

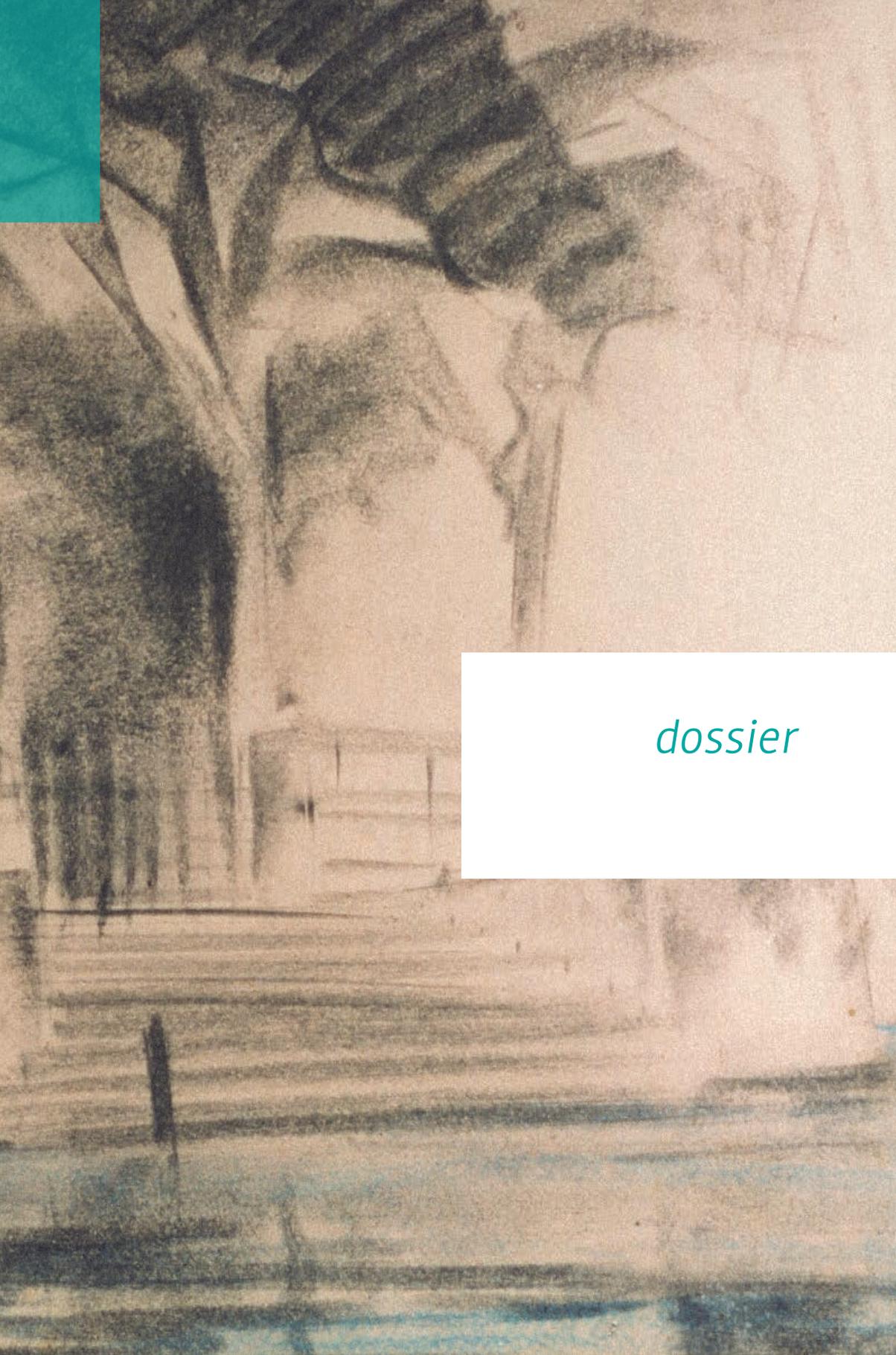


UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

VITRUVIA

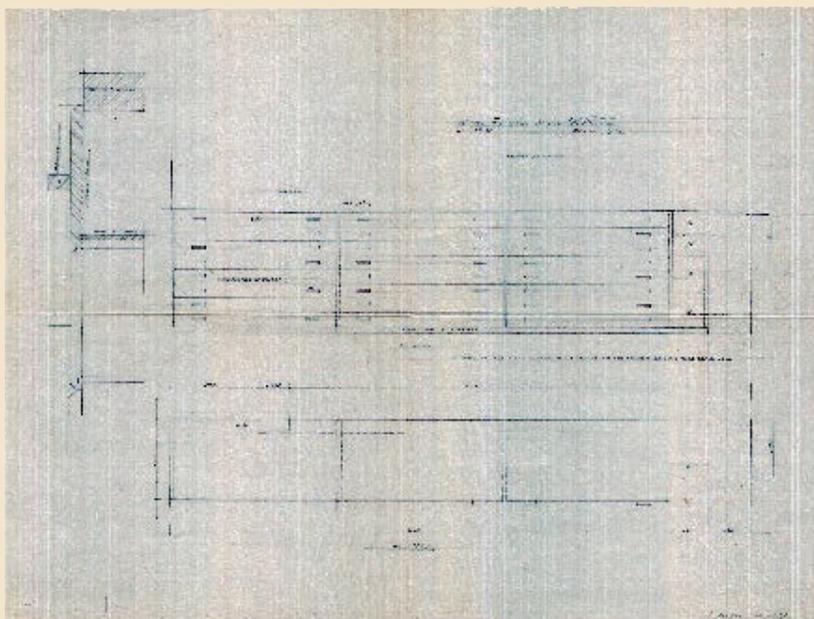
AÑO 7 - NÚMERO 6 - NOVIEMBRE DE 2020
MONTEVIDEO - URUGUAY



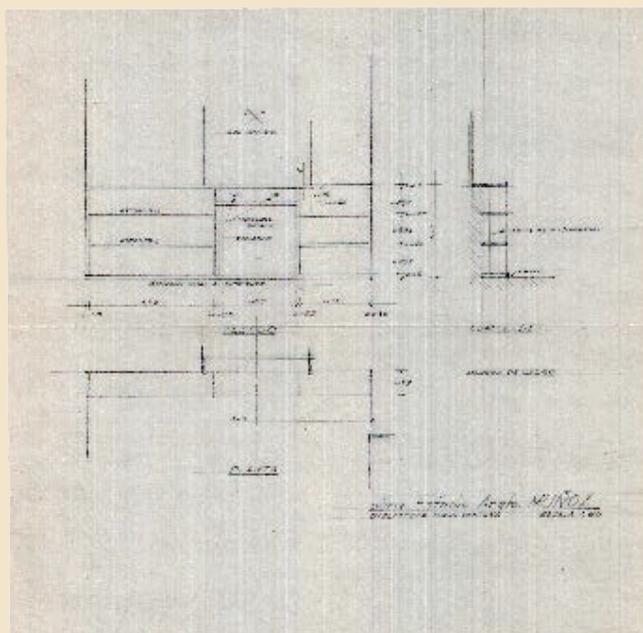
dossier

El presente dossier ofrece una selección de gráficos que integran el Fondo Alberto Muñoz del Campo incorporado al Centro Documental del Instituto de Historia de la Arquitectura en 2016.

Los proyectos expuestos corresponden a viviendas que incluyen un cuidado y detallado diseño de elementos ornamentales, realizados en los primeros veinte años de la actividad profesional del arquitecto.



FIGURAS 3 Y 4. DISEÑO DEL EQUIPAMIENTO PARA EL ESTUDIO DEL ARQUITECTO ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, UBICADO EN EL EDIFICIO PROYECTADO PARA LA ACEITERA DEL URUGUAY, EN LA CALLE TREINTA Y TRES 1512. CAJONERA, BIBLIOTECA Y ESTANTERÍA



Fondo Muñoz del Campo

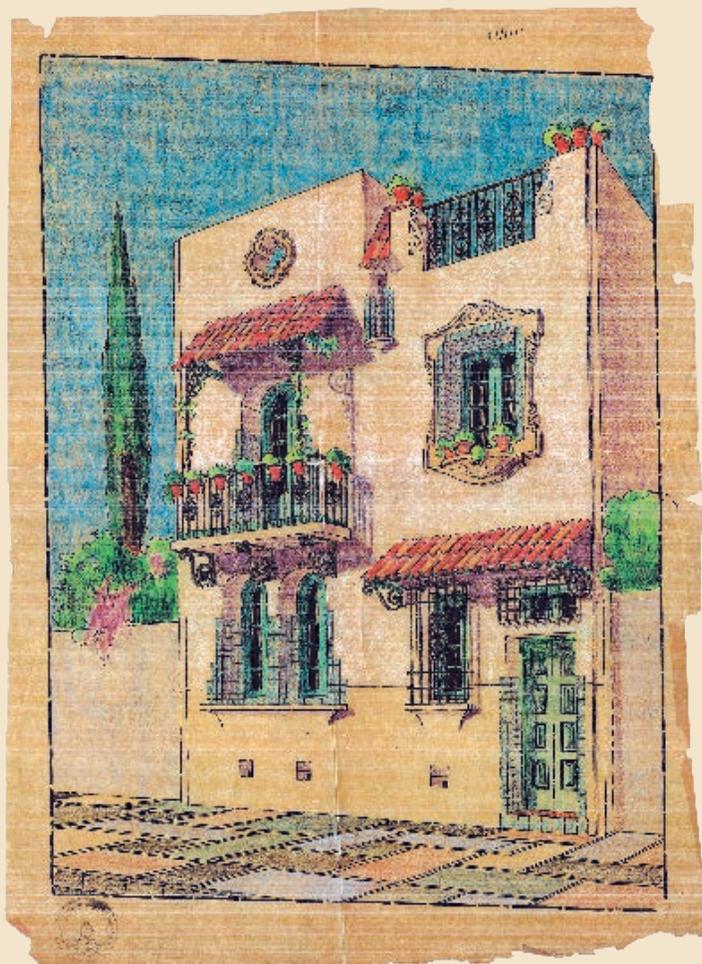
Luego de muchos años de trabajo en la oficina situada en Ituzain-gó 1467, Alberto Muñoz del Campo instaló su estudio en el segundo piso del edificio de la calle Treinta y Tres 1512, proyectado junto al arquitecto Enrique Muñoz para la Aceitera Uruguaya.

Allí se conservaron las 46 cajas numeradas que contenían sobres de planos y documentos vinculados a sus obras, con memorias descriptivas, detalles, presupuestos, recibos y notas intercambiadas con sus clientes. Estas cajas, dispuestas en el estante corrido debajo de la línea de ventanas del tercer piso sobre la calle Treinta Tres, junto a las mesas de dibujo, se acompañaban de un pequeño cuaderno indexado donde se ordenaban alfabéticamente los nombres de los clientes o trabajos y el número de caja correspondiente.

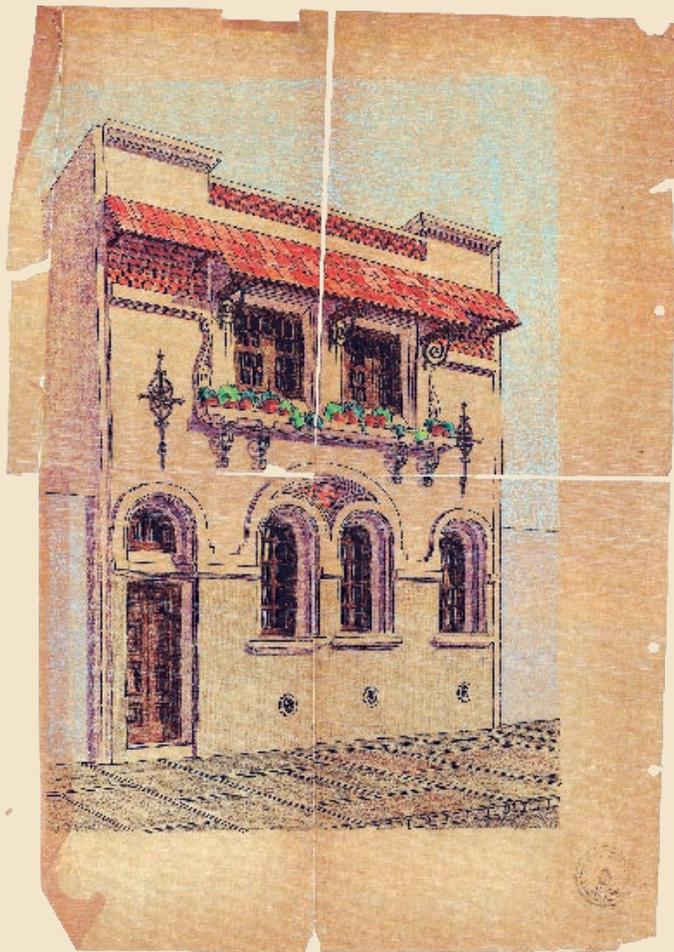
A este espacio de taller se llegaba a través de una sala de recepción con un escritorio rodeado por la biblioteca, compuesta principalmente por revistas, libros y otras publicaciones técnicas.

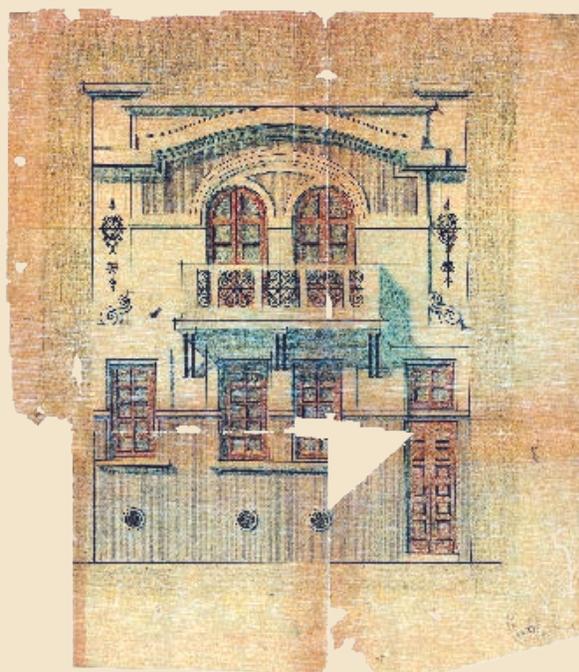
Este material, donado al Centro Documental por Rodolfo Fonseca Muñoz, se ha procesado como un conjunto documental, conservando los planos en sus cajas originales y los restantes documentos dispuestos en carpetas asociadas. Por su parte, la biblioteca se mantuvo reunida, y las marcas, inscripciones y faltantes fueron identificados durante el proceso de registro de los ejemplares.

Vivienda Muñoz del Campo y Caravia (1923)



FIGURAS 5 Y 6. ENSAYOS DE FACHADA, VIVIENDA MUÑOZ DEL CAMPO Y CARAVIA, GENERAL LUNA 1256 (MODIFICADA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO (CON LA POSIBLE COLABORACIÓN DE ADOLFO CARAVIA), 1923





FIGURAS 7 Y 8. ENSAYOS DE FACHADA, VIVIENDA MUÑOZ DEL CAMPO Y CARAVIA, GENERAL LUNA 1256 (MODIFICADA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO (CON LA POSIBLE COLABORACIÓN DE ADOLFO CARAVIA), 1923

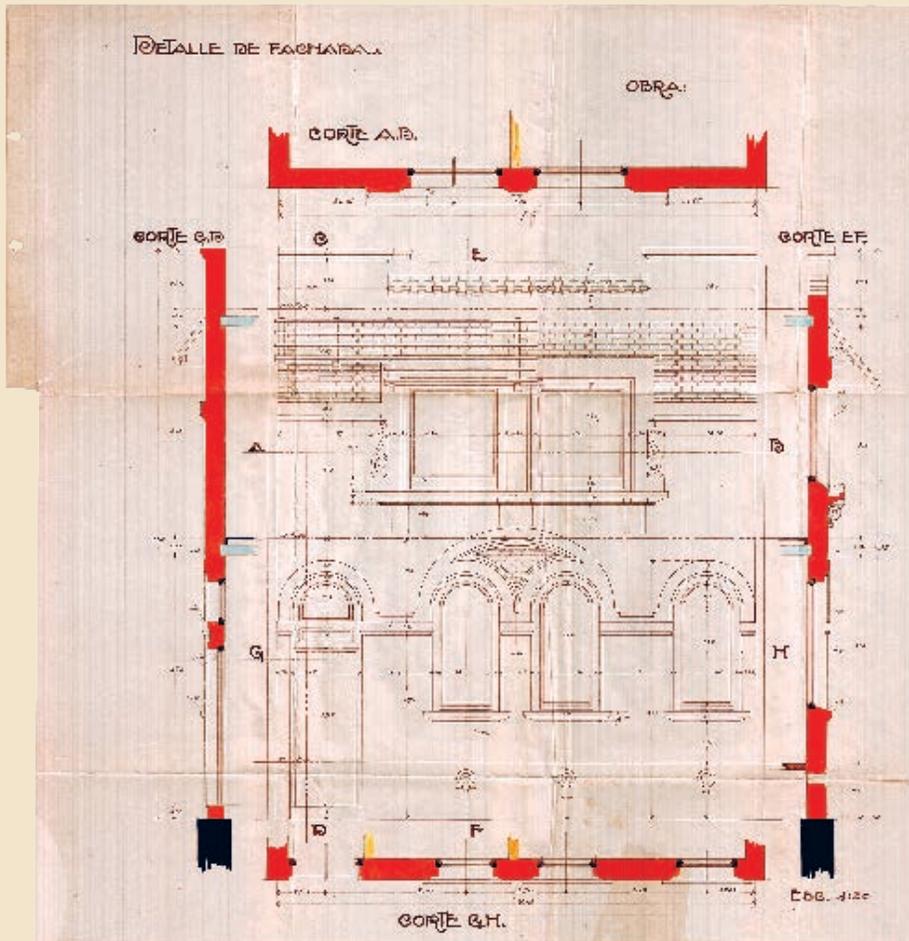


FIGURA 9. DETALLE DE FACHADA, VIVIENDA MUÑOZ DEL CAMPO Y CARAVIA, GENERAL LUNA 1256 (MODIFICADA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO (CON LA POSIBLE COLABORACIÓN DE ADOLFO CARAVIA), 1923

Vivienda Joaquín Serratos (1925)

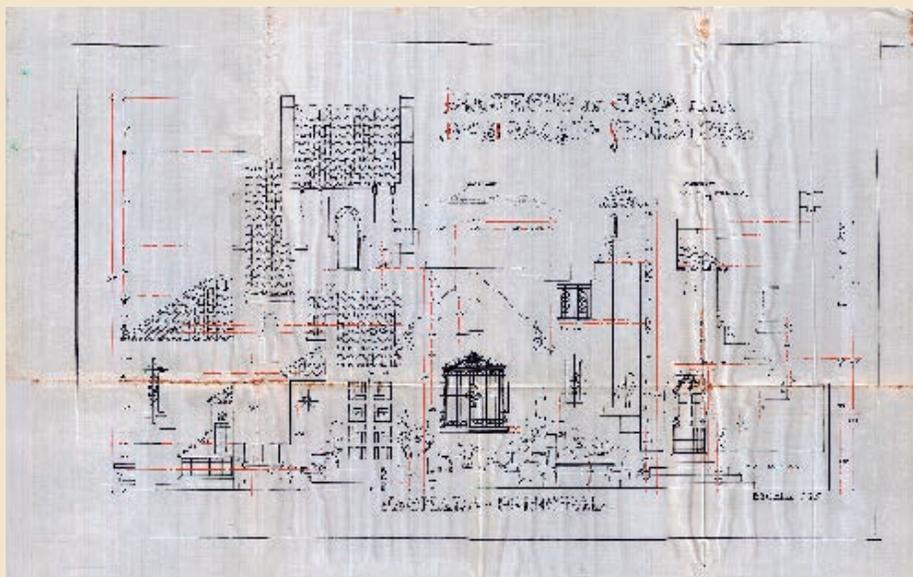


FIGURA 10. FACHADA PRINCIPAL, VIVIENDA JOAQUÍN SERRATOSA. CARLOS FEDERICO SÁEZ 6550, ESQUINA POTOSÍ. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

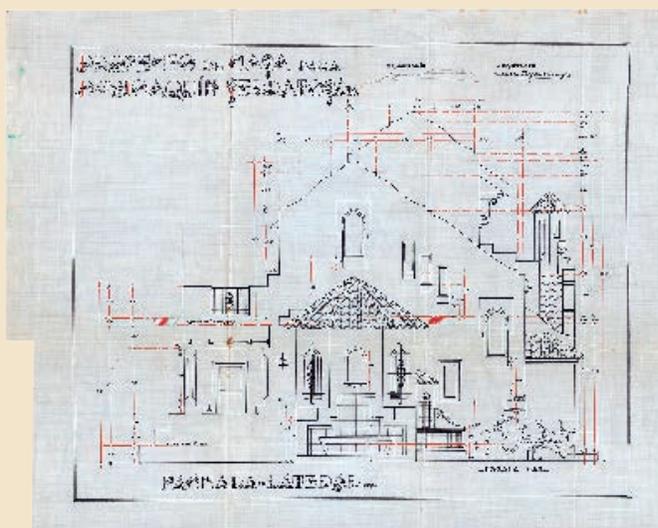


FIGURA 11. FACHADA LATERAL, VIVIENDA JOAQUÍN SERRATOSA, CARLOS FEDERICO SÁEZ 6550, ESQUINA POTOSÍ. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

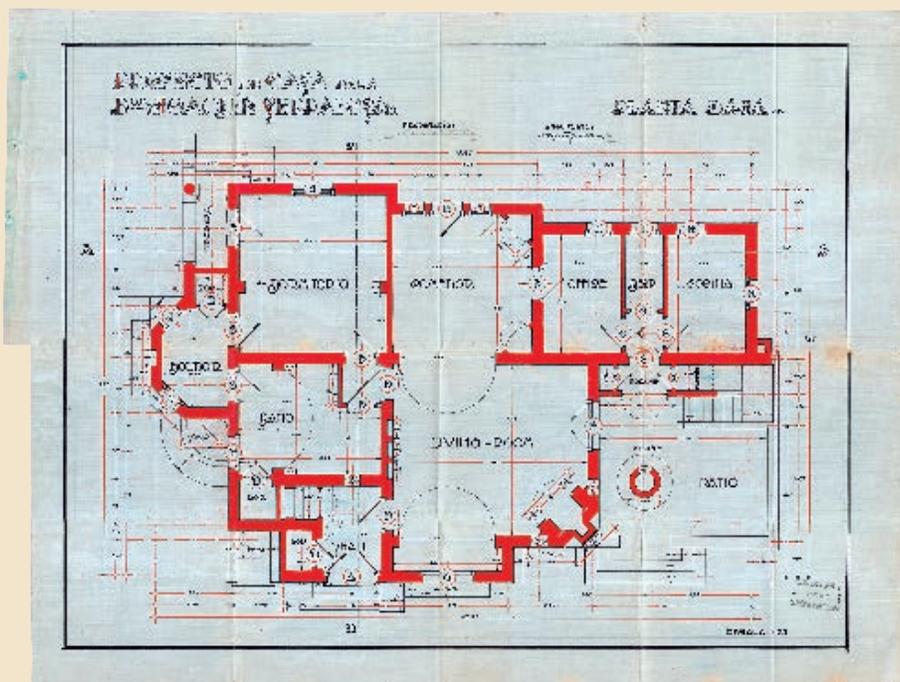


FIGURA 12. PLANTA BAJA. VIVIENDA JOAQUÍN SERRATOSA, CARLOS FEDERICO SÁEZ 6550, ESQUINA POTOSÍ. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

Vivienda Dolores y Laura Comas (1925)

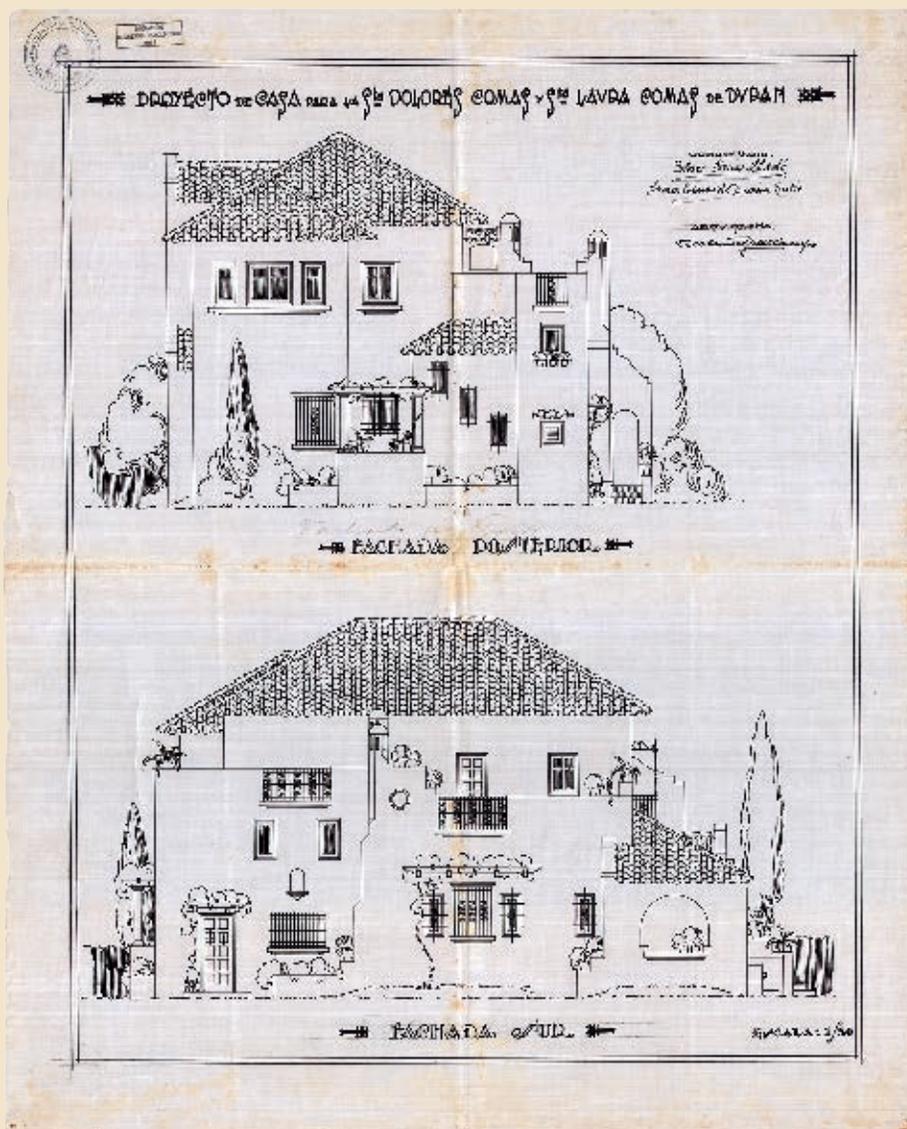


FIGURA 13. FACHADA POSTERIOR Y FACHADA SUR, VIVIENDA DOLORIS COMAS Y LAURA COMAS DE DURÁN. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1927

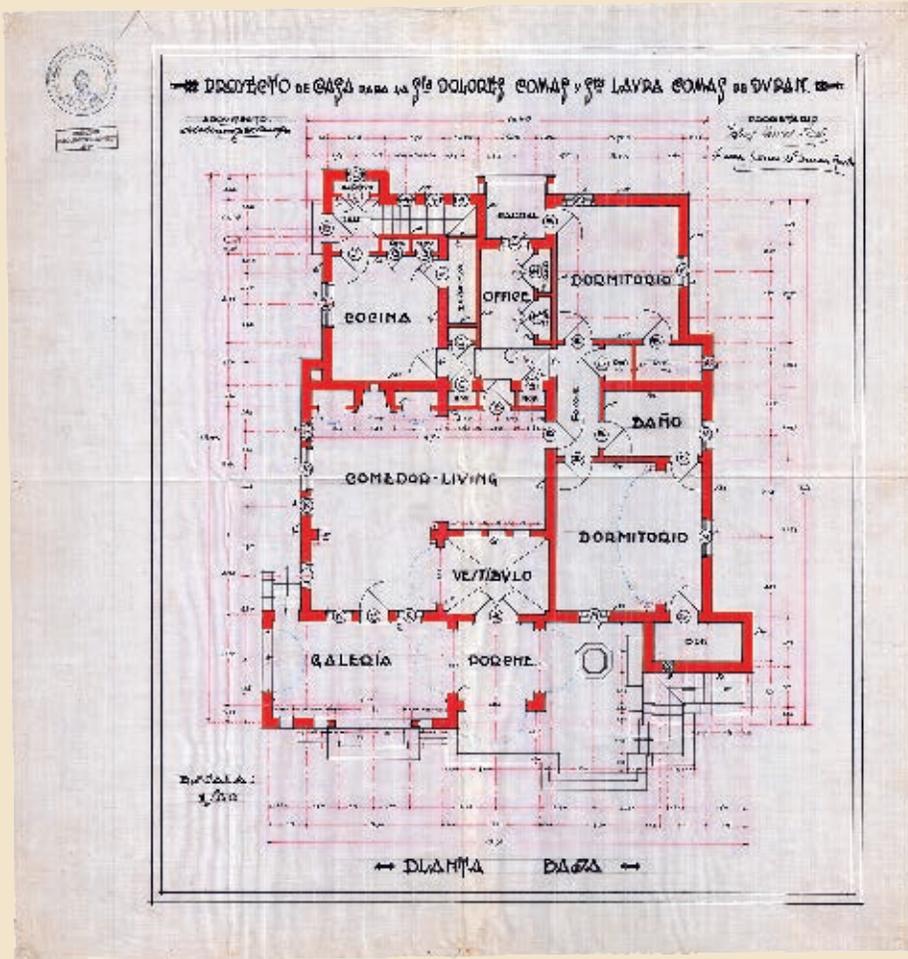


FIGURA 14. PLANTA BAJA, VIVIENDA DOLORES COMAS Y LAURA COMAS DE DURÁN. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1927

Vivienda Luis Muñoz Ximénez (1925)

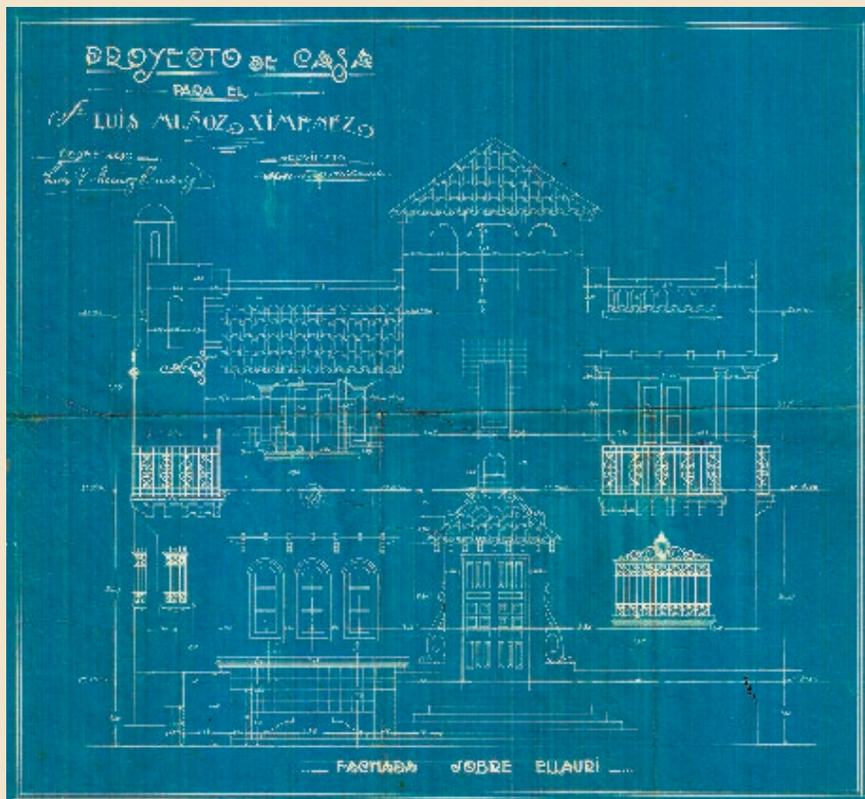


FIGURA 15. FACHADA SOBRE ELLAURI, VIVIENDA LUIS MUÑOZ XIMÉNEZ, JOSÉ ELLAURI 938, ESQUINA JOSÉ BENITO LAMAS. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

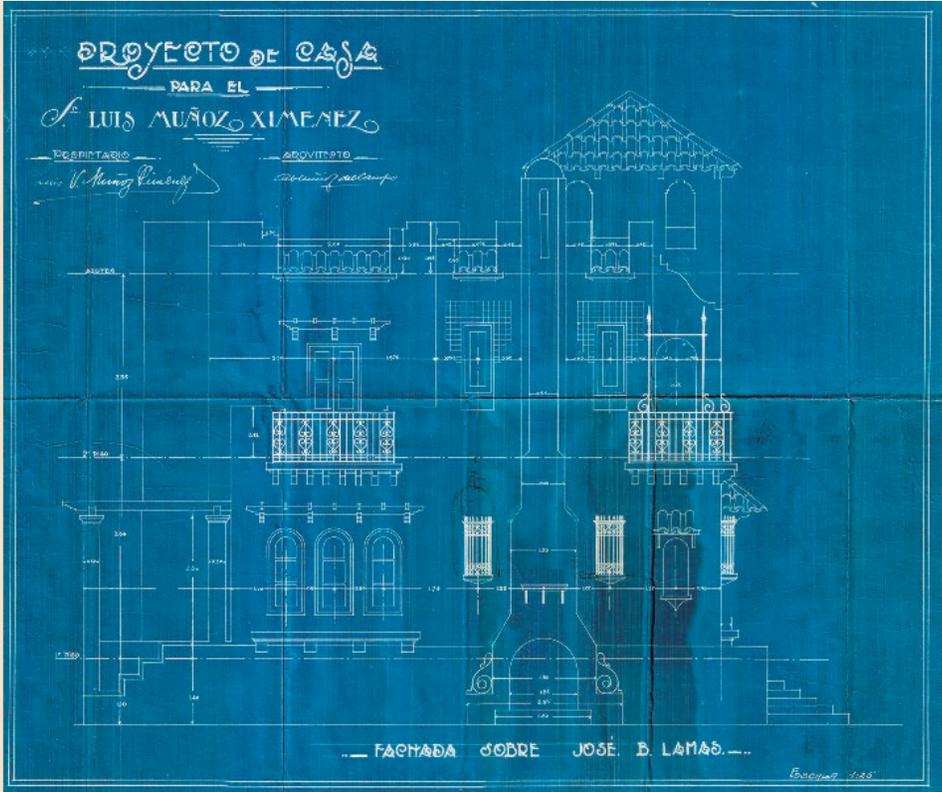


FIGURA 16. FACHADA SOBRE LAMAS, VIVIENDA LUIS MUÑOZ XIMÉNEZ. JOSÉ ELLAURI 938. ESQUINA JOSÉ BENITO LAMAS. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

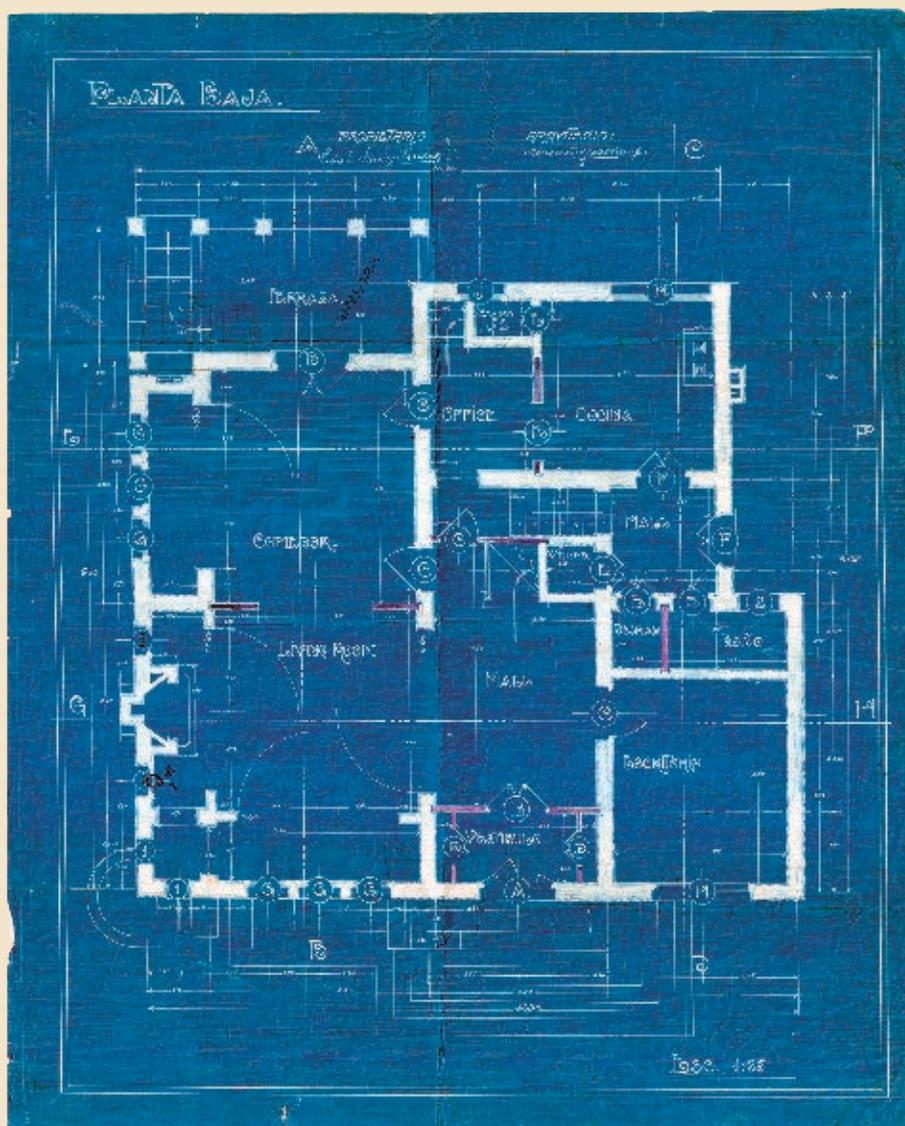


FIGURA 17. PLANTA BAJA. VIVIENDA LUIS MUÑOZ XIMÉNEZ. JOSÉ ELLAURI 938. ESQUINA JOSÉ BENITO LAMAS. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

Vivienda Luis Varela Acevedo (1925)

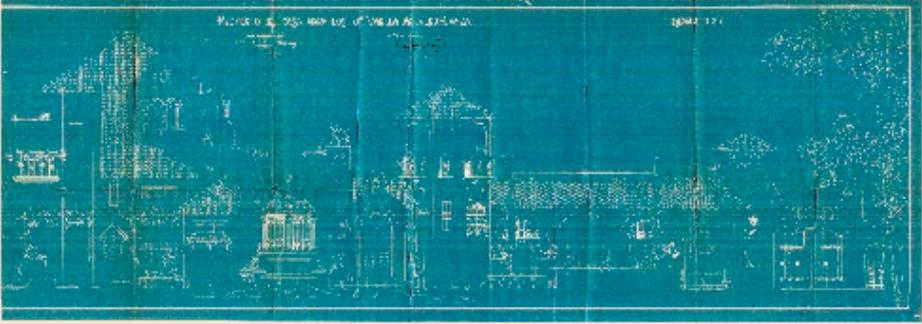


FIGURA 18. FACHADA PRINCIPAL, VIVIENDA LUIS VARELA ACEVEDO. CAMINO CARLOS MARÍA DE PENA 4301. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

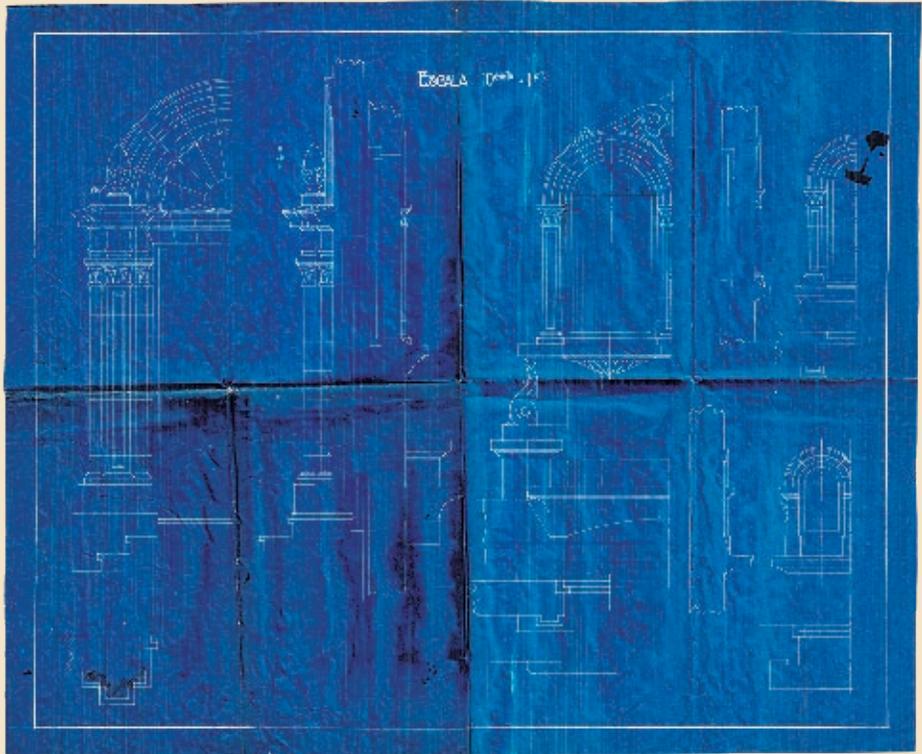


FIGURA 19. DETALLES, VIVIENDA LUIS VARELA ACEVEDO, CAMINO CARLOS MARÍA DE PENA 4301. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

Vivienda Jorge Mac Lean (1937)

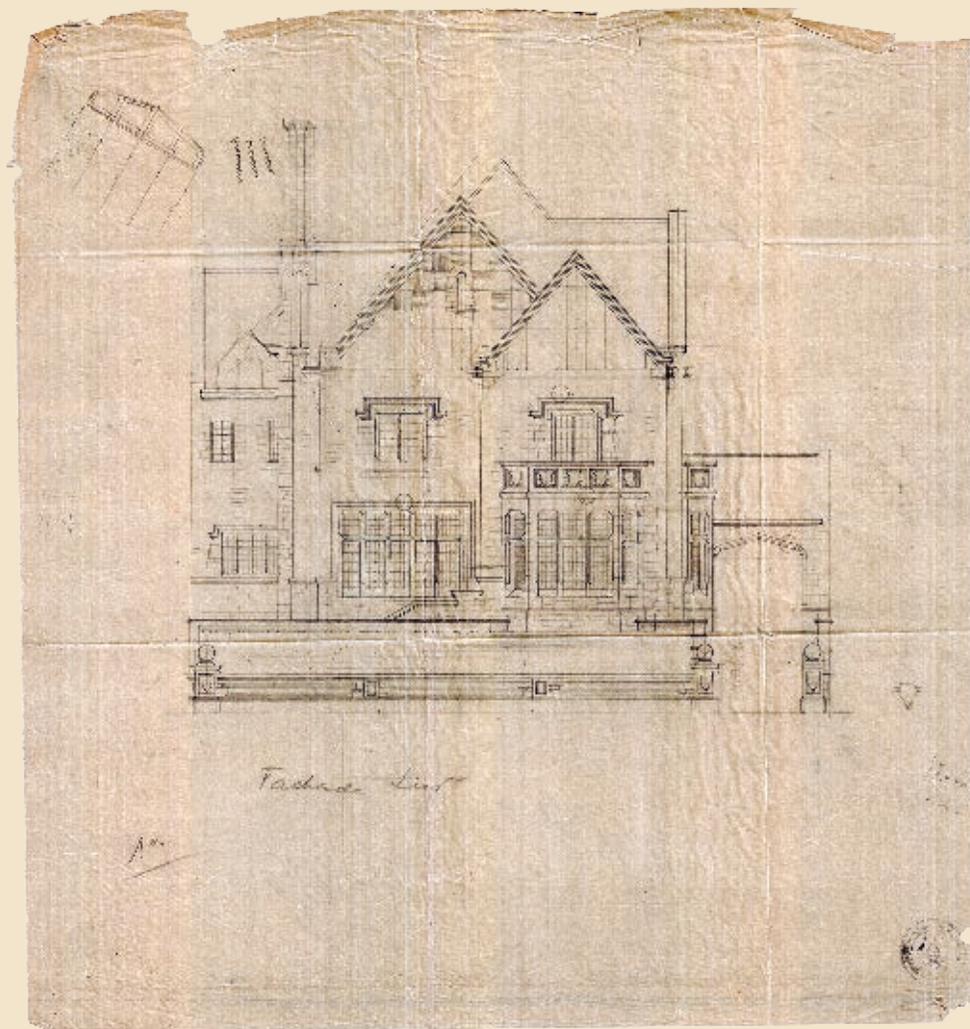


FIGURA 20. FACHADA PRINCIPAL, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1937

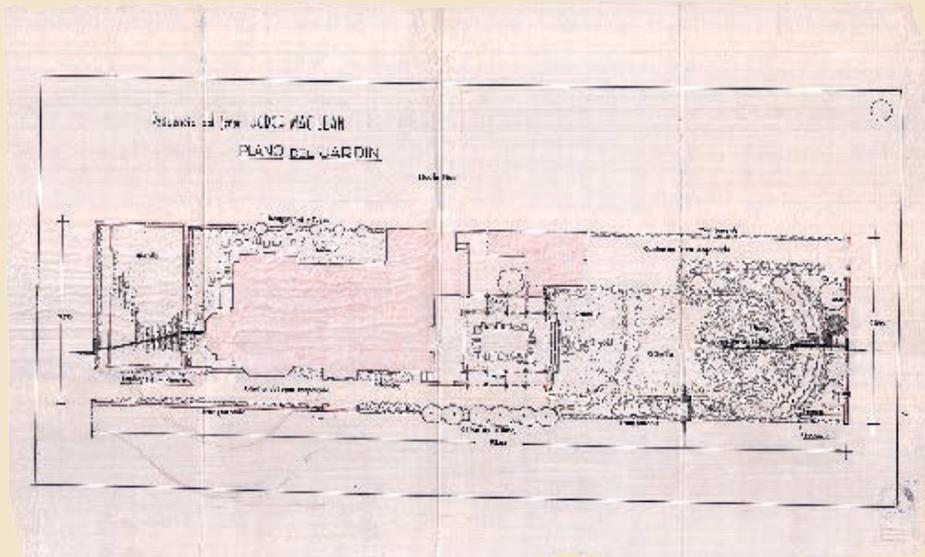


FIGURA 21. PLANTA JARDÍN, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1937

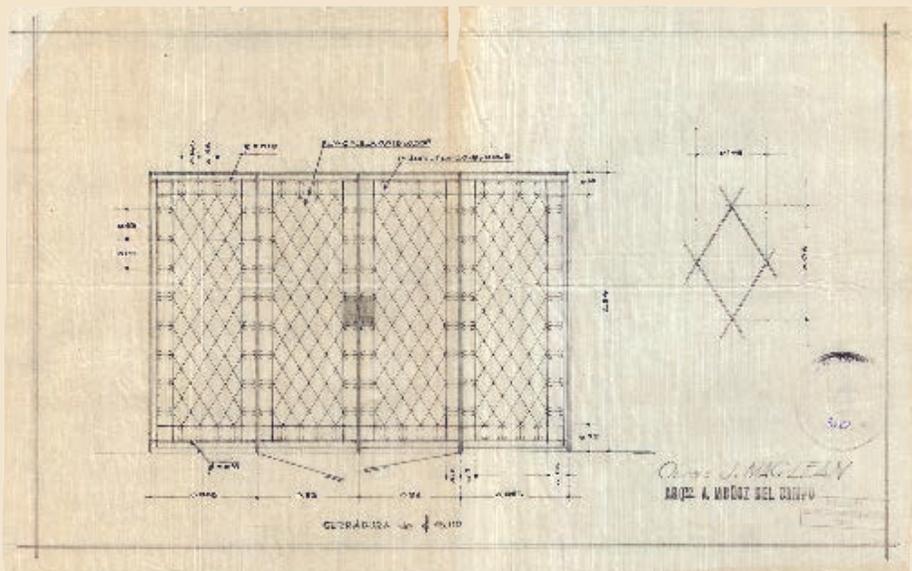


FIGURA 22. DETALLES DE HERRERÍA EN PUERTA DE ACCESO, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1937

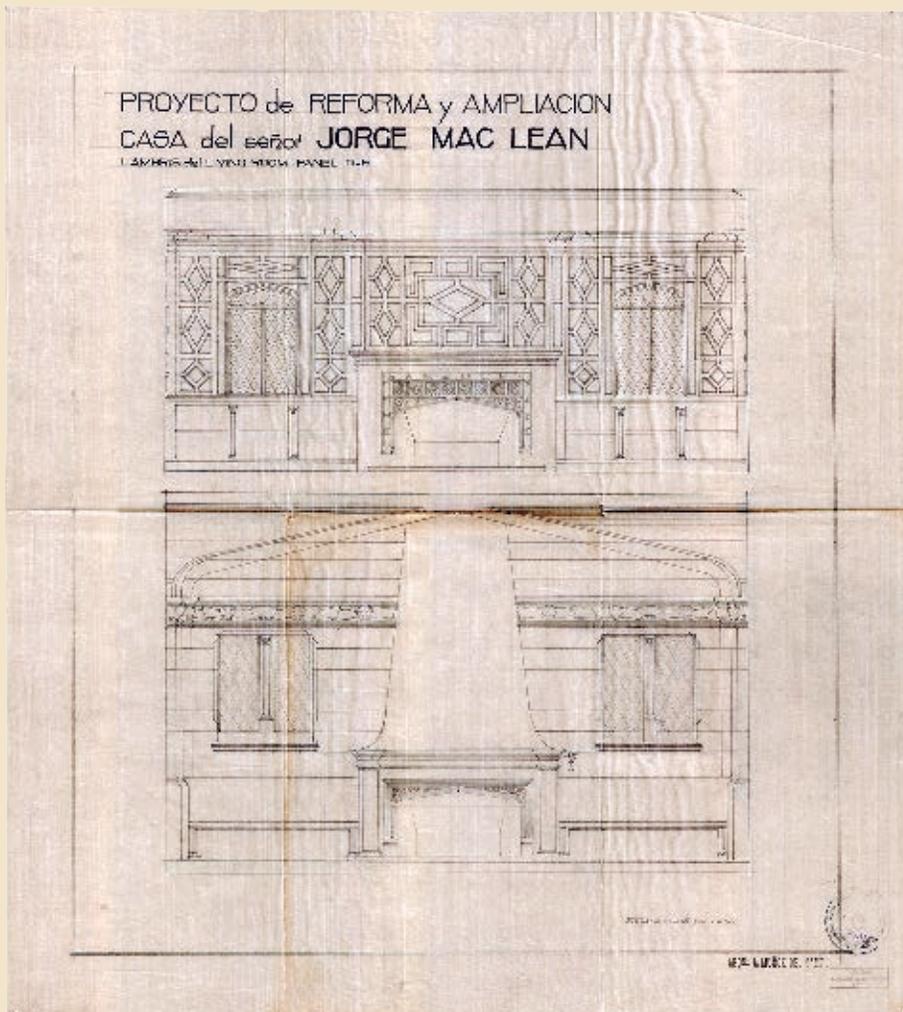


FIGURA 25. LAMBRIZ DEL «LIVING-ROOM» Y ESTUFAS EN REFORMA Y AMPLIACIÓN, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA), ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO

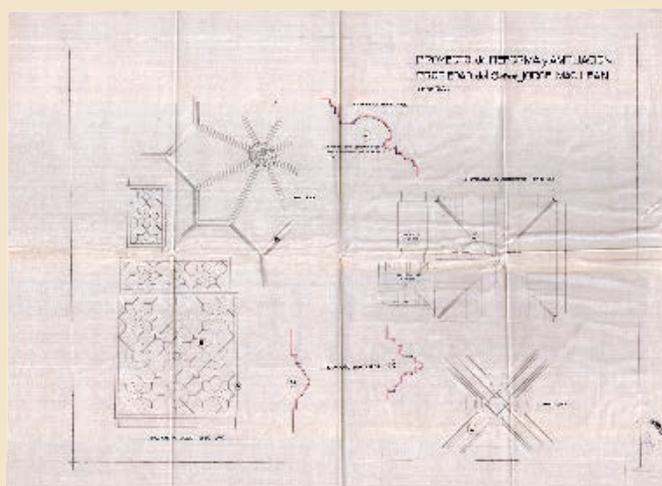


FIGURA 26. PIEZAS DE YESERÍA EN REFORMA Y AMPLIACIÓN, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA), ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO

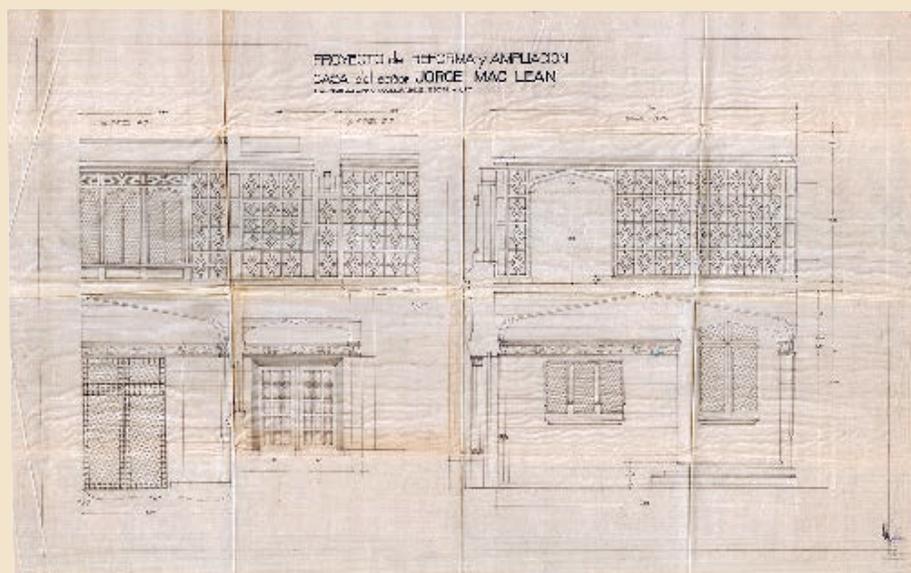


FIGURA 27. LAMBRIZ DEL «LIVING-ROOM» EN REFORMA Y AMPLIACIÓN, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA), ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO

Vivienda Joaquín Caldeyro (c. 1940)

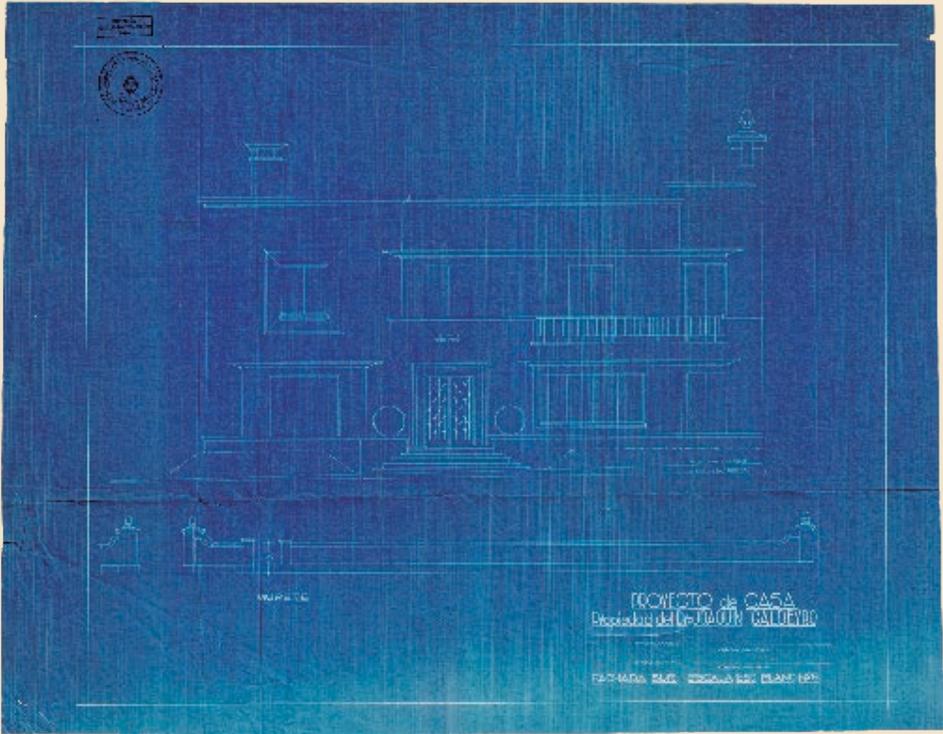


FIGURA 28. FACHADA, VIVIENDA JOAQUÍN CALDEYRO, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ ESQUINA BASILIO PEREIRA DE LA LUZ (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, C. 1940

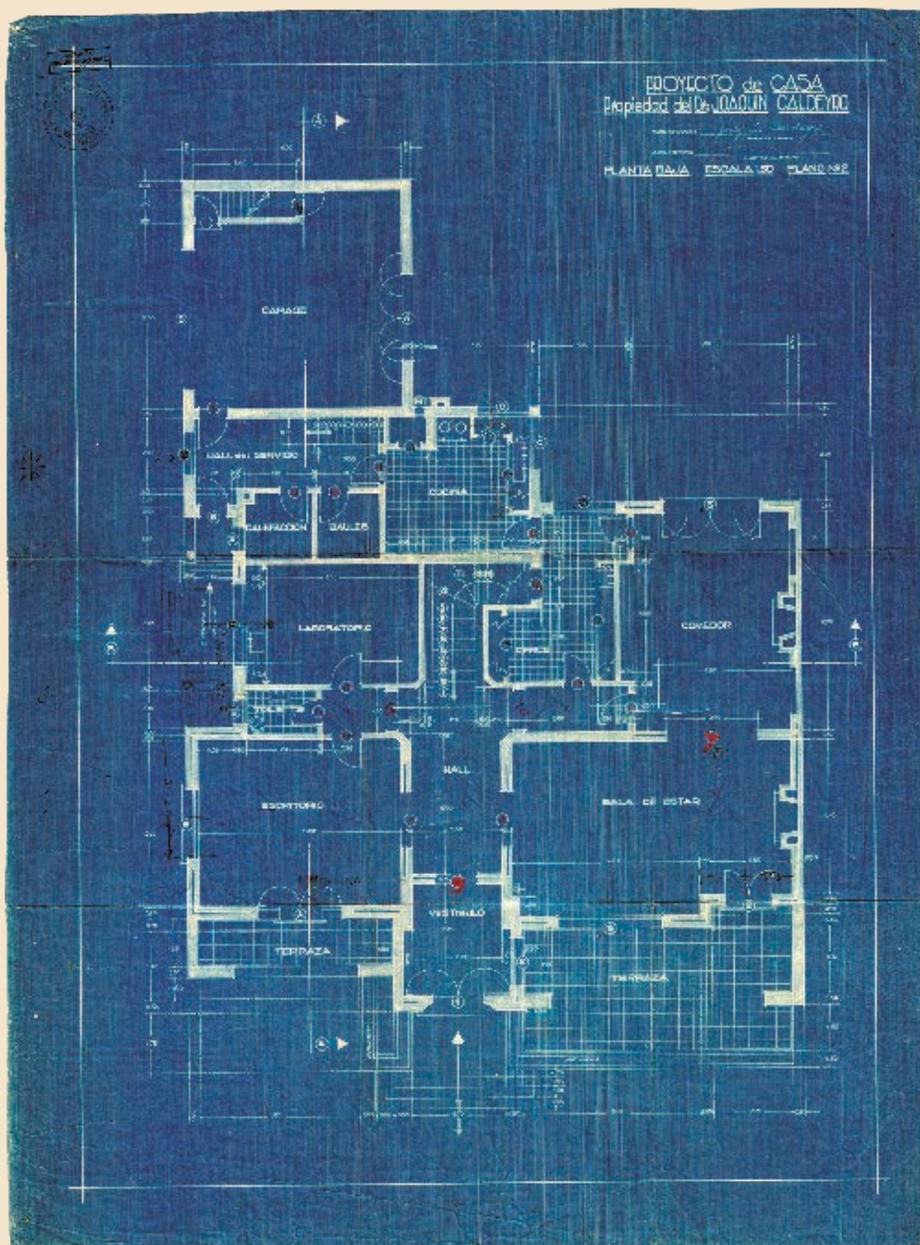


FIGURA 29. PLANTA BAJA. VIVIENDA JOAQUÍN CALDEYRO, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ ESQUINA BASILIO PEREIRA DE LA LUZ (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, C. 1940

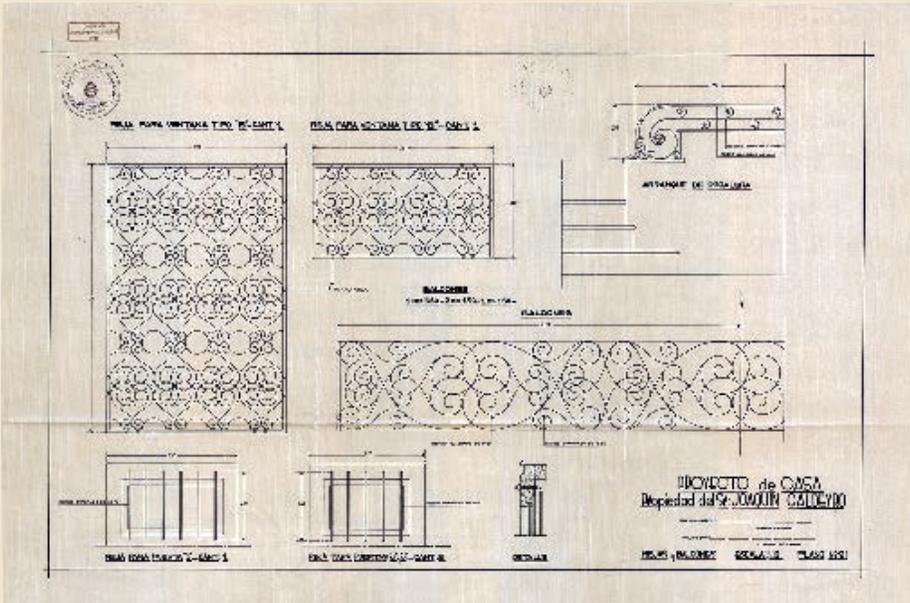


FIGURA 30. REJAS Y BALCONES DE HIERRO, VIVIENDA JOAQUÍN CALDEYRO, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ ESQUINA BASILIO PEREIRA DE LA LUZ (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, C. 1940

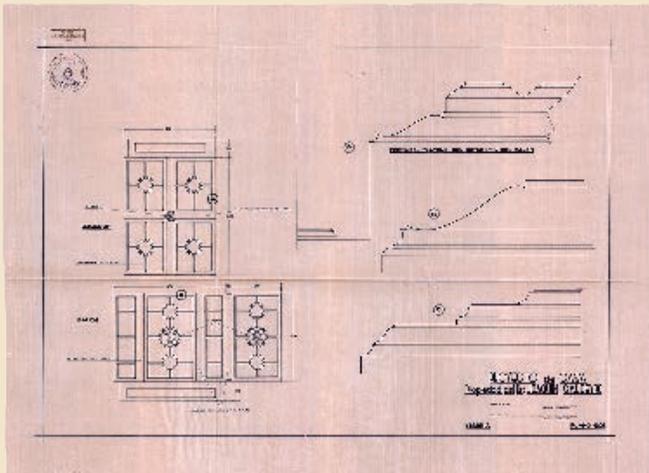


FIGURA 31. DETALLES DE YESERÍA, VIVIENDA JOAQUÍN CALDEYRO, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ ESQUINA BASILIO PEREIRA DE LA LUZ (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, C. 1940

Vivienda Francisco Golino (1938)



FIGURA 32. FACHADA PRINCIPAL SOBRE PLAZA GOMENSORO, VIVIENDA FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE (NO CONSTRUIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1938



FIGURA 33. FACHADA PRINCIPAL SOBRE FRANCISCO VIDAL, VIVIENDA FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE (NO CONSTRUIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1938

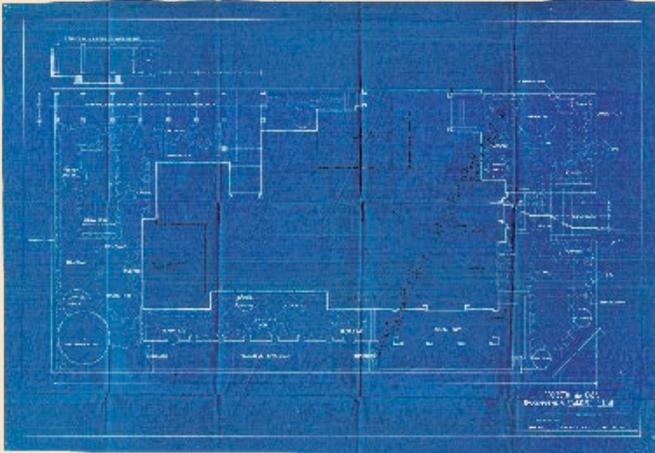


FIGURA 34. PLANTA GENERAL DEL JARDÍN, VIVIENDA FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE (NO CONSTRUIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1938

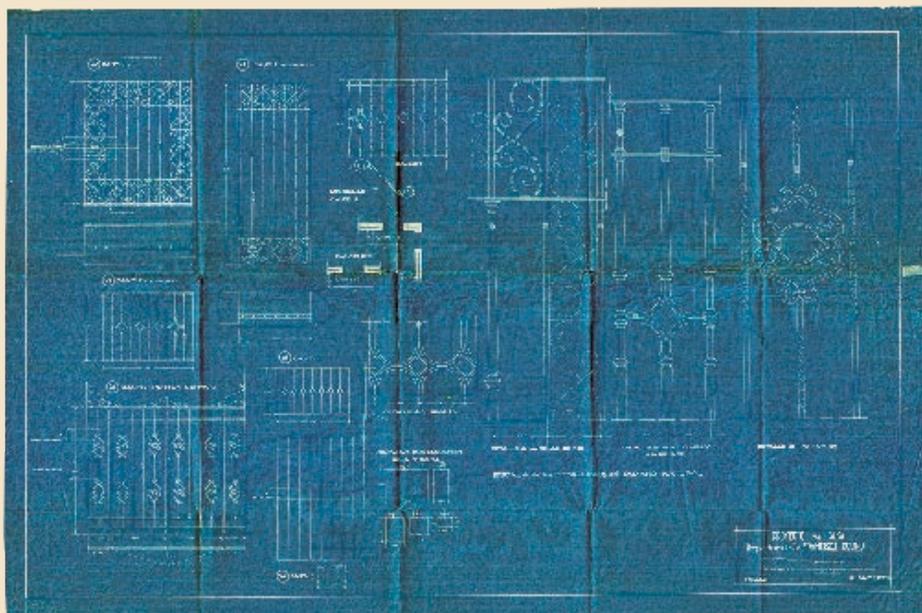
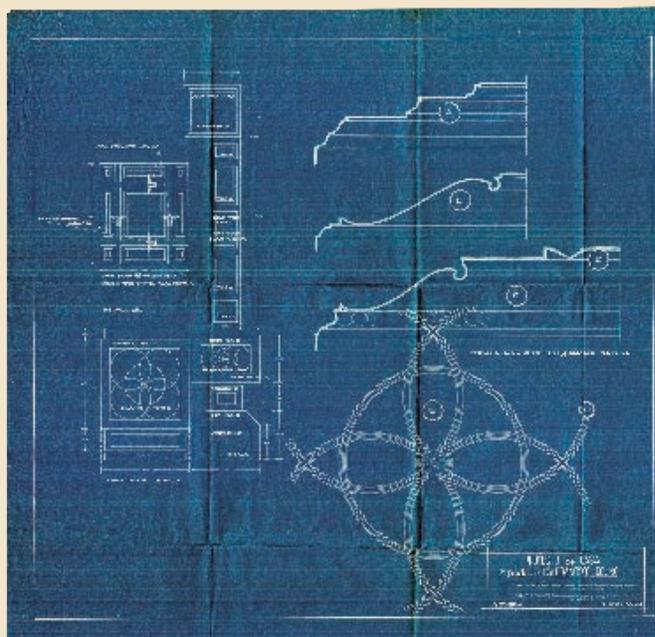


FIGURA 35. CARPINTERÍA.
VIVIENDA FRANCISCO GOLINO.
FRANCISCO VIDAL ESQUINA
ING. FEDERICO N. ABADIE
(NO CONSTRUIDA). ALBERTO
MUÑOZ DEL CAMPO, 1938

FIGURA 36. PIEZAS DE YESERÍA.
VIVIENDA FRANCISCO GOLINO.
FRANCISCO VIDAL ESQUINA
ING. FEDERICO N. ABADIE
(NO CONSTRUIDA). ALBERTO
MUÑOZ DEL CAMPO, 1938



Edificio de apartamentos Francisco Golino (1939)

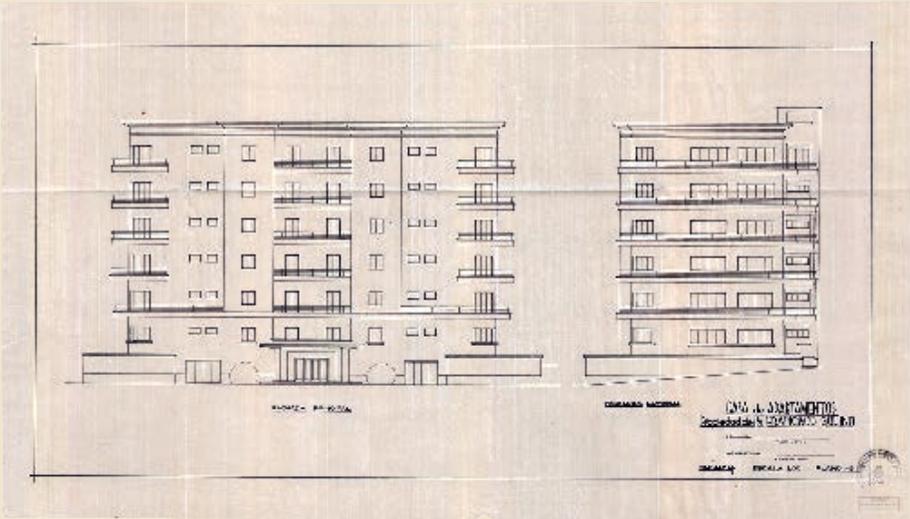


FIGURA 37. FACHADA, EDIFICIO DE APARTAMENTOS FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1939

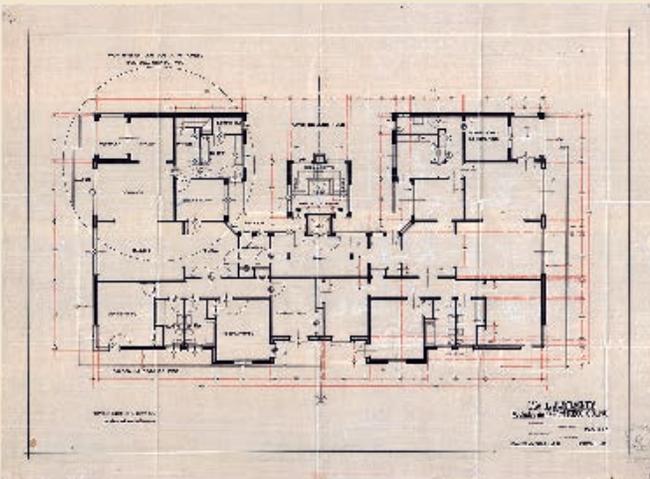


FIGURA 38. PLANTA TIPO, EDIFICIO DE APARTAMENTOS FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1939

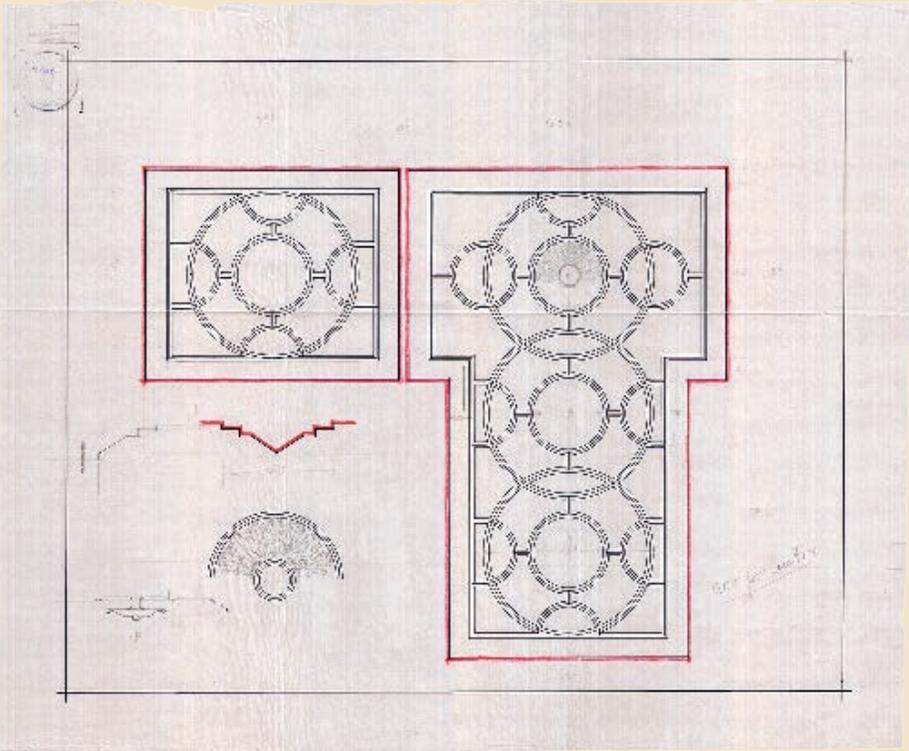


FIGURA 41. PIEZAS DE YESERÍA, EDIFICIO DE APARTAMENTOS FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1939

EL DETALLE ORNAMENTAL EN LOS PROYECTOS DEL ARQUITECTO MUÑOZ DEL CAMPO

MAURICIO CERRI, MIRIAM HOJMAN, JORGE SIERRA,
FLORENCIA STRECCIA

Alberto Muñoz del Campo (Montevideo, 1889-1975) perteneció a la generación de estudiantes de la Universidad de la República que en 1915 ingresó a la recién inaugurada Facultad de Arquitectura, escindida de la Facultad de Matemáticas. En su grupo se encontraban también los entonces estudiantes y luego reconocidos arquitectos Carlos Surraco, Juan Antonio Rius, Rodolfo Amargós, Guillermo Armas, Jorge Herrán, Rodolfo Vigouroux y José Pedro Sierra Morató, entre otros. Su formación fue regida por el plan de estudios de 1906, bajo la dirección de Joseph P. Carré, en una facultad que se basaba en el modelo académico de L'École des Beaux-Arts de París, pero con una apertura hacia las nuevas modalidades.

Durante ese período, el diseño de los objetos artesanales vinculados a la construcción —herrería artística, vitrales, yesería, ornamentación cementícea, marmolería, carpintería, empapelados, cerámicas, etcétera— debían formar parte integral de los proyectos. La Facultad formaba arquitectos artistas involucrados en todos los aspectos creativos de la obra. Así, en los cursos de proyecto se diseñaban también los elementos ornamentales del edificio. Esta enseñanza era fortalecida mediante los cursos de Órdenes de Arquitectura, Dibujo de Ornato, Composición de Ornato y Composición Decorativa, cuya instrumentación implicaba numerosos trabajos y pruebas en la modalidad de concursos. En las revistas *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay pueden apreciarse varios trabajos finales de aquellos cursos vinculados al diseño ornamental.

La referencia a la etapa de estudios de Muñoz del Campo resulta fundamental para comprender su futura producción, así como la de los arquitectos de su generación. En este caso es indispensable para entender su actitud ante lo ornamental y su ubicación como arquitecto-artista y realizador integral del proyecto. En los planos de los proyectos de Muñoz del Campo en su etapa profesional se observa una extrema preocupación por la resolución de los detalles. Ningún elemento se dejaba al azar.

En las distintas etapas de su trayectoria, y en los variados estilos y lenguajes por los que transitaron sus proyectos, Muñoz del Campo manifestó un especial interés en el diseño ornamental. Se encargaba de proyectar al detalle los elementos decorativos de arte aplicado, las estufas, el mobiliario, y llegaba incluso hasta la disposición estética de los mampuestos que componían las fachadas. En muchos casos se ocupaba del diseño integral de los jardines, tanto en su trazado como en la indicación de las especies vegetales a emplear.

Pero en su obra no encontramos abundancia decorativa, sino la inclusión de elementos ornamentales a modo de acentos, a diferencia de la exuberante ornamentación decimonónica de tradición clásica que predominó en nuestra arquitectura desde mediados del siglo XIX hasta ya iniciado el XX. Se puede asumir que esa actitud se debió también al contexto de su formación en la Facultad de Arquitectura. Joseph Carré en 1917 —cuando Muñoz del Campo cursaba sus estudios en la Facultad— expresaba su postura ante la decoración aplicada: «No son la fantasía, ni el ornamento parasitario los que agregarán cualidades a su trabajo; estos solo servirán, por el contrario, para hacer notar el vacío, la banalidad y la pretensión».¹

La banalidad y la pretensión del «ornamento parasitario» son ideas que calaron fuerte en los estudiantes de la época. Por ello, no es de extrañar que la depuración, la sobriedad y la modestia penetraran en la definición del lenguaje de la arquitectura. Aunque lo ornamental seguía presente y tenía un lugar importante durante la etapa formación, se proponía incluirlo como matices decorativos o simbólicos en el edificio.

En 1921 —año en que egresó Muñoz del Campo²— Mauricio Cravotto presentó un informe solicitado por el Consejo sobre los cursos de Construcción y Composición de Ornato a partir de su

1. Joseph Carré, «La arquitectura moderna», *Arquitectura*, n.º 20 (junio-julio de 1917): 70-80.

2. En su escolaridad figura que en agosto de 1921 aprobó los últimos cursos.

visita a las universidades norteamericanas. En ese informe se explicitan sus ideas sobre el ornamento en la arquitectura, fiel reflejo de una manera de pensar y enseñar en ese entonces:

Cuando se trate del edificio en sí mismo, recordar que una vez proporcionado, ordenado y en conocimiento del material empleado, es siempre más eficaz ornamentar por *acantos* que crear zonas decorativas: quiero decir que más vale hacer resaltar acentuado por el adorno las formas y líneas ya bellas por su posición y valor de relación, que crear expresamente sitios ornamentables.³

A partir de mediados de los años veinte, muchos arquitectos uruguayos —siguiendo las tendencias internacionales— se alejaron del repertorio ecléctico historicista para acercarse a los planteos modernos que incluían despojarse del aparato ornamental decimonónico. Sin embargo, en Uruguay predominaron las posturas moderadas, espejo de una sociedad con aspiraciones modernas pero con renuencia a las transformaciones radicales. Una manera de interpretar esta posición fue la adscripción al *art déco* por parte de varios profesionales. Esta vertiente, que se denominaba en ese entonces *decoración moderna funcional*, caracterizó a muchos edificios del periodo, aunque Muñoz del Campo prácticamente no adhirió a ella, salvo en contadas excepciones. Su repertorio ornamental fue de tendencia historicista con referencias a lo colonial, lo clásico, lo morisco, lo español.

Además de la impronta que le dejó su etapa de estudiante, las influencias recibidas del exterior —principalmente a través de publicaciones y de los viajes que realizó a Europa y América del Norte antes de recibirse— fueron sustanciales para su producción. Con relación a los viajes, en la entrevista que le realizaron Arana, Garabelli y Livni en 1971⁴ el arquitecto manifestó que le había interesado en particular la arquitectura del «México viejo».

Por el lado de las publicaciones, varias revistas extranjeras pertenecientes al Fondo Muñoz del Campo presentan páginas recortadas, marcadas o con señalamientos que al compararse con sus trabajos revelan ciertas coincidencias y referencias a temas desarrollados en su obra.

3. Mauricio Cravotto, «Sobre composición decorativa arquitectónica», *Arquitectura*, n.º 47 (setiembre, 1921): 113–114.

4. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, «Entrevista Arq. Muñoz del Campo» (realizada en diciembre de 1971), *Arquitectura*, n.º 260 (diciembre de 1990): 29–35.

Un acercamiento a lo hispánico

Alberto Muñoz del Campo admitía la fuerza de lo europeo en su arquitectura. Además de las revistas francesas que recibía habitualmente en su estudio, reconocía en la entrevista mencionada otras referencias: «De repente veíamos algunas obras inglesas que nos gustaban y ¡paf!, nos metíamos en eso». Cuando se le preguntó qué arquitectos europeos le interesaban más, respondió: «Todos los modernos. Por otra parte, yo he tenido siempre un gran cariño y un gran respeto por España, a quien todo el mundo ignoraba, no entiendo por qué razón».⁵

Al analizar la enorme cantidad de proyectos que incluye su archivo se observa que su trayectoria no es lineal; no hay un recorrido hacia la modernidad, sino que se revelan caminos paralelos en los que ensayó y alternó distintos lenguajes y estilos. Entre ellos se destaca, principalmente en los primeros años de su labor profesional, la mirada hacia la arquitectura hispánica y su repertorio ornamental en particular.

Los planos para las casas **Muñoz del Campo y Caravía**,⁶ en el barrio La Aguada, están fechados en 1922 —poco después de que Muñoz del Campo culminara sus estudios—. El proyecto consta de dos casas linderas de dos pisos ubicadas entre medianeras.⁷ El arquitecto diseñó cuatro opciones de fachadas, dibujadas y coloreadas con lápices acuarelables a modo de croquis, cuyos trazos denotan una mano hábil para el dibujo. Los planos de detalle técnico de fachadas corresponden a dos de las alternativas esbozadas, una para cada una de las casas que se construirían.

Tres de las opciones de fachada⁸ revelan el apego temprano de Muñoz del Campo a la arquitectura hispánica —que en ese entonces compartían algunos arquitectos uruguayos, en particular Julio Vilamajó—, que fue explícitamente reconocido por el arquitecto en la entrevista realizada por Arana, Garabelli y Livni. Esta afinidad se mantuvo en varios proyectos realizados en sus primeros años de profesión, como las casas para **Joaquín Serrato**, **Luis Muñoz Ximénez** y **Luis Varela Acevedo**, todas de 1925, cuyos componentes ornamentales son esenciales para lograr la imagen y la expresividad deseadas.

En esas fachadas se observa el uso de elementos ornamentales de hierro forjado para la reja de la ventana, las ménsulas que

5. Arana, Garabelli y Livni, «Entrevista Arq. Muñoz del Campo», 29–35.

6. Permiso de construcción 85.246, octubre de 1923, General Luna 1256, Montevideo. Seguramente realizados junto con Adolfo Caravía.

7. El proyecto presentado corresponde a dos viviendas, una de las cuales es anulada en el mismo expediente mediante un rayado. La construcción actual presenta importantes diferencias respecto a la propuesta original, aunque son similares la ocupación del predio y la distribución de aberturas.

8. La cuarta fachada corresponde a la casa que no fue construida. En ella se incorporaban detalles ornamentales en hierro y moldurado cementíceo con una resolución clásica, simetría casi perfecta, composición tripartita y una imagen más compacta y pesada del conjunto que en las otras tres propuestas.

soportan el balcón y los aleros, y las barandas del balcón y del pretil de la azotea. Los motivos son decorativos y sencillos. Las ménsulas se componen de volutas en forma de S. Las barandas y rejas de ventana están formadas por barrotes verticales interrumpidos por un motivo que se repite: un par de rizos en forma de corazón unidos por una abrazadera y otro par invertido espejado horizontalmente. Este motivo se reitera en otros proyectos, como veremos más adelante.

Los balcones y aleros cubiertos con teja cerámica y, sobre todo, el remate del sector de azotea que sustituye la clásica balaustrada por la baranda de hierro —que otorga liviandad a la composición— enfatizan la adhesión al carácter hispánico de la fachada. A ello se suma el diseño de las chambranas de puertas y ventanas, con una combinación de baldosas o piezas cerámicas de colores y relieves cementíceos, otra característica de la opción estilística adoptada.

Con una mayor escala, exenta y ubicada en una esquina de Carrasco, Muñoz del Campo proyectó la casa de veraneo para **Joaquín Serratos**,⁹ en la que utilizó varios de los recursos ornamentales ya mencionados. El cliente quiso recrear el estilo morisco de la arquitectura sevillana a raíz de un viaje que hizo a España en la época en que decidió construir la casa. «Esto lo condicionó de manera tal que la casa incluye todos los pisos y basamentos de azulejos típicos andaluces. La vivienda está signada con esta influencia desde sus aberturas con formas moriscas o árabes hasta las puertas interiores pintadas con dibujos de trazo fino y colores».¹⁰

Muñoz del Campo recogió la esencia hispánica en la composición volumétrica de techos inclinados con tejas de tipo español que se alternan con azoteas y balcones, en los bancos adosados a las fachadas, revestidos de azulejos, así como en el diseño de las aberturas y sus chambranas. Para reforzar el espíritu de los ambientes andaluces, el arquitecto proyectó un patio con una fuente que según la memoria descriptiva debía ir revestida de azulejos.

Las rejas para ventanas, balcones, rejillas de ventilación y ménsulas de hierro forjado —expresadas con todos sus detalles en un plano de herrería que acompaña los gráficos y recaudos del proyecto— son de relevancia en la imagen general. El arquitecto reiteró en este trabajo, así como en otras casas del período, los motivos de hierro que había utilizado en la casa Muñoz del Campo

9. Permiso de construcción 101.413, agosto de 1925, Carlos Federico Sáez 6550, Montevideo. Este edificio está bien conservado y su envolvente exterior mantiene las características del proyecto original.

10. Juan Zumarán, «Casas testimoniales», en Carrasco. *El misterioso encanto de un barrio*, eds. Denise Caubarrère y Toti Monzón (Montevideo: Banco Comercial, 1998), 60.

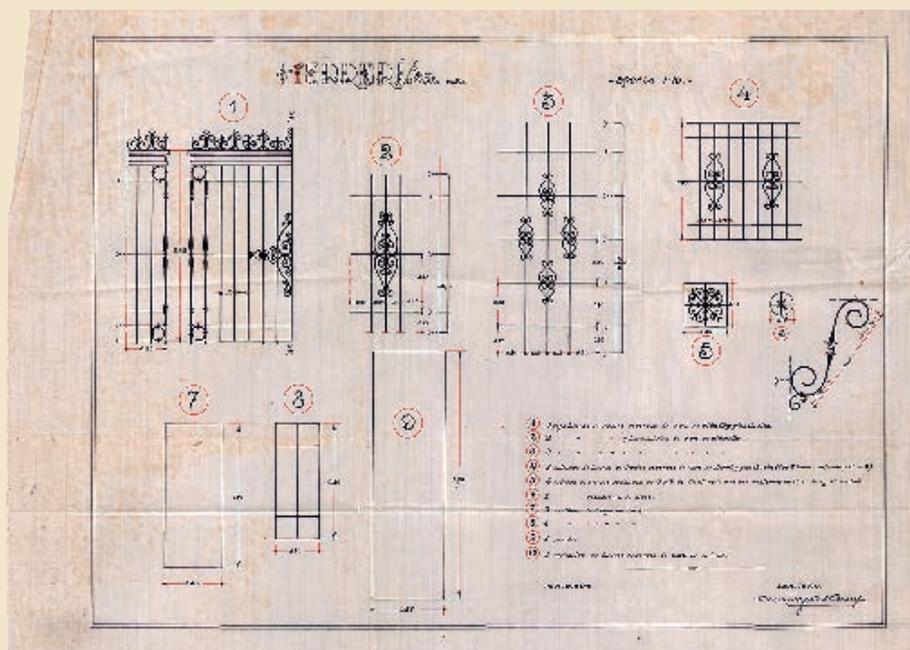


FIGURA 42. DETALLES DE HERRERÍA. VIVIENDA JOAQUÍN SERRATOSA, CARLOS FEDERICO SÁEZ 6550, ESQUINA POTOSÍ. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO. 1925

y Caravia. Se observa que el plano de detalle de herrería para la casa Serratosa es casi idéntico al de la proyectada para Dolores Comas y Laura Comas de Durán dos años después, en 1927. Esa casa tiene también influencia hispánica, pero presenta una ornamentación más austera que las señaladas.

La casa para **Luis Muñoz Ximénez**¹¹ está ubicada en una esquina, al igual que la casa Serratosa, pero en un predio de menores dimensiones en el barrio Pocitos. Se trata de un proyecto para vivienda de dos pisos con una volumetría compacta, aunque con algunos juegos compositivos sutiles que dinamizan el conjunto. Como en la casa Serratosa, la impronta andaluza se presenta de manera integral y se fortalece con los motivos ornamentales. Los espacios intermedios y de relación que vinculan el interior y el exterior —como los balcones, aleros y patios— remiten a esa arquitectura, aunque con una modalidad tipológica extrovertida que invierte la introversión del patio andaluz,

11. Permiso de construcción 96.535, febrero de 1925, José Ellauri 938 esquina José Benito Lamas, Montevideo. A este edificio se le han realizado algunas modificaciones, pero se mantiene bastante fiel a su proyecto original.

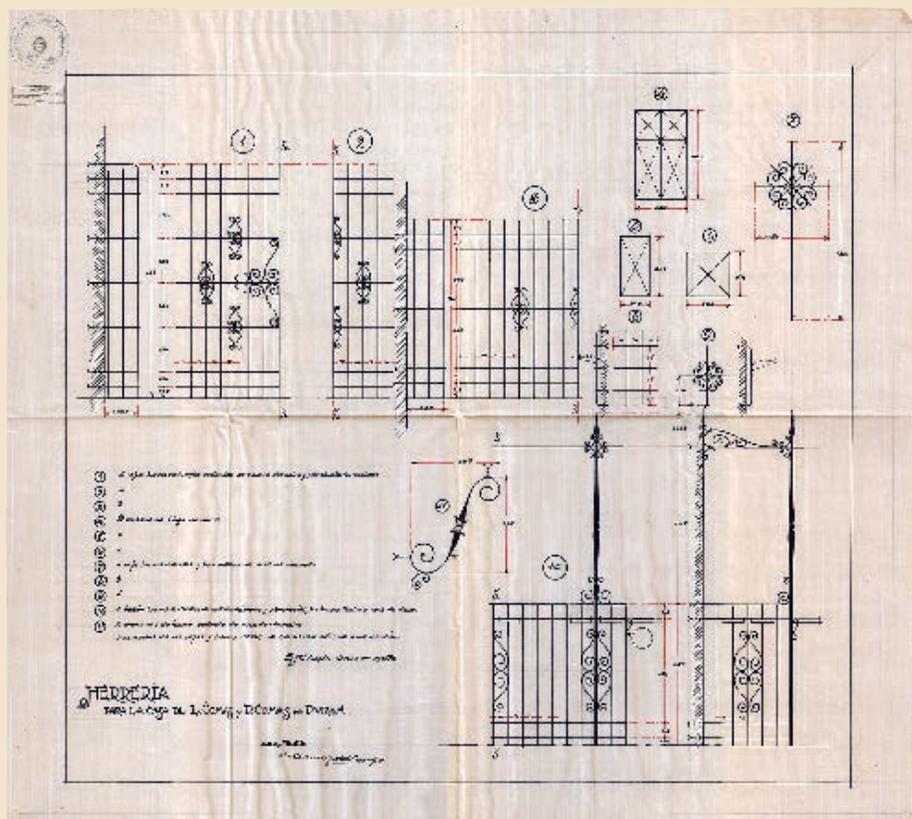


FIGURA 43. DETALLES DE HERRERÍA, VIVIENDA DOLORES COMAS Y LAURA COMAS DE DURÁN. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1927

se adapta al predio y revela una aspiración más moderna. Esta amalgama entre lo hispánico y lo moderno se evidencia en un artículo publicado en la revista *Arquitectura* en 1926:

El edificio cuyas fotografías hoy publicamos ofrece un interesante ejemplo de arquitectura inspirada en los estilos españoles y adaptada a las necesidades modernas de la habitación. No podríamos decir que en este caso ha primado una preocupación arqueológica. Si bien la obra guarda el sabor de las viejas casas coloniales, se ha operado un remozamiento al influjo de las modernas ideas. Prima ante todo el afán de lo pintoresco realizado sintéticamente

por la combinación de los volúmenes y de los juegos de sombra y claro oscuro. En tal sentido diríamos que su arquitectura es de hoy, con un reflejo de formas arcaicas que le agregan un sello de tradición caro a muchos espíritus. Nuestro cielo es propicio a estas formas puestas en valor por un sol radiante que las destaca sobre el puro azul. Inspirada la arquitectura en uno u otro estilo, la adaptación inteligente puede lograr originalidad y belleza, que unido a lo confortable de la planta, realizando un programa de vivienda cómoda y que llena las necesidades actuales de la vida como en la obra que reproducimos, completan una solución bella del tema de la habitación privada.¹²

El arte aplicado en la fachada y en los espacios exteriores refuerza la idea estilística adoptada. En los planos de las dos fachadas del edificio se detallan todos los elementos ornamentales: herrería artística, relieves, revestimientos cerámicos, columnas, aleros de teja. El revestimiento exterior de las ventanas, a modo de chambrana, y el respaldo del banco de fachada son de baldosas nacionales de 10 cm × 10 cm, según consta en la memoria descriptiva que acompaña los planos. Estas tienen un diseño estampado y de colores que reafirman la influencia española. Los motivos de las rejas y barandas de hierro forjado son similares a los de las casas antes mencionadas, a los que se agregan puntas de lanza en algunos remates y un copón que corona la reja de ventana del escritorio en planta baja. Los relieves cementíceos también reafirman la idea, en particular el que rodea la puerta principal, que a la vez tiene un cuidado diseño de carpintería.

El balcón de la esquina de planta alta presenta características asociadas a la arquitectura colonial americana, con un tratamiento destacado a través de la herrería artística en la baranda y en el detalle de las dos lanzas cruzadas con dos barras horizontales en los ángulos del balcón que cierran simbólicamente el recinto. Este recurso es semejante al utilizado en la casa de Álvaro Dávila, marqués de Villamarta, del arquitecto Aníbal González, realizada en Sevilla entre 1915 y 1917, o en ciertas casas coloniales de la ciudad de Salta que figuran en algunos libros presentes en la biblioteca de Muñoz del Campo.

El arquitecto optó por una solución idéntica en el balcón de esquina de la casa para **Luis Varela Acevedo**,¹³ en el Prado.

12. A. «Residencia privada»,
Arquitectura, n.º 99
(febrero de 1926): 30-32.

13. Permiso de construcción
102.279, setiembre de 1925,
camino Carlos María de
Pena 4301.

En esta casa exenta, en un gran predio, se observa también la huella hispánica —en particular la hispanoárabe— y algunos acentos de la arquitectura colonial. En un juego volumétrico más libre y complejo que en las anteriores, incluyó un torreón con una presencia destacada en el conjunto, un patio interior —denominado «claustro» por el propio arquitecto— con un «estanque» y rodeado de galerías porticadas que refuerzan la idea de patio característico de la tipología intimista andaluza.

Muñoz del Campo reiteró recursos ornamentales de las casas antes mencionadas, como la herrería artística, el revestimiento cerámico de color y los relieves cementíceos tetralobulados, a los que agregó otros elementos, como las tejas de colores, y varios componentes del repertorio clásico, como pilastras, copones, molduras, volutas, balaustres, arcos de medio punto, entre otros. Estos también fueron diseñados al detalle por el arquitecto, como se observa en los planos. Se trata de una obra ecléctica en la cual lo decorativo acentúa su complejidad.

Arana, Garabelli y Livni destacaron el valor de esta casa. Sobre la decoración aplicada y el mobiliario de sus espacios interiores expresaban:

En el interior, una gran sala con espacios menores se conecta —a través de una zona intermedia— al comedor enriquecido por un notable artesonado de madera. La excelente carpintería, los pavimentos con inserciones de cerámica de talavera, las magníficas estufas nos dicen de una abundancia de medios económicos controlada por una voluntad de diseño precisa y contenida. La vivienda posee además un equipamiento coherente con sus cualidades arquitectónicas.¹⁴

Sin embargo, el arquitecto recordaba en 1971: «Tengo mala impresión de casi todas las cosas que hice. Y lo digo en serio: no me gustan». Específicamente sobre esta obra expresaba: «Hay una casa con influencia española que hice para Varela Acevedo en la calle Pena, en el Prado. Tiene un claustro y techo de tejas color azul, verde y blanco».¹⁵

Estos trabajos, los iniciales de su trayectoria, proyectados en el mismo período reflejan los intereses del arquitecto en ese momento por la arquitectura hispánica pero con aspiraciones modernas.

14. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, José Luis Livni, «Arq. Muñoz del Campo. Documentos para una historia de la arquitectura nacional», *Arquitectura*, n.º 260 (diciembre de 1990): 23–28.

15. Arana, Garabelli, Livni, «Entrevista Arq. Muñoz del Campo», 33.

Con ello conjugaba respuestas a las necesidades contemporáneas, las demandas de los clientes y los requerimientos del lugar en que se implantaban.

Nuevos tiempos. El giro ornamental hacia el interior

En la década del treinta, aunque Muñoz del Campo continuaba realizando proyectos de variadas concepciones arquitectónicas, lenguajes y estilos, incursionó en propuestas afines a la «arquitectura moderna», como el garaje para el Dr. E. Sánchez Varela,¹⁶ que realizó junto con el arquitecto García Arocena (1932), o el Hotel Malvín,¹⁷ junto con Iglesias Arribas (1936), en las que se despojó de la ornamentación. Incluso en los edificios de carácter historicista o con referencias a arquitecturas tradicionales como la inglesa —que proyectó en gran cantidad—, la incorporación de artes aplicadas o un trabajo ornamental sofisticado se observa en menor medida que en las realizadas en la década del veinte. El aspecto que mantuvo inalterable durante todo su ejercicio profesional fue la preocupación por el diseño minucioso de los detalles constructivos.

No obstante, en algunas propuestas de vivienda de las décadas del treinta y del cuarenta encontramos detalles ornamentales —aunque de distintas características que los señalados— y un incremento del diseño decorativo de los espacios interiores, así como la incursión en el proyecto del mobiliario.

En ese sentido, en varias carpetas de recaudos para las obras aparecen planos con diseño de muebles. Por ejemplo, el vínculo con la mueblería Caviglia se evidencia por la cantidad de ocasiones en que la revista *Hogar y Decoración*, editada por Buenaventura Caviglia, publicaba trabajos de Muñoz del Campo, así como por el hallazgo de diseños del arquitecto presupuestados por la mueblería. En los sobres pertenecientes al proyecto de la casa para Alejandro Larriera, de 1941, se encontró el gráfico con dos camas y una silla proyectadas por el arquitecto que coinciden con esquemas realizados en una tarjeta de ventas de la mueblería. Además, el único gráfico de un mueble firmado por un arquitecto que se encontró en los documentos donados al IHA que pertenecieron a la Mueblería Caviglia¹⁸ era de Muñoz del Campo.

16. En la calle Piedras 477. Actualmente muy modificado.

17. Actual Colonia Marítima de Vacaciones de la Administración Nacional de Enseñanza Pública.

18. Laura Cesio, Mónica Farkas, Magdalena Sprechmann, Mauricio Sterla, «Proyecto Caviglia. El rol del sector privado en la conformación de un campo del diseño en Uruguay a través de un archivo de empresa», *Vitruvia*, n.º 5 (noviembre de 2019), 140, 171.

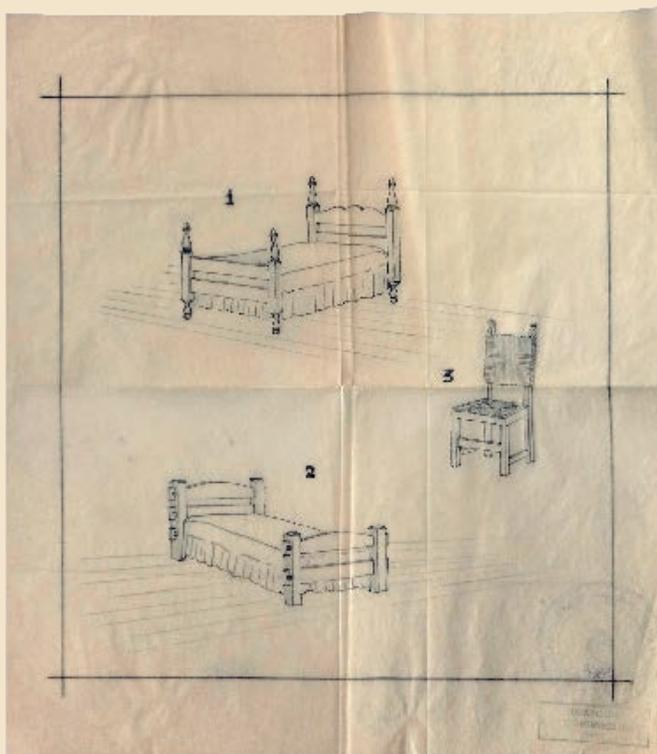


FIGURA 44. EQUIPAMIENTO MOBILIARIO DE DORMITORIO, VIVIENDA ALEJANDRO LARRIERA, ESTEBAN A. ELENA ESQUINA GUARDIZABAL (MODIFICADA), ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1941



FIGURA 45. TARJETA DE VENTAS DE MUEBLERÍA CAVIGLIA, CON ESQUEMAS DE MOBILIARIO DE DORMITORIO CORRESPONDIENTES A LA CASA ALEJANDRO LARRIERA

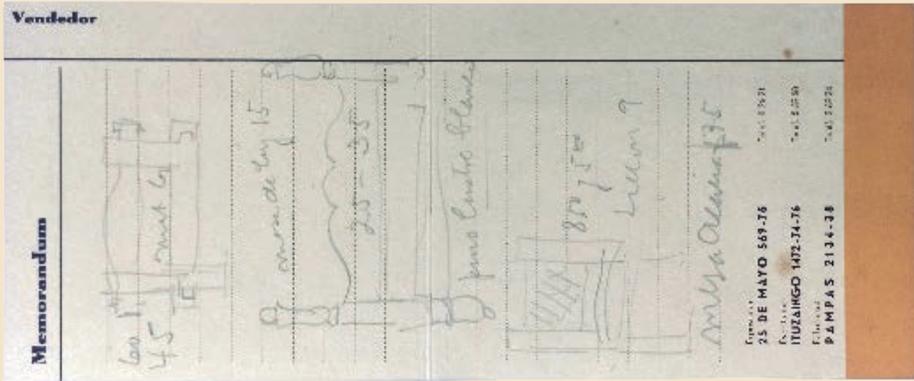


FIGURA 46. TARJETA DE VENTAS DE MUEBLERÍA CAVIGLIA, CON ESQUEMAS DE MOBILIARIO DE DORMITORIO CORRESPONDIENTES A LA CASA ALEJANDRO LARRIERA

En un terreno de casi 3000 m² pasante con frente a tres calles (Echevarriarza, Marco Bruto y la rambla República del Perú), Muñoz del Campo proyectó la **casa para Jorge Mac Lean**, con frente a la rambla, en 1936. Se trata de un edificio de dos plantas que mezcla elementos de la tradición inglesa con otros renacentistas franceses, con una volumetría compleja en la que se combinan techos a dos aguas y azoteas. La fachada con grandes ventanales se caracteriza más por sus materiales —ladrillo, revoque y pizarra— que por los ornamentos, limitados a las chambranas de las ventanas y a los relieves del balcón.

En este caso, la preocupación por el detalle ornamental radica en los interiores. También se observa en los planos un minucioso diseño del jardín, aspecto al que Muñoz del Campo se dedicó especialmente en varios proyectos. La casa presenta espacios abovedados de arista y cañón que el arquitecto denomina «Tudor» en sus gráficos, aberturas con arcos escarzanos y revestimiento de muros símil piedra. La mayor carga decorativa está en los cielorrasos de yeso del *living* y del comedor, con molduras que forman figuras geométricas y detalles vegetales.

Presentan un gran destaque las estufas, con revestimiento de piedra, arcos escarzanos, cornisamiento, pilastras molduradas y una profusión de relieves con figuras orgánicas y vegetales. Un escudo es el motivo central del frente de la estufa del *living-room*. Se configuraría así una ambientación debitaria de la arquitectura

19. «Residencia del Señor Jorge Mac Lean», en *Hogar y Decoración*, n.º 8, 259–263.

20. «Residencia del Señor Jorge Mac Lean», 262.

medieval inglesa. Sin embargo, en las fotografías de la casa publicadas en la revista *Hogar y Decoración*¹⁹ se constata que las estufas son diferentes y más sobrias que las proyectadas por el arquitecto. Además, los espacios interiores y su mobiliario —«gran parte de ellos son antiguas reliquias familiares de los esposos Mac Lean, traídos expresamente de Inglaterra, y el resto verdaderas joyas de ebanistería ejecutadas en su gran mayoría por la Mueblería Caviglia»²⁰— están inspirados en los ambientes ingleses del siglo XVIII.

En 1945 Muñoz del Campo también proyectó la reforma y ampliación de la casa. Se le agregaron un living y un cuarto para huéspedes en los que se destacan los detalles ornamentales, con diseños decorativos geométricos y profusos, en especial en los espacios interiores. Los elementos de yesería de los cielorrasos y cornisas de los ambientes de planta alta y de la bóveda de arista y cañón sobre el vestíbulo están dibujados en los planos a escala 1-1, en tamaño natural para ser exactamente ejecutados según el diseño del arquitecto. También están detallados los paneles de lambrís de interior del *living* y las rejas de ventanas que, junto a las aberturas de arcos escarzanos angulados —siguiendo la línea de la casa original—, recrean un ambiente exótico.

La fachada que corresponde a la ampliación tiene un diseño muy particular, distinto de cualquier otro trabajo de Muñoz del Campo y poco común en el contexto de la arquitectura uruguaya, acentuado por el tratamiento de la cornisa y las rejas de puerta y ventana con un entramado de planchuelas de hierro. Es tripartita, simétrica, con un acceso monumental en el que la abertura de planta alta y la puerta de acceso se unifican por un gran arco. Esta solución recuerda a la de la fachada del Teatro Catalunya en la calle Ibicuy, demolido en la década del treinta.

Resulta extraña la resolución de esta fachada, en un sector de ampliación de la casa y tan diferente a otras propuestas de Muñoz del Campo, por lo que puede intuirse que haya sido proyectada a solicitud del propietario. Varios de los comitentes del arquitecto pertenecían a la alta sociedad y en muchos casos aspiraban a recrear en sus viviendas los estilos de diferentes regiones europeas, de las que provenían o a las que admiraban.

La **casa para el doctor Joaquín Caldeyro**, ubicada también en la rambla de Pocitos en la misma cuadra que la Mac Lean, fue

construida a mediados de la década del cuarenta. El edificio es amplio, de dos pisos, y su programa, además de vivienda, incluye un escritorio y un laboratorio en planta baja, lugar de trabajo del propietario. Este edificio tiene cubierta plana y es de una lectura en fachada de menor complejidad que la de las obras antes analizadas. Entre los planos del proyecto encontramos el de la fachada principal, que se encuentra despojada de ornamentos, en un acercamiento a las líneas modernas. Sin embargo, se mantiene un importante acceso que tiende a lo monumental, eje de cierta simetría, la división tripartita y dinteles y cornisas moldurados que remiten a lo clásico.

Lo curioso en este caso es que se encontró un plano con detalles de rejas de hierro para ventanas y balcones, pero, a diferencia de los proyectos que ya vimos, estas no están dibujadas en fachada. Se trata de un diseño de volutas entrelazadas que recuerdan a las de la arquitectura románica —por ejemplo, las de la catedral de Le Puy en-Velay, del siglo XII—. Tienen tal contundencia que la inclusión en la fachada le hubiese otorgado una imagen muy diferente de la que se ve en el plano. No se han encontrado fotografías de la obra construida que permitan asegurar si fueron colocadas o conocer cómo fue su apariencia definitiva.

Además de la herrería, que también incluye un trabajado detalle de la baranda de escalera, el arquitecto incluyó detalles de yesería de los cielorrasos del comedor y del salón, con florones y molduras entramadas.

El edificio de apartamentos para Francisco Golino, en la esquina de las calles Francisco Vidal e Ing. Federico Abadie, frente a la plaza Gomensoro, fue construido entre 1939 y 1941. Se trata de cinco niveles con dos amplios apartamentos por piso, con una lógica de implantación simétrica en el predio, que parecen atender a aspectos formales y tipológicos sin considerar las diferencias de asoleamiento entre las unidades.

El tratamiento de las terminaciones se realizó con diferencias entre los pisos bajos y los apartamentos del último nivel, lo que se desprende de presupuestos y memorias que acompañan la documentación gráfica. En todos los apartamentos se proyectaron «cornisas modernas» en yeso en los techos y las paredes como único ornamento aplicado. Sin embargo, en los del último nivel, destinados a Francisco Golino y su yerno, se sumaban otros ele-

mentos decorativos en los nichos de calefacción, la estufa y rosetones centrales.

El edificio se enmarca formalmente dentro del conjunto de obras modernas, con muros lisos acompañados de elegantes balcones continuos que le dan una marcada horizontalidad al conjunto. A su vez, el ordenamiento tripartito se evidencia con un basamento que abarca los dos primeros niveles, el desarrollo vertical y la cornisa continua interrumpida por dos volúmenes verticales que sobresalen del plano de fachada. Esta austeridad de fachada mantiene la atención en algunos detalles, como la herrería de las barandas de los balcones representados en los recaudos gráficos. Lo decorativo parece focalizarse más en los detalles de espacios interiores, para los que abundan esquemas y láminas de cielorrasos y moldurados de yeso y carpinterías.

En este predio en 1938 Muñoz del Campo había proyectado para el mismo cliente su vivienda. Esa obra no se concretó y en su lugar se construyó el proyecto de apartamentos. La documentación gráfica de la vivienda contiene gran cantidad de planos correspondientes a la yesería, herrería y carpintería, principalmente en los espacios interiores, en los que se observa una profusión ornamental.

Lo despojado del edificio de apartamentos en comparación con el proyecto de vivienda que lo antecedió permite entrever que el manejo del ornamento en Muñoz del Campo le permitió acceder a un amplio repertorio formal, aplicable a las diferentes demandas surgidas del trabajo con los clientes.

El análisis de los caminos que Muñoz del Campo siguió en cuanto a la ornamentación en el conjunto de los edificios seleccionados da cuenta de su valoración e integración desde el proceso de proyecto. Se observa un dominio del repertorio decorativo y simbólico de manera independiente de las opciones formales y estilísticas adoptadas y es utilizado sin prejuicios en diferentes momentos de su trayectoria.

Fuente de las imágenes

1. IHA.ARCHDIG.D.005264, p. 1.
2. IHA.ARCHDIG.D.005264, p. 8.
3. IHA.Pl. Caja Fondo Muñoz del Campo n° 34.
4. IHA.Pl. Caja Fondo Muñoz del Campo n° 34.
5. IHA.Pl.33205.
6. IHA.Pl.33203.
7. IHA.Pl.33202.
8. IHA.Pl.33204.
9. IHA.Pl.33201.
10. Permiso de Construcción n.º 101413, 18/agosto/1925.
11. Permiso de Construcción n.º 101413, 18/agosto/1925.
12. Permiso de Construcción n.º 101413, 18/agosto/1925.
13. IHA.Pl.32103.
14. IHA.Pl.32104.
15. IHA.Pl.33182.
16. IHA.Pl.33184.
17. IHA.Pl.33177.
18. IHA.Pl.34244.
19. IHA.Pl.34251.
20. IHA.Pl.33062.
21. IHA.Pl.33039.
22. IHA.Pl.33022.
23. IHA.Pl.33050.
24. IHA.Pl.33030.
25. IHA.Pl.33019.
26. IHA.Pl.33023.
27. IHA.Pl.33029.
28. IHA.Pl.32159.
29. IHA.Pl.32156.
30. IHA.Pl.32166.
31. IHA.Pl.32168.
32. IHA.Pl.32689.
33. IHA.Pl.32691.
34. IHA.Pl.32686.
35. IHA.Pl.32714.
36. IHA.Pl.32715.

37. IHA.Pl.32630.
38. IHA. Pl.32652.
39. IHA. Pl.32651.
40. IHA. Pl.32646.
41. IHA. Pl.32678.
42. IHA. Pl.33810.
43. IHA. Pl.32111.
44. IHA. Pl.32891.
45. IHA. Fondo Muñoz del Campo. Caja n.º 18,
sobre Alejandro Larriera.
46. IHA. Fondo Muñoz del Campo Caja. n.º 18,
sobre Alejandro Larriera.