

**DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER**

Obras y proyectos

INSTITUTO DE HISTORIA  
DE LA ARQUITECTURA



DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER



# DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER

Obras y proyectos

INSTITUTO DE HISTORIA  
DE LA ARQUITECTURA



Facultad de Arquitectura,  
Diseño y Urbanismo  
UDELAR



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

**AGRADECIMIENTOS**

JACOBO DE LOS CAMPOS

OLGA LARNAUDIE, PATRICIA LLANO, CAMILA MENCHACA, CECILIA MÉNDEZ (BIBLIOTECA INSTITUTO DE PROFESORES ARTIGAS),  
GABRIEL PELUFFO LINARI, RENZO ROSSELLO, DANIELA TOMEO, HIPÓLITO TOURNIER (H), LETICIA TRISTANI.

ISBN: 978-9974-0-1678-1

**PRODUCCIÓN:** INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO  
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

**COORDINACIÓN:** LAURA ALEMÁN

**EDICIÓN PRELIMINAR:** LAURA ALEMÁN, PAULA GATTI

**INVESTIGACIÓN Y TEXTOS:** LAURA ALEMÁN, CARLOS BALDOIRA, LAURA CESIO, PAULA GATTI, MIRIAM HOJMAN, EMILIO NISIVOCCIA, JORGE NUDELMAN, NADIA OSTRUJOV, WILLIAM REY ASHFIELD, TATIANA RIMBAUD, JORGE SIERRA ABBATE

**DIGITALIZACIÓN DE IMÁGENES:** MAGELA BIELLI, SOLEDAD CEBEY, MAGDALENA PEÑA

**IMAGEN DE TAPA:** OCTAVIO DE LOS CAMPOS, HIPÓLITO TOURNIER, MILTON PUENTE  
EN 1929. FOTO: ARCHIVO IHA

**CORRECCIÓN:** ANA CLAUDIA DE LEÓN

**DISEÑO EDITORIAL:** JOSÉ DE LOS SANTOS

**IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN:** GRÁFICA MOSCA

**DEPÓSITO LEGAL:** 376.103

COMISIÓN DEL PAPEL. EDICIÓN AMPARADA EN EL DECRETO 218/96



Facultad de Arquitectura,  
Diseño y Urbanismo  
UDELAR



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

**UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA**

Dr. Rodrigo Arim  
RECTOR

**FACULTAD DE ARQUITECTURA,  
DISEÑO Y URBANISMO**

Arq. Marcelo Danza  
DECANO

**CONSEJO FACULTAD  
DE ARQUITECTURA, DISEÑO  
Y URBANISMO**

ORDEN DOCENTE  
Diego Capandeguy  
Laura Cesio  
Juan Carlos Apolo  
Fernando Tomeo  
Cristina Bausero

ORDEN ESTUDIANTIL  
Florencia Petrone  
Maximiliano Di Benedetto  
Belén Acuña

ORDEN EGRESADOS  
Patricia Petit  
Teresa Buroni  
Alfredo Moreira

**INSTITUTO DE HISTORIA  
DE LA ARQUITECTURA**

COMISIÓN DIRECTIVA  
Jorge Nudelman  
DIRECTOR EJECUTIVO  
Laura Alemán  
Mónica Farkas

## CONTENIDOS

- 011 PRÓLOGO FADU  
015 PRÓLOGO IHA
- 021 INTRODUCCIÓN
- 023 **SIMPLES RECUERDOS**  
*Jacobo de los Campos Aldave*
- 025 **LAS HORAS LARGAS**  
*Laura Alemán*
- 039 ARTÍCULOS
- 041 **CASAS BLANCAS**  
PRIMEROS ASUNTOS DOMÉSTICOS  
*Laura Alemán*
- 069 **GENERADORES DE CIUDAD**  
PRINCIPALES EDIFICIOS DE RENTA  
*Paula Gatti*
- 101 **HOTEL CASINO SAN RAFAEL**  
SOBRE MÉDANOS Y ATAVISMOS  
*Emilio Nisivoccia*

- 123      **VERTICALES DOMÉSTICAS**  
PROYECTO, PROMOCIÓN Y CONSTRUCCIÓN  
*Carlos Baldoira*
- 165      **«UNA ARQUITECTURA PARA EL URUGUAY»**  
EL CONCURSO COMO MOTOR  
*Tatiana Rimbaud*
- 195      **UN PROYECTO FRUSTRADO**  
EL SIFILICOMIO DE MUJERES EN MONTEVIDEO  
*William Rey Ashfield, Jorge Sierra Abbate*
- 211      **LA FEMENINA**  
UN EDIFICIO EN TIEMPOS DE CAMBIO  
*Laura Cesio*
- 243      **INTERACCIONES**  
EL ARTE EN LA OBRA DEL ESTUDIO  
*Miriam Hojman*
- 288      **OCTAVIANA**  
*Jorge Nudelman, Nadia Ostraujov*
- 319      DOSSIER
- 321      **REGISTRO INTENCIONADO**  
*Nadia Ostraujov, Tatiana Rimbaud*
- 323      **LISTADO DE ASUNTOS INCLUIDOS EN LA DONACIÓN DE LOS  
CAMPOS AL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA**



## PRÓLOGO

### Octavio, Milton e Hipólito

Analizar la obra del estudio De los Campos, Puente, Tournier significa inevitablemente enfrentarse a múltiples dimensiones de lectura.

Resulta insoslayable, por ejemplo, referirse a los años de su formación y detenerse en la nueva y pujante Facultad de Arquitectura de inicios del siglo xx. Es en esta etapa donde se afianzará su vínculo profesional y humano, y donde se gestará su incipiente carrera profesional. Como ellos mismos afirmaran en entrevistas y conversaciones, la influencia de profesores como Mauricio Cravotto o de sus ocasionales colaboraciones en concursos y proyectos con Rius y Amargós serán determinantes para su desarrollo futuro.

También su egreso en 1929 estuvo marcado por la excepcionalidad. La visita de Le Corbusier a Montevideo significó el privilegio de iniciarse en la profesión escuchando en persona sus enardecidas oratorias sobre la arquitectura que cambiaría al mundo; aquella que era la única posibilidad frente a una inminente revolución.

Sería también imposible no hacer mención de su singular talento como proyectistas y de la apertura intelectual manifiesta ya desde sus más tempranas obras, en las que asumen con naturalidad la vanguardia europea. Años más tarde, y con la misma naturalidad, se alejarán de su área de confort al asumir encargos apartados del espíritu moderno. El desapego con que los socios se distancian de la arquitectura renovadora —camino legitimado y del que fueron pioneros—, para acercarse sin más a formalizaciones mal conceptuadas por la ortodoxia moderna a la que antes habían adherido, confirma esta apertura. Esta acción fue incomprensida por muchos de sus

contemporáneos, que la percibieron como debilidad ideológica, una demostración de fragilidad capaz de cuestionar incluso la legitimidad de su obra anterior. Aún hoy, en buena parte de la construcción teórica e historiográfica local, el distanciamiento de la obra a una cierta pureza formal o a una pretendida *coherencia* fundada en el apego a cierta ortodoxia moderna es percibido como debilidad conceptual.

Sin embargo, y sin restarle valor a los muchos otros registros de análisis posibles, deseo remarcar uno que —estoy seguro— debe haber tenido mucho que ver en la singularidad y el talento de su obra y de su carrera profesional: el valor humano y la amistad que forjaron a lo largo de sus vidas.

Aunque por causas generacionales no tuve el privilegio de conocer personalmente a ninguno de los tres arquitectos, me arriesgaría a asegurar, sin temor a equivocarme, que De los Campos, Puente y Tournier eran antes que nada un trío de buenos amigos que gozaban trabajando juntos y haciendo lo que más les gustaba hacer: arquitectura. A lo largo del tiempo, las diversas fotografías que los muestran juntos —ya sea posando o sorprendidos por la cámara— tienen una invariante: transparentan buen humor, placer, disfrute de hacer y compartir el camino. Se los ve compañeros de vida, amigos que se la pasaban muy bien compartiendo su vocación y su profesión.

¿Cuánto de esto tuvo que ver con la calidad y la variedad de su extensa y destacada producción arquitectónica? ¿Cuánto de esto está en la base de la osadía del emblemático edificio Centenario y su escalera acristalada, que daba acceso a la torre con la que, de modo desafiante y provocador, se jalonaba esta esquina de la Ciudad Vieja? ¿Cuánto hay de placer por la aventura y el riesgo compartido en la audacia de sus primeras obras, que asumen en casas y edificios la vanguardia arquitectónica moderna aun antes de su consolidación en la propia Europa? Pero ¿cuánto hay de esto también en la naturalidad (o el desparpajo) con que luego de hacer obras y proyectos de notable y coherente factura *moderna* se comprometen con igual pasión con proyectos de mediana y gran escala marcados por el estilo Tudor, como es el caso del Hotel San Rafael en Punta del Este, o el curioso aire campestre de la vivienda Aldave?

Llama la atención la actitud desprejuiciada, abierta y amante de la arquitectura en sí misma, más allá de estilos, dogmas o doctrinas. ¿Cuánto tuvo que ver el buen ánimo de los amigos construyendo juntos su vida y su arquitectura? En mi opinión: mucho.

Son sin duda los aspectos humanos los que acaban moldeando a los individuos y sus vínculos sociales, y estos, los que de algún modo se hacen evidentes en la mirada atenta de su obra. Por eso creo oportuno en esta ocasión hablar de Octavio, Milton e Hipólito; esa dimensión olvidada por los duros anales de la historia, la de los tres amigos y compañeros de vida cuyo talante y buen ánimo permitieron que fuera posible lo que se muestra en esta publicación.

Por último, deseo agradecer a Jacobo de los Campos, quien confió a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República el valioso acervo de su prolífico estudio profesional, permitiendo de esa manera la realización de este libro y la exposición de su obra, que abrirán en el futuro nuevas puertas a la investigación sobre su importante legado.

Del mismo modo, deseo una vez más hacer explícito el agradecimiento de nuestra Facultad al Instituto de Historia de la Arquitectura, y a la vez felicitarlo por la pasión y dedicación que pone en cada nueva responsabilidad que asume. Su incansable compromiso con la construcción de la historia de la arquitectura en Uruguay ha dado lugar en la última década a variados aportes que ponen sobre la mesa las piezas de un puzzle que nos debe ayudar a comprender de dónde venimos y dónde estamos, para poder pensar con más claridad cómo seguir caminando. ♦

MARCELO DANZA

*Decano de la Facultad de Arquitectura,  
Diseño y Urbanismo*



## PRÓLOGO

Desde el archivo. Magias elementales  
1929-1955

Podemos comenzar con una imagen: el ingenioso triple retrato que abre esta publicación. Octavio, Hipólito y Milton (son jóvenes aquí, los podemos llamar por sus nombres de pila), alineados verticalmente y empuñando un lápiz a tres manos, una fotografía tomada en 1929 y repetida, en idéntico formato compositivo, veintiséis años después. La fotografía, claro está, no es la misma. Pero volvamos a la primera imagen, que, en un ejercicio a la manera de poesía concreta, puede sintetizarse así:



<img>

Milton (Puente)

Hipólito (Tournier)

Octavio (de los Campos)

1929

Aquí la poesía exhibe a tres jóvenes que aún no han sido registrados historiográficamente, que no forman parte del archivo de imágenes (siempre

anacrónicas) de la historia. Pero el gesto audaz al empuñar el arma de forma colectiva lo explica todo. Y luego, la copia:



<img>

(Milton) Puente

(Hipólito) Tournier

(Octavio) de los Campos

1955

De los Campos, Tournier, Puente (en ese orden), repetidos. Aquí no hay armas (no se necesitan), pero sí una fotografía que desde su instante ya es histórica. En este segundo retrato la iconicidad del lápiz es reemplazada por la fuerza vectorial de la historia, como sucesión de imágenes (muchas y *tectónicas*: el edificio Centenario,<sup>1</sup> las casas cercanas a la playa y al parque, el Hotel San Rafael...) y de palabras (las primeras historias...).

Este libro abre una conversación entre estas dos fotografías; construye una serie de historias —grandes racontos colectivos, microhistorias individuales, discursos domésticos, intimidades textuales o poéticas, excursos afines—, desde *Las horas largas* hasta *Octaviana*, a partir del desmontaje del archivo personal que Jacobo de los Campos (hijo de Octavio) donara al Instituto de

1 Es al edificio Centenario que Leopoldo Artucio dedica un párrafo en *Montevideo y la arquitectura moderna*, la única obra del estudio analizada con cierto detalle por el autor. Leopoldo C. Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Nuestra Tierra, 1971), 18-19.

Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Esta conversación rehúsa deliberadamente cualquier pretensión totalizante en favor de una imagen múltiple, o, más bien, de muchas provisorias y tópicas.

### *Magias elementales*

Montevideo, Solano Antuña y Tomás Diago. Por la tarde. Una vivienda en tres plantas, de Bello y Reborati —un palacete con mirador—, y, enfrentada, otra blanca y silenciosa; un plano blanco que se pliega y curva para acompañar la esquina, terrazas y vanos profundos, grandes o pequeños, en absoluta correspondencia con los espacios interiores, sociales o íntimos. Cercana a la playa y al parque, las viviendas Fontaina (1933), la de Pisano (1931) —adyacente a la primera— y la de Dighiero (1932) —a pocos metros— despliegan muchas de las *magias elementales* del estudio De los Campos, Puente, Tournier.

Ahora me detengo en esta tercera imagen (la de las casas cercanas a la playa y al parque); imaginemos qué resulta del paciente registro de las tres obras. En la mañana y en la tarde, en el invierno y en el verano. Tomo el ejercicio de la historia del arte de un influyente texto de Timothy J. Clark, en donde el autor estudia dos pinturas de Nicolas Poussin a lo largo de meses de paciente observación y escrutinio de sus texturas y sus historias. El experimento de Clark apunta a la inextinguibilidad de la obra de arte. Pero el texto es también, a pesar de su condición vagamente fenomenológica, deliberadamente político —no podría ser de otro modo—, y si su objeto lo pone en la incómoda *imagen-mundo* del Poussin contrarrevolucionario, es justo ese espejo que permite a esas pinturas *hablar* un lenguaje *parlante* en particular. ¿No es un efecto semejante al producido por el incómodo anacronismo estilístico de una obra como el Hotel San Rafael? Todos sabemos que la arquitectura es muy buena tejiendo complejos entramados temporales, y de hecho Clark no explora la imagen como una ocurrencia instantánea sino en el tiempo —algo que la historia del arte ha repetido con insistencia desde Aby Warburg y su iconología— y cuyo agenciamiento arquitectónico parece evidente. Porque

nos encontramos una y otra vez mirando la obra de los autores,<sup>2</sup> especialmente la más elemental, como las casas cercanas a la playa y al parque. Y aunque tal vez esto no aplique con precisión a las más heterodoxas —el Hotel San Rafael, por ejemplo—, el Poussin de Clark provee para ello una razonable coartada.

El lenguaje, agrega Clark (y es este en todo caso el pretexto de su largo excursu) «es siempre muy específico y discriminante cuando trata de reproducir las primeras y torpes apropiaciones de lo visual».<sup>3</sup> Es probable que obras como las de De los Campos, Puente y Tournier requieran de un tiempo lento, menos discriminante y más distraído, fundado en una mirada descuidada de la obra pero repetida una y otra vez, en el verdadero laboratorio moderno de la ciudad y con una ligera cadencia, como la que Jorge Luis Borges expresa maravillosamente en uno de los versos de su poema *Montevideo*: «Resbalo por tu tarde como el cansancio por la piedad de un declive».<sup>4</sup>

Esa cadencia serena es inevitable en muchas de las obras del estudio. Algunas (tal vez muchas) exhiben una suerte de *inevitabilidad* inexacta —como ocurre en el verso de Borges— que sugiere un manejo controlado y discreto de las retóricas modernas, y en donde aún los *gestos* surgen de forma orgánica, plausibles. Pero también esa inevitabilidad puede no ser interna al objeto arquitectónico (aquí podría aparecer falible, incluso), sino derivada de los más diversos contextos (productivos, tectónicos, estilísticos), lo que redimiría lo excepcional y explicaría las menos elementales de las magias (otra vez, el edificio Centenario, el Hotel San Rafael), si uno quisiera leer *inevitabilidad* en ellas.

2 Gustavo Scheps sugiere que «ocurre no una, ni dos, sino muchas veces [...] que al buscar los autores de una obra de arquitectura que llama la atención por su calidad —una casa, un edificio— se descubre la larga firma que decimos todo junto y de corrido: De los Campos, Puente, Tournier». Gustavo Scheps, «Prólogo». VV. AA., *De los Campos, Puente, Tournier* (Montevideo: Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, 2016), 4.

3 Timothy J. Clark, *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2006), 9. Trad. del autor.

4 Jorge Luis Borges, «Montevideo», *Obras completas*, vol. 1 (Barcelona: Emecé, 1989-1996), 63.

### *Troupe (Ateniense)*

Pero volvamos al lugar del afortunado archivo, bueno para las magias elementales. El archivo existe, en todo caso, solo en su sobrevivida, en un después histórico que despliega tópica y topológicamente sus imágenes en arreglos más o menos definidos, más o menos *intencionados*. El archivo, siempre anacrónico, es después performativo.

Como no es inusual, algunas contenciones de la vida (la inevitabilidad, el archivo) propenden a sus mecanismos de compensación; el tono psicoanalítico de la observación apunta por partida doble a las narrativas biográficas de *los tres mosqueteros* (ahora sí, *mosqueteros*) y a la propia estructura de este libro que, con inteligencia —y con fortuna historiográfica—, no habla solo de arquitectura y monumentos, sino también de artes, enfermedades (sífilis), secciones femeninas, hoteles de verano, profesores, renunciadas (a la docencia y a algunas otras cosas), poemas (*Octaviana*) y *troupes*. Los tres mosqueteros, señala Laura Alemán en su «Introducción», pertenecían a la Troupe Ateniense, una compañía cómica fundada en 1922, que con parodia, ironía y algo de travestismo hizo de las artes escénicas un ejercicio plástico efímero y ambulante; una forma de para-arquitectura. ¿Cuánto hay en estos decorados «lentos de luz y color» que dan a las escenas «un tinte de excelente buen gusto» de la arquitectura de los tres mosqueteros? O ¿cuánto hay en la arquitectura de esos decorados? Esta pregunta resuena como expiación o redención de las magias elementales, y, solo por juego, es tentador encontrar algo de ella en las menos elementales de las magias...

Me detengo aquí en el Hotel San Rafael. Pocos días antes de escribir este prólogo, y unos meses antes de publicarse este libro, comenzó su demolición. Lo tópico de la cuestión, que aparece en extraña sincronía con esta publicación, hace difícil aventurar un desenlace (es tal vez un gran problema de la historia). Y para evitar añadir una retórica desmesurada a un prólogo que no debería teñirse de ello, solo citaré el artículo que Emilio Nisivocchia escribe aquí sobre el hotel:

Si el arte tiene mucho más que ver con el extrañamiento que con el despliegue de convenciones más o menos tautológicas, entonces es probable que el ex Hotel Casino San Rafael siga siendo un objeto mucho más interesante y enigmático que sus nuevos vecinos de la playa Brava.

También, y en la misma dirección, si el arte tiene que ver con la intensificación (de lo visual, de lo empírico, de lo afectivo), es posible que perder el San Rafael signifique perder algo.<sup>5</sup> Aquí no importa qué ni cuánto, posiblemente poco e imperfecto (¿el anacronismo o el historicismo en favor de otros mundos estilísticos también *ideológicos*?), pero algo que no obstruye y que debería permitir, en un pensamiento globalmente ecológico, aditivo y no sustitutivo, el despliegue de diferencias y novedades. Ese es el verdadero sentido de una modernidad actualizada, ni retrógrada ni soberbia. No se trata de la defensa de un objeto-arquitectura (un *souvenir* de veraneantes) sino, para tomar las palabras de Clark, de una «imagen-mundo» (en todo caso, un mapa) cuya particularidad (y especificidad), claro está, es ser arquitectura.

De algún modo, esta publicación introduce una bifurcación (o, mejor, muchas) en la historiografía sobre la obra de estos arquitectos. Y si es cierto que la palabra escrita es a veces discriminante en su precisión, debería ser también este libro entonces una invitación, desde la palabra escrita coral y en *troupe*, a ver más y mejor tanta y tan buena arquitectura. ♦

MARTÍN COBAS

*Director del Instituto de Historia de la Arquitectura*<sup>6</sup>

5 Véase, por ejemplo, Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth* (Nueva York: Columbia University Press, 2008).

6 En funciones hasta el 12 de junio de 2019.

# 1

## INTRODUCCIÓN

SIMPLES RECUERDOS

*Jacobo de los Campos Aldave*

LAS HORAS LARGAS

*Laura Alemán*



## SIMPLES RECUERDOS

JACOBO DE LOS CAMPOS ALDAVE

Hay sentimientos y recuerdos imborrables que nutren la memoria y marcan destinos, que hoy, como arquitecto e hijo de *don Octavio*, integrante de ese trío profesional que tanto ha significado en mi vida, afloran de continuo. Tanto es así (y lo llevo con mucho orgullo) que muchas veces, y a manera de presentación, yo no era yo sino *el hijo de*.

De chico consideraba a los socios de mi padre como parientes cercanos, dado el vínculo de amistad —más que profesional— que los unía. Ir al estudio era un programa apasionante. Dibujar y mirar revistas y libros de casas y edificios en un ambiente amigable, impregnado de aroma a café, tabaco y grafo (el estudio de la calle Colonia quedaba frente a Cafés y Tés El Chaná), constituía una experiencia gratamente excitante.

Recuerdo a mi padre fumando cigarrillos cuya ceniza larga caía entera sobre el papel, la que luego retiraba con un ademán prolijo. Siendo estudiante, solía encontrar sobre mi mesa de dibujo (como al pasar) un sulfito con una solución simple y clara que coincidía con aquella frase de Mies que él tanto repetía: «Menos es más». Sin duda, era el creativo del equipo, el artista —pintor por excelencia— y el profesor vocacional de una facultad cuyas anécdotas de entregas y camaradería generaban un aire mágico para mí...

Milton Puente era, además de un relacionista nato, un excelente director de obra, e Hipólito Tournier, el empresario contratista por excelencia, aunque los tres se complementaban maravillosamente.

Pero lo que los llevó al éxito, además de sus propios méritos, fue sobre todo haber sabido rodearse de un equipo humano de colaboradores invaluable, incluyendo funcionarios administrativos, sobrestantes y capataces,

muchos de ellos, inmigrantes europeos con una idoneidad y un oficio admirables; una hermandad que les permitió crecer y permanecer en el tiempo, brindando calidad y solvencia a las obras que proyectaban y construían. Luego, como integrante del estudio y empresa, fui testigo de ese apoyo y de las generosas enseñanzas que me brindaron.

Sería injusto omitir aquí el recuerdo inolvidable del arquitecto Álvaro Puente, desaparecido de forma temprana, un pilar primordial en la etapa de la empresa constructora, así como el apoyo del ingeniero *Hipo* Tournier.

Al final, quisiera expresar mi profundo agradecimiento a todo el equipo del Instituto de Historia de la Arquitectura por el esfuerzo, el profesionalismo y el entusiasmo que volcaron en este desafío. Este trabajo quedará, junto con el archivo donado, como un legado para las nuevas generaciones de profesionales inquietos por conocer nuestro pasado arquitectónico reciente. ♦

## LAS HORAS LARGAS

LAURA ALEMÁN

A fines de los años veinte, los jóvenes Octavio de los Campos (1903-1994), Milton Puente (1904-1981) e Hipólito Tournier (1905-1968) compartían largas horas de conversación, estudio y trabajo.<sup>1</sup> Habían ingresado a la Facultad de Arquitectura en marzo de 1924 y se reunían a diario en la casa que Puente alquilaba al doctor Carlos Bellini Carzoglio, para quien luego harían el edificio Centenario. En esos años frecuentaban el espacio que reunía a Juan Antonio Rius, Rodolfo Amargós y Mauricio Cravotto —en la avenida 18 de Julio esquina Magallanes—, participaban en algunos de sus proyectos, en especial, cuando concursaban, y seguían con atención sus tertulias vespertinas.<sup>2</sup> Pero no todo era arquitectura: el trío integraba también la jocosa Troupe Ateniense, fundada en 1922, para la que diseñaban decorados y escenografías;<sup>3</sup> un vínculo

- 1 De los Campos nació el 30 de junio de 1903 en Flores y murió en Montevideo el 21 de setiembre de 1994. Puente nació en Montevideo y murió también en la capital, el 14 de julio de 1981. Allí nació también Tournier, quien falleció el 14 de julio de 1968, en viaje desde Bella Unión.
- 2 «... nosotros le *negreábamos* a Rius —especialmente en el concurso del Hospital de Clínicas— y de vez en cuando le dábamos también una mano a Amargós. A la hora del té de la tarde se formaban unas reuniones muy simpáticas, donde nosotros escuchábamos con asombro los comentarios sobre lo que ellos conocían de la arquitectura europea». Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, *Entrevistas. Edición especial*, tomo 1 (Montevideo: IHA-FADU, 2016), 107-108.
- 3 La prensa destacó «el acierto de los inteligentes escenógrafos (componentes del Centro de Estudiantes de Arquitectura), que han colaborado al triunfo de la simpática compañía de aficionados, preparando decorados llenos de luz y color que dan a las escenas un tinte de excelente buen gusto, lo que por sí solo constituye una demostración de los valores artísticos de los futuros profesionales». En «Troupe Ateniense. Detrás del telón de boca. Uno de los secretos de éxito. Consideraciones de post-espectáculo». Recorte de prensa cedido por Jacobo de los Campos, s/d.



**FIGURA 1.** OCTAVIO DE LOS CAMPOS (IZQ.) E HIPÓLITO TOURNIER (DE BOINA) JUNTO A MIEMBROS DE LA TROUPE ATENIENSE, EN LA AZOTEA DEL TEATRO SOLÍS.

que los conectaría con queridos colegas, como Leopoldo Carlos Artucio, y les traerá importantes clientes, como Raúl y Roberto Fontaina, Alejo Soliño<sup>4</sup> y la propia dirección del Club Atenas.<sup>5</sup> Así se fraguó y afirmó este célebre equipo de arquitectos —titulados en 1929—,<sup>6</sup> fundado en una amistad profunda y perenne que surgió en las aulas universitarias. Una firma que destaca en el medio local por su profusa y dilatada trayectoria, de casi setenta años.

4 Hijo de Víctor Soliño.

5 Esto deriva en el proyecto de las dos sedes capitalinas del club Atenas, la de Ciudad Vieja y la de la calle Cebollatí, donde Eladio Dieste hizo uno de sus primeros ensayos en cerámica armada.

6 Según datos de Bedelía, De los Campos y Puente se recibieron el 5 de febrero de 1929, y Tournier lo hizo el 23 de diciembre del mismo año. Sin embargo, todos ellos recibieron felicitaciones de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay en febrero de 1929. *Arquitectura* n.º 135 (febrero de 1929), 39.

El presente trabajo intenta evocar el periplo de estos *tres mosqueteros*, como a menudo se los llamaba, mostrar los grandes trazos de su aventura. Lo hace a partir de la investigación histórica y sus instrumentos, basándose en los documentos primarios cedidos a estos efectos por Jacobo de los Campos.<sup>7</sup> Lo hace bajo los ojos atentos y entrenados de quienes integran el Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU).

Los años de formación de estos tres amigos transcurrieron bajo el influjo de Peter Behrens, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright y Le Corbusier, a quien acompañaron en sus vueltas por Montevideo, en 1929. Pero estaban también Erich Mendelsohn y Willem Dudok, cuyo notable impacto el trío admitía de modo explícito al explicar su obra. Y el magisterio cercano de Monsieur Carré (Joseph P. Carré), Julio Vilamajó y el ya citado Cravotto —con quien formularon el Plan Regulador de Montevideo (1930)—, y el contacto cotidiano con Beltrán Arbeleche, Miguel Ángel Canale, Juan María Aubriot y Román Fresnedo, compañeros de generación.

En este clima se anunció su itinerario profesional, que con el tiempo se hizo más complejo y tuvo sus giros: el equipo se inició en 1927, en el campo del proyecto, y hacia 1935 asumió también la concreción material de ideas propias y ajenas, para afirmarse, a partir de 1962, como una de las grandes empresas constructoras del medio.<sup>8</sup> Esto ocurrió de modo natural o intuitivo: los jóvenes amigos, que en principio delegaban en terceros la erección de sus obras, poco a poco vislumbraron la posibilidad de asumir el riesgo y construir sus propios proyectos. Una opción que se amplió luego a las propuestas de

7 Jacobo, hijo de Octavio, integró la firma durante muchos años. La donación, que ingresó al IHA en 2016, reúne 318 sobres con información gráfica (planos y fotografías) sobre la producción del estudio. Cada uno de ellos corresponde a una o más piezas identificadas como *asunto*, que integran el listado correlativo de acuerdo a su número de ingreso y al apellido del comitente. Una copia de ese listado está archivada en el IHA (carpeta 2995).

8 Datos aportados por Jacobo de los Campos. Montevideo, 3 de julio de 2018.



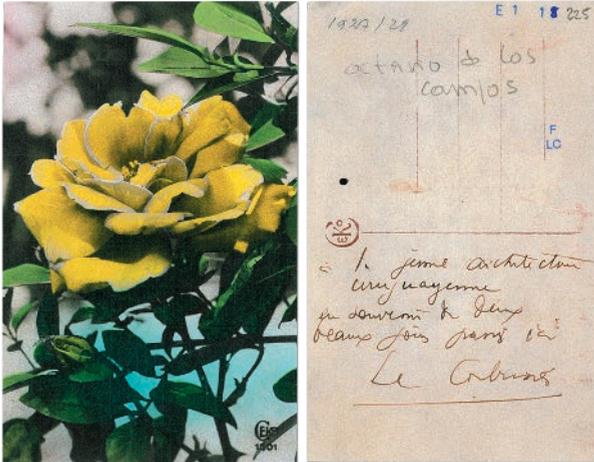
**FIGURA 2.** LE CORBUSIER (CENTRO) JUNTO A LEOPOLDO CARLOS AGORIO, MARIO MUCCINELLI (IZQ.), OCTAVIO DE LOS CAMPOS E HIPÓLITO TOURNIER (DER.), EN EL PUERTO DE MONTEVIDEO, 1929.

otros, por la vía de la licitación pública o privada y del contrato directo, y que afirmó definitivamente a la empresa.

Los miembros del equipo adoptaron roles complementarios: De los Campos definía el trazo del lápiz en el papel, Puente lideraba el trato con los clientes y Tournier dirigía las obras, en una trama solidaria que trasuntaba talentos y móviles personales. Entretanto, el lazo afectivo se ensanchaba, abarcaba familias y amigos respectivos. Cada uno prosiguió el curso de su vida, pero siempre en el marco de la tríada; Octavio incorporó a la suya el amor a las artes plásticas, el diseño de mobiliario<sup>9</sup> y el ejercicio de la docencia universitaria.<sup>10</sup>

9 De los Campos diseñó el equipamiento interior de la Sala del Consejo de la Facultad de Arquitectura (c. 1950) y de varias de las casas que proyectó, a menudo junto con la carpintería Senjanovich y Aparicio, y la mueblería Caviglia.

10 La presencia del arte en la producción del estudio —y en la vida de Octavio— se aborda en este trabajo, en el texto de Miriam Hojman. Además, el texto de Nadia Ostraujov y Jorge Nudelman se concentra en la actividad académica de De los Campos.



**FIGURA 3.** POSTAL QUE LE CORBUSIER OBSEQUIÓ A OCTAVIO DE LOS CAMPOS. MONTEVIDEO, 1929. EL TEXTO REZA: «A LA JOVEN ARQUITECTURA URUGUAYA, EN RECUERDO DE LOS BUENOS DÍAS PASADOS AQUÍ». LA FECHA QUE APARECE ES ERRÓNEA Y FUE AGREGADA DESPUÉS.

## Dibujar

### Los proyectistas (1927-1934)

Los primeros tiempos son los del empuje inicial; tienen el atractivo temblor del comienzo. Se trata de animarse a decir, de tomar la palabra en el proyecto. Se trata de apresar un legado común e inventar otro nuevo. Un ejercicio que el equipo hizo sin alardes gratuitos, con gran espíritu de modestia ante las condiciones del medio.<sup>11</sup>

Todo indica que el arco se inició en enero de 1927 con la casa que proyectaron para Manuel Lussich Nin, definida junto con Raúl Faget y firmada por

11 «Nosotros, al igual que Arbeleche y Canale, teníamos una conducta especial al proyectar, intentando que las obras tuvieran una gran modestia [...] Trabajábamos conociendo el valor de las cosas y nuestras obras —criticables muchas de ellas, incluso por mí— fueron hechas con ese espíritu de modestia, pensando siempre que somos hijos de un país donde no son posibles ciertos alardes suntuosos que luego tendrán que pagar las futuras generaciones.» Entrevista a Octavio de los Campos. Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 109.

Pedro Larretchart —quien suscribe los planos—,<sup>12</sup> aunque el primer asunto listado (el n.º 1) data de 1929 y corresponde a Adolfo Siri Tarigo.<sup>13</sup> Pero no fue esta la primera vez que el equipo funcionó de este modo: un año antes había participado en el concurso de Afiches del Salón de Estudiantes, en el que obtuvo una mención, lo que marcó a fuego su dilatada vocación por las contiendas de arquitectura.

Así se inició la primera etapa en la producción del estudio, marcada por una hermosa serie de casas unifamiliares, los primeros edificios altos y la participación en varios concursos de iniciativa privada y pública —como el que derivó en la sede actual del Instituto de Profesores Artigas (IPA), de 1935—. <sup>14</sup> En estos años, los autores apelaron a otras empresas, como García Otero, Butler y Pagani —que realizó los edificios Centenario (1929), El País (1933) y Trouville (1937)—, Etchebarne, Ciurich y Bomio —constructora de la casa Perotti (1930)—, y el grupo formado por Sciuto, Artucio y Scheffels —que erigió el conjunto proyectado para Roberto Fontaina (1933)—, entre otros. Montaron su estudio en el edificio Centenario, ubicado en el piso que antecede a la torre, y desde allí confirmaron el brillo de sus primeras obras: propusieron una atractiva combinación de audacia y cautela, un modo de hacer que fue su sello inicial y les trajo el aprecio inmediato de sus colegas.<sup>15</sup>

12 Casa Lussich. Divina Comedia 1555 (hoy, irreconocible). Asunto n.º 10. Primer registro: enero de 1927. Permiso de construcción n.º 114968, firmado por Pedro Larretchart y sellado el 23 mayo de 1927. El proyecto contó con la participación de Raúl Faget, según testimonio de Jacobo de los Campos, aunque César Loustau atribuye también a Faget la construcción de la obra. Archivo IHA.

13 Asunto n.º 1. Primer registro: enero de 1929. No hay, pues, un correlato estricto entre la fecha de ingreso y el número asignado a cada obra en el registro.

14 La obra doméstica de estos primeros años se aborda en el próximo capítulo, de mi autoría; a continuación de este, el texto de Paula Gatti se centra en los primeros edificios de renta; el tema de los concursos es tratado por Tatiana Rimbaud más adelante.

15 Elzeario Boix será uno de los más entusiastas, y años más tarde reclamará —junto con otros colegas— el regreso a este primer impulso moderno. Cravotto y Vilamajó son también muy buenos receptores de su obra, según dice De los Campos.



**FIGURA 4.** MILTON PUENTE, OCTAVIO DE LOS CAMPOS E HIPÓLITO TOURNIER EN EL ESTUDIO DE 25 DE MAYO 555 (EDIFICIO CENTENARIO).

## Construir

### La sociedad colectiva (1935-1961)

A fines de esa primera década, el equipo, ya constituido como sociedad colectiva, prosiguió sin pausa su actividad y de a poco asumió la concreción material de sus propios proyectos. Los concursos continuaron, y algunas obras importantes —como el Banco La Caja Obrera y el Hotel San Rafael, ambos de 1939— marcaron un nuevo sesgo abierto y ecléctico en este joven trayecto. Se impuso así el tono laxo e inclusivo de su producción venidera, que apelaba a fórmulas diversas en su respuesta; un giro que provocó incómodas críticas que el equipo refutó con el poder del oficio. Esto resulta



FIGURAS 5 Y 6. LOS ESTUDIOS DE 25 DE MAYO 555 Y MERCEDES 1634. VISTAS INTERIORES.

palmario en el recurso a las maneras del Tudor, que asoma en el citado hotel, la casa Aldave (1944) —suegro de Octavio— y el hogar de la familia De los Campos–Aldave (1948), encuadrado en cierta anglofilia entonces presente en las clases altas, y de otro modo en el *Partenón* que da sede al Banco Mercantil del Río de la Plata (1943). En este caso, fue el propio De los Campos quien trajo con lúcida ironía la referencia helénica, en el entendido de que toda opción estilística es aceptable si se maneja con solvencia: a su modo, el proyectista respondía a quienes cuestionaban este *desvío* e invocaban la audacia de los primeros tiempos.<sup>16</sup>

En esta etapa, el estudio se trasladó a su sede de Mercedes 1634, y más tarde lo haría al local de Colonia 2066, que el equipo proyectó y construyó en 1950. Aparecieron entonces pequeños conjuntos residenciales —como el creado para Sofía Sosa Díaz, al borde de la Ciudad Vieja, en 1942—, grandes locales comerciales —como las tiendas Caubarrère, en 1944—, algunas

16 «Cuando las vueltas de la vida nos obligaron a hacer, siendo además contratistas, arquitectura clásica —como, por ejemplo, un *Partenón* para el Banco Mercantil, en la avenida 18 de Julio—, surgió entonces el reconocimiento de nuestra obra como pioneros de la arquitectura moderna aquí en Montevideo. Nos decían: “¡Aquello es lo que ustedes deberían seguir haciendo!”. Pero para vivir necesitábamos hacer esas otras cosas. Y no me arrepiento, porque esas otras cosas se hicieron con solvencia profesional.» Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 113.



FIGURAS 7 Y 8. LOS ESTUDIOS DE MERCEDES 1634 Y COLONIA 2066. VISTAS EXTERIORES.

sedes educativas —como The British Schools, en 1955— y la célebre serie de las *constelaciones*, iniciada en el edificio Orión (1951) y comandada por el mecenazgo de Eduardo Loppacher.<sup>17</sup> Esta secuencia incorporó la coautoría de Walter Boga —edificios Cruz del Sur (1953), Pléyades (1954), Fénix (1954) y Pegaso (1960), entre otros— y Daniel Montaldo, quien participaría también en el proyecto para la Alianza Cultural Uruguay – Estados Unidos (1966). Para entonces, la empresa se había convertido en una máquina febril de construir proyectos propios y ajenos.

17 Figura vinculada al mundo de los repuestos, para quien la firma realizó varias obras: el edificio Antares, ubicado en Francisco Solano Antuña y la rambla República del Perú (1955), un espacio de oficinas ubicado en Julio Herrera y Obes esquina Mercedes (1955) y el local comercial ubicado en Magallanes y La Paz (1961).

## Construir y construir

La sociedad anónima (1962 – c. 1995)

Poco a poco, el campo de actuación se amplió aún más y la firma se convirtió en una de las mayores constructoras del medio, que sería luego dirigida por la segunda generación —los hijos de los socios—: Álvaro Puente se integró en 1968 como colaborador y luego como director, y más tarde lo hizo Jacobo de los Campos.

La firma incorporó profesionales especializados en dirección de obra —Raúl Griego,<sup>18</sup> Federico Hetzel—, personal administrativo —Élida Censato, Valentín Morán, Ana Tournier, Yamandú Berthier— y un calificado plantel de capataces —Luis Alberti,<sup>19</sup> Miguel Buschinger, Juan Lutar, Eduardo Pascale, Luis Pieri—, muchos de ellos, inmigrantes. A esto se sumó el plantel de dibujantes —Guillermo Jones Odriozola, Héctor Rodríguez Olivencia, Julio Acquarone, Alfredo Altamirano, Bottero, Fructuoso Guarch Viña y Gilberto Gatto Sobral, entre otros—, el equipo de metrajistas —Rubén Russell, Roberto Alberti—, calculistas —Julio Pagani, Pedro Hetzel— y asesores jurídicos —a cargo del estudio Baroffio y Di Bello—. Y, por supuesto, un notable aumento en infraestructura y equipamiento: en los años cincuenta la firma instaló en Malvín su enorme depósito, dirigido por Héctor Rebella.<sup>20</sup>

Mientras, los miembros del trío ejercían tareas complementarias, como se dijo, y asumían una posición muy visible en el campo empresarial: ocuparon cargos directivos en la Liga de la Construcción, en la Cámara de la Construcción —Tournier la presidió, De los Campos integró el tribunal de honor— y en el Centro Empresario de Obras, y en 1969, Puente representó a Uruguay ante la Organización Internacional del Trabajo.

18 Griego tuvo luego su propia empresa: Broncis, que fundó junto al ingeniero Bordes.

19 Luis Alberti era «más que un capataz», dijo Jacobo de los Campos. Montevideo, 8 de octubre de 2018.

20 El local tenía unos 3000 m<sup>2</sup> y estaba ubicado en Iguá 4715.



**FIGURA 9.** CENA CON INTEGRANTES DEL ESTUDIO Y CAPATACES. ENTRE ELLOS: ARTURO FERNÁNDEZ (CUARTO A LA IZQUIERDA), MILTON PUENTE (AL LADO), HIPÓLITO TOURNIER (IZQUIERDA AL FONDO), OCTAVIO DE LOS CAMPOS (CABECERA), FRUCTUOSO GUARCH VIÑA (AL LADO), MIGUEL ÁNGEL CANALE (DERECHA AL FONDO), BOTTERO (SEGUNDO A LA DERECHA), ROSSO (PRIMERO A LA DERECHA). MONTEVIDEO, FECHA S/D.

En estos años la empresa se mudó a su local de Lorenzo Carnelli 1223 (1972), y luego, al de la calle Salto. Como se señaló, en un medio donde operaban también Homero Pérez Noble, Álvaro Palenga, la Compañía Uruguaya de Obras Públicas y Ciapessoni-Falco, entre otras empresas, ocupó un sitio visible y de importancia. Esto se inscribía en la creciente apuesta a construir proyectos de otros colegas, que en esta etapa cobró toda su fuerza y produjo obras de gran escala. Aparecen así los edificios Uruguay (1957) —de Santini-Peluffo y Carlevaro— y Bahía Palace (1962), en Punta del Este —de Sichero y Bonet—, la Cooperativa Bancaria (1958) —proyecto de Arbeleche y Canale—, el Banco de Londres (1960) —de Miguel Bellini—, la carnicería PANO (1961), en Carrasco —proyecto de Elbio Escuder—, la sede del Liceo Francés (1961),



FIGURA 10. PERSONAL DE LA EMPRESA EN PLENA OBRA. S/D.

en Carrasco —proyecto de Juan Caubios Bidegaray—, las tribunas del estadio Luis Tróccoli (1965) y del Cilindro Municipal (1967), el City Bank (1968) —de Sánchez Elía y Peralta Ramos—. A esto se agrega los dos bloques del Parque Posadas (1971-1974), los proyectados en Barrio Sur por la Intendencia de Montevideo (1971-1974) y el Hospital Policial (1977-1979). Luego, la ampliación del sanatorio Casa de Galicia (1981-1987) —proyecto de Estudio 5—, una serie de casas para Aldeas Infantiles en Florida (s/f) —proyecto de Julio Giufra—, el trabajo en la planta industrial de Fleishmann (1980-1985) —proyecto de José Scheps—, el laboratorio Santa Elena (1987) —proyecto de Gustavo Scheps y Martha Barreira— y otras numerosas obras.

También corresponde a este denso período el ensayo de nuevas apuestas tecnológicas, como las pruebas con bloques de hormigón alveolar (Pumex), el sistema patentado de calventiladores Electric Cal DPT, formulado en los años cincuenta, y la representación local del sistema de encofrados metálicos Outinord, de origen francés.

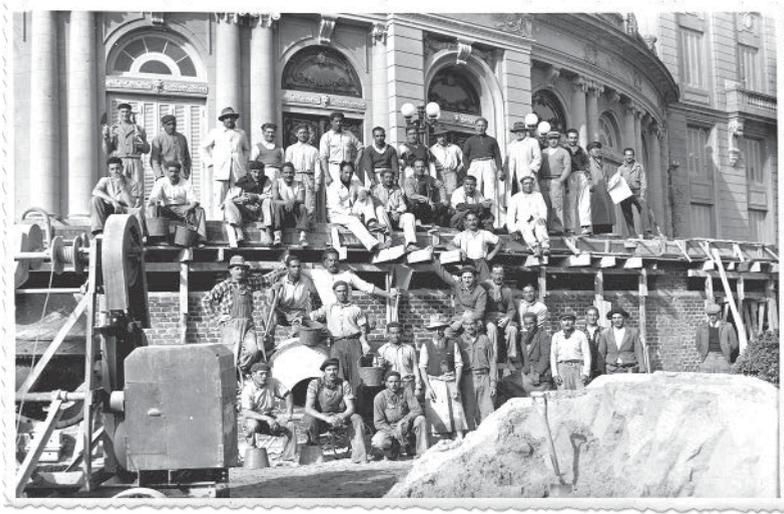


FIGURA 11. PERSONAL DE LA EMPRESA JUNTO AL HOTEL CARRASCO. HEMICICLOS LATERALES EN OBRA, 1950.

Así se completó esta ola expansiva, que llevó a la firma a sumar atribuciones que excedieron el plano inicial del proyecto, y a consolidarse como empresa. Y se cerró un intenso periplo signado por un criterio ético fundado en la pertinencia: se trata de adecuarse con humildad al medio y evitar todo riesgo de *elefantiasis*,<sup>21</sup> todo innecesario exceso. Se trata de construir una obra que se integre con modestia al legado común y ocupe su sitio discreto en el espesor de la historia. ♦

21 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 115.

## Fuente de las imágenes

1. Archivo Jacobo de los Campos.
2. Archivo IHA. Foto n.º 27420.
3. Archivo Jacobo de los Campos.
4. Archivo IHA. Foto n.º D.0002476.
5. Archivo IHA. Foto n.º 15359.
6. Archivo IHA. Foto n.º 17383.
7. Archivo IHA. Foto n.º 17400.
8. Archivo IHA. Foto n.º 17361.
9. Archivo IHA. Foto n.º 17259.
10. Archivo IHA. Foto n.º 17265.
11. Archivo IHA. Foto n.º 17262.

# 2

## ARTÍCULOS

CASAS BLANCAS  
PRIMEROS ASUNTOS DOMÉSTICOS  
*Laura Alemán*

GENERADORES DE CIUDAD  
PRINCIPALES EDIFICIOS DE RENTA  
*Paula Gatti*

HOTEL CASINO SAN RAFAEL  
SOBRE MÉDANOS Y ATAVISMOS  
*Emilio Nisivoccia*

VERTICALES DOMÉSTICAS  
PROYECTO, PROMOCIÓN  
Y CONSTRUCCIÓN  
*Carlos Baldoira*

«UNA ARQUITECTURA  
PARA EL URUGUAY»  
EL CONCURSO COMO MOTOR  
*Tatiana Rimbaud*

UN PROYECTO FRUSTRADO  
EL SIFILICOMIO DE MUJERES  
EN MONTEVIDEO  
*William Rey Ashfield,  
Jorge Sierra Abbate*

LA FEMENINA  
UN EDIFICIO EN TIEMPOS DE CAMBIO  
*Laura Cesio*

INTERACCIONES  
EL ARTE EN LA OBRA DEL ESTUDIO  
*Miriam Hojman*

OCTAVIANA  
*Jorge Nudelman, Nadia Ostraujov*



## CASAS BLANCAS

### Primeros asuntos domésticos

LAURA ALEMÁN

*Líneas contenidas, aristas filosas, planos dominantes. Un aire sereno y liviano. El imperio de la lumbre. Formas rigurosas, pulidas, despojadas. El vuelo infinito, el espacio ancho. Un hilo de piedras preciosas. Un collar de perlas claras. Fuegos fulgurantes. Pequeñas sorpresas urbanas.*

En sus primeros diez años de ejercicio, el equipo integrado por De los Campos, Puente y Tournier proyectó una serie de casas unifamiliares que admite o induce a un examen unitario. Una saga luminosa que despliega el primer empuje, el impulso augural, el brío imperioso de quienes procuran decir —por fin— sus propias palabras. Una breve secuencia de *casas blancas* —como aquí se las llama—, que no son blancas de veras sino límpidas, aéreas, despejadas.

La producción edilicia de estos jóvenes no se agota en el programa doméstico ni en la pequeña escala. Los trémulos años treinta son también tiempos de imaginar alturas y concebir, por ejemplo, el célebre edificio Centenario,<sup>1</sup> cuya bella y altanera espiga corta el aire lento del casco viejo, su cielo calmo. Y son, claro, tiempos de acompañar el vuelo engreído y confiado de un país que ha cumplido sus primeros cien años: la sede ideada para la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria<sup>2</sup> es solo una muestra de ello, en medio de un largo periplo que será abordado por varios autores en este trabajo.

1 Esta obra es analizada por Paula Gatti en otro capítulo de este trabajo.

2 La Universidad de Mujeres (sede actual del IPA) es abordada por Laura Cesio en otro tramo de este trabajo.

El texto que sigue se instala en el umbral, ocupa el origen, instauro un simbólico punto cero: el definido por el tenor atávico del programa y el agitado pulso de lo nuevo. Enfoca el hogar, el fuego, el recóndito hueco del amor y el sueño. Y aborda sus formas nuevas, coloca la lupa en aquellas casas primeras. Lo hace con ojos abiertos y entornados, atentos y no tanto: procura mirar de cerca y de lejos, apreciar los detalles pero también las siluetas. Intenta observar con cuidado y disfrute ese pequeño universo.<sup>3</sup>

## El foco

### Piezas deslumbrantes

Todo esto comienza a inicios de 1930 y se cierra en 1938, de acuerdo al registro documental de los arquitectos:<sup>4</sup> ocupa un breve lapso de actividad en un derrotero laboral de casi setenta años. Un tramo signado por el dulce vértigo del comienzo, que exhibe empero un modo de hacer maduro y aplomado. Una etapa singular que impone a la retina de hoy la atractiva lumbre de las casas blancas.

Estas piezas tempranas se instalan —con alguna excepción— en las serenas calles de Pocitos, donde inscriben, con firmeza y modestia, la fuerza de su palabra. Allí enuncian algo nuevo, hablan una lengua *otra*, elevan su voz en medio de convenciones atávicas. Instauran la diferencia, afirman su delicada distancia. Un gesto asociado al empuje moderno que entonces conmueve a la arquitectura uruguaya. Un giro que solo es posible por el pleno respeto al arbitrio de los autores o por la complicidad cultural construida entre hacedores y usuarios —en este caso, personas instruidas de clase media-alta—.

3 Seguiré aquí el orden puramente cronológico de los casos examinados, una opción que permite apreciar la deriva proyectual de la firma en el lapso abordado.

4 Me registraré aquí por la documentación incluida en el archivo del estudio, donado al IHA por Jacobo de los Campos.

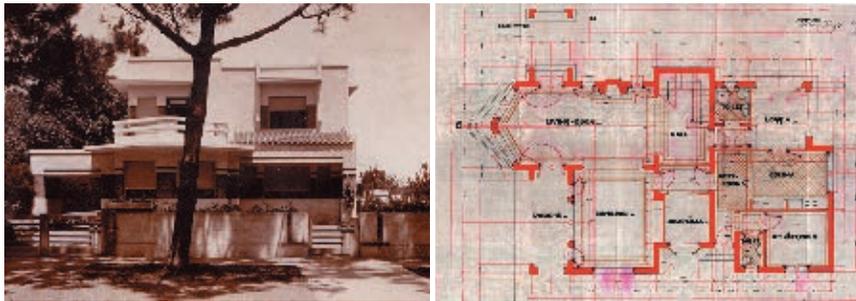
## Primeros indicios

En este marco, la casa ideada para Lussich ocupa un sitio marginal y solo puede tomarse como antecedente por su anclaje temporal y temático; situada en el entorno bucólico de Carrasco, no tiene el talante innovador de la serie que aquí se trata. De hecho, es la primera casa unifamiliar que los autores proyectaron, y una de las pocas obras que realizaron antes de titularse, lo que explica la incidencia del arquitecto Faget y la firma técnica presente en los planos. Un ensayo inicial que se debate entre la inercia de la tradición y algunos tibios atisbos de cambio; exento y algo articulado, el volumen reúne gestos y materiales diversos —alternancia entre revoque y ladrillo, tejas españolas, rehundidos horizontales, jambas destacadas y aleros, cornisas, balcones y portones de diseño controlado—, y propone un discurso ecléctico de vago sabor *déco* y referencias varias.

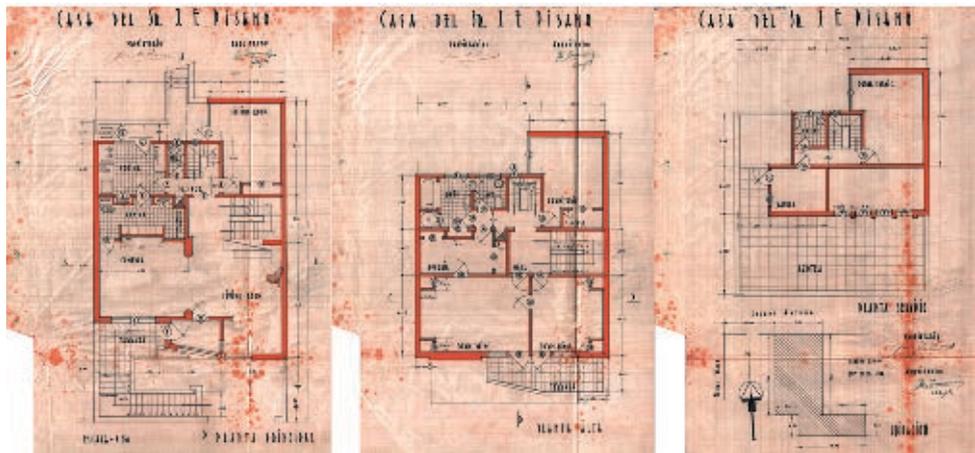
Pero la casa Lussich no es en absoluto una rareza. Si se mira bien, algo de ella pervive y se replica bajo otras claves en la casa que el equipo proyectó tres años después para Juan Francisco Pisano.<sup>5</sup> La situación urbana inhibe allí el juego volumétrico y el edificio ocupa todo el ancho del predio, con un claro esquema de cuatro pisos: *garage* y sala de juegos en planta baja, área social en el primer nivel, más arriba, los dormitorios, y un pequeño remate de servicio en lo alto.

Se define así una fachada esbelta que retoma ideas previas, como se dijo: el diálogo entre ladrillo y revoque, la leve descomposición del plano, la fuerza de la horizontal, el diseño geométrico de los portones bajos; un cierto aire de familia que enlaza esta obra con su antecesora inmediata. Pero hay también una ligera trama ortogonal que define algunos detalles — vanos, puertas, luminarias— y una maciza escalera de acceso que impone su dirección oblicua

5 Casa Pisano. Solano Antuña 2814. Asunto n.º 43. Primer registro: abril de 1930. Permiso de construcción n.º 143661 firmado por Tournier, solicitado en diciembre de 1930 y sellado el 14 abril de 1931. Archivo IHA.



FIGURAS 1 Y 2. CASA LUSSICH. VISTA EXTERIOR. PLANTA BAJA.



FIGURAS 3 A 5. CASA PISANO. PLANTA BAJA, PLANTA ALTA Y PLANTA DE SERVICIO.

ante el plano.<sup>6</sup> Todo esto adopta un tono de mesura o recato que se hace aquí algo más franco, en una leve inflexión que recuerda la producción doméstica de Rius —tan elogiada por De los Campos—, a quien los autores frecuenta-

6 La escalera ha sido modificada; los portones, sustituidos por una reja de barras horizontales.



**FIGURA 6.**  
CASA PISANO.  
VISTA EXTERIOR.

ron en esos años. La casa estival de Francisco Rocco es un muy buen ejemplo de este fecundo contagio.<sup>7</sup>

Esta secuencia ascendente funciona con precisión moderna, aunque el espacio interior conjuga con indecisión novedades y herencias. Allí, el equipamiento, visible en las viejas tomas fotográficas, impone los delirios del ornato

7 A fines de los años veinte el trío frecuentaba el estudio que Rius compartía con Amargós y Cravotto —en la avenida 18 de Julio esquina Magallanes—, y colaboraba con él en varios proyectos, como el del concurso para el Hospital de Clínicas. Años después, De los Campos evocó su producción y destacó la «gran fineza» de sus viviendas, a su juicio, poco valoradas. Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 107 y 109. La casa Rocco —ya demolida— estaba ubicada en 21 de Setiembre 3136; ha sido publicada y comentada en *Arquitectura* n.º 112 (marzo de 1927), 55-57.



FIGURAS 7 Y 8. CASA PISANO. VISTAS INTERIORES.

a una tersa envolvente de líneas puras, cubierta empero por el denso motivo del empapelado y el dibujo copioso de las alfombras persas.<sup>8</sup> De modo inverso, el *office* parece una invención apurada o extraña en medio de este paisaje anfibio. Hay una velada tensión, un diálogo difícil, un mudo anacronismo; de algún modo, la luz de lo nuevo parece acoger aquí porfiados legados umbríos.

### El giro blanco

Proyectada por los autores casi en simultáneo con la casa Pisano, la casa de Ítalo Eduardo Perotti —periodista, aviador y diplomático de la época— pone en vigencia otras libertades.<sup>9</sup> Es una obra peculiar que indica, ahora sí, una

8 En 1932, *Arquitectura* publicó un croquis de la obra que incluye parte del equipamiento, pero esto no asegura que formara parte del proyecto. *Arquitectura* n.º 172 (marzo de 1932), 57.

9 Casa Perotti. José Ellauri 1152. Asunto n.º 49. Primer registro: marzo de 1930. Permiso de construcción n.º 14840, firmado por Tournier, solicitado el 3 de agosto de 1930 y sellado el 5 de octubre de ese mismo año. Construcción: Etchebarne, Ciurich y Bomio. Asesores: Güelfi y Bombaglio (instalación eléctrica), Carpintería Ferreri (carpintería y escaleras), Casa Magnani (mobiliario), José Troccoli (pintura y empapelados). Archivo IHA. El listado de asesores ha sido tomado de *Arquitectura* n.º 166 (setiembre de 1931), 217.

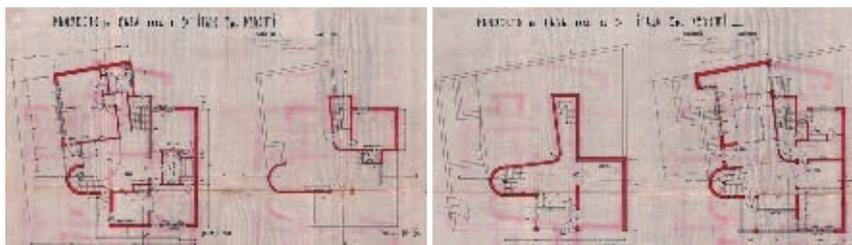


FIGURA 9. CASA PEROTTI. VISTA EXTERIOR.

suerte de nacimiento; un extraño mojóon que afirma su otredad, su novedad, su diferencia. Una pieza que funciona como augurio: anuncia y despliega las señas de un repertorio en ciernes; exhibe futuras obsesiones; instaure las claves de un hacer *otro* en medio del código consabido.

Pero no hay aquí gritos ni estridencias. La casa define la esquina blanca con audacia y reserva, sin contradicción en esto; pronuncia algo nuevo en diálogo con antiguas lenguas; suscribe la consagrada lógica que preside allí el paisaje urbano —signado por las formas de Bello y Reborati, y la proximidad de la iglesia—. <sup>10</sup> En ese marco, incorpora el giro, la invención, la belleza; en ese acto, suscribe las condiciones iniciales de ocupación —alineación y altura— y se anuda a las construcciones linderas. Allí introduce algunas señas proyectuales que serán luego tercas recurrencias: la limpidez de los muros claros, la doble

10 Parroquia San Juan Bautista, situada en Domingo Tamburini 1210, muy cerca de la vivienda.



FIGURAS 10 Y 11. CA SA PEROTTI. PLANTAS.

altura del *hall*, el imperio expresivo asignado a la caja de escaleras. Y una vaga cualidad volátil o aérea que De los Campos atribuye al influjo de Mendelsohn y replica en sus famosas *mendelsohnianas*,<sup>11</sup> con fruición mimética. Aunque, hay que decirlo, la asociación del autor luce aquí algo caprichosa o arbitraria: poco hay en estos muros del agitado vértigo que anima las obras del alemán, de su inestabilidad cinética, de su nerviosismo en danza.

El programa se cumple también aquí en varios niveles, desde la escuálida planta baja —un área estrangulada que incluye garage y circulaciones— hasta el bloque de servicio situado en lo alto. Una espiral que, como sugieren los planos, parece armarse como un puzle a partir de ese primer nivel mínimo y utilitario. Un esquema liderado por los dos pisos principales, que acogen usuales atributos funcionales —la clásica distinción entre área social y área privada—, pero condensan, en otro orden, el talante innovador de la propuesta.

Allí el giro muestra la fuerza de su irradiación, su efecto centrífugo, su dilatado impacto en la definición del espacio. La escalera principal es el nudo, la bisagra, la rótula que hace girar el conjunto en diálogo con la otra, clavada como una cuña en el sector opuesto; en su cercanía, el aire crece y fluye entero como bajo un cielo abierto. Los muros se apartan, convergen, juegan en los

11 Pequeños croquis que emulan los rápidos trazos del alemán, «al punto de que al final no se sabía cuáles eran los dibujos de Mendelsohn y cuáles eran los míos», cuenta De los Campos, quien prefiere —confiesa— los bocetos del arquitecto a su obra construida. Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 108.



FIGURAS 12 Y 13. CASA PEROTTI. VISTAS INTERIORES.

límites del trapecio —que da forma al predio—, para recobrar, sobre la calle Martí, la pureza del ángulo recto. La planta se quiebra y hace brotar el espacio, que en el primer piso se vuelve continuo y cobra una impronta unitaria.

Se define así un atractivo mundo privado. Un universo blando, laxo y abierto en el que casi todo —vanos, puertas, luminarias, equipamiento fijo y mobiliario— parece integrado. Una marea continua que discurre sobre la guía del pavimento —un plano de monolítico hecho *in situ*—, cuyo juego cromático induce direcciones, pausas y movimientos.<sup>12</sup> Un espacio que conjuga con acierto el elogio de la curva y la fuerza de la línea recta.

Lo mismo ocurre en el exterior. Allí el foco se cifra una vez más en la poderosa curva de la escalera, que articula las dos fachadas en un espejo imperfecto. De un lado, el muro más denso y cerrado, del otro, el plano ahuecado, las sombras profundas, la calma del ángulo recto. De un lado, el acceso elevado al *piano nobile*; del otro, el garage, las grandes ventanas y la puerta invisible de la planta baja. Pero en esta asimetría hay un orden manifiesto: los vanos se agrupan en series horizontales, las puertas —con sus óculos y sus pequeñas rejas— se repiten en situaciones similares o idénticas, la fuerza del

12 El sector que enfrenta la escalera ha sido restaurado y modificado con buen criterio.



FIGURA 14. CASA DEAMBROSIS. VISTA EXTERIOR.

muro impoluto se opone a los pequeños y los grandes huecos. El resultado es un hecho singular, un destello, un brillo de recomienzo.

Poco se sabe de la casa que el estudio proyectó para Luis Deambrosis al año siguiente, que aún pervive, pero ha registrado grandes alteraciones.<sup>13</sup> Con todo, las fotos de archivo permiten apreciar la impronta rigurosa de su versión primera: una imagen que trasunta el progresivo apego a la abstracción de la forma. La obra no ejerce la fuerte atracción de su antecesora —aunque De los Campos la vinculaba también al influjo de Mendelsohn—,<sup>14</sup> pero impone en cambio una severidad lapidaria, concluyente. Esto se aprecia sobre todo

13 Casa Deambrosis. Avenida Italia 2506. Asunto n.º 65. Primer registro: abril de 1931. Archivo IHA. La ausencia de documentación gráfica original y las alteraciones que la obra registra impiden su detallado examen en este trabajo.

14 «Tenemos una vivienda en avenida Italia, muy pequeña, que hicimos para el señor Deambrosis, y también la casa Perotti [...], que están claramente inspiradas en Mendelsohn». Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 112.



FIGURAS 15 Y 16. CASA DEAMBROSIS. VISTAS INTERIORES.

en el notable armado del espacio interno, donde todas las piezas, incluido el mobiliario, conforman un ambiente austero y seco, un microcosmos duro y aséptico que funciona casi como manifiesto.

Algo similar ocurre en la casa que De los Campos proyectó para sí mismo en esos jóvenes años, donde convivió con sus tres hermanas.<sup>15</sup> Una obra signada por la feliz coincidencia entre arquitecto y usuario que, como es habitual en estos casos, puede ser entendida como expresión directa de sus convicciones y hallazgos.

15 Casa De los Campos. Luis de la Torre 756. Asunto n.º 80. Primer registro: marzo de 1932. Permiso de construcción n.º 4041, firmado por De los Campos y fechado el 1 de junio de 1932. Octavio tendrá también otra casa propia, proyectada en 1939 y ubicada en Copper 2145, que ocupó en solitario. En 1945 contrajo matrimonio y poco después (1948) proyectó la casa que habitaría con su familia, ubicada en Antonio Costa 3555. Archivo IHA.



FIGURA 17. CASA DE LOS CAMPOS. VISTA EXTERIOR.

En esta nueva esquina, el proyecto es contenido y compacto: todo parece confiado a la seca elocuencia del plano, que se despliega y arrolla para marcar el giro inducido por la situación urbana. El predio es breve y triangular. La imagen, medida y controlada. De un lado, la fachada adusta, apenas un muro retirado y ahuecado por el ojo hueco y las ventanas. Del otro, la curva —un juego, una mera licencia que no guarda nada—, el balcón, el garage y la entrada. Todo rematado en la discreta cinta que da cierre al plano y se replica en el murete y bajo las ventanas. Y una feliz distorsión que invierte jerarquías urbanas: el acceso es aquí un punto menor, una oquedad en la sombra, la oscura boca de un embudo que se abre hacia otro lado.

El espacio interno se dispone en dos niveles con el criterio habitual —en orden de privacidad creciente—, de modo que los servicios y las circulaciones verticales se concentran en el vértice interior del triángulo. No hay aquí espacios de doble altura ni escaleras destacadas, quizá por las condiciones iniciales

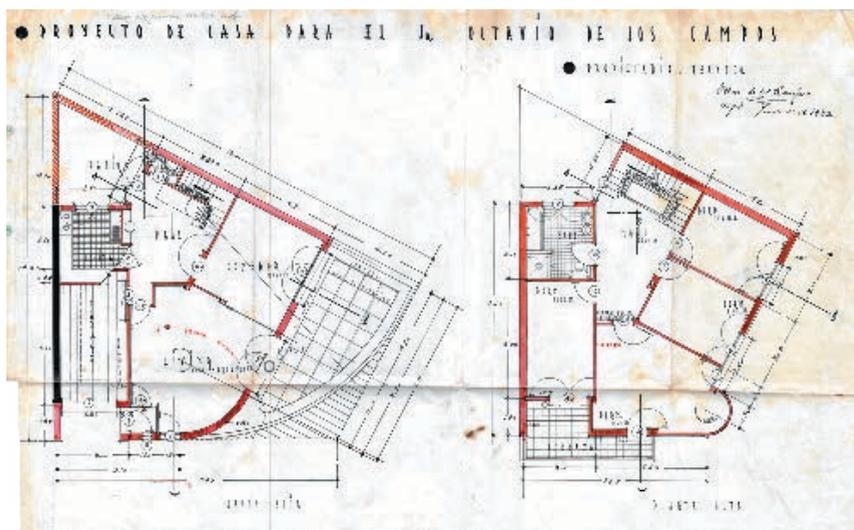


FIGURA 18. CASA DE LOS CAMPOS. PLANTA BAJA Y PLANTA ALTA.

que rigen el proyecto, ajustado a la forma esquiva y el acotado tamaño del predio. Sin embargo, tales señas proyectuales reaparecen con fuerza en otros casos de esta misma secuencia.

Algo de esto se aprecia en las casas de renta que el equipo proyectó un año después para Roberto Fontaina; un pequeño conjunto situado junto a la casa Pisano.<sup>16</sup> Cabe anotar que el comitente había sido cofundador del célebre grupo de *atenienses* que integraran también Puente y Artucio —donde figura

16 Casas de renta para Roberto Fontaina. Solano Antuña 2804. Asunto n.º 113. Primer registro: agosto de 1933. Construcción: Sciuto, Artucio y Scheffels (construcción y hormigón armado). Asesores: Andrés Wittenberger y Cía. (instalación sanitaria, gas y calefacción), Atilio Vidori (baldosas y mosaicos), Alfredo y Juan Guidi (monolíticos), Speroni y Schivo (herrería), José S. Tudela (pinturas y decoraciones), Luis Banti (realización de la fachada), Trabucati y Cía. (caños y accesorios de hierro), Fábrica Titán (materiales de construcción). Archivo IHA. El listado de asesores ha sido tomado de la revista *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay* n.º 84-85, 20-21.



FIGURA 19. CASAS FONTAINA. VISTA EXTERIOR.

como *Cachetazo*—, lo que explica la presencia de este último entre los contratistas y sugiere el origen amistoso del encargo.<sup>17</sup>

El volumen ocupa toda la esquina, en una nueva apuesta al puro poder del plano y su giro. La imagen es compacta, rotunda, inequívoca: un muro liso y claro que se ahueca y se curva. El mandato es implacable, definitivo; todo es aquí delicado y preciso, y, una vez más, las escaleras imponen su marca

17 Roberto Fontaina (1900-1963), conocido letrista de tango vinculado a la radio y a la televisión, integraba el listado de *atenienses* incluido en *Aliverti liquida. Primer libro neosensible de las letras atenienses* (Montevideo: Yaugurú, 2012), 95. El archivo del estudio registra además algunos asuntos ingresados en 1934 a nombre de Lilia G. de Fontaina —familiar de Roberto— y un par de obras a nombre de Alejo Soliño —hijo de Víctor, célebre poeta y letrista, también integrante de la Troupe—. Archivo IHA.

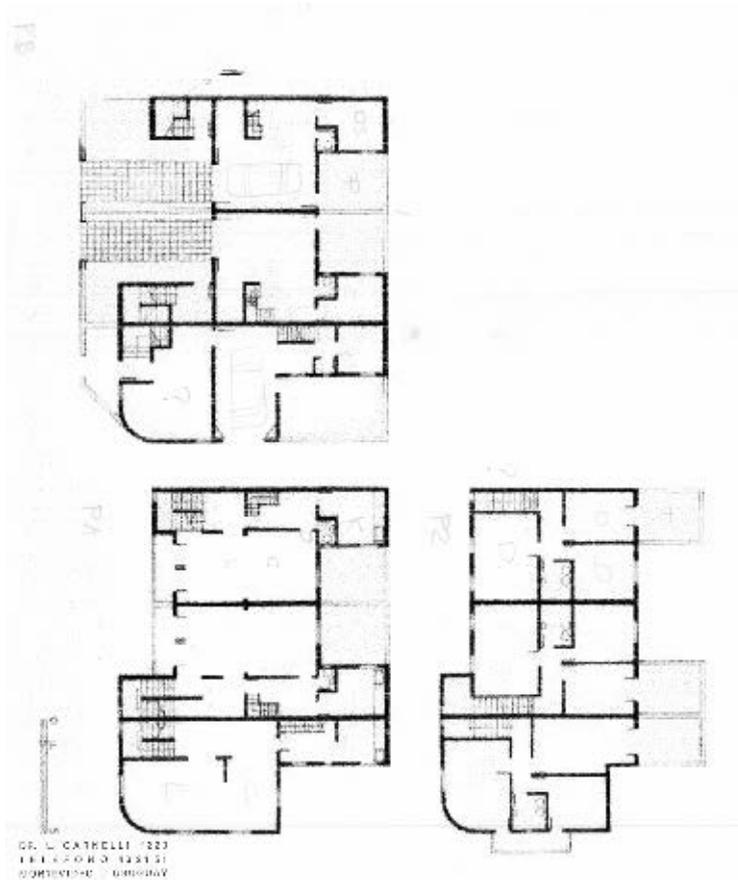


FIGURA 20. CASAS FONTAINA. PLANTAS EN PROCESO DE ESTUDIO.

elocuente y atractiva. Esto ocurre en los dos sectores que en principio conforman el edificio: el plano retirado que se cose a la casa Pisano y el bloque curvado que define la esquina.

Pero este cuerpo compacto incluye tres unidades dispuestas en altura, de tres niveles cada una, que cuentan con entradas independientes y tienen, por ende, efectiva autonomía. Dos de ellas definen el cuerpo alineado a la

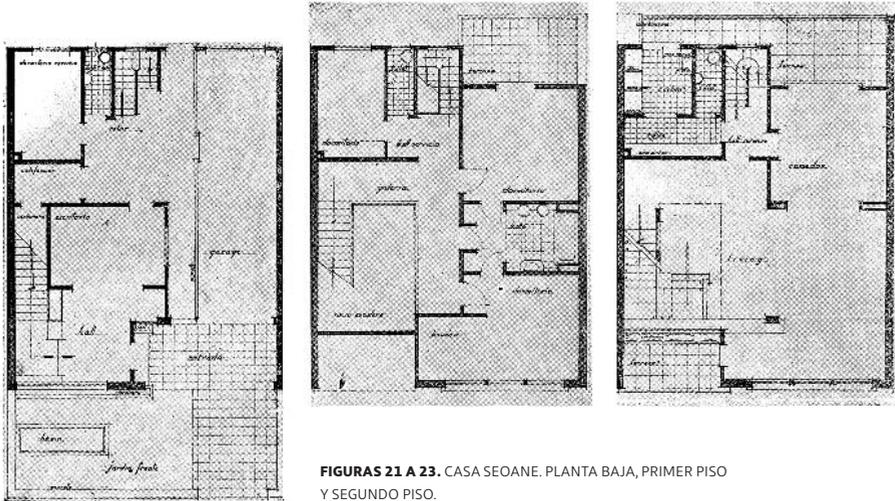
citada casa vecina, reunidas en falsa simetría; allí el muro crece sobre el hueco umbrío definido por garages, accesos y ventanas del primer piso. Entretanto, una de las escaleras se adelanta y se asocia a la tercera unidad, que ocupa a pleno la esquina. Una vez más, el breve filo horizontal remata el volumen y se replica en otros detalles del conjunto, que incluye garages y piezas de servicio en planta baja, áreas de relación en el primer piso y el sector de dormitorios más arriba. El resultado es una potente pieza unitaria que exhibe adecuada inserción, claridad funcional y fuerza expresiva. Un gesto elocuente fundado en la contención de sus líneas.

### Bello laconismo

Este mutismo persiste y resuena más tarde en dos hermosas piezas que se emparentan: las casas de Pedro Seoane y de Italo Dighiero, proyectadas por el equipo en 1934. Y es allí donde la saga de las casas blancas culmina y de algún modo se cierra: en ellas, las señas anunciadas en la casa Perotti y ensayadas en obras posteriores se exhiben de modo brillante y manifiesto, aun bajo las restricciones que impone el predio —o gracias a ellas—: el dominio del plano liso —a veces, rematado en una fina cornisa—, el recurso a la doble altura, el protagonismo expresivo de la escalera.

De ellas, la primera que se registra en la documentación es la realizada a pocos metros del mar para el doctor Seoane, al parecer, construida también por los arquitectos, pues no recurrieron aquí a una empresa constructora externa.<sup>18</sup> Como en otros casos analizados, el espacio se organiza en tres

18 Casa Seoane. 21 de Setiembre 3111 (hoy, modificada). Asunto n.º 149. Primer registro: julio de 1934. Construcción: De los Campos, Puente, Tournier. Asesores y materiales: José A. Centanino (instalación sanitaria), Andrés Parolín (monolíticos), Fignoni y Starico (pintura), Trama y Robello (carpintería), Crespi Hermanos (artículos sanitarios), Ecio Ferrando (instalación eléctrica), válvulas sanitarias Tesoro. Archivo IHA. El listado de asesores y materiales ha sido tomado de la revista *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay* n.º 90-91, 20-21.



FIGURAS 21 A 23. CASA SEOANE. PLANTA BAJA, PRIMER PISO Y SEGUNDO PISO.

niveles, de acuerdo a su gradiente de intimidad: garage, escritorio y departamento de servicio en planta baja, área de encuentro en el primer piso y dormitorios más arriba. Este esquema vertical se instala entre medianeras y genera —como en la casa Pisano— una fachada encuadrada y de líneas esbeltas. Pero el conjunto es liderado aquí —como en la casa Perotti— por la presencia de la escalera y el hall asociado a ella, que ocupan el sector frontal de la casa: una opción ya ensayada que cobra en este caso nuevo brío y tiene un poderoso efecto.

Esto se hace palmario en el notable diseño de la fachada: un juego preciso y sin vueltas; un dibujo liderado por el plano terso y la grilla correspondiente a la escalera; un pequeño universo ordenado y delimitado con pulso resuelto. En esta rigurosa trama, la planta baja, marcada por leves buñas horizontales, funciona como zócalo, y los pisos superiores se integran en un mismo orden geométrico. Allí el plano se retrae para acoger la escalera, y las largas piezas horizontales sancionan fines y principios —la base de los vanos, el paso de un cuerpo al otro, el remate horizontal del conjunto—. Todo es precisión, contención, reserva. El dominio del plano



**FIGURA 24.** CASA SEOANE.  
VISTA INTERIOR.

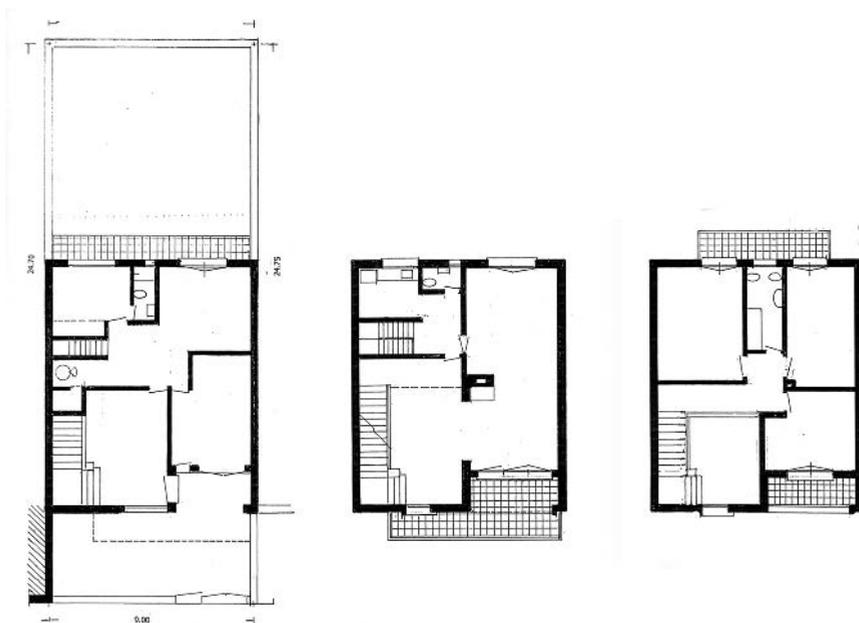


**FIGURA 25.** CASA SEOANE.  
VISTA EXTERIOR.

macizo. Un grito callado, o un silencio tan fuerte que se vuelve grito. Una obra elogiada en las publicaciones coetáneas por la «abundancia de luz y aire», la «cómoda distribución interior» y los «materiales de primera calidad» que incorpora.<sup>19</sup> Una voz rotunda que se reclama moderna.

A pocas cuadras de allí, muy cerca de la dupla Pisano-Fontaina, el equipo proyectó unos meses más tarde la casa del arquitecto Dighiero,<sup>20</sup> conocido autor de la sede central del Banco de Seguros del Estado, que realizó junto con Arbeleche en esos años.<sup>21</sup> El encargo era curioso en tanto provenía de un técnico reconocido que estaba entonces en pleno ejercicio, «quien confió, con sumo acierto, a los inteligentes profesionales De los Campos, Puente y Tournier la confección de esta obra».<sup>22</sup> Los documentos disponibles confirman la identidad del cliente,<sup>23</sup> pero no aclaran el motivo por el que delegó la concreción de su propia casa en los colegas; como se dijo, un hecho al menos curioso, si consideramos que se trata de la ocasión que todo arquitecto anhela. Sí se sabe que a inicios de 1935 Dighiero solicitó

- 19 Se aclara además que «el frente es liso y blanco, con ventanas en madera, pintadas de amarillo». Revista *El Progreso Arquitectónico*... n.º 90-91, 20-21.
- 20 Casa Dighiero. Tomás Diago 713. Asunto n.º 153. Primer registro: setiembre de 1934. Permiso de construcción concedido el 5 de febrero de 1935. Construcción: Juan D. Elizalde. Asesores y materiales: Esteban Peceli (estructura de hormigón), José Cañini (ventilación), Fuentes y Cía. (instalación eléctrica), José A. Centanino (instalación sanitaria), Ferreira, Algorta y Cía. (parquet y baldosa estándar), Carmeta (carpintería metálica), Augusto Corallo (vidrios y espejos), Metalización (materiales de construcción), Turcatti y Belatti (herrajes Schlage, de Casa Mojana), válvulas sanitarias Tesoro. Archivo IHA. El listado de asesores y materiales ha sido tomado de la revista *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay* n.º 94-95, 6-8.
- 21 Dighiero se tituló en diciembre de 1921 y en marzo de 1923 fue designado profesor adjunto de Materiales de Construcción y Ensayo, cargo que ejerció al menos hasta fines de 1944. Durante muchos años se desempeñó también como director de Arquitectura del Banco de Seguros del Estado, cuya sede se inauguró en 1940. IHA. Archivo Administrativo FARQ-Udelar, caja 1, carpeta 16 A-a. *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, año xxvi (Montevideo: BSE, 1939), 12-13.
- 22 Revista *El Progreso Arquitectónico*... n.º 94-95, 6.
- 23 La nómina oficial de arquitectos publicada por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay en 1938 confirma que Dighiero tenía entonces su domicilio en Tomás Diago 713. *Arquitectura* n.º 194 (1938), 49.



FIGURAS 26 A 28. CASA DIGHIERO. PLANTAS. DIBUJOS DE VILLEGAS BERRO BASADOS EN EL PERMISO DE CONSTRUCCIÓN.

licencia por enfermedad en su cargo docente, un detalle que quizá explique en parte —aunque con cierta dilación temporal— esta situación anómala.<sup>24</sup>

En este caso, el predio es también algo angosto —nueve metros de ancho—, se ubica entre medianeras y la distribución interna es similar a la adoptada poco antes en la casa Seoane: garage, acceso y servicios en planta baja, área de relación en el piano nobile y dormitorios en el nivel más alto, junto a un pequeño living.<sup>25</sup> Una respuesta también celebrada entonces por «el acierto en la solución de las plantas y los detalles interiores», que ha sido

24 Solicitud del 18 de marzo de 1935. En ella, Dighiero explica que debe guardar reposo por un tiempo. IHA. Archivo Administrativo FARQ-Udelar, caja 1, carpeta 16 A-a.

25 Esta disposición ha sido alterada en tiempos recientes por algunas reformas internas.



**FIGURA 29.** CASA DIGHERO.  
FACHADA PRINCIPAL.

dotada «de todas las novedades aparecidas en materia de construcción». Se destaca en especial la incorporación de rotores «que aseguran una ventilación perpetua, gratuita y silenciosa».<sup>26</sup>

La fachada es aquí el centro del asombro: una composición plena de firmeza y aplomo que se impone a la retina y sobresale en el tramo. Aparece una vez más el imperio del plano, el gran vano de la escalera y el espacio de doble altura a ella asociado: un repertorio porfiado. Todo se adscribe a un

26 Gran parte de este acierto se atribuye al viaje que Puento había hecho entonces a Estados Unidos, «bien fructífero en sabias enseñanzas». Revista *El Progreso Arquitectónico*... n.º 94-95, 7.



FIGURA 30. CASA DIGHIERO. VISTA INTERIOR.

juego restrictivo y controlado, todo suscribe una legalidad cruda y rigurosa: un marco axiomático que destila e irradia una peculiar belleza.

El tajo entre la planta baja y el tramo superior es más vivo que en el caso anterior —por obra del balcón, que expande el estar y define así el basamento—, y el esquema de los pisos altos se invierte como en un espejo: el plano se ahueca en los grandes balcones y avanza en el sector de la escalera. Una fina moldura enmarca todo el sector —primer y segundo piso—, y la discreta cornisa impone un delicado remate al conjunto, marcado también por la línea horizontal de las barandas y otros sobrios elementos. Se conforma así «la mejor fachada de Pocitos», en opinión de Francisco Villegas Berro.<sup>27</sup> Una composición fundada en el agudo sentido de la proporción y el puro rigor geométrico.

27 Francisco Villegas Berro, «Vivienda Italo Dighiero». Informe donado al IHA. Archivo IHA, caja FO 59/14.

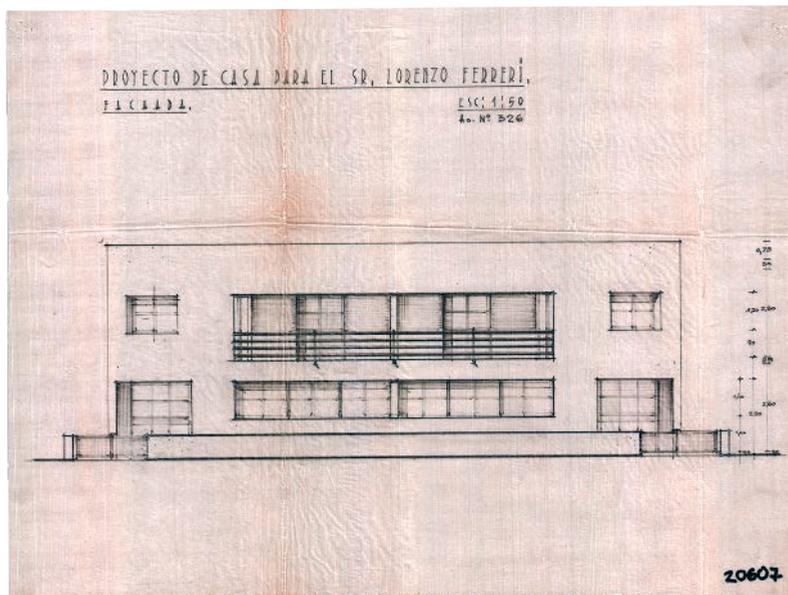
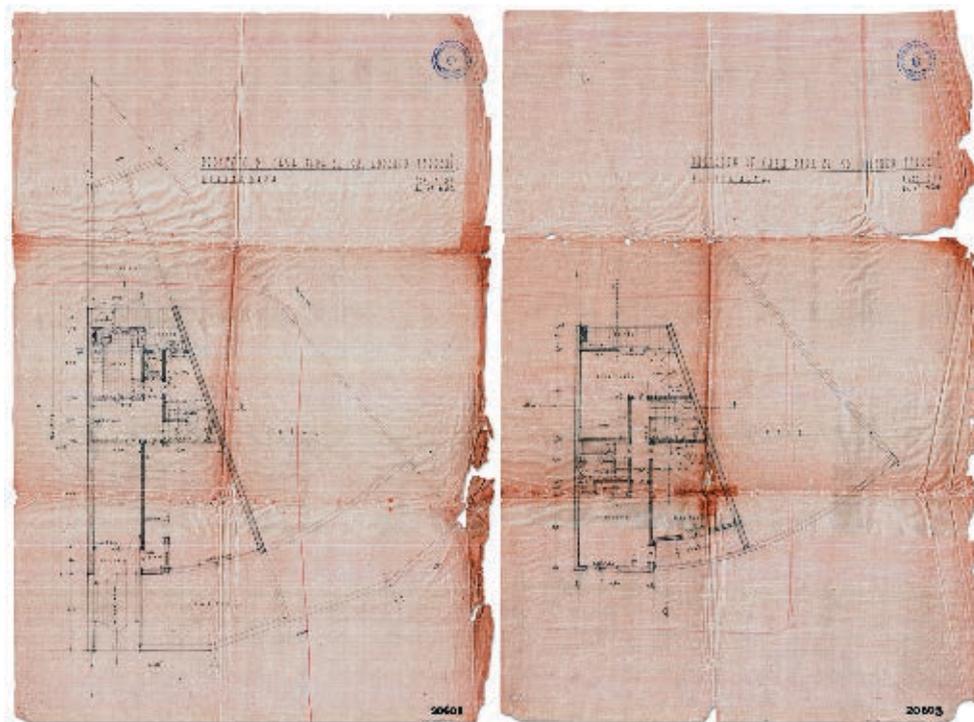


FIGURA 31. CASAS FERRERI. FACHADA.

Cuatro años después, el equipo hizo dos casas gemelas para Lorenzo Ferreri:<sup>28</sup> un par de piezas simétricas que se integran en una atractiva curva y exhiben la contención formal de las anteriores. Una vez más, se aprecia aquí el recurso a una gramática rigurosa, fundada en unos pocos elementos sometidos al dominio del plano y su giro. El diseño de algunos detalles —como las piezas de herrería— suscribe del todo esta delicada apuesta, que disuelve la dualidad funcional en una fachada unitaria dominada por la horizontal.

28 Casas Ferreri. José Ellauri esquina Blanca del Tabaré. Asunto n.º 326. Primer registro: 1938. En 1958, y al amparo del régimen de propiedad horizontal, una de ellas (la situada al norte) fue reformada por los autores para otro comitente: el doctor Rafael Bracerías. Asunto n.º 1302. Primer registro: enero de 1958. Ambas fueron demolidas en 2016.



FIGURAS 32 Y 33. CASAS FERRERI. PLANTAS.

En cada unidad el espacio se ordena en dos niveles, de acuerdo al criterio habitual: garage, living, cocina y servicios debajo, dormitorios arriba. Estos ambientes adoptan una disposición frente-fondo articulada por la escalera, que en planta baja conforma una suerte de bisagra junto al pequeño estar: un diafragma que en planta alta es absorbido en parte por el dormitorio en L ubicado al fondo. En este marco, la intervención realizada veinte años después genera pequeños cambios, como el agregado de un nuevo baño que resta área al dormitorio trasero y el cierre parcial o total de los balcones.

## El marco

### Aromas de la época

El detenido examen de las casas blancas permite apreciar sus señas comunes y mutuas diferencias, bajo la hipótesis de que conforman una misma secuencia. Pero la serie se hace aún más visible —o se ve de otro modo— si se inscribe en la producción global de los arquitectos: en ese marco cobra unidad, se recorta como un dibujo preciso sobre el fondo plural y extenso. Y adquiere pleno sentido en el escenario de la época. Por eso es bueno entornar un poco los ojos y tomar distancia, para observar ese fulgor singular en medio de su contexto.

Como se dijo, estas obras ocupan los primeros años de ejercicio en el itinerario profesional de los arquitectos; un tramo marcado por el nervio irrepetible del trazo inicial, por el inefable furor del comienzo. En esta etapa, el estudio apostó a varios concursos<sup>29</sup> y recibió con sorpresa el encargo del edificio Centenario, cuya concreción puso al equipo en un lugar muy visible y alentó la polémica entre sus colegas. Ese hermoso faro profirió entonces un grito agudo y sereno, instaló un nuevo modo de hacer que conjuga con acierto audacia y modestia. Y en esa misma aureola de cambio se inscribe el episodio de las casas blancas, que brilla con luz propia en el derrotero creativo de los arquitectos: encarna un tiempo añorado por quienes cuestionan el posterior *desvío* del equipo hacia fórmulas tradicionales o eclécticas.

Bajo esta lupa, las obras aquí examinadas marcan un estadio acotado y preciso en la dilatada producción de los arquitectos, que adoptaron diversos criterios formales y espaciales con gran oficio y talento. De hecho, ya en el inicio de los años cuarenta el equipo incursionó en apuestas consabidas, de menor riesgo: ensayó el lenguaje clásico —para ajustarse al programa

29 Sifilicomio, Brou —agencias Cerdón y General Flores—, ВНИ, Club Nacional de Fútbol, Banco de Seguros, escuelas industriales Unión y Paso Molino, Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria, entre otros.

bancario, por ejemplo— y también el estilo Tudor —empleado en el Hotel San Rafael y en dos grandes casas unifamiliares—, entre las opciones que admitían en su amplitud de criterio. Bajo esta lupa, la serie de las casas blancas refuerza su condición singular y unitaria: trasunta el pulso moderno que animó al equipo en los primeros tiempos.

Pero todo esto no alcanza para explicarlas. Estas obras tempranas se encuadran también, como es obvio, en el marco doctrinario de su época, al margen de su posición en el mapa proyectual de los arquitectos. Se ven atravesadas por el discurso que tiñe la arquitectura de los años treinta, al amparo del viento moderno y sus dilatados ecos. Una línea de trabajo que asume su propia clave local —amortiguada, diría Carlos Real de Azúa— y se integra al paisaje urbano sin esfuerzo. Este será, en efecto, uno de sus grandes méritos.

Poco se ha discutido sobre el verdadero estatuto local de este movimiento, aunque ha sido percibido de modo diverso. De un lado, se afirma su condición apenas formal o epidérmica, desprovista de todo brío ideológico;<sup>30</sup> del otro, se le concede cierto espesor reflexivo, lo que parece plausible si se atiende a la palabra encendida de los involucrados en ello. A mi juicio, y si se mira bien, todo indica que la nueva arquitectura no trasunta una mera traducción acrítica y homotética de formas extranjeras. Todo indica que tras este modo de hacer hay también un *modo de pensar*, que allí laten nuevas ideas. Así lo muestra la voz de quienes se saben —se dicen— parados en el umbral de una nueva era.<sup>31</sup>

30 El adjetivo *renovador*, que Arana y Garabelli aplican al movimiento, trasunta esta lectura historiográfica, bajo la cual esta nueva arquitectura cobra, en el plano local, la medida de una «vanguardia sin utopía». Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991).

31 Juan Antonio Scasso y Carlos Surraco, entre otros, manifestaron con firmeza su adhesión *moderna*. Recomiendo leer el discurso que Scasso pronunció al titularse y los argumentos con que acompañó sus proyectos escolares experimentales, así como el texto de Surraco sobre *pseudoarquitectura moderna*. Juan A. Scasso, «Discurso en la colación de grados. Los nuevos arquitectos», *Arquitectura* n.º 11 (diciembre de 1915 - enero de 1916), 127. Juan A. Scasso, «Algunas observaciones y algunos propósitos», *Arquitectura* n.º 174 (mayo-junio de 1923), 101. Carlos A. Surraco, «La pseudoarquitectura moderna», *Arquitectura* n.º 114 (mayo de 1927), 100-101.

Los autores aquí abordados no solían apelar a la palabra ni detenerse en oscuras especulaciones teóricas: fueron ante todo *hacedores*, proyectistas, arquitectos. Como es sabido, el joven De los Campos asumió la vigorosa defensa del Plan Regulador frente a los reparos de Vilamajó, uno de sus maestros. Y en esto, asimiló algunos ribetes del discurso moderno.<sup>32</sup> Escribió muy poco —cuando lo hizo, fue casi siempre dentro de su actividad académica—, pero se reconoció parte de una nueva apuesta: marcó su sintonía con Arbeleche, Canale, Fresnedo, Aubriot y Surraco, entre otros colegas. Y destacó el impacto que provocaron en él los grandes maestros de la época —Behrens, Gropius, Dudok, Le Corbusier, Mies, Wright, Mendelsohn—.<sup>33</sup> Estaba inserto, junto con sus socios, en algo nuevo que crecía y se regeneraba. Lo sabía, y así lo manifestaba.

La secuencia de las casas blancas asoma, pues, en medio de este concierto, y debe entenderse también como expresión de su época. Pero, como suele ocurrir, este encuadre reductivo no es capaz de agotar por sí solo la comprensión cabal de esa experiencia; estas piezas peculiares tienen su condición singular, al margen de posibles determinaciones externas. Trasuntan el giro ético-estético del momento, por supuesto, pero lo hacen a su modo, bajo la mediación de su propia consistencia. Ante todo, exponen el talento de sus autores, la voz peculiar de estos tres jóvenes que se iniciaron en el oficio cuando nacían los años treinta. ♦

32 Diario *El Día*. Montevideo, 1 de abril de 1931. Fascículo de Información n.º 3 (Montevideo: IHA, FARQ-Udelar, 1963).

33 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 108-109.

## Fuente de las imágenes

1. Archivo IHA. Foto 17817.
2. Archivo IHA. PC n.º 114968.
- 3 a 5. Archivo IHA. PC n.º 143661.
6. Archivo IHA. Foto 17841.
7. Archivo IHA. Foto 17103.
8. Archivo IHA. Foto 17107.
9. Archivo IHA. Foto 17930.
- 10 y 11. Archivo IHA. PC n.º 14840.
12. Archivo IHA. Foto 17846.
13. Archivo IHA. Foto 18069.
14. Archivo IHA. Foto 17897.
15. Archivo IHA. Foto 17837.
16. Archivo IHA. Foto 17840.
17. Archivo IHA. Foto 17854.
18. Archivo IHA. PC n.º 4041.
19. Archivo IHA. Foto 17928.
20. Archivo IHA. Carpeta 2967/6.
- 21 a 23. CEDA n.º 7 (1936), 67.
24. Archivo IHA. Foto 17823.
25. Archivo IHA. Foto 17825.
- 26 a 28. Francisco Villegas Berro: «Vivienda Italo Dighiero».  
Archivo IHA. Caja fo 59/14.
29. Archivo IHA. Foto 17818.
30. Archivo IHA. Foto 17920.
31. Archivo IHA. Plano 20607.
32. Archivo IHA. Plano 20608.
33. Archivo IHA. Plano 20605.

## GENERADORES DE CIUDAD<sup>1</sup>

### Principales edificios de renta

PAULA GATTI

El edificio de renta, esa fusión icónica entre el prestigio histórico del palacio y la modernidad del rascacielos, estrechamente ligado a la altura como emblema del progreso, fue adoptando variantes tipológicas y nuevos códigos lingüísticos en la tercera década del siglo. Considerando que el concepto de tipología implica, además de los fenómenos de invariante formal, la idea de su transformación constante, constituye objeto de interés histórico no solo por su presencia en la conformación del Montevideo pasado y actual, sino también en la hipótesis de que constituyó una de las vías introductorias de la arquitectura moderna en el Uruguay.<sup>2</sup>

A comienzos del siglo xx, el edificio de renta, derivado quizá de la asociación y multiplicación en altura de la casa estándar —que desde fines del xix conformaba gran parte del tejido central de la ciudad—, se fue consolidando como tipo arquitectónico generador de una nueva imagen montevideana.

Como explican Susana Ántola y Cecilia Ponte, en este proceso de consolidación del tipo fueron determinantes las necesidades de aprovechamiento especulativo del terreno y las preocupaciones higienistas —evidenciadas en la aprobación de la Ordenanza de Higiene de la Habitación, de 1928—, así

1 El título del artículo refiere al de un libro publicado por el IHA. Ver: Susana Ántola y Cecilia Ponte, *El edificio de renta como tipo arquitectónico generador de ciudad* (Montevideo: IHA, FARQ-Udelar, 1997).

2 Ántola y Ponte, *El edificio de renta...*, 60.

como varias transformaciones en el imaginario colectivo que devinieron en cambios estructurales. Un ejemplo categórico en este sentido es la modificación del vínculo entre la vivienda y la calle, la aceptación social del acceso único, el pasaje «de la puerta individual como soporte de identificación a la entrada común como símbolo de modernidad».<sup>3</sup>

Promovidos sobre todo por comitentes individuales que en general se repetían —aunque también por algunas instituciones estatales o privadas—, los edificios de renta se multiplicaron en distintas zonas de Montevideo —según el nivel socioeconómico del público objetivo y con diferentes grados de inversión— y asumieron paulatinamente «variantes tipológicas y nuevos códigos lingüísticos». Hacia 1930, el edificio de renta en altura, «emblema del progreso», era considerado el tipo más representativo de la ciudad.

De los Campos, Puente y Tournier participaron del espíritu de la época. En la tercera década del siglo, el equipo realizó varios edificios de renta que no escapaban a las consideraciones anteriores. De esta producción, caracterizada por su buena factura y adecuada inserción urbana, se destacan, por diversos motivos, los edificios Centenario, El País y Trouville, que en cierta medida jalonaron el trabajo del estudio en esa década.<sup>4</sup>

## Los edificios Centenario, El País y Trouville

### Premios y nombres que se repiten

Estos notables ejemplos denotan, con distinto alcance, gestos o posturas vanguardistas, y aunque difieren entre sí, presentan elementos de contexto comunes. Cabe señalar que la empresa constructora encargada de las tres

3 Ántola y Ponte, *El edificio de renta...*, 7.

4 Edificio Centenario. Asunto n.º 123. 25 de Mayo 555. Primer registro: abril de 1929. Edificio El País. Asunto n.º 125. Plaza Cagancha 1164-66 y San José 1161 al 69. Primer registro: abril de 1933. Edificio Trouville. Asunto n.º 280. Solano Antuña 2990. Primer registro: abril de 1937. Archivo IHA.

obras fue la firma García Otero, Butler y Pagani. De hecho, la relación con el ingeniero Pagani, iniciada en el edificio Centenario, se prolongaría por más de cuarenta años.<sup>5</sup>

Otro importante factor común que comparten estos edificios es que por todos ellos los arquitectos obtuvieron premios a la obra realizada. La presentación de los tres como conjunto les valió la obtención de una medalla de oro y diploma en la V Exposición Panamericana de Arquitectura y Urbanismo, desarrollada en el marco del V Congreso Panamericano de Arquitectos, que se celebró en el Palacio Municipal de Montevideo en marzo de 1940.<sup>6</sup> El análisis del fallo de los jurados, tanto en el caso del Gran Premio de Honor de la exposición como en el de los premios otorgados a los profesionales de la sección uruguaya —cuya nómina impacta por el papel que tienen las figuras y los ejemplos distinguidos en la historia de la arquitectura nacional—, deja en evidencia el destacado lugar que este equipo de jóvenes arquitectos ocupaba en la escena de la arquitectura de la época.<sup>7</sup> En la publicación oficial de

5 En medio de la década analizada en este artículo (1935), los autores construyeron otros dos edificios de renta con la misma empresa. El edificio Sbarbaro, ubicado en San José 1283, entre Carlos Quijano y Aquiles Lanza —otro buen edificio en altura, que citaremos más adelante—, y el edificio Mezzera, ubicado en Río Branco 1148 esquina Maldonado —ejemplo de construcción más económica, que cuenta con planta baja y cuatro niveles—, cuya reseña se publicó en el n.º 105 de la revista *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*.

6 «V Congreso Panamericano de Arquitectos. Publicación oficial de actas y trabajos» (Montevideo, 1940).

7 El Gran Premio de Honor de la Exposición fue concedido, por unanimidad, a Mauricio Cravotto. Los premios correspondientes a la sección Profesionales y sección uruguaya fueron los siguientes:  
— Premio de Honor por el conjunto de trabajos: Mauricio Cravotto;  
— Medalla de Oro y Diploma por el conjunto de trabajos: De los Campos, Puente y Tournier;  
— Medalla de Plata y Diploma por el conjunto de trabajos: Beltrán Arbeleche y Miguel Ángel Canale;  
— menciones honoríficas: Julio Etchebarne y Elías Ciurich, por el conjunto de trabajos; Román Fresneda Siri, por el conjunto de trabajos; Carlos Gómez Gavazzo, por el conjunto de trabajos; Carlos Surraco, por el Hospital de Clínicas; Bartolomé Traverso, por su trabajo de urbanización; Julio Vilamajó, por la Facultad de Ingeniería.

El jurado de la sección Profesionales, presidido por Vigouroux, incluía representantes argentinos, chilenos, peruanos, brasileños y estadounidenses. «V Congreso Panamericano de Arquitectos...», 584 a 587. Ver imágenes de algunos proyectos premiados en *Arquitectura* n.º 203 (1939).

actas y trabajos del congreso se destaca que esta exposición fue considerada por las delegaciones participantes como «la más brillante representación de la arquitectura moderna del continente».<sup>8</sup> El arquitecto Rodolfo Vigouroux, comisario de esta exposición, señalaba en su discurso de apertura: «En la muestra que hoy inauguramos, podremos apreciar y analizar los efectos del cambio sufrido, y medir con precisión el grado de evolución alcanzado por la arquitectura americana».<sup>9</sup>

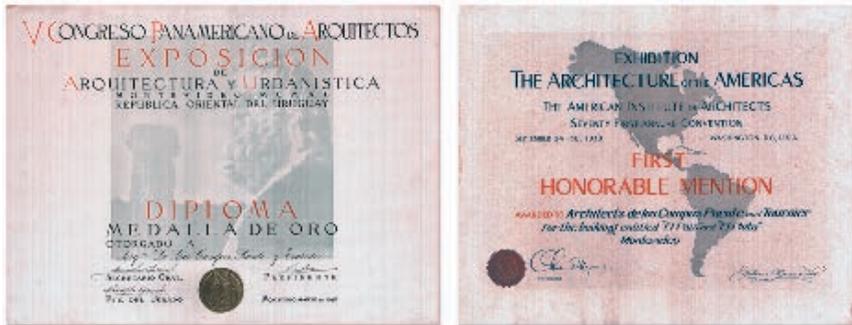
A este premio general se agregan dos más por el edificio El País. En setiembre de 1939, se les concedió la Primera Mención de Honor en la Exposición de Arquitectura de las Américas, que tuvo lugar en Washington D. C., en el marco del XV Congreso Internacional de Arquitectos. En esa misma exposición, Julio Etchebarne y Elías Ciurich obtuvieron la Segunda Mención de Honor por el cine Ambassador, y el envío realizado por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) fue galardonado con un gran premio.<sup>10</sup> La delegación oficial uruguaya que asistió al congreso estuvo constituida por el arquitecto Armando Acosta y Lara —decano de la Facultad de Arquitectura—, seleccionado por el gobierno y miembro del Comité Permanente Internacional de Arquitectos, y por el arquitecto Gonzalo Vázquez Barrière, delegado por la SAU.<sup>11</sup> Posteriormente, en 1942, el estudio recibió por el mismo edificio una mención en el Concurso Bienal de Obra Realizada, organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo. Este certamen se planteó como un

8 «V Congreso Panamericano de Arquitectos...», 579.

9 «V Congreso Panamericano de Arquitectos...», 580.

10 La comunicación oficial de la obtención del premio fue recibida por el Ministerio de Relaciones Exteriores en diciembre de 1939 y llegó al estudio, vía SAU, en enero de 1940. El 6 de abril, la SAU remitió a los premiados una nueva nota junto con el diploma. Archivo IHA, carpeta 2990. Aunque en estos documentos figura como edificio El País – El Plata (figura 2), y este nombre completo estaba incorporado a la fachada del edificio el día de la inauguración (Archivo IHA, foto 16872), tanto en los planos como en los listados del estudio, así como en las publicaciones de la revista *Arquitectura* de la época, se lo denomina edificio El País.

11 Ver: «XV Congreso Internacional de Arquitectos», *Arquitectura* n.º 202 (1939), 8, y «The Fifteenth International Congress of Architects Report», volumen I (Washington D. C., 1940).



FIGURAS 1 Y 2. DIPLOMAS OBTENIDOS EN LAS EXPOSICIONES DE MONTEVIDEO (1940) Y WASHINGTON D. C. (1939).

«primer intento de promover el interés oficial y privado para llegar a una selección plástica en la arquitectura de nuestra capital».<sup>12</sup>

### Comitentes

En último término, puede decirse que estos edificios fueron proyectados para clientes específicos. Como se aprecia al analizar los datos que figuran en el archivo administrativo del estudio, dos de ellos se gestaron en el marco de una relación comercial con determinadas familias. La reiteración de los mismos nombres en el listado de asuntos será una constante, al menos en esta etapa.<sup>13</sup>

12 El jurado estuvo integrado por un delegado de la Comisión Municipal de Cultura, el secretario de Obras, los directores de Arquitectura y Plan Regulador de la Intendencia Municipal de Montevideo, un delegado de la SAU y un arquitecto delegado de la Liga de Propietarios de Inmuebles. La mayor parte de los arquitectos premiados en esta contienda también habían sido reconocidos en la exposición del V Congreso. Nombres como Cravotto, Arbeleche, Canale, Etchebarne y Ciurich —muchos de ellos, asiduos participantes de concursos de arquitectura— vuelven a repetirse. Ver: *Arquitectura* n.º 207 (diciembre de 1942), 152 a 156.

13 Ver nota 7 del capítulo «Las horas largas», de Laura Alemán, en este mismo trabajo.

El edificio El País —encomendado por Carlos Scheck— fue el primero de varios trabajos realizados para su familia.<sup>14</sup> Luego aparecieron tres proyectos más a su nombre: dos *casitas económicas*<sup>15</sup> ubicadas en la calle Lugano 3581 (1942), una importante residencia sobre la avenida 19 de Abril (1943) y, por último, una típica casa de veraneo de la época, en el balneario La Tuna (1943). Luego se agregó otra casa en la calle Lugano, esta vez, a nombre de su hijo mayor, Carlos E. Scheck (1951). Además, el estudio proyectó algunos otros edificios para el diario *El País*, como los talleres gráficos de la calle Cuareim (1952) y el galpón sobre la calle Paraguay (1954), más urbanos y sobrios que las «amables, domésticas y casi pintorescas» casas del Prado.<sup>16</sup>

La relación con la familia de Elena Sbarbaro —propietaria del edificio Trouville— se inició en 1934. El primer proyecto fue un pequeño conjunto de viviendas para renta, de dos niveles, ubicado en Garibaldi 2207 esquina Guadalupe, que encargó su hermana María Teresa. Luego apareció el ya citado edificio de la calle San José 1283, a nombre de María Teresa y de su hermano Augusto. A estos se sumaron, en marzo de 1937, un proyecto en la calle Blanes y otro en Carrasco. En 1939 se agregó una casa para Francisco Hermann —esposo de Elena— y otra casa para ella, en Camino Ariel (Sayago), por la que también recibieron una mención en la Bienal de 1942.<sup>17</sup> El último proyecto que realizaron para la familia fue un panteón —posiblemente, en el Cementerio Central—, en 1941.

14 Algunas de estas obras se reseñan e ilustran, con mayor o menor detalle, en la exposición itinerante sobre la obra del estudio y en su respectivo catálogo. Montevideo, noviembre de 2016.

15 La expresión *casitas económicas* está tomada textual del listado de asuntos. En realidad, se trata de dos casas gemelas, de tres dormitorios, ubicadas en un profundo predio de veinte metros de frente. En 1953 y 1957, se realizan ampliaciones y reformas de ambas unidades (construcción de segunda planta, acondicionamiento del sistema de calefacción, etcétera). Mientras que los proyectos de 1942 y 1953 están a nombre de Carlos, el de 1957 figura a nombre de dos de sus hijos: Jorge y Eduardo. Archivo IHA, carpeta 2995.

16 AA. VV., *De los Campos, Puente, Tournier. Exposición itinerante* (Montevideo: IHA, FADU-Udelar, 2016).

17 «Concurso bienal de arquitectura realizada», *Arquitectura* n.º 207 (1942), 135. Ver además: Archivo IHA, planos 20738 a 20757; fotos 16836 a 16838 y 17596 a 17611.

El encargo del edificio Centenario, que también fue realizado para un cliente determinado, presentó, sin embargo, características particulares. En este caso, el comitente recurrió al equipo de manera casi fortuita. El doctor Bellini —a quien conocían por ser el propietario del local en el que se reunían a proyectar— decidió encomendarles la obra al encontrarse fuera del país el arquitecto Bauzá, con quien trabajaba de manera regular. El acto de confianza y la apuesta en el joven equipo de este exitoso inversionista y destacado profesional del medio dejó en evidencia su amplia visión y su particular apertura.<sup>18</sup>

## Edificio Centenario

### Una pieza singular

Esta paradigmática obra —cuyo nombre refiere al centenario del juramento de la primera Constitución del país—, ubicada en pleno casco histórico de la ciudad, en un predio en esquina, de dimensiones inusuales para la zona, constituye una pieza singular en la carrera profesional de los proyectistas y en la cultura arquitectónica uruguaya.<sup>19</sup> Su singularidad —dada por la conjunción de múltiples factores— posiblemente estuviera anunciada desde el momento del encargo del proyecto, que fue recibido con júbilo por el equipo.<sup>20</sup>

18 Bellini Carzoglio fue miembro fundador de la Sociedad de Otorrinolaringología, creada en 1919 junto con el doctor Manuel Quintela y otros diecisiete pioneros profesionales de esa especialidad. Ver: Milton Rizzi, *Historia de la enseñanza de la otorrinolaringología en Uruguay* (diciembre de 2000). Disponible en <http://www.smu.org.uy/publicaciones/rmu/2000v3/art2.pdf>. [Consultado el 3 de abril de 2018]

19 El edificio, que está ubicado en 25 de Mayo esquina Ituzaingó, es monumento histórico nacional desde 1989.

20 «Dijimos que sí: ¡cómo no íbamos a querer! Se nos abrió el cielo», cuenta De los Campos al referirse a la reacción que tuvieron frente a la propuesta de Bellini. Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 112.



FIGURAS 3 A 5. EDIFICIO CENTENARIO. VISTAS GENERALES.

El edificio, que se ha transformado casi en un manifiesto moderno, «es una muestra de sabia inserción de un modelo que respeta el contexto pre-existente y propone, a la vez, una audaz alternativa de cambio».<sup>21</sup> Compuesto por un amplio zócalo, un destacado cuerpo principal y una elevada torre que se yergue en la esquina, a la que se adosa una sugerente escalera vidriada en el sector posterior, tiene uno de sus principales aciertos en la desagregación volumétrica creada por la osada ubicación de las baterías de servicios que fracturan el plano de fachada (figuras 3 y 4). «El volumen impone su espiga en medio de la península; instala un gesto potente y altivo en el viejo casco

21 Grupo de Estudios Urbanos, *Una ciudad sin memoria* (Montevideo, 1983). Citado en: Arana y Garabelli, *Arquitectura renovadora...*, 81. Esta postura ha sido vastamente analizada y valorada por la crítica arquitectónica nacional en diversas publicaciones. En su libro, Arana y Garabelli la contraponen a la asumida por obras como el cine Ambassador, de Etchebarne y Ciurich (premiado en la ya citada exposición de Washington D. C. de 1939), al que, si bien reconocen «innegables valores», tildan de ensimismado y ajeno al entorno. Arana y Garabelli, *Arquitectura renovadora...*, 80.



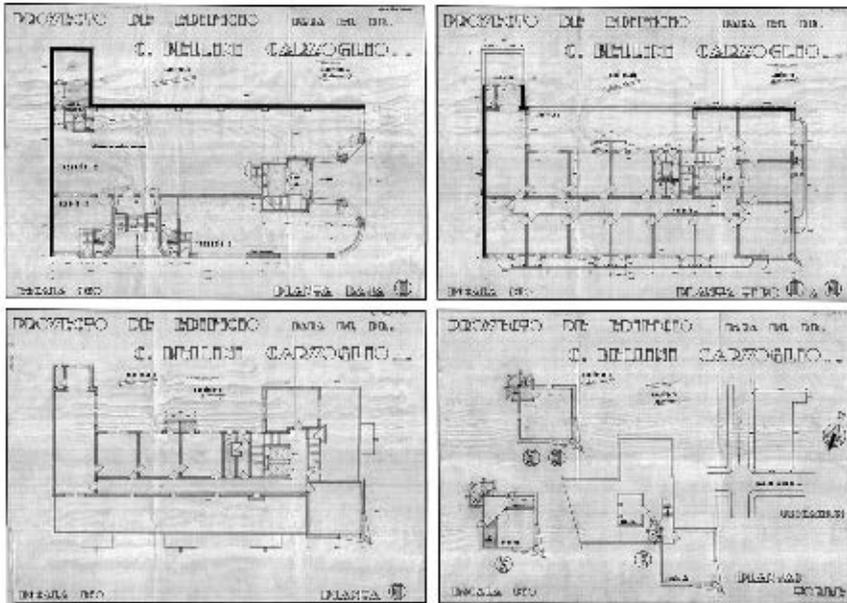
FIGURAS 6 Y 7. EDIFICIO CENTENARIO. IZQUIERDA: ACCESO POR ITUZAINGÓ. DERECHA: ACCESO POR 25 DE MAYO.

hispanico. Pero en su audacia atiende también al tramo y su terco mandato: a ambos lados de la proa dispone un cuerpo fragmentario que emula el esquema repetitivo del parcelario».<sup>22</sup>

Caracterizado por su potente tratamiento, el zócalo —conformado por tres locales comerciales en planta baja y un amplio subsuelo en el que al parecer se proyectaba alojar una gran cervecería— presenta dos marcados accesos, uno por cada calle (figuras 6 y 7). El Centenario configuró un programa novedoso dentro del edificio de renta: incluye ochenta y un módulos de oficinas, distribuidos en los seis niveles del cuerpo principal y la torre. El acceso a este sector —que cuenta con un único núcleo circulatorio vertical— se da por 25 de Mayo. El correspondiente a los locales se encuentra sobre la calle Ituzaingó.

La organización interna del bloque principal es clara; la planta, simple. Los primeros cinco niveles cuentan, cada uno, con catorce oficinas dispuestas en doble crujía. El sexto nivel —retranqueado y de crujía simple—, con seis. La aparente doble circulación generada en estas plantas por la comunicación interna entre las oficinas —aunque puede leerse como debitaria de la estructura

22 AA. VV., *De los Campos, Puente, Tournier*, 50.

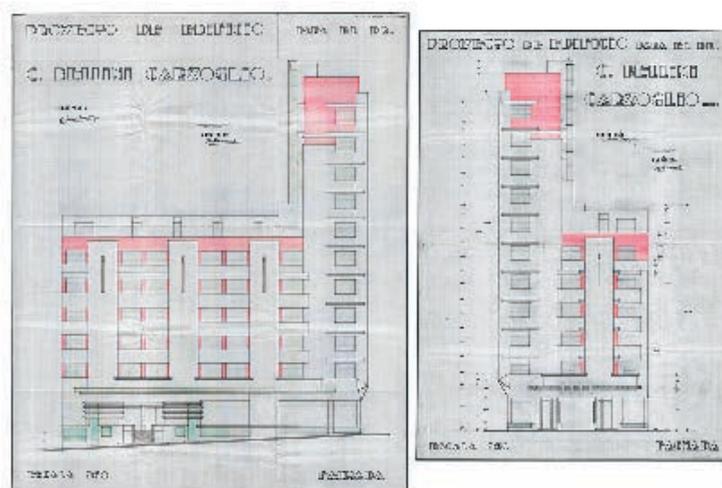


FIGURAS 8 A 11. EDIFICIO CENTENARIO. PLANTAS.

de la casa estándar— permite la flexibilización en el manejo del espacio al habilitar la conformación de unidades de diversas proporciones, según los requerimientos del inquilino, que podía alquilar uno o más módulos. La mayoría de las oficinas posee servicios propios y en cada nivel se agregan dos de uso común. Las cinco oficinas restantes se alojan en la torre (figura 8 a 11).

En cuanto al lenguaje, aparecen referencias directas a la arquitectura expresionista holandesa. El propio De los Campos afirmaba, en la entrevista citada antes, que en este caso Dudok había sido su principal fuente de inspiración, «más que Mendelsohn o Peter Behrens». <sup>23</sup> Esto se refleja en el tratamiento general de la torre y se hace evidente en su *almohadillado* —cuya tonalidad

23 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 112.



FIGURAS 12 Y 13. EDIFICIO CENTENARIO. FACHADAS.

rosa, presente también en el remate del cuerpo principal y en las jambas, ha resurgido luego del reciente proceso de limpieza de fachada—,<sup>24</sup> así como en las fajas horizontales que acompañan el acceso por Ituzaingó. Pero además de las referencias expresionistas, emergen potentes gestos que remiten a algunas obras germánicas y también a proyectos utópicos del constructivismo ruso, como la incorporación de la escalera caracol envuelta en el sutil cilindro vidriado, cuya piel fue infelizmente sustituida por un muro de hormigón en 1940.

Como señala William Rey Ashfield, el edificio «busca expresar su modernidad a partir de distintos marcos conceptuales y visuales: organización tipológica de base extrovertida, claro ordenamiento funcional, economía y racionalidad en la definición, y proporción de espacios servidos y de servicio, así

24 Esta tonalidad puede apreciarse también en los planos originales —firmados por el arquitecto Tournier—, que forman parte del permiso de construcción del edificio (figuras 12 y 13). Este documento integra el Archivo de Permisos de Construcción de la Intendencia de Montevideo, 1907-1931. Dicho fondo documental se encuentra en custodia en el IHA desde mediados de la década del noventa.

como también en el propio manejo de su lenguaje formal». <sup>25</sup> Aunque en 1929 De los Campos, Puente y Tournier participaron en numerosos e importantes concursos, <sup>26</sup> el edificio Centenario —que los arquitectos eligieron para instalar su estudio durante muchos años— <sup>27</sup> constituye su primera obra de envergadura efectivamente realizada, e inicia la saga de sus edificios de renta en altura, asumiendo un rol icónico, como el que tuvo la casa Perotti con relación a la vivienda unifamiliar. <sup>28</sup>

### La visión de la época

En la época de su realización, el edificio Centenario fue convalidado por la academia, elogiado por destacados arquitectos, y sus plantas y fotos se publicaron en la revista *Arquitectura*. <sup>29</sup> Sin embargo, resulta interesante analizar también el impacto instantáneo que la obra produjo en lo social, reflejado en diferentes artículos de prensa que aparecieron en fechas próximas a su inauguración. En este sentido, es elocuente el contenido de la nota publicada por *El Diario Español*, en enero de 1931, que planteaba:

No hay esquina sin su particular encanto. Pero seguramente en Montevideo no existe otra que sea tan mirada como la nuestra, como esa esquina

- 25 William Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)* (Montevideo: FARQ-Udelar, 2012), 95.
- 26 Por más información sobre los concursos en los que participaron, ver texto de Tatiana Rimbaud en este mismo trabajo.
- 27 Según se desprende de los datos relativos a direcciones de socios titulares de la SAU, que constan en la revista *Arquitectura*, el cambio de ubicación del estudio se produjo entre febrero y marzo de 1931 (números 159 y 160). A partir de ese momento, De los Campos, Puente, Tournier figura con la dirección del edificio Centenario. Antes registraba como dirección Ituzaingó 1467, frente al edificio.
- 28 Por más detalles sobre la vivienda Perotti y su rol en la arquitectura doméstica de la década del treinta, ver texto de Laura Alemán en este mismo trabajo.
- 29 Ver «Edificio Centenario», *Arquitectura* n.º 162 (mayo de 1931), 113 a 116, y Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 111 y 113.

de Ituzaingó y 25 de Mayo, pasmo de forasteros, inmovilizadora de transeúntes, generadora de tortícolis. Ningún monumento de Montevideo ha tenido tantos contempladores como nuestra esquina. El mismo Palacio Salvo sentiríase celoso de ella si viese de qué modo la gente la contempla con la boca abierta. [...]

En nuestra esquina se ha construido una casa, alta como todas las modernas, de paños externos sin ventanales, y de otros adentrados, en los cuales los balcones se hallan semiocultos, resguardados del aire por los flancos saledizos. Tiene en el ángulo de la esquina algo así como una proa cortante de buque rompehielos, y una torre alta y cuadrilonga, que tiene adosado en la parte posterior un cilindro de cristal, especie de gigantesco surtidor de nafta, apropiado para que los aviones en vuelo se aprovisionen de combustible. Dentro del cilindro se vislumbra una escalera de caracol, por la cual debe subir la nafta hasta lo más alto, evitándose el esfuerzo que requeriría del vendedor elevarla a fuerza de palanca hasta tanta altura.

Nosotros estamos encantados con nuestra esquina. Nos enorgullece que sea la más mirada de todas las esquinas de Montevideo. Bella o no, que eso es cuestión del concepto de belleza que cada mirón tenga, nos place por su gallardía, por sus líneas rectas como una mirada dirigida al cielo. Por la originalidad de su fachada y hasta por esa externa escalera de caracol, entubada en un cilindro de cristal como un producto farmacéutico.

No hay otra igual, ni parecida siquiera. Como expresión de modernismo, supera a los más nuevos edificios de Montevideo. [...] Es nuestra esquina. La esquina monumental de este Montevideo en donde todas las audacias arquitectónicas tienen cabida. La esquina más audaz, más revolucionaria, la que todos los días contemplamos al pasar, y centenares de ojos miran diariamente, no sabemos si con admiración o asombro.<sup>30</sup>

30 «La esquina más mirada», *El Diario Español* n.º 5751, año xxv (Montevideo, 11 de enero de 1931). Archivo IHA, carpeta 2972/3.



FIGURAS 14 A 18. EDIFICIO CENTENARIO. PROCESO DE OBRA.

Un par de meses después, el diario *El Plata* publicaba un artículo a dos páginas completas que incluía fotografías y croquis del edificio, y describía con lujo de detalles sus principales características y atributos espaciales, así como los adelantos técnicos e infraestructurales que incorporaba esta «hermosa y original construcción moderna», a la que se refería también como «gran casa de escritorios de tipo único hasta ahora en Sudamérica».<sup>31</sup>

31 «El espléndido edificio Centenario», diario *El Plata* (Montevideo, 29 de abril de 1931). Archivo IHA, carpeta 2972/1-2.

La publicación señalaba que la firma García Otero, Butler y Pagani había «batido un récord de ejecución técnica levantando la estructura de cemento armado completa en el breve plazo de 59 días hábiles», y mencionaba también:

Los revestimientos de la fachada hacia cada una de las calles son de labradorita importada de Alemania; hermosa piedra oscura con salpicaduras nacaradas y cuyo pulimiento delicadísimo realza el contraste de basamentos y zócalos con la superficie clara de cada frente, cortada por ventanales y vidrieras. [...] Los interiores dan a un gran patio de luz y aire, que asegura la confortabilidad higiénica en cualquier época del año. [...] La luz natural es abundante y la artificial se halla metódicamente distribuida en los diversos pisos. [...] La calefacción central, por agua caliente, recorre todas las plantas. Y en verano entra en servicio una instalación Frigidaire, que les suministra agua helada.

Agregaba además que el edificio tenía «todas las razones imaginables para ser visto como el primero de una época que él viene a pronosticar en la evolución de nuestro urbanismo». Felicitaba al doctor Bellini por «sostener con su esfuerzo financiero y su aliento ampliamente comprensivo la audacia conceptiva de los proyectistas y el plan realizador de los constructores». Luego, puntualizaba que la administración estaba a cargo del Banco Popular, y concluía que si bien en el alquiler estaban incluidos los servicios mencionados, los precios no eran mayores que «en las viejas casas habilitadas para escritorios, en el mismo barrio».<sup>32</sup>



**FIGURA 19.** EDIFICIO CENTENARIO. EL EQUIPO COMPLETO, ACOMPAÑADO POR UN COLABORADOR Y UN PERSONAJE NO IDENTIFICADO —POSIBLEMENTE, EL DOCTOR BELLINI CARZOGGIO—, POSA JUNTO A LA MAQUETA.



**FIGURA 20.** EDIFICIO CENTENARIO. DOS DE LOS AUTORES EN LA AZOTEA. EL QUE LEE EN UN NIVEL MÁS BAJO SERÍA OCTAVIO DE LOS CAMPOS.

## Edificio El País

«Un nuevo rascacielos montevideano»<sup>33</sup>

Este potente volumen se ubica en un importante predio de treinta y cinco metros de largo y veinte de ancho, con un frente a la plaza Cagancha —particular ámbito urbano del centro de la ciudad— y otro a la calle San José. Si bien el encargo data de 1933, el permiso de construcción original está fechado en noviembre de 1934<sup>34</sup> y el inicio de las obras coincide con el viaje de De los Campos a Brasil. Cuando este regresó al país, a fines de 1936, el edificio ya estaba inaugurado.<sup>35</sup>

Con un programa mixto que incluye algunos componentes casi industriales, el edificio, cuyas plantas se rigen por una rigurosa simetría, presenta un zócalo de comercios y oficinas sobre el que se disponen dos bloques de apartamentos en altura, adosados por su espalda, a los que se accede por cada una de las calles (figura 29). Las dependencias del diario, que inicialmente incluían administración, redacción y talleres, se ubicaron en el sótano, planta baja y entresuelo del bloque que enfrenta a la plaza, en tanto en sus ocho plantas altas se dispusieron dieciséis apartamentos de importantes dimensiones. En la planta baja del bloque al que se accede por la calle San José —de menor altura—, se alojaron dos amplios locales comerciales, y en sus cinco plantas altas, otros diez apartamentos. Por esta calle también se incluyeron dos puertas que permitían efectuar las tareas de expedición del diario.

Desde el punto de vista formal, el edificio se caracteriza por utilizar el lenguaje moderno con gran sobriedad y contención (figuras 23 a 27). Sus fachadas, que mantienen la simetría de las plantas, se estructuran de manera

33 «Un nuevo rascacielos montevideano», *El Progreso Arquitectónico*... n.º 101, (Montevideo, s/f). Archivo IHA, carpeta 1747/5-7.

34 Permiso de construcción n.º 136015. Archivo IHA.

35 El 23 de diciembre, apenas retornado, De los Campos recorrió las instalaciones acompañado por sus socios. Ver diario *El País* (Montevideo, 24 de diciembre de 1936). Archivo IHA, carpeta 2958/2.



**FIGURAS 21 Y 22.** EDIFICIO EL PAÍS. IZQUIERDA: RECORRIDA DEL ARQUITECTO FRUCTUOSO GUARCH VIÑA (COLABORADOR DEL ESTUDIO); AL FONDO SE APRECIAN LOS EDIFICIOS UBICADOS EN LA AVENIDA 18 DE JULIO ESQUINA PARAGUAY. DERECHA: DETALLE DE ESTRUCTURA.

tripartita y presentan un mismo esquema compositivo. Se destaca el equilibrado juego establecido en el cuerpo principal entre la verticalidad del sector central que sobresale del plano y las repetidas fajas horizontales que lo atraviesan. Por la calle San José, las proporciones de las aberturas y la fuerte presencia de los balcones macizos le confieren cierto carácter introvertido. Esto se contrapone a lo que sucede sobre la plaza, donde el alto basamento en el que predominan los paños vidriados, la presencia de las barandas metálicas y el significativo calado ortogonal —incorporado en el frente y los laterales del remate—, aligeran el peso y otorgan una importante transparencia, a la vez que contribuyen a estilizar el conjunto.<sup>36</sup> La fachada asume, sin embargo, un carácter monumental —quizás en respuesta a la jerarquía del ámbito al que se enfrenta—, que le confiere una impronta especial al edificio y justifica el título asignado a esta sección, proveniente del ya citado texto.<sup>37</sup>

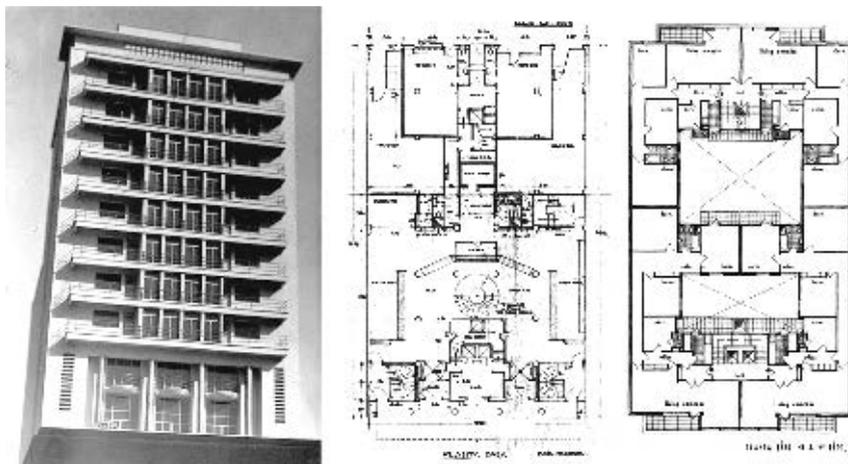
36 Las barandas metálicas —que se popularizaron en Montevideo hacia 1940— se repetirán reiteradamente en la producción del estudio en esta etapa. De hecho, se incorporan, con algunas variantes, en las viviendas Seoane y Dighiero, en 1934, y después en el edificio Trouville. Puntuales elementos de filiación náutica, como algunos ojos de buey, aparecen en medianeras y fachadas (figuras 35 y 36).

37 Ver nota 33.



**FIGURAS 23 A 27.** EDIFICIO EL PAÍS. ARRIBA: VISTAS GENERALES. ABAJO: DETALLES DEL ACCESO Y DEL CORONAMIENTO DEL CUERPO PRINCIPAL SOBRE LA PLAZA CAGANCHA; DETALLE DE FACHADA SAN JOSÉ.

El mismo texto destaca que este modernísimo edificio «se cuenta entre los de mayor importancia levantados en nuestra capital». Entre los avances técnicos incorporados, enumera la inclusión de calderas de calefacción, horno de residuos, bombas elevadoras de agua, entre otros. Además, relata cuestiones relativas a la higiene y la funcionalidad de las unidades: «En su aspecto interno, el edificio ha sido solucionado con acierto, ya que los veintiséis apartamentos, hechos a todo confort, poseen todas las comodidades, abundancia de luz y aire, y una distribución acertada». Cabe señalar que si bien se aprecia una paulatina evolución en el desarrollo tipológico, la zonificación interior de las unidades todavía no es totalmente clara y aparecen grandes circulaciones.



**FIGURAS 28 A 30.** EDIFICIO EL PAÍS. IZQUIERDA: MAQUETA DEL PROYECTO ORIGINAL. CENTRO: PROYECTO DE REFORMA DE LA PLANTA BAJA (1955). DERECHA: PLANTA TIPO, DONDE SE APRECIAN ALGUNAS DE LAS MODIFICACIONES DEL PROYECTO ORIGINAL, REGULARIZADAS EN 1959.

En el archivo administrativo del estudio figuran varios proyectos de reforma del edificio, sin ningún detalle. En junio de 1954, aparece un asunto denominado «El País. Reforma Plaza Cagancha, Museo de Arte Moderno».<sup>38</sup> Esta intervención —que sería la de mayor entidad, pero no generó grandes alteraciones en la morfología general del edificio— se habría realizado entre 1954 y 1958, según consta en el permiso de construcción n.º 90868, fechado el 1 de diciembre de 1959 y firmado por Puente.<sup>39</sup> Gran parte de las modifica-

38 Archivo IHA, carpeta 2995.

39 En este permiso se solicita que se sustituyan y anulen los planos presentados en noviembre de 1954 y julio de 1955, correspondientes al permiso de construcción n.º 54116. El documento incluye una nota del 16 de mayo de 1960, firmada por el propio Puente, que dice: «Las obras del PC n.º 54116 y PC n.º 90838 (sustitución de planos) fueron iniciadas en enero de 1955 y terminadas en junio de 1958». Los permisos de construcción n.º 26797 (octubre de 1936), 71135 (setiembre de 1942) y 21135 (mayo de 1943) figuran como antecedentes, pero no se tienen indicios concretos de lo que se solicitaba en cada uno de ellos. Archivo IHA, carpeta 2953.

ciones, realizadas a lo largo de los años y regularizadas en ese momento, se concentraron en el sector inferior del bloque principal. En la fachada, junto a las medianeras, se abrieron puertas para permitir el acceso a nuevas escaleras que conectan directamente con el subsuelo.<sup>40</sup> Además, se incorporó en el centro del hall una escalera caracol para comunicar la planta baja y el entrepiso (figura 29). Estas obras implicaron la demolición de algunas losas sobre planta baja y subsuelo. Al mismo tiempo, se realizaron transformaciones en los apartamentos de este bloque, que tendieron a modernizar o *aggiornar* la planta, y a solucionar algunas de las cuestiones de zonificación antes mencionadas. Se derribaron algunos muros y se levantaron otros para generar un office junto a la cocina y separar mejor la zona de dormitorios (figura 30). En los apartamentos ubicados sobre San José también se plantearon modificaciones, aunque aparentemente no se concretaron.<sup>41</sup> Las posteriores y sucesivas reformas de la planta baja —a medida que iba incorporando otros usos— transformaron por completo la imagen del basamento por ambas calles.

40 En los planos y maqueta del proyecto original, en el lugar donde se abren las dos puertas, se puede apreciar un expresivo paño calado con fajas horizontales, similar al utilizado en la caja de escaleras de la casa Perotti, que luego aparece también en las fachadas de las casas Dighiero y Fontaina. Este interesante tratamiento nunca llegó a realizarse (figura 28).

41 Estos ajustes apuntaban a lo mismo que los del otro sector; implicaban transformar uno de los tres dormitorios en cuarto de servicio y liberar el área del antiguo servicio para el office. Lo que sí se realizó, sobre la calle San José, fueron algunos cambios en la fachada de la planta baja, que consistieron fundamentalmente en la sustitución de aberturas de los locales. Archivo IHA, carpeta 2953, planos 22692 y siguientes.

## Edificio Trouville

### Un nuevo foco en el paisaje

Este edificio, ubicado en un punto neurálgico de la zona residencial de Pocitos —en un importante predio en esquina cuyo lado menor enfrenta a la rambla—,<sup>42</sup> completa la trilogía seleccionada. Al igual que otros ejemplos apenas anteriores o casi contemporáneos —como el Rambla Hotel o el edificio El Mástil— que actuaban «como focos dominantes en el paisaje»,<sup>43</sup> el volumen impacta —aunque en menor escala— en el tejido característico de la zona, conformado fundamentalmente por viviendas de dos o tres niveles.<sup>44</sup>

Si bien su fisonomía general está emparentada a la de los edificios de renta típicos de fines de esa década y comienzos de la siguiente, estilísticamente el edificio Trouville se relaciona en forma directa con el del diario *El País*, con el que comparte la sobriedad y contención de su lenguaje moderno, a pesar de su diferente tratamiento volumétrico y proporciones. De hecho, en la fachada principal reaparecen las bandas constituidas por los largos balcones con sus barandas metálicas —que generan profundas sombras, al mismo tiempo que refuerzan la horizontalidad del volumen— y el cuerpo central que sobresale del plano (figuras 33 y 34).

Como en el resto de las obras analizadas en este artículo, caracterizadas por su resolución tripartita, aquí se presenta un manifiesto *zoning* funcional. El sector frontal de la planta baja aloja un local comercial de grandes

42 Está implantado en Solano Antuña esquina rambla República del Perú.

43 Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*, 254.

44 En una fotografía tomada desde la azotea, en pleno proceso de obra (figura 31), puede apreciarse cómo las siluetas del Rambla Hotel y del edificio El Mástil son las únicas que se recortan con claridad en el paisaje costero. En forma paulatina fueron apareciendo en la zona otros edificios en altura, como el que construyó el arquitecto Jorge Caprario, también sobre Solano Antuña, unos pocos años después. La situación cambió radicalmente a partir de 1946, cuando se aprobó la Ley de Propiedad Horizontal, que aceleró los procesos de sustitución. Por más detalles sobre este proceso, ver texto de Carlos Baldoira en este mismo trabajo.



**FIGURAS 31 A 34.** EDIFICIO TROUVILLE. ARRIBA: VISTA DESDE LA AZOTEA E IMAGEN DEL EDIFICIO EN CONSTRUCCIÓN (AGOSTO Y SETIEMBRE DE 1937). ABAJO: FOTOS TOMADAS POR JEANNE MANDELLO.

dimensiones —concebido con una importante terraza y amplios ventanales, para permitir las visuales hacia el entorno—, en el que durante varias décadas funcionó una confitería. Sobre la calle Francisco Solano Antuña, y asumiendo un gesto moderno, se ubica un amplio garage. A este basamento se superpone el cuerpo principal de cinco plantas con dos apartamentos cada una. El marcado volumen saliente, ubicado en el sector central de la fachada sobre la rambla, de algún modo *abraza* el edificio —al prolongarse por encima de la azotea— y conforma el remate (figura 33). El proyecto original incluía en este sector superior un sencillo apartamento de un dormitorio, quizá destinado a

la portería. En 1953, se incorpora un apartamento más confortable, diseñado especialmente para la propietaria del inmueble, que incluye un jardín de invierno y una amplia terraza.<sup>45</sup>

En las plantas tipo se aprecia una clara estructura y una notoria evolución respecto a las de los otros dos ejemplos. Si observamos el diseño de cada una de las unidades, vemos que el tamaño de las circulaciones disminuye, la planta se hace mucho más compacta y presenta núcleos bien distinguibles, como el de los dormitorios o el que conforman la cocina con el baño y el dormitorio de servicio —a veces denominado *depósito*—. Además, si analizamos este último núcleo, vemos que la diferenciación entre el espacio propio de la cocina y el del office —que si bien aparecía tempranamente en las casas Perotti y Pisano, faltaba en las plantas originales de El País— ya está consolidada (figura 41).

Un artículo sobre esta obra publicado en la época señalaba:

Se trata de una construcción suntuosa, pues ha sido ejecutada con materiales de excelente calidad, dotándosele de todos los detalles reclamados por las exigencias modernas. [...] Planta baja y cinco pisos constituyen el total de la edificación, cuya pureza de líneas se destaca armoniosa sobre la ancha rambla. [...] En los pisos altos se han distribuido dos apartamentos en cada uno de ellos, los cuales tienen las siguientes comodidades: entrada directa a un ambiente amplísimo que puede ser living-comedor, ya que se encuentra semi-dividido con pilares adecuados para poner cortinados; otro ambiente de recibo, en el cual puede instalarse sala o escritorio, quedando todo independiente del resto de la casa; luego tres dormitorios, cuarto de baño completísimo con aparatos sanitarios en vistosos colores; cocina con desahogo, y dependencias de servicio, con su correspondiente entrada. Hay que hacer resaltar el acierto de los señores arquitectos al obtener una completa independencia entre los ambientes

45 Esta reforma modifica de manera sutil el perfil de la fachada sobre la rambla. El posterior cerramiento parcial de los balcones y la discutible y casi infeliz intervención en el local comercial —que modificó totalmente sus cualidades— alteraron en forma sustancial la imagen original.

de recibo, los dormitorios, la cocina y cuartos de sirvientes [...] Luz eléctrica, fuerza motriz, timbres, cómodo ascensor, calefacción, gas, frigidaire para el inquilino que no la tenga, completan el marco de estas residencias, que constituyen un rotundo éxito arquitectónico.<sup>46</sup>

## Invariantes o recurrencias

### Consideraciones finales

Más allá de las comparaciones que han surgido en los capítulos anteriores, entendemos necesario revisar determinados elementos o estrategias proyectuales comunes a las obras analizadas en el artículo, e incluso remarcar algunas diferencias detectadas. Desde el punto de vista programático, la gama de estos edificios es muy amplia. Pasamos de la base netamente administrativa y comercial del Centenario al uso mixto de El País, y terminamos con la condición fundamentalmente residencial del Trouville.

La singularidad y el carácter vanguardista del edificio Centenario son indiscutibles. También lo es su integración y adecuación al particular contexto urbano en el que se inserta. Por otro lado, los edificios El País y Trouville tienen muchos puntos en común. Ambos forman parte de la producción en curso en ese entonces —tanto en planta como en aspecto formal—, de la que se destacan por la calidad con la que están diseñados y construidos, fiel reflejo del *oficio* de sus realizadores. Aunque el lenguaje que utilizan pareciera menos transgresor que lo que fue en su momento el del Centenario, la manera de insertarse de estos dos edificios que se encuentran en situaciones urbanas diferentes genera de algún modo rupturas o discontinuidades, más o menos tempranas, que contrastan con la postura asumida en el primer caso.

46 «Casas de apartamentos», *El Progreso Arquitectónico*... n.º 106 (Montevideo, s/f), 11 a 14. Archivo IHA, carpeta 1747/12-13.



FIGURAS 35 Y 36. EDIFICIO EL PAÍS. VISTAS GENERALES.

### Inserción urbana

El edificio El País ocupa un predio entre medianeras que forma parte de un ámbito calificado del casco central. La singular condición de predio pasante y la diferente respuesta volumétrica y formal hacia ambas calles pareciera responder a la jerarquía de estas, y determina que en cierta medida se lo pueda leer como dos edificios. Si bien en la zona ya se había consolidado un importante crecimiento altimétrico y se estaban introduciendo paulatinos cambios de lenguaje, el tratamiento formal —sobre todo, del potente volumen que enfrenta a la plaza— contrasta con las particulares características de construcciones linderas, como el Palacio Piria, a las que en cierta medida parece desconocer (figuras 35 y 36).

En tanto, el edificio Trouville se implanta en una esquina de la franja residencial costera. En este caso, el impacto en el tejido es más evidente aún, por tratarse de una zona en la que la mayoría de las construcciones estaban compuestas por casas tipo chalet o *petit hotel* —que fundamentalmente permanecían bajo modalidades modernistas o ecléctico-historicistas— y en la que las edificaciones en altura representaban todavía casos aislados (figuras 31 a 33).



**FIGURAS 37 A 39.** BUTLER Y VARGAS: EDIFICIO DE RENTA PARA PASCUAL VERO (1928).  
DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER: EDIFICIOS CENTENARIO (1929) Y TROUVILLE (1937).

La respuesta de este edificio a la situación de esquina es por completo distinta a la que vimos en el edificio Centenario, y quizás esté determinada en parte por la diferencia de contexto urbano y los años transcurridos entre ambos proyectos. De manera similar a lo que ocurre en varios edificios de mediados de la década del veinte, ubicados en zonas céntricas, el Centenario denota una preocupación particular por remarcar esa condición. En todos esos casos, las esquinas «se resuelven como hitos urbanos, enfatizadas volumétricamente» y presentan «un remate monumental». <sup>47</sup> El Centenario, además, equilibra de manera perfecta la situación sobre ambas calles al introducir dos accesos que, aunque tienen fines y resoluciones formales diferentes, son tratados con similar jerarquía. <sup>48</sup> El edificio Trouville, sin embargo, pareciera haber atendido parcialmente a su situación de esquina. Si se lo

47 Ántola y Ponte, *El edificio de renta...*, 30.

48 A pesar de la distancia formal, es ilustrativo ver las similitudes y diferencias del Centenario con el edificio de renta para Pascual Vero que los arquitectos Julio Butler y Stewart Vargas construyeron en la esquina de la avenida 18 de Julio y Paraguay en 1928 —publicado en *Arquitectura* n.º 130 (septiembre de 1928), 207 a 209—, que Ántola y Ponte analizan en su libro (figura 37).

observa en una foto de época y en perspectiva desde la rambla —viniendo desde el este—, podría llegar a leerse casi como una pantalla. La ubicación del acceso en el eje de la larga fachada por Solano Antuña y la presencia del volumen saliente que envuelve el edificio de forma paralela a ella —que al bajar sobre la fachada de la rambla le confiere un carácter casi de testero— refuerzan esta idea (figuras 32 a 34 y 39).

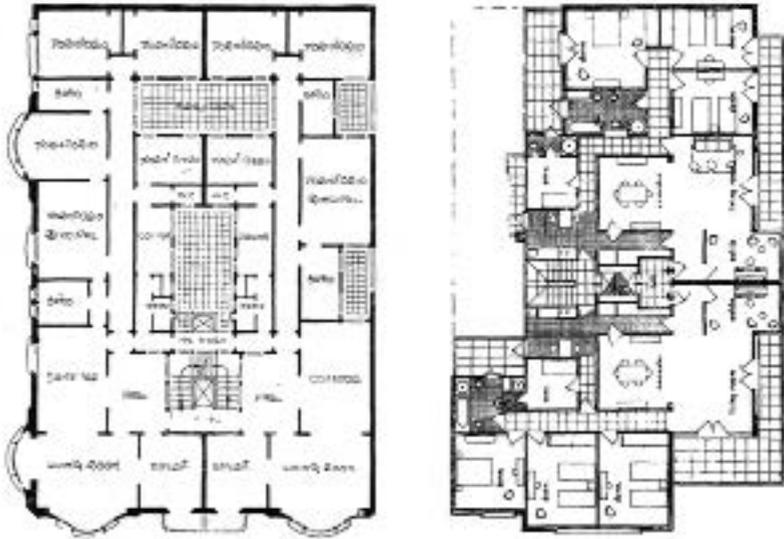
### Desarrollo tipológico

Finalmente, parece oportuno volver sobre algunas cuestiones relativas al proceso de desarrollo tipológico y su aceptación social. En el edificio Centenario, a pesar de la extroversión y funcionalidad con la que se aborda el novedoso programa, aparecen todavía algunas reminiscencias de la planta estándar, como la posibilidad de tener una doble circulación. Las plantas de El País dan un paso más, pero la zonificación del proyecto original todavía no es del todo clara. En el Trouville se aprecia otro salto: las plantas se compactan y los núcleos están bien definidos.

A los efectos de completar la visualización de este proceso, resulta pertinente comparar la planta tipo de este último ejemplo de la saga con la del edificio de renta para Pascual Vero, que parte de una situación urbana y programática similar.<sup>49</sup> Respecto a este edificio, Ántola y Ponte expresan:

La resolución de la planta tipo la organiza según un eje de simetría perpendicular a 18 de Julio, de modo que crea dos apartamentos por planta —todavía debitarios de la planta *standard*— de condición dispar respecto a su relación con el exterior. Es decir que se continúa con esta disposición tradicional de la planta tipo, que prioriza la organización simétrica de la

49 Un predio en esquina de grandes dimensiones, con su lado menor ubicado frente a una destacada arteria de la ciudad, y una planta tipo capaz de albergar dos unidades (figuras 40 y 41).



**FIGURAS 40 Y 41.** BUTLER Y VARGAS: EDIFICIO DE RENTA PARA PASCUAL VERO. PLANTA TIPO (1928).  
DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER: EDIFICIO TROUVILLE. PLANTA TIPO (1937).

planta antes que la relación con la calle. Todas las habitaciones ventilan directamente al exterior, ateniéndose a las normas de la Ordenanza de Higiene de la Habitación de 1928, y para ello se multiplican los pozos de aire y luz.<sup>50</sup>

En el edificio Trouville la respuesta es diametralmente opuesta. La planta es sencilla —con un quiebre en la esquina— y la situación de las dos unidades está por completo equilibrada.

50. Ántola y Ponte, *El edificio de renta...*, 48.

El punto de partida está constituido por un rectángulo de 15 por 13,55 metros, que contiene las áreas de relación y servicio de los dos apartamentos que conforman cada una de las plantas. Perfectamente simétrico y alineado con el eje de la fachada sobre Solano Antuña, el rectángulo suma a ambos lados los cuerpos asimétricos de los dormitorios para establecer con sutileza una delicada tensión entre simetría y asimetría.<sup>51</sup>

El estado del arte del proceso de consagración del tipo se hace evidente en el título del ya reseñado artículo sobre esta obra, que anuncia algo que se va a consolidar en la siguiente década: estamos hablando ya de «casas de apartamentos».<sup>52</sup> ♦

51 AA. VV., *De los Campos, Puente, Tournier...*, 38.

52 «Casas de apartamentos», revista *El Progreso Arquitectónico...*, n.º 106 (Montevideo, s/f), 11 a 14.

## Fuente de las imágenes

1. Archivo IHA. Plano 25035.
2. Archivo IHA. Plano 25032.
3. Archivo IHA. Foto 17981.
4. Archivo IHA. Foto 16827.
5. Archivo IHA. Foto 16828.
6. Archivo IHA. Foto 16823.
7. Archivo IHA. Foto 16824.
- 8 a 13. Archivo IHA. PC n.º 136015.
14. Archivo IHA. Carpeta 2972. SMA-IHAS003-021.
15. Archivo IHA. Carpeta 2972. SMA-IHAS003-005.
16. Archivo IHA. Carpeta 2972. SMA-IHAS003-001.
17. Archivo IHA. Carpeta 2972. SMA-IHAS003-003.
18. Archivo IHA. Carpeta 2972. SMA-IHAS003-002.
19. Archivo IHA. Carpeta 2972. SMA-IHAS003-011.
20. Archivo IHA. Carpeta 2972. SMA-IHAS003-017.
21. Archivo IHA. Foto 16898.
22. Archivo IHA. Foto 16897.
23. Archivo IHA. Foto 16856.
24. Archivo IHA. Foto 16866.
25. Archivo IHA. Foto 16868.
26. Archivo IHA. Foto 17938.
27. Archivo IHA. Foto 17866.
28. Archivo IHA. Foto 17936.
29. Archivo IHA. Plano 22692.
30. *Arquitectura* n.º 203 (1939), 67.
31. Archivo IHA. Fotos 17152.
32. Archivo IHA. Foto 17159.
33. Archivo SMA. Negativo Donación Mandello, SMA-IHAS001-130.
34. Archivo SMA. Negativo Donación Mandello, SMA-IHAS001-135.
35. Archivo IHA. Foto 16861.
36. Archivo IHA. Foto 16857.
37. *Arquitectura* n.º 130 (1928), 208.
38. Archivo SMA. Foto 38501.
39. Archivo IHA. Foto 8457.
40. *Arquitectura* n.º 130 (1928), 207.
41. *Arquitectura* n.º 203 (1939), 66.



## HOTEL CASINO SAN RAFAEL

Sobre médanos y atavismos

EMILIO NISIVOCIA



**FIGURA 1.** HOTEL CASINO SAN RAFAEL, EN UNA FECHA CERCANA A LA INAUGURACIÓN.

La mañana del 19 de febrero de 1969, los diarios de tirada nacional dedicaron sus portadas y páginas centrales al asalto de la caja fuerte del casino San Rafael. Un día antes, el 18 por la tarde, un grupo de siete jóvenes perfectamente entrenados, sincronizados y coordinados al detalle, ingresaron en las oficinas del casino y se hicieron con el mayor botín en la historia de los atracos en Uruguay hasta esa fecha. La policía, señaló el vespertino *El Diario*, tuvo la

certeza de que se trataba de una operación ejecutada por un grupo tupamaro, luego de escrutar algunos indicios que el jefe de la Brigada de Asaltos, Walter Stratta, enumeraba con la debida precisión policial. Para comenzar, estaban las esposas y granadas de fabricación casera; seguía la tradicional camioneta Volkswagen y el disfraz de policía; además, el atraco parecía un golpe publicitario y la ejecución semejava una actuación guionada y ensayada a la perfección.

De hecho, fue esta teatralidad exacerbada una de las características distintivas de los comandos del grupo guerrillero, y también uno de sus mejores y más exitosos instrumentos de publicidad. Esta fase estética de la guerrilla, conocida como *propaganda armada*, le permitió al movimiento acumular un capital político considerable, además de despertar el interés de la prensa internacional y de algunos grupos situacionistas que vieron en las acciones tupamaras un correlato de sus propios sabotajes contra la sociedad del espectáculo.<sup>1</sup>

Demasiadas intelectualizaciones, es verdad. Pero a esta altura parece evidente que el asalto al casino tiene uno de sus puntos de partida en el reconocimiento de San Rafael como baricentro de la sociedad estival de Punta del Este. Dicho de otro modo: San Rafael fue, desde su nacimiento hasta su primera muerte en 2007, uno de los mayores símbolos del balneario, cuando no un auténtico condensador social depositado sobre las arenas doradas del litoral atlántico. De hecho, las guías, las revistas mundanas e incluso la folletería de la Comisión Nacional de Turismo ensalzan el lugar de privilegio que ocupa esta pieza de arquitectura dentro del entramado social de la zona balnearia más cotizada del sur continental.

«Un balneario aristocrático del Este», titula un folleto de la Comisión Nacional de Turismo publicado en la década del cuarenta, donde se afirma que «ha surgido en estos últimos años un nuevo balneario de lujosísimas

1 Mario Perniola adjudica a Nash y Trocchi algunas acciones «al estilo de los Tupamaros» en el seno de los grupos situacionistas. Mario Perniola, *Los situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo xx* (Madrid: Acuarela y A. Machado, 2015), 23.



FIGURA 2. «EL AMBIENTE SOCIAL EN EL COUNTRY CLUB», EN LA REVISTA *TURISMO EN EL URUGUAY*.

residencias y confortables hoteles levantados entre los grandes montes de pinos que circundan la magnífica playa. Es el balneario de San Rafael».<sup>2</sup>

En cambio, la revista *Turismo en Uruguay* prefiere agudizar el lirismo a la hora de describir lo que parece ser el auténtico paraíso de los eternos valores aristocráticos:

Punta del Este y San Rafael, donde la actividad mundana se exterioriza en sus más variados aspectos, incluso en el arte y el deporte, aparecen así identificados por la misma modalidad espiritual de su vida diurna y nocturna, sin que ello les impida hallar delicados pretextos para dar

2 Comisión Nacional de Turismo, *Vistas aéreas y mapas de la ribera uruguaya* (Montevideo, s/f). Por las fotografías se deduce que el folleto es anterior a la construcción del Hotel Casino San Rafael y posterior a la del Hotel San Marco.

oportunidad al más deslumbrante desfile de todas las elegancias y para el más amplio y vívido lucimiento de la belleza femenina.<sup>3</sup>

Por último, y mucho más mundana, la *Guía de Turismo en Uruguay* de 1954 describe el balneario con la precisión de un naturalista. Sobre San Rafael, dice:

Bellísima zona residencial frente a la prolongación de la playa Brava de Punta del Este. Cuenta con el lujoso Hotel Casino San Rafael y numerosos y confortables hoteles y paradores. En sus calles de floridos jardines se encuentran las residencias de verano de gran número de distinguidos artistas del cine y del teatro rioplatense.<sup>4</sup>

San Rafael es, entonces, una suerte de *revista* mundana donde las estrellas del espectáculo se salieron de la pantalla para refugiarse en sus chalets. Pero, además, esta urbanización tiene su casa colectiva, su *Stadtkrone*, cimentada en los ladrillos y techos empinados del Hotel Casino. De aquí se desprende que el balneario y el hotel van de la mano. Así que antes de ingresar al análisis del edificio será necesario echar un vistazo a la urbanización San Rafael y a otras urbanizaciones vecinas, inauguradas durante los años cuarenta.<sup>5</sup>

En *Crónica de Punta del Este*, Mecha Gattás<sup>6</sup> y Blanca Giuria afirman que en 1938 José Pizzorno, propietario de toda el área de médanos ubicados frente al sitio del naufragio de la fragata San Rafael, se asoció con el español Laureano Alonsopérez y Manuel Lussich para urbanizar y forestar el sector.

3 *Turismo en el Uruguay* n.º 48, año XII, 43.

4 «Voz: San Rafael (Punta del Este)». Federación Uruguaya de Turismo, *Guía de turismo de Uruguay* (Montevideo: Colombino Hermanos, 1954), 24.

5 El término *Stadtkrone* 'corona de ciudad' fue utilizado por Bruno Taut para identificar aquellos edificios destacados y visibles, capaces de reunir y significar a toda una comunidad.

6 Mercedes Jauregui de Gattás

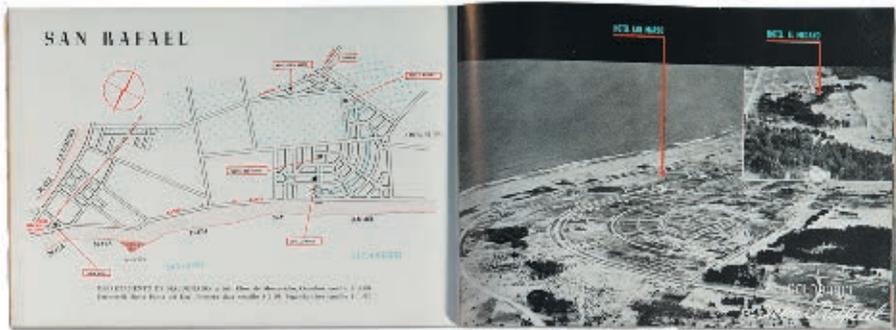


FIGURA 3. FOLLETO PUBLICITARIO DE VELTRONI Y LERENA ACEVEDO. EN LA PLANTA SE VE CON CLARIDAD EL TRAZADO DEL PARQUE PÚBLICO, EL PUNTO JERÁRQUICO OCUPADO POR LA CAPILLA Y LA PREFIGURACIÓN DEL HOTEL.

Según la misma fuente, la firma niveló alrededor de mil cincuenta terrenos, trazó las calles e instaló la red de abastecimiento de agua potable durante los primeros diez años de vida del balneario. Además, Pizzorno y sus socios se encargaron de trasplantar las especies vegetales necesarias para forestar la zona. Los transparentes, pinos, acacias y aromos consiguieron fijar las dunas móviles, y de paso transformar el inmenso arenal en un nuevo paisaje artificial, perfectamente domesticado y capaz de lucir como un prado ondulado y verde.<sup>7</sup> De hecho, algunas fotografías aéreas tomadas a comienzos de los años cuarenta todavía muestran unos árboles diminutos y esmirriados, plantados sobre el perímetro de cada lote, luchando en desventaja contra el desierto de arena y el viento del sur.

El proyecto de urbanización fue obra de Juan Veltroni junto con Raúl Lerena Acevedo. Antonio Bona y Domingo Gallo, en su monografía del arquitecto florentino, publicaron la planta del balneario, tomada de un folleto de propaganda impreso en 1938 por Pizzorno, Lussich y Cía. Además, existe una segunda cartografía en la revista *Turismo en el Uruguay* que tiene algunas diferencias con la primera, pocas pero significativas. Entre estos dos gráficos y algunos

7 Mecha Gattás y Blanca Giuria, *Crónica de Punta del Este* (Montevideo: Linardi y Risso, 1987), 58 y ss.



**FIGURA 4.** PLANTA Y FOTOGRAFÍA DEL TRAZADO DE VELTRONI Y LERENA ACEVEDO CON LAS PROPIEDADES DE ALONSOPÉREZ AL NORTE. EN LA FOTOGRAFÍA AÉREA TODAVÍA NO HAY RASTROS DE SAN RAFAEL NI DE LA CAPILLA.

datos tomados del contexto, se puede tratar de interpretar las decisiones que orientaron el proyecto urbano. Pero para esto hay que tener presente que el hotel y *tennis club* El Médano,<sup>8</sup> propiedad de Alonsopérez, se había inaugurado en 1939. Y además, que el emprendimiento está ubicado en unos predios contiguos a los terrenos de Pizzorno, justo al norte de la avenida San Remo.<sup>9</sup>

Cabe entonces la sospecha de que Veltroni y Lerena Acevedo debieron incorporar los terrenos de Alonsopérez al nuevo trazado. Que los arquitectos no solo tuvieron que encontrar un artificio estético para coser un terreno incómodo en forma de L, sino, también, colocar los atractivos suficientes como para prolongar la isobara de mayor valor del suelo hasta la porción más alejada de la costa. Por eso, la planta del balneario parte del cruce de dos grandes ejes: un bulevar muy corto, perpendicular a la playa, que remata

8 El hotel y tennis club El Médano es obra de Julio César Aranda, un arquitecto argentino que construyó más de treinta chalets en la zona y que luego se haría conocido por el edificio Vanguardia, ubicado en la rambla de la playa Mansa.

9 Antonio Bona y Domingo Gallo, *Imágenes de Juan Veltroni. Un arquitecto florentino en el Uruguay del 1900* (Montevideo: Instituto Italiano di Cultura, 2005), 142 y 143. Ver también la revista *Turismo en el Uruguay* n.º 45, año xi, 61.

en la actual capilla San Rafael y al que insólitamente se le llama *parkway*, más un parque ortogonal, lineal y con un tramo curvo,<sup>10</sup> trazado a compás, que se aleja de la línea de la costa para conseguir atar en un mismo gesto el loteo de Alonsopérez con el que sería el futuro gran hotel. Además, en la lámina de Veltroni y Lereña Acevedo, el hotel tiene una silueta en forma de U, con el patio abierto hacia el este, que encaja perfectamente en el ancho del paseo arbolado. El gesto no solo prefigura la planta del Hotel Casino San Rafael, sino que también demuestra la vocación orgánica del trazado y los monumentos. Esta especie de cruz con un brazo curvo une los cuatro puntos singulares: dos hoteles, la playa y la capilla.<sup>11</sup>

Entrevistada por Diego Fischer, Gattás afirmó que la capilla fue construida con el dinero de Pizzorno e inaugurada para la boda que contrajo su hijo Horacio con la propia Gattás, el 13 de enero de 1945. Más allá de este detalle anecdótico, resulta llamativa la presencia y posición dominante, al menos en planta, que ocupa la capilla dentro de una urbanización estival y en un país laico que se cree moderno. Pero tal vez el detalle no debería llamar a sorpresa, e incluso deberíamos asumir que este y otros anacronismos son un aspecto terriblemente moderno del programa simbólico que gira en torno del Hotel Casino San Rafael.<sup>12</sup>

- 10 El parque curvo puede reconocerse en algunas fotografías aéreas por la mayor densidad de forestación. Por ejemplo, en la figura 8, tomada del libro *Maldonado en su Bicentenario* de Barrios Pintos. A la fecha, el sitio está loteado y no queda rastro alguno del espacio público proyectado.
- 11 En el plano de fraccionamiento firmado por Veltroni y Lereña Acevedo en agosto de 1937, el área destinada a la capilla es sensiblemente mayor, e incluso marca un inquietante contrapunto con una piscina colocada sobre la arena. En este mismo plano, el sitio actual del hotel está fraccionado en dieciocho padrones que enmarcan una *plaza de la city*. En noviembre de 1940, los dieciocho padrones se unificaron en cuatro, y en enero de 1940 se eliminó la plaza para juntar todos los terrenos en el único padrón que en la actualidad ocupa el hotel.
- 12 Diego Fischer, «El barrio más elegante de Punta del Este cumple 70 años», diario *El País* (Montevideo, 7 de enero de 2018). En el volumen citado de Gattás y Giuria se afirma que la capilla fue construida con «piedra morena de Gorriti» y arcilla del lugar; y que en su construcción colaboraron más de trescientas familias.

El primer registro que vincula a De los Campos, Puente, Tournier con San Rafael data de julio de 1939 y está anotado en el libro de ingresos bajo un título tan curioso como «San Rafael-Taberna».<sup>13</sup> Por algunas publicaciones, sabemos que en 1942 la firma Fomento de San Rafael (FOSARA) —con Pizzorno a la cabeza— inició las obras de Hotel Casino. Un emprendimiento hotelero en estilo Tudor de siete niveles, ciento treinta habitaciones —con posibilidad de asociar las unidades contiguas para convertirlas en un apartamento— casino, restaurante, *boîte* y todo tipo de equipamientos y actividades al servicio del mejor ocio veraniego. El edificio fue inaugurado el 11 de diciembre de 1948, con la presencia de autoridades del gobierno, entre ellos, el presidente de la República —y veraneante de la zona—, Luis Batlle Berres.<sup>14</sup>

Pero antes de describir el complejo hotelero conviene volver sobre algunos datos del programa. En primer lugar, se debe tener en cuenta que este tipo de operaciones inmobiliarias, que zurcen con el mismo gesto la urbanización y el gran hotel, son una estrategia ampliamente consolidada y habitual entre los emprendimientos turísticos de casi todo el planeta, desde el siglo XIX. En todo caso, sí se debe tener presente que sobre la década del treinta y del cuarenta Punta del Este vivió una expansión muy significativa que le llevó a crecer fuera de los límites de la península y del trillo que lleva a Maldonado, pasando por Las Delicias.

Producto de esta etapa fueron la urbanización de Punta Ballena, en la que Antonio Bonet trabajó desde 1945 a 1948; el Cantegril Country Club, de Mauricio Litman, inaugurado en febrero de 1947, y El Golf de Pascual Gattás y Oscar Cademartori, barrio vecino de San Rafael, trazado entre 1946 y 1948.

13 Hotel Casino San Rafael. Rambla Lorenzo Batlle Pacheco, parada 11. Asunto n.º 396. Primer registro: julio de 1939.

14 Ese mismo año (1942), falleció Juan Veltroni. De todas maneras, no hay ningún dato que vincule al arquitecto italiano con la construcción del hotel. La fecha del 11 de diciembre de 1948 fue publicada en «El San Rafael ahora sus años de esplendor». Disponible en <https://www.casaseneleste.com/blog/el-san-rafael-anora-su-epoca-de-esplendor.html>. [Consultado el 18 de junio de 2019]



FIGURA 5. CON EL NOMBRE LA ARQUITECTURA, ANÍBAL BARRIOS PINTOS PUBLICÓ UNA SERIE DE FOTOGRAFÍAS DE CHALETS CONSTRUIDOS EN PUNTA DEL ESTE, DONDE DESTACA LA OBRA DE ARTURO DUBOURG.

Además, cada una de estas urbanizaciones tiene al frente su propia nave insignia. Es decir, una arquitectura destacada, bien elaborada, encargada de atraer futuros veraneantes y convertirlos en clientes. Arturo Dubourg construyó el Hotel L'Auberge, y su tanque de agua, y diseñó más de medio centenar de grandes y lujosos chalets en riguroso estilo neogeorgiano,<sup>15</sup> arquitecturas de excelente factura ubicadas en su mayoría dentro de los generosos predios de El Golf. Por su parte, Julio César Aranda había proyectado el Hotel El Médano, con reminiscencias neocoloniales o vagamente

15 La expresión *neogeorgiano* fue utilizada por Eduardo Gentile en la biografía de Arturo Dubourg. Liernur y Aliata (editores), *Diccionario de arquitectura en Argentina* (Buenos Aires: Clarín Arquitectura, 2004), 219.

californianas, al que luego le sumó una cadena de chalets y *bungalows* repartidos por todo el balneario, incluyendo los lotes de Litman, donde Rafael Lorente construyó la nave inglesa que preside el Cantegril Country Club. De hecho, dentro del mapa de estas nuevas urbanizaciones, la única excepción capaz de oponer una imagen diferente a la colección de estilos pintorescos —con clara preferencia por la arquitectura doméstica de raíz británica— es la obra de Bonet en Punta Ballena.

En *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Juan José Sebreli hace una anatomía muy aguda de los hábitos y la idiosincrasia de la sociedad porteña. En el capítulo dedicado al estudio de las burguesías, el autor anota algunos datos que conviene traer a cuento en este ensayo. En primer lugar está la conocida anglofilia de las clases dirigentes de Argentina y el efecto de arrastre que ejerció sobre los estamentos inferiores y vecinos. En segundo término, Sebreli apunta la existencia de instancias de socialización y sitios de intercambio donde la vieja clase dirigente convive y acuerda matrimonios con la nueva burguesía enriquecida. Entre estos teatros de operaciones figuran «los hoteles de veraneo en Mar del Plata, Punta del Este y Bariloche».<sup>16</sup>

En la década del cuarenta, Punta del Este competía en desventaja con los principales centros turísticos de Argentina. Por eso la construcción del Hotel Provincial de Mar del Plata y el Llao Llao de Bariloche, ambos de Alejandro Bustillo —uno en versión francesa, a lo *place Vendôme*, y el otro bajo la forma de una gigantesca cabaña de troncos—, adquieren un significado particular tanto por la calidad del equipamiento como por la estética señorial. El Hotel de Mar del Plata tenía quinientas habitaciones con baño privado abastecido con agua oceánica, un comedor para dos mil quinientos comensales en simultáneo, casino, piletas, guardería, teatro y taller mecánico propio, distribuidos en más de setenta y cinco mil metros cuadrados. El Hotel Llao Llao, en cambio, llegó a tener cerca de doscientas habitaciones, y goza de una posición privilegiada, dominando las visuales del lago Nahuel Huapi.

16 Juan José Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (Buenos Aires: Sudamericana, 2003), 75.

En 1948, el año de la inauguración del Hotel San Rafael, Uruguay recibió 187 619 turistas procedentes de Argentina, lo que representaba el 91,8 % del total de los visitantes extranjeros. Unos años más tarde, con las restricciones impuestas por el gobierno de Perón, el número cayó estrepitosamente a 9006 en 1953 y 10 859 en 1954. Recién al año siguiente del derrocamiento del justicialismo, en 1956, las cifras recuperaron sus expresiones habituales para luego continuar creciendo de manera indefinida hasta el presente.<sup>17</sup>

El efecto del gobierno peronista sobre el turismo en Uruguay fue demoledor, en un primer momento. Sin embargo, a mediano y largo plazo algunas medidas impulsadas por el justicialismo favorecieron la llegada del turismo de altos ingresos a Punta del Este, hasta terminar de laudar la victoria definitiva sobre Mar del Plata. En un trabajo dedicado al estudio del turismo social durante el primer gobierno peronista, Elisa Pastoriza indica que

bajo la tutela de la nueva consigna peronista, el *turismo obrero o social*, se ensayaron los planes vacacionales y excursiones populares. El ocio popular comprendió dos coordenadas claramente visualizadas: las áreas marginales que se hallaban en la órbita de Parques Nacionales y aquellos ya elegidos por las elites y las clases medias. Mientras las primeras emergieron pausadamente, Mar del Plata y Córdoba ocuparon el centro de la agenda pública. La retórica justicialista era rotunda en un punto: no había barreras para el acceso de los trabajadores a estos bienes, hasta ahora, afirmaban, vedados.<sup>18</sup>

17 Manuel Martínez Carril, *El turismo en el Uruguay* (Montevideo: Nuestra Tierra, 1969). Y también: Manuel Martínez Carril, «Un solo turismo no hace verano», *Gaceta de la Universidad* n.º 38 (abril de 1965), 22.

18 Elisa Pastoriza, «El turismo social en la Argentina durante el primer peronismo. Mar del Plata, la conquista de las vacaciones y los nuevos rituales obreros, 1943-1955». Disponible en <https://eco.mdp.edu.ar/cendocu/repositorio/00801.pdf>. [Consultado el 18 de junio de 2019]

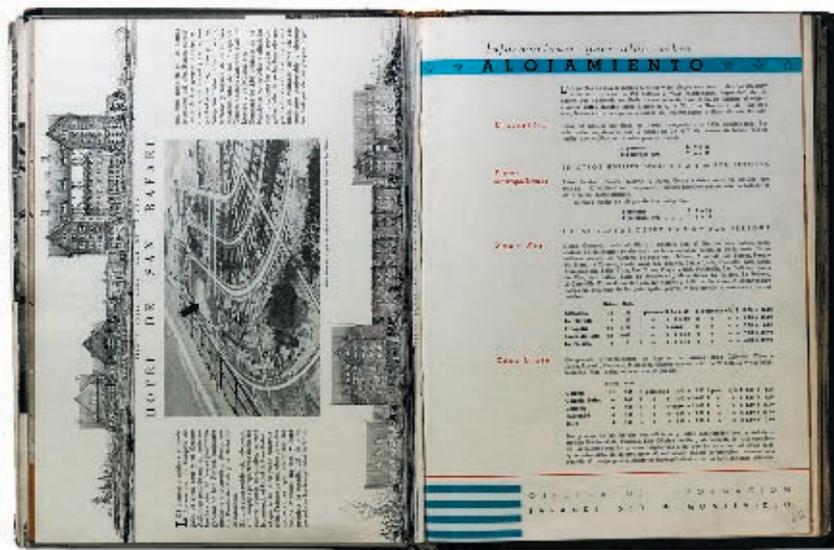


FIGURA 6. HOTEL CASINO SAN RAFAEL. ANTEPROYECTO CON DOS LARGOS CUERPOS LATERALES QUE FORMAN UN PATIO ABIERTO HACIA EL ESTE.

El asalto descamisado a los paraísos elitistas de la Argentina acabó por disparar la migración estival hacia las costas uruguayas, al punto de que ese conglomerado llamado *la sociedad* encontró su ecosistema bajo la denominación genérica de Punta del Este. No solo fueron las arenas finas y doradas o el agua y el viento un poco menos fríos, sino también las aduanas, las barreras monetarias, la caja chica y una cantidad de pequeños vicios y costumbres los que acabaron por consolidar a Punta del Este como el primer balneario del Río de la Plata.

Como ya se dijo, en 1939 comenzó la obra del Hotel Casino, que fue inaugurado en 1948, aunque las ampliaciones en el ala del casino, las obras y mudanzas continuaron durante los años siguientes. Gattás y Giuria aseguran que el proyecto original «era más completo». «El actual [...] salón comedor se había ideado como biblioteca. Donde está el casino, iba el comedor, y debajo

de este, las cocinas. El casino estaba ubicado en dos plantas que continuaban sobre la avenida Mar del Plata». <sup>19</sup> El juego de planos guardado en el archivo del IHA data de febrero de 1947 y se limita a dos láminas del cuerpo principal y otras dos de las fachadas. Sin embargo, existe un par de alzados publicados en el libro de Barrios Pintos, *Maldonado en su Bicentenario*, en los que se puede ver perfectamente que el patio orientado hacia el este —el que engancha con el parque lineal— fue en algún momento mucho más profundo, tal como figuraba en el folleto de Veltroni y Lerena Acevedo. Contra el cuerpo principal del edificio se apoyaba una cadena de edificaciones de cuatro niveles, que formaba una especie de muralla paralela a la costa, y también existía un edificio de techos inclinados, parecido al hotel, ubicado en esquina con el *parkway*, y a modo de remate.

De todas maneras, la estrategia utilizada por De los Campos, Puente, Tournier es extremadamente flexible y permite adoptar las más diversas configuraciones volumétricas, en la medida en que la jerarquía otorgada al cuerpo principal y la referencia a una construcción feudal aseguran la estabilidad general de los significados y la unidad visual de todo el sistema. De hecho, esta parece ser una de sus principales virtudes. La otra es su honestidad.

Si se compara el hotel con las viviendas de Dubourg, es fácil advertir que en el trabajo de De los Campos, Puente, Tournier no existe el mismo cuidado por la descomposición de las masas ni la proliferación de anécdotas y recursos del lenguaje pintoresco. El cuerpo principal del hotel es un bloque muy sencillo, generado por la intersección de tres volúmenes idénticos; los detalles del basamento o el aparejo utilizado en algunos tramos de la superficie tan solo sirven para matizar la dureza de un volumen que se planta olímpico en su propio esquematismo. Es decir que aquí, en esta

19 Gattás y Giuria, *Crónica de Punta del Este*, 68. A la fecha de la inauguración, la revista *Hogar y Decoración* hacía comentarios muy parecidos: «El Hotel Casino San Rafael, cuyo plan general de obras aún no ha sido totalmente terminado, por cuanto faltan los *blocks* independientes de restaurant, *grill room*, servicios de baño, piscina y jardinería en general, pudiéndose establecer *grosso modo* que están terminadas la mitad de las obras...».

simulación de un *manor*, en esta ficción de una hipotética casa solariega para un hipotético señor feudal encallado en un balneario sudamericano, en este cubo de ladrillo que parece cobijar bajo su sombra a toda una comunidad anglófila, no existe engaño alguno. De la misma manera que tampoco engañan las armaduras feudales colocadas sobre el hall de entrada, la blasonería en las paredes, los pebeteros, jarrones y *bibelots*, las linternas y las lámparas de hierro, los murales de Norberto Berdía o los arcos de hormigón armado tratados como si fueran de madera. Por eso la mejor descripción del Hotel Casino San Rafael se encuentra en la revista *Hogar y Decoración* de 1952. En ella, el redactor se explaya describiendo la nobleza y procedencia ultramarina de los materiales empleados en las terminaciones, enumerando la lista de contratos y subcontratos que visten el esqueleto tectónico y haciendo cuentas del dinero invertido: «No puede extrañarnos, en presencia de estos pocos aspectos señalados, que el costo del edificio ascienda —en esta primera etapa— a dos millones de pesos». En San Rafael existe una ajustada sobriedad en la arquitectura que contrasta a todas luces con la sensualidad depositada en el equipamiento.<sup>20</sup>

En *Montevideo y la arquitectura moderna*, Artucio sentenció que durante el período comprendido entre 1933 y 1945 la arquitectura desaceleró su marcha implacable hacia el futuro, e incluso sufrió algunos retrocesos notables. Entre el ascenso del nazismo o el golpe de Estado de Gabriel Terra y el final de la guerra, se produjo «una verdadera marcha atrás, hasta el eclecticismo del 900 y más lejos aún». También, hasta el pintoresco de Dubourg y el clasicismo del Banco Mercantil de De los Campos, Puente, Tournier, y todo porque «la solemnidad aparatosa es una buena mercancía de aceptación para los altos niveles sociales».<sup>21</sup>

El Hotel Casino San Rafael no ingresa en la lista negra de Artucio (aunque cabe recordar que el libro solo toma ejemplos de Montevideo). En cambio,

20 «Hotel Casino San Rafael». *Hogar y Decoración* n.º 26 (octubre de 1952), 708 y ss.

21 Leopoldo C. Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Nuestra Tierra, 1971), 37.

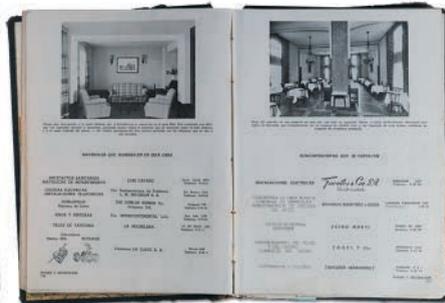
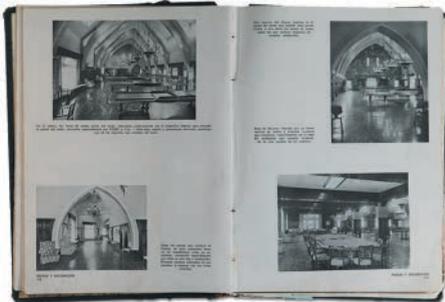


FIGURA 7. EL HOTEL CASINO SAN RAFAEL EN SUS PRIMEROS AÑOS.

sí lo hace la residencia de De los Campos en la calle Antonio Costa, aunque «mejorada esta última por su estilo Tudor libremente tratado, y por una refinada construcción en ladrillo». Además, durante esos años el estudio construyó la casa Aldave, en estilo vernáculo inglés, y también —entre otras obras y proyectos— la casa Scheck, en 19 de Abril, y la chacra Mailhos, en Pajas Blancas, con impronta neocolonial. Es decir que ya no se trata de un caso aislado, sino de reconocer sin complejos ni culpas el impacto que tuvo el clima cultural de los años cercanos a la guerra dentro de la producción cotidiana del estudio.

El primer error que comete Artucio consiste en intentar extraer consecuencias morales de un tema puramente historiográfico. El segundo es un prejuicio intelectual que acabó influyendo de manera decisiva sobre muchos historiadores de la arquitectura. A la luz de algunos comentarios, puede interpretarse que al despojar la arquitectura de las viejas vestimentas estilísticas se franquea el acceso a su verdad última y desnuda. Es decir que la arquitectura moderna es arquitectura sin decoración, ni ornamento, ni ningún tipo de referencia estilística o histórica, porque de esta manera se coloca a la par de la razón. De ese mismo instrumento capaz de atravesar todas las máscaras y espejismos para acceder a las verdades ocultas detrás de un velo. Sin embargo, los habitantes de la metrópolis hace tiempo han podido comprobar que detrás de la máscara no se encuentra el acceso a una realidad más plena ni al puro despliegue del ser, sino, por el contrario, el vacío más completo. Por eso nuestro problema ya no son las máscaras, sino el simulacro, el puro y simple engaño.

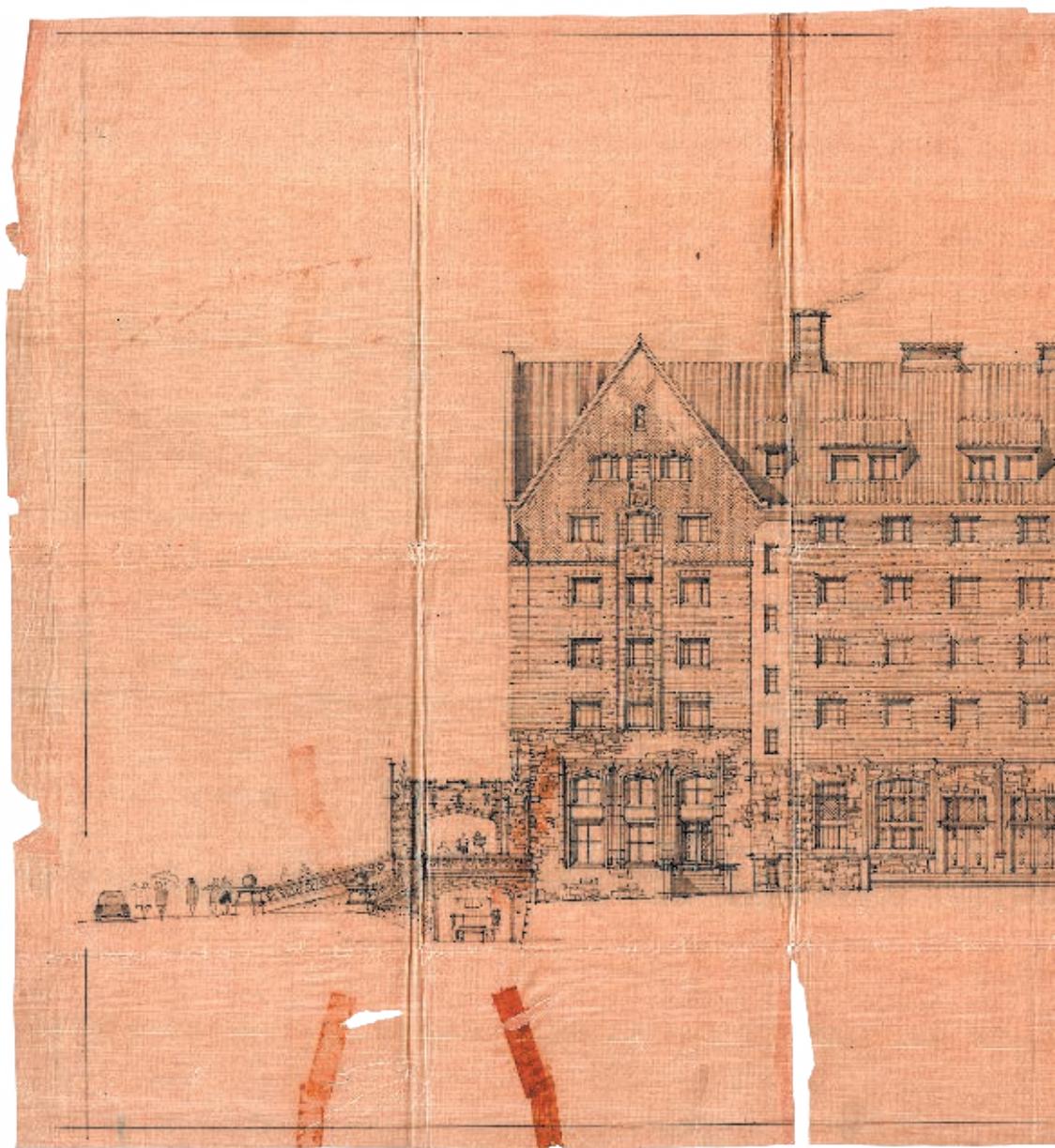
Si el arte tiene que ver más con el extrañamiento que con el despliegue de convenciones más o menos tautológicas, entonces es probable que el ex Hotel Casino San Rafael siga siendo un objeto mucho más interesante y enigmático que sus nuevos vecinos de la playa Brava.

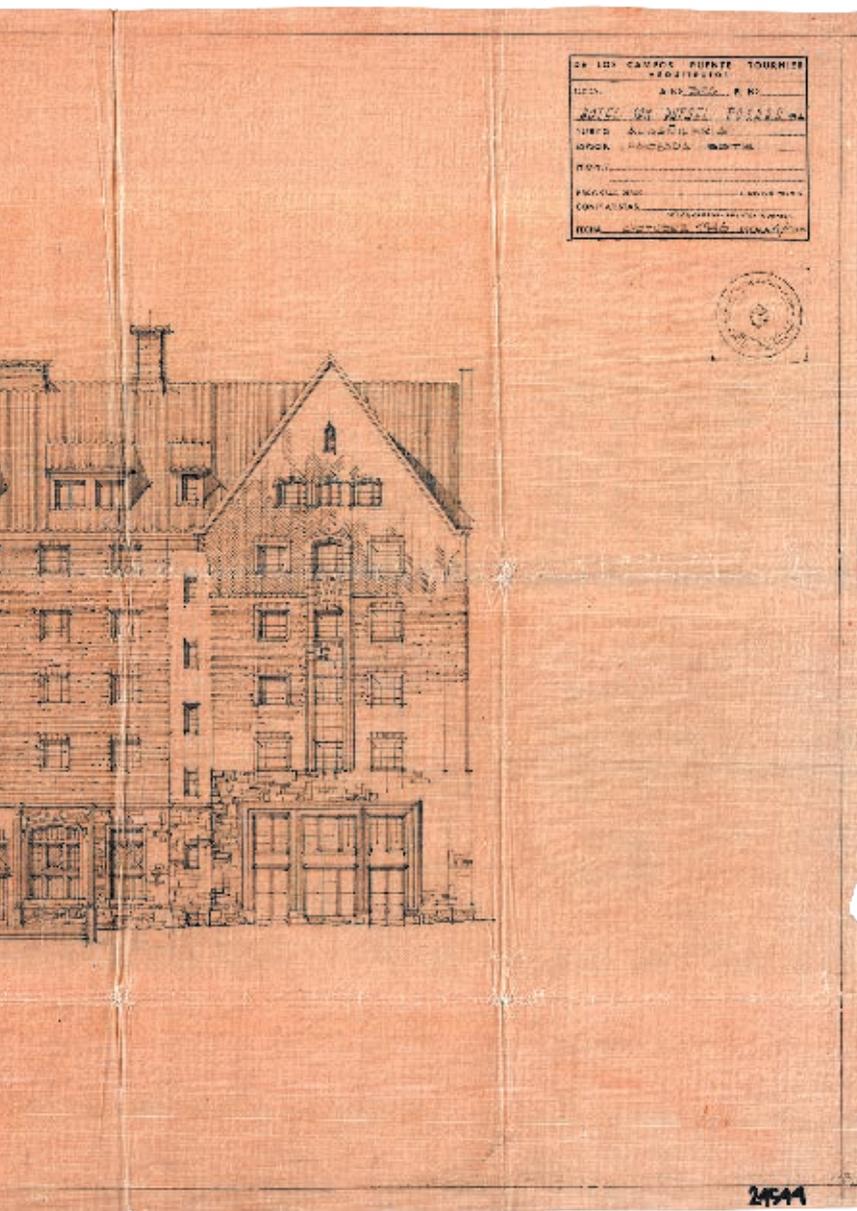
## Posdata

La lenta agonía del Hotel Casino San Rafael comenzó con la llegada de una nueva generación de gigantes sin títulos nobiliarios. El primero aterrizó en un vuelo procedente de Miami. En 1997, el Hotel Conrad ganó la licencia para explotar el casino y dejó a San Rafael completamente desprotegido. A esto se le sumó el desplazamiento hacia el este —más allá de la barra del arroyo Maldonado y hasta el límite del departamento— de la vieja y la nueva clase dirigente, junto con la farándula rioplatense del espectáculo. El hotel cerró en 2012, y a partir de ahí se inició un lento proceso de negociaciones tendientes a encontrar inversores mucho más interesados en las contrapartidas urbanas que en el viejo enclave hotelero. Los nuevos negocios inmobiliarios ya no dependen de emprendedores amarrados al lugar, como Pizzorno, Lussich o Alonsopérez, sino de fondos de inversión por completo anónimos que cotizan en los mercados globales.

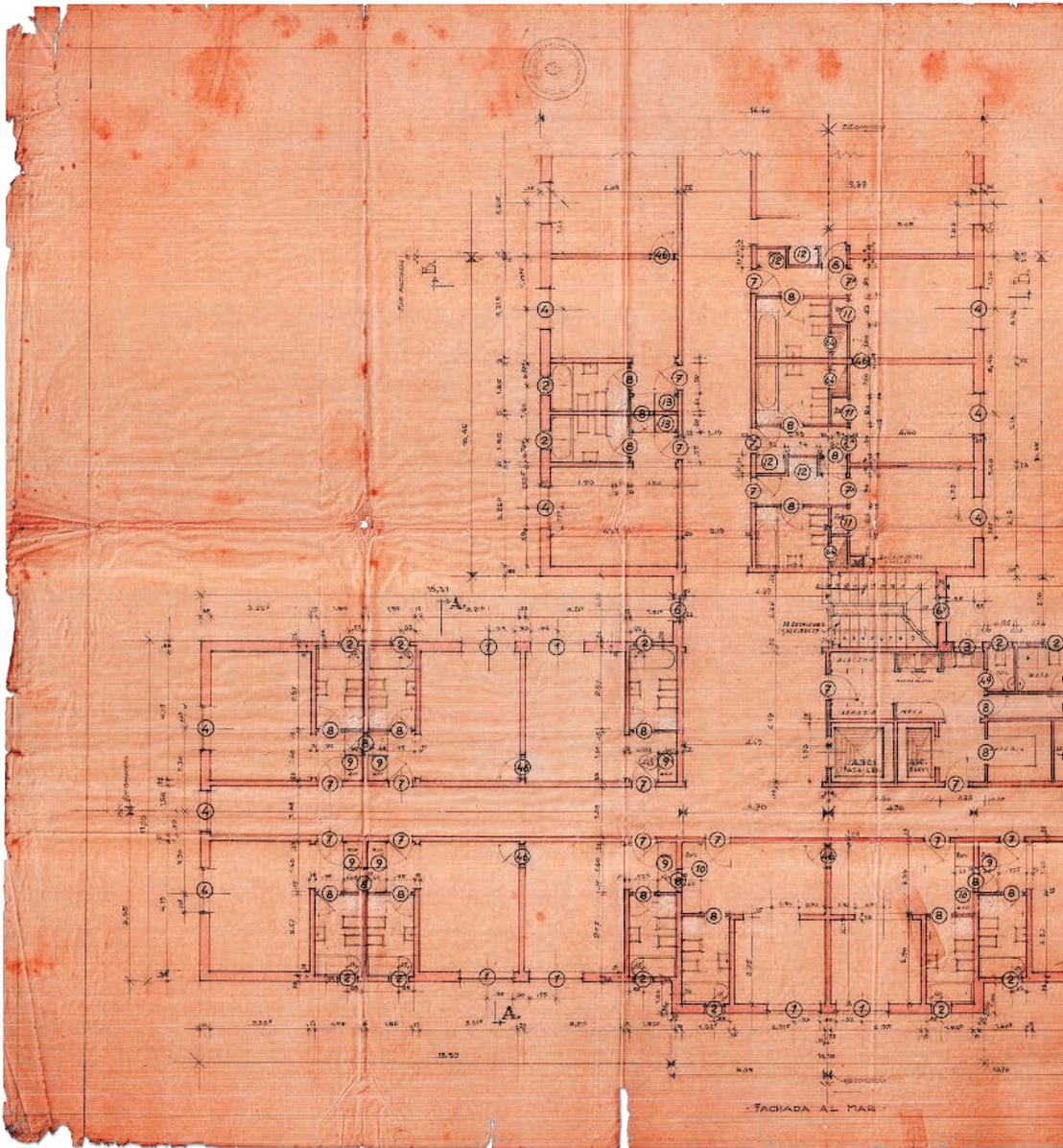
En 2018, un inversor italiano llamado Giuseppe Cipriani compró el inmueble y obtuvo autorización para construir unos edificios gigantescos dentro del mismo predio. La Junta de Maldonado otorgó todo tipo de facilidades y votó a carpeta cerrada el proyecto, firmado por Rafael Viñoly, con tal de no perder la suculenta inversión —real o imaginaria—, y cobijada por el manto ideológico que le brindaba la honrada tarea de recuperar uno de los grandes símbolos del balneario. Sin embargo, en abril de 2019 comenzó la demolición del edificio. Por encima del asombro y de la indignación de todos aquellos que no tienen que ver con el negocio, y a pesar de un recurso legal que intentó frenar la medida, sin conseguirlo, al cabo de un par de meses el hotel se convirtió en una montaña de ladrillos y hierros retorcidos.

La caída fue festejada por la camarilla municipal como si de un símbolo de progreso se tratara, y también por Cipriani, que mantuvo intactos todos los beneficios otorgados por el gobierno fernandino y, a la vez, se quitó de encima el gasto que implicaba recuperar el viejo edificio. En el lugar donde a la fecha se acumulan los escombros, se levantará —así se anunció— una copia fiel del antiguo hotel, solo que un poco más grande y con los baños forrados en travertino. ♦





**FIGURA 8.** HOTEL CASINO SAN RAFAEL. FACHADA ESTE. LÁPIZ SOBRE SULFITO, OCTUBRE DE 1946.





## Fuente de las imágenes

1. Archivo IHA. Foto 17723.
2. *Turismo en el Uruguay* n.º 48, año xii, 43.
3. Balneario San Rafael en pleno océano (Montevideo, 1938).
4. Oficina Nacional de Turismo, «Vistas aéreas y mapas de la ribera uruguaya» (Montevideo, s/f).
5. Aníbal Barrios Pintos, *Maldonado en su Bicentenario 1757-1957* (Montevideo y Minas, 1958).
6. *Turismo en el Uruguay* n.º 45, año xi.
7. «Hotel Casino San Rafael». *Hogar y Decoración* n.º 26 (1952), 708-717.
8. Archivo IHA. Plano 24544.
9. Archivo IHA. Plano 24560.

## VERTICALES DOMÉSTICAS

### Proyecto, promoción y construcción

CARLOS BALDOIRA

La producción de edificios de apartamentos ocupó un lugar importante dentro de la obra de De los Campos, Puente, Tournier, con más de medio centenar de edificios bajos y en altura, en algo más de una década y media.<sup>1</sup> El carácter variopinto de esta producción queda de manifiesto al analizar los recursos formales, las variantes tipológicas y las estrategias de inserción urbana, así como las condicionantes de los clientes, el monto de la inversión y el segmento del mercado al que estaban orientados.

Con excepción de algunos proyectos tempranos de marcada singularidad —como los edificios Trouville o El País, abordados en otro capítulo de este libro—,<sup>2</sup> el grueso de la producción de vivienda colectiva proyectada y construida por la firma tuvo lugar entre 1945 y 1960. Este período coincide con los primeros años de aplicación de la Ley de Propiedad Horizontal y con la transformación del estudio en empresa constructora, que asume por momentos también el papel de inversora.

La experiencia acumulada en este lapso como proyectistas y directores de obra les permitió adquirir un importante *know how* que los impulsó a convertirse ellos mismos en empresa. Además de construir sus propios proyectos, pronto comenzaron a recibir encargos para la construcción de edificios proyectados por otros estudios, hasta que, en los años sesenta y setenta,

1 A los efectos de este trabajo, se entiende por *edificio en altura* aquellos con tres niveles o más, con o sin ascensor.

2 Ver texto de Paula Gatti en este mismo trabajo.

la actividad de la empresa constructora terminó por desplazar a un plano marginal a la del estudio proyectista. Por tal razón, el análisis de esta parte de su obra brinda una excelente oportunidad para conocer más de cerca la producción de vivienda colectiva para el mercado de sectores montevideanos medios y altos —un área escasamente explorada por la historiografía, a menudo vista con desprecio—, en plena época del *Uruguay feliz*, del estado de bienestar *a la uruguaya*. En estos proyectos se entrelazan la capacidad artística de los proyectistas, las exigencias del mercado (inversor, productor, consumidor) y el arte del buen construir.

## Horizontal

Los comienzos de los años cuarenta estuvieron marcados por los coletazos de la Segunda Guerra Mundial. Aunque esta significó un estímulo para la exportación de materias primas y para la industria basada en la sustitución de importaciones, impuso también fuertes restricciones a la producción local, debido a las dificultades para adquirir insumos en el mercado exterior. Durante los años de la guerra, se registró en Uruguay escasez de diversos productos —como hierro, combustibles y maquinaria en general—, que afectó a la industria de la construcción. Así, por ejemplo, la Dirección de Asuntos Económicos debió fijar a las empresas constructoras cupos de materiales y de combustible de acuerdo al volumen de su trabajo de los años anteriores, lo que obligó a algunas de ellas a recurrir al uso de carretas de bueyes para transportar los materiales hasta las obras.<sup>3</sup>

3 Yolanda Boronat y Carlos Baldoira, *El edificio de apartamentos en altura* (Montevideo: IHA, FARQ-Udelar, 2009), 18.

Al finalizar la guerra, la reactivación de la construcción fue favorecida por la confluencia de tres factores: la disponibilidad de capitales de los actores más beneficiados por la coyuntura del conflicto, la disponibilidad de insumos y la acumulación de un importante déficit de vivienda —que ya venía gestándose desde antes del conflicto—. Buscando estimular la recuperación del sector y atender la demanda de vivienda, en 1946, tras quince años de discusiones, se aprobó la Ley 10751 de Propiedad Horizontal, que introdujo un giro *propietarista* en los edificios de apartamentos.

El nuevo régimen ofreció condiciones muy beneficiosas para los inversores al acortar los ciclos financieros, ya que la venta de las unidades, en lugar del alquiler, permitía resarcirse más rápidamente del capital invertido. A su vez, estimuló una mayor participación de la banca en el mercado de la vivienda, financiando tanto a los promotores como a los compradores. Es así que en los años cincuenta el Banco Hipotecario del Uruguay (BHU) alcanzó uno de sus mayores picos de actividad desde su creación, aun cuando la mayor participación en el mercado siguió correspondiendo al sector privado por varios años más.<sup>4</sup>

La puesta en marcha de esta modalidad no fue sencilla. Se trataba de un fenómeno nuevo que parecía ir en contra del sentido común, pues para muchos resultaba extraña la idea de ser propietario solo de una porción de edificio, pero no de lo que estuviera construido por encima o por debajo de él. Los bancos, en cambio, captaron velozmente la idea y asumieron un papel activo en la promoción del sistema.

En los primeros años de la aplicación de la ley, la dinámica de la inversión consistía habitualmente en la conformación de una sociedad anónima con el objetivo de construir un único edificio de apartamentos. Esta obtenía financiamiento en un banco privado —varios accionistas de la sociedad solían ser los directores de esos bancos—, pudiendo sumarse algunos capitalistas menores —comerciantes, empresarios o profesionales—, a menudo,

4 Boronat y Baldoira, *El edificio...*, 21.

también vinculados al banco. Otra modalidad reproducía en grandes líneas la de los edificios de renta, en la que un único inversor se hacía cargo de todo el negocio, pero poniendo a la venta las unidades en lugar de alquilarlas. En ambos casos, se contrataba al estudio de arquitectura y a la empresa constructora solo cuando estaba asegurado el capital.

Esta dinámica pronto condujo a que la construcción de edificios en altura se concentrara en unos pocos estudios y empresas constructoras. Algunas de esas empresas reunieron las tres funciones —inversión, proyecto y construcción—, sin sacrificar por ello la calidad de los proyectos ni de la ejecución. Entre ellas, figuran algunas como Lamaro, Pintos Risso y la propia De los Campos, Puente, Tournier.

Si bien la modalidad del edificio de renta comenzó a declinar tras la puesta en marcha de la Ley de Propiedad Horizontal, nunca desapareció por completo, coexistiendo ambas lógicas hasta nuestros días. La obra de De los Campos, Puente, Tournier no fue ajena a esta realidad, e incluyó tanto edificios de renta como de propiedad horizontal.

## El tipo y sus particularidades

El edificio de apartamentos en altura impone al arquitecto reglas de juego diferentes a la de la mayoría de los programas arquitectónicos, al diluir el vínculo entre el proyectista y el usuario. El lugar del usuario en el diálogo con el arquitecto es ocupado por el inversor, que interpreta las necesidades, el gusto y las expectativas de un determinado sector del mercado. La contemplación del usuario concreto, con nombre y apellido, con sus necesidades particulares, gustos y preferencias personales, es reemplazada por el conocimiento intuitivo y pragmático del inversor y el arquitecto, así como por la referencia a estándares socialmente aceptados. Para el promotor de la inversión, el apartarse del gusto general de su público objetivo representaría un riesgo adicional. Paradojalmente, esta estandarización constituyó un atributo de modernidad de los edificios de apartamentos.

Hacia las décadas del cuarenta y del cincuenta, el edificio de apartamentos en altura era ya un tipo arquitectónico reconocido que recogía la experiencia acumulada en la construcción de edificios de renta.<sup>5</sup> La racionalización de la planta de los apartamentos, operada de forma paulatina durante las décadas del veinte y del treinta, estaba ya definida en sus características fundamentales. Asimismo, el hogar compuesto, constituido por múltiples familias que habitaban una misma vivienda, había sido desplazado por el hogar mononuclear, la familia tipo conformada por un matrimonio y dos hijos —al que en los sectores pudientes se agregaba la empleada doméstica *con cama*—. La *revolución de los electrodomésticos* estaba al alcance de la mayoría de los hogares, facilitando las tareas domésticas y redefiniendo los conceptos de confort y de ocio en la vida doméstica. Se había impuesto una nueva imagen del hogar *moderno* que era aceptada por las clases media y alta, que ahora, además, tenían mayores posibilidades de ser propietarias de su apartamento, una figura que reportaba mayor estatus que la de inquilino.

La aceptación del edificio de apartamentos por los sectores medios-altos vino también de la mano de su aspiración por habitar en determinadas áreas calificadas de la ciudad, como el Centro, el Cordón y los barrios costeros de Pocitos, Trouville y Punta Carretas. Son áreas en las que resultaba muy difícil conseguir terrenos disponibles, por lo que los edificios de apartamentos abrían la posibilidad de aumentar exponencialmente la oferta inmobiliaria, convirtiéndose con el tiempo en el tipo dominante.

## Verticales

Como fuera señalado, la mayor parte de la producción de edificios de apartamentos proyectados por De los Campos, Puente, Tournier tuvo lugar entre 1945 y 1960. El inicio de este período coincidió con un fuerte desarrollo de

5 Al respecto, ver Ántola y Ponte, *El edificio de renta...*

la actividad de la firma, que registró un importante salto en la escala y en la cantidad de encargos.

Numerosos proyectos, en distintas etapas de producción, eran trabajados en simultáneo. En las mesas de dibujo coexistían los edificios de apartamentos con la vivienda individual, los comercios y los locales industriales; los encargos en etapa de negociación con el cliente, junto con los que estaban siendo proyectados y los que ya estaban en obra. Los proyectos recién construidos se solapaban con los que estaban siendo diseñados y con los que aún estaban por venir. Este abordaje simultáneo de distintos programas, escalas e inserciones urbanas abrió la puerta a una multiplicidad de búsquedas y experimentaciones. Distintas ideas formales se entrecruzaban constantemente y los gestos proyectuales saltaban de un encargo a otro, se ensayaban en uno y se continuaban en otro, descartándolo al poco tiempo o retomándolo años más tarde.

Ese fluir de ideas, esa búsqueda permanente, por momentos errática, definió el espíritu de la firma a lo largo de este período. No hubo un estilo De los Campos, Puente, Tournier, si por tal se entiende imprimir a sus obras un sello característico, un *leitmotiv*, un conjunto de gestos reiterados en todos sus proyectos. En sus edificios de apartamentos no intentaron hacer arquitectura de autor ni dejar una huella propia en la ciudad. El gesto icónico del edificio Centenario o los de obras como la tienda Caubarrère no se repitieron en este segmento de su producción —al menos, no con la misma contundencia—. Los edificios en altura de De los Campos, Puente, Tournier no intentaban gritar, sino dialogar con la ciudad; no buscaban la ruptura, sino la integración a su entorno. La apuesta fue a la búsqueda de una respuesta eficiente a las necesidades de sus clientes, en términos formales, funcionales, económicos y constructivos, para un mercado aún en formación, como el de la vivienda de apartamentos. El trabajo de la firma estaba dirigido a un mercado conservador, en cierta medida, mesocrático, que por encima del cambio priorizaba la estabilidad, en un país que aún ofrecía un elevado nivel de bienestar. Era el Uruguay del Maracanazo, la Suiza de América, en el que la esperanza en el futuro —que había caracte-

rizado las décadas anteriores— había sido desplazada por la confianza en el presente. En palabras de De los Campos, la meta del estudio era «hacer una arquitectura para el Uruguay».<sup>6</sup>

Estos proyectos no buscaban alcanzar la monumentalidad de los grandes concursos ni la arquitectura personalizada, intimista, de la vivienda individual, sino lograr una arquitectura para el mercado, anónimo, de la vivienda de apartamentos. Su producción se inscribió dentro de lo que podríamos denominar *arquitectura corriente*, aquella que construye la ciudad cotidiana, que puede pasar desapercibida para el transeúnte distraído y que en ocasiones puede sorprenderlo; una arquitectura que es capaz de confundirse con su entorno, de formar parte del barrio, de parecer que siempre hubiera estado allí. El resultado fue una producción heterogénea, variopinta, sobria, sin estridencias ni grandes alardes, de buena calidad proyectual y constructiva, con algunos ejemplos sobresalientes, basada en una práctica profesional madura, con mucho oficio, tanto sobre la mesa de dibujo como en la obra. Un juego que De los Campos, Puente y Tournier supieron jugar bien.

Dentro de esa heterogeneidad puede establecerse una primera división, arbitraria, exploratoria, entre los edificios proyectados por la firma durante la segunda mitad de la década del cuarenta y los proyectados a lo largo de la década siguiente. Dentro del primer grupo, es inocultable la intención de recorrer un camino distinto al que habían emprendido en los años treinta, incursionando en algunas prácticas que por ese entonces gozaban de cierta aceptación en la arquitectura nacional. Estas tenían que ver con el rescate de la expresividad del ladrillo visto y la teja, y con discretos guiños a la arquitectura del pasado, ya no como *estilo* o *revival*, sino como un conjunto de recursos formales de fácil reconocimiento para el público. Se trató, en todo caso, de una apuesta por la buena arquitectura, sin aspiraciones de vanguardia ni de transgresión, destinada a un sector del mercado que no

6 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 109.

la suscribía.<sup>7</sup> Esta línea había comenzado a esbozarse en algunos proyectos de De los Campos, Puente, Tournier de finales de los años treinta, al mismo tiempo que la firma desarrollaba otros, claramente renovadores. El proyecto para el Hotel Casino San Rafael de Punta del Este, de 1939, marcó un hito en esa dirección; en él dieron rienda suelta a su gusto por la arquitectura Tudor —a la que recurrió De los Campos para su propia vivienda—. Poco a poco, comenzaron a experimentar con la introducción de citas a una arquitectura pseudocolonial, californiana, con cubiertas inclinadas de tejas coloniales y arcos de medio punto en pórticos o galerías, sobre todo en algunos proyectos de vivienda individual.

No obstante, esta no alcanzó a constituir una línea hegemónica, ni siquiera dominante, en el estudio. Fieles a su apuesta por la diversidad y por ofrecer la mejor respuesta a cada situación, al mismo tiempo que desarrollaban este tipo de proyectos, trabajaban en edificios con una formalización completamente diferente, que respondían a una arquitectura moderna ya despojada de su carácter trasgresor y de sus gestos más estridentes.

Al iniciarse la década del cincuenta se produjo una nueva inflexión en lo que respecta a los edificios de apartamentos proyectados por el estudio-firma, buscando una arquitectura más *aggiornada*, con abandono del ladrillo visto y de los guiños a la arquitectura del pasado.<sup>8</sup> Aun así, mantuvieron su actitud de no adscribir a los cánones de la arquitectura europea o estadounidense de entonces.

7 Estas búsquedas contrastan con el proceso de creciente radicalización de la Facultad de Arquitectura —en la que De los Campos era un destacado profesor—, que culminó con la aprobación del plan de estudios del 52 y una virulenta renovación del plantel docente de la institución. Sin duda, ello contribuyó a alimentar la incomprensión de muchos colegas, que vieron en esa búsqueda un acto de traición a la autoimpuesta causa de la arquitectura moderna.

8 En los proyectos de viviendas unifamiliares, aquellas búsquedas se prolongaron por unos años más, alternando con proyectos más modernos.

## Redención del ladrillo

El primer edificio de apartamentos en altura que proyectaron De los Campos, Puente, Tournier dentro del período de referencia fue el Cololó,<sup>9</sup> de 1945, propiedad de la familia de De los Campos. Con él comenzaron una línea de experimentación formal con el ladrillo visto, que aplicaron a edificios de apartamentos ubicados en su mayor parte en las nuevas áreas residenciales preferidas por los sectores medios. Entre estos figuran el proyectado para Óscar Durán Gil (1944), para Omar Fontana (1947), el Premier (1947) y el Parque (1949), la mayoría de ellos, situados en la zona de Parque Rodó – Pocitos, donde los edificios de vivienda colectiva comenzaban a imponerse. Fue quizás ese carácter de transición entre el Centro, el parque y la playa el que llevó a buscar una formalización algo más distendida que la de los edificios en el Centro proyectados por el estudio en esos mismos años.

El uso del ladrillo a la vista —predominantemente, de prensa— en este tipo de edificios era algo bastante difundido por entonces, y gozaba de cierta preferencia en los sectores medios-altos. Además, solía acompañarse con algunas alusiones a la arquitectura del pasado, como frontones, pilastras, balaustradas o mansardas simuladas, fácilmente reconocibles para el público. Luego de varias décadas de olvido, el ladrillo reaparecía en el revestimiento de fachadas, ya no como un frente *sin terminar*, sino como un material de buen gusto.<sup>10</sup>

9 Edificio Cololó. Scosería 2842. Asunto n.º 650. Primer registro: marzo de 1945. Propietarios: Octavio de los Campos y sus hermanas, Pepita y Palmira.

10 En los primeros años del siglo xx un decreto del gobierno exigió que los frentes de las edificaciones fueran terminados en revoque, sin pintar, como rechazo al cromatismo que mostraban algunas fachadas y a los frentes en ladrillo sin terminar. A fines de los años sesenta el ladrillo se impondrá como el material por excelencia para el revestimiento de las fachadas de los edificios de vivienda colectiva, aunque ya no será el ladrillo de prensa, sino el de campo, preferido por su desempeño térmico, buen envejecimiento (frente al fisuramiento del revoque), bajo costo y facilidad de colocación. Será el material predilecto de los planes de vivienda social, las cooperativas y los edificios construidos durante el *boom* de la construcción de los años setenta.

Uno de los edificios mejor logrados de este grupo es el Premier.<sup>11</sup> Erigido en la esquina de avenida Brasil y Santiago Vázquez (Pocitos), enfrenta dos vías con características muy diferentes. De un lado, una avenida en pleno proceso de sustitución tipológica, en la que las antiguas casonas de la *Belle Époque* comenzaban a ser reemplazadas por edificios de apartamentos. Del otro, la calle Santiago Vázquez, con sus casas individuales construidas por Bello y Reborati, cuyo singular perfil y escala se mantiene hasta nuestros días. La resolución del encuentro entre estos dos espacios urbanos fue lograda mediante una ligera diferenciación de ambos frentes y la creación de una zona de amortiguación entre el edificio y las viviendas contiguas, por el retranqueo de una porción del edificio.

El edificio presenta una estructura compacta, con dos cuerpos unidos en forma de T invertida, con un eje perpendicular a la avenida Brasil, generando un retiro frontal parcial hacia la medianera sobre Santiago Vázquez, y un patio de aire y luz en el interior del predio. Ambos cuerpos se unen en el centro del edificio, en torno al núcleo de circulación vertical. El planteo en altura responde a un esquema tripartito en el que el basamento queda definido por los locales comerciales y el acceso al edificio. El remate superior está conformado por las falsas mansardas logradas mediante una leve inclinación de los muros. Una gran cornisa —y otra algo menor, un piso por debajo— pautan la transición entre el remate y el cuerpo central. Para el revestimiento del exterior se utilizó ladrillo de prensa a la vista, de color intenso; unos pocos elementos decorativos, inspirados en el pasado, como las balaustradas de los balcones del penúltimo piso o el frontón y las pilastras en el acceso principal, contribuyen a definir el carácter del edificio.

El tratamiento general de las fachadas evidencia una clara preocupación por flexibilizar el plano mediante un juego de entrantes y salientes poco pronunciadas, que buscan evitar la rigidez de planos y volúmenes puros. Las su-

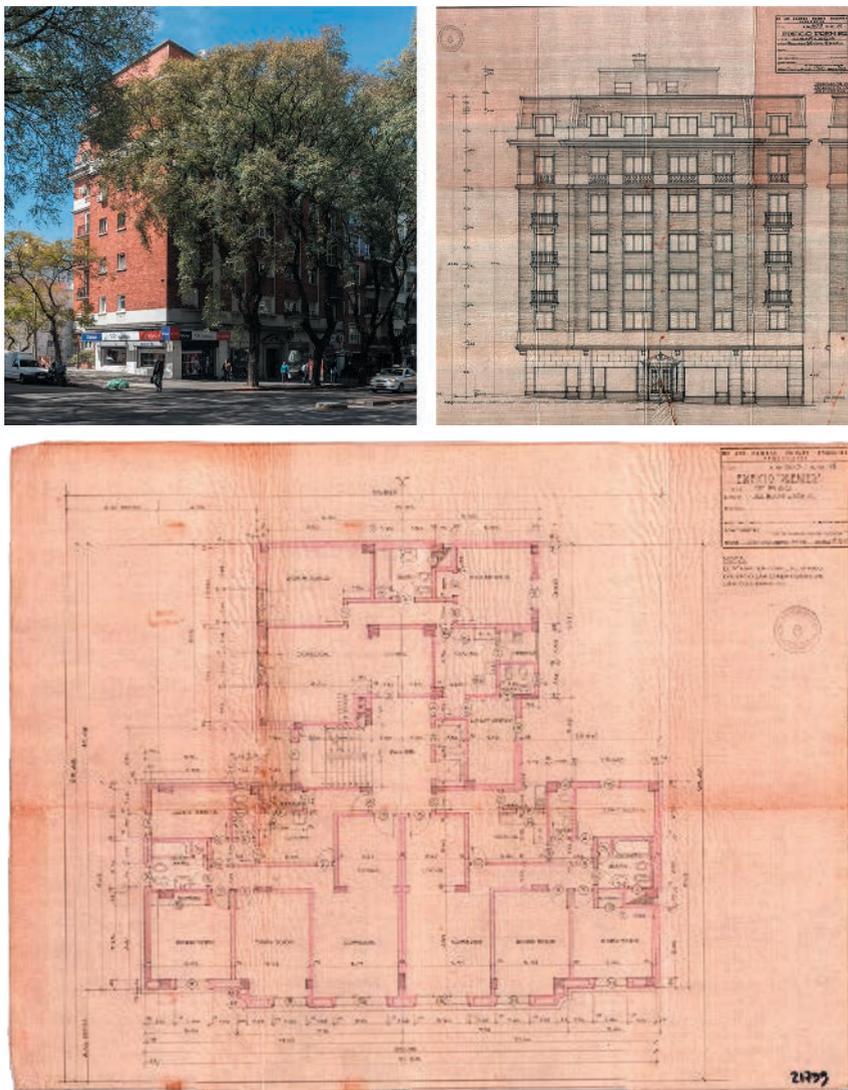
11 Edificio Premier. Avenida Brasil esquina Santiago Vázquez. Asunto n.º 803. Primer registro: julio de 1947. Propietario: Óscar Durán Gil.

perfiles revocados en jambas y dinteles realzan las ventanas como elemento constructivo. Las bandas horizontales comprendidas entre los dinteles y los antepechos del piso superior están atravesadas por las fajas verticales (entre ventanas contiguas) que sobresalen apenas por delante de las anteriores, introduciendo un equilibrado juego de fugantes verticales y horizontales — del que participan también los ritmos introducidos por la repetición de las aberturas—. Este juego fue casi una constante en las fachadas de los edificios proyectados por la firma.<sup>12</sup>

El acceso al edificio se ubica al mismo nivel de la acera, sin mediación alguna con el espacio público. El hall de entrada resulta sumamente introvertido: un largo zaguán de 2,40 metros de ancho, con sus escalones y su puerta cancel, que conduce al palier de las escaleras. Estas características del acceso y del hall fueron un denominador común en los edificios de apartamentos construidos en Montevideo en la primera mitad del siglo xx, una característica heredada de los edificios de renta, a la que no fueron ajenos la mayoría de nuestros primeros arquitectos renovadores.

La planta tipo consta de tres apartamentos de dos dormitorios y habitación de servicio, dos sobre avenida Brasil —simétricos entre sí— y uno sobre Santiago Vázquez, unidos por el palier. Se ingresa a los apartamentos por el living, interior, semiseparado del comedor, y una puerta de servicio permite acceder a la cocina desde el palier. En los apartamentos del frente, los dormitorios y el comedor se ubican sobre la calle, y la cocina y el cuarto de servicio, sobre el pozo de aire en uno y sobre la calle en el de la esquina. La zona de dormitorios se organiza en torno a un corredor íntimo al que se vincula el resto de las habitaciones, con excepción del living. El último piso, retirado de la línea de fachada, sobre el nivel de las falsas mansardas, es ocupado por la vivienda del portero, los tanques de agua y la sala de máquinas de los ascensores. El resultado general es un edificio de gran calidad, reconocido

12 «La característica contraposición de horizontales y verticales, que es casi un sello de la firma», dice Mariano Arana. En Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 100.



FIGURAS 1 A 3. EDIFICIO PREMIER. VISTA EXTERIOR, FACHADA SOBRE SANTIAGO VÁZQUEZ Y PLANTA TIPO.

por el público y por otros arquitectos del medio, que mereció la publicación de una foto y de las plantas del edificio en la revista *Arquitectura*.<sup>13</sup>

Ese mismo año de 1947 la firma proyectó un edificio de tres pisos sin ascensor, en bulevar Artigas y Yaguarí,<sup>14</sup> más modesto, siguiendo un criterio proyectual similar al del Premier. Dentro de esta línea, cabe señalar otros dos edificios de apartamentos de mediana altura, ubicados sobre la avenida 21 de Setiembre: uno próximo a la avenida Sarmiento, y el edificio Parque, situado frente al parque Rodó.

El primero de estos dos<sup>15</sup> antecede ligeramente al Cololó en el uso del ladrillo a la vista; presenta, además, notorias alusiones a la arquitectura clásica. De hecho, de los edificios de apartamentos proyectados por la firma es quizás en este donde los guiños al pasado adquieren mayor intensidad. De dos pisos de altura, entre medianeras, presenta una fachada simétrica revocada en la planta baja y revestida con ladrillo de prensa en los pisos superiores. Un gran frontón remata el tramo central de la fachada, y frontones más pequeños coronan las cuatro hileras verticales de puertas-ventanas enmarcadas entre pequeñas pilastras, en tanto que el cuerpo central, apenas sobresaliente del resto del plano, con un aparejo distinto al resto del frente, formando cuadrados. El retiro frontal se destina a un patio para los apartamentos de la planta baja, pavimentados en toda su superficie y sin más diseño que un murete perimetral. Esta austeridad en el tratamiento de los espacios abiertos de los edificios era también una actitud muy difundida en la época, a la que no fue ajeno el estudio, que rara vez propuso un diseño para los jardines o los retiros frontales.

13 *Arquitectura* n.º 222 (julio y agosto de 1950), 26.

14 Edificio en bulevar Artigas esquina Yaguarí. Asunto 825. Primer registro: noviembre de 1947. Propietario: Omar Fontana.

15 Edificio en 21 de Setiembre y Sarmiento. Asunto 639. Primer registro: noviembre de 1944. Propietario: Óscar Durán Gil.

El edificio Parque<sup>16</sup> consta de un garage semienterrado, planta baja y tres pisos con ascensor. Ubicado en el Barrio Jardín, se implanta en un predio exento, rodeado de espacios públicos en sus cuatro costados; debido a la pendiente del terreno, la planta baja se encuentra sobreelevada respecto del nivel de la acera. La planta tipo consta de cuatro apartamentos de dos dormitorios —algo más chicos en planta baja—, con una distribución interior ligeramente distinta a la vista en los ejemplos anteriores, ya que la cocina se encuentra separada del resto de las habitaciones por el living-comedor. En los apartamentos sobre 21 de Setiembre se incorporó un dormitorio de servicio junto a la cocina, que genera los volúmenes sobresalientes en el tramo central del edificio, mientras que en la planta baja el acceso al edificio se ubica en un falso pórtico formado por las terrazas de los apartamentos, revocado para contrastar con la superficie de ladrillo del resto del frente.

Sin abandonar su carácter compacto, la volumetría del edificio presenta un juego de adiciones y sustracciones, de entrantes y salientes que rompen la rigidez del volumen puro. Delgadas fajas revocadas en el nivel de losa de cada piso introducen un conjunto de líneas horizontales que zurcen la fachada y establecen al mismo tiempo el juego de fugantes horizontales y verticales con el resto de los elementos de la fachada. A pesar del carácter exento del edificio, la fachada posterior recibió un tratamiento más austero, con un tramo central terminado en revoque y no en ladrillo visto. Por encima del nivel de azotea, muy retirado del borde, se ubican la vivienda del portero y un depósito con cubierta a cuatro aguas, revestida de tejas.<sup>17</sup> Este edificio, aunque presenta algunos elementos relativamente atípicos dentro de la producción del estudio, resulta interesante por su respuesta a situaciones también poco usuales, en un área caracterizada de la ciudad, como el Barrio Jardín.

16 Edificio Parque. 21 de Setiembre frente al parque Rodó. Asunto 827. Primer registro: octubre de 1947. Propietario: Arduino.

17 En el proyecto original, este volumen abarcaba toda la planta, haciendo la cubierta visible para el transeúnte, lo que confería al conjunto un carácter notoriamente diferente.



**FIGURAS 4 A 6.** EDIFICIO EN 21 DE SETIEMBRE ESQUINA SARMIENTO.  
EDIFICIO PARQUE: VISTA EXTERIOR Y GRUPO DE OBREROS DURANTE SU CONSTRUCCIÓN.

## En baja

En forma simultánea con estos edificios en ladrillo visto, el estudio proyectó alrededor de una docena de edificios de apartamentos de renta en baja altura, sin ascensor, la mayoría orientados a sectores medios-bajos, en los que se adoptó el uso de revoque en fachada. Figuran entre estos los construidos para Fossati Hermanos, Eduardo Castro e Hijos, Óscar Durán Gil, Miguel Ramos, María Elvira Salvo y Omar García.

El edificio construido para los hermanos Fossati,<sup>18</sup> en un predio entre medianeras en Pocitos, de dos pisos de altura, orientado a sectores medios, presenta en sus apartamentos una superficie menor a la de los ejemplos anteriores. El acceso al edificio se ubica en el centro de la planta baja, sobre el eje de simetría, seguido de un largo corredor de 1,60 metros de ancho que conduce hasta la escalera. La planta baja se encuentra elevada sobre el nivel de la acera y con un retiro frontal destinado al jardín de los apartamentos inferiores. El diseño de los espacios exteriores es por demás austero: una superficie de césped rodeada por muretes. Al igual que en los casos anteriores, no se accede a las unidades de la planta baja desde la calle, sino a través del palier, una característica recurrente en los edificios proyectados por la firma. En los apartamentos de los pisos superiores se ingresa desde el palier a un pequeño hall de recibo que conduce al living-comedor y lateralmente a la cocina. En las unidades ubicadas sobre la calle, el living-comedor se extiende hasta el frente y la cocina, y la habitación de servicio se orienta hacia el patio de aire y luz. Junto al living-comedor, comunicados a través de un pequeño hall de distribución, se ubican los dos dormitorios y el baño. La distribución interior de los apartamentos del fondo es similar, aunque las habitaciones poseen dimensiones más reducidas y carecen de habitación de servicio.

18 Edificio en Roque Graseras 809. Asunto n.º 657. Primer registro: marzo de 1945. Propietario: Fossati Hermanos.



**FIGURAS 7 Y 8.** IZQUIERDA: EDIFICIO DE FOSSATI HERMANOS. DERECHA: EDIFICIO DE MARÍA ELVIRA ROMAY DE SALVO.

La composición de fachada es sobria, simétrica, bien proporcionada. Planteada sobre un único plano, se practicó una pequeña sustracción en planta baja para resaltar el acceso al edificio, que abarca también las puertas-ventanas de los apartamentos hacia el jardín. Las terrazas, con sus delgadas losas y transparentes barandas de hierro, introducen una serie de fugantes horizontales reforzadas por las cornisas superior e inferior. Las puertas-ventanas, dos por terraza, han sido enlazadas verticalmente con las del piso siguiente mediante la discreta prolongación de las jambas, introduciendo el equilibrado juego de horizontales y verticales característico de los proyectos de la firma.

El edificio de renta construido para María Elvira Romay de Salvo,<sup>19</sup> de dos pisos de altura, destinado a sectores medios-bajos, se ubica en el área intermedia de la ciudad, relativamente próximo al Prado. Teniendo en cuenta las importantes dimensiones del predio, en especial sobre la calle Ramón Márquez, los proyectistas optaron por disponer tres núcleos circulatorios independientes, en lugar de un núcleo central, y extensas circulaciones

19 Edificio en Ramón Márquez esquina Larrañaga. Asunto n.º 765. Primer registro: setiembre de 1946. Propietaria: María Elvira Romay de Salvo.

horizontales, una solución a la que el estudio recurrirá cada vez que se enfrente al mismo problema. Cada escalera sirve a dos apartamentos por piso, dividiéndose así el edificio en tres sectores, cada uno con su acceso desde la calle, los cuales se expresan en fachada solo parcialmente; este partido permite preservar el edificio como una unidad en vez de plantear la simple repetición de un edificio menor. Como en los ejemplos anteriores, se accede a los apartamentos de la planta baja a través del palier, y no desde la calle.

Todos los apartamentos presentan orientación frente-fondo —hacia la calle y hacia el patio interior—, y su distribución interna resulta similar a la vista en otros proyectos del estudio. Se ingresa a cada apartamento a través de un hall de recibo y distribución que conduce hacia el living-comedor y la cocina; el área de servicio se comunica con el living-comedor a través del hall, y con los dormitorios a través de la pieza de servicio, en tanto que el área íntima —dos dormitorios y un baño— lo hace a través de un pequeño palier; el vínculo directo de la habitación de servicio con el área íntima es una opción a la que el estudio recurrió en forma frecuente.

El tratamiento de las fachadas muestra una clara diferenciación en el tratamiento de ambos frentes, sin perder la unidad del conjunto. Por la calle Ramón Márquez se define un módulo compuesto por un volumen saliente sobre el acceso, en función de un eje de simetría, flanqueado en planta baja por dos ventanas a cada lado y, en los pisos superiores, por dos terrazas. Esta composición se repite de modo idéntico sobre ambos accesos, como si se tratara de dos edificios contiguos y no de uno solo. Las delgadas losas de las terrazas y las barandas transparentes de hierro generan el juego de fugantes horizontales y verticales característico de la firma.

La fachada sobre la avenida Larrañaga se divide en dos sectores ligeramente desfasados entre sí, de modo de evitar la conformación de un plano continuo. Sobre la esquina se dispone un volumen macizo donde se recortan las ventanas de los dormitorios, sustrayéndose una pequeña sección en la esquina para evitar la visión de una arista viva. En el otro tramo de la fachada —retirado casi un metro hacia el interior del predio— se define un subsector estructurado en torno a un eje de simetría sobre el acceso a los apartamentos,

a cuyos lados, en planta baja, se disponen dos ventanas y, en los pisos superiores, las terrazas con sus aberturas; hacia la medianera, una hilera vertical de ventanas cierra la composición, planteando un ida y vuelta entre simetría y asimetría en la composición. El retiro frontal es destinado a jardín, con un tratamiento por demás austero.

## Verticales en el Centro

En forma simultánea a la concreción de las obras ya reseñadas, el equipo De los Campos, Puente, Tournier proyectó una serie de edificios de apartamentos en altura ubicados en el Centro y el Cordón. En estos, realizan diversas exploraciones en las que se entrecruzan —con dispares resultados— muchas de las búsquedas ensayadas en los ejemplos anteriores.

Así, por ejemplo, en el edificio para José Güelfi,<sup>20</sup> repiten la hilera vertical de *bow-windows* sobre la entrada, vista en el Cololó,<sup>21</sup> integrada a las barandas de mampostería revocada de los balcones que abarcan casi todo el frente. En el edificio para Ángel Panza,<sup>22</sup> de composición simétrica, proponen una estructura similar a la que estaban ensayando en los edificios de baja altura, con un volumen sobresaliente en el tramo central de la fachada, flanqueado a ambos lados por delgadas terrazas; las losas de hormigón sobresalen levemente en la fachada a modo de cornisa, abriendo el juego de fugantes horizontales y verticales.<sup>23</sup>

20 Edificio en la avenida 18 de Julio 2088. Asunto n.º 648. Primer registro: enero de 1945. Propietario: José Güelfi.

21 En el listado de trabajos o *asuntos* de la firma, ambos edificios figuran con el mismo año; es posible suponer que fue una idea desarrollada simultáneamente.

22 Edificio en la calle Río Branco, entre Maldonado y Canelones. Asunto n.º 776. Primer registro: enero de 1947.

23 Diez años más tarde retomarán esta idea en el proyecto para el edificio Las Marías, ubicado a dos cuadras de distancia, por la calle Río Branco.

El edificio para Enrique Dorado,<sup>24</sup> ubicado en un predio amplio entre medianeras, destina la planta baja a locales comerciales y cinco pisos a apartamentos. En el acceso, flanqueado por dos pilastras y un dintel, un marco moldurado completa el destaque de la puerta de entrada. El hall de acceso es un largo zaguán de 1,80 metros de ancho que conduce al núcleo de circulaciones verticales.

La planta tipo consta de dos apartamentos de tres dormitorios y cuarto de servicio —simétricos entre sí—, con el núcleo de circulaciones verticales al fondo. En el centro de cada uno se ubica el área de relación, sobre un patio de aire y luz, a la que se accede a través de un pequeño hall de recibo. Hacia el frente se ubica el área íntima, con dos dormitorios y el baño sobre la calle, y un dormitorio sobre el patio de aire y luz, en torno a un pequeño hall de distribución, que los comunica con el living-comedor. Al fondo, se dispone el área de servicio, con la cocina —contigua a la entrada del apartamento— y la habitación y baño de servicio sobre el patio posterior. La fachada muestra una composición simétrica, sobre un único plano en el que se recortan las ventanas con sus discretos antepechos que sobresalen apenas, y una hilera vertical de terrazas a cada lado, que cierran la composición por los flancos. Las terrazas están constituidas por delgadas losas, tímidamente molduradas en sus bordes, con barandas de hierro livianas y transparentes, un recurso por el cual el estudio mostró una clara predilección. El remate superior está dado por una gran cornisa que abarca el ancho del edificio. Las dimensiones de las aberturas en fachada resultan algo pequeñas, con postigones de celosías metálicas que generan una imagen algo demodé para la época. Aun así, se trata de una fachada bien proporcionada, en la que parecería no sobrar ni faltar nada. El estudio parece haber quedado desconforme con este diseño, pues no volvió a proyectar un frente tan plano y liso.

24 Edificio en la calle Río Branco, entre Maldonado y Canelones. Asunto n.º 708. Primer registro: diciembre de 1945. Propietario: Enrique Dorado.



**FIGURAS 9 Y 10.** IZQUIERDA: EDIFICIO DE ENRIQUE DORADO. DERECHA: EDIFICIO DE ÁNGEL PANZA.

El edificio para las hermanas Herminia y Silvia Introzzi<sup>25</sup> constituye un interesante ejemplo de resolución de edificio de apartamentos en altura entre medianeras en un predio angosto. Consta de planta baja destinada a local comercial y garage, y seis pisos de apartamentos. La fachada se desarrolla sobre un único plano, con un basamento claramente definido en correspondencia con la planta baja, y remata en una gran cornisa. Presenta un partido similar al visto en los edificios Cololó y Güelfi, asimétrico, con el acceso principal vol-

25 Edificio en Cuareim 1581. Asunto n.º 699. Primer registro: octubre de 1945. Propietarias: Herminia y Silvia Introzzi.

cado hacia un costado, sobre el cual se dispone una hilera vertical de terrazas. En planta baja, la puerta de acceso resalta por su mayor altura y por el arco de medio punto que la corona. Las ventanas, de reducidas dimensiones, son apareadas mediante la prolongación de la línea de sus antepechos.

En planta, los apartamentos —uno por piso— articulan las áreas de relación, íntima y de servicios, en torno a un pequeño hall de recibo y distribución. Desde allí se accede al living, algo introvertido, que comunica al frente con el comedor. Dentro del área íntima, los dos dormitorios se ubican sobre la calle, mientras que hacia el fondo, sobre el patio posterior o corazón de manzana, se disponen la cocina y el sector de servicio.

Estas líneas proyectuales fueron abandonadas pronto por la empresa. El año 1950 marcó un punto de inflexión en la producción de la firma, que ya no retomó el ladrillo visto, ni los guiños al pasado, en sus edificios de apartamentos; en su lugar, reorienta sus proyectos hacia una imagen más *aggiornada*, moderna —en el sentido del *lego*—. Al mismo tiempo, comienza a cobrar peso en el estudio la participación de algunos colaboradores que muy posiblemente también hayan estado vinculados a este giro, como Daniel Montaldo y el arquitecto Walter Boga.<sup>26</sup>

26 Boga habría tenido una participación bastante mayor a la que figura en los registros o asuntos; fue uno de los principales proyectistas, aparte de los tres socios, al igual que Daniel Montaldo, quien, por no tener título de arquitecto, no figura con su firma en los planos, pero «cuyos proyectos eran cero error», sostiene Jacobo de los Campos.

## Constelaciones en el horizonte

El edificio Orión<sup>27</sup> —del que son propietarios los tres socios del estudio—<sup>28</sup> marca de forma simbólica ese punto de inflexión entre los edificios de apartamentos proyectados por la firma en los años cuarenta y cincuenta. En la fachada presenta un diseño decididamente más moderno que los edificios anteriores, evidenciando un aumento en el tamaño de las aberturas y el uso de nuevos materiales en el revestimiento y el tratamiento cromático de la fachada. Otra de las innovaciones importantes tiene que ver con el tratamiento del acceso principal, más amplio y extrovertido que en los ejemplos previos, y con la caja de escaleras ubicada al frente.

El edificio ocupa un amplio predio entre medianeras en la zona del Corcón. Destina la planta baja a local comercial y a garage, y los cinco pisos superiores, a apartamentos, con la vivienda del portero y el área de depósitos sobre la azotea. La fachada, simétrica, se divide en dos secciones bien diferenciadas: la planta baja y el cuerpo del edificio. En la planta baja, la mitad correspondiente al local comercial presenta una superficie enteramente vidriada, mientras que en la mitad que alberga los accesos al edificio y al garage predominan las superficies pétreas de color negro. La entrada principal presenta una amplia puerta con estructura de chapa de hierro pintada en color verde oscuro con detalles dorados, un diseño que por entonces comenzaba a generalizarse en los edificios de apartamentos destinados a sectores medios-altos.

El cuerpo principal de la fachada aparece como una figura recortada sobre un plano de fondo, del cual apenas alcanza a verse una franja vertical a cada costado; el revestimiento cerámico brillante del plano de fondo contrasta con la superficie revocada del cuerpo central. Este último gira ligeramente

27 Edificio Orión. Martín C. Martínez 1642. Asunto n.º 1040. Primer registro: octubre de 1951. Propietario: De los Campos, Puente, Tournier.

28 El fondo del predio del edificio Orión era contiguo al del estudio de la firma en la calle Colonia 2066, con el que formaban una L.

sobre el eje de simetría, de modo que una de sus mitades avanza sobre la vereda y rompe la rigidez del plano. En el centro se recortan las pequeñas ventanas de la escalera, casi dos líneas horizontales apareadas una sobre la otra, que se repiten en vertical a medios niveles; más hacia los costados, las puertas-ventanas de los comedores cierran los flancos.

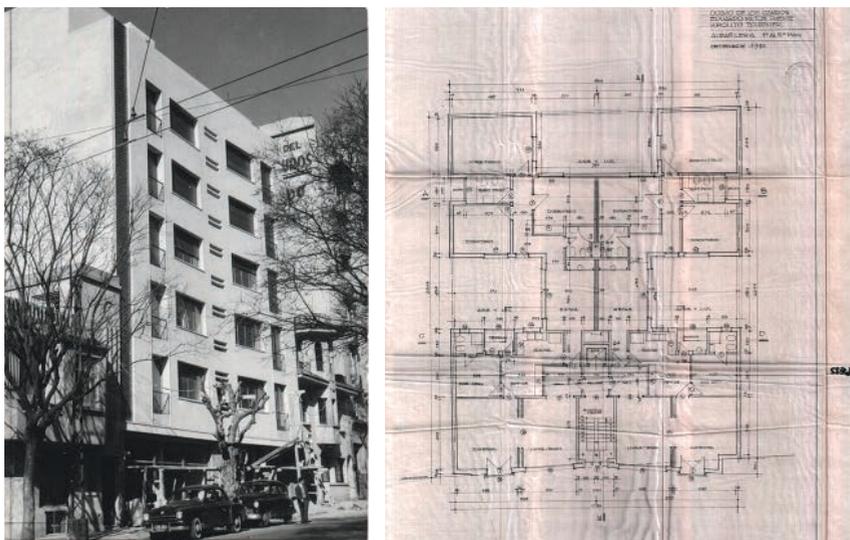
La organización interna de las unidades, en cambio, no presenta grandes modificaciones respecto a la producción anterior. La planta tipo consta de dos apartamentos de tres dormitorios y habitación de servicio, dispuestos de manera simétrica. A cada uno de ellos se ingresa a través de un hall de recibo y distribución que conduce al living, y desde este, al comedor, la cocina y el área dormitorios. El área de relación se vuelca sobre la calle, y junto a esta el área de servicios lo hace sobre un patio interior. Más hacia el fondo se encuentra el área íntima, precedida de un estar diario tras el cual se abre el corredor que comunica con los tres dormitorios y los dos baños, volcados hacia los patios de aire y luz.

El edificio de apartamentos en altura más emblemático y reconocido de los proyectados por el estudio-empresa en este período es quizá el Cruz del Sur,<sup>29</sup> del cual fueron propietarios, lo que confirma la tendencia de los autores a ensayar propuestas más arriesgadas en los edificios que construían para sí mismos. Ubicado en Pocitos —una de las zonas residenciales más codiciadas por los sectores medios-altos—, a una cuadra de la playa, en esta propuesta se potencia al máximo algunas líneas proyectuales que el estudio ensayaba entonces junto con otras nuevas.<sup>30</sup>

Fieles a su preocupación por evitar las grandes masas monolíticas, definen la composición general con base en la articulación de dos volúmenes principales, de igual altura, y un tercer volumen, algo más bajo, retirados frontalmente y alineados con las calles circundantes. Si bien puede señalarse cierta

29 Edificio Cruz del Sur. Benito Blanco 1031 esquina Ramón Massini. Asunto n.º 1130. Primer registro: julio de 1953. Propietario: De los Campos, Puente, Tournier.

30 Según aporta Jacobo de los Campos, en este proyecto participó también la nueva generación de arquitectos del estudio, encabezada por Boga y Montaldo.



FIGURAS 11 Y 12. EDIFICIO ORIÓN. VISTA EXTERIOR Y PLANTA TIPO.

correspondencia entre estos volúmenes y los apartamentos que componen la planta tipo, esta no es total, lo que también ocurre en algunos edificios de menor porte realizados en los años cuarenta.

De los dos volúmenes mayores, el más extenso se ubica por la calle Ramón Massini y el otro sobre Benito Blanco, perpendiculares entre sí y algo retranqueados respecto a sus vecinos. Ambos se articulan en torno al núcleo de circulaciones verticales, formando una T algo descentrada. El tercer volumen —dos pisos más bajo— parece incrustarse en uno de los mayores, sobre la esquina, aunque algo retirado de esta, evitando ofrecer una arista viva. Hacia el interior del predio queda encerrado un patio que, gracias a la forma irregular del terreno, alcanza una dimensión generosa. La composición general propone un juego de entrantes y salientes, llenos y vacíos, planos continuos y delgadas terrazas que rompen la rigidez de los volúmenes puros. El resultado es una volumetría de gran riqueza que genera en el jardín

distintos subespacios en los que fueron preservados los ejemplares vegetales preexistentes —como las palmeras y la araucaria—, incorporados a la imagen del edificio. El proyecto muestra una excelente implantación en el terreno que, en contraste con las fachadas continuas de sus vecinos por ambos lados, exhibe una composición más libre, más propia de un edificio exento que de uno entre medianeras.

El tratamiento de las fachadas realza las virtudes del proyecto. Sobre la calle Benito Blanco, el costado del volumen mayor ofrece un plano continuo, macizo, apenas perforado en el centro por una hilera de ventanas apareadas —aunque matizado por las ventanas del volumen menor, apenas medio metro más atrás—. Sobre este plano se han trazado buñas horizontales y verticales que forman pequeños paños, lo que rompe la homogeneidad de la superficie y evita la aparición de fisuras en fachada. En un segundo plano, más retirado, el frente del cuerpo sobre Benito Blanco presenta amplias terrazas enmarcadas por tabiques laterales que ayudan a separarlas del plano de fondo, contrastando con el tramo anterior.

Sobre la calle Massini el tratamiento es relativamente similar: la fachada se divide en dos tramos separados, por la hilera de ventanas, de la caja de escaleras, con el volumen menor sobresaliendo del cuerpo principal. La fachada del cuerpo menor se divide a su vez en dos sectores, uno opaco, sobre la esquina, y otro vidriado. En el tramo correspondiente al cuerpo principal se disponen las terrazas de los apartamentos, centradas horizontalmente, cada una con tres ventanales. Como en la mayoría de los casos, estas son livianas, de delgadas losas y transparentes barandas de hierro, y aportan un juego de luces y sombras. Una singularidad de este edificio en el contexto de la producción general de la firma es el tratamiento cromático de la fachada, donde las franjas horizontales aparentan un degradé mediante la alternancia de paños claros y paños oscuros, que rompe aún más la homogeneidad del plano.

En planta baja, sacando provecho del desnivel del terreno, junto a la medianera se encuentra la entrada al garage, semienterrado detrás del terraplén del jardín. Sobre la calle Benito Blanco se ubica el amplio hall de acceso, vidriado en casi toda su extensión, traslúcido, que actúa como filtro



FIGURAS 13 Y 14. EDIFICIO CRUZ DEL SUR. VISTAS EXTERIORES.

entre el jardín exterior y el patio interior. El enjardinado de los retiros frontales que bordea el predio presentaba en sus orígenes un modesto tratamiento, básicamente, un talud de césped, que favorecía la fluidez espacial hacia el entorno al diluir el límite con el espacio público.<sup>31</sup> El hall de acceso es quizá el más amplio y extrovertido proyectado por el estudio para un edificio de apartamentos; comunica, por una parte, con el palier —este sí introvertido— y, por otra, con el patio interior. Junto al hall de acceso, hacia el fondo, sobre el jardín interior, se ubica la vivienda del portero.

31 En la actualidad, los jardines exteriores presentan una reja baja con cercos verdes en la mayor parte de su perímetro y algunos setos cercanos al edificio, que buscan preservar la intimidad de los apartamentos en planta baja.

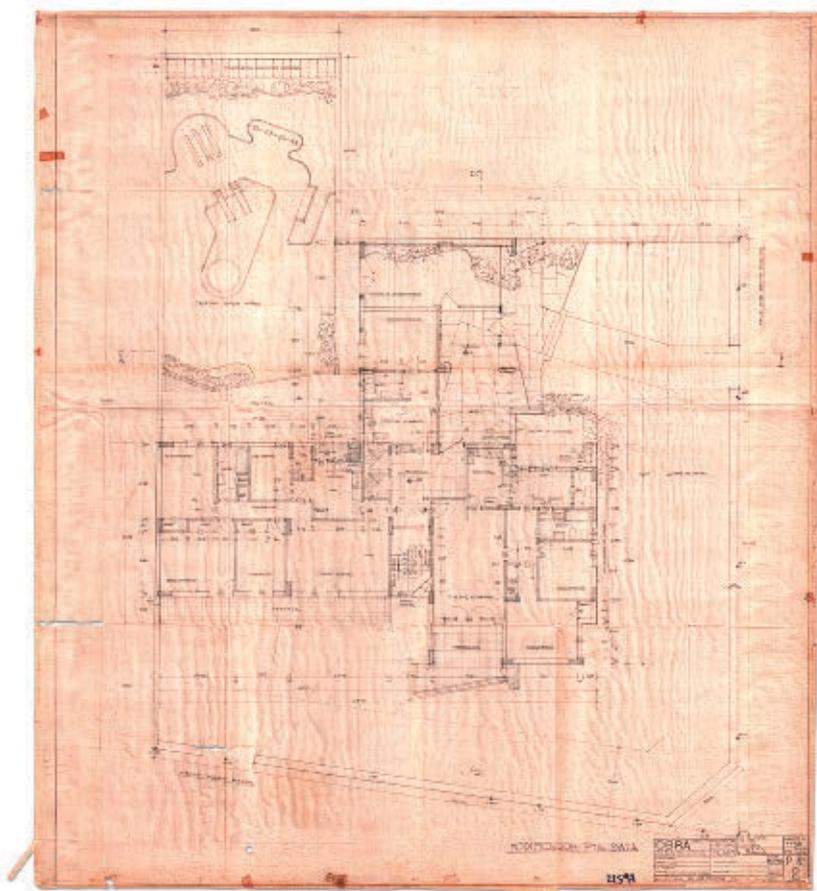


FIGURA 15. EDIFICIO CRUZ DEL SUR. PLANTA BAJA.

La planta tipo consta de tres apartamentos de dos dormitorios con habitación de servicio. A cada unidad se accede a través de un pequeño hall de recibo y distribución que comunica con el living-comedor y, en forma lateral, con la cocina. Living y comedor constituyen áreas diferenciadas pero no separadas,

que ocupan la mayor porción del frente. La comunicación con la cocina se resuelve a través de un hall íntimo separado por una puerta, el cual lleva además a los dormitorios y al baño principal. En los apartamentos ubicados sobre las medianeras, un dormitorio se orienta hacia la calle y otro hacia el corazón de la manzana, mientras que en el de la esquina ambos se vuelcan hacia la acera.

Ese mismo año, la firma proyectó y construyó el edificio Fénix,<sup>32</sup> en un área residencial en pleno desarrollo —la confluencia de las avenidas 8 de Octubre y Centenario—. La obra ocupa un predio en esquina con tres frentes: uno sobre cada avenida y un tercero que forma una ochava entre ambas; enfrente se extienden amplios espacios de uso público. La planta baja se destina a locales comerciales, y los ocho pisos, a apartamentos. Como en el ejemplo anterior, se adoptó un partido basado en dos grandes cuerpos enlazados en el centro por el núcleo de circulaciones verticales, con la caja de escaleras sobre la fachada.

El acceso al edificio se ubica en la esquina, apenas resaltado por una delgada marquesina. La planta curvilínea de esta marquesina —una rareza dentro de la producción del equipo— es quizá un guiño a Roberto Burle Marx y a la arquitectura moderna brasileña; no volverá a repetirse en otros proyectos del estudio. El leve retranqueo del acceso crea un espacio de transición entre la calle y el interior del edificio, y sirve tanto a los apartamentos como al local comercial situado sobre Centenario. El hall de acceso es un espacio de dos metros por dos, al que siguen la puerta cancel y el palier —aún más estrecho—. Detrás de este núcleo, e independientes de él, se ubican los servicios de los locales comerciales, sobre un imaginario eje perpendicular a la ochava que divide la planta baja en dos.

La planta tipo consta de dos apartamentos por piso, con el núcleo de circulaciones verticales entre ambos —los ascensores hacia el patio de aire y luz, y las escaleras, hacia la fachada—. La unidad ubicada sobre Centenario cuenta con dos dormitorios, y la situada sobre la ochava y la avenida 8 de

32 Edificio Fénix. Avenida 8 de Octubre esquina Centenario. Asunto n.º 1127. Primer registro: junio de 1953. Propietario: Jorge Durán Comparada.

Octubre tiene tres. La distribución interna de los apartamentos es, en términos generales, similar a las ya vistas, sacando un buen partido de las tramas generadas por la forma del terreno.

La fachada principal, ligeramente curva, corresponde a la de la ochava. Del plano levantado sobre el límite del terreno sobresale un volumen definido por un marco, dividido a su vez en dos sectores: uno macizo, perforado por dos hileras de ventanas, y otro conformado por las terrazas, lo que crea entre ambos un contraste entre luz y sombra, entre el muro macizo y la retícula. Junto al volumen saliente se dispone la hilera vertical de las angostas ventanas correspondientes a los dormitorios de servicio; en un segundo plano, hacia el fondo, asoma parte de la fachada del otro cuerpo, enteramente aterrizado. En la fachada sobre Centenario, de menores dimensiones, de nuevo se definen dos sectores: uno macizo, sobre el límite del terreno, perforado por las ventanas de los dormitorios, y otro aterrizado, que reproduce un juego de contrastes similar al de la fachada principal. En segundo plano, asoma algo oblicua la fachada del área de servicio de los apartamentos de tres dormitorios y de la caja de escaleras, con una hilera vertical de angostas ventanas que contrastan con las líneas horizontales de los vanos de las cocinas y de las terrazas de servicio. Esta división de la fachada en sectores contrastantes es un recurso frecuente en los edificios de la firma.<sup>33</sup>

Un tratamiento distinto recibe la angosta fachada sobre la avenida 8 de Octubre: un plano perforado por una hilera de ventanales cuadrados de los que sobresalen pequeñas terrazas más angostas, con sus barandas de estructura metálica y superficie de vidrio; simples, bien proporcionadas, recuerdan lejanamente las terrazas de la Bauhaus en Dessau. Sobre el plano de fachada aparecen buñas horizontales y verticales que definen paños pequeños, como se vio en el Cruz del Sur, las que además de colaborar con el diseño evitan la aparición de fisuras.

33 En algunos casos —posiblemente con participación protagónica de Boga— plantean un degradé desde la esquina hacia los costados, desde el muro macizo a la retícula de las terrazas, como en el edificio Gared o en el Pléyades.



FIGURAS 16 A 18. EDIFICIO FÉNIX. FACHADA PRINCIPAL, FACHADA SOBRE LA AVENIDA 8 DE OCTUBRE Y PLANTA TIPO.

Otro edificio que representa una búsqueda interesante dentro de la producción de la firma es el Antares.<sup>34</sup> Está ubicado en la zona de Trouville (Pocitos), en un predio entre medianeras, a media cuadra de la rambla y muy

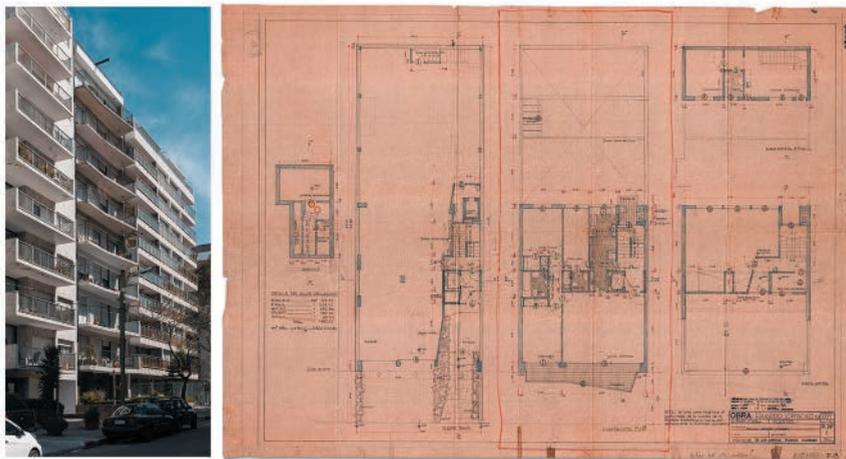
34 Edificio Antares. Solano Antuña 2966. Asunto n.º 1227. Primer registro: diciembre de 1955. Propietario: Eduardo Loppacher.

próximo al edificio Trouville. Destina la planta baja a garage, y ocho pisos, a apartamentos. En planta baja destaca la amplia superficie vidriada traslúcida del garage junto al portón, un gesto proyectual que, aunque no era nuevo para el medio, hasta entonces no había sido utilizado por el estudio; apenas algo por delante, un pilar cilíndrico flanquea el acceso vehicular, que ocupa otro tercio de la fachada. El tercio restante es ocupado por el acceso a los apartamentos, enteramente vidriado, con una amplia puerta de estructura de madera. El hall de acceso disminuye su ancho a medida que se adentra en el edificio, hasta llegar al angosto palier del ascensor; más al fondo, separada por una puerta, se encuentra la escalera con su palier, que se comunica con el garage. El diseño del jardín frente al acceso se prolonga hacia el interior del hall y propone la continuidad del espacio.

Otra innovación en relación con el repertorio formal utilizado por el estudio en estos casos es el uso de terrazas en todo el ancho del edificio. Un ligero quiebre gira dos tercios de la terraza hacia la calle, rompe su rigidez y otorga a la vez mayor ancho al área de terraza frente al living-comedor. Amplios ventanales se abren en el frente y cubren casi toda la superficie, recurso poco habitual en proyectos de la firma. Estas opciones proyectuales no parecen haber despertado gran entusiasmo en el estudio, que casi no volverá a utilizarlas. La planta tipo consta de un solo apartamento de dos dormitorios y habitación de servicio, y presenta una distribución interna muy similar a la analizada en otros proyectos, aunque con el living-comedor algo más espacioso.

Lamentablemente, han quedado fuera de esta reseña algunos interesantes edificios de apartamentos proyectados y construidos por el estudio-empresa. Por ejemplo, el realizado para la sociedad anónima Gared,<sup>35</sup> con la planta baja destinada a sucursal bancaria, que presenta un sector de apartamentos de un dormitorio, notablemente resuelto, y el edificio

35 Edificio en avenida del Libertador 1748 esquina Valparaíso. Asunto n.º 1064. Primer registro: julio de 1952. Propietario: Gared S. A.



FIGURAS 19 Y 20. EDIFICIO ANTARES. VISTA EXTERIOR Y PLANTAS.

Pléyades,<sup>36</sup> ambos con participación destacada de Boga. De la segunda mitad de los años cincuenta son el edificio Ombú, de cuatro pisos, que ofrece sobre bulevar España una muy bien resuelta fachada,<sup>37</sup> el edificio Las Marías, ubicado en la calle Río Branco, muy próximo al de Callegari y al de Panza, en el que se retoman las líneas desarrolladas una década antes en este último. Destacan también el Altair, en bulevar España y Joaquín de Salterain,<sup>38</sup> y el erigido para Saverio Di Bello,<sup>39</sup> de grandes dimensiones,

- 36 Edificio Pléyades. Guayaquí 3425 esquina rambla República del Perú. Asunto n.º 1158. Primer registro: enero de 1954. Propietario: Eduardo Loppacher.
- 37 Edificio Ombú. Bulevar España esquina Carlos Berg. Asunto n.º 1250. Primer registro: agosto de 1956. Propietario: Joaquín Vivo.
- 38 Edificio Altair. Bulevar España esquina Joaquín de Salterain. Asunto n.º 1290. Primer registro: julio de 1957.
- 39 Edificio Di Bello. Ellauri 809 esquina Jaime Zudáñez. Asunto n.º 1280. Primer registro: mayo de 1957. Propietario: Saverio Di Bello.

en el que se combinan en fachada muchos de los recursos proyectuales que el estudio ensayara en los edificios de esa década. De este período son también el edificio Rogau,<sup>40</sup> con terraza corrida en todo el ancho de fachada, el Selene,<sup>41</sup> en el que retoman esquemas de fachada que utilizaran en la década anterior, y el edificio para la sociedad anónima Edanco,<sup>42</sup> en el Paso Molino. Destinado a sucursal bancaria y locales comerciales en planta baja, y apartamentos en los pisos superiores, este último es un proyecto por demás interesante, que representa un punto de inflexión respecto a la producción anterior del estudio-empresa, un ensayo de nuevas ideas proyectuales a las que no podrán dar continuidad luego de producirse un nuevo perfilamiento de la firma.

### Nuevo ciclo: empresa constructora

El año 1961 marca un nuevo punto de inflexión en el estudio-empresa, que abandona la figura de la *sociedad colectiva* para constituirse en *sociedad anónima*.<sup>43</sup> Este cambio responde a un nuevo perfilamiento de la firma, que pasa a dedicarse fundamentalmente a la construcción para terceros, relegando a un segundo plano la elaboración de proyectos propios. Para ese entonces, el Uruguay de las vacas gordas había quedado atrás y comenzaba una década caracterizada por la sumisión del país en una profunda crisis económica, social y política. Y la década siguiente será peor.

Poco a poco, la empresa comenzó a participar en licitaciones y encargos directos para la construcción de edificios de gran porte, que respondían a

40 Edificio Rogau. Solano García 2643. Asunto n.º 1334. Primer registro: febrero de 1959. Propietarios: Víctor y María Borrat.

41 Edificio Selene. Guayaquí casi 26 de Marzo. Asunto n.º 1335. Primer registro: febrero de 1959.

42 Edificio Edanco. Carlos María Ramírez entre San Quintín y José Lluces. Asunto n.º 1453. Primer registro: abril de 1961. Propietario: Edanco S. A., Banco Transatlántico.

43 En 1961, De los Campos tenía 58 años; Tournier y Puente, 56.

programas arquitectónicos muy variados, como el deporte<sup>44</sup> y la industria. Durante los primeros años de esta nueva etapa, la construcción de edificios de apartamentos se resintió de manera importante, acompañado por un descenso general en la capacidad de pago de los sectores medios.

Al mismo tiempo, se apostó fuertemente a la incorporación de nuevas tecnologías en la industria de la construcción, para lo cual miembros de la firma hicieron viajes a Estados Unidos y a Europa en busca de nuevos adelantos técnicos y métodos de prefabricación, y se constituyeron en representantes para Uruguay de algunos productos, como el sistema Outinord, de Francia.<sup>45</sup>

Casi sin plantearse, se produjo una renovación generacional dentro de la empresa, con la incorporación de los arquitectos Álvaro Puente, primero, y Jacobo de los Campos,<sup>46</sup> unos años más tarde, hijos de Milton Puente y Octavio de los Campos, respectivamente. Por otra parte, al cambiar el rubro de la empresa y relegar la actividad proyectual a un plano casi testimonial, muchos de los antiguos colaboradores del estudio fueron desvinculándose paulatinamente de la firma.<sup>47</sup> En 1968, el estudio se vio conmovido por la trágica muerte de Hipólito Tournier, al regreso de una visita de obra en Bella Unión; una pérdida que dejó un gran vacío en la empresa, pues, además de lo humano, en un grupo con fuertes lazos afectivos, era quien mejor entendía los aspectos empresariales del trabajo.

En 1968, la aprobación de la Ley y el Plan Nacional de Vivienda dio un nuevo impulso a la construcción de edificios de apartamentos en altura y

44 Tribuna del estadio Luis Tróccoli, del Club Atlético Cerro, y tribunas del Cilindro Municipal, de 1965 y 1967, respectivamente.

45 En la década del cincuenta, la firma había patentado el Electric Cal DPT, el convector eléctrico que instalaba en los edificios de su promoción, desarrollado por uno de sus electricistas.

46 Álvaro Puente se recibió de arquitecto en 1967; Jacobo de los Campos, en 1977. El primero ocupó puestos destacados en organismos y empresas importantes vinculadas a la industria de la construcción, como la empresa Arasol S. A. (promotora del Parque Posadas) o la Cámara de la Construcción. Jacobo de los Campos fue presidente de la empresa promotora Emer S. A.

47 Primero lo hará Boga; Montaldo seguirá varios años más.

grandes conjuntos habitacionales, permitiendo dinamizar un sector del mercado de vivienda que enfrentaba serias dificultades. La situación de emergencia social que sufría el país obligó, a su vez, a incluir con mayor énfasis a los sectores de menores ingresos —incapaces de hacer frente a los altos costos con sus salarios— como beneficiarios de las políticas de vivienda. Imbuido de las políticas desarrollistas, el Plan Nacional de Vivienda se lanzó a la construcción de grandes complejos en altura destinados a sectores medios y medios-bajos, y de baja altura y sin ascensor para los sectores de menores ingresos. En ambos casos, el proyecto arquitectónico era realizado por las oficinas técnicas del Estado y, en algunos casos, por institutos técnicos o estudios profesionales; las obras se licitaban, lo que rompía la unidad inversor-proyectista-constructor que había predominado en la década anterior.

A fines de los años sesenta, construyeron un conjunto habitacional para la Caja Bancaria,<sup>48</sup> en la Unión, proyectado por los arquitectos Lucas Ríos y Alejandro R. Morón, y retomaron desde esta nueva lógica la construcción de vivienda colectiva. Su participación en el mercado de la vivienda social para sectores medios y bajos se consolidó a comienzos de la década del setenta, cuando participaron en la construcción de grandes complejos habitacionales, entre los que figuran el Parque Posadas y la Unidad Permanente de Vivienda N.º 5 en el Barrio Sur.

Para ese entonces, De los Campos, Puente, Tournier era considerada una empresa destacada en nuestro medio. Los socios ocuparon importantes cargos en la Cámara de la Construcción, en consorcios empresariales e incluso en organismos internacionales. Según aporta Jacobo de los Campos, Puente fue delegado de Uruguay ante la OIT en 1969, De los Campos fue miembro del tribunal de honor de la Cámara de la Construcción, y Tournier, presidente de esta.

El proyecto del Parque Posadas constaba de más de dos mil apartamentos distribuidos en diez bloques-pantallas, de cien metros de largo y quince

48 Conjunto habitacional Unión. 20 de Febrero esquina José Antonio Cabrera. Asunto n.º 1614. Primer registro: junio de 1968. Propietario: Caja Bancaria.



FIGURAS 21 Y 22. IZQUIERDA: PARQUE POSADAS. DERECHA: UNIDAD PERMANENTE DE VIVIENDA N.º 5 (BARRIO SUR).

pisos de altura cada uno, sobre un predio de diez hectáreas. El volumen de esta obra fue tal que no había en el medio ninguna empresa capaz de culminarlo en los plazos fijados, por lo que se repartió el trabajo entre cinco empresas: Álvaro Palenga, Homero Pérez Noble, Cayetano Carcavallo, Compañía Uruguaya de Obras Públicas y De los Campos, Puente, Tournier, que conformaron el consorcio Arasol. Aunque correspondieron dos bloques a cada empresa, el sistema Outinord fue utilizado en cuatro.<sup>49</sup>

En forma casi simultánea obtuvieron el contrato para la construcción de la Unidad Permanente de Vivienda N.º 5 (Barrio Sur), licitación a la que se presentaron prácticamente las mismas empresas: Álvaro Palenga, Cayetano Carcavallo, Homero Pérez Noble, Sampson y Serrato, y De los Campos, Puente, Tournier. Se trataba de un proyecto de grandes dimensiones, compuesto por seis bloques sobre la Rambla Sur, que totalizaban seiscientos apartamentos. Estas empresas, incluida De los Campos, Puente, Tournier, figuraban entre las más grandes del país, movilizando cerca de un millar de trabajadores cada una. El solo hecho de presentarse a estas grandes licitaciones demandaba un esfuerzo que solo podían afrontar aquellas firmas que contaran con una importante capacidad instalada y un buen equipo administrativo-contable.

49 La otra empresa que utilizó el sistema patrocinado por De los Campos, Puente, Tournier fue Coupsa.



FIGURAS 23 Y 24. IZQUIERDA: CONSTRUCCIÓN DEL CONJUNTO MALVÍN ALTO. DERECHA: CONJUNTO INVE.

En 1975 construyeron tres conjuntos habitacionales para el Instituto Nacional de Viviendas Económicas (INVE): los C 33, C 38 y C 42, de menor escala que los anteriores, y retomaron a fines de la década su participación en un conjunto de gran escala, el de Malvín Alto, subcontractados, junto con la empresa Coupsa, por la firma Pérez Noble,<sup>50</sup> que, viendo el buen resultado obtenido en el Parque Posadas, apostó a la aplicación del sistema Outinord importado por De los Campos, Puente, Tournier.<sup>51</sup> Los primeros bloques de Malvín Alto se inauguraron en 1981.

Cabe señalar la participación de la empresa en el llamado *boom* de la construcción, aunque se trató de un rubro más bien marginal dentro de su trayectoria. En términos generales, la producción de edificios de apartamentos en altura financiados por los planes del BHU en esos años fue hecha en forma mayoritaria por pequeñas empresas constructoras, constituidas muchas veces para construir un único edificio; excepcionalmente, algunas de ellas realizaban varios edificios, a los que a menudo daban el mismo nombre, aunque los

50 Pérez Noble, que había sido alumno de De los Campos en la Facultad de Arquitectura y sentía un gran respeto por su antiguo profesor, había tomado contacto con la empresa y el sistema Outinord en la obra del Parque Posadas.

51 En este caso, la participación de De los Campos, Puente, Tournier y de Coupsa se limitó a la estructura.

proyectos fueran diferentes. Es este el caso de De los Campos, Puente, Tournier, que proyectó y construyó los edificios Emer,<sup>52</sup> de acuerdo a la categoría III del BHU; en estos proyectos tuvo una activa participación Montaldo.

La década del setenta marcó el momento de mayor éxito de la empresa constructora De los Campos, Puente, Tournier. Además de participar en la construcción de vivienda colectiva, intervino en la concreción de grandes obras vinculadas a la industria, como la del complejo Calnú en Bella Unión (Artigas), iniciada a fines de la década del sesenta —que además del ingenio azucarero, con bóvedas proyectadas por el ingeniero Eladio Dieste, incluía un hotel— y la planta de Calvinor, ya en los años ochenta. Participaron también en la construcción de la planta potabilizadora de agua en Laguna del Sauce, en consorcio con Degremont, empresa francesa dedicada a la ingeniería hidráulica. También consorciados —en este caso, con una empresa de capitales argentinos— en la firma Uruvial, participaron en obras de vialidad, trabajando en un tramo de la Ruta 5. Entre otros encargos para el sector industrial y de la salud, hicieron numerosas obras, entre las que se cuentan las de los laboratorios Abbott, Ciba Geigy, Sandoz, Emar, Bayer, Sidney Ross, el Hospital Policial y el Sanatorio Casa de Galicia, por citar algunos. Por último, cabe consignar la participación de la firma en escenarios deportivos, entre ellos las tribunas para el Cilindro Municipal, la ampliación y reforma de la tribuna América del Estadio Centenario y el Club Bohemios, además de las tribunas del Estadio Luis Tróccoli.<sup>53</sup>

La crisis económica que sobrevino al iniciarse la década del ochenta —que desembocó en la *ruptura de la tablita*— determinó una merma importante en la realización de grandes obras, y puso en serias dificultades a varias de las principales empresas constructoras. De los Campos, Puente, Tournier logró seguir adelante haciendo algunas obras importantes, como

52 A modo de anécdota, Jacobo de los Campos comenta que el Emer I nunca llegó a construirse, y se comenzó por el Emer II.

53 Cuenta Jacobo de los Campos que fue Rubén Russell, metrajista y director de la firma, quien acercó estos proyectos, dado que estaba vinculado a la Federación de Básquetbol.

la del laboratorio Santa Elena, Casa de Galicia o la empresa Fleishmann. Al entrar en la década del noventa, los socios descendientes de los fundadores sintieron la convicción de haber llegado al final de un ciclo; pusieron fin a la empresa para dedicarse a la práctica de la arquitectura como profesionales independientes. La liquidación de la firma demandó varios años, ya que contaba con importantes instalaciones, equipos y maquinaria pesada, mudos testigos de medio siglo de arquitectura uruguaya. ♦

## Fuente de las imágenes

1. Archivo SMA. Foto SMA-S1313.
- 2 y 3. Archivo IHA. Planos 21730 y 21735.
- 4 a 6. Archivo IHA. Fotos 17622, 17630 y 17260.
- 7 y 8. Archivo IHA. Fotos 17219 y 17220.
- 9 y 10. Archivo SMA. Fotos SMA-S1334 y SMA-S1335.
- 11 y 12. Archivo IHA. Foto 17651 y plano 22398.
- 13 y 14. Archivo IHA. Foto 16853 y 16854.
15. Archivo IHA. Plano 22597.
16. Archivo SMA. Foto SMA-S1325-006.
17. Archivo SMA. Foto SMA-S1325-005.
18. Archivo IHA. Plano 22575.
19. Archivo SMA. Foto SMA-S1306.
20. Archivo IHA. Plano 23000.
- 21 y 22. Archivo IHA. Fotos 17195 y 17209.
23. y 24. Archivo IHA. Fotos 17200 y 17211.



## «UNA ARQUITECTURA PARA EL URUGUAY»

### El concurso como motor

TATIANA RIMBAUD

El archivo administrativo del estudio registra una veintena de proyectos para concursos distribuidos a lo largo de los años de actividad. El recorrido por estas propuestas persigue dos objetivos: por un lado, profundizar en la producción del estudio desde otra mirada; por el otro, acercarse al ambiente de los concursos de arquitectura, donde los arquitectos debaten las ideas posibles para el país que intentan construir. La exploración se centra en los concursos en los que participó el estudio, al margen de los premios obtenidos.

La producción del equipo permite identificar tres momentos de mayor intensidad en este sentido. Las primeras iniciativas próximas a los años treinta, con la energía de la juventud. Un segundo momento, a fines de esa década, cuando el trío propone, con la soltura de la experiencia, «una arquitectura para el Uruguay».<sup>1</sup> Por último, una visita final, nostálgica, a los procesos de experimentación arquitectónica, sobre la década del sesenta. Los edificios propuestos responden a diferentes programas, distintas ubicaciones y una gran variedad de escalas. El factor común es la ejercitación de la libertad creativa, que irriga luego su producción profesional.

El mecanismo del concurso —promovido y defendido por la SAU— se presta para múltiples análisis, desde las implicancias coyunturales a la contraposición de soluciones sobre un mismo problema. Visto en conjunto, a lo largo de un período determinado, permite indagar en los debates y procesos

1 Esta expresión fue utilizada por Octavio de los Campos para referirse a la actitud que tuvo su generación en la construcción de una arquitectura adecuada a la escala del país. Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 107.

—individuales y colectivos— de la arquitectura uruguaya. Los certámenes que se presentan reúnen las visiones arquitectónicas de jurados y contendientes en el tramo central del siglo xx.

## Preludio

En 1932 De los Campos escribió un editorial en la revista *Arquitectura* titulado «Los arquitectos esperan». Este grito a la patria pretendía demostrar lo que es capaz de hacer el arquitecto por la sociedad y cuánto puede colaborar con la producción del país. El apasionado descargo arremetía también contra las instituciones públicas que organizaban concursos de arquitectura para construir sus sedes y no ejecutaban obras: «Que se construyan: la Municipalidad, los hospitales y las escuelas que se han proyectado por concurso y que son de necesidad inmediata».<sup>2</sup>

Las palabras de Octavio no eran ni idílicas ni inocentes. La crisis económica que enfrentaba el país adquiría particular peso para un estudio de tres jóvenes arquitectos que comenzaban su carrera a fuerza de —entre otras cosas— una exitosa participación en los concursos de arquitectura. El gremio profesional reclamaba constantemente la conveniencia y obligatoriedad de las convocatorias para la construcción de edificios públicos. Iniciativas como la de promover concursos propios o de interés general muestran la importancia del concurso como generador de igualdad de oportunidades en el acceso al trabajo.

2 De los Campos reclamó también que se reconociera la labor del arquitecto en todos los campos: «Si el arquitecto no es capaz de coadyuvar en momentos difíciles del país, si el arquitecto ha de malgastar enteramente sus esfuerzos en concursos para edificios que luego no se realizan, si el arquitecto, en fin, como urbanista está relegado a los concejales y como proyectista está relegado a los constructores: pedimos que se cierre la Facultad de Arquitectura, que ilusiona a un núcleo de jóvenes inteligentes con una profesión que no se usa en nuestro país». Octavio de los Campos, «Los arquitectos esperan», *Arquitectura* n.º 173 (abril de 1932), 78.

De los Campos, Puente y Tournier se asociaron para el Concurso de Afiches del Salón de Estudiantes de 1926.<sup>3</sup> Quizá sea esta la primera vez que trabajaron juntos, dos años después de haberse conocido al ingresar en la facultad. Se presentaron con el lema *Quiisi-antonce*, y obtuvieron una mención. El primer premio, el segundo y otra mención fueron otorgados a Fresnedo, que en esa instancia se presentó con Miguel Ángel del Castillo. La coincidencia con Fresnedo entre los premiados es la primera de varias, e inaugura una costumbre que luego consolidará un grupo de asiduos concursantes.

Quizás esta temprana distinción sea el germen del espíritu *concursero* tan presente en el estudio. En sus años de trabajo conjunto, prepararon casi veinte concursos (dos internacionales), de los cuales obtuvieron varios premios y menciones. El factor de éxito es alto para esas décadas, y los coloca dentro de un reducido grupo de arquitectos, entre los que se encuentran Amargós, Arbeleche, Canale, Cravotto, Fresnedo, Rius y Vilamajó.

Es probable que su juventud y el vínculo con los atenienses<sup>4</sup> hayan sido las causas de su designación como jurados en concursos de carácter festivo y celebratorio, en el marco de su integración a la SAU.<sup>5</sup> En 1929, De los Campos y Puente fueron nombrados jurados de las Salas de Baile adornadas de Carnaval. En 1930, De los Campos fue jurado delegado por la SAU al concurso de Afiches de la Asociación Uruguaya de Fútbol para el Mundial de Fútbol, y en 1933, al concurso de carteles decorativos de Ancap. Además de la participación por medio de la gremial, en 1939 De los Campos<sup>6</sup> fue designado jurado en el concurso del edificio de la Administración de Puertos, donde Vilamajó

3 El jurado estaba integrado por Joseph P. Carré, Mauricio Cravotto, Alberto Muñoz del Campo, Héctor Vera Salvo y Horacio Terra Arocena. *Arquitectura* n.º 101 (abril de 1926), 96.

4 La relación de los arquitectos con el Club Atenas se recoge en la síntesis biográfica escrita por Laura Alemán para este mismo trabajo.

5 Los tres arquitectos recién egresados solicitaron ser socios titulares de la SAU en 1929. Fuente: actas de la SAU. Montevideo, 8 de mayo de 1929.

6 Adicionalmente, De los Campos actuó como jurado en los Salones de Arte. Miriam Hojman profundiza sobre este tema en otro capítulo de este trabajo.

resultó ganador, en sociedad con Roberto Tiscornia y Pedro Viña. Asimismo, en 1941 fue elegido por los concursantes como jurado para la ordenación plástica y funcional de la conjunción de las avenidas 18 de Julio y Agraciada (hoy, avenida Libertador).<sup>7</sup>

Octavio y Milton no solo actuaron como jurados por la SAU, sino que mantuvieron un período militante muy activo. En su actividad gremial participaron en la Comisión de Concursos (De los Campos en 1931-1932 y Puente en 1933), y además solían asistir a las reuniones de la directiva. En 1933, Octavio integró el Colegio de Jurados,<sup>8</sup> y Milton, la Comisión Directiva, como vocal. Mantuvieron esta intensidad e involucramiento hasta diciembre de 1933, cuando los tres renunciaron indeclinablemente. En la entrevista que Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni le hicieron a De los Campos años más tarde, al preguntar por su actividad en la SAU, dice: «Muy poco. Ahí tuvimos una situación un poco difícil, donde la Sociedad de Arquitectos actuó un poco ligeramente. Eso produjo una fisura y nunca más quise saber nada con ella».<sup>9</sup> Es posible que esta afirmación refiera a una incidencia de ética profesional<sup>10</sup> que los terminó desvinculando por completo de la asociación.

7 Fueron premiados los proyectos de los siguientes participantes: Carlos Gómez Gavazzo; Julio Vilamajó, Aurelio Lucchini, Guillermo Jones y César Martínez Serra; Raúl Mateo Fernández; Mario Di Stacio.

8 El Colegio de Jurados era elegido mediante votación de la directiva, y estaba integrado entonces por Horacio Acosta y Lara, Leopoldo C. Agorio, Eugenio Baroffio, Alfredo Campos, Julio C. Bauzá, Octavio de los Campos, Raúl Federici, Roberto Garese, José Gimeno, Rosendo Quintero, Daniel Rocco, Rafael Ruano, Juan A. Rius, Julio Vilamajó y Carlos Surraco. Fuente: actas de la SAU. Montevideo, 15 de julio de 1931.

9 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 107.

10 Acorde a los registros de actas de la SAU, el arquitecto Caviglia Repetto hizo una denuncia de ética profesional contra el estudio, relativa al Club Remeros de Mercedes. Esto accionó un informe elaborado por Eugenio Baroffio y José Demichelli, y una citación al tribunal de honor del gremio conformado por Campos, Vázquez Varela y Agorio. El fallo del tribunal favoreció a Caviglia Repetto. Fuente: actas de la SAU. Montevideo, 27 de junio de 1933.

## Inicios

La apuesta del estudio por los concursos, inaugurada con el afiche del Salón de Estudiantes, continuó inmediatamente luego del egreso de sus miembros. En 1929, lograron el primer premio en el concurso público para una casa de salud,<sup>11</sup> con el lema *H8*. El jurado destacó su eficiente comunicación, el confort higiénico y la clara organización por sobre los proyectos presentados por Carlos Surraco (segundo premio), Rodolfo Vigouroux y José Sierra Morató (tercer premio), y Raúl Lerena Acevedo y Juan Veltroni (también tercer premio).

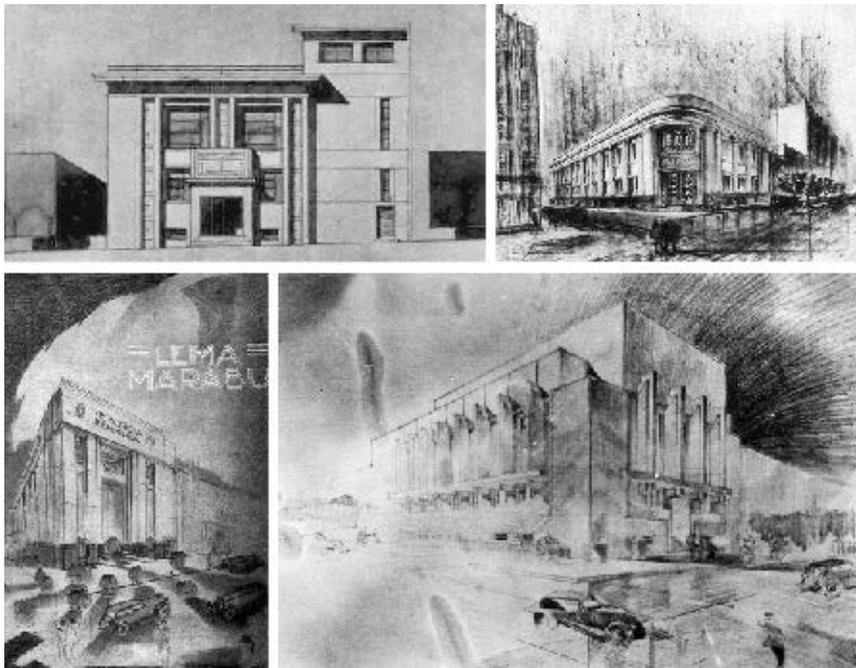
Ese mismo año participaron en el concurso del Banco de la República Oriental del Uruguay (BROU) para la agencia General Flores. El Banco solía organizar sus concursos por invitación, modalidad que no era bien vista en la SAU y que llevó un largo proceso de negociación hacia una apertura gradual.<sup>12</sup>

El certamen para la agencia General Flores<sup>13</sup> contó con un involucramiento sustantivo de la SAU. El jurado lo conformaba su presidente, Horacio Acosta y Lara, junto con Rafael Ruano, Raúl Daneri, Alfredo Jones Brown y Alberto Cuñarro (estos últimos, vinculados al banco). El estudio recibió la única mención y los ganadores fueron sus antiguos profesores: Vilamajó obtuvo el primer premio (lema *bankito*), Vigouroux y Sierra Morató, un segundo premio (lema *Marabú*), y Cravotto otro segundo premio (lema *Piripí*).

11 El jurado estaba constituido por Alejandro Gallinal, Alfredo Jones Brown, Rosendo Quintero, Raúl Faget, Horacio Terra Arocena, Mario Ponce de León y José May. Ver el texto de William Rey Ashfield y Jorge Sierra Abbate referido al proyecto.

12 El concurso de la sucursal Cordón de ese mismo año fue un mojón en este proceso. Numerosas protestas de la SAU y dos largos grados de concurso concluyeron con la adjudicación del primer premio al proyecto de Jorge Herrán. Aunque se desconocen los arquitectos invitados y los fallos de ambas instancias, es probable que el estudio haya elaborado una propuesta para el primer grado.

13 «El proyecto premiado es apreciado por su calidad espacial pero cuestionado por su excesivo mutismo: un silencio evaluado como carencia de *pathos* simbólico.» Laura Alemán y Pablo Canén, *Agencia General Flores, Arquitecto Julio Vilamajó. Asesoramiento histórico y del diseño de mobiliario y ornamental* (Montevideo: BROU-FARQ, 2014).



**FIGURAS 1 A 4.** CONCURSO BROU GENERAL FLORES. ARRIBA: PROPUESTAS DE VILAMAJÓ Y CRAVOTTO. ABAJO: PROPUESTAS DE VIGOUROUX Y SIERRA MORATÓ, Y DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER.

El acta final explica el proceso de eliminación a partir de los veintitrés proyectos presentados, donde primó el análisis funcional y la racionalidad de la disposición en planta. El jurado consideró que los proyectos organizados con el público hacia los dos frentes y la gerencia en la medianera —en un esquema claro de crecientes niveles de privacidad— eran los que mejor resolvían las exigencias programáticas. Este partido fue el elegido por los tres proyectos premiados: *bankito*, *Marabú* y *Piripí*. Añaden una mención al proyecto *Ohm* —presentado por el estudio—, que responde a «otro partido distinto y por otras cualidades arquitectónicas en su planta que lo hacían digno de mención». Teniendo en cuenta su mérito, resolvieron solicitar al

directorio del banco que se le asigne un «premio de cuatrocientos pesos, fuera de las bases del concurso».<sup>14</sup>

Además de optar por un partido diferente, los jóvenes arquitectos propusieron una imagen que se despegaba de los otros tres proyectos premiados. Las filosas aristas entre los paños vidriados y el volumen ciego en la esquina remiten a recursos formales presentes también en el edificio Centenario, que realizan ese mismo año, y que matizarán luego para la propuesta del edificio Araújo.

En el verano de 1929-1930, el Club Nacional de Football acudió a la SAU en busca de asistencia para la construcción de su estadio,<sup>15</sup> y rápidamente se llamó a concurso de ideas.<sup>16</sup> El talento de los arquitectos se vio inspirado ante la proximidad del primer mundial de fútbol. El proyecto, que no llegó a construirse, se habría de emplazar sobre la avenida Centenario, muy próximo al complejo deportivo que estaba dirigiendo Juan Antonio Scasso en el Parque Batlle.

El fallo del concurso es aplaudido en la sección deportiva del diario *El Plata*, que lo relata de la siguiente manera:

La ciudad deportiva, dentro de breve plazo, tendrá un estadio más. Anoche, el tribunal designado para fallar en el concurso abierto por Nacional, para la erección de su sede en la avenida Centenario, resolvió por unanimidad de votos dar el primer puesto al proyecto-lema: *Dejala Juan*, y cuyo autor es el arquitecto señor Juan A. Scasso. [...] Dentro de una

14 Acta del jurado del 27 de agosto de 1929. *Arquitectura* n.º 145 (diciembre de 1929), 247.

15 La delegación del Club Nacional de Football solicitó audiencia con la SAU para conocer sus opiniones sobre las bases para el concurso de su estadio. La SAU consideró que lo mejor era llamar a un concurso de ideas y nombró a Jauge, Durán Veiga y Espil para redactar las bases. Fuente: actas de la SAU. Montevideo, 6 de diciembre de 1929.

16 El jurado integrado por José Serrato, José María Delgado, Luis Durán Veiga, Eugenio Baroffio, Carlos Surraco y Rafael Terra Arocena determinó la siguiente premiación: primer premio para Juan Scasso y José H. Domato, segundo premio para De los Campos, Puente, Tournier y tres menciones —Alber-to Muñoz del Campo y Carlos García Arocena; Luis Crocco y Román Fresnedo; Rodolfo Vigoroux, José P. Sierra Morató y Juan A. Rius—.



**FIGURAS 5 Y 6.** CONCURSO CLUB NACIONAL DE FOOTBALL.  
PROPUESTAS DE SASSO Y DOMATO, Y DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER.

elegante sobriedad, el arquitecto ha resuelto victoriosamente el problema planteado. Y así vemos una cancha amplísima, magnífica en sus proporciones, donde la comodidad marcha en armonía con la visualidad, punto este fundamental para esta clase de construcciones.

Del segundo premio —el proyecto con el lema 57— dicen: «Basta observar con cuidado la sencillez y armonía de la fachada, con sus estupendas escaleras de acceso y la eficaz distribución de la planta, para darse cuenta de que se trata de una concepción magnífica, fruto de un estudio inteligente».<sup>17</sup>

La inteligencia en el diseño de la fachada se manifiesta en una rigurosa simetría de predominante horizontalidad: desde el alero que lo cubre todo, los grandes paños ciegos sobre los vidriados, a las ornamentales costuras de pequeños vanos horizontales en fila, tan característicos en la producción del estudio en esos años.<sup>18</sup> La nota destacada en la cobertura de prensa es la juventud de los integrantes del equipo: «Estos tres jóvenes profesionales, egresados hace apenas un año de nuestra Facultad, ratifican con su notable

17 Diario *El Plata*, Montevideo, 18 de febrero de 1930, sección deportiva.

18 El mismo recurso fue utilizado en algunos vanos de viviendas unifamiliares, como las de Seoane, Perotti y Dighiero, y así también en la versión original del edificio El País. Ver los textos de Laura Alemán y Paula Gatti incluidos en este trabajo.



FIGURAS 7 Y 8. CONCURSO BHU. PROPUESTAS DE ARBELECHE Y CANALE, Y DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER.

trabajo la óptima impresión que por su labor de futuro habían provocado con evidentes aciertos anteriores».<sup>19</sup>

En junio de 1930, el estudio participó en el primer grado del concurso de anteproyectos del BHU,<sup>20</sup> y fue seleccionado para pasar a un segundo grado. El edificio, que se instalaría frente a la plaza Independencia, en el sitio que hoy ocupa la Torre Ejecutiva, debía «ser digno de su destino y más que suntuoso, confortable y de buen gusto».<sup>21</sup> Las dos propuestas ilustradas se plantan con un volumen de mayor altura sobre la plaza, en respuesta a la significación

19 Diario *El Plata*, Montevideo, 18 de febrero de 1930, sección deportiva.

20 *Arquitectura* n.º 153-154-157-159-161 (1930).

21 Banco Hipotecario del Uruguay, «Bases del Concurso». *Arquitectura* n.º 153 (agosto de 1930), 304.

de su destino y a la relevancia de su implantación (figuras 7 y 8). Hacia atrás, retranquean volúmenes más bajos que resuelven las solicitudes funcionales del quehacer cotidiano de la institución bancaria y se relacionan con la trama barrial de Ciudad Vieja.

La propuesta del estudio, presentada bajo el lema *chip*, se ajusta al terreno irregular de la manzana y adopta la forma de su perímetro. Se presenta como proyecto en dos etapas, donde la primera incluye los dos subsuelos, la planta principal en doble altura y cuatro niveles de oficinas alrededor de una circulación y un patio central. Esto genera un bloque bajo y homogéneo sobre toda la manzana. En la segunda etapa se estima un crecimiento de seis niveles sobre la fachada principal, conformando así las dos alturas que se ven en la imagen. El escaso nivel de definición de la propuesta de anteproyecto debía ajustarse en una segunda instancia que la institución no llegó a concretar. Sin embargo, la frecuencia del programa bancario en los concursos de la época fue generando cierta experticia en los arquitectos concurrentes. En el caso de De los Campos, Puente, Tournier, los ensayos para el BROU, el BHU y el BSE (Banco de Seguros del Estado) sirvieron para afinar el manejo programático que emplearían luego en los bancos La Caja Obrera, Aldave, Francés, y en las sedes del Banco Mercantil, en diversos puntos del país.

El concurso era considerado y defendido por la SAU como el mejor método para la realización de edificios públicos. En múltiples editoriales de la revista *Arquitectura* se lee la apología del mecanismo:

Todas las soluciones propuestas muestran que el problema podía resolverse de diferentes maneras, y si bien unas serían mejores que otras, esto recién surgirá ahora que es posible la comparación entre todas las ideas expuestas. Y es aquí precisamente donde estará el acierto del jurado: Encontrar la mejor entre todas, no la que uno se le hubiera ocurrido, sino aquella que evidentemente acusa un valor superior.<sup>22</sup>

22 Julio C. Bauzá, «Sobre concursos», *Arquitectura* n.º 192 (1937), 5.



FIGURAS 9 Y 10. CONCURSO BSE. PROPUESTA DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER.

Lamentablemente, algunos concursos no llegaron a materializarse; otros generaron quejas y protestas de los concursantes por los fallos, y acumularon descontentos que se reflejaron en la segunda mitad de la década del treinta. Los concursos del BHU y del BSE son algunos de los ejemplos desestabilizadores. En 1928, el BSE convocó en primer grado a propuestas para la construcción de la sede del banco, y en 1929 se dio a conocer el resultado del segundo grado.<sup>23</sup> Por cuestiones ajenas al concurso, el edificio no fue realizado.<sup>24</sup>

En 1932 se llamó a un segundo concurso para el BSE, del cual participó el estudio,<sup>25</sup> con un programa que comprendía las oficinas de la sede del banco, un complejo recreativo y viviendas. El equipo presentó una propuesta que tomaba la forma del perímetro irregular de la manzana e insinuaba dos volúmenes diferenciados, agrupando en el volumen principal —convexo y

23 En el primer concurso del BSE pasaron a segundo grado los proyectos de Jorge Herrán, José Villavedra y Antonio Camp, Carlos Nocetti, Butler – Vera Salvo – Bonnacarrere, Rodolfo Amargós y Juan Rius. Entre estos, el primer premio fue otorgado a Rius y Amargós, el segundo a Herrán y el tercero a Camp y Villavedra. *Arquitectura* n.º 133 (1928).

24 Rius y Amargós presentaron una demanda legal contra el BSE por la no concreción del edificio ganador del concurso. Juan A. Rius y Rodolfo Amargós, «Faz legal de los concursos». *Arquitectura* n.º 179 (1933), 30.

25 No se registran datos del fallo en *Arquitectura*. De los Campos y Puente solicitaron la intervención de la SAU frente a la no resolución del concurso. Fuente: actas de la SAU. Montevideo, 17 de enero de 1933.

monumental— las oficinas del banco con setenta y cinco apartamentos generosos. En el volumen menor se ubicaron el establecimiento de baños, las salas de teatros, oficinas anexas y los *apartamentos de solteros*. La volumetría escalonada responde a dos tramas urbanas diferentes —de la misma manera que el edificio El País—. <sup>26</sup> Esto es reforzado con un tratamiento plástico distinto en cada fachada, plasmado con expresividad en la maqueta de trabajo. La solución de la retícula del plano curvo y el acceso es una reformulación del planteado para el acceso en el estadio del Club Nacional de Football.

Finalmente, el concurso fue desechado por las autoridades del banco. A pesar de los reclamos del gremio de arquitectos y de los intentos de negociación de su directiva, el BSE resolvió que su oficina técnica se hiciera cargo del diseño del edificio, que fue materializado por Arbeleche en sociedad con Dighiero.

La revista *Arquitectura*, que manifestaba la voz del gremio profesional, veía en la crisis económica de los primeros años de la década del treinta una oportunidad para la innovación. Un editorial de Arbeleche sostiene que «la inactividad de los arquitectos haría que un concurso realizado en este período contase con una asistencia de profesionales realmente sorprendente. Y los beneficios obtenidos serían incalculables». <sup>27</sup> En esta sintonía, Miguel Revello y De los Campos presentaron un proyecto que promovía la realización de un edificio para la Federación de Profesionales Universitarios. La iniciativa —presentada a la SAU, y con ello a la Federación de Profesionales— pretendía movilizar el ambiente profesional en tiempos de crisis. La propuesta iba en consonancia con el reclamo de Arbeleche y con las palabras del propio Octavio, cuando afirmaba que los arquitectos tienen la capacidad de aportar enormemente en la producción del país. La fundamentación del edificio para la FPU culminó con un llamado a la responsabilidad profesional:

26 Ver el capítulo escrito por Paula Gatti para este trabajo.

27 Beltrán Arbeleche, «Actualidad de los concursos», *Arquitectura* n.º 172 (1932), 49.

Tenemos un objetivo: la realización de la casa de los profesionales. Presentamos: una forma de realización de gran simplicidad. Pensamos: que en estos momentos de crisis los profesionales deben decir su palabra y esa palabra es: cooperativismo. Que en estos momentos de incertidumbre debemos demostrar la confianza y seguridad que tenemos en la vitalidad de nuestro país, emprendiendo una obra de gran aliento.<sup>28</sup>

La exposición de motivos alude en paralelo a la posibilidad de llamar a concurso bajo el espíritu del intercambio y la contraposición de ideas. Así expresan su convicción de que

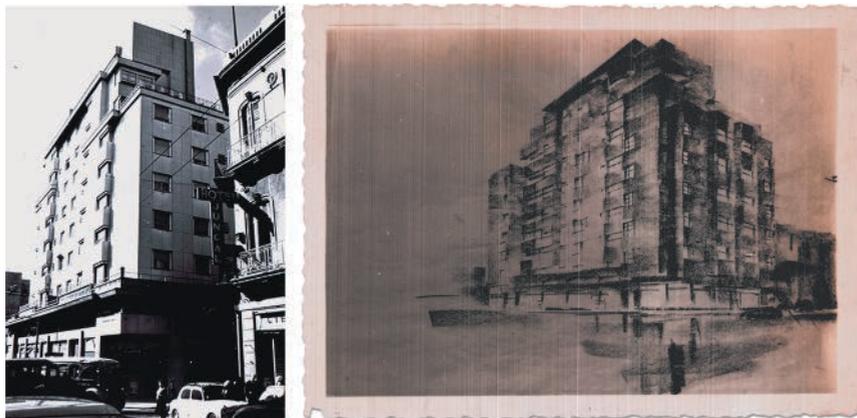
el proyecto llena una necesidad sentida por todos los profesionales, no pretendemos ser los primeros ni los únicos en resolver tal problema, por el contrario, pensamos que otros deben tener también sus ideas al respecto y deseamos que del estudio y comparación de las distintas iniciativas surja el proyecto definitivo que transforme en realidad lo que hoy es solo una esperanza.<sup>29</sup>

De 1934 es el proyecto para el edificio<sup>30</sup> que se ubicaría en la esquina de Rincón y Juncal de la Ciudad Vieja. Este proyecto realizado para Araújo fue quizá producto de un concurso privado por invitación. En los documentos que pertenecieran al estudio se encontraron los recaudos gráficos necesarios para presentar un proyecto alternativo, acompañados de una nota a mano que afirma: «Proyecto ganado por Vilamajó». Aunque no hay registro de este en la revista *Arquitectura*, era una práctica común en la época, en la que un promotor invitaba a algunos arquitectos allegados a presentar propuestas

28 Miguel Revello y Octavio de los Campos, «Edificio de la Federación de Profesionales del Uruguay», *Arquitectura* n.º 172 (1932), 54.

29 Revello y De los Campos, *Arquitectura* n.º 172 (1932), 55.

30 Registro de Asuntos De los Campos, Puente, Tournier. Asunto n.º 156. Permiso de construcción n.º 19907, presentado por Vilamajó en 1936. Archivo IHA.



FIGURAS 11 Y 12. EDIFICIO ARAÚJO. OBRA DE VILAMAJÓ Y PROPUESTA DE DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER.

para un posible proyecto. Del análisis y la comparación entre las piezas de archivo y el edificio realizado por Vilamajó se destaca la similitud formal de las propuestas, soluciones contemporáneas que dialogan en un mismo lenguaje.

La propuesta de ocho pisos de apartamentos del estudio presenta características que habían manejado en proyectos anteriores: volumen escalonado, respuesta diferencial hacia las dos calles, simetría parcial en las fachadas, horizontalidad manifiesta en los pequeños elementos, aristas filosas y accesos amplios, entre otras. Las ideas hasta entonces plasmadas en los concursos pueden caracterizarse como propuestas de cierta osadía juvenil, donde se llega a distinguir la búsqueda de referentes europeos. El ejercicio profesional les permitió iniciar una sistematización propia y manejar una serie de recursos que utilizaron con frecuencia en las propuestas de la segunda mitad de la década.

## Apogeo

La pausa constatada entre 1934 y 1936 responde a la momentánea dispersión del equipo. Mientras Puente y Tournier permanecieron en Montevideo dirigiendo las obras y los proyectos del estudio, De los Campos viajó a Brasil en busca de nuevas oportunidades. Curiosamente, estos dos años son los que registran menor cantidad de concursos en toda la década; luego del impulso del centenario parece haber un hiato hasta el final de los treinta, cuando se produce un nuevo auge. Este último fenómeno se reconoció desde la revista *Arquitectura*:

Pocas veces como en el momento actual se ha dado el caso de celebrarse tan gran número de concursos públicos, por lo que creemos conveniente formular algunas consideraciones [...] a los jóvenes arquitectos, quienes más que nadie deberían convencerse que el concurso les brinda las mejores oportunidades para su entrada en la vida profesional.<sup>31</sup>

En esta serie de concursos, De los Campos, Puente y Tournier volvieron a coincidir de manera reiterada con algunos arquitectos de su generación, en especial, con la dupla Arbeleche-Canale. En el concurso para la Bolsa de Comercio<sup>32</sup> se quedaron unos con el primero y otros con el segundo premio,<sup>33</sup> lo que quizá no fuera una coincidencia fortuita. En entrevista con Arana, Livni y Garabelli, De los Campos manifestó que «en particular, Canale y Arbeleche estaban en una onda que nosotros sentíamos mucho: hacer una arquitectura para el Uruguay. [...] Nosotros, al igual que Arbeleche y Canale, teníamos una

31 Bauzá, *Arquitectura* n.º 192 (1937), 4.

32 El jurado del concurso para el edificio de la Bolsa de Comercio estaba compuesto por Horacio Acosta y Lara (asesor), León Peyrou, Julio Ayala, Horacio Terra Arocena, Juan A. Rius y Raúl Lerena Acevedo. Se presentaron treinta y tres proyectos; el primer premio fue adjudicado a Beltrán Arbeleche y Miguel Á. Canale.

33 Dato tomado de Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 119.



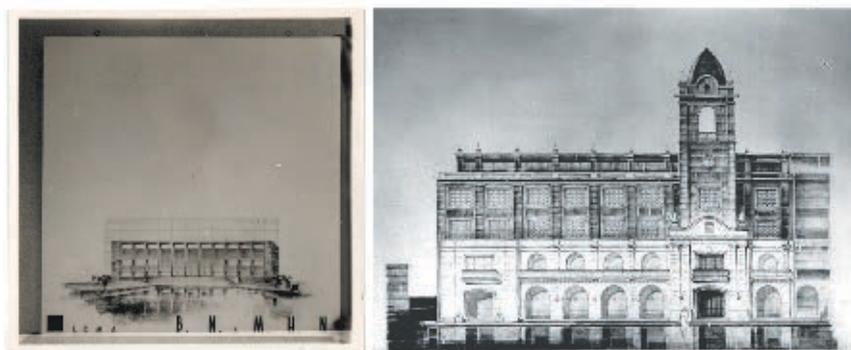
FIGURAS 13 Y 14. CONCURSO BOLSA DE COMERCIO. PROPUESTAS DE ARBELECHE Y CANALE,  
Y DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER.

conducta especial al proyectar, intentando que las obras tuvieran una gran modestia».<sup>34</sup>

«Modestia» no es la palabra que mejor describe la propuesta del estudio para la Bolsa de Comercio, aunque quizá se refiriera al despojo decorativo —que utilizaron también en la Biblioteca Nacional—, la simplicidad de la organización en planta y la pureza de la volumetría. En el caso de la Bolsa, la diferencia con la propuesta ganadora se descubre en el tratamiento formal de ambas fachadas —con la repetición de elementos verticales opacos sobre un gran paño vidriado— y en la ubicación del acceso principal —sobre la calle Rincón—, factor decisivo en el fallo del jurado.

El concurso para la Biblioteca Nacional y Museo de Historia Nacional de 1937 no fue, curiosamente, reseñado en la revista *Arquitectura*. El ganador fue el arquitecto Luis Crespi, cuyo proyecto se construyó en etapas debido a las dificultades económicas de la institución. En las propias bases se hace una aclaración sobre este aspecto:

34 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 109.



**FIGURAS 15 Y 16.** CONCURSO BIBLIOTECA NACIONAL. PROPUESTAS DE DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER Y ARBELECHE Y CANALE.

Atento: que solicitado de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, su asesoramiento respecto de las bases del concurso de proyectos respectivos, se ha expedido en forma que permite realizar el llamado correspondiente. Considerando: que no obstante no disponerse en la actualidad de la suma total que calcula la Sociedad de Arquitectos, demandará la construcción de la obra, no existe inconveniente en realizarla, si fuera el caso, por etapas.<sup>35</sup>

Otra vez coincidieron en la contienda con sus compañeros de generación. El estudio obtuvo una mención,<sup>36</sup> a pesar de la clara diferencia en el lenguaje formal utilizado en comparación con otras propuestas más historicistas, entre ellas, la ganadora y la de Arbeleche-Canale. El proyecto del estudio plantea una imagen casi vanguardista, de planos limpios, grandes vanos, finas líneas y rigurosa ortogonalidad, que condice con una organización sencilla en planta, similar a la planteada para la Bolsa. Sin embargo, la volumetría de

35 Bases expedidas por el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social el 25 de junio de 1937.

36 Dato tomado de Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 119.

la propuesta no es tan distinta de la ganadora. El acceso por una galería de doble altura da lugar a un volumen compacto posterior más alto, donde se distribuyen —en grandes salas— las funciones de depósito y consulta de la biblioteca. La diferencia quizás esté en el carácter,<sup>37</sup> un tema que adquiere relevancia en esta serie de concursos públicos.

En otros dos concursos de este período, el estudio obtuvo primeros premios. La Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria,<sup>38</sup> convocatoria del Ministerio de Obras Públicas, fue la única propuesta ganada por el equipo que en efecto se construyó. El segundo premio lo obtuvo Román Fresnedo, los terceros, José H. Domato y Mario Di Stacio e Ismael Amorín.

Lamentablemente, las escuelas industriales,<sup>39</sup> en las que obtuvieron también el primer premio, no se concretaron. La revista *Arquitectura* publicó los gráficos de los proyectos ganadores, donde aparecen también los terceros premios de Alberto Alonso Romelli y Walter Pintos Risso. En la misma línea programática, en 1937, incursionaron en la contienda internacional al participar del concurso para la Escuela Naval de Río Santiago.<sup>40</sup>

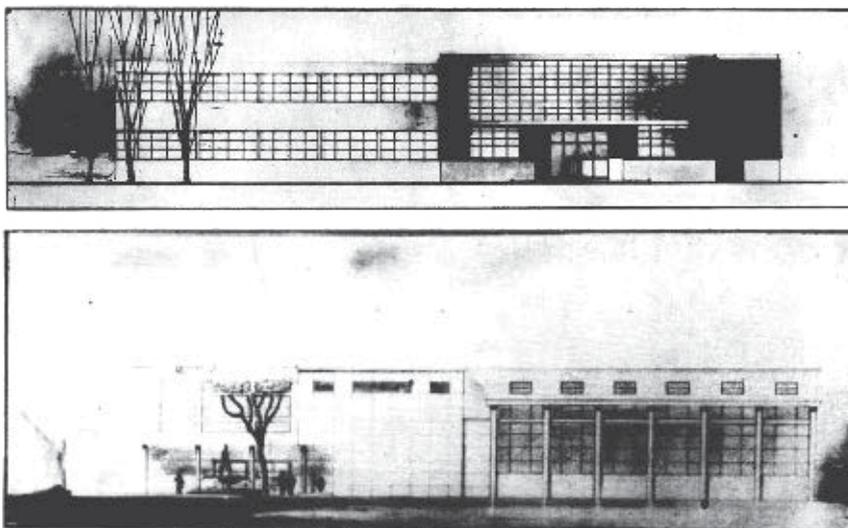
Las formulaciones del estudio para esta serie de edificios educativos muestran un proceso de reflexión sobre el edificio de la Bauhaus situado en

37 La idea vitruviana de carácter, que se impone en el siglo xvi, llega a Uruguay con la enseñanza académica del racionalismo francés, y se reafirma en la modernidad bajo la amplitud de la visión de Carré. La enseñanza académica —matriz racionalista detrás del carácter y del buen *oficio*— es la base de la formación que tienen los arquitectos en esta época, tanto los proponentes como los jurados de los concursos.

38 Este edificio es analizado por Laura Cesio en otro capítulo de este trabajo.

39 «Concurso Edificio Escuelas Industriales». *Arquitectura* n.º 190 (1937), 36. Registro de asuntos De los Campos, Puente, Tournier. Asunto n.º 285. Archivo IHA.

40 El jurado estuvo integrado por el director de Obras Públicas de la Nación, José Hortal, y el arquitecto Alejandro Christophersen. Se presentaron veintidós trabajos. El primer premio fue para los arquitectos Jacobs, Gimenes y Falomir, el segundo premio para Bilbao La Vieja, el tercero para Lamas, Woodgate y Lanús, el cuarto para Aisenson y Ruiz, y el quinto para Biandechi y Le Monnier, todos ellos argentinos. Rolando Schere, *Concursos: 1825-2006* (Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2008), 191.



FIGURAS 17 Y 18. CONCURSO ESCUELAS INDUSTRIALES. PROPUESTAS DE DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER Y ROMELLI.

Dessau.<sup>41</sup> Estos proyectos, a los que se sumó el anteproyecto para la Facultad de Arquitectura, pueden entenderse en conjunto por su cercanía temporal y afinidad programática. Son propuestas que se desarrollan en bloques bajos —de dos y tres pisos—, se organizan en volúmenes horizontales en forma de L o C a través de patios verdes, y exhiben fachadas con grandes paños vidriados de estricta retícula, rematados por esquinas opacas. Son proyectos estudiados, que demuestran madurez en la práctica proyectual y una fuerte convicción sobre la estética necesaria para la arquitectura de la educación.

El número de concursos simultáneos aumentó en 1938. El estudio participó ese año en cuatro convocatorias, en las que no logró ningún pre-

41 «También otras obras, como el edificio de la Bauhaus de Gropius, nos impactaron y pudimos beber en esa fuente el espíritu que animaba a la arquitectura moderna». Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 110.

mio, pero sí algunas menciones. Se trató de un conjunto muy significativo de certámenes en los que se dio un interesante debate en las deliberaciones de los jurados, sobre la capacidad representativa y el grado de definición de las propuestas.

El concurso para el Palacio de Justicia<sup>42</sup> planteó a los arquitectos la posibilidad de volver a pensar configuraciones para el predio situado frente a la plaza Independencia, el mismo que en 1930 habían ensayado para el BHU. El jurado estableció en el fallo su reconocimiento a seis proyectos que creyó dignos de distinción. Sin embargo, al considerar el primer premio señaló que «ninguno cumple satisfactoriamente con las exigencias de composición y fundamentales del programa, frente a las condiciones arquitectónicas de realización requeridas para merecer tan alta distinción, por lo que se resuelve no otorgar dicho premio».<sup>43</sup>

El estudio propuso, como lo había hecho para el BHU, una solución con bloques de distintas alturas —el mayor, hacia la plaza, y los más bajos, hacia atrás— que toma todo el perímetro de la manzana y se articula en torno a patios. La propuesta formal exterior se asemeja a las propuestas en la Bolsa y la Biblioteca Nacional, en el uso de finas bandas verticales que intercalan vanos reticulados y paños llenos. Asimismo, el acceso principal en las tres propuestas se resuelve con un volumen aporricado que se apoya sobre otro de mayor altura. Este recurso, producto del *oficio* y de la práctica razonada, es uno de los elementos característicos a los que recurrían en sus propuestas.

En el panorama general de este concurso, resulta difícil comprender las razones del jurado para declarar desierto el primer premio. Es posible que el

42 Los integrantes del jurado eran Julio Guani, Eugenio Baroffio, Leopoldo C. Agorio, Alejandro Gallinal, Joseph P. Carré, Armando Acosta y Lara y Emilio Conforte. «Palacio de Justicia. Concurso de anteproyectos», *Arquitectura* n.º 198 (1938), 10-11.

43 Declarado desierto el primer premio, de los seis proyectos destacados se resuelve otorgar el segundo premio a Rafael Ruano y Julio Pietropinto, el tercero a Raúl Lerena Acevedo y Juan Veltroni, el cuarto a Juan Carlos Santini Pelufo, y tres quintos premios a los equipos compuestos por Beltrán Arbeleche y Miguel Á. Canale; Román Fresnedo Sirí, Mario Muccinelli y Gustavo Méndez Schiaffino y Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier.

cuestionamiento a la representatividad de la arquitectura moderna y su lenguaje sobrio haya incidido en la consideración de una implantación tan simbólica.

La dicotomía entre funcionalidad y formalización y los debates sobre el carácter y la representatividad son recurrentes en las deliberaciones de los concursos, y se dejan entrever en las actas de los jurados. La evaluación de los proyectos presentados en esta serie parece confirmar la sensación de que la modernidad más despojada no logró representar cabalmente la entidad del Estado y debió apelarse al equilibrio ecléctico de una sobria modernidad clásica.

Con una integración similar a la del jurado actuante en el Palacio de Justicia, en el concurso para el edificio de la Facultad de Arquitectura<sup>44</sup> se expresaron consideraciones del mismo tenor: «Ninguno de los proyectos elegidos como dignos de premio acusa todas las condiciones que se reputan indispensables para su realización».<sup>45</sup> Las consideraciones del fallo apoyan además el análisis —expuesto por Bauzá con vehemencia— sobre la alarmante poca participación de los profesionales en los concursos de arquitectura, en detrimento de su honra profesional. El jurado destaca por mayoría que

aun cuando sea de lamentar el poco interés demostrado por los egresados de la facultad, dado el escaso número de proyectos presentados, no es equitativo desconocer que los pocos concurrentes han aportado algunas ideas para la mejor solución del problema, haciendo posible comprobaciones útiles que servirán para el definitivo planteamiento y resolución.<sup>46</sup>

44 La revista *Arquitectura* dedica a este edificio un número completo debido a su significación para la comunidad arquitectónica del Uruguay. El jurado del concurso estaba compuesto por Armando Acosta y Lara, Joseph P. Carré, Ernesto Laroche, Emilio Conforte, Eugenio P. Baroffio, Alberto Muñoz del Campo, Leopoldo C. Agorio y Raúl Federici. El fallo asignó el primer premio a Román Fresnedo Siri y Mario Muccinelli. El segundo premio fue para el proyecto de Juan Menchaca, José Ambrosioni y Juan Da Silva, y el tercero, para Mauricio Cravotto. Se otorgaron tres accésit: Eduardo Defey, Julio Vilamajó y Julio Duhalde, Gilberto García Selgas y Mario Payssé Reyes.

45 «Facultad de Arquitectura. Concurso de anteproyectos destinados a sede de la Facultad». *Arquitectura* n.º 196 (1938), 34.

46 Transcripción del fallo del jurado, fechado el 4 de abril de 1938. *Arquitectura* n.º 196 (1938), 34.



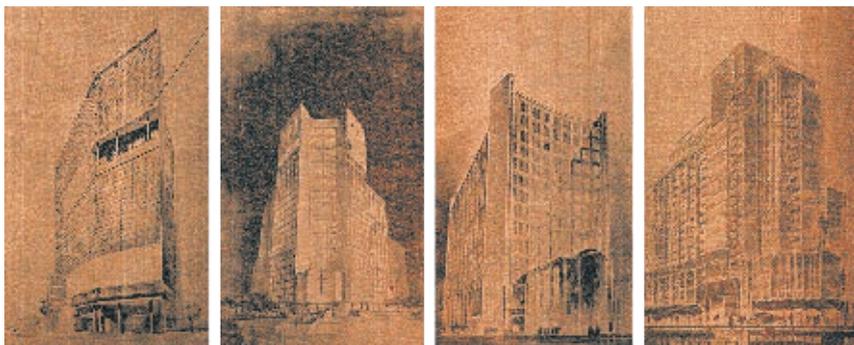
**FIGURAS 19 A 21.** CONCURSO FACULTAD DE ARQUITECTURA. PROPUESTAS DE FRESNEO Y MUCCINELLI (FACHADA) Y DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER (FACHADA Y FOTO DE MAQUETA).

La propuesta del estudio, que no obtuvo ningún premio, se asemeja a la ganadora de Fresno y Muccinelli en la distribución en C y en la utilización de bloques de distintos niveles: uno bajo, sobre el lado más largo del terreno, y una torre, perpendicular a la calle de acceso. La posición de la torre en el predio quizá sea el rasgo más disímil: el estudio propuso la torre hacia la Facultad de Ingeniería, y se planta como un muro entre vecinos. Aunque lo que probablemente le costó la eliminación —como a tantas otras propuestas— fue la falta de carácter, que generó la mayor decepción en el jurado.<sup>47</sup>

En 1938, el estudio preparó dos concursos para instituciones privadas. Uno de ellos fue la agencia Cordón del Banco Comercial, un edificio de programa mixto, con varios niveles, a instalarse en las calles Constituyente y Médanos. El proyecto ganador —que luego sería adaptado para su construcción— fue el de Etchebarne, Ciurich y Bomio.<sup>48</sup> El edificio contiene las oficinas bancarias en el basamento y unidades de vivienda en el desarrollo. La propuesta del estudio organiza cuatro apartamentos en cada una de las seis plantas, lo que conforma un bloque compacto redondeado en la esquina. La nota desigual aparece en la apretada retícula de los vanos de planta baja, des-

47 Ernesto Laroche, integrante del jurado, estimó lo siguiente: «Los proyectos presentados no reúnen el carácter arquitectónico necesario para la dignidad que exige un edificio público que será asiento de un instituto fundamental de arte, que no debe encastillarse en tendencias que todavía no están sedimentadas». *Arquitectura* n.º 196 (1938), 34.

48 «Banco Comercial». Revista *Elarqa* n.º 3 (mayo de 1992), 6o.



**FIGURAS 22 A 25.** CONCURSO JUVENTUS. PROPUESTAS DE GÓMEZ GAVAZZO, DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER, ROMELLI Y ARBELECHE Y CANALE.

tinada a la sede del banco, donde proponen un tratamiento plástico tamizado, en oposición a la franca transparencia de los paños vidriados empleados en las propuestas para los concursos de edificios educativos.

El último concurso de ese año es el del edificio Juventus, que no llegó a construirse. El concurso Juventus<sup>49</sup> ofrece una buena síntesis para la comprensión del ambiente concursero de la época. Se presentaron diecisiete propuestas. El jurado, integrado por Carlos Herrera Mac Lean, Juan A. Rius, Julio Vilamajó, Horacio Terra Arocena y Guillermo Barreiro, declaró desierto el primer premio y otorgó el segundo a Carlos Gómez Gavazzo, el tercero a De los Campos, Puente, Tournier y menciones a los proyectos de Alberto Alonso Romelli y la dupla Arbeleche-Canale.

Al momento de definir el ganador del concurso, el jurado buscó el proyecto que cumpliera con mayor acierto el programa; equilibrado en sus méritos y capaz de una realización satisfactoria. En este proceso, «las opiniones de los miembros del jurado se dividen, afinándose la crítica de los anteproyectos del grupo elegido y revelándose en todos defectos de indudable importancia, que

49 Transcripción del fallo del jurado. Diario *El Bien Público* (Montevideo, 13 de noviembre de 1938).

impondrían modificaciones de cierto alcance para ser subsanados, defectos difíciles de comparar entre sí». <sup>50</sup>

Las actas del concurso permiten escudriñar el debate del jurado, al dejar constancia —a pedido de este— de la valoración de cada propuesta y de la opinión de cada miembro del jurado. En su fundamentación, Vilamajó manifestó: «El criterio general que lo ha guiado para tratar de obtener una clasificación conducente al discernimiento de los premios es el siguiente: distribución o funcionamiento, disminución de las partes aisladas y luego la composición». <sup>51</sup> Mientras tanto, las argumentaciones de Rius y Terra Arocena hacen hincapié en la importancia de la expresión de las fachadas, que en ningún proyecto logran resumir la categoría y significación que una institución como Juventus debería tener en su edificio sede. De nuevo, aparece el debate sobre el carácter en la arquitectura moderna.

La voz divergente es la del arquitecto Herrera Mac Lean, quien manifestó que no debería declararse desierto el primer premio, ya que «este proyecto perfecto y sin fallas muy rara vez surge de una competencia —y menos en este caso con los plazos acortados— cumpliendo con total éxito en todas sus partes con el espíritu y las exigencias del programa. [...] Agrega que ha juzgado los proyectos, justipreciando con igual rigor los dos factores esenciales que provocan el fenómeno arquitectura: el factor interior y el factor exterior». <sup>52</sup>

La preocupación de Herrera Mac Lean seguía la línea de los planteos de Bauzá y atravesaba la enorme cantidad de concursos que se promovieron en esos tres años. La tensión percibida entre la proliferación de certámenes y la disminución de la participación de los profesionales causó molestias en los comitentes y preocupación en los jurados. Pero se insistió en la defensa del mecanismo del concurso como la mejor manera de encontrar aquel proyecto

50 Diario *El Bien Público* (Montevideo, 13 de noviembre de 1938).

51 Diario *El Bien Público*...

52 Diario *El Bien Público*...

que —sin transgredir las bases del programa— se acercara más en su realización funcional y plástica a lo deseado.

La búsqueda arquitectónica del período se reflejaba en las deliberaciones de los jurados que premiaban funcionalidad y reclamaban carácter. Esta dicotomía provocó que la mayor parte de las propuestas ganadoras fueran las que apelaban a una especie de hibridación, que tendió a prosperar en el Uruguay moderno.

El conjunto de propuestas presentadas por el estudio en esa etapa conforma un bloque sólido de buenos ejemplos de arquitectura. Proyectos estudiados, sin alardes, medidos, limpios, organizados y funcionales. Son edificios eficientes, resultado de la fluidez proyectual que otorga la pericia de la práctica profesional, sumada a la fuerte convicción del rol protagónico del arquitecto en la sociedad y en la producción del país. La contundencia de cada una de las propuestas radica en la simplicidad y en la apuesta a una arquitectura moderna a escala del Uruguay.

## Postrimerías

No se han encontrado indicios de participación del estudio en ningún concurso de anteproyectos en las décadas del cuarenta y del cincuenta.<sup>53</sup> Múltiples causas pueden explicar esta ausencia: la magnitud de la producción del estudio en su práctica profesional privada, la relativa merma de certámenes atractivos en estas décadas, la vida privada de los arquitectos —que ya tenían familias propias establecidas—, entre muchas otras.

Más de veinte años separan los dos intentos internacionales. El 12 de abril de 1962 volvieron a realizar el ejercicio y presentaron una propuesta en el concurso para la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, donde lograron la

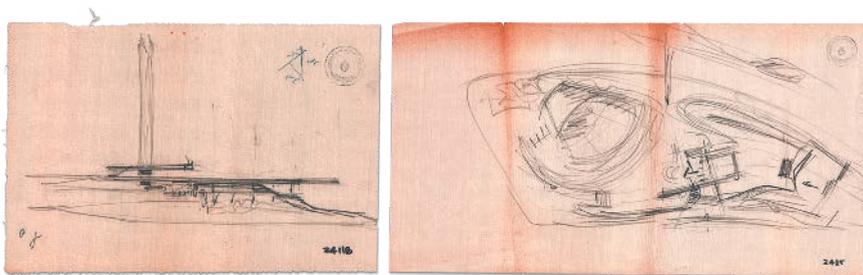
53 Obtuvieron diversos premios y reconocimientos a la obra realizada, detallados por Paula Gatti en otro capítulo de este trabajo.

quinta mención con un proyecto que se presentó bajo la autoría de De los Campos y cuatro colaboradores: Puente, Tournier, Boga y Montaldo<sup>54</sup> (lamentablemente, no se ha podido acceder a los gráficos enviados).

En el Registro de Asuntos del estudio aparece una entrada en noviembre de 1963 para el concurso del monumento a Batlle. Los planos incluidos bajo el asunto n.º 1513 parecen ser bocetos de ideación, por lo que no existe certeza de que la presentación al certamen se haya concretado. Pero es clara la intención de volver a participar de estos llamados, quizás en el marco del ejercicio profesional maduro, ya no como experimentación y búsqueda de una imagen, sino como reflexión a partir de la experiencia vivida.

El monumento se emplazaría en las canteras del Parque Rodó.<sup>55</sup> La fundamentación del fallo incorpora a las variables manejadas en otros concursos algunas nuevas reflexiones. Aclara que se consideraron «en forma preponderante los valores: carácter, evocación e integración paisajística».<sup>56</sup> Los bocetos del estudio plantean una intervención con un zócalo de baja altura, tendiente a la horizontalidad, rematado con un elemento vertical dominante formado

- 54 El jurado estuvo integrado por José Clemente, Horacio Pando, Francisco Achaval, Aristides Cottini, Alejandro Billoch, Eduardo Martín y Odilia Suárez. Se presentaron veintiocho proyectos. El primer premio fue para Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga de Bullrich; el segundo, para Justo Solsona y Javier Sánchez Gómez; el tercero, para Raúl Rivarola y Mario Soto; el cuarto, para Mario Roberto Álvarez. Se adjudicaron cinco menciones, de las cuales la primera fue para el proyecto de Carlos Robledo y Pedro Prioris; la segunda, para Horacio Berretta, Roberto Boullón y Eduardo Bustillo; la tercera, para Juan Borthagaray y Horacio Baliero; la cuarta, para Macedonio Ruiz. Revista *Summa* n.º 1 (abril de 1963), 103.
- 55 Luego de un trunco concurso internacional, el certamen nacional fue evaluado por Rafael Lorente, Mario Payssé Reyes, Walter Chape, Mauricio Cravotto, Jorge Galup y Beltrán Arbeleche como asesor. El primer premio lo obtuvieron Mario Spallanzani, A. Rubich y Enrique Bañales; el segundo, Fedor Tisch, Enrique Monestier, Julio Jimeno y el muralista Guillermo León Fernández; el tercero, Nelson Bayardo, San Carlos Latchinian y el artista Edwin Studer. Se otorgó una mención al equipo de Mariano Arana, Ramiro Bascans y Leopoldo Nóvoa. «Monumento a José Batlle y Ordóñez», *Arquitectura* n.º 239 (1964).
- 56 Ana Arnaiz, Jabier Elorriaga, Xavier Laka y Jabier Moreno. *La colina vacía. Jorge Oteiza, Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956-1964* (Lejona: Universidad del País Vasco, 2008), 636.



FIGURAS 26 Y 27. BOCETOS PARA EL MONUMENTO A BATLLE.

por tres placas equiláteras. La idea demuestra una sensibilidad particular hacia el lugar de implantación, con una actitud modesta ante la magnitud del paisaje, que se distancia de las propuestas ganadoras.

El material de archivo deja entrever algunos otros indicios. Registros documentales de posibles concursos de los que no se tiene más referencia, como el de Seusa en 1970 (asunto n.º 1667) o el del Residencial Uruguayana, en 1975 (asunto n.º 1662), muestran propuestas razonables y medidas, que pueden relacionarse llanamente con su profusa obra construida.

Del análisis de las propuestas del estudio en estos tres períodos de actividad se desprende un hilo conductor, de cierta coherencia referencial. Salvando los matices propios que implica cada uno de los edificios estudiados, y más allá del crecimiento profesional del equipo, las ideas fundamentales se mantienen. Los recursos formales y los modos de expresión se repiten; la modernidad sobria, la horizontalidad expresiva y la consideración urbana están presentes en el conjunto de las propuestas. El camino iniciado con la energía de la juventud se consolida en la convicción de la plenitud laboral y se cierra en una revisita que confirma los fundamentos del estudio. Los matices se revelan para la mirada atenta en la sucesión ordenada de grupos de propuestas: las iniciales podrían diferenciarse entre las angulosas, como el BROU y el Araújo, y las curvilíneas horizontalizantes, como el Estadio, la casa de salud y el BSE. El BHU aparece a medio camino entre ambos polos. El período de apogeo se compone de un grupo de propuestas educativas con

sus propias lógicas: la Sección Femenina, las Escuelas Industriales, la Escuela Naval, y la Facultad de Arquitectura, y otro grupo de edificios institucionales en los que se desarrolla al máximo la modernidad a la medida uruguaya. Este último se conforma con las propuestas para la Bolsa, la Biblioteca Nacional y el Palacio de Justicia, y, en menor medida, también con los proyectos del Juventus y del Banco Comercial. La reflexión final en el monumento a Batlle retoma la tendencia horizontalizante de los inicios, pero con la razonabilidad otorgada por la experiencia de los anteriores.

Recorrer el gran arco cronológico planteado permite reflexionar, por un lado, sobre la producción creativa del estudio, que se ve liberada en las propuestas de los concursos y derrama en el ejercicio profesional. Por el otro, se reconoce la apuesta generalizada de un colectivo de arquitectos a la experimentación promovida en los concursos, fomentada por el gremio profesional y habilitada por los jurados actuantes. Se podría arriesgar que la clave del éxito en los certámenes del tramo central del siglo xx fue el equilibrio entre simplicidad funcional y sobriedad formal, una arquitectura integradora proporcionada al país que la sustenta. En palabras del propio Octavio, «la lección más grande que puede recibir un arquitecto uruguayo de hoy es que su obra debe adecuarse a nuestro medio». <sup>57</sup> ♦

## Fuente de las imágenes

- 1 a 3. *Arquitectura* n.º 145 (1929), 248, 251 y 253.
4. Archivo IHA. Foto 16944.
5. *El Plata*, 18 de febrero de 1930.
6. Archivo IHA. Foto 17275.
7. Archivo IHA. Plano D.003819.
8. Archivo IHA. Foto 17856.
9. Archivo IHA. Foto 17880.
10. Archivo IHA. Foto 17874.
11. Archivo IHA. Foto 14844.
12. Archivo IHA. Foto 17865.
13. Archivo IHA. Plano D.001186.
14. Archivo IHA. Foto 16978.
15. Archivo IHA. Foto 16979.
16. Archivo IHA. Plano D.001380.
- 17 y 18. *Arquitectura* n.º 190 (1937), 36 y 37.
19. *Arquitectura* n.º 196 (1938), 24.
20. Archivo IHA. Foto 16841.
21. Archivo IHA. Foto 16846.
- 22 a 25. *El Bien Público*, 13 de noviembre de 1938, 10.
- 26 y 27. Archivo IHA. Planos 24115 y 24118.



## UN PROYECTO FRUSTRADO

El sífilicomio de mujeres en Montevideo

WILLIAM REY ASHFIELD, JORGE SIERRA ABBATE

A finales de 1929, recién recibidos de arquitectos, De los Campos, Puente y Tournier decidieron presentarse como equipo al concurso de anteproyectos para un edificio sanitario destinado al seguimiento y tratamiento de la sífilis. Se trataba, sin duda, de un acto de audacia propio de la juventud, sobre todo si se tiene en cuenta que ya entonces algunos estudios uruguayos habían adquirido cierta experticia en el área hospitalaria. El resultado, sin embargo, les fue favorable y obtuvieron un definitivo primer premio.

Como tantos ejemplos en Uruguay —y también en función de los cambios ulteriores que sufriría el tratamiento de esta enfermedad—, el proyecto nunca logró concretarse. No obstante, se trata de una propuesta que vale la pena analizar, por lo que implicó en términos de programa sanitario y por el cambio conceptual y la pérdida del recetario académico —verificado también en todos los proyectos premiados—, que dejaría lugar a una nueva arquitectura en materia de obra pública. Este concurso ayudó entonces a definir esa línea o borde de transformación, donde el proyecto de De los Campos, Puente, Tournier constituye una manifiesta expresión de dicho cambio.

### La sífilis

Los primeros años del siglo xx resultaron cruciales para el estudio de la sífilis y el inicio de sus primeras y necesarias terapéuticas. Los facultativos Fritz Schaudinn y Erich Hoffmann explicaron su patogénesis en 1905, y ocho años más tarde un investigador japonés, Hideyo Noguchi, identificó la presencia de

la bacteria *Treponema pallidum* como causante de la sífilis, una enfermedad que más allá de su afectación al cuerpo y a la psicología del enfermo, producía también un profundo impacto social.

Es interesante comprobar cómo en Uruguay la sífilis fue materia de rápida consideración en el contexto médico y político, identificándose tempranas medidas profilácticas a partir de esos mismos años de avance científico. En 1905, el Consejo Nacional de Higiene reglamentó la inspección sanitaria de la prostitución y estableció que toda mujer que contrajera sífilis debía necesariamente ser hospitalizada. En 1906, y en directa relación con lo anterior, se inaugura un primer establecimiento conocido como Sifilicomio Doctor Germán Segura.

Este programa hospitalario tuvo en sus comienzos una carga disciplinante —José Pedro Barrán utilizó un término, quizá desmedido, definiéndolo como un *nosocomio-prisión*—, motivo por el cual se verificaban en él apoyos sociales y culturales cuyo objeto era, por sobre todo, moralizar el cuerpo. Cinematógrafo, biblioteca y sala de conversación establecían un ámbito ordenado de socialización entre las internadas, bajo la conducción directa de las Hermanas de Caridad de San Vicente de Paúl.

La sífilis, en función de su vínculo con la sexualidad, era entonces, según Barrán, «una enfermedad oculta y vergonzante». Así, se producían todo tipo de ocultamientos y negaciones para evitar identificar al enfermo con la sífilis: «Había familias que solicitaban el cambio de nombre de la enfermedad causante del deceso, para evitar la vergüenza pública».<sup>1</sup>

Esta dimensión vergonzante hace de la enfermedad infectocontagiosa un estigma individual, pero también un miedo social, fenómeno que explica la participación de actores hegemónicos dentro del contexto local, en favor de una lucha sostenida contra este mal. Algunos de estos actores participarán directamente en la Comisión Directiva Honoraria del Instituto Profiláctico de

1 José Pedro Barrán, *Medicina y sociedad en el Uruguay del Novecientos* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1992-1995), 42.

la Sífilis, como es el caso del doctor Alejandro Gallinal,<sup>2</sup> quien en 1924 propone una ley en atención a la enfermedad, vinculando diferentes instituciones públicas pertenecientes a la salud, la educación y la vigilancia. También en ese año este médico promoverá un concurso para la construcción del edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis y el Consejo Nacional de Higiene. No se trata aún del sifilicomio cuyo concurso de 1929 tendrá como protagonistas a los integrantes del estudio De los Campos, Puente, Tournier. Se trata, en este caso, de un edificio cuyo programa vincula un área técnico-administrativa —el Consejo Nacional de Higiene— con un establecimiento —el Instituto Profiláctico de la Sífilis— que, según lo establece Gallinal: «Estará dedicado a las diferentes secciones que un establecimiento de su especie demanda: dispensario, laboratorio, gabinete de análisis, sala de museo, de conferencias, etc. y solo dispondrá de un escaso número de camas para el servicio ocasional y rápido de los enfermos que diariamente han de acudir a su consultorio».<sup>3</sup>

El edificio sede para este instituto fue proyectado definitivamente por los arquitectos Juan Veltroni y Lerena Acevedo, y construido por la empresa contratista Azzarini y Scotteguazza. Lo que al inicio tuvo como propósito albergar dos instituciones deberá ajustarse, a partir de 1932, a la incorporación de los Consejos de Asistencia Pública Nacional. Las tres instituciones conformarán el nuevo Consejo de Salud Pública, antecedente de lo que poco más tarde constituirá, en 1934, el Ministerio de Salud Pública, localizado en el mismo edificio.

Pero, tal como se explicó antes, la sífilis debía atacarse integralmente, lo que incluía la vigilancia y el control de las *malas costumbres*. Por tal motivo, en 1924, el Poder Ejecutivo envió un proyecto de ley al parlamento para el combate del proxenetismo y el espacio prostibulario vinculante. En 1927

2 Personaje importante en el apoyo a múltiples actividades urbanas, sociales y científicas, Gallinal fue médico, hacendado, filántropo, político y senador por el departamento de Cerro Largo, además de presidente del Instituto Profiláctico de la Sífilis.

3 Alejandro Gallinal y Eduardo Ferreira, «Nota de la Comisión Directiva Honoraria del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* n.º 75 (febrero de 1924), 24.

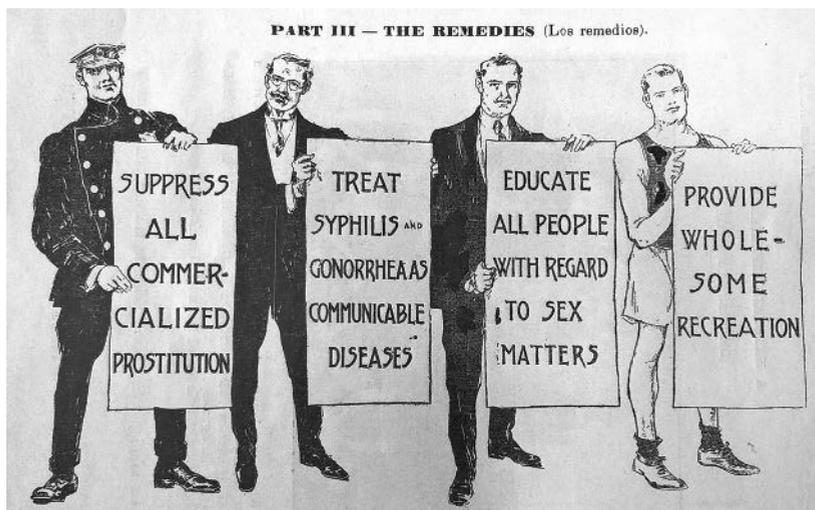


FIGURA 1. LOS REMEDIOS CONTRA LA ENFERMEDAD: SUPRESIÓN DE LA PROSTITUCIÓN, TRATAMIENTO DE LA SÍFILIS Y DE LA GONORREA, EDUCACIÓN SEXUAL, ÁMBITOS DE RECREACIÓN SALUDABLE.

aparecen nuevas medidas orientadas a combatir la prostitución y en 1928 se firman acuerdos con Brasil —a iniciativa de nuestro Instituto Profiláctico de la Sífilis—, fijándose una convención para el combate de las enfermedades venéreas en el área fronteriza entre ambos países.<sup>4</sup>

A los procesos de actualización médico-institucional y a las medidas de vigilancia y acción contra la prostitución se agregaron distintas estrategias pedagógicas que operaron sobre diferentes niveles etarios (figura 1).

Pero sin duda la operación más importante sería resultado de la ley que autorizaría la construcción de un nuevo sifilicomio para mujeres, y que se debía llamar *casa de salud*. Este edificio permitiría hospitalizar a más de ciento sesenta enfermos y se construiría en el predio que había sido destinado

4 Juan Pou Orfila, «Discursos universitarios y escritos culturales», *Anales de la Universidad* n.º 148, año 48 (1941).

a ese propósito, desde 1911, entre las calles Larrañaga,<sup>5</sup> Ramón Anador y 4 de Julio. Se trataba de un programa que comprendía muchas de las actividades culturales y de socialización desarrolladas en el sífilicomio precedente, reafirmando la idea de un ámbito de curación y de simultánea formación social y moral.

### Concurso para una casa de salud

El jurado, presidido por el doctor Alejandro Gallinal, se compuso con los arquitectos Alfredo Jones Brown, Rosendo Quinteiro, Raúl Faget y Horacio Terra Arocena, además de los doctores Mario Ponce de León y José May. Se trataba de un tribunal que integraba a distintos especialistas en relación con el programa.

Los objetivos perseguidos por el concurso respondían al concepto de higiene proclamado desde el poder médico y político. La asistencia propuesta no respondía de manera exclusiva a cuestiones clínicas, sino que debía brindar una contención social para la población afectada. Por tanto, era necesario condensar en un mismo lugar el dispensario y el hospital, junto con talleres y aulas para la educación de las pacientes. Este planteo se alineaba con los discursos higienistas que operaban desde dos décadas atrás, donde lo moral y lo social constituían parte importante en la solución a los problemas de salud.

En términos médicos, no existió terapéutica efectiva para la sífilis hasta que Paul Ehrlich desarrolló en 1909 el comúnmente conocido como Salvarsán, un compuesto a base de arsénico que logró combatir con cierta eficacia la enfermedad. Al momento del llamado a concurso, la única posibilidad real de mejora para el paciente infectado era la aplicación de este medicamento, situación incambiada hasta la década del cuarenta, cuando el conocimiento de los antibióticos permitió reemplazarlo por la penicilina. Mientras tanto, la

5 Actual calle Alberto Lasplaces.

tutela y la educación de los pacientes eran prioritarias para evitar la propagación de la enfermedad, junto con una estricta vigilancia de la prostitución. Ese control social se reforzó desde el programa mismo al reservar, de las ocho salas de internación del hospital, dos independizadas del resto y destinadas a menores. Además de las salas comunes del hospital, se previeron dormitorios para alojamiento de internas.

En el proyecto ganador del concurso —de De los Campos, Puente y Tournier—, la propuesta programática fue adecuadamente analizada y bien resuelta en términos generales (figura 2), a pesar de ciertas observaciones que estableció el jurado luego de dictaminado el fallo.

En materia tipológica, el proyecto tomó como punto de partida la tipología de block, pero con un manejo plástico que se conformó a través de importantes articulaciones en volúmenes irregulares y alturas variadas.

La preferencia por el block se explicita en las consideraciones generales de las bases del concurso, donde «la Comisión Honoraria considera conveniente el tipo block, sin que esto signifique excluir los proyectos que resuelvan el problema con una agrupación y distribución acertada de todos los servicios». La discusión entre los modelos en altura o de pabellones para la arquitectura hospitalaria estaba presente en Uruguay desde la publicación, en abril de 1928, del Informe Quintela–Moreau, que sirvió para orientar la fase final del Hospital de Clínicas hacia una solución en altura, una vez fallada la primera fase del concurso. Es necesario recordar que este debate acerca de cuál debía ser la tipología más adecuada para un hospital no se limitó a bases de concursos. En octubre de 1928, el arquitecto Mario Moreau realizó, junto con el presidente de la Asistencia Pública Nacional, doctor José Martirené, el proyecto de un hospital en altura, que, aunque no llegó a construirse, fue definido como tal en sus recaudos gráficos.<sup>6</sup>

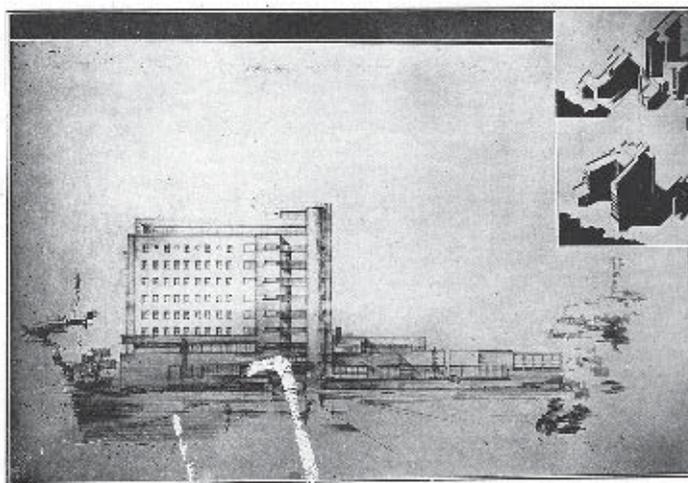
6 Este se conoció con el nombre de Hospital Norte u Hospital Musto (que no corresponde al hospital conocido luego con ese nombre).

## Concurso de planos de la "Casa de Salud"

Argón. De los Campos, Puente y Tournier

EN Montevideo, a los veintidós días del mes de febrero de 1920, se reunió, bajo la presidencia del Dr. Alejandro Gallina, el jurado designado al concurso promovido por la Comisión Honoraria de la Casa de Salud para la construcción de su edificio, con asistencia de todos sus miembros, Arquitectos Alfredo Jussé Barón, Rosendo Quintana, Raúl Pagel y Marcelo Teres Aracón, y los Dres. Martín Panes de León y José May. Habiendo celebrado varias sesiones, pro-

veya pérdida de tiempo ni travesía inútil que ocurrieron para obtener los datos inmediatos a la sala de consulta debían estar las salas de tratamiento y de extracción de sangre y el Laboratorio dispuestas todas estas secciones de tal modo que el personal médico se moviera con facilidad, con libertad, sin pasar que inútil el lugar destinado a los pacientes. Desde el otro punto de vista más completo de higiene, labor y pensionado, debían llenar en sus bases comunes las exigencias de



Edificio principal

pararables en los que se estudiaron programa y aislamiento los distintos proyectos presentados se resolvió adoptar en general aquel que desde el punto de vista climatológico tenía las calidades que se leían sobre las que eran propias de diseño. Estas exigencias son: Amplia sala de espera, bien ventilada e iluminada para que la permanencia del enfermo sea agradable, con la oficina de admisión y el ingreso dispuesto en relación a la sala de consulta en terreno que no

bueno orientación a los efectos de evitar sol, luz y aire con servidas anexos fuertes, con salas de día amplias, bien ventiladas e iluminadas con salas de taller bien dispuestas con las máximas condiciones higiénicas, con los servicios de dormitorios, uno o de personal, hechos con el confort higiénico moderno y sin perder esas ventajas precisa la facilidad de vigilancia, punto esencial por la índole de las afecciones y razonablemente se minimiza el aislamiento más perfecto posi-

A pesar de estos ejemplos en altura, los equipos del Ministerio de Obras Públicas —responsables de la arquitectura asistencial— se mantendrían todavía adscriptos a la tipología de pabellón, tal como se constata en los proyectos presentados a este concurso por técnicos de aquel organismo. Esta distancia puede apreciarse también en términos estilísticos al observar el proyecto ganador del concurso para el Instituto Profiláctico de la Sífilis y Asistencia Pública Nacional, realizado cuatro años antes por Juan Veltroni y Raúl Lerena Acevedo. En ese momento, la *Revista de Obras Públicas* felicitó desde sus páginas la premiación de varios integrantes de su oficina. La participación de estos técnicos pasaría, sin embargo, inadvertida en la contienda del sifilicomio.

Desde el punto de vista proyectual, la propuesta de De los Campos, Puente, Tournier partió de dos sectores diferenciados y bien articulados mediante un particular conector. El principal de ellos consistió en dos prismas rectangulares que sobreelevaron las funciones de internación y pensionado con las salas orientadas hacia el este y el oeste, dejando en los niveles inferiores las áreas administrativas y los talleres y aula de conferencias. El volumen más bajo destinado a dispensario se situó, prácticamente, sobre la antigua calle Larrañaga. Fueron varias las ponderaciones positivas hechas por el jurado, sobre todo, asociadas a las características de conformación y funcionamiento de los bloques propuestos: buena iluminación y ventilación, circulaciones verticales, localización de servicios, separación de áreas públicas e internas, etc. (figuras 3 a 6).

El equipo ganador realizó el proyecto ejecutivo final, que no llegó a construirse. Una de las modificaciones hechas entre ambas versiones es el ajuste de la jerarquización de accesos. Aunque el proyecto original presentaba una separación entre la entrada al dispensario y el bloque de internación, igualmente se compartía la entrada peatonal al predio. En el proyecto final, esta separación se hace más evidente aún, con una notoria marginalidad del acceso al dispensario que refuerza la voluntad de separar ambos servicios, lo que se expresa en la devolución hecha por el jurado (figuras 7 a 10).

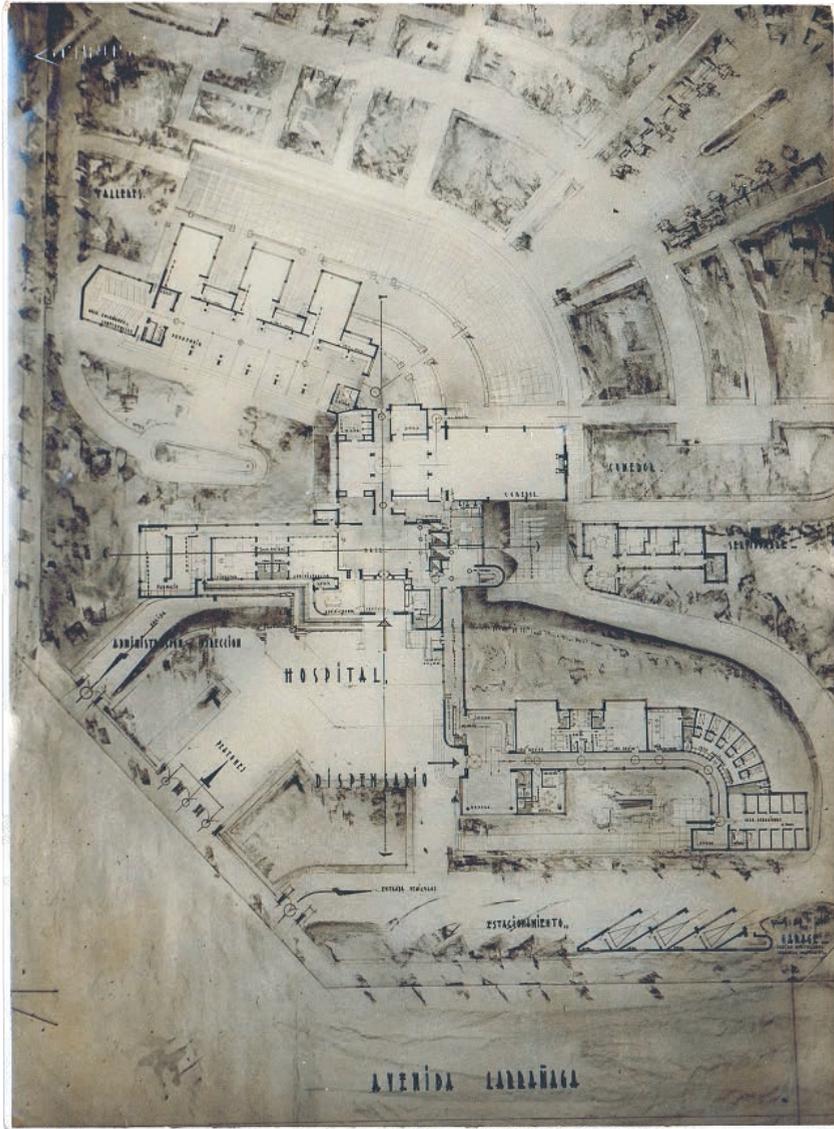


FIGURA 3. PLANTA GENERAL DE LA PROPUESTA.

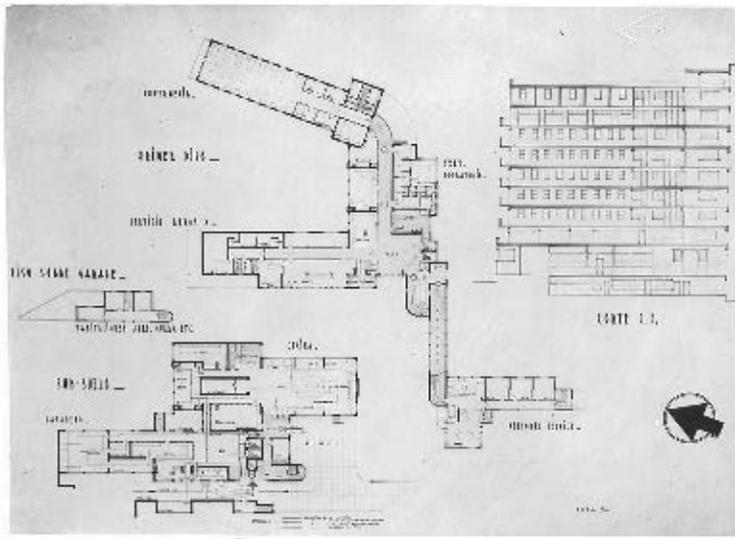


FIGURA 4. CORTE Y PLANTAS DE PRIMER NIVEL, SEGUNDO NIVEL Y CORTE DE LA PROPUESTA.

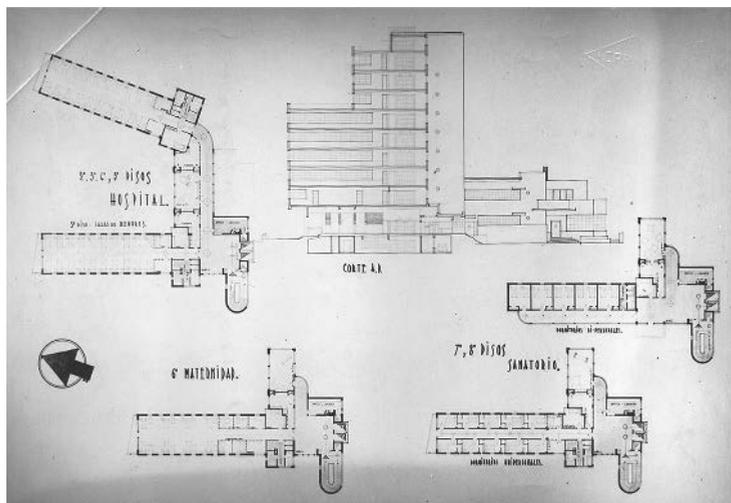
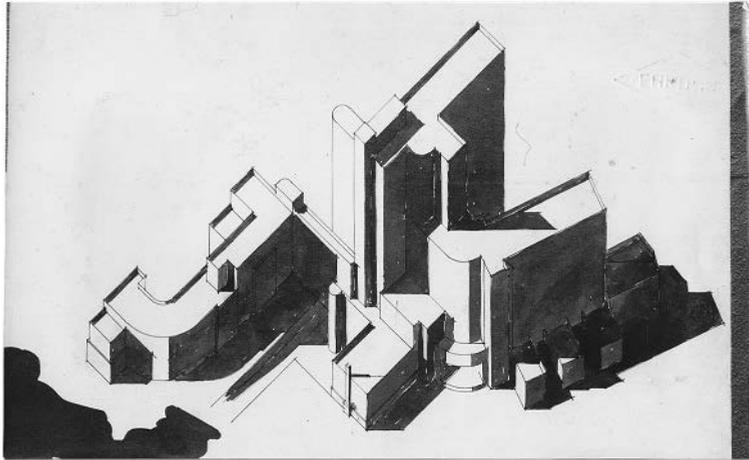


FIGURA 5. PLANTAS DE NIVELES SUPERIORES Y CORTE DE LA PROPUESTA.



**FIGURA 6.** PERSPECTIVA AXONOMÉTRICA DE LA PROPUESTA, QUE PRESENTA VARIACIÓN DE ALTURAS ENTRE SUS VOLÚMENES.



**FIGURA 7.** MAQUETA DEL PROYECTO EJECUTIVO, DONDE SE IGUALA LA ALTURA DE LOS DOS CUERPOS PRINCIPALES Y SE RECTIFICAN CURVAS Y ARTICULACIONES DEL VOLUMEN BAJO.

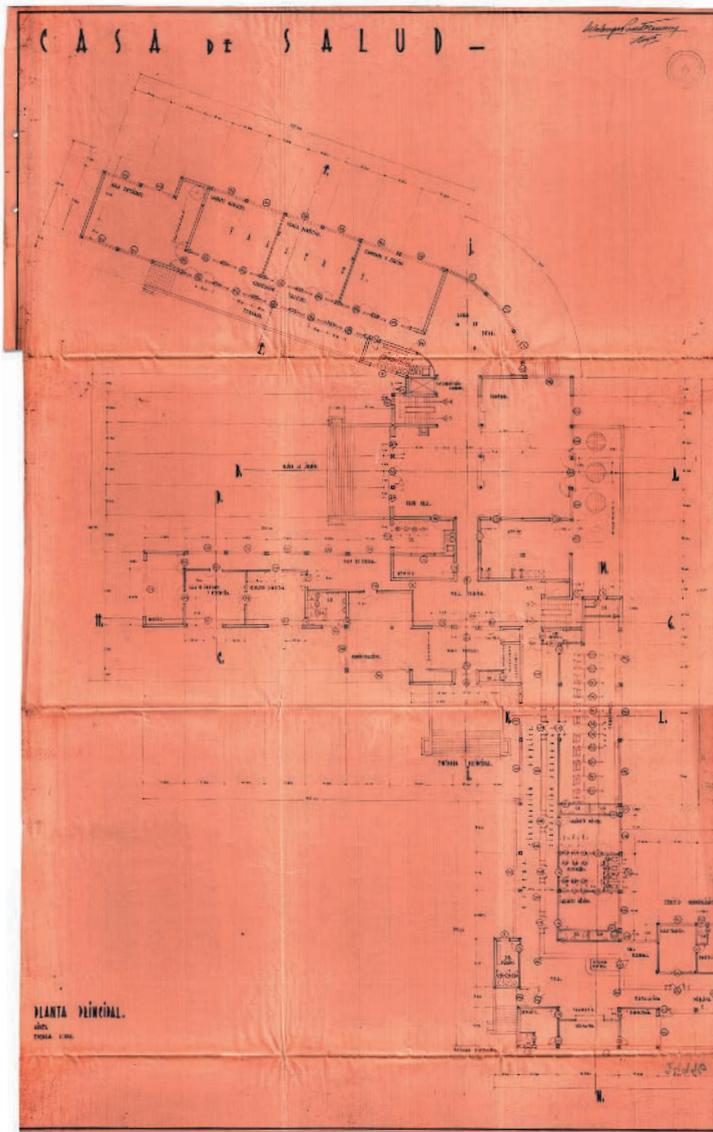
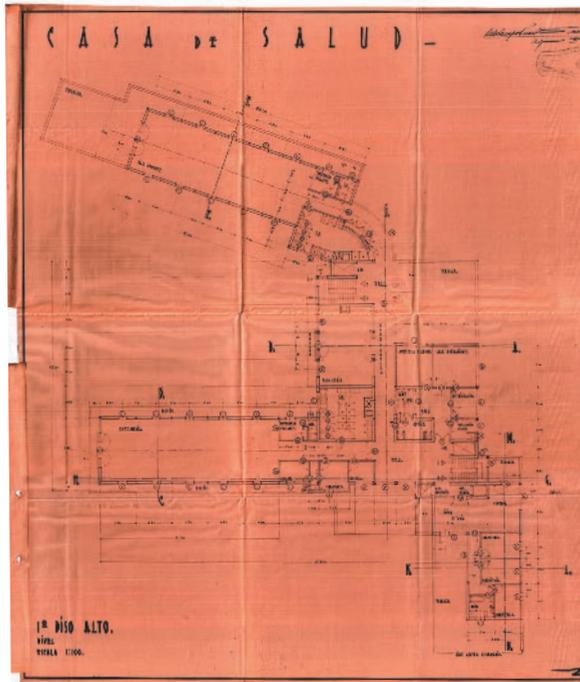
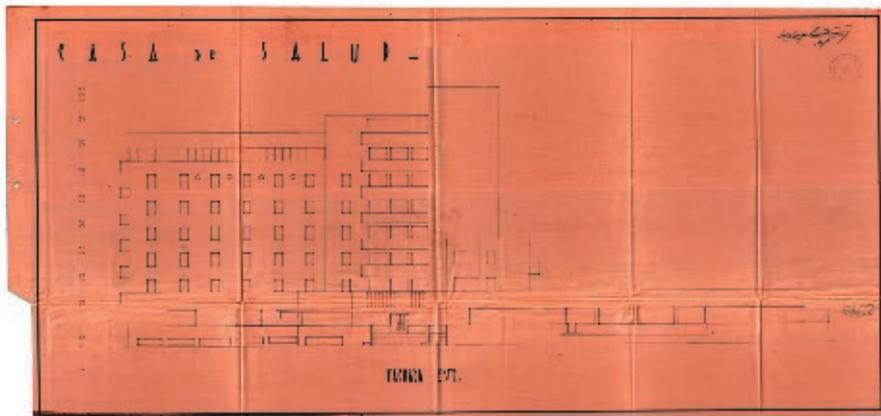


FIGURA 8. PLANTAS NIVEL ACCESO DEL PROYECTO EJECUTIVO.



**FIGURA 9.** PLANTAS PRIMER NIVEL DEL PROYECTO EJECUTIVO.



**FIGURA 10.** FACHADA ACCESO DEL PROYECTO EJECUTIVO (ACTUAL CALLE ALBERTO LASPLACES).

Es interesante constatar que a la propuesta ganadora de De los Campos, Puente, Tournier le siguió la de los arquitectos Carlos Surraco —segundo premio—, Rodolfo Vigouroux y José Sierra Morató —tercer premio—. Se trataba de profesionales con una fuerte identidad moderna y cuyos proyectos ya habían abandonado el protagonismo de los tradicionales *axes*. No obstante, algunas propuestas presentadas a este concurso todavía dan muestra de tal tendencia académica —ejemplo de esto es la del arquitecto Juan Giuria, con un esquema simétrico en H de cinco niveles—, pero sin logros en materia de premiación (figura 11). En cierta medida, la importancia de este concurso radica en que subraya la creciente tendencia moderna y demuestra el abandono del recetario académico, liberando la planta y flexibilizando cada vez más la respuesta volumétrica y formal.

El primer premio fue impugnado por el arquitecto Carlos Surraco, quien meses antes había ganado el concurso del Hospital de Clínicas, lo que revela la convicción acerca de su exclusiva experticia en materia de arquitectura asistencial-hospitalaria. Tal impugnación no provocó cambio alguno, aunque el jurado expresó ciertas críticas al proyecto ganador en términos funcionales: separación excesiva entre laboratorios y sala de rayos x en el dispensario, mala localización de la vigilancia en las salas de internación, interferencia entre circulaciones limpias y sucias, y entre públicas e internas.<sup>7</sup>

7 De acuerdo a lo expresado en las actas, existía una mayor aceptación del proyecto de Surraco por los miembros médicos del Jurado —a excepción del doctor Mario Ponce de León—, mientras que los arquitectos Rosendo Quinteiro, Raúl Faget y Alfredo Jones Brown manifestaron que el proyecto de De los Campos, Puente, Tournier «satisface ampliamente todas las exigencias higiénicas hospitalarias modernas en todos sus detalles en lo que se relaciona con la orientación, iluminación, ventilación y reglas higiénicas en general que constituyen la base de todos los buenos proyectos y los principios generales a respetarse en toda buena composición arquitectónica». Sin embargo, la argumentación de Terra Arocena respalda el proyecto de Surraco, destacando que «utiliza valientemente, a su juicio, los recursos de la técnica moderna, que no es despliegue superfluo de novedades, sino para ponerlos al servicio del funcionamiento sencillo y económico de la casa de salud. Obtiene así el concursante para el edificio esa simplicidad propia de las máquinas, que reside principalmente en la economía y en la facilidad con que realizan su trabajo y sirven a su fin [...] Es la realización acabada de un programa que adquiere vida armónica dentro de una concepción arquitectónica clara y sentida, y esta cualidad sintetiza todos los méritos del proyecto que considera el superior entre los presentados».

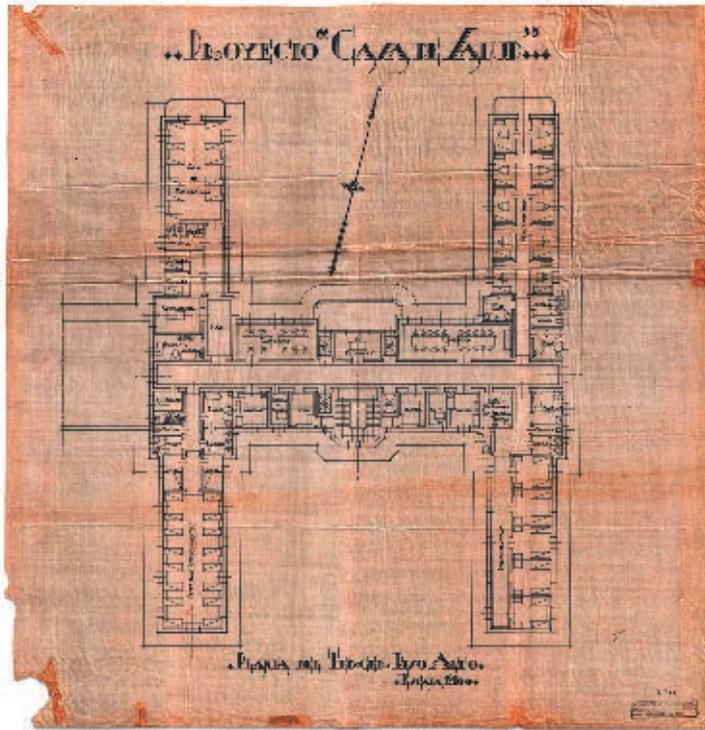


FIGURA 11. PLANTA DE LA PROPUESTA PRESENTADA POR GIURIA.

Los argumentos expuestos evidencian la intención de búsqueda y experimentación formal, espacial y funcional de los jóvenes arquitectos uruguayos hacia fines de la década del veinte. Este espíritu de vanguardia no eludió respuestas a programas complejos como el hospitalario, a través del uso de nuevas tecnologías y el manejo de soluciones en altura. Esas búsquedas manifestaron una vocación de renovación conceptual y la aspiración a un paradigma alternativo, de evidente base moderna.

De haberse construido el sifilicomio, quizá Montevideo contaría hoy con otra pieza arquitectónica excepcional, que bien acompañaría a ejemplos de tan alto valor como el Hospital de Clínicas o los institutos de Traumatología e Higiene. ♦

## Fuente de las imágenes

1. *Boletín del Consejo Nacional de Higiene*, diciembre 1925, Montevideo: Imprenta El Siglo Ilustrado, 1926.
2. *Arquitectura* n.º 151 (junio 1930), 204.
3. *Arquitectura* n.º 151 (junio 1930), 205. Archivo IHA. Foto 17997.
4. *Arquitectura* n.º 151 (junio 1930), 207. Archivo IHA. Foto 17993.
5. *Arquitectura* n.º 151 (junio 1930), 208. Archivo IHA. Foto 17992.
6. Archivo IHA. Foto 17994.
7. Archivo IHA. Foto 18004.
8. Archivo IHA. Plano 24946.
9. Archivo IHA. Plano 24948.
10. Archivo IHA. Plano 24955.
11. Archivo IHA. Plano 2730.

## LA FEMENINA

### Un edificio en tiempos de cambio

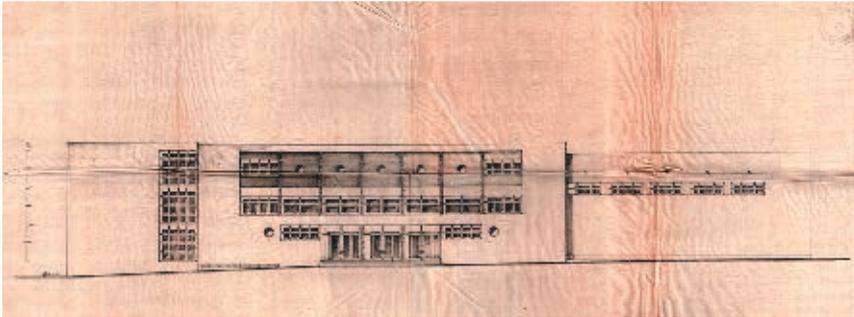
LAURA CESIO

La Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria se creó en 1912, en el marco reformista de la segunda presidencia de José Batlle y Ordóñez. La enseñanza media dependía, desde su nacimiento en 1880, de la Universidad de la República. En 1935, en plena dictadura de Terra, se separó definitivamente con la creación de un ente autónomo específico. Poco tiempo después, en 1936, se llamó a concurso público para la realización de un edificio que fuera capaz de albergar una matrícula creciente y se adaptara a las necesidades de una institución educativa moderna.

El concurso, convocado por el Ministerio de Obras Públicas, fue ganado por los jóvenes arquitectos De los Campos, Puente y Tournier, quienes llevaron adelante el proyecto y la dirección de obra.<sup>1</sup> La construcción estuvo a cargo del contratista Alejandro Ruiz.<sup>2</sup> El 31 de julio de 1939, La Femenina, como se le conocía entonces, se trasladó a su nueva sede en la avenida Agraciada. Como homenaje a quien fuera su impulsor, en 1944 pasó a denominarse Instituto Batlle y Ordóñez (IBO). En la década del setenta, durante otro proceso dictatorial, la institución se trasladó a su sede actual y cambió su perfil, transformándose en un liceo mixto. El destino del local siguió vinculado a la enseñanza, albergando el IPA hasta la actualidad.

1 Universidad de Mujeres. Avenida del Libertador 2025, Asunto n.º 261. Primer registro: febrero de 1937. Construcción: Alejandro Ruiz (Ministerio de Obras Públicas).

2 Dato que se consigna en fachada.



**FIGURA 1.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA. FACHADA SOBRE LA AVENIDA AGRACIADA.

Este artículo pretende analizar el edificio, su rol y el de los arquitectos proyectistas, en diálogo con los cambios políticos, económicos y educativos que lo ponen en contexto, en un período de transformaciones en la arquitectura y en el país. A través de la obra, procura hacer visible la capacidad de los arquitectos de dar una respuesta de calidad, de «hacer una arquitectura para el Uruguay»,<sup>3</sup> en una época de modernización e impulso de políticas que pretendieron incorporar a la cultura y a la vida cívica a amplios sectores del país, en particular, a la mujer.

3 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 109.

La educación y la mujer en el batllismo:  
de la innovación reformista al giro autoritario

Que se nos ponga en igualdad de condiciones  
con el hombre y que se nos juzgue después.

Laura<sup>4</sup>

Laura era el seudónimo empleado para firmar una columna que se publicaba periódicamente en el diario *El Día*, en torno a 1912. Sus escritos a favor de la mujer eran muy leídos y generaban fuertes debates. Laura era el presidente de la República, Batlle y Ordóñez, para quien la transformación de la situación social y cultural de la mujer fue uno de los ejes de las políticas reformistas que promovió durante su segunda presidencia, entre 1911 y 1915.

Las reformas educativas fue otra de las líneas que impulsó con convicción. Como afirman Vania Markarian, María Eugenia Jung e Isabel Wschebor,<sup>5</sup> los proyectos del Poder Ejecutivo liderados por Batlle estaban orientados a extender la educación secundaria y terciaria hacia quienes en un futuro próximo participarían de la vida electoral y partidaria en forma directa. Naturalmente, guardaban relación con su modelo liberal en lo político y atendían a cambios y necesidades de una sociedad en pleno proceso de modernización.

Ese Uruguay moderno, que ya contaba con educación universal y gratuita para primaria, debía atender la educación media y universitaria, hasta ese momento pagas y de acceso restringido. También era necesario contar con una formación técnica que se pusiera en consonancia con el modelo de desarrollo industrial, como paradigma de progreso y como medio para ampliar las capacidades productivas.

4 Diario *El Día*, 11 de abril de 1912. Margarita Martínez Beledo y Rudelí Páez Perera, *Memorias del IBO. Una institución viva que cambia y avanza*, 2014, 56. Disponible en <https://www.ces.edu.uy/index.php/component/phocadownload/category/3-ano-sabatico?download=41:tomo-i> [Consultado el 2 de mayo de 2018]

5 Vania Markarian, María Eugenia Jung e Isabel Wschebor, 1918: *Una hora americana* (Montevideo: AGU-Udelar, 2008), 19.

Desde estos puntos de vista, este período tiene características fundacionales. Se llevaron adelante una serie de proyectos que como líneas de larga duración atravesaron la primera mitad del siglo xx. En algunos casos, fueron verdaderas políticas de Estado, en otros, fueron laboriosas construcciones que traspasaron crisis y épocas de bonanza para luego concretarse o caer en un irremediable olvido.

En 1911 se fundó la Comisión Nacional de Educación Física, que, entre otros cometidos, debía «proyectar un plan racional de educación física obligatorio en las escuelas de instrucción primaria y en los establecimientos de educación secundaria».<sup>6</sup> A la actividad física se le asignaba entonces una alta significación social, por lo cual debía ser un servicio gratuito, asociado a los primeros niveles educativos.

En enero de 1912 se promulgó la Ley de Creación de Liceos Departamentales. Aunque su concreción fue un proceso lento que se prolongó por unas cuantas décadas,<sup>7</sup> la expansión de la enseñanza secundaria hacia el interior del país fue vista como una posibilidad de perfeccionamiento de la democracia. Para Jorge Bralich,<sup>8</sup> Batlle pretendía contemplar los derechos individuales de la población de todo el país, brindar oportunidades a los sectores más humildes del interior y elevar el nivel cultural, evitando el éxodo del campo a la ciudad.

Pocos meses después, y luego de un largo debate, el 17 de mayo de 1912 se creó por ley la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria. Aunque el oficialismo y los sectores más progresistas no compartían desde un punto de vista ideológico la separación de sexos, defendieron con un fuerte pragmatismo una sección exclusiva para mujeres porque las costumbres de la época limitaban su asistencia a los centros de enseñanza. La posibilidad

6 Ley 3789, 7 de junio de 1911.

7 Los dos primeros liceos se concretaron en Montevideo en 1916: n.º 1 José Enrique Rodó y n.º 2 Héctor Miranda. Le siguieron, en 1919, los de Florida, Colonia y Rivera.

8 Jorge Bralich, «Antecedentes y marco institucional», en *Historia de Educación Secundaria 1935-2008*, coord. Benjamín Nahum (Montevideo: Consejo de Educación Secundaria, 2008), 23.



**FIGURA 2.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA. ALTORRELIEVE DE BERNABÉ MICHELENA SOBRE LA FACHADA DE AVENIDA AGRACIADA.

concreta que significó esta apertura se hizo evidente en el aumento de la matrícula femenina en los años posteriores.<sup>9</sup> La mejora en la consideración de la mujer en la sociedad uruguaya se manifestó también en algunas leyes contemporáneas: el divorcio por su sola voluntad en 1913 y la licencia remunerada con posterioridad al parto en 1915.

Dentro de las reformas educativas, no debe soslayarse la experiencia de Pedro Figari como director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios. Su acción, que se desarrolló entre 1915 y 1917, introdujo cambios radicales en la metodo-

9 En 1911 asistían a la enseñanza media 104 mujeres, que representaban el 5% del alumnado. Para mediados de la década del veinte, en la Sección Femenina se registraron 819 alumnas, que representaban el 20% de los estudiantes de secundaria de Montevideo. Datos tomados de Bralich, «Antecedentes y marco institucional», 34.

logía de enseñanza, equilibrando lo creativo —es decir, lo artístico— con lo productivo. Otras iniciativas se orientaron en el mismo sentido de alentar el capital técnico para responder a un país productivo, como la creación de las estaciones agronómicas.

La extensión y modernización de la educación, así como la inclusión de la mujer, no eran temas exclusivos de Uruguay. En el resto del mundo, y sobre todo en Europa, eran fenómenos crecientes, en particular, la participación política de la mujer a través del voto. Entre los proyectos batllistas, la creación de la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria constituyó un hito en el proceso de reconocimiento de la igualdad de derechos de la mujer en Uruguay. La formación era entendida como símbolo de prestigio y factor de ascenso social, por lo cual los sectores conservadores opuestos a esta medida la vieron como el paso previo al acceso de la mujer al voto. Efectivamente, durante la década del veinte el tema del sufragio femenino tuvo tratamiento parlamentario en varias ocasiones y fue reconocido por grandes sectores de la vida política del país.

La muerte de Batlle y la crisis económica mundial en 1929 sumieron al país en un período de dificultades. Terra, electo presidente en 1930, dio un golpe de Estado el 31 de marzo de 1933, año en que se consignó un número récord de desocupados en Uruguay. Esta situación no solo afectaba a los asalariados. El joven arquitecto De los Campos se trasladó a Río de Janeiro en busca de oportunidades laborales en 1932, y en 1934 lo hizo Artucio. En este contexto, las mujeres seguirían esperando por unos años más su verdadera integración a la vida cívica.

El apoyo a Terra fue parcial, con algunos acuerdos que iban más allá de los partidos políticos. Los universitarios estuvieron enfrentados al terrismo desde el mismo día del golpe; en 1934, con la promulgación de la Ley Orgánica —que entendían era un recorte a su autonomía— y en 1935, con la elección de Vaz Ferreira como rector, a quien el oficialismo terminó por aceptar. El mismo año se dictó la Ley Orgánica de Enseñanza Secundaria, que sacó la enseñanza media de la órbita de la Universidad de la República y le dio el estatuto jurídico de ente autónomo. Este cambio, que para Raúl

Jacob<sup>10</sup> fue una de las transformaciones más trascendentes producidas en la enseñanza, fue fruto del entendimiento entre blancos y colorados. Debatido en el Poder Legislativo en paralelo a la creación de la Cooperativa Nacional de Productores de Leche (Conaprole),<sup>11</sup> con una clase política claramente dividida, la separación de Secundaria fue impulsada sobre todo por el herrerismo. Los universitarios la rechazaron categóricamente. Como señala Nahum,<sup>12</sup> con el trasfondo de la crisis económica y el gobierno de facto, la resistencia se dio más que nada por razones políticas. La Universidad venía discutiendo desde años atrás la ubicación institucional de Secundaria, pero con un alcance de reforma pedagógica. Dicha ley se veía como una injerencia en la organización universitaria y el deseo de tener el control político de esta rama de la enseñanza.

Desde el punto de vista económico, el gobierno autoritario apuntaló el desarrollo industrial y agrícola y fomentó la obra pública, implementando un programa estatizante. Estas estrategias para disminuir el desempleo y paliar la crisis muestran ciertas continuidades de las políticas públicas batllistas, aunque con un giro conservador. Como han anotado Gerardo Caetano y José Rilla, un diagnóstico optimista percibía la crisis como oportunidad para la emergencia de un nuevo reformismo, con base en el nacionalismo económico.<sup>13</sup>

Hacia mediados de la década del treinta, grandes obras públicas estaban en construcción, como el Hospital de Clínicas y el Palacio Municipal.

10 Raúl Jacob, *El Uruguay de Terra. 1931-1938* (Montevideo: Banda Oriental, 1985), 117.

11 La creación de Conaprole se votó en 1936. «La cercanía en la consideración de ambos proyectos y las intensas negociaciones entre terristas y herreristas abonaron el rumor de un acuerdo que la prensa denominaba: “Conaprole por Secundaria”. Esto significaba que el herrerismo votaba la creación de la cooperativa a cambio de que el terrismo votara la separación de Secundaria de la Universidad.» Mónica Maronna, «La creación del Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria», en *Historia de Educación Secundaria*, 48.

12 Maronna, «La creación del Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria», 43.

13 A Ancap y a Conaprole se les sumó, entre 1936 y 1937, la creación de las Primeras Líneas Uruguayas Nacionales Aéreas (Pluna), el Instituto Nacional de Alimentación (INA) y el Instituto Nacional de Viviendas Económicas (INVE).



**FIGURA 3.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.  
MURAL DE DEMETRIO URRUCHÚA EN LA BIBLIOTECA.

Se finalizó la Rambla Sur y la avenida Agraciada, y se comenzó a construir la represa de Rincón del Bonete, como una de las mayores apuestas del gobierno de facto. Se concursaron los edificios de la Caja de Jubilaciones, la Biblioteca Nacional y la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria.

Las elecciones nacionales de 1938 fueron cruciales en tanto terminaron con el período de facto y se habilitó el voto femenino por primera vez en Uruguay. Este hecho, que cristalizó una de las políticas batllistas de larga duración, convirtió a las mujeres en verdaderas ciudadanas. Al terminar esta década se había concretado la idea de transformar la sociedad a través de una educación para todas las clases sociales, impulsada por el primer batllismo y asumida por el Estado, extendiendo a la educación secundaria el proceso iniciado por José Pedro Varela en la escuela.

## Tiempos difíciles, tiempos de cambio<sup>14</sup>

Las reformas educativas tuvieron su correlato en la construcción de una infraestructura edilicia que se adecuara a los requerimientos de una enseñanza moderna y a los cambios decisivos que se habían producido, fundamentalmente, la creación de un Consejo de Enseñanza Secundaria independiente. Esta autonomía requería un patrimonio propio que acompañara esa transformación y permitiera a la vez generar obra pública, lo que —de acuerdo al proyecto de Terra— se erigió en la principal estrategia para recuperar el nivel ocupacional.

Desde principios del siglo xx, en Uruguay, la arquitectura para la educación respondió con calidad a los cambios políticos educativos y a las nuevas concepciones pedagógicas, incorporando pautas arquitectónicas innovadoras en cada período.

En la primera década, la construcción de una serie de edificios escolares y universitarios, como las escuelas Brasil y Alemania, las facultades de Derecho, Medicina, Agronomía y el Instituto Alfredo Vázquez Acevedo, integró de manera temprana a la arquitectura nacional un lenguaje modernista, con elementos del *art nouveau*. Todos ellos fueron realizados dentro de un plan de construcciones a cargo de una oficina especializada del Ministerio de Obras Públicas.

En los años veinte el Estado concretó un nuevo impulso, que se materializó en edificios de corte moderno, como la Escuela Experimental de Malvín y la de Las Piedras, el Hospital de Clínicas y la Facultad de Odontología. Este envión, que tuvo como elemento fundamental las sedes universitarias, continuó en los años treinta con las facultades de Arquitectura, Ingeniería y Química, y la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria.

El mecanismo adoptado para la adjudicación de estos proyectos fue diferente. Se desarrollaron en su gran mayoría a través de la modalidad de

14 El título se toma prestado del utilizado por Raúl Jacob en el libro *El Uruguay de Terra*, para describir la situación de Montevideo en la década del treinta. Raúl Jacob, *El Uruguay de Terra...*, 119.

concurso público, en un contexto de crisis económica donde los arquitectos reclamaban igualdad de oportunidades de acceso al trabajo para las obras públicas. Coincidieron con una serie de otros llamados para edificios institucionales, como la Bolsa de Comercio, la Caja de Jubilaciones, la Biblioteca Nacional, la sede de Ancap, a los cuales el trío De los Campos, Puente y Tournier se presentó de forma recurrente y obtuvo premios.<sup>15</sup>

Las obras derivadas de estas instancias, si bien proyectadas de acuerdo a diferentes modalidades tipológicas y expresiones formales, partieron de ciertos logros de la década anterior en cuanto a la instalación de la nueva arquitectura, pero introduciendo algunas estrategias comunicativas vinculadas a los códigos clásicos. Rey Ashfield<sup>16</sup> se plantea en qué medida el Estado constructor podía expresar su vocación moderna sin alterar la tradición representativa de la arquitectura estatal, y afirma que aunque es posible identificar ciertas tendencias en el manejo proyectual, no existió un cuerpo de ideas extremadamente definido al respecto.

Sí se hace evidente un gran pragmatismo en la resolución de los programas, acompañado de una imagen institucional moderna, sin grandes alardes. Otras constantes que se detectan son la organización en torno a grandes patios —que continúa la tradición tipológica de los espacios para la enseñanza—, grande vidrieras que vinculan el espacio interior con el exterior, tratamiento diferenciado para los accesos e integración al espacio urbano.

La construcción de edificios educativos en todas las ramas de la enseñanza respondió, como toda la obra pública, a los cambios políticos, sociales y culturales, y contribuyó también a la transformación arquitectónica y urbana. En lo arquitectónico, permitió a una generación de profesionales consolidar la apuesta a la arquitectura moderna, que se producía en forma simultánea con los centros europeos. Parece pertinente la reflexión de Gustavo Scheps cuando observa que «muchos de los aportes nacionales a la producción de

15 Ver texto de Tatiana Rimbaud incluido en este trabajo.

16 Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*, 152.

la arquitectura renovadora —que se gestaba y difundía desde los centros de referencia del momento, en particular, europeos— tuvieron tal sincronización y valor que es justo entenderlos como copartícipes del proceso, más que como meros epígonos». <sup>17</sup>

Aquella «ciudad a medio hacer» <sup>18</sup> que había observado Anatole France al pasar por Montevideo vivía un proceso de transformación profunda. Las obras realizadas para la enseñanza pública, junto con las nuevas sedes estatales, contribuyeron, desde el punto de vista urbano, a consolidar sectores de las áreas centrales y conformaron una imagen de representación colectiva. Tal es el caso de la avenida Agraciada, donde la producción pública que se materializó en las décadas del treinta y del cuarenta permite apreciar el estado que transitaba la disciplina.

Los arquitectos supieron responder con gran racionalidad a las necesidades que habían surgido y a las circunstancias epocales de la propia disciplina y del país, que, apostando a la educación como factor de desarrollo económico, social y cívico, había alcanzado una extensión hasta ese momento inusitada de la enseñanza en las tres ramas.

En efecto, entre 1936 y 1967, Secundaria pasó de 35 a 102 liceos oficiales y de 12 000 a 109 000 alumnos. <sup>19</sup> Esta explosión de la matrícula, y la definitiva instalación de liceos en todos los departamentos, llevó a que entre 1940 y 1973 la Oficina de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas tuviera a su cargo el proyecto y la realización de cerca de treinta edificios con ese fin, dispersos en todo el territorio nacional. Lo desarrollado en esa etapa, que tuvo sus propias particularidades, puede considerarse como un programa de construcciones educativas constituido en una verdadera política de Estado.

17 Gustavo Scheps, «Prólogo», en AA. VV., *De los Campos, Puente, Tournier...*, 4.

18 Jacob, *El Uruguay de Terra...*, 119.

19 Washington Reyes Abadía y Tabaré Melogno, *Crónica general del Uruguay. El Uruguay del siglo XX*, vol. IV, tomo II (Montevideo: Banda Oriental, 1995), 290-291.

Pero las nuevas sedes para Secundaria no serían las únicas protagonistas. Como se vio, la Universidad consolidó su infraestructura edilicia —fundamentalmente arraigada en la capital— en ese mismo período. A esta situación se le suma la reaparición en escena de la educación física, entendida como una disciplina imprescindible en la formación integral del adolescente. Aunque la Comisión Nacional de Educación Física había sido creada en 1911, su inserción real en las instituciones de enseñanza no se había concretado. A partir de 1939, con el advenimiento de la democracia y en coincidencia con la creación del Curso para la Preparación de Profesores de Educación Física,<sup>20</sup> se estableció un plan de acción que preveía la implementación de un programa de construcciones deportivas para todo el país. Vilamajó fue designado como asesor, y actuó entre 1939 y 1941. Su cometido fue desarrollar un estudio arquitectónico orientado a la construcción de centros deportivos en todo el país. El plan de acción implicaba asociar, en algunos casos, estas instalaciones a los centros de enseñanza secundaria, produciendo una sinergia entre programas educativos, políticas de Estado y arquitectura. Esto se veía como una manera de afianzar la idea del liceo en tanto órgano de la educación y el bienestar del adolescente, y lugar de previsión, atención de su salud y recreación. Vilamajó realizó algunos proyectos de los que se construyó muy poco, pero concretó una serie de escritos teóricos en los que reflexionó sobre «el trascendente problema de la autenticidad arquitectónica».<sup>21</sup>

También la Universidad para la Mujer, otra de las tantas denominaciones con la que se conoció a La Femenina, tuvo un aumento exponencial de su matrícula más allá de lo esperado: a comienzos de la década del treinta contaba con unas mil cuatrocientas alumnas.<sup>22</sup> Los cursos se dictaban desde sus

20 El 3 de mayo de 1939 se dictó el decreto de creación del Curso para la Preparación de Profesores de Educación Física, como dependencia de la CNEF. Ver: ISEF, «Inicios de la Educación Física en Uruguay». Disponible en <http://www.isef.edu.uy/institucional/historia/#mi-ancla>. [Consultado el 2 de mayo de 2018]

21 Aurelio Lucchini, *Julio Vilamajó. Su arquitectura* (Montevideo: IHA, FARQ-Udelar, 1970), 187.

22 Martínez Beledo y Páez Perera, *Memorias del IBO*, 82.

inicios en la esquina de las calles Soriano y Paraguay, en un edificio que se había construido en la segunda mitad del siglo XIX, para el Hospital Italiano. El local era insuficiente para acoger tal número de estudiantes e inadecuado para sus funciones. El establecimiento de espacios educativos en grandes viviendas o en inmuebles existentes de escala media fue una situación corriente, hasta que las políticas de Estado reseñadas comenzaron a implementar la construcción de edificios con fines específicos.

Margarita Martínez Beledo y Rudelí Páez Perera,<sup>23</sup> basándose en la Memoria Anual de 1931 de la institución, describen una situación de crisis, con salones que no reunían las condiciones higiénicas —falta de aire y luz—, espacios muy ruidosos por el tráfico, que no propiciaban la tarea educativa, y falta de equipamiento específico para hacer los trabajos prácticos, entre otras cosas. En los mismos términos, la revista *Letras*, publicación de La Femenina fundada por Alicia Goyena, indicaba: «Es imposible además estabilizar a las estudiantes que tienen que efectuar frecuentes cambios de salón».<sup>24</sup>

Se hacía indispensable un cambio. En 1930 se conformó la Comisión Pro Edificio de la Universidad de Mujeres, para gestionar una nueva sede. Luego de manejar la alternativa de alquilar, se resolvió construir; para ello, en 1931 se hizo una colecta pública.<sup>25</sup> Eran tiempos de crisis y, aunque se desconoce el resultado de este voluntarioso emprendimiento, es probable que no se hayan alcanzado los objetivos planteados. El edificio se comenzó cinco años después, financiado por la Ley 9579<sup>26</sup> de 1936. Con cargo al superávit del ejercicio 1935, se destinaba la suma de quince mil pesos para su construcción.

La Comisión comenzó la búsqueda de un sitio, dirigiendo su mirada a la estrella urbana del momento, la Rambla Sur, recientemente inaugurada.

23 Martínez Beledo y Páez Perera, *Memorias del IBO*, 82.

24 Martínez Beledo y Páez Perera, *Memorias del IBO*, 82.

25 Martínez Beledo y Páez Perera, *Memorias del IBO*, 83.

26 Ley 9579 del 20 de julio de 1936. Disponible en <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/9579-1936>. [Consultado el 3 de mayo de 2018]



**FIGURA 4.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA. VISTA DEL PATIO DESDE AVENIDA AGRACIADA Y VENEZUELA. FOTO TOMADA POR JEANNE MANDELLO, C. 1942.

Pero no logró encontrar un terreno disponible y al final optó por una manzana cercana al Palacio Legislativo, ocupada por la Plaza de Deportes n.º 1, que fue cedida por las autoridades municipales.

En 1936, durante el decanato de Esperanza Sierra de Artucio —madre de Leopoldo Carlos Artucio—, se desencadenó una serie de sucesos trascendentes: se votó la financiación para la construcción de la nueva sede, la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas lanzó el llamado a concurso

de proyectos, se colocó la piedra fundamental, se comenzó la obra y se implementó la autonomía de la Enseñanza Secundaria y Preparatoria de la Universidad. Mientras la decana gestionaba esta serie de cambios, en Río su hijo trabajaba junto con De los Campos en la empresa Guzmán, Poulado y Baldassini.

### En busca de oportunidades

A juzgar por la enorme producción que la firma De los Campos, Puente, Tournier desarrolló a lo largo de casi setenta años, en el período comprendido entre 1932 y 1936<sup>27</sup> —cuando De los Campos residía en el exterior— se concretaron muy pocos trabajos. Eran tiempos difíciles para Uruguay y la participación en concursos constituía una oportunidad que no se podía eludir, en especial para un equipo que ya había incursionado con éxito en este tipo de contiendas.

Más allá de esa coyuntura estimulante para concursar, la decisión debió ser difícil, dado que el grupo estaba separado y su principal proyectista se encontraba fuera del país. Puede suponerse que el intercambio de ideas y propuestas entre Montevideo y Río no era sencillo en ese tiempo,<sup>28</sup> pero el trío asumió el desafío. Quizá Leopoldo entusiasmó a su amigo a embarcarse en el reto de proyectar la sede de una institución que, evidentemente, estaba en su propia genética, y en la cual sería docente del curso de Historia del Arte a partir de 1953.

27 Este período puede no ser preciso. En el libro *Entrevistas*, De los Campos dice que se fue a Río en 1931 o 1932, que estuvo dos años y que desde allí proyectó la Sección Femenina. Según un artículo del diario *El País* (Montevideo, 24 de diciembre de 1936), volvió a Montevideo en diciembre de 1936. Archivo IHA, carpeta 2958/2.

28 Según relatos orales, el hermano de Puente trabajaba en Pluna, lo que habría facilitado el ir y venir de ideas desde Río. Pero esta afirmación resulta poco probable dado que, según se describe en *La historia de Pluna*, la empresa comenzó sus actividades en noviembre de 1936 y recién en 1947 hizo su primer viaje a Brasil. Disponible en <http://www.pluna.com.uy/la-historia-de-pluna>. [Consultado el 2 de mayo de 2018]

Las bases del llamado a concurso de proyectos<sup>29</sup> establecían tres aspectos a considerar: condiciones de higiene, iluminación y confort; contemplación del tipo y número del alumnado; naturaleza del edificio en cuanto a sus características constructivas y de imagen.

Con respecto a lo primero, y en respuesta a los reclamos que los docentes habían hecho por las condiciones negativas del edificio de Soriano y Paraguay, las bases solicitaban tener cuidadosamente resueltas la iluminación y la ventilación natural, y las comunicaciones amplias y fáciles. Sugerían la incorporación de materiales que permitieran su fácil conservación y funcionamiento, así como una criteriosa distribución de las aberturas, tanto por su ubicación como por su magnitud, para disminuir los cubajes de aire y reducir en dimensiones los locales. Los objetivos estaban claros: obtener un edificio «con ventajas higiénicas, económicas y pedagógicas».

Los guarismos del momento estaban contemplados de manera acertada. Según los datos de la Dirección General de Estadísticas y Censos,<sup>30</sup> en 1936 había 2510 mujeres en la enseñanza secundaria pública, y las bases preveían un establecimiento para 1200 alumnas en cada turno.

El llamado apelaba al equilibrio entre una buena administración de los recursos públicos y la necesaria representatividad que la imagen del Estado exigía, sin caer en excesos monumentales. Por un lado, debía predominar en la construcción un criterio de ahorro, sugiriendo, por ejemplo, que el programa se desarrollara en varios pisos, pero no tantos como para hacer necesaria la utilización de medios mecánicos. Se requería la capacidad de los arquitectos de resolver, con las herramientas proyectuales, aspectos éticos referidos a cómo se debía pensar —y por tanto realizar— el patrimonio público. El edificio debía ser «confortable y digno pero no suntuoso». Se instaba a disponer los jardines y lugares de recreo «de modo que enmarquen armoniosamente al edi-

29 Ministerio de Obras Públicas, Dirección de Arquitectura, *Concurso de proyectos. Edificio para la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria* (Montevideo: Imprenta Nacional, 1936). En la Biblioteca Nacional, sala Uruguay, 73752.

30 Nahum, *Historia de Educación Secundaria 1935-2008*, 74.

ficio y completen su aspecto claro y atrayente de establecimiento de enseñanza femenina». <sup>31</sup> Como señala Rimbaud, <sup>32</sup> en algunos concursos contemporáneos el jurado requería entonces un lenguaje que fuera capaz de dar la dignidad que exigen los edificios públicos, asomando la idea de carácter, tan propia del academicismo racionalista francés. Las visiones modernas más ortodoxas no se consideraban las más adecuadas para este tipo de realizaciones.

El programa, sin mayores complejidades y estructurado con gran racionalidad, se dividía en dos partes: las oficinas y los ámbitos de estudio. Dentro de estos se incluían gabinetes para física, química e historia natural, una biblioteca y un gimnasio cubierto para doscientas alumnas, en comunicación directa con los espacios libres. En cuanto al salón de actos, se especificaba que debería proveerse la utilización accidental de un amplio espacio cerrado, formado por la unión de salones de clase, corredores cubiertos, gimnasio, etcétera, a elección del proyectista, para formar un eventual salón de actos.

La propuesta elaborada entre Río y Montevideo fue la ganadora. Un partido simple y claro: una U con una pata más corta integrada por tres volúmenes de la misma altura —planta baja y dos niveles— que conforman un patio. El programa se organiza zonificando las funciones por volumen. Sobre Agraciada, se ubica en planta baja el acceso, las oficinas administrativas y el salón de actos; en el primer piso, la biblioteca y en el superior, los espacios de enseñanza. Los otros dos volúmenes se reservan enteramente para las aulas, agrupando en el sector sobre la calle Acuña de Figueroa las de requerimientos particulares, como física, química y ciencias naturales. Desde el punto de vista funcional, el proyecto era contundente con relación a lo que las bases planteaban.

El conjunto se dispone sobre los límites del predio y reconstruye el borde de manzana tradicional, con un acceso, ubicado sobre Agraciada, que reconoce la jerarquía urbana de la novel avenida. A pesar de que la volumetría propuesta responde a las grandes dimensiones del predio, no sucedió lo que

31 Ministerio de Obras Públicas, Dirección de Arquitectura, *Concurso de proyectos...*, 3.

32 Ver texto de Tatiana Rimbaud incluido en este trabajo.

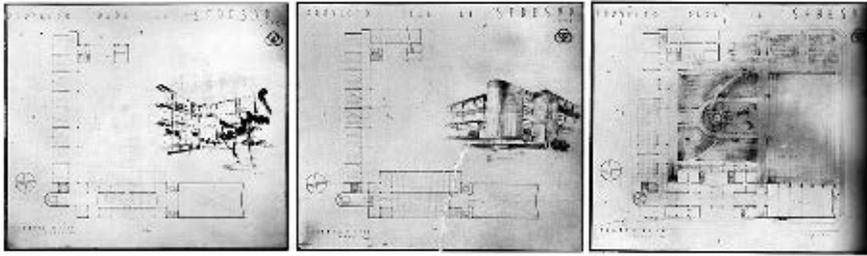


FIGURA 5. SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.  
PLANTAS Y CROQUIS PRESENTADOS AL CONCURSO.

en otras partes de Montevideo, donde los edificios institucionales que ocupaban manzanas enteras impactaban fuertemente en tejidos con una estructura de padrones tradicionales. Aquí se trataba de un área urbana en proceso de sustitución, de cambio de su perfil altimétrico, de presencia de grandes edificios —Palacio Legislativo, basílica Nuestra Señora del Carmen— y de consolidación de una nueva imagen a la manera propuesta por Fabini: un eje vial jerarquizado por construcciones que representen el poder público. Teniendo en cuenta estos aspectos, la propuesta también fue acertada.

La imagen es sobria, austera, despojada de elementos decorativos. Una volumetría simple de muros monocromáticos, con predominio del lleno sobre Agraciada, grandes aberturas enmarcadas en fajas horizontales continuas por la calle Nicaragua y dos acentos: el acceso y el volumen de la escalera. Hay cierto antagonismo entre las dos fachadas, las verticales de grandes proporciones y carácter clásico, y las horizontales de corte expresionista. Las dos alas se unen por un volumen curvo que contiene la escalera, gesto que ha sido a menudo considerado como una influencia de Dudok. Rey Ashfield ha observado que además de estos evidentes vínculos también se lo puede asociar a la vanguardia soviética —sobre todo, el volumen de escaleras ubicado sobre Nicaragua— y en particular con el Instituto de las Industrias Textiles de Moscú.<sup>33</sup>

33 Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo*, 166.

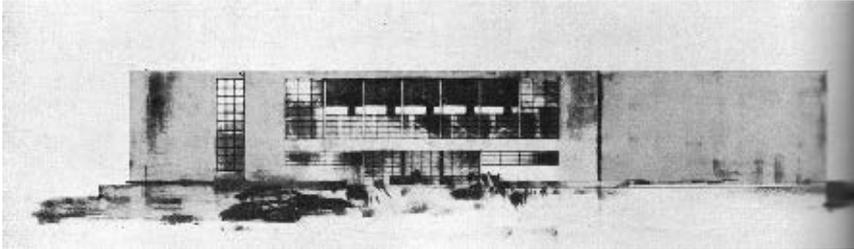
La deuda con el arquitecto holandés fue reconocida de forma explícita por De los Campos, quien sin embargo desestimó rotundamente los posibles influjos de la arquitectura soviética. En alusión a este proyecto, la crítica también ha recordado a Mendelsohn, por la combinación de la acentuación de la horizontalidad y el dinamismo de la curva.

Más allá de estas posibles influencias expresivas, el manejo de volúmenes curvos como modo de resolver las esquinas y articular situaciones funcionales, formales y geométricas diferentes aparece como una recurrencia proyectual del estudio. En la vivienda Perotti, el volumen de la escalera permite, más allá de su *liderazgo expresivo*, enlazar geometrías y espacios funcionales de distinta índole. En el caso de la vivienda De los Campos, la curva resuelve con fluidez el ángulo obtuso de la esquina. Para las viviendas Fontaina, atiende una situación de alineaciones urbanas diferentes a ambos lados de la esquina, con un máximo aprovechamiento del predio. En el concurso para la casa de salud o en la automotora Barrere, las curvas y las formas cilíndricas articulan y relacionan volumetrías, resuelven encuentros y situaciones programáticas diferentes.

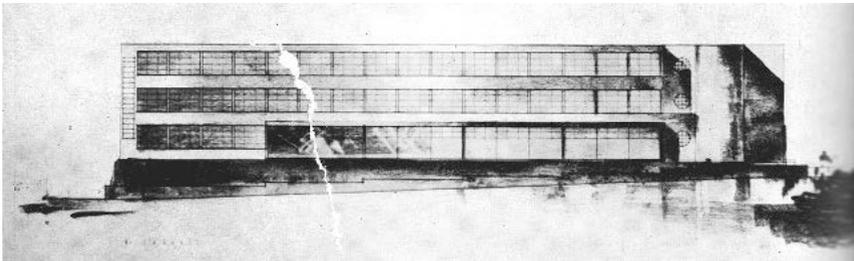
Artucio ha dicho<sup>34</sup> que este edificio tiene una modernidad básica y cierta monumentalidad —fundamentalmente, en el pórtico de acceso— que lo acerca a ciertos clasicismos retrógrados del período. Sin embargo, esas mismas observaciones pueden ser entendidas desde un ángulo diferente, como un equilibrio entre la necesaria renovación para un tiempo de cambios en la arquitectura uruguaya y para una institución moderna en su concepción misma, combinada con la ineludible dimensión comunicativa que un edificio público requería. Esa ponderación entre pares en apariencia discordantes parece responder convenientemente a lo que las bases requerían para la imagen de la nueva sede.

A pesar de la lectura de Artucio —que ubica esta obra en la «posición detenida» de la arquitectura moderna uruguaya—, desde el punto de vista espacial y funcional puede decirse que el acceso está resuelto, con oficio y

34 Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna*, 32.



**FIGURA 6.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.  
FACHADA SOBRE AVENIDA AGRACIADA PRESENTADA AL CONCURSO.



**FIGURA 7.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.  
FACHADA SOBRE CALLE NICARAGUA PRESENTADA AL CONCURSO.

calidad, como una interfase moderna. En la planta baja oficia, a manera de peristilo, como transición desde el espacio público al hall, en tanto se genera una secuencia de espacios exteriores, intermedios e interiores, que se prolongan hacia el patio a través de transparencias. En las plantas superiores, la columnata, despojada pero de proporciones clásicas, es parte de la composición de la fachada y de la imagen urbana. En cambio, desde el interior puede percibirse como un mecanismo compositivo-espacial que genera un vínculo con el exterior, permeando la fachada y permitiendo obtener interesantes efectos de ingreso de iluminación, así como una percepción continua del paisaje urbano. Se trata de un espacio de concepción moderna.

De los Campos, Puente y Tournier comprendieron el escenario en que estaban inmersos; eran tiempos de cambio en un país que apenas salía de



**FIGURA 8.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.  
VISTA DESDE EL SECTOR DE AULAS HACIA EL PATIO.



**FIGURA 9.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.  
VISTA DESDE EL HALL DE ACCESO HACIA EL PATIO.



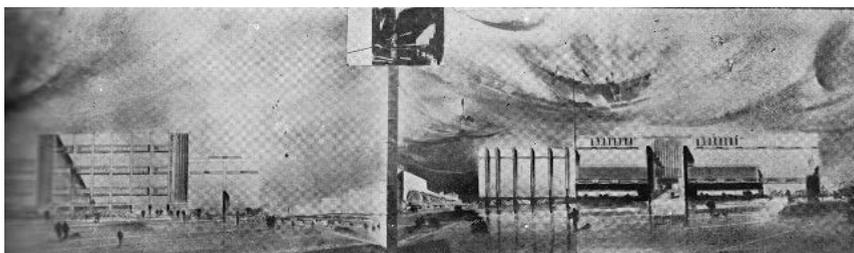
**FIGURA 10.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.  
COLUMNATA SOBRE EL ACCESO EN LA FACHADA PRINCIPAL.

la crisis. Esa conducta de modestia al proyectar, a la que alude Octavio, y ese «lograr que lo complejo resulte —aparentemente— sencillo»<sup>35</sup> son aspectos siempre presentes en sus proyectos, que en este caso cobran otra dimensión, por ser el único edificio público realizado por el estudio.

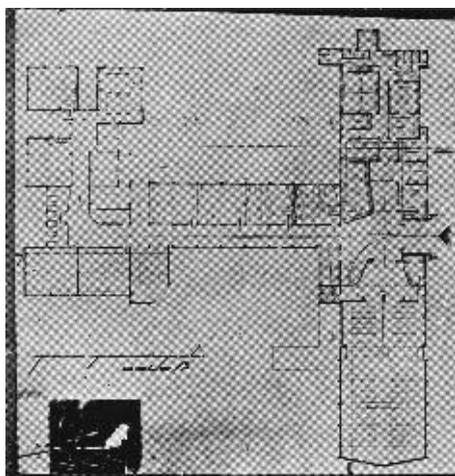
El segundo premio del concurso para el edificio de La Femenina lo obtuvo el joven arquitecto Fresno, pero su propuesta se desconoce. Se adjudicaron dos terceros premios: uno al proyecto de Domato y otro al equipo de Di Stacio y Amorín.

Una comparación entre el proyecto ganador y el de Domato permite vislumbrar una concepción por completo distinta de este último, aun con un

35 Scheps, «Prólogo», en AA. VV., *De los Campos, Puente, Tournier...*, 5.



**FIGURA 11.** JOSÉ H. DOMATO. SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA. FACHADAS PRESENTADAS AL CONCURSO.



**FIGURA 12.** JOSÉ H. DOMATO. SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA. PLANTA PRESENTADA AL CONCURSO.

lenguaje similar por su modernidad austera. Se trata de un partido basado en bloques articulados, donde no hay resabios del tipo patio tradicionalmente utilizado para edificios educativos. Aunque desde el punto de vista funcional los locales se agrupan en forma similar, en el proyecto ganador se destaca una gran claridad y simplificación de recorridos del sistema circulatorio y una interesante amplitud de los espacios de relación. El resultado tipo-morfológico de este tercer premio corresponde a una modernidad otra,

que empezaba a ganar terreno y que será una constante en las propuestas para liceos en las décadas siguientes.

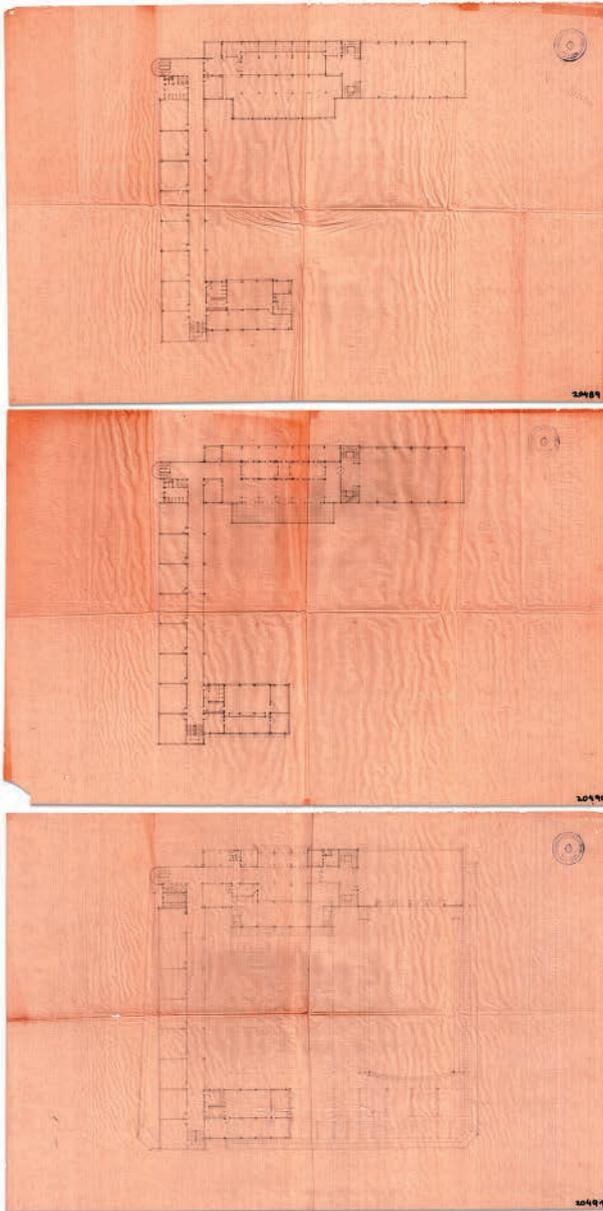
Además, en 1937, intervinieron en otro concurso para un programa educativo: las escuelas industriales, donde obtuvieron también el primer premio, aunque no se concretaron. Allí recurrieron a la fórmula ganadora basándose en la experiencia acumulada y utilizando ciertos recursos frecuentes en esos años: organización clara en torno a un patio, distinción entre los diferentes sectores edilicios, simplicidad, racionalidad, lenguaje moderno sobrio y austero.

Asunto n.º 261

La Sección Femenina fue, de los concursos que ganó el trío, el único que se materializó. Con De los Campos ya en Uruguay, el proyecto pasó a constituirse en un verdadero asunto para el estudio. Lo construido, salvo mínimos cambios, coincide con lo presentado a la contienda.

Entre los documentos originales que se conservan aparecen unas plantas dibujadas en sulfito, a lápiz, sin cotas ni textos. Lo que resulta curioso de estos planos es que el proyecto está espejado: el volumen de aulas es exactamente igual, pero se ubica sobre la calle Venezuela. En tren de hipotetizar, se podría pensar que esta versión constituyó una exploración desechada quizás en la etapa de concurso, ya que la forma sintética de expresión no se corresponde con la de las otras piezas del proyecto ejecutivo. La solución elegida parece la más adecuada, si se piensa en las curvas de nivel del terreno y en la imagen que conforma hacia la avenida.

De acuerdo a los gráficos y fotografías históricas existentes se puede concluir que el edificio fue construido en varias etapas. En una primera fase se realizó el volumen sobre Agraciada, sin el salón de actos, y la pieza completa sobre Nicaragua, con las galerías abiertas hacia el patio. En una segunda instancia, muy próxima en el tiempo, las galerías se cerraron con antepechos y grandes vidrieras, y se ejecutaron dos módulos en planta baja, sobre la calle



**FIGURA 13.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA. PLANTAS EN SULFITO.

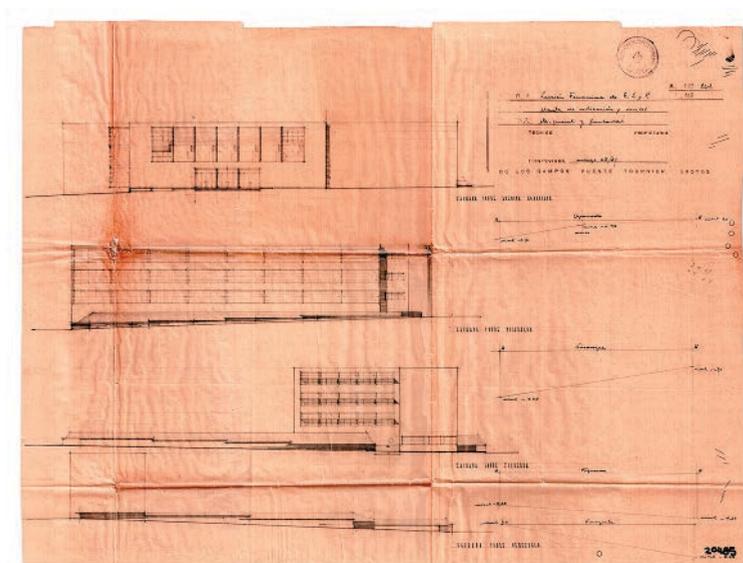
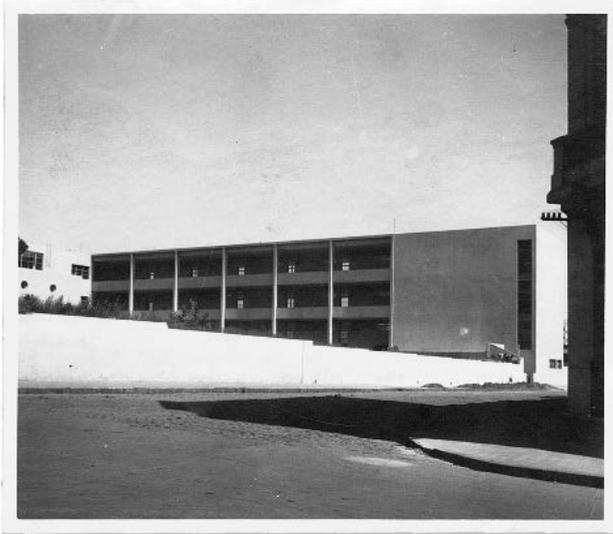


FIGURA 14. SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA. FACHADAS DATADAS EN 1937.

Acuña de Figueroa. Luego, se realizó el salón de actos, que, como se ha visto, no estaba planteado en las bases como un espacio exclusivo. Probablemente, la tardanza en su concreción responda a que se priorizaron los locales imprescindibles para poder hacer el traslado de la institución.

En mayo de 1940, al año siguiente de haber comenzado las actividades en el nuevo edificio, la Comisión Nacional de Educación Física encomendó a Vilamajó «el estudio y proyecto de las obras que es necesario llevar a cabo, para destinar los lugares aparentes del edificio y predio que ocupa la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria, en la calle Agraciada y Venezuela, a las prácticas deportivas y enseñanza de la educación física».<sup>36</sup> No hay in-

36 Carta de la Comisión Nacional de Educación Física dirigida al arquitecto Julio Vilamajó, fechada el 2 de mayo de 1940 y firmada por el presidente Raúl Previtali y el secretario Elbio Estrada Susviela. Archivo IHA, carpeta 525/71.



**FIGURA 15.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA. VOLUMEN SOBRE LA CALLE NICARAGUA, VISTA DESDE ACUÑA DE FIGUEROA Y VENEZUELA



**FIGURA 16.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA. VOLÚMENES SOBRE LA CALLE NICARAGUA Y ACUÑA DE FIGUEROA, VISTA DESDE AVENIDA AGRACIADA Y VENEZUELA. FOTO TOMADA POR JEANNE MANDELLO, C. 1942.

formación sobre si efectivamente don Julio realizó tal proyecto, pero en el plano de las intenciones, el sitio volvía a tener un destino deportivo, en ese caso, en vínculo directo con la enseñanza media.

Esta idea de una educación integral para el adolescente, que aparece casi como un espíritu de época, se hace visible también en la incorporación al edificio de dos obras artísticas: el mural de la biblioteca, creado por Demetrio Urruchúa, y el altorrelieve creado por Bernabé Michelena, situado en la fachada principal. Si bien el tema es tratado en profundidad por Miriam Hojman,<sup>37</sup> vale la pena plantearlo aquí desde dos perspectivas. En primer lugar, la del valor que la integración entre arte y arquitectura tenía para los arquitectos, quienes tuvieron esta iniciativa cuando el edificio estaba recién inaugurado. Y en un plano más general, la intención política, que por ese entonces empezaba a consolidarse, de que el arte jugara un rol cultural amplio, formando parte de los espacios educativos. A su vez, el tema y título del fresco de la biblioteca, *La mujer como compañera del hombre*, se asocia a la historia de la institución, vinculada a la defensa de los derechos de la mujer en nuestro país.

Suele afirmarse que para formar parte de la cultura arquitectónica, una obra necesita ser fotografiada y difundida en publicaciones disciplinares. No es casual, en este caso, que las imágenes más conocidas del edificio en sus primeros años de vida fueran de Jeanne Mandello. Exiliada en Uruguay entre 1941 y 1954, hizo un trabajo ecléctico que «estaba en sintonía con los desarrollos urbanísticos y artísticos progresistas y modernistas que surgieron en ese momento en Uruguay, y se convirtió en uno de los precursores de la fotografía moderna del país, similar a Grete Stern en Argentina».<sup>38</sup>

No han podido determinarse las fechas en las que se fue dando este proceso de construcción, por lo que tampoco se sabe con exactitud cuál era

37 Ver texto de Miriam Hojman incluido en este trabajo.

38 «Exiled German photographer Jeanne Mandello arrives in Uruguay. July 15, 1941», *Jewish Woman's Archive*. Disponible en <https://jwa.org/thisweek/jul/15/1941/this-week-in-history-exiled-german-photographer-jeanne-mandello-arrives-in>. [Consultado el 2 de mayo de 2018]



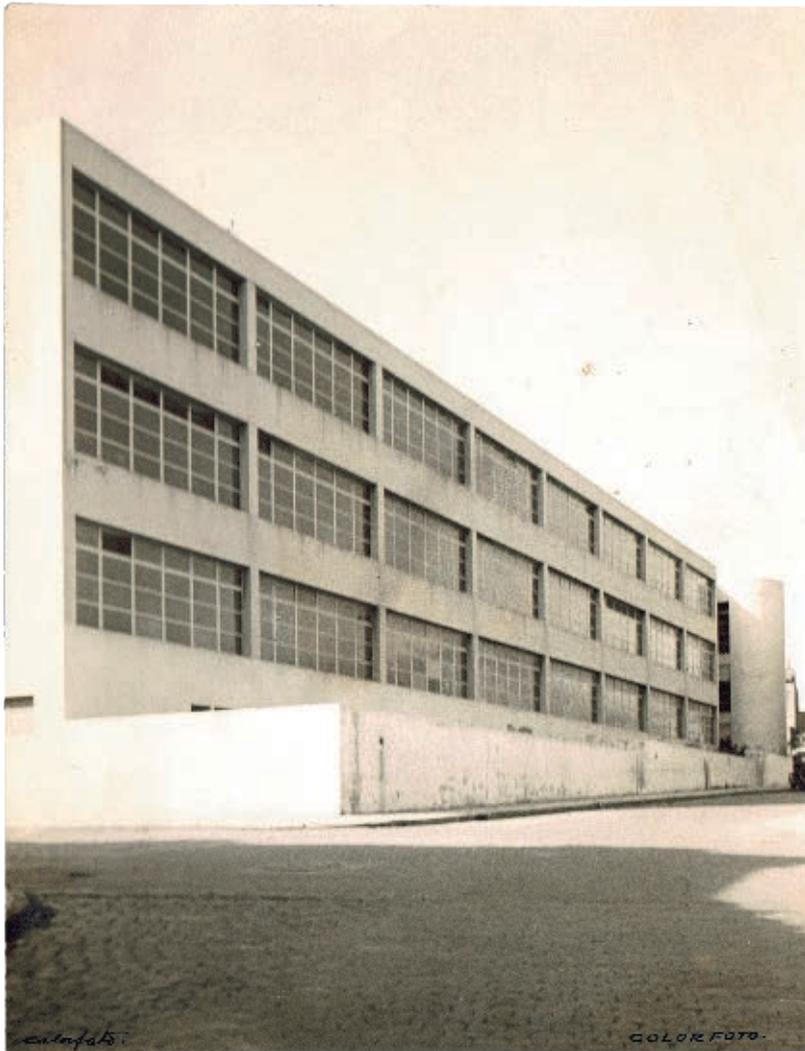
**FIGURA 17.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA. VISTA DESDE AVENIDA AGRACIADA. FOTO TOMADA POR JEANNE MANDELLO, C. 1942

el estado de avance en julio de 1939, cuando se inauguró. Lo que se puede asegurar es que el salón de actos fue construido con posterioridad a 1941, ya que no aparece en las fotografías tomadas por Mandello, quien arribó a Uruguay en julio de ese año.

Desde el punto de vista de la mirada crítica, La Femenina no tuvo la misma suerte que otros edificios del estudio. Valga como ejemplo la unanimidad de opiniones en torno al edificio Centenario, la cantidad de publicaciones que lo incluyen y los premios que obtuvo.<sup>39</sup> Como señala Nisivocchia,<sup>40</sup> las obras de De los Campos, Puente, Tournier figuran en dos episodios fundamentales

39 Ver texto de Paula Gatti incluido en este trabajo.

40 AA. VV., *De los Campos, Puente, Tournier...*, 6-7.



**FIGURA 18.** SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.  
VISTA DESDE NICARAGUA Y ACUÑA DE FIGUEROA.

de *Arquitectura moderna en Montevideo*, el citado libro de Artucio. En el capítulo «La nueva arquitectura se instala» se incluye el edificio Centenario como uno de los tres edificios más significativos, mientras que en «Marcha lenta y retrocesos» aparecen tres obras de los arquitectos. Para Artucio, el IBO ilustra la detención del impulso renovador, visible a través de las grandes verticales sobre el acceso y sus proporciones, si bien le reconoce una correcta solución de espacios interiores y una configuración plástica de total simplicidad.<sup>41</sup> Años después, Arana, Garabelli y Livni recogen esta idea, aunque tamizada, expresando que «se refleja ya la influencia de la arquitectura racionalista italiana en la composición casi simetrizada y aporticada del cuerpo principal».<sup>42</sup>

Esta inclusión en modalidades calificadas como regresivas y vinculadas al fascismo italiano marcó un lugar en la historiografía nacional que, como ha indicado Rey Ashfield,<sup>43</sup> impidió ver por mucho tiempo sus inobjetables dimensiones modernas. De algún modo, la revancha del edificio y sus autores llegó tardíamente, cuando en 1995 fue declarado Bien de Interés Municipal de Montevideo<sup>44</sup> y se integró a un listado de sesenta y cinco obras, en lo que fue el primer reconocimiento de la ciudad a su patrimonio. ♦

41 Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna*, 32.

42 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 100.

43 Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo*, 166.

44 Bien de Interés Municipal. Decreto Departamental n.º 26864, 1995.

## Fuente de las imágenes

1. Archivo IHA. Plano 20484.
2. Archivo SMA. Foto S1265-001.
3. Archivo SMA. Foto S1265-007.
4. Archivo SMA. Foto IHAS001-104.
5. *Arquitectura* n.º 190 (1937), 33-34.
6. *Arquitectura* n.º 190 (1937), 32.
7. *Arquitectura* n.º 190 (1937), 34.
8. Archivo SMA. Foto DSC7485.
9. Archivo SMA. Foto DSC7524.
10. Archivo SMA. Foto DSC7495.
11. *Arquitectura* n.º 190 (1937), 35.
12. *Arquitectura* n.º 190 (1937), 35.
13. Archivo IHA. Planos 20489, 20490 y 20491.
14. Archivo IHA. Plano 20485.
15. Archivo IHA. Foto 17035.
16. Archivo SMA. Foto IHAS001-105.
17. Archivo SMA. Foto IHAS001-101.
18. Archivo IHA. Foto 19444.

## INTERACCIONES

### El arte en la obra del estudio

MIRIAM HOJMAN

En la extensa producción del estudio De los Campos, Puente, Tournier se incorporaron piezas artísticas solo en cuatro edificios, lo que, en principio, resulta un número reducido. Sin embargo, su relevancia radica en que estas ocupan espacios jerárquicos de obras arquitectónicas significativas. Se trata de murales y relieves de escultores y pintores reconocidos, que otorgan un valor y un significado particular a los espacios que integran.

Si esto se examina desde ángulos no cuantitativos, el estudio de la presencia de arte en estos edificios resulta pertinente para abordar aspectos conceptuales del trabajo de estos arquitectos y el vínculo de la arquitectura uruguaya con las artes visuales, considerando además la importancia de los edificios y de los artistas intervinientes.

En la biblioteca de la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria<sup>1</sup> se ubica un mural del artista plástico argentino Demetrio Urruchúa firmado en 1941, y en la fachada, una escultura en relieve, del escultor Bernabé Michelena, hecho en la primera mitad de la década del cuarenta. En la fachada del Banco La Caja Obrera,<sup>2</sup> Edmundo Prati elaboró, también en 1941, tres objetos escultóricos en relieve. En el Hotel Casino San Rafael<sup>3</sup> el artista Norberto Berdía pintó un enorme fresco en el gran salón y dos de menor tamaño en el

1 Laura Cesio aborda esta obra en este mismo trabajo.

2 La Caja Obrera. Banco de Ahorro y Crédito. Treinta y Tres 1427, 25 de Mayo 500. Asunto n.º 383. Primer registro: julio de 1939.

3 Emilio Nisivoccia aborda el caso del hotel en este mismo trabajo.



**FIGURA 1.** ESTUDIO DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER, MERCEDES 1634. MODELO EN YESO DE EL TRABAJO, EL AHORRO Y EL COMERCIO DE EDMUNDO PRATI, PARA EL BANCO LA CAJA OBRERA.

hall de recepción, todos inaugurados con el edificio, en 1948.<sup>4</sup> Este artista fue también el autor de dos obras en los talleres del diario *El País*:<sup>5</sup> un mural al fresco situado en la sala de redacción y un bajorrelieve ubicado en el sector de acceso, ambos inaugurados en 1953,<sup>6</sup> al mismo tiempo que el edificio.

El arte tuvo un lugar destacado en la vida de los tres arquitectos,<sup>7</sup> pero De los Campos fue el más cercano a este universo. Su sensibilidad artística se observa de manera temprana en sus trabajos de estudiante; luego, en su

4 Vicente P. Caride, *Norberto Berdía*. Colección de arte americano, serie uruguayo n.º 1 (Buenos Aires: Pampa, 1952).

5 Talleres de *El País*. Zelmar Michelini 1297. Asunto n.º 970. Primer registro: agosto de 1950.

6 Dato proporcionado por Renzo Rossello, periodista de *El País* (en consulta a Washington Beltrán). Comunicación por correo electrónico. Montevideo, 1 de diciembre de 2017.

7 Puente era integrante de la Troupe Ateniense y, según palabras de Hipólito Tournier (hijo), en su casa siempre estaban presentes la música y la pintura.



**FIGURA 2.** ESTUDIO DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER, MERCEDES 1634. BOCETO DE LA MUJER COMO COMPAÑERA DEL HOMBRE DE DEMETRIO URRUCHÚA, PARA LA SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.

actividad docente como profesor adjunto de Composición Decorativa; más tarde, en su actuación en la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA) y, por último, en su dedicación a la pintura, actividad a la que se brindó por completo una vez alejado de la profesión.

El lazo de De los Campos con la pintura fue de largo aliento, como se atestigua en el siguiente texto de Elisa Roubaud: «El contacto con amigos artistas despertó su vocación por la pintura, celosamente guardada en el silencio que la autocrítica y el placer de pintar le imponían durante los años de mayor actividad profesional». <sup>8</sup> Julio César Loustau recordaba, poco

8 Elisa Roubaud, «Octavio de los Campos: una vida entre la arquitectura y pintura», *El País* (Montevideo, 26 de abril de 1987), 7.

tiempo después de la muerte del arquitecto, algunas características de su obra artística, plasmada en las tres muestras individuales que expuso a lo largo de su vida:<sup>9</sup>

Sábado a sábado empuñaba paleta y pinceles para pintar marinas, motivos campestres, determinados rincones de la ciudad, como el Barrio Reus, alguna vieja casona con el revoque descascarado, Notre Dame de París, etc. La suya no es una pintura realista ni impresionista, sino que Octavio de los Campos reordenó, con una intención compositiva, los elementos sensoriales extraídos de la observación directa del tema. En determinada época transitó por senderos cubistas, dando excelentes versiones. Sus últimos experimentos fueron obras más libres y de indudable acierto cromático.<sup>10</sup>

De los Campos relata que su debilidad por la pintura lo llevó a actuar en la CNBA,<sup>11</sup> que integró desde 1940 hasta 1960 con algunas intermitencias.<sup>12</sup> Su ausencia en varias oportunidades se debió principalmente a su participación como concursante en el Salón Nacional, donde fue premiado en

9 La primera exposición fue en el salón de la CNBA, en noviembre de 1944; la segunda, en Galería Moretti, y la última, una retrospectiva 1940-1990, fue inaugurada el 24 de julio de 1991 en la sala Carlos Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional. En el catálogo de esta última se describen las obras presentadas: cuadros del departamento de Rocha —playa La Coronilla, baños, bosques en Castillos, vistas de campos—, cuadros de muchachos, vistas de la plaza Independencia, paisajes de Carrasco y de Barrio Sur, y copias de personajes ilustres.

10 Julio César Loustau, «Octavio de los Campos y el modernismo», *El País de los Domingos* (Montevideo, 26 de febrero de 1995), 6.

11 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 114.

12 «Fue miembro del Consejo Directivo de la Facultad en diversas oportunidades, y en esa calidad la representó en la CNBA. Establece así contacto y amistad con un calificado grupo de artistas, iniciando con absoluta libertad, como autodidacta, el placer de pintar en una llamada vocación.» Catálogo exposición Octavio de los Campos (galería Moretti, 1987). De los Campos fue integrante de la CNBA desde 1940 hasta 1942, desde 1944 hasta 1947 —en 1950 y 1951 no hay datos— y desde 1959 hasta 1960.



**FIGURA 3.** OCTAVIO DE LOS CAMPOS: ÓLEO SOBRE FIBRA, 1946.



**FIGURA 4.** OCTAVIO DE LOS CAMPOS: PUERTO DEL BUCEO, 1948. ÓLEO SOBRE FIBRA.



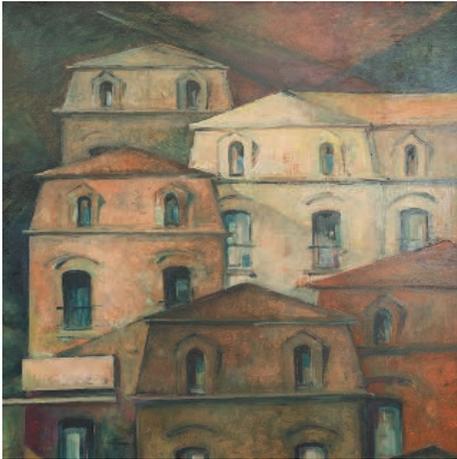
**FIGURA 5.** OCTAVIO DE LOS CAMPOS: VELAS DEL BUCEO, 1982. ÓLEO SOBRE FIBRA.

dos ocasiones.<sup>13</sup> La actuación en la CNBA lo condujo, por un lado, a integrar los jurados de los Salones Nacionales de Pintura y Escultura en reiteradas oportunidades,<sup>14</sup> además de los Salones de Arte municipales<sup>15</sup> y otras instancias similares, y por otro, a introducirse en el ambiente artístico nacional.

- 13 Fue seleccionado para el Salón Nacional de Artes Visuales en cuatro oportunidades desde 1955 a 1958. En 1955 ganó la Medalla de Bronce del Premio Cámara de Senadores, por *Notre Dame*; en 1956 ganó la Medalla de Bronce del Premio UTE, por *Saint Severin*; en 1957 se presentó con *Vieja fábrica sobre el Pantanoso* y en 1958 se presentó con *Regata*. En todos los casos, se trata de pinturas al óleo.
- 14 Fue jurado del Salón Nacional, como titular o suplente, en once oportunidades: 1940 a 1942, 1944 a 1947, 1950 a 1951, 1953 y 1959.
- 15 Fue jurado en el controvertido y luego ocupado Salón Municipal de 1963.



**FIGURA 6.** OCTAVIO DE LOS CAMPOS: *NOTRE DAME*, 1953. ÓLEO SOBRE FIBRA. DE LA MISMA SERIE QUE GANÓ EL PREMIO CÁMARA DE SENADORES. XIX SALÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, 1955.



**FIGURA 7.** OCTAVIO DE LOS CAMPOS: *BARRIO SUR*, 1978.  
ÓLEO SOBRE FIBRA.



**FIGURA 8.** OCTAVIO DE LOS CAMPOS:  
*PLAZA INDEPENDENCIA*, 1985. ÓLEO SOBRE FIBRA.

No es casual que la mayoría de los artistas que trabajaron en los edificios proyectados por el estudio —Berdía, Michelena y Prati— se vincularan con De los Campos en el contexto de su actividad en la Comisión. Con Prati compartió en muchas ocasiones la integración de la CNBA, y el jurado en los certámenes nacionales.<sup>16</sup> Berdía era un asiduo concursante de los salones y fue premiado en ocho oportunidades, la mitad, con Octavio como integrante del jurado;<sup>17</sup> con este artista De los Campos se relacionó durante muchos años.<sup>18</sup> Michelena también coincidió con el arquitecto en esas instancias: en

16 En 1940, ambos en la CNBA y jurados —De los Campos, suplente—; en 1941, ambos en la CNBA y jurados; en 1942, ambos en la CNBA y jurados —De los Campos, suplente—; en 1945, ambos jurados; en 1947, ambos jurados; en 1950, ambos jurados; en 1955, Prati era jurado y De los Campos obtuvo el Premio Cámara de Senadores; en 1959 y 1960, ambos en la CNBA.

17 En 1941, 1944, 1950 y 1951.

18 Por ejemplo, De los Campos y Berdía compartieron, junto con José Luis Zorrilla de San Martín, la Comisión Asesora de Galería Caviglia, al menos entre 1953-1955 (dato corroborado por Jacobo de

1942 obtuvo el Gran Premio Medalla de Oro de Escultura del Salón Nacional —De los Campos era vocal de la Comisión y suplente del jurado— y en 1946 y 1947 coincidieron como vocales en la CNBA. Se presume que por esos años fue invitado por el estudio para hacer la obra en la fachada de la ampliación de la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria.

Como muchos de sus colegas, De los Campos frecuentaba el ambiente cultural y se vinculaba con intelectuales y artistas en tertulias, peñas y otros ámbitos de reunión, costumbre que era habitual en la época. Al margen de su vínculo con los artistas que participaron en sus obras, mantuvo lazos estrechos con el escultor Luis Giammarchi —con quien se relaciona además en lo profesional, ya que era fundador de la yessería que funcionaba como taller de escultura y restauración—, con el italiano Lino Dinetto, con el español Pablo Serrano —a quien encargó bocetos de un vía crucis para una iglesia en el Cerro— y con el lituano Zoma Baitler,<sup>19</sup> entre muchos otros con quienes se vinculó a partir de su actuación en la CNBA. También conoció a David Alfaro Siqueiros, en su segunda visita a Montevideo, en febrero de 1933,<sup>20</sup> referente

los Campos). Ver *catálogo de la exposición de Figari* (Montevideo: Galería Caviglia, diciembre de 1953). Ver también *catálogo de la exposición de Vicente Rius* (Montevideo: Galería Caviglia, agosto de 1955). En la colección de arte familiar se conserva una obra que Berdía obsequió a De los Campos.

- 19 Datos proporcionados por Jacobo de los Campos. Además, la colección de obras de arte perteneciente a Octavio de los Campos incluye trabajos de estos artistas, los que en su mayoría le fueron obsequiados.
- 20 De los Campos integró el comité de recepción a Siqueiros, en su segunda visita a Montevideo (1933), organizada por sus amigos Luis Eduardo Pombo, Guillermo Laborde, el maestro Jesualdo Sosa y el historiador Francisco Pintos. También fueron invitados a integrarlo el arquitecto Mauricio Cravotto, el artista plástico Carmelo de Arzadun, el poeta Vicente Basso Maglio y el dramaturgo Justino Zabalá Muniz, entre otros. Graciela Sapriza, «Blanca Luz Brum», en *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*, tomo 1 (Montevideo: Alfaguara y Fundación Banco de Boston, 1997), 56. Por otra parte, según cuenta Jacobo de los Campos, Rius obsequió a su padre una obra de Siqueiros, *Cabeza de india*, en agradecimiento por su ayuda en el concurso del Banco de Seguros del Estado (el primer concurso de 1928, cuyo primer premio obtuvieron Rius y Amargós). Es muy probable que Rius lo haya adquirido cuando Siqueiros viajó por primera vez a Montevideo, como delegado mexicano para el Congreso Sindical Latinoamericanista, celebrado en Montevideo en 1929.

del muralismo mexicano que revolucionó el ambiente cultural y artístico, e impulsó, con sus ideas políticas y sociales, la formación de la Confederación de Trabajadores e Intelectuales del Uruguay (CTIU), de la que Berdía y Michelena fueron fundadores, junto con otras destacadas figuras.

En el Uruguay, la breve estadía de Siqueiros tuvo un impacto fundamentalmente político, pero propició la receptividad a otros lenguajes dentro de un arte embanderado ideológicamente que provenía no solo de México —cuyos vínculos en ese sentido, con Uruguay, eran muy escasos— sino fundamentalmente de Argentina, a través del realismo lírico de Antonio Berni, Cándido Portinari, y luego de otros artistas brasileños que expusieron en Montevideo en la década del cuarenta.<sup>21</sup>

Resulta interesante que el estudio haya recurrido a artistas de distintas tendencias político-ideológicas. Berdía y Michelena eran militantes del Partido Comunista del Uruguay, y el argentino Urruchúa también estaba asociado a las corrientes de izquierda.<sup>22</sup> En el lado opuesto, Prati estaba vinculado al sector conservador.<sup>23</sup> Esto demuestra —y lo confirma Jacobo de los Campos—

21 Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya. Representaciones de la modernidad (1930-1960)*, tomo 2 (Montevideo: Banda Oriental, 2000), 61.

22 «La revolución rusa fue el acontecimiento que puso punto final a lo que podríamos indicar como una etapa de mi vida. La primera. No sé el tiempo transcurrido ni puedo seguir el paso cronológicamente. Solo recuerdo que la lucha del proletariado, y aun su dictadura después, nos entusiasmba. Seguíamos a diario cuanto allá acontecía. Cuando fueron derrotadas las fuerzas opositoras y se pudo establecer el gobierno del Soviet, nos ubicamos abiertamente a su lado [...] Como es natural, en el ambiente se me consideraba hombre de izquierda enrolado en una pintura comprometida. Ignoro por qué se me ubicó a mí especialmente cuando lo más granado de los pintores argentinos estaban ubicados en el mismo lugar.» Demetrio Urruchúa, «Memorias de un pintor», en Eduardo Díaz Hermelo, Mónica Corrales y Pascual Lencina Pujol, *La pintura de un maestro: Demetrio Urruchúa* (Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2007), 52 y 58.

23 Prati fue fundador, presidente y orientador del Sindicato Libre de Pintores, Escultores y Grabadores, que seguía una tendencia política de derecha, y cuyos integrantes eran en gran parte simpatizantes del fascismo italiano.

la amplitud mental del arquitecto, rasgo que también trasladaba a su obra arquitectónica y que le permitía actuar, vincularse y trabajar sin prejuicios.

Ese aspecto se trasuntaba en su actitud ante lo artístico. De los Campos rechazaba las escuelas porque pensaba que coartaban la libertad y deformaban la capacidad creativa. Por eso quizá no adhirió a la corriente torresgarciana ni incorporó obras de artistas de la escuela constructivista en sus edificios, a diferencia de algunos colegas contemporáneos. Es más, se vinculó con el artista que más confrontó a Joaquín Torres García: Norberto Berdía.

Suponemos que otro motivo por el que no recurrió al universalismo constructivo fue que el estudio, con la obra de arte, buscaba comunicar las funciones o mensajes asociados a los edificios, y esa corriente no parecía ser la mejor opción para ello. En ese sentido, las obras comparten un aspecto en común: su carácter figurativo. Intuimos que esta elección iba principalmente en ese camino.

Los murales de Urruchúa y Berdía son claros referentes de la vertiente artística del realismo social, que en los años treinta y cuarenta fue significativa en el país, y que proponía la inclusión de la temática social y popular en la obra de arte. En el caso de los escultores, la obra de Michelena en la fachada de la Sección Femenina es figurativa, aunque se observa el arcaísmo y la simplificación plástica que adoptó en la mayor parte de su trayectoria. Los relieves de Prati son de concepción académica, como toda su producción, si bien en este caso puede advertirse una mayor síntesis formal.

Esto coincide con la preferencia de los arquitectos modernos de esa generación por la incorporación de obra figurativa en sus edificios, aspecto que será analizado en el último apartado de este texto.

*La mujer como compañera del hombre.* Demetrio Urruchúa  
en la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria

La primera experiencia del estudio en incorporar el arte a la arquitectura fue nada menos que en la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y

Preparatoria, su primer gran edificio institucional, ganado por concurso. Como ya se dijo, el trabajo fue encomendado a Urruchúa, de origen argentino (Pehuajó, 1902 – Buenos Aires, 1978). El encargo del mural se hizo por recomendación de Carmen Garayalde y Amalia Polleri, alumnas del pintor en Buenos Aires. Su vínculo con el medio artístico local se potenció a partir de su exposición de grabados en el Ateneo de Montevideo en junio de 1939. Fue allí donde los arquitectos conocieron su obra.<sup>24</sup> En una nota de la revista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), la obra expuesta se describe de la siguiente manera:

En los salones del Ateneo ha de oírse una voz alta y valiente: la de las bravas mujeres del pueblo, que en las telas de Urruchúa ofrecen el símbolo de una época abierta a la acción y al despertar de las conciencias. Campesinas que nos traen, en una manifestación plástica potente, la vibración de nuestras propias inquietudes.<sup>25</sup>

Con respecto a la obra que presentaría en Montevideo, Urruchúa exponía su postura frente a las injusticias sociales, la guerra y la opresión, conceptos que definen su trabajo:

Ustedes ya lo han visto, mi pintura es agria y terrible, pues quisiera hacer volar el Vaticano con ella (acepto que ustedes sonrían). Tal es el

24 «Realicé en 1939 una muestra completa en las salas del Ateneo de Montevideo. Conocí allí a los arquitectos De los Campos, Puente y Tournier, quienes tuvieron la idea de que decorara al fresco la Universidad de Mujeres. El trabajo comenzó dos años después, pero se redujo a la sala de lectura. Llevó un año y medio. Graves dificultades fueron vencidas por un grupo de personas para que se hiciera. Además de los arquitectos, las principales promotoras de haber obtenido el trabajo fueron mis buenas camaradas Carmen Garayalde y Amalia Polleri, quien escribió dos artículos sobre los frescos, para diarios uruguayos.» Demetrio Urruchúa, carta a Lincoln Kirstein, 1942. Kirstein era entonces director del Museo de Arte Moderno de Nueva York y organizó una exposición de monocopias del artista. Archivo Amalia Polleri, gentileza de Olga Larnaudie.

25 «Demetrio Urruchúa con nosotros», revista de la AIAPE n.º 26, año III (junio de 1939), 2.



**FIGURA 9.** DEMETRIO URRUCHÚA: *LA MUJER COMO COMPAÑERA DEL HOMBRE*, 1941. MURAL AL FRESCO. BIBLIOTECA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.

odio que les tengo a los bandidos que trafican con los seres humanos. Desearía la misma suerte a Inglaterra y todos los imperialismos del mundo, y si en realidad las condiciones de plástico llegan algún día a dar todo aquello que uno sueña (tengo fe), estas estarán siempre aparejadas al espíritu de rebelión y destrucción que las inspira y las anima con vehemencia.<sup>26</sup>

26 Demetrio Urruchúa, carta a Amalia Polleri y Carmen Gayaralde, en respuesta a la solicitud de textos de cara a la exposición en el Ateneo. Buenos Aires, 14 de (?) de 1939. Archivo Amalia Polleri, gentileza de Olga Larnaudie.



A partir de la invitación de los arquitectos, el artista comenzó a proyectar la decoración mural de varios sectores del edificio, aunque al final el trabajo se redujo a la biblioteca. En 1941, crea la obra que denomina *La mujer como compañera del hombre*, en la que se observa la suma de sus preocupaciones plásticas. Por un lado, la clara adscripción a un arte representativo, con contenido social, vinculado a la corriente del realismo socialista. Por otro, el uso del muralismo como medio de difusión. Por último, el tema de la mujer y su lucha, recurrente en su producción, que en este caso se adapta perfectamente a la función del edificio.

Esta obra también resulta significativa por ser uno de los primeros ejemplos de pintura mural en edificios modernos montevideanos.<sup>27</sup> Asimismo, es el primero en la trayectoria de Urruchúa, creado un lustro antes que los famosos murales de Galerías Pacífico —obra que desarrolló en 1946 con sus compañeros del Taller de Arte Mural, Antonio Berni, Manuel Colmeiro y Lino Enea Spilimbergo—. *La hermandad de las razas*, el mural de Urruchúa allí ubicado, tiene claras referencias al de la biblioteca: aunque el tema es otro, recurrió a elementos similares, como el trigo y las mujeres aladas que sobrevuelan las escenas, entre otros. Al igual que en la mayor parte de su obra, la figura femenina predomina también. El mural, de veintitrés

27 Ver listado de murales en Uruguay. En Cesio, «El Espacio del arte. Políticas públicas, arquitectura y muralismo (1920-1970)», *Vitruvia* n.º 4 (julio 2018).



**FIGURA 10.** DEMETRIO URRUCHÚA: LA MUJER COMO COMPAÑERA DEL HOMBRE, 1941. MURAL AL FRESCO. BIBLIOTECA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.

metros de largo y dos de alto, se divide en cinco paneles que cubren las dos paredes ciegas de la sala de lectura frente al gran cerramiento vidriado, lo que le otorga una presencia imponente. En él quiso reflejar la importancia de la mujer en la construcción de la sociedad. Como expresa Cecilia Belej: «El mural recuerda la figuración utilizada en el contexto de la guerra civil española y el rol preponderante de las mujeres, en especial, entre las filas republicanas».<sup>28</sup>

En cada uno de los paneles, divididos por figuras a modo de cariátides<sup>29</sup> que simbolizan los temas relatados, se observan escenas de la mujer en distintos roles. Una cinta con textos alusivos en negro sobre fondo gris recorre toda la obra y hace más explícito el mensaje.

En el primer paño, sobre un par de manos entrelazadas, se lee: «Compañera del hombre en la amistad, el pan y el vino, el dolor y la alegría». Se ven mujeres que trabajan a la par del hombre, lo acompañan y lo consuelan. Elementos como un atado de trigo, un racimo de uvas, un rastrillo y un pico enfatizan el mensaje. Le sigue un panel con el texto: «... y madre eterna en el nacimiento y la vida de los pueblos», sobre una cinta sostenida por una mujer que sobrevuela la escena. En este tramo, una mano levanta un corazón; una

28 Cecilia Belej, «Detrás de escena: mujeres en los murales de Buenos Aires (1933-1946)», *Domínios da Imagem* n.º 21, vol. 11, Londrina (julio-diciembre 2017), 54.

29 Término utilizado por Mónica Corrales en «Demetrio Urruchúa y el muralismo», *La Pintura de un maestro: Demetrio Urruchúa* (Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2007), 16.

madre amamanta a su hija, pero también asume tareas que en esa época se asociaban exclusivamente a lo masculino: diseña, levanta muros, se encarga de los animales.

El tercero muestra a la *mujer ángel* quebrando una lanza, a otra rompiendo ataduras, plantando, sembrando, en alusión a lo que significa el texto que lo recorre: «Siempre en lucha por el amor, la paz y la libertad», aunque precedido por una mujer que porta un fusil.

En el panel que cierra la pared más larga se aprecian imágenes vinculadas al trabajo en el campo, a la campesina que planta y cosecha el trigo y carga herramientas agrícolas: guadaña, tridente, azada, rastrillo; el ángel lleva una hoz y una cinta en la que se lee: «Abre el surco, arroja la simiente y siega la mies».

La sección del mural que ocupa la pared del fondo culmina con el motivo que alude directamente a la función del edificio y lo que significaba para la época: la educación para la mujer en paridad de condiciones que el hombre y la educación como motor de un mundo fraterno: «Creando en la enseñanza la hermandad universal». En este mural, el ángel sostiene una escuadra y una plomada sobre mujeres que portan elementos que representan su ilustración: un libro, un pergamino... Se aprecian también otros elementos simbólicos, como la mujer sobre un plano del mundo y su pasaje de campesina a ciudadana, de agricultora a ilustrada; se observa en su indumentaria y su peinado. El relato culmina con una figura de mayor escala; una mujer sentada, que porta un puntero de madera y observa toda la escena: la maestra, el símbolo que encarna por antonomasia la educación.

Aunque la dimensión social está aquí presente, el trabajo no registra la violencia que puede observarse en obras anteriores, como la serie de la guerra civil española o la del gueto de Varsovia. Daniela Tomeo expresa:

Refleja un sentido humanista más amplio que el pintor da a su tarea, y que lo vincula a una vertiente clásica. La mujer es protagonista, maestra, agricultora, madre, por supuesto, una temática vinculada a la función del edificio en que se inscribe. Las figuras sólidas ocupan un espacio



**FIGURA 11.** DEMETRIO URRUCHÚA: *LA MUJER COMO COMPAÑERA DEL HOMBRE*, 1941. MURAL AL FRESCO. BIBLIOTECA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.

intemporal en el que el mensaje es reforzado por textos inscriptos en cintas que parecen flotar, al igual que las protagonistas de la obra, en un tiempo y espacio eterno, como son los valores que destacan.<sup>30</sup>

Este mural se inscribe, como vimos, en un relato muy directo que puede ser fácilmente comprendido. Esta característica es común al trabajo de los artistas vinculados a la vertiente del realismo socialista. En ese sentido, Urruchúa fue tildado de pintor literario y acusado de considerar al pueblo incapaz de entender otro tipo de obra que no utilizara un lenguaje directo, una expresión figurativa. El artista se defendió así:

30 Daniela Tomeo, «El edificio del IPA y sus murales», *Anales del Instituto de Profesores Artigas*, segunda época, tomo III (Montevideo: Instituto de Profesores Artigas, 2009), 93-99.

No encontraba sentido a semejante apreciación. Claro está que se me llamaba así porque cultivaba una pintura temática. Sin embargo, no me importaba mayormente tal designación [...] Mi pintura debía si no explicar cosas, ya que ello le está vedado a causa de sus recursos solamente visuales, por lo menos simbolizar los hechos de acuerdo a mis propias concepciones, por los cuales el hombre del pueblo se inquieta. Lucha, desespera, sucumbe o sale adelante.<sup>31</sup>

### Bernabé Michelena en la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria

La correspondencia que Polleri y Urruchúa mantuvieron durante varios años<sup>32</sup> permite deducir que tuvieron vínculo con Michelena (Durazno, 1888 - Montevideo, 1963),<sup>33</sup> ya que lo nombran en varias cartas. Aunque no se pudo determinar la fecha exacta ni las circunstancias por las que el estudio le encargó la obra para la fachada de la ampliación de la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria, se intuye que ocurrió en esa época. Además, como se mencionó, en 1942 el escultor obtuvo el Gran Premio en el Salón Nacional de Artes Visuales, por el que estuvo en contacto con De los Campos. También sabemos que la obra se realizó luego de inaugurado

31 Urruchúa, «Memorias de un pintor», 56.

32 Se tiene registro del intercambio postal entre 1939 y 1945. Archivo Amalia Polleri. Gentileza de Olga Larnaudie.

33 Polleri, borrador de carta a Demetrio Urruchúa, 1939 (s/firma): «Amigo Urruchúa: hemos tenido la mejor sorpresa cuando de pasada para Río el viernes último, la señora Marcovich nos llamó por teléfono. Estábamos en clase y solo pudimos reunirnos con ella a las dos de la tarde. ¡Pero qué tarde tan bien aprovechada! Por la mañana ella había ido sola al taller de Michelena, con quien conversó y discutió en grande porque este otro vasco de aquí es un terrible discutiador, pero quedaron en buena amistad, pues de tarde, temprano, cuando nos reunimos con ella en un café, también vino Michelena con Zabala Muniz, y conversamos, es decir conversaron más ellos, los grandes, de escultura, de Urruchúa, de males y mejoras sociales, del momento político del mundo».



**FIGURA 12.**  
ALTORRELIEVE DE  
BERNABÉ MICHELENA.  
SECCIÓN FEMENINA  
DE ENSEÑANZA  
SECUNDARIA  
Y PREPARATORIA.  
FACHADA PRINCIPAL.

el nuevo sector del edificio correspondiente al salón de actos; según Laura Cesio,<sup>34</sup> la ampliación fue realizada después de 1941, ya que en las fotos tomadas por Jeanne Mandello en ese año este sector aún no aparece.

Al igual que Urruchúa, Michelena estaba muy comprometido con su entorno cultural, social y político. Como expresa Di Maggio, mantuvo vínculos amistosos con los protagonistas culturales de su época y se preocupó por la situación social en el mundo. Fue fundador de grupos literarios, como Teseo, en 1923, y de asociaciones de artistas e intelectuales, como la ETAP,<sup>35</sup> en 1935, y la AIAPE, en 1936, que se opusieron a la dictadura de Terra. También fue integrante de comisiones municipales y presidente del ICUS<sup>36</sup> en 1960.<sup>37</sup>

34 Ver texto de Laura Cesio incluido en este trabajo.

35 Escuela Taller de Artes Plásticas.

36 Instituto Cultural Uruguayo Soviético.

37 Nelson Di Maggio, «Los olvidados (11): escultor Bernabé Michelena». *La Red* 21, 9 de agosto de 2004. Disponible en <http://www.lr21.com.uy/cultura/150143-los-olvidados-11-escultor-bernabe-michelena>. [Consultado el 1 de setiembre de 2018]

Su vínculo con los arquitectos Scasso,<sup>38</sup> Agorio,<sup>39</sup> Domato<sup>40</sup> y De los Campos en las primeras décadas del siglo XX seguramente haya influido en su trabajo, con relación al tratamiento espacial de sus conjuntos escultóricos. Michelena es considerado uno de los escultores que abrieron el camino de la escultura moderna en Uruguay. Con una intencionalidad plástica tendiente a la simplificación de las formas y una actitud comedida con relación a la monumentalidad, su obra influyó en varios escultores que adhirieron a su estilo, que se ha constituido en una corriente denominada *michelenismo*.

En algunas de sus obras más importantes<sup>41</sup> puede observarse una aproximación al mundo antiguo con criterios distintos a los del lenguaje clásico, un retorno al frontalismo arcaico. Según Ángel Kalenberg,<sup>42</sup> a través de su producción escultórica logra lo que sería el equivalente al planismo en pintura.

El altorrelieve, que destaca como único elemento en el muro ciego de la fachada principal de la Sección Femenina, remite —al igual que el mural de Urruchúa— a la función y al significado del edificio. La obra consta de tres secciones en la que aparecen pares de figuras femeninas. Al centro se ubican dos mujeres, una alada, de frente, y otra de espalda, cuyas faldas, cabello y postura denotan movimiento. Por el contrario, las mujeres en los paños

38 «En Europa nos encontramos con Michelena, Cúneo y un grupo de pintores, músicos y escultores argentinos e italianos. Eso era en 1916, en plena guerra europea.» Juan A. Scasso; en Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 43.

39 «Bernabé Michelena fue distinguido como becario para seguir el perfeccionamiento en París, y allí, en plena eclosión del impresionismo, [...] en plena segunda mitad de la segunda década del siglo, se encontró con José Cúneo, los arquitectos Scasso y Agorio, el poeta Supervielle y el escultor argentino Falcini, que luego enseñará en Uruguay. El núcleo rioplatense convivirá en los cafés de Montparnasse.» Di Maggio, «Los olvidados...».

40 Michelena y Domato fueron coautores del monumento al Maestro, en el Parque José Batlle y Ordóñez (1945).

41 El ya mencionado monumento al Maestro y el monumento a la Confraternidad de los Pueblos, en la rotonda de entrada al antiguo Aeropuerto de Carrasco (1962).

42 Ángel Kalenberg, *Arte uruguayo: de los maestros a nuestros días*, 4. *Los escultores* (Montevideo: El País, 2011), 24.



**FIGURA 13.** BERNABÉ MICHELENA EN SU ESTUDIO, TALLANDO EL ALTORRELIEVE PARA LA FACHADA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.

de los extremos denotan estar en posición estática. En el primer sector, a la derecha, una mujer mayor parece reflexionar al lado de otra más joven, que porta una antorcha encendida, en alusión a la transmisión de conocimiento.<sup>43</sup> Las mujeres del último paño están de perfil, enfrentadas y tomadas de la mano. La de la izquierda sostiene una lira en referencia a la música y el arte.

En este trabajo se pueden observar características comunes al resto de su obra: la alusión a lo clásico, el uso de lo alegórico y la síntesis formal. También se puede apreciar, al igual que en Pedro Figari, José Cúneo, Carmelo de

43 Daniela Tomeo, «Murales en el Uruguay: la re-construcción de un patrimonio invisible», en FHCE. IV Jornadas de investigación y III Jornadas de Extensión (Montevideo, noviembre de 2011), 5. Disponible en [https://kipdf.com/murales-en-el-uruguay-la-re-construccion-de-un-patrimonio-invisible\\_5b16a6777f8b9ace5e8b461a.html](https://kipdf.com/murales-en-el-uruguay-la-re-construccion-de-un-patrimonio-invisible_5b16a6777f8b9ace5e8b461a.html). [Consultado el 1 de setiembre de 2018]



**FIGURA 14.** BERNABÉ MICHELENA: ALTORRELIEVE EN LA FACHADA DE LA SECCIÓN FEMENINA DE ENSEÑANZA SECUNDARIA Y PREPARATORIA.

Arzadun y Humberto Causa, «un arte plástico vinculado a lo autóctono, pero de calidad universal».<sup>44</sup>

Tanto el altorrelieve como el mural de Urruchúa cumplen con el objetivo de aportar al rol comunicativo que se pretendía lograr con los grandes edificios públicos construidos entonces, y que para la arquitectura moderna era difícil de lograr. También, con la inclusión de estas obras de arte, se intentaba adherir a «la idea de la educación integral para el adolescente, que aparece casi como un espíritu de época», como expresa Cesio.<sup>45</sup>

44 Alejandro Laureiro (1939), en Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya*, 54.

45 Ver texto de la autora incluido en este trabajo.

*Trabajo, ahorro y comercio.* Edmundo Prati en el Banco La Caja Obrera

En 1940, Prati (Paysandú, 1889 - Montevideo, 1970) y De los Campos integraron el jurado en el Salón Nacional de Artes Visuales, y a partir de allí compartieron esa actividad en diversas ocasiones. También actuaron juntos en la CNBA durante dos décadas. Seguramente, este acercamiento propició el encargo de los objetos escultóricos para el edificio del Banco La Caja Obrera, de Ahorro y Crédito.

Prati era uno de los escultores más reconocidos del país, y había sido el ganador del Gran Premio Medalla de Oro en el Primer Salón Nacional, en 1937. Con una formación académica rigurosa y excelente oficio, este escultor fue uno de los que tuvo mayor representatividad en el espacio público de la ciudad de Montevideo.<sup>46</sup> Junto con José Belloni, eran las caras más visibles en la oposición hacia las nuevas manifestaciones escultóricas y en la defensa de los cánones estéticos decimonónicos. Fue un incansable luchador por la preservación de un arte académico y figurativo, y defendía abiertamente esta postura, ya que estaba convencido del valor universal y atemporal de la tradición clásica. Esta posición se hace explícita en el párrafo final de su autobiografía:

Dada la perseverancia de mi vocación, la energía de mi temperamento y la firmeza de mi carácter, es obvio que una vez, dueño de mis medios, no podría perderme en búsquedas y experiencias que sustancialmente creía inútiles, y si en una breve época me sentí atraído por la facilidad del impresionismo, que en aquel tiempo estaba de moda, comprendía que eso llevaba hasta los mismos grandes artistas, a la caricatura y a la exorbitancia, mientras siempre he creído, y creo, que la escultura ha resuelto sus problemas hace ya más de dos mil años.<sup>47</sup>

46 Algunas de sus obras más importantes son: *Los últimos charrúas*, en colaboración con otros artistas (1938), monumento al doctor José Irureta Goyena, (1951), monumento a Franklin Delano Roosevelt (1956), monumento al General José San Martín (1963), busto de William Shakespeare (1964), monumento al doctor Luis A. de Herrera (1970).

47 Edmundo Prati, *Autobiografía de un artista* (Montevideo: Ediciones Prometeo, 1967), 64.



FIGURAS 15 Y 16. BANCO LA CAJA OBRERA. FACHADAS.

En el pórtico de acceso al Banco La Caja Obrera el escultor realizó tres relieves alegóricos que aluden al comercio, al trabajo y al ahorro, valores —en particular, los dos últimos— que el banco quería transmitir a sus clientes y empleados, para cumplir con sus ideales cristianos y humanistas.

Esta obra tiene la particularidad de haber sido prevista ya en la concepción del proyecto encargado al estudio.<sup>48</sup> Mientras que el edificio se proyectó en 1939, los relieves fueron firmados en 1941, pero existen bocetos en yeso, fechados en 1940, que aún conserva la familia De los Campos. Aunque no se encontraron los planos originales de esa primera intervención que confirmen la incorporación al proyecto, la datación, la acertada implantación y la ubicación prioritaria de las obras dentro de la composición de la fachada apoyan la hipótesis de su génesis junto con el proyecto arquitectónico.

48 Según el Inventario Patrimonial, Arquitectónico y Urbanístico de la de Ciudad Vieja, el edificio original era de 1910 (aproximadamente). En 1940, De los Campos, Puente, Tournier realizó una primera ampliación y trasladó el acceso; en 1959, agregó un piso superior a la obra.



**FIGURAS 17 A 19.** EDMUNDO PRATI: *EL TRABAJO, EL AHORRO, EL COMERCIO*, 1941. DETALLES. FACHADA DEL BANCO LA CAJA OBRERA.

Las imágenes alegóricas están esculpidas en mármol y se encuentran sobre las puertas de acceso y bajo tres ventanas, lo que en conjunto define el pórtico, que destaca sobre la calle 25 de Mayo. La jerarquía de este elemento se enfatiza porque interrumpe la homogeneidad de las dos fachadas, conformadas por la serie de paños verticales que contienen las aberturas. Se trata de tres figuras humanas, dos hombres en los extremos y una mujer en el centro, que, acompañados por distintos elementos, refieren a los servicios ofrecidos por el banco. Además, los epígrafes bajo las imágenes verifican cada uno de los conceptos que se aspiraba a transmitir.

A la izquierda, el trabajo está representado por un hombre que sostiene un martillo de herrero y lleva a sus pies un yunque y un contenedor de varillas de hierro. Al centro, para la alegoría del ahorro, una mujer porta en su mano izquierda una alcancía y en la derecha un ramo de trigo. A su lado, un hombre con el torso desnudo carga un paquete en sus hombros; las cuerdas amarradas a sus pies indican que es un trabajador del puerto. El epígrafe señala que es la alegoría del comercio.

El conjunto refleja características de la obra de Prati, como la figuración, el alegorismo y la base clásica, pero lo hace con una simplificación formal, más allegada a su obra medallística que a la escultórica monumental.

La inclusión de estos relieves confirió al edificio un carácter muy particular. Lo identificó y le otorgó el elemento simbólico que, según los arquitectos, el programa requería.



FIGURA 20. BANCO LA CAJA OBRERA. FACHADA SOBRE 25 DE MAYO. REFORMA DE 1947.

### Norberto Berdía en el Hotel San Rafael

Como ya se mencionó, De los Campos se vinculó con Berdía (Montevideo, 1900 - 1983) en el marco de su actividad en la CNBA, tal como ocurrió con Michelena y Prati. Esta relación fue constante y duradera en el transcurso de los años.

Berdía es uno de los exponentes de la corriente del realismo social uruguayo, reconocido por haber explorado la idiosincrasia rural y la realidad urbana marginal latinoamericana. Un artista que se interesó desde temprano en el muralismo, como se revela en el siguiente fragmento:

La exposición Mundial de París de 1937 me permitió observar de cerca a los maestros de nuestro tiempo. Pero mi preocupación por el mural me llevó a Italia, a confirmar mi entusiasmo por el Uccello y Andrea del Castagno, a Pietro de la Francesca, el Carpaccio y otras gentes del Quattrocento. Resultado de esos amores son, entre otras cosas, esa *campesina*, que está en el Museo Nacional de Bellas Artes, que algún crítico atribuye absurdamente a influencia mexicana...<sup>49</sup>

49 Norberto Berdía. Citado en *Berdía* (Buenos Aires: Ediciones Galería Wildenstein, 1968).

De los Campos, Puente y Tournier le dieron la posibilidad de plasmar murales de gran formato y en espacios de jerarquía. De los proyectos para murales que diseñó,<sup>50</sup> los únicos que pudo concretar, además de los que realizó para la Escuela de Pintura y Escultura Lorenza Rosales de México, fueron los del Hotel Casino San Rafael<sup>51</sup> y los de los talleres del diario *El País*, obras del estudio.<sup>52</sup>

Los primeros fueron para el hotel: dos para el hall y uno para la gran sala, realizados en 1948,<sup>53</sup> año en que Berdía obtuvo el Primer Premio Medalla de Oro en el XII Salón Nacional de Pintura y Escultura (CNBA). En esa ocasión, la obra premiada fue *Mercado de Texmelucan*, una de sus tantas pinturas vinculadas a la cultura americana, temática que incorporó luego de que obtuviera una beca para ir México, donde residió desde 1945 a 1947, y viajara además por Cuba, Ecuador, Perú y Bolivia.

En el testero de la gran sala del hotel realizó su mayor obra mural, titulada *América*, en la que plasmó a gran escala lo que había experimentado en pinturas de caballete como la ya mencionada, y en otras como *Muchacha yucateca* y *Platicando*, de 1945, *Cholas ecuatorianas*, de 1946, e *Indio triste*, de 1947. En el fresco de forma triangular se distribuyen varias escenas en las que aparecen personajes (gauchos, chinas, indígenas y cholos, con su indumentaria típica), animales (caballos, perros, llamas), alimentos (frutas tropicales, maíz), cactus y otras plantas, objetos (máscaras, telas, cestos, vasijas) y arquitectura —modesta, campesina, religiosa—, que aluden a las distintas culturas de los países latinoamericanos.

50 Berdía recibió el primer premio para la decoración del hall del nuevo edificio de la Facultad de Arquitectura en 1947, aunque su obra no se concretó. Tampoco la que diseñó para el edificio de la Administración Nacional de Puertos, ni el proyecto de mosaicos que obtuvo el primer premio en la Bienal de Artes Plásticas (CNBA, 1955). Berdía, *Berdía*, 1968.

51 Los murales han desaparecido debido a la reciente demolición del hotel.

52 En un catálogo sobre Berdía se mencionan otros dos murales: el de un hall para un edificio privado en Montevideo y otro para la iglesia de Nuestra Señora de La Paz, en La Paz, Canelones, de los que no tenemos más información. Vicente P. Caride, *Colección de arte americano*, serie uruguayo n.º 1 (Buenos Aires: Pampa, 1952). Cabe aclarar que los murales del hotel han desaparecido debido a su reciente demolición.

53 El hotel se inauguró el 11 de diciembre de 1948. Las obras comenzaron en 1946.



**FIGURA 21.** NORBERTO BERDÍA: *AMÉRICA*, 1948. HOTEL SAN RAFAEL.



FIGURA 22. NORBERTO BERTÍA: AMÉRICA, 1948. DETALLE. HOTEL SAN RAFAEL.

Este mural de sesenta metros cuadrados, que se presenta imponente en la sala, ha sido testigo de los grandes eventos sociales y políticos, nacionales e internacionales, en los que participaron grandes personalidades de la época. De todas maneras, la elección de la obra resultó algo paradójica, en un hotel de lujo situado en el balneario más sofisticado de América Latina: se trata de la creación de un pintor que —como expresaba Di Maggio— retrataba «indios y cholos, muchachos y niños desamparados, gauchos y trabajadores en mercados populares, toda una iconografía que elude, como pocos artistas nacionales, la retratística de la burguesía y la placidez urbanística playera».<sup>54</sup>

54 Nelson Di Maggio, «Norberto Berdía faltó a la cita», *La Red* 21. 31 de agosto de 2009. Disponible en <http://www.lr21.com.uy/cultura/378711-norberto-berdia-falto-a-la-cita>. [Consultado el 1 setiembre de 2018]



FIGURA 23. NORBERTO BERDÍA: MURAL EN SALA DE RECEPCIÓN, 1948. HOTEL SAN RAFAEL.

Sin embargo, en los dos murales de menor escala situados en el hall, Berdía se aleja de la iconografía popular y folclórica latinoamericana que predominaba en su obra y se adapta a las evocaciones programáticas —el descanso, la playa, el ocio, la juventud, la belleza—, que el crítico señalaba en el párrafo anterior como alejadas de su obra. De todos modos, los tópicos que plasmó en estos dos murales constituyen una excepción en su obra del período.

### *Libertad de prensa* y bajorrelieve

Norberto Berdía en los talleres del diario *El País*

Unos años más tarde, en 1953,<sup>55</sup> Berdía realizó un fresco denominado *Libertad de prensa*, en la sala de redacción del diario *El País*, obra de gran tamaño que domina el espacio de trabajo de los periodistas.

En ella utilizó una paleta de colores similar a la de los murales del Hotel San Rafael, aunque las figuras y los trazos se presentan más esquemáticos y geométricos. Como en gran parte de los trabajos artísticos que observamos en los edificios que realizó el estudio, este también representa y simboliza la función que se lleva a cabo en el lugar: el periodismo de prensa. En el mural se aprecian las distintas actividades productivas de un diario, la rotativa, la labor de los obreros gráficos, los periodistas que revisan las páginas recién impresas. Remata la escena una Libertad alada, que, como expresa el periodista Renzo Rosello —quien trabaja todos los días al pie del mural—, está «reinando por encima de todo, como si fuera nuestra reina».<sup>56</sup>

En el acceso del mismo edificio se encuentra un bajorrelieve simple, de pocas líneas pero contundentes, que ha sido muy poco difundido. Tres personas protagonizan la escena; dos son canillitas, con sus diarios bajo el

55 «El pintor nacional Norberto Berdía terminó un mural en el edificio del diario *El País*, en el mes de mayo», en *Boletín de Música y Artes Visuales* (1953), Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, 43.

56 Renzo Rosello. Comunicación personal. Montevideo, 28 de noviembre de 2017.



**FIGURA 24.** NORBERTO BERDÍA JUNTO AL MURAL *LIBERTAD DE PRENSA*, 1953. TALLERES DE *EL PAÍS*.



**FIGURA 25.** NORBERTO BERDÍA: *LIBERTAD DE PRENSA*, 1953. TALLERES DE EL PAÍS. SALA DE REDACCIÓN.

brazo. Se trata de otra alusión directa al programa arquitectónico. En segundo plano, esbozados con pocas líneas, se distingue un edificio con chimeneas —semejante al que fuera la planta Artigas de los Establecimientos Frigoríficos del Cerro— y el cerro de Montevideo. El mural no tiene firma ni está referenciado en ningún documento, pero por sus características, y por haberse inaugurado junto con el de la sala de redacción, no cabe duda de que la autoría es de Berdía.

En los semblantes de los personajes que habitan las obras de este artista puede observarse la estilización de los tipos americanos, con una tendencia hacia el cubismo. Esto puede asociarse a la obra de André Lhote, maestro de muchos artistas latinoamericanos que se formaron en París. Vicente Caride explica la manera en que Berdía manejaba los cuerpos, sobre todo las caras, descripción que coincide con lo observado en los murales realizados para los edificios del estudio:



**FIGURA 26.** NORBERTO BERDÍA: BAJORRELIEVE. TALLERES DE EL PAÍS.



**FIGURA 27.** NORBERTO BERDÍA: BAJORRELIEVE. DETALLE. TALLERES DE EL PAÍS.

Somete los rostros, como todos los elementos compositivos, a una estilización dictada por un sentido fundamental de la plástica. Si determina alguna fisonomía, lo hará en el sentido de relación que guarda con otros seres humanos. Nunca estipula el carácter singular de cada uno. Le interesa más bien la comunidad de rasgos, los que responden a una comunidad del espíritu, el que emana de la condición etnológica y social de los indios y mestizos que pueblan una gran área de esta tierra americana.

### El arte figurativo en la arquitectura moderna

A través de la obra artística incorporada a los edificios de De los Campos, Puente, Tournier que hemos analizado, puede ahondarse en una paradoja recurrente en la arquitectura uruguaya, producida desde fines de los años veinte hasta la década del cuarenta: varios arquitectos afiliados a las tendencias modernas acudían a las artes visuales, mayoritariamente, de expresión figurativa, lo que contrastaba con la abstracción de la arquitectura. Interesados en un vínculo con el arte, los técnicos más relevantes del período épico de la arquitectura moderna —Vilamajó,<sup>57</sup> Cravotto,<sup>58</sup> Muñoz del Campo,<sup>59</sup> Scasso,<sup>60</sup> Sierra Morató,<sup>61</sup>

57 Vilamajó incluyó obras de Antonio Pena en la agencia General Flores del Brou, en la casa del arquitecto, en la Facultad de Ingeniería, en la vivienda Doderó y en la casa Debernardis. Realizaron juntos el monumento a la Confraternidad Argentino-Uruguaya, en Buenos Aires.

58 Cravotto incorporó obras de Severino Pose en la casa del arquitecto y en el edificio Frugoni. En el comedor del Hotel Rambla incluyó murales de Guillermo Laborde.

59 Muñoz del Campo incorporó relieves de José Luis Zorrilla de San Martín en la fachada del edificio ubicado en 25 de Mayo 459.

60 Scasso actuó junto con Zorrilla de San Martín en la localización de monumentos en la ciudad durante los festejos del Centenario. Pena realizó un bajorrelieve para la casa del arquitecto.

61 Pena realizó dos bajorrelieves y una fuente en la casa de Sierra Morató.

Fresnedo,<sup>62</sup> Arbeleche y Canale,<sup>63</sup> Rius<sup>64</sup> y Amargós, entre otros— incorporaron el arte a sus proyectos, aunque de manera subordinada a la arquitectura y en espacios limitados. Esto revela una postura de integración de las artes —que preocupaba a los arquitectos en ese entonces— en la que las artes menores se subordinaban al arte mayor: la arquitectura. Un modo de vincularse que también compartían los artistas, como lo señala el siguiente texto de Severino Pose:

Entiendo que el verdadero rol de la escultura, su función social y decorativa más eminente, debe considerarse aquella que cumple en las creaciones del arquitecto, especialmente en las que llenan las más altas finalidades de la vida contemporánea y constituyen los nuevos templos de la comunidad, escuelas, teatros, bibliotecas, universidades populares, salas de conciertos, casas del pueblo... Pero esta labor de colaboración solo será posible cuando el arquitecto, maestro de obra, se erija en el verdadero creador de la nueva ciudad.<sup>65</sup>

No hay que olvidar que estos arquitectos se formaron en una facultad donde se impartía la educación *Beaux Arts*, pero al mismo tiempo se aproximaban a la arquitectura moderna. En materia artística, tuvieron docentes que se apegaban a la tradición clásica en artes visuales, como por ejemplo Belloni.<sup>66</sup>

62 Fresnedo también integró obras de arte en el edificio de la Facultad de Arquitectura, en el Palacio de la Luz y en el Sanatorio Americano.

63 Arbeleche y Canale incorporaron obras de José Alberto Saint Romain en el local Lamas y Garrone y en la Cooperativa Bancaria, de Willy Marchand en el Instituto Quirúrgico Traumatológico, de Germán Cabrera en el edificio de renta de la Caja de Ahorro Postal de Paysandú, y de Ramón Bauzá en su casa-estudio.

64 Rius trabajó con Severino Pose y Guillermo Laborde en obras relacionadas con la UTE.

65 Sin fecha. Citado por Larnaudie en «Una nueva visualidad», *Los veinte: El proyecto uruguayo. Arte y diseño en un imaginario 1916-1934* (Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes, 2004), 30.

66 Fue docente de la clase de modelado y dibujo al natural y modelo vivo, desde 1917 hasta 1943.

Además, se percibe que la incorporación del arte —en particular, el figurativo— buscaba *hacer hablar* a una arquitectura tendiente a la abstracción formal y a la ausencia de ornamentos. En estos años la inclusión del arte en la arquitectura moderna puede entenderse por la impotencia de la forma abstracta para comunicar, por la inadecuación iconográfica para representar el poder y la ideología del Estado al reducir toda forma a la abstracción, como señalaba Russell Hitchcock.<sup>67</sup>

William Rey Ashfield<sup>68</sup> afirma que los contrastes entre la dimensión abstracta de la arquitectura y la figuración en la expresión artística incorporada a los edificios tenía una posible explicación en la habitual tendencia uruguaya de amortiguar el impacto de lo nuevo. Asimismo, sostiene que los procesos de adscripción a la modernidad deben analizarse de manera diferenciada en el caso de arquitectos y artistas plásticos. En este sentido, Torres García señalaba también, en una de sus conferencias, esa contradicción entre el estado de la arquitectura y el de las artes visuales —así como con el mobiliario o el equipamiento—. <sup>69</sup>

Sobre lo expuesto, cabe preguntarse si los arquitectos eran conservadores respecto al arte o si el arte figurativo que elegían para sus edificios se ajustaba a las corrientes artísticas que predominaban en el país. En Uruguay, al igual que en otros sitios de América Latina, si bien se conocían los movimientos artísticos europeos avanzados, los cambios se incorporaron de forma moderada y sin recurrir a posturas radicales. Si observamos las obras premiadas en los certámenes de arte nacional, era habitual que sus autores coincidieran con los que trabajaban en los edificios.

La predilección de los arquitectos por ese tipo de arte se hace evidente en la revista *Arquitectura* de la SAU. Si se toma como ejemplo tres números

67 Citado en Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993), 212.

68 Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo*, 110.

69 Joaquín Torres García, «Las artes plásticas y su relación con la arquitectura», *Marcha* n.º 40 (29 de marzo), 1940.

de 1932, dirigidos por Arbeleche, se aprecia que en un mismo ejemplar<sup>70</sup> aparecen publicadas viviendas adscriptas al lenguaje moderno —de volúmenes puros y despojadas de ornamentos—,<sup>71</sup> un retrato al óleo de Berdía y un bajorrelieve de Michelena; ambos trabajos, figurativos. En otro ejemplar,<sup>72</sup> aparecen fachadas de edificios en altura de filiación moderna, y en la sección artística, dibujos con desnudos al natural de Laborde. En el número anterior,<sup>73</sup> fotografías de nuevos edificios de renta, y en la sección de artes visuales, un dibujo de Zorrilla de San Martín. Esto constituye un reflejo de lo que se producía e interesaba en el ámbito profesional en ese entonces, por lo que resulta un claro indicio de las preferencias artísticas de los arquitectos que ejercían en ese momento.

En el país existía entonces, en relación con las artes plásticas, «una voluntad de conservar el equilibrio entre la innovación estética y las expectativas culturales medias, en donde nuestros pintores asumen una postura ideológica acorde con la del molde amortiguador», como expresa Gabriel Peluffo.<sup>74</sup>

En 1928, Rafael Barradas regresó a Montevideo luego de catorce años en el exterior, y en una entrevista, a poco tiempo de su arribo, reflejó con sus palabras el retraso del ambiente artístico local en relación con la arquitectura:

Experimento una fundamental necesidad como pintor: echar abajo, como lo están haciendo los arquitectos, ese Montevideo de expresiones sentimentaloides; pintar en un sentido de evocación popular, en un alto sentido del ritmo, sin sentimentalismo, sin poetismo. [...] Sueño con un

70 *Arquitectura* n.º 177 (octubre-noviembre-diciembre de 1932).

71 Casa Etchebarne (De los Campos, Puente, Tournier), casa Maya y Silva (Surraco), casa Jiménez de Aréchaga (Rodríguez, Ricon, Labaca, Del Castillo), casa Gil Gorena (Ferreira y Curbelo), casa Tellechea (Etchebarne y Ciurich), casa Aznáñez (Crocco y Bianchi).

72 *Arquitectura* n.º 176 (setiembre de 1932).

73 *Arquitectura* n.º 175 (julio-agosto de 1932).

74 Peluffo Linari. *Historia de la pintura uruguaya*, 67.

arte popular nuestro, y utilizaré, para realizarlo, todos mis medios de pintor moderno.<sup>75</sup>

Mientras que la arquitectura moderna ya estaba instalada en Uruguay desde la década del veinte, recién a mediados de la década del treinta comienzan a desarrollarse los empujes vanguardistas en las artes visuales. Dos eventos significaron una inflexión en este sentido: la visita de Siqueiros en 1933 —cuyo impacto ya mencionamos— y el regreso de Torres García en 1934. Estos hechos dejaron una profunda huella en el mundo artístico, y también incidieron en el ámbito de la arquitectura.<sup>76</sup>

Torres García se vinculó con arquitectos y estudiantes, y dictó varias conferencias en la facultad entre 1934 y 1936, años en los que comienza una prédica sobre la importancia del trabajo conjunto entre arquitectos y artistas. En su *Monumento cósmico* de 1938 concretó su ideal de reunir las artes por medio del universalismo constructivo. Ya en 1940, el arquitecto Ernesto Leborgne había aplicado el ideario torresgarciano en su casa propia. Sin embargo, aunque Torres García fue un ferviente promotor de la unidad *constructiva* de las artes,<sup>77</sup> y tuvo muchos seguidores, recién a partir de los años cincuenta, luego de su muerte, las obras de sus discípulos se integraron de modo explícito a varios proyectos. Los arquitectos Rafael Lorente Escudero, Mario Payssé Reyes y el ingeniero Eladio Dieste son, junto con Leborgne, los

75 Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya*, 23.

76 En relación con el impacto sobre la pintura mural, ver: Laura Cesio, «El Espacio del Arte», *Vitruvia* n.º 4, 15-46.

77 En una conferencia de 1940, transcripta íntegramente en el semanario *Marcha*, Torres García expuso su postura sobre el vínculo de la arquitectura y las artes plásticas. A partir de un análisis histórico, exhortaba a los arquitectos modernos a incorporar arte moderno en sus edificios: «Sí, en general, el pintor y el escultor moderno no han entrado en las casas, ¿es que no podía hacer nada el arquitecto para que entrasen? De esto no hay duda, y en todo caso debe intentarse. La casa particular, el despacho, el hall, la escuela... La edificación moderna, ¿por qué no se complementan con pinturas y esculturas también modernas?». Torres García, «Las artes plásticas y su relación con la arquitectura», 3.

referentes más claros de la adscripción a los ideales *constructivos* en relación con su producción arquitectónica.

La historiografía nacional ha tratado en diversas oportunidades estos vínculos, pero ha sido casi omisa sobre la incorporación del trabajo de los artistas visuales en la obra de los arquitectos modernos que no se vincularon a la escuela torresgarciana. Entre estos, se encuentra el estudio De los Campos, Puente, Tournier. Es sabido que De los Campos sentía cierta antipatía por los postulados torresgarcianos, más que nada hacia las escuelas que impartían una formación doctrinaria. De hecho, cabe recordar que todos los artistas que incorporaron obra a los edificios del estudio estaban lejos de la influencia de Torres García y sus ideas. Urruchúa era exponente, junto con Antonio Berni y Lino Spillimbergo, del realismo lírico argentino.<sup>78</sup> Su obra, muy apartada del universalismo constructivo, era de carácter representativo y tenía un alto contenido social y político. Norberto Berdía fue un acérrimo opositor de la escuela torresgarciana. Esto puede verse no solo en su obra vinculada a la vertiente del realismo social —ya detallada—, sino también en sus escritos; por ejemplo, en las notas que escribió al regreso de Torres García, que provocaron una polémica con el artista. Y por su parte, los escultores Michelena y Prati —aunque en polos opuestos por sus ideas artísticas y políticas— también estaban muy apartados de las ideas de Torres García.

Sin duda, el análisis del arte presente en la obra del estudio De los Campos, Puente, Tournier constituye un aporte para la comprensión del vínculo entre arquitectura y arte en el país, en un período poco abordado en ese aspecto, y un punto de partida para construir una nueva mirada sobre la arquitectura moderna en el Uruguay. ♦

78 Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya*, 61.

## Fuente de las imágenes

1. Archivo IHA. Foto 17380.
2. Archivo IHA. Foto 17374.
- 3 a 8. Archivo SMA. Fotos S1294-007, S1294-006, S1294-005, S1294-003, S1294-001, S1294-004. Elías Martínez Ojeda, 2018.
9. Archivo IHA. Foto 19440.
10. Archivo SMA. Foto S1265-008. Julio Pereira, 2018.
11. Archivo SMA. Foto D SC7491. Julio Pereira, 2018.
12. Archivo SMA. Foto 41649.
13. Colección Aníbal Barrios Pintos. Biblioteca Nacional.
- 14 a 19. Marcos Mendizábal. BMR Productora Cultural.
20. Archivo IHA. Plano 23645.
21. Archivo IHA. Foto s/n. Exposición de arte mural. Facultad de Arquitectura, diciembre de 1957.
- 22 y 23. Patricia Llano, 2019.
24. Museo Blanes. Archivoteca documental de artistas nacionales. Gentileza: Gabriel Peluffo Linari.
25. Archivo SMA. Foto S1303-001. Julio Pereira, 2018.
- 26 y 27. Archivo SMA. Fotos S1303-003 y S1303-005. Julio Pereira, 2018.



## OCTAVIANA

JORGE NUDELMAN, NADIA OSTRUJOV

*Estos cuadros, ¡ay, dolor!, que ves ahora,  
cuadros de corrección, croquis robados,  
fueron un tiempo de Octavio de los Campos.  
¡Aquí del profesor!, cuyo recuerdo  
se deja ver, por tierras empolvadas...<sup>1</sup>*

La renuncia presentada en marzo de 1953 por De los Campos terminó definitivamente con una dedicación a la docencia iniciada en 1929, año de su graduación, y aun antes, en sus últimas etapas de estudiante. Este acontecimiento se sitúa dentro de un período clave de transformaciones relacionadas al Plan 52 en la Facultad de Arquitectura. A partir de este hecho es posible sumergirse en aquellos episodios que marcaron fuertemente la personalidad de De los Campos desde su ingreso a la academia, y develar aquellas bifurcaciones que llevaron a su renuncia.

Hacia 1952, la Facultad de Arquitectura fue escenario de revisiones y modificaciones en el marco de la reformulación del plan de estudios, lo que supuso cambios sustantivos para la academia. Este episodio se vincula a fervientes manifestaciones, a las que se asocian personalidades con roles directos en la enseñanza. Las causas de los cambios son diversas, aunque el programa que las guio se fundamentó en la consideración de la *realidad*: una realidad absoluta pero fundamentalmente social, económica y política. Se trataba de mirar y estudiar la situación objetiva del mundo y proponer, programar y ejercitarse

1 Fragmento del poema titulado *Octaviana... ¡Oh, Itálica, otra vez entre tus ruinas!*, escrito en homenaje a Octavio de los Campos por sus alumnos, el 28 de diciembre de 1943. Archivo IHA, carpeta 2966/3-5.

con vistas a su transformación. Por eso la crítica a la tradición académica se ensañó con la artísticidad hueca y pomposa de los temas de proyecto que hasta ese entonces se abordaban. Esto se expresaba claramente en los discursos y en las notas del Centro de Estudiantes: «Ahí está la arquitectura, señalando por el absurdo el camino. Ahí está, mirando al pasado, engañosa y descreída, al margen de los procesos de la época en el campo de la técnica y de la plástica».<sup>2</sup>

Fueron los estudiantes quienes encabezaron las movilizaciones para la transformación de la facultad, con la pretensión de abolir lo que consideraban anacronismos. El afán por una nueva modalidad pretendía construir un modelo de vínculo útil con la sociedad, es decir, con las postergadas, hasta ese momento, clases sociales sin recursos.

El nuevo modelo derivó en un plan de estudios que obligó a revisar la estructura de las asignaturas y sus programas, y para ello fue necesario incluir, tamizar y ponderar las distintas áreas. Entre otras cuestiones, uno de los puntos álgidos fue la unificación de las distintas materias proyectuales en una sola, organizándola como una serie de cinco cursos de proyecto sucesivos, donde la escala de los problemas planteados se iba incrementando hasta la planificación. Es la invención local del *taller vertical*, que admitía, igual que el plan anterior, la existencia de cátedras paralelas. Para ello se eliminaron los cursos de Composición Decorativa de tercer y cuarto semestre, mientras que los de inicio se unificaron con los cursos básicos de proyecto.

La eliminación de esta diversidad de asignaturas y del Curso Superior de Composición significó para gran parte de los involucrados una pérdida vital, la negación de la posibilidad de tener varios enfoques complementarios sobre los problemas planteados. De los Campos lo manifestó con claridad en su renuncia:

2 Discurso pronunciado por un delegado del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEDA), el 3 de diciembre de 1950, en conmemoración por el 35.º aniversario de la fundación de la facultad. «La Universidad y la sociedad», *CEDA* n.º 21 (diciembre de 1952), 18.

Entiendo que desde el punto de vista pedagógico, el Curso Superior, como aquellas otras materias que acabo de mencionar, deben dictarse separadamente, con tantas vinculaciones con Arquitectura como se estime conveniente. Esta separación de cursos de ninguna manera puede traer confusiones en la mentalidad del estudiante, cuya capacidad se subestima, sino que, por lo contrario, aclara conceptos, diversifica los ejercicios y metodiza el estudio.<sup>3</sup>

Pero soslaya, consciente o inconscientemente, el trasfondo político del asunto, achacando la crisis al movimiento estudiantil, «que, sobrepasando sus naturales y simpáticas atribuciones, de empuje y de alerta, ha creado un ambiente de franca subversión»,<sup>4</sup> con tácticas ajenas impropias de universitarios, decía.

En términos similares se expresaba Cravotto en su propia renuncia,<sup>5</sup> presentada diez días antes y aceptada el mismo día, el 13 de marzo de 1953, lo que debe ser leído como algo más que una coincidencia.

Es ilustrativo el diálogo de sordos que se produjo en 1952. Por un lado, una postura debatía la necesidad de nuevos programas acordes a los reclamos suscitados, mientras que la otra postura, defendida por De los Campos y —aunque con notables excepciones— por los docentes más veteranos, promulgaba la necesidad de un complemento curricular a los cursos de proyecto. Este era para muchos el espacio para otro tipo de indagaciones, instancias que buscaban acercar al estudiante una visión artística y sensible dentro del proceso creativo. Entretanto, los reformistas ignoraban la *composición* para sumarse al debate de la posguerra sobre la necesidad de vivienda, la restauración social y productiva, los modelos alternativos surgidos en aquel

3 De los Campos, renuncia presentada el 13 de marzo de 1953 al decano interino, Héctor Vera Salvo. Archivo IHA, caja 1 A-a, carpeta 10.

4 De los Campos, renuncia presentada el 13 de marzo de 1953...

5 Cravotto, renuncia presentada el 3 de marzo de 1953. Archivo IHA, caja 1 A-a, carpeta 6 (1).

escenario internacional dividido. Las nuevas herramientas propuestas eran, literalmente, las elaboradas por los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) en 1934, que publicaría Le Corbusier en 1943: un esquema reductivo de las funciones sociales básicas, a partir de las cuales se construye el programa de las teorías, en cinco niveles paralelos a los cinco cursos de proyecto y a los cinco de historia. Estas *nuevas teorías* incluyen también la Teoría de la Arquitectura de Julien Guadet, cuyo manual<sup>6</sup> era básico en la facultad académica, y algunos capítulos sobre estética que suplen la desaparición de Filosofía del Arte.

De los Campos, hasta ese entonces docente de Composición Decorativa y de los cursos superiores de arquitectura, se posicionó, como hemos visto, a favor de la vieja facultad. Pero nos surge la duda, ya que su militancia por la arquitectura moderna era evidente. ¿No había sido acaso un joven alineado con la modernidad más actualizada? ¿No se había unido ardorosamente al séquito de Le Corbusier en 1929? ¿No habían, él y sus socios, proyectado y construido uno de los edificios más vanguardistas de Montevideo en 1930, al tiempo que colaboraban con la creación del Anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo, una pretendida muestra de ciencia urbanística moderna? ¿Por qué defender entonces una enseñanza de la arquitectura y del urbanismo supuestamente arcaica y reaccionaria?

De los Campos se había formado con Monsieur Carré, auténtico portavoz de la *École des Beaux Arts*. En la facultad, sin embargo, Carré promovía y estimulaba a sus alumnos a reconocer y permitir el ingreso de nuevas tendencias que venían principalmente de Europa. De los Campos, como Gómez Gavazzo (su supuesto antagonista ideológico en los años cincuenta) y otros contemporáneos, promovía esta misma actitud de apertura y experimentación, basada siempre en el oficio construido por la academia, tanto en su vida profesional como en su rol docente. Esta actitud del Maestro, como llamó Gómez Gavazzo

6 Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture* (París: Librairie de la Construction Moderne, 1909).

a Carré en alguna ocasión, impactó a varias generaciones. Así lo recordó De los Campos muchos años después:

No sé si se conserva aún una conferencia muy hermosa que dictó Carré a la vuelta de su último viaje de estudios, donde se apreciaba que el espíritu renovador que había visto en las obras europeas lo había impactado profundamente. En esa conferencia dijo cosas muy hermosas y planteó una posición de apertura frente a las corrientes renovadoras.<sup>7</sup>

## Formación

Según su ficha de ingreso, De los Campos se inscribió en la facultad con 21 años de edad, en febrero de 1924. El mismo día se inscribió Puente, y meses después ingresó Tournier. La información sobre la ocupación de los padres que se detalla en las fichas de ingreso de cada uno revela una disparidad de orígenes económicos: el de Tournier era mecánico, el de Puente, empleado y el de De los Campos, hacendado. Esto no fue un obstáculo para que en el Uruguay batllista se gestara un equipo que combinó amistad y trabajo, ámbito propicio para un amplio desenvolvimiento y desarrollo profesional.

En varias oportunidades los integrantes de este equipo fueron premiados por su desempeño como estudiantes. Su primera instancia de reconocimiento —particularmente temprana— fue una medalla entregada a los mejores trabajos realizados durante 1924 y 1925.<sup>8</sup> Según se detalla en actas de 1926, el premio recibido por De los Campos correspondió al tercer ejercicio de Proyecto de Arquitectura III y IV, bajo el tema «Un pabellón de exposición», y el de Puente, a su trabajo de acuarelas dentro del curso de Dibujo al Natural.

7 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 109.

8 VI Salón de Arquitectura 1925. Archivo IHA, carpeta 10, sección D-e.

Dentro de la currícula, los cursos de Composición Decorativa pertenecían a lo pautado para el séptimo, octavo y noveno semestre de la carrera, con una carga horaria igual a la destinada a Proyecto de Arquitectura, de diez horas semanales. Según una publicación de la Facultad de Arquitectura en 1920, este curso tenía como objetivo ejercitar al alumno en la composición de interiores o exteriores. Estaba destinado a «refinar el gusto, desarrollar la imaginación y complementar los cursos de Proyecto de Arquitectura»<sup>9</sup> considerados «insuficientes a veces, porque estos solo dan cuenta de las partes indispensables figuradas en plantas, cortes y elevaciones»,<sup>10</sup> y manejaban con prioridad la técnica de la perspectiva como medio de expresión, para obtener «real escala de la decoración, de los relieves, de las distancias».<sup>11</sup>

Desde su inicio, los temas propuestos en los cursos de Composición Decorativa y Composición de Ornato fueron sometidos a debate. Un referente asociado a estos fue Cravotto, quien en 1921 publicó un informe en la revista *Arquitectura* en el que subraya la necesidad de incluir la historia del ornamento en los temas tratados dentro del curso. Afirmaba que

el estudiante debe imaginar mucho, trabajar eficazmente y sobre todo ser bien guiado y *eclectizado* por los ejemplos [...] ¿Por qué descartar, por razones de tiempo o de inoportunidad, infinidad de elementos decorativos de verdadera fuerza ornamental [...]? ¿Por qué olvidar el rol decorativo de la pintura, del fresco, de los tapices, de los *agraffiti*, de la cerámica y muchos otros elementos de enorme valor ornamental? ¿Por qué no tener en cuenta la planta, la flor, el jardín, y por qué no la luz artificial? ¿Por qué no investigar los secretos del poder decorativo de los antifonarios, de los

9 *Primer Congreso Panamericano de Arquitectos* (publicación hecha en ocasión del congreso) (Montevideo: FARQ-Udelar, 1920), 31.

10 *Primer Congreso Panamericano de Arquitectos*, 31.

11 *Primer Congreso Panamericano de Arquitectos*, 31.

exlibris de las lápidas y por qué no penetrar un poco en los principios de paleografía artística? ¿Por qué, en fin, olvidar el mueble, y todo lo que no es permanente y hasta lo accidental si se quiere?<sup>12</sup>

La preocupación de Cravotto, también identificado desde los años treinta como moderno, parece contradecir esa condición vanguardista, colocándose en la trinchera de los alumnos de Carré que defendieron los atributos, tradicionalmente artísticos, de la arquitectura y su oficio.

De los Campos se desarrolló sin reprobación materias y con altas calificaciones. En particular, los cursos de Composición Decorativa, Composición de Ornato y Proyecto de Arquitectura devinieron luego en otras instancias de reconocimiento, méritos que conformaron su claro perfil docente.<sup>13</sup>

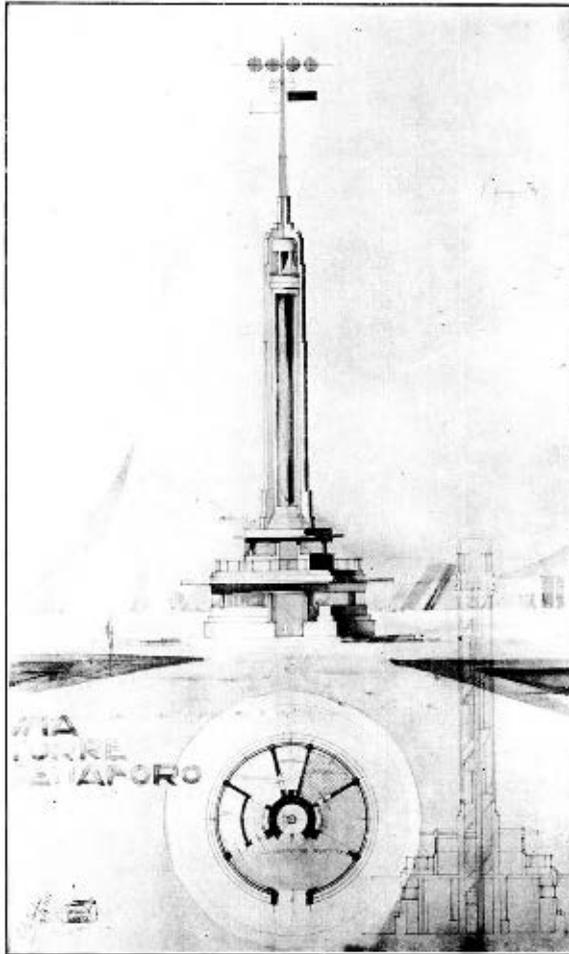
Para validar la profesionalidad de la nueva facultad, la revista de la SAU dedicó un espacio a trabajos de estudiantes. En 1927 se publican, entre otros, una serie de trabajos que De los Campos había realizado con Cándido Lerena Joanicó y José Gimeno.<sup>14</sup> En el Taller de Composición Decorativa dirigido por Lerena, resuelve un tema eminentemente moderno: «Una torre semáforo». Para ello recurre al *art déco*, que en su exploración de las formas dinámicas provenientes de la ingeniería naval y aérea hacía posible el aire ligero y la estilización hacia la altura. En el Taller de Arquitectura III y IV, el tema «Un pabellón de exposición» proyectado por De los Campos recurría aún a tipologías históricas apenas mutantes, pero ya en un registro tecnológico donde se nota la sutil simplificación de la obra de Auguste Perret.

De los Campos trabajó para Rius en varias ocasiones, en particular, en el concurso para el Hospital de Clínicas de 1928. A partir de este vínculo conoció a Amargós y, especialmente, a Cravotto, con quienes Rius compartía

12 Mauricio Cravotto, «Sobre la composición decorativa arquitectónica», *Arquitectura* n.º 47 (setiembre de 1921), 113-114.

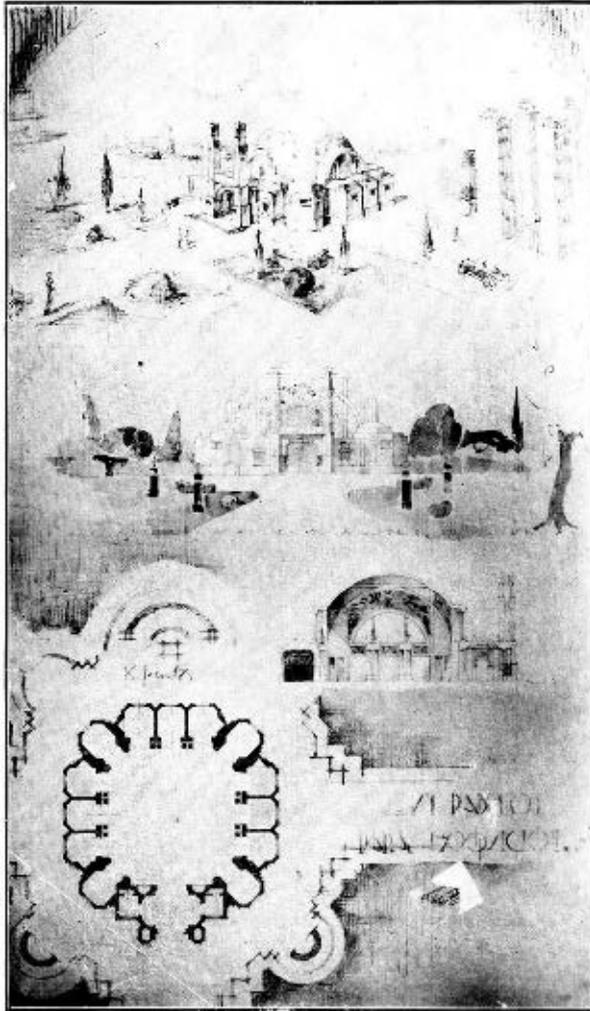
13 Son varias las instancias en las que concursó para la obtención de cargos dentro del área de Composición y Proyecto. Archivo IHA, carpeta 1, sección A-a.

14 «Trabajos de los alumnos», *Arquitectura* n.º 115 (setiembre de 1927), 204-209.



Alumno: Octavio de los Campos

**FIGURA 1.** OCTAVIO DE LOS CAMPOS: TRABAJO REALIZADO PARA EL TALLER DE COMPOSICIÓN DE ORNATO, CON EL PROFESOR ARQUITECTO CÁNDIDO LERENA JOANICÓ. TEMA: «UNA TORRE SEMÁFORO», 1927.



Alumno: Octavio de los Campos

Prof. J. Gimeno

**FIGURA 2.** OCTAVIO DE LOS CAMPOS: TRABAJO REALIZADO PARA EL TALLER DE ARQUITECTURA III Y IV CON EL PROFESOR JOSÉ GIMENO. TEMA: «UN PABELLÓN DE EXPOSICIÓN», 1927.

el estudio. Sin duda, todos conformaban un sector de vanguardia en la facultad de fines de los años veinte; siendo estudiantes, De los Campos, Puente y Tournier realizaron la casa Lussich e iniciaron el proyecto del edificio Centenario, obra con claras referencias de Mendelsohn, Behrens y Dudok, como expresara mucho después De los Campos en la entrevista de Arana, Garabelli y Livni. Con una actitud de mirada abierta a la modernidad, la obra del estudio se identificó en sus inicios con la exploración de las novedades.

Son estos los docentes y estudiantes que se organizan y con gran expectativa reciben a Le Corbusier en Uruguay. A pesar de la escasa trascendencia que la presencia de Charles Édouard Jeanneret tuvo en los medios de prensa locales, dentro de la academia fue recibido por un equipo de arquitectos, algunos recién egresados y otros aún estudiantes, entre los que se encontraban De los Campos, Puente y Tournier.<sup>15</sup> Parecen haber agradado al visitante: «Pasé tres días en Montevideo. Encantadores, alegres [...]. Y fui recibido por los estudiantes y sus profesores, todos plenos de vida y alegría. Y fui recibido como un mesías».<sup>16</sup> Es evidente que su visita trascendió lo estrictamente académico y arquitectónico, al punto de que en publicaciones posteriores, al referirse a algunas de sus experiencias en su viaje por el Sur, aludió a «que los jóvenes de Montevideo juegan al baloncesto con un ardor persuasivo, que hablan con el cigarrillo en la boca, las manos en los bolsillos, y que en su tierra, el respeto reside en la mirada y el sombrero permanece en su cabeza».<sup>17</sup> Es remarcable cómo la descripción de ese joven montevideano genérico coincide con la figura de De los Campos, quien lo había acompañado en su estadía. Los versos de *Octaviana*, el poema escrito por sus estudiantes cuando se retiró de la

15 Ramón Gutiérrez (ed.), *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*, (Montevideo: Cedodal, FARQ-Udelar, 2009).

16 Le Corbusier, carta a su madre. Buenos Aires, 9 de noviembre de 1929. Fondation Le Corbusier. Traducción tomada de Jorge Nudelman, *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, (Montevideo: FARQ-Udelar, 2015), 34.

17 Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (Barcelona: Poseidón, 1979), 33.



FIGURA 3. OCTAVIO DE LOS CAMPOS, S/D.

docencia, expresan también esta naturaleza, y se adentran, más que en su aspecto, en la profundidad de su esencia, en su condición docente y en el vínculo pedagógico.<sup>18</sup>

18 *Octaviana... ¡Oh, Itálica, otra vez entre tus ruinas!* Archivo IHA, carpeta 2966/3-5.

... Los croquis,  
 el lento movimiento de sus manos,  
 el humo del cigarro entre los labios,  
 los ojos entornados.  
 ¡Nada se ve!  
 Solo quedan recuerdos a raudales,  
 de su pulgar dando el acento.  
 Esta mesa fue su mesa; allí, su asiento;  
 del polvo quedan huellas, sí, palpables;  
 del sombrero, la felpa calcinada;  
 leves vuelan sus cenizas desdichadas...<sup>19</sup>

El poema toma como base estructural y rítmica el de Rodrigo Caro, escrito en el año 1595, titulado *Canción a las ruinas de Itálica*, en referencia a la antigua ciudad romana que se ubicaba en lo que actualmente es Sevilla.<sup>20</sup> La referencia es clara y es posible entender la construcción reformulada. Varias palabras o versos son sustituidos por completo, mientras que algunos comienzos se mantienen: «Fueron un tiempo de Itálica famosa» se reemplaza por «Fueron un tiempo de Octavio de los Campos», o «este despedazado anfiteatro» por «este despedazado anteproyecto».<sup>21</sup> Es posible entender la metáfora implícita en la elección del poema de referencia: aquello que eran las ruinas de Itálica en Hispania refiere, en este caso, al curso de De los Campos, a su singularidad, a su lugar y a quienes fueran sus estudiantes. Un tono nostálgico invade; la ruina evoca un pasado heroico y a la vez frágil.

19 *Octaviana... ¡Oh, Itálica, otra vez entre tus ruinas!*

20 Rodrigo Caro, «Canción a las ruinas de Itálica», en Cortines (ed.): *Itálica famosa* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2011).

21 *Octaviana... ¡Oh, Itálica, otra vez entre tus ruinas!*

## Utopía urbana versus urbanología moderna

Bajo la directiva de Cravotto, De los Campos conformó el equipo técnico para la realización del anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo, publicado en 1930, tarea en la que también trabajó con sus colegas, Puente y Tournier. La propuesta se traduce en un modelo de organización basado en el desplazamiento del centro, con arterias radiales que vinculan la ciudad y el interior, una serie de vías concéntricas que a su vez delimitan un esquema de zonificación de áreas destinadas a la industria y el comercio, y una gran apuesta a la densificación. Un modelo que reúne principios técnicos de estudio conformes a la urbanología moderna, sintetizados en lo que se formuló como *expediente urbano*,<sup>22</sup> que generan un proceso deductivo de carácter científico para la conformación de un plan.<sup>23</sup>

Las pocas crónicas de época indican que Le Corbusier conoció el proyecto, que a fines de 1929 ya estaría en sus últimas etapas de elaboración. Algunas coincidencias, como el número de habitantes previsto para un Montevideo del siglo XXI con la «Ville contemporaine pour trois millions d'habitants» del visitante, y el gesto —que se adivina travieso— de bautizar una estación de metropolitano con el nombre *Corbusier* (sin *Le*), en un plano llamado «Nuevas líneas de ferrocarril, metropolitano, tranvías y autobuses», podrían hacer pensar en influjos o convergencias de método. Sin embargo, las diferencias de método y criterio se hacen evidentes, tanto por los dos bosquejos fantasiosos de Le Corbusier —hechos *a posteriori* de la visita— como por la minuciosidad que revelan los planos del expediente del Plan Regulador.

El equipo de Cravotto reinterpretó aquellos desarrollos científicistas recibidos desde Inglaterra, España<sup>24</sup> y, sobre todo, de Alemania, como reconocía

22 «Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo», *Arquitectura* n.º 160 (marzo de 1931), 52.

23 Laura Alemán, *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte* (Montevideo: Hum, 2012), 58-67.

24 El concurso del Plan de Madrid de 1928 era conocido, y su enorme y detallado libro de las bases llegó a Montevideo; se puede consultar en la biblioteca de la facultad.



FIGURA 4. OCTAVIO DE LOS CAMPOS EN UNA EXPOSICIÓN SOBRE EL PLAN REGULADOR.

Le Corbusier en su visita. Por el contrario, este último sin duda estaba más interesado en una interpretación plástica —por tanto, también artística— de la planificación de ciudades, sobre bases formales y visuales.

Las repercusiones de la presentación del Plan Regulador de Montevideo surgieron de inmediato. De los Campos tuvo un rol fundamental en la polémica que se desató en torno a la supuesta radicalidad del proyecto. El joven arquitecto, recientemente egresado, fue el portavoz del equipo hacedor del plan en la serie de intercambios con Vilamajó a través de notas publicadas en el diario *El Día*. Por un lado, Vilamajó enfatizó una postura que podríamos llamar *organicista*, incluyendo sus metáforas biológicas: «Montevideo tiene los caracteres de una planta silvestre nacida en tierra fértil [...] Como toda planta dejada a la influencia de los elementos naturales, está envuelta en malezas que le hacen perder la figura clara que

tuviera en su origen».<sup>25</sup> La actitud de Vilamajó puede interpretarse como de desconfianza hacia la nueva ciencia urbanística; veía a la ciudad como un producto cultural colectivo del que apenas hay que corregir sus posibles desviaciones *patológicas*. De los Campos, en cambio, se atrincheró en una posición típicamente moderna —y en esto coincide con Le Corbusier—:

Nuestra ciudad no tiene un pasado arquitectónico que defender. Montevideo no es París ni Roma; pocos son sus edificios de significación. Nuestro plan, más que por respeto, es conservador por economía. Construimos allí donde no hay nada, donde los espacios hacen posible la ciudad del futuro más grandiosa y feliz.<sup>26</sup>

Campo raso, entonces, donde habían proyectado, con algo de lúcida ironía, la Estación Corbusier, allí, en la esquina de bulevar Artigas y avenida Joaquín Suárez.

A pesar de la famosa polémica, Vilamajó era también un referente importante, como expresaría el mismo De los Campos en la entrevista de 1976: «Tanto Cravotto como Vilamajó fueron siempre muy amigos nuestros y contemplaban nuestra obra con afecto. Vilamajó fue, además de un gran amigo, un gran maestro».<sup>27</sup>

Cravotto fue una figura referente en su formación. Con él recorrió parte de su carrera y compartió varios momentos posteriores relacionados a la docencia. Esta respetuosa equidistancia puede ser la clave para entender la posición intelectual de los integrantes de estas generaciones de jóvenes arquitectos formados en la renovada Facultad de Arquitectura montevideana. Modernos, casi por no haber otra salida estética, asumían los cambios sin

25 Julio Vilamajó, «Sobre el Plan Regulador de Montevideo», *El Día* (Montevideo, 27 de marzo de 1931).

26 Octavio de los Campos, «Sobre el Plan Regulador de Montevideo», *El Día* (Montevideo, 1 de abril de 1931).

27 Arana, Garabelli y Livni, *Entrevistas*, 109.

traumas. Y, además, respetuosos de la academia, reconocían el valor de una formación que los había preparado para asumir cualquier tipo de cambio.

Poco tiempo después, a fines de 1931, De los Campos se sintió en el compromiso de volver a la palestra para discutir con rigor los discursos de Werner Hegemann, de visita en Montevideo, gracias a un gran esfuerzo de la facultad.<sup>28</sup> Este había generado mucha expectativa entre los adelantados urbanistas que rodeaban a Cravotto. Su prestigio provenía fundamentalmente de la dirección de la revista *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, que era recibida en la biblioteca desde 1926, a instancias de Amargós, quien la había recomendado desde Viena. La revista asumía la tradición de la urbanística pintoresca de Camillo Sitte y de otros desarrollos de corte más científico, líneas que Cravotto recibió con entusiasmo en ese momento. Los arquitectos y urbanistas uruguayos se sorprendieron cuando el alemán, que no era arquitecto sino crítico de arquitectura, y más sociólogo que diseñador, defendió la ciudad extendida y las viviendas tradicionales en patio (donde no había intervención de los arquitectos); a tal punto que *Arquitectura* publicó al menos dos artículos sumamente críticos. Uno de ellos, el más exaltado, está firmado por De los Campos, quien se manifestó contra la apología de la ciudad suburbial y de «la casa de los constructores italianos»,<sup>29</sup> expuestas por Hegemann. Los comentarios del alemán se basaban en la lectura que, con gran entusiasmo, hacía de las particulares condiciones urbanas de Montevideo. Llamativamente para los modernos uruguayos, admiró la convivencia de estilos arquitectónicos en la zona de Pocitos, Carrasco y Punta Carretas, la simplicidad de las casas y el valor de la tradición. Puso particular atención en el Palacio Salvo y su relación con las edificaciones circundantes, expresando lo incomprensible que le resultaba la «deficiente admiración»<sup>30</sup> sobre

28 Octavio de los Campos, «Sobre las conferencias del doctor Hegemann», *Arquitectura* n.º 171 (febrero de 1932), 45.

29 «Conferencia del doctor Werner Hegemann», *El Día*, 13 de diciembre de 1931.

30 «Conferencia del doctor Werner Hegemann», *Arquitectura* n.º 170 (enero de 1931), 3.

el Palacio Salvo. Dos años antes Le Corbusier había hecho una ácida crítica al observar la «salchichería que sirve de decoración [...] y las roscas adiposas que se cuelgan de la planta baja y el primer piso».<sup>31</sup>

Algo de desconcierto se percibe en el joven De los Campos y en el otro articulista anónimo.<sup>32</sup> Hegemann reivindica el plan de Cravotto, muestra su arquitectura en las conferencias y las publica en *Wasmuths*, al mismo tiempo que exhibe impudicamente su admiración por la vivienda espontánea y *sin autor*, o sea, sin arte. De los Campos calificó la visión de Hegemann como reduccionista, cuando este se centra en la cuestión de la vivienda. El argumento evidencia otra vez el pensamiento de De los Campos; como expresara en el intercambio con Vilamajó, la «continuación lógica del pasado nos interesa hasta donde no obstaculice los problemas del futuro, que urbanizar es mirar hacia adelante».<sup>33</sup> Este límite parece ser el muro invisible entre las dos sensibilidades: la postura amplia, a la vez técnica, culta, pero empírica y antropológica de Hegemann, contra el ascenso del arquitecto-artista-demiurgo que estaban construyendo los uruguayos con una campaña corporativa que en ese momento empezaba a dar sus frutos. No era tolerable que, en el trance de la afirmación identitaria de los arquitectos a través de la delimitación de sus atribuciones —arquitectura, construcción, paisaje y ciudad—, en plena lucha por una *firma técnica* exclusiva para arquitectos, que dejara fuera a los maestros de obra —e incluso a los ingenieros—, alguien se atreviera a defender la arquitectura tradicional de sujetos anónimos con apenas un oficio de constructor.

No es casual el reclamo por la ausencia de algunos arquitectos modernos con los cuales Hegemann, de hecho, se sentía incómodo. De los Campos lo acusó casi de ignorante, sin percatarse de la distancia doctrinaria que

31 Gervasio Guillot Muñoz y Álvaro Guillot Muñoz, «Le Corbusier en Montevideo», *La Cruz del Sur* n.º 27 (febrero de 1930), 11.

32 «Las críticas del doctor Hegemann. No somos responsables de los errores que ha señalado», *Arquitectura* n.º 171 (1932), 46.

33 De los Campos, «Sobre el Plan Regulador de Montevideo».

separaba al visitante de sus héroes, también alemanes: «Faltan [...] en su muestra la obra muy representativa, por cierto, de los Taut, Van der Rohe, Gropius, etc».<sup>34</sup> Esta concepción de *lo moderno* como un todo monolítico se adelantó, intuitiva o ingenuamente, a los grandes discursos historiográficos de la posguerra. Y, como veremos, quizá también al desilusionado descubrimiento de su debilidad.

### Docencia

A partir de su desempeño como estudiante pudo posicionarse rápidamente en el ámbito académico. Orientado desde y hacia distintas áreas, De los Campos fue capaz de hacer converger y fluir con gran solvencia la arquitectura y las artes plásticas, la tecnicidad y el rigor de lo funcional con el acercamiento más sensible a crear y vivir la arquitectura. Su peculiar personalidad y su trayecto académico fue un lienzo que reunió ideologías, vínculos, fronteras y desbordes. Junto con las pretensiones de rigor técnico convivía una profunda mirada sensible hacia el arte. Es posible ver esta cualidad en su desempeño como estudiante, en la expresividad de sus dibujos, en la producción arquitectónica asociada a su labor profesional, y también en su práctica docente.

En 1929, inmediatamente después de obtener su título, concursó por méritos para un cargo en el curso de Composición Decorativa. A los pocos años lo nombraron profesor del Curso Inferior de Arquitectura. Según actas, en 1929 concursó junto con Puente para ocupar un cargo como profesor adjunto en el curso de Dibujo de Ornato y Figura. Luego de una serie de pruebas dispuestas por el tribunal, De los Campos fue elegido para ocupar el cargo, que asumió en 1930.<sup>35</sup>

34 De los Campos, «Sobre el Plan Regulador de Montevideo».

35 Fallo producido en el concurso de oposición para la asignación del cargo de profesor adjunto de Dibujo de Ornato y Figura, 27 de mayo de 1930. Archivo IHA, carpeta 11, sección D-a.

Para dilucidar algunas de sus posturas, interesa analizar el artículo que escribió en 1934 para la revista *CEDA*.<sup>36</sup> Comienza con un epígrafe del poeta y filósofo Rabindranath Tagore, en defensa del valor cultural de la poesía:

El único, el verdadero peligro está en que, a través de las trepidaciones de la vida moderna, el mundo no se vuelva, poco a poco, incapaz de expresarse en verso y también de sentir la belleza de un poema. Ese sería el indicio de una segura decrepitud: un signo semejante no se revela nunca entre las razas jóvenes, porque el sentido de la poesía es una cualidad característica de la juventud; pero es un sentido que se pierde fácilmente si no se le cultiva. Y la pérdida, entonces, es irreparable: toda la frescura, toda la belleza de la vida desaparecen con él.<sup>37</sup>

Esta cita podría llamarnos a engaño. El discurso de De los Campos —corro, sin duda— está lleno de mensajes contradictorios. La actitud es transgresora, y el título del artículo podría ser catalogado de dadá si no fuera porque expresa demasiado literalmente su desconcierto: una serie de puntos suspensivos —once, para ser precisos— entre signos de interrogación: «¿.....?»; simboliza la incertidumbre en que el arte se encuentra al final de un período que se percibe como revolucionario en todos los planos, el político y el cultural. De los Campos parecía estar impresionado por el libro de Nicolás Berdiaeff, *Una nueva Edad Media*,<sup>38</sup> y apuntaba a la interpretación de una posible nueva síntesis, después del arrebato revolucionario:

Dentro del campo de la arquitectura es evidente que las nuevas doctrinas sociales en Rusia han creado un estado de espíritu colectivo que dará

36 Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura.

37 De los Campos, «¿.....?», *CEDA* n.º 6 (julio de 1934), 23.

38 Nicolás Berdiaeff, *Una nueva Edad Media. Reflexiones sobre los destinos de Rusia y de Europa* (Barcelona: Apolo, 1932). Fue escrito en 1924, y en 1932 aparece esta edición en castellano. Se lo puede encontrar también como *Berdiáyev* o *Berdiáyev*; De los Campos lo escribe *Berdiaeff*.

algún día un fruto representativo de esa unidad espiritual, impersonal como la catedral gótica y animada diríamos de un misticismo arreligioso... Unidad ideológica hoy, unidad religiosa antes.<sup>39</sup>

Llama la atención la asepsia política del razonamiento de De los Campos. Su tema central es estético, y las circunstancias que provocan el abandono de un futurismo —genérico para el uruguayo, específicamente italiano para el ruso— que destruye las «fuentes del Renacimiento: la Naturaleza y el Hombre» para volver a un laico espiritualismo medieval, son ambiguas y engañosas. Ello es posible gracias al cultivo de los productos de una «época de agresividad renovadora», en términos de dominio técnico. En palabras del propio De los Campos, era «como si la arquitectura asentase de nuevo sus pies en un terreno firme que hubiese abandonado en el ímpetu del salto». Pobre interpretación del texto de Berdiaeff, en el que se aboga por un misticismo muy concreto, el de la vuelta espiritual, católica, ortodoxa, para superar la revolución bolchevique; no hay, como malinterpreta De los Campos, la menor intención de un «misticismo arreligioso».<sup>40</sup>

Ya se trate de una interpretación fallida o malintencionada, el resultado es bastante coherente con el pensamiento y la didáctica del joven profesor. Y debe recordarse también que la literatura consumida ya a principios de los años treinta transmitía una matización tibia de las tendencias maquinistas de la vanguardia hacia la versión francesa de 1925, o la ya obvia depuración modernista del clasicismo, todo incluido en la muy ambigua designación *art déco*.

Ser moderno, *estar al día*, parecía ser el *deber ser* en la revista de los estudiantes. En ese mismo número Gómez Gavazzo exponía su estadía con Le Corbusier, y Scasso, su experiencia alemana. Visto retrospectivamente, este fue un momento encumbrado para los estudiantes. Su revista se había inau-

39 De los Campos, «¿.....?», 23.

40 De los Campos, «¿.....?», 23.

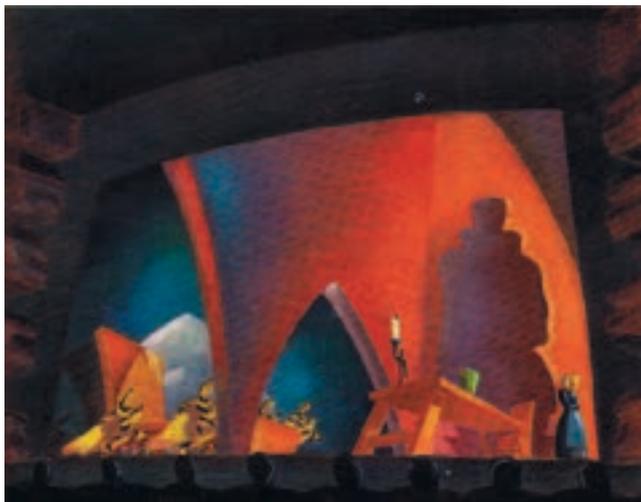
gurado en 1932; dos años después estaba ya en su sexto volumen y escribían en ella personajes que serían protagonistas de la historia de la arquitectura uruguaya y de la facultad. Además, los estudiantes se expresaban con madurez y autonomía en todos los planos: cuestiones pedagógicas, política universitaria y política nacional. Ya en plena dictadura, *CEDA* planteó sin titubeos su rechazo al *marzismo* de Terra. En otras páginas se despidió con afecto del decano saliente, Leopoldo Carlos Agorio, y dio una escéptica bienvenida al nuevo decano, Armando Acosta y Lara, mostrando sus respectivas posiciones ideológicas y políticas.

Este es el contexto en el que hay que leer el enigmático artículo de De los Campos. Una posición estéticamente equidistante, políticamente neutra, si tal cosa era posible, y una perspectiva programática que se cumpliría en los hechos, aun en el plano profesional. Se trataría, de acá en más, de hacer prevalecer el arte al margen de cualquier contaminación ideológica o mercantil. Cuando esto no fuera sostenible, el arte se confinaría a la academia o a la intimidad. Veinte años después esta opción se reveló en toda su debilidad.

En 1941 falleció Carré, lo que supuso varios cambios de orden no solo académico, vinculado a lo programático, sino en la estructura de funcionamiento. Los cursos superiores de Arquitectura correspondientes a cuarto y quinto quedaron a cargo de Cravotto y Vilamajó; al año siguiente, De los Campos fue asignado como titular del curso de Arquitectura Superior.

De nuevo podemos visualizar la relevancia de los trabajos realizados dentro de la academia. Varios de los ejercicios de sus estudiantes fueron exhibidos en las publicaciones de *Anales* de la Facultad de Arquitectura y en la revista *CEDA*. Los temas tratados se publicaban junto con una imagen de la propia entrega, lo que devela la dramaturgia de los programas tratados.

También *CEDA* comienza a publicar proyectos de estudiantes a partir de 1936. Pintos Risso, justo antes de graduarse, fue quien preparó ese primer número con arquitectura estudiantil. Significativamente, fue la primera vez que la revista publicaba obras de arquitectos uruguayos —lo que después sería poco frecuente—, incluyendo una casa de De los Campos, Puente, Tournier. Esta impronta profesionalista llegó hasta 1945, cuando una comisión directiva

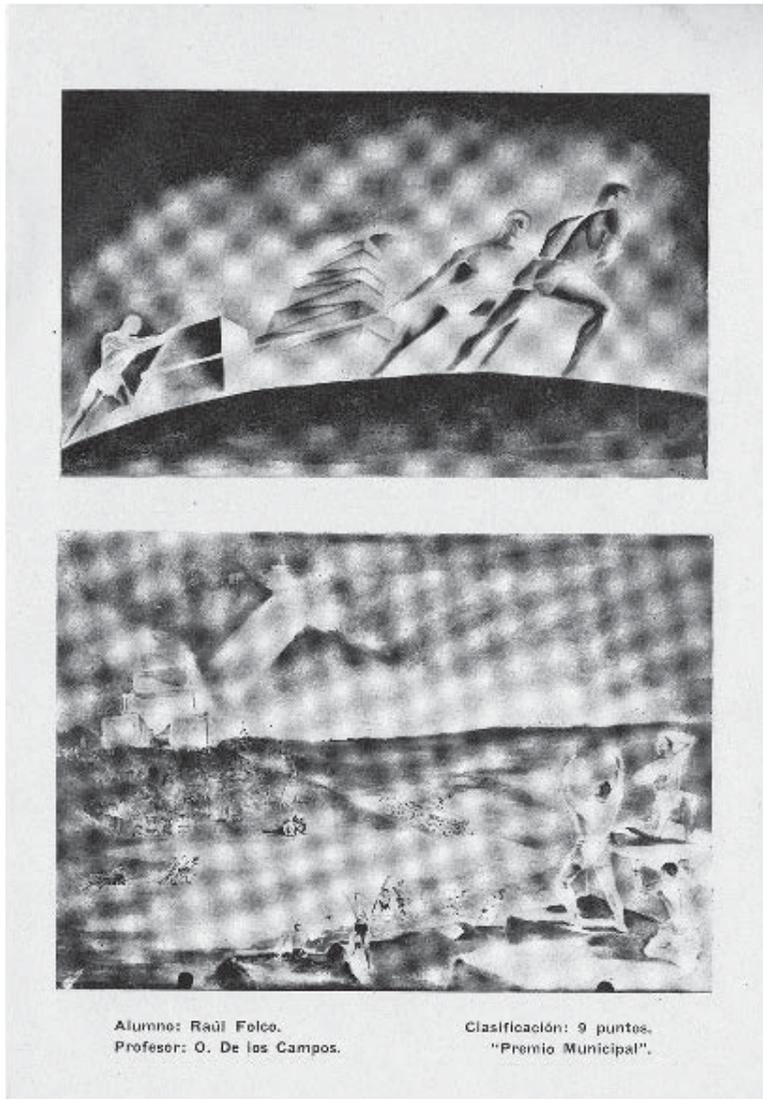


**FIGURA 5.** ENRIQUE M. QUIRÓS: TRABAJO REALIZADO PARA EL CURSO DE COMPOSICIÓN DECORATIVA DE 2.º AÑO, CON EL PROFESOR OCTAVIO DE LOS CAMPOS. TEMA: «DOS ESCENAS PARA PULGARITO», 1942.

más política, donde ya están Carlos Tosar, Luis Santamarina, Juan Pablo Terra y Carlos Viola —por mencionar a los más conocidos—, ocupó la dirección y la redacción, y comenzó a cultivar la tendencia que culminaría en el cambio de plan de estudios de 1952.

Mientras tanto, durante esos nueve años varios estudiantes del profesor De los Campos, tanto de Decorativa como de Arquitectura, publicaron sus trabajos en la revista gremial. «Una *boîte*» de Raúl Cohe, en el n.º 7, de junio del 36, «Un campamento» de Raúl Sichero, en 1938, en el mismo número en el que a Ildefonso Aroztegui le publicaron «Un centro rural», y así hasta el n.º 15, de noviembre de 1942, donde publicaron dos: «Un yacht club» de Hugo Rodríguez Olivencia y «Una casa de departamentos» de Óscar Vignola.

La esencia simbólica de Composición Decorativa puede ejemplificarse con un ejercicio de escenografía, muy habitual en estos cursos. La revista *CEDA* publicó, en 1940, en el n.º 11, solo proyectos de Decorativa, entre los que destacaba la ambientación escenográfica del primer libro de los *Preludios* de



**FIGURA 6.** RAÚL FOLCO: IMÁGENES CORRESPONDIENTES AL TERCER TRABAJO CON EL PROFESOR OCTAVIO DE LOS CAMPOS. TEMA: «TRES ESCENARIOS PÚBLICOS PARA UNA REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA», 1941.



**FIGURA 7.** JUAN A. GAZZANO: TRABAJO CORRESPONDIENTE AL TERCER SEMESTRE CON EL PROFESOR OCTAVIO DE LOS CAMPOS. TEMA: «UNA ESCENOGRAFÍA: LA SERENATA INTERRUPTIDA», ABRIL DE 1940.

Claude Debussy. Las doce piezas se distribuyeron entre los estudiantes; la revista publicó cuatro, entre ellos, uno dirigido por De los Campos.

El ejercicio proyectual se iniciaba con una conferencia de Herrera Mac Lean sobre Debussy y su música, y una audición de las piezas, que se reiteraría en el semestre. La apuesta a una integración de las artes es bastante obvia, aunque no es de sabor expresionista, sino anterior: con precaución, podría pensarse en una sensibilidad romántica, genuinamente wagneriana. Es la construcción de un arquitecto-artista inmerso en el arte universal; cultivado, quizá compelido a entrenarse en otras artes, como la música, el teatro y la escenografía como vínculo, la pintura y el grabado, y en el estudio de Filosofía del Arte, asignatura de influencia poderosa, a cargo, por ese tiempo, de Emilio Oribe. Para estas generaciones de los primeros cuarenta años de la facultad independiente, esta formación forjó la convicción de que su trabajo, la arquitectura, era parte del arte universal.

En el número de *CEDA* publicado en diciembre de 1945, con la dirección renovada, parece haber un esfuerzo por continuar la sección de trabajos estudiantiles, con cierto criterio que podríamos llamar *didáctico*; son pocos proyectos y solamente de dos talleres, el de Vilamajó y el de Gómez Gavazzo. Esta sería la última ocasión en que se publicarían trabajos de estudiantes, al menos hasta el cambio de plan de estudios.

Pero la presencia de De los Campos en la revista de los estudiantes de arquitectura no fue tan idílica como parecería a la luz de sus publicaciones y las de sus estudiantes. En 1946, *CEDA* publicó el artículo «Problema inmediato», en una nueva sección bautizada como «Nuestros problemas». Firmado como V. I. S., en él se ataca a los *revivals* que los arquitectos uruguayos estaban construyendo en ese momento, sin ahorrarse epítetos: «... da campo propicio a la aparición de estos adesios, el arquitecto comerciante, falto de honestidad artística, siervo de los pésimos gustos e ínfulas de *señorabilidad* de una clase inculta, retrógrada y decadente».<sup>41</sup> El artículo está ilustrado por

41 V. I. S., «Problema inmediato», *CEDA* n.º 17 (1946), 46-49.

diez fotos de obras de las que no se dan datos de lugar, programa ni, prudentemente, autor. Sin embargo, el ataque debió causar impacto. En el siguiente número, la misma sección titula otro artículo como «Insistimos», en el que, entre líneas, se lee de dónde vinieron las reacciones a la provocación: «Estas críticas [...] fueron dirigidas a la solvencia técnica de los autores».<sup>42</sup> Parece obvio que en el interior de la facultad muchos de sus docentes cultivaban los estilos, y, evidentemente, entre ellos lo hacía el estudio De los Campos, Puente, Tournier. No hace falta reconocer alguna obra en concreto en las fotografías de *CEDA*; el equipo estaba trabajando en los neoclásicos y afines desde finales de los años treinta, como era tendencia en todo el mundo. El caso más visible era el Hotel San Rafael.

El redactor de la revista se ahorró la cortesía cuando, refiriéndose a las fotografías de arquitectura moderna local del segundo artículo, remató con esta observación: «Es curioso hacer notar que algunas de estas fotografías corresponden a obras de arquitectos embarcados ahora en esa infeliz modalidad. Esos distinguidos profesionales podrían, si ellos quisieran, ilustrarnos a qué se debe ese cambio de rumbo en sus concepciones estéticas».<sup>43</sup>

Es obvio que el sayo le ajusta perfectamente al profesor De los Campos. Sin embargo, nada debe sorprendernos: ¿no había llamado, en aquel artículo publicado en la misma revista, a asentar «sus pies en un terreno firme que hubiese abandonado en el ímpetu del salto»?<sup>44</sup> Ese reposo, ese dejar asentar el impulso vanguardista al que llamaba diez años antes, ¿no era lo que estaba llevando a la práctica en estos proyectos de abandono moderno?

Desde 1945 hasta marzo de 1953, cuando renuncian Cravotto y De los Campos, el ambiente universitario estuvo convulsionado. Los cambios políticos de la posguerra ocurrieron dentro y fuera de fronteras, y parte de la conflictividad se debió a los intentos de los países que ganaron la guerra

42 V. I. S., «Insistimos». *CEDA* n.º 18 (1947), 21-23.

43 V. I. S., «Insistimos», 22-23.

44 De los Campos, «¿.....?», 23.

de posicionarse en la política internacional. En Uruguay, las pretensiones de los Estados Unidos de instalar bases militares provocó la radicalización de las luchas universitarias. El ascenso del peronismo en Argentina también complicó las cosas: las inversiones argentinas se cortaron, sobre todo, los negocios inmobiliarios turísticos y la construcción. Parecía una crisis que afectaba directamente a la arquitectura.

En este contexto, el Centro de Estudiantes dio comienzo a sus reivindicaciones a través de *CEDA*. «Hacia una nueva Facultad» fue el título de un artículo publicado en noviembre de 1942 que anticipaba el espíritu que encauzaría el proceso de transformación de la enseñanza en 1952.

NO HAY INTERÉS EN EL PORVENIR DEL HOMBRE, cuando se hace un estudio eminentemente teórico, resolviendo problemas teóricos y realizando todo el trabajo para un hombre teórico; cuando no existe el ladrillo más que en esquema y el ser humano como fantasma de una realidad lejana. Cuando no se sitúa el futuro arquitecto histórica, filosófica y artística-mente, y así, no sabe dónde ni por qué vive, ni quién es su vecino ni cómo llegó hasta allí.<sup>45</sup>

Por el contrario, la mayoría del cuerpo docente se decantó por los ya probados sistemas académicos. La relación entre contenidos de la enseñanza y productos arquitectónicos no se develó para ellos tan problemática como lo denunciaban los estudiantes.

En 1949, en plena instancia de las discusiones sobre el nuevo plan de estudios, De los Campos —otra vez como vocero— formuló una serie de ideas para presentar ante el Consejo y enfrentar esta situación. El informe señalaba la necesidad de la expresión gráfica y del manejo de las reglas de composición como un ejercicio fundamental para la formación del arquitecto, concepto que entendía indispensable para los cursos de Arquitectura y de Composición

45 «Hacia una nueva Facultad», *CEDA* n.º 14 (enero-marzo de 1942), 18-19.

Decorativa. Junto con otros docentes como Cravotto, Sierra Morató y Herrera Mac Lean, propuso la creación de un Taller Libre de Expresión Plástica, espacio en el cual el estudiante recién iniciado podría desarrollar aptitudes para el dibujo y las técnicas de expresión, que luego decantarían en una lógica de cursos de complejización escalar y gradual de la arquitectura. El compromiso con la propuesta planteó incluso la posibilidad de solventar la idea con recursos otorgados por los propios docentes. Para estos, el camino hacia el arquitecto-artista podía implicar sacrificios personales.

El estudiantado que llega a nuestra Facultad, así como el que llega a los demás institutos de enseñanza superior del país, no ha definido sus preferencias, en la mayoría de los casos, ni por sus aptitudes ni por su vocación; [...]

No contando, además, nuestra Facultad con un examen de admisión para poder iniciar sus estudios, debemos tender, dentro de la órbita de nuestras posibilidades legales, a que la preparación del estudiantado sea más completa en el campo de la estética y de la plástica, para establecer entonces una selección más rigurosa del alumnado en los cursos preparatorios o preliminares que se realizan ya dentro de la Facultad.<sup>46</sup>

Varias cuestiones significativas se desprenden de esta nota. Por un lado, evidencia la postura de De los Campos sobre el nivel de exigencia que debería impartirse, mientras que, con énfasis en esto, revaloriza la figura docente, en particular, a aquellos que promulgaban la tradición en la enseñanza en la que él mismo se formó. Pero por sobre todo deja implícito el compromiso de aquellos que estaban involucrados en la docencia. Los cursos propiciarían el ámbito necesario para complementar la composición arquitectónica y trascender además hacia aptitudes artísticas; la propuesta de reestructuración intentaba potenciar estos asuntos.

46 Octavio de los Campos, nota enviada el 28 de noviembre de 1949 al decano de la Facultad de Arquitectura, Américo Ricaldoni. Archivo IHA, caja 16, carpeta 6, sección C-9.

## Realidad, composición decorativa y (otra) nueva arquitectura

Sin embargo, el impulso crítico de los estudiantes y de algunos profesores ya había tomado algunos tópicos que facilitaban el ataque: «Decenas de Ballets, Fiestas, Halls y Panteones de Grandes Hombres, rayando en lo ridículo y risible, si no fueran tan penosa realidad, se han programado en estos cursos, configurando ello una lamentable pérdida del escaso tiempo de que se dispone en la facultad. El estudiantado se niega a seguir perdiendo el tiempo».<sup>47</sup>

La crítica a los programas de proyecto, y sobre todo a Composición Decorativa, cuyo nombre ya debía causar irritación desde tiempo antes, es clara en los discursos de los estudiantes. Pero ¿qué significó para la academia el cambio de plan de estudios?

El Centro de Estudiantes invitó a los docentes que no acompañaban los cambios a retirarse. La división surgió entre los profesores: «Es un deber moral definir públicamente sus críticas con carácter constructivo, [...] o en su defecto dejar abierto el camino para que otros puedan realizar lo que ellos no han podido [...]».<sup>48</sup> La movilización estudiantil generó un clima polarizado entre unos y otros, al que también hace referencia De los Campos en su renuncia: «Fue un lamentable error de táctica [...] el presentar al cuerpo de profesores como divididos a favor y en contra del plan, aún antes de que este fuera conocido. Esta táctica tuvo la infeliz consecuencia de crear enemistades y de disgregar la unidad del profesorado».<sup>49</sup>

Quizá percatándose de la imprevisión de los sectores más tradicionales del profesorado —Cravotto había estado ausente por una beca de perfeccionamiento docente durante parte de 1951—, De los Campos reconoció con amargura que algunos cambios discretos hubiesen evitado la revolución:

47 Conrado Petit, carta enviada como presidente del CEDA al entonces decano de la Facultad de Arquitectura, Rodolfo Vigouroux, el 7 de agosto de 1951. Donación: Conrado Petit. Archivo IHA, carpeta 2878/38-42.

48 Alfredo Altamirano, «Frente al nuevo Plan de Estudios», *CEDA* n.º 21 (1952), 7-8.

49 De los Campos, renuncia presentada el 13 de marzo de 1953...

«Unánimemente, todos estábamos de acuerdo, y así consta en la encuesta que realizó el Consejo, que había llegado el momento de revisar, ajustar y modificar el viejo plan, reestructurándolo de manera más adecuada a la enseñanza actual de la arquitectura, y no había necesidad de revolución, cuando una simple y natural evolución podía haber conseguido ese objetivo». <sup>50</sup> La «táctica», en realidad, había sido eficaz.

Así fue que ante la explícita voluntad del estudiantado de renovar a fondo el plantel docente, Cravotto, De los Campos y Sierra Morató, entre tantos otros docentes de las más diversas asignaturas —Construcción, Dibujo, Filosofía del Arte— renunciaron a sus cargos. Los cursos de taller quedaron a cargo de Carlos Gómez Gavazzo, Mario Payssé Reyes, Alfredo Altamirano, Ildefonso Aroztegui, Luis Isern y Ruben Dufau, quienes, con matices, apoyaban la nueva propuesta. O al menos se mantuvieron a la expectativa, sobre todo por razones generacionales.

Tal era el caso de Payssé, quien desde fuera de la facultad seguía reivindicando los vínculos y dependencias de la arquitectura con el arte, ahora moderno, constructivista, neoplasticista. En julio de 1951, la revista *Arquitectura*, entonces bajo su dirección, inició una muestra periódica titulada «La pintura mural en nuestra nueva arquitectura», donde se expresaba que «luego de un período de necesaria limpieza de todo lo decorativo caduco, la Arquitectura Nueva llama, cada vez con mayor decisión, a sus hermanas plásticas, la Pintura y la Escultura, para que vuelvan a complementar sus muros». <sup>51</sup> A este número le siguió el espacio dedicado a la escultura en vínculo con la nueva arquitectura, aquí, con ejemplos de obras de arquitectos ya muy identificados con una arquitectura en retirada, como Vilamajó, Mac Lean y De los Campos, Puente, Tournier. <sup>52</sup> Además, se presentaron los fundamentos del curso preparatorio de la composición de formas, que se propuso como

50 De los Campos, renuncia presentada el 13 de marzo de 1953...

51 «La pintura mural en nuestra nueva arquitectura», *Arquitectura* n.º 223 (julio de 1951), 18.

52 «La escultura en nuestra nueva arquitectura», *Arquitectura* n.º 224 (julio de 1952), 17.

una primera experiencia, subversiva, de proyecto de arquitectura, desde fuera de una facultad que censuraba en ese momento toda relación formalista con el arte. La nueva modalidad para los nuevos cursos se argumentaba al mismo tiempo como un trabajo prearquitectónico, con énfasis en la impronta constructiva y su concreción tridimensional, y cuya vocación era la exploración abstracta de la forma, el espacio y el color. El mensaje se dirigía sin duda a los referentes de este nuevo escenario: «Arquitectos, pintores, escultores, retornemos todos al oficio»,<sup>53</sup> pero por sobre todo a quienes difundían una forma de enseñar alternativa al enfoque sociopolítico que irremediablemente llevaría a la enseñanza de la arquitectura a la pérdida del arte.<sup>54</sup> En 1950, aquella revista de los estudiantes que publicaba trabajos de Composición Decorativa editó un número dedicado al «problema de los rancheríos», que dio el tono exacto para la revolución didáctica y política. Para ellos, finalmente, el arte estaría también al servicio del pueblo.

Tiempo después, cuando la presencia de De los Campos y sus colegas se había diluido en el tiempo, algunos sectores de la facultad recuperarían las trincheras de la plástica y del arte, en el Instituto de Estética y Artes Plásticas (después, Instituto de Diseño) y en algunos talleres. ♦

53 «Pintura, escultura y arquitectura en Arquitectura», *Arquitectura* n.º 225 (diciembre de 1952), 31.

54 Mario Payssé, «Una forma de enseñar arquitectura». *Anales de la Facultad de Arquitectura* n.º 8, (Montevideo: FARQ-Udelar, 1945), 66-67.

## Fuente de las imágenes

1. *Arquitectura* n.º 115 (1927), 204.
2. *Arquitectura* n.º 115 (1927), 208.
3. Archivo IHA. Foto D.0002471.
4. Archivo IHA. Foto 17357.
5. *Anales de la Facultad de Arquitectura* n.º 4, Montevideo: FARQ-Udelar, 1942, 77.
6. *Anales de la Facultad de Arquitectura* n.º 3, Montevideo: FARQ-Udelar, 1941, 97.
7. *CEDA* n.º 11 (1940), 38.

**OCTAVIANA...**

¡Itálica, otra vez entre tus ruinas!

Estos cuadros, ¡ay, dolor!, que ves ahora,  
cuadros de corrección, croquis robados,  
fueron un tiempo de Octavio de los Campos.

¡Aquí del profesor!, cuyo recuerdo  
se deja ver por tierras empolvadas.

Los croquis,  
el lento movimiento de sus manos,  
el humo del cigarro entre los labios,  
los ojos entornados...

¡Nada se ve!

Solo quedan recuerdos a raudales  
de su dedo pulgar dando el acento.

Esta mesa fue su mesa; allí, su asiento;  
del polvo quedan huellas, sí, palpables;  
del sombrero, la felpa calcinada;

leves vuelan sus cenizas desdichadas;  
las libretas que el Consejo te impusiera  
ya no existen controlando las entregas.

Este despedazado anteproyecto  
de la Bolsa de Comercio declarado.

Mención de Honor y con opción a premio,  
Siempre que fueran a buscarlo.

¡Oh, fábula del tiempo, representa  
cuánta fue la grandeza de su mano!

¿Dónde, pues alumnos hay, está el insigne  
Profesor? ¿Dónde está, de su mano, el agua fuerte?

¿Dónde está la botella de aguardiente?

Todo desapareció, cambió la suerte  
almas alegres en huesos invisibles.  
Más aún el hambre ve en estos despojos  
espectáculos tiernos a los ojos,  
y miran tan deseosos lo presente  
que quieren empezar los cursos nuevamente.

[...]

Aquí nació un rayo entre nosotros;  
gran padre de proyectos muertos:  
Isern, felice, triunfador peruano,  
que con su dicho: «Que quede muy vistoso»,  
arreglaba las fallas de un proyecto  
al tiempo que ofrecíanos su mano.  
Aquí de Gerardo el Grande,  
de Carioca, el Divino,  
del feliz Domingo,  
corregía, de todos, los proyectos.  
Por las chicas, sin distingo alguno,  
coronadas se vieron sus entregas,  
y aunque mudas las paredes te recuerdan,  
te levantas, Octavio, entre nosotros,  
y del labio, la espiral de tu cigarro  
se hace sombra y se hace luz en el recuerdo,  
en el recuerdo que en nosotros queda.  
Y es de tu mano que se alza soberana,  
señalando las cumbres a que lleguen  
quienes te venzan, ¡por tu honor!, mañana.

*En el ágape de despedida al que supo ser profesor y amigo, arquitecto  
Octavio de los Campos, en Montevideo, el 28 de diciembre de 1943.*

# 3

## DOSSIER

REGISTRO INTENCIONADO

*Nadia Ostraujov, Tatiana Rimbaud*

LISTADO DE ASUNTOS INCLUIDOS EN LA DONACIÓN  
DE LOS CAMPOS AL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA



## REGISTRO INTENCIONADO

NADIA OSTRUJOV, TATIANA RIMBAUD

Como ya se ha visto en esta obra, la sociedad entre De los Campos, Puente y Tournier manejó una enorme variedad de programas, con una producción de centenares de obras. Esto puede apreciarse en el registro documental, en las páginas que siguen, que permite identificar distintos momentos e intereses arquitectónicos del equipo: aperturas, continuidades y transformaciones.

La documentación que a continuación se presenta forma parte del material del estudio donado al IHA en 2016. Como ya se ha mencionado, la firma contaba con un sistema de organización propio: a cada obra (cualquiera fuera su tenor) se le asignaba un asunto, un número único que la identificaba, al cual se asociaba el nombre del comitente y el año. Al momento de procesar el material, se decidió respetar el mismo orden de asuntos con que había sido pensado originalmente. Se recuperó documentación de 352 asuntos de los 1706 registrados, distribuida en 4625 planos, 1380 fotografías y 45 carpetas de documentos.

El espacio dedicado a la visualización del archivo documental retoma algunas estructuras con las que contaba el propio estudio para ordenar la gran cantidad de documentos manejados. A través de los asuntos se deja constancia en simultáneo de la labor del estudio y del archivo documental que integra la donación De los Campos en el IHA. La selección de las piezas mostradas responde a dos criterios: la riqueza y el valor de la pieza gráfica en sí y la diversidad de materiales, tanto en lo referido a representación como a obras, programas, roles, expresiones, técnicas, lenguajes y resoluciones formales.

La totalidad de la documentación gráfica permite adentrarse en la solidez y profusión de la obra realizada por estos arquitectos. La selección propuesta intenta comprenderla por tiempos, especificidad programática, manifestaciones arquitectónicas particulares relevantes e incluso en los proyectos no realizados.

Con este registro intencionado se pretende mostrar no solo la contundencia, variedad y calidad de la obra del estudio, sino también la vastedad del material de archivo que a través del IHA se pone a disposición de la academia y del público. ♦

**LISTADO DE ASUNTOS INCLUIDOS EN LA DONACIÓN DE LOS  
CAMPOS AL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA**

Asunto n.º 10: vivienda Manuel Lussich Nin (1927). IHA. Fotos 17816 a 17817 y 18055 a 18065.

Asunto n.º 43: vivienda Pisano (1930). IHA. Fotos 17103 a 17109 y 17841 a 17844.

Asunto n.º 49: vivienda Perotti (1930). IHA. Fotos 17845 a 17849 y 18063 a 18071.

Asunto n.º 65: vivienda Deambrosis (1931). IHA. Fotos 17837 a 17840 y 17896 a 17915.

Asunto n.º 123: edificio Centenario, C. Bellini Carzoglio (1929). IHA. Planos 24851 a 24871; fotos 16820 a 16829, 17959 a 17981 y 18081 a 18161.

Asunto n.º 125: edificio El País (1933). IHA. Planos 22690 a 22721; fotos 16855 a 16921.

Asunto n.º 146: vivienda Schoeder (1934). IHA. Fotos 17023 a 17026.

Asunto n.º 153: vivienda Italo Dighiero (1934). IHA. Fotos 17818 a 17822 y 17920 a 17924.

Asunto n.º 221: edificio A. Sbárbaro (1935). IHA. Fotos 17131 a 17137.

Asunto n.º 229: edificio La Madrileña, Roberto Fontaina (1935). IHA. Fotos 17560 a 17565 y 17850 a 17853.

Asunto n.º 230: vivienda Rodolfo Mezzera (1935). IHA. Planos 20413 a 20440; fotos 17011 a 17013.

Asunto n.º 242: vivienda Carlos Scheck (1935). IHA. Fotos 17572 a 17595.

Asunto n.º 80: vivienda Octavio de los Campos (1932). IHA. Fotos 17854 a 17855 y 17932 a 17935.

Asunto n.º 113: viviendas Fontaina (1933). IHA. Fotos 17832 a 17836 y 17925 a 17931.



Asunto n.º 156: edificio Araújo (1934). IHA. Fotos 17865 a 17861.

Asunto n.º 173: edificio y estudio De los Campos, Puente, Tournier (1934). IHA. Fotos 17205 a 17208 y 17365 a 17403.

Asunto n.º 209: vivienda Robert (1935). IHA. Fotos 17014 a 17016.

Asunto n.º 212: vivienda Seoane (1935). IHA. Fotos 17823 a 17825.

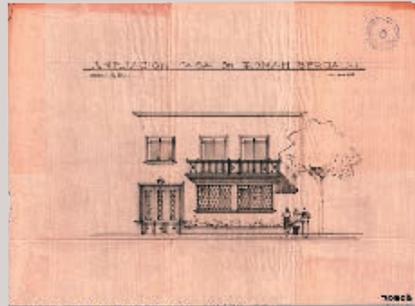
Asunto n.º 246: Cine Biarritz (1935). IHA. Fotos 17238 a 17241.

Asunto n.º 254: Teatro 18 de Julio (1936). IHA. Planos 20441 a 20471; fotos 17111 a 17130.

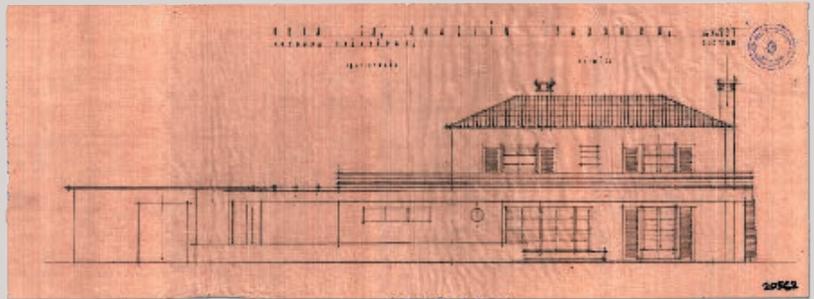


Asunto n.º 261: Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria (1937). IHA. Planos 20482 a 20499; fotos 17033 a 17036 y 18194.

Asunto n.º 266: vivienda Bergalli (1937). IHA. Planos 20500 a 20506.



Asunto n.º 297: vivienda Joaquín Ibarbouru (1937). IHA. Planos 20559 a 20578.

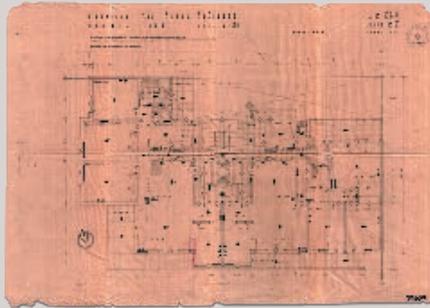


Asunto n.º 309: Banco Comercial, agencia n.º 2 (1938). IHA. Fotos 16849 a 16852.

Asunto n.º 312: edificio Alegre Sasson (1938). IHA. Fotos 17242

Asunto n.º 326: vivienda Lorenzo Ferreri (1938). IHA. Planos 20605 a 20613.

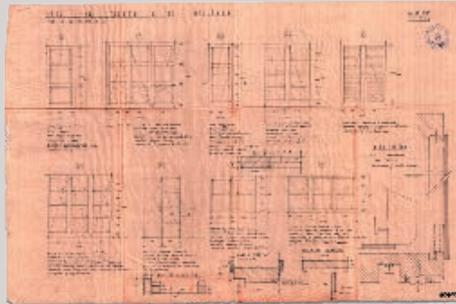
Asunto n.º 280: edificio Trouville, Elena Sbarbaro (1937). IHA. Planos 20507 a 20540; fotos 17138 a 17165.



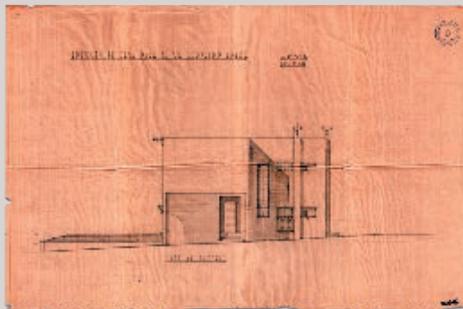
Asunto n.º 291: vivienda José Vacca (1937). IHA. Planos 20541 a 20557.

Asunto n.º 303: vivienda Pascual de los Campos (1937). IHA. Planos 20579 a 20587.

Asunto n.º 307: vivienda Carmen M. de Williman (1938). IHA. Planos 20588 a 20600.



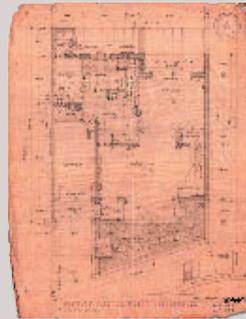
Asunto n.º 339: vivienda Leopoldo Hughes (1938). IHA. Planos 20614 a 20636; foto 17282.



Asunto n.º 341: vivienda Cecilio Bentancurt (1938). IHA. Planos 20637 a 20644.

Asunto n.º 353: vivienda Parolín (1939). IHA. Planos 20645 a 20660.

Asunto n.º 381: vivienda Francisco Hermann (1939). IHA. Planos 20661 a 20668.



Asunto n.º 383: Banco La Caja Obrera (1939). IHA. Planos 20669 a 20696; fotos 17247 a 17254.

Asunto n.º 396: Hotel Casino San Rafael (1939). IHA. Planos 20709 a 20737 y 24544 a 24620; fotos 17713 a 17774 y 18162 a 18166.



Asunto n.º 398: vivienda Elena Sbárbaro (1939). IHA. Planos 20738 a 20757; fotos 16836 a 16838 y 17596 a 17611.

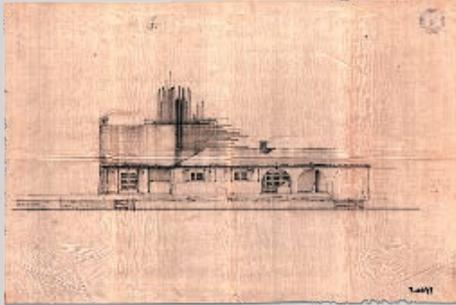
Asunto n.º 444: vivienda Adolfo Fabregat Sambucetti (1940). IHA. Planos 20782 a 20791.

Asunto n.º 445: vivienda Ángel Bottero (1940). IHA. Planos 20792 a 20796.

Asunto n.º 456: vivienda Lorenzo Ferreri (1941). IHA. Planos 20797 a 20807.

Asunto n.º 465: vivienda Marta C. de Velazco (1941). IHA. Planos 20808 a 20812.

Asunto n.º 387: vivienda Octavio de los Campos (1939). IHA. Planos 20697 a 20701; fotos 17020 a 17022.



Asunto n.º 394: vivienda María Inés Q. de Fabini (1939). IHA. Planos 20702 a 20708.

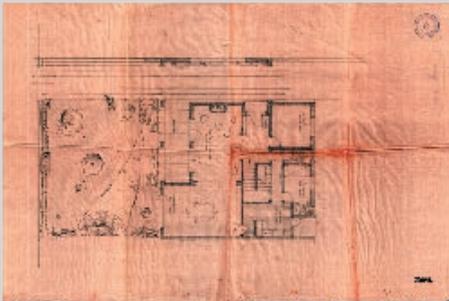
Asunto n.º 406: vivienda María Canabal (1940). IHA. Planos 20758 a 20767.

Asunto n.º 423: vivienda Juan Altoberro (1940). IHA. Planos 20768 a 20773.

Asunto n.º 429: vivienda Ponce de León (1940). IHA. Fotos 17052 a 17056.

Asunto n.º 443: vivienda Jorge Benis (1940). IHA. Planos 20774 a 20781.

Asunto n.º 466: vivienda Atilio Pigurina Vivas (1941). IHA. Planos 20813 a 20826.

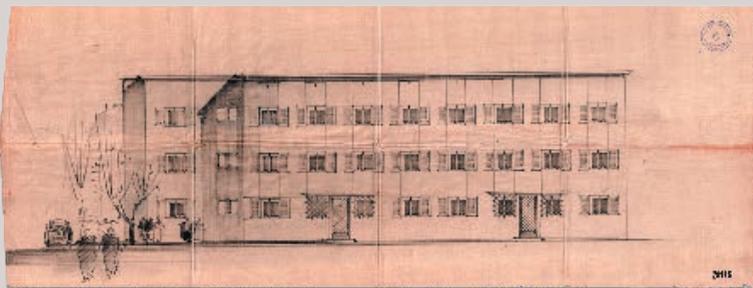


Asunto n.º 473: vivienda Berta Silveira de Galli (1941). IHA. Planos 20827 a 20835.

Asunto n.º 479: vivienda  
De Berro (1941). IHA.  
Planos 20836 a 20857.

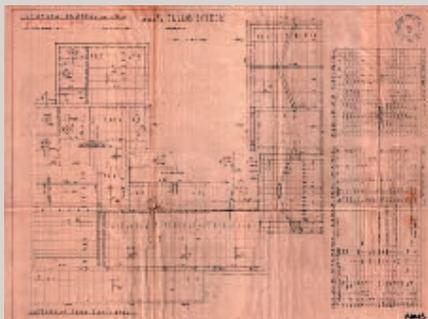
Asunto n.º 480: vivienda  
Lucas Ibarbourou (1941).  
IHA. Planos 20858 a  
20877; fotos 17008 a  
17010.

Asunto n.º 523: edificio  
Sofía Sosa Díaz (1942).  
IHA. Planos 20906 a  
20921.

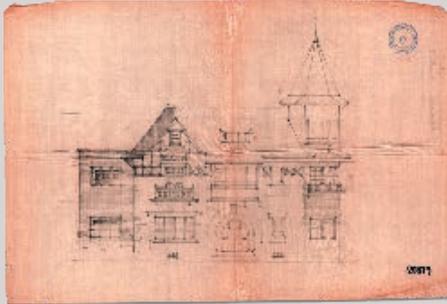


Asunto n.º 550: vivienda  
Joaquín Vivo Rivas (1943).  
IHA. Planos 20968 a  
20981.

Asunto n.º 568: vivienda  
Carlos Scheck (1943). IHA.  
Planos 20987 a 21007.



Asunto n.º 518: vivienda  
Luis Pareja Guani (1941).  
IHA. Planos 20878 a  
20889.



Asunto n.º 522: vivienda  
José J. Canabal (1942).  
IHA. Planos 20890 a  
20905; fotos 17566 a  
17571.

Asunto n.º 524: vivienda  
La Alberca, Julio Cerdeiras  
(1942). IHA. Planos 20922  
a 20930.

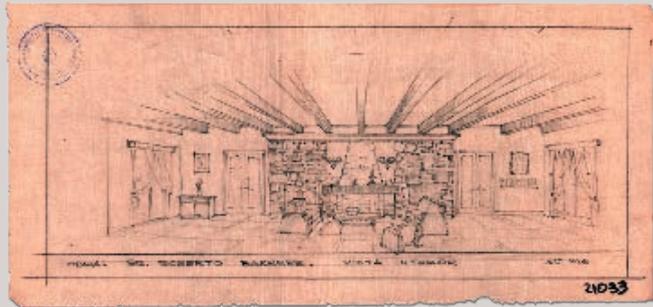
Asunto n.º 529: vivienda  
Hilda C. de Conti (1942).  
IHA. Planos 20931 a 20939.

Asunto n.º 530: vivienda  
Carlos Scheck (1942). IHA.  
Planos 20940 a 20943.

Asunto n.º 544: Banco  
Mercantil del Río de la  
Plata, sucursal Córdón  
(1942). IHA. Planos 20944  
a 20967; fotos 17404 a  
17527.

Asunto n.º 571: edificio  
Alfredo Deambrosis  
(1943). IHA. Planos 21008  
a 21025.

Asunto n.º 577: vivienda  
Roberto Barrere (1943).  
IHA. Planos 21026 a 21038.



Asunto n.º 600: vivienda  
Barrere (1944). IHA. Planos  
21056 a 21071; fotos  
17057 a 17063.



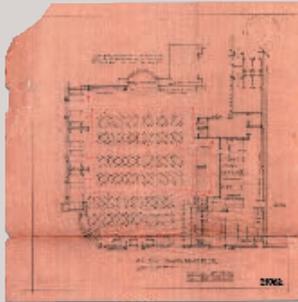
Asunto n.º 614: vivienda  
Margarita Aldave de  
Comas (1944). IHA. Planos  
21118 a 21148; fotos 16832  
a 16835 y 17775 a 17803.



Asunto n.º 591: vivienda Peñaloza Cardozo (1944). IHA. Planos 21039 a 21042; foto 17288.

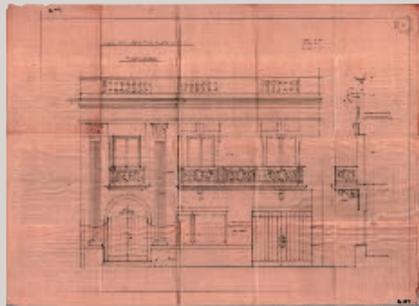
Asunto n.º 592: vivienda Enrique Gomensoro (1944). IHA. Planos 21043 a 21055.

Asunto n.º 602: Tienda Caubarrère (1944). IHA. Planos 21072 a 21112; fotos 17027 a 17032.



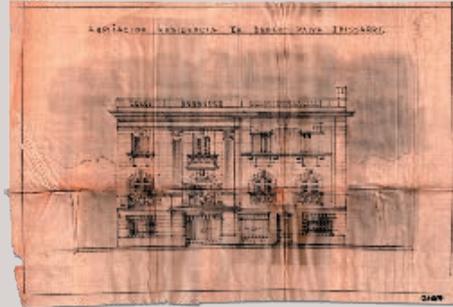
Asunto n.º 608: edificio Jorge Benis (1944). IHA. Planos 21113 a 21117.

Asunto n.º 616: vivienda Juan Granato (1944). IHA. Planos 21149 a 21156.



Asunto n.º 624: vivienda Antonio Lale Demoz (1944). IHA. Planos 21157 a 21166.

Asunto n.º 630: vivienda Benigno Paiva Irizarri (1944). IHA. Planos 21167 a 21186; fotos 17283 a 17284.



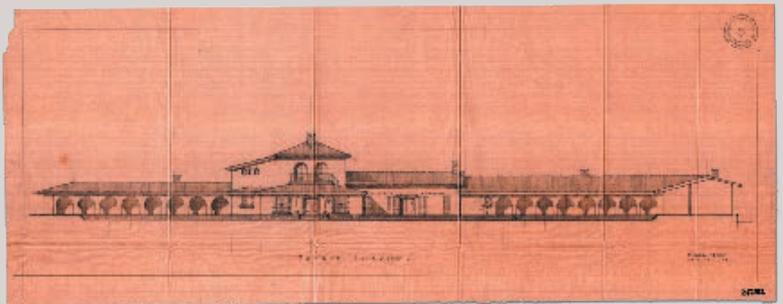
Asunto n.º 637: Carnicería Grandes Establecimientos Medellín (1945). IHA. Foto 17704.

Asunto n.º 639: edificio Durán Gil (1944). IHA. Fotos 17625 a 17632.

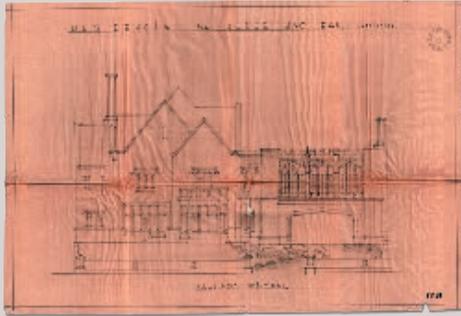


Asunto n.º 645: P.A.I.S. A. Establecimiento Soriano (1945). IHA. Planos 21206 a 21221.

Asunto n.º 652: Estancia La Baguala, Víctor Mailhos (1945). IHA. Planos 21281 a 21303.



Asunto n.º 638: vivienda  
Jorge Mac Lean (1944).  
IHA. Planos 21187 a 21205.



Asunto n.º 647: vivienda  
López Esponda (1945).  
IHA. Planos 21222 a 21237.

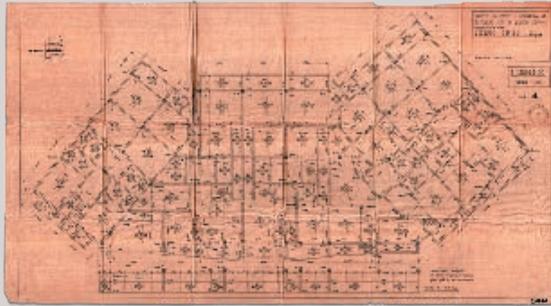
Asunto n.º 648: edificio  
José Güelfi (1945). IHA.  
Planos 21238 a 21258;  
fotos 17659 a 17661.

Asunto n.º 649: vivienda  
Ricardo Rigoli (1945). IHA.  
Planos 21259 a 21271.

Asunto n.º 650: edificio  
Cololó, Palmira, Pepita y  
Octavio de los Campos  
(1945). IHA. Planos 21272  
a 21280. Fotos 17633 a  
17638 y 17654 a 17658.

Asunto n.º 653: vivienda  
y consultorio Rómulo  
Vigliacca (1945). IHA.  
Planos 21304 a 21311.

Asunto n.º 654: edificio  
Eduardo Castro e Hijos  
(1945). IHA. Planos 21312  
a 21326.

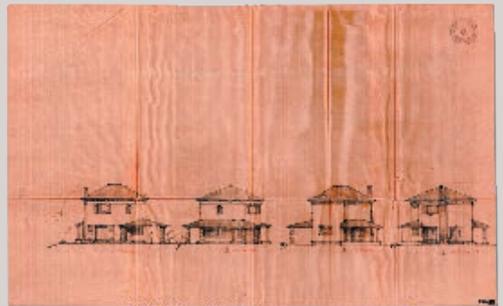


Asunto n.º 676: vivienda  
Enrique Dorado (1945).  
IHA. Planos 21362 a 21375.

Asunto n.º 681: vivienda  
Roberto Marcalain (1945).  
IHA. Planos 21376 a 21383.

Asunto n.º 696: edificio  
comercial SKF Alfa Laval  
(1945). IHA. Fotos 17531  
a 17540.

Asunto n.º 707: vivienda  
Estanislao Valdés (1945).  
IHA. Planos 21422 a 21426.



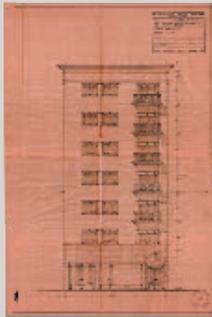
Asunto n.º 656: vivienda Isabel Jaume de Aramendia (1945). IHA. Planos 21327 a 21331.

Asunto n.º 657: edificio Fossati (1945). IHA. Planos 21332 a 21347; fotos 17214 a 17219.

Asunto n.º 658: vivienda Julio Lago (1945). IHA. Planos 21348 a 21356; fotos 17064 a 17072.

Asunto n.º 660: vivienda Roque Loiodice (1945). IHA. Planos 21357 a 21361.

Asunto n.º 699: edificio Herminia Introzzi (1945). IHA. Planos 21384 a 21395.



Asunto n.º 703: edificio Oscar Durán Gil (1945). IHA. Planos 21396 a 21407.

Asunto n.º 704: comercio Güelfi (1945). IHA. Planos 21408 a 21421.

Asunto n.º 708: edificio María Herminia Callegari (1946). IHA. Planos 21427 a 21441.

Asunto n.º 714: vivienda Joaquín Canabal (1946). IHA. Planos 21442 a 21449.

Asunto n.º 715: edificio Aldao, Castro, Podestá y Staricco (1946). IHA. Planos 21450 a 21469.

Asunto n.º 717:  
Automotora Nash, Barrere  
y Cía. (1946). IHA. Planos  
21470 a 21518; foto 17099.



Asunto n.º 719: edificio  
Oscar Durán Gil (1946).  
IHA. Planos 21519 a 21537.

Asunto n.º 757: edificio  
industrial Omar Fontana  
(1946). IHA. Fotos 17541  
a 17544.

Asunto n.º 758: Sardep  
Ltda. (1946). IHA. Fotos  
17176 a 17185.

Asunto n.º 759: Banco  
Mercantil del Río de la  
Plata, sucursal Paso del  
Molino (1946). IHA. Planos  
21568 a 21574; foto 17528.

Asunto n.º 760: edificio  
Miguel Ramos (1946). IHA.  
Planos 21575 a 21588.

Asunto n.º 775: vivienda  
José Cañini (1947). IHA.  
Planos 21645 a 21655.

Asunto n.º 776: edificio  
Ángel Panza (1947). IHA.  
Planos 21656 a 21677.

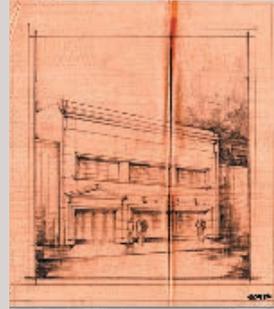


Asunto n.º 780:  
Automotora Antonio  
Batista (1947). IHA. Planos  
21678 a 21693; foto 17102.

Asunto n.º 725: edificio Atlas, Mauricio Arone y Leone Jerusalmi (1946). IHA. Planos 21538 a 21567; fotos 17646 a 17648.



Asunto n.º 729: comercio Carlos Palma (1946). IHA. Planos 20983 a 20987.



Asunto n.º 765: edificio María Salvo de Romay (1946). IHA. Planos 21589 a 21603.

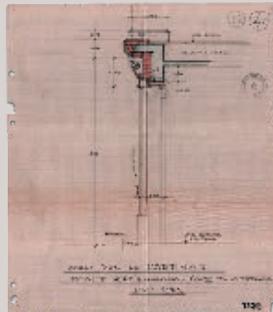
Asunto n.º 767: edificio Oscar Durán Gil (1946). IHA. Planos 21616 a 21625.

Asunto n.º 770: vivienda Walter Omar García Russich (1946). IHA. Planos 21626 a 21631.

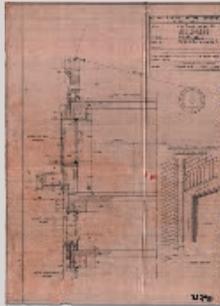
Asunto n.º 771: Lostorto Industrial S. A. (1946). IHA. Planos 21632 a 21644.

Asunto n.º 793: vivienda Gladys Coates (1946). IHA. Planos 21694 a 21702; fotos 17808 a 17810.

Asunto n.º 794: vivienda Dolores de Cortinas (1947). IHA. Planos 21703 a 21725



Asunto n.º 803: edificio Premier, Manuel y Ramón Mallorens (1947). IHA. Planos 21726 a 21764; foto 17614a.

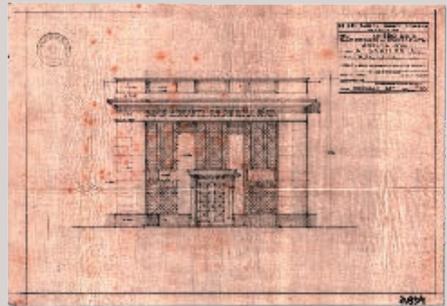


Asunto n.º 804: edificio industrial Tournier y Cía. (1947). IHA. Planos 21765 a 21777.

Asunto n.º 806: vivienda Scheck (1943). IHA. Foto 17826.

Asunto n.º 827: edificio Parque, Arduino (1947). IHA. Planos 21810 a 21831.

Asunto n.º 830: Banco Mercantil del Río de la Plata, sucursal Goes (1948). IHA. Planos 21832 a 21859; fotos 17529 a 17530.



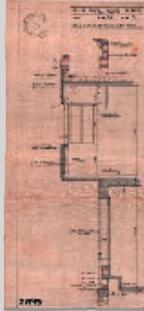
Asunto n.º 868: vivienda Augusto Boldarin (1948). IHA. Planos 21919 a 21928.

Asunto n.º 869: vivienda Salvo de Romay (1948). IHA. Planos 21929 a 21970.



Asunto n.º 808: vivienda Esilio Mariani (1947). IHA. Planos 21778 a 21781.

Asunto n.º 817: edificio Víctor Borrat Fabini (1948). IHA. Planos 21782 a 21798; fotos 17017 a 17019.



Asunto n.º 825: edificio Omar Fontana (1947). IHA. Planos 21799 a 21809.

Asunto n.º 833: vivienda Julio Haget (1948). IHA. Planos 21860 a 21867.

Asunto n.º 841: comercio Héctor Podestá (1948). IHA. Planos 21868 a 21887.

Asunto n.º 846: Cinocha Fabrica Acetileno Comprimido (1948). IHA. Planos 21888 a 21892.

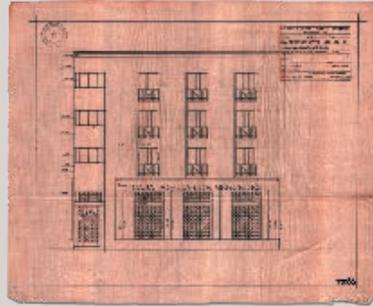
Asunto n.º 866: comercio Enrique Gomensoro (1948). IHA. Planos 21893 a 21918.

Asunto n.º 873: IASA Eduardo Alebnikian (1948). IHA. Planos 21971 a 22022.

Asunto n.º 878: Taller Torrendell (1948). IHA. Foto 17101.

Asunto n.º 893: Talleres Gráficos Ventura Berchesi (1948). IHA. Planos 22023 a 22034.

Asunto n.º 895: Caja  
Popular de Mercedes,  
Roberto Hounie (1949).  
IHA. Planos 22035 a 22056.



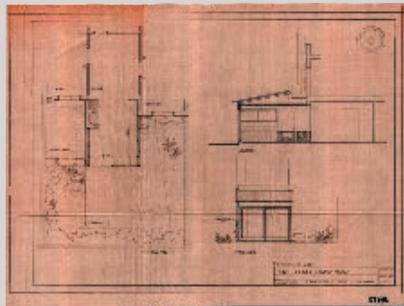
Asunto n.º 909: estancia  
La Gaviota, Doubourdieu  
(1949). IHA. Planos 22069  
a 22081.

Asunto n.º 910: vivienda  
Eugenio Páez (1949). IHA.  
Planos 22082 a 22087.

Asunto n.º 913: vivienda  
Valentín Morán (1949).  
IHA. Planos 22088 a 22097.

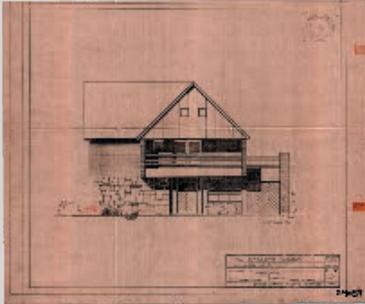
Asunto n.º 917: vivienda  
Adolfo Garra (1949). IHA.  
Planos 22098 a 22102.

Asunto n.º 950: vivienda  
Pedro Paseyro (1950). IHA.  
Planos 22112 a 22115.



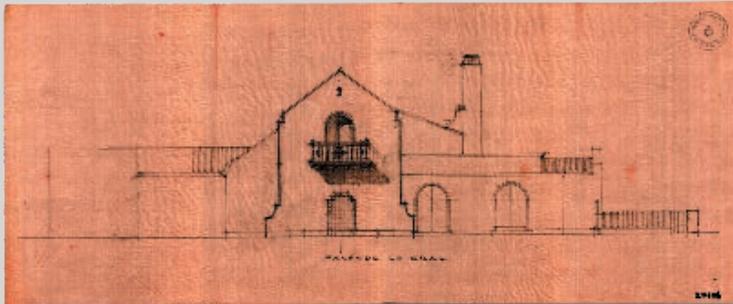
Asunto n.º 951: vivienda  
Hugo Celli (1950). IHA.  
Planos 22126 a 22131.

Asunto n.º 902: vivienda Enrique Colucci (1949). IHA. Planos 22057 a 22068.



Asunto n.º 907: Hotel Terminus (1949). IHA. Plano 22454; fotos 17917 a 17919.

Asunto n.º 919: vivienda Julio Cerdeiras (1949). IHA. Planos 22103 a 22111.



Asunto n.º 952: vivienda Benjamín Balian (1950). IHA. Planos 22116 a 22121.

Asunto n.º 955: vivienda Fabio Croci (1950). IHA. Planos 22132 a 22138.

Asunto n.º 956: vivienda José Croci (1950). IHA. Planos 22139 a 22145.

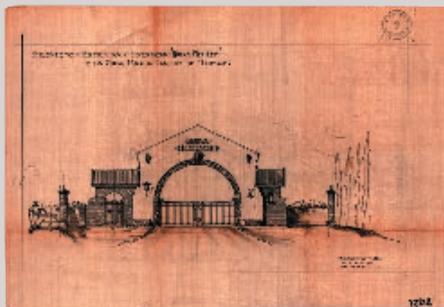
Asunto n.º 959: vivienda Julio Pacheco Vaeza (1950). IHA. Planos 22146 a 22154.

Asunto n.º 962: Caja Nacional de Ahorro Postal (1950). IHA. Fotos 17317 a 17333.

Asunto n.º 964: vivienda María Lamolle Scotto (1950). IHA. Planos 22155 a 22160; fotos 17037 a 17040.



Asunto n.º 972: estancia Nueva Mehlem, María Salvo de Romay (1950). IHA. Planos 22209 a 22219.



Asunto n.º 973: vivienda Eduardo Milton Puente (1950). IHA. Planos 22220 a 22244.

Asunto n.º 995: Pasaje Centenario (1950). IHA. Planos 22276 a 22290.



Asunto n.º 965: edificio  
Ángel Tundisi (1950). IHA.  
Planos 22161 a 22172.



Asunto n.º 970: Talleres  
El País (1950). IHA. Planos  
22173 a 22208; fotos 16922  
a 16925.

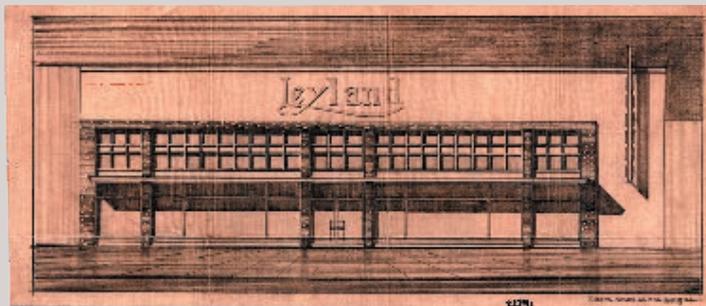
Asunto n.º 978: vivienda  
Teodoro Spera (1950). IHA.  
Planos 22245 a 22253.

Asunto n.º 980: vivienda  
Zoilo Beloqui (1950). IHA.  
Planos 22254 a 22258.

Asunto n.º 981: edificio  
Pascual Maio (1950). IHA.  
Planos 22259 a 22264.

Asunto n.º 982: comercio  
Güelfi (1950). IHA. Planos  
22265 a 22275.

Asunto n.º 1003:  
Automotora Leyland,  
D. Zambra (1950). IHA.  
Planos 22291 a 22302.

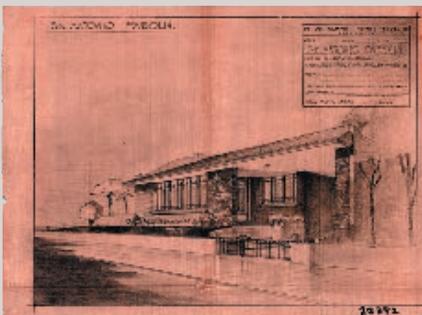


Asunto n.º 1005: estudio  
De los Campos, Puente,  
Tournier (1950). IHA.  
Planos 22303 a 22319;  
fotos 17361 a 17363.



Asunto n.º 1012: vivienda  
América Luelmo (1951).  
IHA. Planos 22320 a 22333.

Asunto n.º 1022: vivienda  
Antonio Parolin (1952).  
IHA. Planos 22352 a 22358.



Asunto n.º 1027: vivienda  
Carlos Scheck (1951). IHA.  
Planos 22359 a 22366.

Asunto n.º 1043: edificio  
Ricardo Forcella (1951).  
IHA. Planos 22415 a 22433.

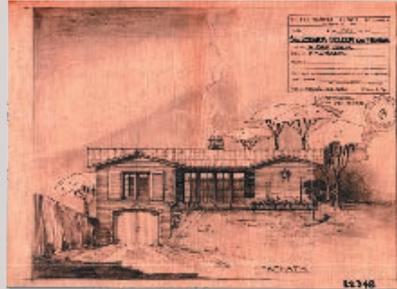
Asunto n.º 1046: vivienda  
Heraclio Labandera (1951).  
IHA. Planos 22434 a 22440.

Asunto n.º 1052: Molinos  
Podestá. Elisa, Sara y  
Margarita Podestá (1952).  
IHA. Planos 22441 a 22450.

Asunto n.º 1057: edificio  
L. Suárez (1952). IHA. Foto  
17697.

Asunto n.º 1020: La Liga Sanitaria, Miguel Krell (1952). IHA. Planos 22334 a 22346.

Asunto n.º 1021: vivienda Zoraida de León (1952). IHA. Planos 22347 a 22351.



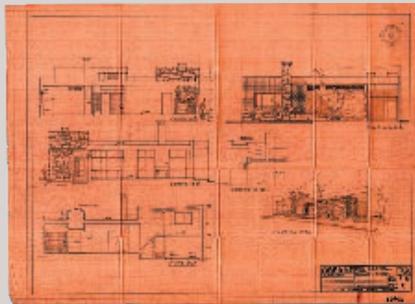
Asunto n.º 1028: vivienda Mario Pravia (1951). IHA. Planos 22367 a 22375.

Asunto n.º 1035: depósito Chiozzone, Acosta y Toust (1951). IHA. Planos 22376 a 22382.

Asunto n.º 1039: comercio Carlos Vivo y Cía. (1951). IHA. Planos 22383 a 22395.

Asunto n.º 1040: edificio Orión (1951). IHA. Planos 22396 a 22414; fotos 17651 a 17653.

Asunto n.º 1060: vivienda Antonio Batista (1952). IHA. Planos 22451 a 22453.



Asunto n.º 1063: vivienda Pedro Besozzi (1952). IHA. Planos 22455 a 22463.

Asunto n.º 1064: edificio Gared S. A. (1952). IHA. Planos 22464 a 22493; fotos 17639 a 17640.

Asunto n.º 1071: Banco Mercantil del Río de la Plata, sucursal Unión (1952). IHA. Planos 22494 a 22514.



Asunto n.º 1125: edificio Antuña, Gatti, Cânepa (1953). IHA. Planos 22543 a 22555.

Asunto n.º 1126: Chadwick Weir & Co. (1952). IHA. Planos 22556 a 22567.

Asunto n.º 1127: edificio Fénix (1953). IHA. Planos 22568 a 22591; fotos 16830 a 16831.

Asunto n.º 1136: vivienda Herminia Fossati (1953). IHA. Planos 22634 a 22644.

Asunto n.º 1139: panteón Ema de Suárez (1953). IHA. Fotos 17170 a 17172.

Asunto n.º 1145: Barraca Centenario (1953). IHA. Planos 22645 a 22646.

Asunto n.º 1149: vivienda Juan Dos Santos (1953). IHA. Plano 22648.

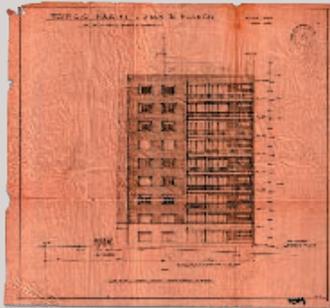
Asunto n.º 1107: vivienda  
Elena Decournex (1953).  
IHA. Planos 22515 a 22522.

Asunto n.º 1108: estancia  
Cerro del Indio (1953). IHA.  
Planos 22523 a 22535.

Asunto n.º 1112: depósito  
Mario Della Seta (1953).  
IHA. Planos 22538 a 22540.

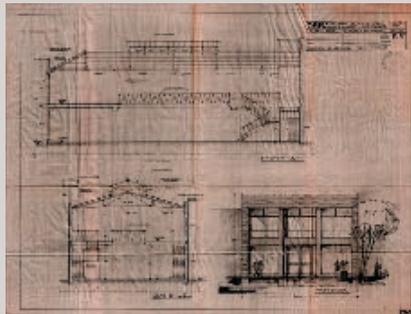
Asunto n.º 1121: vivienda  
Walter Puente (1953). IHA.  
Planos 22541 a 22542.

Asunto n.º 1130: edificio  
Cruz del Sur (1953). IHA.  
Planos 22592 a 22613;  
fotos 16853 a 16854.



Asunto n.º 1132: edificio  
Burcatovsky (1953). IHA.  
Planos 22614 a 22633.

Asunto n.º 1150: comercio  
Carmelo, Gnazzo Gaviglio  
(1953). IHA. Planos 22649  
a 22658.



Asunto n.º 1156: vivienda  
Bruno Buch (1954). IHA.  
Planos 22659 a 22666.

Asunto n.º 1158: edificio  
Pléyades (1954). IHA.  
Fotos 17643 a 17645.



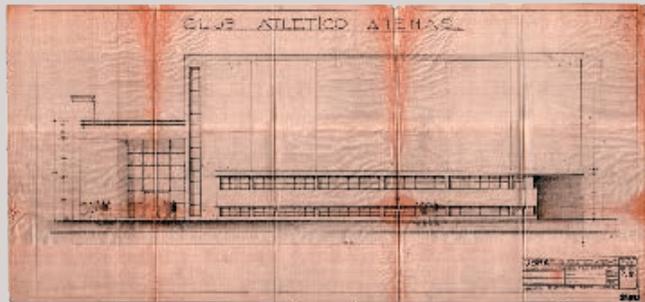
Asunto n.º 1159: vivienda  
Enrique Morales (1954).  
IHA. Planos 22667 a 22671.

Asunto n.º 1176:  
Automotora Frugoni  
Hermanos S. A. (1954).  
IHA. Planos 22722 a 22747;  
foto 17100.

Asunto n.º 1181: vivienda  
Luis di Lorenzo (1954).  
IHA. Planos 22748 a 22768.

Asunto n.º 1186: galpones  
El País (1954). IHA. Planos  
22769 a 22775.

Asunto n.º 1188: Club  
Atenas (1954). IHA. Planos  
24873 a 24898; fotos  
17255 a 17256 y 18072.



Asunto n.º 1161:  
Automotora Elbio  
Acevedo (1954). IHA.  
Planos 22672 a 22680.

Asunto n.º 1164: vivienda  
Rafael Cohen (1954). IHA.  
Planos 22681 a 22684.

Asunto n.º 1168: vivienda  
Hipólito Tournier (1954).  
IHA. Planos 22685 a 22689.

Asunto n.º 1174: edificio  
El País (1954). IHA. Planos  
22690 a 22721.

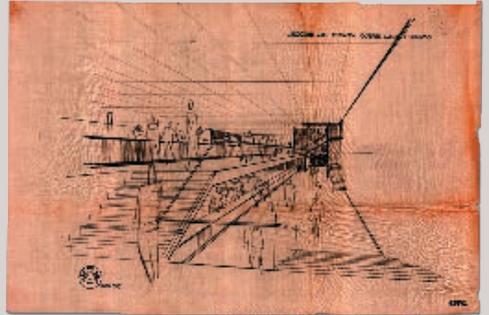
Asunto n.º 1187: The  
British Schools Society  
(1954). IHA. Planos 22776  
a 22832; fotos 18169 a  
18189.



Asunto n.º 1190:  
Cotolengo de Carrasco  
(1955). IHA. Planos 22833  
a 22862.



Asunto n.º 1193: Banco Mercantil del Río de la Plata, sucursal Ciudad Vieja (1955). IHA. Planos 22863 a 22923; fotos 18190 a 18191.



Asunto n.º 1208: oficinas Eduardo Loppacher S. A. (1955). IHA. Planos 23046 a 23051; foto 17696.

Asunto n.º 1211: vivienda Carlos Suzacq (1955). IHA. Planos 22937 a 22938.

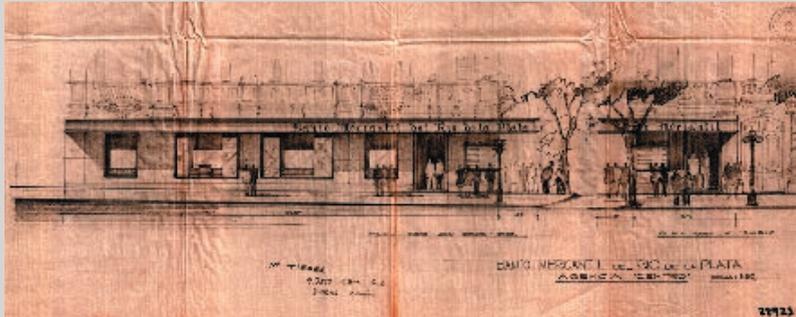
Asunto n.º 1215: vivienda Juan Dubourdieu (1955). IHA. Planos 22943 a 22952.

Asunto n.º 1216: Frigorífico La Cachimba (1955). IHA. Planos 22953 a 22966.

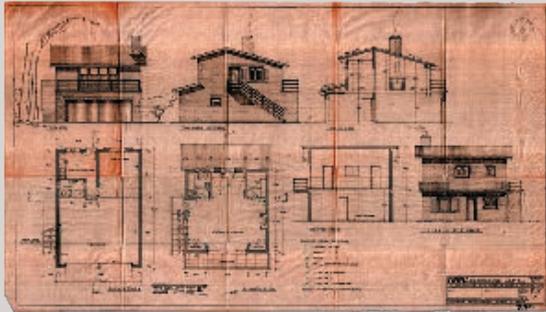
Asunto n.º 1222: vivienda Josefina de Gaviglio (1955). IHA. Planos 22967 a 22970.

Asunto n.º 1225: edificio José Parodi (1955). IHA. Planos 22971 a 22998.

Asunto n.º 1207: Banco Mercantil del Río de la Plata, sucursal Centro (1955). IHA. Planos 22924 a 22936.

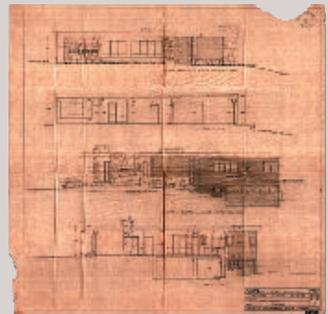


Asunto n.º 1212: vivienda Roberto Lamas (1955). IHA. Planos 22939 a 22942.



Asunto n.º 1227: edificio Antares (1955). IHA. Planos 22999 a 23005; fotos 17641 a 17642.

Asunto n.º 1232: vivienda Jacobo Augustower (1956). IHA. Planos 23006 a 23013.



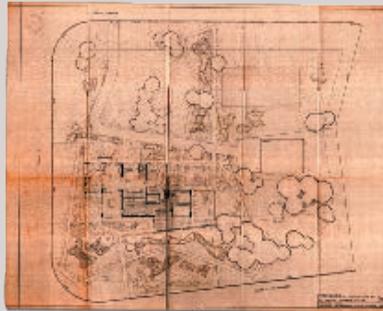
Asunto n.º 1238: Mauricio Belieres S. A. (1956). IHA. Planos 23014 a 23045.

Asunto n.º 1246: edificio Acerenza (1956). IHA. Planos 23052 a 23074.

Asunto n.º 1250: edificio Joaquín Vivo (1956). IHA. Planos 23075 a 23109; fotos 17041 a 17051.

Asunto n.º 1252: vivienda Américo Garino (1956). IHA. Planos 23110 a 23114.

Asunto n.º 1269: vivienda Enrique Pereira Kliche (1956). IHA. Planos 23146 a 23173; fotos 17292 a 17294.



Asunto n.º 1271: edificio Isaac Sapiro (1957). IHA. Planos 23174 a 23201; fotos 17649 a 17650.

Asunto n.º 1276: vivienda Esperanza Rodríguez Carreño (1957). IHA. Planos 23226 a 23234.

Asunto n.º 1277: vivienda Julio Etcheverry (1957). IHA. Planos 23235 a 23266.

Asunto n.º 1279: vivienda Carlos Estape (1957). IHA. Planos 23267 a 23272.

Asunto n.º 1255: vivienda Raúl Pietra (1956). IHA. Planos 23563 a 23569.

Asunto n.º 1264: edificio Aries (1956). IHA. Planos 23115 a 23139; foto 17616.

Asunto n.º 1266: Banco Mercantil del Río de la Plata, sucursal Minas (1953). IHA. Planos 23140 a 23143.

Asunto n.º 1267: Banco Mercantil del Río de la Plata, sucursal Paysandú (1953). IHA. Planos 23144 a 23145.

Asunto n.º 1272: edificio José D'alexandro (1957). IHA. Planos 23202 a 23213.

Asunto n.º 1273: Mapal S. A. (1957). IHA. Planos 23214 a 23225.

Asunto n.º 1275: Tienda París Londres (1957). IHA. Fotos 17670 a 17693.



Asunto n.º 1280: edificio Saverio Di Bello (1957). IHA. Planos 23273 a 23299; foto 17621.



Asunto n.º 1285: edificio Las Marías (1957). IHA. Planos 23300 a 23325.

Asunto n.º 1286: vivienda Jorge Scheck (1957). IHA. Planos 23326 a 23331.

Asunto n.º 1289: Coati S. A. (1957). IHA. Planos 23332 a 23334.

Asunto n.º 1295: edificio Pegaso (1957). IHA. Planos 23408 a 23419.

Asunto n.º 1296: vivienda Sara Hors (1957). IHA. Planos 23420 a 23424.

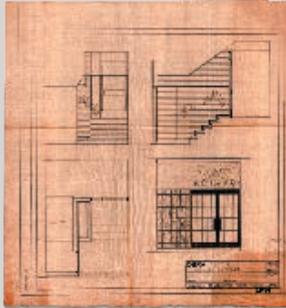
Asunto n.º 1301: edificio Luis Méndez Piana (1958). IHA. Planos 23460 a 23467.

Asunto n.º 1308: oficinas Eduardo Loppacher S. A. (1958). IHA. Planos 23468 a 23486.

Asunto n.º 1316: Pereira y Cía. S. A. (1958). IHA. Plano 24965.

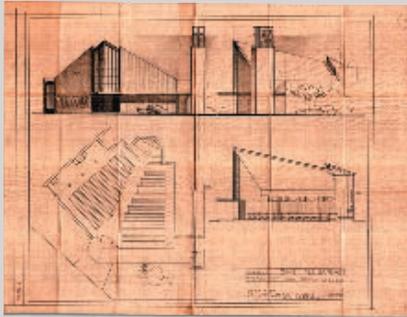
Asunto n.º 1320: Molinos Las Piedras (1958). IHA. Planos 23487 a 23498.

Asunto n.º 1290: edificio Altair (1957). IHA. Planos 23345 a 23399; foto 17663.



Asunto n.º 1294: vivienda Juan Viana (1957). IHA. Planos 23400 a 23407.

Asunto n.º 1299: capilla San Alejandro, Sodalicio de San Pedro Claver (1957). IHA. Planos 23425 a 23441.



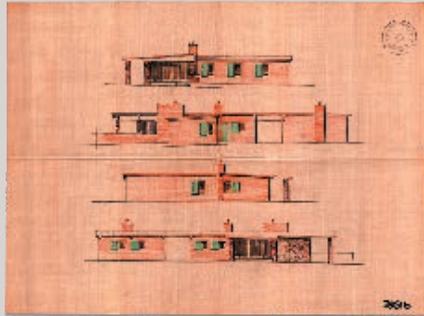
Asunto n.º 1300: Fábrica Nacional de Vidrios (1957). IHA. Planos 23442 a 23459.

Asunto n.º 1322: oficinas Pamani Financiera e Inmobiliaria (1958). IHA. Planos 23499 a 23504.

Asunto n.º 1325: Cooperativa Bancaria (1958). IHA. Fotos 17698 a 17699.

Asunto n.º 1327: vivienda Juan Granato (1958). IHA. Planos 23505 a 23513.

Asunto n.º 1330: vivienda Hounie (1958). IHA. Planos 23514 a 23528.



Asunto n.º 1333: vivienda Gorlero (1959). IHA. Planos 23529 a 23537.

Asunto n.º 1339: Hermanas de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro (1959). IHA. Planos 23570 a 23572.

Asunto n.º 1342: vivienda Francisca de Ponte (1959). IHA. Planos 23573 a 23576.

Asunto n.º 1343: Banco Mercantil del Río de la Plata, sucursal Mercedes (1959). IHA. Planos 23578 a 23584.

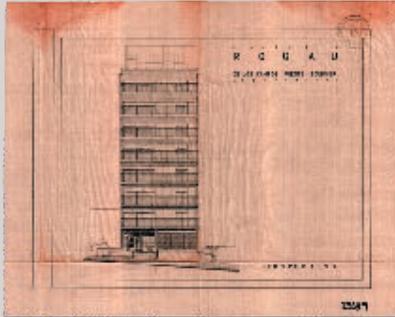
Asunto n.º 1344: Banco Francés e Italiano para la América del Sur (1959). IHA. Planos 23585 a 23591.

Asunto n.º 1358: depósito De los Campos, Puente, Tournier (1959). IHA. Planos 23592 a 23596; foto 17237.

Asunto n.º 1365: edificio Uruguay (1959). IHA. Planos 23749 a 23760.

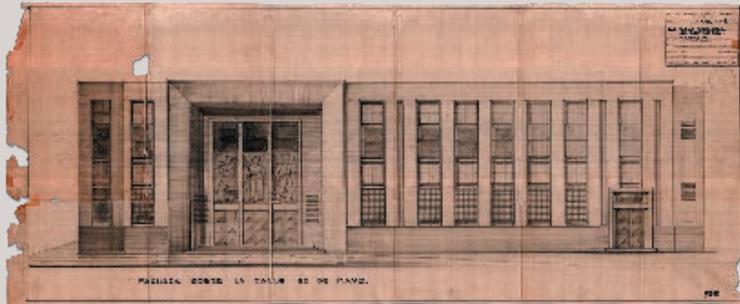
Asunto n.º 1375: Banco de Londres (1960). IHA. Fotos 17552 a 17559.

Asunto n.º 1334: edificio Rogau (1959). IHA. Planos 23538 a 23551.



Asunto n.º 1335: edificio Selene (1959). IHA. Planos 23552 a 23562; foto 17620.

Asunto n.º 1352: Banco La Caja Obrera (1959). IHA. Planos 23643 a 23698.



Asunto n.º 1376: Alianza Cultural Uruguay - Estados Unidos de América (1960). IHA. Planos 23597 a 23642, 23699 a 23748 y 24966 a 25025; foto 17228.



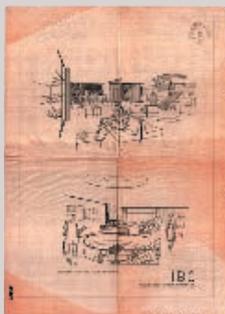
Asunto n.º 1382: vivienda Ema Lussich (1960). IHA. Planos 23761 a 23766.

Asunto n.º 1383: Fábrica Americana de Cortinas de Enrollar S. A. (1960). IHA. Planos 23767 a 23775.

Asunto n.º 1384: Panadería Salinas (1960). IHA. Planos 23776 a 23781.

Asunto n.º 1389: vivienda Aramendia (1960). IHA. Planos 23782 a 23783.

Asunto n.º 1448: Instituto Brasileiro do Café (1959). IHA. Planos 23814 a 23820.

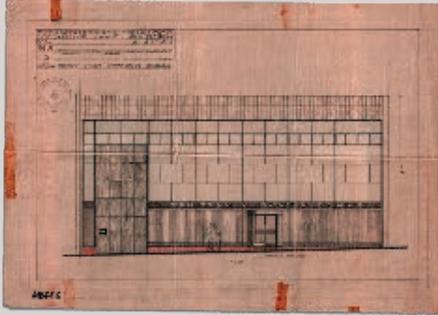


Asunto n.º 1456: comercio Eduardo Loppacher S. A. (1961). IHA. Planos 23844 a 23848.

Asunto n.º 1457: Liceo Francés (1961). IHA. Plano 24872; foto 17229.

Asunto n.º 1458: Laboratorio Ciba-Geigy (1961). IHA. Fotos 17703 a 17246.

Asunto n.º 1390: Banco  
Aldave y Martínez (1960).  
IHA. Planos 23784 a 23809.



Asunto n.º 1430:  
comercio Pereira y Cía.  
S. A. (1959). IHA. Planos  
23810 a 23813.

Asunto n.º 1453: edificio  
Edanco S. A. (1961). IHA.  
Planos 23821 a 23843.



Asunto n.º 1460:  
Uruguayan American  
School (1961). IHA. Planos  
23849 a 23867; fotos  
18198 a 18201.

Asunto n.º 1461: vivienda  
Libertario Fuentes (1961).  
IHA. Planos 23868 a 23878.

Asunto n.º 1467: vivienda  
Manuel Ambrosioni  
(1959). IHA. Planos 23879  
a 23888.

Asunto n.º 1472: Sandoz  
Química y Farmacéutica  
(1961). IHA. Planos 23889  
a 23979; fotos 17244 a  
17245.

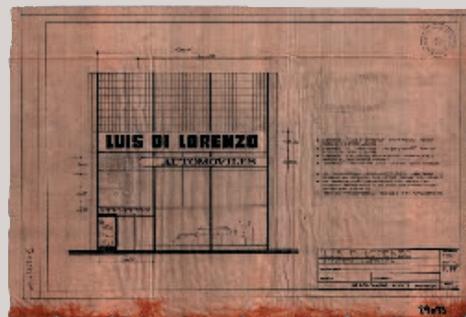


Asunto n.º 1479: Hounie  
y Vairo S. A. (1962). IHA.  
Planos 23980 a 24001.



Asunto n.º 1482: vivienda  
Martin (1959). IHA. Plano  
24076.

Asunto n.º 1487: comercio  
Luis di Lorenzo (1960).  
IHA. Planos 24043 a  
24057.

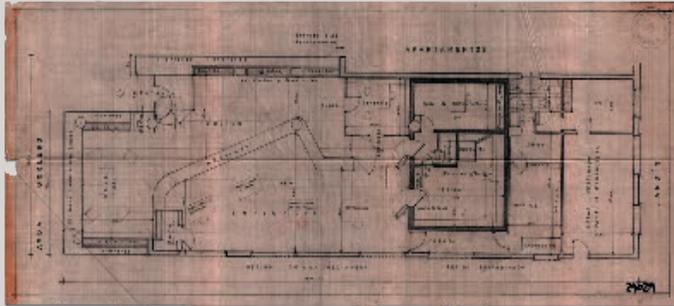


Asunto n.º 1473:  
Hermanas de Nuestra  
Señora del Perpetuo  
Socorro (1962). IHA.  
Planos 24002 a 24011.

Asunto n.º 1476:  
edificio de la Caja de  
Jubilaciones y Pensiones  
de Profesionales  
Universitarios (1962). IHA.  
Planos 24012 a 24020.

Asunto n.º 1478: Banco  
Mercantil del Río de la  
Plata, sucursal El Gaucho  
(1962). IHA. Planos 24021  
a 24025.

Asunto n.º 1480: Banco  
Mercantil del Río de la  
Plata, sucursal Punta del  
Este (1961). IHA. Planos  
24026 a 24042.



Asunto n.º 1489: vivienda  
Roberto Hounie (1960).  
IHA. Planos 24058 a  
24068.

Asunto n.º 1490: Serosa  
(1960). IHA. Planos 24069  
a 24075.

Asunto n.º 1493: vivienda  
Castro (1960). IHA. Planos  
24077 a 24091.

Asunto n.º 1499: vivienda  
Primitivo Riesgo (1960).  
IHA. Planos 24092 a  
24097.

Asunto n.º 1508: Hotel Cohen (1961). IHA. Planos 24098 a 24112.



Asunto n.º 1513: monumento a Batlle (1963). IHA. Planos 24113 a 24121.

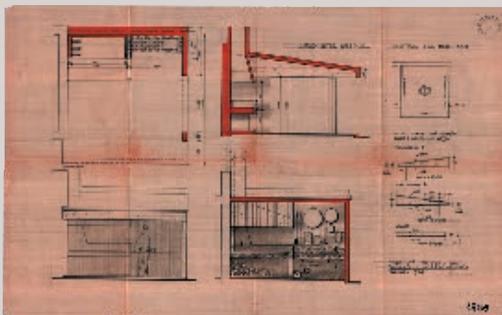
Asunto n.º 1533: vivienda Salvo de Martínez (1964). IHA. Planos 24158 a 24162.

Asunto n.º 1536: Deportivo Club Bohemios (1965). IHA. Foto 17078.

Asunto n.º 1538: Banco Mercantil del Río de la Plata, sucursal Las Piedras (1965). IHA. Planos 24163 a 24173.

Asunto n.º 1546: depósito Galileo Uruguay S. A. (1965). IHA. Planos 24260 a 24296.

Asunto n.º 1559: vivienda Carlos Strausz (1965). IHA. Planos 24199 a 24212; foto 17281.



Asunto n.º 1515: vivienda  
Queлонia (1963). IHA.  
Planos 24122 a 24129.

Asunto n.º 1516: vivienda  
Rafael González (1963).  
IHA. Planos 24130 a 24133.

Asunto n.º 1521:  
Cooperativa del Sindicato  
Médico del Uruguay  
(1961). IHA. Planos 24134  
a 24139.

Asunto n.º 1524:  
Carnicería PANO (1961).  
IHA. Planos 24140 a 24157.

Asunto n.º 1549: Altamira  
S. A. (1965). IHA. Planos  
24177 a 24193.

Asunto n.º 1550: vivienda  
Pereyra (1963). IHA. Planos  
24174 a 24176.

Asunto n.º 1552: Estancia  
Santa Justina, Alberto  
Dubourdieu (1965). IHA.  
Planos 24194 a 24198.

Asunto n.º 1560: Banco  
Mercantil del Río de la  
Plata, sucursal Durazno  
(1965). IHA. Planos 24213  
a 24220.



Asunto n.º 1561: vivienda Ana Tournier (1965). IHA. Planos 24221 a 24223; fotos 17295 a 17297.

Asunto n.º 1572: vivienda Pereira Kliche (1966). IHA. Planos 24224 a 24228.

Asunto n.º 1576: vivienda Francisco Etcheverry (1964). IHA. Planos 24229 a 24236.

Asunto n.º 1577: vivienda Hugo Pérez Montero (1966). IHA. Planos 24237 a 24242.

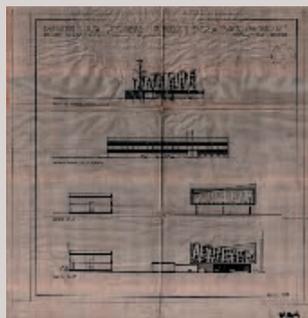
Asunto n.º 1584: oficinas Riesel S. A. (1965). IHA. Planos 24253 a 24259.

Asunto n.º 1601: vivienda Enrique González (1967). IHA. Planos 24270 a 24278.

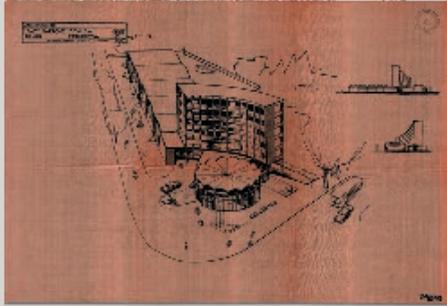
Asunto n.º 1602: vivienda Alberto Jack (1967). IHA. Planos 24279 a 24287.

Asunto n.º 1606: vivienda Luis Giménez (1967). IHA. Planos 24299 a 24301.

Asunto n.º 1608: Asociación Cultural Lateranense (1967). IHA. Planos 24302 a 24311.

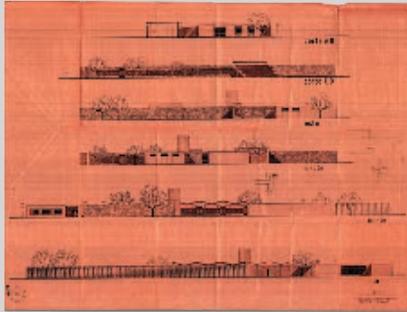


Asunto n.º 1580: edificio Lamas Garrone y Cía. S. A. (1966). IHA. Planos 24243 a 24248.



Asunto n.º 1583: depósito Cianciarulo (1965). IHA. Planos 24249 a 24252.

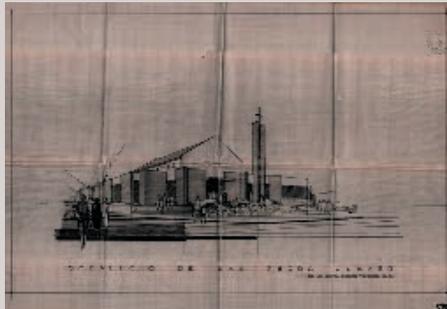
Asunto n.º 1604: conjunto de viviendas Dode (1966). IHA. Planos 24288 a 24297.



Asunto n.º 1605: vivienda Esperanza Rodríguez (1967). IHA. Planos 24298.

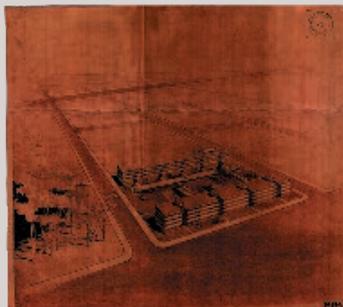
Asunto n.º 1609: Banco Mercantil del Río de la Plata, sucursal Salto (1968). IHA. Planos 24312 a 24325.

Asunto n.º 1610: Sodalicio de San Pedro Claver (1968). IHA. Planos 24326 a 24345; foto 17234.



Asunto n.º 1613: vivienda  
Lily Cadenazzi (1968). IHA.  
Planos 24346 a 24351.

Asunto n.º 1614: Primer  
Grupo Habitacional Unión  
(1968). IHA. Planos 24352  
a 24395.



Asunto n.º 1619: edificio  
Saverio Di Bello (1965).  
IHA. Planos 24401 a 24410.

Asunto n.º 1620: oficinas  
Marysur S. A. (1965). IHA.  
Planos 24411 a 24442.

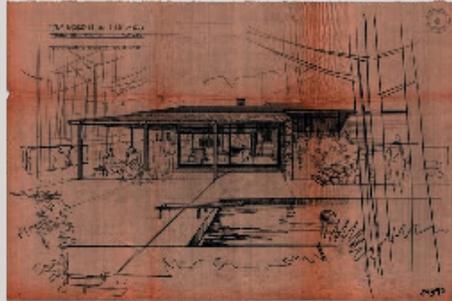


Asunto n.º 1630: vivienda  
Juan Carlos Blanco (1967).  
IHA. Planos 24473 a  
24495.

Asunto n.º 1633: vivienda  
Susana de Tournier (1967).  
IHA. Planos 24496 a  
24500.

Asunto n.º 1616: Citibank (1968). IHA. Fotos 17230 a 17231.

Asunto n.º 1618: vivienda Ramón Chozas (1965). IHA. Planos 24396 a 24400.



Asunto n.º 1621: planta potabilizadora OSE (1969). IHA. Fotos 17073 a 17077.

Asunto n.º 1623: planta de fertilizantes IMM (1965). IHA. Planos 24443 a 24472.



Asunto n.º 1636: edificio Emer I (1969). IHA. Planos 24501 a 24511.

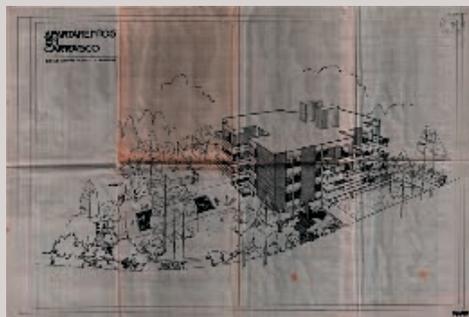


Asunto n.º 164o: estudio  
De los Campos, Puente,  
Tournier (1971). IHA.  
Planos 24512 a 24543;  
foto 17364.



Asunto n.º 1648: edificio  
Constituyente esquina  
Yaro (1973). IHA. Planos  
24631 a 24638.

Asunto n.º 165o: viviendas  
Ricardo Ponce de León  
(1973). IHA. Planos 24639  
a 24645.



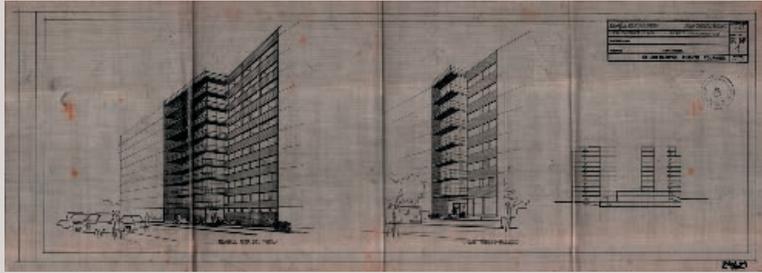
Asunto n.º 1659:  
St. Andrew's School  
(1973). IHA. Planos 24691  
a 24695.

Asunto n.º 166o: vivienda  
Alejandro Victorica  
(1973). IHA. Planos 24696  
a 24710.

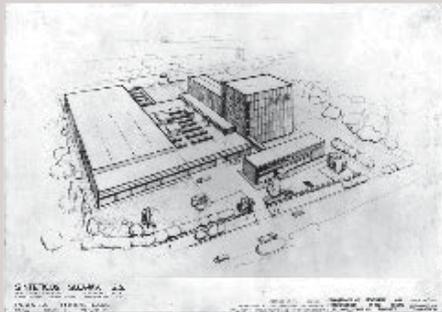
Asunto n.º 1662:  
Residencial Uruguayana  
(1975). IHA. Planos 24711  
a 24713.

Asunto n.º 1664: Cauro  
S. A. (1976). IHA. Planos  
24714 a 24733.

Asunto n.º 1647: edificio  
rambla esquina Martí  
(1973). IHA. Planos 24261  
a 24630

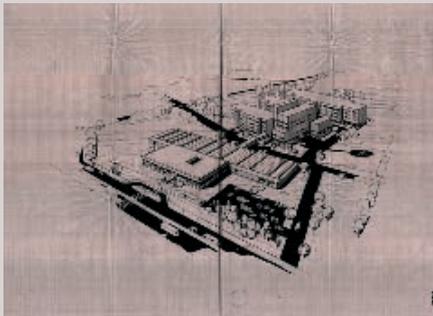


Asunto n.º 1652: Sintéticos  
Slovak (1973). IHA. Planos  
24646 a 24676 y 24899 a  
24944; foto 17712.



Asunto n.º 1658: edificio  
Plaza Libertad (1973). IHA.  
Planos 24677 a 24690.

Asunto n.º 1667: Seusa,  
La Mañana y El Diario  
(1970). IHA. Planos 24734  
a 24755 y 24815 a 24821.



Asunto n.º 1673: edificio  
Emer II (1970). IHA. Foto  
17619.

---

Asunto n.º 1674: edificio Villafranca (1977). IHA. Planos 24772 a 24793.

Asunto n.º 1675: vivienda Horacio Torrendel (1977). IHA. Planos 24794 a 24814.

Asunto n.º 1676: Fleischmann Uruguay Inc. (1977). IHA Planos 24756 a 24771.

Asunto n.º 1681: Abbot (1977). IHA Fotos 17243.

---

Asunto n.º 1688: Tribuna América y Cabina Prensa Estadio Centenario (1977). IHA Foto 17235.

Asunto n.º 1694: Hospital Policial Comcar (1977). IHA Fotos 17080 a 17081.

Asunto n.º 1695: Supermercado Safari (1978). IHA Fotos 17236.

---

Asunto n.º 1683: vivienda colectiva Parque Posadas (1977). IHA Fotos 17196 a 17199.

Asunto n.º 1684: vivienda colectiva Conjunto INVE (1977). IHA Fotos 17211 a 17213.

Asunto n.º 1685: vivienda colectiva Malvín Alto (1977). IHA Fotos 17200 a 17202.

Asunto n.º 1686: vivienda colectiva (1977). IHA Fotos 17203 a 17204.

Asunto n.º 1696: edificio Srodeck (1978). IHA Planos 24822 a 24836.



Asunto n.º 1697: edificio Emer III (1978). IHA Planos 24837 a 24850.







Esta publicación ofrece un panorama coral de la obra producida por el estudio De los Campos, Puente, Tournier, cuyo itinerario atraviesa en Uruguay gran parte del siglo xx. Una producción variada y ecléctica que se inicia en el atractivo giro de los años treinta y cobra luego matices diversos. Una dilatada experiencia que conjuga el hacer proyectual y el constructivo, y que convierte a la joven tría de amigos en una de las mayores empresas constructoras del medio.

El libro aborda, de un modo colectivo y fragmentario, este complejo universo. Propone un recorrido plural por algunos aspectos centrales de esta producción extensa. Ensayo un modo de mirar que se ampara en el ojo entrenado del historiador y apela a perspectivas diversas, sobre la sólida base empírica que brindan los documentos.

Será tarea del lector coser estas piezas y dar cuerpo a un tejido tan denso: una extendida urdimbre que trasunta esfuerzo, modestia y talento.

