

EJE TEMÁTICO 3: Patrimonio

Los arquitectos uruguayos y la ornamentación en las fachadas de Montevideo, 1870-1940. Motivos, relatos y relaciones históricas

Ernesto Beretta, Miriam Hojman, Tatiana Rimbaud

Universidad de la República, Uruguay

ernestomontevideo@gmail.com mhojman@fadu.edu.uy trimbaud@fadu.edu.uy

Palabras clave: ornamento – fachada – Montevideo - arquitectos

Resumen

Montevideo cuenta con múltiples edificios ornamentados construidos entre fines del siglo XIX y principios del XX que constituyen gran parte de su patrimonio arquitectónico. Ello es producto de una sociedad floreciente y del trabajo conjunto de uruguayos e inmigrantes: constructores, artesanos, artistas, ingenieros y arquitectos. Estos últimos formados bajo la enseñanza académica Beaux-Arts, impartida en el país o en Europa.

Este trabajo se enmarca en la investigación “Técnica y arte en la ornamentación de fachadas de la arquitectura nacional”¹ cuyo objetivo principal es establecer los atributos patrimoniales de los elementos ornamentales asociados a fachadas de edificios con valor patrimonial en Montevideo entre 1870 y 1940. En particular, este texto busca examinar la correspondencia entre la ornamentación de la arquitectura del período y la formación académica de los arquitectos que la aplicaban. A partir de una muestra de estudio, que incluye cuatrocientos edificios, se ha identificado que los profesionales uruguayos actuantes en el período constituían el doble que los extranjeros. Es así, que se indagará principalmente en la formación de arquitectos en las facultades de Matemáticas y de Arquitectura de la Universidad de la República y el vínculo con su medio. Interesa explorar en los siguientes aspectos de la ornamentación de fachadas que revelan relaciones con la academia y a la sociedad del período:

¹ Los integrantes del equipo son: Gianella Mussio, Miriam Hojman, Ernesto Beretta, Julio Pereira, Tatiana Rimbaud, Carola Romay y Verónica Ulfe, Udelar, 2017-2019.

las significaciones simbólicas, la importación de elementos alegóricos y mitológicos clásicos -presentes en los modelos académicos- y la incorporación de alegorías locales que contribuyen a la identificación de la nación.

Montevideo: construcción de una capital

La ornamentación en la arquitectura uruguaya comenzó a desarrollarse tímidamente desde el siglo XVIII, aunque es poco lo que se ha conservado de ese periodo. Montevideo, concebido inicialmente como plaza fuerte, debió muchas de sus obras a los ingenieros militares de la corona, de impronta más pragmática. La segunda mitad del siglo XIX presenció la apertura de varios talleres que elaboraban piezas ornamentales y acompañaron la introducción de una nueva variedad estilística impulsada por los técnicos actuantes.

La sociedad de entonces recepcionó en forma entusiasta esta nueva ornamentación que acompañaba la expansión de la ciudad. La transformación y modernización de la capital permitía consolidar el progreso material y la incorporación de los adelantos de la industria. Además, era la expresión de la voluntad de los sectores europeizados de corte “doctoral” universitario de asimilar la “civilización”, identificada específicamente con la europea industrial de ese momento. Clases altas, empresarios y gobiernos propiciaron el impulso de Montevideo como ciudad a la europea en cuanto a su desarrollo urbanístico y su arquitectura pública y privada, relacionada con una sociedad cosmopolita y pujante, a todas vistas afrancesada.

Battle y muchos de los dirigentes colorados que lo apoyaron en el 900 privilegiaron con mucha fuerza el proyecto de refundar Montevideo. (...) Se buscaba que la capital del país modelo fuera ella misma modélica, en términos de expresión acabada de modernidad, belleza, y hasta grandiosidad republicana, nunca imperial. (...) Al igual que en el plano ideológico, cultural y educativo, la matriz de esa reforma urbana era francesa. (Caetano, 2012, 26)

Desde los sectores dominantes se hacía énfasis en la formación de artesanos y artistas nacionales como un elemento más para el desarrollo del país y la asimilación del capitalismo industrial. La fundación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, en 1878, señaló el interés del Estado por convertir a jóvenes indisciplinados en artesanos y artistas productivos para la sociedad y enmarcarlos en el nuevo modelo de sociedad que se buscaba implantar, caracterizada por lo que José Pedro Barrán (1989) denominó “sensibilidad civilizada”. Por otra parte, también comenzó a cobrar importancia la formación profesional en arquitectura en

Uruguay en la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas, más adelante consolidada con la creación de la Facultad de Arquitectura en 1915.

El concepto que vinculaba el arte y la belleza en la construcción de civilidad fortaleció la inserción de la disciplina arquitectónica en los sectores dirigentes. Las asociaciones gremiales profesionales -de ingenieros y arquitectos- tuvieron una participación protagónica en la valoración social de estos temas.

En este período la ornamentación de las fachadas juega un rol primordial en la imagen de esa ciudad moderna. Si bien tuvo una fuerte carga decorativa, no por ello carecía en la mentalidad de la época de simbolismo. En muchos casos el ornamento se ajustaba al destino del edificio y expresaba valores morales concretos, incorporaba animales protectores o elementos vegetales vinculados a la prosperidad y la fortaleza. Se aludía a los poderes del estado en los grandes edificios públicos y a la esencia de la sociedad -la familia patriarcal- en las residencias privadas. Las fachadas revelan mensajes a través de relatos, donde figuras antropomórficas, animales, fantásticas, vegetales y heráldicas, están cargadas de significados y simbolismos, hoy en día enigmáticos, pero conocidos y comprensibles para la sociedad de la época, como materialización de conceptos culturales en boga.

Muchos edificios de Montevideo presentan relatos religiosos, nacionales², herméticos³ e indígenas⁴ según su destino. Para su estudio es necesario aplicar el método iconográfico-iconológico que contribuye a una mejor comprensión en cuanto a los temas utilizados y su significado concreto en cada caso, dada la evolución histórica de los prototipos. La identificación de alegorías, atributos, símbolos, emblemas, imágenes descriptivas y narrativas, enriquece los aspectos plásticos formales, vinculando estrechamente la producción ornamental con la sociedad. Siguiendo a Panofsky:

En una obra de arte la “forma” no puede separarse del contenido; la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que pueda ser como

² En edificios oficiales, de los poderes republicanos y de colectividades inmigrantes aparecen símbolos nacionales como escudos o alegorías republicanas.

³ En sedes de sociedades secretas o residencias de personajes a los que se atribuye vinculación con cuestiones esotéricas y alquímicas. Resulta necesario profundizar en sus biografías para establecer vínculos claros con la ornamentación empleada en sus residencias.

⁴ Sin aparecer excesivamente en la ornamentación conservada, la figura del indio es utilizada ya en el siglo XIX en distintas manifestaciones artísticas. Se lo considera un elemento identitario fundacional cuando ya las parcialidades han sido desarticuladas y no son oposición al modelo modernizador.

espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual. (1987)

Por ejemplo, uno de los edificios más representativos del periodo, clave como expresión del republicanismo imperante y floreciente finalizadas las guerras civiles, sirve de excusa para aproximar algunas lecturas paralelas.

Fruto de un concurso y múltiples modificaciones, el Palacio Legislativo es un producto colectivo, un templo laico que representa las ideas democráticas y republicanas de un joven y próspero país. El edificio, de perfecta composición académica regida en ejes, presenta en su ornamentación clásica una iconografía relacionada con el progreso, las actividades productivas y las virtudes humanas que aluden a la nación. El trabajo de numerosos escultores como Giannino Castiglione, Eugenio Furest, Aristides Bassi y José Belloni, queda magníficamente expuesto en el interior y exterior de este edificio, inaugurado el 25 de agosto de 1925. (Bausero, 1968 y Laroche, 1980). (fig.1)

Desde el punto de vista iconográfico, se reconocen en la ornamentación representaciones de la República, el trabajo, la ciencia, el arte, la medicina, la industria, en el marco de la estética neoclásica. En su aspecto iconológico este monumento habla del Uruguay de comienzos del siglo XX, de la estabilidad democrática y el fin de las guerras civiles. El imperio de la Ley y de la Constitución se afirma en la representación ciudadana y la sociedad basada en una amplia clase media. Se buscó un palacio público para una sociedad ordenada, compuesta por ciudadanos partícipes de la forja del destino nacional, en un modelo de país virtuoso y próspero.

En la arquitectura de la época, más allá de los relatos reconocidos, hubo también un predominio de lo decorativo -de lo que imponía la moda y el gusto-, lo que interesaba eran las formas en sí mismas y su combinación en la superficie de la fachada: almohadillados, artesonados, astrágalos, balaustres, ovas, caireles, guirnaldas, cintas, dentículos, esgrafiados, festones, molduras, grecas, entre muchos otros elementos que colman las fachadas montevideanas sin constituir un relato explícito.

Sobre la segunda década del siglo XX, la arquitectura uruguaya recibe la influencia de la *Exposition des Arts Décoratif et Industriels Modernes* de París de 1925, y en las fachadas comienzan a observarse otro tipo de ornamentos en el que se estilizan las formas y se observan motivos como paisajes, rayos luminosos radiantes, formas vegetales, animales veloces o

figuras humanas -obreros, hombres y mujeres “modernos”-, y elementos representativos de la ciudad industrial y contemporánea; diseños geométricos-abstractos como esferas, cubos, líneas rectas y zigzags. Aunque ya no se recurre a los relatos característicos del período anterior, aparecen nuevas fuentes de inspiración que constituyen nuevos relatos, principalmente los que simbolizan la modernidad.

Punto de partida

En el marco de la investigación se relevaron cuatrocientos edificios. En esta muestra se identificaron doscientos técnicos actuantes, de los cuales la mitad contaba con formación en arquitectura y la otra eran ingenieros, constructores y artesanos. Todavía imperaba el oficio de constructor y de frentista, un saber artesanal con base en el taller.⁵

Entre los arquitectos, los uruguayos constituían el doble que los extranjeros. De los cien arquitectos identificados en la muestra, más del 60% se formaron en Uruguay: en la Facultad de Matemáticas (33) y en la Facultad de Arquitectura (31). Hay treinta profesionales extranjeros, formados en su mayoría en la *École des Beaux-Arts*, mientras otros lo hicieron en España, Italia y Alemania. Se desconoce el origen formativo de los restantes.

Si bien estas cifras no exponen la totalidad de los profesionales actuantes en Uruguay en el periodo estudiado, se constituyen como un número representativo. En este sentido, para buscar las relaciones entre la producción arquitectónica en Montevideo y la formación de sus creadores, se indagará principalmente en la formación en las facultades de Matemáticas y de Arquitectura de la Universidad de la República, considerando los planes de estudio, la importancia de los maestros y el modelo *Beaux-Arts*.

Formación académica

Más allá del academicismo como modelo de enseñanza y actitud académica, *Beaux Arts* ha sido la raíz de la estructura de esta Facultad, la que perdura, en muchos aspectos, hasta los días presentes. El modelo general de enseñanza francés ha sido durante casi toda la historia del país,

⁵ En un estudio de los Permisos de Construcción presentados ante la Intendencia de Montevideo entre 1907 y 1928 se observa, por un lado, un aumento de la participación de ingenieros y arquitectos sobre los constructores. Y por otro, un aumento de los arquitectos en comparación con los ingenieros. (Mazzini, 2018, p 88)

un objetivo acordado por entendidos y políticos. Francia se posiciona como el referente cultural por excelencia de toda sociedad (Apolo, Alemán, Kelbauskas, 2006, 28).

Los planes de estudio para formar arquitectos en la Universidad de la República se sucedieron desde la Ley Orgánica de 1885. Los primeros son de carácter predominantemente ingenieril - hasta el de 1890-, contienen un grupo mayoritario de materias técnicas sobre las creativas y las de reflexión conceptual. El plan de 1895 incluye en los últimos años materias como Construcción y Elementos de Composición, y Elementos de Composición Decorativa. Asimismo, se introduce el libro de Guadet, *Elements et Theorie de L'Architecture* como texto fundamental del estudio de la Teoría, que tendrá vigencia hasta la reforma de 1952 (Lucchini, 1988, 39).

En los primeros años del siglo XX, se ve la necesidad de suprimir la lección puramente oral y teórica del estudio de los edificios. Con el plan de 1906⁶ los cursos tomaron efectivamente un carácter más práctico. La currícula incluía cursos de Órdenes de Arquitectura, Dibujo de Ornato, Composición de Ornato y Composición Decorativa. La instrumentación implicaba numerosos trabajos y pruebas en la modalidad de concursos.

Se insiste también en la visita a edificios en construcción y se plantea de gran utilidad los viajes de estudio a Buenos Aires y Río de Janeiro. Bajo iniciativa del profesor Joseph Carré, una década más tarde, se instrumentó el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura -inspirado en el Grand Prix-, haciendo posible para los arquitectos más destacados un viaje de estudios por Europa. (Fig. 2)

La relevancia de la componente artística en los planes se manifiesta tempranamente:

La preparación artística que comprende los cursos de Arquitectura, Composición Decorativa, Composición de Ornato, Modelado y Dibujo, es la que se debe cuidar mayormente, por su importancia y por su larga y difícil adquisición. Es necesario una práctica constante de ejercicios graduados, una atención continua, una voluntad seria, un rigor de método, una tendencia progresiva al amor del arte a medida que se va revelando la verdadera belleza en la perfección de la forma. (*Arquitectura*, 1914).

La escisión de la Facultad de Matemáticas en las de Arquitectura e Ingeniería en 1915, trajo aparejado un nuevo plan de estudios (1917-1918), con contenidos similares al de 1906. La

⁶ Programa elaborado por J. P. Carré, J. Vásquez Varela, A. Jones Brown, H. Acosta y Lara y A. Llambías de Olivar. 1906. Reglamentación 1909.

formación de los arquitectos en este periodo era concebida y guiada por Carré, bajo un coherente cuerpo teórico de carácter ecléctico.

El plan de estudios para la recién creada Facultad de Arquitectura estaba “concebido de acuerdo con los principios más modernos, figuran todas las diversas categorías de estudios necesarios a la formación del arquitecto” (*Arquitectura*, 1917). Estas categorías se traducen en un conjunto de cursos de carácter técnico-constructivo, otros relativos a cuestiones artísticas y una preponderante carga de cursos de proyecto. El modelo francés ya estaba presente en la rigurosa capacitación técnica tradicional en la Facultad de Matemáticas. Sin embargo, “fue en lo relativo a la ubicación del arquitecto como artista donde se manifestó con mayor claridad la concepción académica europea y en especial la influencia de *L' Ecole des Beaux-Arts* de París” (Mazzini, Méndez, 2011, 43).

Durante la década de 1920, el plan de estudios vigente contenía tres cursos de dibujo de ornato, dos de modelado, dos de composición de ornato, dos de composición decorativa y nueve de proyectos de arquitectura (*Arquitectura*, 1927). En 1929 se realizan una serie de ajustes en estos cursos: se plantea una nueva organización concebida como una serie de etapas graduadas hacia la Composición Decorativa. “Las dificultades se van escalonando durante cuatro semestres de curso, proponiéndole cada vez temas más complejos de carácter decorativo para llegar al final al desarrollo de grandes temas arquitectónicos en los dos últimos semestres de Composición Decorativa.” (*Arquitectura*, 1930). Los objetivos de esta modificación eran que el estudiante desarrolle inventiva y originalidad, depure el gusto artístico y adquiera habilidades manuales, no como simple habilidad de oficio, sino como función creadora.

La formación de arquitectos nacionales siguió abiertamente el modelo cultural francés. Esta vinculación entre Uruguay y la cultura francesa comenzó a mediados del siglo XIX, con un movimiento inmigratorio que trajo directamente artistas y técnicos galos. En ese entonces los futuros arquitectos se formaban en las academias de bellas artes europeas⁷, muchas veces con becas que otorgaba el gobierno. Uno de estos jóvenes fue Julián Masquelez⁸.

⁷ Durante el siglo XIX, las Academias de Bellas Artes impartían cursos de Historia y Mitología, lo que permitía un conocimiento de los estilos, su simbología y atributos alegóricos.

⁸ Julian Masquelez (Montevideo, 1863-sd). Formado en la Escuela de Bellas Artes de París entre 1883 y 1889. Alumno de Gustavo Raulín, se distinguió por sus aptitudes artísticas -dibujo de acuarela- y por concurrir con éxito al Concurso del Premio de Roma. Colaboró brevemente en una Escuela Municipal de Bellas Artes de París, y se trasladó a Uruguay para desempeñarse en la Facultad de Matemáticas. “Su ilustración, su valor de artista, su manera de conducir la enseñanza, le hicieron conquistar la simpatía y autoridad que como maestro tuvo entre sus alumnos, aún dentro de la poco estricta regularidad de sus lecciones. El horizonte que él les hacía abarcar en el campo de la Arquitectura dejaba en ellos una favorable impresión” (Baroffio, 1952, 237).

Los dos arquitectos que desempeñaron el rol de “maestros” en el periodo estudiado tuvieron una importancia vital en la formación de los arquitectos uruguayos. Masquelez fue el primer profesor de arquitectura en la Facultad de Matemáticas entre 1890 y 1905. Tuvo a su cargo la formación proyectual de las primeras generaciones de arquitectos nacionales que, como se verá más adelante, tuvieron una actuación determinante en la conformación de la ciudad.

Joseph P. Carré⁹ fue profesor de las Facultades de Matemáticas (1907 a 1915), y de Arquitectura hasta 1941. “Carré fue discípulo de Jean Louis Pascal al ingresar a la Ecole de Beaux Arts de París en 1888. (...) Esta formación notable que tenía Carré la trasladaría a sus alumnos de Montevideo.” (Lucchini, 1988, 40). Los aires *Beaux-Arts* de París se fortalecieron en el ámbito académico con la llegada de Carré como encargado de la enseñanza de proyecto a los estudiantes de arquitectura. Bajo su conducción se formaron varias generaciones de arquitectos -entre ellos algunos de los más insignes profesionales del país-, que conjugaron su sólida enseñanza académica con la libertad creativa que el maestro predicaba.

El modelo de arquitecto académico se insertó plenamente en los lineamientos forjados por la extensa tradición disciplinar francesa que era la modalidad considerada más avanzada de la época. La formación académica se incorporó en la matriz de la arquitectura uruguaya, y fue asumida como una metodología de trabajo que perduró largamente en el siglo XX.

Los arquitectos

Lucchini identifica dos modalidades arquitectónicas en el periodo de estudio: las historicistas y las renovadoras. Dentro de las primeras, en el último tercio del siglo XIX, ubica a Víctor Rabú, Ignacio Pedralbez, Juan Alberto Capurro, Luis Andreoni y Julián Masquelez y John Adams, sumando a Emilio Boix, Gaetano Moretti, Joseph P. Carré y Camille Gardelle ya entrado el siglo XX, todos ellos formados en Europa. En las modalidades renovadoras -premodernistas- que sitúa entre 1895 y 1931, registra dos momentos. En el primero, los técnicos pertenecientes a la primera generación de arquitectos renovadores nacionales,

⁹ Joseph P. Carré (Montmorillon, Francia, 1870 - Montevideo, 1941). Se incorporó en el año 1888 a *L'École des Beaux-Arts* de París. Trabajó en la preparación de la Exposición Universal de 1900, reconocido como Oficial de Academia. Fue contratado en 1906 por el Rector de la Universidad Eduardo Acevedo -con la venia de José Batlle y Ordóñez- para dirigir los cursos de arquitectura en la Facultad de Matemáticas, allí desarrolló su actividad docente por más de treinta años. Bajo su conducción se instauró en la Facultad el taller de arquitectura. Sobre el sistema de sus ideas académicas se montó toda la organización que rigió la enseñanza arquitectónica del país por muchas décadas. De su obra en Uruguay se destacan la vivienda Blixen y el edificio para el Jockey Club.

egresados de la Facultad de Matemáticas: Horacio Acosta y Lara, Antonino Vazquez, Leopoldo J. Tosi, Américo Maini y Alfredo Jones Brown, a los que se suman unos pocos extranjeros como Cayetano Buigas y Monravá. En el segundo momento, los arquitectos uruguayos formados bajo la conducción docente de Carré: Rodolfo Amargós, Mauricio Cravotto, Octavio De los Campos, Román Fresnedo, Milton Puente, Juan Rius, Juan Scasso, Carlos Surraco, Hipólito Tournier y Julio Vilamajó. (Lucchini, 1988).

En la muestra de estudio se verifica la presencia, entre otros, de todos los arquitectos identificados por Lucchini. Algunos de ellos con una producción muy profusa, y de gran impacto en la imagen de la ciudad. Por ejemplo, la suma de obras de Gardelle¹⁰, Tosi¹¹ y Vilamajó¹², constituyen el 10% de la totalidad de la muestra.

Las creaciones de estos arquitectos contribuyen al paisaje y la riqueza ornamental de Montevideo. Obras como el Palacio Piria, donde Gardelle incorporó en la ornamentación del edificio una carga simbólica en función a los intereses herméticos del propietario, en una composición académica simétrica y sobria, con la incorporación del color a través de los distintos materiales empleados. En el edificio Pablo Ferrando, Tosi combinó elementos historicistas y *Art Nouveau* en un despliegue de materialidad: pórfido, vidrio, mosaicos, mármoles, bronce, yesería y estucolina y escamas de zinc. Vilamajó creó en el Palacio Santa Lucía un universo mítico con coherencia estilística y fino diseño. En el último nivel, una secuencia de rosetas y modillones enmarcan una profusa decoración en los paños entre vanos con cornucopias, copones y guardas de perlas con pergaminos. Sobre el acceso, la mayor carga simbólica se conforma entre dos arcos de medio punto y dos modillones decorados con hojas de acanto, copones, caireles y rostros humanos. El frontón curvo central encierra un tímpano

¹⁰ Camille Gardelle (Montauban, 1866-1947). Estudió en *L'Ecole des Beaux-Arts* de París hasta 1899. Se trasladó a Uruguay en 1910, donde vivió durante veinte años, dejando una destacada producción. Entre sus obras más relevantes se encuentran el Palacio Pietracaprina, Edificio Braseras y Palacio Piria. También la reforma de la Casa quinta Soneira.

¹¹ Leopoldo J. Tosi (Montevideo, 1875-sd). Egresó de la Facultad de Matemáticas en 1903 y trabajó brevemente para el estado, donde realizó el Pabellón de Higiene y el Dispensario de la Liga Antituberculosa. Fundó una empresa constructora familiar con la que construyó decenas de edificios, entre ellos la cigarrería La Paz, Pablo Ferrando, Mateo Brunet, Hotel Cervantes, vivienda Williman, Cine Apolo y teatro Macció. Continuó trabajando con su empresa hasta mediados de siglo.

¹² Julio Vilamajó (Montevideo, 1894-1948). Egresado en 1915 de la Facultad de Arquitectura, ganó el Gran Premio con el que viajó a Europa. Docente de proyectos de la Facultad. Su obra abarca diversos programas: viviendas Pérsico, Yriart y Casabó, edificios del Centro de Almaceneros Minoristas, BROU General Flores, Garaje para la Asistencia Pública Nacional, Emilio Fontana, Juncal, Ventorrillo de la Buena Vista y Mesón de las Cañas, entre otros. Otorgó especial valor a los detalles artesanales, y colaboró en particular con el escultor Antonio Pena. Integró el grupo de proyectistas para el edificio de Naciones Unidas, NY.

con dos grifos tenantes, un escudo con corona de hojas de acanto, volutas y roleos, y una pequeña cabeza humana bajo un escudo de águila coronada sobre un mar en zigzag. (fig. 3)

En estos años los arquitectos son prolíficos en la construcción de la ciudad, y además, muy activos en la vida cultural y política de la sociedad. Son ellos los responsables de grandes definiciones del ámbito profesional-disciplinar. Los técnicos más influyentes -como Carré, Acosta y Lara¹³ y Cravotto-¹⁴, reflejan el pensamiento del período, por ejemplo, en relación a la formación profesional, la ornamentación y la composición.

Carré -orientador indiscutido de la enseñanza arquitectónica- sostiene que el arquitecto debe primero aprender a razonar sobre bases sólidas y científicas, investigar las particularidades de cada programa y basar en ello su composición. Añade que “no son la fantasía, ni el ornamento parasitario los que agregarán cualidades a su trabajo; éstos sólo servirán, por el contrario, para hacer notar el vacío, la banalidad y la pretensión.” (Carré, 1917).

Por su parte, Acosta y Lara, en su segundo decanato plantea mejorar los estudios de arquitectura creando un curso superior de proyectos,

donde se haga la Gran Composición, la retórica, por decir así, de ese arte, desarrollando temas académicos que tienden a aumentar y perfeccionar las aptitudes de Composición, que elevando a un plano superior a los que hagan esos estudios, les permita abarcar más puntos de vista y por consiguiente dominar ese arte en una mayor extensión. (Acosta y Lara, 1921).

Ese mismo año, Cravotto -que luego será identificado como uno de los primeros arquitectos modernos uruguayos- sostiene la importancia de la composición decorativa y el ornato en la formación disciplinar, y alega sobre la necesidad de incluir la Historia del Ornamento en la currícula.

¹³ Horacio Acosta y Lara (Montevideo, 1875-1966). Graduado en la Facultad de Matemáticas en 1903, profesor de la misma y electo decano de la Facultad de Arquitectura al momento de su creación. Activo docente y profesional, miembro del Consejo Central Universitario, y rector interino de la Universidad. Primer presidente de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, y del Congreso Panamericano de Arquitectos, entre muchas actividades relacionadas. De su numerosa obra se conserva una ínfima parte. Tuvo una intensa actividad política, en 1938 fue electo Intendente de Montevideo.

¹⁴ Mauricio Cravotto (Montevideo, 1893-1962). Ingresó a la Facultad de Matemáticas en 1912, estudiante sobresaliente, ganó el primer Gran Premio de la Facultad. De su actividad profesional destacan los edificios Montevideo Rowing Club, Frugoni, Rambla Hotel, vivienda Cravotto y Palacio Municipal de Montevideo. Como docente actuó en numerosas cátedras y dirigió un taller de proyectos. Sus aportes más relevantes fueron en el campo del urbanismo, tanto en la práctica como en la investigación. Fundó y dirigió el Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura.

La parte de la composición decorativa arquitectónica que actualmente constituye el curso de Composición Decorativa dictado por el querido e ilustre maestro Arquitecto José P. Carré, es un curso superior, de gran trascendencia para nuestra Facultad. (...) El curso de Composición de Ornato, que forma parte también del de Composición Decorativa Arquitectónica debe apoyarse en los mismos conocimientos generales, filosóficos y críticos de que hablo; (...) Es indispensable pues, el estudio, cualquiera sea el método, de la Historia del Ornamento.” (Cravotto, 1921)

Estas aproximaciones a algunos arquitectos influyentes por esos años -tanto en los debates disciplinares como en las realizaciones- nos presenta un panorama fugaz para comenzar a entender la producción de la época. En el intento de indagar la correspondencia entre la ornamentación del período y la formación académica de los arquitectos es interesante reconocer la larga duración de la matriz académica en el país, que perduró gracias al convencimiento colectivo de la superioridad del modelo francés.

Realizaciones

Como se mencionó, en el período se identifican corrientes ecléctico-historicistas y modalidades renovadoras -premodernistas- que Lucchini sitúa a partir de fines del siglo XIX. Si bien estas tendencias conviven, podemos afirmar que desde la década de 1920 la arquitectura uruguaya se debate entre lo clásico y lo moderno y surge con fuerza la corriente Art Déco.

Según la ornamentación de sus fachadas, se han seleccionado algunos ejemplos significativos, agrupados en *exuberantes* -principalmente corrientes ecléctico-historicistas- y en *elegantes* -con predominio de modalidades renovadoras y Art Déco-. En ambos casos son modelos imperantes en la arquitectura europea dados a conocer en Montevideo a través de publicaciones, álbumes y catálogos. Las fuentes de la época destacan la adopción de estos modelos, que aparejaba la desaparición del legado arquitectónico colonial y con él una herencia española que se consideraba atrasada en el contexto cultural europeo.

Exuberancia

La abundancia decorativa era la norma en la ornamentación de los edificios tanto públicos y privados, suntuosos o modestos, en los que se observa la convivencia de repertorios formales de distintas épocas y líneas estilísticas. Se identifican lenguajes que, con matices, se suceden en el tiempo: neoclasicismo, eclecticismo y *Art Nouveau*. Mientras los primeros mantienen la

tradición historicista de buscar las referencias ornamentales en arquitecturas del pasado, el *Art Nouveau* incorpora elementos nuevos al repertorio formal.

En muchos casos, la elección de los elementos ornamentales era una cuestión de costumbre o moda, pero frecuentemente se combinaban con otros que aludían al destino del edificio o a su propietario, lo que demuestra conocimiento de los contenidos simbólicos.

El **Palacio Uriarte de Heber** es fiel ejemplo del despliegue de elementos ornamentales de distintas líneas estilísticas, reflejo del gusto ecléctico imperante de fines de siglo XX en nuestro país y de su arquitecto, el francés Alfredo Massüe (1860-1923), quien llegó a Montevideo en 1884 y tuvo un amplio recorrido profesional en el Río de la Plata. Massüe transita por los caminos desde el eclecticismo historicista al *Art Nouveau* sin prejuicios como podemos observar en la profusa decoración y composición de su fachada.

El *pétit hotel* ubicado en la avenida 18 de Julio, proyectado en 1896, estaba destinado a la residencia del matrimonio Heber Uriarte. Se observa la combinación de elementos ornamentales de distintos estilos y formas, el almohadillado vinculado a los palacios renacentistas italianos, la marquesina en hierro y vidrio sobre el balcón del *bow window* propio del *Art Nouveau* y un despliegue ornamental ecléctico con un repertorio de lazos, balaustres, guirnaldas, volutas, modillones y formas vegetales, animales y antropomórficas. Aunque se percibe un predominio de lo decorativo hay también un repertorio simbólico como las ménsulas en forma de cabeza de leones, emblema del poder y el valor y en las hermas que sostienen la cornisa, con idealizadas figuras femeninas de la sociedad del novecientos. (Fig. 4)

A su lado, se encuentra el **Palacio Brasil** -originalmente Palacio Heber Jackson-, obra del arquitecto Camille Gardelle. El edificio, proyectado en 1918, combina elementos compositivos y ornamentales vinculados al academicismo del siglo XIX -que se refleja en la estructuración tripartita de su fachada y una rigurosa simetría axial tanto en planta como en fachada- y a corrientes modernistas, en especial el *Art Nouveau* -que se observa en sus elementos decorativos: vitrales, barandas, relieves, esgrafiados, mosaicos-.

Se combina acertadamente un amplio repertorio de elementos ornamentales decorativos con otros que aluden al teatro que funcionó en su interior: máscaras con las representaciones de la comedia y la tragedia a los lados de la faja con el nombre de la sala, Teatro Zabala¹⁵. Dos esculturas en bajorrelieve -figuras alegóricas que portan instrumentos musicales: una flauta y

¹⁵ Hoy se lee: Palacio Brasil.

una siringa- que flanquean la ventana central del primer piso y dos cabezas entre festones, cintas y guirnaldas sobre las puertas de acceso laterales, contribuyen al relato y al concepto vinculado a la función artística del teatro. (Fig.5)

El **Instituto Alfredo Vásquez Acevedo** es una de las obras más importantes de la trayectoria del arquitecto uruguayo Alfredo Jones Brown (1876-1950) formado en la Facultad de Matemáticas bajo la guía académica de Masquelez. Como muchos de sus compañeros, tuvo contacto con las ideas y realizaciones de las corrientes europeas antihistoricistas y modernistas a través de las revistas y los arquitectos extranjeros que trabajaron en Uruguay.

La composición y el lenguaje de este edificio, inaugurado en 1911, representan el modo de adoptar el modernismo sin desprenderse de criterios académicos. En el edificio puede observarse que el arquitecto no se desligó de la estructura compositiva clasicista y que incorporó elementos del modernismo. Sus fachadas presentan un tratamiento diferenciado por planta. En planta baja sobre el basamento generado por la pendiente de la calle, se presenta una trama con acanalados y sectores rehundidos característicos del modernismo. En los entrepaños, entre pilastras, se incorporan recuadros de revoque coloreado, afines al cromatismo y al uso de materiales diversos. La planta alta mantiene la modulación de pilastras y adopta un carácter decorativo, con recursos modernistas y neoclásicos: arcos escarzanos destacados en ladrillo y recuadros rehundidos. Por encima de la elaborada cornisa se observa la singular cubierta inclinada de tejas coloreadas -rojo, crema y verde- con dibujos geométricos de clara filiación modernista.

Por otro lado, se observa la composición académica en la organización tripartita de la fachada y la simetría de los volúmenes, así como en la monumentalidad del acceso principal con su gran escalinata y sus dos grandes estatuas -hoy desaparecidas-, alegorías vinculadas al conocimiento.

Elegancia

Aunque las ideas modernas se traducen en varias obras realizadas con una actitud claramente rupturista con la arquitectura historicista y ecléctica del periodo anterior, surge una postura más moderada de una sociedad reticente a los cambios abruptos. Esta posición se interpreta en una corriente artística denominada en ese entonces la nueva decoración moderna funcional, el *Art Déco*, que tuvo su apogeo entre 1925 y 1940.

El aspecto ornamental caracterizó a los edificios en el interior y el exterior, siendo determinante en la transición del historicismo al racionalismo moderno. La mayoría de los edificios que se identifican con esta corriente combinan aspectos compositivos de tradición académica con el rechazo al historicismo.

Además, era habitual la inclusión de elementos decorativos y recurrencia a gestos *Art Déco* de los arquitectos uruguayos más representativos del racionalismo moderno. (Fig. 6)

El **edificio Mac Lean** es obra de los arquitectos uruguayos Jorge Herrán (1897 - 1969) y Luis Crespi (1904-1969) egresados de la Facultad de Arquitectura en 1920 y 1930, respectivamente. El edificio, construido en la década de 1930, conserva el clasicismo en la organización tripartita de su fachada -que remite al teatro de Champs Elysées (1913) de August Perret-, pero con una fuerte impronta moderna. Esto se nota en la sobriedad de su ornamentación que se distancia notablemente de los ejemplos antes analizados. Se incorporan a la fachada obras especialmente concebidas para el edificio de los artistas plásticos Antonio Pena y Ernesto Laborde.

Sobre las puertas, se colocaron dos bajorrelieves en bronce, una figura femenina y otra masculina que portan tinajas de agua. En la línea de antepechos del último piso se observan tres bajorrelieves cementicios, con la figura de Poseidón al centro, acompañado por dos figuras asociadas al elemento Aire y Tierra. Estos cinco bajorrelieves de Pena aluden al destino del edificio: albergar una empresa del rubro marítimo-fluvial.

El **edificio Tapié** es obra del arquitecto Francisco Vázquez Echeveste (1905-1982) que cursó la Facultad de Arquitectura entre 1924 y 1929. Se trata de un edificio de apartamentos en altura proyectado en 1933, que presenta una adhesión moderna en aspectos formales, funcionales, tecnológicos y simbólicos e incorpora elementos ornamentales de la vertiente *Art Déco*. Al igual que en otros de sus edificios se resuelven las principales preocupaciones del arquitecto: el logro de una acertada inserción urbana y el cuidado minucioso de todos los detalles.

La ornamentación, realizada completamente en alto y bajo relieve, incorpora formas geométricas, como círculos y triángulos superpuestos, o mástiles, dando lugar a reminiscencias de engranajes de maquinaria. La decoración reitera los mismos modelos también en las obras de herrería artística de las puertas y barandas que da como resultado una manifiesta homogeneidad decorativa. *Arquitectura* publicó un artículo en 1934 (Abadie Santos, p. 78), con el edificio recientemente inaugurado, en el que se valora la creación de viviendas de calidad en el campo de los edificios de apartamentos o de renta, una modalidad no aceptada fácilmente

décadas antes. Los edificios en altura reivindicaron una nueva modernidad y son ejemplo de cómo las nuevas generaciones de arquitectos innovaron en el sentido de seguir las tendencias contemporáneas.

La sede central del **Banco La Caja Obrera** se encarga en el año 1939 al estudio de los arquitectos Octavio De los Campos (1903-1944), Milton Puente (1905-1980) e Hipólito Tournier (1905-1968), quienes cursaron sus estudios junto a Vázquez Echeveste.

Se trata de una reforma sobre un edificio existente en el que se despojó de ornamentación las fachadas y se la concentró en el pórtico rehundido, con tres accesos. Sobre cada uno de ellos se encuentra una representación alegórica del Trabajo, el Ahorro y el Comercio, esculpidas en mármol, realizadas por Edmundo Prati, escultor de amplia trayectoria. Las alegorías, dos hombres en los extremos y una mujer al centro, que acompañados de distintos elementos - martillo de herrero, yunque, alcancía, trigo, cuerdas amarradas-, refieren a los servicios que ofrecía el banco. Los epígrafes bajo las imágenes verifican cada uno de los conceptos a los que se aludía. Su inclusión en el edificio le ha otorgado una identidad particular y un elemento simbólico potente que el programa requería.

Reflexiones

El material recopilado y analizado en el marco del proyecto a partir del cual se extracta esta ponencia nos permite realizar algunos avances en relación a la situación de la arquitectura, los arquitectos, los artesanos y las empresas de arte decorativo en el Uruguay para el período abordado.

La arquitectura en el contexto del modelo *Beaux-Arts* aparece estrechamente relacionada con la decoración, y por ende con el conjunto de talleres que elaboraban ornamentos, donde predominaba todavía el saber artesanal aunque se incorporaban procesos industrializados. El modelo *Beaux-Arts* aspiraba a la perfección: calidad en los materiales empleados, técnica y manualidad sobresaliente, eficiencia y gusto en el diseño de los edificios, conceptos visibles en los ejemplos conservados hasta hoy.

La enseñanza académica impartida en la facultad de Matemáticas -y luego de Arquitectura- del Uruguay es responsable en gran medida de las realizaciones que pueblan Montevideo con motivos ornamentales de gran calidad. Los planes de estudios aplicados y los maestros

encargados de la formación en proyectos traen la matriz francesa a la arquitectura de una sociedad joven y republicana.

Esto se observa en los ejemplos seleccionados, en el primer periodo, la actuación conjunta de arquitectos europeos y uruguayos y en el segundo, el predominio de arquitectos formados en Uruguay que, aunque incorporaron los preceptos modernos a su arquitectura, continuaban proyectando con el influjo de una enseñanza basada en el academicismo francés.

Es así que el legado patrimonial de la producción de esta época -cuando Montevideo se construía como capital a imagen y semejanza de la ciudad luz-, realizada por técnicos formados en la mejor tradición académica, se encuentra hoy en peligro. Si se compara el aspecto actual de muchos edificios -puede comprobarse en los seleccionados- con los proyectos de fachadas original o con sus fotografías antiguas se constata que perdieron parte de la ornamentación, presentándose hoy más despojados. La puesta en valor a través de la investigación y la difusión es la herramienta con la que apostamos poder colaborar para su preservación.

Referencias

- ABADIE SANTOS, M. (1934). El edificio Tapie, *Arquitectura*. Año XX (183), p. 78.
- ACOSTA Y LARA, H. (marzo de 1921). Propuesta del curso de perfeccionamiento, *Arquitectura*, Año 7, (41), pp. 31-32.
- APOLO, J.C. ALEMÁN, A. KELBAUSCAS, P. (2006). *Talleres. Trazos y Señas*. Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura.
- ARQUITECTURA. (1914). La enseñanza de la Arquitectura. *Arquitectura*. Año 1, (3), p. 25.
- ARQUITECTURA. (1917). Facultad de Arquitectura. *Arquitectura*. Año 3, (23), p. 126.
- ARQUITECTURA. (1927). Plan de Estudios. *Arquitectura*. Año 13, (115), p. 199.
- ARQUITECTURA. (1930). Actividades desarrolladas en el año 1929. *Arquitectura*. Año 16, (151), pp. 254-256.
- BAROFFIO, E. (1952). La enseñanza de la arquitectura en nuestra Universidad, *Nacional*. T.LV (164), pp.237-243.
- BARRÁN, J. P. (1989). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, Montevideo, Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Banda Oriental.
- BAUSERO, L. (1968). *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*, Montevideo, Uruguay: Anales Históricas de Montevideo.
- CAETANO, G. (2012). A propósito de las políticas de ciudad en Uruguay, *R*, (10), pp. 26-31.
- CARRÉ, J.P. (enero de 1917). La enseñanza en la Facultad de Arquitectura, *Arquitectura*. Año 3, (17), pp. 29-31.
- Cravotto, M. (setiembre de 1921). Sobre la Composición Decorativa Arquitectónica, *Arquitectura*. Año 7, (47), pp. 113-114.
- GUTIÉRREZ, R. (2000). Alfredo Massüe, una trayectoria desde el Academicismo al Art Nouveau. En CEDODAL. *Alfredo Massüe. Eclecticismo y Art Nouveau en el Río de la Plata*. (pp. 23-34). Buenos Aires: Fundación CEDODAL.

MAZZINI, A. MAZZINI, E. SALMENTÓN, J. (2018). *Cambios culturales, tipologías y tejidos urbanos*. Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura.

MAZZINI, E. MENDEZ, M. (2011). *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*, Montevideo, Uruguay: CSIC.

LAROCHE, W. (1980). *Estatuaria en el Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Palacio Legislativo.

LUCCHINI, A. (1988). *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Facultad de Arquitectura.

PANOFSKY, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.

Figuras



Fig. 1. Maqueta original, fachada principal del Palacio Legislativo. Alrededor, modelos de ornamentos aplicados en la decoración. Depósito del Palacio Legislativo, 2018.

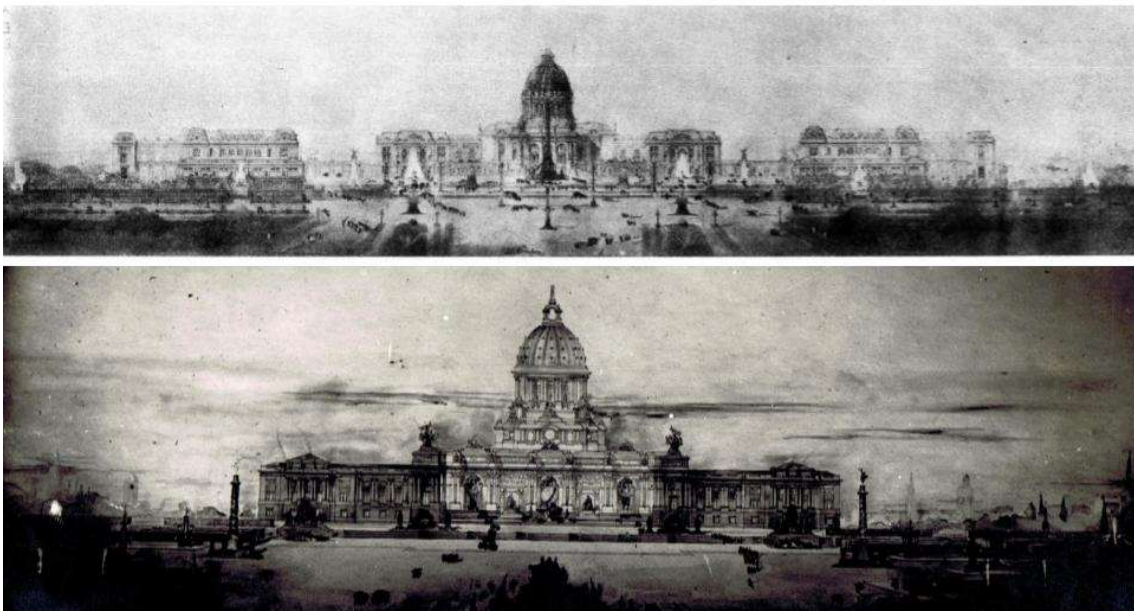


Fig. 2. Arriba: Gran Premio 1918, “Un Palacio Para los Congresos Internacionales”, Mauricio Cravotto. Abajo: Gran Premio 1920, “Un Palacio Sede de la Liga de las Naciones”, Julio Vilamajó. Archivo IHA.

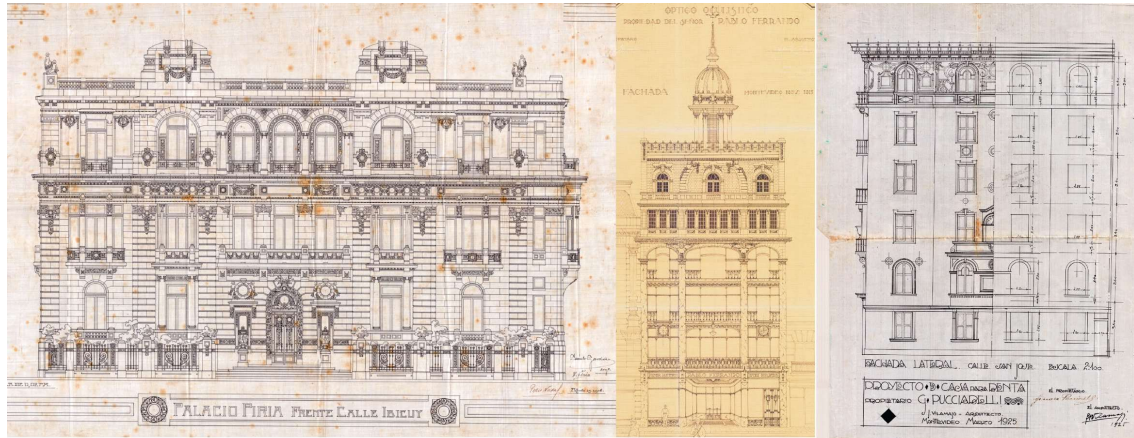


Fig. 3. Permisos de Construcción: Palacio Piria (1916), Edificio Pablo Ferrando (1917), Palacio Santa Lucía (1926).



Fig. 4. Palacio Uriarte y Palacio Brasil (1920). CDF.

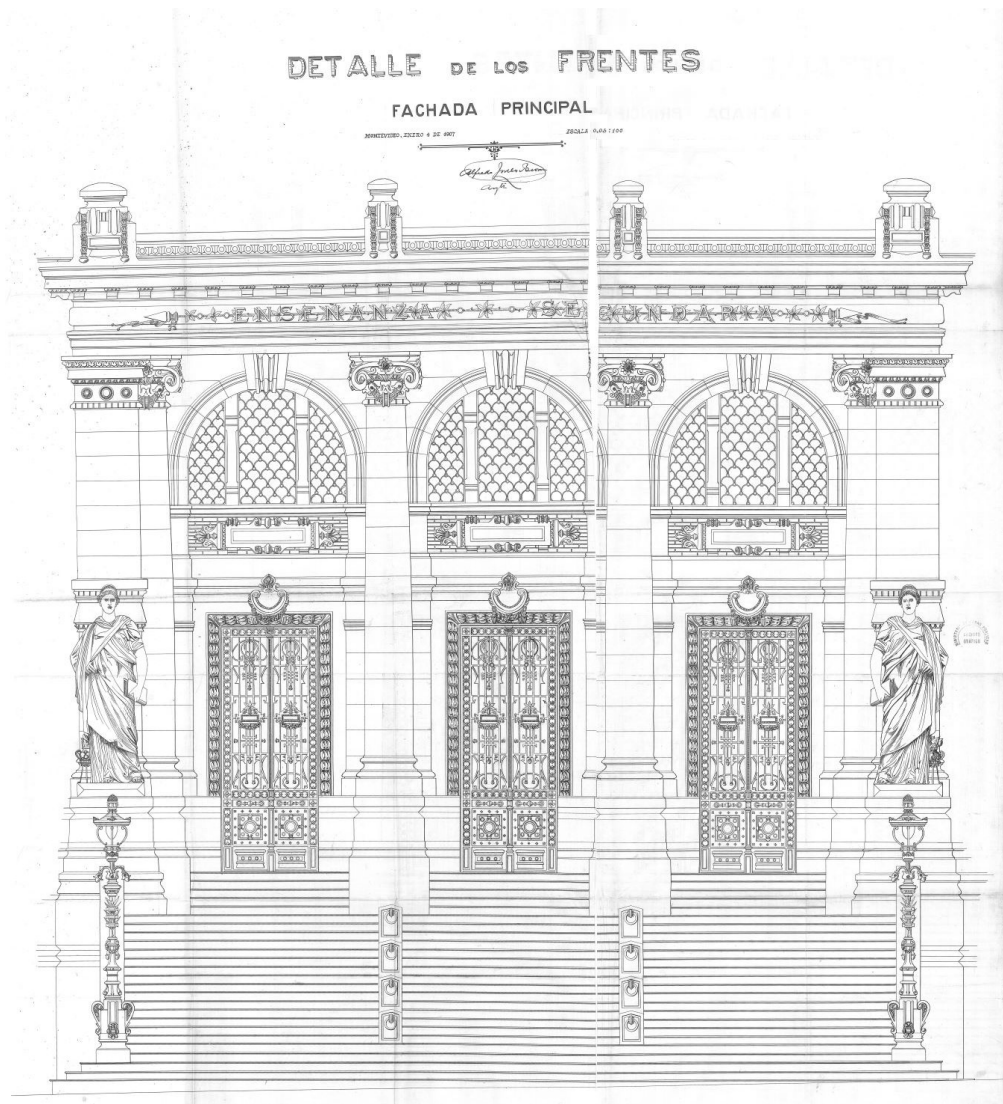


Fig. 5. Instituto Alfredo Vásquez Acevedo.



Fig. 6. Detalles de los edificios MacLean, Tapié y Caja Obrera.