

ILDEFONSO **ARZTEGUI**

Santiago Medero

Juan Manuel Salmentón
Laura Cesio

IHA | Instituto de Historia de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura | Universidad de la República

Universidad de la República

Dr. Roberto Markarian
Rector

Facultad de Arquitectura

Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano

Consejo de Facultad de Arquitectura*Orden docentes*

Juan Carlos Apolo
María Mercedes Medina
Francesco Comerci
Salvador Schelotto
Fernando Rischewski

Orden estudiantes

María José Milans
Andrés Croza
Sofía Ibarguren

Orden egresados

Néstor Pereira
Diana Spatakis
Alfredo Moreira

IHA / INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA**Comisión Directiva**

Mg. Arq. Laura Alemán (Directora Ejecutiva)
Arqs. Liliana Carmona y Emilio Nisivoccia
Bach. Nicolás Pérez (Orden Estudiantil)

ISBN: 978-9974-0-1118-2

© Los autores, 2014

© Facultad de Arquitectura, 2014

Facultad de Arquitectura
Universidad de la República
Br. Artigas 1031 C.P. 11.200
Montevideo, Uruguay
Tel. [+598] 2400 1106
www.farq.edu.uy
publicaciones@farq.edu.uy

Montevideo, Uruguay, setiembre de 2014

IHA / INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Proyecto general del catálogo y la exposición

Arqs. Laura Cesio y Santiago Medero

Coordinación general

Arq. Santiago Medero

Catalogación y selección de material

Arq. Santiago Medero

Bach. Juan Salmentón

Textos

Arq. Santiago Medero

Arq. Laura Cesio

Bach. Juan Salmentón

Revisión de textos

Mag. Arq. Laura Alemán

SMA / SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES

Registro fotográfico

SERVICIO DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN

Diseño

Horacio Todeschini

Fabián Zamit

Difusión

Mercedes Chirico

SERVICIO DE ACTIVIDADES CULTURALES

Gestión cultural

Arq. Paula Gatti

Montaje de la exposición

Bach. Ana Laura Silveira

Bach. Gabriel Pérez

Agradecimiento

A la familia de Ildelfonso Aroztegui, por la generosa donación realizada al IHA en 2009. Este catálogo y la exposición correspondiente son nuestra forma de retribución.

SUMARIO

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	13
SÍNTESIS BIOGRÁFICA	14
EL GRAN PREMIO DE 1941	16
CURSOS Y CONCURSOS	20
LOS VIAJES POR ESTADOS UNIDOS	24
1. VIVIENDAS UNIFAMILIARES	
Vivienda Héctor Ferrari	32
Vivienda José Furest Lucas	34
Vivienda Dr. José Omar Terra Mujica	36
Vivienda Santiago Bertamini	40
Vivienda y Estudio Escr. Orlando J. Abelar	42
Vivienda Dr. Diego Ruiz	46
2. EDIFICIOS DE VIVIENDAS	
Edificio de renta para Juan López y López	50
Viviendas en Av. Manuel Albo y Gerardo Grasso	52
Edificio Juana de América	54
3. EDIFICIOS COMERCIALES Y OFICINAS	
Estación ANCAP	58
Agencia Ford	60
Edificio comercial Merlinski y Syrowicz	62
Edificio Peugeot (proyecto para concurso)	66
4. EDIFICIOS CULTURALES E INSTITUCIONALES	
Sede social del Club Nacional de Football	72
Cine Melo	76
Edificio sede del Club San José	78
Sucursal 19 de Junio del Banco República	80
AROSZTEGUI EN LA DINAVI	86
ENTREVISTA AL ARQ. DANIEL BONTI	94
SELECCIÓN DE OBRAS	98
ORIGEN DE LAS IMÁGENES	104
FUENTES Y ARCHIVOS CONSULTADOS	106

PRÓLOGO

En la obra del arquitecto Ildefonso Aroztegui al menos dos cosas se hacen evidentes: su notable calidad, constante a lo largo de las distintas fases en que discurre la evolución de su trabajo; y la convicción con que ha sido desarrollada. Calidad y convicción que le han permitido a estas propuestas, seguramente radicales y poco complacientes con el imaginario de la época, construir su lugar. Incluso tiempo después de creadas siguen tensionando y equilibrando con naturalidad -valga la aparente contradicción- el contexto (urbano y cultural) en que se insertan; sin ocultar su condición discrepante y removedora.

Es evidente que Aroztegui no ha rehuído el riesgo de la crítica. Más allá de la escala o destino, no vaciló en seguir sus convicciones aunque la propuesta colocara al límite la aceptación de su tiempo. Esto es evidente en el edificio para la sucursal 19 de Junio del Banco República: por su imagen, volumetría, materialidad y su vertiginoso hall -paralelepípedo, fluido y cristalino que incorpora visualmente a su interior la Plaza de los 33¹- (curioso alter ego del atrio bajo la bóveda de la sede de Ciudad Vieja)². Pero también es arriesgada su Torre Juana de América, aún hoy el primer signo visible, ya desde muy lejos, de la ciudad de Melo.

Obra rotunda y polémica, icónica en varios casos, se presta todavía al debate disciplinar. Desde donde intentamos, además de valorarla, desentrañar la lección que incorpora. Que debería colocarnos más allá de simplificaciones lineales y descriptivas, para aproximarnos, además, al modo en que las ideas cobran forma, desafiando nuestras certezas y estimulando la transformación del entendimiento disciplinar.

La obra de Ildefonso Aroztegui, por su mérito específico, justifica el reconocimiento que acá se le brinda. El suyo ha sido un talento brillante, precoz y sostenido. Pero también Aroztegui fue parte de una magnífica generación de arquitectos, que supo recoger tendencias emergentes en su tiempo para reinventarlas, desde lo local, y producir una valiosa renovación del hacer arquitectónico que alcanza un pico de excelencia entre 1950 y 1970. La exposición que este texto prologa no sólo rinde homenaje al autor, sino que se extiende también a toda aquella generación, creadora de obras de extraordinaria calidad; muchas -demasiadas- de las cuales, al no haber alcanzado aún el reconocimiento apropiado, se ven afectadas por infortunadas intervenciones, que dan cuenta de la incompreensión de su valor.

Obras como las de Aroztegui con toda seguridad fueron extrañas en el contexto de su época; sin embargo han terminado siendo no sólo aceptadas sino símbolos para muchos. La extrañeza puede derivar en incompreensión, y ésta en rechazo. Pero no necesariamente. La extrañeza también puede despertar curiosidad, interés, y avidez por saber más.

Es imprescindible informar y formar acerca de la arquitectura para valorarla y disfrutarla, para mantener y mejorar el patrimonio que hemos recibido y habremos de legar; para recuperar la arquitectura como dimensión relevante de la cultura.

A ello colabora nuestra Facultad, con gusto y energía. Para construir un espacio de encuentro desde donde compartir la histórica construcción de la ciudad, sus espacios y edificios, donde profundizar el encuentro entre la disciplina y la sociedad. En esa dirección avanzan esta muestra (componente de un conjunto de muestras) y este catálogo (que es parte, felizmente, de una ya instalada colección)³. Agradecemos y felicitamos a sus autores.

Dr. Arq. Gustavo Scheps

Decano

Facultad de Arquitectura

1. Severamente afectado por una intervención reciente que no solo desfigura la fachada principal sino que altera por completo la continuidad visual, uno de los aspectos determinantes de la espacialidad del atrio.

2. Obra de los arquitectos Veltroni y Lerena Acevedo.

3. Aroztegui es la cuarta muestra itinerante organizada por el Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura - Udelar. Las anteriores han sido Scasso, Fresnedo y García Pardo. Todas contaron con catálogos similares al que prologa este texto.

INTRODUCCIÓN

El recorrido por la trayectoria de Ildelfonso Aroztegui que aquí se propone abarca un periodo de la arquitectura uruguaya de gran calidad e interés exhibiendo lo más relevante de la obra de un destacado arquitecto moderno. Brilló como estudiante culminando esa etapa con la obtención del Gran Premio de Arquitectura que lo llevó a Estados Unidos y le permitió conocer el contexto arquitectónico norteamericano. Fue docente de proyecto de arquitectura siendo titular de su propio taller. Participó de numerosos concursos de arquitectura, instancia que defendió como miembro de la comunidad profesional, obteniendo múltiples premios. Fue autor de proyectos de gran relevancia. Presidió la Sociedad de Arquitectos del Uruguay y ocupó cargos político-técnicos en oficinas públicas teniendo como preocupación principal la resolución de la vivienda a escala masiva. Desde la Dirección Nacional de Vivienda gestionó el mítico Concurso Piloto 70 y promovió el sistema cooperativo, paradigma de una forma de gestión, que dio ejemplos notables de conjuntos habitacionales aún no valorados suficientemente.

En sus proyectos, desde las más modestas casas del inicio de su carrera en su Melo natal a las obras más singulares como la sucursal 19 de Junio del Banco República que atravesó su vida profesional, se evidencia plantas rigurosas, calidad formal y constructiva y un cuidadoso diseño de finas proporciones. Los valores expresivos asignados a los materiales le permitieron transitar desde sus primeras obras en revoque imitación, al concepto de piel logrado por la desmaterialización de la cara exterior del edificio que hace posible una mayor integración interior-exterior a través del vidrio. Proceso que se produce casi como un correlato sincrónico de los cambios que se producían en el contexto arquitectónico nacional.

Hay dos aspectos que insoslayablemente se deben señalar en su obra y que aparecen como constantes, persistencias, insistencias, indisolublemente ligadas: la concepción estructural y el espacio. En Aroztegui la estructura es uno de los elementos más relevantes porque además de cumplir con la función estática está en función del programa permitiendo la fluidez espacial. Estos distintos elementos constitutivos del proyecto se relacionan dando como resultado una pieza única. La continuidad del espacio se produce solidaria con el rigor estructural sin recurrir a efectos forzados, partiendo muchas veces de la sección del edificio como en el Club Nacional de Fútbol, en Merlinski y Syrowicz o en el Club San José, y alcanzando en la sucursal 19 de Junio una verdadera “danza exultante de interconexiones”. Como señaló el arquitecto Bonti, su colaborador, Aroztegui era el arquitecto en busca del espacio.

Sus edificios conforman y califican los diversos contextos en que se insertan desde el oficio de arquitecto, construyen ciudad señalando a la cultura arquitectónica contemporánea una forma de hacer con las herramientas propias de la arquitectura.

La historiografía nacional ha señalado repetidamente algunos edificios del arquitecto Aroztegui, mientras muchos otros han permanecido al margen de la mirada erudita. Dejar registrado un edificio es esencial para su presencia en la historia, para que forme parte del discurso arquitectónico. La omisión de algunos proyectos en textos teóricos o en publicaciones de arquitectura los reduce a una auténtica invisibilidad, limitando la comprensión por un lado de la complejidad que la obra de un arquitecto contiene y por otro el panorama de la cultura arquitectónica del periodo de actuación.

Esta muestra y catálogo que la acompaña, como parte de una serie destinada a la obra de destacados arquitectos uruguayos, busca cumplir con esos objetivos y se propone como una primera aproximación a una reflexión integral sobre la trayectoria de un profesional con una vasta obra jalonada por la realización de destacados edificios que hoy son parte del patrimonio arquitectónico moderno de todos los uruguayos.

Arq. Laura Cesio

Profesora Adjunta

Instituto de Historia de la Arquitectura

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

ILDEFONSO AROZTEGUI (1916-1988) perteneció a una generación de destacados arquitectos uruguayos formados en la década de 1930, que integraron Raúl Sichero, Luis García Pardo, Mario Payssé, Justino Serralta y Guillermo Jones Odriozola, entre otros. Al igual que ellos, fue un claro exponente de la arquitectura moderna de los años cincuenta y sesenta, destacada en el conjunto de la producción local por su calidad formal y constructiva.

Provenía de una familia de clase media y origen vasco radicada en Melo, ciudad donde transcurrieron su infancia y adolescencia. En 1934 obtuvo una beca de estudio y se instaló en Montevideo, aunque nunca perdió el vínculo con su ciudad natal donde concretó buena parte de su obra. En 1936 ingresó en la Facultad de Arquitectura y a fines de 1940 culminó sus estudios de grado.

En 1941 se presentó a la competencia por el Gran Premio, junto a los arquitectos Eduardo Risso Villegas y Mario Payssé, a quienes venció tras las pruebas reglamentarias. A continuación y a fin de hacer usufructo del premio, Aroztegui comenzó a tramitar una beca para estudiar en Estados Unidos. Partió de viaje por América Latina en los primeros meses de 1943, y se encontraba en México cuando finalmente obtuvo el aval para cursar un posgrado en la Universidad de Illinois, ubicada en las cercanías de Chicago.

Residió en Estados Unidos hasta mediados de 1945. Durante su estancia obtuvo el *Master of Science*, participó y ganó en diversos concursos interuniversitarios, trabajó en un estudio de arquitectos e ingenieros y recorrió buena parte del país. A su regreso dictó conferencias sobre su experiencia norteamericana, en la que destacaron las obras de Frank Lloyd Wright, los rascacielos neoyorquinos y el dinamismo de la ciudad de Los Ángeles.

En 1946 se presentó al concurso para la sede de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos (CNAD) del Banco República. Aunque obtuvo el segundo premio, ganó el concurso al considerarse desierto el primero. En 1957 volvió a tomar las riendas de este proyecto y lo modificó de acuerdo a las nuevas necesidades institucionales y a sus renovados intereses personales. La sede de la CNAD, que luego modificó su destino para convertirse en la sucursal 19 de Junio del banco, se convirtió en la *magnum opus* de Aroztegui. Una obra de escala monumental, cuya concreción insumió buena parte de la vida profesional del arquitecto (el hall principal recién fue inaugurado en 1976).

En 1941 Aroztegui había comenzado su carrera docente como asistente honorario. A su regreso de Estados Unidos concursó y obtuvo la titularidad de la cátedra de Proyecto, responsabilidad que ejerció hasta 1958, cuando renunció a su cargo por desavenencias con el Centro de Estudiantes. En paralelo realizó obras significativas como la vivienda Terra-Mujica (1949-50), el Cine Melo (1950), el edificio para la firma Merlinski y Syrowicz (1955) y la sede del Club Nacional de Football (1952-1957). En su estudio —ubicado desde mediados de los años cincuenta en Manuel Albo e Itacabó (hoy Gerardo Grasso)— colaboraron los arquitectos Oscar Koch, José Padula y Daniel Bonti. Junto a este último realizó una de sus obras más significativas, el Club San José, ubicado en la ciudad homónima y finalizado en 1964.

Durante el periodo 1961-1963 fue presidente de la Sociedad de Arquitectos, cargo donde defendió y promovió la institución del concurso de arquitectura. Posteriormente, en 1967 y 1968, ejerció la presidencia de la Agrupación Universitaria. En 1969 fue elegido por el gobierno de Pacheco Areco como técnico idóneo para dirigir los destinos de la recién creada Dirección Nacional de Vivienda. Desde ese cargo promovió la realización de múltiples —y a veces controvertidos— emprendimientos habitacionales, como el Parque Posadas y el conjunto de edificios de la Rambla Sur, y fue impulsor decisivo del movimiento cooperativo de viviendas. En su actividad como arquitecto proyectista tuvo oportunidad de volver a realizar una obra de gran escala en su contexto como el edificio Juana de América en Melo (1976-1980).



EL GRAN PREMIO DE 1941

La Facultad de Arquitectura nació en 1915 a partir de la Facultad de Matemáticas, institución que formó arquitectos e ingenieros desde fines del siglo XIX. La voluntad de brindar mayor autonomía y calidad a la carrera de Arquitectura ya se evidenciaba en la contratación, en 1907, de Joseph Carré como profesor de proyecto. Carré había sido formado en la célebre *École des Beaux Arts* de París y llegó a Uruguay decidido a implantar una formación disciplinar que contemplara el sistema y los métodos utilizados en la academia parisina.

La creación del Gran Premio en 1917 fue, precisamente, uno de los mayores eventos inscriptos en la formación *beaux arts*. En su versión uruguaya, se trataba de un concurso de anteproyectos entre jóvenes recién egresados, quienes se presentaban al certamen individualmente y en forma voluntaria. Al igual que en su modalidad original, el ganador obtenía como premio un viaje de estudios cuyo destino principal era el continente europeo.

En 1941 se realizó la novena edición del Gran Premio, a la que se presentaron Eduardo Risso Villegas, Ildefonso Aroztegui y Mario Payssé (quien había sido derrotado por Guillermo Jones Odriozola en 1939). La primera prueba fue un esquicio de doce horas bajo el tema “Un faro”, en la que solamente participó Aroztegui, ya que Risso y Payssé estaban exonerados.¹ El tribunal² decidió admitir el trabajo de Aroztegui y pasar a la segunda instancia, un esquicio de veinticuatro horas con el tema “Un centro fabril y artístico”. A la prueba final, “Un Instituto Mundial de Geografía Humana”, solamente pasaron Aroztegui y Payssé. Finalmente, el tribunal decidió que,

[...] no obstante evidenciar deficiencias en la satisfacción de ciertas exigencias del programa, particularmente en lo que se refiere a la capacidad de los edificios destinados para hoteles y en las dimensiones indicadas para las viviendas aisladas, considera que el proyecto formulado por el concursante Arquitecto Don Ildefonso Aroztegui es cualitativamente superior al formulado por el concursante Arquitecto Don Mario Payssé Reyes, porque se realiza sobre un mejor concepto de unidad y simplicidad monumentales en la composición de las masas arquitectónicas, y sobre una acertada y armónica organización de los espacios viarios y enjardinados, alcanzando a causa de ello una mejor composición de conjunto, racional, clara y bella.³

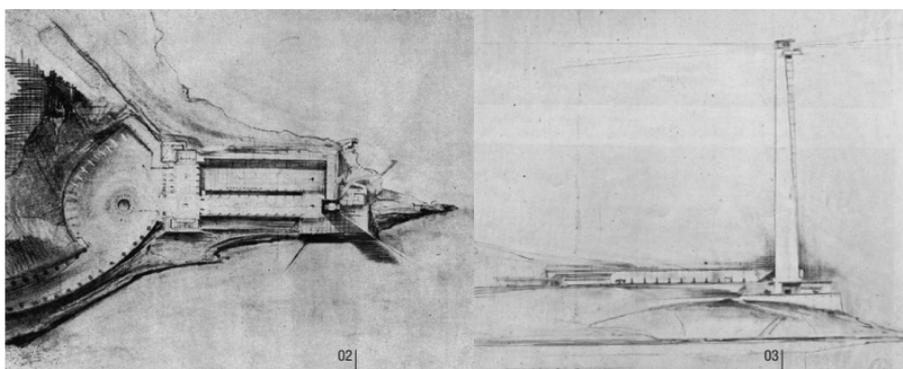
El programa, “Un Instituto Mundial de Geografía Humana”, aparece redactado y firmado en el acta por Mauricio Cravotto.⁴ En términos generales, continuaba la línea inicialmente trazada por este tipo de ejercicios: un planteo en extremo ambicioso (tanto desde el punto de vista arquitectónico como social) y una ubicación imprecisa. En este caso, el proyecto debía situarse “en una isla del continente sudamericano, vecina a la costa, cerca de un puerto de una ciudad importante.”⁵ Para Cravotto, la elección de Sudamérica se fundamentaba en el “destino pacificador” y el porvenir cultural, en un mundo atravesado por una guerra devastadora. Son importantes las palabras de Cravotto para comprender el carácter que debía tener un proyecto ganador:

Este Instituto Mundial sería un lugar de peregrinación maravilloso para todos los seres de todas las regiones del mundo, los inflamaría de fraternidad, y determinaría el resurgimiento de las caravanas de peregrinos por una fe humana de grandioso destino.⁶

Parece evidente la intención de refundar la cultura universal en un paraje ideal y a través de la arquitectura, con un programa dedicado a una ciencia humana comprensiva como lo era entonces la geografía humana. Así, no sorprende la elección del proyecto de Aroztegui, que proponía una “acrópolis” situada en una isla imaginaria en la bahía de Río de Janeiro. En un artículo periodístico, publicado con motivo de una conferencia dictada por Aroztegui en 1942, se afirmaba:

[...] el disertante manifestó que la Geografía Humana estudia al hombre y sus hechos, en toda la superficie habitable del planeta, y

que, de su estudio, surgía claramente, un pacto entre el hombre y el medio, dando aquel su trabajo y su inteligencia, y éste, la fuerza y la materia. Pero agregó que, como en síntesis, la naturaleza aparece como algo inmutable, en comparación con la vida humana, había sido, precisamente, la de exaltar la naturaleza la idea dominante de su composición. [...] Y, como a ese Instituto habrían de llegar hombres de todas las latitudes, se hizo necesario buscar un contraste que emocionara al módulo psíquico universal. [...] puesto que al parecer, era común que todos los hombres del planeta ubicados en un espacio cerrado y profundo, sin panoramas, siente congoja, y, en cambio, en alturas con amplios y lejanos horizontes experimentan alegría y espíritu de empresa, se había consagrado a lograr ese contraste de espacios.⁷



Ildefonso Aroztegui. Primera prueba del Gran Premio. Tema: "Un Faro". Planta general y fachada.



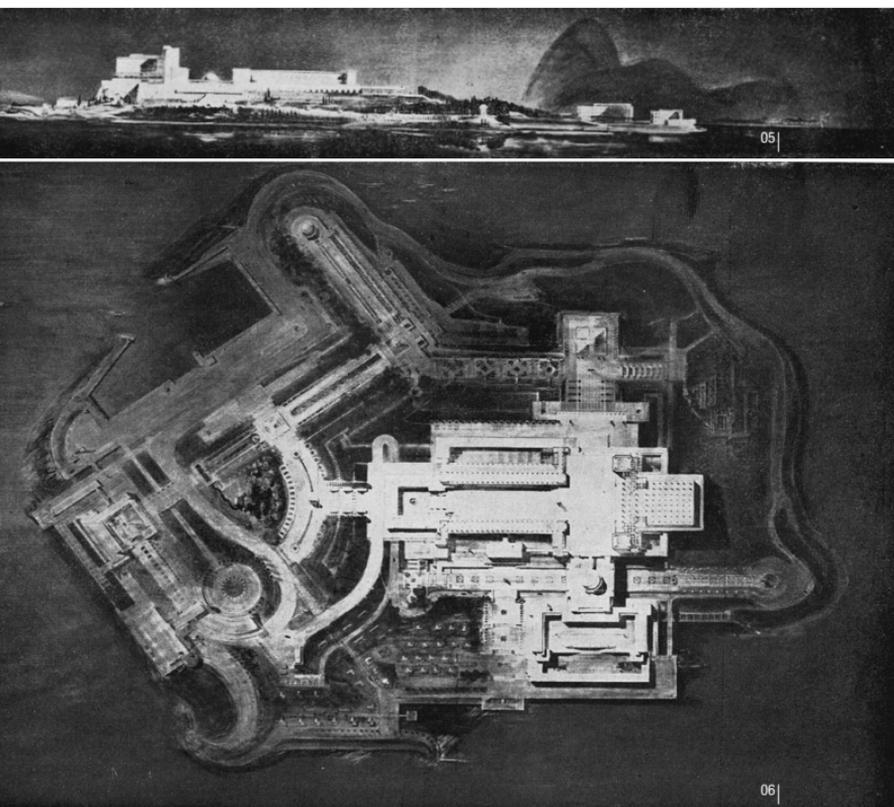
Aroztegui recibe el Gran Premio. Al fondo, se puede apreciar el tamaño de las piezas entregadas.

Como se observa en los gráficos, reproducidos en los *Anales de la Facultad de Arquitectura* y en la revista *CEDA*, el contraste entre la naturaleza escarpada de los morros y la geometría de los volúmenes arquitectónicos se presenta como un drama que incluye el ascenso desde las zonas bajas de la isla hasta el emplazamiento en altura del edificio del Instituto de Geografía Humana. Como era común en este tipo de proyectos, la composición planimétrica se organiza en base a ejes perpendiculares, con la excepción de un eje diagonal que impone una tensión al conjunto. Estos ejes ordenadores suponían la sucesión de espacios e impresiones visuales, lo que en la tradición de bellas artes implicaba hablar de *marche* (marcha) y *tableaux* (cuadro), características fundamentales de cualquier proyecto sobresaliente.

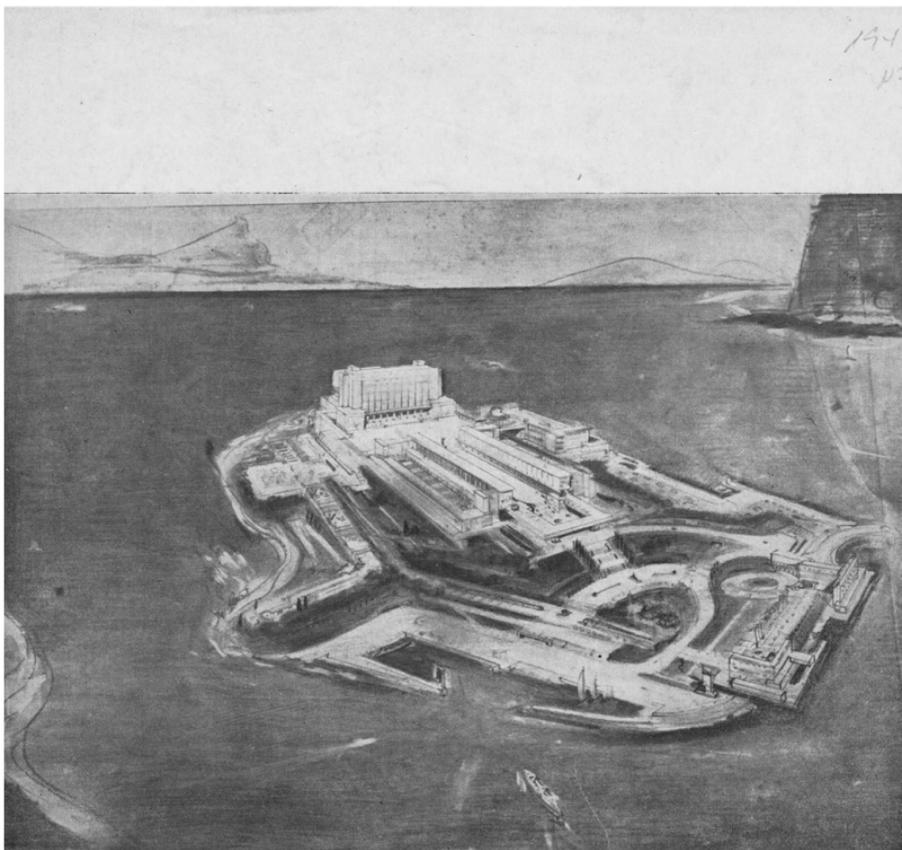
En el proyecto de Payssé, la disposición volumétrica genera un alzado donde la representación de una "acrópolis", que era el núcleo de la idea de Aroz-

tegui, no es tan evidente, como tampoco lo es el contraste entre lo natural y lo artificial. En ambos casos, el edificio del Instituto se resuelve como un volumen monumental y simétrico, mientras el resto de las edificaciones (biblioteca, fototeca, museo, galería de exposiciones) se disponen con mayor libertad y en lenguaje moderno.

El programa exigía también la presencia de un parque-museo didáctico que contuviera núcleos representativos de cinco culturas, expresadas en ejemplos de arquitectura y jardines. Aroztegui propuso las culturas romana, maya, árabe, japonesa y actual, ésta última representada no por templos o jardines sino por la vivienda. Su proyecto proponía, en sintonía con las bases del concurso, una simbiosis del ser humano con la naturaleza: la lucha de la técnica con la naturaleza, tan característica de la modernidad, podía superarse en base a un acuerdo donde lo artificial y lo natural se fundían sin perder su individualidad.



Ildefonso Aroztegui. Vista y planta general del proyecto final "Un Instituto de Geografía Humana".



UN INSTITUTO MUNDIAL DE GEOGRAFIA HUMANA - PERSPECTIVA

C E D A
centro estudiantes de arquitectura

07

Carátula de la revista CEDA nº 15 de 1942.

1. Payssé por haber pasado a la segunda prueba del Gran Premio de 1939, Riso por tener una escolaridad mayor a ocho puntos. Aroztegui no llegaba a ese promedio, si bien estaba cerca, y por lo tanto debía realizar la primera prueba eliminatoria.
2. El tribunal estaba compuesto por el Decano de la Facultad Daniel Rocco y los profesores arquitectos Julio Vilamajó, Rafael Ruano, Rodolfo Vigouroux, Leopoldo Agorio, Emilio Conforte y Raúl Lerena Acevedo. Los dos últimos faltaron a la evaluación final. En las actas de las primeras dos pruebas aparecen también conformando el tribunal los profesores arquitectos Mauricio Cravotto y Alberto Muñoz del Campo.
3. Facultad de Arquitectura. Acta (7 de enero, 1942). En: CDI-IHA. Carpeta 13, sección "g", Gran Premio de 1941.
4. Mauricio Cravotto. "Concurso Gran Premio. Proyecto final sobre esquicio realizado en 4 días". Facultad de Arquitectura. Acta (abril, 1941). En: CDI-IHA. Carpeta 13, sección "g", Gran Premio de 1941.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. "Conferencias. Ayer en la Agrupación Universitaria habló el Arquitecto I. Aroztegui". En: El País, Montevideo (16 de mayo, 1942). En: CDI-IHA. Carpeta 2017, folio 32.

CURSOS Y CONCURSOS

AROZTEGUI EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

En la Universidad de Illinois, institución donde obtuvo su posgrado, Aroztegui asistió a dos cursos, uno de proyecto, con el profesor Arthur Deam, y otro de historia de la arquitectura de los Estados Unidos con el profesor Rexford Newcomb. El aprendizaje en el curso de historia es evidente en el texto *Evolución de la Arquitectura de los Estados Unidos de América. Primera parte*, informe que Aroztegui entregó a la Facultad de Arquitectura luego de su regreso y que abarca desde el periodo colonial hasta el surgimiento del rascacielos. Lamentablemente y por motivos desconocidos, Aroztegui nunca entregó la segunda parte del informe, que iba a ser dedicado, según aclara al comienzo de la primera parte, a la “arquitectura moderna y Americano-Española”. Es por esto que, en buena medida, se desconocen su mirada y sus opiniones sobre la arquitectura del oeste de los EEUU, que había visitado en su viaje hasta Los Ángeles, entre julio y setiembre de 1944.

En el área de proyecto, Aroztegui participó de varios concursos inter-universitarios, donde obtuvo importantes éxitos. En primer lugar, ganó un primer premio dentro de la Universidad, y luego una segunda medalla de nivel nacional en el concurso “A Televisión Broadcasting Studio”. Por tal motivo fue invitado a Nueva York, a explicar su proyecto en el estudio televisivo de la *General Electric* situado en Schenectady (noticia reseñada en la revista *Architectural Record* de marzo de 1944). En ese momento la televisión era una novedad aun en los Estados Unidos, tal como expresa la carta que Aroztegui envía al Consejo de la Facultad de Arquitectura en marzo de 1944:

En conversaciones mantenidas con el cuerpo técnico, fue dable discutir las repercusiones que dicho adelanto producirá en la concepción arquitectónica del Living Room.

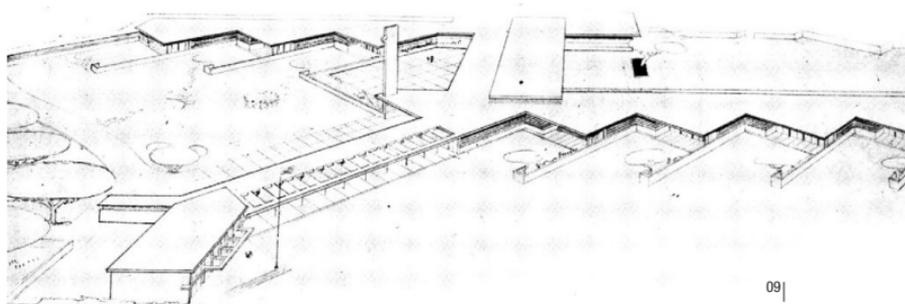
También se consideró la posibilidad de practicar dicha invención en el área del Río de la Plata.¹



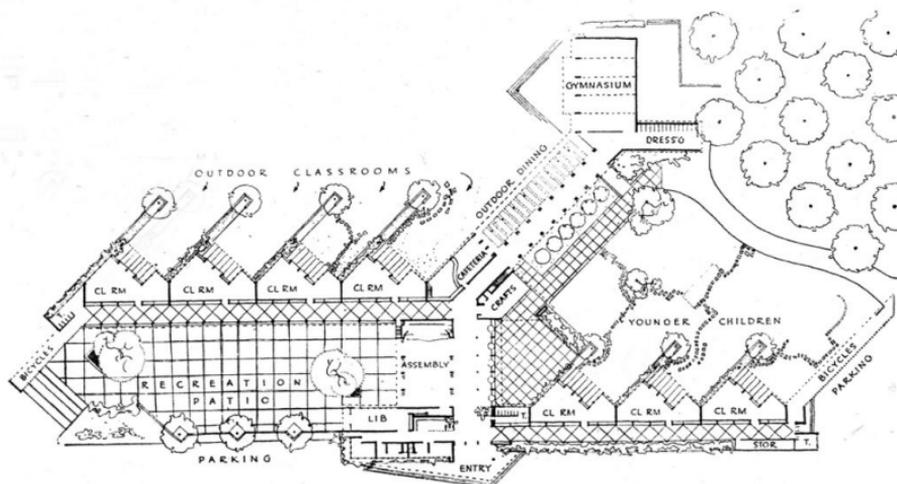
Aroztegui en los estudios de la *General Electric*.

El segundo reconocimiento obtenido fue un primer premio por el diseño de una “Escuela Elemental del Futuro”, en un concurso organizado, al igual que el anterior, por el *Beaux Arts Institute of Design* con sede en Nueva York. La contienda estaba auspiciada por la revista *Architectural Record*, que publicó el proyecto de Aroztegui en su edición de abril de 1944.² Por este feliz motivo, es éste el único de los proyectos realizados por Aroztegui en Estados Unidos del que se conservan gráficos de arquitectura. El programa escolar era coherente con ciertas ideas “progresistas” relativas a la educación, que fueron dominantes entre los años treinta y cincuenta.³ El mismo exigía áreas para el desarrollo de:

- actividades físicas (juegos, deportes, instrucciones en higiene, etcétera),
- el núcleo del conocimiento (ciencias básicas, matemáticas, historia, estudios sociales y políticos),
- la experiencia de hacer (danza, pintura, teatro, arquitectura, oficios, etcétera),
- la experiencia de vivir en un modo cooperativo (“experience in cooperative living”) que promueva el arte de vivir juntos.



09 |



10 |

Alzado y planta general del proyecto de “Escuela Elemental del Futuro”. Se puede observar la particular forma de los salones de clase y su espacio verde asociado.

Cada participante seleccionaba el predio a trabajar y sus condiciones climáticas. Aroztegui eligió emplazar su escuela en un amplio terreno de California (lugar donde creía que por las condiciones climáticas se desarrollaba una arquitectura moderna similar a la nuestra).⁴ Según reseña la revista, el proyecto constaba de siete aulas de forma inusual vinculadas a su propio espacio exterior. Asimismo, éstas contaban con un espacio asociado destinado a la realización de un “special project work”⁵, posiblemente asignado a actividades manuales y de experimentación.

Finalmente, según indican varios informes de prensa, Aroztegui obtuvo una medalla en un concurso de diseño de una casa de venta y exhibición de aviones (A Salesroom and Exhibition Space for Private Planes)⁶ y se presentó a otro destinado al diseño de un centro cívico.⁷

En una nota del diario *El Día*, basada en una entrevista con Aroztegui, se afirma que, luego de finalizar sus estudios (incluido el viaje por el oeste del país), el arquitecto trabajó como proyectista “en un importante estudio de arquitectura de Chicago”.⁸ Allí proyectó, según *El Día*, “entre otras cosas, cuatro grandes fábricas y el aeropuerto que habrá de construirse en Chicago en la posguerra”. Por los datos obtenidos es posible que Aroztegui haya trabajado en el estudio de Ralph H. Burke, ingeniero municipal que había sido responsable del subterráneo y que en 1944 recibió el encargo de realizar el *masterplan* del *Orchard Airport* (luego rebautizado *O’Hare Airport*). En ese entonces, Burke llegó a la edad de su retiro laboral y pasó a trabajar con el *masterplan* pero como firma privada. Sin embargo, la propuesta fue recién aprobada en 1947 y finalmente desechada, y la responsabilidad fue transferida a otra firma tras el fallecimiento de Burke en 1956.⁹

Por otra parte, en los primeros meses de 1945 Aroztegui suplió al profesor Arthur Deam en el curso de proyectos, lo que demuestra la confianza que había ganado durante su estadía. En una carta de 1945 dirigida al Decano de nuestra Facultad de Arquitectura, el mismo Deam afirmaba:

In the Beaux Arts competitions, judged in New York, Mr. Aroztegui made the best record ever attained by a University of Illinois student. In four projects he received three first medals and one second medal, in addition to a first prize and one second prize in the two prize competitions¹⁰. I do not recall a record equal to that by any student from any university in any year of the Beaux Arts competitions.¹¹

Dicho esto, cabe concluir que la estadía de Aroztegui en los Estados Unidos produjo probablemente uno de los ciclos académicos más brillantes cumplidos en el exterior por un estudiante de arquitectura uruguayo.



1. Ildefonso Aroztegui. Nota enviada al Consejo de la Facultad de Arquitectura (4 de marzo, 1944). En: CDI-IHA. Carpeta 13, sección "g", Gran Premio de 1941.
2. Posteriormente, el proyecto fue también publicado en las páginas de *Arquitectura*, la revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (número 211, agosto de 1944).
3. El movimiento progresista en educación fue dominante en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX. Los teóricos de la educación progresistas adherían a la idea de que el objetivo principal de la educación era ajustar la sociedad estadounidense a un conjunto de ideales, en lugar de simplemente amoldar los individuos a la sociedad tal como ya era. Las escuelas debían crear una sociedad más democrática fomentando los adecuados hábitos, actitudes y lealtades entre los estudiantes. Ver la voz "Education in the United States" en Thomas Tandy Lewis (ed.). *The forties in America*. Pasadena (California), Hackensack (New Jersey): Salem Press, 2011.
4. "Un arquitecto uruguayo triunfa en los Estados Unidos". En: *El Día*, Montevideo (29 de junio, 1945). En: CDI-IHA. Carpeta 2017, folio 40.
5. "Un trabajo especial", la revista y el proyecto no aclaran más sobre este punto.
6. "Illinois Entries Win in Beaux Arts Contest", nota de prensa conservada por la familia Aroztegui. Copia en CDI-IHA. Carpeta 2017, folio 38.
7. "Nuevos triunfos del Arq. Aroztegui". En: *La Democracia*, Melo (14 de junio, 1944). "El arq. Ildefonso Aroztegui [sic] triunfa en Estados Unidos". En: *La Mañana*, Montevideo, (se desconoce la fecha). Notas de prensa conservadas por la familia Aroztegui. Copias en CDI-IHA, carpeta 2017 folios 39 y 35 respectivamente.
8. Estas palabras fueron también utilizadas por Aroztegui en uno de sus informes al Consejo de la Facultad de Arquitectura: "He adquirido experiencia práctica en administración y organización de un estudio de Arquitectura, al haber actuado como proyectista en una importante firma de Chicago." En CDI-IHA. Carpeta 13, sección "g", Gran Premio de 1941.
9. Michael Branigan. *A History of Chicago's O'Hare Airport*. Charleston: The History Press, 2011, p. 45 a 52.
10. Esta afirmación confirma los cuatro proyectos mencionados; podemos suponer que la "second medal" correspondía al proyecto de centro cívico en una ciudad.
11. Arthur Deam. Nota enviada a Leopoldo Agorio, Decano de la Facultad de Arquitectura (23 de abril, 1945). En: CDI-IHA. Carpeta 13, sección "g", Gran Premio de 1941.

LOS VIAJES POR ESTADOS UNIDOS¹



Mapa realizado por Aroztegui señalando sus viajes por México y los Estados Unidos

En setiembre de 1943 Aroztegui obtuvo su ansiada beca para estudiar en los Estados Unidos de América. En el momento de recibir la noticia se encontraba en México, donde residió tres meses luego de haber visitado otros destinos de América. Aroztegui se trasladó entonces a la que fue su casa hasta mediados de 1945: el *campus* de la Universidad de Illinois, localizado en Urbana, pequeña ciudad al sur de Chicago. Durante su estancia, Aroztegui tomó clases de proyecto y de historia de la arquitectura en Estados Unidos, y obtuvo finalmente el título de *Master of Science*. Además, participó en varios concursos universitarios de nivel nacional, trabajó en un estudio de arquitectos e ingenieros y realizó una serie de viajes por el interior del país.

Desde su creación, y al igual que su modelo *beaux arts*, el Gran Premio tuvo como motivo un viaje al extranjero, cuya finalidad era la formación y la creación de material académico de interés local por parte del joven arquitecto vencedor. El destino estaba virtualmente prefijado: Europa. Sin embargo, ya en la edición de 1939 se propuso el viaje por “las Américas”, y años después, Aroztegui manifestó la misma aspiración, aunque desde el principio estaba clara su voluntad de obtener una beca de estudio específicamente en Estados Unidos.

El viaje comenzó a mediados de 1943 con una gira de breves visitas a las ciudades de Santiago, Lima, Quito, Panamá y Ciudad de Guatemala. Desde un principio, en notas enviadas al Consejo y al Decano de la Facultad de Arquitectura, Aroztegui evidenció un interés casi excluyente por los temas disciplinares. Exhibió asimismo una concepción del mundo cultural sustentada en “grandes civilizaciones” y en los valores de “evolución”, “desarrollo” y “autenticidad” de las sociedades.² Los Estados Unidos eran también entendidos como una “civilización”, en ese caso pujante, moderna y máximo exponente de la “civilización mundial” transformada por la industria y su revolución en todos los órdenes de la vida. El máximo producto arquitectónico de la cultura norteamericana moderna era, en este sentido, el rascacielos: “lo más original que ha producido la arquitectura desde las catedrales góticas.”³

El viaje entre México D. F. y Urbana fue realizado en autobús. El trayecto, de más de tres mil kilómetros, fue ya un anticipo de sus posteriores viajes por el interior del país. Aroztegui conoció en profundidad el estado de Wisconsin, al norte de Illinois, viajó hacia el Oeste hasta llegar a Los Ángeles y al Este con destino en Nueva York. Durante alguno de estos viajes llevó una libreta de apuntes y croquis donde registró las arquitecturas que le interesaban. En ella, y en términos generales, pueden distinguirse apuntes del curso de historia de la arquitectura de Estados Unidos, cerca de cuarenta croquis correspondientes a un viaje realizado por Illinois y Wisconsin en junio de 1944, nueve croquis del viaje hacia y desde Los Ángeles efectuado entre julio y septiembre de 1944 y un mapa con las rutas transitadas en los viajes por Estados Unidos. En este último puede observarse que todos los recorridos conforman circuitos, de modo que Aroztegui no emprendía el retorno por el mismo camino. Este hecho significó el conocimiento directo de numerosos estados y ciudades: Texas,

Oklahoma, Missouri e Illinois, Wisconsin, Iowa, Nebraska, Colorado, Utah, Nevada, California, Arizona y New Mexico, Indiana, Ohio, Pennsylvania, New York, Connecticut, New Jersey, Delaware, Maryland, Virginia y West Virginia.

El viaje por Illinois-Wisconsin tuvo por motivo aparente conocer la obra de Frank Lloyd Wright y otros exponentes del “estilo de la pradera”. La mayoría de los croquis son perspectivas acabadas de edificios más o menos reconocidos. El viaje al Oeste fue financiado por una beca del Departamento de Estado, lo que muestra la alta estima que Aroztegui se ganó rápidamente a partir de sus triunfos en los concursos inter-universitarios. Allí estuvo dedicado a estudiar la arquitectura contemporánea y el llamado estilo “californiano”, así como los sistemas educativos de las escuelas de arquitectura del Oeste. También en este caso, el registro incluye perspectivas de algunos edificios concretos. No se conservan, sin embargo, dibujos de su viaje a Nueva York, aunque sí comentarios en sus conferencias.



Crow Island Scholl en Winnetka (Illinois), del arquitecto Eiel Saarinen. Croquis realizado el 21 de junio de 1944.



Pew House en Shorewood Hills (Wisconsin) de Frank Lloyd Wright. Croquis realizado el 27 de junio de 1944.

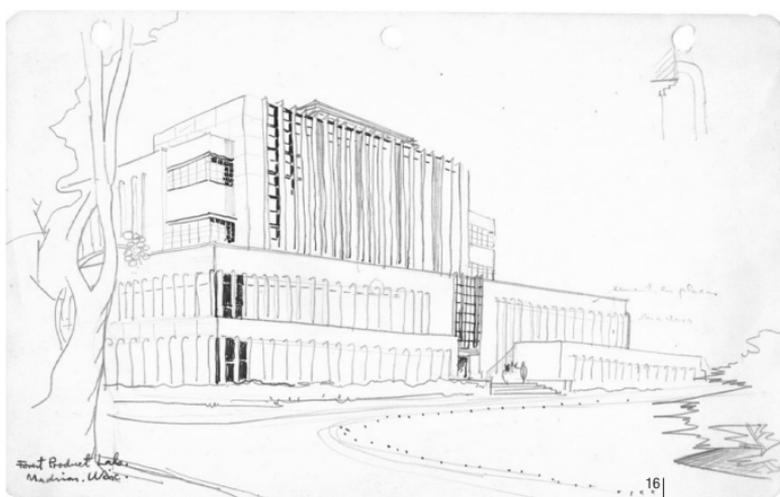
Según José María de Lapuerta, “una característica constante de los dibujos de viaje de arquitecto [es] no dibujar, no «fijar» sino aquello relacionado con las propias inquietudes arquitectónicas.”⁴ Tal aseveración puede comprobarse en el caso de Aroztegui, cuyos intereses nunca se alejaban de la disciplina. Ciertamente, tanto las notas al Consejo como las conferencias estaban destinadas a un público especializado, pero llama la atención que la libreta no incluya observaciones o dibujos relativos a otras posibles inclinaciones o atractivos, como el paisaje natural y humano del extenso país. Aroztegui registra únicamente edificios individuales considerados sin su contexto físico inmediato. Si el fin de los bocetos de viaje es adueñarse de lo que se ve⁵, está claro que el objetivo de Aroztegui era representar arquitecturas para apoderarse de sus formas y texturas.

A pesar de la importancia que el arquitecto daba a los edificios modernos, y de su rechazo al historicismo decimonónico (actitud corriente en su época), los edificios que plasmó en sus croquis responden a diversas tendencias arquitectónicas, no sólo “modernas”. También llaman la atención algunas ausencias. Para empezar, no hay dibujos de rascacielos; sí de algunos edificios en altura, pero que en 1944 no podían ser considerados en los Estados Unidos como equivalentes al *Empire State* o el *Chrysler Building*. Tampoco hay registro de edificios de Mies van der Rohe y esto no ocurre sólo en sus croquis sino en los informes y las conferencias. Esto puede resultar hoy llamativo, pero se debe tener en cuenta que a principios de los años cuarenta Mies tenía poca obra realizada en Estados Unidos. Por otro lado, su calidad de “maestro” de la arquitectura moderna es en buena medida un producto historiográfico posterior, como señalara Juan Pablo Bonta en su libro sobre la interpretación en arquitectura.⁶



Fourth Presbyterian Church en Chicago (Illinois). Croquis realizado el 21 de junio de 1944.

En los croquis de Aroztegui puede observarse la seguridad del trazo -que evita la repetición de líneas- y la velocidad de ejecución, evidente en el relleno de texturas y en la ausencia de detalles que distraigan el exclusivo interés por la obra. La elección del punto de vista, en escorzo, es también característica: el observador está siempre situado a la misma altura que el basamento de la obra, o incluso más abajo cuando el terreno lo permite y así ocurre también en los croquis de sus propias obras, anteriores o posteriores al viaje. El uso de perspectivas es algo habitual en la disciplina pero es claro que Aroztegui otorgaba especial importancia a estas “vistas”: las perspectivas que se conservan de su estudio evidencian un alto grado de elaboración y probablemente oficiaran como garantía de las proporciones del edificio.



Forest Products Laboratory en Madison (Wisconsin). Arquitectos Holabird y Root. Croquis realizado el 27 de junio de 1944.

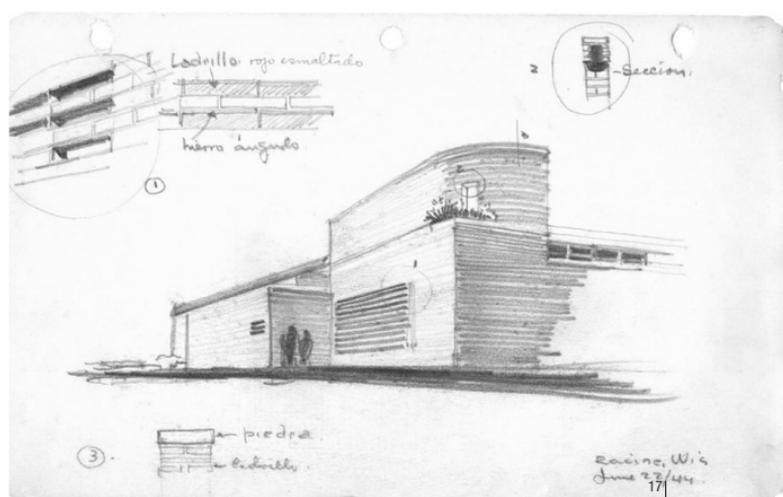
Es también factible que estos dibujos también tuvieran un rol importante en los primeros croquis de creación. Para el arquitecto José María de Lapuerta “[l]as perspectivas rápidas e intuitivas, empleadas al principio de la fase de croquis, podrían corresponder a proyectos volumétricamente expresionistas, y sobre todo a valorar los aspectos visuales y perceptivos del edificio”.⁷ Tal valoración perceptiva (no sólo visual) se confirma en comentarios de Aroztegui como el que sigue:

La obra moderna [en Ciudad de México] está tomando gran incremento para el edificio colectivo y es interesante anotar el uso acertado de los materiales nobles, mármoles y piedras, que proporcionan notables ejemplos de colorido y decoración. Este aspecto, el de la aplicación del color en el exterior de los edificios, es una de las cosas que más me ha llamado la atención allí y acá en E. U. y que me hace pensar cuán tímidos somos nosotros en ese sentido. [...] Lo sé por experiencia personal que salimos de arquitectos con excelentes condiciones pictóricas, pero que en el ejercicio de la profesión no tenemos otro camino exitoso que el de imitar la pálida decoración de nuestra arquitectura dominante.

Aquí en los Estados Unidos, la enseñanza de decorativa está íntimamente ligada a la de proyectos y es así que las presentaciones de los trabajos muestran el colorido de las fachadas en íntima relación con los materiales que la forman. Claro está que mucho se debe a que aquí se usa muy poco o nada el revoque y por tanto la piedra, la madera, el vidrio y los materiales sintéticos constituyen, por sí solos, elementos de colorido.⁸

La importancia asignada a los valores expresivos a través de los materiales queda explícita en numerosos croquis de la libreta, donde anotaba los colores y materiales de las obras que dibujaba, y se trasladó a Uruguay a su regreso. Las viviendas de revoque grisáceo realizadas antes mudaron entonces su expresión: en obras como la vivienda Terra Mujica los materiales cerámicos y la piedra prevalecen sobre el revoque, mientras que en el caso de la Sucursal 19 de Junio o en el Club San José el revoque casi desaparece para dar su lugar al granito, el mármol, el monolítico, el metal y el vidrio.

Si se observan los croquis de viaje a la luz de su obra madura, se aprecia la claridad del objetivo que tuvo Aroztegui durante su viaje: aprender arquitectura. Hay que tener en cuenta que la ausencia de un registro fotográfico se debe, al parecer, a la imposibilidad de hacerse con el material necesario por parte de Aroztegui, debido a las condiciones impuestas por la economía de guerra. Ante esta ausencia, los croquis asumieron un papel sustancial en el aprendizaje y la “fijación” de las arquitecturas visitadas.



Edificio Johnson Wax en Racine (Wisconsin). Arquitecto Frank Lloyd Wright. Croquis realizado el 22 de junio de 1914.



Gilmore House en Madison (Wisconsin). Arquitecto Frank Lloyd Wright. Croquis realizado el 28 de junio de 1944.



Landfair Apartments en Westwood (California). Arquitecto Richard Neutra. Croquis realizado el 24 de agosto de 1944.

1. Un artículo más extenso sobre la misma temática será publicado en breve en la primera edición de *Vitruvia*, revista del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) de la Facultad de Arquitectura, UdelaR.
2. Ildefonso Aroztegui. Nota al Decano de la Facultad de Arquitectura (23 de noviembre, 1943). En: CDI-IHA. Carpeta 13, sección "g", Gran Premio de 1941.
3. Ildefonso Aroztegui. "El rascacielos americano y su evolución estética". Manuscrito de conferencia (1945). Archivo privado de la familia Aroztegui. Transcripción en CDI-IHA. Carpeta 2017, folios 72 a 76. Un pensamiento muy similar había sido formulado en 1912 en el *Berliner Morgenpost* por parte del industrial alemán Walter Rathenau (presidente de la compañía AEG), lo que da cuenta de la difusión temporal y geográfica de la idea.
4. José María de Lapuerta. *El croquis, proyecto y arquitectura (scintilla divinitatis)*. Madrid: Celeste, 1997, p. 55.
5. *Ibid.*, p. 54.
6. Véase: Juan Pablo Bonta. *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
7. José María de Lapuerta. *Op. cit.*, p. 38.
8. Ildefonso Aroztegui. Nota al Decano de la Facultad de Arquitectura (23 de noviembre, 1943). En: CDI-IHA. Carpeta 13, sección "g", Gran Premio de 1941.

01

VIVIENDAS UNIFAMILIARES





VIVIENDA HÉCTOR FERRARI

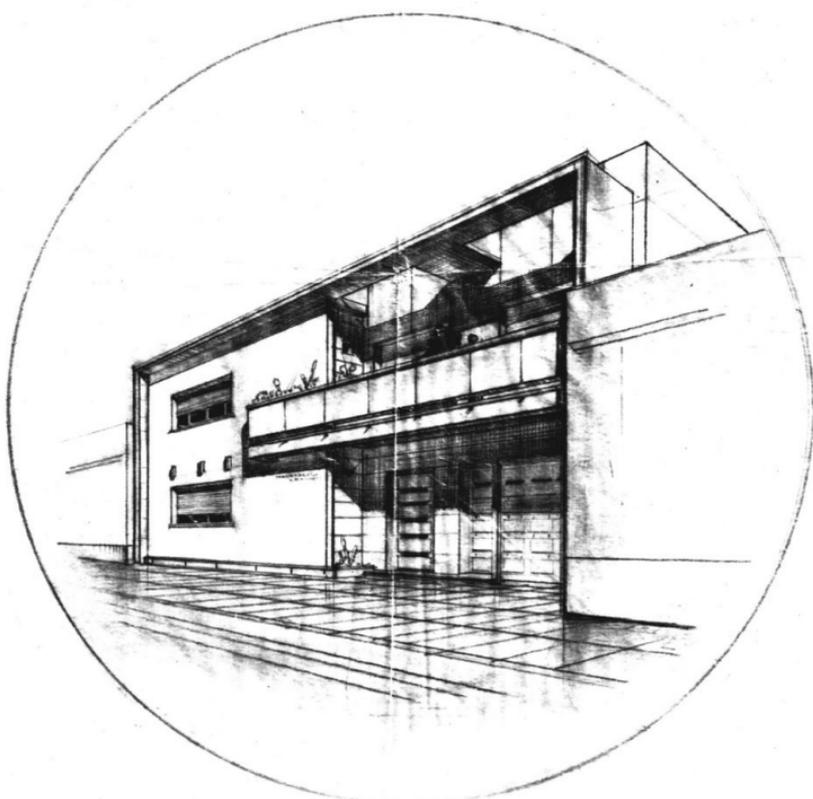
Ubicación	Agustín de la Rosa nº 759 entre Colón y Florencio Sánchez, Melo
Autor	Arq. Ildefonso Aroztegui
Fecha	1938

Se trata de la primera obra de Aroztegui, realizada para su cuñado en 1938, cuando aún no había culminado sus estudios de arquitectura. Tanto en su concepción global como en los detalles, la vivienda denota la capacidad del joven estudiante para resolver un problema de arquitectura.

Orientada hacia el Este, la obra se encuentra frente a la Plaza Independencia de Melo. Aroztegui optó por un partido tradicional y dispuso estar, comedor y cocina en la planta baja ubicando las habitaciones íntimas (tres dormitorios, baño y un cuarto de costura) en la planta superior. En conjunto, las habitaciones giran en torno a la escalera que comunica ambos niveles. Hoy tiene un dormitorio más, fruto de una ampliación prevista por el arquitecto en los planos originales.

En planta baja el estar-comedor tiene vista hacia el frente pero continúa hacia el jardín posterior de la casa, donde el arquitecto ubicaba un estar exterior junto a un arriate y un estanque. También con vista hacia el jardín se ubica la cocina y un comedor diario. Como era entonces común entre las familias de clase media y alta, el servicio contaba con entrada, circulación y dormitorio propio asociado a la cocina.

La fachada está acabada en revoque imitación y presenta un juego de planos entrantes y salientes, característica permanente de la obra de Aroztegui. Elementos habituales de la arquitectura como cornisas, balcones, antepechos y zócalos son utilizados —en forma muy contenida— como elementos decorativos de carácter geométrico, sin referencias a estilos históricos. Entre los planos de la donación, una perspectiva de la obra fechada en diciembre de 1938 evidencia el gusto de Aroztegui por este tipo de piezas, que será el medio de registro principal en su viaje por los Estados Unidos.



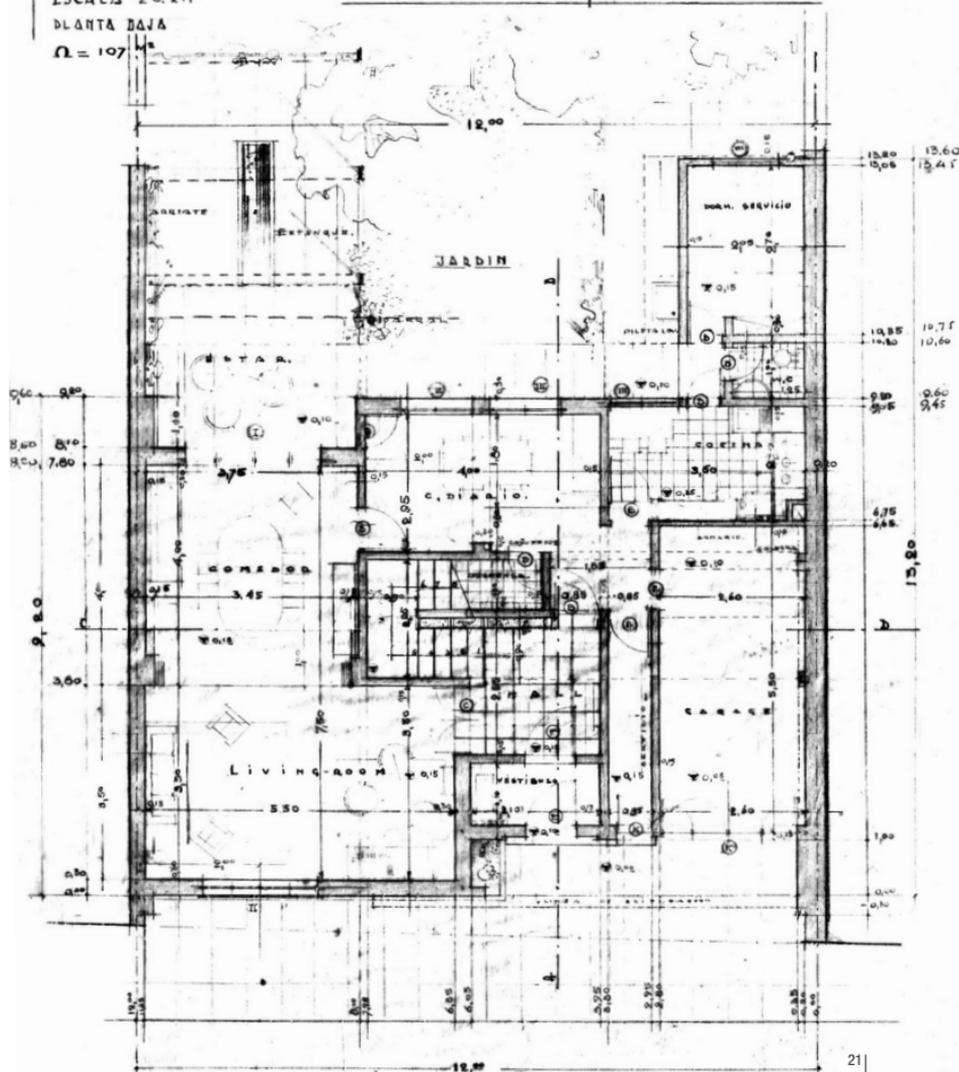
PROYECTO DE CASA-HABITACION
 PROPIEDAD DEL Sr

HECTOR T. FERRARI.

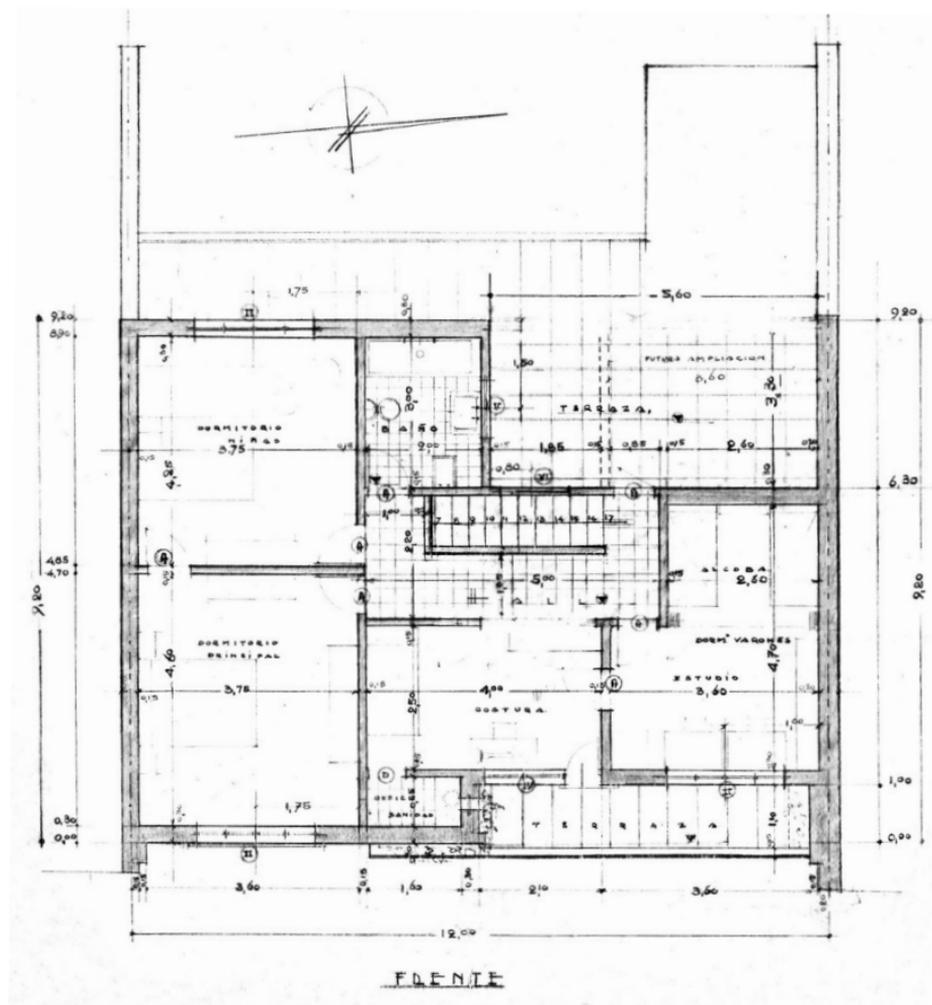
ESCALA 2 CM. x M²

PLANTA BAJA

$\Omega = 107$



21



FRENTE

22

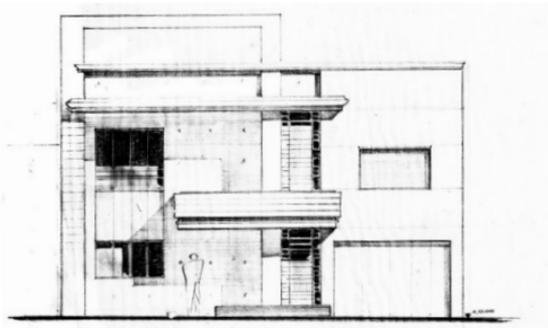
VIVIENDA JOSÉ FUREST LUCAS

Ubicación	Aparicio Saravia, nº 509 entre Remigio Castellanos y José Pedro Varela, Melo
Autor	Arq. Ildefonso Aroztegui
Fecha	1941-42 (proyecto original), 1975 (reforma)

Ubicada a metros de la Plaza Constitución -la más importante de Melo- la casa Furest fue proyectada en el año en que Aroztegui estrenaba su título de arquitecto. En ella aparecen los mismos intereses que en la vivienda Ferrari. También aquí la fachada se caracteriza por el juego volumétrico, donde destaca, en el centro de la composición, el balcón de planta alta. Asimismo, este recurso y los detalles decorativos recuerdan obras de la época como la Casa Seoane (1936) del estudio De los Campos, Puente y Tournier o la vivienda propia del arquitecto Mauricio Cravotto (1933).

La distribución interna reitera también elementos de su vivienda anterior, como la escalera central que conecta las áreas sociales con los dormitorios de planta alta o la resolución de la entrada independiente de servicio. El material de terminación es, nuevamente, el revoque imitación. Luego, durante su estancia en Estados Unidos, Aroztegui criticará la timidez uruguaya en cuanto al uso del color; pero en ésta y otras monocromas obras del periodo (además de la vivienda Ferrari puede señalarse la vivienda y comercio “Farmacia del Pueblo”, realizada en Melo en 1941) este interés aún no se vislumbra.

A mediados de los años setenta el propio Aroztegui reformó la casa y la transformó en dos viviendas con entrada independiente, lo que implicó el cambio de destino de algunas habitaciones y la creación de otras. Las plantas de la casa que se conservan en el Instituto de Historia de la Arquitectura corresponden, precisamente, a esta última intervención.



23 |



24 |

VIVIENDA DR. JOSÉ OMAR TERRA MUJICA

Ubicación Javier de Viana 1018, Montevideo

Autor Arq. Ildelfonso Aroztegui

Fecha 1949-1950

La “influencia wrightiana” en esta vivienda particular ha sido señalada a menudo por la historiografía local. El arquitecto Ramón González Almeida, que en los años cincuenta dirigía una página de crítica arquitectónica en el semanario *Marcha*, dedicó algunos párrafos no demasiado elogiosos a esta obra. Según sus palabras, la vivienda “funcionalmente responde con claridad y corrección a las complejas exigencias del programa. No puede afirmarse lo mismo de la resultante plástica, en donde su realizador ha rendido tributo formal al Frank Lloyd Wright de 1910.”¹

La historiografía reciente continúa esta tradición de afiliar la obra a la corriente wrightiana: es el caso de William Rey (*Arquitectura moderna en Montevideo 1920-1960*), César Loustau (*La Arquitectura del Siglo XX en el Uruguay*) y Juan Pedro Margenat (*Tiempos modernos. Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias*). Una mirada que, en el cómodo manejo de esta categoría, ha omitido quizá un análisis más detenido de esta obra.

Las referencias a Wright no fueron, por supuesto, una excepción durante los años cuarenta. Se trataba del arquitecto más destacado de una nación admirada, que para muchos representaba la modernidad y el progreso. Los techos inclinados con grandes aleros, los revestimientos de ladrillo y de piedra, la “descomposición de la caja” y otros recursos formales importados (no sin variaciones) de la arquitectura norteamericana se asociaban, probablemente, a un sistema de principios de arquitectura moderna. Asimismo, en los años cincuenta el uso de soluciones formales corbusierianas o miesianas era visto como aplicación de principios modernos universales y no como una mera copia de sus fuentes, mientras la “arquitectura wrightiana” –paradójicamente- era criticada precisamente por esto.

La obra para Terra Mujica se inscribe en una serie de casas familiares de Aroztegui (viviendas Caruso, Lucas Botti, Rebollo, Lázaro, Dos Santos) donde el arquitecto aplica de modo evidente lo aprendido durante su estadía en Estados Unidos. Algunos recursos formales, como el uso de parteluces en la fachada, fueron incluso utilizados en obras posteriores, más afiliadas a la pureza volumétrica o la envolvente vidriada.

Si bien estas casas tienen similitudes con las casas de Wright, la ideada para Terra Mujica guarda un parecido evidente con una en particular: la realizada para Frederick Robie, construida entre 1908 y 1910. Y es por eso que González Almeida veía en ella una “pobre réplica” de la célebre casa norteamericana. Pero hay que considerar que el arquitecto estadounidense ya había realizado entonces obras como la vivienda Kaufmann (la “casa de la cascada”) de 1936-1939, Taliesin West en 1938 o las *usonian houses*, que respondían a nuevos principios e intereses formales.

Sin embargo, la vivienda Terra Mujica tiene también diferencias notorias con la casa Robie. El color es más heterogéneo y a la línea horizontal se agrega la tensión vertical generada por la sucesión de niveles, el emplazamiento en un terreno con gran pendiente sobre Bulevar España y el protagonismo del volumen revestido en piedra. Asimismo, la fachada al Sur no parece guardar parecido con ninguna obra de Wright: el paño blanco con las ventanas corridas parece más bien un fragmento de inspiración corbusieriana.

No sólo la horizontalidad de las *prairie houses* está aquí diluida en forma deliberada, tampoco el interior se organiza según los principios wrightianos. No

1. Ramón González Almeida. “Crítica. Residencia y consultorio médico”. En: *Marcha*, Montevideo (21 de enero, 1955), p. 11.

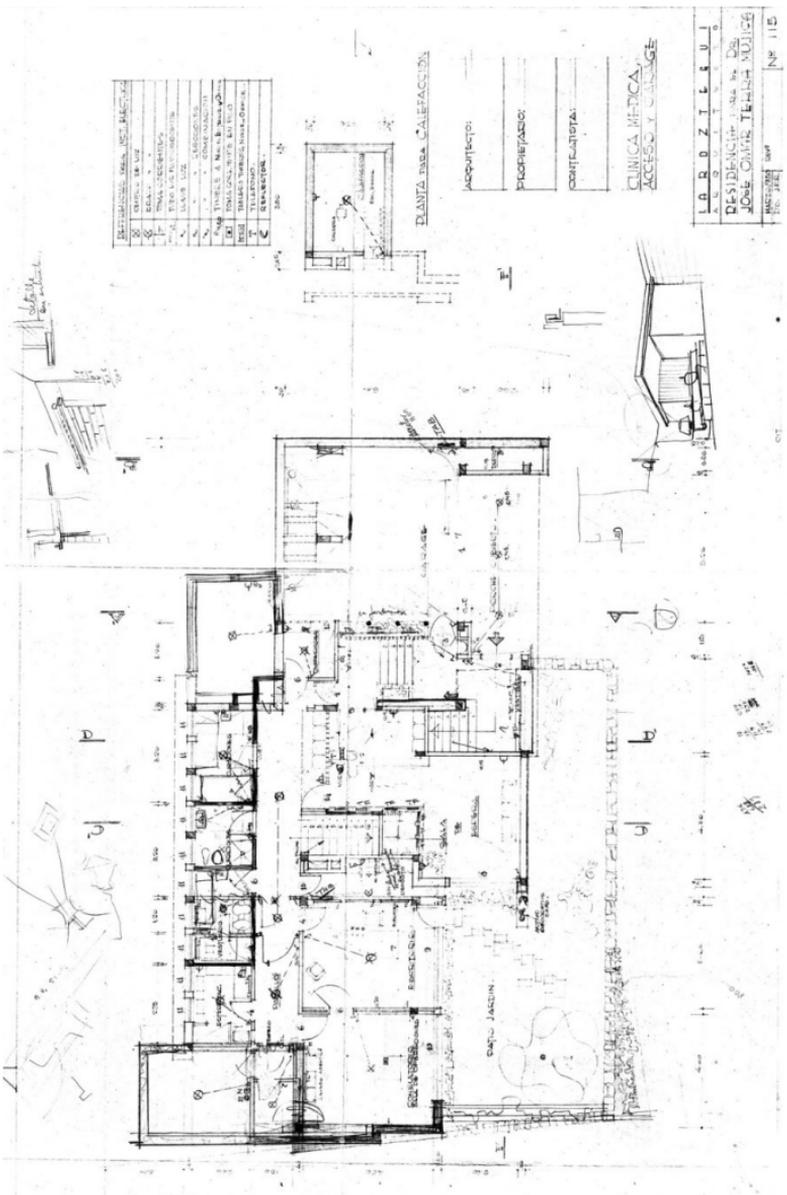
hay aquí centro alguno (que en la obra de Wright suele estar ocupado por la estufa a leña), y el principio compositivo oscila entre la organización funcional en planta y la sucesión espacial vertical.

La vivienda cuenta con cuatro niveles principales: clínica médica, áreas de estar y cocina, dormitorios y estudio privado. El acceso principal, ubicado sobre Javier de Viana, está a medio nivel entre la clínica médica (semienterrada) y el *piano nobile* de la casa. Las habitaciones principales de la clínica –sala de espera, escritorio del doctor y sala de operaciones– tienen vista hacia el pequeño jardín al Sur, mientras una serie de habitaciones de servicio (curaciones, esterilización y vestuarios) ocupan la fachada sobre Bulevar España. De modo inverso, en el área social el estar-comedor es una gran plataforma dispuesta para divisar el movimiento del bulevar mientras el *fumoir*, más íntimo, ocupa la porción Sur. Al Este, sobre el mismo nivel, se organiza la cocina y la zona del servicio, que cuenta con acceso propio.

Al nivel de los dormitorios se accede por una escalera que ocupa el centro de la planta. A medio nivel hay un palier que balconea sobre la zona de estar, lo que se convertirá en un tipo de solución espacial muy utilizada por Aroztegui: puede apreciarse, más claramente formulada en forma de entresijos, en el Cine Melo, la sucursal 19 de Junio del BROU y el Club San José.

El dormitorio de los niños posee un baño en suite revestido exteriormente con piedra, que junto al baño del nivel superior (estudio) y el baño para huéspedes situado un nivel más abajo, conforma un volumen saliente sobre el que se “apoya” visualmente el nivel superior (volumen que también alberga la estufa a leña). La generosidad espacial de la vivienda se evidencia, por ejemplo, en la amplitud de las terrazas y de la galería situada en la zona de dormitorios, que sustituye los habituales pasillos.





Planta baja

VIVIENDA SANTIAGO BERTAMINI

Ubicación Agustín de la Rosa entre Remigio Castellanos y
José Pedro Varela, Montevideo

Autor Arq. Ildefonso Aroztegui

Fecha 1950-51

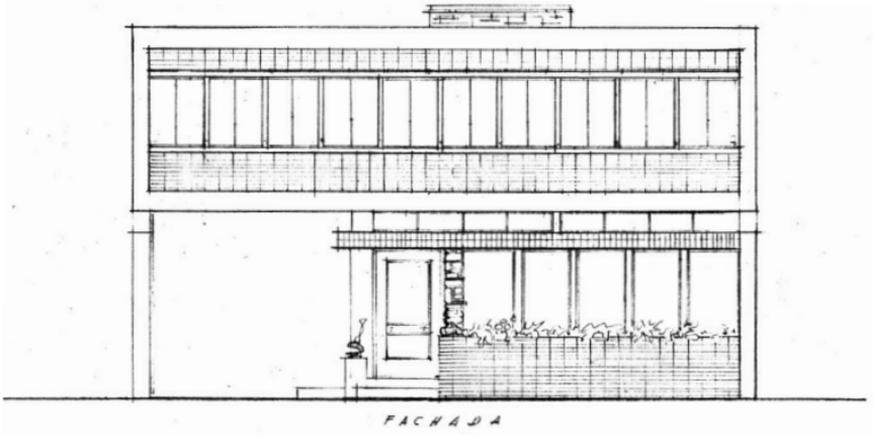
Esta obra surge por encargo de Santiago Bertamini, quien figura como contratista de la Casa Furest, el Cine Melo y otras obras de Aroztegui.

La planta baja de la vivienda se recuesta sobre una de las medianeras, generando un retiro lateral que conecta el frente con el jardín posterior a través del garaje cubierto, cuyo portón actual no figuraba en los planos originales. Así, un vacío sustituye aquí al volumen vidriado -generalmente ocupado por el living-comedor- que a menudo resuelve la interconexión frente-fondo en las casas unifamiliares del arquitecto. Este vacío se concreta en un espacio continuo que permite el vínculo directo de todos los ambientes con un exterior, controlado, interior al predio, que confiere intimidad a la vivienda. Aplicando una receta funcional ya probada, el arquitecto ubica el living comedor vinculado al espacio urbano, el bloque de servicios y circulaciones en el sector medio y hacia el fondo la cocina, un estar íntimo (presencia casi constante en las obras de Aroztegui) y un estudio. El espacio exterior rodea lo construido y amplifica una organización interior racional y eficiente.

Los dormitorios se ubican en la planta alta, área privada de la vivienda y por tanto distanciada del suelo, en una distribución simple con los ambientes al frente y los servicios y circulaciones al fondo. El volumen de este primer nivel se retira, mientras que el de planta baja mantiene la línea de edificación predominante en el sector urbano, desmarcándose por la cubierta plana del living comedor, visualmente independiente y de gran contundencia. Esta organización volumétrica se ve enriquecida por la unidad expresiva que aporta la organización de los vanos, dispuestos en fajas enmarcadas por dintel y antepecho salientes de hormigón armado y rítmicamente divididas por parteluces.

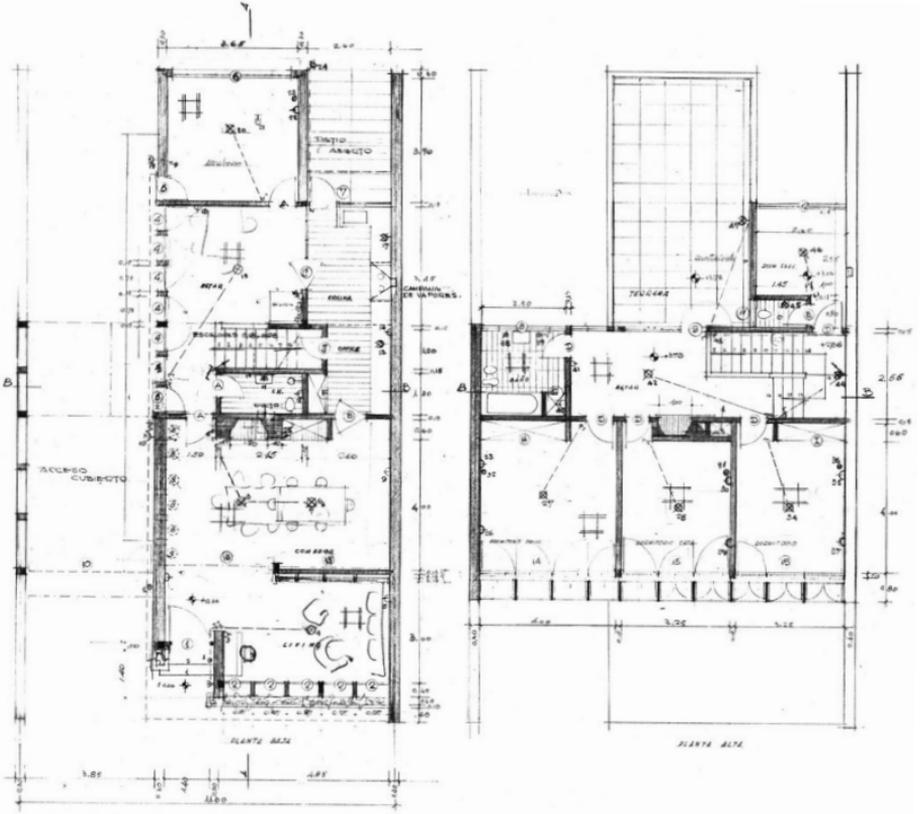
Los mismos recursos se emplean en las fachadas interiores, donde a la combinación de hormigón y ladrillo de prensa se incorpora la piedra en un “artístico empleo de los materiales tal como son en textura y color”¹, dotando de unidad expresiva a toda la vivienda. Asimetría, horizontalidad, grandes ventanales con parteluces, zócalos y voladizos, racionalidad en la organización del programa, relación fluida y abierta entre interior y exterior: así planteado, el proyecto trasunta la influencia siempre presente de Wright y las invariantes búsquedas del arquitecto.

1. Ildefonso Aroztegui. “El interior de la residencia”. En: Hogar & Decoración n° 25, Montevideo (1950), p. 718.

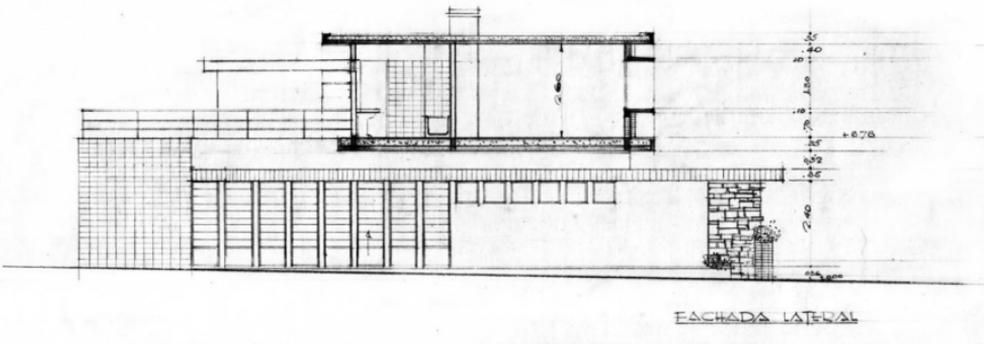


FACHADA

32 |



33 |



FACHADA LATERAL

34 |



35 |

VIVIENDA Y ESTUDIO

ESCR. ORLANDO J. ABELAR

Ubicación	Aparicio Saravia n° 817 entre Colón y José Enrique Rodó, Melo
Autor	Arq. Ildelfonso Aroztegui
Fecha	1954-1955

El volumen ocupa un terreno entre medianeras con frente orientado al Este, de acuerdo a un esquema que dispone en la planta baja el espacio propio de la vivienda y el estudio en la planta alta, con accesos independientes. Con una lógica recurrente en Aroztegui, se retira de la línea de edificación y se levanta respecto a la calle. En el retiro, un juego de planos horizontales y verticales, enmarcado por la cubierta superior horizontal y las medianeras, produce la rotura de la caja y oficia de filtro entre lo público y lo privado. Una operación que se vincula a la morfología predominante y otorga intimidad a la casa, dosificando la exposición de la vida doméstica.

La fachada adquiere espesor y profundidad dinámica. De impronta horizontal, presenta combinación de materiales y fulgor de distintos tonos, juego de luces y sombras y una escalera que se convierte en elemento protagónico del retiro, con una voluntad formal que el arquitecto ensaya también en el interior del Club Nacional de Football.

Una resolución estructural simple, con tres pilares circulares en el eje del predio, libera las plantas y las fachadas. Esto permite incorporar grandes planos vidriados de pared a pared y de piso a techo, y organizar el programa con espacios funcionalmente determinados pero interconectados con el adentro y el afuera.

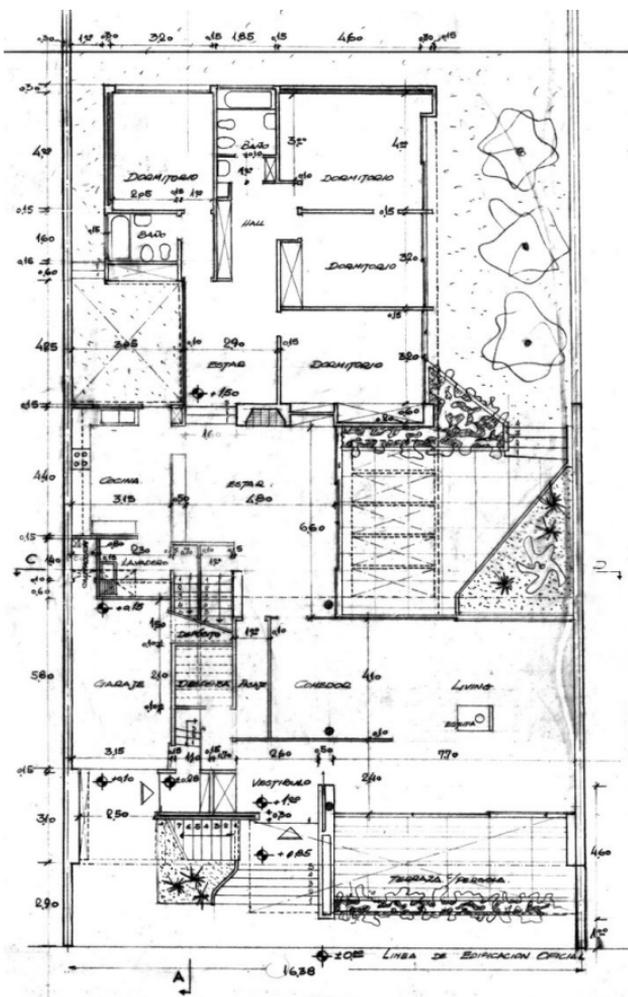
La planta baja se organiza en forma de L con un mínimo de circulaciones. Un amplio living-comedor abierto hacia el frente y el fondo y un estar más íntimo con estufa a leña y vistas hacia el jardín, conforman los ambientes de relación, en medio de un vínculo calle-interior-jardín de gran fluidez espacial. Los dormitorios se vinculan con el jardín posterior, como corresponde a la parte más íntima de la vivienda. Como señala Laura Alemán, “[e]n esta «máquina de habitar» hay una pieza protagónica: el living o sala de estar, espacio emblemático de la familia nuclear. Es el centro en torno al que gravita la casa, el símbolo de esa forma de habitar signada por la transparencia, el control y la visibilidad.”¹

La planta alta alberga el estudio y los servicios de la vivienda. Mientras que este sector se cierra al exterior generando los planos opacos de las fachadas, los ambientes de trabajo son totalmente transparentes y extienden la experiencia visual mediante la incorporación del espacio exterior. Esto se ve mediatizado por la anexión de parasoles verticales en la vidriera oeste, que mira al jardín de la casa, lo que asegura la intimidad de la vida familiar y controla climáticamente la fachada.

La atención al recorrido del sol en la organización funcional de la casa - mandato moderno- se complementa con el control climático mediante operaciones propias de la arquitectura: incorporación de pérgolas en el frente y en el estar, atendiendo a las orientaciones Este y Norte, y parasoles verticales al Oeste, atemperando la deficiencia térmica que conllevan los planos vidriados.

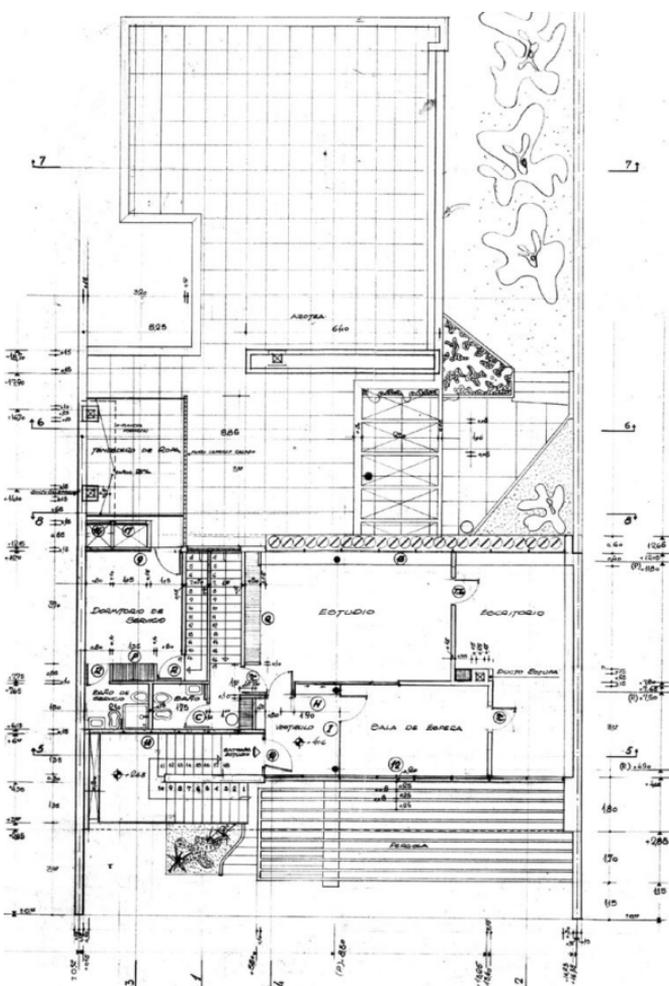
La concepción proyectual muestra una vocación funcionalista que asegura la correspondencia entre cada espacio y su rol. Revela además una búsqueda de eficiencia en el control de cada una de las partes pero con gran sentido unitario, característica de la obra de Aroztegui y, en general, de la casa moderna de los años cincuenta.

1. Laura Alemán. *Bajoclave. Notas sobre el espacio doméstico*. Buenos Aires, Nobuko, 2006, p. 69.



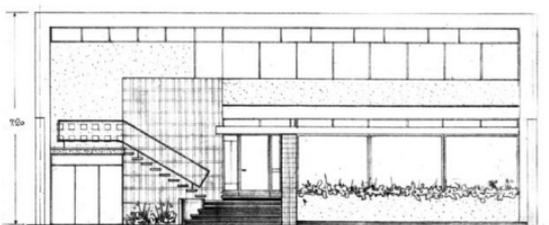
36

Planta baja



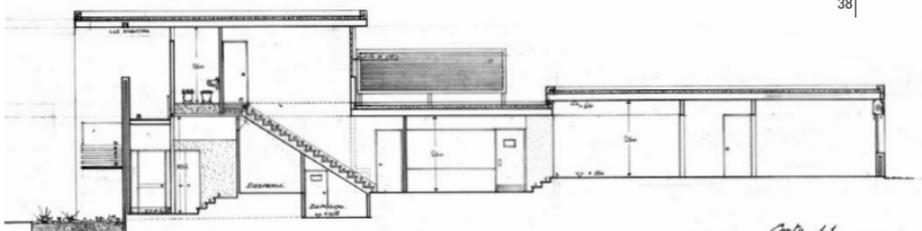
37

Planta alta



FACHADA (Esc. 1/50)

38



Corte 1-1

39





VIVIENDA DR. DIEGO RUIZ

Ubicación	José Batlle y Ordóñez entre Gral José G. Artigas e Ituzaingó, San José de Mayo
Autores	Arqs. Ildfonso Aroztegui y Daniel Bonti
Fecha	1958

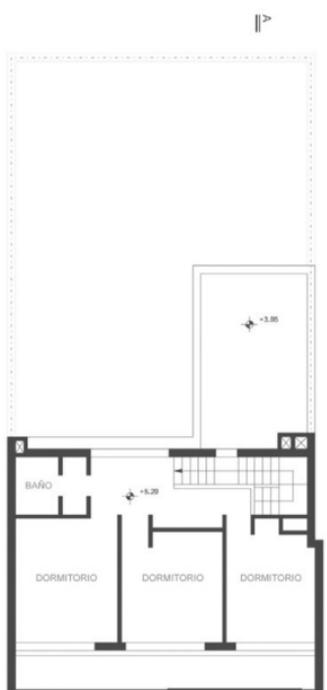
Las relaciones entre Aroztegui y el Dr. Ruiz probablemente hayan tenido comienzo con la designación del arquitecto como ganador del concurso para el Club San José en 1955. La vivienda se encuentra, precisamente, a pocos metros de la plaza principal donde el club tiene su sede, sobre la calle Batlle y Ordóñez y con una privilegiada orientación al Norte en su frente.

Aroztegui retoma aquí la línea trazada en la vivienda Abelar e incorpora algunas soluciones ensayadas en la casa realizada para Santiago Bertamini, ambas en la ciudad de Melo. En la fachada, al juego de planos se añade un interés evidente por la expresión de los materiales, sus texturas y colores. Un conjunto de líneas horizontales y el volumen conformado por el garaje y el estudio del Dr. Ruiz ajustan la casa a la alineación predominante en el entorno urbano. Los planos correspondientes al living en planta baja y a los dormitorios en planta alta se retranquean, buscando recogerse con respecto a la calle y controlar las condiciones climáticas de la fachada norte. Con el mismo objetivo, el estudio se protege con parasoles metálicos rojos y el frente del living, resuelto como una piel liviana, tiene un despiece que incluye planos transparentes y blancos enmarcados por perfiles pintados de negro. La puerta del garaje, el acceso principal y el revestimiento de monolítico lavado también cuentan como planos abstractos, en una cuidada composición que continúa en la planta alta. En la fachada, elemental y abstracta, el arquitecto utiliza mecanismos compositivos propiamente modernos que establecen un interesante diálogo con el edificio lindero hacia el Oeste: dialéctica entre lo universal y lo singular recurrente en la obra de Aroztegui.

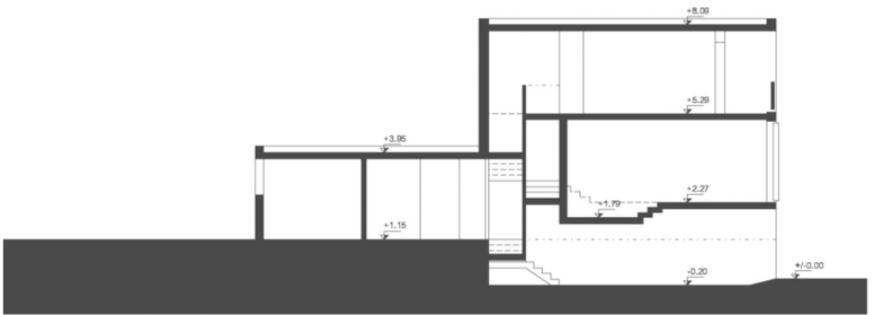
La vivienda se organiza en tres niveles, lo que le permite la discriminación funcional de los ambientes sin descuidar la relación fluida y abierta entre el interior y el exterior. El primer nivel, que se despega del suelo, alberga las áreas de relación: el living-comedor, ubicado entre dos planos vidriados y vinculado directamente al frente y al jardín trasero, dilatando el espacio interior -como sucede también en la vivienda Abelar- y un estar íntimo asociado a la cocina y al jardín. En el nivel intermedio se dispone el consultorio, aislado de la vida doméstica y vinculado exclusivamente a la calle. En la planta alta se replica la solución probada en la vivienda Bertamini, buscando la mejor orientación para los dormitorios -hacia el frente- y ubicando hacia el Sur circulaciones y servicios.



PLANTABAJA
ESC. 1:200



PLANTA ALTA
ESC. 1:200



CORTE AA
ESC. 1:200



02

EDIFICIOS DE VIVIENDAS





EDIFICIO DE RENTA PARA JUAN LÓPEZ Y LÓPEZ

Ubicación	José P. Varela n° 635 entre Gral. Muniz y Agustín de la Rosa, Melo
Autor	Arq. Ildefonso Aroztegui
Fecha	1949-1950

El edificio de renta comienza a escasear a finales de la década del cuarenta, debido a la baja en la rentabilidad de los alquileres y a la aprobación de la Ley de Propiedad Horizontal en 1946. Es este un ejemplo “tardío” sin mayores diferencias tipológicas con respecto a los edificios construidos bajo el nuevo esquema normativo.

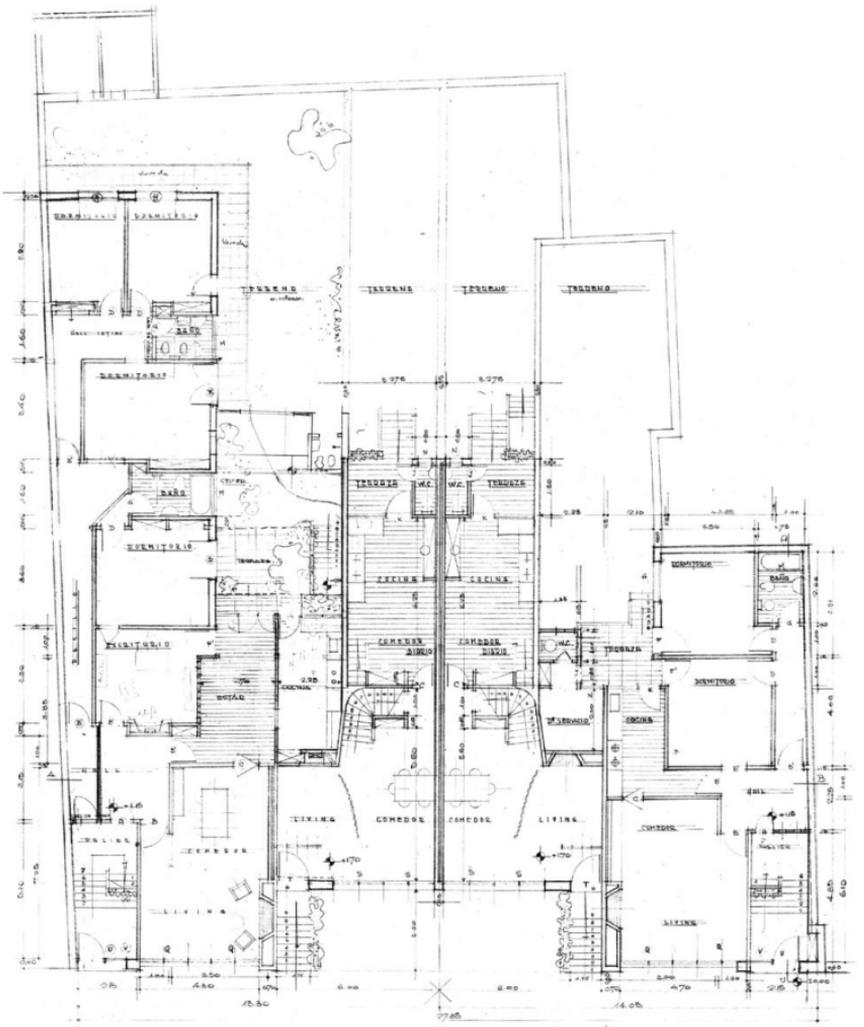
Orientado al Sur, el conjunto de ocho apartamentos se resuelve en este caso apelando a un plano de simetría que atraviesa el punto medio del predio. La fachada presenta entonces un aspecto perfectamente simétrico si bien el terreno no es rectangular y los apartamentos recostados en las medianeras difieren en su tamaño. Esta búsqueda está en sintonía con la formación académica de Aroztegui: los ejercicios *beaux arts* procuraban la regularidad en la expresión aun cuando las condiciones funcionales o topográficas fueran adversas.

El centro de la composición está ocupado por dos apartamentos en dúplex, idénticos entre sí y el resto se dispone sobre las medianeras. Las unidades situadas al Este son más pequeñas (dos dormitorios y un cuarto de costura), las situadas sobre la medianera opuesta tienen también escritorio y cuarto de servicio (el apartamento de planta baja tiene también dos dormitorios más). La distribución es similar en todos los casos con un gran estar-comedor al frente y los servicios y dormitorios al fondo (en algún caso sin poder evitar los largos pasillos).

Aroztegui retrae el volumen de los dúplex generando espacio para los garajes y mantiene en la línea del predio los apartamentos situados contra las medianeras, marcando la separación con los “planos” revestidos en piedra que denotan las chimeneas. Sin embargo, la unidad del conjunto se mantiene en el ritmo de los parteluces y en las “líneas” salientes que se continúan y atraviesan toda la fachada. A esto se agrega la amplia terraza de las unidades situadas en el tercer piso que se resuelve al frente como remate del cuerpo central.

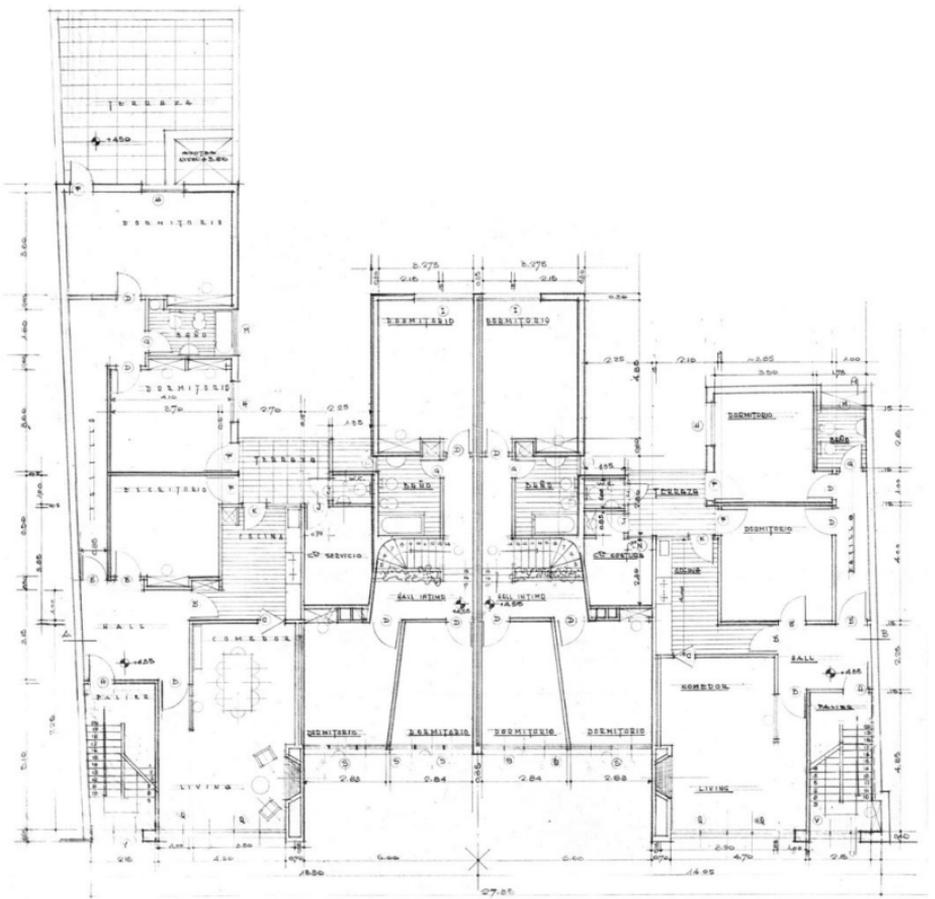
El uso del ladrillo y la piedra y la composición general de la fachada mantiene la línea de las viviendas individuales que el arquitecto proyectaba en esos mismos años (Terra, Lázaro, etcétera) y recoge las búsquedas expresivas que emprendió a su regreso de Estados Unidos.





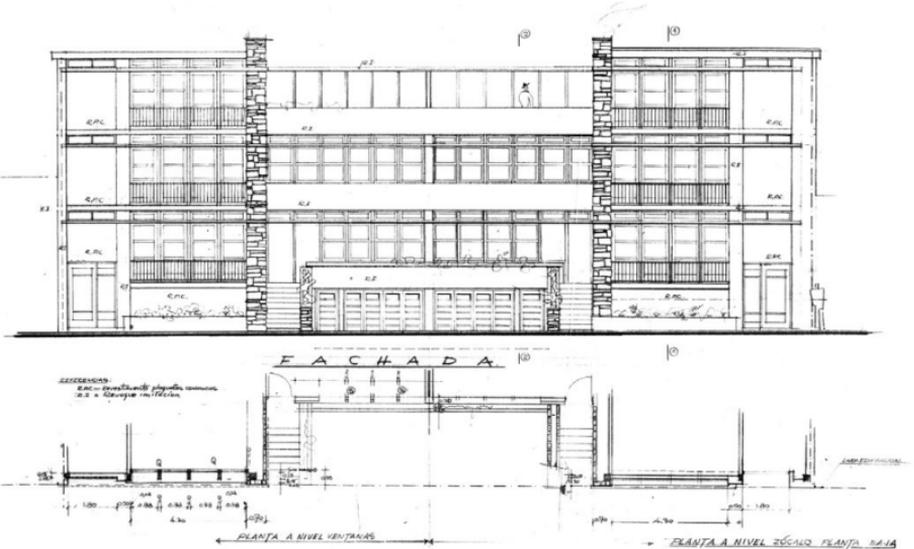
Planta baja

49



Planta primer nivel

50



51

VIVIENDAS EN AV. MANUEL ALBO Y GERARDO GRASSO

Ubicación	Av. Dr. Manuel Albo 2703, Gerardo Grasso 2641, Montevideo
Autor	Arq. Ildefonso Aroztegui
Fecha	1952-1954
Propietarios	Lino Bensich, Marcos Bareix, Romeo Chocho e Ildefonso Aroztegui

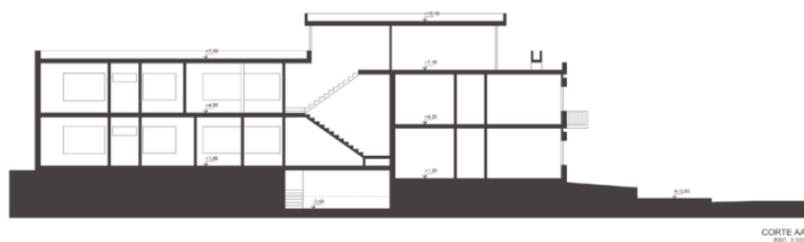
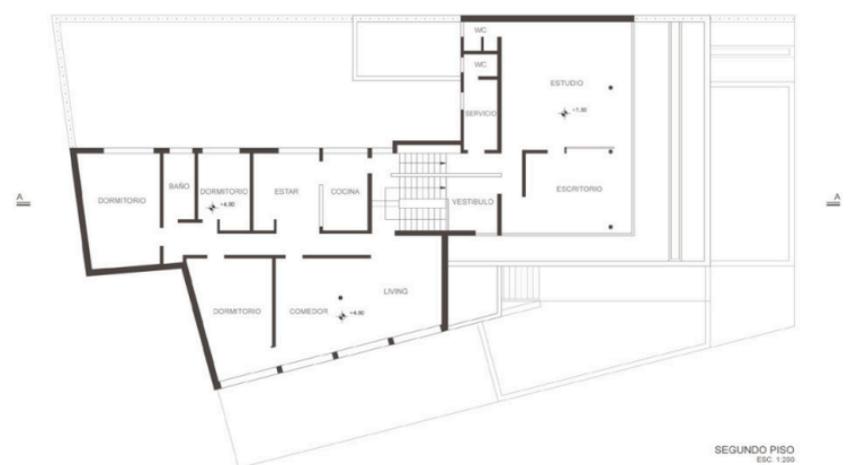
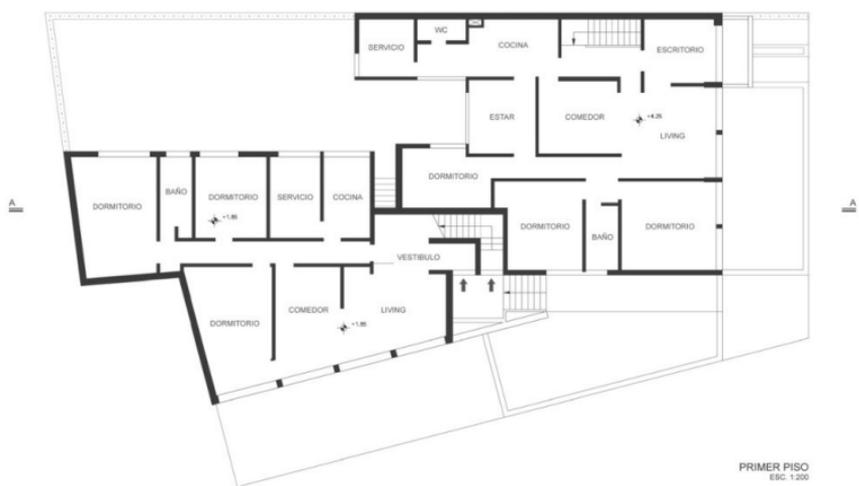
En esta obra y en contraste con la vivienda Terra-Mujica, Aroztegui abandona las referencias explícitas al lenguaje wrightiano y asume una composición abstracta, de planos entrantes y salientes, donde el vidrio juega plásticamente con el fulgor y el revoque blanco. Este cambio le valió el elogio de Ramón González Almeida -que nuevamente comentaba su producción en el semanario *Marcha*- para quien esta obra significaba “un paso definitivo hacia la expresión personal del realizador, que hasta hoy se había mostrado propenso a caer bajo la atrayente influencia de realizadores foráneos.”¹

Estos años registran, en efecto, y como sucede en el caso de otros arquitectos, un cambio en el lenguaje empleado por Aroztegui, que asume las premisas formales de la arquitectura moderna y abandona la puesta en práctica del concepto académico de “carácter”². Esto no significa el total abandono de las búsquedas formales anteriores pero sí su reelaboración a partir de los nuevos intereses estéticos del arquitecto y su clientela.

El edificio consta de cuatro viviendas en régimen de propiedad horizontal, situadas sobre la esquina y orientadas hacia el Noreste-Sureste. Uno de los propietarios era el propio Aroztegui, quien ocupó el apartamento del segundo piso. El volumen se divide en dos cuerpos vinculados por una circulación común y desfasados medio nivel en altura. La planta baja alberga el primer apartamento (sobre Albo) y los garajes semienterrados (sobre Grasso), el primer nivel tiene dos viviendas (una sobre cada calle), y el segundo aloja la unidad más grande, con vista hacia ambas direcciones. En este último piso, los medios niveles se comunican mediante una escalera interior que separa la vivienda del estudio, que tiene grandes dimensiones y está resuelto con paredes vidriadas.

1. Ramón González Almeida. “Crítica. Condominio en el Parque Battle.” En: *Marcha* n° 758, Montevideo: (1° de abril de 1955).

2. Para el arquitecto académico francés Quatremère de Quincy (1755-1849) el carácter era “el arte de imprimir a cada edificio una manera de ser, adaptada de tal manera a su naturaleza o a su destino, que pueda revelar en trazos bien pronunciados aquello que es y aquello que no puede ser”. A. C. Quatremère de Quincy. *Diccionario de arquitectura. Voces teóricas*. Buenos Aires: Nobuko, 2007, p. 115. La *École des Beaux Arts* hizo suya esta idea de carácter y, por tanto, estaba impregnada en la concepción arquitectónica de Joseph Carré y de aquellos que, como Aroztegui, se formaron bajo su tutela.



EDIFICIO JUANA DE AMÉRICA

Ubicación Aparicio Saravia y Dr. Luis Alberto de Herrera, Melo

Autor Arq. Ildefonso Aroztegui

Fecha 1976-1980

Promotor Hugo Delisante

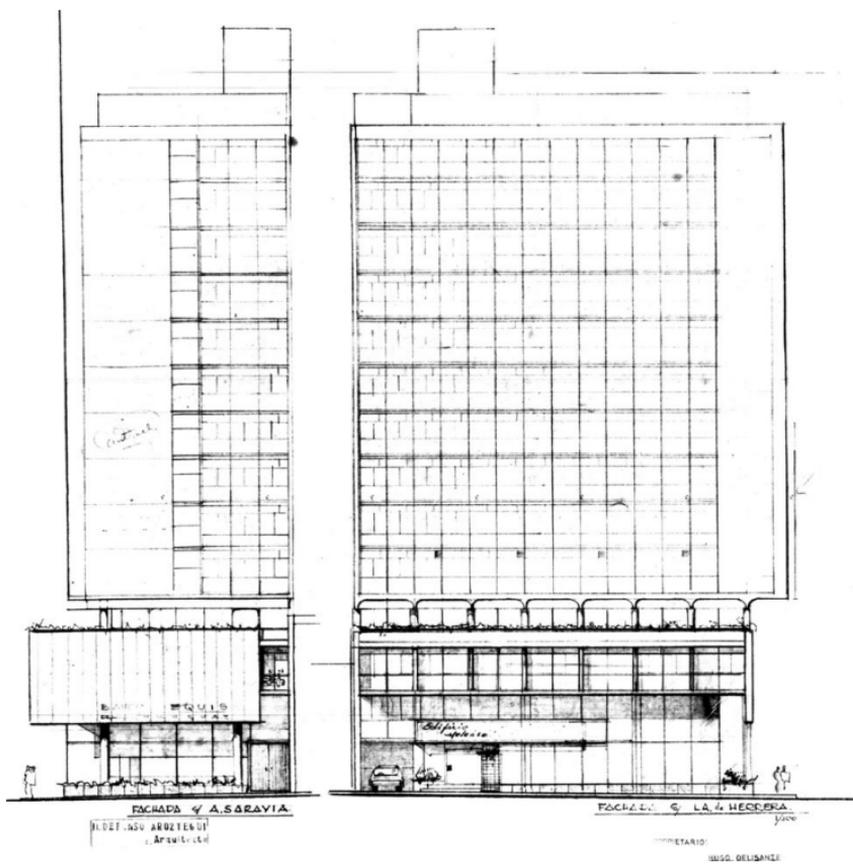
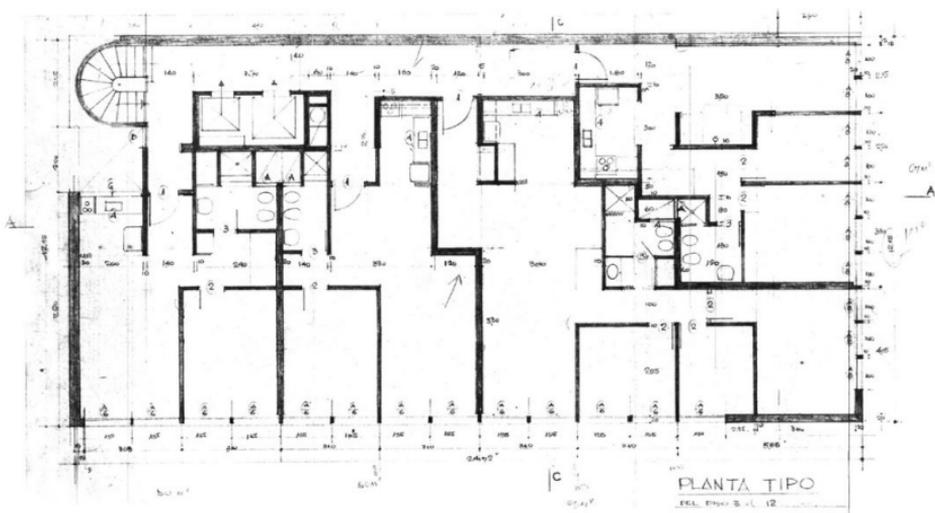
Con sus catorce niveles, la torre Juana de América (denominada “Edificio Melense” en la fase de proyecto) conforma un hito en el paisaje urbano de Melo. Es, junto al edificio Chuy de Montevideo, uno de los dos edificios de vivienda en altura realizados por Aroztegui, y uno de sus últimos proyectos.

A diferencia de lo que se aprecia en obras como la sucursal 19 de Junio del BROU o el Club San José, las limitaciones presupuestales son aquí evidentes en la selección de materiales y en los detalles, si bien los apartamentos de la planta tipo tienen un metraje regular. Desde el piso tercero al doceavo hay cuatro unidades por planta que tienen de uno a tres dormitorios. La circulación común se orienta hacia el Sur, mientras dormitorios y salas de estar se vuelvan hacia el Norte y el Oeste.

La planta baja alberga además del acceso principal y el vehicular (posee garaje en subsuelo) un local comercial resuelto en dos niveles cuyo primer piso se vuelca a un espacio en doble altura que ocupa la esquina del edificio. La amplitud y transparencia de este espacio brindan al entorno un local comercial integrado a la vida de ambas aceras. Sobre la planta baja hay un volumen saliente y otro nivel que articula los primeros pisos con el cuerpo principal. Ambos alojan unidades de menor tamaño (uno o dos dormitorios y también monoambientes).

La articulación espacial lograda permite una buena inserción en el entorno, gran desafío para cualquier edificio de esas dimensiones rodeado de construcciones bajas. El “basamento” (planta baja y apartamentos del primer piso) resuelve así la integración con la trama urbana mientras la “torre”, correctamente singularizada, cumple un rol de mojón urbano. El volumen curvo de la escalera otorga interés plástico a la resolución de las medianeras, lo que se logra al Sur mediante pequeñas aberturas regularmente dispuestas, que evitan la monotonía propia de un muro ciego.





FACIADA 4 A. S. ARAYIA
 H. DEZ. 1950 ARQUITECTOS
 A. Arayia, Lda

FACIADA 4 L. A. HECERA
 H. DEZ. 1950 ARQUITECTOS
 L. A. Hecera, Lda

SECRETARIO
 HUGO DELIZANCE

03

EDIFICIOS COMERCIALES Y
OFICINAS





ESTACIÓN ANCAP

Ubicación Gral. Justino Muniz y José Pedro Varela, Melo

Autor Arq. Ildefonso Aroztegui

Fecha 1946

Ubicado en una esquina del centro de Melo, la planta se organiza siguiendo una línea diagonal al predio. Sobre ésta se reconocen una sucesión de espacios concebidos según los requerimientos del programa, desde el surtidor de combustible sobre la calle hasta el depósito ubicado al fondo. El volumen total se define a partir de dos sectores: los surtidores y el salón de ventas y exposiciones (con cubierta inclinada revestida de tejas) por un lado, y el garaje y depósito por otro. Ambos se articulan a través de un muro sutilmente curvo, cuya altura y tratamiento le otorga protagonismo en la imagen del edificio.

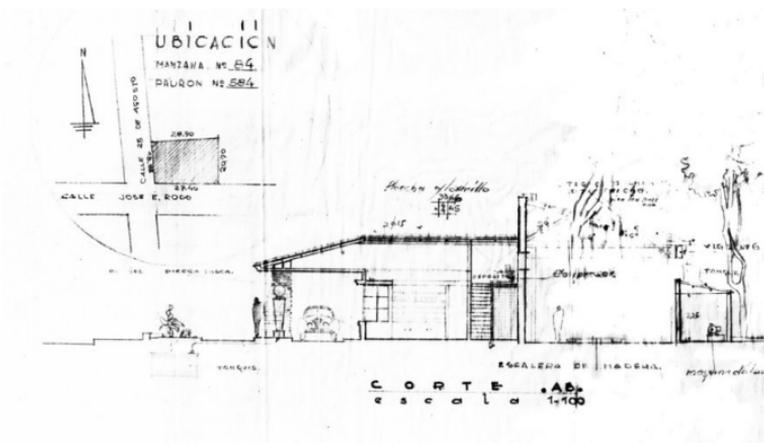
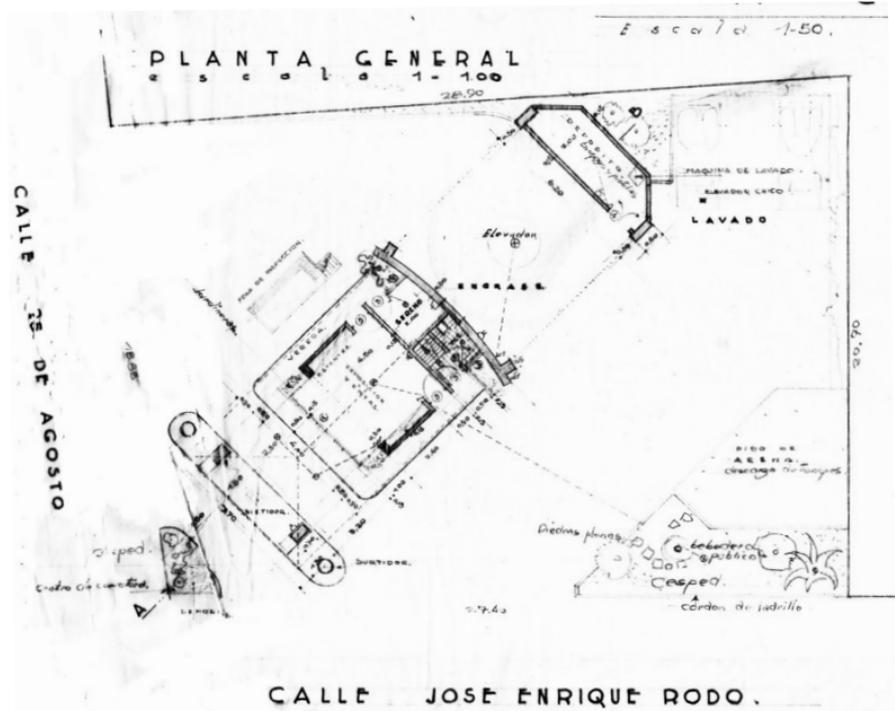
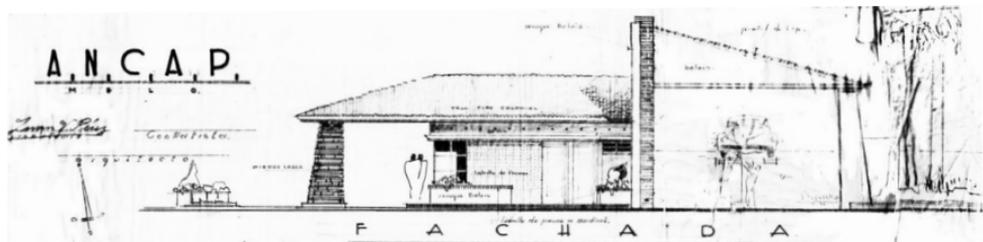
Puede apreciarse en esta obra el uso desprejuiciado de diferentes materiales y texturas integrados en la composición: la piedra laja de los pilares (claramente sobredimensionados), las tejas, los muros de ladrillo visto del salón y el revoque balais. Sobre el muro curvo, Aroztegui colocó elementos salientes de efecto decorativo, de modo similar a como lo hacía -por ejemplo- Vilamajó en diversas obras de los años treinta y cuarenta.



61 |



62 |



AGENCIA FORD

Ubicación Luis Alberto de Herrera n° 560 esquina Ansina, Melo

Autor Arq. Ildefonso Aroztegui

Fecha 1946

La agencia Ford en Melo consta de dos sectores diferenciados: un gran espacio destinado a los talleres y un sector frontal a modo de escaparate. El sector de talleres presenta fachada hacia la calle, pero ésta es de carácter cerrado. La iluminación se obtiene cenitalmente a través de la cubierta de cerchas dentadas, a la que el arquitecto recurrió también en otras obras (por ejemplo, el Cine Melo) para salvar grandes luces.

En la esquina y sobre Luis Alberto de Herrera se desarrollaba el espacio destinado a la exhibición de automóviles. Una pequeña oficina, servicios higiénicos y una zona de repuestos con mostrador rodeaban este sector y creaban la transición hacia el área de talleres.

El croquis de la obra, realizado por Aroztegui, no coincide exactamente con la versión construida. En el dibujo la esquina se resuelve como un volumen vidriado atravesado por *pilotis*. Éstos llegan hasta un alero que recorre ambas fachadas y se transforma, en la fachada de los talleres, en una guarda apenas saliente. La obra realizada exhibe en cambio un basamento revestido en piedra y pilares de sección rectangular, entre los que se desarrollan los vanos vidriados (originalmente transparentes).

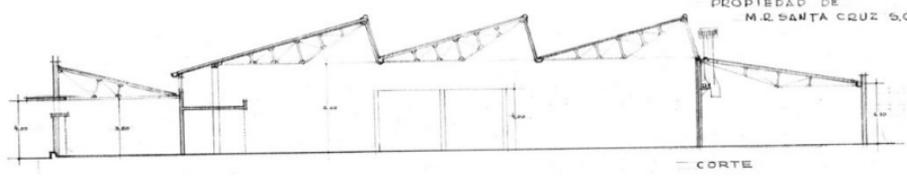




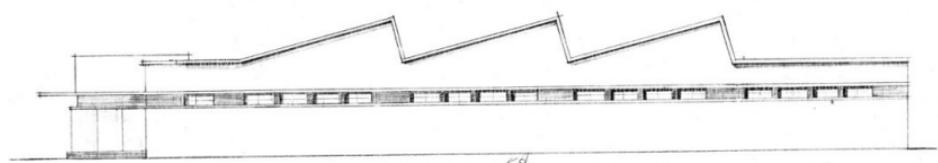
AGENCIA FORD
MELO

1948.

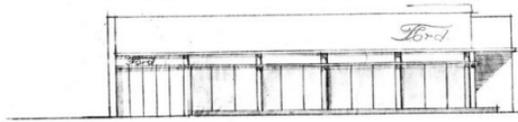
OBRA: AGENCIA FORD
PROPIEDAD DE
M. & S. SANTA CRUZ S.C.



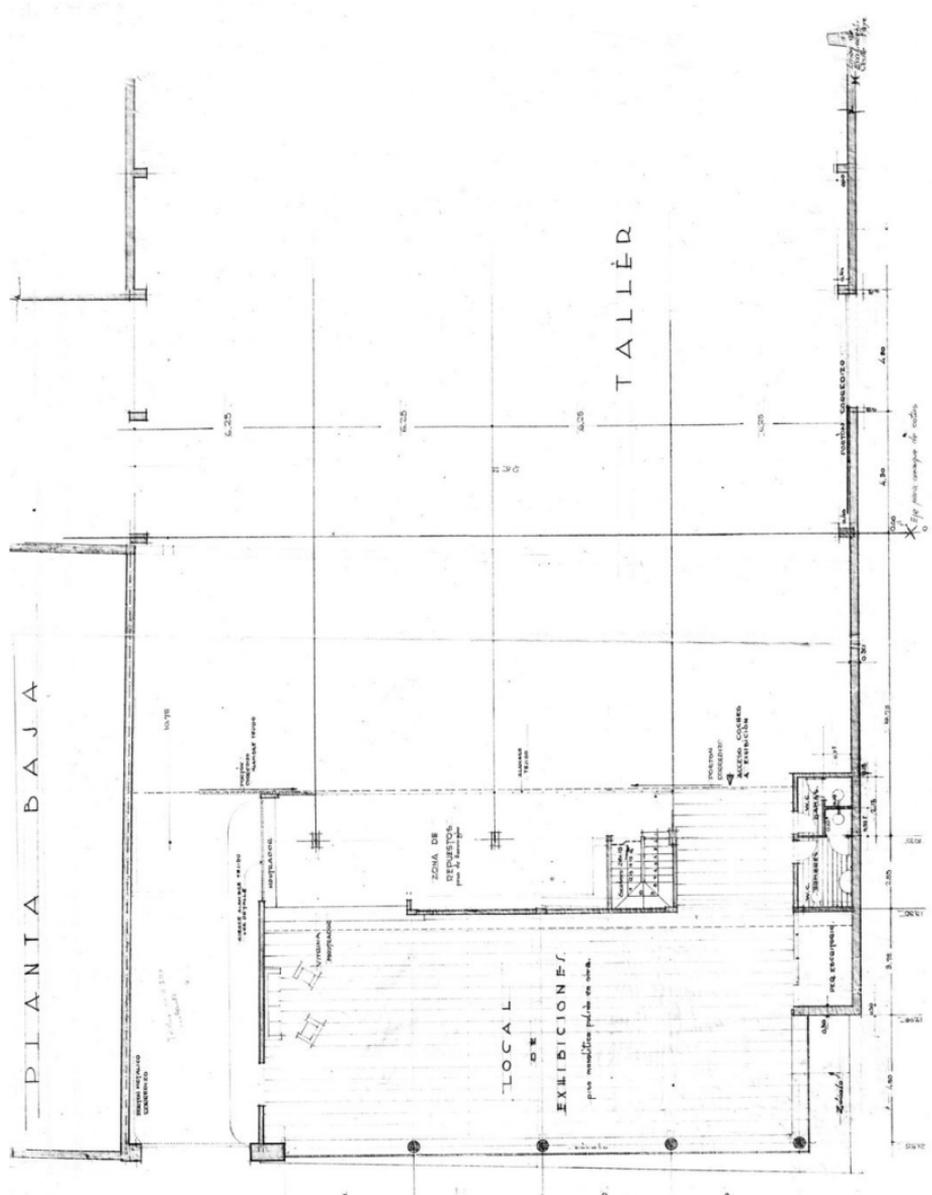
CORTE



FACHADA A LA CALLE PAYSANDÚ



FACHADA A LA CALLE SARANDI



EDIFICIO COMERCIAL MERLINSKI Y SYROWICZ

Ubicación Río Branco y Mercedes, Montevideo

Autor Arq. Ildefonso Aroztegui

Fecha 1955

Un prisma facetado protagoniza la esquina, recostado y a la vez diferenciado de las medianeras, elevándose y alejándose del suelo. Las funciones que albergan el edificio pueden distinguirse desde el exterior. El prisma de carácter hermético y reservado aloja depósitos mientras el basamento, diáfano y abierto al entorno urbano, alberga las oficinas y el espacio de exposición, venta y atención al público.

Las medianeras, que forman también parte del proyecto, se presentan como muros de respaldo cromáticamente contrastantes con el volumen protagónico. Llegan al límite del predio, mientras el edificio se retira evidenciando su autonomía y discontinuidad con respecto a las edificaciones linderas. Las tiras de ventanas apaisadas y continuas, significativamente rehundidas respecto al plano de mampostería, refuerzan la horizontalidad del conjunto y dotan a la geometría abstracta y pura del edificio de una escala fácilmente identificable. En el área de depósito, los muros definen nichos en toda la extensión de la fachada, con estantes para la ubicación de las piezas de repuesto (solución que recuerda al proyecto de edificio de oficinas en hormigón armado realizado por Mies van der Rohe en 1923).

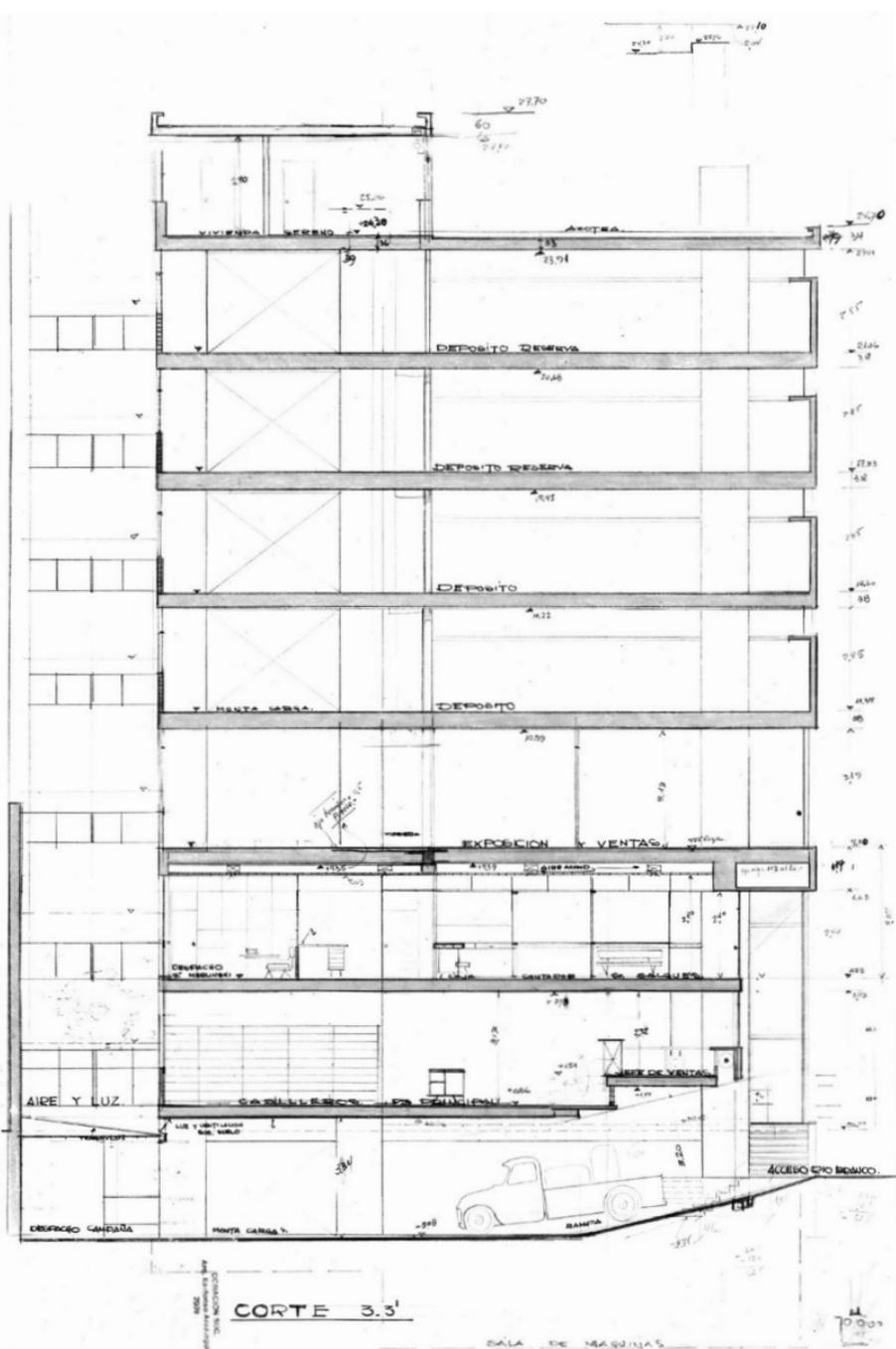
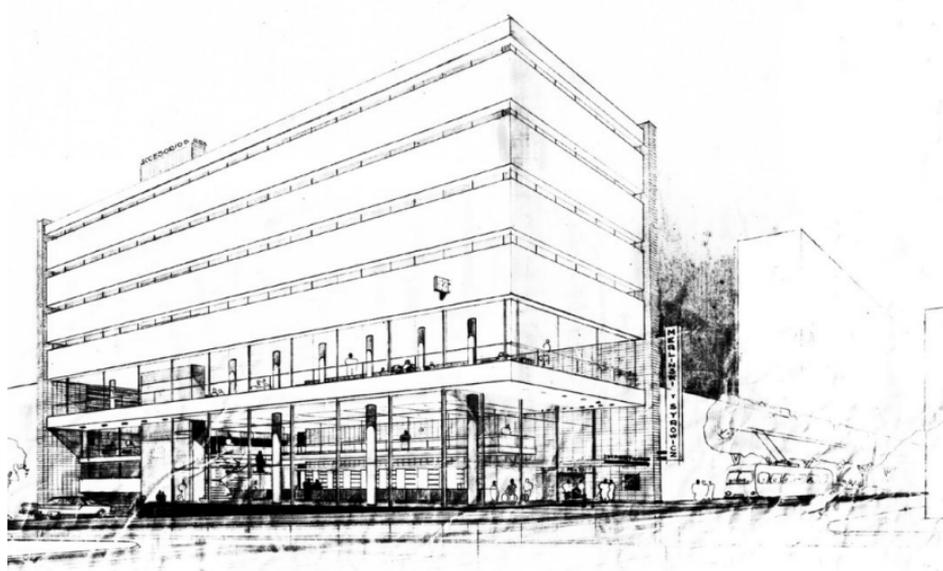
Entre los mencionados sectores hay un nivel de transición, que alberga un gran salón y la sala del directorio. Éste mantiene la alineación de fachada del sector superior y se afilia al basamento mediante la transparencia del cerramiento. La altura de esta planta es intermedia entre la del basamento -que abarca la planta principal y el entrepiso- y la escasa elevación de los niveles de depósito.

La organización general de la planta está condicionada por la forma irregular del solar -en "L"-, que presenta un recodo posterior, donde el arquitecto ubica un patio de aire y luz, los servicios higiénicos, las escaleras, los ascensores y un montacargas. Además de este sector de servicios, aparece un segundo núcleo de ductos y ascensor ubicado sobre la línea de fachada en el basamento (donde incorpora un altorrelieve) pero que es interior y está exento en los niveles de depósito. Este volumen recorre todos los niveles desde la planta baja y sobresale en la azotea. Por su materialidad se asocia a las medianeras, y por su verticalidad actúa, junto a los pilotis, como un tímido contrapunto a la fuerte horizontalidad que domina la composición.

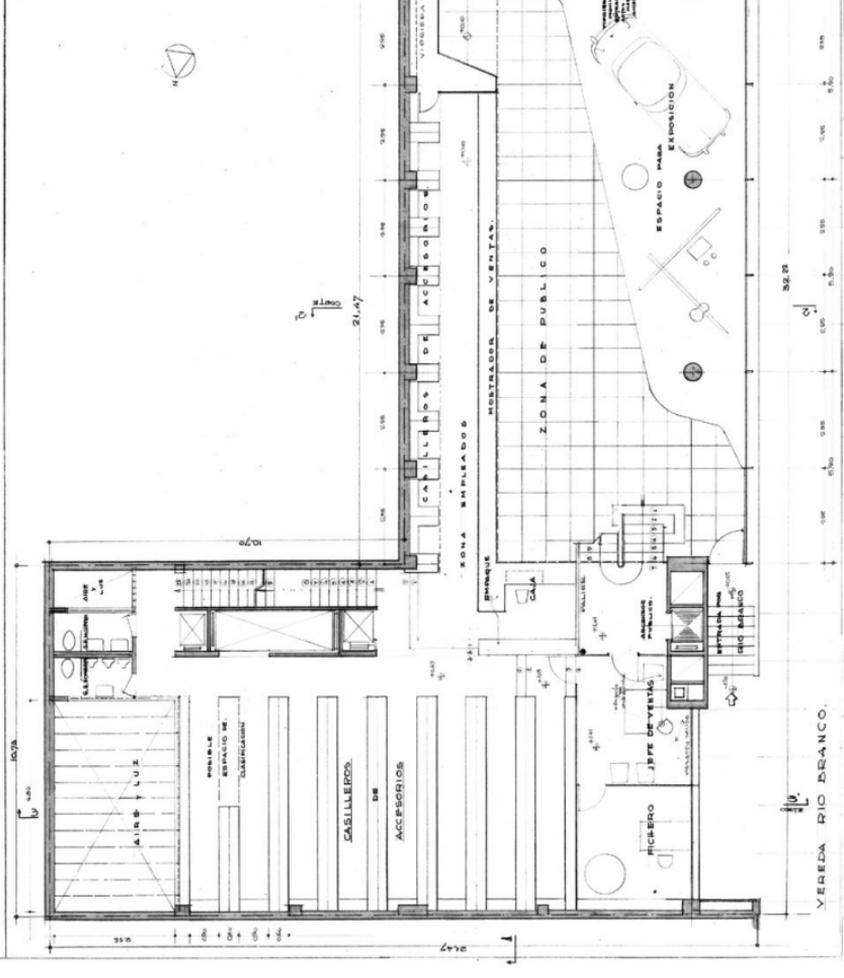
El acceso principal se ubica contra la medianera oeste en la calle Mercedes, donde el basamento se retira del límite del predio. En la fachada sobre Río Branco los paños vidriados corren casi sobre este borde y llegan al paramento con el altorrelieve, que se retira generando un acceso lateral secundario y una entrada vehicular para estacionamiento y abastecimiento de mercadería. En el hall adquiere protagonismo la escalera liviana que vincula la planta baja con el entrepiso que balconea sobre ella. El espacio de doble altura enriquece el ámbito de intercambio desarrollado en el basamento.

La vocación urbana del edificio, evidente en su explícita apertura al espacio público mediante la transparencia del basamento, se observa también en algunos detalles como la incorporación del altorrelieve sobre Río Branco. El reloj previsto originalmente en fachada puede asociarse a esta misma intención.

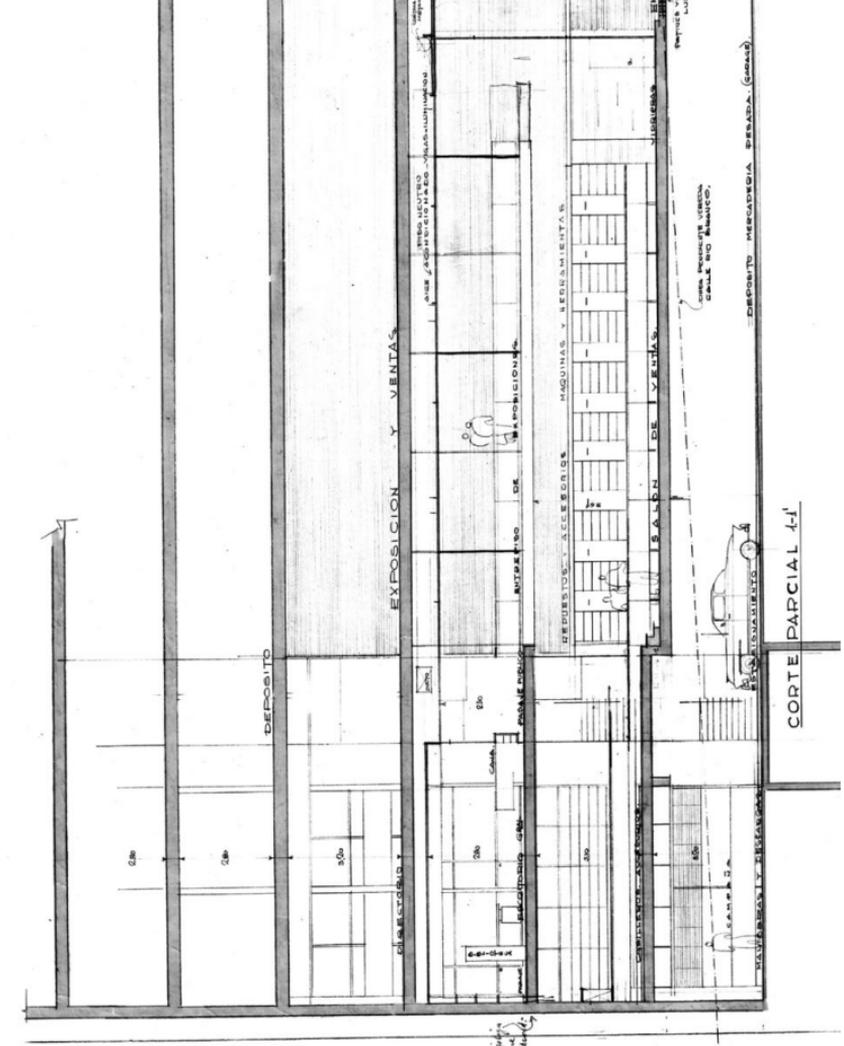




I. AROZTEGUI ARQUITECTO
 PROYECTO EDIFICIO COMERCIAL
 PROPIETARIO MERLINSKI Y SYROWICZ
 UBICACION MERCEDES Y RIO BRANCO
 LAMINA Nº 2 PLANTA PRINCIPAL
 ESCALA 1:100
 FECHA 2-10-76



I. AROZTEGUI ARQUITECTO
 PROYECTO EDIFICIO COMERCIAL
 PROPIETARIO MERLINSKI Y SYROWICZ
 UBICACION MERCEDES Y RIO BRANCO
 LAMINA Nº 6 CORTE LONGITUDINAL
 ESCALA 1:100
 FECHA 2-10-76



EDIFICIO PEUGEOT

PROYECTO PARA CONCURSO

Ubicación	Av. Libertador y Esmeralda, Buenos Aires
Autor	Arq. Ildefonso Aroztegui
Fecha	1961-62

El concurso para el edificio de la empresa Peugeot es impulsado en 1961 por la *Foreign Building and Investment Company*. El programa del edificio -situado en la zona de Retiro de la capital argentina- prevé una superficie máxima de 140.000 m², que incluye sobre todo oficinas aunque también viviendas, galerías comerciales, bancos, anfiteatro, restaurantes y otros servicios complementarios (casi todos ellos ubicados en el basamento del edificio como se aprecia en las perspectivas de Aroztegui). El certamen se enmarca en la política de apertura a la inversión extranjera y a las grandes empresas transnacionales, bajo la ideología desarrollista impulsada por diversos países latinoamericanos.

El evento convoca a más de doscientos anteproyectos provenientes de cincuenta y cinco países. En Uruguay concursan, además de Aroztegui, al menos, diez estudios, entre ellos Luis García Pardo y Alfredo Nebel, Francisco Villegas Berro, Enrique Monestier, el estudio Barañano, Blumstein, Ferster y Rodríguez Orozco, el estudio Pinto, Turovlin y Besuievsky, que obtiene el quinto premio. Pero el edificio nunca se construye, finalmente.

La solución que recibe el primer premio, presentada por los brasileños Aflalo, Croce y Gasperini, junto al argentino Eduardo Suárez, responde al tipo de bloque prismático y vidriado que entonces asumen como lenguaje oficial las corporaciones internacionales. Sin embargo, el conjunto de los proyectos exhibe una enorme diversidad y así lo expresa el editorial de la revista de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires dedicada a este tema:

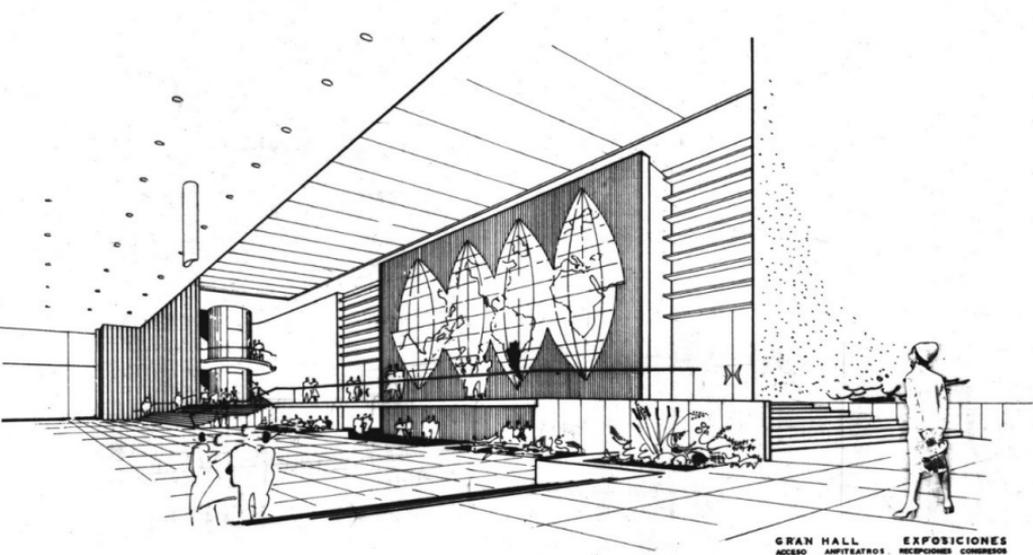
Es difícil olvidar la sensación de desconcierto, asombro y maravilla que producía en el visitante desprevenido, en el crítico, o en el arquitecto la Exposición de los Proyectos del Concurso Peugeot.

Todos los conceptos, todos los partidos más raros, los más sensatos, los adocenados, los fantásticos, los inexplicables, los torturados reclamaban silenciosos o estridentes la atención.

Las bases de este Concurso dijeron que este edificio debía tener: “una característica diferencial que lo identificase y distinguiese netamente”. Y allí, sorprendente, estaba la respuesta.¹

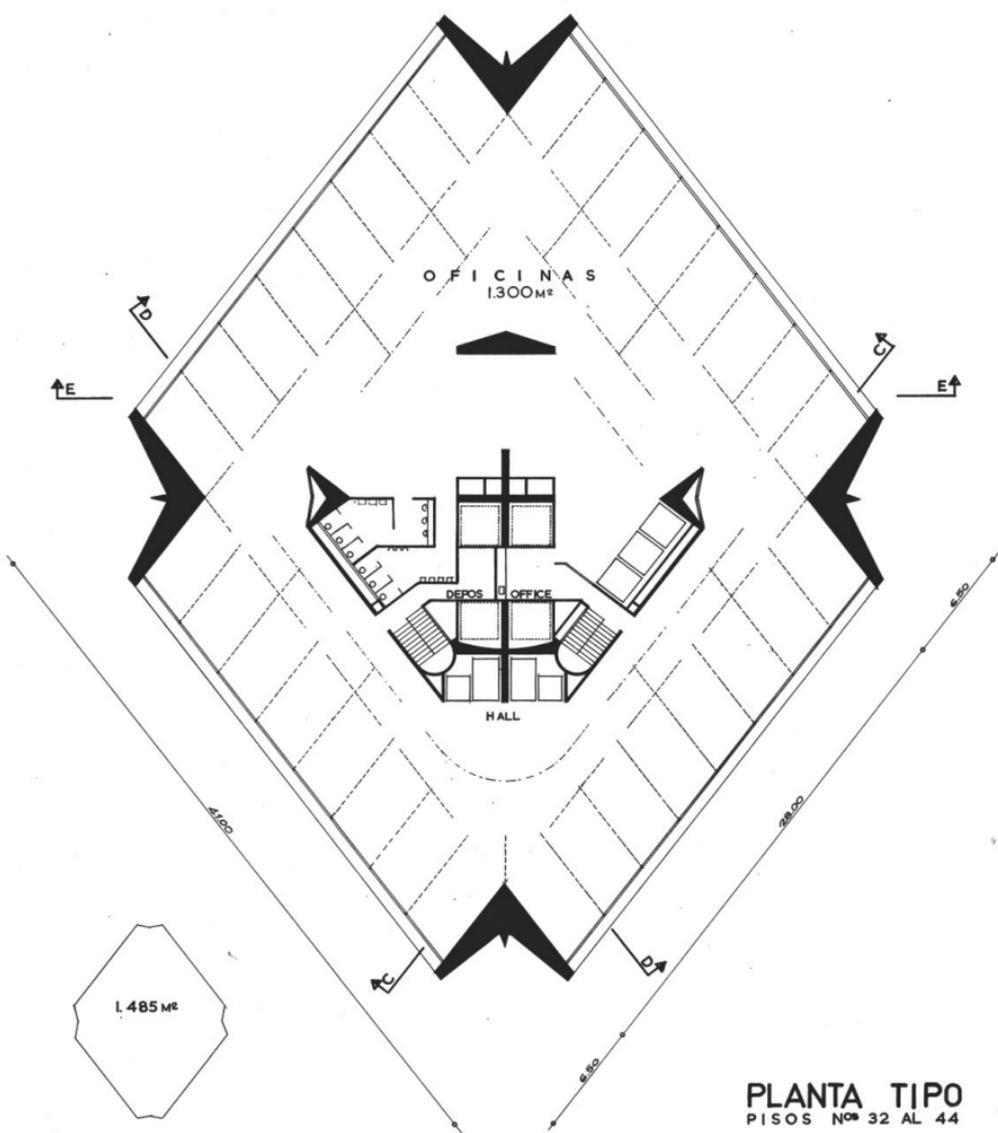
La respuesta de Aroztegui se enmarca, entonces, dentro de lo solicitado en las bases. Su edificio parte de un concepto estructural que determinaba la resolución de todo el conjunto. Cuatro enormes pilares de sección triangular definen los bordes de la torre, de planta en forma de rombo y con un núcleo resistente, todo ello en hormigón armado. A medida que el edificio aumenta su altura los pilares son cada vez más angostos, adquiriendo forma de *boomerang*. En su desarrollo, que alcanza una altura total de 235 metros, la torre se articula en sectores también propuestos en función de las necesidades estructurales (en este caso, asegurar los empujes del viento) lo que se aprovecha para lograr una expresión plástica que evite la monotonía de un cerramiento continuo.

1. C. P. S. “Arquitectura contemporánea. Concurso Peugeot”. En: SCA n° 51-52 (Publicación de la Sociedad Central de Arquitectos), Buenos Aires (1963).



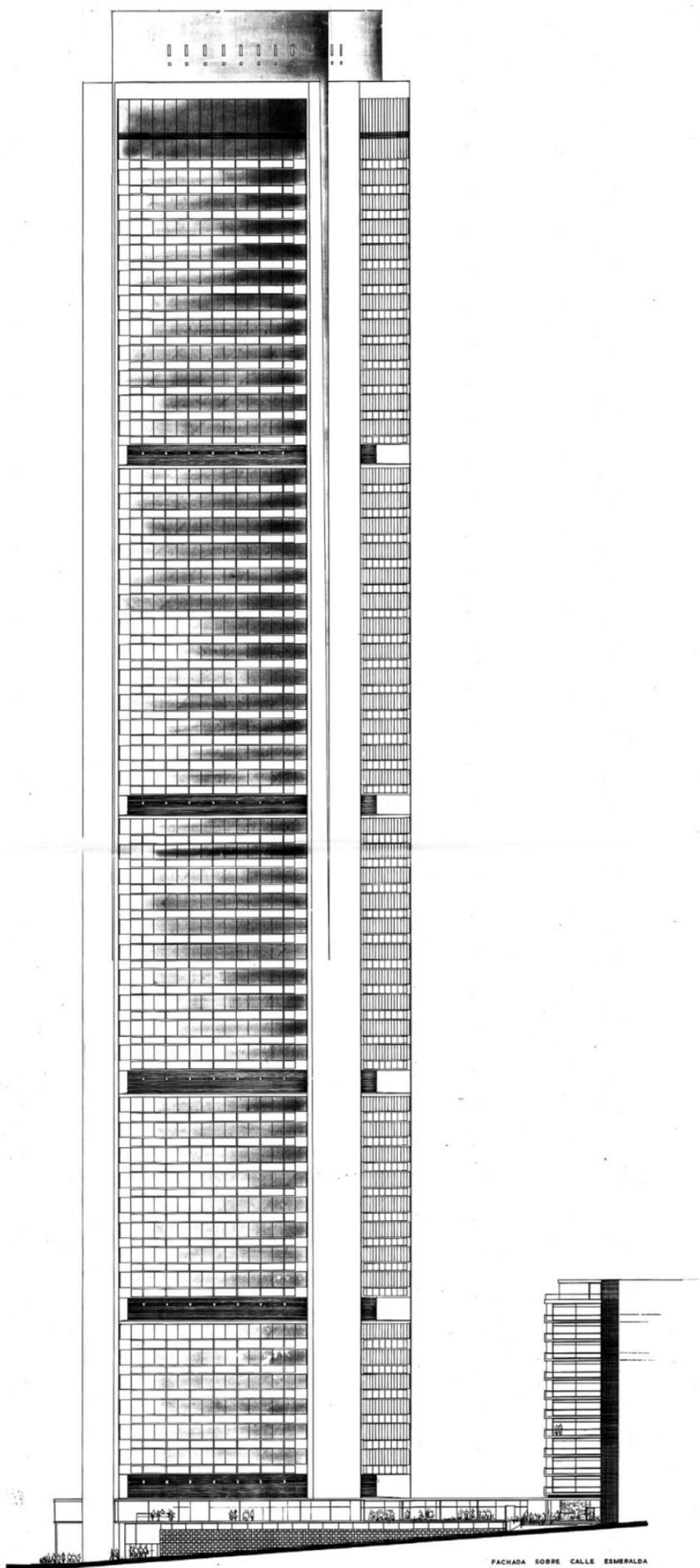
GRAN HALL EXPOSICIONES
ACCESO AMPITEATRO RESEPCIONES COMEDOR
E R E P E C T I V A

77|



PLANTA TIPO
PISOS Nº 32 AL 44

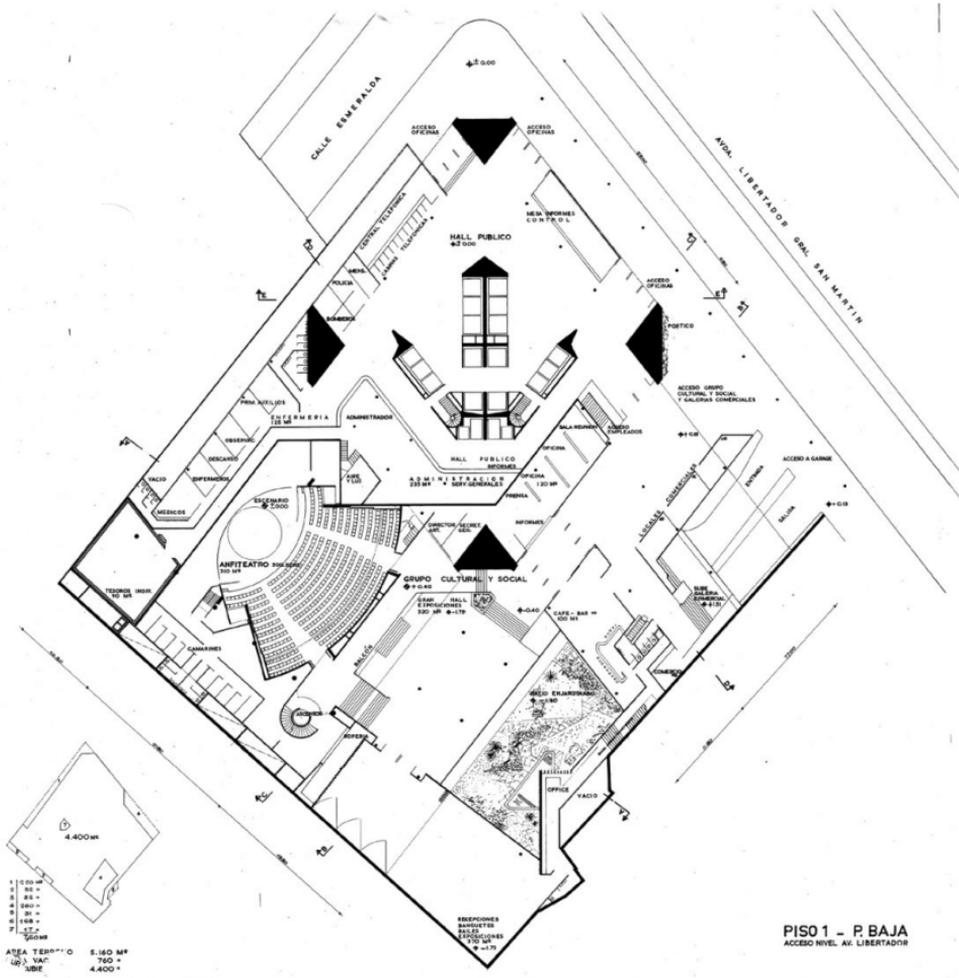
78|



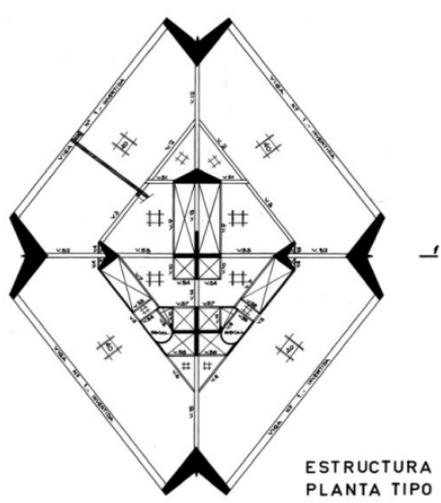
FACHADA SOBRE CALLE EMERALDA



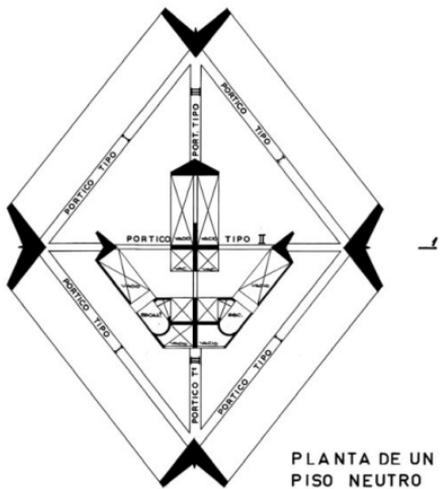
CIRCULACION PEATONAL INTERIOR
PERSPECTIVA



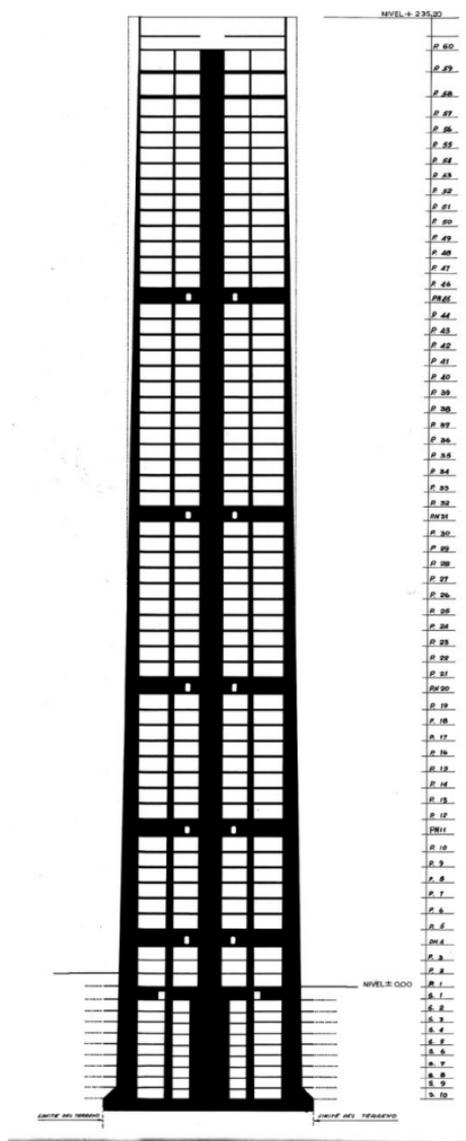
PISO 1 - P. BAJA
 ACCESO NIVEL AV. LIBERTADOR



ESTRUCTURA
 PLANTA TIPO



PLANTA DE UN
 PISO NEUTRO



CORTE 1-1
 SEGUN LA DIAGONAL MENOR
 DONE EN EVIDENCIA EL
 PORTICO TIPO II DE LA
 ESTRUCTURA CONTRA VIENTO

SISTEMA ESTRUCTURAL
 E S Q U E M A S

04

EDIFICIOS CULTURALES E INSTITUCIONALES





SEDE SOCIAL DEL CLUB NACIONAL DE FOOTBALL

Ubicación	Av. 8 de Octubre 284, Montevideo
Autor	Arq. Ildefonso Aroztegui
Fecha	1952 (proyecto), 1957 (inauguración del bloque 8 de Octubre), 1958 (finalización)

La concepción de la sede social del Club Nacional de Football constituye un hito en la historia de la institución. Fruto de la conjunción de fuerzas de socios y colaboradores, es el corolario de una serie de obras realizadas en un contexto de crecimiento deportivo y económico, en buena parte sustentado por el significativo aumento del número de socios durante la década de 1940. El edificio, ubicado en el predio que albergara la “quinta de la paraguaya”, se consolida como hecho arquitectónico de jerarquía y rivaliza en protagonismo con el propio estadio Parque Central, inaugurado en 1944.

La iniciativa de construir una nueva sede social que sustituyera la vieja casona de la calle Lavalleja (hoy José Enrique Rodó) había sido descartada en años anteriores, pero vuelve a manifestarse con la renovación de la Comisión Directiva a inicios de la década de 1950. En 1951, los arquitectos Alberto Muñoz del Campo, Enrique Muñoz, Ramón Menchaca y Guillermo Gómez Platero, el ingeniero Luis Mondino y Leonel Viera conciben un anteproyecto que incluye, además de la sede, cincuenta y seis apartamentos en régimen de propiedad horizontal. También se maneja la posibilidad de convertir al Parque Central en el “mayor estadio cerrado del mundo”, con una cubierta ideada por Viera y Mondino.¹

Finalmente el anteproyecto se descarta, y al año siguiente se realiza un concurso restringido para la realización de una sede propia cuyo vencedor es Ildefonso Aroztegui. La construcción del edificio se desarrolla entre 1953 y 1958, años en los cuales se emprende la campaña “Pro Sede Propia” que incita a los “nacionalófilos” a colaborar con “la obra social de mayor importancia”.² El edificio se construye por sectores que se organizan en torno a un patio-jardín abierto.

El block sobre 8 de Octubre -primero en inaugurarse-, define la imagen del edificio en su entorno urbano más importante. Destaca por su altura, por el espacio de acceso cubierto y por el volumen de escaleras que sobresale de la fachada como un plano limpio y opaco hacia el frente, en contraste con la transparencia de los paños vidriados. El volumen sobreelevado alberga, en el proyecto original, un sector administrativo y las oficinas de la directiva en el primer piso y un salón de usos múltiples en el nivel superior.

El sector sobre Urquiza ofrece un acceso secundario que conducía originalmente a las instalaciones del bar. Allí el espacio principal es el salón comedor de doble altura, sobre el cual balconea la sala de billar y donde cobra protagonismo una caja de escaleras curva. En fachada, este espacio presenta una sucesión de esbeltos nervios de hormigón, a modo de parasoles verticales (recurso formal utilizado también en el Cine Melo, aunque aquí está resuelto con independencia del plano vidriado). Hacia el Sur presenta un balcón rehundido y techado con una serie de vigas que da continuidad al ritmo marcado por los nervios verticales. Estos elementos aparecen contenidos en la volumetría rectilínea que domina la composición.

El volumen ubicado entre los mencionados sectores alberga un espacio en doble altura marcado por el ritmo de los pilares. En la planta baja está la Sala de Trofeos, y el nivel superior alberga una tira de pequeñas salas proyectadas para las reuniones de las diferentes comisiones, que ocupa media crujía y balconea sobre la planta baja a través del espacio de circulación.

Considerando la planta baja en toda su extensión se observa que prácticamente no hay espacios delimitados por paredes: se trata de un gran “espacio fluido” donde los límites espaciales y funcionales son difusos y se interpenetran. Esto es posible por la estructura de pilares exentos, que habilitan lo que

en la historiografía de la arquitectura moderna llegó a llamarse “el flujo del espacio”, concepto fundacional de la primera modernidad y derivado de la flexibilidad espacial que demandaba la arquitectura industrial.

La continuidad espacial es también apreciable en dirección vertical, mediante el recurso a la doble altura y el balcón, como se observa en el comedor del sector sobre Urquiza y en la Sala de Trofeos. La fluidez vertical caracteriza la obra de Aroztegui, tanto en ejemplos de arquitectura doméstica (casa Terra Mujica) como comercial (Merlinski y Syrowicz) e institucional (Club San José, BROU 19 de Junio), donde adquiere su máxima expresión.

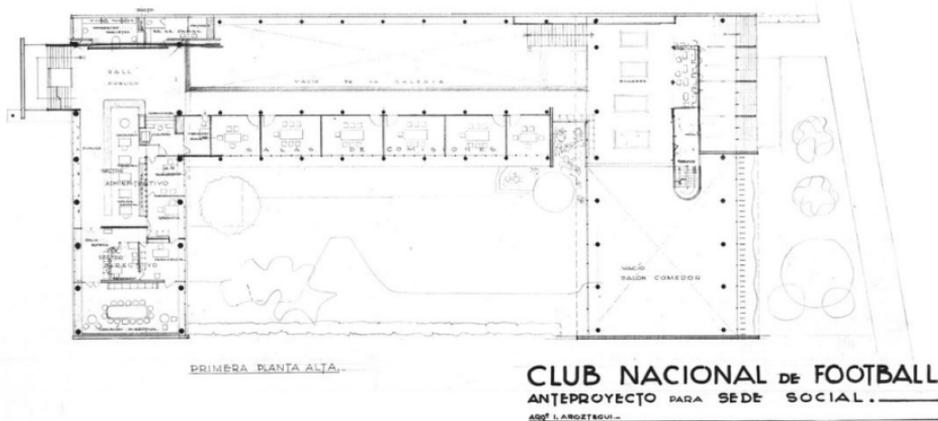
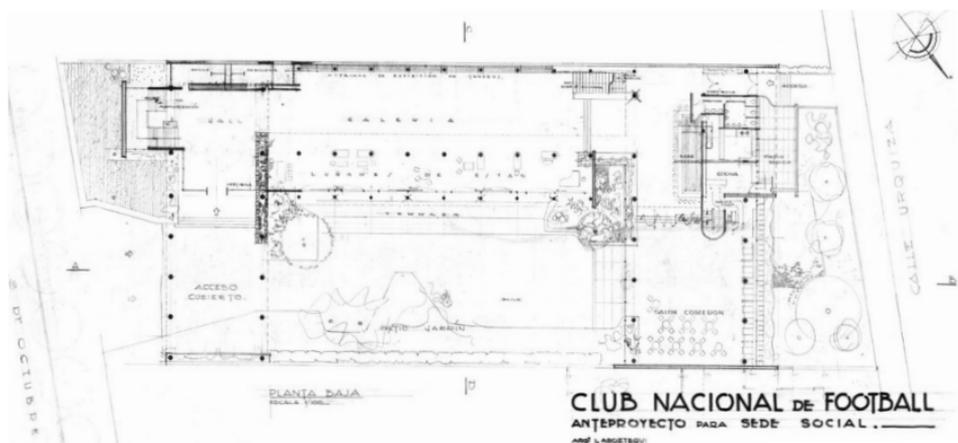
Esta continuidad es buscada también con respecto al exterior, favoreciendo la compenetración entre el adentro y el afuera. En el acceso principal, tanto la grilla de pilares como el macetero son indiferentes a su condición exterior o interior, atravesando el límite vidriado y otorgando al espacio un carácter de transición.

Si se analiza la resolución de las fachadas bajo esta misma óptica, la sucesión de vidriera y nervios de hormigón verticales puede interpretarse como el intento de eliminar la rigidez del límite mediante su separación en diferentes elementos. En la fachada sobre Urquiza se observan tres componentes del límite diferenciados por su función, forma y materialización: la línea de pilares, el paño vidriado, sin interrupciones, que se encuentra a continuación y, finalmente, los nervios de hormigón armado, que protegen y arrojan sombra sobre el vidrio.

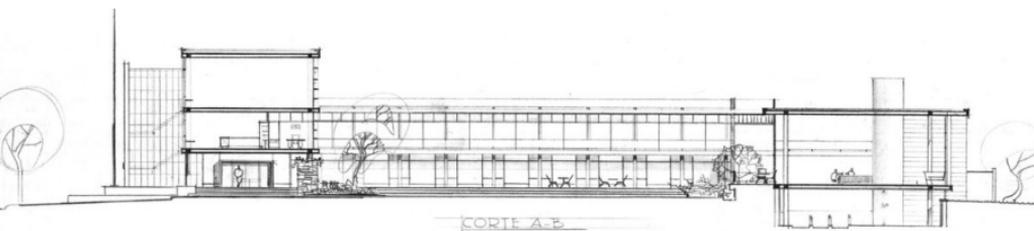
1. Club Nacional de Football. Memoria y Balance (Ejercicio 1951). En: Biblioteca y archivo histórico Jesús Arrieta Fontana, Club Nacional de Football.

2. Club Nacional de Football. Memoria y Balance (Ejercicios 1952 y 1959). En: Biblioteca y archivo histórico Jesús Arrieta Fontana, Club Nacional de Football.

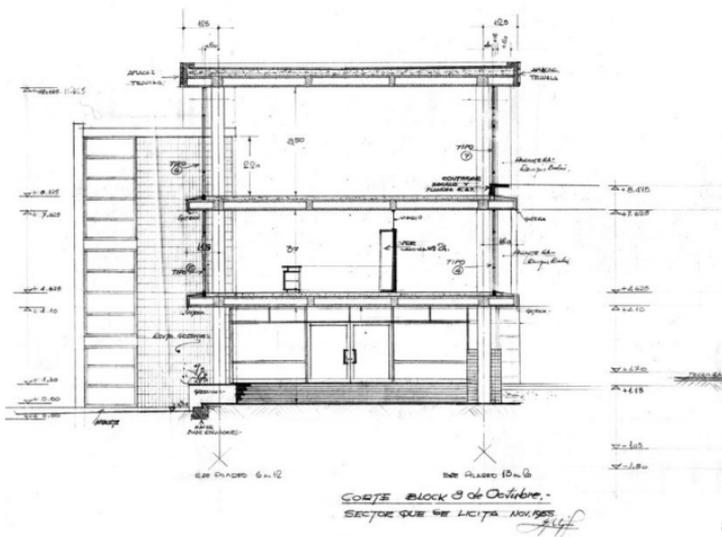




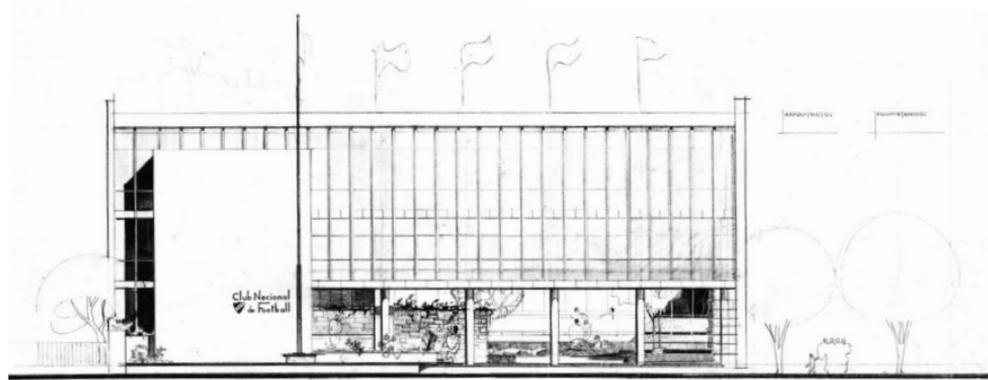
85



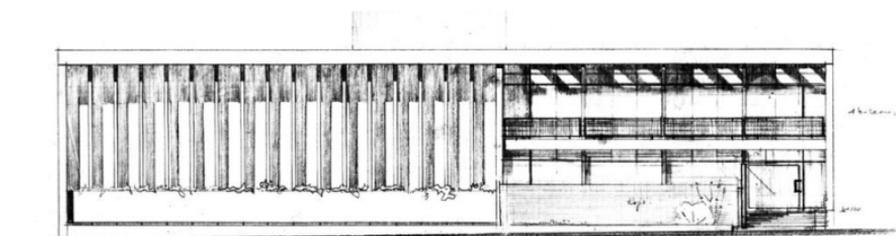
86



87



CLUB NACIONAL DE FOOTBALL



88



CINE MELO

Ubicación Aparicio Saravia nº 579, Melo

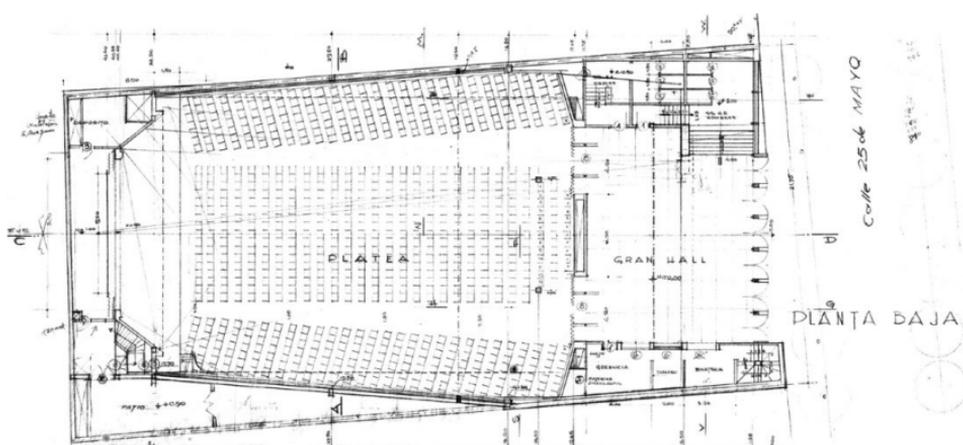
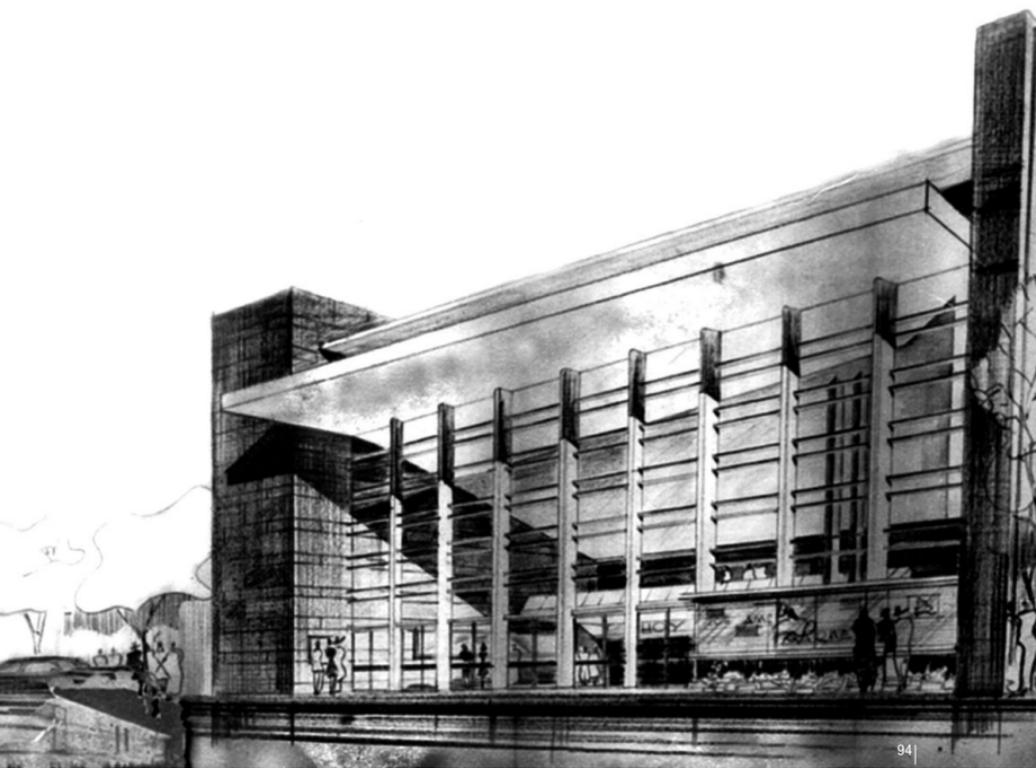
Autor Arq. Ildefonso Aroztegui

Fecha 1950

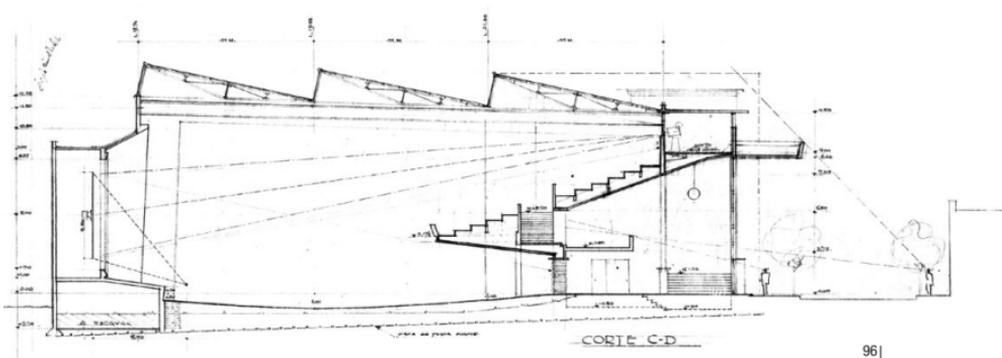
En 1953 se registró el récord de espectadores en los cines uruguayos: 19.152.019 en todo el país. Ya en 1956 Uruguay contaba con 329 salas cinematográficas, 229 situadas en el interior. El Cine Melo se construye en 1950 por encargo de Bernardo Glucksmann, empresario austriaco radicado en Montevideo y propietario de varias salas en la capital (Trocadero, Ariel, Radio City, Coventry, Eliseo, Rex) y en el interior (Glucksmann Palace en Mercedes, etcétera). Se gesta entonces en ese periodo de auge cinematográfico, que abarcó las décadas de 1930, 40 y 50.

El cumplimiento de las condiciones de confort y los requerimientos acústicos y visuales previstos en el programa decantó en un tipo dominante que caracteriza el periodo y se repite en un gran número de salas. Desde la calle se accede a un espacio de doble altura rodeado por las boleterías y los servicios higiénicos, y desde allí a la platea principal, situada a ese mismo nivel. En este hall nacen las escaleras, generalmente simétricas, en los laterales y a continuación de las boleterías, que conducen a la tertulia, concebida como un espacio que balconea hacia el hall y antecede al palco superior. En el Cine Melo el arquitecto propone algunas variantes que rompen la simetría del tipo, situando una sola escalera protagónica sobre uno de los laterales. En ese mismo lado se ubican los servicios higiénicos, y al otro lado la boletería, una pequeña oficina y una escalera de servicio que no se expone al espacio del hall y conduce directamente a la cabina de proyecciones. Esto incide en la fachada, y distingue al Cine Melo de sus pares entre medianeras, tradicionalmente simétricos.

La fachada se presenta como un plano vidriado y estrictamente regulado por una serie de esbeltos nervios de hormigón armado que matizan la relación interior/exterior y le confieren una impronta vertical casi sin interrupciones desde el piso hasta el gran alero, lo que anticipa la solución de la sucursal 19 de Junio del Banco República. Este recurso modula los accesos y también la vidriera, y aunque es muy habitual en otras salas de la época o anteriores – incluso en ejemplos de claro lenguaje Art Decó- aquí los nervios no aparecen interrumpidos por la marquesina del acceso (como sí ocurre en los cines Ambassador y Radio City, por ejemplo): en este caso, la vidriera de afiches ocupa una posición lateral e inferior, a nivel de peatón, y el alero se ubica en una posición muy superior. Esta apuesta compositiva puede entenderse como una reinterpretación de los elementos arquetípicos de las salas de cine, destinada a generar la mayor superficie continua posible. Incluso el propio edificio podría entenderse como un objeto de doble vocación: una “pantalla” orientada hacia el espacio exterior y la otra, la cinematográfica, hacia el interior. Cada una de ellas plantea sus condiciones, inherentes a su función: la interior es la pantalla “funcional”, estrictamente proyectada sobre un espacio oscuro que se ilumina con las proyecciones de las películas; la exterior es la pantalla “poética”, que se vuelca hacia el espacio público y no exhibe películas sino el interior del objeto.



95



96

EDIFICIO SEDE DEL CLUB SAN JOSÉ

Ubicación	25 de Mayo y José Battle y Ordóñez, San José de Mayo
Autores	Arqs. Ildefonso Aroztegui y Daniel Bonti
Fecha	1955 (concurso), 1961-1964 (construcción)

En 1955, el Club San José –institución creada en 1894– organiza un concurso para el edificio de su sede. En la instancia final, cuyas actas se han conservado en poder del Club, participan tres firmas de arquitectos, José Mauvezin Lanza y Santiago Oliver, Luis García Pardo y Adolfo Sommer Smith e Ildefonso Aroztegui, que se presenta con Daniel Bonti como colaborador.

El jurado, conformado por el presidente del Club, Raúl Chapper Laborde, el arquitecto Rafael Lorente y el ingeniero Carlos Borotra, descarta los proyectos de las duplas García Pardo–Sommer Smith y Mauzevin–Oliver por motivos de índole técnica y funcional. El primero de ellos utiliza fachadas totalmente vidriadas en las caras norte y oeste y es criticado por las implicancias presupuestales de las pérdidas térmicas (aun cuando se proponía el uso de vidrios especiales) y por la exposición de actividades que requerían cierta intimidad. El proyecto de Mauvezin y Oliver se descarta por la separación total del salón de fiestas respecto a la confitería y los billares, la solución del bar y de la zona íntima, la ubicación de la sala de lectura y el tratamiento de las fachadas. El proyecto de Aroztegui, en cambio, es elogiado por la acertada conexión entre los ambientes y por dar una respuesta donde “existe claridad, orden y proporción”.

El club se ubica sobre la plaza principal de San José, lugar histórico que concentra el poder político y religioso e importantes edificios culturales como el Teatro Macció. También el Club San José, por su escala, sus características espaciales y su calidad material, forma parte de un ambicioso proyecto social y cultural. Cabe observar el contenido y el tono de la nota publicada en el diario *El Día* unas semanas antes de su inauguración:

Muchos podrán preguntarse el por qué de esta obra, la cual, como veremos, ha costado tanto. La explicación la encontramos en la inquietud de esas personas directivas del San José, que compenetradas de la necesidad de brindarle a su ciudad un club social de acuerdo a los progresos edilicios que se vienen anotando, se abocaron de lleno a la tarea, sin reparar en lo enorme del trabajo, pensando que con eso estaban aportando en forma importantísima al vivir social maragato y a la intensificación cultural que se está esbozando en el ambiente local en los últimos tiempos.

Por eso también la obra es grande: por su contenido más espiritual que materialista ya que la imponente del edificio no alcanza a ocultar la terminante importancia que tiene el mismo para el desarrollo de la cultura [...] ¹

El Club San José es, junto a la sucursal 19 de Junio del Banco República, la máxima expresión de la concepción espacial de Aroztegui con un partido arquitectónico fundamentado en la sección del edificio y las conexiones entre los distintos niveles. La estructura, asimismo, consta básicamente de una retícula de pilares que funciona independientemente de las separaciones y articulaciones, puntuando y regulando el espacio. Retoma en este sentido la propuesta hecha para el edificio sede del Club Nacional de Football, haciendo suyos algunos presupuestos del *International Style*.

Sobre la calle 25 de Mayo, el volumen se retira de la línea de edificación y da lugar a amplias terrazas que en planta baja enmarcan el acceso principal y funcionan como extensión del bar, animando así la vida de la plaza. Además del bar, la planta baja cuenta con una sala de billares y juegos situada medio

1. Antonio Pippo. “Obra de vasta proyección desarrolla el club social maragato”. En: *El Día*, Montevideo (27 de diciembre, 1963), p. 10.

nivel por debajo y volcada hacia la calle Batlle y Ordóñez. La escalera ubicada contra la medianera sur está rodeada de paredes de mármol y una franja de vidrio que continúa en el cielorraso, todo ello con un despiece que recuerda obras de Le Corbusier y Giuseppe Terragni. Por la escalera se accede a un entrepiso que funciona para grandes eventos (bailes, etcétera) y en este mismo entrepiso, pero en el lado opuesto, otra escalera da acceso a un nivel superior. De esta manera, Aroztegui plantea aquí su propia versión de la *promenade architecturale* (paseo arquitectónico) corbusieriana.



SUCURSAL 19 DE JUNIO DEL BANCO REPÚBLICA

Ubicación	Av. 18 de Julio, Minas, Magallanes y Guayabos, Montevideo
Autor	Arq. Ildefonso Aroztegui
Fecha	1946 (concurso), 1957-1958 (proyecto), 1961 (inicio de las obras), 1970 (inauguración del bloque Guayabos) 1976 (inauguración del Hall)
Estructura	Ing. Ángel del Castillo

En el año 1946, el Banco República (BROU) llamó a un concurso de arquitectura para el edificio sede de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos (CNAD), a ubicarse entre la Avenida 18 de Julio y las calles Minas, Guayabos y Magallanes, frente a la Plaza de los Treinta y Tres Orientales. Como era frecuente en la época, el primer premio quedó desierto y fue seleccionado como ganador el segundo premio, realizado por el joven arquitecto Aroztegui, quien recién llegaba al Uruguay luego de una estadía de más de dos años en Estados Unidos.

El proyecto original presentaba un volumen con predominio de la masa y la línea horizontal. Al frente, sobre 18 de Julio, Aroztegui proponía un pórtico de gigantescos pilares de sección rectangular que recuerdan los utilizados por Fresnedo y Muccinelli en la Facultad de Arquitectura. La propuesta era deudora de los edificios italianos de los años treinta y cuarenta realizados por Marcelo Piacentini, Arnaldo Foschini o Gaetano Rapisardi así como de edificios estadounidenses contemporáneos como la United States Court House (Los Ángeles, 1940), mencionada por Aroztegui en una conferencia sobre las impresiones de su viaje.¹ Asimismo, la propuesta también estaba en consonancia con la arquitectura “institucional” uruguaya de la época, por ejemplo los edificios de la Bolsa de Comercio y de la Administración Nacional de Puertos de los arquitectos Beltrán Arbeleche y Miguel Ángel Canale.

Los accesos principales se ubicaban cerca de ambos extremos de la fachada sobre 18 de Julio. Una vez ingresados al edificio, había en el centro un gran espacio de triple altura que comunicaba desde el subsuelo (al nivel de Guayabos) al primer nivel sobre 18 de Julio mediante escaleras mecánicas. De esta manera se canalizaba la circulación del gran público mientras las oficinas, de acceso más limitado mediante ascensores y escaleras tradicionales, se encontraban en las plantas superiores.²

Sin embargo, este proyecto no fue llevado a cabo. Once años más tarde y luego de un importante incendio en la manzana, el BROU decidió retomar el proyecto para la CNAD y se lo encargó a Aroztegui. A finales de los años cincuenta, sin embargo, las ideas arquitectónicas predominantes en Uruguay y el mundo eran muy distintas. En lugar de la clasicidad depurada cultivada políticamente por los diversos regímenes hasta el final de la Segunda Guerra Mundial se impuso, vía Estados Unidos, una arquitectura de bloques de cristal y acero. Asimismo cobró importancia la experimentación en acero y hormigón armado promovida por los adelantos en el cálculo y la verificación de estructuras e incentivada por la imaginación de ingenieros y arquitectos como Pier Luigi Nervi, Eugène Freyssinet, Riccardo Morandi, entre otros.

En este contexto, Aroztegui decidió modificar radicalmente su proyecto inicial y propuso el edificio que hoy conocemos como sucursal 19 de Junio del BROU, cambio de destino que ocurrió aproximadamente en 1963, mientras se llevaba a cabo la obra. El nuevo proyecto transformaba la horizontalidad del original de 1946 en una tensión entre el volumen que contiene el hall y las dependencias de atención al público y el bloque vertical de las oficinas. Asimismo, modificaba el predominio de los muros por sobre los vanos en el exterior, creando una obra cuyo protagonista era el vidrio. El espacio interior, si bien rescataba elementos del proyecto anterior (por ejemplo, el espacio en triple altura y la conexión de los espacios para todo público mediante escaleras mecánicas)³, se realizó a una escala aun mayor, posibilitada por una estructura portante que combinaba el hormigón armado con el acero.

El ingeniero que trabajó junto con Aroztegui, Ángel del Castillo, afirma que el arquitecto tenía todo planificado, incluso la estructura. Sin embargo, la solución

que se realizó finalmente en el hall con vigas tubulares y pilares metálicos, fue propuesta por el ingeniero.⁴ El resultado fue que el edificio conservó la monumentalidad propuesta en 1946, coherente con la importancia de la sede de la CNAD pero llamativa para una sucursal que compite, con una materialidad y una configuración totalmente distinta, con la propia sede del organismo en Ciudad Vieja.

Por otra parte, el Estado, representado en el edificio, asumía entonces una materialidad de connotaciones éticas asociadas a la transparencia y que, por otra parte, ponía a la arquitectura uruguaya en sintonía con la producción internacional. La construcción del edificio, ya en un contexto de crisis económica, se extendió durante más de una década. En 1976 se inauguró el inmenso hall de triple altura. El gobierno de facto asumió también la modernidad radical del edificio, aún vigente a mediados de los setenta, y de alguna manera la utilizó para promocionarse. Para ese entonces, Aroztegui mantenía una relación tirante con las autoridades, que finalmente se quebró unos años más tarde cuando renunció a la dirección de la obra. Sin embargo, más allá de algún suceso, como el uso de la fuente para un espectáculo de “aguas danzantes” al estilo de Las Vegas y sus hoteles, la dictadura culminó el edificio de acuerdo al proyecto original.

A su vez, la transparencia de su envolvente no sólo ponía en evidencia el interior sino que lo abría desde sus entrañas y lo conectaba con la plaza. Desde el entresuelo y el primer nivel, mientras se esperaba por algún trámite, uno podía contemplar la plaza y ser, en cierta medida, partícipe de su vida pública. Dicho de otro modo, el interior del banco era una extensión de la plaza. La resolución espacial del exterior sobre 18 de Julio contribuía en el mismo sentido. Los accesos y la fuente brindaban una escala peatonal mientras la gran marquesina, solución inédita en el recorrido de la avenida, otorgaba protección y brindaba un marco adecuado a la monumentalidad del volumen.

Los experimentos espaciales en base a bandejas a medios niveles ya habían sido ensayados por Aroztegui en el proyecto para el Club San José. Pero en el caso de la sucursal 19 de Junio, el gran espacio es antecedido, de manera inesperada, por un acceso relativamente pequeño. Según el arquitecto Daniel Bonti, estrecho colaborador de Aroztegui en estos años, tal recurso estaba inspirado en la solución de las “catedrales francesas” (imaginamos que se refiere a las catedrales góticas). Las escaleras mecánicas, presentes incluso en el proyecto de 1946, permiten, de manera extraordinaria, la contemplación en movimiento del enorme espacio y su vida interna.

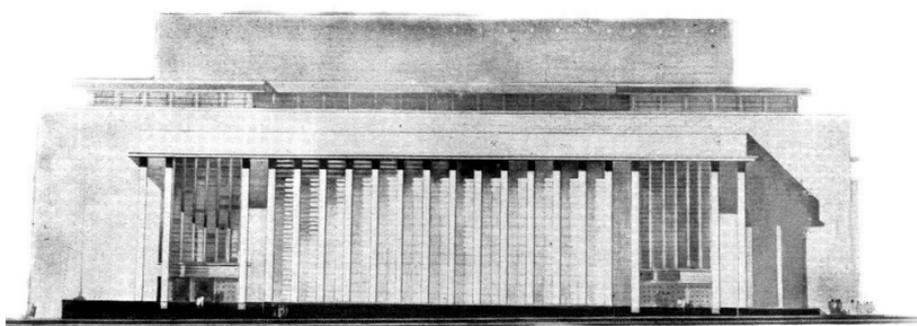
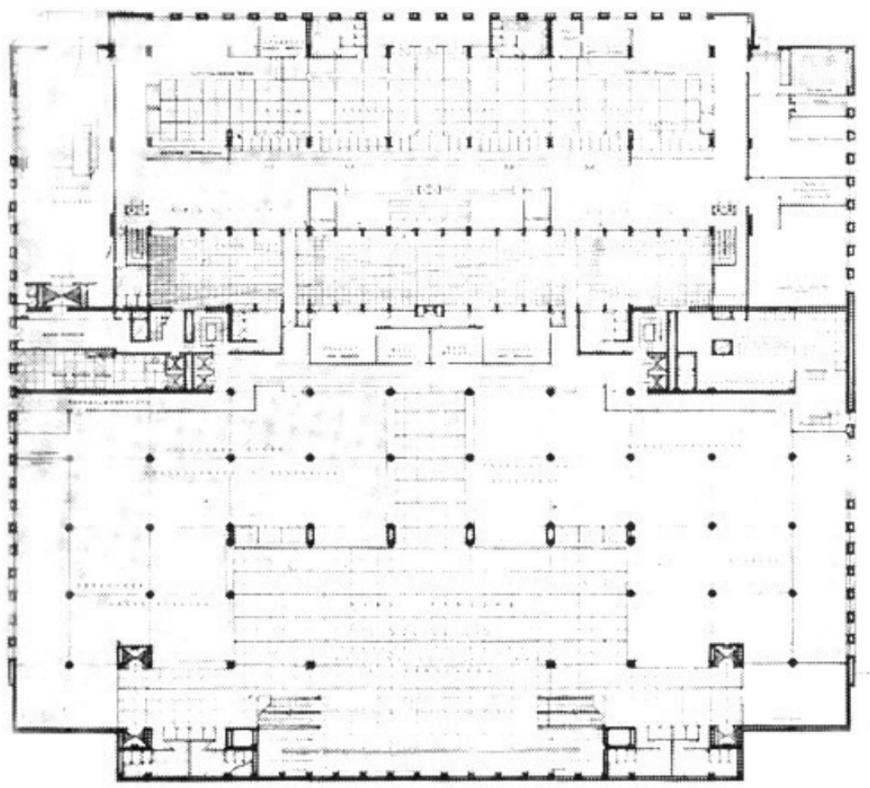
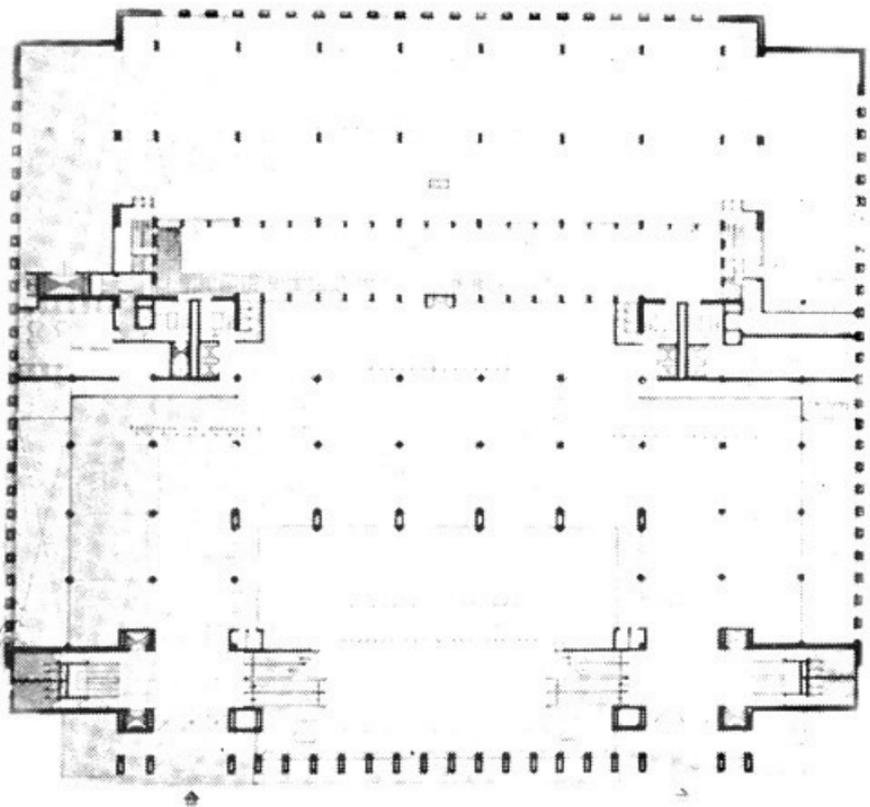
Recientemente, sus valores formales y espaciales han sido distorsionados por la construcción de un infeliz agregado cuyo fin es albergar cajeros automáticos.

1. Ildefonso Aroztegui. “El rascacielos americano y su evolución estética.” Manuscrito de conferencia (1945). Archivo privado de la familia Aroztegui. Transcripción en CDI-IHA. Carpeta 2017, folios 72 a 76. Aroztegui menciona textualmente al “magnífico Post Office de hoy”. Como en la Court House funcionaba originalmente también la oficina central del correo se entiende de que se trata del mismo edificio.

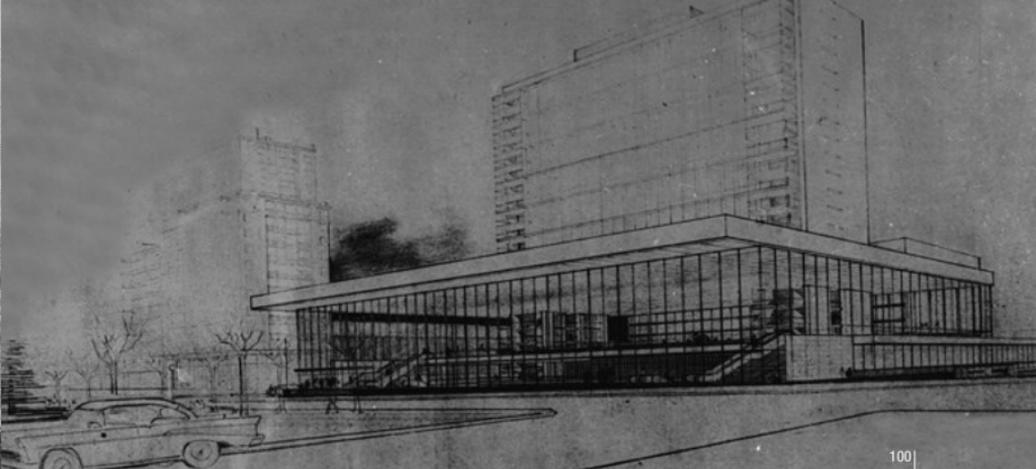
2. “Caja Nacional de Ahorros y Descuentos”. En: Arquitectura (SAU) n° 217 (1947-1948).

3. El nuevo proyecto también conservaba la división funcional entre la Caja de Ahorros y Descuentos propiamente y la sucursal de préstamos pignoraticios, división que quedó funcionalmente anulada al cambiar el destino del edificio.

4. Entrevista realizada por Santiago Medero al ingeniero Ángel del Castillo, año 2009.

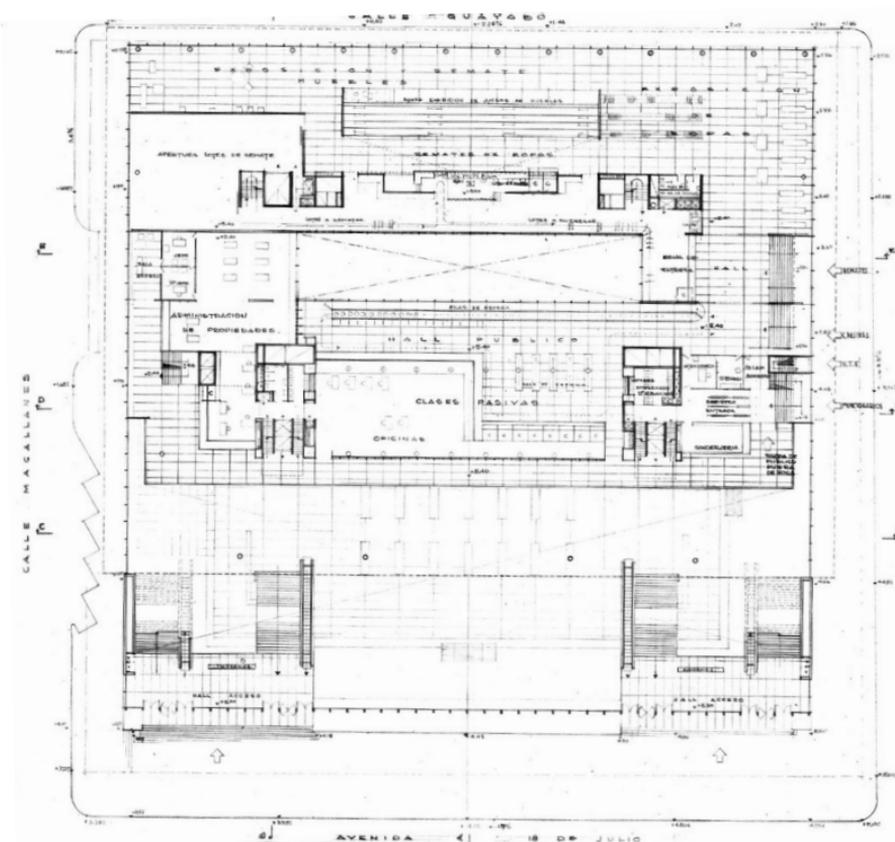


Perspectiva, plantas y fachada del proyecto para la CNAD (1946)



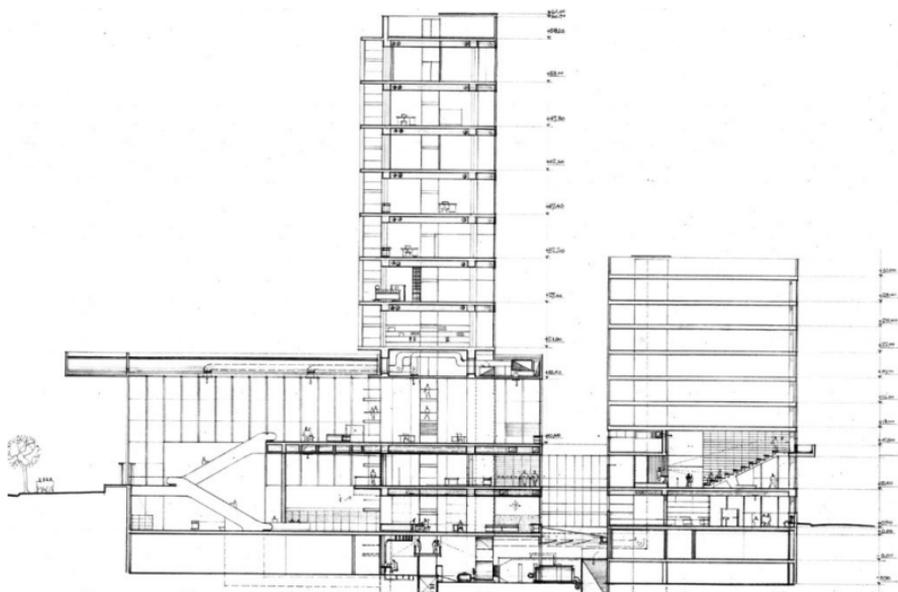
100

Perspectiva



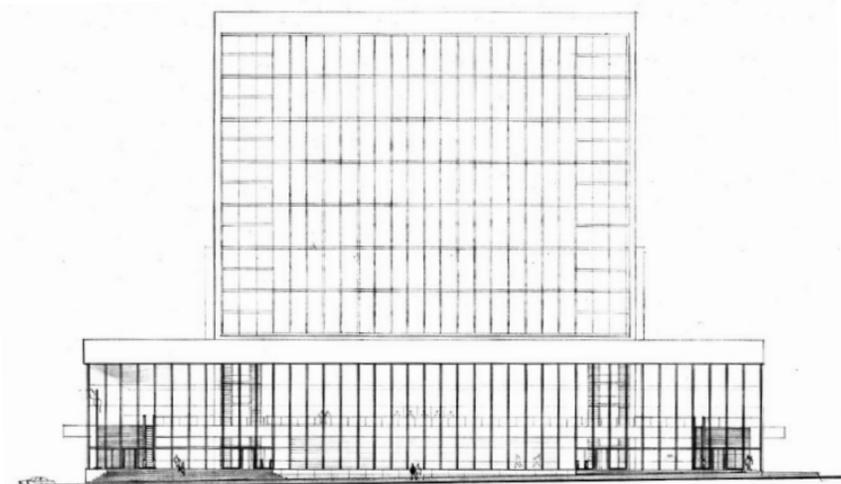
101

Planta nivel 18 de Julio



102

Corte transversal



103

Fachada 18 de Julio





107 |



108 |



109 |

AROTEGUI EN LA DINAVI



El 24 de enero de 1969 Aroztegui fue designado a cargo de la recién creada Dirección Nacional de Vivienda (DINAVI), puesto que ocupó hasta su renuncia en enero de 1972. La extracción blanca del arquitecto y su escaso vínculo con el mundo de la política partidaria sugieren una elección justificada en su idoneidad técnica y su prestigiosa trayectoria gremial (había ejercido como presidente de la Sociedad de Arquitectos y de la Agrupación Universitaria de Uruguay en los periodos 1961-1963 y 1967-1968 respectivamente). Esta misma idea es también sostenida por algunos periodistas de la época como revela la nota de Gustavo Ruegger¹ publicada en noviembre de 1969 en el periódico BP Color:

Peleando palmo a palmo cada una de las conquistas de la Ley en comisiones parlamentarias, frente a los empresarios privados, ante los Institutos oficiales comprometidos, en la Oficina de Planeamiento y Presupuesto, en la Intendencia capitalina, en las reuniones del Consejo de Ministros, un hombre pequeño quema sus energías desde una posición insólita en el país: la del técnico apolítico. Es el Arq. Ildefonso Aroztegui, Director del Plan [...]²

Es evidente que la condición de “técnico apolítico” se refería allí a la independencia partidaria. En todo caso, marcaba una distancia entre la gestión llevada adelante por Aroztegui y las políticas impulsadas por el presidente Jorge Pacheco Areco y su gabinete en otras áreas. Aun así, durante su gestión Aroztegui fue apoyado explícitamente por el gobierno, mientras generó resistencias y rispideces en otros sectores, como se mencionará más adelante.

Los cometidos y responsabilidades de la DINAVI, definidos en el Plan Nacional de Viviendas (Ley 13728, llamada Ley de Vivienda, aprobada en diciembre de 1968), otorgaron al arquitecto melense una relativa autonomía en su accionar. En un informe del organismo de marzo de 1970 se especificaba:

En los hechos es una Dirección, con rango de Vice-Ministerio, que ubicada en la órbita del Ministerio de Obras Públicas funciona en forma autónoma o desconcentrada en directa relación con la Presidencia de la República.³

Liberado de trabas burocráticas insalvables y con independencia relativa respecto a la lucha política el cargo exigía, no obstante, una coordinación permanente con el Instituto Nacional de Viviendas Económicas (INVE) y el Banco Hipotecario.⁴ Las funciones de la DINAVI eran considerablemente amplias e incluían desde la formulación de planes habitacionales a la coordinación de las políticas y el contralor de las normas dispuestas en materia de vivienda. La oficina funcionaba con muy poco personal: en un artículo de mayo de 1970 Aroztegui afirmaba trabajar con seis funcionarios⁵ y un año después el número sólo había crecido a “menos de docena y media de personas”.⁶ Sin embargo, desde su puesto Aroztegui impulsó la construcción de numerosos emprendi-

mientos, apoyando tanto al sector privado como a las también recién creadas cooperativas de vivienda.

Esta política tenía una doble finalidad: por un lado, brindar alojamiento digno a los sectores con menos recursos económicos tras años de déficit habitacional creciente, y por otro, reactivar la economía y generar empleo mediante la construcción en un contexto de crisis estructural. Asimismo, significó la reafirmación de la idea de “la casa propia” sostenida en la Ley de Vivienda pero ya declarada explícitamente en la Constitución de 1967⁷; un intento por detener la migración hacia la capital mediante la construcción de complejos habitacionales en ciudades del interior y zonas rurales y un proyecto de densificación urbana en Montevideo destinado a enfrentar la creciente dispersión hacia la periferia.

A menos de dos años de iniciada la gestión había, según datos aportados por la propia DINAVI, 1940 viviendas en construcción en el sector público, 1042 licitadas y casi 4500 a licitar. En el caso de la promoción privada había gestionadas cerca de 4000, y 1275 correspondían a las cooperativas de ayuda mutua. Estas cifras marcaban un repunte de la construcción respecto a los años anteriores y un aumento histórico de la construcción de vivienda popular por parte del Estado. En 1969 uno de los mentores de la Ley de Vivienda, el arquitecto Juan Pablo Terra, aseguraba:

En toda su existencia, el Instituto Nacional de Viviendas Económicas construyó aproximadamente 5500 viviendas. En 30 años, representa poco más de 180 viviendas por año como promedio y bastante menos del 1% de las que se construyeron en el país en ese período. Las cifras de los otros organismos son sensiblemente menores.⁸

En 1971, año electoral, el gobierno realizaba un esfuerzo propagandístico para difundir los resultados del Plan Nacional de Viviendas. Se anunciaban “3855 viviendas terminadas, 8890 viviendas en construcción y 11228 viviendas aprobadas”, y se aseguraba: “En 2 años INVE produjo más viviendas que en el resto de su historia”.⁹ Asimismo, la propaganda oficial advertía que “El Poder Ejecutivo, la Dirección N. de Vivienda y el B. Hipotecario, confirman absoluta prioridad para el cooperativismo de vivienda” y “205 cooperativas de vivienda impulsadas en un año y medio” con “6729 viviendas”.¹⁰

Las críticas no se hicieron esperar. Desde el semanario *Marcha*, el arquitecto Daniel Heide argumentaba:

La vivienda es un problema de **hábitat**, de entorno general, es un concepto múltiple que incluye todos los aspectos de la vida cotidiana del hombre.

Es más complejo que contar las casas que hay, sumar las que se construyen, restar las que se ponen viejas, agregar las que requiere el crecimiento demográfico, deducir de todo eso las que tiene que construir el estado y enredarse en una discusión de números, metros cuadrados y pesos.

El enfoque parcial, cuantitativo, de la crisis de la vivienda por parte del régimen no es un simple error metodológico de los técnicos del gobierno. Responde a la ideología del sistema capitalista colonial, a su impotencia para resolver las situaciones en forma global mediante técnicas integradas que tengan como centro la felicidad del hombre común.¹¹

Para Heide, la solución de la vivienda era imposible a partir de la Ley de Vivienda, y por lo tanto “su profusa propaganda es ilusionista y electorera”.¹² A su criterio, la única manera de dar solución real a la problemática era aumentando el ingreso de los sectores sumergidos, y esto exigía una serie de reformas estructurales en el plano socioeconómico: reforma agraria, nacionalización de la banca, expulsión del imperialismo (medidas que suponían la aplicación del programa de gobierno que por entonces sostenía el flamante Frente Amplio). La Ley de Vivienda también había sido criticada duramente por la CNT y el

UN PROYECTO EN MARCHA

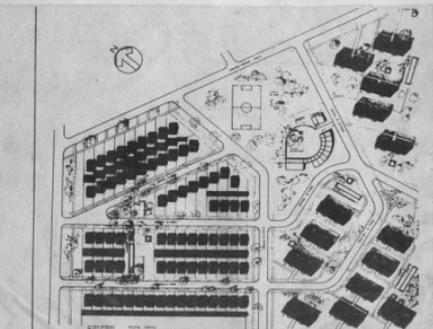


ESTO ES COMUNIDAD

Descubra un mundo que cambia:



Parque Posadas: las 2.051 viviendas de este proyecto pueden agotarse en los próximos días



EL PLAN NACIONAL DE VIVIENDA INTRODUCE UN NUEVO CONCEPTO EN LA PLANIFICACION DE NUCLEOS HABITACIONALES



El centro deportivo de Parque Posadas cuenta con varias canchas para diversos deportes.

UD. TAMBIEN PUEDE VIVIR ASI

Si usted no se afilió todavía al Departamento Financiero de la Habitación, afíliase en seguida. Para poder comprar una vivienda en Parque Posadas es necesario que usted se incorpore al nuevo sistema de Ahorro y Préstamo.

Integrando la mitad del ahorro previo exigido para uno de estas viviendas usted puede reservar la suya y firmar el compromiso de compra-venta.

Aproveche las facilidades que le brinda este régimen

transitorio que equivale a un periodo de franquicias. Con toda seguridad, en el futuro no se repetirán oportunidades como la que ahora se le ofrece: comprar una vivienda antes de haber completado el periodo de 24 meses de ahorro previo.

Los actuales ahorristas del Departamento Financiero de la Habitación ya están en condiciones de comprar. Haga usted también un esfuerzo y sea propietario de un hermoso apartamento en medio de un hermoso parque residencial.



El centro comunal con combas, corcos y telejuego, policlínica, etc.

APORTE DEL COOPERATIVISMO A LOS PLANES DE VIVIENDAS

Esta es la solución

EL PLAN NACIONAL DE VIVIENDA INTRODUCE UN NUEVO CONCEPTO EN LA PLANIFICACION DE NUCLEOS HABITACIONALES



VIVAMOS UN TIEMPO NUEVO

Centro de Estudiantes de Arquitectura, que retomaba esos cuestionamientos y publicaba en el número 33 de su revista:

Resulta evidente que plantearse hoy aumentar la inversión en viviendas es, en el mejor de los casos, un grave error que conspira contra el desarrollo económico del país. [...] Resulta claro que el interés del gobierno en este caso es puramente demagógico, y la Ley de Viviendas constituye, en última instancia, un instrumento más dentro de la política de sometimiento que lleva al régimen, y que como tal ha de ser denunciada. [...] La central obrera [es decir, la CNT] ha planteado correctamente el problema, y tiene bien claro que no es posible una solución parcial de ninguno de los problemas que hoy existen en nuestro país, y que, para encararlos es necesario realizar un profundo cambio de estructuras [...]

Finalmente advertía:

Todos aquellos que dentro del ámbito de nuestra profesión, se constituyan en propagandistas de esta Ley, se transforman, consciente o inconscientemente en cómplices del régimen.¹³

En el siguiente número de la revista —a la postre el número final— Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni escribían un extenso artículo, “La vivienda. Protagonista de la arquitectura nacional”, donde criticaban la gestión de la DINAVI desde una posición más constructiva:

Debe consignarse en primer término, que no se han elaborado todavía los planes que la Ley exige a la DINAVI, de forma de establecer asignaciones de recursos imprescindibles para una política de vivienda seria [...] Se ha actuado atendiendo más a los impulsos de las presiones provenientes de las diferentes fuerzas que se mueven dentro del Sector Privado, que respondiendo a una política de carácter global [...] Estas objeciones perderían fuerza si la DINAVI pudiera ofrecer a la opinión pública un volumen de obra realizada, acorde con el lapso transcurrido desde que comenzó su actividad. Pero, precisamente, la cantidad de viviendas terminadas es escasa.¹⁴

Para estos arquitectos el problema no estaba centrado tanto en los técnicos que actuaban en la DINAVI —que conformaban un número exiguo— sino en la falta de apoyo gubernamental a la gestión. Criticaban incluso a los parlamentarios que querían postergar los beneficios de las Leyes Especiales de Vivienda¹⁵ y afectar con ello al Fondo Nacional de Vivienda (FNV), y en tal sentido se alinearon con Aroztegui, quien polemizó públicamente con esta iniciativa. Finalmente, los autores mencionaban como punto positivo de la gestión,

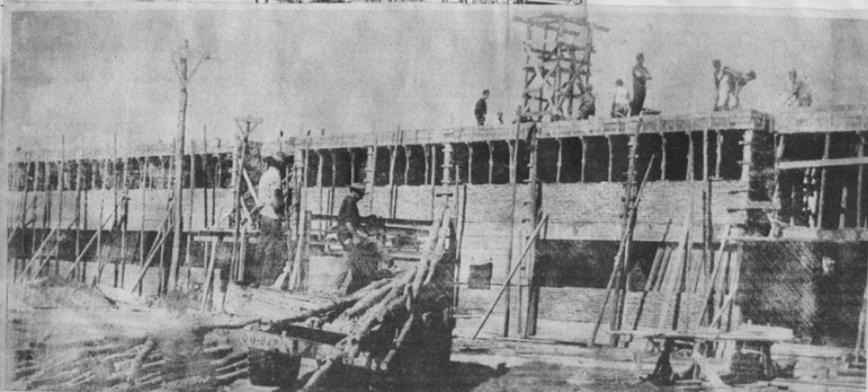
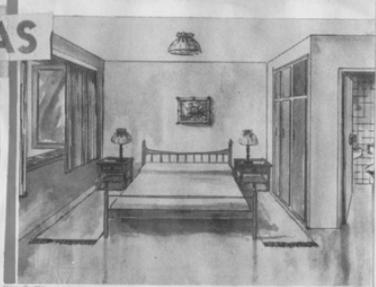
[...] su política de incentivación del sistema cooperativo; incentivación que se contrapone en no pocos casos con los intereses de las grandes empresas y que en algún momento incluso, es cuestionada por el propio equipo gubernamental.

Ese impulso al movimiento cooperativo se dio en general con una sana orientación, estableciendo prioridades para las cooperativas de usuarios frente a las de propietarios y para las de Ayuda Mutua frente a las de Ahorro Previo. En particular debe destacarse este último aspecto, dado que se propicia una modalidad que aparece como la única vía para que amplios sectores populares puedan acceder a una vivienda digna.¹⁶

Como las de Heide, las críticas de Arana, Garabelli y Livni se ocuparon de los aspectos que refieren a la calidad arquitectónica y urbana de los proyectos. En este sentido, afirmaban, “los resultados son decepcionantes”. Los planteos urbanos de conjuntos edilicios como el de Rambla Sur (720 unidades, construido por la Intendencia Municipal de Montevideo) o el Parque Posadas (2051 unidades, realizado por promotores privados), entre otros, respondían a concepciones perimidas y mercantilistas que no establecían “vínculos convincentes con la ciudad circundante”. Sin embargo, observaban aspectos positivos en obras como el Complejo Bulevar (332 unidades, realizada por un equipo del Centro Cooperativista Uruguayo) y otros conjuntos cooperativos.

CONSTRUIRAN 300 VIVIENDAS

Triunfo del Cooperativismo



Este es uno de los bloques, que en total conforman 96 nuevas viviendas

“VIVIENDA PARA TODOS”



El Plan Nacional de Vivienda, que tiene como objetivo principal la construcción de 300.000 viviendas nuevas en los próximos cinco años, ha sido aprobado por el Consejo de Ministros. Este plan se divide en tres etapas: la primera, de 1963 a 1965, con la construcción de 100.000 viviendas; la segunda, de 1966 a 1968, con 100.000 viviendas más; y la tercera, de 1969 a 1971, con 100.000 viviendas. El plan se basa en el sistema de ahorro y préstamo, que permite a las familias participar en la construcción de sus viviendas a través de la compra de acciones de las cooperativas de vivienda. Este sistema garantiza que cada familia pueda acceder a una vivienda digna y moderna.

APORTE DEL COOPERATIVISMO A LOS PLANES DE VIVIENDAS

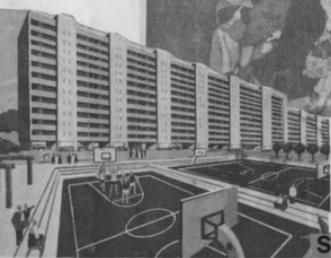
Rotundo éxito del Plan Nacional de Vivienda



SISTEMA DE AHORRO Y PRESTAMO

también Ud. puede participar

Sus posibilidades de vivir mejor.



Recortes de prensa sobre la gestión de la DINAVI. Los documentos pertenecían a Aroztegui y están organizados como un borrador de publicación.



Aroztegui entrevistado por la prensa del interior con motivo de la inauguración de un conjunto de viviendas.

Con cierta perspectiva histórica, las duras críticas reseñadas podrían matizarse. Es evidente que el Plan Nacional de Viviendas puso en marcha una maquinaria casi paralizada y que las realizaciones, finalizadas o en construcción, no eran pocas, aun cuando el gobierno exagerara eventualmente las cifras. Tampoco parece razonable atribuirle a la DINAVI la responsabilidad casi inmediata de resolver el déficit de vivienda, que se elevaba a más de cien mil unidades en las mejores perspectivas. No es cierto, por otra parte, que hubiera una absoluta ausencia de planificación, aunque muchos conjuntos presentaran deficiencias en su inserción urbana. Ciertamente, no debería adjudicarse a una gestión de pocos años y bajo presupuesto la falta de calidad arquitectónica en las realizaciones, responsabilidad primera de los profesionales actuantes y en última instancia de la enseñanza académica. Y, finalmente, si las cooperativas de ayuda mutua van en contra de los intereses de las grandes empresas, ¿por qué se insiste en que la gestión de la DINAVI actúa en base a estos mismos intereses?

También hay que considerar las dificultades de gestión de los organismos públicos. En las actas de una reunión mantenida entre Aroztegui y la Sociedad de Arquitectos a mediados de 1971, se señalaba:

Se refiere [Aroztegui] a las enormes dificultades que en general ha encontrado para hacer marchar el Plan de Viviendas. Considera que el País está armado para no dejar hacer y que aún teniendo los recursos, la DINAVI no pudo usarlos en la medida y rapidez deseada, por las trabas que debe sortear continuamente. Cita como ejemplo las obras de la Unidad N° 5 de la Intendencia Municipal de Montevideo (Barrio Sur, 720 viv.), cuya aprobación por la Junta Departamental se viene dilatando excesivamente y ha motivado demoras en la iniciación de las obras, la cual debió solucionarse mediante Decreto.¹⁷

Pese a todo, es difícil establecer, aun desde la distancia de más de cuarenta años, una perspectiva medianamente objetiva de la gestión de Aroztegui. El politizado clima de la época no conocía los puntos intermedios. Mientras el gobierno hacía del problema un tema electoral, la izquierda, los gremios y las corporaciones no daban tregua y exigían resultados inmediatos. La Asociación de Ingenieros, por ejemplo, publicó a mediados de 1970 un informe titulado “Crisis de la Vivienda en Uruguay –Ley Nacional de Viviendas”, donde acusaba a la DINAVI de dejar paralizado el FNV sin encarar la construcción de las viviendas prometidas, que registraba el “el más bajo índice de producción en los últimos 25 años.”¹⁸

Un año después, en octubre de 1971, la Sociedad de Arquitectos organizó una Convención de la Vivienda a la que asistieron diversas organizaciones: sindicatos de la construcción, organizaciones empresariales y cooperativistas, institutos de asistencia técnica, asociaciones profesionales y civiles, entre otros. (En el artículo de prensa que reseña la actividad no se menciona que estuvieran invitadas autoridades del gobierno en general ni de los organismos competentes en la problemática de la vivienda). De este encuentro surgieron, nuevamente, duras críticas a la gestión de la DINAVI, aunque en un marco de aceptación de la Ley de Vivienda. En particular, se señalaba la improvisación en la localización de los conjuntos, realizada en función de “repartir letreros por todos lados” y no en una planificación racional ajustada a las necesidades y recursos. El punto crítico de la reunión fue la presentación, por parte de la Asociación de Bancarios, de un informe que denunciaba un déficit astronómico del FNV para los próximos veinte meses.¹⁹

De alguna manera, las críticas, la danza de números (entre exageraciones del oficialismo –no imputables a Aroztegui- y denuncias sensacionalistas) y la distancia entre autoridades y organizaciones gremiales y civiles marcaban un punto crítico que no tenía marcha atrás en un contexto de inflación galopante. Por un lado, la política de vivienda era vista como propaganda electoral del mismo gobierno que imponía las “medidas prontas de seguridad”, por otra parte se avizoraba al sistema cooperativo, fomentado desde la DINAVI, no solo como una solución al problema de la vivienda sino como una forma de organización contrapuesta a las leyes del mercado y al gran capital. La derecha también tenía sus contradicciones, que iban desde la aplicación de la Ley con un fin populista

y electoral -por ejemplo, en la anunciada erradicación de cantegriles- hasta el rechazo del cooperativismo, como demostró finalmente el gobierno de facto una vez que los fines electorales perdieron sentido.

PROYECTOS Y REALIZACIONES MÁS RELEVANTES DURANTE LA GESTIÓN AROZTEGUI

Por razones de tamaño y densidad, casi todos los proyectos reseñados están en Montevideo. Cabe señalar, sin embargo, que existió una profusa producción en el interior del país aunque los conjuntos son, individualmente considerados, más pequeños.

PROYECTO ESCOLLERA SARANDÍ

Fue el primer emprendimiento de envergadura que finalmente no se llevó a cabo. Anunciado a la opinión pública en octubre de 1969, proponía la construcción de 3000 viviendas en un terreno de cuarenta hectáreas ganadas al mar en la Ciudad Vieja. La financiación provenía de capitales alemanes asociados con una empresa nacional. Ya en los planes y rendiciones de cuentas de 1970 el proyecto no aparecía incluido dentro de las concreciones previstas.

CONJUNTO HABITACIONAL PILOTO 70

Se trata de otro gran proyecto que no vio la luz. Se ubicaba en el Buceo, en un terreno de unas diez hectáreas donde se encontraba el ex-hospital Fermín Ferreira. La propuesta, financiada con fondos públicos y a cargo del INVE, contaba con 1800 viviendas para niveles socioeconómicos medios, edificios de enseñanza, un centro comercial comunitario y una estación de supergás. Aunque se realizaron algunas obras de infraestructura y equipamiento, las viviendas jamás fueron comenzadas.²⁰ Actualmente el predio está ocupado por el Montevideo Shopping Center y el complejo World Trade Center.

CONJUNTO HABITACIONAL BARRIO SUR

Este conjunto comprendía un ambicioso proyecto con una capacidad similar al Piloto 70 y desarrollado en catorce hectáreas al oeste del Cementerio Central. Estaba gestionado por la DINAVI y la Intendencia Municipal de Montevideo que era propietaria de los terrenos. Finalmente se construyó solamente la primera etapa del proyecto, que comprendía seis bloques con un total de 720 apartamentos inaugurados durante la dictadura militar.

COMPLEJO PARQUE POSADAS

Este conjunto fue el emprendimiento más importante comenzado durante la gestión de Aroztegui. El proyecto, de 2051 apartamentos, fue aprobado a fines de 1970 a iniciativa de una asociación que reunía cinco de las empresas constructoras más importantes del país: Álvaro Palenga, Cayetano Carcavallo, Compañía Uruguaya de Obras Públicas, De los Campos, Puente y Tournier y Homero Pérez Noble.²¹ A pesar del esfuerzo de racionalización que implicó la obra, el aumento disparado de los costos de la construcción dilató su finalización. Al igual que el conjunto del Barrio Sur, fue inaugurado a mediados de la década del setenta.

UNIDAD MILLÁN

Ubicada en la avenida Millán, Camino Lecoq y Laguna Merín, este importante conjunto fue realizado a iniciativa del arquitecto Juan M. Muracciole y su empresa Cobluma S.A. El complejo sumaba 1216 unidades de entre uno y cuatro dormitorios. Contaba también con escuela propia, guardería infantil, policlínica, lavandería común, supermercado, estación de servicio, salón comunitario, campo de deportes con piscinas, cancha de básquetbol y de fútbol infantil, parque y quiosco policial. En su construcción, y con la intención de abatir los costos, se utilizó un sistema constructivo prefabricado llamado M47.

COOPERATIVA VICMAN (VIVIENDAS COOPERATIVAS MALVÍN NORTE)

Este conjunto de viviendas, gestionadas por el sistema de cooperativas de ahorro previo, dio sus primeros pasos en 1964, antes de que la Ley de Viviendas ofreciera un marco legal al cooperativismo de viviendas. Sin embargo, el proyecto -realizado por el arquitecto Alfredo Nebel Farini y el ingeniero Eladio Dieste- se realizó durante la gestión de Aroztegui. Cuenta con 928 viviendas y ocupa en un amplio predio ubicado sobre Camino Carrasco, entre las calles Pirán y Dr. Roberto Berro.

COMPLEJO BULEVAR

Situado en Bulevar Artigas, Caribes y Don Quijote, este complejo de 332 viviendas realizado por el sistema de cooperativas de Ahorro Previo se comenzó a construir en coincidencia con la partida de Aroztegui de la DINAVI. El proyecto fue realizado entre diciembre de 1970 y agosto de 1971, bajo la gestión del Centro Cooperativista Uruguayo (CCU), por los arquitectos Ramiro Bascans, Thomas Sprechmann, Héctor Viglicca y Arturo Villamil. Como todos estos grandes conjuntos, contaba con una serie de servicios comunitarios.

COOPERATIVAS MESA 1, 2, 3, 4

Gestionados por el CCU, estos conjuntos de viviendas fueron realizados entre 1971 y 1975 por el sistema cooperativo por Ayuda Mutua. Todos ellos se ubicaron en la periferia de Montevideo -Cno. Carrasco y Felipe Cardozo, Cno. Casavalle y Coronel Raíz, Av. Garzón y José Batlle y Ordóñez, Luis Batlle Berres casi Cno. de las Tropas, respectivamente- y albergan en cada caso entre 257 y 420 unidades. Mario Spallanzani, Miguel Cecilio, Rafael Lorente Mourelle, Luis Livni y Edgardo Verzi, entre otros, fueron los técnicos que proyectaron los edificios e idearon el sistema y los elementos constructivos capaces de abaratar costos y tiempos y adaptarse a la mano de obra no especializada. Para los conjuntos 1, 2 y 4, se contó incluso con una planta de prefabricación de elementos de hormigón pretensados.²²

CONJUNTO JOSÉ PEDRO VARELA

Este conjunto de cooperativas realizado bajo el sistema por Ayuda Mutua fue gestionado por el CEDAS, otro de los grandes Institutos de Asistencia Técnica, creado en 1971. Ubicado en Felipe Cardoso y Pitágoras, el complejo contaba en su primera fase con 710 unidades. Al igual que los conjuntos Mesa, fue también una usina de experimentación en técnicas constructivas, elementos prefabricados y tipologías de vivienda.

CONJUNTO HABITACIONAL PANDO

Realizado por el INVE, este conjunto incluía 256 viviendas de dos y tres dormitorios, distribuidas en nueve bloques sobre un terreno de varias hectáreas. Fue finalizado en 1972, y contaba con centro cívico, policlínica y cancha de fútbol, entre otros servicios.

1. Gustavo Adolfo Ruegger (1930-2003), periodista (prensa, radio y televisión), crítico y director de teatro.
2. Gustavo Ruegger. "Cómo llegar a tener la casa propia". En: BP Color (sección "El dedo en la llaga"), Montevideo (21 de noviembre, 1969). Las cursivas son nuestras.
3. Dirección Nacional de Vivienda, Plan Nacional de Viviendas. Ley 13728. República Oriental del Uruguay. Marzo de 1970.
4. El INVE estaba dirigido entonces por el arquitecto Horacio Terra Arocena, mientras la presidencia del BHU fue ocupada por el ingeniero José E. López Laphitz y posteriormente por el coronel arquitecto Ramiro Chaves. Este último fue el sucesor de Aroztegui en la DINAVI luego de su renuncia en 1972.
5. "La UCB respalda al Arq. Aroztegui, quien afirmó que se construyen actualmente 2000 viviendas". En: La Mañana, Montevideo (27 de mayo, 1970), p. 12.
6. "Vivienda: 30 nuevas cooperativas". En: La Mañana, Montevideo (24 de octubre, 1971), p. 11.
7. El artículo 45 de la Constitución de 1967 establecía: "Todo habitante de la República tiene derecho a gozar de vivienda decorosa. La ley propenderá a asegurar la vivienda higiénica y económica, facilitando su adquisición y estimulando la inversión de capitales privados para ese fin".
8. Juan Pablo Terra. La vivienda. Montevideo: Nuestra Tierra nº 38, 1969, p. 8.
9. En: Marcha, Montevideo (2 de julio, 1971).
10. En: Marcha, Montevideo (30 de julio, 1971).
11. Daniel Heide. "Vivienda, el problema en sus cimientos". En: Marcha, Montevideo (2 de julio, 1971), p. 17. Las negritas pertenecen al original.
12. Ibid.
13. "Posición del C.E.D.A. respecto a la Ley de Viviendas". En: CEDA nº 33, Montevideo (1970), p. 50-51. Es importante señalar, no obstante, que la Ley de Vivienda, apoyada ampliamente en el espectro de los partidos políticos, fue impulsada también por sectores de centroizquierda como el Partido Demócrata Cristiano o el grupo colorado Por el Gobierno del Pueblo. Ambos sectores estaban ya en 1968 absolutamente distanciados del Poder Ejecutivo y fueron parte esencial en la creación del Frente Amplio en 1971.
14. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni. "La vivienda. Protagonista de la arquitectura nacional." En: CEDA nº 34, Montevideo (febrero de 1973), p. 18-19.
15. Se trata de una serie de leyes que otorgaban beneficios crediticios para la compra de viviendas a funcionarios de diversos organismos del Estado.
16. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni. Op. cit.
17. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Acta nº 1422 (6 de mayo, 1971). En: CDI-IHA. Carpeta 1217, folios 22 al 26.
18. Carlos Montag y Joaquín Coenen. "Crisis de la Vivienda en el Uruguay-Ley Nacional de Viviendas". Citado en: El Día, Montevideo (16 de junio, 1970). En: CDI-IHA. Carpeta 1264, folio 2.
19. Daniel Heide. "Convención de la vivienda". En: Marcha, Montevideo (15 de octubre, 1971), p. 20.
20. En 1980 el Estado vendió el terreno a la firma SAFEMA, que anunciaba entonces la construcción de 1500 apartamentos de "gran categoría". En una nota propagandística publicada en *La Mañana*, la firma anunciaba que estudiaría la fórmula más adecuada que "reintegre a esa zona tan importante de nuestra capital, la presencia de jardines y espacios abiertos que la hicieron famosa y codiciada". Luego afirmaba: "Se estima que los parques y jardines ocuparán una superficie real, libre de edificaciones de 80.000 m²". Finalmente el predio alojó la construcción del Montevideo Shopping Center, y luego el emprendimiento del World Trade Center. Las ocho hectáreas de parques y jardines quedaron, evidentemente, en el olvido.
21. La sociedad anónima que vinculó las cinco empresas llevó el nombre de Arasol.
22. Centro Cooperativista Uruguayo. Cuadernos cooperativos uruguayos. Boletín especial aniversario. Montevideo: CCU, 1976.

ENTREVISTA AL ARQUITECTO DANIEL BONTI

20 de agosto de 2009.

Laura Cesio, Santiago Medero entrevistadores (E)

El arquitecto Bonti fue el colaborador más estrecho de Aroztegui. Junto a José Padula y Oscar Koch integró su estudio, que a mediados de los años cincuenta comenzó a funcionar en la calle Itacabó (hoy Gerardo Grasso), en el último piso de un conjunto de viviendas proyectado por el propio Aroztegui.

En la entrevista estuvo también presente el abogado César Aroztegui (CA), hijo del arquitecto.

E: ¿Cómo conoció a Aroztegui?

DB: En 1945 entré como dibujante al Ministerio de Obras Públicas en cuya dirección había dos arquitectos Tiscornia y Teperino, amigos de Aroztegui. Ellos fueron quienes me propusieron llevarme al estudio como dibujante, y en marzo de 1946 me integré. El estudio estaba sobre la farmacia Tundisi y en 1954 se trasladó para Albo e Itacabó. Allí había una foto dedicada de Mr. Carré, a quien Aroztegui admiraba mucho.

E: ¿En qué año se recibió?

DB: En 1956, entré en el 47. Recuerdo que cuando me llevaron a dibujar y conocí a Aroztegui había una perspectiva hecha en carbonilla por Justino Serralta (Chichito Serralta le decían). Él fue profesor de Facultad y era de Melo también. Era íntimo amigo del viejo. Había hecho una perspectiva de la fachada, luego terminada por Aroztegui.

E: ¿Cuál era el proyecto?

DB: El proyecto era el de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos. Estaban concursando y Serralta integraba el equipo, pero aun no estaba recibido. Había dos proyectos, uno de Aroztegui, Tiscornia y Teperino, y otro en el que Aroztegui trabajaba solo, que finalmente resultó ganador. Recuerdo que las fachadas estaban proyectadas para realizarse en mármol y se cambiaron cuando a Aroztegui le encargaron el proyecto.

E: ¿Recuerda cómo se pasó del proyecto del concurso al encargo para realizar la obra?

DB: Demoró muchísimo. Se cayó y ahí se quedó. Empezó a construirse recién en el año 1961. La licitación se hizo entre Palenga y la empresa de Giannattasio, Berta y Vázquez. Ganó la de Giannattasio, aunque el precio unitario de las excavaciones de uno y otro diferían en solo 50 centésimos. El ingeniero Ángel del Castillo fue el calculista, proyectista y director de la obra de estructura. Antes de comenzar las obras se demolió la barraca Susena, que ocupaba buena parte de la manzana y había sido devastada por un incendio. Sin embargo, el edificio ubicado frente al Censa se mantuvo y allí Aroztegui instaló el estudio destinado a elaborar el proyecto. Yo me quedé en el estudio de Itacabó, no participé en el proyecto. Las excavaciones comenzaron, y como había roca y un bañado la fundación se hizo con el sistema de hinca de tubos. Es la misma estructura, me dijeron los ingenieros, que tiene el puente San Martín en Fray Bentos, realizado en el río.

Así conocí a Aroztegui. Comencé a trabajar para el proyecto de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos. Cuando llegó la entrega, Padula y yo terminamos llevando los paquetes.

E: ¿Padula ya era socio?

DB: Éramos colaboradores, nunca formamos una sociedad. Aroztegui y Padula habían sido compañeros, aunque Padula era mayor y se recibió mucho después. Quiero hablarles ahora de la concepción espacial de Aroztegui, porque él era ante todo buscador de un espacio, de un espacio muy especial. Esto es muy claro en edificios como el Club San José o la 19 de Junio, donde el corte muestra cómo luego de la entrada se penetra en un espacio de gran altura. Aroztegui decía que esto estaba inspirado en las catedrales francesas, cuya puerta de entrada es de escala humana pero abre paso a un espacio fabuloso. Esto es lo que él lograba en sus edificios y lo que llevó a ganar el concurso para la Caja

de Ahorros. Allí los primeros niveles se conectaban mediante escaleras fijas y mecánicas situadas a los dos lados, en un hall que recibía a 2500 personas diarias. El partido se mantuvo en los dos proyectos, en el concurso y en la versión construida, sólo se modificó el aspecto de la fachada.

Por otro lado, la distribución funcional de los bancos suele adoptar dos modalidades: el público dispuesto en torno a las oficinas, como ocurre en la sede del Banco República en Ciudad Vieja, o el público situado en el centro y el banco rodeando en la periferia, solución adoptada en el Banco Hipotecario viejo. En la sucursal 19 de Junio se adoptó esta última. Se crearon dos circulaciones verticales compuestas por ascensores y dos escaleras que van cruzadas, por una sube el público y por otra los funcionarios, de modo que no pueden encontrarse. Y las secciones lo mismo. Atrás, en el sector ubicado sobre Guayabos -que fue el primero en inaugurarse- estaba el bloque destinado a préstamos pignoratícios, que fue demolido para dar lugar a las oficinas actuales.

C.A: El primer contrato firmado entre el Banco República y mi padre es de agosto del 1957. Del 46, que es el concurso, al 57 que se firma el contrato es la quietud. Mi viejo iba a menudo a ver quien estaba en el Directorio del Banco y en 1957, gracias al incendio de la manzana (ocupada por la barraca Susena, la empresa fúnebre Miramontes, un teatro que había en la esquina de Minas y 18, y un edificio en la esquina de Magallanes y 18), la obra pudo concretarse. En esos once años de espera mi padre no hizo nada con respecto al proyecto, que permaneció intacto. En 1957 se le solicitó que lo retomara con el mismo programa: sede de la Caja nacional de Ahorros y Descuentos y sucursal nº 1 de préstamos pignoratícios. En 1963 el programa se modificó y el proyecto se destinó a la sucursal bancaria.

DB: La obra ya había empezado entonces y la estructura de préstamos del edificio ya estaba concluida.

CA: La modificación del destino implicó algunos cambios, como la incorporación de la sala de actos -pedido que se hace sobre el final- y la sala de cofres. En fin, había cuatro o cinco cosas totalmente nuevas que generaban un honorario adicional.

Luego, durante la dictadura, la situación política se hizo difícil y en 1979 tuve que negociar -lo que es un decir- con el General Raimúndez. Mi padre estuvo dos meses en Estados Unidos y me dejó un poder para negociar con el banco, así que el 14 de julio presenté una propuesta y en agosto me respondieron afirmativamente. Firmé el contrato en nombre de mi padre, quien me había dicho que todo documento firmado debía incluir una cláusula donde los militares declararan su ausencia de objeciones.

E: Volviendo al proyecto para la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos, ¿los dos proyectos que entregaron al concurso diferían mucho?

DB: Diferían sí, uno no tenía las virtudes del otro.

E: ¿Cómo es el paso al proyecto de 1957? ¿El programa cambió?

DB: No, comenzó a hacerse con el programa que había. Siempre fue un bloque en dos plantas y la parte de atrás más alta.

E: ¿Qué otro edificio destacaría en la obra de Aroztegui?

DB: El Club San José. Es también un vacío, enorme que vincula los espacios. Allí se usó la misma teoría que en la sucursal 19 de Junio, es decir, la de crear un gran espacio central vacío desde el cual se ve todo: la sala de fiestas, el bar, los billares. Recuerdo que en esta obra se hicieron unos lampadarios tomados de una revista italiana, cuya realización estuvo a cargo de Artesanos Unidos. Se trataba de tubos cilíndricos de plástico salidos en brazos que forman una pirámide, creo que están todavía. El club fue muy importante como obra social. De hecho, en la asamblea que decidió demoler la antigua casa situada en el predio había mucha oposición. Aroztegui, que era el ganador del concurso, los convenció.

E: ¿Participó usted del proceso de diseño?

DB: Sí, tenía la dirección artística de la obra. El día en que se inauguró Aroztegui

me dijo “es como haber visto nacer un hijo y después verlo cuando es hombre”. Él visitó la obra en una sola ocasión y luego cuando fue inaugurada.

E: ¿Cómo era el vínculo con Aroztegui en el estudio?

DB: Él tenía su escritorio adelante y allí proyectaba. Los demás estábamos en la antesala. Era un vínculo familiar. Nosotros también proyectábamos algunas cosas y se las mostrábamos, comentábamos con él nuestras ideas. Éramos todos colaboradores, no había grado ni nada. Él era el jefe del taller.

E: ¿Para proyectar miraban revistas?

DB: Aroztegui miraba las revistas americanas.

E: ¿Hablaba de lo que había visto en EEUU? ¿De Wright?

DB: Sí. Bueno, hay ejemplos que se consideran como un reconocimiento a la obra de Wright: la casa proyectada para el Doctor Terra Mujica, por ejemplo. Hay una casa ubicada en Benito Blanco casi 26 de Marzo, con unas ventanitas altas, que según me dijo Aroztegui fue su primera obra en Montevideo¹.

E: ¿Recuerda algunos concursos en los que hayan participado?

DB: Intervinimos en varios concursos: Casa de Galicia, Palacio de Justicia, la Mutualista del Partido Nacional, que no llegó a concretarse (creo que fue un concurso de ideas). En el concurso para el Banco Hipotecario los ganadores² no ubicaron la torre frente a 18 de Julio. En nuestro proyecto había una gran sala en la planta baja, donde intervino el ingeniero Felix Mila, conocido por hacer pretensado. Allí se pusieron pilares bien espaciados, pero no tenía la limpieza del hall de la sucursal 19 de Junio ni la del hall propuesto por el equipo ganador. A pesar de todo, la orientación del primer premio era peor, porque era Este-Oeste y el sol de la tarde se lo comía todo. Esa fue una de las razones por las que la sucursal 19 de Junio se situó paralela a 18 de Julio.

E: ¿Del concurso para Casa de Galicia no quedó registro?

DB: No que recuerde. La planta era muy similar a la de Estudio Cinco, que fue la propuesta premiada.

E: ¿Sacaron algún premio?

DB: No. Teníamos separado el block de los infecciosos, y estos muchachos lo incorporaron: una diferencia que nos mató, aunque la sala de actos era igual.

CA: ¿Y en la Sede del CNF participaste?

DB: No, en ese momento trabajaba en otra obra.

E: ¿Hubo allí un encargo directo?

CA: No, hubo un concurso entre arquitectos socios que no hemos podido identificar.

E: ¿La sede de qué año es?

CA: El anteproyecto es de 1952, está expuesto ahora en una de las paredes de la Sede. El mural de Germán Cabrera no estaba previsto, eso cambió en la marcha.

DB: La sala de trofeos tenía una losa “Doublex”, tenía moldes de yeso hexagonal con un respetable nervio en altura. Esa losa descargaba en el bloque paralelo a 8 de Octubre.

1. Bonti se refiere a la vivienda Caruso, de 1945.

2. El equipo de arquitectos formado por Acosta, Brum, Careri y Stratta.

SELECCIÓN DE OBRAS

Excepto aclaración, el año de la obra corresponde con el proyecto.

Vivienda Héctor Ferrari. Agustín de la Rosa 759,
Melo. 1938

Página 32

Vivienda José Furest Lucas. Aparicio Saravia 509, Melo.
1941-42. 1975 (reforma).

Página 34

Apartamentos y local comercial Farmacia del Pueblo.
Luis Alberto de Herrera 690, Melo. 1941.



Centro Unión Obrero (reforma). Florencio Sánchez y
Agustín de la Rosa, Melo. 1941.

Vivienda José María Silva. Luis Alberto de Herrera 634,
Melo. 1942.



A Televisión Broadcasting Studio (proyecto).
Estados Unidos. Febrero-marzo de 1944.

An Elementary School for the Future (proyecto).
Estados Unidos. Marzo-abril de 1944.

Páginas 20 y 21

A Salesroom and Exhibition Space for Private Planes
(proyecto). Estados Unidos. 1944.

Centro cívico en una ciudad (proyecto).
Estados Unidos. 1944.

Vivienda Alfredo Caruso. Juan Benito Blanco 3374,
Montevideo. 1945-1946 (proyecto y construcción).



Banca Caja de Ahorro Postal (concurso). 1946. Con los
arquitectos Tiscornia y Teperino. Segundo premio
(primer premio desierto).

Caja Nacional de Ahorros y Descuentos (concurso).
18 de Julio, Minas, Magallanes, Guayabos. 1946.
Segundo Premio (primer premio desierto).

Página 80

Agencia Ford. Luis Alberto de Herrera 560, Melo. 1946.

Página 60

Estación ANCAP. Gral. Justino Muniz y José Pedro Varela, Melo. 1946.

Página 58

Viviendas para la familia Lucas Botti. Batlle y Ordóñez entre Agustín de la Rosa y Ansina, Melo, 1947.



Vivienda y comercio para el Sr. Juan López y López. 25 de Agosto entre Río Branco y J. E. Rodó, Melo. 1948-1949.

Sindicato Médico del Uruguay (concurso). Colonia y Arenal Grande, Montevideo. 1949.

Edificio de renta del Sr. Juan López y López. José Pedro Varela 635, Melo. 1949-1950.

Página 50

Vivienda y consultorio Dr. Terra Mujica. Javier de Viana 1018, Montevideo. 1949-1950.

Página 36

Vivienda Constancio Lázaro. Lugano 3564, Montevideo. 1949-1950.



Vivienda Leandro Pommerenck. Gral. Artigas esquina Espínola, Las Piedras (Canelones). 1949-1950.

Depósito y oficina Mier Odizzio Hnos. S. A. Jujuy 2738, Montevideo. 1950.



Vivienda y comercio Sr. Pablo Palleiro. Florencio Sánchez esq. Justino Muniz, Melo. 1950.



Cine Melo. Aparicio Saravia 579, Melo. 1950.

Página 76

Vivienda Santiago Bertamini. Agustín de la Rosa 528, Melo. 1950-1951.

Página 40

Vivienda Antonio Nieto. Carlos Anaya 2679, Montevideo. 1950-1951 (proyecto y construcción).



Vivienda Dos Santos. Justino Muniz entre José Enrique Rodó y Colón, Melo. 1951.



Vivienda Rebollo. Justino Muniz 529, Melo. 1951.



Cuatro viviendas en Propiedad Horizontal en Albo y Grasso. Gerardo Grasso 2647 esquina Av. Dr. Manuel Albo, Montevideo. 1952-1954 (proyecto y construcción).

Página 52

Sede del Club Nacional de Football. 8 de Octubre 2847, Montevideo. 1952 (Concurso), 1957 (inauguración del bloque 8 de Octubre).

Página 72

Salón y vivienda Jaime Bella. Aparicio Saravia 716, Melo. 1953.

Dos viviendas para Juan Roberto Mier Odizzio. Jujuy 2995 esquina Princivalle, Montevideo. 1953-1954 (proyecto y construcción).



Vivienda y local comercial J. Barreto. Agustín de la Rosa 491-99, Melo. 1954.



Vivienda Orlando Abelar. Aparicio Saravia 817, Melo. 1954-1955.

Página 42

Comercio Merlisnki y Syrowicz. Río Branco 170 y Mercedes nº 953, Montevideo, 1955.

Página 62

Vivienda Raúl Anselmi. Río Rhin entre Río Uruguay y Río de Janeiro, Lagomar (Canelones). 1955.

Comercios y depósitos M. R. Santa Cruz. Aparicio Saravia 675, Melo. 1955-1956.



Club San José. 25 de Mayo y José Batlle y Ordoñez, San José de Mayo. 1955 (concurso), 1961-1964 (construcción). Arq. Daniel Bonti: coautor.

Página 78

Vivienda Mayor Odegar Borba Huidobro. Belastiquí 1536, Montevideo. 1956.

Banco Hipotecario del Uruguay (concurso). Av. Fernández Crespo y Av. 18 de Julio, Montevideo. 1956. Cuarto premio.

Sanatorio Casa de Galicia (concurso). Av. Millán y Raffo, Montevideo. 1956.

Vivienda capitán Oscar Llorens Fernández. Av. Rivera 6316, Montevideo. 1956-1958 (proyecto y construcción).



Página 80

Caja Nacional de ahorros y descuentos / Sucursal 19 de Junio del BROU. 18 de Julio, Minas, Guayabos, Magallanes, Montevideo. 1957-1958 (proyecto), 1961 (inicio de las obras), 1976 (inauguración del Hall central).

Vivienda Diego Ruiz. José Batlle y Ordoñez entre Gral. José G. Artigas e Ituzaingó, San José de Mayo. 1958.

Página 46

Edificio Peugeot (concurso). Av. Del Libertador y Esmeralda, Buenos Aires (Argentina). 1961.

Página 66

Edificio Chuy. Luis de la Torre 697 esq. Solano Antuña, Montevideo. 1960-1964 (proyecto y construcción). Arq. Daniel Bonti: coautor.



Palacio de Justicia (concurso). Plaza Independencia, Montevideo. 1964.

Estadio del Club Nacional de Football (proyecto de ampliación). Gral. Urquiza, Comandante Braga, Jaime Cibils, Montevideo, 1966 y 1981.

Vivienda y comercios esc. Hugo Silva Aroztegui. Justino Muniz 653, Melo. 1968.



Página 54

Torre Juana de América. Aparicio Saravia y Dr. Luis Alberto de Herrera, Melo. 1976-1980 (proyecto y construcción).

OBRAS SIN DATACIÓN PRECISA:

Chalet Maryem's. Av Roger Balet entre Gral Artigas y Calle 3, Atlántida (Canelones).



Chacra Santa Cruz. Ruta 8, Cerro Largo.



Estancia San Antonio (Ataides Costa). Ruta 8, Cerro Largo.



Estancia Enrique Vidal. Ruta 44, Cerro Largo.

Estancia Gonzalo Arrarte. Ruta 44, Cerro Largo.

Vivienda Foderé. Treinta y Tres y 18 de Julio, Rosario (Colonia).



Sede de la Sociedad Israelita Sefaradí (concurso).
Primer premio.

ORIGEN DE LAS IMÁGENES

1. Fotografía propiedad de la familia Aroztegui.
2. Anales de la Facultad de Arquitectura. Entrega nº 4 (marzo de 1942), p. 80.
3. Anales de la Facultad de Arquitectura. Entrega nº 4 (marzo de 1942), p. 81.
4. Fotografía propiedad de la familia Aroztegui.
5. Anales de la Facultad de Arquitectura. Entrega nº 4 (marzo de 1942), p. 90.
6. Anales de la Facultad de Arquitectura. Entrega nº 4 (marzo de 1942), p. 89.
7. Revista CEDA nº 15 (noviembre de 1942), carátula.
8. Revista Architectural Record (marzo de 1944), p. 10.
9. Revista Architectural Record (abril de 1944), p. 91.
10. Revista Architectural Record (abril de 1944), p. 91.
11. Fotografía propiedad de la familia Aroztegui.
12. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
13. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
14. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
15. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
16. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
17. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
18. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
19. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
20. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
21. CDI-IHA. Plano 11625.
22. CDI-IHA. Plano 11626.
23. CDI-IHA. Plano 11590.
24. SMA.
25. CDI-IHA. Planos 11589 y 11585.
26. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
27. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
28. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
29. CDI-IHA. Donación Senjanovich y Aparicio.
30. CDI-IHA. Donación Senjanovich y Aparicio.
31. CDI-IHA. Donación Senjanovich y Aparicio.
32. CDI-IHA. Plano 11558.
33. CDI-IHA. Plano 11558.
34. CDI-IHA. Plano 11557.
35. SMA
36. CDI-IHA. Plano 11538.
37. CDI-IHA. Plano 11536.
38. CDI-IHA. Plano 11539.
39. CDI-IHA. Plano 11541.
40. SMA
41. SMA
42. SMA
43. SMA
44. SMA
45. SMA
46. Gráficos realizados por Juan Salmentón en base a originales.
47. SMA
48. SMA
49. CDI-IHA. Plano 11438.
50. CDI-IHA. Plano 11439.
51. CDI-IHA. Plano 11448.
52. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
53. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
54. Gráficos realizados por Juan Salmentón en base a originales.
55. SMA
56. SMA
57. SMA
58. SMA
59. CDI-IHA. Plano 11652.
60. CDI-IHA. Plano 11656.

61. SMA
62. SMA
63. SMA
64. CDI-IHA. Plano 11723.
65. SMA
66. SMA
67. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
68. CDI-IHA. Plano 11727.
69. CDI-IHA. Plano 11726.
70. SMA
71. SMA
72. SMA
73. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
74. CDI-IHA. Plano 11429.
75. CDI-IHA. Plano 11427.
76. CDI-IHA. Plano 11421.
77. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
78. CDI-IHA. Plano 11732.
79. CDI-IHA. Plano 11737.
80. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
81. CDI-IHA. Plano 11729.
82. CDI-IHA. Plano 11735.
83. CDI-IHA. Plano 11760.
84. SMA
85. Club Nacional de Football.
86. CDI-IHA. Plano 11764.
87. CDI-IHA. Plano 11766.
88. Club Nacional de Football.
89. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
90. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
91. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
92. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
93. SMA
94. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
95. CDI-IHA. Plano 11670.
96. CDI-IHA. Plano 11671
97. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
98. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
99. Revista Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay nº 217 (1947-1948).
100. Dibujo propiedad de la familia Aroztegui.
101. CDI-IHA. Plano 11812.
102. CDI-IHA. Plano 11816.
103. CDI-IHA. Plano 11821.
104. SMA. Fotógrafa: Andrea Sellanes.
105. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
106. SMA. Fotógrafo: Alberto Marcovecchio.
107. SMA. Fotógrafa: Andrea Sellanes.
108. SMA. Fotógrafa: Andrea Sellanes.
109. SMA. Fotógrafa: Andrea Sellanes.
110. Fotografía propiedad de la familia Aroztegui.
111. Recortes de prensa propiedad de la familia Aroztegui.
112. Recortes de prensa propiedad de la familia Aroztegui.
113. Diario La Mañana. Edición del interior 17 junio 1971. CDI-IHA. Carpeta 1296 folio 12.

FUENTES Y ARCHIVOS CONSULTADOS

Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Udelar (CDI-IHA).

Documentación perteneciente a la familia Aroztegui.

Revista *Arquitectura* (Sociedad de Arquitectos del Uruguay).

Revista *CEDA* (Centro de Estudiantes de Arquitectura).

Semanario *Marcha*.

