

EL PROYECTO DEL MUSEO

APARIENCIA EXTERIOR DEL EDIFICIO

El estilo arquitectónico sin ser único y puro, es sin embargo adecuado al objeto, lo mismo que la decoración a la que he tratado de dar un carácter americano arcaico que no desdice con las líneas griegas...” (56). Las palabras de Moreno ratifican la ubicación estilística del edificio del Museo en el contexto neoclásico, particularmente dentro de su vertiente neogriega. Esa corriente dominaba la arquitectura museística europea durante la primera mitad del siglo XIX.

Ejemplos de su generalizada aplicación son el British Museum (1823-1847) de Sir Robert Smirke (1781-1867), el Altes Museum en Berlín (1823-1830) de Karl F. Schinkel (1781-1841), la Gliptoteca de Munich (1816-1830) de Franz K.L. von Klenze (1784-1864), el Fitzwilliam Museum en Cambridge (1836-1845) de George Basevi (1794-1845) y la National Gallery en Londres (1823-1838) de John P. Gandry-Deering (1787-1850).

Una primera aproximación a la comprensión del edificio en su aspecto volumétrico se logra asimilándolo a un paralelepípedo al que se han redondeado sus caras extremas menores. El mismo cuenta con un eje mayor de 135 metros de largo y otro menor de 59 metros, que se amplía hasta 70 si consideramos la escalinata de acceso, ubicada en medio de la fachada principal y enmarcada por el imponente pórtico. La altura, creciente hacia el centro, alcanza su valor máximo de 22 metros en coincidencia con dicha

escalinata.

La lectura simultánea de las plantas (*Figs. XIII y XIV*) y los cortes (*Fig. XV*) permite interpretar ese volumen paralelepédico como un macizo edificatorio anular, atravesando en la dirección de su eje menor por tres cuerpos rectangulares que, interiormente, conforman cuatro espacios libres – semicirculares los dos extremos y rectangulares los dos centrales – y que, exteriormente, contribuyen a la articulación del volumen total, al proyectarse por sobre el plano límite superior del macizo anular. Complementariamente, la articulación es reforzada por el mencionado manejo de las alturas. La altura mayor jerarquiza el cuerpo transversal central, la intermedia se extiende hasta los cuerpos transversales menores de los extremos sin incluirlos y la menor, abarcante de estos últimos, es reveladora del criterio de conformación anular (*Figs. XXI y XXII*).

El cuerpo transversal central se erige en el elemento protagónico de la

JULIO A. MOROSI
Investigador superior CIC

ARNOLDO O. DELGADO
Becario de perfeccionamiento CIC

ENRIQUE R. GAMALLO

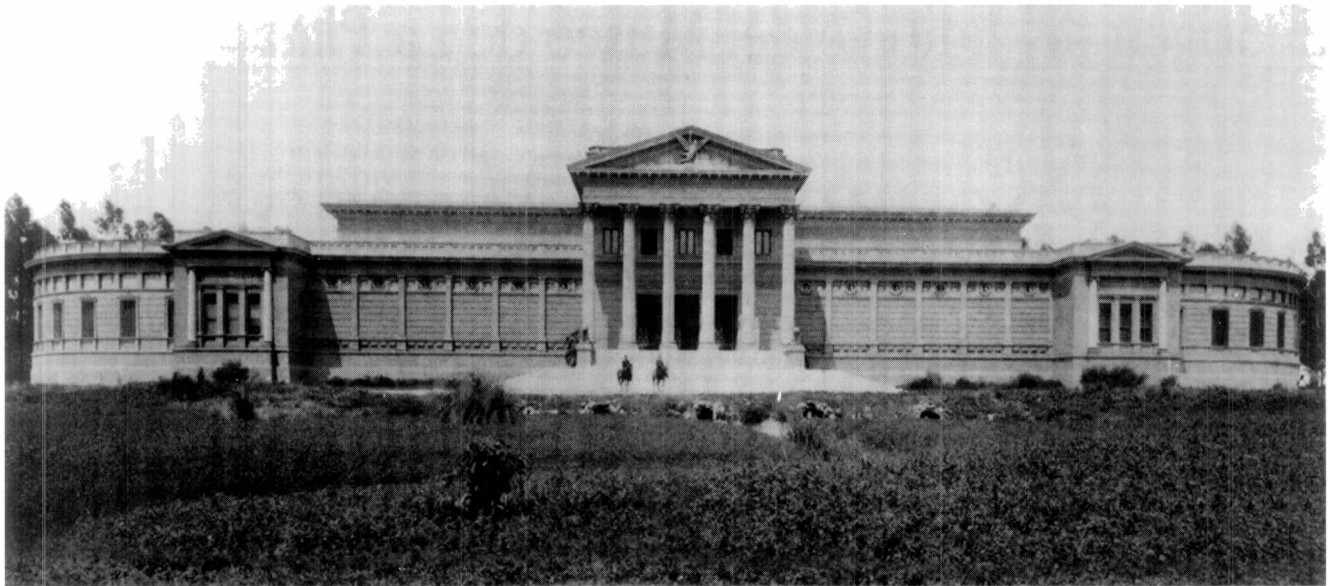


Fig. XXI
 Museo de La Plata.
 Vista del edificio
 en la época en que
 se concluyó su construcción.

composición total. Ello es así no sólo por la obvia correspondencia del mismo con el eje compositivo medio de la fachada, sino por el papel sintetizador que le cabe respecto de los diversos recursos empleados por los arquitectos en su composición. De tal modo, el pórtico de acceso coincide con la mayor de las alturas utilizadas y, a través de su columnata, define virtualmente el plano vertical más sobresaliente del conjunto. De tal modo, establece, además, un juego de resonancias formales de gran efecto unificador. Esas resonancias se manifiestan a través de la analogía entre el tímpano del pórtico y los correspondientes a los cuerpos transversales menores. Las mismas se ven reforzadas por la verticalidad de las columnas en correspondencia con las medias columnas de los cuerpos que acabamos de citar y con las pilastras del cuerpo medio del macizo

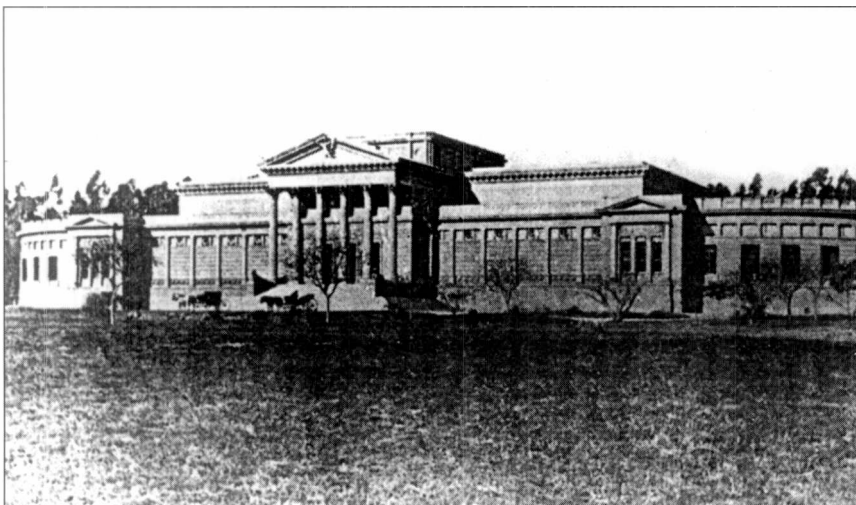
anular, del mismo modo que por la horizontalidad de la cornisa, emparentada con el cornisamento general del edificio. Y también lo son a través de la definición de un nivel de acceso coincidente con la cota superior del basamento y que corre a lo largo de todo el conjunto.

Un segundo plano vertical queda definido por los límites de los cuerpos transversales menores que, como hemos señalado, no sólo contribuyen a la articulación del volumen total, sino que, además, subrayan el pasaje de la posición rectilínea del cuerpo anular hacia los hemisillos de los extremos.

El tercer plano vertical es el determinado por el parámetro externo del cuerpo anular. Este se caracteriza en su parte rectilínea por el predominio de tres elementos de marcada horizontalidad: uno inferior, neutro, a modo de basamento; una banda almohadillada y, finalmente, un remate superior, compuesto por la cornisa y el pretil. Tendiéndose entre todos ellos, los elementos verticales -las pilastras- sólo actúan como instrumentos que marcan un ritmo en el plano murario correspondiente. Sobre los hemisillos, aquellos componentes básicos son atenuados por un progresivo despojamiento de la decoración de detalle, aunque continúan proponiendo idéntica lectura general.

El último de los planos verticales definido es el coincidente con la altura media utilizada para el edificio. El mismo se presenta a modo de parámetro neutro que oficia de telón

Fig. XXII
 Museo de La Plata.
 Vista del edificio
 pocos años después
 de concluída su construcción.



de fondo, con el propósito de poner de relieve el trabajo de detalle reservado a la porción rectilínea del cuerpo anular.

Un relevamiento minucioso del lenguaje arquitectónico y de iconografía utilizado para la cualificación de la envolvente total confirma la vigencia del espíritu neoclásico bajo cuya inspiración Åberg y Heynemann gestaron el edificio. Comenzando por el acceso en la fachada principal, que hemos señalado se produce a través de una amplia escalinata de granito, cuyo segundo tramo es flanqueado por estatuas de smilodón, el imponente tigre pampeano extinguido hace miles de años, se obtiene una primera prueba de la presencia del citado espíritu. En efecto, la escalinata remata en un pórtico hexástico monumental, a modo de frontis de templo griego períptero, compuesto por columnas acanaladas de capitel corintio, abarcantes de las dos plantas de edificios y cuyo intercolumnio es éustilo. Sobre esas columnas, el entablamento está conformado por el usual arquitrabe, el friso carente de metopas y triglifos, y una amplia cornisa denticulada que sostiene y compone un frontón triangular cuyo tímpano está esculpido. El grupo escultórico consiste en una alegoría según la cual, una mujer, representando a la Ciencia, retira el manto de la ignorancia que cubre el

globo terráqueo, teniendo como fondo al cielo con sus nubes y estrellas de primera magnitud (Fig. XVIII).

La correspondiente fachada posterior, cuyos aspectos compositivos responden a lo expresado respecto a la fachada anterior, muestra, en el plano original, su pórtico que carece de escalinata (Fig. VII). En los planos trazados de acuerdo a la obra realizada (Figs. XIII y XIV) el acceso se indica a través de una rampa curva. Más tarde, probablemente al procederse a abrir las aberturas en el basamento, se cerró ese acceso y en su lugar se emplazó una "loggia" con un sistema de columnas jónicas apareados sobre la que se asienta el nivel superior aventanado.

Retornando a la descripción de la fachada principal, el motivo del frontis se repite, aunque en escala menor, en los cuerpos transversales secundarios. Sin embargo, el pórtico se ha adherido, en ellos, al muro y dos medias columnas sostienen el arquitrabe y el frontis triangular. En el plano interior de ese pórtico se desarrolla un orden menor compuesto por cuatro pilastras toscanas con pedestal, que enmarcan las esbeltas ventanas y soportan un arquitrabe con esgrafitos inspirados en motivos decorativos característicos de las

Fig. XXIII
Museo de La Plata.
Vista del edificio en 1905.
Adviértase por comparación
con las Figs. XXI y XXII
las alteraciones
introducidas en el mismo.



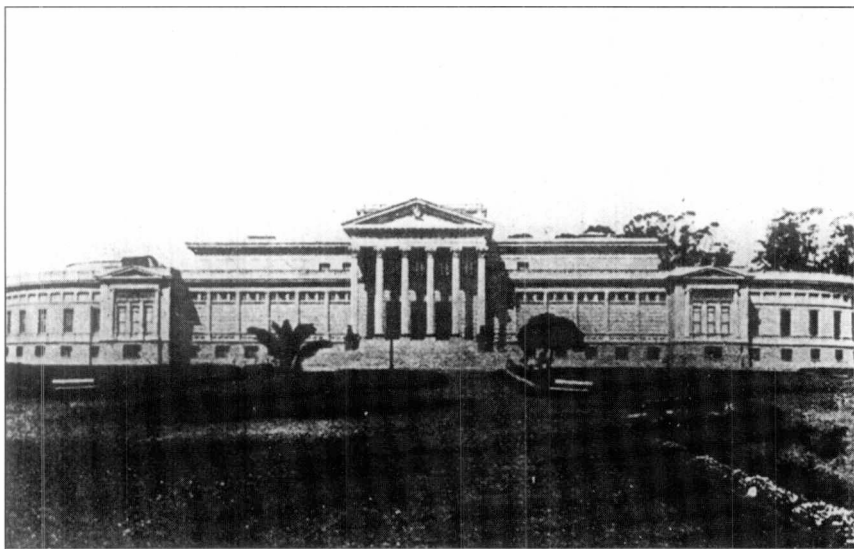


Fig. XXIV
 Museo de La Plata.
 Vista del edificio en las primeras
 décadas de nuestro siglo.
 Adviértase por comparación con las
 Figs. XXI y XXII las alteraciones
 introducidas en el mismo.
 Se trata de un original conservado
 en el archivo fotográfico del Museo.

culturas mexicanas prehispánicas. Estos últimos fueron ejecutados por Guillermo Zitzow.

La porción rectilínea del cuerpo anular ha sido ritmada mediante pilastras toscanas que componen un orden menor que sostiene el arquitrabe. El muro ciego presenta tres variantes entre esas pilastras: una hilera inferior de almohadillado, una sucesión de bandas plenas y, finalmente, bajo el arquitrabe – y no sobre él como imponen las reglas clásicas – un orden menor de pilastras toscanas al modo de friso. Estas últimas enmarcan hornacinas que contienen bustos de personajes célebres en el campo de las Ciencias Naturales, como Aristóteles, Azara, Blumenbach, Boucher de Crèvecœur de Perthes, Bravard, Broca, Buffon, Cuvier, Darwin, D'Orbigny, Humboldt, Lamarck, Linné y Winckelmann. Estas esculturas, al igual que los smilodones de la escalinata y la alegoría del frontis, fueron ejecutadas por el veneciano Víctor de Pol (1865-1925), (57).

En el sector correspondiente a los hemicyclos extremos hallamos, aunque con modificaciones, similares elementos componentes. Allí, el ritmo vertical está dado por las ventanas con rico moldurado que remata en roleos y la vènera clásica. Se advierte la continuidad del basamento y del orden menor de pilastras toscanas, aunque más espaciadas y sin la presencia de las hornacinas.

Por último, los cuerpos del piso superior aparecen ritmados por una nueva serie de pilastras toscanas, cerrando la composición una cornisa denticulada, que se unifica con su similar del frontis del pórtico principal.

No extenderemos este análisis mucho más allá del momento de la inauguración del Museo. Ello debiera ser motivo de otro estudio que resultaría muy complejo y aleccionador. Nos limitaremos a una reflexión final. A lo largo de algo más de cien años de vida desde su habilitación al público, el edificio del Museo ha sufrido numerosas modificaciones. Si bien las primeras no interesaron mayormente la estructura, del mismo, a partir de 1905 su trascendencia fue creciente. Por entonces, al transferirse el Museo a jurisdicción de la Universidad Nacional de La Plata y producirse la consecuente incorporación de las actividades regulares vinculadas a la enseñanza superior de las Ciencias Naturales, se introdujeron alteraciones de mayor envergadura en el edificio, las que con el tiempo se fueron sumando hasta comprometer buena parte de la construcción original.

A medida que la presión de las circunstancias lo imponía, se introdujeron modificaciones que, salvo excepciones, no hicieron justicia, desde el punto de vista arquitectónico, a la concepción original de Åberg y Heynemann. Se encaró sucesivamente la apertura de pequeñas ventanas con rejas en el basamento, el traslado de la Biblioteca a uno de los patios semicirculares, la implantación de nuevas salas y otras dependencias sobre la terraza del piso alto, etc. (Figs. XXIII y XXIV).

Decepciona verificar la estrechez creciente de miras generales y de recursos arquitectónicos aplicados a enfrentar los cambios que traían los tiempos, frente a la grandeza y amplitud de la concepción de Moreno y a la generosidad de sus previsiones, así como de cara a la adecuada respuesta arquitectónica planteada por Åberg y Heynemann.

Pero, al mismo tiempo, es alentador observar los signos de una cabal comprensión de los problemas expuestos, que se han hecho perceptibles en los últimos años por la vía de diversa iniciativas destinadas a

encarar una correcta preservación de esta valiosísima obra arquitectónica, orgullo del patrimonio cultural platense.

Hemos tratado de esbozar en líneas generales el proceso que dio origen al edificio del Museo de La Plata a partir del escaso y disperso material existente. Por una infortunada circunstancia, la descripción de los hechos por parte del propio Moreno abortó en una fase temprana, lo que nos ha privado de conocer muchos de los detalles que rodean tal proceso.

Sólo nos resta recordar lo que con cierta melancolía expresa Moreno en su prefacio, incluido en lo que ha quedado de esa descripción: “... *El Museo de La Plata es la resultante de los esfuerzos que balanceo hoy, y las páginas que siguen, son, puede decirse, su historia, historia tan íntimamente ligada a la de mi vida, que no me es posible separarlas; sin ella, creo que nada quedaría en mi haber, y discúlpese por esto, la forma en que la expongo, tan personal, y no se vea en mi relato más de lo que él dice...*” (58).

“... *Obra como la que he iniciado no se termina durante la vida de un hombre, y feliz debe considerarse éste cuando cree que sus hijos puedan continuarla. Es ésta la mayor compensación a que puede aspirar en sus fatigas...*” (59).

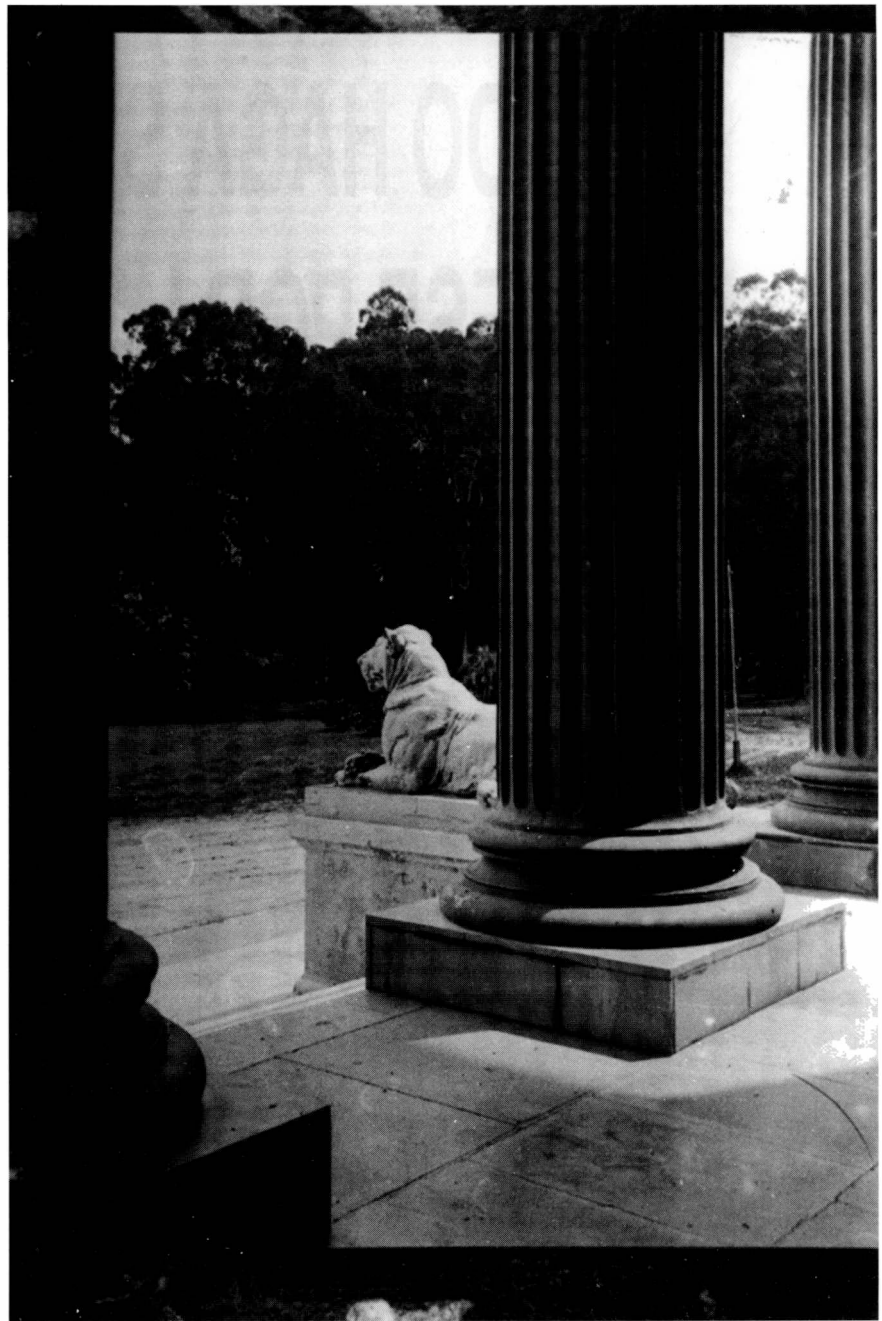


Fig. XXV
*Museo de La Plata.
Vista del pórtico de acceso.
Se observa uno de los
smilodones que flanquea
al mismo.
(Foto del Archivo
General de la Nación).*

Bibliografía y notas

56 - MORENO, Francisco P.: El Museo de La Plata. Rápida ojeada a su fundación y desarrollo. 1890/91. La Plata. En: Revista del Museo de La Plata, 1:40.

57 - ROSELLO de MARTINEZ SOBRADO, Ethel: La ciudad de La Plata y el revival arquitectónico. 1983, La Plata. En: Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes (UNLP), Año 7, nº 5:6-7.

58 - MORENO, Francisco P.: Por un ideal. Ojeada retrospectiva de 25 años. Cómo nació, cómo se formó y como se aprovechará el Museo de La Plata, 1893. La Plata, Talleres del Museo de La Plata. Se conserva sólo un fragmento de 112 páginas. La cita corresponde a la página 9.

59 - IBIDEM, pág. 14.



A D H E S I O N

Casa marino