetos de diseño son portadores de una «mensaje»; lo cual nos remite a la teoría semiológica, con autores como: Jean Baudrillard (1929-2007), Roland Barthes (1915-1980), Umberto Eco (1932-), Ferdinand De Saussure (1857-1913) y Charles Sanders Peirce (1839-1914) entre otros.

Para dejarlo bien en claro, la sobrecarga estética artesanal (propio de los estilos del decorado barroco, rococó y otros estilos artesanales) conforma un signo-estético-simbólico. Sin lugar a dudas, la connotación es la interpretación más subjetiva de un mensaje basado en códigos ideológicos y culturales como la estética de una época (la estética Luis XIV, por ejemplo). Por lo que la connotación (subjetiva) es el equivalente de lo que podemos definir como: «valor-estético-simbólico».

Explica Jordi Llovet, siguiendo a Baudrillard en ***Crítica de la economía política del signo*** (1974), el «valor-de-signo» (a veces denominado por Baudrillard como «valor-de-cambio-signo»); que es connotador de status socio-económico y definidor de su estética (por eso hablamos de valor-estético-simbólico). Por lo cual, al «valor-de-signo» también lo podemos denominar «valor-estético», lo que Jordi Llovet denomina una plusvalía estética o un valor añadido al «valor-de-uso». La «esteticidad», sostiene el autor usando a Immanuel Kant en ***Crítica del Juicio*** (1790), es una excedencia del «valor-de-uso».

Cuando analizamos objetos sin ningún valor económico (anteriores al capitalismo) decimos que el «valor-estético» también puede denominarse «valor-de-signo». Pero aparece una diferencia sutil e importante cuando no hablamos de objetos, sino de productos creados bajo la esfera del capitalismo; pues aquí al «valor-estético» lo denominaremos «valor-de-cambio-signo»; para definir que en el «valor-signo» (estético) se le suma el «valor-cambio» (económico). Conformando una unidad estético-económica (el valor-de-cambio-signo) que define el gusto (burgués) por el consumo de ciertos productos costosos -mobiliarios y obras de arte comprados en galerías y casas de arte, preferentemente francesas e inglesas, para coleccionistas capitalistas como lo fue Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953)- que eran adquiridos por la elite de la Generación de 1880 como un muestrario de un amplios conocimientos sobre la cultura europea. Aquí radica la clave, para entender el pensamiento (y su comportamiento) de estos importantes individuos de la historia de Argentina.

En el caso de los decoradores de interiores, si estos eran importantes artistas-artesanos como lo fueron H. Nelson, G. Hoentschel y M. Carlhian -para la residencia de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935)-, las decisiones de importancia quedaban en sus manos (y menos en el dueño de casa). Solo cuando la economía del propietario era mas reducida, ellos mismos se encargaban de la decoración introduciendo realizando experimentos decorativos que “hibridaban” y aumentaban aún mas la complejidad del eclecticismo reinante (aumentando la confusión estilística, por falta de patrones estéticos mas ordenados, dado que no tenían los mismos criterios que los artistas-decoradores antes citados, muchos mas profesionales).

De aquí que lo mas apropiado sea hablar de un “sincretismo material doméstico criollo-francés” (una hibridación de estilos decorativos y diseño de muebles de los mas diversos órdenes, en un confuso

eclecticismo). La yuxtaposición de rasgos culturales criollos y extranjeros constituyó la principal característica, donde se forjó la identidad local en la decoración de interiores.

Basta repasar la decoración de interiores de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) para confirmar esta afirmación del “sincretismo material doméstico” que definió un estilo “criollo-francés” inspirado en el espíritu del típico francés ilustrado.

Las salas decoradas por André Carlhian, en la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) fueron: la Antecámara neoluis XVI (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 1), el Escritorio neoluis XVI (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 2), el Salón de Baile neoregencia (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 5) y el Salón de Madame neoluis XVI (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 6). En tanto H. Nelson decoró el Gran Hall neotudor (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 3). Por otro lado, Georges Hoentschel (1855-1915) decoró: el Comedor neoluis XIV (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 4). Finalmente, la Sala Art Decó de Matías Errázuriz fue decorada por J. María Sert (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 7).

Para ver en más detalle la decoración de André Carlhian, se observa El Salón de Madame (Luis XVI), donde se utilizó parcialmente “*boiserie*” de roble, puertas, herrajes y fallebas de *Hotel de la Rue Royale 18*, de París, de puro estilo Luis XVI. El modelado presenta los elementos característicos: hojas de acanto, “*raies de coeur*”, “*baguettes enrubannées*” y “*godrons*”. 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 sobrepuestas 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 (dicho de otro modo: los diversos “*dessus de porte*” de yeso representan una lira con cabezas de águila y distintos instrumentos entre los cuales hay una trompeta y el caduceo de Mercurio). El encuadramiento de las puertas lleva los típicos “*entrelacs*”, en cuyo centro hay una flor de amapola. Las puertas y los herrajes y fallebas proceden del “hotel” que Letellier ejecutó en la calle Royale N° 11 en París, y cuyos motivos decorativos, así como los de la casa del N° 13 pertenecen hoy a prestigiosos museos. Una de las “*boiseries*” del N° 11, compañera de la que se encuentra en esta residencia está ubicada actualmente en el “grand salon” del *Museo Nissim de Camondo* de París y otra del N° 13 en The Pennsylvania Museum of Art.

La construcción de la célebre *Rue Royale* se llevó a cabo como parte del proyecto monumental emprendido para honrar a Luis XV, monarca reinante a la sazón, e incluía la Plaza Louis XV, hoy de la Concordia. El arquitecto Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) fue designado por concurso, en 1753, para realizar su diseño, y

de 1757 a 1770 se levantaron las fachadas de los dos palacios que se encuentran en su lado norte. Entre ambos y hasta el emplazamiento reservado a la iglesia de la Magdalena, corría la *Rue Royale*, cuyas residencias debían presentar un exterior uniforme. Su construcción se llevó a fin gradualmente, bajo la dirección de los arquitectos Letellier padre e hijo.

En 1781, Louis Letellier, padre, adquirió los solares de los números 11 y 13. Era entonces "*architecte du roy et contrôleur des bâtiments de son domaine de Versailles*". No ha sido posible precisar si Louis Letellier, que contaba en esa época con 81 años, dibujó la casa, o si se encargaron de su trabajo su hijo Pierre-Louis o su yerno Jean Caqué, también arquitecto.

Tras de retirar las "*boiseries*" citadas, que fueron reemplazadas en la casa por sus reproducciones en yeso, el edificio, con sus restantes salas de menor importancia, fue clasificado por el gobierno francés como monumento histórico.

Estos revestimientos están reproducidos en la célebre obra "*Les Vieux Hôtels de París*", que cataloga los edificios más típicos de la Ciudad Luz.

El salón fue íntegramente puesto en valor en 1995, reemplazándose con sedas especialmente traídas de París el entelado del paño central y los cortinados y pasamanería, así como el tapizado de los sillones en general. Las dos arañas de bronce y cristal se inspiran en modelos del *Grand Trianon de Versailles*.

En este salón se exhiben varios importantes óleos del siglo XVIII.

Sala de estar de Madame Luis XVI, decoración de André Carlhian. Vista general hacia el ángulo noreste, con la vitrina de porcelanas chinas Capucine. Sobre el perímetro, pianoforte y colección de sillones y muebles franceses del siglo XVIII, "El Gran Canal", óleo de Marieschi, el tapiz de Coypel sobre tema quijotesco y "La Eterna primavera" de Rodin. En el paño central, entre las dos ventanas que abren a la avenida del Libertador, se halla encastrado un curioso tapiz de la Manufactura francesa de Gobelinos que presenta a modo de cuadro enmarcado dentro del tejido, a "Don Quijote visitado por la Sabiduría en el momento de su muerte". Pertenece a la serie de la "Historia de Don Quijote", con cartones originales de Charles Coypel (1694-1752) y con encuadre, guirnaldas y moños de Tessier.

El Comedor (Luis XIV), inspirado en el barroco francés. Es el antiguo comedor de la residencia utilizado ocasionalmente para sesiones de la Academia de Letras y para banquetes oficiales. Su decoración es autoría de Georges Hoentschel (1855-1915), afamado decorador francés que moriría poco tiempo después de proyectar esta sala, claramente inspirada en la Sala de Guardias del palacio de Versailles.

Está compuesta por rico revestimiento de mármoles policromos de los Pirineos franceses que combina pilastras rectas y gruesas consolas (base angosta ornamentada con tapa de mármol contra las paredes) 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 un valioso trabajo de relieve. Tres arañas de bronce cincelado y dorado, con caireles de cristal, hacen juego con los apliques que centran los paños.

Comedor Luis XIV. La comida era abastecida desde un montacargas por personal de servicio. Alrededor de la gran mesa central hay doce sillas <sup>173</sup> Luis XV, del siglo XVIII, de nogal claro, tallado y moldurado. Llevan tapicería “*gros point*”, con motivos de personajes en las reservas de respaldos y motivos florales en los asientos. El mobiliario del comedor <sup>174</sup>, históricamente fue estudiado por Siegfried Giedion en ***La mecanización toma el mando*** (1978).

El Escritorio Luis XVI de la residencia de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935) es una habitación que 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, quizás el más famoso decorador francés de esta 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, tirsos de bacante, hojas de laureles y otros. Los paños sobrepuestas (o “*dessus de porte*”), de tierra cocida o yeso patinado color terracota, ostentan medallones con figuras encuadradas por guirnalda e instrumentos diversos. Otro paño, sobre la chimenea, está coronado con motivo (“*trumeau*”) de hojas de acanto y arcos prolongados por guirnalda de flores.

Todos estos elementos provienen, como el revestimiento del Salón Luis XVI, del *Hotel Letellier N° 11* de la *Rue Royale de París*.

---

<sup>173</sup> **La silla:** Denominación del asiento típico, generalmente sin brazos, conocido desde las civilizaciones más antiguas. Reflejaban y reflejan, por su uso, su forma, o la calidad y riqueza del material utilizado en su fabricación, la jerarquía e importancia de quienes las usan. Hasta el siglo XVI, la silla común era ejecutada en madera. Sólo entonces los asientos y respaldos empiezan a ser recubiertos de cueros o géneros. En el siglo XVII empiezan a modificarse, se agrandan, las sillas son más amplias, empiezan a rellenarse, se hacen más confortables. Desde entonces, siguiendo las variaciones impuestas por todos los estilos, llegan hasta la silla contemporánea.

<sup>174</sup> “*También el comedor, al quedar separado, fue provisto de un mobiliario especial: sillas, mesas extensibles y bufetes. Las sillerías de los grandes ebanistas son identificables en todo detalle de sus patas, de sus asientos o de sus respaldos en forma de corazón o entrelazados. Son muebles gráciles, pero nada más. Su contenido constituyente no guarda proporción con la estimación que se les profesa. Estas sillas fueron diseñadas, en su mayor parte, con destino al salón de reuniones.*” Siegfried Giedion. ***La mecanización toma el mando***. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 336).

En la biblioteca del fondo puede observarse la colección de libros de historia de la arquitectura del S. XIX-XX y una a su derecha una cómoda estilo transición Luis XV-XVI revestida en madera de palo de rosa y palo de violeta con tapa de mármol. Las paredes están cubiertas con roble moldurado. En este ambiente puede apreciarse un armario-vitrina estilo Luis XVI, una “*bergère*”<sup>(175)</sup> de orejas época Luis XV (la madera esculpida lleva decoración floral, tiene almohadón y está cubierta de seda marrón y plata), un sillón de la época Luis XV (de haya encerada natural y moldurada, de factura provinciana, con almohadón “*rouleau*” y “*accotoir*” de damasco color oro viejo), y un par de sillones de la época Luis XVI (de roble natural esculpido, con respaldo cuadrado llamado “*à la Reine*”, la decoración de los mismos se compone de “*entrelacs*” y hojas de acanto, patas ahusadas talladas en espiral y recubiertos de terciopelo rojo antiguo).

Escritorio, vista general desde la entrada. Decoración de André Carlhian. Vemos como ha variado la decoración en ambas fotos, correspondientes a períodos distintos. Sobre la repisa de mármol de la chimenea se aprecia un reloj “*pendule borne*” del siglo XVIII, de bronce cincelado, esculpido y dorado al mercurio, con esfera esmaltada y firmada –en manuscrito- “Gille Laine, Paris”, y coronamiento de laureles, antorcha, arco y carcaj. La araña es de bronce cincelado y la mesa central (foto de la derecha), estampillada J. C. Stumpf, es de palo de rosa, con manijas, bocallaves y galerías de bronce cincelado.

En el Salón de Madame de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) podemos encontrar mobiliario diverso de estilo cortesano-monárquico, como la silla Luis XVI con respaldo en forma de lira, estampillada por Georges Jacob (1739-1814). Silla de madera de caoba con monturas de bronce cincelado y dorado. En el respaldo una lira estilizada que simboliza la Armonía y las flechas de Cupido - dios romano del amor - aluden a la conjunción perfecta entre dos personas. Que a diferencia de los pesados muebles de asiento de la época barroca, estas sillas pequeñas y livianas podían cambiarse de lugar fácilmente en los salones y adecuar su distribución a las actividades de los usuarios. Georges Jacob fue el más importante especialista francés en diseño y realización de sillas, sillones y banquetas de las últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX.

Vale la pena repetirlo, por lo cual nuevamente se afirma que en sus residencias, la burguesía nacional desarrolló un sincretismo decorativo en el uso de muebles y objetos de arte, alumbrado por la influencia francesa; en algunos casos con mayor o menor criterio profesional. Pero integrando diversos aportes nacionales (en el caso de las decisiones tomadas por el dueño de casa) que definieron una identidad propia (criolla); lo que vino a darle un matiz nacional a la influencia francesa. Entonces fue un producto cultural verdaderamente autóctono, que definió una identidad local.

---

<sup>175</sup> **Bergère:** Sillón amplio con respaldo, algunas veces con “orejas” como el de la foto de arriba, llevan en el asiento almohadón suelto de plumas. Su denominación responde a la moda imperante entonces entre cortesanos y príncipes de huir del complicado protocolo palaciego para dedicarse a una vida más simple y agradable. Hubo trajes y peinados de la “*bergère*” y fueron célebres los establos y chozas que como “*folies*” María Antonieta hizo construir en los jardines de Trianón.

Así fue como la burguesía nacional al apoderarse de los símbolos del pasado aristocrático monárquico europeo y adaptándolos de un modo criollo, produjo un producto autóctono, aunque con matices extranjeros, que definieron una “identidad nacional”. Esto quedó claramente evidenciado en uno de los dormitorios de huéspedes de la residencia de J. José de Urquiza (1801-1870), con mobiliario de influencia portuguesa-brasilera (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 14) y el propio dormitorio de Urquiza, con mobiliario francés de la Casa Jeanselme Frères de París (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 21). Siendo esta mezcla o hibridación de muebles portugueses-franceses un claro ejemplo del denominado “sincretismo material doméstico criollo-francés”.

Eduardo Gentile sostiene que la década del Ochenta experimentó un crecimiento material en medio de una ecléctica confusión estilística que aportó los “nuevos símbolos” y significados que requerían los nuevos programas (económicos) de esta generación; brindando una “identidad” argentina (aunque halla sido tomada prestada de Francia). Legítima al final de cuentas en tanto había sido amalgamada en el país que la Argentina había decidido tomar como modelo en tantos aspectos.

Efectivamente: *“(…), las élites requerían distinción, dado que la exhibición era un rasgo del parvenu, del nuevo rico. (...) Consecuentemente, la década del Ochenta experimentó un crecimiento material en medio de una ecléctica confusión estilística. (...), palacios de mármol donde se amontonan todas las pruebas de su opulencia.”* (s/n).

Por lo que los nuevos programas económicos (capitalistas de la Generación de 1880) requerían nuevos escenarios para exhibirse (escenarios decorativos casi teatrales); así se abandonaron las viejas casonas de patios, con reminiscencias coloniales de sus padres y abuelos. Todo estos cambios tipológicos, morfológicos, estéticos y estilísticos arquitectónicos convergieron en una resemantización de la vivienda; donde a la condición de “objeto de uso” de la casa (como eran las antiguas casonas de herencia colonial española o casas patriarcales denominadas casas chorizo), se le agregó la de “signo” de su situación social (adinerada) que los nuevos palacios afrancesados cumplían muy bien.

Entonces, la casa y sus ambientes con su mobiliario y objetos de arte, serían símbolos de clase social, prestigio y status (fiel reflejo del nivel socio-económico y cultural alcanzado por sus dueños). Así, pasándose de la sencillez al lujo ostentoso, las obras de arte eran signos de educación (conocimiento sobre arte) y del buen gusto de sus poseedores, lo que a su vez refería a aristocracia. De este modo el arte, además de ser usado para la contemplación y el goce, fue usado como signo de situación social, de quienes lo podían pagar para exhibirlo (brindando pertenencia a un grupo social reducido).

Por lo cual afirmamos que las viejas casonas de patios y galerías laterales de los padres y abuelos de la Generación de 1880 (las antiguas casas patriarcales o casas chorizo con su mobiliario colonial), como era la



de Tomás Manuel de Anchorena (1783-1847); referían únicamente a la «denotación» (o función a secas) en sentido estricto. Pero sus descendientes, como Aarón Anchorena <sup>176</sup> (1877-1965), quien supo reunir riqueza, buen gusto y exitosas empresas, incorporarían a la citada denotación-funcional la «connotación» (estético-simbólica) de la arquitectura *Beaux Arts* y del mobiliario francés de los siglos XVII y XVIII.

Efectivamente, Tomás Manuel de Anchorena no deseaba en su casona de viejo estilo colonial de Cangallo 97, ni lujo ni aparato (dado que la casa de estilo sencillo era solo para ser usada). Estas tipologías de “casas chorizo” (tipología de patio lateral y cuartos en ristra) con galería llegaban a tener en algunos casos hasta 17 habitaciones, 2 cocinas, 2 cuartos de baño, 3 patios (con puerta de hierro en el 2do. y el 3er. patio), 2 aljibes, aguas corrientes, y otras comodidades para la época (que nos hablan de sus dimensiones y capacidades de albergar personas pero no para ostentar riqueza). Pero sus descendientes, como Aarón Anchorena, buscarían de sus hogares el lujo, brillo y confort (valor simbólico de clase social, prestigio, status socio-económico y cultural).

La exhibición del rango social, a través de la ostentación de riquezas se hizo presente en la nueva arquitectura ecléctica; dado que las nuevas generaciones de elite necesitan ser reconocidos como lo fueron sus padres y abuelos y donde los recién llegados a la cima también necesitan ser aceptados rápidamente (como Aarón Anchorena). Así las grandes mansiones afrancesadas tuvieron sobre todo una función predicativa, señalar que el propietario era “gente bien”; función ausente en la casa patriarcal, donde el apellido bastaba (como el de Tomás Manuel de Anchorena). Así, estos palacios de herencia francesa (como objeto de símbolo de status), además de servir para vivir, servía para ostentar el prestigio de quien lo habitaba.

En estos palacetes, pequeños hoteles u hoteles particulares, asume una función semántica muy fuerte (en las antiguas casonas coloniales alguna vez se usaron los blasones o escudos de armas de cada linaje, que se colocaba sobre la portada, y era un antiguo signo hispánico). Pero el mensaje que emite el “*hôtel privé*” o el

---

<sup>176</sup> “Aarón Anchorena: Representante de la alta burguesía, supo reunir riqueza, buen gusto y exitosas empresas.

Apuesto, culto, refinado, seductor y heredero de una de las fortunas más grandes –si no la más grande- de la Argentina “de las vacas gordas”, Aarón Anchorena parecía predestinado a llevar una vida social intensa y llena de brillos más o menos efímeros.

En más de un sentido, el joven tenía todas las condiciones para convertirse en una figura emblemática de la oligarquía ganadera del país, en su momento de máximo esplendor.

Consciente tal vez de las responsabilidades que supone el haber nacido en cuna de oro, Aarón no se resistió a asumir ese papel. Por el contrario, lo alimentó con sus festejadas hazañas deportivas, y sus legendarias conquistas amorosas, convirtiéndose desde muy temprana edad en el niño mimado de la alta sociedad de ambos lados del Atlántico.

En su temprana juventud, no sólo estrechó vínculos, de clase y de amistad, con la flor nata de la burguesía argentina, sino que aprovechando su condición de secretario de la Legación Argentina en París, alternó con la más rancia aristocracia europea.

Una lista de sus compañeros de aventuras –cacerías en África, en la Liberia o en Bengala; viajes en los primeros globos aerostáticos en compañía de Santos Dumont o de Jorge Newbery, yachting y auténticas regatas transatlánticas; competencias automovilísticas, turf, excursiones de pesca, viajes a países exóticos; expediciones no exentas de riesgos ni de dificultades, y por supuesto aventuras de “salón”, actrices y cantantes de moda, cenas opulentas a bordo del yate, bailes de máscaras con disfraces que parecen inspirados en los cuentos de **Las mil y una noches**-, comprende integrantes de varias Casas Reales europeas, incluidos los Borbones, los Hohenzollern, la familia del Zar, los príncipes de Colloredo Mansfield, los condes de Castelbajac, Viel-Castel o Fritz James, los barones de Rothschild y una lista abrumadora –y aburrida- de nombres que representan a una Europa “de sangre azul”, cuyos brillos acabarían por apagarse del todo en la Primera Guerra Mundial.” Baccino de Ponce León, Napoleón. **Aarón Anchorena. Una vida privilegiada**. Sudamericana. Buenos Aires. 1999. (Citado por Andrés Carretero. **Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo III (1918-1970)**. Editorial Planeta. Buenos Aires. 2000).

palacio no se refiere sólo 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 conocía el origen (el apellido), la trayectoria y el comportamiento de cada uno (como la Atenas clásica). La mansión opulenta sustituye ese conocimiento cara a cara (posible en la Gran Aldea, pero imposible en una ciudad que en 1900 llegó al millón de habitantes), el signo predica: “casa suntuosa = ciudadano importante”. El tamaño y la cosmética, fueron resultado de esa necesidad predicativa.

Efectivamente, «la significación» [connotación] repleta de subjetividad es vivida en completa oposición a los datos objetivos [denotación] de «la función» (donde, por ejemplo: una silla sirve para sentarse). Por tal razón la *caqueteuse*, la *voyeuse*, la *veilleuse*, la *marquise*, la *méridienne*, la *bergère*, la *duchesse*, el *confidente* o el *canapé* eran mucho más que simples sillas o sillones para sentarse; eran muebles provistos de personalidad propia, de una materialización técnica (ebanistería) con lenguajes de diseño tomados de una época refinada y *spirituelle*, que como Siegfried Giedion lo describe, disfrutaba de la vida hasta el punto de la corrupción.

Como sostiene Roland Barthes (1915-1980), en el objeto hay una suerte de lucha entre la función denotativa o «lo funcional» (finalidad de uso a secas) y la significación connotativa o «lo estético» (finalidad estética) que es otro tipo de función con características simbólicas y culturales. Así «lo-bello» [connotativo] y «lo-útil» [denotativo], se refiere a las relaciones entre la denominada funcionalidad del objeto, artefacto o mueble frente a lo que podríamos describir de un modo simple como su belleza. Por lo que si la función-utilitaria en sentido clásico (una silla está hecha para sentarse) corresponde al sentido «denotativo»; lo cierto es que hay muchas maneras de sentarse (por lo cual hay muchos tipos de sillas, sillones y sofás) que se corresponden al sistema estético o «connotativo» (relacionado con el campo emotivo, sensorial y simbólico-cultural donde se agregarán en mayor o menor medida las características ornamentales, ostentatorias y de representación de la ideología de una época).

Por lo que el diseño arquitectónico o artesanal de muebles y objetos, como sistema de signos central, puede ser analizado a partir del grado de connotación (estético-simbólica) que asume la denotación (funcionalidad). La «denotación», con carácter objetivo hace referencia a información de datos objetivos (peso, volumen, confort, función utilitaria, etc.) y la «connotación» (la interpretación más subjetiva de un mensaje basado en códigos ideológicos y culturales como la estética de una época posibilitada por la técnica constructiva disponible). El objeto de uso (un mueble, una silla, etc.) debe denotar claramente su significado: la función. Ejemplo: una silla, está concebida para cumplir una función precisa (servir como asiento) y, desde un punto de vista semántico, su forma denota su función-utilitaria; aquí intervienen las cuestiones técnicas y tecnológicas que lo hicieron posibles (materiales, herramientas y técnicas constructivas).

El denominado Salón Dorado, en la casa que habitaron Mercedes Castellanos de Anchorena (1840-1920) y su hijo Aarón Anchorena (1877-1965) junto con el Gran Hall de Honor del Palacio de José C. Paz (1842-1912), son los ambientes donde el despliegue decorativo, opulento y ceremonial de la arquitectura interior se hacen mas fuertes en todo el edificio; esto claramente remitía en sus códigos estéticos a los comportamientos culturales e ideología de la época que hacía referencia al «Orden Absolutista-monárquico» (propio de la sociedad Estamental como lo fue el sistema de gobierno del Rey Luis XIV de Francia).

Este Gran Hall con una Escalera de Honor conducía al primer piso donde se encontraban los dormitorios.

Los comportamientos culturales son claramente descriptos por Luis Feduchi en *Historia del mueble* (1946) cuando sostiene que en:

*“El salón Luis XIV, (...), para cada ocupación del día se crea una nueva habitación: la biblioteca, el salón de fumar, el comedor, el saloncito íntimo de conversación o el boudoir, femenino y galante, expresan vivamente el estilo de la época.”*<sup>177</sup>

Así el denominado Salón Dorado de la residencia de Mercedes Castellanos de Anchorena (1840-1920) y su hijo Aarón Anchorena (1877-1965) se veía enriquecido por el mobiliario original que los dueños habían comprado en Francia e Inglaterra y que incluía grandes biombos *coromandel*<sup>178</sup> -igual que los que se encontraban en el Comedor neoluis XIV de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935)-, imponentes objetos de metal y porcelana orientales, muebles de estilo francés provistos por la Casa de decoración Jansen, y tapices, esculturas y pinturas de distintas procedencias sobre todo de estilo *pompier*<sup>179</sup>.

El Palacio Sans Souci, obra de René Sergent (1865-1927) decorado por André Carlhian es el fiel reflejo de la síntesis más acabada del neoclásicismo. O como lo fue el Palacio de José C. Paz (1842-1912), donde los interiores aparecen como un ecléctico muestrario de estilos históricos reelaborados en el “espíritu burgués confuso de la época” parafraseando a Giedion; recreando un repertorio que va desde la Edad Media hasta el 2º Imperio (donde destacan: el vestíbulo de acceso de estilo neorománico, los dos grandes comedores neogóticos, el pasillo neorenacimiento y el salón de baile neoregencia). En resumen, cabía cualquier estilo.

<sup>177</sup> Feduchi, Luis. *Historia del mueble*. Editorial Blume. Barcelona. 1946. (pp. 75).

<sup>178</sup> **Coromandel**: Estos biombos chinos que se enviaban a Europa a través de la ciudad del Golfo Pérsico Coromandel (de ahí su nombre). Se distinguen de los demás por decoración sobre fondos excavados y coloreados.

<sup>179</sup> **Art pompier (Arte bombero)**: Es una denominación peyorativa para referirse al academicismo francés de la segunda mitad del siglo XIX, bajo la influencia de la Academia de Bellas Artes. La expresión refiere todavía hoy al arte académico oficial, adicto al poder, que aunque utiliza técnicas magistrales resulta a menudo falsa y vacía de contenidos. El origen del apelativo es incierto: podría derivar de los yelmos de las figuras clásicas, similares al casco de un bombero, o simplemente al carácter pomposo y retórico de muchas representaciones de la época. La corriente artística del Neoclasicismo, inserta en el siglo XVIII y prolongada a la primera mitad del XIX tenía en el rigor racional el primer requisito para prestarse a la enseñanza en las academias, y sugería, en su mismo contenido, el camino de la imitación, no ya de la naturaleza visible o la realidad social, sino del producto artístico y de la historia del mito de aquel lejano pasado, griego y romano, que se señalaba como modelo de armonía y belleza.

Respecto del mobiliario gótico, presente en la residencia de José Clemente Paz, en el pasillo neorenacimiento, se encuentran cinco siales con *doseles*<sup>180</sup>, a la manera de pequeñas catedrales gótica en madera; estos sillones están conformados por un arca + silla + techo (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 9). Estos muebles fueron de fuerte inspiración en el Cristianismo, ya que fue el mueble más pleno e intenso en sus características religiosas. Bien lo podemos definir como un mueble-inmueble de iglesia, dado que fue un mueble arquitectónico (inamovible por su peso y dimensiones), y por su correspondencia con las catedrales góticas este estilo fue poseedor de influencias religiosas (los muebles inamovibles eclesiásticos fueron verdaderas catedrales en miniatura). En él se expresó la grandeza de lo divino y la monumentabilidad que quedaba casi exclusivamente para la veneración (del Dios Cristiano). Por ello, fue un mobiliario vertical, alto, de respaldos rectangulares cuyos doseles tocaban el cielo (de la divinidad). El mobiliario trató de elevar al hombre a las mismas alturas del Dios que proclamaba.

Sostiene Luis Feduchi que:

*“El arte gótico es esencialmente religioso, (...) se acentúa la rigidez y la verticalidad del mueble (...) los asientos son siempre cúbicos y prismáticos y los respaldos se elevan rígidos (...), como dice Worringer en **La esencia del gótico**, es “verdadera geometría transformada en vida que, aunque al ser interpretada en arquitectura –y, por consiguiente en el mueble- si es más pesada, también es más solemne y majestuosa” (...) Hemos indicado que, al comienzo del estilo, los muebles más importantes son los de índole religiosa y, de éstos, las sillerías de coro, (...) por su mismo carácter inmóvil o de permanencia, entra de lleno en el de la arquitectura; (...) El modelo de asiento más típico del estilo es el sillón de madera con alto respaldo rectangular, coronado con una crestería con tallas o tracerías en el panel del respaldo y el asiento de tipo cajón, (...) Viollet le Duc, en su **Diccionario del mueble de la Edad Media**, realiza un interesante y concienzudo estudio completo de la época.”*<sup>181</sup>

Luego opondrá, Feduchi, al mueble gótico (mueble al que considera vertical), el mueble del Renacimiento (mueble al que considera horizontal) como reflejo de la época o “espíritu de la época” en palabras de Sigfried Giedion.

Textualmente Feduchi dice:

*“Si queremos reducir estas características en el mueble a fórmulas más elementales –(...)– puede afirmarse que (...) el gótico. Antes el mueble era vertical, quizá como reflejo de la espiritualidad de la época; ahora [en*

<sup>180</sup> **Dosel** (Del francés *dossier* y del latín *dorsum*): Mueble de adorno que, a cierta altura, cubre o resguarda el sitial, el altar o la cama; adelantándose en pabellón horizontal y que cae por detrás a modo de colgadura.

<sup>181</sup> Feduchi, Ibid. (pps. 32-36).

el Renacimiento], por el contrario, el mueble es horizontal, expresión de la serenidad clásica (...) Si el mueble era eminentemente religioso [en el Gótico], sillerías de coro, sillones abaciales, faldistorios, armarios y banco de iglesia, con el Renacimiento nace el mueble civil”<sup>182</sup>

El mueble Gótico como el *faldistorio*<sup>183</sup> o los *sitiales con doseles* -a la manera de pequeñas catedrales góticas en madera que se encuentra en el pasillo neorenacimiento de la residencia de José C. Paz (1842-1912)-, nos permiten jugar con la metáfora de un mueble librado a las alturas celestiales (verticalidad donde habita Dios) y del mueble del Renacimiento como el *sgabéllo*<sup>184</sup> o la mesa inglesa del estilo Isabelino con “bulbo de melón” - que se encuentra en el Gran Hall neoTudor de la residencia de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935)- como un mueble atado a las llanuras terrenales (horizontalidad donde habita el hombre). El conocido *bulbo Tudor*<sup>185</sup> o *bulbo de melón*, que se fracciona un tercio arriba (dando un bulbo seccionado y alargado).

En efecto, en la residencia de los Errázuriz – Alvear se encuentra una *mesa*<sup>186</sup> *inglesa extensible*<sup>187</sup> de madera de roble taraceada de la época Isabel 1º (1558-1603) o de estilo Isabelino<sup>188</sup>; donde se observa claramente el “bulbo de melón”. En esta mesa de fin de siglo XVI, con friso de diversas maderas incrustadas, sostenida por cuatro grandes pies esculpidos y coronados por capiteles jónicos y unidos entre sí por travesaños en «H». Los travesaños de las patas, están colocados muy bajos, al igual que el estilo Jacobino (1603-1649). Inventario N° 1680. Mesa extensible. Madera de roble taraceada. Alto: 77 cm, ancho: 381 cm, profundidad: 97 cm. Inglaterra. Ex colección Errázuriz - Alvear.

---

<sup>182</sup> Feduchi, L. Ibid. (pp. 42).

<sup>183</sup> **Faldistorio (Del latín *faldistorium*):** Sillón de honor, del tipo tijera, generalmente usado por altas dignidades.

<sup>184</sup> **Sgabéllo (Voz italiana):** Tipo de silla del Renacimiento, de asiento octogonal o cuadrado sostenido por dos patas inclinadas (una detrás y otra delante), con respaldo triangular muy tallado, así como las patas.

<sup>185</sup> **Tudor (1485 hasta 1558):** Fue un estilo de transición del “Gótico” del período 1140-1400/1500 aproximadamente, al estilo “Renacimiento” del período 1400-1600. Aquí, el denominado “bulbo Tudor”, es uno de los elementos más característicos (conocido también como “bulbo de melón”). Algunos modelos son muy pesados (física y visualmente), similarmente a la ejecución del conocido “Gótico” (de forma: “sillón arcón”); otros modelos perdían el “cajón” y conservaron las chambranas bajas al piso (casi tocándolo).

<sup>186</sup> **Mesa:** La mesa fue empleada ya por los egipcios, los asirios y los fenicios. Las de tres patas se denominaban délficas, por su semejanza con los trípodes litúrgicos consagrados en la ciudad de Delfos al dios Apolo. El uso de estas últimas, de origen griego, se propagó rápidamente en todo el Mediterráneo. La fantasía de los artistas complicó su hechura en la Hélade y en Roma, agregando a los soportes figuras de divinidades y otros elementos. La rectangular de cuatro patas, de origen oriental, es la que volvemos a hallar en la Edad Media. Durante la primera parte de ese período, se utilizó como mesa una tabla larga y angosta, generalmente apoyada sobre tres caballetes. Se empleaba sólo en las comidas; luego se la quitaba, de ahí deriva la expresión: “levantar la mesa”. Del siglo XIV al XV se usó especialmente una tabla angosta fija sobre dos bases cuadrangulares que terminaban en un doble pie. Los estilos sucesivos, hasta nuestros días, ejercieron su influencia decorativa sobre las mesas, las cuales adecuaron sus características a las líneas arquitectónicas o de ornato que correspondían a las diversas épocas.

<sup>187</sup> “(...) Tanto las mesas de alas abatibles, (...), como las mesas extensibles, aparecidas en el siglo XVI, siguen la tradición del tipo móvil. (...) Los tipos básicos de transición a finales del Medievo, tales como la hoja abatible y las mesas de alas extensibles, son amplificadas y técnicamente elaboradas. (...)” Siegfried Giedion. **La mecanización toma el mando**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pps. 303-304, 336).

<sup>188</sup> **Isabelino (1558 hasta 1603):** Esta época del reinado de Isabel la Grande, las sillas poseían (en algunos casos) en el respaldo “arcos de medio punto”

El mobiliario medieval procedía de una concepción monacal de la vida, la postura fue desatendida (ya que sus vidas se basaban en la mortificación de la carne), por lo cual los asientos eran incómodos; efectivamente, la vida ascética de los monjes se vio manifestada en todo el mobiliario, por lo poco comfortable que eran.

Los muebles-inmuebles del Pasillo neorenacimiento del Palacio de José C. Paz (1842-1912) correspondieron al estilo gótico-monacal <sup>189</sup> al igual que los muebles del Comedor neogótico, donde remata la arquitectura de la chimenea neogótica a modo de *Cariátide* <sup>190</sup> y *Atlante* <sup>191</sup> (ver ficha de la matriz de datos iconográfica N° 10); dos armarios y un *buffet-dressoir* <sup>192</sup> acompañan al resto de los muebles del comedor. Ambos ambientes (pasillo y comedor) fueron decorados por Percheaux, emiten al observador una sensación de profundidad histórica (de penetración en el tiempo y retorno al pasado).

El Gran Comedor de Honor del Palacio Paz, Al igual que la galería, la "*boiserie*" y muebles de este ambiente fueron tallados a mano en nogal italiano por el ebanista Perchaux, siguiendo el estilo renacimiento francés. Se destacan dos armarios, un *buffet* y un *buffet dressoire*. Resalta la formidable chimenea con dos figuras colocadas a modo de cariátide y atlante que representan a Diana Cazadora y su padre Júpiter simulando sostener la sección superior. La pared derecha de la sala, orientada hacia el jardín interno del palacio, posee tres puertas-ventanas con cortinados de terciopelo de seda bordado. Del cielorraso estucado, realizado en casetones, pende una gran araña de hierro dorado. Debajo de ésta, se ubica una mesa realizada en roble.

Hasta acá se ha desarrollado esta parte central de análisis crítico ilustrado (procesamiento cualitativo) arribando a un punto en que es necesario ahora fragmentar el procesamiento cualitativo, dividiéndolo en nuevas partes debido a la necesidad de terminar de ilustrar todo lo que se ha venido discutiendo hasta este momento.

Para entrar en mayor profundidad a continuación se desarrollarán otros procesamientos cualitativos.

---

<sup>189</sup> **El mobiliario monacal:** Con su ética estoica (su esfuerzo por alcanzar la virtud, dominando las pasiones de la carne, impasible e insensible a lo que no depende de él, sino de la providencia), impuso las sillas «cathedras». También habían «banquetas», y «bancos largos». Algunos «sitiales» que representaban auténticas catedrales en miniatura. Algunos muebles como el «sillón cajón», que eran la combinación del «arca» (mueble más importante del medioevo, en la Baja Edad Media) más una silla. Otros «bancos arcones», poseían una cerradura en la parte inferior para guardar cosas personales en su interior. Normalmente hallamos las famosas lanzas, que reemplazaban al arco de medio punto, talladas en los respaldos. Aquí, dado su importancia, encontramos el «banco con respaldo reversible» (que fue el que dio origen a los respaldos reversibles de los asientos ferroviarios).

<sup>190</sup> **Cariátide:** Figura femenina que sustituye a las columnas o soportes verticales. Son célebres las del templo Erecteo de Atenas.

<sup>191</sup> **Atlante:** Elemento sustentante con figura de hombre que sustituye a la columna o a una ménsula.

<sup>192</sup> **Dressoir (Voz francesa):** Aparador semejante a un arca sobre altos pies, con graderías escalonadas sobre la tapa, coronadas por una especie de dosel.

## **10.2 – PROCESAMIENTO CUALITATIVO (Parte 2): Breve análisis cualitativo de la arquitectura *Beaux Arts* en Argentina:**

Como se acaba de titular, esta sección será breve y superficial; pues no es objetivo central entrar en el debate de esta parte de la historia de la arquitectura propiamente que es extenso y complejo, sino ilustrarla de que tipo de edificaciones se está hablando cuando se afirma que los elementos de diseño arquitectónico (como el frontis y los pilares dóricos, jónicos o corintios) se transformaron en símbolos de la cultura material arquitectónica de las residencias burguesas de la Argentina de la Generación de 1880. Como sucedió en la residencia de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935), el Palacio Sans Souci y la residencia Duhau. Dado que el *retour à l'ordre* greco-romano fue la clave de la cultura arquitectónica principalmente entre 1900 y 1939.

Si se observa el Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935) se encuentra el elemento arquitectónico clásico denominado “frontón” triangular, muy usado durante el renacimiento y en estos movimientos de eclecticismo-neoclasicista. También se encuentran columnas de orden corintio al igual que el Palacio Bosch (cuyo *entablamento*<sup>193</sup> soporta el frontis, imitando el templo romano de Marte o el Panteón de Roma). En tanto el Palacio Sans Souci las tenía del orden dórico como el Partenón o el Panteón de Atenas.

Un frontón (también llamado *frontis*) es un elemento arquitectónico de origen clásico que consiste en una sección triangular o *gablete*<sup>194</sup> dispuesto sobre el cornisamento (o *entablamento*), que descansa sobre las columnas (o pilares) de orden clásico (dórico, jónico y corintio); en algunos casos poseía un remate de *acrotera*. Se lo encuentra en la arquitectura clásica (antigua Grecia y Roma en sentido arqueológico) y neoclásica, notablemente en los templos griegos, siendo el principal ejemplo el Partenón, en la Acrópolis de Atenas, donde sirvió como fondo para hermosos e intrincados detalles esculpidos. El espacio en la sección triangular sobre el *entablamento*, denominado tímpano era decorado con esculturas y relieves que mostraban escenas de la mitología griega o romana. El frontón pertenece al orden clásico de los templos.

Asimismo, el Palacio Anchorena Castellanos (hoy Palacio San Martín) posee elementos arquitectónicos del clasicismo como frontón, columnas y pilastras de fuste acanalado, rematadas con capiteles (a veces jónicos y, otras veces, corintios).

<sup>193</sup> **Entablamento:** Elemento horizontal soportado por las columnas, se divide en tres partes: cornisa, friso y arquitrabe.

<sup>194</sup> **Gablete:** Remate en forma triangular, formado por dos líneas oblicuas, en ángulo muy agudo, que acusan las pendientes del tejado.

## 10.3 – PROCESAMIENTO CUALITATIVO (Parte 3): Relaciones entre la decoración de interiores del Palacio de Versalles y la decoración de interiores de los palacios de arquitectura *Beaux Arts* en la Argentina:

El diseño de muebles, luego de la Revolución Industrial del siglo XVIII, y durante todo el siglo XIX fue más «artesanal» que «industrial» (en Europa y en Argentina con más razón). Frank Lloyd Wright (1867-1959), aceptaba la decoración orgánicamente integrada con la función. En 1895 Wright estaba interesado en el *Arts & Crafts*<sup>195</sup> y la artesanía manual, que en la Inglaterra victoriana irrumpió a partir de 1850; con su entusiasmo romántico por el trabajo artesanal.

William Morris (1834-1896) y el Movimiento de Artes y Oficios, con un trabajo de calidad unificado en el artesano y los antiguos sistemas de aprendizaje góticos dió origen a la denominada Comunidad del siglo (que fue el eslabón con el *Art Nouveau*). Así el *Modernismo* (o *Art Nouveau* en España) representó la ruptura con el historicismo (rechazo los estilos del pasado). Su estilo ornamental forma parte de la función (no está añadida la ornamentación), sino fusionada a la estructura. Este estilo cosmopolita del *Art Nouveau*, urbano, burgués (a diferencia del *Arts & Crafts* que niega a la maquinaria industrial) acepta a la máquina aunque solo estéticamente (porque su producción no fue verdaderamente industrial sino de manufactura y como tal semi-artesanal). Las distintas denominaciones para el *Art Nouveau*<sup>196</sup> (en Francia) afin del siglo XIX y principios del

<sup>195</sup> **Arts & Crafts:** En la Inglaterra victoriana que varió entre el 1837 hasta 1900, irrumpió el *Arts & Crafts* a partir de 1850, de la mano del escritor J. Ruskin, que al culpar a la división del trabajo como la causante de separar al trabajador de su trabajo proclamó un retorno a las comunidades artesanales de la Edad Media. El *Gothic-revival* (neogótico), y su entusiasmo romántico por el trabajo artesanal fue el símbolo que chocó contra el Palacio de Cristal, edificado por aquella época en un tiempo extremadamente corto; que por otro lado tanto detestó Ruskin.

William Morris, había estudiado pintura con los prerafaelitas (The Pre-Raphaelite Brotherhood), sociedad anticapitalista que adoptó el neogótico en el período de 1848 hasta 1854. Eran artesanos que lograban la técnica practicando y no estudiando, esta es la idea central que influye en Morris y madura influido por las ideas de Ruskin; el cual incorpora el compromiso socialista e intenta unir arte y trabajo (aquí el trabajo está asociado a la artesanía). Pero su artesanía sería elitista, paradójicamente, al fundar en 1861 la Morris Marshall & Faulkner Co. (sintéticamente conocida como: Morris & Co.). Donde producía objetos que serían costosos, por la elevada mano de obra artesanal que insumía su trabajo, generando así objetos solamente para la clase pudiente que pudiera comprarlos.

Su anticapitalismo se manifestó a causa de la fealdad de los productos (de calidad inferior), que se había evidenciado en la exposición de 1851 del Palacio de Cristal. Contra esta confusión de la Revolución Industrial, reaccionó el Movimiento de Artes y Oficios; con un trabajo de calidad unificado en el artesano y los antiguos sistemas de aprendizaje góticos.

La denominada Comunidad del Siglo fue la segunda fase del *Arts & Crafts* y eslabón con el *Art Nouveau*. Entre 1882 y 1888 se fundaron cinco asociaciones artesanales que omitiremos nombrar. Entre los ejemplos citamos a la silla «Mackmurdo» cuyo lenguaje asimétrico-naturalista, se opone al lenguaje simétrico-naturalista de la «silla de Morris».

<sup>196</sup> **Art Nouveau:** Fue un denominado estilo, que prevaleció hasta entrada la I Guerra Mundial en Francia y Bélgica, representó la vertiente más naturalista. Su leit-motiv fue la organicidad asimétrica, intentó expresar lo nuevo, en un lenguaje de lo viejo. No agregó una decoración superficial (sino que esta decoración estaba fusionada en la estructura misma de las producciones). Las tan afamadas flores decorativas, fueron tomadas de La Comunidad del Siglo. Con artistas, decoradores, diseñadores como: Gaillard y Henry Van de Velde, cuyo lenguaje simétrico-naturalista (fluido) fue similar a la versión española del Modernismo.



siglo XX fueron: *Modernismo* (en España), *Glasgow Style*<sup>197</sup> (en Escocia), *Jugendstil*<sup>198</sup> (en Alemania) y *Sezessionsstil*<sup>199</sup> (en Viena y Austria).

Si estos muebles que acabamos de describir que era lo más vanguardista -dejando de lado a los muebles de Michael Thonet (1796-1871)<sup>200</sup>- para la época en el diseño de mobiliario europeo del siglo XIX (básicamente de manufactura artesanal). El mobiliario usado como decoración de interiores de los ambientes de la ecléctica arquitectura privada neoclásica (*Beaux Arts*), que la burguesía Argentina de 1860-1936 podía comprar en Europa, inevitablemente sería de manufactura artesanal (pero más antigua al estilo citado del *Arts & Crafts*, tal como era la ebanistería de la Manufactura de los Goelinos).

Dicho mobiliario seleccionado en Francia principalmente (e Inglaterra en menor medida) por la burguesía argentina, estuvo fuertemente inspirado en el mobiliario del Palacio de Versalles, con su decoración de interiores basada en los *estilos cortesanos-monárquicos* (como el Luis XIV), realizados por ebanistas -como Charles Le Brun (1619-1690)- y sus manufacturas -como la Manufactura de los Gobelinos-. Originalmente esta decoración nada tenía de burguesa, pero fue adoptada rápidamente por la burguesía como símbolo de su poderío económico (para comprar colecciones de muebles y obras de arte costosas).

Por eso aquí, vamos a hacer será un paralelismo entre algunos muebles y objetos de arte del Palacio de Versalles, con los muebles y otros objetos de arte contenidos en tres residencias burguesas de arquitectura neoclásica de la Argentina -el Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935), el Palacio Pereda y el Palacio Ferreyra-. Así quedarán en evidencia las analogías afirmadas en esta tesis.

---

<sup>197</sup> **Glasgow Style:** Este denominado estilo conocido como Los cuatro Mac's de Escocia. Fue de un lenguaje simétrico-funcional, esto quiere decir que desarrolló una composición más geométrica; asimismo representó la fase de transición a un Art Nouveau rectilíneo (de una fluidez simétrica, con curvas geométricas tal cual las rejillas ovales de Mackintosh lo demuestran).

<sup>198</sup> **Jugendstil:** Típico de Alemania, fue un estilo de transición al funcionalismo. Representó el ideal burgués de una cultura refinada, y del *neue schlichheit* (nueva objetividad). Fue un arte para mecenas privados y artistas (el *artist-designer*, es su modelo típico), este privilegio de la aristocracia y nobleza, estilo refinado de una élite, que se legitima económicamente encontró diseñadores de la talla de Peter Behrens y Riemerschmid. Ya el *Deutsche Werkstätte* (Talleres Artesanales) habían tenido origen en Alemania, pero con el *Deutsche Werkbund* (Asociación Artesanal Alemana) de 1907 hasta 1932 que vino a representar el Racionalismo en la Forma (en contra del Racionalismo en los Procesos Norteamericano); no significaba la falta de los adornos, sino su uso racional. El *Werkbund*, quería forjar una unidad artista-artesano-industria, para elevar las cualidades funcionales y estéticas de la producción en masa (algo así como las mejores fuerzas del arte y la industria con la calidad del trabajo artesanal). La simplicidad y exactitud como demanda funcional de la eficiencia de la industria vino a conformarse así en esta institución supraestructural, una opinión *leader* o directora de la opinión pública (agrupando principios tradicionales (artesanales) y de vanguardia (arte) y una conciencia elitista y mesiánica. El diseño Alemán no conquistó el mercado mundial, pero se comprometió teóricamente. Conformaron la ideología del *Werkbund*: el espíritu lucrativo-burgués, más la estética-mesiánica y las aspiraciones culturales; alrededor de 1914, adquirirá un carácter internacional al unirse arte y técnica (época del afamado debate entre Henry Van de Velde y Muthesius). El *Werkbund* se materializó en el Estilo Internacional, el cual estaba alrededor de 1914 logrado.

<sup>199</sup> **Sezessionsstil:** El separatismo vienes, típico de Viena y Austria (fue el vínculo del Art Nouveau con el Racionalismo), poniendo énfasis en la construcción matemática -con una geometría bidimensional que anticipa al cubismo; tan bien interpretado en Josef Hoffman («ángulo recto» Hoffman), quién fundó en 1903 el *Wiener Werkstätte* (Talleres de Viena) continuación espiritual del trabajo de Morris. El *Sezessionsstil*, demandó una simplicidad funcional sin decoración (fue más geométrico que el *Jugendstil*).

<sup>200</sup> **Las factorías de Thonet:** Se establecieron en Viena, en donde patentó sus experimentos iniciados en 1830. En 1853 puso su empresa, curvando la madera de haya bajo presión de vapor y atornillando las partes luego en el proceso de montaje. Elimina los problemas relacionados a la necesidad de efectuar ensambles y perforaciones, como en la silla «Windsor» de EEUU (que en 1800 se adaptó a la producción masiva, se componía de piezas separadas, la mayoría de las cuales resultaban fáciles de fabricar con sencillos tornos y la simplicidad de la forma no complicaba su producción, las dificultades surgían en el momento de ensamblar las partes, dado que la perforación de los orificios y el ensamble era una labor altamente especializada); esta simplicidad del montaje permitió fabricar sillas en grandes cantidades a bajo precio. Si bien la silla «Thonet» un icono del Diseño Industrial fue racional no fue racionalista, dado que muchos de sus modelos son decorativos, aplicaba un uso racional de la decoración con perfecto equilibrio entre decoración y función.

Aunque fuertemente influenciados por el “modernismo” del Mundo Moderno de la doble revolución burguesa europea francesa (tomando los valores, ideas y visiones de la democracia, libertad, razón y progreso) e industrial inglesa (tomando los valores, ideas y visiones de la era de las máquinas tecnológicas); el liberalismo económico (capitalista) y político (democrático) de la burguesía no pudo evitar tomar los símbolos (estéticos) del *Ancien Régime* derrocado en la Revolución Francesa. Por lo que el retorno al «Orden Monárquico-absolutista» (solo en la estética y no en lo político-económico) en el diseño de interiores fue la clave de su ecléctica y sincrética cultura material doméstica.

Para lo cual recordamos que el estilo de decoración interior, barroco del Luis XIV, presente en el Palacio de Versalles, inspiró a la sociedad burguesa porteña de fin de siglo XIX; tal como queda demostrado con las comparaciones entre el Salón de Baile de la exresidencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) y José C. Paz con el Salón de los Espejos del Palacio de Versalles, en Francia. Por citar dos de los hitos mas importantes en Argentina y al compararlo con su par Francés.

La moda decorativa que instaló el palacio de Versalles que mandó construir Luis XIV se podían adquirir tiempo mas tarde y a un costo mucho menor para la burguesía en la casa de decoración Jansen. Casa de decoración que podía convertir las residencias burguesas en pequeños palacios franceses.

El 14 de julio se celebra el día de la toma de la Bastilla fecha en la que se conmemora uno de los movimientos políticos más relevantes de la historia: la Revolución Francesa. Las repercusiones de la revolución de 1789 exceden todo lo que se pueda decir desde estas líneas (además existe abultada bibliografía sobre el tema), sin embargo hay uno que podemos abordar y que no es nada menor para el mundo de la decoración de interiores que es lo que aquí importa. La opulencia y el lujo en el que vivieron los reyes de la época y sus cortes fueron uno de los disparadores de la revuelta y, al mismo tiempo, uno de los legados que entregaron a la historia.

Las fortunas gastadas en palacios, palacetes, joyas y tierras redundaron en gran parte del riquísimo patrimonio histórico de Europa. El legado de Francia pre-revolucionaria se explaya en la arquitectura de diferentes ciudades alrededor del mundo (Buenos Aires, tiene gran parte de esa herencia). También puede apreciarse en el diseño de interiores. Los estilos Luis XIV, XV o Luis XVI responden directamente a la línea marcada por los reyes franceses del siglo XVII y que se mantiene, con matices, hasta la actualidad (hasta que el Movimiento Moderno en arquitectura y diseño de muebles le puso fin, pero que el Movimiento Posmoderno en Arquitectura<sup>201</sup> y diseño de muebles los está reflatando, fundamentados en la filosofía posmoderna<sup>202</sup>).

---

<sup>201</sup> Uno de los arquitectos posmodernos (y teóricos) más importante de la historia mundial: Robert venturi quien escribe: ***Complejidad y contradicción en arquitectura*** (1966).

<sup>202</sup> Algunos de los filósofos posmodernos más importantes son:

Charles Le Brun (1619-1690) contribuyó, en 1660, a la creación de la Manufactura de los Gobelinos, dedicada a los tapices, alfombras y otros objetos suntuarios; dedicados a la corte de Luis XIV. Le Brun decoró el castillo de Versalles de Luis XIV. Este hito histórico trascendió más allá de la Revolución Francesa, haciendo escuela y creando una tradición en decoración de interiores que fue rápidamente adoptada por la burguesía nacional en el suelo Argentino del período 1860-1936.

Específicamente, si tomamos el caso paradigmático del Salón de Baile de la residencia de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935), que corresponde a una inspiración del estilo propio del período Regencia (1715-1723); veremos que su diseño se inspira en el Salón Oval -o *boiserie*<sup>203</sup> de música del palacio de los Archivos de París, antiguo “*Hôtel de Soubise*”, decorado por Boffrand hacia 1716 (este palacio ha sido utilizado como documento de reproducciones en diversas oportunidades). El proyectista fue André Carlhian, que lo diseñó tomando como base una *boiserie* (paneles decorativos aplicados en las paredes, generalmente de madera) traída de un hotel parisino de aquella misma época.

Este revestimiento, muy ornamentado, ocupa íntegramente las paredes del recinto y está compuesto por 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*<sup>204</sup> 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-ventanas 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 espejos. 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

- 
- Jean François Lyotard: *La condición posmoderna* (1979). Fin de lo metarrelatos legitimadores.
  - Jean Baudrillard: *La guerra del golfo no ha tenido lugar* (1991). Simulacro posmoderno.
  - Jacques Derrida: *La escritura y la diferencia* (1967). Pensamiento deconstructivista, anti-logocentrico.
  - Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985).

<sup>203</sup> **Boiseries (Vos francesa):** Arrimaderos de madera que cubren las paredes.

<sup>204</sup> **Rocaille o rocalla:** Estilización de conchas, pequeñas piedras y otros adornos caprichosos de aguas, rocas, etc.; característicos del estilo Luis XV y del rococó.

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 la actual Avenida del Libertador) son falsas.

Los típicos elementos decorativos del estilo, que simplifican la suntuosidad ampulosa del Luis XIV, enriquecen sobriamente la *boiserie* formando encuadramientos realzados por “*rinceaux*” terminados por *hojas de acanto*<sup>205</sup> estilizadas. Los “*dessus de porte*” y los “*cartouches*” son de madera esculpida y dorada formando composiciones armoniosas integradas por instrumentos de música, mientras que las que decoran la parte superior de los vanos que separan y unen los salones de la “*enfilade*” representan grupos de instrumentos musicales y guerreros.

Las plantas curvas son las que mejor se adecuan cuando se proyecta un salón dedicado a la danza. Este concepto predomina en esta decoración, todas las molduras, excepto las verticales, son curvilíneas, el revestimiento de madera se une al cielorraso con una fuerte moldura ondulante, los ángulos del salón y la unión de sus muros con el cielorraso, se basan en líneas curvas.

Esta sala evoca los años de la Regencia (que fue un “estilo pesado” del período 1715-1723, de transición del barroco propio del Luis XIV al rococó del Luis XV), por lo cual bien podemos denominarla de transición del barroco al rococó, o transición entre el boato solemne del barroco y la armónica gracia del confort rococó<sup>(206)</sup>.

Rococó que en el siglo XIX era solo para el consumo burgués (preferentemente de la alta burguesía a la que pertenecía la familia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935)<sup>207</sup>, como lo expresó Siegfried Giedion en ***La mecanización toma el mando*** (1978).

Escribe sobre “El espejo rococó”, Piera Scuri, en la revista ***Summa Nº 198*** (1984). Diciendo que del rococó francés, arte de los interiores por excelencia, un aspecto singular fue la gran cantidad de espejos usados.

Hay un antecedente de este amplio uso de los espejos, y se trata del Palacio de Versalles. La famosa vidriería de Saint Gobain fue fundada justamente para satisfacer los encargos de espejos de gran tamaño para el palacio. Versalles resplandecía de ellos y la galería de los espejos es solo el ejemplo más famoso.

<sup>205</sup> **Acanto:** Hoja espinosa y rizada que, primero los griegos y después los romanos, estilizaron en el capitel corintio. Más tarde se hizo lo mismo en el gótico, renacimiento, barroco e imperio, moldeándola según el sentido decorativo de cada uno de los estilos.

<sup>206</sup> “El mobiliario del rococó no expresaba pretensiones grandiosas; meramente, trataba de proporcionar confort y complimentar lo requerido, y así creó el confort moderno.

(...) Desde el principio, el rococó tuvo en Francia su hogar en el ambiente íntimo. El sentido de la escala, tan aparente en la evolución francesa, reconoció al rococó como el más productivamente apropiado para el interior.

(...) El rococó –punto recientemente recalado por Fiske Kimball- surgió lejos de Versalles, en los palacios de los nobles franceses. Su meta era el interior, y una sociedad refinada y *spirituelle*, que disfrutaba de la vida hasta el punto de la corrupción, creó ese mobiliario.” Siegfried Giedion. ***La mecanización toma el mando***. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pps. 326-330).

<sup>207</sup> “(...) uno de los puntos de partida del gusto imperante en el siglo XIX: rococó para el consumo burgués.” Siegfried Giedion. ***La mecanización toma el mando***. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 327).

Versalles era el fondo simbólico para la gloria del reinado, todo debía exaltar la potencia del más grande soberano de Europa (Luis XIV).

Salón de baile estilo Regencia del Palacio Paz. El Salón de Baile está inspirado en la famosa galería de los espejos del Palacio de Versalles, este ambiente está totalmente revestido en boiserie pintada y ornamentada con la técnica del dorado a la hoja. Tres grandes ventanales permiten una magnífica vista de la Plaza San Martín, por ellos, al ingresar la luz natural la misma se refleja en los espejos de este salón dando aún mayor prolongación al espacio. El solar está cubierto con parquet de roble, adornado con una importante marquetería. En la parte alta de la pared posterior del salón se encuentra el palco para la orquesta, espacio reservado a los músicos que tocaban durante las veladas realizadas por la familia. Dos mesas de tipo consola con base de madera y tapa de mármol sostienen jarrones de porcelana japonesa Imari. Se utilizan para iluminar la sala dos arañas realizadas en bronce con caireles de cristal.

Detalle de un ambiente del Palacio Pereda. Dice Luis Feduchi que: *"(...), la chimenea, que representa el centro decorativo, (...), decorándolo generalmente con un espejo, tal como ha llegado a nuestros días"*<sup>208</sup>

Más inspiraciones del Palacio de Versalles y su época, podemos encontrar en este ambiente del Palacio Pereda; que combina la arquitectura, con la pintura y la decoración de interiores a la manera del *Grand Siècle*, con un gran espejo trasero.

No sorprende observar, que esta decoración de interiores de inspiración francesa en el Palacio Pereda (Argentina), se corresponde con notable exactitud con otra del Palacio de Versalles (ver imagen siguiente). Donde el busto de Luis XIV, en la cámara del Rey del Palacio de Versalles, se encuentra apoyado sobre el plano de un hogar de leña para calefaccionar el ambiente, adornada con dos jarrones portando velas para iluminarlo (y un gran espejo trasero para reflejar la luz).

Quedando bien demostrado, que el detalle de la decoración del Palacio Pereda, esta inspirado en el Francia de Luis XIV.

Busto de Luis XIV en el Palacio de Versalles, en la cámara del Rey, apoyado sobre el plano de un hogar de leña para calefaccionar el ambiente, adornada con dos jarrones portando velas para iluminar el ambiente (y un gran espejo trasero para reflejar la luz).

Más ejemplos podemos encontrarlos si comparamos el uso de enormes jarrones de porcelana como elementos decorativos de la época. Tal como lo muestran el siguiente caso del vaso de porcelana (o jarrón)

---

<sup>208</sup> Feduchi, L. Ibid. (pp. 77).

rematado en la tapa con un “*Perro de Fô*” chino, en el Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935). Y el Jarrón de uno de los ambientes del Palacio de Versalles.

Otro ejemplo, lo conforma el vaso de porcelana – jarrón - remata la tapa con un “*Perro de Fô*” <sup>209</sup>. China, época Yung-Cheng (1722-1736), de la ex colección Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935).

Grandes jarrones decoran el Palacio de Versalles, en Francia. Al igual, la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935), imita esta tradición.

Pero si queremos continuar haciendo comparaciones, podemos observar como un escritorio cilíndrico de la residencia Errázuriz Ortúzar – Alvear se corresponde con otro del Palacio de Versalles. Por lo que queda clara la influencia francesa, en la decoración de interiores de Argentina de 1860-1936.

El escritorio a cilindro Luis XVI de Charles-Claude Saunier (1735-1807), presente en la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935), Argentina. Es muy parecido al escritorio cilíndrico Luis XV (rococó). Presente en el Palacio de Versalles, Francia.

Si deseamos seguir haciendo comparaciones. Podemos entablar una relación entre el Palacio Ferreyra (una de las obras cumbres del neoclasicismo *Belle Époque*) con el Palacio de Versalles. Los autores del proyecto fueron los arquitectos franceses Paul-Ernest Sanson (1836-1918) y su hijo Maurice, egresados de la Escuela de Bellas Artes de París; quienes se destacaron como profundos conocedores de la tradición arquitectónica francesa de los siglos XVII y XVIII, especializándose en la realización de grandes residencias particulares para encumbradas familias francesas. De hecho, este Palacio Ferreyra es uno de los más notables construidos dentro de esta tendencia internacional de recuperación del neoclasicismo francés de los siglos XVII y XVIII a principios del siglo XX.

En el dormitorio neo-imperio de la residencia Ferreyra, se observa el dosel (ornamento que se colocaba formando un techo sobre la cama, desde donde colgaban las cortinas que brindaban privacidad).

<sup>209</sup> **Tibor con tapa. Porcelana. China. Época Yung Cheng (1722-1736). Alto 0,65 m. Alto con tapa 0,845 m. Diámetro mayor 0,475 m:** Este vaso de formas curvas tiene decoración policroma de paisajes con aves y flores, sobre un fondo negro y diseños geométricos en varios colores a modo de friso en la base.

En todo el cuerpo del vaso, en medio de coloridos crisantemos y follaje verde, hay reservas -espacios en blanco- que presentan en su interior peonías, ramas florecidas de ciruelos, parejas de patos y otras aves en paisajes, entre ellas el feng-huang, ave mitológica china que se relaciona con la felicidad conyugal así como la pareja de patos.

Las flores que aquí aparecen también tienen valor simbólico. El crisantemo favorece la longevidad y la peonía, importante flor de los jardines imperiales, la abundancia.

El remate de la tapa es un Perro de Fô, animal mítico, mezcla de perro y león, realizado en bizcocho - porcelana sin esmaltar.

Esta pieza es de la época del emperador Yung Cheng de la dinastía Ch'ing. (1644 -1912) de origen manchú. La merma de la calidad que se produjo en los primeros años se había superado en el siglo XVIII. Recuperada la habilidad técnica, comenzó el uso de esmaltes de origen extranjero que permitieron variados tonos de rosa, verde y otros.

Al mismo tiempo se incrementó la producción para el influyente mercado europeo y surgieron cambios en las formas y en la decoración.

Si comparamos la cama "*Lit bateau*" (en forma de barco, de la época Primer Imperio) presente en la residencia Errázuriz Ortúzar - Alvear, observamos que posee doseles (techo con cortinado) al igual que la imagen del dormitorio neoimperio del Palacio Ferreyra. En dicho dormitorio de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935) también observamos la presencia de estufas para calefaccionar los dormitorios (lo cual se relaciona estrechamente con el dormitorio del Palacio de Versalles (Cámara de la Reina).

## **10.4 – PROCESAMIENTO CUALITATIVO (Parte 4): Arquitectura doméstica y arte privado de una familia burguesa paradigmática (Errázuriz - Alvear):**

Sabiendo que también otras familias, de conocidos apellidos, habitaban con similares características a los Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) (pensemos en las familias: Ortiz Basualdo, Ocampo, Anchorena, Alvear, Pereyra Iraola, Urquiza y otros), se analizará en mayor profundidad el caso de la arquitectura doméstica y el arte privado del “buen vivir” de una familia paradigmática como lo fueron los Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935).

En la residencia de estilo francés, construida a principios del siglo XX que fue declarada “monumento histórico artístico” en el año 1998 (con un valioso patrimonio artístico, contenido en sus salas).

El inventario actual supera los 4.000 objetos (el catálogo original se amplió luego por vía de numerosas donaciones y adquisiciones), que abarcan desde esculturas romanas hasta creaciones artesanales de platería contemporánea. El mayor interés de la colección radica en las pinturas y piezas de artes decorativas europeas y orientales de los siglos XVI a XIX, muchas de ellas pertenecieron a la familia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) (otras no, lo que ha requerido su estudio segmentado). Poco a poco, a través de los años, los objetos originales y los llegados posteriormente (debido a donaciones, de las cuales algunas pertenecían a la familia y otras no) han ido ocupando sus lugares en diálogo armonioso con el marco arquitectónico y el refinado estilo de la decoración)

Actualmente funciona el Museo Nacional de Arte Decorativo. Dicho Museo se creó en 1937 por la Ley 12351 del Gobierno Nacional que determinó la adquisición de la residencia y la colección de arte de Don (De Origen Noble) Matías Errázuriz y Doña Josefina Alvear (1859-1935)<sup>210</sup>. El edificio, excelente ejemplo del eclecticismo francés difundido en la ciudad de Buenos Aires a principios del siglo XX, y los muebles de época, pinturas, esculturas y objetos de arte decorativo justificaban plenamente la inversión para brindar a la comunidad un nuevo museo.

---

<sup>210</sup> **Doña Josefina Alvear (1859-1935) de Errázuriz:** Nació en Buenos Aires el 8 de octubre de 1859, hija de don Diego de Alvear y doña Teodolina Fernández Coronell y nieta paterna del general Carlos de Alvear. Se casó en segundas nupcias con don Matías Errázuriz, caballero chileno de ilustre familia, que desempeñó el cargo de Embajador de su país en Bélgica y en la Argentina. Con él formó su hogar. Radicados largamente en Europa, reunieron las colecciones que son actualmente base fundamental del Museo Nacional de Arte decorativo, y que destinaron al palacio que se levantaría en la actual Avenida del Libertador (exAvenida Alvear), obra del arquitecto René Sergent quien siguió sus minuciosas directivas. Los señores Errázuriz-Alvear han sido así un arquetipo de la generación cuyo aporte privado contribuyó a la definitiva transformación estética de Buenos Aires y al progreso de su cultura. La señora de Errázuriz falleció en Buenos Aires el 3 de julio de 1935.



Podría decirse, en efecto, que fue planeada desde un principio, como si se pensara que con el andar de los años, estaría destinada a ser la cátedra viviente del buen gusto. Todo cooperó a ello, desde la selección del arquitecto excepcional y de los decoradores prestigiosos que colaboraron en su realización, hasta la distribución misma de sus ambientes, rigurosamente condicionados a la evolución de los estilos principales, y hasta el cuidado con que fueron escogidas las obras de arte que lo ornan, magnífico punto de partida a la cual podemos denominar como: “eclecticismo estético”.

La calidad de diseño y de decoración del edificio, así como la cantidad, diversidad y riqueza de la colección existente, constituyeron la base patrimonial del Museo, que es sin duda el más importante en su tipo en Sudamérica.

Los planos del edificio fueron encomendados al arquitecto francés René Sergent (1865-1927), cuyas obras se inspiran en los cánones artísticos de la Francia del siglo XVIII.

Sergent supo captar sutilmente lo que forma la esencia misma de ese período, cuyos edificios armoniosos prestan admirable fondo, en París, a la Plaza de la Concordia. En su columnata imponente y en su frontón típico, recogió las líneas generales que luego reproduciría, estilizándolas, en la fachada de la residencia. Sergent (1865-1927) realizó el proyecto en 1911, pero la construcción de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) y Doña Josefina Alvear (1859-1935) se demoró hasta 1917 (añadamos, como referencia interesante, que al mismo tiempo que trazaba las nobles líneas –en 1911- M. Sergent ejecutaba uno de los edificios más hermosos que ha levantado en París: el del Conde Moisés de Camondo; en uno y otro caso el mismo paisajista, M. Achille Duchêne, inspirado en el gran *Le Nôtre*, proyectó los jardines que prestan su verde marco a las dos residencias).

Sergent (1865-1927), además de la residencia de Don Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) y Doña Josefina Alvear (1859-1935), proyectó el palacio del doctor Ernesto Bosch y su esposa doña Elisa de Alvear, actual Embajada de los Estados Unidos; la casa de la familia de Atucha, en la calle Arroyo 1099 y, fuera de la capital, la Quinta “Sans Souci” de don Carlos Mería de Alvear, en San Fernando, legada al Arzobispado Metropolitano, y la residencia de la familia Ferreyra, en la ciudad de Córdoba.

En todos esos edificios está presente el espíritu del maestro y, a través de su interpretación, el arte de los Borbones franceses, verdaderos reformadores estéticos.

Sergent trabajaba en equipo con un selecto grupo de decoradores especialistas en interiores y jardines. Para esta residencia los elegidos fueron H. Nelson, G. Hoentschel, M. Carlhian y el paisajista A. Duchêne.

Los materiales se trajeron de Europa, los revestimientos de madera, espejos, mármoles, carpinterías,

fallebas, molduras, llegaban preparados para su directa colocación en obra, para algunas tareas específicas como la realización de *estucos* vinieron artesanos europeos.

El aspecto externo es sobrio e imponente, inspirado en el neoclasicismo del siglo XVIII, en especial en las obras de Jacques A. Gabriel artista de la corte de Luis XV. Los cuatro niveles son visibles desde afuera, el subsuelo cuyas ventanas se abren en el basamento, la planta noble comunicada con el jardín y la terraza por puertas, las ventanas que se abren encima de esa planta corresponden al nivel de los aposentos, por encima, detrás de la balaustrada se ven las lucarnas de ventilación de las áreas de servicios que ocupan la mansarda.

También fueron de primera línea los decoradores que proyectaron los ambientes interiores, bajo la dirección de los señores Errázuriz - Alvear. Quisieron estos que cada uno de los salones llevara la firma del artista especializado que más se había destacado por su conocimiento e interpretación de una época determinada.

Los salones de la planta principal, destinados a las recepciones, fueron decorados en diversos estilos franceses excepto el Gran Hall que se inspira en ambientes del período Tudor. Mr. Nelson, autoridad en lo que respecta al Renacimiento, dibujó el Gran Hall de esa época, eje de toda la casa, cuidadosamente armonizada, al tiempo en que la proporción del dibujo geométrico del piso, reducía con sabio criterio las dimensiones inusitadas de esta habitación.

En los departamentos privados también es evidente el gusto por la decoración francesa en los estilos Luis XV o Luis XVI, la excepción la marca el salón decorado por José María Sert.

Mr. Hoentschel (1855-1915), el primer decorador de su época, accedió, a pesar de estar retirado, cuando se le explicó la trascendencia del edificio que se pensaba realizar en Buenos Aires, a encargarse de la ejecución del Salón Luis XIV, de mármoles espléndidos.

Finalmente, Mr. Carlhian tuvo a su cargo los salones del siglo XVIII de la planta baja, ubicando en ellos las "*boiseries*" del *Hotel Letellier* (11 Rue Royale de París) correspondientes al reinado de Luis XVI (Gran Salón y Escritorio). El Museo Camondo de París y el Pennsylvania Museum de Filadelfia poseen "*boiseries*" del mismo origen.

Los nombres citados: Sergent, Duchêne, Nelson, Hoentschel, Carlhian, nos sitúan en un nivel de calidad insuperable. Si agregamos a ellos el del célebre José María Sert, que decoró y proyectó, íntegramente, el pequeño salón de la planta alta, y el hecho de que los señores Errázuriz – Alvear hayan requerido la colaboración de uno de los más ilustres artistas contemporáneos, nos referimos al proyecto de chimenea para el Gran Hall de la residencia, encargada al gran Rodin, que desgraciadamente la guerra de 1914 impidió su realización.

La obra de los artistas más caracterizados de la decoración en la primera parte del siglo XX, cuando esa obra, en lugar de seguir las discutibles corrientes predominantes, buscaba su inspiración en los supremos temas clásicos; y los historiadores, la lección viviente de la atmósfera creada por quienes fueron arquetipos de esa generación cuyo aporte privado cimentó el progreso cultural y artístico del país.

Respecto de la familia podemos decir que Josefina Alvear (1859-1935), argentina, y Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953), diplomático chileno, contrajeron matrimonio en la Catedral de Buenos Aires el 23 de abril de 1897. Durante varios años vivieron en el barrio de Monserrat, en la zona sur de la ciudad, donde nacieron sus hijos Matías Mato y Josefina Pepita.

Ambas familias de origen español habían llegado a América en el siglo XVIII. Los Errázuriz se establecieron en Chile. Entre sus integrantes hubo presidentes, políticos, comerciantes y profesores universitarios de gran influencia en la sociedad chilena.

Los Alvear, afincados en la Argentina, tuvieron una destacada actuación en el ámbito político y social desde la época colonial a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. El General Carlos María de Alvear, abuelo de Josefina, participó en las luchas por independencia (1816-1820). El Dr. Diego de Alvear, su padre, fue anfitrión de tertulias y reuniones de gran influencia en la política argentina de finales del siglo XIX. El primer Intendente de la ciudad de Buenos Aires en 1880 fue su tío Torcuato y su primo Marcelo Torcuato, llegó a Presidente de la República en 1922.

Desde 1906 hasta 1917 Josefina, Matías y sus hijos residieron en Francia debido a misiones diplomáticas asignadas a Errázuriz en Europa. Durante estos años se proyecta y construye esta residencia.

Durante su estancia en Europa, el matrimonio, interesado en el arte y las antigüedades, adquiere una valiosa colección de obras de arte europeo y oriental. La mayor parte de esa colección forma hoy parte del patrimonio del Museo Nacional de Arte Decorativo. Pues, la residencia señorial de Errázuriz fue levantada en las primeras décadas del siglo XX con el propósito de albergar y exhibir la variada colección de sus dueños. Nacida, pues, con vocación de museo, los salones de la casa incluían pinturas notables del manierismo español y del preimpresionismo francés, así como varios óleos de Sorolla y Sert, conjuntos de muebles europeos renacentistas y barrocos, los tres tapices gigantes de Flandes, dos biombos de Coromandel, marfiles, armas, piedras duras, etc.

De regreso a Buenos Aires, la casa de los Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) se inaugura con una gran fiesta y es centro de una intensa vida social en los años que residen en ella.

Entre 1900 y 1920, las mansiones de estilo francés construidas por familias argentinas cuyas fortunas provenían de las exportaciones agroganaderas, impulsaron el desarrollo de los barrios Norte, Recoleta y Palermo de la ciudad de Buenos Aires.

Josefina falleció en 1935, don Matías y sus hijos, ofrecieron al Estado Argentino la posibilidad de comprar la casa junto con la colección de arte, a condición de que se destinaran a crear un nuevo Museo. Convertida, la residencia, en Museo de la Nación en el año 1937.

El proyecto de la residencia fue encargado en 1911 por el matrimonio Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) 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 los hermanos de doña Josefina: la del Dr. Ernesto Bosch y su esposa 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 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 Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), autor, entre otros, de la ópera y el *Petit Trianon* del Palacio de Versalles y de los edificios que conforman la antigua *Place Royale* –actual *Place de la Concorde*– en París, todos ellos construidos entre 1753 y 1770.

El edificio es un paralelepípedo con tres fachadas libres. La que abre a la avenida del 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 del grupo alegórico “*Le bonheur publique*” del edificio de Gabriel (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.

Tenemos ante nosotros un modelo acabado de lo que fue la rítmica nobleza de los edificios franceses levantados bajo reinado de Luis XVI. Así lo pregonan la gracia de la columnata coronada por airoso capiteles, la exacta proporción de la mansarda, la pureza de los grupos de amocillos esculpidos y los múltiples motivos de ornato que, enmarcando las distintas aberturas o equilibrando la decoración externa, prolongan su acorde de frente en frente, desde el principal, hasta aquel en la cual se encuentra la portada, el acceso y hasta el que formaba un sobrio movimiento alrededor de los cipreses (en el año 1947, dado que actualmente los cipreses no están más) y de la fuente de los cisnes, sobre la calle Sánchez de Bustamante.

La fachada noroeste, recedida sobre Bustamante, se inspira en una de las del *Petit Trianon* de Versailles, 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. La fachada sureste –sobre Pereyra Lucena- es la que nuclea los accesos, a través de la entrada esquinera sobre Libertador (aquí se ingresa a la residencia).

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 (reciclado en 1991 como café-restaurant del Museo). En el “parterre” subsiguiente se destaca la “Fuente de las Tortugas” (restaurada en 1992) y rodeada por olivos, con los capiteles de mármol blanco atribuidos a Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680) y que proceden del Palacio de la Cancillería de Roma. Sobre la reja de la avenida Libertador, está emplazada “La Culpa”, de Luis Torralba (1903-1983), bronce a la cera perdida donado en 1998.

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 Matías 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.

El Vestíbulo de entrada es de estilo Luis XVI, con paramentos moldurados, está revestido totalmente de símil piedra de París. En el centro se encuentra la escalera flanqueada por dos basamentos sobre los que están colocadas las quimeras de piedra y debajo de los cuales se abren las entradas al subsuelo.

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 (o “*entrelacs*”), que llevan en los cuatro ángulos exteriores follajes de hojas de acanto (o “*rincaux*”). El centro de la bóveda que es liso, está enmarcado por una moldura entrecortada de las mismas hojas, de donde 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 guiraldas de flores. Las paredes laterales llevan arcos en cuyo centro se encuentran volutas con flores y claves mensuradas. A cada lado de las puertas se ven cuatro bajorrelieves alusivos a las cuatro estaciones, que completan el ornato del vestíbulo.

En el centro 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.

En el nivel superior, a ambos lados de la rama ascendente de la escalera, se han colocado dos importantes figuras de terracota de tamaño natural, una “Hamadriade”, de Antoine Coysevox (1640-1720) y una “Bacante con fauno niño”, atribuida a J. B. Carpeaux (1827-1875).

La Escalera de honor vista desde la puerta de acceso de la Antecámara Luis XVI posee una Bacante y Fauno Niño. Terracota. Altura 1.98 m. Francia. Siglo XIX: 1870<sup>211</sup> y una “Hamadriade”, terracota de Coysevox<sup>212</sup>.

Los muros y el cielorraso están íntegramente revestidos en símil piedra París. El estilo Luis XVI de este ambiente se logró incluyendo en la decoración pilastras jónicas, arcos, el techo abovedado y con casetones. Sobre la cornisa figuras alegóricas le otorgan carácter neoclásico. La escalera de honor conduce a la planta principal en la que se encuentran los salones que se dedicaban a las reuniones sociales.

En la Antecámara Luis XVI, las paredes están revestidas íntegramente en paneles de roble encerado, moldurados y tallados (paneles encuadrados por molduras esculpidas), y las aberturas están coronadas por guirnalda de flores y frutas, con lazos y moños de cinta decorativos. Cada panel y cada puerta están, a su vez, esculpidas por caídas formadas por hojas de roble y laurel bellotas. Las hojas dobles de las puertas se abren dentro de nichos cuya arcatura superior (“dessus de porte”) es casetonada y de doble curvatura (está decorada por casetones superpuestos centrados cada uno por rosetas esculpidas, en cuyo centro se encuentran una concha estilizada). Los marcos de las puertas están formados por cornisas esculpidas con frisos de “godrons”. En el cielorraso se aprecia una claraboya cuadrada de vidrios con piezas perimetrales curvadas, que originalmente inidaba el recinto con luz cenital (efecto hoy reducido por la instalación de un sobretecho superior).

<sup>211</sup> **Bacante y Fauno Niño. Terracota. Altura 1.98 m. Francia. Siglo XIX: 1870:** Los personajes forman parte de una fiesta dedicada a Baco, dios del vino. (Dionisos para los griegos).

Una joven cubierta parcialmente con una piel de pantera tiene la cabeza adornada con hojas y racimos de uvas; realiza un paso de danza con el fauno niño tomado de su mano y con la otra agita una castañuela. Es una bacante, sacerdotisa de Baco. Las bacantes o ménades eran mujeres que participaban de los rituales en estado de trance en medio del ruido, la embriaguez y la lujuria.

El pequeño fauno tiene guirnalda de hojas de vid en la cabeza y en su frente se insinúan unos cuernitos. El paso de danza está marcado con una de sus patas de cabra. En la mitología clásica los faunos eran deidades rústicas que habitaban en los bosques, se distinguían de los sátiros porque eran más armónicos y menos brutales en sus amores.

Las bacanales, como tema inspirador, aparecen frecuentemente en el arte renacentista y barroco, en la época neoclásica se atempera la sensualidad como podemos observar en esta obra.

<sup>212</sup> **Coysevox, Antoine (1640-1720). Hamadryade - Ninfa del Bosque. Terracota. Francia. Siglo XVIII:** Una joven vestida a la usanza griega que lleva una corona de hojas, está sentada en un tronco rodeado de zarcillos y hojas, tiene un pie adelantado que aparece envuelto en una corteza de árbol. Atrás aparece un niño con un ave en la mano. La joven es una ninfa del bosque. En la mitología griega eran divinidades menores, protectoras de los árboles, que castigaban a quienes los dañaban.

Antoine Coysevox realizó esculturas para los jardines del Palacio de Versailles y participó en la decoración de la Galería de los Espejos, de la Escalinata de Embajadores y del Salón de la Guerra. También produjo esculturas de tema religioso y monumentos funerarios, no obstante, los retratos son la parte más notable de su obra. Realizó muchos retratos del Rey Sol, entre ellos, el busto que se encuentra en el dormitorio del Gran Apartamento del Rey en Versailles además de una serie de personajes de la corte.

Un calco patinado del mencionado retrato de Luis XIV se encuentra en el Comedor de esta residencia.

En el centro “La Noche”, mármol de M. Mollet. En la foto de la derecha puede observarse (a la izquierda) el retrato de Doña Comelia Ortúzar de Errázuriz (óleo de J. Sorolla) con vestido blanco, abanico y mantilla, debajo un juego compuesto de un “*fascitol*” (o gran sofá) <sup>213</sup> de diez pies de madera tallada del S. XVII y cuatro sillones estilo Luis XV; le continúa a la izquierda la doble puerta de acceso al Gran Hall (a la derecha de la misma foto). Donde se encuentra el acceso a la escalera al primer piso. Existe una escultura de mármol de Pollet, Joseph Michel-Ange (1814-1870) denominada “La noche”, de Francia, mediados del siglo XIX <sup>214</sup>.

La antecámara es un ambiente que establece vínculos con otras cuatro salas y con el sector de escalera y ascensor. La decoración sigue las pautas del estilo Luis XVI. Las paredes están cubiertas por un revestimiento de madera de roble con molduras rectas y sobrias, guirnalda de flores y frutas sobre las puertas y hojas de roble y laurel sujetas con nudos chatos, el cielorraso, con claraboya central, esta decorado con molduras de yeso.

A ambos lados de la entrada al Gran may se exhiben dos óleos de maestros holandeses: un “Retrato de Caballero” de Johannes Verspronck (1597-1662) y una abigarrada “Naturaleza muerta”, típica de su autora, Rachel Ruysch (1664-1750).

Además, a ambos lados de la entrada al Gran Hall se exhiben dos óleos de maestros holandeses. Un “Retrato de Caballero” de Johannes Verspronck (1597-1662).

Sobre los paneles principales hay dos grandes retratos al óleo de autoría del español Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), ambos de cuerpo entero; a la derecha el de “Josefina Alvear (1859-1935) de Errázuriz

<sup>213</sup> **Juego del “gran sofá” y cuatro sillones estilo Luis XV:** Son de madera de haya esculpidas y encerada. El respaldo del gran sofá está compuesto por cinco partes unidas entre sí y terminadas por dos “orejas” que forman los costados del mismo. Descansa sobre doce patas. Lo mismo que la de los sillones, su decoración está integrada por flores, conchas y elementos “rocailles”, típicos del estilo. Tapizados con lampas verdes con tachas doradas. El sillón y el sofá son transformaciones sucesivas de la silla; se conocen desde muy antiguo aunque sólo han llegado hasta nosotros ejemplares del siglo XI en que su uso se hizo corriente.

Estos asientos han seguido en sus líneas la de la arquitectura y la moda imperante en cada época; así vemos como se reducen o se ensanchan según lo exijan los trajes y vestidos que influyen hasta en su denominación. A partir del siglo XVII los sillones y sofás que eran generalmente de madera o de madera recubierta de cuero clavado, comienzan a ser recubiertos con géneros y se tejen tapicerías especiales. En Francia bajo el reinado de Luis XIII se perfeccionan; aparecen los respaldos, los brazos y costados tapizados, los batidores, interiores con resortes, fajas, “façons” y almohadones en el asiento. Toman en esa época todos los elementos de su forma actual, pero hasta el siglo XIX imperó la armazón de madera vista; en esa época en Inglaterra, en tiempo de la Reina Victoria y respondiendo a las exigencias del “confort” aparecen los primeros grandes sillones y sofás denominados “confortables” tapizados de géneros o cuero (son los padres de todas las variantes contemporáneas).

<sup>214</sup> **Pollet, Joseph Michel-Ange (1814-1870). La Noche. Escultura en mármol. Francia. Medios del siglo XIX:** La joven se encuentra dormida, su cabeza cae sobre el hombro derecho, los ojos cerrados y los músculos del cuerpo relajados. Tiene los brazos levantados y sus manos sostienen flores detrás de la cabeza mientras dejan caer el velo que sujetaban sus dedos. El cuerpo forma un arco que se mantiene en delicado equilibrio y los pies se cruzan en el aire. El personaje se sostiene y contrapesa con los pliegues del paño y con el pequeño niño dormido, con alas de insecto, que lleva rosas y amapolas en las manos.

La oposición de luz y sombra, día y noche, forma parte de los mitos de muchas culturas. El Día se asocia con la luz, lo conocido, el calor, la energía y el principio activo masculino, por su parte la Noche es el reino de la oscuridad y el frío, lo amenazante y desconocido, el mundo del inconsciente y el principio pasivo femenino. En la antigüedad clásica la Noche era representada como una figura femenina con alas que sostiene con una mano la punta de un velo agitado por la brisa y en la otra lleva flores de amapola o adormidera.

Joseph M. A. Pollet nació en Palermo, Italia, en 1814 en el seno de una familia francesa. Estudió en Roma con Villareale, Tenari y Thorvaldsen. Posteriormente, se radicó en Francia presentó sus obras en el Salón de París entre 1846 y 1856. En 1851 ganó la medalla de primera clase del Salón y en 1856 fue galardonado con la Legión de Honor. Murió en París en 1870.

Ortúzar (1866-1953)", la dueña de casa, con vestido de baile en terciopelo bermellón, mangas de encaje y piel de marta, pintado en 1905.

El Retrato de Josefina Alvear (1859-1935) de Errázuriz Ortúzar (1866-1953) autores: Sorolla y Bastida, Joaquín. 1863-1923 <sup>215</sup>. Inventario N° 315. Óleo sobre tela. Alto: 200 cm, ancho: 120 cm. Firmado y fechado a la derecha: "J. Sorolla y Bastida, 1905". En este retrato de cuerpo entero, viste traje de baile de terciopelo anaranjado, con mangas de encaje y piel de marta, en la mano izquierda tiene un abanico; lleva tocado de "aigrettes" blancas (al fondo, un gran sillón barroco italiano, gris y dorado, cubierto con terciopelo verde pálido). Donación Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953).

También existe un Cupido (archivo del museo, 1947). Estatua de mármol del escultor Francés Pierra Chinard (1756-1813) <sup>216</sup>. El dios del Amor ha sido representado bajo la forma de un adolescente desnudo. Tiene dos flechas en la mano izquierda; su brazo derecho se apoya en un arco y a sus pies hay un carcaj. En el tronco de árbol que se alza a su derecha está la firma del artista.

El Escritorio Luis XVI es una habitación que 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, quizás el más famoso decorador francés de esta 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, tirsos de bacante, hojas de laureles y otros. Los paños sobrepuestas (o "*dessus de porte*"), de tierra cocida o yeso patinado color terracota, ostentan medallones con figuras encuadradas por guirnalda e instrumentos diversos. Otro paño, sobre la chimenea, está coronado con motivo ("*trumeau*") de hojas de acanto y arcos prolongados por guirnalda de flores.

Todos estos elementos provienen, como el revestimiento del Salón Luis XVI, del *Hotel Letellier N° 11* de la *Rue Royale* de París.

---

<sup>215</sup> **Joaquín Sorolla y Bastida:** Nació en Valencia, el 27 de febrero de 1863, quedando huérfano a los dos años. Desde su niñez demostró extraordinarias aptitudes para el dibujo y a los 15 años su tío José Piqueres le hizo ingresar en la Academia Real de San Carlos (Valencia). Pronto reveló el espíritu de independencia que caracterizaría su carrera de pintor. En 1884, obtuvo el segundo premio en la Exposición de Madrid, con un óleo que fue adquirido por el Estado. Viajó a Italia con una beca y estuvo luego en París. Seguidamente se radicó en Valencia. Desde entonces su carrera fue una ininterrumpida serie de triunfos, que se coronaron con el nombramiento de miembro de número de la Academia de San Fernando. Sus obras se hallan en los principales museos de Europa y de América así como en las colecciones particulares de mayor prestigio. Retratista notable, Sorolla y Bastida se ha señalado también por sus magníficas marinas de vibrantes luz, sus paisajes y sus escenas costumbristas. Sorolla murió a los 60 años de edad, el 10 de agosto de 1923.

<sup>216</sup> **Pierre Chinard:** nació en Lyon. En 1786 obtuvo en roma el premio establecido por el Papa para el artista que tratara mejor el tema de Perseo. En 1798 expuso en el salón de París. Alcanzó una reputación rápida que le valió el nombramiento de miembro correspondiente del Instituto y profesor de la Escuela de Lyon. Ejecutó numerosos bustos, entre ellos varios de la familia Bonaparte. Hay obras suyas en los museos de Versalles, Estocolmo, Lyon, Grenoble, Morez, etc.



Puede apreciarse en este ambiente un armario-vitrina estilo Luis XVI, una “*bergère*”<sup>217</sup> de orejas época Luis XV (la madera esculpida lleva decoración floral, tiene almohadón y está cubierta de seda marrón y plata), un sillón de la época Luis XV (de haya encerada natural y moldurada, de factura provinciana, con almohadón “*rouleau*” y “*accotoir*” de damasco color oro viejo), y un par de sillones de la época Luis XVI (de roble natural esculpido, con respaldo cuadrado llamado “*à la Reine*”, la decoración de los mismos se compone de “*entrelacs*” y hojas de acanto, patas ahusadas talladas en espiral y recubiertos de terciopelo rojo antiguo). Con un escritorio (archivo del museo, 1947).

Al frente observamos la mesa escritorio de madera de palo de rosa con bronce cincelados y dorado, revestida en cuero en la parte superior de estilo Luis XVI; con un sillón escritorio (giratorio) de madera de haya tallada y cuero de la época Luis XVI (para el dueño de casa) y un par de sillones de madera de roble tallada y moldurada de estilo Luis XVI (para quien visitaba por asuntos de negocio y/o política al dueño de casa: Don Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953)). En el fondo, sobre la estufa puede observarse un reloj de bronce dorado al mercurio con esfera esmaltada Luis XVI, con dos candelabros a sus lados (modelo de Claude Michel – Clodion) en bronce patinado y dorado Luis XVI (de origen francés, S. XVIII). A su costado derecha un sillón de madera de haya moldurada y esterilada de la época Luis XV.

En esta foto observamos como ha variado la decoración respecto de la imagen anterior, dado que corresponden a fotos de períodos distintos (años: 1947 y 2012). Sobre la repisa de mármol de la chimenea se aprecia un reloj “*pendule borne*” del siglo XVIII, de bronce cincelado, esculpido y dorado al mercurio, con esfera esmaltada y firmada –en manuscrito- “Gille Laine, Paris”, y coronamiento de laureles, antorcha, arco y carcaj. La araña es de bronce cincelado y la mesa central, estampillada J. C. Stumpf, es de palo de rosa, con manijas, bocallaves y galerías de bronce cincelado. La otra mesa, puede apreciarse a continuación.

Se observan cambios en las mesas-escritorio, pero en ambas se ubica arriba la escribanía francesa estilo Luis XVI, con friso calado y tinteros de bronce, y tapas de lapislázuli; ejecutada por Gouthière.

Araña, mesa y escribanía son de época Luis XVI. Una Escribanía de bronce y lapislázuli estilo Luis XVI, Gouthiere (1732-1813). Escribanía de lapislázuli. Inventario N° 618: Bronce cincelado y dorado. Alto: 8 cm, ancho: 47 cm, profundidad: 24 cm. Época Luis XVI. Legado Mercedes Saavedra Zelaya. 1964<sup>218</sup>.

<sup>217</sup> **Bergère:** Sillón amplio con respaldo, algunas veces con “orejas” como el de la foto de arriba, llevan en el asiento almohadón suelto de plumas. Su denominación responde a la moda imperante entonces entre cortesanos y príncipes de huir del complicado protocolo palaciego para dedicarse a una vida más simple y agradable. Hubo trajes y peinados de la “*bergère*” y fueron célebres los establos y chozas que como “*folies*” María Antonieta hizo construir en los jardines de Trianón.

<sup>218</sup> **Escribanía. Bronce dorado y lapislázuli. Gouthière, Pierre Joseph Désiré (1732-1812). Francia. Siglo XVIII:** En esta escribanía los recipientes para tinta tienen forma de pequeñas copas con tapa y asas. Son de bronce dorado al mercurio y se encuentran sujetas a una base con forma de prisma recto forrada con escalla de lapislázuli unida con gran exactitud. La caja de lapislázuli así formada está a su vez recubierta por un magnífico trabajo de bronce fundido a la cera perdida, cincelado y dorado. El conjunto fue diseñado y realizado por el orfebre francés Pierre Gouthière en el siglo XVIII para la corona rusa.

La decoración del escritorio de Don Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) es también de estilo Luis XVI y en ella se combinan los paneles de roble tallado y encerado con sectores tapizados en terciopelo rojo.

Aquí Don Matías disfrutaba sus momentos de solitaria meditación, rodeado por las pinturas del siglo XIX, las lacas japonesas y las piedras duras chinas. Por lo que se exhiben aquí óleos franceses preimpresionistas de gran valor, tales como "Vista de la *Ville d'Auvray*" y una amplia "Vista de Roma", ambas de Jean Baptiste Corot (1796-1876). El "Retrato de Abate Hurel", de Edouard Manet (1812-1883). El "Vaso con rosas", de Henri Fantin Latour (1836-1904).

A la izquierda el "Retrato del Abbé Hurel", óleo de Edouard Manet (1832-1883)<sup>219</sup>, Manet y Hurel fueron amigos desde 1860<sup>220</sup>. Inventario N° 343: Óleo sobre tela. Alto: 45 cm, ancho: 30 cm. Firmado, fechado y dedicado: "*à mon ami l'abbé Hurel. Manet, 1875*". Francia. Siglo XIX. Ex colección Errázuriz - Alvear. A la derecha el "Vaso con rosas", óleo de Henri Fantin Latour (1798-1875). Inventario N° 338. Oleo sobre tabla. Alto: 39 cm, ancho: 32 cm. Firmado y fechado arriba y a la derecha "FANTIN 87". Francia. Siglo XIX. Ex colección Errázuriz - Alvear.

A la izquierda Eugène Boudin (1824-1898)<sup>221</sup>. "Mañana de niebla en Rouen". Inventario N° 339. Óleo sobre tela. Alto: 45.5 cm, ancho: 65 cm. Firmado y fechado abajo a la izquierda: "Rouen E. Boudin 44". Francia Siglo XIX. Ex colección Errázuriz - Alvear.

---

En la decoración de la guarda vemos castañuelas, flauta de Pan, un pandero y una gaita; a ambos lados pequeños faunos tocan música, la decoración vegetal está formada por arabescos de acanto, hojas de vid y racimos de uva que son picados por urracas. Pierre Joseph Gouthière fue un destacado orfebre francés especialista en el fundido y cincelado de bronce para ser aplicados sobre muebles y piezas decorativas. Perfeccionó una variante del dorado al mercurio que permitía lograr un acabado mate que en contraste con las partes bruñidas enriquecía el efecto general.

En 1758 alcanzó la Maestría como dorador y en 1770 se hizo famoso por los trabajos que Mme. Du Barry le encomendó para el Pabellón de Louveciennes. La crisis provocada por la Revolución lo llevó a la bancarrota y murió en un asilo en la mayor pobreza.

<sup>219</sup> **Edouard Manet** : Nació en París. Siendo muy joven realizó un viaje al Brasil. A su vuelta, estudió durante seis años en el taller de Couture y más tarde siguió las tendencias de la escuela realista, cuyo jefe era Courbet. Visitó Italia, Holanda, Alemania, Austria y España. Los maestros de este último país –y singularmente Velásquez y Goya- le atrajeron profundamente. Expuso por primera vez en el Salón de 1861. Dos años más tarde presentó en el Salón de los Rechazados las obras que no había querido admitir el jurado del Salón oficial. Entre ellas se hallaba su famoso "Desayuno en el césped", que actualmente ocupa el sitio de honor en la Colección Moreau-Nélaton del Louvre. Su taller de Batignolles llegó a ser muy pronto el centro de reunión de los artistas más prestigiosos de la época, quienes vieron en él a un maestro y a un renovador, creador del movimiento impresionista. Con su pintura trazó el camino que seguirían Monet, Rendir, Sisley, Pizarro, Berthe Morizot, Degas, etc.

<sup>220</sup> **Edouard Manet y Abate Hurel** : Cinco años más tarde de que se hicieran amigos en 1860, el artista pintó por primera vez al sacerdote. Era un retrato de busto. Además le regaló varios trabajos suyos y entre ellos su boceto de "Cristo y la Magdalena" y dos cabezas de Cristo, una de las cuales había sido recortada por el autor de su gran estudio titulado "Cristo insultado por los soldados". El Abate hurel casó a Eugène manet, hermano del pintor, con Berthe Morizot, y bautizó a su hija Julie. Esa boda representó un vínculo más entre el jefe de la escuela impresionista, el joven sacerdote y la brillante discípula de Manet, quien ha ocupado también un lugar importante dentro de la historia de la evolución de esa escuela estética.

<sup>221</sup> **Eugène Louis Boudin**: Nació en Honfleur. Se inició en el Salón de 1859 y desde entonces continuó exponiendo motivos tomados especialmente de la vida y los puertos de Bretaña, Normandía y Holanda. Llegó así a ser uno de los pintores de temas marítimos más destacados del siglo XIX. Obtuvo una medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1889. Obras en los museos de Luxemburgo, Cambrai, Dieppe, Lieja, Rouen, Reims, Bonnat, Valenciennes, St-Lo.

Con el pintor holandés Johann Barthold Jongking, su contemporáneo, ejerció gran influencia en los pintores que le siguieron y que formaron el grupo de artistas conocidos con el nombre de "Impresionistas".

Jean B. Corot (1796-1875). "Vista de Roma desde el Tiber". Inventario N° 342. Óleo sobre tela. Alto: 41 cm, ancho: 74 cm. Firmado abajo a la izquierda: "Corot". Francia. Siglo XIX. Ex colección Manuel Quintana. Ex colección Errázuriz - Alvear <sup>222</sup>.

En esta habitación se exhibe un importante conjunto de "piedras duras" chinas (jade esmeralda, ámbar, malaquita, ágata, calcedonia, cristal de roca ahumado, turquesa, cuarzo rosa, amatista y turquesa verde entre otros) de los siglos XVIII y XIX y una colección de "lacas" japonesas, en su mayoría del período Tokugawa (1615-1867). En las vitrinas y biblioteca figuran, asimismo, obras de renombrados encuadernadores franceses, tales como Louis Crezévault (1875-1958), Pierre Legrain (1889-1958), Genevieve Léotard, etc.

El Gran Hall (neoRenacimiento francés). Este es el salón mayor de la residencia y uno de los más grandes y espectaculares de su tipo, con casi 20 (m) de largo x 18 (m) de ancho y 10,8 (m) de altura. Fue utilizado para las recepciones sociales de la familia. En este ambiente, más que en ningún otro de la casa, es posible advertir el espíritu ecléctico y refinado del coleccionismo de los Errázuriz - Alvear, 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 (lo confirman la línea de sus enormes ventanales, las ménsulas que sostienen la galería superior, esta misma galería esculpida que por tres lados rodea al Gran Hall; otras cuestiones como la gran chimenea de inspiración francesa, que divide uno de los testeros, y las puertas de paneles labrados). 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

---

<sup>222</sup> **Corot, Jean Baptiste Camille (1796-1875):** Vista del Castel Sant' Angelo. Óleo sobre tela. Alto 0,41m, ancho 0,74 m. Firmado abajo a la izquierda. Francia. Siglo XIX.

El artista pinta el perfil de la ciudad de Roma desde la orilla del Tiber. En primer plano vemos las aguas del río en las que se reflejan el cielo y los árboles. La costa tiene un fuerte desnivel en barranca, los árboles están pintados con gran atención, lucen variados tonos de verde en su follaje y son objeto de un estudio detenido. Más lejos podemos ver el perfil rojizo de una ciudad que, por sus edificaciones, se reconoce como Roma, donde Corot vivió y estudió entre 1822 y 1825. En el centro la Basílica de San Pedro y a la izquierda el Castel Sant' Angelo que aparecen bañados en una tenue luz que viene desde la derecha. Un cielo sin nubes cubre el tercio superior de la composición.

Corot nació en París, en el seno de una rica familia que al principio se opuso a su deseo de ser pintor pero finalmente financió sus estudios en el atelier de Achille Michallon primero y luego con Jean Bertin. Ambos paisajistas le indujeron a observar con exactitud y ser verdadero al reproducir la naturaleza.

Entre 1822 y 1825 viaja a Roma y recorre el sur de Italia, cuya luz meridional le causa fascinación.

De regreso en Francia lleva una vida itinerante en busca de nuevos paisajes. Desde 1827 expone en el Salón de París donde gana varias medallas y llega a ser jurado en varias ocasiones.

Su influencia fue decisiva en los primeros pasos artísticos de Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro y Berthe Morisot, artistas integrantes del impresionismo.

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 un clima de habitación armoniosa (atmósfera armoniosa).

Gran Hall decorado por Nelson, vista general desde la entrada, con la escalera helicoidal esquinera y la balaustrada del primer piso. Al centro conjunto de mesas y sillones del siglo XVII; a la izquierda gran chimenea y ventanales estilo Renacimiento francés y biombo Coromandel a la derecha, “El banquete de Syphax”, uno de los tres tapices flamencos. Adentro de la gran chimenea se encuentra una plancha trashoguera de hierro forjado negro que ostenta el escudo de armas de la familia Errázuriz junto con el de la familia Alvear (verdadero símbolo político-económico de la época, que caracterizaba a estas familias poderosas).

Aquí, más que en ningún otro ambiente de la residencia, es dado compenetrarse del “espíritu de la época” (para usar un término de Giedion) que presidió al ordenamiento estético de la casa y que constituye la regla fundamental en la presentación de las colecciones que encierra. Objetos que corresponden a períodos diversos y que van de los muebles de la Francia de Luis XIII y Luis XIV <sup>223</sup> a los sitaliaes italianos y españoles del XVII, a las tallas góticas, a las pinturas primitivas, al alto biombo y el brasero chino; donde los mismos alternan con vitrinas donde se exhiben libros de horas miniados, armas, y obras curiosas de distintas épocas. El conjunto tiene por magnífico marco los tapices de Bruselas, la araña de la Virgen proveniente de la catedral *d’Estrées*, frente a la chimenea.

El Gran Hall neoTudor (archivo del museo, 1947), vista de la pared noroeste hacia la antecámara. En el primer plano, escalera hacia la antigua sala de esgrima y servicio del subsuelo. Se aprecian varias pinturas españolas e italianas, el gran tapiz de “La Batalla de Tessino”, la vitrina con tallas y orfebrería europea y el

---

<sup>223</sup> **Estilo Luis XIV (1643-1715):** Fue un estilo potente, suntuoso y masculino, fue propiamente Barroco. En épocas de las cortesías, las grandes ceremonias, y el esplendor de la corte. Del “Rey Sol”, que irradiaba esplendor, a partir de este concepto se generaron muebles muy suntuosos, generalmente más anchos que los de la corte de Luis XIII (con el objetivo de ser capaces de albergar los voluminosos trajes de la época).

El Rey fue la encarnación del Poder en la tierra, adquiriendo la realeza el aspecto de Gracia Divina de lo Sobrenatural. La “potencia”, como criterio estético. Previamente se produjo el estilo Berain (mezcla extraordinaria de motivos fantásticos, vegetales y animales).

Con Luis XIV, la envergadura y suntuosidad de la vida cortesana, proporcionaban un generoso mecenazgo a artistas y maestros-artesanos; que culminó con la creación de manufacturas financiadas y controladas por la corona. La más famosa fue la de Los Gobelinos, fundada en 1667, donde trabajaban ebanistas y orfebres. Charles le Brun, el principal ebanista de la corte de Luis XIV, director de la manufactura de Los Gobelinos (trabajó con un equipo de artistas, decoradores y grabadores). Al Caer el sistema absolutista, bajo el impacto de la Revolución Francesa (1789-1799), las antiguas manufacturas reales que sobrevivieron hubieron de adaptarse a la competencia comercial (al tiempo que sus diseñadores dejaban de ser funcionarios de la corte, para convertirse en empleados independientes).

El mobiliario Luis XIV, presentó un predominio de la curva “S”, o doble “C”, con patas cabriolé sujetas por chambranas (en “H” y “X-serpenteada”), terminadas en forma de garra de león, con un pequeño simil estípite y hojas talladas en la rodilla. Los apoya brazos en voluta, profusamente tallado, con las ya conocidas hojas de acanto y de olivo. Los respaldos suelen terminar en su parte superior en un frontón tallado. Algunos modelos acolchados, ya no presentan chambranas (anticipando al Luis XV), con un frente de asiento decorativo. Otros modelos tapizados, eran de respaldos rectos.

Fue un estilo pesado, básicamente de género curvo-masculino (a diferencia del Luis XV, que era de género curvo-femenino y a diferencia del Luis XVI, de género recto-femenino). Como vemos existen diferencias sustanciales, mientras el Luis XIII, era del género recto-masculino. Por eso decimos que el Luis XIV, fue morfológicamente pesado, curvo-masculino.

En este período epocal, se introduce el “sofá”, que no analizamos porque representa más un mueble para semi-sentarse, semi-recostarse que exclusivamente para sentarse. Al igual, el “canapé”, son una clase de sofá que poseen en el respaldo indicado el número de plazas. La conocida “chaise-longue” (o silla-larga), era la suma de una “bergere + butaca” (del tipo evolucionado a partir del “escabel”). La “malquise” (marquesa), que era la “duchesse” (duquesa) de 1760; en 1800 se transformará en la “psyche” (o sofá canguro norteamericano); origen de la futura “chaise-longue basculante” de Le Corbusier-Perriand (que es una “silla + butaca” para los pies), que conserva más las características de la silla.

facistol barroco francés <sup>224</sup>. 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 nogal. Con una obra del Taller Cornelius Mattens. “El combate de Tessino”. Inventario N° 513. Serie de Escipión El Africano. Cartón de Julio Romano. Taller Cornelius Mattens. Lana, seda, oro y plata. Alto: 420 cm, ancho: 815 cm. Firmado abajo y a la derecha. Bruselas. Fines del siglo XVI. Ex colección del Duque de Sexto, Marqués de Alcañices. Ex colección Errázuriz - Alvear. “La batalla de Tessino”, tapiz del taller de Cornelius Mattens sobre diseño de Giulio Romano (Bruselas, fin s. XVI, principio s. XVII) <sup>225</sup>.

Los tres tapices que ocupan el sector más prominente de cada paño de muro, fueron tejidos a principios del siglo XVII en los talleres de Cornelius Mattens, en Bruselas, siguiendo los cartones diseñados por el arquitecto y pintor manierista italiano Giulio Romano (1499-1546) sobre aspectos de la vida virtuosa de Escipión el Africano. Esta serie tuvo un total de trece cartones que contaron entre los más apreciados y hermosos de su tiempo.

Los tapices corresponden a: “La batalla de Tessino” (4,2 x 8,15 metros), “La continencia” (4,2 x 5,9 metros) y “El banquete de Syphax” <sup>226</sup> (4,2 x 5,65 metros); todos ellos con guardas con personajes alegóricos ubicados en nichos de estilo renacentista. Los tapices están tejidos, recamados y bordados con hilos de oro y plata sobre tramas de seda.

<sup>224</sup> **Facistol:** En español designa a un gran atril en el cual se coloca el libro para canto litúrgico, deriva de los vocablos alemanes “fest” (fijo) y “stuhl” (apoyo o columna). En francés se le llama “lutrin”, que deriva del bajo latín “lectrinum”, de “lectrum”, pupitre.

Los facistoles más antiguos que se conocen son del siglo XV y representan un águila con las alas abiertas, sobre las cuales se coloca el libro. Está puesta generalmente sobre un globo. Los facistoles de particulares tenían formas más variadas que los eclesiásticos. En las épocas en que los libros eran raros y muy caros, los atriles pasaron a ser verdaderas bibliotecas. Divididos en casilleros, podían contener una veintena de volúmenes y eran casi siempre circulares. Probablemente los facistoles dobles y giratorios datan del Renacimiento. Poco después, los coros de casi todas las catedrales, iglesias y monasterios, se proveyeron de enormes facistoles cuádruples, lujosamente ornados. Entre los atriles más famosos, se encuentran el de la Iglesia de Santa María del Organo, en Verona (1499), el de la Iglesia de Hal, cerca de Bruselas, del mismo siglo, y el de la Catedral de Tournai, que es todo de hierro y plegadizo.

<sup>225</sup> **El combate del Tessino:** Serie de las Gestas de Escipión El Africano. Tapiz de lana, seda, oro y plata, con guarda de personajes. Cartón de Giulio Romano (1499-1546). Manufactura de Bruselas, fin siglo XVI - principio del siglo XVII. Largo 8,15 m alto 4,20 m. Las fuerzas romanas al mando de Publio Cornelio Escipión se enfrentan en el año 218 d.C. al ejército cartaginés comandado por Aníbal, cerca del río Tesino. La caballería romana, derrotada, se retira mientras que su comandante ha quedado indefenso debajo de su caballo herido y mira el avance de un enemigo con la espada en alto. Es salvado de la muerte por su joven hijo Escipión (el Africano) quien a caballo sujeta a un adversario por el cabello y por un soldado que lo cubre con su manto

Esta serie fue tejida en los talleres de Cornelius Mattens de Bruselas, con los cartones de Giulio Romano, pintor, arquitecto e ingeniero italiano discípulo de Rafael. La serie de Escipión el Africano constaba de 22 tapices divididos en dos temas: las Gestas: historias de hechos memorables y los Triunfos: grandes éxitos militares. Era posible elegir entre tres tipos de guardas según el gusto del comitente, la guarda de personajes, la de guirnaldas de flores y frutas y la guarda de volutas.

El tapiz es un tejido hecho a mano con hilos de distintos materiales, que forman una escena generalmente con figuras. En su fabricación intervenían: el diseñador de cartones que era el artista que hacía el dibujo. Ese cartón se pasaba luego a escala de la obra final sirviendo de guía para los liseros, expertos tejedores en telares verticales u horizontales (Alto o Bajo Liso). En los siglos XVI y XVII surgieron prósperas industrias en Bruselas, Amberes y París. La primera serie que se tejó con la historia de Escipión el Africano fue comprada por Francisco I de Francia en 1532 a las tejedurías de Bruselas. Ese famoso conjunto de tapices formó parte del Campamento del Paño de Oro en el que se reunieron el rey francés con Enrique VIII de Inglaterra y con el Emperador Carlos V. En 1797, esa primera serie estaba en condiciones deplorables y por decisión oficial fue quemada, recuperando así el oro y la plata, metales preciosos que sirvieron para paliar la crisis financiera que vivía Francia.

<sup>226</sup> **El Banquete de Syphax:** Décimo cartón de la serie. En el año 206, tras haber conquistado España, Escipión, que había concebido el plan de llevar la guerra junto a los muros de Cartago, envió a Lelio ante Syphax, rey de Numidia, para pedirle que se aliara con los romanos. Syphax exigió que el general tratara personalmente y, a pesar del peligro que ello significaba, Escipión se trasladó a Numidia con sólo dos galeras. Allí se encontraba Asdrúbal, su enemigo. Syphax ensayó entonces de reconciliar a los dos rivales reuniéndolos en su mesa. La guarda es semejante a la anterior y está firmada abajo a la derecha.

Este salón es el más amplio de la residencia, el único con doble altura y el eje alrededor del cual se desarrollan todas las actividades de la casa.

El cielorraso, imita madera y está decorado con casetones y vidrio emplomado; la estructura de grandes vigas de hierro está oculta, y de ella cuelgan las cinco grandes arañas. La galería alta comunica entre sí los dormitorios y se conecta con la planta baja por medio de una escalera helicoidal tallada en roble. El parquet tiene un diseño estrellado que combina maderas de arce y nogal.

Uno de los muros se abre en tres grandes arcos con tracerías y vidrio emplomado; en él, la gran chimenea ocupa la mitad inferior del arco central y los tres muros restantes están revestidos en símil piedra París con altas puertas de roble con tallas de grutescos o con alargados balaustres. Todo el salón está rodeado por un zócalo de roble tallado con "servilletas plegadas". Tres tapices flamencos tejidos en Bruselas en el taller de Cornelius Mattens a fines del siglo XVI, según los cartones de Giulio Romano, cubren los muros. El mobiliario está organizado en varios conjuntos de sillones, banquetas, mesas y arcones. Pinturas góticas y renacentistas, obras de imaginería religiosa española, flamenca y alemana, contribuyen a evocar el siglo XVI.

El Gran Hall tiene sus altas paredes con papelería inferior de roble y paramentos superiores símil piedra París, puertas de roble en paneles labrados y enormes ventanales de tracería tardogótica con vidrios emplomados.

Los altos ventanales con vidrios de varios tonos, la decoración del techo, el protagonismo de la chimenea y los muros cubiertos por tapices y madera, recuerdan algunos salones ingleses de época Tudor.

En este Gran Hall encontramos una rica variedad de muebles y objetos (Góticos y del Renacimiento) que van desde sillones *frailero* del S. XVII, sillones plegadizos del S. XV y XVI, sillas y sillones Luis XIII y Luis XIV, banquetas del S. XVI, siales y bancos góticos, *escabeles* del S. XVI y XVIII, *facitoles* Luis XIV, mesas del S. XVI y XVII, credencias (*credenza* o *crédence*) del S. XV, braseros del S. XVIII, obras de artes diversas (pinturas, esculturas, jarras, vasijas, etc).

Observamos la escalera caracol del Gran Hall Renacimiento, de acceso a los dormitorios del primer piso. También se observa el detalle de la carpintería del techo del Hall. A la izquierda de la escalera de caracol se observa el Clave estilo Regencia, con caja instrumental italiana del siglo XVII. Claramente se observan dos, de las cinco, arañas de bronce, provenientes de la catedral francesa de Estrées y ejecutadas a la manera de los trabajos flamencos de fines del siglo XV que iluminan el ámbito; cada una se compone de dos hileras de brazos de seis luces y terminan hacia abajo en cabeza de león con una argolla en sus fauces (cada brazo simula un tallo curvado, ornado de hojas de viña recortadas y entrelazadas sosteniendo sendos candeleros).

Las cuatro arañas laterales coronan sus ejes con ángeles arrodillados y la central con una imagen de la Virgen que, vestida y tocada al modo flamenco, lleva un cetro en su mano derecha.

El Detalle de la carpintería del techo del Gran Hall nos muestra 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 pasar la luz proveniente de la claraboya de vidrios (material reemplazado actualmente por chapa de fibras traslúcida).

Otro detalle de la baranda del pasillo del primer piso que da acceso a los dormitorios, que rodea al techo del Gran Hall. Detrás, contra la pared se encuentran un tapiz y debajo del mismo un arcón de madera de nogal tallada y moldurada del S. XVII, al costado del arcón sillones plegadizos de madera de roble tallada y cuero del S. XVI (que no logran verse en esta fotografía).

El rincón gótico. A la derecha, sobre los sillones del coro se observa el hachero gótico (candelabro) de hierro forjado del S. XVI, al lado del cuadro; en la extremidad de un brazo adherido a la pared presenta una caja enrejada, dentro de la cual se alza la barra en la que se fija la antorcha a la gran hacha de cera llamada blandón. A la izquierda del hachero gótico (candelabro) se encuentra dentro de la pared “La virgen con el niño”, mármol del siglo XVI. Se encuentra la obra de “La virgen con el niño”, mármol del siglo XVI. España. Imagen de mármol policromado y dorado, sobre base gótica. La Virgen está vestida con un rico manto de pliegues suntuosos, cubierto de ornamentos. Sus cabellos caen en ondas sobre la espalda. Lleva en brazos al Niño Jesús, quien está desnudo y tiene en sus manos una paloma (archivo del museo, 1947).

A la izquierda se observa la sillería del coro de madera de nogal tallada y moldurada del S. XV, los asientos se dividen entre sí por diversos elementos decorativos. A la derecha sillón de madera tallada y cuero del S. XVI, llamado sillón frailerero español, grandes clavos dorados y calados ornamentan el mueble, el travesaño delantero esculpido con grifos y en el centro una decoración de hojas estilizadas (alto: 124 cm, ancho: 66 cm y profundidad: 39 cm).

Una mesa que soporta el “antifonario de coro” (procedente de Italia, Florencia, hacia 1480; que se observa dentro de la caja de cristal) de madera de nogal moldurada y torneada del S. XVII. Otra mesa extensible de madera de roble taraceada de la época Isabel 1<sup>o</sup> (1558-1603), donde se observa el “bulbo de melón”; rodeada de seis sillones de madera de roble tallada y torneada Luis XIII (se pueden apreciar las chambranas en “H” o travesaños torneados que unen las patas de balaustres) tapizados de damasco, con fondo de oro. En la foto solo se observan tres sillones (de los seis) de madera de roble tallada y torneada Luis XIII, junto a la mesa inglesa extensible de roble de la época de Isabel I, que presenta dos ballestas alemanas del S. XVIII

apoyadas arriba. Sobre la mesa na ballesta <sup>227</sup>, arma de madera con incrustaciones de marfil. Alemania. Siglo XVIII <sup>228</sup>.

El proyecto de boca de chimenea. Auguste Rodin (1840-1917) <sup>229</sup>. Inventario N° 1462. Bronce patinado. Alto: 74 cm, ancho: 60,5 cm, profundidad: 19 cm. Fundido por Alexis Rudier. Francia. Siglo XX. Ex colección Errázuriz - Alvear. Este modelo de frente de chimenea en bronce, proyectado en 1913, a pedido de los Errázuriz – Alvear para reemplazar el que ya estaba encargado; nunca se llegó a concretar, subsistiendo esta maqueta como ejemplar único, d egran valor. Los personajes rodinianos que rondan incesantemente las creaciones del maestro desde su proyecto inconcluso de “La Puerta del Infierno” (1880) aparecen aquí en nuevas asociaciones: “la muerte del poeta” y las “sirenas” en el frontón superior; Adán y Eva en las jambas laterales, en actitud de duelo y tamaño colosal.

<sup>227</sup> **Ballesta:** Se ignora el origen exacto de la ballesta cuya invención se atribuye, sin embargo, a los mallorquinos. Se sabe que no se la empezó a utilizar como arma bélica hasta el siglo XI. En 1139, el segundo Concilio de Letrán la prohibió como elemento guerrero por considerarla demasiado mortífera. Los ingleses la conservaron y Ricardo Corazón de León volvió a introducirla en Francia durante el reinado de Felipe Augusto. Dicho monarca creó las primeras compañías de ballesteros a pie y a caballo, dando a su jefe el título de gran maestro de los ballesteros y la jerarquía de segundo del ejército que conservó hasta 1515. hasta esa época, la ballesta figuró en todos los ejércitos europeos, pero en el siglo XVI la extensión lograda por las armas de fuego la suprimió. Sin embargo continuó usándose en las cacerías y en los ejercicios de tiro.

<sup>228</sup> **Ballesta de caza. Alemania. Siglos XVI / XVII. Arco 0,67 m Largo 0,65 m peso 3,400 kg:** La ballesta es un arma portátil, ofensiva y para disparar flechas, saetas (flecha corta) o bodoques (bala de arcilla cocida, mármol o plomo). Se usaba tanto para la guerra, como para la caza y el tiro al blanco. Su origen se sitúa en el siglo IV a C. simultáneamente en China y en Grecia. La ballesta fue un perfeccionamiento del arco. Era más potente, certera, silenciosa y con unos 200 m de alcance, El arco de la ballesta se hacía de madera, cuerno o hierro forjado; desde el 1400 se hicieron de acero templado lo que permitió un mayor alcance y mejor puntería. Es probable que esta pieza se haya utilizado con fines deportivos debido al lujo de su decoración y los motivos representados en las incrustaciones de hueso: ciervos, liebres, un zorro, un cazador con un arma de fuego y un perro de caza. El tablero de madera está totalmente cubierto por incrustaciones de asta grabada. Como arma deportiva se sigue utilizando hasta la actualidad ya que su uso en la guerra empezó a declinar a partir del siglo XVII cuando se generalizó el uso de las armas de fuego.

<sup>229</sup> **Augusto Rodin:** Nació en París el 12 de noviembre de 1840 y murió en su estudio de Meudon el 17 de noviembre de 1917. Hijo de un modesto empleado, desde muy joven demostró tener una verdadera vocación por el dibujo, tal es así que después de haber terminado sus estudios primarios, a la edad de 14 años, sus padres lo inscribieron en la Escuela de Artes Decorativas, dirigida entonces por Lecocq de Boisbondrant. Ahí Rodin encontró a la mayoría de los artistas que debían ilustrar el siglo XIX, Whistler, Fantin, Latour, etc. Tuvo la suerte de recibir lecciones de Carpeaux. En la escuela imperaban aún en la enseñanza los métodos del siglo XVIII y con ellos adquirió Rodin ese profundo conocimiento de la armonía general de las formas, la ciencia del relieve y la elegancia que distingue a toda su obra. Trabaja incesantemente y desde entonces lo que él entiende que debe ser el arte se manifiesta en antagonismo con el gusto imperante de los métodos académicos. Pero las mil dificultades para ganarse la vida lo hacen entregarse a toda clase de oficios que lejos de atrasar su desenvolvimiento lo completan y aceleran. Trabaja, dibuja y estudia incansablemente. En 1864 envía su primer trabajo al Salón. Un busto con influencia del arte antiguo “L’homme au nez cassé” que siendo hoy considerado una obra clásica fue entonces rechazado por los jurados. En vista de su fracaso y aceptando la proposición de un amigo escultor, Van Rasbourg, que tenía varios contratos para realizar obras para edificios municipales, se traslada a Bélgica donde permanece hasta el año 1870. En 1877 se decide y presenta al salón su obra titulada “L’homme qui s’éveille à la nature”. Una discusión inmensa se desata con referencia a la misma y Rodin es acusado oficialmente de haber incurrido en un vil plagio tomado un “moulage” del natural, tal era la belleza y la precisión anatómica de su trabajo. Pero gana el pleito y el Estado para indemnizarlo le encomienda un importante trabajo. Desde entonces su fama no hace sino crecer y hoy en día es reconocido universalmente como el más gran escultor de su época y uno de los más grandes de todos los tiempos. Une en su creación, la enseñanza de la escultura antigua con el descubrimiento de los maravillosos artistas de la Edad Media, vinculados con la inspiración del Renacimiento, llegando en la época de su madurez artística a la serena belleza del arte griego. Ha sido un trabajador infatigable, su obra es inmensa, felizmente por iniciativa del propio maestro que dona su obra completa al Estado, Francia al adquirir esa joya del arquitecto Gabriel que es el Hotel de Biron y que fue durante largos años el taller del maestro, puede presentar a la admiración de las generaciones el Museo Rodin. Además de las obras notables y representativas del maestro que poseen nuestro Museo nacional de Arte Decorativo y el Museo nacional de Bellas Artes, así como también las numerosas existentes en las colecciones particulares argentinas, nuestro país puede enorgullecerse con justicia de poseer uno de los monumentos más significativos de Rodin, nos referimos al de Domingo Faustino Sarmiento que se puede admirar en los jardines de Palermo, encargado por el Estado cuando todavía se discutía sobre la calidad verdadera del artista, y un ejemplar del famoso “Pensador” en la Plaza del Congreso frente a la Avenida de Mayo.



La obra de “Jesús con la cruz auestas”, óleo sobre tela de Domenikus Theotocopuli –El Greco- (1541-1662)<sup>230</sup>. Inventario Nº 328. Óleo sobre tela. Alto: 79,5 cm, ancho: 58,5 cm. España. Siglo XVI. Ex colección Errázuriz - Alvear. En la obra Jesús aparece de medio cuerpo, coronado de espinas y llevando la cruz. Sus manos se apoyan relajadas sobre el madero, no hay crispación ni gesto de esfuerzo, algunas gotas de sangre caen sobre el rostro y el cuello, pero sin rictus de sufrimiento. Con serenidad camina hacia el Calvario, sólo sus ojos inundados de lágrimas y mirando al cielo, nos hablan de dolor. El ambiente sombrío y tormentoso, las luces que coronan la cabeza de Jesús, el uso de colores enrarecidos como un rojo que va del naranja al bordó, o un azul con matices verdosos, logran una atmósfera trágica y espiritual. El punto de vista del observador se ubica bajo, de modo que la figura adquiere monumentalidad. Esta impresión se refuerza con otros recursos utilizados por el artista como las proporciones alargadas y el tamaño pequeño de la cabeza en relación con el cuerpo voluminoso.

El Comedor (Luis XIV), inspirado en el barroco francés. Es el antiguo comedor de la residencia utilizado ocasionalmente para sesiones de la Academia de Letras y para banquetes oficiales. Su decoración es autoría de Georges Hoentschel (1855-1915), afamado decorador francés que moriría poco tiempo después de proyectar esta sala, claramente inspirada en la Sala de Guardias del palacio de Versailles.

Está compuesta por rico revestimiento de mármoles policromos de los Pirineos franceses que combina pilastras rectas y gruesas consolas (base angosta ornamentada con tapa de mármol contra las paredes)<sup>231</sup> redondeadas de mármol rosa salmón de Francia con zócalos oscuros veteados de “gran campan melangé”, paños centrales de sarracolín verdoso de los Pirineos y molduras de blanco de Carrara. Las puertas de roble poseen un valioso trabajo de relieve. Tres arañas de bronce cincelado y dorado, con caireles de cristal, hacen juego con los apliques que centran los paños.

En esta vista hacia el jardín, con sendas portaantorchas en los entrepaños y busto de Luis XIV en el eje del ventanal central. Alrededor de los grandes ventanales pueden observarse seis sillones de madera de nogal y estilo Regencia que están tapizados en terciopelo de Génova verde. En el centro de mesa suele presentarse una notable sopera de plata cincelada y sobredorada, ejecutada entre 1757 y 1761 por François Thomas Germain, a pedido de la emperatriz Elizabeth de Rusia para el Palacio Imperial del Ermitage en San

<sup>230</sup> **Domenico Theotokopuli:** Ha sido la figura más extraordinaria de la pintura española y, con Velásquez y goya, el hombre que supo interpretar con mayor hondura el verdadero espíritu de España. Aunque vió la luz en una isla tan distante de la península y aunque se formó estéticamente en la tradición bizantina de Venecia y en la admiración de Ticiano (su maestro) y de Miguel Angel, llegó a ser, por un misterioso destino, el pintor español por excelencia. Se trasladó a España, según algunos, por invitación de Felipe II y según otros para contribuir a la decoración de la Basílica de Toledo. Desde entonces no abandonó la península. Realizó allí toda su obra, pues la que la precediera, fuertemente influenciada por Italia, tiene, en comparación, un valor documental de referencia. Esa obra española es vastísima. Desde cuadros de grandes proporciones como el célebre “Entierro del Conde de Orgaz” (Toledo), “El sueño de Felipe II” (Genova), “El Martirio de San Mauricio y de sus compañeros”, ejecutado para el monasterio de San Lorenzo, hasta sus maravillosos retratos de hidalgos, escritores y eclesiásticos y sus efigies de santos, comprende los temas más diversos y un panorama completo de la España del Siglo de Oro.

<sup>231</sup> **“Consola:** base o mesa angosta ornamentada con tapa de mármol y a veces, espejo en juego” Bernatene, Rosario. “Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar. Orden, higiene y equipamiento doméstico como producciones culturales en la Argentina del S. XX.”, en **Objetos de Uso Cotidiano en el ámbito doméstico de la Argentina. 1940-1990. Diseño, Semiología, Tecnología e Historia.** Secretaría de Ciencia y Técnica, UNLP. La Plata. 2000. (pp. 15).

Petersburgo. Dos importantes juegos de té de plata de fines del siglo XIX, orfebrerías Odiot y Boucheron, de París, completan el conjunto.

A un costado, sobre un pedestal, el calco en yeso patinado del busto de Luis XIV de Antoine Coysevox, cuyo original está en el palacio de Versalles, parece dar fe de la calidad estilística de esta transculturación operada a través del tiempo y del espacio.

Una sobera con escudo imperial. Germain, François Thomas (1726-1791). Inventario N° 1840. Plata cincelada y sobredorada. - Epoca Luis XV. Sobera alto: 36 cm, ancho: 45 cm; 'presentoir'. Alto: 8 cm, ancho: 45,5 cm, largo: 60 cm. Ejecutada en Francia para la Zarina Isabel I de Rusia entre los años 1756 y 1759. Procedencia: Museo Imperial del Ermitage. Ex colección Paula de Köenigsberg. Legado Mercedes Saavedra Zelaya, 1963

<sup>232</sup>.

La elección del estilo decorativo del Salón Comedor se vincula con la activa vida social y diplomática de sus dueños Don Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) y Doña Josefina Alvear (1859-1935) organizaban frecuentes comidas y reuniones sociales para las que planificaron un entorno suntuoso. El Palacio de Versalles, escenario cortesano por excelencia, fue el recuerdo inspirador y el Salón de Hércules el modelo elegido.

La atmósfera barroca se logró con la combinación de mármoles de hermosa veta de las canteras de Carrara y del Macizo Central francés. Los muros trabajados en varios planos acentúan los efectos de luz y sombra. Las puertas y los encuadres de las pinturas tallados en madera con conchas y roléos mantienen el estilo.

Las escenas de caza, las consolas de mármol Rose de France con porcelanas chinas y el biombo de Coroman del daban espléndido marco a las fiestas.

Sobre cada consola hay un óleo sobre tela, obra de Alfred de Dreux (1810-1860) representando, respectivamente “La caza del jabalí” y “La caza del siervo”.

---

<sup>232</sup> **Sopera de plata dorada. Germain, François-Thomas (1726-1791). Plata dorada, cincelada, repujada y fundida. Francia. Siglo XVIII:** La tapa es ovalada y tiene una ligera forma cóncava, la superficie está decorada con un trabajo de cincelado con formas rocalla y el remate con una escena de cetrería: un amorcillo sostiene en su brazo un halcón sin el capirote; a sus pies están las aves cazadas: un ánade y una garza. El recipiente está sostenido por cuatro pies con forma de roleo, a modo de asa unos faunos sostienen un paño. En cada frente la sobera tiene el escudo imperial ruso.

La bandeja o **presentoir** tiene la superficie plana repujada y cincelada en forma radial, el borde está formado por cintas vegetales que se despliegan y cruzan y que transformadas en volutas se convierten en los pies de apoyo.

François-Thomas Germain perteneció a una familia de orfebres que trabajó para la corte francesa en la época de apogeo del estilo rococó, en 1748 Luis XV le concedió, en las galerías del Louvre, un taller que ocupó hasta 1765.

Esta pieza fue encargada por la Zarina Isabel I de Rusia y formaba parte del **Servicio de París** realizado por este orfebre para la corte rusa. También realizó trabajos para la corte de Portugal.

A eje de los entrepaños que flanquean la puerta central de las tres que abren al jardín, hay dos portatorchas de tamaño natural, esculpidas en madera en Francia, a inicios del siglo XVIII.

Alrededor de la gran mesa central hay doce sillas <sup>233</sup> Luis XV <sup>234</sup>, del siglo XVIII, de nogal claro, tallado y moldurado. Llevan tapicería “gros point”, con motivos de personajes en las reservas de respaldos y motivos florales en los asientos. El mobiliario del comedor <sup>235</sup>, históricamente fue estudiado por Siegfried Giedion en ***La mecanización toma el mando*** (1978).

A la izquierda se exhibe un par de “*Perros de Fô*” de la dinastía Ching iniciada en 1644. Los monstruos de cerámica color turquesa realzada en verde y ocre, llevan en el dorso un recipiente en forma de balaustre, destinado a quemar incienso. A la derecha los “*Perros de Fô*”, sobre la consola, debajo del cuadro “La caza del siervo”.

Juegos de vasos sobre la consola, debajo del cuadro “La caza del jabalí”. El vaso de porcelana con tapa “Perro de Fô” (al centro de la foto) en biscuit es inventario N° 690. Alto: 84,5 cm, diámetro: 47,5 cm. Remata la tapa un “*Perro de Fô*”. China. Época Yung-Cheng (1722-1736). Ex colección Errázuriz - Alvear <sup>236</sup>.

Porcelanas (platos, bol, tazas de caldo o “*écuelle à bouillon*”, jarras, cremera, aguamanil y azucarero), “*Pâte tendre*” de Sèvres <sup>237</sup>, siglo XVIII. El conjunto de Vincennes incluye una cremera de pasta blanda (*pâte*

<sup>233</sup> **La silla:** Denominación del asiento típico, generalmente sin brazos, conocido desde las civilizaciones más antiguas. Reflejan y reflejan, por su uso, su forma, o la calidad y riqueza del material utilizado en su fabricación, la jerarquía e importancia de quienes las usan. Hasta el siglo XVI, la silla común era ejecutada en madera. Sólo entonces los asientos y respaldos empiezan a ser recubiertos de cueros o géneros. En el siglo XVII empiezan a modificarse, se agrandan, las sillas son más amplias, empiezan a rellenarse, se hacen más confortables. Desde entonces, siguiendo las variaciones impuestas por todos los estilos, llegan hasta la silla contemporánea.

<sup>234</sup> **Estilo Luis XV (1723-1774):** Fue un estilo refinado y elegante, propiamente fue Rococó. La evolución de la Rocaille o Rocalla, con gran variedad de doble “C” o “S”, fue la típica forma vegetal (de una rama de árbol). La ornamentación escondía las uniones. La “pata cabriolé”, estirada en forma de “S” estilizada es el elemento más característico de este estilo, representa el dinamismo y movimiento. Por eso decimos que el Luis XV, fue morfológicamente liviano, curvo-femenino. Aquí desaparecerá la chambrana, por necesidad estética, como característica principal. Todo es igual que el Luis XIV, pero asimismo, todo es más delicado y fino, convirtiéndolo en uno de los logros más rotundos de este período epocal. En los respaldos es frecuente la concavidad, para hacerlos más cómodos.

Hubo una multiplicación de sofás, cuyas variedades son originarias de las bergères, duchesse (reservadas únicamente a la nobleza) y canapes, todos con pequeñas patas cabriolé.

<sup>235</sup> “También el comedor, al quedar separado, fue provisto de un mobiliario especial: sillas, mesas extensibles y bufetes.

Las sillerías de los grandes ebanistas son identificables en todo detalle de sus patas, de sus asientos o de sus respaldos en forma de corazón o entrelazados. Son muebles gráciles, pero nada más. Su contenido constituyente no guarda proporción con la estimación que se les profesa. Estas sillas fueron diseñadas, en su mayor parte, con destino al salón de reuniones.” Siegfried Giedion. ***La mecanización toma el mando***. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 336).

<sup>236</sup> **Tibor con tapa. Porcelana. China. Época Yung Cheng (1722-1736). Alto 0,65 m. Alto con tapa 0,845 m. Diámetro mayor 0,475 m:** Este vaso de formas curvas tiene decoración policroma de paisajes con aves y flores, sobre un fondo negro y diseños geométricos en varios colores a modo de friso en la base.

En todo el cuerpo del vaso, en medio de coloridos crisantemos y follaje verde, hay reservas -espacios en blanco- que presentan en su interior peonías, ramas florecidas de ciruelos, parejas de patos y otras aves en paisajes, entre ellas el **feng-huang**, ave mitológica china que se relaciona con la felicidad conyugal así como la pareja de patos.

Las flores que aquí aparecen también tienen valor simbólico. El crisantemo favorece la longevidad y la peonía, importante flor de los jardines imperiales, la abundancia.

El remate de la tapa es un Perro de Fô, animal mítico, mezcla de perro y león, realizado en bizcocho - porcelana sin esmaltar.

Esta pieza es de la época del emperador Yung Cheng de la dinastía Ch'ing. (1644 -1912) de origen manchú. La merma de la calidad que se produjo en los primeros años se había superado en el siglo XVIII. Recuperada la habilidad técnica, comenzó el uso de esmaltes de origen extranjero que permitieron variados tonos de rosa, verde y otros.

Al mismo tiempo se incrementó la producción para el influyente mercado europeo y surgieron cambios en las formas y en la decoración.

*tendre*), con fondo blanco sobre flores: en el Sèvres figuran varias piezas importantes de pasta blanda: una taza de caldo decorada en ojo de perdiz y follaje dorado sobre fondo azul oscuro (o “real”) y otra, con fondo ojo de perdiz oro y azul, decorado con guirnaldas de laurel sobre cinta rayada de oro; un plato cuadrado, de fondo rosado, reservas decoradas con aves y follajes, y guirnaldas doradas, de formas ligeramente curvas y esquinas redondeadas, que perteneció a la condesa Du Barry; una taza con tapa y bandejilla oval, de fondo azul oscuro, con reservas decoradas con aves en paisajes, enmarcados por flores doradas; un par de tazas con asa, de fondo verde y reservas de fondo blanco con flores y ornamentos dorados, y un conjunto de tazas de café decoradas por los más notables pintores de la Manufactura de entonces. En la cuarta vitrina se exponen porcelanas chinas del siglo XVIII, boles, tacitas y tetera, así como varias piezas en forma de tomates, sueltos o agrupados en pirámide.

Taza para caldo, porcelana de Sèvres <sup>238</sup> decorada con Cupidos y atributos de caza y flores. Francia, siglo XVIII. Escudilla con plato. Porcelana Sèvres – 1768. Francia. Siglo XVIII. Este tipo de tazón con dos asas, tapa y bandeja se empleaba para servir raciones individuales de caldo. Está decorada con cintas que forman lazos, la cinta es dorada y con capullos de flores en azul oscuro (*blue du roi*) obtenido del cobalto, color descubierto en 1749 por M. Hellot, químico de la Manufactura de Sèvres. Todo el fondo está cubierto por una decoración en ojo de perdiz y los bordes en diente de lobo. El asa de la tapa tiene la forma de una rama con yemas y las asas de la escudilla son dobles y forman una torzada. En Francia se producían magníficas piezas de la llamada pasta tierna. En 1753 la Manufactura de Vincennes se trasladó a Sèvres donde años más tarde se produjeron verdaderas porcelanas de una pasta nueva que contenía un 44% de caolín y un 40% de feldespato. En la década de 1760, a raíz del descubrimiento de los yacimientos de caolín, comenzaron las pruebas con esa arcilla. Nuestra pieza esta fechada en 1768 y es probable que en su pasta esté presente el caolín.

---

<sup>237</sup> **La porcelana “Pâte tendre”:** Según Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti fué el descubridor de la porcelana que luego se llamaría “tendre” y que surgió bajo su primera expresión en Toscana, durante el Renacimiento. No era una verdadera porcelana, en el sentido de que no era puramente “kaolínica”, pues estaba compuesta por una pasta constituida con una base de cuerza y de una cocción vidriosa, en la que el kaolín de Vence sólo entraba en proporción pequeña. Este ingenioso procedimiento desapareció con el Gran Duque de Toscana que fue protector entusiasta de la empresa, hasta que, a fines del siglo XVII –cuando la porcelana florentina había sido olvidada– los artífices franceses realizaron nuevas búsquedas en ese terreno, inventando métodos originales que dieron como fruto una cerámica translúcida artificial.

La manufactura de Francia a la cual corresponde el honor de haber “entregado al comercio” la porcelana “tendre”, fue la de Saint-Cloud (1695), luego la hicieron la de Lila (1711), cuando esa ciudad estaba en poder de los holandeses, la del Faubourg Saint-Honoré de París (hacia 1722), la de Chantilly (1725), la de Mennecey-Villeroy (1735), la del Faubourg Saint-Antoine de París (1759) y la de Vincennes (1740), punto de partida de la Manufactura Real de Sèvres.

<sup>238</sup> **La Manufactura de Sèvres:** El Gobierno de Francia, preocupado por el desenvolvimiento adquirido en el extranjero por la cerámica y la porcelana, trató a partir del año 1740, de crear por todos los medios una industria francesa capaz de competir con ellas, especialmente con la de Sajonia. Primero se instalan en Vincennes laboratorios donde Gravant descubre una fórmula nueva de porcelana “tierna”, cuyo secreto cede en 1745 a Mr. Orry de Fulvy, siendo el punto de partida de la futura Manufactura Real. Después de sucesivas financiaciones en 1753 el Rey se interesa en la tercera parte de los gastos de la fábrica que a partir de entonces, toma el título de Manufactura Real de Porcelana de Francia. Se había utilizado hasta entonces irregularmente como marca dos L entrelazadas; desde entonces la marca es obligatoria y deberá ir acompañada de una letra correspondiente al año de fabricación, A para el año 1753, B para 1754 y así sucesivamente. Al mismo tiempo se toman medidas de protección muy serias para garantizar la exclusividad y defender la industria. En 1756, habiéndose llegado a un enorme incremento, y los antiguos establecimientos no dando abasto, se adquiere en Sèvres un terreno muy amplio, donde estaba construída la casa de Lully; y allí se levantan grandes instalaciones. Desde entonces, hasta el antiguo nombre de Vincennes se olvida, y tanto los primeros productos como los nuevos, toman el nombre de Sèvres. En 1759, el Rey de Francia es el único propietario; los más grandes artistas de Francia colaboraron en la elaboración de esas obras magistrales, que salieron de los talleres reales. Todos los modelos eran conservados en Sèvres, en la sala llamada de los Modelos, hoy destruída por tropas prusianas; se veían los creados por Falconet, Pajou, Clodion, etc. Duplessis, orfebre del Rey dibujaba los modelos de vasos, Bachelier, dirigía a los diversos artistas. Los químicos contribuyeron también a la gloria manufacturera, con la creación de colores.

Taza para sopa con plato y tapa. Porcelana de Sèvres. Inventario Nº 697 a y b. Pasta blanda siglo XVIII. Fondo azul de cobalto, dorados en relieve realizados por Baudoin, en las reservas decoración de pájaros y flores<sup>239</sup>.

Taza “*trembleuse*”. Porcelana pasta tierna. Manufactura de Sèvres – 1768. Francia. Siglo XVIII. Esta pieza de pasta tierna tiene en la base las dos eses cruzadas que identifican a la Manufactura de Sèvres; está datada con la letra p que corresponde al año 1768 y arriba de la marca aparece la firma de Chappuis aîné decorador especialista en flores, pájaros y paisajes que trabajó entre 1761 y 1787. El cuerpo de la taza y el borde del plato llevan una decoración en tonos de azul y oro con una estilización de las plumas de pavo real. Las manufacturas de porcelana europeas crearon gran variedad de modelos para los más diversos usos en la mesa. Rápidamente aparecieron tazas especialmente diseñadas para beber café, té, chocolate o caldo. El modo de servir y de tomar estas bebidas dio lugar a creaciones particulares. La invención de la llamada taza *trembleuse* nació de la costumbre de sostener en una mano, durante la charla, la taza sobre el plato con el té o el café. Para evitar que la taza se deslice o se vuelque se diseñó un plato con el fondo hundido en el cual se inserta la taza. Los servicios de mesa estaban compuestos por platos de diversos tamaños y recipientes para ensaladas, a los que se sumaban una serie de fuentes circulares u ovaladas que completaban el conjunto. Las *trembleuses* no formaban parte de estos servicios tradicionales, por lo cual son piezas muy especiales que rara vez aparecen en los remates.

A la derecha, sobre las dos puertas falsas del paramento norte se ha instalado un par de grandes “*Perros de Fô*”, de cerámica china “tres colores”, dinastía Ming (1368-1644). Estas figuras, macho y hembra, se colocaban a la entrada de los templos, como guardianes benefactores.

El Jardín de Invierno (Luis XVI) o Fumoir (salón de fumar para los caballeros). 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 aquellas 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

<sup>239</sup> **Escudilla con plato. Porcelana de pasta tierna. Manufactura de Sèvres. Francia. Siglo XVIII:** Este tipo de tazón con tapa y bandeja era ideal para mantener calientes los alimentos desde que eran servidos hasta el momento de ser consumidos.

Estas piezas tienen varias reservas con decoración de aves y dorados en relieve con motivos florales y guarda en diente de lobo, el fondo está pintado en azul de cobalto, el llamado **blue du roi**,

El dorador fue Baudoin (1750-1800) como lo indican las iniciales BD que aparecen junto a las dos eses enlazadas que representan a la Manufactura de Sèvres, dibujadas en azul bajo cubierta en la base de la taza y del plato.

El proceso de fabricación de una pieza de porcelana es largo y complejo en el intervienen varios especialistas. Dicho proceso consta de una serie de etapas fijas y sucesivas: preparación de la pasta; modelado (manual, con torno o con molde); secado; impermeabilizado; decoración y cocción.

En 1753, a instancias de Mme. de Pompadour, el Rey Luis XV se hizo cargo de la producción de porcelanas que fue trasladada de Vincennes a Sèvres y la declaró Manufactura Real con el patrocinio de la corona.

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.

Par de grandes quimeras (*Perros de Fô*)<sup>240</sup>. China, cerámica del reinado de Kang-Hi (1661-1722), son de cerámica verde y amarilla y proceden del patio de honor de algún palacio chino, pues es corriente encontrar en ellos parejas de monstruos guardianes como éstos, mezcla fabulosa de perro y de león. Los animales fantásticos reposan sobre bellas bases decorativas y, en posición ritual, el macho afirma una pata sobre la bola simbólica –la “perla”- que, de acuerdo con la leyenda, protege su vida y la hembra en cambio sobre el lomo del cachorro.

La decoración de este pequeño salón debía ofrecer un enlace estético entre el salón Comedor y el de Baile.

La elección del sobrio estilo Luis XVI es fundamental en cuanto al diseño. El color de los muros acorde con las maderas de tonos claros y los dorados del salón Regencia, la textura y las vetas del mármol, reemplazado en esta sala por estuco, logran una buena combinación con los revestimientos del comedor.

La Diosa Minerva. Anónimo Romano. Inventario N° 52. Escultura de mármol. Alto: 125,5 cm, ancho: 31 cm, profundidad: 26 cm. Roma. Fines siglo I y principios siglo II después de Cristo. Hallada en excavaciones en la Vía Appia, ca. 1922 -1923. Ex colección Ángel Gallardo. Adquisición. 1987<sup>241</sup>.

El Salón de Baile (Regencia). Corresponde al estilo propio del período Regencia (1715-1723) y su diseño se inspira en el Salón Oval (o “*boiserie*” de música del palacio de los Archivos de París, antiguo “*Hôtel de Soubise*”), decorado por Boffrand hacia 1716 (este palacio, uno de los más hermosos de París, ha sido utilizado como documento de reproducciones en diversas oportunidades). El proyectista fue André Carlhian, que lo diseñó tomando como base una “*boiserie*” traída de un hotel parisino de aquella misma época.

Este revestimiento, muy ornamentado, ocupa íntegramente las paredes del recinto y está compuesto por 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

---

<sup>240</sup> **Perros de Fô:** Estos monstruos son de origen budista y se colocan en los templos como divinidades protectoras. Sirven de ejemplo a los sacerdotes de Buda, también llamado Fô. Son combinación grotesca del perro y del león, pues los artistas chinos, por no haber visto nunca un modelo viviente, jamás alcanzaron una concepción exacta de la anatomía del león. La bola simbólica en la cual estos animales fabulosos afirman una pata, se denomina “perla” y, según la leyenda, las bestias alegóricas perderían con ella la vida.

<sup>241</sup> **Minerva.** Escultura en mármol. Roma. Fines del siglo I d.C.: La escultura representa a Minerva, diosa de la mitología romana venerada bajo dos aspectos: como diosa de la guerra y como diosa de las artes, la paz y la sabiduría. Aparece de pie con los atributos iconográficos habituales: peplos de lino, égida de piel de cabra bordeada de serpientes con la cabeza de la Medusa en el centro. Lleva un yelmo con una esfinge en la cimera, en la mano derecha vemos fragmento de una jabalina y en la izquierda el orbe. El mito cuenta que nació de la cabeza de Júpiter ya adulta, totalmente armada y blandiendo una jabalina. Para los griegos era Palas Atenea, protectora de la ciudad de Atenas cuyo santuario era el Partenón. Esta escultura fue hallada en excavaciones realizadas en la zona de la Vía Appia en Roma a comienzos del siglo XX.

curvas, y por la del friso superior, que se recorta en “*rocailles*” contra el cielorraso. Los sobrepuertas 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-ventanas 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 amarista 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 la actual Avenida del Libertador) son falsas.

Los típicos elementos decorativos del estilo, que simplifica la suntuosidad ampulosa del Luis XIV, enriquecen sobriamente la “*boiserie*” formando encuadramientos realzados por “*rinceaux*” terminados por hojas de acanto estilizadas.

Los “*dessus de porte*” y los “*cartouches*” son de madera esculpida y dorada formando composiciones armoniosas integradas por instrumentos de música, mientras que las que decoran la parte superior de los vanos que separan y unen los salones de la “*enfilade*” representan grupos de instrumentos musicales y guerreros.

Las plantas curvas son las que mejor se adecuan cuando se proyecta un salón dedicado a la danza. Este concepto predomina en esta decoración, todas las molduras, excepto las verticales, son curvilíneas, el revestimiento de madera se une al cielorraso con una fuerte moldura ondulante, los ángulos del salón y la unión de sus muros con el cielorraso, se basan en líneas curvas.

Esta sala evoca los años de la Regencia (que fue un “estilo pesado” del período 1715-1723, de transición del Barroco propio del Luis XIV al Rococó del Luis XV), por lo cual bien podemos denominarla de transición del Barroco-Rococó, o transición entre el boato solemne del Barroco y la armónica gracia del confort Rococó<sup>242</sup>.

---

<sup>242</sup> “El mobiliario del Rococó no expresaba pretensiones grandiosas; meramente, trataba de proporcionar confort y cumplimentar lo requerido, y así creó el confort moderno.

(...) Desde el principio, el Rococó tuvo en Francia su hogar en el ambiente íntimo. El sentido de la escala, tan aparente en la evolución francesa, reconoció al Rococó como el más productivamente apropiado para el interior.

(...) El Rococó –punto recientemente recalado por Fiske Kimball- surgió lejos de Versalles, en los palacios de los nobles franceses. Su meta era el interior, y una sociedad refinada y *spirituelle*, que disfrutaba de la vida hasta el punto de la corrupción, creó ese mobiliario.” Siegfried Giedion. **La mecanización toma el mando**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pps. 326-330).

Rococó que en el siglo XIX era solo para el consumo burgués -preferentemente de la alta burguesía a la que pertenecía la familia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935)-<sup>243</sup>, como lo expresó Siegfried Giedion en *La mecanización toma el mando* (1978).

Escribe sobre “El espejo rococó”, Piera Scuri, en la revista *Summa Nº 198* (1984). Diciendo que del Rococó francés, arte de los interiores por excelencia, un aspecto singular fue la gran cantidad de espejos usados.

Hay un antecedente de este amplio uso de los espejos, y se trata de Versalles. La famosa vidriería de Saint Gobain fue fundada justamente para satisfacer los encargos de espejos de gran tamaño para el palacio. Versalles resplandecía de ellos y la galería de los espejos es solo el ejemplo más famoso. Versalles era el fondo simbólico para la gloria del reinado, todo debía exaltar la potencia del más grande soberano de Europa.

Nuevas costumbres y un protocolo más flexible, permitieron la expresión de una juvenil alegría que se manifestó en la preferencia por los colores claros, el uso de la luz y sus reflejos, la generosidad del dorado a la hoja y los múltiples paños de espejo que no permiten percibir con exactitud los límites del espacio real.

En París, los salones del Hôtel del Príncipe de Rohan-Soubise fueron el paradigma de la decoración de principios del siglo XVIII y han inspirado el diseño de esta sala.

Tibor. Porcelana. Familia rosa. China. Época Chien Lung (1736-1796). Altura 0,65 m. Diámetro mayor 0,36 m.<sup>244</sup>. También hay vasos de porcelana<sup>245</sup> con tapa o “*potiches*” de porcelana china. Inventario Nº 645-646.

<sup>243</sup> “(...) uno de los puntos de partida del gusto imperante en el siglo XIX: Rococó para el consumo burgués.” Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 327).

<sup>244</sup> **Tibor. Porcelana. Familia rosa. China. Época Chien Lung (1736-1796). Altura 0,65 m. Diámetro mayor 0,36 m.:** Este vaso, de armoniosas formas curvas, tiene decoración policroma de aves y flores sobre un fondo de color celeste y áreas en verde claro. En el frente presenta, centrado, un **feng-huang**, ave mitológica china de connotaciones positivas que simboliza la unión y la felicidad conyugal. Es el emblema de la emperatriz así como el dragón lo es del emperador. En Occidente se conoce como el **ave fénix chino**. Las flores de peonía con pétalos en diferentes tonos rosados es un motivo iconográfico muy repetido en el arte chino ya que es símbolo de la abundancia. La policromía de la decoración se debe a los esmaltes empleados. Este tibor tiene predominio del color rosa, por eso decimos que pertenece a la **familia rosa** según la clasificación occidental aplicada a las porcelanas chinas del siglo XVIII. En el interior del vaso hay un recipiente cilíndrico de metal para su uso como florero. La pieza se completa con una base y montura de bronce cincelado y dorado realizado en Francia.

<sup>245</sup> **La porcelana china:** La leyenda cuenta que el torno del alfarero fue inventado por Huang-Ti, el fabuloso Emperador Amarillo que reinó en China desde 2697 hasta 2597 antes de Jesucristo. En un libro de la dinastía Chou (1122-249 antes de J.C.) se describe el proceso de su funcionamiento en condiciones idénticas a las actuales. La porcelana ha sido llamada con razón el grado más alto de la alfarería y difiere de ésta en características tales como la transparencia y la vitrificación. Sin embargo, a veces es difícil señalar la línea divisoria entre ambas. Discrepan los estudiosos sobre la fecha del origen de la porcelana. Puede asegurarse, a pesar de ello, que su comienzo data de la dinastía Wei (221-264). A través de las dinastías Tang (620-906), Sung (960-1280), Yuan (1260-1368) y Ming (1368-1644), su elaboración progresó estupendamente, produciendo piezas que asombraron al mundo, pero fue la dinastía manchú de los Ching, que empezó a gobernar en 1644 y se prolongó hasta comienzos de la actual centuria, la que dio las muestras más completas de la perfección que podía alcanzar este arte. El emperador Kang-Hsi (1662-1723), fue célebre por sus preocupaciones artísticas y singularmente por cuanto se refería a las porcelanas. El período se destaca por haber producido hermosos esmaltes y sobre todo por su famosos “azul y blanco”. Yung-Cheng (1723-1736) y su hijo el gran Chien Luna (1736-1796) dedicaron interés particular a la Manufactura de Porcelanas de Chingtechén. Surgió entonces la “familia rosa” (la cual se exhibe en las fotos de arriba) que fue copiada en Chelsea y, al ser imitada en Sèvres, dio vida al conocido “rose Dubarry”. A menudo, a fines del siglo XVIII, se introdujeron temas europeos en los diseños de la porcelana china. Después de la muerte de Chien-Lung este arte decayó y tuvo un resurgimiento breve en el reinado de Kwang-Hsi (1875-1908). Sin embargo, la rebelión de Tai-Ping había destruido las famosas manufacturas y los hornos antiguos y fue imposible devolver a la porcelana su primer e inigualado esplendor.



Porcelana “Familia Rosa” (famille rose). Alto: 132 cm, diámetro: 61 cm. China. Época Kang-Hi (1662-1723). Ex colección del conde Bonn de Castellana. Ex colección Errázuriz - Alvear. Adornan esta sala.

También hay un antiguo clave italiano del siglo XVII, cuya afinada caja armónica, casi triangular, está alojada en un mueble francés, época Regencia, cubierto de laca roja con relieves dorados de escenas de “chinoiseries”, descansando en seis esbeltas patas en consola. Restaurado en 1998 “in memoriam” de José Clucellas, se ha vuelto a utilizar periódicamente en recitales de música de cámara.

El Salón de Madame (Luis XVI). También aquí la decoración es autoría de Carlhian, quien utilizó parcialmente “boiserie” de roble, puertas, herrajes y fallebas de Hotel de la *Rue Royale 18*, de París, de puro estilo Luis XVI. El modelado presenta los elementos característicos: hojas de acanto, “*raies de coeur*”, “*baguettes enrubannées*” y “*godrons*”. 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 sobrepuestas 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 (dicho de otro modo: los diversos “*dessus de porte*” de yeso representan una lira con cabezas de águila y distintos instrumentos entre los cuales hay una trompeta y el caduceo de Mercurio). El encuadramiento de las puertas lleva los típicos “*entrelacs*”, en cuyo centro hay una flor de amapola. Las puertas y los herrajes y fallebas proceden del “hotel” que Letellier ejecutó en la calle *Royale N° 11* en París, y cuyos motivos decorativos, así como los de la casa del N° 13 pertenecen hoy a prestigiosos museos. Una de las “*boiseries*” del N° 11, compañera de la que se encuentra en esta residencia está ubicada actualmente en el “grand salon” del Museo Nissim de Camondo de París y otra del N° 13 en The Pennsylvania Museum of Art.

La construcción de la célebre Rue Royale se llevó a cabo como parte del proyecto monumental emprendido para honrar a Luis XV, monarca reinante a la sazón, e incluía la Plaza Louis XV, hoy de la Concordia. El arquitecto Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) fue designado por concurso, en 1753, para realizar su diseño, y de 1757 a 1770 se levantaron las fachadas de los dos palacios que se encuentran en su lado norte. Entre ambos y hasta el emplazamiento reservado a la iglesia de la Magdalena, corría la *Rue Royale*, cuyas residencias debían presentar un exterior uniforme. Su construcción se llevó a fin gradualmente, bajo la dirección de los arquitectos Letellier padre e hijo.

En 1781, Louis Letellier, padre, adquirió los solares de los números 11 y 13. Era entonces “*architecte du roy et contrôleur des bâtiments de son domaine de Versailles*”. No ha sido posible precisar si Louis Letellier, que

---

contaba en esa época con 81 años, dibujó la casa, o si se encargaron de su trabajo su hijo Pierre-Louis o su yerno Jean Caqué, también arquitecto.

Tras de retirar las “*boiseries*” citadas, que fueron reemplazadas en la casa por sus reproducciones en yeso, el edificio, con sus restantes salas de menor importancia, fue clasificado por el gobierno francés como monumento histórico.

Estos revestimientos están reproducidos en la célebre obra “*Les Vieux Hôtels*” de París, que cataloga los edificios más típicos de la Ciudad Luz.

El salón fue íntegramente puesto en valor en 1995, reemplazándose con sedas especialmente traídas de París el entelado del paño central y los cortinados y pasamanería, así como el tapizado de los sillones en general. Las dos arañas de bronce y cristal se inspiran en modelos del *Grand Trianon* de Versalles.

En este salón se exhiben varios importantes óleos del siglo XVIII.

Cambio de ángulo de la foto del salón de estar, Luis XVI, decoración de Carlhian. Vista general hacia el ángulo noreste, con la vitrina de porcelanas chinas Capucine. Sobre el perímetro, pianoforte y colección de sillones y muebles franceses del siglo XVIII, “El Gran Canal”, óleo de Marieschi, el tapiz de Charles Coppel (1694-1752) sobre tema quijotesco y “La Eterna primavera” de Rodin. En el paño central, entre las dos ventanas que abren a la avenida del Libertador, se halla encastrado un curioso tapiz de la Manufactura francesa de Gobelinos que presenta a modo de cuadro enmarcado dentro del tejido, a “Don Quijote visitado por la Sabiduría en el momento de su muerte”. Pertenece a la serie de la “Historia de Don Quijote”, con cartones originales de Charles Coppel y con encuadre, guirnaldas y moños de Tessier.

Sala de estar íntima, revestida con paneles de madera pintada algunos de los cuales son del siglo XVIII, evoca la influencia que la reina María Antonieta tuvo en la decoración Luis XVI.

Este ambiente, con sus confortables sillones, mesas y *secretaires* (mesa mas cajones ocultos)<sup>246</sup> del siglo XVIII, cuyo clima estimula la charla amigable, era el que prefería doña Josefina Alvear (1859-1935) para recibir.

La decoración se enriquece con pinturas francesas de temática galante “El sacrificio de la rosa” de J.H. Fragonard y “Venus con Cupido” de J.F. De Troy, paisajes venecianos del siglo XVIII y en lugar de honor “La

---

<sup>246</sup> “*Secrétaire: producto de: mesa más cajones ocultos*” Bernatene, Rosario. “Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar. Orden, higiene y equipamiento doméstico como producciones culturales en la Argentina del S. XX.”, en *Objetos de Uso Cotidiano en el ámbito doméstico de la Argentina. 1940-1990. Diseño, Semiología, Tecnología e Historia*. Secretaría de Ciencia y Técnica, UNLP. La Plata. 2000. (pp. 15).

Eterna Primavera", un mármol de Rodin que nos recuerda la amistad que la familia mantuvo con artistas de comienzos del siglo XX.

Rincón de sillones Luis XVI con respaldo oval y tapizado original en "*petit point*" con motivos de flores y moños sobre fondo rojo junto a la mesa de juego de caoba. De fondo el "*secrétaire*" al lado de los cortinados del gran ventanal. A la izquierda sillón Luis XVI con respaldo oval y tapizado original en "*petit point*" con motivos de flores y moños sobre fondo rojo. A la derecha, "*secrétaire*" <sup>247</sup>. Anónimo. Inventario N° 1564. Marquetería en "*bois de rose*" y "*bois de violette*", tapa de mármol rojo. El batiente representa una dama en un jardín, en el cajón alto hay personajes y paisajes y en las dos puertas inferiores figuras a caballo. En el interior, hay seis cajoncitos decorados con "*marqueterie*" de cubos. A los lados, cubos y medallones con vasos, bronce cincelados y dorados. Alto: 145 cm, ancho: 93 cm, profundidad: 39 cm. Francia. Época Luis XVI. Ex colección Errázuriz - Alvear.

Escultura de Auguste Rodin (1840-1917) <sup>248</sup>. "La Eterna Primavera". Inventario N° 1464. Escultura en mármol de Carrara, representando el típico motivo del beso de la pareja. Alto: 70 cm, ancho: 28 cm, profundidad: 37 cm. Firmado: "A. Rodin". Francia. Siglo XIX. Ex colección Maurice Masson. Ex colección Errázuriz - Alvear. Sobre la chimenea se observa la terracota del "Cortejo de Bacantes".

Chimenea con espejo, reloj y candelabros franceses de bronce a su costado (de época Directorio, representando mujeres que sostienen portavelas, modelos Clodion). El reloj es de base de mármol blanco, friso de bronce cincelado y dorado al mercurio, y esfera esmaltada firmada L. J. Laguesse, de Lieja. El zócalo tiene bajorrelieves de cupidos y palomas, y está flanqueado por dos figuras femeninas –modelo de Falconet– de bronce dorado que leen y escriben el libro de la Vida, alegoría del Tiempo. El reloj, con caja y marco de bronce, se corona con el águila imperial que sostiene antorchas en sus garras. Esta pieza fue ejecutada especialmente para el palacio imperial de Gatchina, en San Petersburgo. Sobre la chimenea se observa la terracota del "Cortejo de Bacantes".

<sup>247</sup> **Secrétaire:** Es un mueble que sirve simultáneamente de escritorio, de cómoda y de caja. Consiste, generalmente, en una especie de armario dividido en tres partes: la superior, formada por un largo cajón y recubierta por una plancha de mármol; la intermedia, formada por un batiente que, una vez bajado, sirve de mesa de escribir y que encierra en su interior pequeños cajones, con alguno secreto; la inferior, ocupada por grandes cajones dispuestos como los del "chiffonnier" o por puertas.

Los primeros "secrétaires", mucho menos complejos que el descrito, se fabricaron en el siglo XVII. En el XVIII, los ebanistas más célebres le dieron el carácter de un verdadero mueble de lujo, aunando a su utilidad el fasto de las decoraciones con materiales preciosos.

<sup>248</sup> **Rodin, Auguste (1840-1917). La eterna primavera. Escultura en mármol. Alto: 0,70 m, ancho: 0,28 m, profundidad: 0,37 m. Firmado: "A. Rodin". Francia. Siglo XIX:** Un hombre sostiene con su brazo derecho a una joven desnuda que arquea el cuerpo y pasa los brazos por detrás de la cabeza. La figura masculina está en equilibrio inestable, las piernas se cruzan, se recuesta sobre la derecha mientras apoya el pie izquierdo y extiende el brazo. Las posiciones que adoptan ambos cuerpos entrelazados dan por resultado una serie de líneas en arabesco y un juego dinámico de luces y sombras.

El mármol presenta un tratamiento de superficie muy variado. En el zócalo, donde se distinguen unas margaritas, se ven las huellas de la herramienta de desbaste lo que le confiere la rusticidad propia de la piedra. Es notable el trabajo de texturas en el cabello de la figura femenina.

Auguste Rodin fue alumno de Jean-Baptiste Carpeaux en la Escuela de Artes Decorativas y de Antoine-Louis Barye en el Museo de Historia Natural. Conoció el éxito ya grande, en 1881 ganó el premio del Salón de París y recibió el gran encargo de su vida: las puertas monumentales del futuro Museo de Artes Decorativas de París.

Los últimos años del siglo XIX fueron de máxima creatividad, con obras como la serie de El Beso, a la que nuestra obra pertenece. Por sus estudios de luz y textura es considerado el más importante escultor impresionista.

Michel, Claude – Clodion (1738-1814). Cortejo de Bacantes. Terracota. Francia. Siglo XVIII. Este relieve de terracota en forma de placa muestra a un grupo de seis alegres jóvenes en cortejo; están vestidas con ligeras túnicas y van descalzas. Llevan un tirso -vara cubierta con hojas de hiedras y vid que simboliza la fecundidad- una urna humeante, ánforas y canastas con frutos. Están acompañadas por un amorcillo que toca un aulos, flauta con cinco agujeros por tubo. Todos participan de una fiesta orgiástica llamada bacanal, que se hacía en honor a Baco, dios del vino. Eran celebradas en los bosques, con danzas y gran cantidad de vino en medio del bullicio y la lujuria. El tema de las bacanales fue abordado con frecuencia por los artistas del Renacimiento y del Barroco. En la época Neoclásica se reiteran estos temas, pero se atemperada la sensualidad como se puede observar en esta pieza. Claude Michel, llamado Clodion, perteneció a una familia de escultores de la Lorena. Estudió en París en el taller de Jean-Baptiste Pigalle. Cuando ganó el Prix de Rome se trasladó a Italia para estudiar el arte antiguo. En esos años Clodion se interesó en el modelado de la arcilla y creó esculturas de terracota que fueron consideradas obras de arte y no meros modelos para obras mayores. En 1771 regresó a París donde continuó el trabajo en terracota. Se asoció con sus hermanos en un taller que produjo obras en estilo Rococó. Con el tiempo su producción evolucionó hacia el Neoclasicismo, estilo predominante en los últimos años del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Escritorio a cilindro. Saunier, Charles-Claude (1735-1807)<sup>249</sup>. Es de madera de “*satiné*” con aplicaciones. Está adornado de bronce cincelados y dorados según modelo de Delafosse, que representan hojas de acanto. Tiene seis cajones. Al abrirse, deja al descubierto cuatro cajoncitos, una bandeja y la tableta para escribir cubierta de cuero verde. Se trata de una “*píese de maîtrise*”, de aquellas que los ebanistas de prestigio realizaban para mostrar (dentro de las proporciones reducidas) la pureza de su arte. Lleva las iniciales C. A., coronadas de flores (foto archivo del museo, 1947). Alto: 99 cm, ancho: 92 cm, profundidad: 96 cm. Estampillado: Charles-Claude Saunier. Francia. Época Luis XVI. Ex colección Errázuriz - Alvear. El escritorio<sup>250</sup> fue estudiado por Siegfried Giedion en ***La mecanización toma el mando*** (1978).

---

<sup>249</sup> **Charles-Claude Saunier**: ebanista parisiense, nació en 1735 y murió en 1807. Hijo y nieto de artesanos, obtuvo su título de maestría en 1757, pero sólo lo hizo registrar en 1765, al suceder a su padre frente a la casa en la cual se había formado. El prestigio de la entidad crecería bajo su dirección avezada. Hombre de gusto y de inventiva, se señaló por la brillante calidad de sus obras, las más antiguas de las cuales se vinculan aún al estilo Luis XV, si bien el maestro abandonó presto ese género para inspirarse en el arte clásico. Entre las obras más destacadas de Saunier anotaremos un magnífico “*secrétaire*”, que se halla en la Wallace Collection de Londres y dos muebles pertenecientes al palacio de Fontainebleau. Saunier amaba los contrastes colocados y fue uno de los primeros ebanistas de París que emplearon las esencias indígenas sobre anchas superficies, procedimiento que hasta entonces desdeñaban los artistas del mueble de lujo.

<sup>250</sup> “Este *receptáculo* descansa en una consola –como los bufetes franceses del siglo- o en otro armarito con puertas. (...) La parte frontal abatible y que da acceso al interior, sirve también de superficie para escribir.” Siegfried Giedion. ***La mecanización toma el mando***. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 320).

*Sécétaire* Luis XVI, con laca china e incrustaciones de nácar, firmado J. N. Malle (1733-1784)<sup>251</sup>; decorado con paneles de laca china e incrustaciones de nácar, herrajes de bronce cincelado y dorado, tapa de mármol blanco. Sobre él, "Sacrificio de la Rosa", óleo de Honore Fragonard, fines siglo XVIII.

Fragonard, Jean Honoré (1732-1806). Óleo sobre tela. Alto: 0,65 m ancho: 0,54 m. Francia. Siglo XVIII<sup>252</sup>. "El sacrificio de la rosa"<sup>253</sup>, una mujer desnuda y junto a ella, tendido en forma que parte de su cuerpo desaparece en el fondo oscuro, un genio alado. Sobre un altar que decora un friso de amores, hay una rosa que el genio quema con su antorcha volcada. Amores niños vuelan en la parte alta de esta composición alegórica. Fragonard, Jean Honoré (1732-1806)<sup>254</sup>. Inventario N° 322. Óleo sobre tela. Alto: 65 cm, ancho: 54 cm. Francia. Siglo XVIII. Ex colección Marqués de Forbin-Jeanson (N° 28 de su venta). Ex colección C. Santamaría. Comprado por Matías Errázuriz el 28 de noviembre de 1930, en la venta de la sucesión de Susana Rodríguez de Quintana, viuda del ex Presidente de la República, Manuel Quintana, N° 46 de dicha venta. Ex colección Errázuriz - Alvear.

Las 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 Duchène (1866-1947), que en la misma época proyectaba el jardín de la residencia de Moïse de Camondo, hoy Museo de Artes Decorativas de París. Su

---

<sup>251</sup> **Louis-Noël Malle:** Famoso ebanista y vendedor de muebles, nació en 1733 y murió en París en 1784. Se distinguió por el lujo de sus obras y especialmente por sus trabajos de marquetería. El "Mobiliario Nacional" de Francia conserva una cómoda que ostenta su estampilla. Su hijo François-Noël le sucedió en el oficio, pero falleció prematuramente en 1786.

<sup>252</sup> **Fragonard, Jean Honoré (1732-1806). El sacrificio de la rosa. Óleo sobre tela. Alto: 0,65 m ancho: 0,54 m. Francia. Siglo XVIII:** Una joven mujer desnuda, con la cabeza inclinada sobre el hombro izquierdo y los ojos entrecerrados en actitud de abandono, está sentada cerca de un altar. Un personaje adolescente despliega sus alas que envuelven a la joven mientras quema con su antorcha una rosa sobre el altar del Amor. Todo habla del amor: el Cupido adolescente, la mujer, el altar decorado con amorcillos en relieve y otros vuelan en torno a la joven y celebran su triunfo, pero el entorno es sombrío, un sentimiento de amenaza y una atmósfera densa rodean a los personajes bañados por la luz nacarada. Jean-Honoré Fragonard se inició en la pintura al lado de renombrados artistas de la época como François Boucher y Jean B. Chardin. En 1752 ganó el Premio de Roma que le permitió estudiar allí por tres años; en Italia nacerá su admiración por la obra de Tiepolo. De regreso en Francia se inclina por la pintura llamada galante cuyos temas recurrentes son la mujer, el amor, las fiestas y las aventuras cortesanas en un clima frívolo y hedonista muy acorde con el gusto de la sociedad aristocrática que le encargaba trabajos. Fragonard vive la Revolución Francesa, ve como desaparecen sus clientes que son perseguidos y terminan en el exilio o en la guillotina. El influyente pintor Jacques Louis David, que era su amigo, logró que Fragonard fuera designado por el gobierno revolucionario para trabajar en la organización de las colecciones en el Museo del Louvre.

<sup>253</sup> **Le Sacrifice de la Rose:** Fragonard ha tratado el mismo tema en diversas oportunidades, con ligeras variantes. Señalemos, entre esos óleos, el perteneciente a M. Jean Bartholoni. Fue pintado entre 1780 y 1785 y grabado por Gérard. Figuró en la Exposición de Fragonard del año 1921 (número 66). Antes de ingresar en la colección Bartholoni, pasó en la venta Godefry (1813) y en la venta Denon (1826), N° 193. Otras variantes pasó en la venta Waiferdin (abril de 1880), N° 58, pertenece al Conde de Ganay, difiere de la anterior..

<sup>254</sup> **Jean-Honore Fragonard:** Nació en Grasse. Hizo sus primeros estudios bajo la dirección de Boucher y de Chardin y en 1752 obtuvo el gran Premio de Roma. En 1773 visitó Italia nuevamente. Después de la Revolución, la protección de David, al hacerle nombrar conservador del museo de pintura fundado por la Asamblea Nacional, le salvó de las suspicacias de quienes le consideraban como un aristócrata. Poco después debió partir para Grasse y murió en la pobreza. Su obra le sitúa a la cabeza de los artistas que interpretaron al siglo XVIII francés. Hay cuadros suyos en los museos del Louvre, Chantilly, Wallace Collection de Londres, Ermitage de Leningrado, Berna, Glasgow, Grenoble, Aix, Amiens, Orleáns, Niza, etc.

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.

Estos espacios no se hallan habilitados normalmente al público.

La obra "Escenas de la Vida de Cristo", tapiz de lana, Tournai, Francia, segunda mitad del siglo XV. Escenas de la vida de Cristo. Tapiz de lana y seda. Alto 2,43 m, ancho 4,40 m. Manufactura de Tournai. Francia. Último cuarto del siglo XV. En este tapiz reconocemos tres escenas del ciclo de la Pasión de Cristo: a la izquierda la Última Cena, en el centro Cristo en la Cruz con María y San Juan Evangelista y a la derecha la Resurrección. Las tres escenas se desarrollan sobre un fondo "*mille fleur*" que por su tipo podemos relacionar con trabajos de los talleres de Tournai de finales del siglo XV en los que trabajaban tejedores errantes provenientes de Flandes. La presencia simultánea de varias escenas es una característica de tradición medieval. El punto de vista es frontal en la Crucifixión, pero es diferente y bastante más alto en las otras dos escenas, por eso podemos ver la superficie de la mesa en la Última Cena y el sarcófago destapado en la Resurrección. Se puede suponer que las escenas originalmente fueron previstas como obras separadas.

El rapto de Oritia por Bóreas. Manufactura Real de Beauvais, Francia ca. 1730. Cartón de René Antoine Houasse 1645-1710. Guarda perimetral atribuida a Guy L. de Vernansal 1648-1729. Tapiz de lana y seda – largo 4,96 m alto 2,75 m. La princesa griega Oritia, hija del rey de Atenas, es raptada a orillas del río Iliso por Bóreas, dios del invierno y del viento helado del norte. Una joven de su séquito intenta retenerla sin éxito. Bóreas la lleva al helado reino de Tracia, donde la hace su esposa inmortal y diosa de los vientos helados. René A. Houasse, artista diseñador de esta escena, fue discípulo de Charles Le Brun (1619-1690) y participó activamente en la decoración de los techos de los salones de Venus, Marte y de la Abundancia en el Palacio de Versailles. La Manufactura Real de Beauvais fue una tejeduría de tapices fundada por Luis XIV en 1664. El ministro J. B. Colbert la instaló en el norte de Francia que era una zona productora de tapices de gran calidad. En 1688 René Houasse creó para la Manufactura de Beauvais los cartones con temas de las Metamorfosis de Ovidio, serie a la que pertenece este tapiz.

La Sala Sert. Este ambiente 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 déco". Su autor fue el renombrado pintor y decorador catalán Joseph maría Sert (1876-1945), quien así respondió –entre 1918 y 1920- al encargo del joven hijo de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) y Josefina Alvear (1859-1935), quien usaría el saloncito como lugar de estar y recibo de sus amistades. El joven dio entonces una muestra clara de su seguro sentido estético al solicitar al maestro una creación de tan singular originalidad, especialmente si se considera que ella estaba destinada a decorar una residencia de Buenos Aires.

No sólo los paneles denominados “Goyescas” que animan sus muros, sino estos muros mismos, la chimenea de espejos –precursora de las que más tarde se multiplicaron siguiendo los dictados de la moda-, las suntuosas puertas con sus picaportes de jade chino y las vigas doradas, fueron proyectados por el artista hace más de veinte años. El estuco pardo oscuro de los muros, que ya no imita mármol vetado sino el nuevo “terrazgo”, 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 y el cielorraso de fondo negro “*craquelé*” y vigas doradas, con cuatro faroles prismáticos colgantes, conforman una propuesta absolutamente inédita para la residencia.

Dos influencias se suman en esta rara habitación: la de Goya, cuyos temas característicos predominan en el lujo y el dramatismo de los paneles, y la de Serge Diaghilew, el genial creador de los revolucionarios “Ballets Russes”, ricos de fantasía oriental y de ciencia europea, que tan marcado sello impusieron a todas las manifestaciones artísticas de comienzos del siglo XX. Este salón está incluido en la lista de obras del maestro, recopiladas en el artículo que escribió sobre Sert, André Dezarrois, director de la *Revue de l'Art*, conservador adjunto de los Museos Nacionales de Francia, en la página 73 del número 278 del tomo L de la citada revista, meses de julio y agosto de 1926. Sert colaboró en varios “ballets” para Diaghilew.

Entre otras famosas, Sert es autor de la decoración de la catedral de Vich, de la capilla genealógica de los Duques de Alba en el Palacio de Liria (hoy desaparecida), y del comedor de los Marqueses de Salamanca, en Madrid; del salón de baile de Sir Philip Sazón, en Londres; varios salones del castillo de Laversine, perteneciente al Barón Robert de Rothschild, en Francia; el Waldorf-Astoria de nueva Cork; una de las salas en la sede de la Sociedad de las Naciones en Ginebra, y, en Buenos Aires, fuera de esta sala de la residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935), los techos de la antigua residencia de don Celedonio Pereda (actual embajada de los Estados Unidos).

Además en esta sala se pueden encontrar varios “*tsuba*” (guardasables), del arte japonés del siglo XVI al XVIII

Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) niño <sup>255</sup>, óleo de Joaquín Sorolla y Bastidas, 1910. Matías hijo (Mato) está representado con indumentaria española del siglo XVII, de terciopelo verde oscuro recamado de plata y cuello de encaje. Con un mastín a sus pies.

---

<sup>255</sup> **Matías Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935):** Nació el día 12 de febrero de 1898. Hijo de don Matías Errázuriz y de doña Josefina Alvear (1859-1935), se destacó por su cultura y su refinamiento entre los hombres de su época. Mucho contribuyó a la formación de la colección Errázuriz, merced a la originalidad y a la intuición de su gusto. A la edad en que es raro que los jóvenes demuestren preferencias estéticas e intelectuales, se vinculó a los hombres de letras y artistas más destacados de la Europa de 1915 y, formado junto a ellos, adquirió por su sensibilidad excepcional prestigio. Gracias a éste, José María Sert, en el auge de su gloria, accedió a proyectar y ejecutar su salón íntimo, el cual representa por sus dimensiones una excepción dentro de la obra del artista. En Buenos Aires, don Matías Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) fue, con sus padres y su hermana (la señora Josefina Errázuriz de Gómez), el centro de la hospitalaria mansión. Su gusto se tornó proverbial, su imaginación le permitió realizar verdaderas creaciones. Su “*esprit*” llena de anécdotas ingeniosas las crónicas de su época. Falleció en su estancia de Ancalú en Diego de Alvear, Santa Fe, el 7 de abril de 1941.

Sert envió asimismo las cuatro animadas pinturas de clima goyesco, genéricamente llamadas “La Comedia Humana”. En cada una de ellas aparecen biombos de un color distinto y personajes esquivos. Tres son óleos sobre tela y la cuarta –sobre la chimenea- es un “*eglomizer*” u óleo sobre espejo, que representa un joven disfrazado de mujer mirándose en un biombo de espejos que multiplica su imagen.

En el Dormitorio estilo 1º Imperio (1799-1815), se aprecia la cama *lit bateau*, con mesa cilíndrica, una cómoda y sillas Napoleón 1º, dos sillones de la época Directorio-Consulado, mesa de tocador y escritorio (*coiffeuse-bureau*) de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

El Dormitorio (Primer Imperio francés). El estilo Imperio tiene larga data, ya Giedion lo describió <sup>256</sup> como la “devaluación de los símbolos” <sup>257</sup>. El mobiliario es tratado en el espíritu de una arquitectura autosuficiente. Las piezas son concebidas a menudo como entidades aisladas, y el mobiliario pierde su relación con el espacio que lo rodea (Giedion, 1978). Se caracteriza por sus líneas rectas, las molduras desaparecen, se buscan efectos de superficie. Las maderas más empleadas fueron la “*loupe d’orme*” (olmo), el “*érable*” (arce) y el “*citronnier*” (limonero). Los muebles se adornaban con bronce cincelados y dorados, los que alcanzaron en dicha época extraordinaria perfección.

La alcoba Primer Imperio (Napoleón I) <sup>258</sup>. Cama “*lit bateau*” (foto de archivo del museo, 1947), con mesa cilíndrica adelante (adornada por tres columnas con capiteles y bases de bronce. En el friso y sobre cada una

---

<sup>256</sup> “(...) el estilo Imperio ocupa los diez años del reinado imperial de Napoleón, con su comienzo en 1804 y su final en 1814. (...) La influencia del **estilo Imperio** se extendió a todo el mundo civilizado, desde Rusia hasta América, y en forma democratizada sobrevivió largo tiempo a la muerte de Napoleón.

El ascenso de Napoleón al imperio dio un significado sociológico a elementos que se encontraban a mano. (...)

Napoleón creció en el siglo XVIII y tenía firmemente arraigado en su mente que cada etapa específica en la vida tenía un medio ambiente que le correspondía. Su propio entorno, por lo tanto, había de ser creado como nuevo hasta la última pieza del mobiliario y hasta el último adorno. Este entorno constituye el telón de fondo de toda su actividad, y proporciona una resonancia intangible pero omnipresente. El “estilo” Imperio es un retrato de Napoleón, una parte inseparable de la figura napoleónica.

(...)

Charles Percier (1764-1838) era el diseñador, cuyo don para el dibujo pronto se hizo notar, (...)

La colaboración de Percier y Fontaine desde 1794 hasta 1814 (a veces se da la fecha de 1812) significó en el acto la formación y despliegue del estilo Imperio. (...)

Percier y Fontaine ejercieron su mayor influencia en el interior. “Percier fue inspirador de todo lo producido para procurar un entorno digno del emperador. Y la actividad de estos dos artistas les permitió dejar su marca en el más menudo objeto del hogar imperial.” Había también los objetos de lujo que a Napoleón le agradaba ver a su alrededor: jarrones, bandejas, candelabros de bronce (**lustres**), así como las joyas que tan importante papel desempeñaron. (...)” Siegfried Giedion. **La mecanización toma el mando**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pps. 342, 345-346, 348).

<sup>257</sup> “Detrás de todo esto está la reminiscencia de la Roma imperial. A partir del Renacimiento, la panoplia del clasicismo había servido una y otra vez: arabescos, trofeos, antorchas, el cuerno de la abundancia, palmas como las utilizadas por Robert Adam, el águila romana con rayos, los fascas romanos, el cisne, los genios, la victoria alada con laureles en su mano extendida, pegasos y grifos, esfinges, Hermes, cabezas de león, cabezas de guerreros con casco o escenas olímpicas, símbolos de poder y de fama. Solos o en grupo, este tesoro de emblemas se extiende por las paredes, o en miniatura, es clavado a los muebles.

La variedad de emblemas sobre el motivo del poder y la fama es casi imposible de digerir. Que Percier y Fontaine los manejaron con gran elegancia resulta claro en contraste con lo creado en otros lugares imitando a los franceses. (...)

Lo que tiene lugar en el estilo Imperio no es más que una devaluación de símbolos. Tal como Napoleón devaluó la nobleza, hizo también lo mismo con el adorno.

Esta devaluación de símbolos es vista, una y otra vez, en el estilo Imperio. La corona de laurel, que los romanos utilizaban con mesura debido a su significado, casi constituye la marca de fábrica del estilo Imperio.” Siegfried Giedion. **La mecanización toma el mando**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pps. 350-352).

<sup>258</sup> **Estilo Imperio (1799-1815)**: El 10 de noviembre de 1799, Napoleón derroca al Directorio mediante un golpe de Estado; y empieza a correr una nueva historia. Este estilo fue producto de las victorias militares, el que se considera “masculino” (semi-austero, semi-decorado), se copia del arte Romano y Egipto. Presentaba columnas dóricas y corintias -con capiteles y bases de bronce- como patas -las patas traseras, se curvan hacia afuera-. Las ya conocidas hojas de acanto, se repiten junto con helechos, palmetas, águilas imperiales romanas, cisnes, temas decorativos ovales, etc. Se utilizaron coronas de laureles, como en los templos griegos, pero se devaluó los símbolos al utilizarlos en exceso. El laurel, será la marca de fábrica del



de las columnas, una roseta igualmente de bronce cincelado y dorado. Al abrirse la mesa por medio de una puerta convexa, deja al descubrimiento dos estantes. Tapa de mármol negro). Contra la pared se observa una cómoda, que está formada por cuatro cajones, cada uno con dos manijas y un motivo central de bronce finamente cincelado para la llave. Uno de los cajones se disimula en el friso, que ostenta un magnífico motivo del mismo metal en forma de roseta y palmetas. A ambos lados de la cómoda, dos columnas con base y capiteles de bronce, sirven de soporte. Tapa de mármol negro. Sobre el mármol se encuentran dos candelabros de bronce dorado y tienen la forma de Victorias aladas, las cuales alzan los candelabros de cuatro brazos, que ostentan en el centro una antorcha encendida del mismo metal.

Otro ángulo del “*Lit bateau*” (cama en forma de barco), época Primer Imperio (Napoleón I). Francia, principios del siglo XIX. Mobiliario ejecutado en madera de roble enchapada en tejo y caoba con aplicaciones. Ambos respaldos son de la misma altura y están formados por dos columnas cuyas bases y capiteles de bronce están finamente cincelados. Sobre éstos hay dos rosetas de bronce. La parte curva se orna con un magnífico motivo formado por una cabeza de carnero y un ramo de rosas y amapolas (flores del sueño). La parte delantera tiene como adorno un motivo compuesto por una roseta con encuadramiento octogonal, del cual salen a ambos lados guirnalda de amapolas con capullos y hojas. Todos estos elementos están delicadamente cincelados en bronce. Estampillado por François H. Jacob-Desmalter (1770-1841) <sup>259</sup>. Donación J. L. Ocampo, 1938.

Robert, Hubert (1733-1808). Vista arqueológica. Dibujo acuarelado sobre papel. Firmado y fechado 1773. Francia. Siglo XVIII <sup>260</sup>.

---

estilo Imperio (con su elemento más destacado, la “N” inicial orlada en una guirnalda de laurel -posiblemente lo más destacadamente prudente, en su utilización-).

<sup>259</sup> **Jacob-Desmalter:** Amante de su oficio, muy dotado, estaba destinado a alcanzar una nombradía comparable a la de Boule en el siglo XVII y a la de Riesener (1734-1806) en el XVIII. Jacob-Desmalter ha sido, efectivamente, el más ilustre intérprete del estilo Imperio en el mueble. La suerte le ayudó desde los comienzos. De vuelta de Italia, el general Bonaparte encargó a los hermanos Jacob la ejecución de su dormitorio. Era una habitación singular, en la cual el techo semejava una tienda de campaña y los asientos remedaban la forma de tambores. Más tarde, el Primer Cónsul requirió los servicios de Jacob para proceder al amueblamiento de antiguas residencias reales que habían sido devastadas durante la Revolución. Tras de haberse distinguido por la pureza clásica de su estilo, la familia de Jacob-Desmalter empezó a destacarse por creaciones audaces, suntuosas, ornamentadas de esculturas y de bronce. Incorporaron al mueble incrustaciones de madera de color y bajos relieves de porcelana, especialmente “biscuits” de Wedgwood.

El mayor de los hermanos falleció prematuramente el 23 de octubre de 1803 y François-Honoré formó una nueva sociedad bajo el nombre de “Jacob-Desmalter et Cie.” Cuando fue nombrado ebanista del Emperador, su fábrica había progresado prodigiosamente. Se le deben muchas piezas famosas, entre ellas el trono imperial de Fontainebleau y el alhajero de la emperatriz María Luisa. Jacob-Desmalter proveía de muebles a las cortes de Westfalia y de Holanda, al rey Carlos IV de España y al zar Alejandro de Rusia. A la caída del Imperio, la casa hubo de desaparecer, pero bajo Luis XVIII recobró su posición extraordinaria. Amuebló entonces el Palacio del Eliseo para el Duque de Berry, y el Emperador del Brasil le encargó trabajos importantes. Jacob-Desmalter falleció, ya retirado, el 15 de agosto de 1841.

<sup>260</sup> **Robert, Hubert (1733-1808). Vista arqueológica. Dibujo acuarelado sobre papel. Firmado y fechado 1773. Francia. Siglo XVIII:** En este dibujo acuarelado, un conjunto de ruinas clásicas ocupa el centro de la composición. Son los restos de un templo con columnas de orden toscano sobre las cuales vemos fragmentos de un entablamento y un ángulo del frontón; en el sector derecho una solitaria columna aún se mantiene erguida, adelante, sobre una base, se alza una escultura de Minerva.

El recuerdo de un pasado de esplendor contrasta con la precariedad de construcciones posteriores como la que aparece sobre la izquierda o los restos de la cerca que cierra la parte baja del templo insinuando su utilización como vivienda precaria. En la escena aparecen varios personajes indiferentes a las ruinas romanas.

Hubert Robert se enorgullecía de su conocimiento de la historia y la literatura clásicas. En 1754 viajó a Roma donde vivió durante once años y, aunque no era pensionado, fue autorizado a asistir como estudiante a la Academia Francesa, allí conoció al joven Fragonard y al Abad de Saint-Non quien en 1760 lo llevó a Nápoles donde pudo visitar las excavaciones de Pompeya.

Permaneció en Roma hasta 1765 y regresó en 1766 a París donde inició una carrera exitosa.

## 10.5 – PROCESAMIENTO CUALITATIVO (Parte 5): El mobiliario del Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) en Argentina:

La burguesía en Argentina, adoptó una decoración de interiores, cuyo diseño artesanal en el mobiliario de ebanistería estaba influenciado por Francia de la época de Luis XIV, XV y XVI (mobiliario de la monarquía absolutista de la Sociedad Estamental de transición de la Sociedad Feudal a la Sociedad Capitalista). Lo que confirma que el retorno al «Orden Monárquico-absolutista» (solo en la estética y no en lo político-económico) en el diseño de muebles fue la clave de su cultura material doméstica.

El mueble brindó, además de su clara utilidad práctica (valor-de-uso), una función mas allá de la función misma; actuando como signo estético-económico (valor-de-cambio-signo), definiendo el gusto (burgués) de la época (que se remonta a 1860) por el consumo de ciertos productos costosos (y difíciles de adquirir por la geografía y las distancias) que se transformaron en signos de status social y del poderío económico (capitalista) del Señor Burgués. En términos marxistas, este “nuevo amo” del mundo, buscó diferenciarse del proletariado, como históricamente los reyes lo hicieron de los plebeyos (y encontró en el mobiliario un modo de hacerlo).

Durante el siglo XIX nacional, el cosmopolitanismo capitalista-coleccionista del burgués ilustrado, buscó los más diversos estilos de muebles de todos los tiempos (gótico, renacimiento, estilos cortesanos como los Luises y burgueses al estilo imperio) que hemos definido como un “*espíritu Belle Époque Argentino 1860-1936*” para usar una definición de Sigfried Giedion en ***La mecanización toma el mando*** (1978). El mobiliario se convirtió en la fiel expresión de un “espíritu nuevo” (de un *esprit illuminista*) que el burgués-ilustrado (inspirado en el Gran siglo de las Luces de la Razón) utilizó para expresar su cultura material privada (en una forma de sincretismo coleccionista doméstico de los mas diversos órdenes: gótico-monacal, monárquico-absolutista, económico-liberal); brindando una identidad nacional criolla-francesa (que la clase media buscó copiar).

---

Sus pinturas y dibujos muestran a un poético intérprete de los paisajes de Italia y de la Île de France. En 1780 fue nombrado Diseñador de los Jardines Reales y fue el responsable de la gruta y las cascadas del Baño de Apolo construidas para albergar el grupo escultórico de François Girardon Apolo atendido por las Ninfas.

Durante la Revolución fue encarcelado y condenado a la guillotina, pero salvó su vida providencialmente. En la época napoleónica fue uno de los cinco miembros del comité del nuevo Museo Nacional del Palacio del Louvre. Murió el 15 de abril de 1808.

En esta conclusión ilustrada nos basaremos en la observación de los paradigmas del mobiliario presentes - principalmente en la Residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) y Josefina Alvear (1859-1935)-. Donde las imágenes del mobiliario presente en dicha residencia burguesa, nos mostrarán distintos casos paradigmáticos de muebles cuya manufactura retrocede a la Edad Media (como el arcón), pasando por el estilo neoRenacimiento (como el Tudor) y los estilos cortesanos-monárquicos (como los Luises XV y XVI) y terminando en los estilos burgueses no-modernos (como el estilo imperio). Hasta terminar en tiempos tan remotos y lejanos (como China de La época Kang-Hi). Pero, donde el *estilo cortesano-monárquico* (desde el estilo Luis XIII al estilo Luis XVI, pasando por el estilo regencia y el rococó) es el que más abunda.

Arcón español cerrado de tapa curva <sup>261</sup>. Anónimo. Inventario N° 1661. Madera recubierta con terciopelo rojo, herrajes góticos (de hierro con conchas jacobea, insignia de los peregrinos que acudían de toda Europa, en romería, a Santiago de Compostela). Alto: 72 cm, ancho: 110 cm, profundidad: 58 cm. España. siglo XV-XVI. Ex colección Errázuriz - Alvear.

Colocado en la habitación a los pies de la cama o contra la pared de la habitación destinada a dormir. El arcón (el mueble más común en la Edad Media) <sup>262</sup>, fue bien descrito por Siegfried Giedion en ***La mecanización toma el mando*** (1978). Para Rosario Bernatene en ***Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar*** el arcón es también llamado cofre o *cassone* <sup>263</sup>. Del arcón evoluciona la *credencia* <sup>264</sup>.

<sup>261</sup> **El cofre:** Fue la pieza principal del moblaje de la Edad Media. Su fácil transporte le asignó singular trascendencia en la época de las Cruzadas, pues fue el elemento central bajo las tiendas de los caballeros, como lo fuera en los aposentos de sus castillos. Su uso era múltiple: servía tanto de caja fuerte como de armario y, apoyado contra los lechos monumentales, hacía las veces de escalón y, en ciertas ocasiones, de segunda cama. Se lo empleaba también como asiento. Era el regalo más importante que se podía ofrecer a los recién casados y tal carácter agregó a su utilidad un significado simbólico. La consecuencia se reflejó en el lujo que se aplicó a su decoración, tan extraordinario que en el siglo XIV se dictaron leyes suntuarias reglamentándolo. En el siglo XIII se cubrió de pinturas; en el siguiente era de madera esculpida. La Italia del renacimiento produjo algunos que son verdaderas obras de arte. Más o menos en ese tiempo, la tapa del cofre se curva y entonces se denomina "arca" y "arcón". En los primeros años del siglo XVIII, este mueble conserva su importancia, hasta que Luis XIV lo suprime considerándolo demasiado macizo y pesado. Se ha transformado en baúl.

<sup>262</sup> "Constituía el equipo básico y era, casi, el elemento principal del interior medieval. Era el contenedor de todas las pertenencias transportables, y ninguna otra pieza medieval ha llegado hasta nosotros en tan gran número. Estas cómodas o arcas podían ser utilizadas al mismo tiempo como baúles, y en ellas se guardaban en poco rato los géneros hogareños, con lo que siempre había estado dispuesto para partir.

(...)

La época de mediados del siglo XII (...) Los troncos de árbol vaciados eran utilizados a menudo para guardar cereales, frutos y otras provisiones. Los troncos vaciados al fuego fueron empleados como armarios por los colonos norteamericanos del XVII e incluso más tarde, y con toda seguridad podemos reconocerlos como descendientes del antiguo tipo.

Largos troncos huecos sirven todavía como abrevaderos en los valles alpinos de Europa.

El arcón constituía la unidad básica del interior medieval. Como recipiente, era utilizado en el más amplio de los sentidos: reliquias, armas, documentos, vestidos, prendas de lino, especias, ajuar de la casa y todo cuanto fuese considerado digno de ser conservado.

Las arcas que los papas del siglo XII ordenaron colocar en los templos pueden ser tomadas como representantes del tipo normal. (...)

Las arcas evolucionaron en diversas formas y tamaños, y destinadas a muy diferentes propósitos. Eran tratadas según gran variedad de sistemas: cubiertas de cuero, aseguradas con tiras de hierro o adornadas con volutas en hierro forjado, pintadas, talladas y grabadas, o embellecidas con relieves de yeso policromos.

(...) Normalmente, las arcas eran sencillos contenedores estandarizados sin pretensiones de individualidad, y estas piezas fácilmente transportables eran adquiridas al presentarse la necesidad.

(...)

Ninguna pieza del Renacimiento italiano ha llegado a nosotros con tanta variedad y en tan gran número como el arca o **cassone**. (...) Otro factor aceleró el fin de esta tradición: la creciente estabilidad de la vida. Para decorar el interior, surgieron unos modelos de tipo cada vez más estables, y éstos se mantuvieron fijos en el hogar, sin tener que viajar ya de un lado para otro." Siegfried Giedion. ***La mecanización toma el mando***. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pps. 286-289).

<sup>263</sup> "**Arcón, cofre o cassone:** para guardar y trasladar (tapa curva) o para guardar y sentarse (tapa plana)" Bernatene, Rosario. "Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar. Orden, higiene y equipamiento doméstico como producciones culturales en la Argentina del S. XX.", en ***Objetos de Uso Cotidiano en el ámbito doméstico de la Argentina. 1940-1990. Diseño, Semiología, Tecnología e Historia***. Secretaría de Ciencia y Técnica, UNLP. La Plata. 2000. (pp. 15).

Arcón japonés abierto de tapa curva. Madera y laca Nambán. Japón. siglo XVI-XVII. Alto 0,78 m largo 1,59 m profundidad 0,605 m <sup>265</sup>.

*Secrétaire* Luis XVI cerrado <sup>266</sup>. Anónimo. Inventario N° 1564. La *marquetería* <sup>267</sup> es de la variedad de madera "*bois de roi*" con tapa de mármol rojo. El batiente representa una dama en un jardín, en el cajón alto hay personajes y paisajes y en las dos puertas inferiores figuras a caballo. En el interior, hay seis cajoncitos decorados con "marqueterie" de cubos. A los lados, cubos y medallones con vasos, bronce cincelados y dorados. Alto: 145 cm, ancho: 93 cm, profundidad: 39 cm. Ex colección Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935).

Los *secrétaires* son definidos como una mesa más cajones ocultos <sup>268</sup> por Bernatene. Este mueble posee ciertas relaciones de analogía con el *chiffonnier* <sup>269</sup> (por la multiplicidad de cajones).

*Secrétaire* abierto, con batiente central. Ellaume, Jean Charles (1740-1809). Mueble francés de fines del siglo XVIII con gavetas y estantes. Realizado en roble enchapado con trabajo de marquetería, herrajes de bronce cincelado y dorado y tapa de mármol. En la parte central tiene una tapa abatible que oculta seis cajones, dicha tapa abierta se usa como apoyo para escribir. La marquetería que cubre el interior y el exterior combina sectores con diseño geométrico y otros con elementos naturales. El monograma JME: Jurande des Menuisiers Ébénistes sello del gremio de ebanistas franceses y el estampillado del autor en el roble debajo del mármol certifican la calidad del mueble.

<sup>264</sup> **Credencia:** Arca alta sobre patas en forma de columnas sobre un entrepaño inferior.

<sup>265</sup> **Arcón. Madera y laca Nambán. Japón. siglo XVI-XVII. Alto 0,78 m largo 1,59 m profundidad 0,605 m:** Este arcón es de caja rectangular con tapa abovedada y presenta una decoración exterior en la que los motivos geométricos de nácar incrustado se combinan con imágenes de animales y vegetales hoy poco visibles. El interior muestra dos **feng-huang** (aves fénix o aves del paraíso), entre ramitas de vid y hojas del árbol ginko bilova. El guardacanto es de bronce cincelado; tiene dos cerraduras y dos manijas de bronce.

La decoración combina laca dorada sobre laca negra. El frente del arcón está dividido en tres paneles, en el central hay un pavo real y en los laterales dos leones míticos shishi entre el follaje.

Los arcones se usaban en Europa y Asia para guardar y transportar ropa, documentos, vajilla, libros, objetos de valor, etc.

La laca es un barniz impermeable preparado con la savia de un árbol de China que luego fue introducido en Japón. Se aplica en numerosas capas que al secarse adquiere gran dureza y permite su tallado.

La denominación Namban se refiere a los productos destinados a la exportación: pinturas, cerámicas, textiles, lacas y muebles, realizados en Japón para Europa, en especial Portugal, en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII.

<sup>266</sup> **Secrétaire:** Es un mueble que sirve simultáneamente de escritorio, de cómoda y de caja para guardar papeles y objetos pequeños diversos. Consiste, generalmente, en una especie de armario dividido en tres partes: la superior, formada por un largo cajón y recubierta por una plancha de mármol; la intermedia, formada por un batiente que, una vez bajado, sirve de mesa de escribir y que encierra en su interior pequeños cajones, con alguno secreto; la inferior, ocupada por grandes cajones dispuestos como los del "chiffonnier" o por puertas.

Los primeros "secrétaires", mucho menos complejos que el descrito, se fabricaron en el siglo XVII. En el XVIII, los ebanistas más célebres le dieron el carácter de un verdadero mueble de lujo, aunando a su utilidad el fasto de las decoraciones con materiales preciosos.

<sup>267</sup> **Marquetería:** Incrustaciones de maderas finas de diversos colores, formando dibujos sobre un fondo también de madera. ("Taracea" en español; "intarsia", "tarsia" y "certosina" en italiano).

<sup>268</sup> **"Secrétaire: producto de: mesa más cajones ocultos"** Bernatene, Rosario. "Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar. Orden, higiene y equipamiento doméstico como producciones culturales en la Argentina del S. XX.", en **Objetos de Uso Cotidiano en el ámbito doméstico de la Argentina. 1940-1990. Diseño, Semiología, Tecnología e Historia**. Secretaría de Ciencia y Técnica, UNLP. La Plata. 2000. (pp. 15).

<sup>269</sup> **Chiffonnier (Voz francesa):** Mueble alto y estrecho con muchos cajones, característico de fin del siglo XVIII y todo el XIX.

Cómoda de estilo Luis XV “*mueble d’appui*”. Langlois, Pierre. Inventario Nº 1567. Paneles chinos de laca sobre madera. Bronce cincelado y dorado. Alto: 88,5 cm, ancho: 130 cm, profundidad: 60 cm. Tapa de mármol verde 'Campan'. Francia - Inglaterra. Mediados siglo XVIII. Ex Colección Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) <sup>270</sup>.

Esta cómoda estilo Luis XV, del siglo XVIII, está totalmente recubierta por paneles de laca china, con frente de dos puertas curvas recuadradas por una moldura de bronce y laterales también curvos y perfilados con gruesas cantoneras de bronce cincelado y dorado. La obra es de Pierre Langlois, famoso ebanista francés emigrado a Inglaterra. Sobre la tapa, de mármol verde vetado “campan” se exhiben dos vasos “rouleau” de porcelana china de la época Kang-Hi (1662-1723), con fondo rojo coral decorado con elementos vegetales, rosetas y dragones.

La “cómoda” <sup>271</sup>, su evolución histórica corresponde al “arca de cajones”, también conocido como mueble alemán para documentos o “*almaiar*” <sup>272</sup>, fue narrado por Siegfried Giedion en ***La mecanización toma el mando*** (1978). Para Rosario Bernatene la cómoda es un “armario (almaiar de Giedion) con patas y cajones” <sup>273</sup>, coincidentemente como lo describe Giedion.

<sup>270</sup> **Cómoda. Laca negra y oro, bronce y mármol verde Campan. Langlois, Pierre (1738-1781). Inglaterra. siglo XVIII:** Este mueble de apoyo o cómoda con puertas, fue realizado en Inglaterra.

En Europa, la pasión por las lacas orientales adquirió tanta fuerza que se llegó al extremo de desarmar objetos (biombos, cajas, armarios) para realizar con sus partes otros muebles decorados dentro del gusto local. En esta cómoda el ebanista francés utilizó los paneles laqueados de una pieza oriental y es evidente que las escenas son fragmentos extraídos de un contexto mayor e incluso alguno de los personajes ha quedado sin cabeza como consecuencia del recorte.

Los trabajos del ebanista Pierre Langlois se diferencian en las terminaciones, tan cuidados en los interiores como en el exterior, además la calidad de los bronce permite suponer que estos fueran realizados por su yerno el orfebre Dominique Jean.

Su llegada a Londres hacia 1759, impulsó la moda de las incrustaciones y el bronce dorado al mercurio como enriquecimiento de los muebles.

Pierre Langlois llegó a ser el más renombrado ebanista de su tiempo ya que llevó la calidad y el estilo de París al mueble inglés. Su negocio tuvo gran éxito, fue elegido por la familia real y por muchos nobles para crear sus mejores muebles.

En el Museo de Artes Decorativas de San Francisco E.E. U.U. existe otro mueble similar a esta cómoda con el que muy posiblemente hayan formado un par.

<sup>271</sup> “En el siglo XV hace su aparición un elemento que está indisolublemente ligado a la evolución posterior del mobiliario y que, en gran parte, asume la misión del cofre como recipiente; este elemento es el cajón. Henri Haverd ha tratado laboriosamente de averiguar sus orígenes.

Sin embargo, nuestro conocimiento permanece fragmentario, si bien no puede haber gran error si se adjudica el origen del cajón a Flandes o a Borgoña, centros ambos que marcaron la pauta en la creciente preocupación del siglo XV por el confort.

(...)

El cajón aparece, por tanto, como una especie de pequeña arca portátil, apropiada para archivar documentos eclesiásticos. (...) La evolución en su conjunto sugeriría que el cajón apareció por primera vez en el mobiliario estándar del Medioevo: el arca. Poseemos arcas del XVI cuya parte frontal se baja para revelar dos hileras de cajones. Colocado sobre patas, este mueble será el “arca de cajones” o cómoda.

(...)

La cómoda es un descendiente directo del arca, y sin embargo llegó tardíamente al hogar. (...) En Italia no hizo su aparición hasta finales del siglo XVI y en Inglaterra se la menciona por vez primera casi en la misma época. (...) Esta elegantísima forma sobre patas, con dos cajones profundos y ampulosos, era valorada como pieza decorativa. También Inglaterra se hizo con el diseño francés en la segunda mitad del siglo XVIII. Chippendale y su escuela denominan “cómoda” a casi toda pieza decorativa provista de cajones.

(...) La superficie de mármol aportada por el rococó soportaba ahora la palangana y los jarros de aseo.” Siegfried Giedion. ***La mecanización toma el mando***. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pps. 289-291, 321-322).

<sup>272</sup> “En el armario alemán de documentos, (...) La inscripción lo designa como **Almaiar**, que al principio parece una palabra extraña. Sin embargo, **almaiar** o **almarium** es una variante del **acmarium** clásico, idéntico al moderno **armoire** francés, todos los cuales tienen el mismo significado. (...)

Antiguas fuentes escritas –la primera en 1471- hablan de cajones utilizados en conjunción con el **armoire**, con la mesa escritorio, y en un cofre de madera “con varios cajones”.(...)

La cómoda: mueble alemán para documentos, o “Almaiar”, Breslau. 1455. En el siglo XV hace su aparición un elemento que estará indisolublemente vinculado a un mobiliario posterior: la cómoda.” Siegfried Giedion. ***La mecanización toma el mando***. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 290).

<sup>273</sup> **“Cómoda: producto de: armario con patas y cajones (sólo luego del S. XV)”** Bernatene, Rosario. “Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar. Orden, higiene y equipamiento doméstico como producciones culturales en la Argentina del S. XX.”, en ***Objetos de Uso Cotidiano en el ámbito***

Esta cómoda estilo Luis XV, del siglo XVIII, está totalmente recubierta por paneles de laca china, con frente de dos puertas curvas recuadradas por una moldura de bronce y laterales también curvos y perfilados con gruesas cantoneras de bronce cincelado y dorado. La obra es de Pierre Langlois, famoso ebanista francés emigrado a Inglaterra. Sobre la tapa, de mármol verde vetado “campan” se exhiben dos vasos “rouleau” de porcelana china de la época Kang-Hi (1662-1723), con fondo rojo coral decorado con elementos vegetales, rosetas y dragones.

Vitrina de estilo Luis XVI + una *consola*<sup>274</sup>, donde se exhibe una importante selección de porcelanas europeas del siglo XVIII (platos, bols, tazas de caldo o “*écuelle à bouillon*”, jarras, cremera, aguamanil y azucarero “*Pâte tendre*” de Sèvres del siglo XVIII). Cristales de Bohemia del S. XIX, conjunto de piezas monocromas de color rubí con desbastes contrastantes.

Puede apreciarse un armario-vitrina estilo Luis XVI, una “*bergère*”<sup>275</sup> de orejas época Luis XV (la madera esculpida lleva decoración floral, tiene almohadón y está cubierta de seda marrón y plata), un sillón de la época Luis XV (de haya encerada natural y moldurada, de factura provinciana, con almohadón “*rouleau*” y “*accotoir*” de damasco color oro viejo), y un par de sillones de la época Luis XVI (de roble natural esculpido, con respaldo cuadrado llamado “*à la Reine*”, la decoración de los mismos se compone de “entrelacs” y hojas de acanto, patas ahusadas talladas en espiral y recubiertos de terciopelo rojo antiguo). Residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935).

*Canapé*. Francia, época Luis XVI<sup>276</sup>. Respaldo ovalado. Decoración compuesta por “*entrelacs*”, filas de piastras y hojas de acanto. Descansa sobre seis patas ahusadas (fuste cónico) y acanaladas. Está cubierto con damasco verde. Atribuido a Georges Jacob (ebanista del siglo XVIII)<sup>277</sup>.

---

**doméstico de la Argentina. 1940-1990. Diseño, Semiología, Tecnología e Historia.** Secretaría de Ciencia y Técnica, UNLP. La Plata. 2000. (pp. 15).

<sup>274</sup> **Consola:** Mueble consistente en una mesa propia para estar adosada a la pared.

<sup>275</sup> **Bergère:** Sillón amplio con respaldo, algunas veces con “orejas” como el de la foto de arriba, llevan en el asiento almohadón suelto de plumas. Su denominación responde a la moda imperante entonces entre cortesanos y príncipes de huir del complicado protocolo palaciego para dedicarse a una vida más simple y agradable. Hubo trajes y peinados de la “*bergère*” y fueron célebres los establos y chozas que como “*folies*” María Antonieta hizo construir en los jardines de Trianón.

<sup>276</sup> **Estilo Luis XVI (1774 hasta 1793):** Fue un estilo aristocrático y rescatado. Asimismo el Luis XVI, fue morfológicamente liviano, recto y femenino. Perteneciente al reinado de Luis XVI y María Antonieta. Las formas austeras y simétricas, con predominio de la línea recta; equilibrio y proporción (poseían ensambles complicados, que se ocultaban con el decorado). Las acanaladuras en las patas rectas, con las ya mencionadas hojas de acanto y de laurel, manejadas con gusto y sobriedad refinada (le daban al fuste cónico, con terminación en estípote, mucha gracia y elegancia). Este estilo, realizado en caoba y nogal preferentemente, con incrustaciones y marquetería. Los respaldos en forma variada (rectangular-oval), con brazos cortos; algunos respaldos de madera calada (en forma de celosías), exhibían dibujos originales, como en el caso de las sillas de María Antonieta (con su monograma). Las de respaldo de lira, llamadas “*voyeuse*”, calada a lo Fontainebleau, o la denominada “de balón” (con un globo aerostático, elevado por los hermanos Montgolfier en 1783). Todas eran livianas en comparación a las tapizadas. Ahora bien, sí en Francia, en el período epocal que va de 1559 hasta 1715 (denominado comúnmente barroco), le hacemos su correspondiente paralelismo con Inglaterra, veremos que la misma denominación Barroca se produce entre 1688 -más de un siglo más tarde- hasta 1779.

<sup>277</sup> **Georges Jacob:** fue el fundador de una familia ilustre de ebanistas franceses. Nació en Chery (Borgoña) en 1739. estudió el oficio en París, en el taller de Louis Delanois, y en 1765 obtuvo sus credenciales de maestro. Desde 1773 recibió encargos del Guardamueble Real. Pronto sobrepasó a todos sus rivales en habilidad técnica, especialmente por la graciosa fantasía que le permitió realizar obras llenas de noble elegancia. La Reina María Antonieta le distinguió desde la primera época lo mismo que el Conde de Artois, el Príncipe de Condé, el Duque de Chartres y los extranjeros

Un sofá "*corbeille*"<sup>278</sup>, cuatro sillones<sup>279</sup>, cuatro sillas<sup>280</sup> y dos "*bergères*"<sup>281</sup>; todos de estilo de transición del Luis XV (rococó)<sup>282</sup> al Luis XVI (neoclásico)<sup>283</sup>. Inventario N° 1697/1708. Madera tallada, moldurada y dorada. Tapizado en un "*gros*" de seda crema y bordados en "*chenille*" con gradaciones del rosa al rojo vivo, con bordados aplicados. Bordados: "pintura a la aguja" en hilo de lana. "punto acostado" en cordón de lino recubierto en seda. Francia. siglo XVIII. Estampillados: Martin N. Delaporte<sup>284</sup>. Proceden del castillo de Saint mandé y pertenecieron a la Corona de Francia. Ex colección Errázuriz - Alvear.

---

prestigiosos como el Príncipe Kinsky. Llevó a cabo trabajos de gran importancia para Versalles, Saint-Cloud, el Temple, Bagatelle, y otros palacios. Cuando las ideas políticas introducidas en la sociedad francesa pusieron de moda cuanto evocara el recuerdo de griegos y romanos. Georges Jacob, en colaboración con el pintor Louis David, realizó una serie de modelos de muebles inspirados en la antigüedad que son prueba de la fina ductilidad de su talento. La amistad de David impidió que fuera arrestado durante la Revolución. Por el contrario Georges Jacob continuó trabajando con empeño. Falleció en 1814 y la tradición de la casa fue prolongada por sus hijos.

<sup>278</sup> **Un (1) sofá "corbeille":** Es de madera esculpida, moldurada y dorada. El respaldo, de forma con movimiento desciende a cada lado y forma los "accotoirs". Descansa sobre siete patas ahusadas y acanaladas. Está cubierto de género de hilo con aplicaciones de "chenille" que representan diversos volátiles, plantas acuáticas y guirnalda de flores.

<sup>279</sup> **Cuatro (4) sillones:** Son de madera esculpida, moldurada y dorada. Tienen los "accotoirs" contorneados y las patas ahusadas y acanaladas. Los respaldos y asientos están recubiertos por la "chenille" citada aplicada sobre tela de hilo de tonalidad marfil, y presentan: patos, cisnes, garzas, grullas, pavos reales, gallos y ornamentos estilizados.

<sup>280</sup> **Cuatro (4) sillas:** Son de madera esculpida, moldurada y dorada. Los respaldos en forma de medallón ostentan en la parte superior un moño, motivo que se repite en la cintura. Las patas son ahusadas y acanaladas. El tapizado de los respaldos representa un motivo de aves sobre ornamento floral; los asientos, cestos florales. Tanto los respaldos como los asientos están rodeados por elementos de hojas estilizadas.

<sup>281</sup> **Dos (2) "bergères":** Son de madera esculpida, moldurada y dorada. De respaldo ovalado una y de redondeado otra, los "accotoirs" contorneados. En la de respaldo ovalado el motivo decorativo en "chenille" del respaldo representa un casuario con las alas abiertas; y en la de respaldo redondeado, el motivo de "chenille" que recubre el respaldo representa una garza bajo un baldaquín de inspiración china. En la de respaldo ovalado, el motivo del asiento es una cornamusa pastoril con flores; y en la de respaldo redondeado, en el asiento, dos aves enmarcan un vaso con flores.

<sup>282</sup> **Luis XV (1723-1774):** Fue un estilo refinado y elegante, propiamente fue "rococó" (la evolución de la "Rocaille" o "Rocalla"), con gran variedad de doble "C" o "S", fue la típica forma vegetal (de una rama de árbol). La ornamentación escondía las uniones. La pata cabriolé, estirada en forma de "S" estilizada es el elemento más característico de este estilo, representa el dinamismo y movimiento. Por eso decimos que el Luis XV, fue morfológicamente liviano, curvo y femenino. Aquí desaparecerá la chambrana, por necesidad estética, como característica principal (todo lo demás de este estilo es igual que el Luis XIV, pero asimismo, todo es más delicado y fino convirtiéndolo en uno de los logros más rotundos de este período). En los respaldos es frecuente la concavidad, para hacerlos más cómodos. Hubo una multiplicación de sofás, cuyas variedades son originarias de la "bergère", "duchesse" (reservadas únicamente a la nobleza) y "canapé", todos con pequeñas patas cabriolé (la silueta de la pata cabriolé es de una letra S muy estirada, terminada en una garra sobre una bola o un tación).

<sup>283</sup> **Luis XVI (1774-1793):** Fue un estilo aristocrático y rescatado. Asimismo el Luis XVI, fue morfológicamente liviano, recto y femenino. Perteneciente al reinado de Luis XVI y María Antonieta. Las formas austeras y simétricas, con predominio de la línea recta, equilibrio y proporción (poseían ensamblados complicados, que se ocultaban con el decorado). Las acanaladuras en las patas rectas, con las hojas de acanto y de laurel, manejadas con gusto y sobriedad refinada (le daban al fuste cónico, con terminación en estípote, mucha gracia y elegancia). En este estilo, se construía en caoba y nogal preferentemente, con incrustaciones y marquetería. Los respaldos en forma variada (rectangular-oval), con brazos cortos y algunos respaldos de madera calada (en forma de celosías), exhibían dibujos originales (como en el caso de las sillas de María Antonieta, con su monograma). Las de respaldo de lira, llamadas "voyeuse", calada a lo "Fontainebleau", o la denominada "de ballon" (con un globo aerostático, elevado por los hermanos Montgolfier en 1783). Todas eran livianas en comparación a las tapizadas.

<sup>284</sup> **Martin Nicolas Delaporte:** Perteneció a una célebre familia de artistas del mueble. Los primeros Delaporte de este linaje fueron contratistas de los palacios reales. Trabajaban para Luis XIV en Versalles y en Compiègne. Uno de ellos, François, citado en las Cuentas de la corona para 1690, residía en la calle de Beaugard el año 1730. Hacia esa época, Martín poseía también un taller de ebanista. Dos de sus sobrinos siguieron la misma profesión: Antoine-Nicolás, tras de haber ganado su "maltrise" el 7 de julio de 1762, se estableció en la calle Cléry, donde continuaba trabajando en 1785. Tuvo oportunidad de suministrar algunas obras para los "Menus-Plaisirs". Martín-Nicolás, su hermano, se recibió de maestro el 27 de abril de 1775. En 1781 realizó trabajos para las propiedades del Conde de Artois en París y en Saint-Mandé. A comienzos del siglo XIX, otro artista de nombre Delaporte trabajaba en muebles y edificios en la calle Neuve-Egalité, antes llamada de Bourbon-Villeneuve. Pertenecieron finalmente a la misma familia el dorador Nicolás-Pierre Delaporte y el escultor Nicolás-Martin.

Las sillas *bergères* datan del año 1725<sup>285</sup>, y las cuatro sillas de respaldo semialto son Luis XVI<sup>286</sup>, el sofá “*corbeille*” es el compañero de las sillas<sup>287</sup>, *marquise* del mismo juego<sup>288</sup>, son analizados por Siegfried Giedion en *La mecanización toma el mando* (1978).

Se observa a la izquierda un juego compuesto de un “*fascitol*” (o gran sofá)<sup>289</sup> de diez pies de madera tallada del S. XVII acompañado por cuatro sillones estilo Luis XV (que no logran verse en la foto).

Silla “*voyeuse*” Luis XVI monturas de bronce cincelado y dorado. Pie en forma de estípite. En el respaldo una lira estilizada que simboliza la Armonía y las flechas de Cupido - dios romano del amor - aluden a la conjunción perfecta entre dos personas. A diferencia de los pesados muebles de asiento de la época barroca, estas sillas pequeñas y livianas podían cambiarse de lugar fácilmente en los salones y adecuar su distribución a las actividades de los usuarios. Georges Jacob (1739-1814) fue el más importante especialista francés en diseño y realización de sillas, sillones y banquetas de las últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX.

<sup>285</sup> “El rococó atacó sus formas de asiento del modo más radical, conservando poco más que los esqueletos de los tipos del XVII. Concienzudamente compuestas, interviene en ellas la curva y, a menudo, los tipos originales son apenas identificables después de su transformación. Al adquirir fluidez sus líneas, la silla puede adaptarse a lo orgánico, al cuerpo. Los brazos y el respaldo capitoné del XVII se relajan y se funden en una curva continua, una concha moldeada al cuerpo. Esto sucede alrededor de 1725. La nueva forma de silla, cuyos nombres y variedades aparecen en numerosos manuales sobre el tema, era llamada *bergère*. Uno de los tipos de *bergère* debe su nombre y su forma a la góndola: la *bergère en gondole*. Este tipo ondulante, con su parte posterior semialta corresponde la necesidad del siglo. En él, como señala el ebanista Roubo, el ocupante puede “descansar el hombro contra el respaldo del asiento mientras su cabeza queda completamente libre, con el fin de evitar el desarreglar los cabellos tanto de las damas como de los caballeros”. (...)” Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 326).

<sup>286</sup> “Es sorprendente la frecuencia con que las sillas Luis XVI de respaldo semialto reaparecerán en las revistas de modas del Imperio. En forma de *bergère en gondole* un tapicero francés del 1830 lanzó los primeros *fauteuils* con muelles espirales, produciendo su contorno mediante un fleje curvado de hierro. El perfil se vuelve borroso, la madera desaparece, pero el tipo *bergère* subsiste. Durante parte del decenio de 1860, pareció como si el tapicero estuviese encontrando un nuevo puntal en ese tipo constituyente, pero pronto resultó evidente que, entre sus manos, los muebles se disfrazaban de almohadones.

Las ligeras sillas almohadilladas, con brazos o sin ellos, cumplieron la transformación. Como en la “*Rocaille*”, lo que aquí ocurre en el formato del mueble es una aproximación a la forma orgánica. En forma abstracta, la curva en doble S de los respaldos sigue el contorno de los hombros y el tronco humano.

(...)

La “*Rocaille*” refleja la voluntad del período para dar flexibilidad a las cosas. Impulsado por la demanda de expresión indisolublemente fusionada con la función, produjo mucho más que un *style pittoresque* o un *goût nouveau*, como llamaban entonces los franceses a la nueva tendencia.” Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pps. 326-327, 329-330).

<sup>287</sup> “El sofá es la continuación de aquel banco tapizado con respaldo y brazos. En el progreso de sus formas va paralelo con la silla, de la cual se le considera cada vez más como compañero. Es, esencialmente, una pieza de salón.” Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 329).

<sup>288</sup> “A esta línea de góndola pertenece la *marquise* de dos asientos, que el rococó desarrolló a partir del banco. La marquesa, obra de Delanois, a finales de la década de 1760, se presenta plenamente evolucionada” Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 327).

<sup>289</sup> **Juego del “gran sofá” y cuatro sillones estilo Luis XV:** Son de madera de haya esculpidas y encerada. El respaldo del gran sofá está compuesto por cinco partes unidas entre sí y terminadas por dos “orejas” que forman los costados del mismo. Descansa sobre doce patas. Lo mismo que la de los sillones, su decoración está integrada por flores, conchas y elementos “rocailles”, típicos del estilo. Tapizados con lampas verdes con tachas doradas.

El sillón y el sofá son transformaciones sucesivas de la silla; se conocen desde muy antiguo aunque sólo han llegado hasta nosotros ejemplares del siglo XI en que su uso se hizo corriente.

Estos asientos han seguido en sus líneas la de la arquitectura y la moda imperante en cada época; así vemos como se reducen o se ensanchan según lo exijan los trajes y vestidos que influyen hasta en su denominación. A partir del siglo XVII los sillones y sofás que eran generalmente de madera o de madera recubierta de cuero clavado, comienzan a ser recubiertos con géneros y se tejen tapicerías especiales. En Francia bajo el reinado de Luis XIII se perfeccionan; aparecen los respaldos, los brazos y costados tapizados, los batidores, interiores con resortes, fajas, “*façons*” y almohadones en el asiento. Toman en esa época todos los elementos de su forma actual, pero hasta el siglo XIX imperó la armazón de madera vista; en esa época en Inglaterra, en tiempo de la Reina Victoria y respondiendo a las exigencias del “confort” aparecen los primeros grandes sillones y sofás denominados “confortables” tapizados de géneros o cuero (son los padres de todas las variantes contemporáneas).



Sillón época Directorio-Consulado 1795-1804 <sup>290</sup>. Estampillados por el ebanista Georges Jacob (1739-1814) <sup>291</sup>. Madera de caoba tallada y lustrada.

Cama en forma de góndola “*Lit bateau*” <sup>292</sup> (o forma de embarcación), de la época 1º Imperio francés <sup>293</sup>. Madera de roble enchapado en tejo y caoba con bronce cincelado y dorado. A la izquierda una mesa de noche (somno) de madera y bronce de iguales características que la cama, con un reloj (*veilleuse*) de bronce cincelado, patinado y dorado. Ambos respaldos de la cama son de la misma altura y están formados por dos columnas cuyas bases y capiteles de bronce están finamente cincelados en bronce. Sobre éstos hay dos rosetas de bronce. La parte curva se orna con un magnífico motivo formado por una cabeza de carnero y un ramo de rosas y amapolas (flores del sueño). La parte delantera tiene como adorno un motivo compuesto por una roseta con encuadramiento octogonal, del cual salen a ambos lados guirnalda de amapolas con capullos y hojas. Estampillado por François H. Jacob-Desmalter (1770-1841) <sup>294</sup>. Donación J. L. Ocampo, 1938. Residencia Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935).

<sup>290</sup> **Par de sillones. Estampillados por el ebanista Georges Jacob (1739-1814). Madera de caoba tallada y lustrada. Francia. Época Directorio-Consulado 1795-1804:** Par de silloncitos de líneas clásicas realizados en madera de caoba lustrada, sin bronce. El respaldo forma una sola línea curva con las patas posteriores, detalle característico de este período. Los apoyabrazos, también curvos, tienen forma de cuerno de la abundancia, las patas rectas y en forma de huso son similares a las del período Luis XVI.

Georges Jacob nació en Borgoña, Francia. De origen campesino, se instaló en París a los dieciséis años para comenzar su carrera como ebanista en el taller de Jean B. Lerouge. En 1765 alcanzó la maestría y logró buena reputación por los diseños de muebles de asiento tallados con motivos del repertorio clásico. Trabajó para Luis XVI en Francia, Jorge IV de Inglaterra, Gustavo III de Suecia y para varios Príncipes Alemanes. Con la Revolución de 1789 sufrió una grave crisis ya que sus clientes se exiliaron o fueron guillotinos. Su amistad con el pintor Jacques L. David le ayudó a evitar la cárcel y llegó a ser uno de los principales proveedores de mobiliario del Gobierno Revolucionario y luego del Emperador Napoleón.

<sup>291</sup> **Par de sillones. Estampillados por el ebanista Georges Jacob (1739-1814). Madera de caoba tallada y lustrada. Francia. Época Directorio-Consulado 1795-1804:** Par de silloncitos de líneas clásicas realizados en madera de caoba lustrada, sin bronce. El respaldo forma una sola línea curva con las patas posteriores, detalle característico de este período. Los apoyabrazos, también curvos, tienen forma de cuerno de la abundancia, las patas rectas y en forma de huso son similares a las del período Luis XVI.

Georges Jacob nació en Borgoña, Francia. De origen campesino, se instaló en París a los dieciséis años para comenzar su carrera como ebanista en el taller de Jean B. Lerouge. En 1765 alcanzó la maestría y logró buena reputación por los diseños de muebles de asiento tallados con motivos del repertorio clásico. Trabajó para Luis XVI en Francia, Jorge IV de Inglaterra, Gustavo III de Suecia y para varios Príncipes Alemanes. Con la Revolución de 1789 sufrió una grave crisis ya que sus clientes se exiliaron o fueron guillotinos. Su amistad con el pintor Jacques L. David le ayudó a evitar la cárcel y llegó a ser uno de los principales proveedores de mobiliario del Gobierno Revolucionario y luego del Emperador Napoleón.

<sup>292</sup> **Cama en forma de góndola. Madera de roble enchapado en tejo y caoba. Francia. Época Primer Imperio (1804-1815):** Cama en forma de barco en la que ambos respaldos tienen la misma altura; en los flancos aparecen dos columnas con bases y capiteles de bronce cincelado que son el motivo decorativo que unifica este conjunto de muebles de dormitorio que se completa con el **secretaire**, la cómoda, la mesa de noche y una mesita auxiliar. Todo el conjunto está realizado en roble con enchapado en madera de tejo y caoba.

El remate superior de la cama está decorado con bronce dorado con un motivo de ramas con rosas y amapolas que surgen de un recipiente con forma de cabeza de carnero. En el eje del larguero hay una roseta y guirnalda de amapolas con capullos y hojas. Este tipo de cama fue diseñado en los últimos años del siglo XVIII por J. M. Berthault, especialmente para el dormitorio de Mme. Recamier y fue muy requerido en los primeros años del siglo XIX.

<sup>293</sup> **Cama en forma de góndola. Madera de roble enchapado en tejo y caoba. Francia. Época Primer Imperio (1804-1815):** Cama en forma de barco - **lit en bateau** - en la que ambos respaldos tienen la misma altura; en los flancos aparecen dos columnas con bases y capiteles de bronce cincelado que son el motivo decorativo que unifica este conjunto de muebles de dormitorio que se completa con el **secretaire**, la cómoda, la mesa de noche y una mesita auxiliar. Todo el conjunto está realizado en roble con enchapado en madera de tejo y caoba.

El remate superior de la cama está decorado con bronce dorado con un motivo de ramas con rosas y amapolas que surgen de un recipiente con forma de cabeza de carnero. En el eje del larguero hay una roseta y guirnalda de amapolas con capullos y hojas. Este tipo de cama fue diseñado en los últimos años del siglo XVIII por J. M. Berthault, especialmente para el dormitorio de Mme. Recamier y fue muy requerido en los primeros años del siglo XIX.

<sup>294</sup> **Jacob-Desmalter:** Amante de su oficio, muy dotado, estaba destinado a alcanzar una nombradía comparable a la de Boulle en el siglo XVII y a la de Riesener (1734-1806) en el XVIII. Jacob-Desmalter ha sido, efectivamente, el más ilustre intérprete del estilo Imperio en el mueble. La suerte le ayudó desde los comienzos. De vuelta de Italia, el general Bonaparte encargó a los hermanos Jacob la ejecución de su dormitorio. Era una habitación singular, en la cual el techo semejaba una tienda de campaña y los asientos remedaban la forma de tambores. Más tarde, el Primer Cónsul requirió los servicios de Jacob para proceder al amueblamiento de antiguas residencias reales que habían sido devastadas durante la Revolución. Tras de haberse distinguido por la pureza clásica de su estilo, la familia de Jacob-Desmalter empezó a destacarse por creaciones audaces, suntuosas, ornamentadas de esculturas y de bronce. Incorporaron al mueble incrustaciones de madera de color y bajos relieves de porcelana, especialmente “biscuits” de Wedgwood.

Mesa de tocador y escritorio (*coiffeuse – bureau*)<sup>295</sup> de madera enchapada en caoba, espejo y bronce, fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX de David Roentgen (1743-1807). Bronces de François Rémond (1747-1812). Alemania. Circa 1783. Es un mueble de dimensiones reducidas y múltiples usos que posee los elementos de un escritorio y los combina con el espejo y los cajones de un tocador. La tapa y el cajón central se deslizan sobre un rodillo de asta con un mínimo rozamiento de las partes. Fue realizado en madera de caoba con aplicación de bronce. David Roentgen fue un destacado ebanista alemán, especialista en complejas innovaciones en cerraduras y cajones secretos que le valió ser nombrado Ebanista Mecánico del Rey Luis XVI y de la Reina María Antonieta. En muebles muy especiales como el que nos ocupa, en bocallaves, guardacantos, molduras, se aplicaban los bronceos realizados por el fundidor y dorador François Rémond. El traslado de la corte francesa al palacio de Versailles en la época del Rey Luis XIV y el reparto entre los nobles de los aposentos que eran mucho más reducidos que sus residencias privadas, trajo como consecuencia que los ebanistas crearan muebles de menor tamaño y que cumplieran más de una función como esta mesa.

Mesa escritorio Regencia. Inventario N° 1575. Madera, cuero y bronce. Alto: 81 cm, ancho: 196 cm, profundidad: 96 cm. Francia. Ex colección Errázuriz - Alvear. La mesa escritorio sufrió un fuerte impulso en el Renacimiento (que con su afán por la escritura secular, se interesó vivamente por la mesa de escribir)<sup>296</sup>, sostiene Siegfried Giedion en *La mecanización toma el mando* (1978).

Mesa de juego (damas y backgammon) de estilo Luis XVI. Riesener, Jean-Henri (1734-1806). Inventario N° 1587 bis. Alto: 74 cm, ancho: 115 cm, profundidad: 65 cm. Estampillado por J. H. Riesener (1734-1806)<sup>297</sup>. Ex colección Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935). Mesa de juego de caoba moldurada, tapa decorada en damero de marfil y madera teñida de negro, reverso de caoba lisa; al levantarla queda descubierto el sitio destinado al juego de “*tric-trac*”<sup>298</sup>.

---

El mayor de los hermanos falleció prematuramente el 23 de octubre de 1803 y François-Honoré formó una nueva sociedad bajo el nombre de “Jacob-Desmalter et Cie.” Cuando fue nombrado ebanista del Emperador, su fábrica había progresado prodigiosamente. Se le deben muchas piezas famosas, entre ellas el trono imperial de Fontainebleau y el alhajero de la emperatriz María Luisa. Jacob-Desmalter proveía de muebles a las cortes de Westfalia y de Holanda, al rey Carlos IV de España y al zar Alejandro de Rusia. A la caída del Imperio, la casa hubo de desaparecer, pero bajo Luis XVIII recobró su posición extraordinaria. Amuebló entonces el Palacio del Eliseo para el Duque de Berry, y el Emperador del Brasil le encargó trabajos importantes. Jacob-Desmalter falleció, ya retirado, el 15 de agosto de 1841.

<sup>295</sup> **Coiffeuse (Voz francesa):** Mesa para peinarse.

<sup>296</sup> “*El Renacimiento, con su afán por la escritura secular, se interesó vivamente por la mesa de escribir.*” Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 320).

<sup>297</sup> **Jean-Henri Riesener** (1734-1806): Fue un ebanista importante, nació en la ciudad de Gladbach cerca de Essen, Alemania. Trabajó desde joven en los talleres del célebre ebanista Oeben en París y a la muerte de éste se casó con la viuda del maestro en el año 1763 y desde entonces se hizo cargo del taller. Se recibió de maestro el año 1768. Comenzó trabajando según la moda Luis XV pero pronto haciéndose el intérprete del momento fue el ebanista más en boga durante el reinado de Luis XVI. Fue un verdadero creador, uniendo a un gusto excepcional, originalidad de líneas y perfección técnica. Fue el gran artista de ese período y durante mucho tiempo el ebanista del “*Mobilier de la Couronne*”, preferido por la Reina María Antonieta y los grandes de la época. Arruinado por la Revolución.

<sup>298</sup> **Mesa de juego. Caoba, marfil y madera teñida de negro. Taller de Jean-Henri Riesener (1734-1806):** Esta mesa de juego se adapta a varios usos, la tabla es reversible, una de sus caras está cubierta por un tapete de cuero verde y se utilizaba como escritorio, del otro lado tiene un damero realizado en marfil y madera teñida de negro. Debajo de esa tabla, en el interior, hay un tablero de tric-trac juego al que hoy llamamos back gammon.

Escritorio a cilindro Luis XVI. Saunier, Charles-Claude (1735-1807) <sup>299</sup>. Es de madera de “satiné” con aplicaciones. Está adornado de bronce cincelados y dorados según modelo de Delafosse, que representan hojas de acanto. Tiene seis cajones. Al abrirse, deja al descubierto cuatro cajoncitos, una bandeja y la tableta para escribir cubierta de cuero verde. Se trata de una “píese de maîtrise”, de aquellas que los ebanistas de prestigio realizaban para mostrar (dentro de las proporciones reducidas) la pureza de su arte. Lleva las iniciales C. A., coronadas de flores. Inventario N° 1576. Alto: 99 cm, ancho: 92 cm, profundidad: 96 cm. Estampillado: Charles-Claude Saunier. Francia. Ex colección Errázuriz - Alvear. El escritorio <sup>300</sup> fue estudiado por Siegfried Giedion en *La mecanización toma el mando* (1978).

Mesa extensible de madera de roble *taraceada* <sup>301</sup> de la época Isabel 1° (1558-1603), rodeada de seis sillones de madera de roble tallada y torneada Luis XIII (se observan las chambranas en “H” o travesaños torneados que unen las patas de balaustres) tapizados de damasco, con fondo de oro.

Mesa Luis XIII <sup>302</sup> inglesa de estilo Isabelino (evolución posterior del estilo Tudor). Esta mesa es extensible de roble *taraceada* de la época de Isabel 1° con friso de diversas maderas incrustadas, sostenida por cuatro grandes pies esculpidos y coronados por capiteles jónicos y unidos entre sí por travesaños. Se aprecia aquí el conocido *bulbo Tudor* (o de melón) <sup>303</sup>, se fracciona un tercio arriba (dando un bulbo seccionado y alargado). Los travesaños de las patas, están colocados muy bajos, al igual que el estilo Jacobino (1603-1649). Inventario N° 1680. Alto: 77 cm, ancho: 381 cm, profundidad: 97 cm. Inglaterra. Ex colección Errázuriz - Alvear.

Los juegos de salón eran muy practicados en la corte de Francia, pero después de la Revolución Francesa fueron abandonados por ser considerados símbolos de la monarquía.

Este mueble fue realizado en Francia a fin del siglo XVIII, en estilo Neoclásico muy sobrio, con pocos bronce decorativos, el enchapado de caoba luce su veta en planos amplios, las patas se afinan hacia la base y terminan en una funda de bronce.

El diseño y la realización están atribuidos al taller de Jean-Henri Riesener, ebanista nacido en Alemania, quien trabajó desde muy joven para la corona francesa, la aristocracia y la alta burguesía europeas. Sus obras se distinguen por una ejecución perfecta.

<sup>299</sup> **Charles-Claude Saunier:** ebanista parisiense, nació en 1735 y murió en 1807. Hijo y nieto de artesanos, obtuvo su título de maestría en 1757, pero sólo lo hizo registrar en 1765, al suceder a su padre frente a la casa en la cual se había formado. El prestigio de la entidad crecería bajo su dirección avezada. Hombre de gusto y de inventiva, se señaló por la brillante calidad de sus obras, las más antiguas de las cuales se vinculan aún al estilo Luis XV, si bien el maestro abandonó presto ese género para inspirarse en el arte clásico. Entre las obras más destacadas de Saunier anotaremos un magnífico “secrétaire”, que se halla en la Wallace Collection de Londres y dos muebles pertenecientes al palacio de Fontainebleau. Saunier amaba los contrastes colocados y fue uno de los primeros ebanistas de París que emplearon las esencias indígenas sobre anchas superficies, procedimiento que hasta entonces desdeñaban los artistas del mueble de lujo.

<sup>300</sup> “Este receptáculo descansa en una consola –como los bufetes franceses del siglo- o en otro armarito con puertas. (...) La parte frontal abatible y que da acceso al interior, sirve también de superficie para escribir.” Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 320).

<sup>301</sup> **Taracea:** Embutidos de chapa de madera de nácar, sobre un fondo de madera. También conocido como marquetería.

<sup>302</sup> **Mesa:** La mesa fue empleada ya por los egipcios, los asirios y los fenicios. Las de tres patas se denominaban délficas, por su semejanza con los tripodes litúrgicos consagrados en la ciudad de Delfos al dios Apolo. El uso de estas últimas, de origen griego, se propagó rápidamente en todo el Mediterráneo. La fantasía de los artistas complicó su hechura en la Hélade y en Roma, agregando a los soportes figuras de divinidades y otros elementos. La rectangular de cuatro patas, de origen oriental, es la que volvemos a hallar en la Edad Media. Durante la primera parte de ese período, se utilizó como mesa una tabla larga y angosta, generalmente apoyada sobre tres caballetes. Se empleaba sólo en las comidas; luego se la quitaba, de ahí deriva la expresión: “levantar la mesa”. Del siglo XIV al XV se usó especialmente una tabla angosta fija sobre dos bases cuadrangulares que terminaban en un doble pie. Los estilos sucesivos, hasta nuestros días, ejercieron su influencia decorativa sobre las mesas, las cuales adecuaron sus características a las líneas arquitectónicas o de ornato que correspondían a las diversas épocas.

<sup>303</sup> **Bulbo:** Elemento torneado en forma abultada.

En esta mesa inglesa del estilo Isabelino <sup>304</sup>, claramente se aprecia el denominado “*bulbo Tudor*” <sup>305</sup>, propio de este estilo de muebles. Por ello se dice que el ambiente “Gran Hall” (donde se localiza esta mesa), corresponde al estilo neoTudor en arquitectura. Estudia la evolución de este tipo de mesas extensibles <sup>306</sup>, Siegfried Giedion en *La mecanización toma el mando* (1978).

Mesa escritorio y sillones Luis XVI. El escritorio Luis XVI de madera de palo de rosa con bronce cincelados y dorado, está revestido en cuero en la parte superior, con un sillón escritorio (giratorio) de madera de haya tallada y cuero de la época Luis XVI (para el dueño de casa: Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953)) y un par de sillones de madera de roble tallada y moldurada de estilo Luis XVI (para quien visitaba por asuntos de negocio y/o política al dueño de casa). En el fondo, sobre la estufa puede observarse un reloj de bronce dorado al mercurio con esfera esmaltada Luis XVI, con dos candelabros a sus lados (modelo de Claude Michel – Clodion) en bronce patinado y dorado Luis XVI (de origen francés, S. XVIII). A su costado derecha un sillón de madera de haya moldurada y esterilada de la época Luis XV.

Biombo de doce hojas. Laca Coromandel. Inventario N° 1640. Alto: 320 cm, ancho de cada hoja: 52 cm. Escenas de la vida cotidiana en la Ciudad Prohibida. Residencia Imperial de Beijing. China. Probablemente época Kang-Hi (1622-1722) o bien del inicio del Chieng-Lung (1736-1796). A lo largo de sus doce altas hojas –de 2,85 (m)- se describe en perspectiva axonométrica una escena que tiene lugar en un palacio imperial cuya escalera está apropiadamente decorada con bestias heráldicas, símbolo de los soberanos del Celeste Imperio. Los caracteres gráficos de la parte posterior de las hojas son las cien maneras de escribir la palabra “*shou*” (significado de la longevidad). Ex colección Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935) <sup>307</sup>.

<sup>304</sup> **Isabelino (1558 hasta 1603):** Esta época del reinado de Isabel la Grande, las sillas poseían (en algunos casos) en el respaldo “arcos de medio punto”

<sup>305</sup> **Tudor (1485 hasta 1558):** Fue un estilo de transición del “Gótico” del período 1140-1400/1500 aproximadamente, al estilo “Renacimiento” del período 1400-1600. Aquí, el denominado “bulbo Tudor”, es uno de los elementos más característicos (conocido también como “bulbo de melón”). Algunos modelos son muy pesados (física y visualmente), similarmente a la ejecución del conocido “Gótico” (de forma: “sillón arcón”); otros modelos perdían el “cajón” y conservaron las chambranas bajas al piso (casi tocándolo).

<sup>306</sup> “(...) Tanto las mesas de alas abatibles, (...), como las mesas extensibles, aparecidas en el siglo XVI, siguen la tradición del tipo móvil. (...) Los tipos básicos de transición a finales del Medievo, tales como la hoja abatible y las mesas de alas extensibles, son amplificadas y técnicamente elaboradas. (...)” Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pps. 303-304, 336).

<sup>307</sup> **Biombo de Coromandel. Madera laqueada. China. Época Kang-Hi (1662-1722). Cada hoja mide: alto 3,20 m ancho 0,52 m:** Este biombo de doce hojas tiene, sobre un fondo de laca color berenjena, la decoración distribuida en tres registros: el superior presenta en cada hoja un recipiente con un arreglo floral, el inferior está decorado con ramas de árboles en flor y pájaros. El registro medio, el más amplio, en sus diez hojas centrales desarrolla la escena principal con actividades de la vida cotidiana, juegos y trabajos en la corte imperial china. En el centro se ve una gran escalera que conduce a la sala del trono, decorada con un relieve que muestra un dragón, símbolo del emperador; éste se encuentra sentado en su trono, rodeado por cortesanos, mujeres tocando música y niños. En el sector de la izquierda hay escenas con figuras femeninas que trabajan la seda, interpretan distintos instrumentos musicales, preparan el té y participan en tareas cortesanas. En el flanco derecho predominan las figuras masculinas que portan armas y también tocan instrumentos. Los personajes adultos son muchos pero predominan los niños en las más diversas actividades lúdicas (remontan cometas, juegan con fichas, montan ciervos y caballitos de madera, juegan con pelotas, con dragones de seda, o se esconden. Las actividades se desarrollan en los interiores de diversos pabellones con interesantes detalles arquitectónicos y en los jardines con puentes y estanques en los que vemos plantas, flores y aves de contenido simbólico como los lotos, peonías, crisantemos, ciruelos en flor, pavos reales, gallos de riña, patos, grullas, etc. El uso de un punto de vista muy alto hace posible apreciar una escena con múltiples detalles, característica ésta de la pintura china.

Este Biombo chino de fondo, época Chien-Lung (1736-1796), de laca, con diez hojas y paneles centrales de seda pintada con motivos de flores y pájaros. En la parte baja del frente se describen aspectos del paraíso según el filósofo chino Lao Tsé, autor del libro de la Vida y de la Virtud. En la franja superior, en anverso y reverso de reservas circulares, se presentan pinturas con distintos objetos. Adelante mesa de refectorio de madera de nogal moldurada con clavos de bronce del S. XVI, con tapa sostenida por tres pies macizos en forma de escudos.

---

La **laca** es un barniz impermeable que se prepara con la savia del *Rhus vernicifera*, árbol originario de China. Este barniz se aplica en distintas superficies como madera, metales u otras, en un lento proceso que puede durar 1 año o más para terminar un objeto. La pieza laqueada al endurecer se vuelve resistente e impermeable.

Las piezas de laca coloreada con **decoración incisa** se hicieron en China para el mercado europeo a partir del siglo XVII. La denominación de Coromandel deriva del nombre del puerto de la India desde el que se embarcaban las mercaderías para Europa.

## **10.6 – PROCESAMIENTO CUALITATIVO (Parte 6): Relaciones entre la ingeniería y la literatura de ficción *Belle Époque* francesa y las ambientaciones interiores de algunas residencias privadas en Argentina. El comportamiento burgués de Aarón Anchorena.**

En 1851, tuvo lugar en Londres la primera exposición Universal. El imperio británico, entonces en su apogeo, quiso construir para ella un edificio que fuera el de mayores dimensiones del mundo. Pero en seguida se puso de manifiesto que resultaba imposible construirlo con ladrillo o piedra y en un lapso de tiempo de nueve meses, un edificio más vasto que las mayores catedrales, que precisaron de siglos para erigirse. Entonces, un jardinero, Joseph Paxton (1803-1865)<sup>308</sup>, conocido por la audacia constructiva de sus invernaderos, proyectó una caja inmensa, con dos elementos básicos: unos pilares con rótulas en la parte inferior y un chasis. Con sus 3.300 pilares de hierro, 2.224 viguetas y 300.000 cristales sostenidos por 205.000 marcos de madera, este primer palacio de exposición universal constituía también el primer gran ejemplo de prefabricación racional. Este edificio, llamado el *Crystal Palace*<sup>309</sup>, medía 563 por 124 metros, y sus

<sup>308</sup> El comité de obras decide proponer un proyecto base y sacarlo a contrata, para que las compañías presenten ofertas y modificaciones. La propuesta del comité fue criticada por considerarse muy costosa y no poder ejecutarse en el plazo requerido. El tiempo se agotaba entre concursos fallidos y propuestas inviables, con lo que la celebración de la exposición peligraba. Es entonces cuando interviene Joseph Paxton, experimentado constructor de invernaderos. Paxton había sido jardinero en Chatsworth, al servicio del Duque de Devonshire. Allí había experimentado con grandes invernaderos de hierro y vidrio, por lo que pudo aplicar sus conocimientos al palacio con resultados asombrosos.

Paxton elabora un proyecto y se lo hace llegar a un miembro del comité. Sin embargo, el comité ya se encuentra comprometido, por lo que Paxton se asocia con los contratistas Fox y Henderson y lo presenta a concurso como una variante del proyecto base. El proyecto de Paxton fue elegido por varias razones, era la propuesta más barata y se podía ejecutar rápidamente. El proyecto conjugaba la resistencia y durabilidad de la construcción con la facilidad y rapidez en el montaje. Paxton pudo inspirarse en parte en la estructura orgánica de la Victoria amazónica, un género de lirios de agua gigantes, que él cultivó con éxito.

<sup>309</sup> El Palacio de Cristal británico causó enorme impresión en los visitantes, que en su mayoría provenían del resto de Europa. Su innovador diseño y los efectos visuales de una construcción de paredes de cristal lo convirtieron en un símbolo popular de modernidad y civilización, admirado por unos y denostado por otros.

El autor francés Valéry Larbaud escribió una breve reseña de sus impresiones acerca del palacio.

En su obra *¿Qué se puede hacer?*, el escritor y filósofo ruso Nikolai Chernyshevsky abogaba por transformar la sociedad en un palacio de cristal por medio de la revolución socialista, elogiando al Palacio como emblema del triunfo total de la razón humana y alabando su aspecto casi etéreo.

Fiódor Dostoyevski respondió a Chernyshevsky en *Memorias del subsuelo*. Dostoyevski afirma que la naturaleza humana "prefiere el caos y la destrucción antes que la armonía artificial que simboliza el palacio de cristal".

El Palacio (o una estructura similar) aparecía en la película de animación *Steamboy*, y también en la serie de anime *Eikoku Koi Monogatari Emma*.

El *Crystal Palace* es la localización elegida por Jonathan Stroud para el desenlace del libro de fantasía *Ptolemy's Gate*.

El escritor italiano Alessandro Baricco mencionaba el *Crystal Palace* en su novela *Tierras de cristal*, mezclando hechos reales y ficticios.

El filósofo alemán Peter Sloterdijk utiliza el *Crystal Palace* como una metáfora de la civilización occidental

El peculiar rascacielos Torre Swiss Re de Londres, diseñado por Norman Foster, es conocido como *The Crystal Phallus* (el falo de cristal), en clara alusión al palacio.

La novela *Castelli do Rabbia* de Alessandro Baricco tiene entre sus temas el trabajo de Horeau en torno al *Crystal Palace*.

El final de una de las tramas del manga *Kuroshitsuji* (un concurso de curry) tiene lugar dentro de *Crystal Palace*, así como la parte principal de la historia del segundo musical basado en este manga.

elementos estándar, que cubrían una superficie de 70.000 metros cuadrados, pudieron ser desmontados y reconstruidos en Sydenham hasta que un incendio lo destruyó en 1936.

El *Crystal Palace*, realizado por Joseph Paxton para la Exposición Universal de Londres de 1851. Como aplicación del sistema de producción en serie, permitió el empleo a gran escala de piezas prefabricadas. Los elementos estructurales procedían de distintos talleres de Birmingham y fueron montados in situ en sólo seis meses (tiempo record, si se considera que representaba 72.000 metros cuadrados cubiertos bajo techo). *The Crystal Palace* en 1851 (literalmente palacio de cristal), originalmente se encontraba en Hyde Park, pero en 1854 fue trasladada a una zona del sur de Londres conocida como Upper Norwood, donde permaneció hasta su destrucción por un incendio en 1936<sup>310</sup>.

El Palacio de Cristal terminó siendo un pabellón de 580 metros de largo y 137 de ancho, con una altura de 34 m. El edificio abarcaba una superficie enorme que solo estaba separado del mundo exterior por una cubierta compuesta exclusivamente de vidrio espeso y hierro. No obstante lo revolucionario de este edificio era como se aplicaba la tecnología con materiales íntegramente estandarizados, con un sistema de estructura de hierro y piel de vidrio, dando respuesta a un programa nuevo de ideas para un pabellón de exposiciones; por último la relación interior-exterior en el diseño del Palacio de Cristal (edificio de paredes transparentes que permitían el reflejo de los rayos solares y le daban un aspecto imponente) hacía nacer un nuevo concepto en el diseño arquitectónico. Esto se evidenciaría en el denominado “Jardín de Invierno” de la arquitectura *Beaux Arts*.

El artífice de la Gran Exposición fue Henry Cole, miembro de la *Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce* (hoy *Royal Society of Arts*). Desde su cargo impulsó la organización de varias exposiciones de ámbito nacional. Sin embargo, tras visitar la 11ª Exhibición quinquenal de París, celebrada en 1849, se plantea organizar una exposición abierta a la participación de todas las naciones.

En 1850 se promueve la celebración de la primera gran Exposición Universal del mundo, apadrinada por el príncipe Alberto. Se elige Hyde Park como sede, y se convoca un concurso de ideas para la construcción del edificio principal, al que se presentarán 245 competidores. Todas las propuestas fueron rechazadas por considerarse inviables, ya que se basaban en el empleo de grandes elementos prefabricados no reutilizables. No obstante, las propuestas del francés Horeau y del irlandés Richard Turner recibieron mención especial. Ambas proponían un pabellón de hierro y vidrio.

---

<sup>310</sup> Una vez terminada la Gran Exposición, el Palacio de Cristal fue utilizado para eventos similares a lo largo de 60 años, incluyendo exposiciones coloniales, tecnológicas, y las fiestas por la coronación del rey Jorge V en 1910. Durante la Primera Guerra Mundial se usó como centro de entrenamiento teórico de la Royal Navy, y posteriormente empezó a caer en desuso, siendo lentamente abandonadas sus instalaciones, las cuales con el advenimiento de las modernas escuelas de arquitectura se hacían cada vez menos impresionantes. En 1936 estalló un incendio que terminó de destruir el Palacio, sin que se hicieran esfuerzos posteriores por reconstruirlo.

El *Crystal Palace*, realizado por Joseph Paxton para la Exposición Universal de Londres de 1851. Invernadero que inspiraría los “Jardines de Invierno” de la arquitectura típicos de la arquitectura *Beaux Arts*.

Aunque se debe decir que la idea original no perteneció a Joseph Paxton sino a Hector Horeau (1801-1872); que fue quien pensó en construir con hierro amplios espacios transparentes, a modo de inmensos invernáculos para contener grandiosas exposiciones artísticas e industriales. En 1835, Houreau presenta su primer proyecto de arquitectura metálica, cubriendo un amplio espacio, a modo de “paraguas” para los más diversos usos. Cuando se abrió el concurso del *Crystal Palace*, en 1850, Houreau reemprendió entusiasmado su proyecto y diseñó una gigantesca plaza cubierta que mereció por unanimidad el primer premio. Pero sería paxton quien realizaría el *Crystal Palace*.

Considerado durante mucho tiempo como una de las maravillas del mundo, o al menos como la obra maestra de la era mecánica, el *Crystal Palace* influirá considerablemente en la técnica y en la estética de los demás pabellones de las exposiciones universales que se irán celebrando hasta el final de aquel siglo, como la Exposición Universal de París de 1889 que tenía a la Torre Eiffel como símbolo.

La Exposición Universal de París 1889 simbolizaría la apoteosis de la arquitectura metálica, con esta Galería de las Máquinas y, sobre todo, por la Torre Eiffel. Gustave Eiffel, célebre por sus puentes, autor de la estructura metálica que sostiene la estatua de la Libertad en Nueva York, y de las esclusas del canal de Panamá, realizaba, con su Torre de 300 metros, el edificio más alto jamás construido. Esto era en cierto sentido lo que representaba lo que aquí se ha denominado como “el espíritu *Belle Époque*” o “espíritu de la ingeniería”: llegar a lugares antes inalcanzados, cada vez más alto (con las torres), cada vez más lejos (con las distancia entre lado y lado en cada puente); logrando en cada nueva oportunidad una nueva hazaña, una nueva proeza de la tecnología.

Con la Torre Eiffel y la Galería de las Máquinas, surgía un nuevo orden de belleza (tecnológica), triunfaba el mundo de las máquinas, que durante mucho tiempo había sido sinónimo de fealdad. El hierro y el vidrio, ambos combinados brindaban un matiz estético para la pujanza económica y la satisfacción social de este período. También se puede decir (solo citar, pero no aclarar) que dentro de la locura decorativista que caracterizó a la *Belle Époque* se sitúa una notable tentativa de regeneración de las artes decorativas: el modernismo (Art Nouveau); pero no corresponde aquí hablar de él.

Esta nueva «belleza mecánica» (*Crystal Palace*, Galería de las Máquina, Torre Eiffel) tiene sus orígenes en la teoría funcionalista<sup>311</sup> y esta idea quedó desarrollada con motivo de la 1º Exposición Universal de Londres en

---

<sup>311</sup> Erigida en credo en el siglo XX y que provenía, de hecho, de dos corrientes: la del estructuralismo gótico (Pugin, Ruskin, William Morris, Viollet-le-Duc), y la que se enraza en un pensamiento racionalista surgido del “Siglo de las Luces”, con los arquitectos visionarios Ledoux y Boullée. J.-N.-L. Durand (1760-1834), alumno de Boullée, más tarde profesor de arquitectura de la Escuela Politécnica de París, fue el primer teórico del racionalismo



1851. Henri Cole, organizador de esta primera gran fieta del mundo industrial, y el conde de Laborde, representante de la sección francesa, hablan de asociar las artes, las ciencias y la industria. Más tarde, Paul Souriau (1852-1926), al publicar en 1904 La *beauté rationnelle*, cataliza la idea de que la máquina se ha convertido con su perfección en la fuente de una «belleza nueva».

Habíamos dicho con anterioridad que la relación interior-exterior en el diseño del Palacio de Cristal de Joseph Paxton (edificio de paredes transparentes que permitían el reflejo de los rayos solares y le daban un aspecto imponente) hacía nacer un nuevo concepto en el diseño arquitectónico. Esto se evidenciaría en el denominado “Jardín de Invierno” de la arquitectura *Beaux Arts*.

Entonces, si el *Crystal Palace*, realizado de Joseph Paxton posee relación directa con los denominados “Jardines de Invierno” utilizados en la arquitectura *Beaux Arts* (ver el Palacio Anchorena y el Palacio Sans Souci en Argentina). Un ambiente arquitectónico que se “abría” al mundo exterior, en este caso al parque o jardín botánico, desde donde se podía observar la naturaleza (tendencia naturalista de la época): ¿Cuál es la relación entre el naturalismo –iniciado por Darwin-, la biología y otras manifestaciones de la naturaleza, con el paisajismo, la arquitectura en forma de invernadero botánico y la ingeniería moderna?

Para ilustrar mejor esto pensemos que Joseph Paxton fue un ilustrador y paisajista inglés que trabajó como jardinero a las órdenes de William George Cavendish (sexto duque de Devonshire) en Chatsworth, Derbyshire, en donde comenzó sus construcciones de grandes invernaderos; lo cual le ayudaría en la proyección del *Crystal Palace*. Paxton también fue uno de los arquitectos paisajistas más importantes de su época y entre sus obras se encuentran numerosos jardines públicos y privados, como los de Chatsworth, el Crystal Palace y Birkenhead.

En 1831, Paxton publica una revista mensual, *The Horticultural Register*, a lo que le sigue en 1834 el Magazine of Botany. En 1840 sale su *Pocket Botanical Dictionary*, y en 1850 el *Flower Garden*, y *Calendar of Gardening Operations*. En 1841, es cofundador del periódico más famoso, *The Gardeners' Chronicle* con John Lindley, Charles Wentworth Dilke y William Bradbury, y más tarde sería su editor.

Ahora, vallamos un poco mas lejos y recordemos que el famoso biólogo naturalista Charles Darwin (1809-1882), contemporáneo de otro gran naturalista llamado Alfred Russell Wallace (1823-1913), había llevado a cabo una serie de investigaciones concretas en botánica, que se tradujeron en la publicación de varios libros <sup>312</sup> entre 1862 y 1880 (que tuvieron muy buena acogida entre los botánicos de su época). Así uno de los

---

en Francia. Los estructuralistas góticos llegaron a las conclusiones funcionalistas por una intuición artística; por el contrario, los racionalistas desembocarán en ellas por deducción científica. Para Durand, las formas deben ser consecuencia de una «lógica de la construcción» y no de la búsqueda de la «belleza en si».

<sup>312</sup> “The fertilisation of the Orchids” (La fertilización de las orquídeas), 1862; “Insectivorous plants” (Las plantas insectívoras), 1875; “Climbing plants” (Plantas trepadoras), 1875; “The Effects of Cross- and Self-Fertilisation in the Vegetable Kingdom” (Efectos de la fecundación cruzada y de la

autores de la teoría de la evolución más importantes que ha dado la historia de la biología en ***On the Origin of Species by Means of Natural Selection*** (El Origen de las Especies) venía iluminando la imaginación de Londres de su época (y de la burguesía victoriana) que recibiría muy bien las ideas de Darwin.

Esta necesidad del “jardín botánico” (lugar de experimentaciones y observaciones) posee uno de los antecedentes más importantes en el Palacio San José de J. J. Urquiza (analizado en esta tesis). En este sentido, el parque exótico del Palacio San José fue un verdadero “laboratorio de experimentación botánica” (y un jardín de aclimatación de especies que se usaron para la más importante colonia agrícola de inmigrantes que se instaló en la Provincia de Entre Ríos). Como lo señalan Heit, María A. en el libro ***Palacio San José: Patrimonio botánico.***

La exresidencia de Urquiza intercambió con Gregorio Lezama, semillas y especies vegetales. El mismo Lezama, otro apasionado de las plantas, convirtió la quinta en jardín, otorgándole un tratamiento paisajístico como no había tenido Buenos Aires hasta entonces: a la abundante forestación existente sumó otras especies provenientes del exterior, trazó caminos con escalinatas, divisaderos de la barranca y glorietas, distribuyó estatuas, fuentes y estanques. Quizás uno de los aspectos sobresalientes fue que la extraordinaria jardinería de ambas residencias (Lezama en Buenos Aires y Urquiza en Entre Ríos) estaban unidas porque Eduardo Holmberg intercambió plantas de jardín de una residencia con la otra.

En la Estancia Huetel, el detalle de las plantaciones figura en un libro que abarca desde 1899 a 1905 y en el que se precisa que éstas fueron efectuadas por los jardineros paisajistas Bernardo y Luis Viguier. Ellos afirman que la extensión original de 168 hectáreas llegó a 457 hectáreas sobre las que se plantaron 442.525 ejemplares de las más diversas especies, además de otros 436.036 correspondientes a forestales y frutales. Parecería que finalmente se estableció una relación de 2/3 de plantas perennes y 1/3 de caducas.

Hacia 1902 se plantó el monte de 20.000 árboles frutales. Los ejemplares provenían de viveros de Buenos Aires que llegaban en tren hasta la estación 9 de Julio y de ésta eran transportados 90 km en carreta para arribar a Huetel.

Asimismo, en medio de la pampa bonaerense se encuentra enclavada la Estancia “La Candelaria”. Su parque fue diseñado por el famoso paisajista francés Chalres Thays, el cual cuenta con aproximadamente 240 especies de añosos árboles (imponentes araucarias, casuarinas, pinos, eucaliptus, plátanos y otros).

El Palacio Sans Souci, una de las más grandes quintas que orlaban la barranca de la ribera del Río de la

---

autofecundación en el reino vegetal), 1876, y “The Different Forms of Flowers on Plants of the Same Species” (Las diferentes formas de flores en plantas de la misma especie), 1877 y “The power of movements in Plants” (La capacidad de movimiento en las plantas), 1880. Estos trabajos, unidos a los anteriores, constituyen una aportación muy notable de más de 3.000 páginas en conjunto.

Plata, al norte de la ciudad de Buenos Aires; fue parquizada por el mismo paisajista francés Charles Thays, quien siguiendo las tendencias de la época, mezcló especies autóctonas y exóticas.

Así como la botánica había crecido en Europa, gracias a los biólogos de gran prestigio, y para 1860-1880 estaba sólidamente instalada en el imaginario de la burguesía (ilustrada) que reconocía en las Ciencias Biológicas y Botánicas, uno de los pilares de las Ciencias Naturales (junto a las Ciencias Física y Química). La arquitectura también hizo eco de este reclamo burgués de la “botánica” para sus residencias y el paisajismo cobró fuerza.

Desde el interior del Jardín de Invierno (pequeña metáfora del *Crystal Palace*) –ya sea del Palacio Anchorena o del Palacio Sans Souci- se podía observar y admirar la belleza de la naturaleza (del jardín botánico). El Señor Burgués, dueño de casa, demostraba sus conocimientos e intereses (de hombre culto: ilustrado), admirado por las Ciencias Naturales (biología y botánica) de las cuales provenía su riqueza (latifundista, terrateniente, inserto en el modelo económico agroexportador de la Argentina).

Laista al exterior desde el interior del “Jardín de Invierno” del Palacio Sans Souci. Es un ejemplo ideal de la arquitectura y la decoración francesa clásica en Buenos Aires, que muestra como el hierro y el vidrio se utilizan para “abrirse” al mundo exterior (como si de un observatorio de la naturaleza se tratara).

El Parque Anchorena (en Colonia, República Oriental del Uruguay) se extiende a través de 686 hectáreas, diseñado por paisajistas europeos, alberga más de 140 especies arbóreas y arbustivas provenientes de todas partes del mundo, lo que le confiere el valor de arboreto. En su estancia, Aarón llegó a tener 300 empleados, de los cuales 100 se dedicaban al cuidado del parque (esto nos indica la importancia que tenía para el la botánica). Incluso su estancia de 11.000 hectáreas llegó a ser un importante coto de caza en Sudamérica, con ciervos axis y jabalí. Tan importante fueron estas actividades botánicas y zoológicas (cotos de caza) que en la residencia de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) – Josefina Alvear (1859-1935), en el Comedor Luis XIV, se encuentran dos óleos de importantes dimensiones haciendo referencia a la caza del ciervo y la caza del jabalí (antigua práctica de la nobleza europea).

De Dreux, Alfred (1810-1890). Caza del Ciervo. Óleos sobre tela 3.54 m x 2,72 m. Francia. Siglo XIX <sup>(313)</sup>. Comedor de la residencia Errázuriz - Alevar. De Dreux, Alfred (1810-1890), “Caza del jabalí” óleo pintado en Francia en el siglo XIX <sup>(314)</sup>. Comedor de la residencia Errázuriz - Alevar.

---

<sup>313</sup> **De Dreux, Alfred (1810-1890). Caza del Ciervo. Óleos sobre tela 3.54 m x 2,72 m. Francia. Siglo XIX:** En estos dos óleos, ambientados ambos en el bosque, un ciervo en un caso y un jabalí en el otro, huyen acosados por una jauría. Son escenas de caza mayor con perros, actividad recreativa propia de los aristócratas europeos, presentadas por el artista con gran realismo. El dinamismo de la acción se expresa en las diagonales formadas por los animales y los árboles  
Era común que se eligieran estos temas para las pinturas destinadas a los comedores estableciendo una relación entre la actividad señorial y los manjares realizados con carnes de caza.  
En este caso en particular, es posible que la composición original haya sido ampliada en el sector superior para cumplir con los requerimientos del proyecto decorativo del salón realizado por Georges Hoentschel (1855-1915).

El “Jardín de Invierno” del Palacio Anchorena (es un ambiente arquitectónico como si de un observatorio de la naturaleza se tratara, que se “abría” al mundo exterior, en este caso al parque o jardín botánico). Con un influjo *Art Nouveau* que puede observarse en el uso fluido del hierro. Enrique Anchorena, hermano de Aarón Anchorena (1877-1965), también fue un apasionado de la arboricultura, (como lo demostró en el espléndido parque de su estancia "El Boquerón" cerca de Mar del Plata).

¿Qué relación podemos establecer ahora entre el “Jardín de Invierno” de la arquitectura *Beaux Arts* del Palacio Anchorena o del Palacio Sans Souci y las obras de literatura de Julio Verne?

Julio Verne, escritor francés de novelas de aventuras supo publicar sus famosas obras en el período 1863-1905 (plena *Belle Époque* francesa), inspirando la imaginación de la gente al igual que lo hicieron las grandes obras de ingeniería (como la Torre Eiffel de 1889 en Francia o las locomotoras de la Revolución Industrial en Inglaterra). A partir de aquí se propone al lector pensar libremente en ciertas hipótesis (sin rigor metodológico), sino con un formato libre (tipo ensayo literario). Lo que se busca es encontrar patrones culturales, estéticos derivados de la literatura y la visión *Belle Époque* francesa, que pudieran haber determinado –incluso anticipado– pautas de comportamientos culturales sobre la burguesía francesa y argentina.

Para lo cual se propone hacer el siguiente ejercicio de imaginación: observar la torreta del submarino *Nautilus* en las ilustraciones del libro de Julio Verne y ver que el hierro junto al vidrio (como existe una relación de analogía con un jardín de invierno de arquitectura neoclásica *Beaux Arts*) y que son los materiales protagónicos de este lugar de observaciones del mundo exterior del Capitán Nemo. En el “Jardín de Invierno” de los Palacios de arquitectura *Beaux Arts* como en la residencia de Aarón Anchorena (1877-1965), se aprecia la naturaleza (el jardín botánico), y desde la torreta del *Nautilus*, el capitán Nemo también podía apreciar la naturaleza submarina. Esta es la analogía (razonamiento por abducción, el cual posee rigor metodológico, pero que no detallaremos para simplificar la interpretación hermenéutica).

---

Alfred De Dreux era hijo de un arquitecto, su primer maestro fue el pintor Théodore Gericault. En el mundo del arte se lo conoció como el pintor de los caballos, era un excelente jinete y desarrolló su actividad pictórica entre la sociedad ecuestre de su época tanto en Francia como en Inglaterra.

<sup>314</sup> **De Dreux, Alfred (1810-1890). Caza del Jabalí. Óleos sobre tela 3.54 m x 2,72 m. Francia. Siglo XIX:** En estos dos óleos, ambientados ambos en el bosque, un ciervo en un caso y un jabalí en el otro, huyen acosados por una jauría. Son escenas de caza mayor con perros, actividad recreativa propia de los aristócratas europeos, presentadas por el artista con gran realismo. El dinamismo de la acción se expresa en las diagonales formadas por los animales y los árboles

Era común que se eligieran estos temas para las pinturas destinadas a los comedores estableciendo una relación entre la actividad señorial y los manjares realizados con carnes de caza.

En este caso en particular, es posible que la composición original haya sido ampliada en el sector superior para cumplir con los requerimientos del proyecto decorativo del salón realizado por Georges Hoentschel (1855-1915).

Alfred De Dreux era hijo de un arquitecto, su primer maestro fue el pintor Théodore Gericault. En el mundo del arte se lo conoció como el pintor de los caballos, era un excelente jinete y desarrolló su actividad pictórica entre la sociedad ecuestre de su época tanto en Francia como en Inglaterra.

La visión que se obtenía desde la torreta de gruesos vidrios del *Nautilus*, que opera como una especie de Jardín de Invierno náutico (si observamos las ilustraciones del libro), imaginado por Julio Verne, se “abre” hacia el mundo exterior submarino, mostrándolo en todo su esplendor. En tanto en la arquitectura *Beaux Arts*, el Jardín de Invierno, se abría hacia el mundo exterior del Jardín botánico del Palacio (ver el Jardín de Invierno del Palacio San Martín, actual Sede del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, habitado por Mercedes Castellanos de Anchorena (1840-1920) y tres de sus hijos: Enrique y Emilio y Aarón Anchorena).

El *Nautilus* de Julio Verne en: ***Veinte mil leguas de viaje submarino***. Este escritor francés de novelas de aventuras que supo publicar sus famosas obras en el período 1863-1905 (plena *Belle Époque* francesa), inspirando la imaginación de la gente al igual que lo hicieron las grandes obras de ingeniería (como la Torre Eiffel de 1889). Se aprecia como el hierro termina siendo un material protagónico junto al vidrio en la torreta del submarino (como si de jardín de invierno de arquitectura *Beaux Arts* se tratara), lugar de observaciones del mundo exterior del Capitán Nemo. Efectivamente, como si de un observatorio de la naturaleza se tratara.

Visión desde la torreta de gruesos vidrios del *Nautilus*. Que opera como una especie de “Jardín de Invierno náutico”, imaginado por Julio Verne, se “abre” hacia el mundo exterior del submarino (océano), mostrándolo en todo su esplendor. Como si de un observatorio de la naturaleza se tratara.

Fue precursor de la ciencia ficción y de la moderna novela de aventuras. Fue un estudioso de la ciencia y la tecnología de su época, lo que —unido a su gran imaginación y a su capacidad de anticipación lógica— le permitió adelantarse a su tiempo, describiendo entre otras cosas los submarinos (el «Nautilus» del capitán Nemo, de su famosa ***Veinte mil leguas de viaje submarino***), el helicóptero (un yate que en la punta de sus mástiles tiene hélices que lo sostienen, en ***Robur el conquistador***).

La pluma de Verne presenta rasgos de innovación, con ideas frescas y héroes progresistas que sueñan con descubrir nuevos mundos y llegar a donde nadie ha llegado en beneficio de la humanidad, desde los polos en ***Las aventuras del capitán Hatteras***, el centro de la Tierra (***Viaje al centro de la tierra***) e incluso hasta la Luna (***De la Tierra a la Luna***).

Aunque muchos consideran a Julio Verne como el padre de la ciencia ficción, realmente Verne nunca quiso escribir en este género, más bien Verne era un escritor de literatura científica, que deseaba acercar los conocimientos recién descubiertos a la juventud; sin embargo, ese conocimiento lo llevó a anticipar muchos de los inventos que asombrarían al mundo posteriormente. Estas son algunas de las anticipaciones de Verne en algunos de sus libros:

***Ante la bandera, Los quinientos millones de la Begún***: anticipa armas de destrucción masiva.

***Robur el Conquistador***: anticipa el helicóptero.

***De la Tierra a la Luna, Alrededor de la Luna***: anticipa las naves espaciales.

**Una ciudad flotante:** anticipa los grandes transatlánticos, muñecas parlantes.

**París en el siglo XX:** anticipa internet y los motores de explosión.

**20.000 leguas de viaje submarino, La isla misteriosa:** anticipa los submarinos y motores eléctricos.

**La isla misteriosa:** anticipa al ascensor.

Estas características han consagrado mundialmente a Julio Verne y le dan legitimidad histórica, por lo cual ha sido tomado en esta Tesis de Doctorado, para tomar el de él –de su literatura- algunos patrones que determinarían ciertos comportamientos culturales de la burguesía *Belle Époque*. Dado que también se reconoce en su visión literaria una cierta capacidad para anticipar futuros descubrimientos y eventos históricos, como por ejemplo:

**Cinco semanas en globo:** anticipa el descubrimiento de las fuentes del Nilo.

**Las aventuras del capitán Hatteras, La esfinge de los hielos:** anticipa la conquista de los polos.

**Los quinientos millones de la Begún:** anticipa los gobiernos totalitarios.

**De la Tierra a la Luna, Alrededor de la Luna:** anticipa los viajes a la Luna.

Entonces: ¿Acaso no sería bastante probable, usar en nuestro beneficio teórico-explicativo, esa capacidad más que “literaria”, digamos “sociológica” de Julio Verne? Dicho de otro modo: Julio Verne más que un hombre de una capacidad literaria extraordinaria, fue un semiólogo de las relaciones entre la historia, la ciencia y la tecnología; y esto nos habilita aquí, para ser audaces (quizás hasta un poco atrevidos por no plantearlo con mayor rigor metodológico, pero eso requeriría de otra investigación, quizá otra tesis doctoral, lo cual engrosaría los objetivos previamente declarados aquí), pero las hipótesis no dejan de ser seductoramente.

Por lo menos, nos permitimos a esta altura del desarrollo, darnos ese pequeño lujo, de poder pensar a Verne como un extraordinario visionario de la cultura tecnológica (cultura material) de la humanidad.

Entonces, si es evidente que las ilustraciones de la obra de Julio Verne recogen el “espíritu de la época” -en palabras de Giedion- de la *Belle Époque francesa*; no vamos a ser mezquinos con el pensamiento y arrojaremos otra hipótesis: la *Belle Époque Argentina 1860-1936*, retoma ese mismo “espíritu de la época de la ingeniería” (y su capacidad para transformar hábitos, costumbres y la cultura de bastas capas de la sociedad); de aquí no solo explicaremos el correlato entre las iconografías (ilustraciones de las novelas de ficción de Verne y las fotos de la decoración de interiores de las residencias privadas en la Argentina). Dado que los modos de aclimatar [ambientar] los espacios interiores de las residencias burguesas en Argentina, fueron directamente proporcionales, al imaginario social instalado en la literatura –novelas de ficción- de la *Belle Époque francesa* [Julio Verne].

Repreguntando lo mismo: ¿Qué otras relaciones podemos establecer entre la decoración de interiores de las residencias privadas de la burguesía de Argentina de 1860-1936 y las iconografías de la obras de literatura de Julio Verne?

Pero la pregunta es: ¿Qué o cuál relación es la existente entre los inventos de máquinas del Siglo XIX (que se habían iniciado, como los ferrocarriles, en el Siglo XVIII) con los personajes exóticos como el multimillonario Aarón Anchorena (paradigmático Señor burgués de la Argentina)?

Para responder debemos analizar el concepto de “espíritu aventurero burgués” (implícito) del historiador británico, Eric Hobsbawm en su obra ***La era del imperio 1875-1914*** (1987).

Podemos entender como se teje la siguiente hipótesis: si comprendemos que el imperialismo correspondió a la expansión capitalista de los países ricos y poderosos (desarrollados) en la búsqueda de materias primas para sus industrias en las tierras lejanas (colonias formales e informales) que correspondían a los países menos poderosos económica y militarmente (subdesarrollados o en vías de desarrollo), como zonas atrasadas de los continentes. La explotación del mundo de ultramar era esencial para tales países capitalistas y así fue como se impuso en el imaginario social burgués (a partir de la burguesía de dichos países desarrollados) un concepto de la búsqueda y exploración de las tierras lejanas (que los burgueses de la Argentina, como Aarón Anchorena (1877-1965), copiarían con su espíritu aventurero), con una penetración en el mundo natural para extraer sus riquezas (bosques, selvas, montañas, mares e incluso de los continentes no occidentales, no modernos, sino pre-modernos y primitivos en muchos aspectos). Las necesidades económicas impulsaron los deseos de explorar los rincones más remotos del mundo porque la civilización necesitaba materias primas que por razones climáticas o por los azares de la geología se encontraban exclusiva o muy abundantemente en lugares exóticos, lejanos y de difícil acceso.

En todo este proceso de expansión imperialista-capitalista motivada por el espíritu burgués aventurero, intervendrían los medios de transportes (por agua los barcos y por tierra los ferrocarriles) impulsados por la tecnología de la máquina a vapor de James Watt (perfección del invento de la máquina de Newcomen). Así que el ingenio de los inventos era un requisito fundamental asociados a las innovaciones tecnológicas de los nuevos tiempos que estaban naciendo en el Siglo XIX, luego del impulso de la Revolución Industrial inglesa de 1790-1830 aproximadamente. Efectivamente, los medios de comunicación por tierra (locomotoras a vapor) y por agua (barcos a vapor) fue el impulsor del imperialismo económico.

Hobsbawm sostiene que la red de comunicaciones intensificó la mezcla de los mundos occidental y exótico, esto explica la aparición de las máquinas e inventos tecnológicos que Julio Verne desarrolló en sus novelas sobre viajes extraordinarios a lugares exóticos.

Adicionalmente Hobsbawm dice que: *“Eran pocos los que conocían ambos mundos y se veían reflejados en ellos, aunque en la era imperialista su número se vio incrementado por aquellos escritores que deliberadamente decidieron convertirse en intermediarios entre ambos mundos: escritores o intelectuales que eran, por vocación y por profesión, marinos (...), soldados (...) y administradores (...) o periodistas coloniales (...). Pero lo exótico se integró cada vez más en la educación cotidiana. Eso ocurrió, por ejemplo, en las celeberrimas novelas juveniles de Karl May (1842-1912), cuyo héroe imaginario alemán recorría el salvaje Oeste y el Oriente islámico, con incursiones en el África latina; en las novelas de misterio, que incluían entre los villanos a orientales poderosos e inescrutables como el doctor Fu Manchú, de Sax Rohmer; en las historias de las revistas escolares para los niños británicos, que incluían ahora a un rico hindú que hablaba el barroco inglés babu según el estereotipo esperado. El exotismo podía llegar a ser incluso una parte ocasional pero esperada de la experiencia cotidiana, (...). Esas muestras de mundos extraños no eran de carácter documental, fuera cual fuere su intención. Eran ideológicas, por lo general reforzando el sentido de superioridad de lo «civilizado» sobre lo «primitivo»”*<sup>315</sup>

Llegada esta instancia, estamos en condiciones de hacer la siguiente pregunta: ¿Qué relación podemos establecer entre Aarón Anchorena (el paradigmático Señor burgués de la Argentina) y los personajes de la obras de literatura de ficción de Julio Verne?

La respuesta es que los Señores Burgueses (como Aarón Anchorena), como buenos hombres de mundo (cosmopolitas-capitalistas), eran la fiel expresión viviente de los personajes de las mejores novelas de aventuras de Verne; cuyos viajes extraordinarios a lo exótico (lo «primitivo»), en la vida real, imitarían a los viajes fantásticos de la ficción (novelas). Sometiéndose a la dureza de los medios de transportes (por aire, tierra y agua), soportando todo tipo de duras pruebas, como si del personaje principal de la novela **Miguel Strogoff** (1876) se tratara (quien se vio obligado a cruzar Siberia en invierno, y toda nevada); o como si fuera el joven aventurero en busca de emociones llamado Godfrey en la novela **Escuela de Robinsones** (1882).

Aarón Anchorena, fue una persona de acción, amante de los deportes (golf, náutica, automovilismo) y apasionado de la aviación.

Dice Napoleón Baccino de Ponce León en **Aarón Anchorena. Una vida privilegiada** que Aarón Anchorena poseía un agenda intensa con: *“Una lista de sus compañeros de aventuras –cacerías en África, en la Liberia o en Bengala; viajes en los primeros globos aerostáticos en compañía de Santos Dumont o de Jorge Newbery, yachting y auténticas regatas transatlánticas; competencias automovilísticas, turf, excursiones de pesca, viajes a países exóticos; expediciones no exentas de riesgos ni de dificultades, (...)”*<sup>316</sup>.

<sup>315</sup> Hobsbawm, Eric. **La Era del Imperio: 1875-1914**. Crítica, Grupo Editorial Planeta. Buenos Aires. 1987. (pps. 89-90).

<sup>316</sup> Baccino de Ponce León, Napoleón. **Aarón Anchorena. Una vida privilegiada**. Sudamericana. Buenos Aires. 1999. (Citado por Andrés Carretero. **Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo III (1918-1970)**. Editorial Planeta. Buenos Aires. 2000).



Efectivamente, Aarón Anchorena representaba a la perfección ese “espíritu del Señor Burgués aventurero”, hombre de mundo (un filántropo cosmopolita capitalista), de hombre libre gracias a la tecnología disponible en la época (aeronáutica, náutica, automovilística); metáfora viviente, como si de un personaje de las novelas de aventura de Julio Verne se tratara.

Fueron famosas las travesías por mar y excursiones –safaris- de Aarón Anchorena en África, para practicar la caza.

Podemos establecer que la literatura de Verne anticipó y describió el tipo de comportamiento social de la burguesía en varios aspectos; pero lo que nos interesa centralmente es que –si establecemos la analogía hermenéutica- esto también definió el comportamiento en sus vida privadas (nueva hipótesis): por la cual tener objetos raros, difíciles y costosos en el living del hogar fue el equivalente de cazar animales salvajes. Así los objetos (incluidos los muebles y obras de arte) como si fueran valiosas presas (que de hecho eran costosas, raras y difíciles de adquirir), vinieron a ocupar simbólicamente el lugar de las presas de caza [animales]. Dado que el común de la gente (proletariado) no podía disponer de dinero para gastos ociosos en viajes de caza, tampoco podía disponer de dinero para cazar [comprar] objetos de arte y muebles.

Así definimos al burgués, cosmopolita-capitalista, como un filántropo «cazador» de estilos artísticos, muebles, obras de arte y otros objetos exóticos; donde el Arte era un presa más de su comportamiento explorador (embebido dentro del impulso económico que el imperialismo tenía sobre las “tierras lejanas”, donde para las economías capitalistas en expansión como la del Imperio Británico –por ejemplo- había mucha materia prima: Africa, Sudamérica, etc.)

Aarón Anchorena (1877-1965), representante de la alta burguesía, supo reunir riqueza, buen gusto y exitosas empresas. Fue el típico filántropo cosmopolita-capitalista (hombre de mundo) aventurero, emprendedor de arriesgadas travesías llenas de acción y aventuras, para un millonario que supo explorar nuevas emociones que no conocían de límites).

En 1907, Aarón Anchorena, trotamundos infatigable, trajo de Francia un globo al que bautizó “Pampero”. En compañía del conocido deportista Jorge Newbery planearon un vuelo inaugural para el globo. Programado para el 24, el vuelo comenzó recién a las once del 25 de diciembre de 1907, por la lentitud del llenado del gas. En su primer vuelo el “Pampero” se elevó y pronto se desplazó hacia el Río de la Plata, internándose en el mismo. Mas tarde aterrizaría en Conchillas, Uruguay, realizando el primer cruce aéreo del Río de la Plata. Numerosos vuelos se sucedieron exitosamente. El histórico vuelo, aventura pionera de la aeronáutica Argentina, unió la Sociedad Sportiva Argentina (actual Campo Argentino de Polo en Palermo) y la Estancia de

---

Tomás Bell a unas 7 leguas de la costa en Conchillas, Uruguay. Aarón participó de la fundación del Aero Club Argentino, en 1908.

Aarón Anchorena con Jorge Newbery realizando el primer cruce aéreo del Río de la Plata a bordo de su globo aerostático "Pampero" se parecen a los personajes: Phileas Fogg y su ayudante Jean Passpartout (pass par tout, quiere decir "Sirve" "Para" "Todo"; efectivamente Aarón pareciera servir para todo tipo de aventuras y riesgos asociados a los medios de transportes del Siglo XIX). Como si su vida estuviera calcada de la novela de Julio Verne ***La vuelta al mundo en 80 días*** (1872).

Si Aarón Anchorena es el personaje Jean Passpartout en la novela de Verne, Jorge Newbery entonces es Phileas Fogg.

En las novelas de Julio Verne aparecen los ingenieros como Robur, en la novela ***Dueño del Mundo*** (1904), Ciro Smith en la obra ***La isla misteriosa*** (1875) y Banks en la ***La casa de vapor*** (1880). Esta claro este "espíritu de la ingeniería" (y de la importancia de los personajes de las novelas: los ingenieros), como un "espíritu transformador de la sociedad" (espíritu = fuerza). Así entendemos al "espíritu" como sinónimo de "fuerza", fuerza transformadora (para bien o para mal) de la sociedad.

Citemos algunas obras de Verne donde uno de los personajes centrales es un ingeniero.

***La isla misteriosa*** (1875): aparece el ingeniero Ciro Smith.

***La casa de vapor*** (1880): obra del ingeniero Banks.

***Dueño del Mundo*** (1904): el personaje es el ingeniero estadounidense Robur.

El concepto de los aeróstatos se repiten en la otra novela de Julio Verne ***La isla misteriosa*** (1875). Donde aparece el personaje: Ingeniero Ciro Smith. El libro forma parte de una trilogía que además componen ***Veinte mil leguas de viaje submarino*** (1870) y ***Los hijos del capitán Grant*** (1868). Tal como el propio Verne aclaraba a su editor, esta sería "una novela que tratase sobre química": partiendo prácticamente de cero los protagonistas consiguen fabricar incluso ácido sulfúrico, uno de los productos químicos más avanzados de la época.

Sobre otros adelantos tecnológicos de la época, no existe la certeza absoluta, pero se puede admitir con bastante fundamento que fue don Dalmiro Varela Castex quien, en 1892, importó el primer automóvil a Buenos Aires: un Benz con propulsión a calderas y asiento para dos personas.

Marcelo Torcuato de Alvear era un verdadero fanático del automovilismo. En 1898 había importado su primer vehículo y en 1901, al volante de un Locomobile a vapor, venció al *Panhar* de Aarón Anchorena en una carrera efectuada en la pista del Hipódromo Argentino.

El automovilismo fue otra ocupación de Aarón Anchorena (1877-1965). Locomobile a vapor. Que nos hace pensar en la novela de Julio Verne ***La casa de vapor*** (1880).

Habíamos dicho que la Revolución industrial no hubiese podido prosperar sin el concurso y el desarrollo de los transportes, que llevarán las mercancías producidas en la fábrica hasta los mercados donde se consumían. Si bien la locomotora a vapor era consecuencia de la máquina a vapor de Watt, Julio Verne retoma este espíritu de las máquinas tecnológicas, de la ingeniería y de los continuos personajes de sus obras: los ingenieros.

Podemos establecer una relación (de analogía) entre la chimenea principal de esta locomotora a vapor, de épocas de la Revolución Industrial inglesa, con la trompa a vapor de la casa-elefante a vapor de la novela de Julio Verne ***La casa de vapor*** (1880), obra del ingeniero Banks.

Otras de las pasiones de Aarón, a parte de la aeronáutica y el automovilismo fue la náutica. Como se cita en la Revista ***Caras y Caretas*** del 9 de enero de 1909: “El señor Aarón Anchorena ha reunido a bordo de su yacht «Pampa» un grupo de distinguidos caballeros, con quienes realiza un viaje por las costas de Inglaterra. El «Pampa» es un barco de 250 toneladas, 120 pies de largo, 24 de ancho y 12 de calado, dotado de una maquina auxiliar, un motor Dan de 100 caballos, que puede imprimirle una velocidad de 7 millas por hora, sin contar con el velamen. La tripulación del «Pampa» suma 22 hombres...”

No solo en la embarcación *Great Eastern* en la novela ***Una ciudad flotante*** (1871) de Julio Verne, se redactan las peripecia en el mar; también en la novela ***Mistress Branican*** (1891), se redactan las historias de una trágica travesía marina, con embarcaciones a velas.

La importancia de este medio de transporte por agua aparece en la novela de Julio Verne ***La vuelta al mundo en 80 días*** (1872), para lo cual es interesante pensar en la importancia que tenían los medios de navegación dentro de la economía imperialista. En efecto, tanto trenes (por tierra) como barcos (por mar) a vapor fueron centrales dentro de la expansión de la economía imperialista, para transportar grandes contingentes de personas (mano de obra trabajadora = proletariado) tal como sucedió con las inmigraciones masivas de 1880 en Argentina; como transportar mercancías [productos] de la industria.

En resumidas cuentas:

Como el “espíritu de la ingeniería” de la *Belle Époque francesa* era llegar a lugares antes inalcanzados, cada vez más altos (como la Torre Eiffel), cada vez más lejos con las distancia entre lado y lado en cada puente (como el Viaducto del Garabit) o hacer obras cada vez mas grandes (como el Crystal Palace); logrando en cada nueva oportunidad una nueva hazaña, una nueva proeza de la tecnología. En cada oportunidad había

un nuevo desafío que vencer: llegar a una nueva tierra lejana (los polos o una isla en medio del mar), o a una zona no explorada (el fondo de los océanos) o a otro lugar fuera de esta tierra (la luna). Dicho “espíritu de la ingeniería de la época” *Belle Époque francesa*, que aparecerá claramente en las aventuras de literatura científica de Julio Verne, mostrarán la importancia que la ciencia, las máquinas y los personajes como los ingenieros (Ciro Smith, Banks o Robur) tenían en la visión (burguesa) del futuro de la humanidad.

De aquí la importancia que los personajes de las novelas –como los ingenieros- cobrarán, dado que significaron una fuerza transformadora de la sociedad (con su ciencia aplicada al desarrollo tecnológico). Fuerza transformadora de la sociedad que se entendía «para bien», para el progreso de la humanidad; a pesar de que la 1° Guerra Mundial marcara su fin y que las ciencias básicas aplicadas a la fabricación de armamento definiera a esta fuerza transformadora como algo utilizado «para mal» de la humanidad -en la visión de lo que Eric Hobsbawm llama como la “Era de las catástrofes” en *Historia del siglo XX* (1998)-.

Por otro lado, la *Belle Époque Argentina 1860-1936*, retoma ese mismo “espíritu de la época de la *Belle Époque francesa* (y su capacidad para transformar hábitos, costumbres y la cultura de bastas capas de la sociedad); de aquí no solo explicamos el correlato entre las iconografías (ilustraciones de las novelas de ficción de Verne y las fotos de la decoración de interiores de las residencias privadas en la Argentina. Dado que los modos de aclimatar [ambientar] los espacios interiores de las residencias burguesas en Argentina, fueron directamente proporcionales, al imaginario social que ya estaba instalado en la literatura –novelas de ficción de Julio Verne- de la *Belle Époque francesa*.

Así, del mismo modo como el Capitán Nemo era un hombre muy instruido y aventurero (una representación del espíritu de la cultura ilustrada, heredada de la Ilustración); los burgueses, sean franceses o argentinos, unidos por los mismos lazos de la economía imperialista en expansión: representaban muy bien ese “espíritu aventurero *Belle Époque –francés o argentino-* del Señor Burgués”. Que en el caso de Aarón Anchorena (1877-1965) quedó representado a la perfección, como hombre de mundo (filántropo cosmopolita capitalista), de hombre libre gracias a la tecnología disponible en la época (aeronáutica, náutica, automovilística); metáfora viviente, como si de un personaje de las novelas de aventura de Julio Verne se tratara. Como si Aarón Anchorena fuera el personaje Jean Passpartout en la novela de Verne *La vuelta al mundo en 80 días* (1872).

Del mismo modo, como si Aarón Anchorena fuera el joven aventurero en busca de emociones llamado Godfrey en la novela de Julio Verne: *Escuela de Robinsones* (1882), cazador infatigable. Una manera característica de la cultura decimonónica respecto de cómo coleccionar [cazar] y exhibir las obras de arte hasta el hartazgo (espíritu coleccionista del Señor Burgués), quedó expresado gracias a los viajes exóticos (en una combinación de búsqueda de materia prima en otros continentes, para la economía imperialista en

expansión tal como lo aclara Eric Hobsbawm en *La era del imperio 1875-1914* (1987), junto a la diversión en tierras lejanas: caza en África).

Como un filántropo «cazador» de estilos artísticos, muebles, obras de arte y otros objetos exóticos; donde el Arte era un presa más de su comportamiento explorador. Así los objetos (incluidos los muebles y obras de arte) como si fueran valiosas presas (que de hecho eran costosas, raras y difíciles de adquirir), vinieron a ocupar simbólicamente el lugar de las presas de caza [animales]. Dado que el común de la gente (proletariado) no podía disponer de dinero para gastos ociosos en viajes de caza, tampoco podía disponer de dinero para cazar [comprar] objetos de arte y muebles.

# 11 – CONCLUSIONES:

En síntesis podemos decir que aunque en la Generación de 1880 se manifestó el gran auge de la expansión del capitalismo agroexportador, junto a las inmigraciones masivas; en 1880 la oligarquía conservadora comenzaba a vivir y experimentar de un modo personal la *Belle Époque Française* en una suerte de *Belle Époque Argentina*.

Sostenemos entonces que Francia junto con Inglaterra (madres de la doble revolución burguesa) serían los países *leit motiv* de la época que va principalmente de 1880 hasta las Guerras Mundiales que le pondrían fin al imperialismo; como lo explica Eric Hobsbawm en *La era del imperio 1875-1914* (1987). Donde los pueblos se definían como “avanzados = civilizados = superiores” (industrializados a la inglesa o forma europea) y los “atrasados = bárbaros = inferiores” e incluso infantiles (no industrializados); y donde existía un fuerte concepto racial (recordar a Sarmiento) o idea de superioridad europea sobre Latinoamérica. Efectivamente la era dominante del imperialismo europeo (occidentalización) no fue un fenómeno económico y político, sino también cultural; y estuvo fuertemente ideologizado (sentido de superioridad de lo «civilizado» sobre lo «primitivo»).

La evolución del paradigma de la «civilización» europea frente a la «barbarie» nacional (idea creada por los intelectuales de la Generación de 1837 de Argentina) cristalizó de un modo paradigmático en la arquitectura del “palacio francés” en Buenos Aires (inspirado en Versalles) frente al “conventillo” (casa chorizo, de patios laterales).

La burguesía en Argentina de la denominada Generación de 1880 reproduciría la *Belle Époque* europea en nuestro territorio (con un matiz, además de estético, de pujanza económica y satisfacción social). El espíritu de alejamiento y despreocupación de la paradigmática *Belle Époque Argentina (1860-1936)* encontraba en los modelos del *Ancien Régime* europeo, las referencias ideales. Es paradójico que la burguesía nacional en Buenos Aires (como la Ciudad Luz de Francia –París- en el Cono Sur de América), adoptara los patrones estéticos de la decoración de interiores del «bárbaro» Antiguo Régimen y sus muebles (Luis XIV, XV).

El neoclasicismo arquitectónico francés del siglo XVIII, inspirado en el Palacio de Versalles, hizo de Buenos Aires la de “París de América del Sur”. Efectivamente, el estilo de decoración interior cortesano, barroco del Luis XIV -presente en el Palacio de Versalles- inspiró las preferencias arquitectónicas de la sociedad burguesa porteña de fin de siglo XIX.

El arquitecto, dando rienda suelta a su imaginación inspirada en la tradición del historicismo clásico, cristalizó su proyecto en una suerte de apoteosis del pastiche (un osado ejercicio de reciclaje y reinterpretación del

pasado a la manera “burguesa argentina” o en lo que podríamos definir como un “versailles nacional” con una decoración de interiores con muebles Luis XIV y XV). Donde la estética y la ideología estaban relacionadas; efectivamente, el estilo Luis XIV hacía referencia al sistema político de gobierno absolutista-monárquico propio de la Sociedad Estamental.

La elite de 1880 requería distinción (para diferenciarse de los inmigrantes que vivían en conventillos, en este suelo Argentino “honorífico”), dado que la exhibición era un rasgo del nuevo rico. Consecuentemente, la Década del Ochenta experimentó un crecimiento material en medio de palacios de mármol donde se amontonan todas las pruebas de su opulencia. Entonces, la casa y sus ambientes (con su mobiliario y objetos de arte), serían símbolos de la clase social, prestigio y status de quien la habitaba (fiel reflejo del nivel socio-económico y cultural alcanzado por sus dueños). Así, pasándose de la sencillez al lujo ostentoso, las obras de arte eran signos de educación y de gusto artístico (refinamiento), lo que a su vez refería a aristocracia (porque el arte, además de ser usado para la contemplación y el goce, fue usado como signo de la situación social adinerada, de quienes lo podían pagar).

Consecuentemente, la década del Ochenta experimentó un crecimiento material en medio de palacios de mármol donde se amontonan todas las pruebas de su opulencia. Entonces, la casa y sus ambientes (con su mobiliario y objetos de arte), serían símbolos de clase social, prestigio y status (fiel reflejo del nivel socio-económico y cultural alcanzado por sus dueños). Así las obras de arte eran signos de educación y de gusto artístico, lo que a su vez refería a la aristocracia (porque el arte, además de ser usado para la contemplación y el goce, fue usado como signo de la situación social, de quienes lo podían pagar).

Por lo que los nuevos programas económicos (capitalistas) de la Generación de 1880 requerían nuevos escenarios para exhibirse (escenarios casi teatrales); así se abandonaron las viejas casonas de patios laterales (casas chorizo), con reminiscencias coloniales de sus padres y abuelos.

Por lo cual afirmamos que las viejas casonas de patios y galerías laterales de los padres y abuelos de la Generación de 1880 (las antiguas casas patriarcales o casas chorizo con su mobiliario colonial), como era la de Tomás Manuel de Anchorena (1783-1847); referían únicamente a la «denotación» o función en sentido estricto. Pero sus descendientes, como Aarón Anchorena (quien supo reunir riqueza, buen gusto y exitosas empresas), incorporarían la «connotación-estético-simbólica» a la «denotación-funcional» con la arquitectura *Beaux Arts* y el mobiliario francés de los siglos XVII y XVIII contenido en su interior.

Dicho de otro modo: Tomás Manuel de Anchorena (1783-1847), hombre patricio, Gran Señor Burgués de la Argentina, solo necesitaba de su apellido para demostrar a la sociedad quien era él; pero, su nieto Aarón Anchorena (1877-1965), necesitaría algo más que su apellido y su fortuna para demostrar quien era. Pues, cuando los inmigrantes llegaron a la Argentina por millones, para ser reconocido socialmente, se necesitaba

exhibir el rango social adinerado y un palacio francés cumplía esas funciones simbólicas muy bien; dado que la residencia importante era sinónimo de ciudadano ilustre.

El denominado Salón Dorado, en la casa que habitaron Mercedes Castellanos de Anchorena (1840-1920) y su hijo Aarón Anchorena (actual Sede del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto), resulta el ámbito más característico del despliegue decorativo (opulento y ceremonial) presente en todo el edificio. Esta atmósfera se veía originalmente enriquecida por el mobiliario original que los dueños habían comprado en Francia e Inglaterra y que incluía preferentemente muebles de estilo francés.

Visitando a un arquitecto francés, los señores burgueses de Argentina podían comprar un proyecto de “palacio” para ser realizado en tierra americana; como hizo J. C. Paz en la visita a la Exposición Internacional de París en 1889, durante su desempeño como embajador en Francia.

Es importante detenerse en el siguiente detalle histórico arquitectónico: es el Gran Hall de Honor del Palacio de José C. Paz (1842-1912) un paradigma que hace honor al barroco del “Rey Sol”, dado que la luz ingresa al recinto a través de una gran cúpula conformada por vitrales, en cuyo centro se distingue el emblema del Rey Sol (en consecuencia hace honor al Rey Luis XIV de Francia). En síntesis, de los estilos cortesanos-monárquicos, el Luis XIV (1643 hasta 1715) fue el más significativo de todos; por eso es que en el campo del diseño de interiores y las artes decorativas, los aportes franceses fueron muy amplios y decisivos.

En Versalles todo estaba dirigido a deslumbrar. El mueble será el complemento perfecto para demostrar el lujo de la corte versallesca, y los muebles alcanzarán una finura y calidad sin precedentes, ya que se desarrollará la ebanistería y las formas del mueble ganarán en riqueza y diseño imaginativo.

El Barroco coincide con un momento de esplendor de la monarquía absoluta y de la contrarreforma católica, hechos ambos que coincidirán y confluirán en Francia en el reinado de Luis XIV, el Rey Sol. Este monarca se dotó de un potente aparato propagandístico donde el lujo tenía una importancia determinante. En los palacios absolutistas todo estaba destinado a deslumbrar. El caso del Palacio de Versalles es paradigmático, con su disposición megalómana y escenográfica y sus grandes estancias profusamente decoradas (de aquí derivara el concepto de: grandes puestas en escena, como si de una escenografía teatral se tratara).

Sin embargo, el Palacio de Versalles sólo es el más deslumbrante de un conjunto de palacios donde el Rey Sol reside según la época del año: el conjunto se completa con los palacios de Marly, Fontainebleau, Saint Germain y el Grand Trianon. Todo en los palacios de Luis XIV estaba destinado a exhibir poder y magnificencia.



El Luis XIV Fue un estilo potente, suntuoso y masculino, propiamente Barroco. En épocas de las cortesías, las grandes ceremonias, y el esplendor de la corte. Del Rey Sol, que irradiaba esplendor, a partir de este concepto se generaron muebles muy suntuosos; generalmente más anchos que los de la corte de Luis XIII (con el objetivo de ser capaces de albergar los voluminosos trajes de la época).

Podemos decir con justicia que las denominadas “artes menores” (por oposición a las “Artes Mayores” como la Arquitectura o el Arte de la pintura), tal como fue el diseño del mueble tiene acta de nacimiento con Charles Le Brun (1619-1690) y la Manufacturas de los Gobelinos para la corte de Luis XIV.

Los palacios, profusamente decorados, además del rol local de albergar la vida social que relacionaba a las familias más poderosas entre sí, que las diferenciaba del resto, fueron piezas decisivas en las competencias sociales locales en los que estas familias competían para ser los anfitriones elegidos cuando llegaban visitantes ilustres a los que deseaban impactar con sus formas de habitar «civilizadas». La mezquina vanidad social y el celo patriótico de estas familias, declarados en abiertos torneos públicos, a veces feroces, para alojar a las tanpreciadas “presas” (que se alojarían en sus residencias), encontraba un paliativo al autojustificarse por haber cumplido la noble misión patriótica de demostrar ante los potentados del mundo “que no éramos bárbaros indios” y lo equivocados que estaban si creían que vivíamos como en el tiempo de la Colonia o en la época del caudillo Rosas (pues se empezaba a vivir de un modo mucho mas europeizado, afrancesado principalmente).

Aunque ya se demostró que el caudillo de Entre Ríos (Urquiza) no tenía nada de «bárbaro», era más limpio e higiénico que los propios unitarios porteños (ver su sala de aguas para baño de ablución con el primer sistema de agua corriente doméstica, por cañerías y canillas de la Argentina). Además era un admirador del mobiliario francés, antes de la Generación de 1880; pues, su residencia terminada de construir en 1860 disponía ya de muebles afrancesados (traídos en barco desde Europa).

Uno de los estilos artísticos y arquitectónicos franceses preferentemente seleccionados para la decoración de interiores fue el estilo francés llamado rococó, que expresaba los ideales aristocráticos de la nobleza (opuestos a los ideales de la burguesía); pues, su contenido simbólico representaba el carisma de la realeza. El rococó, había surgió en los palacios de los nobles franceses (nobles aristócratas); su meta era el interior, y una sociedad refinada y *spirituelle*, que disfrutaba de la vida hasta el punto de la corrupción.

Curioso y contradictorio resulta ser que el rococó (propio del Luis XV), desarrollado en Europa por una clase social noble y aristocrática, esperarí en las sensaciones placenteras de dicho estilo de “arte interior” (arte de un mundo privado y exclusivo reservado a los pocos privilegiados que podían acceder a él) su trágico fin en manos de la burguesía (luego de la Revolución Francesa); en la Argentina finisecular del Centenario (fin de siglo XIX y principios del siglo XX), halla sido resucitado como estilo de la clase burguesa oligárquica,

aristocrática, terrateniente y agrícola-ganadera. Habiendo sido creado en el siglo XVIII en Europa, el rococó en el siglo XIX se instaló en las residencias burguesas y aristocráticas en Argentina. Basta comparar el salón de los espejos del Palacio de Versalles con el Salón de los espejos del Palacio de Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) - Josefina Alvear (1859-1935).

El arquitecto de tales residencias burguesas, dando rienda suelta a su imaginación inspirada en la tradición del historicismo clásico, cristalizó su proyecto en una suerte de apoteosis del pastiche (un osado ejercicio de reciclaje y reinterpretación del pasado como si de un “Versalles nacional” con muebles Luis XIV y XV se tratara).

La burguesía nacional y su inclinación al mueble cortesano (como el barroco del Luis XIV o el rococó del Luis XV) no estaba del todo fuera de sintonía con los lazos feudales que conservaba; pues, esta clase oligárquico-aristocrática-terrateniente-latifundista de la Argentina (cuyo poder económico «moderno-burgués» se basaba en un concepto «premoderno-feudal» de la riqueza sustentada en la posesión de la tierra, o una forma de *feudalismo moderno* con cierta añoranza por los mismos medios de producción del Señor feudal). Como clase latifundista no pudo romper con el “antiguo soporte” de la economía, que era la «tierra» (símbolo de la barbarie de Sarmiento) e instalar el “nuevo soporte” de la economía europea que era la «industria» (por lo cual la economía capitalista en Europa copiaba el modelo de la Revolución Industrial de los ingleses).

Si lo viejo y «bárbaro» = la tierra, siguiendo la misma lógica, lo nuevo y «civilizado» = la industria. Efectivamente: civilización = industrialización.

Ello explicaría también, porqué el estilo decorativo del regencia y rococó del Luis XV imperante en la Europa del Setecientos, hizo su aparición en nuestra Argentina, en los salones de las clases sociales de la alta burguesía de la Generación de 1880.

De este modo no resulta tan paradójico, comprobar que la burguesía nacional de la Argentina de fines del Ochocientos y principios del Novecientos; aunque prendidos al positivismo aburguesado, civilizado y capitalizado a la europea (con valores en la democracia, libertad, razón y progreso como herencia de la Revolución Francesa), nunca dejaron de auto-considerarse como nobles (herederos de los patricios), aristócratas, que desde su situación oligárquica se asemejaban al porte y presencia del Señor Feudal (terrateniente). Nos brinda la historia Argentina un producto autóctono, una especie de Señor Feudal moderno-burgués, dueño de enormes extensiones de tierra (latifundista); una contradicción histórica nacional, comparada con la burguesía europea cuyo poder económico no residía en la tierra (poder feudal), sino en la industria (poder capitalista moderno).

Esto confirma que vivían en dos mundos, uno avanzado y otro retrógrado. Cabalgaban dos mundos, uno premoderno y otro moderno.

Donde efectivamente la estética y la ideología están relacionadas; pues, el estilo Luis XIV hacía referencia al sistema político de gobierno absolutista-monárquico propio de la Sociedad Estamental. Y esto es lo verdaderamente sorprendente, dado que la burguesía europea había realizado la Revolución Francesa (derrocando al sistema de las Monarquías Absolutistas) y paralelamente también había realizado la Revolución Industrial en Inglaterra. Pero en la Argentina de fin de siglo XIX y principios del siglo XX, la burguesía era anti-industrial (por oposición a la burguesía europea) y su poder económico derivaba de la "tierra" (como en la Sociedad Feudal); por lo cual no es extraño que adoptara el mobiliario que representaba a dichas cortes monárquicas. Esto se debe a que el mueble monárquico de las cortes en Europa era aristocrático y la burguesía oligárquica de fin del siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina también era aristocrática.

Así la historia de la Argentina, se ligaba –estéticamente y productivamente- con ciertos rasgos de añoranza del feudalismo en Europa.

Vale la pena repetirlo, re-marcarlo, sostenerlo y defenderlo: la historia de la burguesía Argentina de 1860-1936 representa una contradicción histórica, una paradoja.

Estas familias pertenecientes a una generación de ideas liberales, europeísta, pseudo-culta, ansiosa por dejar atrás un pasado catalogado por algunos de sus ideólogos (Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)- como «bárbaro» y que, sin embargo, no pudo romper con el antiguo soporte de la economía, que era la tierra (símbolo de la «barbarie» de Sarmiento). No pudo instalar la «civilización» (de Sarmiento) urbano-mecánica, que estaban llevando adelante los anglosajones, por ejemplo. Habría que esperar al año 1930 para que (por efecto de las Guerras Mundiales) la balanza argentina se inclinara del capitalismo agroexportador dependiente de los capitales ingleses hacia el capitalismo industrial extranjero primero y luego hacia el capitalismo industrial nacional luego (época que coincidiría con el proyecto de gobierno de Juan Domingo Perón). Pero esto ya es otra historia en la cual ya no entraremos.

Casualmente en la Argentina, dicha burguesía nacional encontraría su fin en la 1ª Guerra mundial; pero en tanto el barroco o rococó brilló en Europa en su época del Setecientos, donde el lujo encubría (la riqueza era utilizada para disfrazar la pérdida del poder de la monarquía), en Argentina también brilló en el fin del Ochocientos y principio del Novecientos. El lujo y la riqueza, a la inversa de Europa que fue usado por quienes "perdían" poder (los reyes europeos), en Argentina fue usado por quienes "ganaban" poder (los nuevos burgueses argentinos), aunque el mismo no les duraría más allá de la 1ª Guerra Mundial.

Al período de fin del siglo XIX y principios del siglo XX (hasta las guerras mundiales) lo podemos definir, para el Señor burgués, como un período cosmopolita-capitalista-coleccionista.

Para combinar el concepto de “espíritu de la época” (explícito) del historiador de la arquitectura suizo, Sigfried Giedion en ***La mecanización toma el mando*** (1978) con el concepto de “espíritu aventurero burgués” (implícito) del historiador británico, Eric Hobsbawm en ***La era del imperio 1875-1914*** (1987). Aquí se asegura que el comitente (burgués ilustrado) le proponía al artista, artesano o decorador -con total libertad y desprejuicio- revivir la Francia monárquica en sus ambientes interiores; como parte de su “espíritu coleccionista burgués” (cazador de diversos estilos artísticos del pasado, como si de un cazador de leones en el África se tratara), en una suerte de experimentos estilísticos de acumulación coleccionista de objetos de los más remotos lugares del mundo y de Francia principalmente.

Son famosas las travesías por mar y excursiones –safaris- de Aarón Anchorena (1877-1965) en África, para practicar la caza. Aquí podemos establecer la analogía hermenéutica por la cual tener objetos raros, difíciles y costosos en el living del hogar fue el equivalente de cazar animales salvajes. Así los objetos (muebles) como si fueran valiosas presas (valiosas obras de arte), venían a ocupar simbólicamente el lugar de estas; dado que el común de la gente (proletariado) no podía disponer de dinero para gastos ociosos en viajes de caza, tampoco podía disponer de dinero para cazar [comprar] objetos de arte y muebles

La elite de 1880 requería distinción (para diferenciarse de los inmigrantes que vivían en conventillos, en este suelo Argentino “honorífico”), dado que la exhibición era un rasgo del nuevo rico (como lo fue Aarón Anchorena heredero de la Dinastía Anchorena-Castellano).

Como ya se explicó, debatió, discutió y criticó se definió a la arquitectura de 1860-1936 y su decoración de interiores como la evolución del concepto de «civilización» en «salubridad». Así el Palacio francés se convirtió en el equivalente de la «civilización-salubre», máxima realización de la arquitectura neoclásica francesa de la Academia de Bellas Artes de París (método *Beaux Arts*); que brindaba a sus moradores ambientes higiénicos (salubres), amplios, luminosos y confortables para la vida humana (ambientes que habitó la burguesía).

• **Así podemos sintetizar (habiendo aportado las pruebas y su defensa con una discusión crítica entre la Arquitectura y el Arte que la tesis –aquí defendida- se resume a continuación):**

Haciendo honor a la tradición inaugurada por Giedion en *La mecanización toma el mando* (1978) y su concepto de “espíritu de la época”; en esta tesis se hizo referencia al “Orden de la época”. Dado que los códigos ideológicos y culturales pueden ser descriptos como «Orden Social de la época», lo cual puede resumirse, en el sentido del materialismo histórico de Marx, como: modo de ordenar la política y los sistemas económico-productivos de la historia (a nivel macro), lo cual viene a ordenar los códigos estéticos tradicionalmente conocidos como estilos (a nivel micro).

Después de estudiar el caso del estilo gótico se llegó a la conclusión que el mismo hacía referencia a la religión cristiana y que fue central dentro del feudalismo, dentro de la Edad Media, por lo que se puede hablar de un «Orden Social Feudal» del cual se derivó la *estética feudal-monacal* (patrón estético originado dentro de la cultura cristiana que generó un mueble litúrgico).

Fue el arquitecto Viollet-le-Duc uno de los que mejor estudió el gótico y quien de algún modo ha brindado la línea de trabajo que se debía seguir en esta investigación, ya que en los diez volúmenes que componen el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (1854-1869); es donde realiza una interpretación racionalista sobre la arquitectura gótica y la apoya en una base sociológica, al identificar la obra medieval como resultado de un determinado «Orden Social». Con esta pauta, esta Tesis Doctoral buscó dicho «Orden Social» (con mayúscula) y lo encontró en las pistas que Viollet-le-Duc dejó: la historia como soporte de la teoría.

Dicho de otro modo, si la Edad Media estuvo representada por el «feudalismo» como sistema productivo o modo de producción (desde una definición marxista) y por el «gótico» como estilo artístico decorativo de la arquitectura eclesiástica; se observa una vinculación estrecha entre el sistema productivo (feudo), el estamento u orden de la Iglesia Católica (clero) y la manifestación estético estilística (gótica) que dominó la arquitectura de las catedrales (y la manufactura de muebles como las cathedras). Esto permite definir un período de la historia al que se puede denominar como *estética feudal-monacal* (800-1500), por los vínculos entre las manifestaciones estéticas del arte con el modo de producción feudal.

Citando a Viollet-le-Duc y el «Orden Social Feudal» (concepto teórico inspirado en su honor), fue su ***Diccionario del mueble de la Edad Media*** (s/f) un claro ejemplo del detalle sobre este mueble de *estética feudal-monacal*. Luis Feduchi en ***Historia del mueble*** (1946) sostiene que el mueble gótico era vertical, quizá como reflejo de la espiritualidad de la época. Luego en el Renacimiento, por el contrario, el mueble es horizontal, expresión de la serenidad clásica. Si el mueble era eminentemente religioso (en el Gótico), sillerías de coro, sillones abaciales, faldistorios, armarios y banco de iglesia, con el Renacimiento nacería el mueble civil.

Así del «Orden Social Feudal» se derivó la *estética feudal-monacal*, como del «Orden Social Absolutista-monárquico» se derivó una *estética cortesana-monárquica* y del «Orden Social Liberal» se generó una doble *estética burguesa (no-moderna y moderna)*.

Ahora, si del gótico vamos al caso del estilo Luis XIV que hacía referencia al sistema político de gobierno absolutista-monárquico propio de la sociedad estamental en la Edad Moderna; se puede hablar de un «Orden Social Absolutista-monárquico» del cual se derivó una *estética cortesana-monárquica*. Bajo el reinado de Luis XIV el Estado sustituye a la Iglesia (y su *estética feudal-monacal*) y la figura del rey se convierte en origen de autoridad (por su gobierno personal Luis XIV se identificó con el Estado, en su famosa frase: “*El Estado soy yo*”); por lo que el orden centralizador y unificador a la política se ve reflejado en las formas artísticas. Todas las obras de aquel período parecen inspiradas por la estabilidad y la inmutabilidad, virtudes cardinales del Estado francés gobernado desde Versalles.

¿Cuál es la relación entre la arquitectura del Palacio de Versalles, la poesía de Boileau y la filosofía de Descartes? Respuesta: el racionalismo. En Versalles, patios, salones, cámaras, pabellones, vestíbulos, senderos, canales, fuentes y embarcaderos se disponen en perfecto orden geométrico. El *Petit Trianon*, erigido por J.-A. Gabriel en el parque de Versalles, en 1762-1764 posee una geometría simple y matemática, propia del neoclasicismo. Cuando J.-A. Gabriel –bajo el reinado de Luis XV- construyó, el Pequeño Trianón se adoptaron ya las forma rectas, más simples y mas griegas (hasta las volutas se dibujaban rectilíneas, como los meandros). En lo “clásico”, la visión de la realidad se halla sometida a unas normas severas, que son las del equilibrio, basadas en la simetría rigurosa y la armonía (en tanto el barroco se complacía en el desorden como el rococó). Efectivamente, Francia levantó en esta época un estilo monumental en el que las líneas rectas, horizontales y verticales, dominan el conjunto y crean un esquema de una gran lucidez racional, paralelo al pensamiento cartesiano que se desarrolla en esta misma época con el ***Discurso del método*** (1637) de Descartes.

El arte oficial que se desarrolló durante el siglo XVII bajo la monarquía absoluta de Luis XIV había impuesto en Francia un ideal artístico inflexible, completamente clásico y que solo admitía la desmesura en lo

concerniente al boato y encomio de la persona del rey y de sus grandes actos. El arte de la época de Luis XIV fue neoclásico.

Del mismo modo la Edad Moderna estuvo representada por el «mercantilismo» del *Antiguo Régimen*. Como modo de producción de transición del feudalismo al capitalismo (liberalismo) y por el arte de las «monarquías autoritarias» (como la corte de Luis XI o el caso paradigmático de Luis XIV o Rey Sol, que llegó a su fin con Luis XVI en la Revolución Francesa) y que se manifestó en la manufactura del mobiliario. Esto permite definir un período de la historia al que se puede denominar como *estética cortesana-monárquica (1500-1789)*, por los vínculos entre las manifestaciones estéticas del arte con este modo de producción.

Siguiendo esta línea de razonamiento, la Edad Contemporánea está representada por el «capitalismo industrial» del *Nuevo Régimen* (o Régimen Liberal) u «Orden Social Liberal» como modo de producción de transición al comunismo marxista y por el arte de la «burguesía industrial» (no la incipiente burguesía feudal) en sus dos vertientes estéticas: no-moderna (propia de los muebles artesanales del siglo XVIII y XIX) y moderna (propia de los muebles industriales de fin del siglo XIX, siglo XX e inicios del siglo XXI: como los de la Escuela de la Bauhaus). Esto permite definir dos estéticas en la historia –para el mismo «Orden Social Liberal» [burgués-] que se pueden denominar como *estética burguesa no-moderna (1789-1939)* y *estética burguesa moderna (1928-1959)*.

Esto es central en esta Tesis de Doctorado, pues conforma parte de la contribución teórica al debate, ordenamiento, clasificación y definición de nuevas categorías para la historia del diseño de muebles artesanales (con minúscula) o «arte menor» dependiente de la Historia de la Arquitectura o de la Historia del Arte (con mayúscula) o «Arte Mayor».

Efectivamente, todo esto se confirmó a partir de los resultados que se obtuvieron del procesamiento cualitativo sobre la base de las conclusiones de los valores de las variables arrojados por las 20 fichas de la matriz de datos iconográfica (procesadas y analizadas cruzándolas con la historia de un modo hermenéutico).

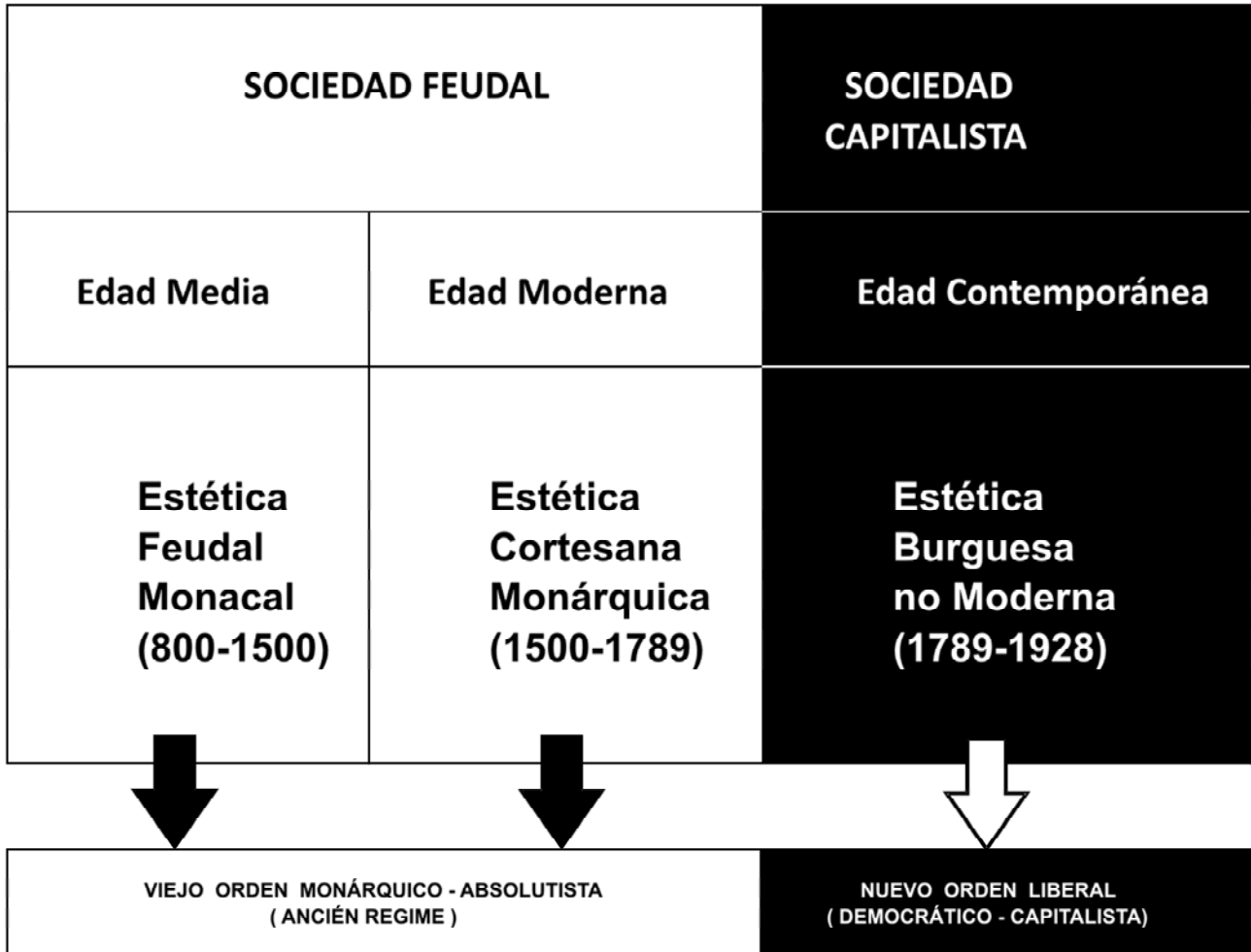
Lo cual permite afirmar la siguiente conclusión final: en todos los casos las clases sociales altas de Argentina de fin del siglo XIX y principios del siglo XX prefirieron para la decoración de interiores de sus residencias burguesas un mobiliario no-burgués (anterior a la Revolución Francesa, como era la *estética cortesana-monárquica*). Se confirma esto dado que –como quedó demostrado- en las residencias de la burguesía nacional se encontraron muebles que se corresponde con una *estética feudal-monacal* y una *estética cortesana-monárquica* (típica del Antiguo Orden Social o *Ancién Regime*). Dicha estética remitía a los estilos de vida cortesanos (como la Monarquía Absolutista de la corte de Luis XIV y su Palacio de Versalles) previos a la Revolución Francesa.

El *château* por excelencia, el palacio que resume las características del clasicismo francés del *Grand Siècle*, con su ingrediente de potencia escenográfica, fue Versalles (y todo lo contenido en su interior: muebles, obras de arte, etc.).

Aunque sorprendente, se encontró que la burguesía que había realizado la Revolución Francesa en 1789 (poniendo blanco sobre negro y derrocando al sistema «Viejo Orden Social» de las Monarquías Absolutistas), inaugurando un «Nuevo Orden Social» Liberal (democrático y capitalista) e instalando una *estética burguesa no-moderna (1789-1939)* primeramente; prefirió para sus residencias en la Argentina el mobiliario que representaba a dichas cortes monárquicas. Esto se debe a que el mueble monárquico de las cortes en Europa era aristocrático y la burguesía oligárquica de fin del siglo XIX y principios del siglo XX en Argentina también fue aristocrática.

Donde la «nueva aristocracia» burguesa (del dinero) vino a reemplazar a la «vieja aristocracia» cortesana (de cuna). Esta «nueva aristocracia» burguesa nacional (oligarquía económica) estaba ávida de las novedades de la corte europea y dado que gustaba de ostentar el lujo acorde con su clase, pronto empezaron a solicitar el mobiliario exquisito de los grandes ebanistas europeos y a imitar su estilo, como modo de exhibir su rango social (dado que los muebles aristocráticos del *Ancien Régime* estaban igualmente destinados a ser mostrados y exhibidos). Eso al *Nuevo Régimen* (Liberal) le venía muy bien por su capacidad teatral y escenográfica.





**Cuadro ( 9 ):** Elaboración propia en base al cuadro ( 8 ).

Por lo que no resulta extraño ver –salvando las distancias- que en la Argentina finisecular del Centenario, la burguesía nacional de fines del Ochocientos y principios del Novecientos, esa oligarquía aristocrática ilustrada burguesa (cuasifeudal) cuyo poder económico derivaba de la «tierra» (tal cual sucedía en la Sociedad Feudal); adoptara el mobiliario que representaba a dichas cortes monárquicas (cuyo poderío radicaba en la posesión de la tierra y los productos derivados de ella). En tanto, el lujo y la riqueza, a la inversa de Europa que fue usado por quienes “perdían” poder (los reyes europeos), en Argentina fue usado por quienes “ganaban” poder (los nuevos burgueses argentinos como Aarón Anchorena), aunque el mismo no les duraría más allá de la 1° Guerra Mundial. Pero a partir de aquí se abre una nueva parte de la historia y se da por concluida esta.

Repetimos que paradójicamente esto sucedió con la clase social denominada por Karl Marx como «burguesía». Lo cual no deja de ser sorprendente para el caso histórico analizado en esta Tesis (Argentina

entre 1860-1936) por todo lo que la burguesía representaba –y representa- para la Modernidad (entendida en todo el abanico de significaciones).

Así el aporte teórico de esta Tesis Doctoral produjo pocas categorías teóricas para interpretar la complejidad estilística del diseño como resultado de tres categorías analíticas del «Orden Social» que determinaron –o influenciaron- sobre tres tipos de estéticas aplicadas al diseño del mueble (que en definitiva son dos estéticas finales: una **Estética Estamental** y otra **Estética Liberal**).

- Un «Orden Social Feudal» del cual se derivó la *estética feudal-monacal (800-1500)*.
- Un «Orden Social Monárquico-Absolutista» del cual se derivó una *estética cortesana-monárquica (1500-1789)*.

Esta doble estética: *feudal-monacal* y *cortesana-monárquica* finalmente pueden simplificarse como **Estética Estamental**.

- Un «Orden Social Liberal» del cual se derivó una doble *estética burguesa (no-moderna y moderna)*. Esta doble estética burguesa puede simplificarse como **Estética Liberal**.

Todo esto queda mejor explicado en el siguiente cuadro:

Sociedad Feudal		Sociedad Capitalista	
Edad Media	Edad Moderna	Edad Contemporánea	
Estética feudal monacal (800-1500)	Estética cortesana monárquica (1500-1789)	Estética burguesa no- moderna (1789-1928)	Estética burguesa moderna (1928-1959)
<b>Estética Estamental</b>		<b>Estética Liberal</b>	

**Cuadro ( 10 ):** Elaboración propia en base al cuadro ( 9 ).

Así finalmente quedaron simplificadas las explicaciones sobre la estética (Historia del Arte y la Arquitectura aplicados al diseño de muebles) con los modos de producción del materialismo histórico marxista (Economía).

## 12 – BIBLIOGRAFIA:

### 12.1 – BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL ARTE Y DEL DISEÑO DE MUEBLES:

- AA. VV. **Summa Artis**. 52 volúmenes. Espasa Calpe. Barcelona. 2001.
- BENNETT OATES, Phyllis. **Historia dibujada del mueble occidental**. (Celeste Ediciones).
- FATAS, Guillermo; BORRAS, Gonzalo M. **Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática**. Editorial Alianza. Madrid. 1999.
- CLARET RUBIRA, José. **Muebles de estilo inglés y su influencia en el exterior: desde los Tudor hasta la reina Victoria, con los grupos Colonial y Menorquín**. 3ra. Edición Gustavo Gili. Barcelona. 1965.
- CLARET RUBIRA, José. **Muebles de estilo francés: desde el Gótico hasta imperio**. 2da. Edición Gustavo Gili. Barcelona. 1964.
- CORADESCHI, Sergio. **Guía de muebles**. Grijalbo. Barcelona. 1989.
- FEDUCHI, Luis. **Historia del mueble**. Editorial Blume. Barcelona. 1946.
- FERNÁNDEZ-VILLAMIL, C. **Las artes aplicadas**. 2 volúmenes. Edición de autor, 1982.
- GIEDION, Sigfried. **La mecanización toma el mando**. G. Gili. Barcelona. 1978.
- LUCIE-SMITH, E. **Breve Historia del Mueble**. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1980.
- SCHMITZ, Hermann. **Historia del mueble: estilos del mueble, desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX**. Gustavo Gili. Barcelona. 1963.

### 12.2 – BIBLIOGRAFÍA DEL MARCO TEÓRICO:

- AA. VV. (Fernando Devoto y Marta Madero, Editores). **Historia de la vida privada en la Argentina. Tomos II - III**. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. Buenos Aires. 1999.
- AA. VV. (Diego Armus, Compilador). **Mundo urbano y cultura popular**. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1990.
- AA.VV. (Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Compilador). **I ° JORNADAS DE HISTORIA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. “La vivienda en Buenos Aires”**. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires. 1985.
- ALBERDI, J. J.. **Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina**. Centro Editor de América latina. Buenos Aires. Año. 1979. (1° Edición 1852).
- ARIES, Philippe y DUBY, Georges. **Historia de la vida privada. Tomos II-III**. Taurus. Buenos Aires. 1991.
- CARRETERO, Andrés. **Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo 2° (1918-1970)**. Editorial Planeta. Buenos Aires. 2000.

- CARRETERO, Andrés. **Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo 1º (1810-1864)**. Editorial Planeta. Buenos Aires. S/f.
- DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano**. Instituto Mora. México. 1980.
- DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano. 2 Habitar, cocinar**. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México. 1999.
- HOBBSAWM, Eric J. **La era del imperio 1875-1914**. Crítica. Buenos Aires. 2003.
- JAURETCHE, A. **El medio pelo en la sociedad argentina**. Peña Lillo Editor. Buenos Aires. 1984.
- LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando (GONZÁLEZ MONTANER, Berto. Editor). **Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Tomos I-VI**. Editorial Clarín/Arquitectura. Buenos Aires. 2004.
- MAYER, Jorge. **El pensamiento vivo de Alberdi**. Buenos Aires. Losada. 1984.
- RODRIGUEZ MOLAS, Ricardo. **Vida cotidiana de la oligarquía argentina (1880-1890)**. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1988.
- ROMERO, José Luis. **Breve Historia de la Argentina**. Editorial Abril. Buenos Aires. 1991.
- ROMERO, José Luis. "La ciudad burguesa" en ROMERO, José Luis y otro. **Buenos Aires: Historia de Cuatro Siglos. Vol II**. Ed. Abril. Buenos Aires. 1983.
- SABATO, Jorge. **La clase dominante en la Argentina moderna. Formación y características**. Cisea Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires. 1991.
- SARLO, Beatriz. **Una Modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930**. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires. 1988.
- SALESSI, Jorge. **Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)**. Beatriz Viterbo Editora. Buenos Aires. 1995.
- SEBRELI, J. J. **Buenos Aires, vida cotidiana y alineación**. Hyspamérica. Buenos Aires. 1986.
- SHUMWAY, Nicolás. "La Generación de 1837, Parte I", en **La invención de la Argentina. Historia de una idea**. Emecé. Buenos Aires. 2005.
- SVAMPA, Maristela. "Capítulo I: Las funciones de civilización y barbarie en Europa", en: **El dilema argentino: Civilización o Barbarie**. Editorial El cielo por asalto. Buenos Aires. 1994.
- AA. VV. (Fernando Devoto y Marta Madero, Editores). **Historia de la vida privada en la Argentina. Tomos II - III**. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. Buenos Aires. 1999.

### **12.3 – BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:**

- AA. VV. (Diego Armus, Compilador). **Mundo urbano y cultura popular**. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1990.

- AA.VV. (Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Compilador). **I ° JORNADAS DE HISTORIA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. “La vivienda en Buenos Aires”**. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires. 1985.
- ALBERDI, J. J.. **Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina**. Centro Editor de América latina. Buenos Aires. Año. 1979. (1° Edición 1852).
- ANDERSON, Federico. **Estética y tecnología del paisaje interior doméstico moderno. Argentina: 1880-1980**. Tesis de Maestría en Estética y Teoría del Artes. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. S/E. La Plata. 2008.
- ARIES, Philippe y DUBY, Georges. **Historia de la vida privada. Tomos II-III**. Taurus. Buenos Aires. 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. **La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase**. En VVAA. Los objetos. Serie Comunicaciones Editorial Tiempo Contemporáneo. Argentina 1974.
- BAUDRILLARD, Jean. **El sistema de los Objetos**. Fondo de Cultura Económica. México. 1969.
- BENNETT OATES, Phyllis. **Historia dibujada del mueble Occidental**. Celeste. Madrid. 1995.
- BERMAN, Marshall. “Marx, el modernismo y la modernización”, en **Todo lo sólido se desvanece en el aire**. Editorial Siglo XXI. Madrid. 1988.
- BERNATENE, María del rosario. “LOS HOMBRES SIN ROSTRO. Lo cognitivo y lo emotivo en la práctica proyectual”, en **1er. Congreso de Arte y Diseño**. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 1996.
- BERNATENE, María del Rosario y GANDOLFI, Fernando Francisco, “Análisis e interacciones de contenidos éticos y estéticos en el proyecto de diseño industrial”, en **Actas. Primeras Jornadas del Centro del País**. Procesos de diseño Nro. 4. Imprenta Ingreso. Córdoba. 2001.
- BERNATENE, Rosario y GANDOLFI, Fernando. “LA INSOPORTABLE DENSIDAD DE LAS COSAS. Artefactos y paisaje doméstico en la Argentina del siglo XX”, en revista **Arte e Investigación N° 4**. Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 2000.
- BERNATENE, María del Rosario. “OBJETOS DE USO COTIDIANO EN LA ARGENTINA 1940-1990. Marco Teórico”, en Revista **Arte e Investigación, N° 3**. Editorial de la Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. S/f.
- BERNATENE, María del Rosario. “EL TIEMPO INTERNO DE LOS OBJETOS. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)”, en Revista **Arte e Investigación, N° 1**. Editorial Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 1996.
- BLANCO, Ricardo. **Sillas Argentinas**. CMD – Centro Metropolitano de Diseño y Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Buenos Aires. 2006.
- BOSCH, Beatriz. **Urquiza y su tiempo**. S/E. Buenos Aires. 1971.
- CAMBACERES, Eugenio. **En la sangre**. Imprenta Sud América. Buenos Aires. 1887.
- CARRETERO, Andrés. **Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomos: 1, 2 y 3**. Editorial Planeta. Buenos Aires. 2000.

- DANIELE, Baroni. "Interiores", en Revista **Summa. Nº 194**. Buenos Aires. 1984.
- DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano. Tomo I**. Instituto Mora. México. 1980.
- DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano. Tomo 2**. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México. 1999.
- DOMÍNGUEZ SOLER, Susana Tota G. de. **URQUIZA Ascendencia vasca, descendencia en el Río de la Plata**. S/E. Buenos Aires. 1992.
- DOMÍNGUEZ SOLER, Susana Tota G. de. **El Palacio San José, Su historia, sus fiestas y sus visitantes ilustres**. S/E. Buenos Aires. 2002.
- DOMÍNGUEZ SOLER, Susana Tota G. de. **Dolores Costa de Urquiza, esposa del Capitán General don Justo José de Urquiza**. S/E. Buenos Aires. 1997.
- DOMÍNGUEZ SOLER, Susana Tota G. de. **Dolores Costa, esposa ejemplar**. S/E. Buenos Aires. 2002.
- FLORES, Salinas. **Historia del diseño Industrial**. Editorial Trillas. México. 1992.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Cap. III. Los usos sociales del patrimonio Cultural", en Enrique Florescano (Compilador). **El Patrimonio Cultural de México**. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Fondo de Cultura Económica. México. 1993.
- GREMENTIERI, Fabio y VERSTRAETEN, Xavier. **Grandes Residencias de Buenos Aires. La influencia francesa**. Ediciones Larivière. Buenos Aires. 2006.
- HEIT, María A. y equipo de profesionales del Museo. **Palacio San José: Patrimonio botánico**. S/E. Entre Ríos. 2000.
- HOBBSAWM, Eric J. **La era del imperio 1875-1914**. Crítica. Buenos Aires. 1987.
- HOBBSAWM, Eric. **Las revoluciones burguesas**. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1971.
- HOBBSAWM, Eric. "1º Parte: La Revolución Industrial. La Revolución Francesa". En **Las revoluciones burguesas**. <http://www.scribd.com/doc/8506397/Eric-Hobsbawm-Las-revoluciones-burguesas>. 2010.
- HOBBSAWM, Eric. **La era del Capital: 1848-1875**. Editorial Crítica. Barcelona. 1998.
- HOBBSAWM, Eric J. **Historia del siglo XX**. Crítica. Buenos Aires. 1998.
- HOBBSAWM, Eric. **Las revoluciones burguesas**. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1971.
- JAURETCHE, A. **El medio pelo en la sociedad argentina**. Peña Lillo Editor. Buenos Aires. 1984.
- KATRA, William. **La generación de 1837. Los hombres que hicieron el país**. Emece. Buenos Aires. 2000.
- LIERNUR, Francisco; SILVESTRI, G. **El umbral de la Metrópolis**. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1993.
- LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando (GONZÁLEZ MONTANER, Berto. Editor). **Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Tomos I-VI**. Editorial Clarín/Arquitectura. Buenos Aires. 2004.
- MAYER, Jorge. **El pensamiento vivo de Alberdi**. Buenos Aires. Losada. 1984.
- ORTIZ, Federico. "La arquitectura argentina desde mediados del siglo XIX hasta 1914: una introducción", en revista **Summa**. Nº 252. Buenos Aires. s/f.
- POZZI, Graciela. **La Generación del '80 (1880-1914)**. Ed. Biblos. Buenos Aires. 1987.
- RIBEIRO DURHAM, Eunice. "Cultura, patrimonio, preservación", en **Revista Alteridades Nº 8**. S/E. S/l. S/f.

- RODRIGUEZ MOLAS, Ricardo. *Vida cotidiana de la oligarquía argentina (1880-1890)*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1988.
- ROMERO, José Luis. *Breve Historia de la Argentina*. Editorial Abril. Buenos Aires. 1991.
- ROMERO, José Luis. "La ciudad burguesa" en ROMERO, José Luis y otro. *Buenos Aires: Historia de Cuatro siglos. Vol II*. Ed. Abril. Buenos Aires. 1983.
- RUIZ MORENO DE BUNGE, Silvina. *El General Urquiza y el Palacio San José, en El Jardín en la Argentina*, Nº 5, año 2. S/E. Buenos Aires. 1993.
- SABATO, Jorge. *La clase dominante en la Argentina moderna. Formación y características*. Cisea Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires. 1991.
- SAENZ, Jimena. "La "Belle Epoque" en Mar del Plata", en Revista *Todo es Historia*, Nº 45. Enero 1971.
- SAENZ, Jimena. "Los argentinos en Europa: Los hombres del '80", en Revista *Todo es Historia*, Nº 64. Agosto 1972.
- SALESSI, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Beatriz Viterbo Editora. Buenos Aires. 1995.
- SARLO, Beatriz. *Una Modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires. 1988.
- SEBRELI, Juan José: *Los Oligarcas, Nº 55*. Centro Editor de América Latina. 1971.
- SCURI, Piera. "El espejo rococó", en revista *Summa. Nº 198*. Buenos Aires. 1984.
- SEBRELI, J. J. *Buenos Aires, vida cotidiana y alineación*. Hyspamérica. Buenos Aires. 1986.
- SHUMWAY, Nicolás. "La Generación de 1837, Parte I", en *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Emecé. Buenos Aires. 2005.
- SVAMPA, Maristela. "Capítulo I: Las funciones de civilización y barbarie en Europa", en: *El dilema argentino: Civilización o Barbarie*. Editorial El cielo por asalto. Buenos Aires. 1994.
- THERBORN, Goran. "Las vías de la modernidad". En *Las pericias de la Modernidad. El porvenir de las clases sociales*. Editorial: El cielo por asalto. Buenos Aires. 1992.

## **12.4 – BIBLIOGRAFÍA DE LA METODOLOGÍA DE PROCESAMIENTO CUALITATIVO, DEL DISEÑO EMPÍRICO Y DEL DISEÑO DE LA MATRIZ DE DATOS ICONOGRAFICA:**

- BENTHAM, Jeremy. *El Panóptico*. Ediciones de La Piqueta. Madrid. 1979.
- BERGER, P. y LUCKMANN, T. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores S.A.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Editorial Siglo XXI. Madrid. 1988.
- CASTELLS, Manuel. "Cultura, modernidad e identidades". En *Nueva Sociedad. Nº 137*. Caracas. 1995.

- DIAZ, Esther. **Metodología de las ciencias sociales**. Editorial Biblos. Buenos Aires. 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica del poder**. Ediciones de La Piqueta. Madrid. 1979 (2° Edición).
- GIDDENS, Anthony. "7. Estratificación y estructura de clase". En **Sociología**. Alianza Universidad. Madrid. 1991 (1° Edición).
- GIDDENS, Anthony. **Sociología**. <http://www.scribd.com/doc/7241772/Anthony-Giddens-Sociologia>. 2010.
- GIDDENS, Anthony. "10. Estratificación y estructura de clase". En **Sociología**. <http://www.esnips.com/doc/95ade19d-9267-4756-b06d-a81a5a3c6e31/Anthony-Giddens---Sociologia>. 2010.
- GIDDENS, Anthony. "Cap 1. La teoría de las clases en Marx". En **La estructura de clases en la sociedad avanzada**. 2010.
- GIEDION, Sigfried, **La mecanización toma el mando**, Barcelona, G. Gili, 1978.
- GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de La cárcel. Tomo 1**. <http://www.scribd.com/doc/30959736/Gramsci-Antonio-Cuadernos-de-la-carcel-Tomo-1>. 2010.
- GRAMSCI, Antonio. **Los intelectuales y la organización de la cultura**. [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/gramscia/d/gramscide0008.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/gramscia/d/gramscide0008.pdf). 2010.
- GRAMSCI, Antonio. **La organización de la cultura**. <http://juventud.psuw.org.ve/wp-content/uploads/2009/05/organizacion-de-la-cultura-gramsci.pdf>. 2010.
- HOBBSAWM, Eric J. **La era del imperio 1875-1914**. Crítica. Buenos Aires. 2003.
- HOBBSAWM, Eric. **Las revoluciones burguesas**. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1971.
- HOBBSAWM, Eric. "1° Parte: La Revolución Industrial. La Revolución Francesa". En **Las revoluciones burguesas**. <http://www.scribd.com/doc/8506397/Eric-Hobsbawm-Las-revoluciones-burguesas>. 2010.
- HOBBSAWM, Eric. **La era del Capital: 1848-1875**. Editorial Crítica. Barcelona. 1998.
- HOBBSAWM, Eric J. **Historia del siglo XX**. Crítica. Buenos Aires. 1998.
- HOBBSAWM, Eric. **Las revoluciones burguesas**. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1971.
- MARX, Karl. **Prefacio a la contribución a la crítica de la economía política**. <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>. 2010.
- MARX, Karl. y ENGELS, Friedrich. **El Manifiesto del Partido Comunista**. <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>. 2010.
- ORTIZ, Renato. "La modernidad-mundo. Nuevos referentes para la construcción de identidades colectivas". En **Seminario Fronteras culturales: Comunicación e identidad en América Latina**. Stirling. Escocia. 1996.
- ORTIZ, Renato. "Cultura, modernidad e identidades". En **Nueva Sociedad N° 137**. Caracas. 1995.
- ORTIZ, Renato. **Mundialización y cultura**. Alianza. Buenos Aires. 1994.
- PEIRCE, Charles Sanders. "Métodos para fijar creencias". En **El hombre: un signo (el pragmatismo de Peirce)**. Editorial Crítica. Madrid. 1988.
- PISCITELLI, Alejandro. "Los bárbaros de la modernidad". En **David y Goliat N° 54**. S/e. S/l. 1989.
- PORTANTIERO, Juan Carlos. **Los usos de Gramsci**. Folios Ediciones. Buenos Aires. 1983.
- PORTELLI, Hugues. **Gramsci y el bloque histórico**. Siglo XXI. México. 1997.
- SAMAJA, Juan. **Epistemología y metodología**. Ed. EUDEBA. 1996



- SAMAJA, Juan. **Epistemología y metodología. Elemento para una teoría de la investigación científica.**

[http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/3383/fischetticuyo06-23.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3383/fischetticuyo06-23.pdf)

- SAMAJA, Juan. **Análisis del proceso de investigación.**

[http://desarrollo.uces.edu.ar:8180/dspace/bitstream/123456789/1457/1/Analisis\\_Samaja.pdf](http://desarrollo.uces.edu.ar:8180/dspace/bitstream/123456789/1457/1/Analisis_Samaja.pdf)

- SAMAJA, Juan. **El proceso de la ciencia. Una breve introducción a la investigación científica.**

<http://es.scribd.com/LRNT/d/27622595-JUAN-SAMAJA-El-Proceso-de-La-Ciencia>

- SABINO, J. C. **El proceso de investigación.** Ed. Lumen Humanitas. Buenos Aires. 1992.

- SAMPIERI, R. y otros. **Metodología de la investigación.** Ed. Mc Graw Hill Interamericana. México. 1998.

- THERBORN, Goran. **Las pericias de la Modernidad. El porvenir de las clases sociales.** Editorial: El cielo por asalto. Buenos Aires. 1992.