

**Segundo congreso AUDHI. Eje temático: Arte, arquitectura y medios de comunicación.**

**Ornamentación en las fachadas de Montevideo, 1870-1940. Motivos, relatos y relaciones históricas**

Ernesto Beretta, Miriam Hojman, Tatiana Rimbaud

FADU-FHCE, Universidad de la República, Uruguay

[ernestomontevideo@gmail.com](mailto:ernestomontevideo@gmail.com), [miriamhojman@gmail.com](mailto:miriamhojman@gmail.com), [trimbaud@fadu.edu.uy](mailto:trimbaud@fadu.edu.uy)

**Resumen**

Esta ponencia se enmarca en la investigación “Técnica y arte en la ornamentación de fachadas de la arquitectura nacional”<sup>1</sup>, cuyo objetivo es establecer los atributos patrimoniales de los elementos ornamentales asociados a fachadas del patrimonio arquitectónico uruguayo y contribuir a su puesta en valor y conservación.

El paramento exterior del edificio ha sido soporte y expresión de distintas lógicas compositivas, formales y estilísticas, marcando la transición entre interior y exterior, en diálogo con el espacio público. Una de las formas de lograrlo fue el uso de elementos ornamentales artesanales aplicados. En Uruguay este fenómeno se ubica entre mediados del siglo XIX y los años cuarenta del siglo XX.

Estos ornamentos subrayan la calidad técnica y artística de nuestro patrimonio, donde se aprecia el trabajo de uruguayos e inmigrantes: constructores, artesanos, artistas, ingenieros y arquitectos. Su puesta en valor a través de la investigación y la difusión es la herramienta con la que aspiramos colaborar para su preservación.

Aquí se hará énfasis en el análisis de los aspectos artísticos, formales e iconográficos propios de los elementos ornamentales de fachadas en relación a los valores e ideales éticos, morales, identitarios y propagandísticos de la sociedad urbana durante el período abordado.

**Símbolos, alegorías y relatos sobre fachadas**

En la ornamentación aplicada sobre fachadas en Montevideo entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX podemos distinguir lo decorativo y aquello que, además de adornar,

---

<sup>1</sup> Proyecto financiado por CSIC-UDELAR, Programa I+D, 2017-2019. Integrantes: Gianella Mussio, Miriam Hojman, Ernesto Beretta, Julio Pereira, Tatiana Rimbaud, Carola Romay y Verónica Ulfe.

aporta sentidos concretos: relieves y esculturas de significados complejos, interpretables a partir de la cultura simbólica heredada de la antigüedad, el medioevo y el renacimiento, a través de la interpretación neoclásica académica, y de los lenguajes de la modernidad. El conocimiento que tenían artistas y artesanos de estas significaciones se basaba en la enseñanza impartida en escuelas de bellas artes y talleres, en el intercambio de información entre proyectistas y artífices, en la disponibilidad de diccionarios de iconografía y álbumes con grabados y modelos explicados. Este repertorio de imágenes era comprensible para la sociedad de la época, como materialización de conceptos culturales en boga.

Para su estudio resulta adecuado el método iconográfico-iconológico que aporta estrategias para la comprensión de los temas utilizados y de su significado concreto en cada caso, dada la evolución histórica de los prototipos. La identificación de alegorías, atributos, símbolos, emblemas, imágenes descriptivas y narrativas enriquece los aspectos plásticos formales vinculando la producción ornamental con la sociedad. Siguiendo a Panofsky:

En una obra de arte la “forma” no puede separarse del contenido; la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que pueda ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual. (Panofsky, 1987)

Hubo un predominio de lo decorativo -de lo que imponía la moda y el gusto-. Interesaban las formas en sí mismas y su combinación sobre la fachada: almohadillados, artesonados, astrágalos, balaustres, ovas, caireles, guirnaldas, cintas, dentículos, esgrafiados, festones, molduras, grecas, entre muchos otros elementos que no constituyen relato alguno.

El concepto de *gusto* es uno de los factores explicativos de este interés en el ornamento. Valeriano Bozal, al referirse a esta categoría de la estética, de la que es difícil dar una definición, escribió:

El gusto se ejerce todos los días y a todas las horas, aunque aquí se haya adoptado una pauta restrictiva y me haya referido ante todo -pero no solo- al gusto artístico, al gusto por las obras de arte y de las obras de arte. El gusto está en el centro mismo de las relaciones que constituyen la vida cotidiana y es un modo de “fijar” (temporalmente, momentáneamente, me atrevo a decir) la imagen del mundo. (1999, 13)

Estos cambios de gusto son detectables en las críticas sobre arte y en la bibliografía, incluso en aquella que versa sobre el patrimonio, lo que evidencia lo relativo de las valoraciones de los especialistas, cuyo gusto también parece estar sujeto a los criterios de su tiempo. A mediados del siglo XX, el art nouveau fue visto como un estilo aberrante, lo que contribuyó a la destrucción de muchos ejemplos en Montevideo. Horacio Arredondo, figura reconocida por su actividad en la recuperación de construcciones patrimoniales, escribió: “Al final de siglo, tuvo su “cuarto de hora” un estilo que se dio en llamar art nouveau. Este pseudo “arte nuevo” infeccionó no sólo la arquitectura, sino hasta el mobiliario: era horrible. Más vale ignorar de donde salió, quien lo introdujo, etc.” (1951, 270). Cuando Arredondo escribió estas líneas, el art nouveau tenía apenas medio siglo de antigüedad, y no había transcurrido aún el tiempo que permitió la reflexión sobre él y su revalorización.

En el conjunto de decoraciones y simbologías encontramos claramente diferenciados los dos períodos que se reconocieron para el proyecto. Entre 1870 y 1920, decoraciones cargadas de carácter naturalista y figurativo, motivos antropomorfos, animales y vegetales, y un acentuado interés en relacionar las ornamentaciones con el destino del edificio en el contexto de una simbología heredada de las academias.

La literatura exaltó estas decoraciones, constituyendo otra fuente de inspiración para los clientes que buscaban la ostentación. Emilio Zola describe la mansión parisina del especulador Saccard en su novela *La Jauría*:

El hotel desaparecía bajo las esculturas. Alrededor de las ventanas, a lo largo de las cornisas, corrían volutas de ramas y flores; había balcones semejantes a cestas de verdor, sostenidos por mujeronas desnudas, con las caderas retorcidas, las puntas de los senos hacia delante; y además, aquí y allá, había pegados escudos de fantasía, racimos, rosas, todas las eflorescencias posibles de la piedra y del mármol. (1981, 23-24)

Sobre la segunda década del siglo XX la arquitectura uruguaya recibió la influencia de la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París de 1925. Comenzaron a observarse otros tipos de ornamentos de formas estilizadas: paisajes, rayos luminosos radiantes, animales veloces o figuras humanas -obreros, hombres y mujeres modernos-, y elementos característicos de la ciudad industrial y contemporánea; también, diseños geométricos-abstractos. Aparecieron nuevas fuentes de inspiración, que simbolizaban la modernidad como la velocidad, las nuevas tecnologías, la transformación del rol de la mujer, el poder económico

e industrial, entre otros. Estas nuevas propuestas decorativas se enmarcan en la “nueva decoración moderna funcional”, que luego se denominaría art déco.

En Montevideo encontramos estilos ornamentales que se asignaban *per se* a construcciones con destinos específicos. El románico y el gótico fueron adecuados para la fachada de los templos, por ejemplo la capilla Jackson (Víctor Rabú, 1871) y los Padres Carmelitas (Albérico Isola y Guillermo Armas, 1929). El clasicismo y sus variantes se adoptaron para edificios destinados a instituciones republicanas y de enseñanza donde se debían formar los futuros ciudadanos de la República que debían asumir la conducción del país.

En los edificios institucionales se fue conformando la imagen de una sociedad moderna, mediante la combinación de la funcionalidad y adecuación de las instalaciones con el mensaje transmitido a través de su expresión formal y su ornamentación. Los motivos decorativos debían inspirar conductas colectivas e individuales. Estos equipamientos se utilizaron para instalar un programa de orden y representación.

La arquitectura educativa aunó la comodidad de los espacios con una imagen imponente, edificios símbolos de un ideal social. Esto se manifestó particularmente en los edificios universitarios, que incorporaron el orgullo por el progreso del conocimiento nacional. Las fachadas de las facultades de Agronomía (Américo Maini, 1909), Medicina (Jacobo Vázquez Varela, 1910), Derecho (Juan María Aubriot y Silvio Geranio, 1910) y Veterinaria (Emilio Conforte, 1910) exhiben la carga ornamental del novecientos con símbolos de la ciencia, del estudio y de la carrera dictada en cada edificio: globos terráqueos, libros abiertos, escuadras, compases, etc. Se podía formar un panteón de personalidades mediante bustos de educadores, científicos o filósofos renombrados, o de sus nombres en cartelas, como en el Instituto Alfredo Vázquez Acevedo (Alfredo Jones Brown, 1911), para inspiración de los estudiantes. El IAVA representa en su composición y lenguaje el modo de adoptar el modernismo sin despegarse de los criterios académicos de las primeras generaciones de los arquitectos formados en Uruguay. En el edificio el arquitecto no se desligó de la estructura compositiva clasicista e incorporó elementos de las primeras corrientes anti-historicistas europeas. Dos grandes estatuas de Minerva -hoy desaparecidas-, alegorías vinculadas al conocimiento, flanqueaban el acceso. La carga simbólica de la ornamentación se asocia al espíritu positivista entonces imperante en la Universidad, impulsado por su rector Vázquez Acevedo, que se refleja en el edificio: museo de historia natural, observatorio, laboratorios de química y física e incorporación en sus fachadas, como se refirió, de cartelas con los nombres de literatos y científicos.

Era habitual este empleo de la figura de Atenea o Minerva en su faceta de diosa de la sabiduría, que no casualmente nació de la cabeza de Zeus. Podemos ver una cabeza de la diosa sobre la puerta del Ateneo (José Claret, Emilio Boix y Julián Masquelez, 1897). Estas referencias mitológicas permitían a la sociedad montevideana identificarse con un modelo prestigioso de larga tradición cultural trasplantada.

Las vertientes historicistas y eclécticas también privilegiaron en Europa la relectura de estilos del pasado. Sin embargo, las diferentes matrices sociales y políticas de las repúblicas americanas y las de las naciones europeas que todavía se debatían entre monarquías y regímenes liberales, ajustaron para cada caso la carga simbólica de estos estilos:

Si el burgués rico prefiere residir en la ciudad, allí donde se desenvuelven las operaciones financieras serias, los aristócratas emprenden la reconquista del campo que habían abandonado mucho antes de la Revolución. Regresan a la tierra (...) e intentarán establecer allí los símbolos de un imposible feudalismo. De aquí la boga del gótico, en los medios legitimistas, mientras que los burgueses preferían el arte del Renacimiento, época señalada por personalidades de excepción, lo que encaja con su filosofía individualista. (Ariés y Duby, 1991, 47)

El individualismo burgués en Uruguay se puso de manifiesto a nivel ornamental cuando el italiano Bonomi contrató al escultor Semprini para que realizara las esculturas para su residencia en La Aguada, representando a Cristóbal Colón y a José Garibaldi, italianos como el comitente y caracterizados por una personalidad emprendedora y arriesgada.

Los sectores adinerados aspiraron a la ostentación, siguiendo los parámetros europeos de hegemonía burguesa, especialmente franceses:

El siglo XIX va a ofrecer una situación nueva: los poderosos, enriquecidos recientemente, no disponen de ninguna tradición artística. En cambio, experimentan un vivo deseo de ostentar su fortuna. En consecuencia, habrán de sucumbir a todas las extravagancias y no sabrán resistir a sus arquitectos, víctimas de las modas que la Escuela de Bellas Artes de París va a imponer a sus alumnos. (Ariés y Duby, 1991, 41-43)

Las asociaciones con las artes no faltaron en teatros, salas de música y de fiestas. Encontramos, junto a las figuras aisladas o conjuntos de instrumentos musicales, combinaciones más complejas, que incorporan relatos completos, o escenas de carácter mitológico. El cine Eliseo (Rafael Ruano, 1949), ostenta en su fachada un friso con una representación del Parnaso, Apolo

en el centro rodeado por las musas, obra de Luis Gianmarchi. El esquema de la composición se inspira en modelos antiguos, renacentistas y neoclásicos, como el fresco de Rafael Sanzio (1511) en las estancias vaticanas o el de Mengs (1761) en los cuales las musas se distribuyen alrededor del dios.

Aun así, en lo meramente decorativo encontramos formas animales, vegetales y antropomorfas claramente identificables, un predominio de naturalismo y figuración que secundariamente pueden contar con cierto simbolismo: el laurel (victoria), el olivo (paz), el león (fortaleza), etc.

La adecuación temática en la composición ornamental de los edificios al destino de los mismos fue habitual. En las fachadas de la empresa de aguas corrientes Montevideo Waterworks (John Adams, 1903), encargada de la distribución de agua potable, figuran elementos animales y vegetales relacionados con el agua, los ríos y los estanques: tortugas entre juncos, peces y musgo.

Los edificios vinculados a cuestiones agropecuarias incorporaban bucráneos y cabezas de buey, como en el Mercado Agrícola (Antonino Vázquez y Silvio Geranio, 1905) y en uno de los pabellones de la Facultad de Veterinaria.

### **El relato religioso.**

Dado que en el período que abordamos la religión predominante en el país era la católica, en los templos, las figuras y las escenas representadas corresponden al Antiguo y al Nuevo Testamento. Los tímpanos de los frontones y de las portadas neo románicas y neogóticas fueron los lugares privilegiados para el despliegue de relatos en imágenes. En la portada neorrománica de la iglesia de San Juan Bautista (Enrique Durán Guani y Luis Durán Veiga, 1917), se inserta un relieve, obra de Federico Moller de Berg, que representa el bautismo de Cristo por el Bautista, con la manifestación del espíritu santo.

La Iglesia de los Carmelitas ostenta en el tímpano del arco ojival, sobre la portada central, un relieve que representa a la santa Teresita recibiendo de la Virgen María los escapularios. En las arquivoltas se suceden ángeles en ascenso rematados en el vértice por los símbolos de los cuatro evangelistas. El conocimiento de la historia y de la simbología sagrada facilitaba la interpretación de lo representado a quienes contemplaban esculturas y relieves. Estas escenas forman parte de lo que se ha denominado *pedagogía en imágenes*, es decir, contribuyen a la comprensión de la historia sagrada tanto como los textos escritos.

El Cementerio Central también asocia su ornamentación con el relato religioso en clave cristiana de muerte y resurrección. Para la portada, Juan Manuel Ferrari realizó una escultura que representa a Dios sosteniendo en sus brazos a Cristo muerto. Este motivo se complementaba con otro, desaparecido, pero que podemos rastrear en imágenes de época. Sobre la cúpula de la rotonda, el escultor José Livi situó una figura modelada en barro que representaba la *resurrección*.

Las sociedades de beneficencia y socorro, vinculadas a la iglesia y a hermandades religiosas, emplearon para las fachadas de sus sedes la alegoría de la Caridad, una de las virtudes teologales. Su esquema de representación fue fijado en los diccionarios de iconografía desde el Renacimiento, como el de Cesare Ripa, titulado *Iconología* (1593). Allí especificó la forma de las distintas alegorías, la representación antropomorfa de vicios, virtudes, actividades y empresas humanas. Se convirtió en un manual fundamental para los artistas para acceder a los modelos y explicación de las alegorías, contribuyendo sustancialmente a su fijación.

Para el siglo XIX el esquema de representación de la Caridad tras varias modificaciones, se construyó como una mujer acompañada por dos o más niños, a veces amamantando a uno de ellos. Así está representada en el tímpano del arco de acceso al edificio de Loterías y Quinielas (Juan Tosi, 1887). La adecuación de esta alegoría a dicha institución se debe a que originalmente la Comisión de Caridad financiaba sus obras con el dinero recaudado a través del juego. Un conjunto representando a esta misma virtud en la corriente art nouveau se encuentra en la sucursal Paso del Molino de la Sociedad Filantrópica Cristóbal Colón (1898).

### **El relato republicano y nacionalista**

Las ideas de nación y república propiciaron en el Uruguay el empleo de ornamentación específica en edificios públicos y dependencias estatales, en un doble papel que aspiraba a incorporar el relato nacional y marcar frente a la sociedad la presencia de los poderes del estado en las sedes respectivas. El escudo nacional se convirtió en un símbolo recurrente en la decoración de la arquitectura oficial: los asilos maternales y el Palacio Legislativo son ejemplo de la aplicación de este recurso simbólico. En la Estación de ferrocarril central (Luis Andreoni, 1897) se lo secciona en cuatro escudos separados, cada uno coronado por el sol naciente, y en el campo de cada uno de ellos uno de los símbolos que aparecen en los cuarteles del escudo: el caballo, el buey, el cerro y la balanza.

El edificio de la Escuela de Artes y Oficios (Inocente Reina, 1890) ostenta el escudo en el eje del frontón curvo que remata el cuerpo central de la fachada principal. En estos edificios, importantes por sus dimensiones y por su función en el marco de la sociedad, se mostraba simbólicamente a la nación en paralelo con el crecimiento del Estado.

Pero sin dudas, un libro abierto respecto al país modelo que el Uruguay se consideraba a comienzos del siglo XX lo constituye el Palacio Legislativo. En este edificio la proliferación decorativa y simbólica ilustra sobre el sistema republicano y las virtudes que contribuyen a la grandeza de la sociedad nacional, finalizadas las guerras civiles. Fruto de un concurso y múltiples modificaciones, el Palacio Legislativo es un producto colectivo, un templo laico que representa las ideas democráticas y republicanas de un joven y próspero país. El edificio, de perfecta composición académica regida en ejes, presenta en su ornamentación clásica una iconografía relacionada con el progreso, las actividades productivas y las virtudes humanas que aluden a la nación. El trabajo de numerosos escultores como Giannino Castiglione, Eugenio Furest, Aristides Bassi y José Belloni, queda magníficamente expuesto en el interior y exterior de este edificio.

Desde el punto de vista iconográfico, se reconocen en la ornamentación representaciones de la República, el trabajo, la ciencia, el arte, la medicina, la industria, en el marco de la estética neoclásica ya más cargada de fines del XIX y comienzos del XX (Bausero, 1968 y Laroche, 1980). En su aspecto iconológico este monumento habla del Uruguay de comienzos del siglo XX, de la estabilidad democrática y el fin de las guerras civiles. El imperio de la ley se afirma en la representación ciudadana y la sociedad basada en una amplia clase media. Se buscó un palacio público para una sociedad ordenada, compuesta por ciudadanos partícipes de la forja del destino nacional, en un modelo de país virtuoso y próspero.

Sobre el eje del frontón principal, en el tímpano, una alegoría de la República, con el escudo nacional a sus pies y rodeada de figuras alegóricas relativas al trabajo y la riqueza nacional, remite a las composiciones imperantes en los tímpanos de los templos clásicos a la vez que sintetiza el concepto de nación que se busca exaltar.

Tras un período de denigración, el indígena y el gaucho también se constituyeron en elementos identitarios, el primero al representar a los pobladores más antiguos de la Banda Oriental, el segundo incorporado al relato histórico como uno de los forjadores de la nación. Esta visión romántica fue expresada por poetas, artistas e historiadores, como Juan Zorrilla de San Martín,

en *El ángel de los charrúas y Tabaré*, y por José Luis Zorrilla en el monumento “Al gaucho”. Su revalorización produjo una tímida incorporación de ambos en la ornamentación de fachadas. El edificio del Correo, Biblioteca y Museo (Thomas Havers, 1867), sobre la calle Sarandí, ostenta en la clave del arco central del segundo piso una cabeza de indio. La empresa de cafés y tés “El Chaná” incorporó un gran relieve con un indio agazapado en los cafetales, aludiendo a una de las parcialidades que los estudiosos ficticiamente afincaron en una porción del territorio nacional.

El gaucho no figura como un componente habitual en la ornamentación de las fachadas del período en estudio, pero sí es un motivo frecuente en la pintura y en la escultura nacionales. Uno de los ejemplos de su uso es el “Gaucho Oriental”, también conocido como “Gaucho bebiendo” o “El gaucho de la plaza de carretas”, terracota del español Domingo Mora. Realizada hacia 1871 para la fachada de un almacén de ramos generales en la esquina de Yatay y General Flores se conserva actualmente en el Museo Histórico Nacional.

Los relatos entorno a esta figura, hoy erosionada por los años de exposición a la intemperie, continuaban refiriendo a la fiereza y malos hábitos atribuidos al gaucho. El modelo había sido un paisano real pendenciero y alcohólico. El escultor lo representó con sus “pilchas criollas”, apoyado en el palenque con el vaso de caña en la mano. Como detalle incorporó a la escultura ojos de vidrio, que debían brillar a la luz de los faroles, acentuando este carácter y dotando a la figura de un realismo inusitado. La documentación conservada afirma que la figura estaba policromada, pero los colores desaparecieron. (Museo Histórico Nacional, Carpeta 3430). Este ejemplo se caracteriza por su originalidad, señalando vertientes de ornamentación apenas conservadas actualmente.

En un país de inmigrantes, las identidades nacionales y regionales también tuvieron presencia a través de los círculos, clubes y sociedades extranjeras (Club Alemán, Club Libanés, Círculo Napolitano). En el Hospital Italiano Umberto I (Luis Andreoni, 1890) se incorporaron diversos escudos en el parapeto de la fachada principal, el de Venecia, con el León de San Marcos, el de Turín, con el toro, el de Roma, con la Loba Capitolina. Sobre la lápida con el nombre del hospital, en homenaje al rey, se encuentra el escudo de armas del Reino de Italia. Esto resulta lógico dado el fuerte nacionalismo que caracterizó al movimiento del *risorgimento* y a la unificación italiana. En la calle Yaguarón, una casa standard ostenta al León de Venecia o León de San Marcos, escultura inspirada en la que se encuentra sobre la denominada “Puerta de la

carta”, en dicha ciudad italiana.

### **El relato hermético**

En esta categoría debemos ser cautelosos para no confundir lo ornamental con significados oscuros, es decir, no caer en la sobreinterpretación, dada la dificultad para establecer parámetros claros.

El término hermético remite a Hermes Trimegisto, una versión tardía de Toth, dios egipcio del conocimiento, y a saberes arcanos, con una simbología solo interpretable por los iniciados en sus códigos de representación. Se trata de una ornamentación que se ubicaría en sedes de sociedades secretas, cultos no vinculados a las confesiones reconocidas y en la residencia de personajes míticos de la sociedad nacional. Los símbolos masónicos y alquímicos han sido los más referidos, especialmente en los casos del Palacio Piria (Camille Gardelle, 1916) o el Castillo propio de Humberto Pittamiglio (1921). Los elementos empleados son identificables y forman parte de los repertorios tradicionales, pero los distingue su extraña asociación, es decir, su presencia supuestamente narrativa, con un significado otro y en espacios extravagantes o poco habituales.

El empleo de leones en las puertas como animales protectores, o de águilas sobre las balaustradas, o reproducciones de obras famosas en el Castillo Pittamiglio, como la Victoria de Samotracia se señalan como ejemplos de esta simbología. La divinidad, Niké, se encuentra sobre la proa de un barco, igual que el original en el Museo del Louvre, pero sus decoraciones son sensiblemente diferentes, generando un nuevo barroquismo.

Este relato resulta el más complejo de identificar, y en la bibliografía y en el imaginario colectivo se asocia con estas personalidades sobre las que, además, es poco lo que se conoce a partir de fuentes fidedignas. Caracteriza a estas fachadas una proliferación decorativa de formas caprichosas, en el sentido que no siguen la línea habitual de los frentes. Señalamos nuevamente la necesidad de evaluar cuidadosamente dónde termina el hermetismo y dónde comienza la extravagancia del propietario.

### **Los pilares de la civilización industrial**

El arte académico hizo un profuso uso de las alegorías, actualizando su repertorio a la civilización industrial y a la producción y el comercio como expresión del capitalismo en expansión. Alegorías de la industria, la agricultura, la ganadería, el comercio, la ciencia y las

artes, pilares del desarrollo y de la evolución social, aparecían en diplomas, periódicos, sellos, billetes y monedas, proyectándose también a las fachadas. Estas nuevas alegorías incorporaron atributos propios, ya que en algunos casos referían a conceptos nuevos, o bien los adelantos tecnológicos requerían modernizar sus atributos: la industria se acompañó de ruedas dentadas, engranajes, ferrocarriles, chimeneas; el comercio, de barcos a vapor; la agricultura de segadoras y trilladoras mecánicas, etc. Un ejemplo es el edificio de la antigua Bolsa de Comercio (Víctor Rabú, 1867), para cuya fachada Mora modeló seis grandes alegorías, una de ellas de la Industria. Los ejemplos conservados suman a los frentes una destacada carga simbólica y ornamental que debe preservarse para una correcta lectura.

El edificio de la Casa Soler (Carlos Pérez Larrañaga, 1930) sobre la Avenida Agraciada, presenta en su fachada principal una profusa decoración escultórica. Destacan las representaciones de la industria –una mujer acompañada por una rueda dentada- y el comercio –otra mujer, que tiene a su lado una rueda alada en alusión a Mercurio, dios de las comunicaciones y el comercio-. Están acompañadas por un hombre que representa al trabajo y se apoyan en dos grandes *fascios littorios*, símbolos de clara connotación republicana. El edificio, con su grandiosidad y ricos materiales, su destino, como importante casa comercial, y su decoración alegórica, emite un mensaje que asocia la producción, el comercio y la riqueza con la República y el progreso. Esto se da en el marco del centenario de la Constitución de 1830, y lo hace frente al Palacio Legislativo, máxima expresión del régimen democrático y del poder ciudadano. En la mentalidad de la época, el trabajo y el comercio, y a través de ellos la riqueza y el progreso, hacían posible el ascenso social al amparo del régimen constitucional.

También el edificio de Vidrierías Unidas (García Otero, Butler y Pagani, 1940) exalta en los relieves de la fachada al trabajo y a la industria de la mano de las artes. Se pone en relación la formación, el conocimiento del diseño y el cultivo del gusto en los obreros y artesanos como factores determinantes en la calidad de la producción, en la cual funcionalidad y estética se daban la mano. Resulta interesante la perduración de este lenguaje simbólico en imágenes hasta avanzado el siglo XX con nuevas formas vinculadas al art déco. El relieve de la izquierda, en el piso superior, con un lenguaje figurativo moderno, representa un paisaje fabril con chimeneas humeantes. En primer plano, un trabajador herrero, portando un martillo y con un gran yunque detrás suyo, vestido con pantalones contemporáneos pero con el torso desnudo en referencia a la fortaleza física y a la actividad que realiza, asciende los peldaños del trono de la Industria, enmarcado en ambos lados por grandes ruedas dentadas. Ésta, representada como

una mujer joven, viste una túnica clásica y sostiene el caduceo de Mercurio con su mano derecha y un ramo con la izquierda. El obrero sube los peldaños para coronarla de laurel, ya que es ella quien posibilita el trabajo y el sustento de los trabajadores y de sus familias. El paisaje industrial de fondo muestra el resultado de su poderío.

El segundo relieve presenta el trabajo de la industria del vidrio, también sobre un fondo fabril. Dos obreros soplan los tubos en cuyo extremo se encuentran las porciones de vidrio fundido. El tercer relieve alude a la formación de los obreros, a la necesidad que tienen las distintas ramas de la producción de contar con trabajadores educados, capaces no solo de mover los engranajes, también de aportar en la mejora del desempeño de las tareas y en la innovación en el diseño. Siempre sobre un fondo de fábricas humeantes, el trabajador está pintando un cuadro colocado sobre un caballete, un cuadro de asunto moderno, de motivos geométricos, una obra abstracta, vinculada al art déco. Pero con su mano izquierda sujeta un libro, en el cual se ha estado instruyendo. Finalmente, el último desarrolla la escena presente en el segundo relieve, un obrero extrae del horno el vidrio para trabajarlo, mientras otro comienza las tareas de soplado. En esta composición, el trabajo del vidrio se inserta entre las ramas de la industria, pero remarcando el perfil artístico del mismo.

Así como varios arquitectos relevantes del período emergente de la arquitectura moderna en el país incorporaron el art déco en sus obras, vinculado a los procesos artesanales e industriales, también recurrieron a las artes plásticas. Las obras que incluían en sus proyectos eran mayoritariamente de artistas plásticos reconocidos y de expresión figurativa (Prati, Pose, Michelena, Pena, Belloni) lo que contrastaba con el carácter abstracto de la arquitectura.

Las expresiones artísticas incorporadas ilustran la necesidad de contrarrestar la abstracción simbólica de la arquitectura en los inicios de la consolidación de la arquitectura moderna en nuestro país, al introducir otro tipo de ornamentación. Con ello se apelaba a satisfacer la necesidad de comunicación de la que carecía la arquitectura propuesta por el racionalismo moderno. Se trataba de dar una respuesta para amortiguar la austeridad, el despojamiento y el ascetismo de las fachadas y recuperar la condición parlante de la arquitectura una vez que se había abandonado la discursividad historicista-estilística y sus aparatos ornamentales.

## **Reflexiones finales**

En Uruguay lo decorativo y lo simbólico se conjugaron en las fachadas del período abordado proponiendo lecturas cuya interpretación depende, fundamentalmente, de la conservación de los distintos elementos que conforman el relato. También del conocimiento sobre el propietario y sobre la institución original que ocupó el edificio cuyo frente estamos analizando. Para esta investigación fue un proceso relevante la comparación del estado actual de las fachadas con fotografías antiguas y proyectos de construcción constatándose, en algunos casos, la pérdida de elementos importantes de la decoración, y en otros, su casi completa desaparición.

El estudio de la ornamentación de fachadas resulta de interés para aproximarnos, desde otra vertiente, a los valores, al gusto y a la cultura simbólica de la sociedad nacional y a su evolución, materializados en formas y colores mediante técnicas diversas. También nos permite conocer las materias primas, la coexistencia de las influencias exteriores con la generación de ornamentos y símbolos propios. La labor de los arquitectos y el cuidado que ponían en el diseño de las fachadas -de lo que son testimonio los diversos permisos de construcción conservados- señalan la formación recibida, primero en las academias europeas y luego en la Universidad.

En esta oportunidad hemos abordado brevemente la dimensión iconológica investigada en el marco del proyecto “Técnica y arte en la ornamentación de fachadas de la arquitectura nacional”, dando cuenta de cómo los ornamentos y sus características formales expresan significados y mensajes de profunda vinculación con la sociedad, su cultura y sus aspiraciones. Esta tarea solo es posible si se genera la conciencia necesaria y se efectivizan estrategias que permitan la conservación de estos conjuntos ornamentales. De allí que el conocimiento de los materiales, de las técnicas de fabricación y de las patologías que los afectan sea el otro aspecto fundamental de la investigación.

## **Referencias.**

Ariès, P. y Duby, G. (1991). *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa : aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus.

Arredondo, H. (1951). *Civilización del Uruguay*, Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.

Bausero, L. (1968). *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Montevideo: Anales Históricos de Montevideo.

Bozal, V. (1999). *El gusto*, Madrid: Visor.

Laroche, Walter (1980). *Estatuaria del Uruguay*, Montevideo: Palacio Legislativo.

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

Zola, E. (1981). *La jauría*. Madrid: Alianza. Edición original en francés: 1871.

