

Ornamento y memoria

VALOR PATRIMONIAL DE LAS FACHADAS
EN LA ARQUITECTURA URUGUAYA
MONTEVIDEO ENTRE 1870 Y 1940

ERNESTO BERETTA

MIRIAM HOJMAN

GIANELLA MUSSIO

TATIANA RIMBAUD

CAROLA ROMAY

VERÓNICA ULFE





Ornamento y memoria

VALOR PATRIMONIAL DE LAS FACHADAS
EN LA ARQUITECTURA URUGUAYA
MONTEVIDEO ENTRE 1870 Y 1940

ERNESTO BERETTA | MIRIAM HOJMAN | GIANELLA MUSSIO
TATIANA RIMBAUD | CAROLA ROMAY | VERÓNICA ULFE

© Ernesto Beretta, Miriam Hojman, Gianella Mussio, Tatiana Rimbaud, Carola Romay, Verónica Ulfe.
© Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República.
Proyecto de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) *Técnica y arte en la ornamentación de
fachadas de la arquitectura nacional. Pautas para su valoración y conservación patrimonial.*

© Universidad de la República, 2021
Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)
18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, cp 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>
ISBN: 978-9974-0-1835-8 / e-ISBN: 978-9974-0-1836-5

Maqueta y diseño de libro: Gerardo Goldwasser
Imagen de tapa: Taller Alonzo

AGRADECIMIENTOS

A las estudiantes que colaboraron en las distintas etapas del proyecto en calidad de pasantes: Lucía Arrieta, Victoria Bruchou, María Cabrera, Aldana Forets, Camila Guillén, Analía Malanga y Mónica Rodríguez.
A Leticia Olivera por su apoyo en la elaboración de las fichas de registro.
A Miguel Gavirondo, Rafael Tornini y el equipo de iTGA por su disposición en los escaneos 3D.
A quienes nos facilitaron el acceso y compartieron su tiempo en las visitas a talleres y obras desarrolladas en estos años: Luis Alonzo, Mariana Mandressi, Fundación Cravotto y el equipo de conservación del Palacio Legislativo.
A quienes nos brindaron su tiempo y conocimiento dentro del ciclo de entrevistas realizadas en el marco del proyecto: Luis Alonzo (Taller Alonzo), Daniel de León (IM), Leire Escudero (Museo Blanes), Claudia Frigerio (Retablo), Gabriela Giusti (IENBA), Sergio Gutierrez (FHCE), Rodolfo Madruga, Mariana Mandressi (Hotel Casino Carrasco), Jorge Lezica (Uruguay Restaura), William Rey Ashfield (FADU/BMR) y Marcelo Vecino.
A los equipos docentes del Instituto de la Construcción e Instituto de Historia de la Arquitectura —FADU— y Departamento de Historia Universal, Sección Historia del Arte —FHCE— por el apoyo.
A los estudiantes del curso de educación permanente Ornamentación de Fachadas en la Arquitectura Nacional. Aproximación a su análisis e interpretación» por su interés y entusiasmo.

Contenidos

6	Presentación de la Colección Biblioteca Plural
8	Prólogo
15	La fachada y el ornamento
23	Memoria ornamental en la ciudad
131	La dimensión material
179	Ornamento y lesiones
211	Reconocimiento y puesta en valor
225	Fichas de registro
261	A modo de síntesis
267	Glosario
279	Bibliografía
283	Fuente de las imágenes

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los elementos sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los resultados de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento.

Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el ochenta por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad

uruguay, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

Rodrigo Arim
Rector de la Universidad de la República

Saper vedere l'architettura

Tal el título del libro publicado en 1948 —y prontamente traducido al español— en el que Bruno Zevi intentaba demostrar que el espacio interior de las edificaciones ha sido su protagonista central a lo largo de la historia, sin que ese protagonismo agotara la experiencia arquitectónica ni fuera por sí suficiente como elemento crítico para su valoración. Se abría entonces la seductora posibilidad de adoptar «los mismos criterios valorativos para la arquitectura contemporánea y para aquella que fue construida en los siglos que nos precedieron», asumiendo cada obra concreta como una unidad compleja, estructurada con incidencia interactiva de múltiples factores (sociales, técnicos, funcionales, estéticos..) dentro de un esquema jerárquico donde lo espacial sería el referente principal, sin exclusión de otros aportes.

La hipótesis pasa la prueba del periplo histórico y, al llegar a nuestro tiempo, Zevi ilustra admirativamente su visión sobre la arquitectura moderna con tres ejemplos icónicos (la ville Savoie de Le Corbusier, el Pabellón de Barcelona de Mies y Falling Water de Wright) a la vez que toma distancia de un elemento disfuncional a su esquema: el «tabú» del ornamento, una «desinfección decorativa» para nada inexorable, que asume como derivación polémica de una particular coyuntura cultural particular, confiando en que «la Modernidad» superaría esa temporal «anomalía».

No fue esa la visión de Nikolaus Pevsner, para quien el tránsito hacia la consolidación de la sociedad surgida tras la revolución industrial imponía un radical reposicionamiento del diseño y de la arquitectura. De allí el relato justificador de un proceso de ruptura expuesto en *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, de fuerte presencia en los cursos de historia de nuestra Facultad en tiempos en que el «delito ornamental» tenía, también aquí, *pena máxima*. No era entonces de extrañar que Pevsner fuera recibido con gran expectativa cuando en la década del sesenta dio su conferencia en Montevideo, con aplausos que solo se hicieron reticentes al mostrar la última diapositiva —con la imagen de Ronchamp— seguida de este comentario: «¿para llegar a esto se hizo tanto esfuerzo...?».

Salvo esa digresión problemática para buena parte de su auditorio, su discurso era en todo sentido confirmador del pensamiento dominante en el ámbito de la disciplina, de razonable autocomplacencia y generalizada convicción en cuanto a la exclusión de toda referencia emparentable con *lo ecléctico* o *lo ornamental*, punto al que el Plan 52 había agregado un fundamento político... o eso se creía.

En ese contexto, las intervenciones derivadas del *art déco* se vieron durante décadas como propias «de un arte de confitería»; Bello y Reborati no llegarían a ver una mínima mención de su obra en la revista de la Sociedad de Arquitectos, al tiempo que una desmemoria selectiva era funcional al mantenimiento de un estatus poco afecto al pensamiento crítico. Es sintomático de ese estado de cosas que la primera expresión revisionista con relación al *art déco* surgiera recién en 1987 (Margenat y Schelotto, 1987) pero ya en ese tiempo, el aporte de nuevas generaciones en el Instituto de Historia y las renovadas visiones de la teoría y la práctica arquitectónica —y urbanística— gestadas en Europa, abrieron nuevos caminos. También Aldo Rossi estuvo por aquí, afirmando influencias ya asentadas y, en el marco de nuevos contextos metodológicos y valorativos, el análisis tipológico y morfológico ligó la obra a la ciudad, dando impulso a una visión holística, más rigurosa, abarcadora y mejor fundamentada que la ensayada por Zevi.

En un nuevo escenario se multiplicaron y diversificaron las investigaciones y publicaciones y en variados ámbitos la arquitectura de la ciudad fue objeto de un reconocimiento, complementario del que ya discurría puertas adentro de la Facultad (ahora, de las Facultades). En los últimos años, dos publicaciones cuidadosamente editadas dan cuenta de esa mirada revisionista, seducida por la *textura urbana: Montevideo, ciudad de casas* de Alfredo Ghierra, y *Arquitectura de Montevideo* de Alejandro Artucio Urioste. Todo suma en este proceso y, en particular, el libro que nos ocupa jugará seguramente un papel fundamental en la necesaria tarea de consolidar un *corpus* de doctrina con relación a los medios de expresión de la arquitectura, ayudando además al cuidado y a la preservación de elementos que por mucho tiempo se han tenido por marginales. Vale entonces como aporte iluminador de un pasado en el que se mezclaron confusiones y certezas, poniendo en valor su herencia más

frágil y alentando un futuro integrador —todos querríamos que sabiamente integrador— de todos los factores que hacen a la arquitectura expresión de un lugar y de un tiempo.

Una investigación bien oportuna

Técnica y arte en la ornamentación de fachadas de la arquitectura nacional. Pautas para su valoración y conservación patrimonial.

Prefiero tomar este subtítulo como mejor referencia del objeto y contenido de este trabajo, merecedor de la mejor atención. Su objetivo principal es aportar elementos para una renovada valoración de «los atributos patrimoniales de los elementos ornamentales asociados a fachadas de edificios con valor patrimonial en Montevideo entre 1870 y 1940», planteando que la reticencia en abordar esta temática «puede explicarse en parte como resultado de la indiferencia que la academia mantuvo durante largos años en relación con el valor simbólico y material de la ornamentación y su exclusión de la historiografía de la arquitectura nacional». La pertinencia de la autocrítica en el ámbito académico agrega valor a la iniciativa y se confirma con la calidad de un discurso que se mantiene en línea con una referencia de significación internacional, precisa y sensata: «La decoración arquitectónica, esculturas y elementos artísticos que son una parte integrada del patrimonio construido deben ser preservados mediante un proyecto específico vinculado con el proyecto general» (Carta de Cracovia (2000) / *Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido*) La senda está trazada y el libro es una buena guía para recorrerla.

Hablar de *patrimonio construido* nos remite a una colección de bienes y espacios protegidos a nivel institucional; un conjunto finito —también variable— cuyo fundamento, extensión y clasificación se encuentran hoy en revisión. Asumiendo esa provisoria indefinición de límites y contenidos, no hará falta demostrar que la significación del ornamento de fachadas ha tenido durante décadas —y en particular en el período objeto de estudio— una presencia dominante en el escenario urbano, desde las residencias palaciegas de Rabu, Gardelle y tantos otros, al modesto Palacio Torrieri, de constructores olvidados. El campo

de investigación queda aquí razonablemente acotado, pero su significación se ve acrecida al proyectar sus reflexiones y conclusiones a escala de toda la ciudad... de todas las ciudades. Si hoy reconocemos que ha habido una «nula consideración de los discursos iconográficos y simbólicos expresados a través de sus elementos ornamentales», debemos apreciar el salto adelante que deriva del trabajo comentado, valorando particularmente el rigor de análisis, la amplitud del enfoque y la posibilidad de reflexión crítica que deja abierta su lectura. Para poner un ejemplo de esto último, hago referencia a la visión en mi criterio excesivamente esquemática con que se caracteriza el escenario de nuestra arquitectura anterior a la irrupción de las modalidades eclécticas, marcando adecuadamente el papel de los ingenieros militares —verdaderos racionalistas *avant la lettre*— pero sin mención de la incidencia de modalidades neoclásicas de las que fueron referentes Toribio, Zucchi y Poncini y que todavía nos aleccionan.

Entrando en el período que enmarca el trabajo (1870-1940) impacta la consideración de las dos primeras décadas del siglo XX, cuando se hace relevante la presencia de Joseph Carré, heredero de la línea racionalista de la *École de Beaux Arts*. Carré, tantos años olvidado, es consecuente con Durand —alumno de Boullée— en cuanto a que *la Arquitectura es el arte de componer*, y ese será el núcleo duro de su enseñanza; pero consciente de estar parado en un cruce de caminos, en rigor, un parteaguas entre dos tiempos, afirma ese saber disciplinario a la vez que orienta a sus alumnos para ser constructores de la arquitectura de un nuevo tiempo. Sin Carré, otra sería la historia de nuestra mejor arquitectura...

Poner en valor ese proceso excepcional es mérito del libro. Un mérito no menor que el que resulta de abordar con minucioso empeño todas las facetas del arte y la técnica que llevó a materializar la ornamentación de las fachadas de Montevideo, en una primera etapa de *suntuosidad*, seguida por otra de *elegancia*. Conviene empezar por el glosario para mejor comprensión de un relato por el que pasan arquitectos, artesanos calificados —aquellos italianos y tesineses que traían «el Viñola» en sus mochilas—, talleres desaparecidos (¿o habrá un museo con la base del Taller Alonzo?...), centros de diseño, propuestas de reconocimiento y difusión y dos ejemplos de abordaje de intervenciones concretas de restauración.

Se nos invita «a recorrer y apreciar nuestra arquitectura a partir del ornamento» —yo diría: con visión integral, apreciando el valor del ornamento— «para releer y reescribir nuestra memoria». He aquí una invitación bienvenida y un programa con futuro. Si no bastara el texto, en todo sentido conceptuoso y motivador, la contundencia de las imágenes nos compromete fuertemente y nos involucra en el rescate del valor de un escenario de vida que hace a nuestra identidad y que no merece la marginación ni la desmemoria. Gracias a esta investigación y a su valioso resultado, estamos reaprendiendo a *saber ver* a la arquitectura.

Arq. Nery González

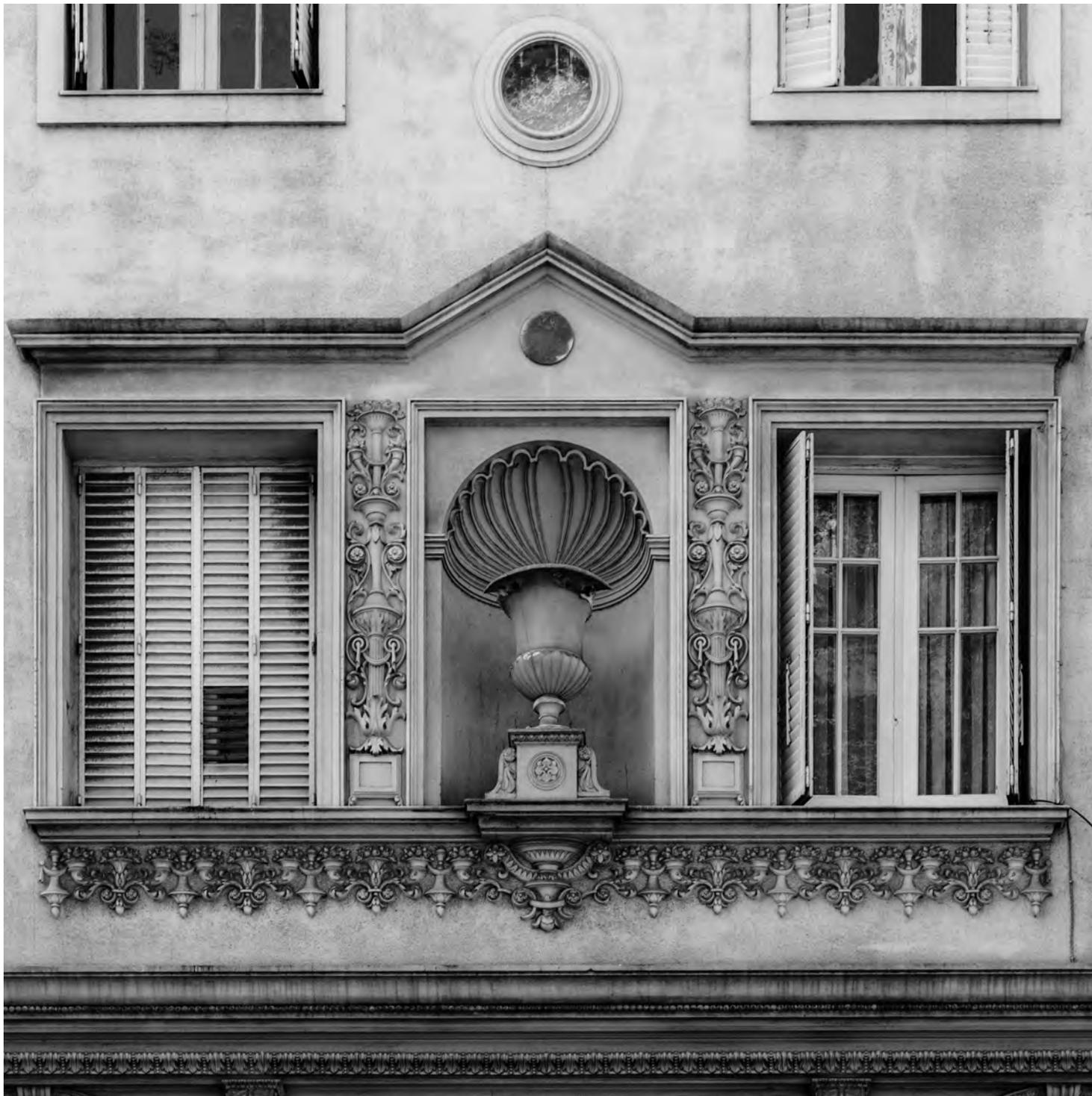
La presente publicación surge como producto de la investigación *Técnica y arte en la ornamentación de fachadas de la arquitectura nacional. Pautas para su valoración y conservación patrimonial*, financiada por la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República, convocatoria Proyectos I+D edición 2016. Su objetivo principal es establecer los atributos patrimoniales de los elementos ornamentales asociados a fachadas de edificios con valor patrimonial en Montevideo entre 1870 y 1940. Para ello, se conformó un equipo interdisciplinario integrado por docentes de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) —Instituto de la Construcción, Instituto de Historia de la Arquitectura, Servicio de Medios Audiovisuales— y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) —Departamento de Historia Universal, Sección Historia del Arte—.

La complejidad del trabajo de investigación fue sintetizada para esta publicación con la finalidad de hacerla accesible a un público amplio atento al patrimonio construido, pero incluyendo a aquel sin formación técnica o académica específica en la materia. Se valoró especialmente la difusión de la problemática con la intención de alcanzar a la mayor cantidad posible de interesados y sensibilizar sobre los aspectos abordados a los distintos agentes comprometidos con la preservación edilicia.

En el marco de la investigación fueron relevados cuatrocientos edificios de Montevideo, que incluyeron ejemplos reconocidos por sus valores patrimoniales y otros propios de la arquitectura anónima o popular ubicados en los barrios Aguada, Cordón, Pocitos, Prado, Punta Carretas y Villa Muñoz. Los criterios aplicados para la selección de estos edificios se basaron en aspectos lingüísticos, formales, iconográficos, iconológicos y tecnológicos. Las fotografías incluidas en los diferentes capítulos —tomadas especialmente en el marco de la investigación con la participación del arquitecto Julio Pereira— pretenden dar cuenta de todos estos aspectos.

Complementariamente, fueron llevadas a cabo entrevistas con especialistas, visitas a talleres y obras y búsquedas bibliográficas de fuentes escritas e iconográficas en diferentes archivos. Los resultados parciales alcanzados fueron difundidos en congresos internacionales y encuentros académicos a través de artículos cuyos textos se retoman parcialmente en esta publicación: VIII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad (Córdoba 2018), XIV Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio (CICOP) (Matera, 2018), Congreso Internacional «El modelo Beaux-Arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930» (La Plata, 2019), Segundo Congreso de la Asociación Uruguaya de Historiadores (Montevideo, 2019). Asimismo, se desarrollaron actividades de educación dirigidas a egresados y estudiantes avanzados.

Para lograr sus objetivos el equipo de investigación contó con la colaboración de las estudiantes Victoria Bruchou (relevamiento y búsqueda bibliográfica), María Cabrera (relevamiento, análisis de patologías y glosario), Aldana Forets, Camila Guillén y Mónica Rodríguez (relevamiento), Lucía Arrieta y Analía Malanga (diseño de circuitos turísticos).



LA
FACHADA
Y
EL
ORNAMENTO

En su significado tradicional, la *fachada* es el paramento exterior de un edificio, es «la superficie, el plano que limita un organismo arquitectónico —un espacio arquitectónicamente construido— poniéndolo en relación con el espacio exterior» (Argan, 1977, p. 67). Esta definición presume dos espacios diferenciados, un adentro y un afuera, concepto discutible en la actualidad pero que perduró por muchos años.

Según Paolo Portoghesi (1968, citado por Trovato, 2007, p. 19) esta palabra proviene del latín *facies* y aunque se refiere a la estructura externa de un edificio y puede corresponder a uno o más lados de su perímetro, en la acepción más usual se refiere al cerramiento vertical más importante, en el que se sitúa el acceso al edificio. En ese sentido, ha sido habitual definir a la fachada como aquella que cumple la función de rostro de muchos miembros del cuerpo (Tommaseo, 1874, citado por Trovato, 2007, p. 19), en una analogía de la arquitectura con el ser humano.

A lo largo de la historia, en tanto rostro del edificio, la fachada ha sido soporte y expresión de distintas lógicas compositivas determinadas por la compleja relación de forma, construcción y función. Los cambios más profundos han sido acompañados por la evolución de las técnicas constructivas, lo que permitió independizar la estructura y abrir huecos en el muro hasta lograr su progresiva desmaterialización.

El paso de la piel, ritual y primitiva, al muro de los recintos sagrados, y de este a la fachada como superficie privilegiada y representativa de los edificios, culmina hoy en la hipersuperficie (flexible, moldeable, transparente), que es interfaz entre la epidermis del cuerpo y el paisaje en el que se inscribe (Trovato, 2007, p. 17).

Aunque la palabra *fachada* data del siglo XVI, su idea en la arquitectura existe antes de la creación del término; su conocimiento como realidad construida se identifica desde los orígenes de la arquitectura clásica. De todas maneras, es

recién en el Barroco cuando la fachada se independiza de la composición planimétrica y pasa a ser un organismo plástico que marca la transición entre en el espacio exterior y el interior.

En la Antigüedad y en la Edad Media, la fachada traducía la distribución del espacio interno, por lo que esta estaba subordinada al interior. En el Barroco, cuando la fachada pasa a configurar el espacio urbano y conformar el escenario de la calle, se convierte en pantalla y adquiere autonomía de los interiores que envuelve.

Es así que la fachada se convierte en máscara ritual y social, ya que representa lo que se quiere dejar ver. Cuando la vida se traslada al interior de la casa y se contrapone al ámbito público, la fachada se convierte en el tamiz o vínculo entre lo privado y lo público, en el rostro de la casa, pero al mismo tiempo cobra importancia porque configura el espacio urbano. En el siglo XV, León Battista Alberti ya privilegiaba en sus escritos los frentes de las casas (en la versión original en latín: *fros aedis*) por su carácter semipúblico y, por lo tanto, dignos de recibir un tratamiento destacado otorgándoles valor a esas superficies por ser portadoras de significados.

Adornamos nuestros edificios para honrar a nuestra patria y a nuestra familia [...] estará sin duda en lo cierto aquel que procure conferir la mayor dignidad a las partes que más en contacto están con el público, o que puedan en mayor medida resultarle agradables al huésped, como es el caso de la fachada del edificio, el vestíbulo, etc. Y, aunque considero dignos de repulsa a quienes se sobrepasaren, creo que quienes no hubieren sido capaces de ornamentar su obra, habiendo construido el edificio con un gran presupuesto, se hacen acreedores de mayor repulsa que los que hubieren decidido destinar una pequeña cantidad adicional a la ornamentación (Alberti, 1991, p. 371).

Es a través del *decoro*, de las proporciones geométricas y de un lenguaje propio que la fachada como máscara anuncia —o más bien simula— lo que el edificio y sus propietarios son o quieren aparentar ser.

Entre los instrumentos más relevantes de representación y comunicación propio de las fachadas destaca el *ornamento*. Aunque puede tener distintas acepciones, lo definimos como el elemento decorativo integrado a las fachadas y adherido a las formas primarias del edificio que tiene la intención de «embellecerlo» u otorgar valor a la superficie en cuanto transmisora de significados.

Su empleo se ha debatido históricamente entre revelar y enmascarar; por su intermedio la fachada ha intentado transmitir, aparentar o enseñar. Su aplicación ha constituido una herramienta para, por ejemplo, demostrar la jerarquía social de una familia o el papel de una institución.

Es por la decoración de la fachada de un edificio que debemos juzgar la importancia de este último, el motivo que lo hizo surgir y la dignidad del propietario: es por su composición ordenada que se manifiesta la capacidad de un arquitecto y que los hombres inteligentes juzgan la relación que él ha podido respetar entre el interior y el exterior y desde estas dos partes con la solidez. Se puede decir que la fachada es para el edificio lo que la fisonomía es para el cuerpo humano; a través de ella se advierten las cualidades del alma (Diderot y D'Alembert, 1751-1780, traducción de los autores).

La corriente de pensamiento hegemónica occidental en el siglo XIX se basaba en que las formas arquitectónicas valían o no según sus cualidades de índole puramente ornamental. John Ruskin (1849/1956) defendió la idea de que la ornamentación de los edificios construidos por el hombre era condición necesaria para que esa obra fuera arquitectura y no mera construcción. Promovió la idea de que la ornamentación es la parte principal de la arquitectura, con la condición de que el ornamento debía ser necesariamente artesanal y cada material mostrarse tal cual.

Sin embargo, en los primeros años del siglo XX Adolf Loos publicó una serie de artículos, entre ellos *Ornamento y delito* (1908/1972), donde exponía la tesis de que la ornamentación es propia de una cultura degenerada e inmoral, sentando algunas de las bases del racionalismo y la arquitectura moderna. A partir de ese momento, la fachada se puso en cuestión y se apeló a la transparencia como modo de «sincerar» a la arquitectura, mostrar el interior, sus funciones y hacerla legible, en oposición a la «práctica burguesa de la decoración». En ese sentido, Laszlo Moholy Nagy expresaba:

El concepto de *fachada* ha sido eliminado de la arquitectura. Ya no hay lugar del edificio que no sea aprovechado con un propósito funcional. El aprovechamiento del frente (balcones, carteles publicitarios eléctricos) se continúa con el de la terraza (jardines, pistas de aterrizaje de aviones) (1929/1963, p. 97).

Una vez agotado el pensamiento moderno radical, la ornamentación, la representación y el simbolismo en la arquitectura recuperan fuerza. En este contexto, el ornamento parece recuperar un nuevo impulso, ya no en el sentido en que se había aplicado hasta siglo XIX, sino asumiendo la complejidad contemporánea, en la que la fachada se redefine y en la que se promueve, al decir de Collin Davies, «una revitalización del interés por una ornamentación abiertamente figurativa, a menudo derivada de la función del edificio» (2011, p. 99).

Las fachadas de Montevideo no han sido ajenas a estos cambios y mutaciones del rol del ornamento. Por el contrario, han acompañado las inflexiones lingüísticas y tecnológicas de la arquitectura internacional.

Es esta condición la que permite disfrutar hoy de un importante patrimonio arquitectónico nacional, embellecido y significativo, que, no obstante, parece sumirse cada vez más en un incómodo silencio, signado por el simple desconocimiento de sus atributos. Convencidos de la necesidad de apostar a su revalorización, los capítulos que siguen, son una invitación a recorrer la ornamentación de las fachadas de nuestra arquitectura y a descubrir en ellas relatos, guiños y testimonios de nuestra propia identidad cultural.



18 de Julio y Río Negro, año 1935



MEMORIA
ORNAMENTAL
EN
LA
CIUDAD

Montevideo suntuosa

Las calles de Montevideo presentan una imagen conformada por edificios cuyos elementos ornamentales responden a las distintas visiones estéticas —y éticas— de la cultura de diferentes épocas. La utilización masiva de elementos ornamentales artesanales aplicados a fachadas puede ubicarse entre las últimas décadas del siglo XIX —en correspondencia con el gran desarrollo artesanal producto de las intensas corrientes migratorias de la época— hasta los años cuarenta del siglo XX. Este fenómeno se enmarca en un país joven con una sociedad en transformación, donde la arquitectura se consolida como una de las manifestaciones de la cultura más trascendentes realizadas por el hombre.

Sin embargo, la ornamentación en la arquitectura uruguaya se desarrolló tímidamente desde el siglo XVIII, aunque de esa producción se conservan actualmente muy pocos testimonios. Montevideo, concebida inicialmente como plaza fuerte, debió muchas de sus obras a los ingenieros militares de la corona, más interesados en los aspectos prácticos y en la solidez de las edificaciones que en su ornamentación.

Además, al tratarse de una población de valores austeros, con sectores pudientes vinculados a las grandes propiedades territoriales y al comercio pero sin títulos nobiliarios y alejados de los grandes centros artísticos virreinales, la ornamentación escultórica y pictórica realizada en plaza fue puntual. Por otro lado, la etapa de primer crecimiento de la ciudad se engloba dentro del reformismo del despotismo ilustrado borbónico que estableció como modelo arquitectónico el estilo neoclásico. La sobriedad y la escasa ornamentación del modelo resultaba también más práctica y económica. La capilla del Hospital de la Caridad (hoy Hospital Maciel), las fachadas del Cabildo y de la Catedral, y la Puerta de la Ciudadela ejemplifican esta característica.

Avanzado el siglo XIX se produjo un intenso crecimiento poblacional ocasionado por los frecuentes arribos migratorios. Los inmigrantes desempeñaron



Avenida 18 de Julio y plaza Cagancha. Al centro, la Columna de la Paz; a la izquierda el Palacio Jackson, hacia 1895

un papel central en el impulso y la concreción del proceso modernizador que se reflejaba en el desarrollo urbano e industrial. Las diferentes oleadas migratorias estuvieron constituidas mayormente por trabajadores de origen humilde que buscaban mejorar sus niveles de vida.

Estos inmigrantes fundaron los primeros sindicatos, organizaciones mutuales y cooperativas en el ámbito de la salud, y se preocuparon por adaptarse a la nueva sociedad manteniendo sus tradiciones y creencias. Configuraron un sustantivo aporte en la formación de una fuerte y mayoritaria clase media que utilizó las oportunidades de crecimiento y los servicios estatales como la educación laica y gratuita para fortalecerse e iniciar su ascenso social.

Muchos de ellos trabajaron en pequeños talleres familiares como artesanos especializados y, luego, acumulado su propio capital, se independizaron. En estos se elaboraban las piezas requeridas por fachadas e interiores historicistas y eclécticos que se impusieron en la arquitectura nacional de la mano de arquitectos e ingenieros formados en Europa. La variedad estilística requería el conocimiento de los ornamentos correspondientes. Edificios de corte neogótico llevaban a la elaboración de pináculos, rosetones y pilastras cruciformes. Composiciones más clasicistas, a la fabricación de capiteles jónicos y corintios, metopas, frisos y aquellos que incluso incursionaron en el orientalismo requerían paneles con diseños complejos como alicatados y lacerías.

La sociedad de entonces recibió en forma entusiasta esta nueva ornamentación que acompañaba la expansión de la ciudad. La transformación y modernización de la capital permitía ostentar el progreso material y la incorporación de los adelantos de la industria europea. Del mismo modo, mostraba la voluntad de los sectores europeizados de corte universitario de asimilar la civilización. Las fuentes consultadas señalan estas aspiraciones:

La ciudad nueva aumenta. Es increíble el número de edificaciones que se levantan en ella; por la parte sur, entre las calles de Soriano y Canelones hemos contado hasta diez



Esquina de las calles Rincón y Juan Carlos Gómez, anterior a 1901

y seis o más edificios en construcción, muchos de ellos de altos. Las grandes zanjas que existían hace algún tiempo por esa parte de la ciudad han desaparecido como por encanto y en su lugar se ven bonitas casas de arquitectura moderna (La ciudad nueva aumenta, julio de 1861).

Se establecía de esta forma, además, un contraste con los modos de vida tradicionales, asimilados a la barbarie y al salvajismo:

Al dejar Montevideo parece que nos sumergiéramos de golpe de la más alta civilización de la época actual a la semibarbarie de la Edad Media. La muy hermosa ciudad, con sus plazas, bulevares, clubs, teatros, tranvías y toda clase de lujo y comodidad no difiere en nada de una gran capital europea; no hay nada en la indumentaria o costumbres del pueblo que los distinga de los habitantes del viejo mundo (Christison, D., 1880, citado en Museo Histórico Nacional [MHN], 1977, p. 686).

Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX se profundizó el proceso de modernización, acompañado por una profunda transformación en la sociedad. Se produjeron importantes cambios en los valores y las costumbres cotidianos que siguieron el proceso de inserción del país en el mercado mundial.

Este período se caracteriza por el crecimiento demográfico y el descenso de la mortalidad, novedosas legislaciones laborales, la jerarquización del Estado sobre lo privado, el orgullo olímpico, la reforma moral, la secularización y la idea de cercanía social, entre otros factores (Gaetano, 2000). Además, se alimentó el culto a la excepcionalidad a nivel mundial y con énfasis en el escenario latinoamericano: «una experiencia impar en el cuadro de las casi veinte naciones que al sur de los Estados Unidos cumplían a tropezones su trayectoria histórica» (Real de Azúa, 1964, p. 21).

Los sectores dominantes —clases altas, empresarios y gobiernos— propiciaron el impulso de Montevideo como ciudad a la europea en cuanto a su desarrollo urbanístico y su arquitectura pública y privada. También adherían a la idea



de Montevideo como ciudad turística y balnearia, en la cual la calificación de los espacios públicos, parques y lugares de ocio eran muy importantes. La capital se enmarcaba en el proyecto de país modelo, con una sociedad cosmopolita, joven y pujante, a todas vistas afrancesada.

Batlle y muchos de los dirigentes colorados que lo apoyaron en el 900 privilegiaron con mucha fuerza el proyecto de refundar Montevideo. [...] Se buscaba que la capital del país modelo fuera ella misma modélica, en términos de expresión acabada de modernidad, belleza, y hasta grandiosidad republicana, nunca imperial. [...] Al igual que en el plano ideológico, cultural y educativo, la matriz de esa reforma urbana era francesa; hubo muchos arquitectos europeos de gran destaque entre quienes construyeron materialmente esa nueva ciudad (Caetano, 2012, p. 29).

La apariencia de la fachada era de tal magnitud que su ornamentación era analizada en todos los permisos de construcción solicitados para edificar en Montevideo. Los proyectos podían ser observados o rechazados por la Comisión de Estética creada para ello si esta consideraba que la fachada no correspondía con los criterios de belleza valorados en la época. La ornamentación jugó un papel primordial en la imagen de esa ciudad moderna.

En Uruguay se consolidó una matriz ciudadana sólida y perdurable sustentada por una síntesis republicana y laica. El batllismo impulsó una estrategia de reforma y transformación hacia una sociedad moderna. Los avances técnicos se sucedían a gran velocidad en Montevideo —electricidad, automóvil, cines, etc.—, y colaboraban para instalar la sensación de cambio vertiginoso, de *avant-garde*, con la mirada puesta en el futuro. Sin embargo, esta transformación fue híbrida y se manejó en una constante dialéctica entre cambio y permanencia, donde la contradicción entre modernidad y tradición se resolvió sin enfrentamientos.

La aceptación de una modernidad permisiva, con cierta persistencia del eclecticismo, se vio reforzada por el pensamiento de intelectuales como José



Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira y Alberto Zum Felde, por la impronta del ámbito político —donde el batllismo imperante valoró las ideas de integración y adecuación—, y por factores culturales propios, como el gusto latente por la ornamentación. El batllismo fue responsable en mayor medida de los contenidos del imaginario integrador de identidad colectiva del período, que cristalizó cercano al centenario de la nación y que tuvo su correlato en la imagen de la ciudad. Al finalizar el lapso que nos ocupa, se puede decir que los elementos identitarios de esta sociedad cosmopolita y moderna fueron quedando marcados en la ciudad y sus fachadas en una nueva relación de laicidad con el Estado, la intelectualidad, el ocio y la cultura.

Iconografía: símbolos, alegorías y relatos sobre fachadas

En el trabajo ornamental sobre fachadas podemos establecer una clasificación básica que permite distinguir lo meramente decorativo, siempre presente, de aquello que, además de adornar los frentes, los califica con un sentido concreto. Relieves y esculturas aportan 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 también de los lenguajes de la Modernidad.

El conocimiento que tenían artistas y artesanos de este conjunto de significaciones se basaba en la enseñanza impartida en las escuelas de bellas artes y en los talleres. También, en el intercambio de información entre proyectistas y artífices, en la disponibilidad de diccionarios de iconografía, álbumes y carpetas con grabados y modelos explicados. Hacia fines del siglo XIX se sumaron fotografías de exteriores e interiores de conjuntos palaciegos, grandes residencias y villas. Este repertorio de imágenes, hoy para muchos enigmático, era conocido y comprensible para la sociedad de la época, como materialización de conceptos culturales en boga.

Para su estudio resulta de gran utilidad el método iconográfico-iconológico, que aporta estrategias para una mejor 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 estrechamente la producción ornamental con la sociedad. Siguiendo a Erwin 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 (2008, p. 187).

Sin embargo, más allá de los relatos reconocidos, hubo un predominio de lo decorativo —de lo que imponían también la moda y el gusto—. Lo que interesaba eran las formas en sí mismas y su combinación en la superficie de la fachada: almohadillados, artesonados, astrágalos, balaustres, ovas, caireles, guirnaldas, cintas, denticulos, esgrafiados, festones, molduras, grecas, entre muchos otros elementos que pueblan las fachadas montevideanas sin constituir relato alguno.

El concepto del *gusto* debe considerarse como 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... Una imagen tan variable, pero no por ello intrascendente, tampoco caprichosa, como el gusto mismo, tan histórica como sus categorías. [...] miramos a las cosas y a los demás desde un espacio que





Maqueta original, fachada principal del
Palacio Legislativo, hacia 1903-1925.
Alrededor, modelos de ornamentos
aplicados en la decoración

construye nuestra cultura y nuestro gusto, ambos colectivos a la vez que personales, y este espacio, lugar de nuestra mirada, se configura en el paso del tiempo con, por lo que a este tema respecta, el discurrir de las categorías y de los estilos, de las orientaciones y tendencias (1999, p. 13).

Estos cambios en el gusto son fácilmente detectables en las críticas sobre arte de distintos momentos y en la bibliografía, incluso en aquella que versa sobre el patrimonio, lo que deja en evidencia lo relativo de las valoraciones, incluso las 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 y justamente ese desagrado 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 solo la arquitectura, sino hasta el mobiliario: era horrible. Más vale ignorar de donde salió, quien lo introdujo, etcétera (1951, p. 270).

Debe tenerse en cuenta que, cuando Arredondo escribió estas líneas, el *art nouveau* tenía apenas medio siglo de antigüedad y no había transcurrido aún la distancia temporal que permitió la reflexión sobre él y su revalorización.

En contraposición, la literatura del período exaltó las fachadas ornamentadas, constituyendo otra fuente de inspiración para los clientes que buscaban la ostentación. Émile Zola describe la mansión parisina del especulador Saccard en su novela *La Jauría* de 1871:

Era un despliegue, una profusión, un aplastamiento de riquezas. 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.

A medida que ascendía la vista el hotel florecía más y más. Alrededor del tejado, reinaba una balaustrada sobre la cual estaban colocadas, de trecho en trecho, urnas donde flameaban llamas de piedra. Y allá, entre los ojos de buey de las buhardillas, que se abrían en un revoltijo increíble de frutas y follajes, se desplegaban las piezas capitales de esta decoración asombrosa, los frontones [...] en medio de los cuales reaparecían las mujeronas desnudas, jugando con manzanas, adoptando posturas, entre puñados de juncos. Era una imitación en pequeño del nuevo Louvre, una de las muestras más características del estilo Napoleón III, ese bastardo opulento de todos los estilos (1981, pp. 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 y en las fachadas comenzaron a observarse otros tipos de ornamentos en los que se estilizan las formas y se observan motivos como paisajes, rayos luminosos radiantes, formas vegetales, animales veloces o figuras humanas —obreros, hombres y mujeres modernos—, y elementos característicos de la ciudad industrial y contemporánea. También se advierten diseños geométricos-abstractos en los que se destacan esferas, cubos, líneas rectas y zigzags.

Cuando ya no se recurrió a los relatos característicos del período anterior, aparecieron nuevas fuentes de inspiración que constituyeron otros relatos, principalmente los que simbolizaban la modernidad como la velocidad, las nuevas tecnologías, los cambios de costumbres, la transformación del rol de la mujer, el poder económico y lo industrial, entre otros. Estas nuevas propuestas se enmarcan en una corriente artística: la nueva decoración moderna funcional que luego se denominaría *art déco*.



Sastrería Casa Spera.
Construida en 1915 entre los contrafuertes de la Catedral. Demolida en 1966

Si bien nunca se produce de una manera mecánica ni absoluta, en Montevideo se pueden encontrar 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 y son claros ejemplos las iglesias de la Sagrada Familia, popularmente conocida como Capilla Jackson (1871), obra del francés Víctor Rabú y la de la Virgen del Carmen y Santa Teresita, conocida comúnmente como de los Padres Carmelitas, de Albérico Isola y Guillermo Armas (1929). El clasicismo y sus variantes se consideraron correctos para edificios destinados a instituciones republicanas, como el Palacio Legislativo, o de enseñanza, donde se debían formar los futuros ciudadanos de la República que asumirían la conducción del país en el marco constitucional. Es el caso del Museo Pedagógico de Juan Lukasiewicks (1889), de la Facultad de Derecho de Juan Aubriot y Silvio Geranio (1906) o del de la de Medicina de Jacobo Vazquez Varela (1904).

Las vertientes historicistas y eclécticas también privilegiaron en Europa esta relectura de los estilos del pasado. Sin embargo, las diferentes matrices sociales y políticas de las nuevas 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. Durante el siglo XIX, en Francia, la nobleza también recurrió al románico y el gótico, pero en una asociación con el poderío que como clase tuvo durante el medioevo:

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, incluso antes del advenimiento de Luis Felipe que habrá de excluirlos definitivamente del poder político, 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 (Ariès y Duby, 1991, p. 47).



Museo Pedagógico.
Lukasiewicks, 1889

Esta referencia al individualismo en relación con los estilos y a la ornamentación de las residencias burguesas, caracterizó también a algunos inmigrantes enriquecidos en Uruguay. El italiano Bonomi contrató a un compatriota, escultor de apellido Semprini, para que realizara las esculturas para su residencia en La Aguada que representaran 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



Cabeza de buey en el Mercado Agrícola. Vázquez y Geranio, 1905

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, pp. 41-43).

En la ornamentación de los edificios escolares e instituciones de cultura se optaba por formar un panteón de personalidades ilustres, mediante la colocación de sus bustos o de sus nombres, para que sirvieran de inspiración a los estudiantes. Era habitual también el 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. También podemos ver frente a la plaza de Cagancha una cabeza de la diosa sobre la puerta del Ateneo de José Claret, Emilio Boix y Julián Masquélez (1897). Las referencias a la mitología clásica permitían a la sociedad montevideana identificarse con un modelo prestigioso y con una larga tradición cultural trasplantada.

Las asociaciones con las artes no faltaron en teatros y salas de música y de fiestas. En esta categoría encontramos, junto a las figuras aisladas o a conjuntos de instrumentos musicales, combinaciones más complejas en cuanto a significación, que incorporaron relatos completos o escenas de carácter mitológico. El cine Eliseo, de Rafael Ruano, construido en 1949, ostenta en su fachada un amplio friso con una representación del Parnaso, Apolo en el centro rodeado por las musas, obra de Luis Giammarchi. El esquema de la composición se inspira en modelos antiguos, renacentistas y neoclásicos, como el fresco de Rafael Sanzio, realizado en 1511 en las estancias vaticanas, o el de Mengs, de 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. Es decir, un predominio de naturalismo y figuración que secundariamente pueden contar con cierto simbolismo: el laurel asociado a la victoria, el olivo a la paz, el león a la fortaleza, etcétera.



Cabeza de Minerva en la fachada del Ateneo.
Claret, Boix y Masquélez, 1897

La adecuación o asociación temática en la composición ornamental de los edificios a su destino fue habitual. Un ejemplo es la ornamentación de las fachadas de la empresa de aguas corrientes Montevideo Waterworks (1903) encargada de la distribución de agua potable. El arquitecto John Adams empleó un conjunto de elementos animales y vegetales relacionados con el agua, los ríos y los estanques: tortugas entre juncos, peces y musgo.

En general los edificios vinculados a actividades agropecuarias incorporaban bucráneos y cabezas de buey, como se puede ver en el Mercado Agrícola de Antonino Vázquez y Silvio Geranio (1905) y en uno de los pabellones de la Facultad de Veterinaria de Emilio Conforte (1910).

Con estas condicionantes lo ornamental y lo simbólico se conjugaron en las fachadas proponiendo lecturas cuya interpretación depende fundamentalmente



Relieves con motivos acuáticos en
la sede de la empresa Montevideo
Waterworks. Adams, 1903

El Parnaso, fachada del cine Eliseo.
Ruano, 1949



de la conservación de los distintos elementos que conforman el conjunto, así como también del conocimiento sobre el propietario o la institución original del edificio en cuestión. Este análisis tiene en el estudio comparado de fotografías que documentan el estado original y actual de las fachadas un instrumento de gran interés, dado que se puede constatar, en algunos casos, la desaparición de elementos ornamentales importantes.

El relato religioso

Dado que en el período abordado la religión predominante en el país era la católica, en la construcción de templos las figuras y las escenas representadas corresponden al Antiguo y al Nuevo Testamento. Los tímpanos de los frontones, como sucede en la Catedral de Montevideo, o de las portadas neorrománicas y neogóticas, como en la Iglesia de los Carmelitas, serán los lugares privilegiados para el despliegue de relatos en imágenes.

En este sentido, por ejemplo, en la portada neorrománica de la iglesia de San Juan Bautista de Enrique Durán Guani y Luis Durán Veiga (1917) se inserta un relieve, obra del escultor Federico Moller de Berg, que representa el bautismo de Cristo por Juan El Bautista, momento en que se manifestó el espíritu santo.

La Iglesia de los Carmelitas ostenta en el tímpano del arco ojival, sobre la portada central, de clara inspiración gótica, un relieve que representa a 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 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.







Iglesia de San Juan Bautista.
Durán Guani y Durán Veiga, 1917



Grupos escultóricos de La Caridad en el frente de la sucursal Paso del Molino de la Sociedad Cristóbal Colón, 1898 (arriba) y en el tímpano del arco del edificio de Loterías y Quinielas sobre la calle Cerrito. J. Tosi, 1887 (pág. siguiente)



La principal necrópolis de Montevideo, el Cementerio Central, también asociaba su ornamentación con el relato religioso en clave cristiana de muerte y resurrección. En la portada se conserva una escultura de Juan Manuel Ferrari que representa a Dios sosteniendo en sus brazos a Cristo muerto. Este motivo se complementaba con otro, desaparecido, pero que se puede 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 originalmente a la iglesia y a hermandades religiosas, emplearon para la ornamentación en relieve o escultura de las fachadas de sus sedes la alegoría de la caridad, una de las tres virtudes teologales. Su esquema de representación fue fijado en los diccionarios de iconografía desde el Renacimiento, como el de Cesare Ripa, titulado *Iconología* (1593/1603). En sus páginas especificó la forma de las distintas alegorías, la

representación antropomorfa de vicios, virtudes, actividades y empresas humanas como la guerra, la paz, la libertad, etc. Rápidamente se convirtió en un manual fundamental para los artistas como fuente para acceder a los modelos y a la explicación de las alegorías, contribuyendo sustancialmente a su fijación. Su vigencia se mantuvo a lo largo del tiempo, ya que se publicaron diversas reediciones.

Hacia el siglo XIX el esquema de representación de la Caridad se construyó, tras varias modificaciones, 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, sobre la calle Cerrito, obra de 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 que representa esta misma virtud en la corriente *art nouveau* se encuentra en la sucursal de Paso del Molino de la Sociedad Filantrópica Cristóbal Colón (1898). Este grupo de escultura exenta es una de las variantes de la alegoría empleadas por la Sociedad. En su papelería figura otra representación de la caridad como una mujer joven que amamanta y ayuda a tres pequeños, acompañada de la leyenda «Haz el bien sin mirar a quién» (lema en la heráldica de la Sociedad).

El relato republicano y nacionalista

Las ideas de nación y república propiciaron en 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 sus sedes. Entre estos elementos destaca el escudo nacional, que se convirtió en un símbolo recurrente en la ornamentación de la arquitectura oficial: los asilos maternos son ejemplo de la aplicación de este recurso simbólico. El imponente edificio construido para la Escuela de



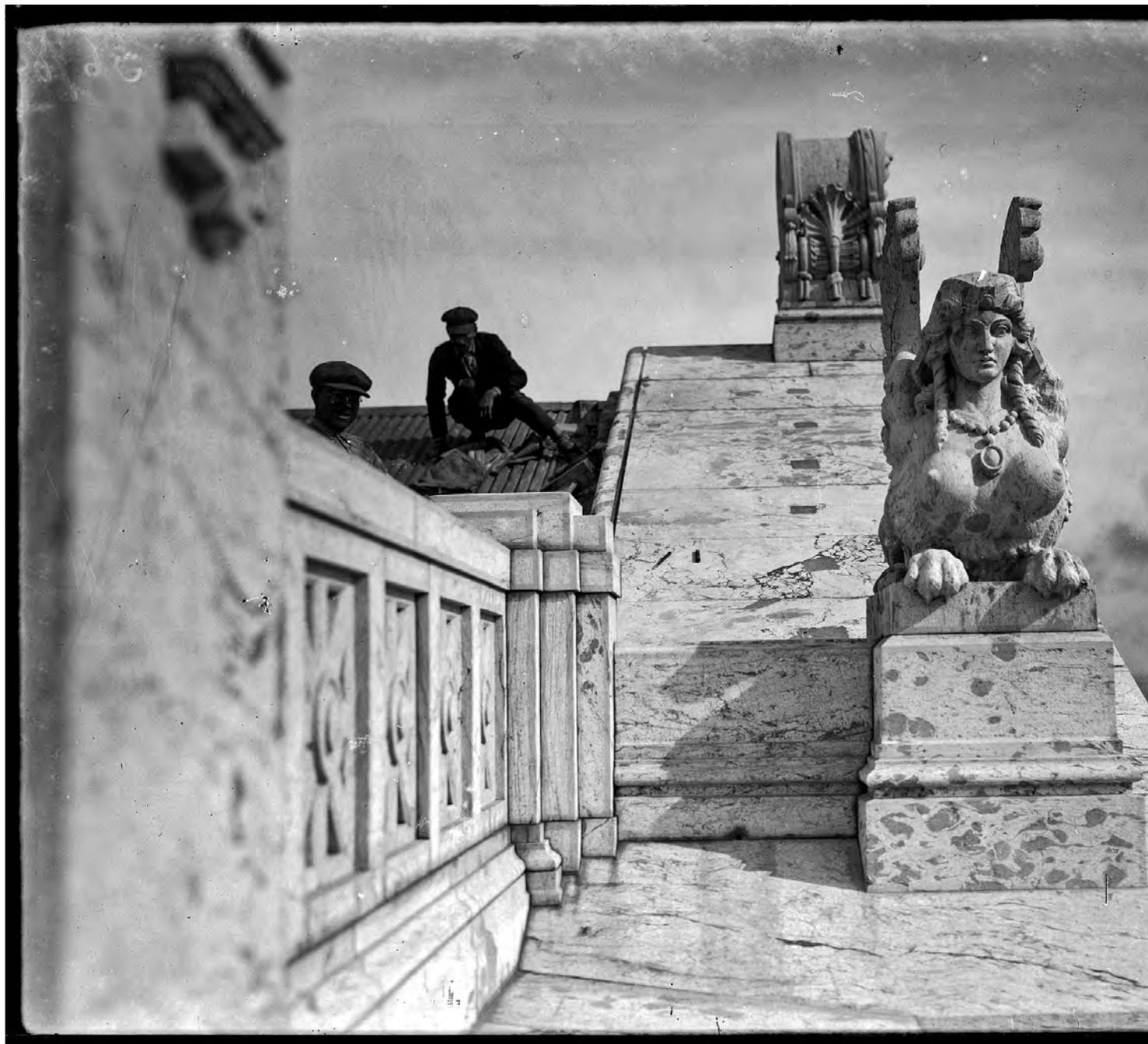
Artes y Oficios en 1890 por Inocente Reina ostenta el escudo en el eje del frontón curvo que remata el cuerpo central de la fachada sobre la calle San Salvador. En la Estación Central, obra de Luigi Andreoni, aparece la novedad de utilizar cuatro blasones separados con los símbolos de los cuarteles del escudo: el caballo, el buey, el cerro y la balanza. En estos edificios, importantes por sus dimensiones pero también por su función en el marco de la sociedad oriental, mostrar simbólicamente a la nación resultaba fundamental, en paralelo con el crecimiento de un Estado que se hacía omnipresente.

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 ornamental 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 de posteriores 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 Castiglioni, Eugenio Furest, Aristides Bassi y José Belloni, entre otros, 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 del fin de las guerras civiles. El imperio de la ley y de la Constitución se afirma en la representación ciudadana y la sociedad basada en una amplia clase







Escultura de esfinge alada realizada a partir del original del escultor italiano Giannino Castiglioni. Fachada norte del Palacio Legislativo. Fotografía del año 1924

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 a 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.

A lo largo del siglo XIX y de la primera mitad del XX, 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. Para cuando se hizo esta incorporación, ambos habían sido desarticulados y despojados de su independencia y habían sido exterminados o sometidos como fuerza de trabajo asalariada en las estancias.

A partir de su revalorización se produjo una tímida incorporación de ambos en la ornamentación de fachadas. El edificio construido en 1867 para Correo, Biblioteca y Museo sobre la calle Sarandí, diseñado por Thomas Havers, 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 entre los cafetales, aludiendo a una de las parcialidades que los estudiosos ficticiamente afincaron en una porción del territorio nacional.

Respecto al gaucho, no aparece entre los ejemplos relevados 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. Por ejemplo, el Gaucho Oriental, también conocido como Gaucho bebiendo o El gaucho de la plaza de carretas, elemento realizado en terracota por el español Domingo Mora en 1871 para la fachada de un almacén de ramos generales, al que, como detalle,



Escudos de Italia y sus regiones en la fachada del Hospital Italiano. Andreoni, 1890

el artista incorporó a la escultura ojos de vidrio, que debían brillar a la luz de los faroles, dotando a la figura de un realismo inusitado.

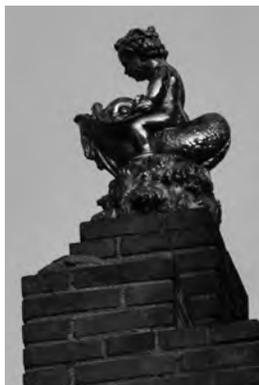
Pero en un país de inmigrantes, las identidades nacionales y regionales también tuvieron una presencia amplia a través de los círculos, clubes y sociedades extranjeras, como el Club Alemán, el Club Libanés, el Círculo Napolitano. En el Hospital Italiano Umberto I, proyectado en 1890 por Andreoni, se incorporaron diversos escudos en el pretil de su fachada principal. Figuran allí 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 estándar ostenta en lo alto al León de Venecia —o León de San Marcos—, en una escultura inspirada en la que se encuentra sobre la denominada Puerta de la Carta en dicha ciudad italiana.



El indio en las fachadas, relieve en el edificio de la empresa de cafés y tés El Chaná, s/d



Antiguo Correo, Biblioteca y Museo Nacional.
Havers, 1867



Un pez montado por un infante, escultura decorativa para una fuente aplicada como remate en lo alto del Castillo Pittamiglio, Pittamiglio, 1921

El relato hermético

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 entonces 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. En este campo los símbolos masónicos y alquímicos han sido los más referidos en nuestro medio, especialmente en los casos del Palacio Piria de Camille Gardelle (1916) o el Castillo propio de Humberto Pittamiglio (1921). Si bien los elementos empleados son identificables, y muchas veces forman parte de los repertorios tradicionales, lo que los distingue es su extraña asociación, es decir su presencia supuestamente narrativa, con un significado otro y en espacios extravagantes o poco habituales.

El empleo de leones a ambos lados de 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, al igual que el original en el Museo del Louvre, pero con agregados ornamentales, generando un barroquismo inexistente en el original. También se encuentran en el interior reproducciones de la cantoría de Luca della Robbia, un motivo popular entonces.

Este relato resulta el más complejo de identificar y en la bibliografía y en el imaginario colectivo se la asocia con estas personalidades sobre las que, además, es poco lo que se conoce a partir de fuentes fidedignas. En el campo que nos ocupa, podemos decir que lo que caracteriza a estas fachadas es una proliferación ornamental de formas caprichosas, en el sentido de que no siguen las reglas compositivas habituales de las fachadas.



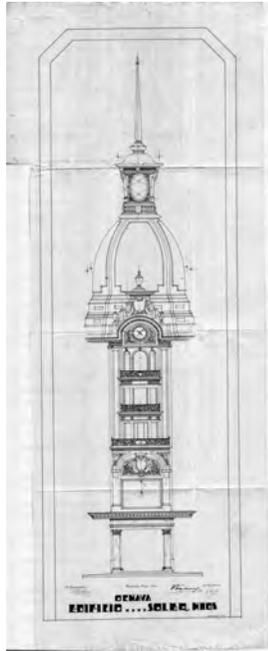
La Victoria de Samotracia sobre la proa de un barco que suma elementos no presentes en la obra original. Castillo Pittamiglio, Pittamiglio, 1921

En esta categoría hay que ser cautelosos para no confundir lo ornamental con significados oscuros, es decir, no caer en la sobreinterpretación, dada la dificultad para establecer parámetros claros. En este sentido, es necesario 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 al comercio como expresión del capitalismo en expansión. Alegorías de la industria, la agricultura, la ganadería, el comercio, la ciencia y las artes —actividades consideradas los pilares del desarrollo y de la evolución social— aparecían frecuentemente en diplomas, periódicos, sellos, billetes y monedas y se proyectaban también a las fachadas. Estas nuevas alegorías debieron incorporar 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, etcétera.

El edificio de la Casa Soler de Carlos Pérez Larrañaga (1930) sobre la avenida Agraciada, presenta en su fachada principal una profusa ornamentación en la que 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. La industria y el comercio se apoyan en dos grandes *fascios littorios*, símbolos de clara connotación republicana.



Alegorías de la industria y el comercio en la fachada de la Casa Soler, permiso de construcción. Pérez Larrañaga, 1930

De esta manera, el edificio, con su grandiosidad y sus ricos materiales, su destino como importante casa comercial y su ornamentación 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 de 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 ponen 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 la 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*. Es así que el relieve de la izquierda, en el piso superior, con lenguaje figurativo pero moderno, ya no al estilo de la academia del XIX, representa un paisaje fabril con chimeneas humeantes de fondo. 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 desarrolla, asciende los peldaños del trono de la industria, enmarcado a ambos lados por grandes ruedas dentadas. Esta, 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 en el marco 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, es decir, a la necesidad que tienen las distintas ramas de la producción de contar con trabajadores capacitados no solo para mover los engranajes, sino también para aportar a la mejora del desempeño de las tareas y a la innovación en el diseño. En este caso, 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, con el cual se ha estado instruyendo. Finalmente, en la última imagen, un obrero extrae del horno el vidrio para trabajarlo, mientras otro comienza las tareas de soplado. En esta

composición sobre la base de cuatro relieves, el trabajo del vidrio se inserta entre las ramas de la actividad industrial, pero remarcando su perfil artístico.

Marco temporal y ornamentación

Desde las últimas décadas del siglo XIX hasta a mediados del siglo XX se reconocen esfuerzos de diversas magnitudes aplicados en la percepción exterior de los edificios. En el ámbito urbano, se hizo énfasis en la calificación de la imagen de la ciudad: se establecieron normas que fijaron alturas máximas y mínimas, alineaciones y retiros frontales, y hasta disposiciones respecto a las terminaciones de los edificios.

En este marco, la apariencia de la fachada adquiere una importancia fundamental. Como ya se mencionó, la regulación estética de las fachadas se estableció en junio de 1905 mediante la creación de la Comisión de Estética. La fundamentación de Horacio Acosta y Lara en ocasión de la creación de esta comisión señalaba con claridad la necesidad de disciplinamiento y el predominio del interés colectivo sobre el individual. Junto a este rol, en cierto sentido de censura, se proponía estimular la calidad estética de las nuevas edificaciones instituyendo concursos anuales de fachadas con premios para propietarios y arquitectos. El detalle de la ornamentación era concebido como parte integral del diseño, presente con alto grado de definición en los gráficos presentados en el Permiso de Construcción.

En este amplio arco temporal se pueden distinguir básicamente dos períodos. El primero, desde 1870 hasta la tercera década del siglo XX, corresponde a las corrientes ecléctico-historicistas de tradición académica. El segundo, desde 1925 hasta 1940, coincide con el debate disciplinario entre lo clásico y lo moderno y con el advenimiento del *art déco*. Por las características lingüísticas de la ornamentación en sus fachadas las hemos denominado *exuberancia* y *elegancia*, respectivamente.



Vidrierías Unidas.
García Otero, Butler
y Pagani, 1940



Palacio Santa Lucía. Vilamajó,
Pucciarelli y Carve, 1926

Exuberancia

En la etapa que abarca desde 1870 hasta la tercera década del siglo XX la abundancia era habitual en la ornamentación, mezcla de repertorios formales de distintas épocas y líneas estilísticas. La exuberancia de la etapa caracterizó edificios de todos los programas, públicos y privados, suntuosos y modestos.

Como se ha mencionado, la creciente presencia de inmigrantes en el país permitió un *melanger* con la cultura local, generando una sociedad cosmopolita y europeizada. En todos los sectores sociales se instaló la necesidad de expresión y representación a través de la ornamentación en las fachadas de los edificios. Esto fue promovido también por cierta prosperidad económica a nivel general.

La diversidad programática de los edificios de esta etapa que aún se conservan es contundente: casas quinta, viviendas urbanas y las denominadas casas estándar dispersas en diversas zonas de la ciudad, emprendimientos inmobiliarios que conformaron barrios, grandes hoteles y espacios de ocio. Asimismo, se encuentran los primeros edificios de renta en el centro de Montevideo, los palacetes urbanos y los *petit hôtels* de los balnearios cercanos y una gran cantidad de edificios religiosos. También se hallan equipamientos públicos que asientan el proceso de consolidación del país: museos, cementerios, cárceles, estaciones de ferrocarril, mercados, bancos, comercios, fábricas, edificios estatales y educativos. Un recorrido por algunos de estos ejemplos ilustra el carácter exuberante de sus fachadas.

Ejemplos del período.

Arriba: Palacio Montero (Trigo, 1925), Instituto Profiláctico de la Sífilis, Ministerio de Salud Pública (Veltroni y Lerena Acevedo, 1925), Palacio Brasil (Gardelle, 1919), Palacio Marexiano (Perotti, 1910), Palacio Chiarino (Chiarino y Triay, 1928). *Medio:* Palacio Santa Lucía (Vilamajó, Pucciarelli y Carve, 1926), Waterworks (Adams, 1903), Victoria Hall (Adams, 1910), Vivienda Pérsico (Vilamajó, Pucciarelli y Carve, 1926), Capilla de Jackson (Rabú, 1871). *Abajo:* Club Uruguay (Andreoni, 1888), Escuela Alemania (Jones Brown, 1911), Tienda London París (Adams, 1905), Palacio Uriarte (Massüe, 1896), vivienda Williman (Tosi, 1905)

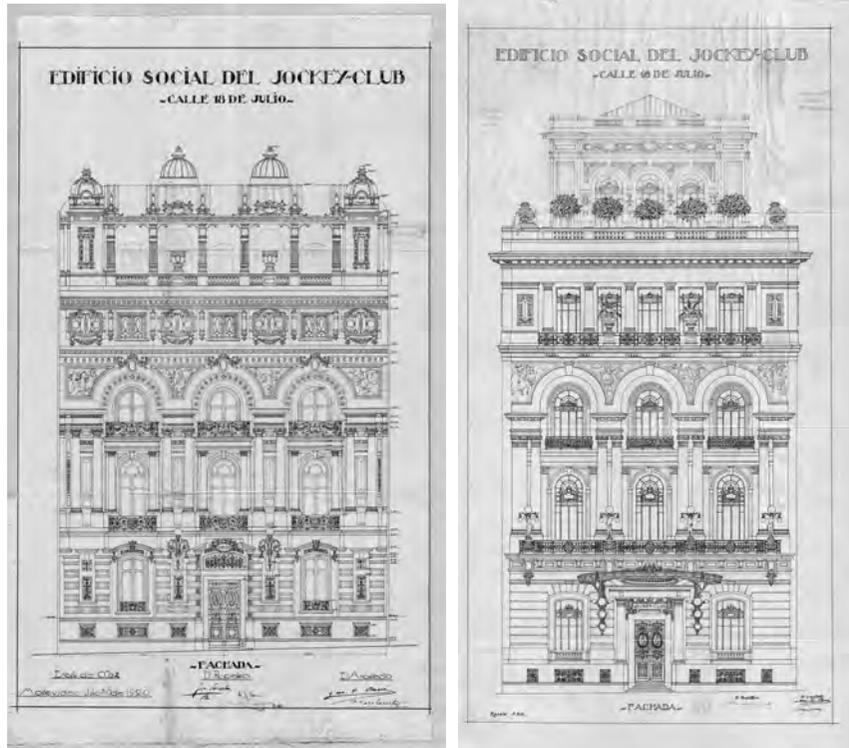




Palacio Uriarte.
Massüe, 1896

El actual Museo del Gaucho y la Moneda —originalmente el Palacio Uriarte—, fue la residencia urbana de Margarita Uriarte de Herrera, fiel representante de la clase alta montevideana. Este edificio es un excelente ejemplo del despliegue de elementos ornamentales de distintas líneas estilísticas, reflejo del gusto ecléctico de la sociedad y de su arquitecto, el francés Alfredo Massüe.

El *petit hôtel* ubicado en la avenida 18 de Julio presenta una profusa ornamentación en la composición de su fachada. Se observa la combinación de elementos ornamentales de distintos estilos y formas como el almohadillado vinculado a los palacios renacentistas italianos, la marquesina en hierro y vidrio sobre el balcón del *bow window* propio del *art nouveau*, y un gran despliegue ecléctico donde se advierte un repertorio de lazos, balaustres, guirnaldas, volutas, modillones y formas vegetales, animales y antropomórficas. Aunque se percibe un predominio de lo decorativo hay también un repertorio simbólico como las ménsulas en forma



Permisos de construcción, proyecto original y modificación del Jockey Club. Carré, 1920-1923

de cabezas de leones, emblema de poder y valor, y en las hermas que sostienen la cornisa, idealizadas figuras femeninas de la sociedad del novecientos.

A su lado, se encuentra el Palacio Brasil, obra del arquitecto francés Gardelle. El edificio, proyectado en 1918, combina elementos compositivos y ornamentales vinculados al academicismo del siglo XIX con otros de corrientes modernistas, en especial el *art nouveau*. Esto se refleja en la estructuración tripartita de su fachada y una rigurosa simetría axial tanto en planta como en fachada y en sus elementos ornamentales: vitrales, barandas, relieves, esgrafiado y mosaicos. Se conjuga acertadamente un amplio repertorio de elementos ornamentales decorativos con otros que aluden al teatro que funcionó en su interior: máscaras con las representaciones de la comedia y la tragedia a los lados de la faja con el nombre de la sala, Teatro Zabala —hoy se lee «Palacio Brasil»—. También, refuerzan la idea artística dos esculturas en bajorrelieve, figuras alegóricas que portan instrumentos musicales —una flauta y una siringa— que flanquean la ventana central del primer piso. En el mismo sentido, sobre las puertas de acceso laterales, dos cabezas entre festones, cintas y guirnaldas contribuyen al relato. Lamentablemente, se perdieron las monumentales figuras femeninas del remate que custodiaban la avenida desde la altura.

En las fachadas de los edificios institucionales se irá conformando la imagen de la sociedad moderna para la cual el país desplegó las infraestructuras que asegurarían su correcto funcionamiento. En estos edificios se combinan la funcionalidad y la adecuación de las instalaciones con el mensaje transmitido a través de su expresión formal. El motivo del ornamento debía ser inspirador de conductas colectivas e individuales. Estos equipamientos se utilizaron para instalar un programa de orden y representación.

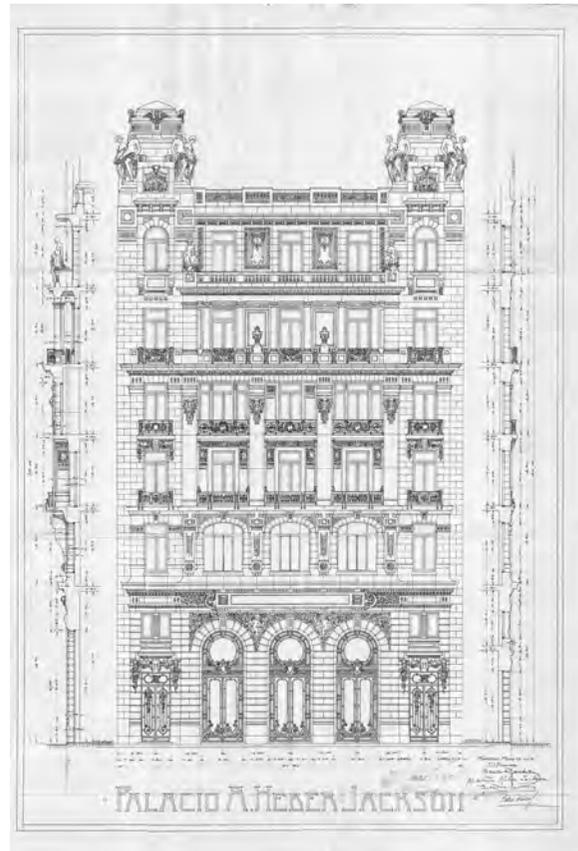
En la arquitectura educativa se aunaba la funcionalidad, adecuación y comodidad de los espacios con una imagen imponente, que presentaba estos edificios como símbolos de un ideal social. Esto se manifestó particularmente en



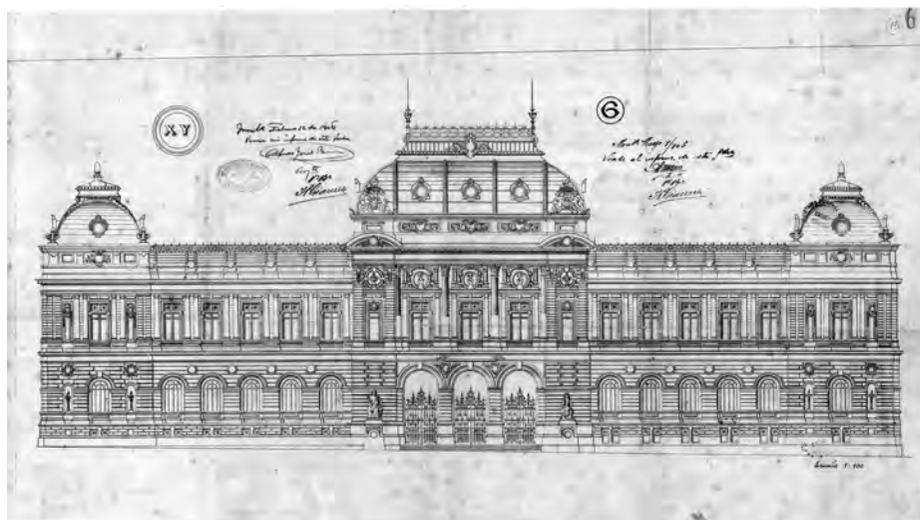
los edificios universitarios, que además incorporan el orgullo por el progreso del conocimiento nacional. Las fachadas de las Facultades de Agronomía, de Américo Maini (1909), de Medicina, de Jacobo Vázquez Varela (1910), de Derecho, de Juan María Aubriot y Geranio (1910), y de Veterinaria, de Emilio Conforte (1910), exhiben la carga ornamental del novecientos, donde lo decorativo se une con símbolos inspiradores de la ciencia y la educación. Muchas veces los elementos ornamentales se vinculan directamente con la carrera dictada en cada edificio.

Estos edificios incorporaron una ornamentación característica, con composiciones en relieve o esculturas con globos terráqueos, libros abiertos, escuadras, compases, etc. También se hicieron presentes bustos de educadores, científicos o filósofos renombrados, o explícitamente sus nombres, como en el caso del Instituto Alfredo Vázquez Acevedo (IAVA).

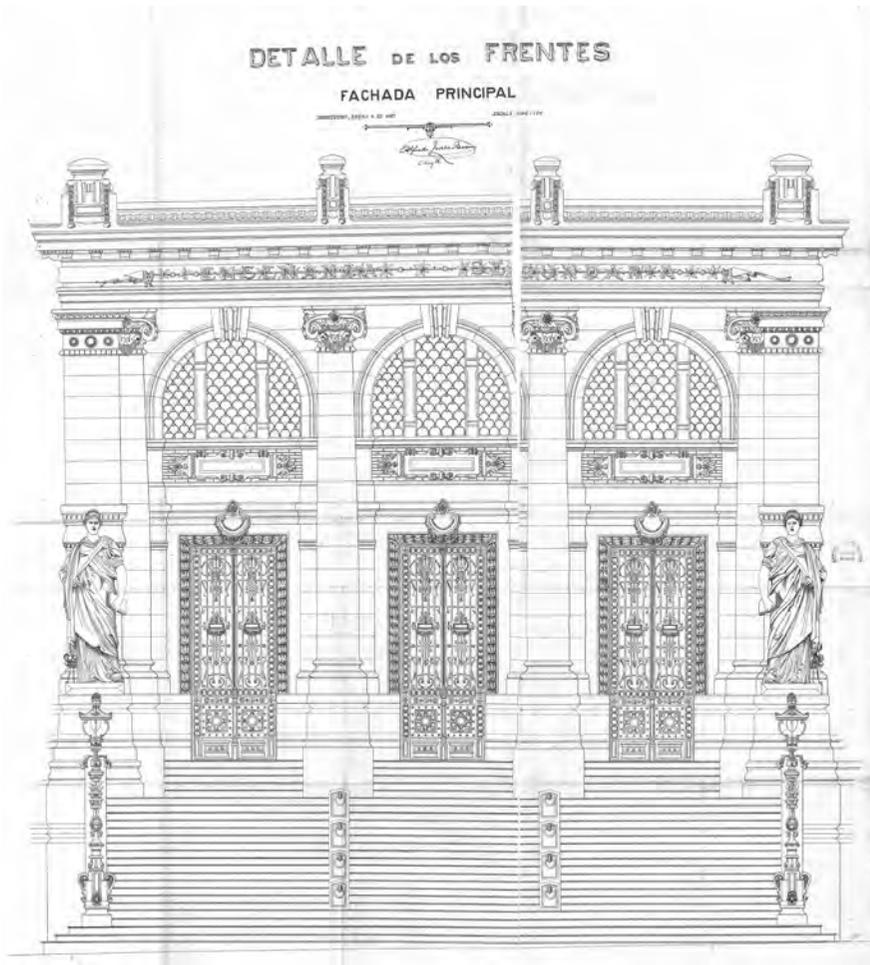
El IAVA es una de las obras más importantes de la trayectoria del arquitecto uruguayo Jones Brown. La composición y el lenguaje de este edificio, inaugurado en 1911, representan el modo de adoptar el modernismo sin despegarse de criterios académicos de las primeras generaciones de los arquitectos formados en Uruguay. En el edificio puede observarse que el arquitecto no se desligó de la estructura compositiva clasicista y que incorporó elementos de las primeras corrientes antihistoricistas europeas. Sus fachadas presentan un tratamiento diferenciado por planta. Encima de la elaborada cornisa se observa la singular cubierta inclinada de tejas coloreadas —rojo, crema y verde— con dibujos geométricos de clara filiación modernista.



Permiso de construcción Palacio
Brasil. Gardelle, 1918



Permiso de Construcción de la Facultad de
Derecho. Aubriot y Geranio, 1910



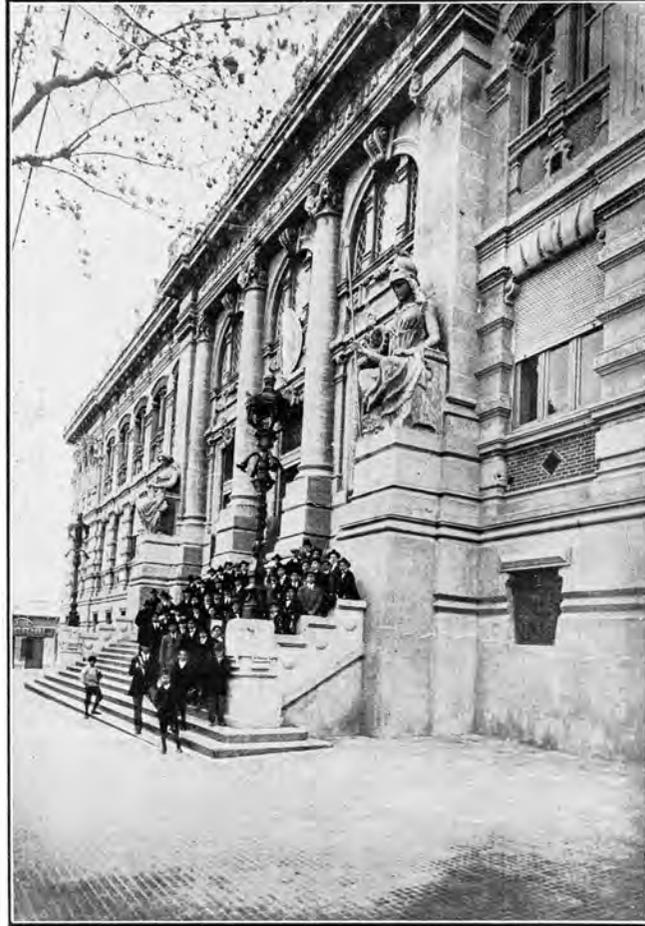
Instituto Alfredo Vásquez Acevedo.
Jones Brown, 1909

Por otro lado, se observan la composición académica en la organización tripartita de la fachada y la simetría de los volúmenes, así como en la monumentalidad del acceso principal con su gran escalinata. Dos grandes estatuas de Minerva —hoy desaparecidas—, alegorías vinculadas al conocimiento, flanqueaban el acceso principal. La carga simbólica de la ornamentación puede asociarse al espíritu positivista que imperaba en la Universidad en ese entonces, impulsado por su rector Alfredo Vásquez Acevedo, que se refleja en varios aspectos del edificio: el museo de historia natural, el observatorio, los laboratorios de química y física y principalmente la incorporación en sus fachadas de cartelas con los nombres de literatos y científicos.

También aparecen en estos años novedosos programas demandados por la industrialización y los nuevos gustos de la sociedad como las estaciones de tren, los cines, los garajes, los grandes mercados de abastos cerrados, etc. Estos edificios son en general tecnológicamente híbridos: resuelven sus grandes espacios hacia el interior con estructuras metálicas estandarizadas y su expresión exterior remite a los modos de construcción artesanal. Esta solución heterogénea fue denostada en la historiografía uruguaya durante años.

La Estación Central General Artigas es un claro ejemplo de esta realidad. La obra fue tachada por Aurelio Lucchini (1969, p. 65) de ampulosa yuxtaposición de dos partes incompatibles, en uno de los primeros textos de Historia de la arquitectura nacional. El valor simbólico y material de la ornamentación fue excluido de la consideración académica e historiográfica. Afortunadamente, revisiones más recientes reinterpretan esta arquitectura en su justo contexto. William Rey expresa:

Andreoni define con precisión la fachada principal externa mediante recursos propios de la arquitectura del siglo XVI, como la serliana y el variado tratamiento superficial del almahadillado. Pero a la inversa del interior, entendido este como espacio integrador de partes constructivo-tecnológicas diferentes, la fachada opera aquí como una cortina,



separando el gran espacio funcional de la urbe. No se trata de un corte grotesco, sino de un velo delicado, pautado por un refinado pórtico que resulta dominante como imagen de conjunto. Se trata también de una fachada que expresa el pensamiento contemporáneo en la incorporación de imágenes escultóricas a su basamento, traduciendo el espíritu positivista —James Watt, George Stephenson, Alessandro Volta y Denis Papin se representan en piezas cementicias pintadas— que caracterizó a la elite hegemónica uruguaya. No estamos frente al discurso alegórico y privado del arte asociado a la arquitectura —como lo fue la obra pictórica del veronés en la villa palladiana—, sino de imágenes orientadas a la percepción y fruición colectiva, de un público más amplio al que formar y «enseñar a ver» (2018, p. 67).

El período exuberante, que se corresponde con una arquitectura ecléctico-historicista, ha sido calificado de mero reflejo o traslación secundaria. Sin embargo, nuevas aproximaciones entienden que el

... eclecticismo no provocó un retardo temporal en la llegada de la experiencia vanguardista, sino que operó, en cambio, como transición necesaria y eficiente. Una transición que comprendía y asumía los procesos de la modernización tecnológica y de la modernidad cultural como fenómenos irreversibles (Rey, 2018, p. 70).

Dentro de la etapa se identifican distintos repertorios y lenguajes formales que, con matices, se suceden en el tiempo: neoclasicismo, eclecticismo y *art nouveau*. Mientras los primeros mantienen la tradición historicista de buscar las referencias ornamentales en arquitecturas del pasado, el *art nouveau* incorpora elementos nuevos al repertorio formal.

La ornamentación de esas fachadas consiste en combinaciones de elementos singulares como molduras, chambranas, dentículos, claves, volutas, guardas, balaustres, modillones, ménsulas, arcos, botones, golas, cornucopias, capiteles, pilastras y medias columnas, medallones, guirnaldas, festones, hojas y flores. La



Hotel Casino Carrasco. Munant y
Mallet, 1912-1921

técnica más utilizada era la del relieve, realizado en obra o en taller y aplicado posteriormente. Se pueden encontrar en muchas fachadas interesantes esculturas de bulto y, en menor medida, se observan esgrafiados, taraceados, mosaicos y pinturas hechos en el sitio. El uso del color y la materialidad empleados apoyan la intencionalidad en cada elemento. Es común la incorporación de elementos ornamentales que aluden a citas literarias, históricas, mitológicas, religiosas o naturales. Las características artísticas, formales e iconográficas de los elementos ornamentales forman parte de la comunicación simbólica del edificio.

Edificio bancario y de
oficinas en Rincón y
Misiones. Herrán, 1926



Elegancia

En el contexto de los festejos del Centenario en el país se consolidan los modelos de nación y de ciudadanía predominantes en Uruguay. En esos años se inauguran dos grandes edificios públicos y laicos: el Palacio Legislativo, el 25 de agosto de 1925, y el Estadio Centenario, el 18 de julio de 1930. Con relación a la arquitectura, estos edificios simbolizan el fin del período historicista y el inicio de lo moderno, aunque también demuestran que ambas modalidades seguirán conviviendo. En esta etapa, que situamos entre 1925 y 1940, a la vez que las ideas modernas se traducen en obras realizadas que aspiran a desligarse de la arquitectura historicista y ecléctica de la etapa anterior, surgen también posturas moderadas de una sociedad con aires de modernidad pero reticente a los cambios abruptos.

Esta posición se interpreta fundamentalmente a través de la vertiente *art déco*, en la que el aspecto ornamental caracterizó categóricamente a los edificios. El repertorio incluía herrería, artefactos lumínicos, vitrales, carpintería y uso de tipografía. Además, la incorporación de relieves y esculturas en las fachadas, así como su tratamiento, constituyó un fundamental aspecto identificadorio.

En el apartado sobre iconografía ya se mencionaron las características de este tipo de ornamentación que se basó en la estilización de motivos figurativos y de diseños geométrico-abstractos. Su referencia principal se ubica en la Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París en 1925 que propagó el *art déco* por todo el mundo, que llegó al Uruguay a través de revistas, catálogos y objetos importados, principalmente desde Francia.

Ejemplos del período.

Arriba: edificio Frugoni (Cravotto, 1927), edificio Tapié (Vázquez Echeveste, 1934), edificio Arijon (Topolansky y Surraco, 1925), vivienda Añón (Añón, 1930), vivienda Cravotto (Cravotto, 1933). *Medio:* Vidrierías Unidas (García Otero, Butler y Pagani, 1940), Palacio Díaz (Vázquez Barriere y Ruano, 1929), cine Eliseo (Ruano, 1949), Palacio Durazno (Filiberto y Porro, s/d), Palacio Rinaldi (Isola y Armas, 1927). *Abajo:* El Mástil (Vázquez Barriere y Ruano, 1930), Palacio Lamas (Silva, 1930), banco La Caja Obrera (De los Campos, Puente y Tournier, 1940), edificio Müller (D'Agosto, 1933), Emilio Fontana (Vilamajó, 1931)



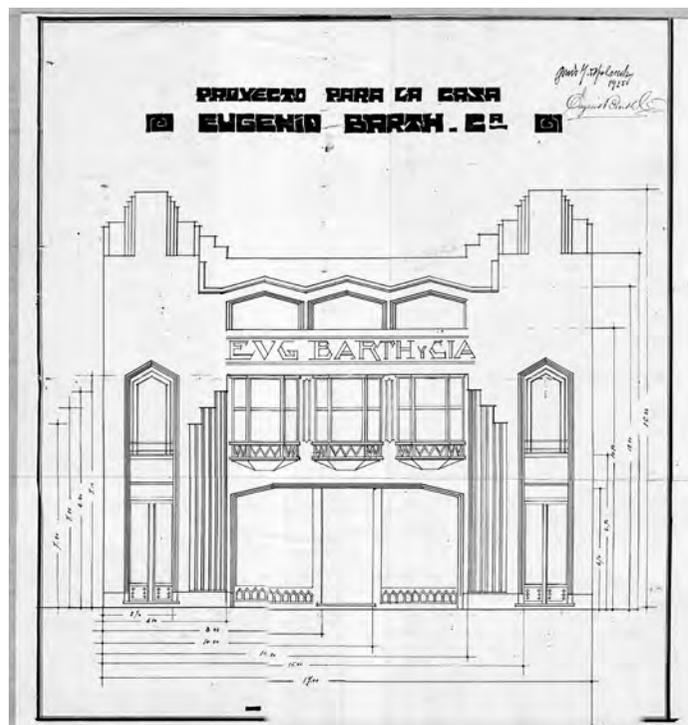


Este estilo —bien recibido por la población, por algunos arquitectos y por los artesanos— fue denostado por la academia y por muchos profesionales que en ese momento bogaban por la llamada *arquitectura moderna* amparada en fundamentos teóricos sólidos. Estos consideraban a las arquitecturas que adherían al estilo *art déco* una moda pasajera que no implicaba elaboraciones teóricas ni discursos ideológicos. El arquitecto Carlos Surraco se refería así a esa arquitectura:

Qué la ignorancia del verdadero valor de nuestra arquitectura es lo que conduce a ese nuevo academicismo lamentable nutrido directamente en la Exposición de París de 1925. Estética sin consistencia, de obras provisionarias, de estructuras de *staff* y arpillera enharinada. [ii]Así quieren resolver su problema los pseudo arquitectos de hoy!! Con la complicación fastidiosa de planitos y redientes y canaletas que si fueron motivos frescos para dos o tres temas ligeros no constituyen de ninguna manera tesis consistente. [i] La construcción, siempre la construcción, es lo que se descuida! (1927, p. 8)

Sin embargo, resulta paradójico que, a pesar de esta dura postura, varias de las obras de Surraco han sido interpretadas contemporáneamente como vinculadas al *art déco*. Este arquitecto había utilizado elementos de aquel repertorio —estriados, escalonamientos, rehundidos, moldurados, bajorrelieves con motivos geometrizados— en obras anteriores al texto citado, entre las cuales las más significativas fueron la agencia Ford (1924), la casa Barth (1925), el edificio Arijón (1925-27) y la vivienda Levrero (1925-26). No hay que olvidar que se trata del período fundante de una nueva arquitectura y que las contradicciones que detectamos desde una mirada actual son producto de un contexto particular y fermental de la arquitectura en el Uruguay y en el mundo.

Mauricio Cravotto, otro arquitecto referente de la arquitectura moderna en nuestro país, asistió a la Exposición de Artes Decorativas de 1925 en París y, opuesto a Surraco, se expresa favorablemente sobre la nueva decoración:



Permiso de Construcción de la Casa Barth.
Surraco, 1925

Edificio Arijón.
Surraco, 1925



Esta decoración no es un aditivo, es una forma refinada, simple, gentil, está diseminada como acentos en el edificio; pero mucho más diseminada en los ambientes en forma de innumerables objetos que acompañan al hombre en su vida individual y colectiva, íntima o exterior: y aprovechando el talento de los artistas, de la potencia de la industria democratizadora y de la obra de las escuelas industriales y artísticas se desarrolló el arte decorativo moderno, arte para los ambientes, para la calle, para la indumentaria, para el vehículo, para el libro, para todos los objetos que acompañan al hombre. El proceso de realización parte de la inspiración, la meditación y la composición, luego viene la realización; es en el fondo un proceso arquitectónico; el arte consecuente es, arquitectura o decoración, vivientes. Perret llama *arquitectura viviente*, la que expresa fielmente su época (1925, pp. 270-271).

En esa misma conferencia, Cravotto concluía que «la reacción tendiente a la depuración de los valores superfluos llevó a exageraciones, a desnudeces tal vez demasiado esqueléticas» (1925, pp. 270-271) y que llegó luego una contrarreacción acompañada del valor de la distinción: la decoración moderna funcional. En esta reflexión podemos encontrar algunas pautas que nos ayudan a comprender la inclusión de elementos decorativos y la recurrencia a gestos *art déco* en arquitecturas cercanas al racionalismo y de autores que la historiografía ha destacado como pioneros de la arquitectura moderna en el Uruguay. Son elocuentes los siguientes ejemplos: el edificio Frugoni (1927) de Cravotto, el Centro de Almaceneros Minoristas —en especial su sala cinematográfica— (1932), la fachada del gimnasio del Club Atlético Peñarol (1930) —ambos de Julio Vilamajó—, el edificio Lapidó (1929) de Juan A. Aubriot y Ricardo Valabrega, la Torre de los Homenajes del Estadio Centenario (1930) de Juan Scasso y José Hipólito Domato, la casa Peluffo (1930) de Julio Etchebarne, la casa propia de Ramón Añón (1930) y las ya referidas obras de Carlos Surraco, entre otros.

Torre de los Homenajes del
Estadio Centenario. Scasso y
Domato, 1930



En ese sentido, resulta interesante el edificio Tapié, obra del arquitecto Francisco Vázquez Echeveste. Se trata de un edificio de apartamentos en altura proyectado en 1933 que presenta una adhesión moderna en aspectos formales, funcionales, tecnológicos y simbólicos e incorpora elementos ornamentales de la vertiente *art déco*. Al igual que en otros de sus edificios, se resuelven las principales preocupaciones del arquitecto: el logro de una acertada inserción urbana y el cuidado minucioso de todos los detalles.

La ornamentación, realizada completamente en alto y bajo relieve, incorpora formas geométricas, como círculos y triángulos superpuestos, o mástiles, dando lugar a reminiscencias de engranajes de maquinaria. Se reiteran los mismos modelos también en las obras de herrería artística de las puertas y barandas que da como resultado una manifiesta homogeneidad ornamental. La revista *Arquitectura* publicó un artículo en 1934 (Abadie Santos, p. 78), con el edificio recientemente inaugurado, en el que se valora la creación de viviendas de calidad en el campo de los edificios de apartamentos o de renta. Estas construcciones en altura reivindicaron una nueva modernidad y son ejemplo de cómo las nuevas generaciones de arquitectos innovaron en el sentido de tomar las tendencias contemporáneas.

El *art déco* puede reconocerse en distintos tipos de programas arquitectónicos —casas estándar, edificios de renta, grandes residencias unifamiliares, cines, garajes, etc.; también en proyectos de arquitectos y constructores de destacada trayectoria —Arnaldo D'Agosto, Albérico Isola, Guillermo Armas, Gonzalo Vázquez Barriere, Rafael Ruano, Eloy Tejera, Antonio Chiarino, Bartolomé Triay, Alejandro Ruiz y Pedro Nadal, entre otros—, así como en la obra de los arquitectos representativos del movimiento moderno en Uruguay, como se mencionó.

Sin embargo, esta arquitectura fue ignorada —e incluso vilipendiada— en la historiografía nacional durante muchos años. Por ejemplo, Leopoldo Artucio,

Edificio Tapié. Vázquez
Echeveste, 1933





Palacio Rinaldi.
Isola y Armas, 1927

en su ensayo «Montevideo y la arquitectura moderna» exaltó las modalidades racionalistas y más ortodoxas de la arquitectura moderna y emitió juicios negativos sobre la arquitectura que se inspiró en la Exposición de Artes Decorativas de 1925 de París:

Estos tipos de arquitectura europea tuvieron una grande y favorable importancia aquí. Y la tuvo también, aunque desorientadora y fuera de la ruta de la verdadera modernidad, la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, que se llenó de decoraciones repetidas e insustanciales. En Montevideo los edificios de Yí 1344 y el de 18 de Julio 845 son dos casos muy claros de su influencia (1971, pp. 16-17).

Artucio se refería al edificio Goyret del arquitecto Luis Goyret, de 1931, y al Palacio Rinaldi de los arquitectos Isola y Armas, de 1927.

Fue recién a partir de finales de 1980 cuando comenzó a desarrollarse un proceso de renovación crítica de la historia de la arquitectura del Uruguay. Esta fue analizada, puesta en valor e incorporada a los estudios historiográficos y a los itinerarios recomendados de Montevideo (Arana, Mazzini, Ponte y Schelotto, 1999).

Un ejemplo que ilustra el cambio en la valoración de esta arquitectura es justamente el caso del Palacio Rinaldi, declarado Bien de Interés Departamental y catalogado como grado 3 en el inventario patrimonial de la Ciudad Vieja. Este edificio, que se sitúa en una de las esquinas más emblemáticas de la ciudad, frente a la Plaza Independencia y al Palacio Salvo, es uno de los ejemplos más destacados del *art déco* en un edificio en altura. Los elementos ornamentales en las fachadas acentúan y acompañan la concepción arquitectónica general para conformar un diseño integral que no solo se ve en lo ornamental sino también en la composición planimétrica. Se destacan distintos elementos de fachadas como la herrería, los bajorrelieves con motivos florales geométricos estilizados, jarrones y zigzags, las cornisas y sobre todo el remate superior con retranqueos. Elementos

como las pilastras, con un tratamiento de piezas cerámicas de colores de formas geométricas acentúan la verticalidad de todo el conjunto.

En el amplio panorama de edificios que podemos identificar con esta corriente hay ejemplos destacados en los que los relieves, los objetos escultóricos y el tratamiento del revoque en el plano de fachada le otorgan calidad y singularidad a la obra. Se pueden encontrar varios casos de obras que están afiliadas positivamente al racionalismo y en las que la ornamentación es el único gesto aislado que asocia el edificio con el lenguaje *déco*, como ya vimos. Sin embargo, es habitual encontrar concordancia estilística y formal de la ornamentación aplicada en la fachada con su arquitectura de soporte. Se destacan algunos casos de un tratamiento *art déco* integral como el Palacio de la Cerveza de Juan Delgado de 1927, los edificios Parrella y Sciarra de Chiarino y Triay, de 1929 y 1930 respectivamente, la vivienda Sanguinetti de Carlos y Esteban Tosi, también de 1930 y los Palacios Díaz y Rinaldi, ya mencionados, entre otros.

Así como varios arquitectos relevantes del período emergente de la arquitectura moderna en el país incorporaron el *art déco* en sus obras, un estilo de decoración vinculado a los procesos artesanales e industriales, también se relacionaron a las artes mayores, las artes plásticas. Las obras que incluían en sus proyectos eran mayoritariamente de artistas plásticos reconocidos y de expresión figurativa, lo que contrastaba con el carácter abstracto de la arquitectura. Esta contradicción resulta elocuente en los siguientes casos, en los que se observa el trabajo conjunto de artistas y arquitectos en las fachadas.

El vínculo entre Julio Vilamajó y Antonio Pena comenzó en 1930, cuando el artista diseñó elementos ornamentales en la agencia General Flores del Banco República (BROU) y en la casa-estudio del arquitecto. Más tarde, Pena diseñó los motivos de la Facultad de Ingeniería (1936) y de la vivienda Doderó (1939, hoy, demolida), y los bajorrelieves de la casa Debernardis (Punta del Este, 1941). Pena también hizo bajorrelieves en las fachadas de las casas de los arquitectos



Scasso (1932) y José Pedro Sierra Morató (1927), austeras y racionales, la última admirada por Le Corbusier en su visita a Montevideo en 1929. Además, diseñó una gran puerta en el edificio de ANCAP (1940), obra del arquitecto Rafael Lorente Escudero. Asimismo, hizo bajorrelieves para el edificio McLean de Jorge Herrán y Luis Crespi en la década del treinta. Cravotto también incorporó obras de arte de otro artista reconocido de la época, Severino Pose, en varias de sus obras, por ejemplo en su casa-estudio (1931-1932) y en el edificio Frugoni (1927). Alberto Muñoz del Campo integró relieves de José Luis Zorrilla de San Martín en la fachada del edificio ubicado en 25 de Mayo y Misiones. El estudio Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier incorporó un bajorrelieve de Bernabé Michelena en la fachada de la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria (en la década del cuarenta) y de Edmundo Prati en la fachada de la sede central del banco La Caja Obrera en 1941.

Nos referiremos en detalle a las fachadas de tres de esos edificios: la casa Cravotto, el edificio McLean y la sede central del banco La Caja Obrera. En ellos se incorporaron obras figurativas con fuerte contenido simbólico a partir de imágenes alegóricas que buscaban comunicar lo que su arquitectura de soporte por sí misma seguramente no lograría.

En las fachadas de los siguientes edificios se explicitan algunos de los aspectos que denotan la complejidad de la arquitectura de los años treinta y cuarenta, cuando perduran reminiscencias clásicas pero con una fuerte apuesta a la modernidad. En las fachadas de uno de los ejemplares icónicos de la arquitectura moderna en Uruguay, la casa-estudio de Cravotto —denominada Kalinen—, podemos apreciar la intención de comunicación, de búsquedas espaciales y plásticas a través del ornamento. El arquitecto hizo cerca de cincuenta esquemas de la fachada principal de la casa, lo que denota la importancia que le adjudicaba a la envolvente del edificio. El mismo Cravotto expresaba que se apoyaba en las artes plásticas y las artesanías, entre otras artes y disciplinas, para sus exploraciones creativas.

Yo he predicado la búsqueda, por la observación o la ejercitación, en muchos caminos: por las artes plásticas, las artesanías (cerámica especialmente), por la composición de formas en sí, por la música, la poética, o bien por la maravillosa geometría proyectiva, por la geometría de cuatro dimensiones, por la filosofía, incluso por la morfología terrestre, he predicado la búsqueda de auxiliares para atesorar en el subconsciente, como documentos esencializados, para usarlos en la oportunidad creativa (Cravotto, 1953, p. 21).

En esta cita refiere a la *geometría de cuatro dimensiones* seguramente en referencia al concepto de *ornamento proyectivo* del arquitecto y teósofo Claude Bragdon. Cravotto se vinculó con sus textos primero y luego epistolarmente con Bragdon a partir de 1918, cuando comenzó su viaje a Estados Unidos. Según Martín Fernández (2017) el diseño tridimensional de la trama de rectángulos sobre las caras que conforman «el cubo interior de las fachadas» en la casa Kalinen, es una exploración basada en el concepto de espacio teosófico de Bragdon en el que aparece una cuarta dimensión, «grafías de cuatro dimensiones», según Cravotto.

Además de la trama de diseños geométricos tridimensionales de carácter abstracto incluyó en la fachada elementos ornamentales figurativos cargados de simbolismo. En la puerta de acceso metálica Pose diseñó bajorrelieves en dos círculos inscritos en cuadrados de trazados simples y estilizados en los que puede evocarse el lenguaje déco. En el de arriba se ven elementos del mundo moderno, alegorías de la máquina —un tren y un transatlántico en movimiento—, en el inferior, dos figuras de perfil recuerdan al mundo clásico —un hombre desnudo de cuerpo entero y el rostro de una mujer de perfil—, en la parte inferior, la figura de caracol como alegoría de la casa. Como expresa William Rey, la dualidad en estas imágenes simbólicas revelan el pensamiento de Cravotto: «la preocupación constante por aunar la dimensión espiritual trascendente con lo inmanente de la materia, así como la necesidad de encontrar anclajes dentro de un mundo moderno, racional y ordenadamente deseado» (2012, p. 243). También, en el gran



Casa-estudio Cravotto.
Cravotto, 1931-32

balcón protagonista de la fachada, el arquitecto incorpora sutilmente elementos ornamentales en pequeñas baldosas cerámicas de colores con motivos de animales fantásticos como el grifo y una especie de pájaro, símbolos heráldicos que seguramente tenían significado para el arquitecto.

La fachada del edificio McLean conserva el clasicismo en su organización tripartita —que remite al teatro de Champs Elysées (1913) de August Perret—, pero con una fuerte impronta moderna. Esto se nota en la sobriedad de su ornamentación. Se incorporaron a la fachada obras especialmente concebidas para el edificio de los artistas plásticos Antonio Pena y Ernesto Laborde. Sobre las puertas se colocaron dos bajorrelieves en bronce: una figura femenina y otra masculina que portan tinajas de agua. En la línea de antepechos del último piso se observan tres bajorrelieves cementicios con la figura de Poseidón al centro acompañada por dos figuras asociadas a los elementos aire y tierra. Estos cinco bajorrelieves de Pena aluden al destino del edificio: albergar una empresa del rubro marítimo-fluvial.

Para su nueva sede central, el banco La Caja Obrera encargó al estudio De los Campos, Puente y Tournier una reforma sobre un edificio existente construido cerca de 1910 y profusamente ornamentado. Sin embargo, en los cuarenta, en el marco de otra concepción arquitectónica, se quitó la ornamentación de sus fachadas y se optó por incluir obras artísticas de un escultor de amplia trayectoria, Edmundo Prati. Se trata de relieves esculpidos en mármol que están sobre los tres accesos del pórtico rehundido. Sobre cada uno de ellos se encuentra una representación alegórica del trabajo, el ahorro y el comercio. Las alegorías, dos hombres en los extremos y una mujer al centro acompañados de distintos elementos —martillo de herrero, yunque, alcancía, trigo, cuerdas amarradas— refieren a los servicios que ofrecía el banco. Los epígrafes bajo las imágenes verifican cada uno de los conceptos a los que se aludía. Su inclusión en el edificio le ha otorgado una identidad particular y un elemento simbólico potente que el programa requería.



Edificio Mc Lean. Herrán y
Crespi, década del treinta

Los casos referidos a lo largo de este apartado ilustran la voluntad 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 de 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 rescatar el carácter parlante de la arquitectura cuando se dejó atrás el aparato ornamental que acompañaba los discursos historicistas-eclécticos.

Profesiones y oficios involucrados

Los múltiples edificios ornamentados que forman parte del patrimonio arquitectónico uruguayo son producto de una sociedad floreciente y del trabajo conjunto de uruguayos e inmigrantes: constructores, artesanos, artistas, ingenieros y arquitectos. En los cuatrocientos edificios relevados en el marco de esta investigación se identificó la actuación de doscientos técnicos. De ellos, la mitad contaba con formación en arquitectura y en la otra había ingenieros, constructores y artesanos.

Entre los arquitectos, los uruguayos constituían el doble que los extranjeros. De los cien arquitectos identificados en la muestra, más del 60 % se había formado en Uruguay: en la Facultad de Matemáticas (33) y en la de Arquitectura (31). Hay treinta profesionales extranjeros, formados en su mayoría en la École des Beaux-Arts de París, mientras otros lo habían hecho en España, Italia y Alemania.

Si bien estas cifras no abarcan la totalidad de los profesionales que actuaron en Uruguay en el período estudiado constituyen un número representativo. En este sentido, es interesante indagar las relaciones entre la producción arquitectónica en Montevideo y la formación de sus creadores, principalmente en las Facultades de Matemáticas y de Arquitectura de la Universidad de la República.

Por otro lado, el desarrollo de la industria artística en el país fue un complemento imprescindible que permitió el establecimiento de relaciones de trabajo entre los arquitectos, los artistas, los artesanos y los empresarios. Fue fundamental la solvencia técnica y artística de los artesanos y escultores que trabajaron en nuestro medio —muchos inmigrantes o descendientes de europeos— que con su oficio lograron obras de buen diseño y excelente calidad de factura. La fundación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios(ENAO) en 1878 y del Círculo de Bellas Artes en 1905 señala el interés general en formar artistas productivos para la sociedad en el nuevo modelo que se buscaba implantar.

Arquitectos

En el período estudiado, Aurelio Lucchini identifica dos modalidades arquitectónicas: las historicistas y las renovadoras. Dentro de las primeras, en el último tercio del siglo XIX, ubica a Víctor Rabú, Ignacio Pedrálbez, Juan Alberto Capurro, Luigi Andreoni, Julián Masquélez y John Adams, a quienes añade a Emilio Boix, Gaetano Moretti, Joseph P. Carré y Camille Gardelle ya entrado el siglo XX, todos formados en Europa. En las modalidades renovadoras, que sitúa entre 1895 y 1931, registra dos momentos. En el primer momento, a los técnicos pertenecientes a la primera generación de arquitectos premodernistas nacionales, egresados de la Facultad de Matemáticas: Horacio Acosta y Lara, Antonino Vázquez, Leopoldo J. Tosi, Américo Maini y Alfredo Jones Brown, y unos pocos extranjeros como Cayetano Buigas y Monravá. En el segundo, a los arquitectos uruguayos formados bajo la conducción docente de Carré: Rodolfo Amargós, Mauricio Cravotto, Octavio de los Campos, Román Fresnedo, Milton Puente, Juan Rius, Juan Scasso, Carlos Surraco, Hipólito Tournier y Julio Vilamajó (Lucchini, 1988).

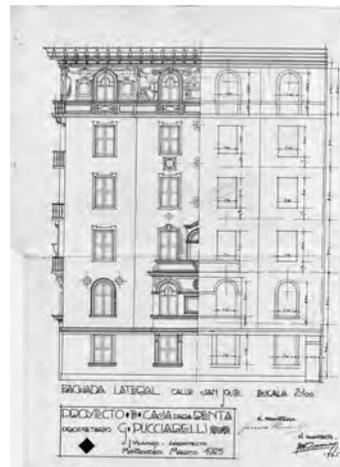
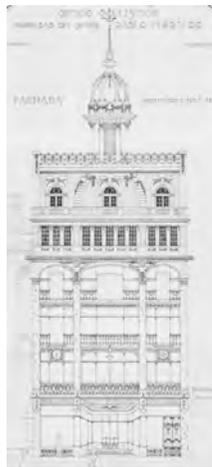
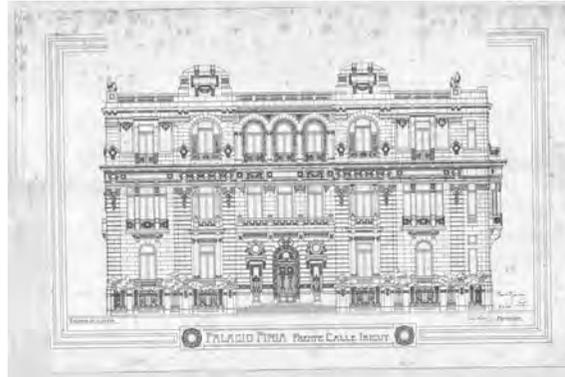
En la muestra de los edificios relevados se verifica la presencia de todos los arquitectos identificados por Lucchini. Algunos de ellos con una producción muy profusa y de gran impacto en la imagen de la ciudad. Por ejemplo, las obras de Gardelle, Tosi y Vilamajó constituyen el 10 % de la totalidad de la muestra. Además se pueden sumar algunos nombres recurrentes que surgen del relevamiento, como Alfredo Campos, Antonio Chiarino, Arnaldo D'Agosto, Pedro Nadal, Alejandro Ruiz, Gonzalo Vázquez Barriere, Jacobo Vázquez Varela y Rafael Ruano.

Las creaciones de estos arquitectos contribuyen al paisaje y la riqueza ornamental de Montevideo. Es un ejemplo la obra del Palacio Piria (1916), donde Gardelle incorporó en la ornamentación del edificio una carga simbólica que algunos autores atribuyen a los intereses herméticos del propietario. Se observa

una composición académica simétrica y sobria con la integración del color a través de los distintos materiales empleados. En el edificio Pablo Ferrando (1917), Tosi combinó elementos historicistas y *art nouveau* en un despliegue de materialidad: pórfido, vidrio, mosaicos, mármoles, bronce, yesería, estucolina y escamas de zinc. Vilamajó creó en el Palacio Santa Lucía (1926) un universo mítico con coherencia estilística y fino diseño. En el último nivel, una secuencia de rosetas y modillones enmarcan una profusa ornamentación en los paños entre vanos con cornucopias, copones y guardas de perlas con pergaminos. Sobre el acceso, la mayor carga simbólica se conforma entre dos arcos de medio punto y dos modillones ornamentados con hojas de acanto, copones, caireles y rostros humanos. El frontón curvo central encierra un tímpano con dos grifos tenantes, un escudo con corona de hojas de acanto, volutas y roleos y una pequeña cabeza humana bajo un escudo de águila coronada sobre un mar en zigzag.

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

Carré —orientador indiscutido de la enseñanza arquitectónica— sostiene que el arquitecto debe primero aprender a razonar sobre bases sólidas y científicas, investigar las particularidades de cada programa y basar en ello su composición. Sin embargo, entiende a la composición en su justa medida, sin excesos, y añade que «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» (1916-1917, p. 30). Esta afirmación a la distancia, plantea la pregunta de cuál era el límite —en el gusto calificado de los técnicos de la época—, entre la justa composición y el exceso ornamental.



Permisos de Construcción: Palacio Piria, Gardelle, 1916; edificio Pablo Ferrando, Tosi, 1917; Palacio Santa Lucía, Vilamajó, Pucciarelli y Carve, 1926

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

... donde se haga la Gran Composición, la retórica, por decir así, de ese arte, desarrollando temas académicos que tienden a aumentar y perfeccionar las aptitudes de Composición, que elevando a un plano superior a los que hagan esos estudios, les permita abarcar más puntos de vista y por consiguiente dominar ese arte en una mayor extensión (1921, p. 32).

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

La parte de la composición decorativa arquitectónica que actualmente constituye el curso de Composición Decorativa dictado por el querido e ilustre maestro Arquitecto Joseph P. Carré, es un curso superior, de gran trascendencia para nuestra Facultad. [...] El curso de Composición de Ornato, que forma parte también del de Composición Decorativa Arquitectónica debe apoyarse en los mismos conocimientos generales, filosóficos y críticos de que hablo [...] Es indispensable pues, el estudio, cualquiera sea el método, de la Historia del Ornamento (1921, p. 113).

Estas aproximaciones a algunos de los arquitectos influyentes por esos años —tanto en los debates disciplinarios como en las realizaciones— presentan un panorama diverso de la producción de la época. En ese sentido, es interesante reconocer la larga duración de la matriz académica en el país —en su versión abarcativa e inclusiva—, que perduró gracias al convencimiento colectivo de la superioridad del modelo francés. Los planes de estudios aplicados y los maestros encargados de la formación en proyectos tuvieron una importancia superlativa en la implantación del patrón francés en la arquitectura de la joven y republicana sociedad uruguaya.



Arriba: Gran Premio de 1918, «Un palacio para los congresos internacionales», Cravotto. *Abajo:* Gran Premio de 1920, «Un palacio sede de la Liga de las Naciones», Vilamajó

Formación académica

Los planes de estudio para formar arquitectos en la Universidad de la República se sucedieron desde la Ley Orgánica de 1885. Los primeros son de carácter predominantemente ingenieril —hasta el de 1890—, con un grupo mayoritario de materias técnicas sobre las creativas y las de reflexión conceptual. En los primeros años del siglo XX, se vio la necesidad de suprimir la lección puramente oral y teórica del estudio de los edificios. Con el plan de 1906 —elaborado por Carré, Vázquez Varela, Jones Brown, Acosta y Lara y Antonio Llambías de Olivar— los cursos tomaron efectivamente un carácter más práctico. Se insistió también en la visita a edificios en construcción y se planteó de gran utilidad los viajes de estudio a Buenos Aires y Río de Janeiro. A iniciativa del profesor Carré, una década más tarde, se instrumentó el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura —inspirado en el Grand Prix—, que hizo posible para los arquitectos más destacados un viaje de estudios por Europa.

La relevancia del componente artístico en los planes se manifiesta tempranamente:

La preparación artística que comprende los cursos de Arquitectura, Composición Decorativa, Composición de Ornato, Modelado y Dibujo, es la que se debe cuidar mayormente, por su importancia y por su larga y difícil adquisición. Es necesario una práctica constante de ejercicios graduados, una atención continua, una voluntad seria, un rigor de método, una tendencia progresiva al amor del arte a medida que se va revelando la verdadera belleza en la perfección de la forma (La enseñanza de la Arquitectura, 1914, p. 25).

La escisión de la Facultad de Matemáticas en las de Arquitectura e Ingeniería en 1915 trajo aparejado un nuevo plan de estudios (1917-1918) con contenidos similares al de 1906. La formación de los arquitectos en este tiempo era concebida y guiada por Carré, bajo un coherente y ecléctico cuerpo teórico. El plan de estudios para la recién creada Facultad de Arquitectura estaba «concebido de acuerdo con los principios más modernos, figuran todas las diversas categorías de estudios necesarios a la formación del arquitecto» (Facultad de Arquitectura, 1917, p. 126).

El plan de estudios vigente durante la década del veinte contenía tres cursos de dibujo de ornato, dos de modelado, dos de composición de ornato, dos de composición decorativa y nueve de proyectos de arquitectura (Facultad de Arquitectura, 1927, p. 199). En 1929 se hicieron una serie de ajustes en estos cursos: se planteó una nueva organización concebida como una serie de etapas graduadas hacia el curso de composición decorativa. Los objetivos de esta modificación eran que el estudiante desarrollara inventiva y originalidad, depurara el gusto artístico y adquiriera habilidades manuales no como simple destreza de oficio, sino como función creadora.

La formación de arquitectos nacionales siguió abiertamente el modelo cultural francés, reforzado por los dos arquitectos que desempeñaron el rol de maestros en el periodo. Masquélez fue el primer profesor de arquitectura en la Facultad de Matemáticas entre 1890 y 1905 y tuvo a su cargo la formación proyectual de

las primeras generaciones de arquitectos nacionales que tuvieron una actuación determinante en la conformación de la ciudad.

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

El modelo de arquitecto académico se insertó plenamente en los lineamientos forjados por la extensa tradición disciplinaria francesa, que era la modalidad considerada más avanzada de la época. La formación académica se incorporó en la matriz de la arquitectura uruguaya y fue asumida como una metodología de trabajo que perduró largamente en el siglo XX. En este período se terminó de consolidar y definir la disciplina arquitectónica en el país. La riqueza y complejidad del debate la resume Carré:

Estamos, hay que confesarlo, en una época de transición, en la cual, todavía ligados a la tradición sobre la cual descansamos antes de poder separarnos de ella, buscamos el camino que debemos seguir libremente en posesión de nuestra individualidad propia. Estamos sufriendo las desgarraduras ocasionadas por las fuerzas opuestas que nos solicitan (1917, p. 77).

La transición implica cierta apertura mental que no se reduce al ámbito disciplinario de la Arquitectura, sino que tiñe y mezcla los ámbitos sociales, filosóficos, culturales y políticos. La versión uruguaya del eclecticismo —que elimina el conflicto, acepta la diversidad y la combinatoria— se prolonga en el siglo XX en el *art déco* y en la arquitectura moderna.

FACULTAD DE ARQUITECTURA
DIBUJO DE ORNATO Y FIGURA



Profesor: C. Herrera Mac-Lean
Alumno: Alberto Aguirre



I y II Semestre—Profesor: C. Herrera
Mac-Lean. Alumno: Carlos García
Arceña



II Semestre —Profesor: C. Herrera
Mac-Lean. Alumno: Américo M.
Ricaldoni

— 157 —

Trabajos de estudiantes publicados en
la revista *Arquitectura*, diciembre 1921



Taller de Arquitectura en
L'École Nationale Supérieure
des Beaux-Arts, s/d

Julían Masquélez (Montevideo, 1863-?). Formado en la Escuela de Bellas Artes de París entre 1883 y 1889. Alumno de Gustavo Raulín, se distinguió por sus aptitudes artísticas —dibujo de acuarela— y por concurrir con éxito al Concurso del Premio de Roma. Colaboró brevemente en una Escuela Municipal de Bellas Artes de París y se trasladó a Uruguay para desempeñarse en la Facultad de Matemáticas. De su obra se destaca la vivienda Otero.

Camille Gardelle (Montauban, 1866-1947). Estudió en L'École des Beaux-Arts de París hasta 1899. Se trasladó a Uruguay en 1910, donde vivió durante veinte años y dejó una destacada producción. Entre sus obras más relevantes se encuentran el Palacio Pietracaprina, el edificio Braseras y Palacio Piria, así como la reforma de la casa quinta Soneira.

Joseph P. Carré (Montmorillon, Francia, 1870-Montevideo, 1941). Se incorporó en 1888 a L'École des Beaux-Arts de París. Trabajó en la preparación de la Exposición Universal de 1900, reconocido como oficial de Academia. Fue contratado en 1906 por el rector de la Universidad, Eduardo Acevedo —con la venia de José Batlle y Ordóñez—, para dirigir los cursos de arquitectura en la Facultad de Matemáticas. Allí desarrolló su actividad docente por más de treinta años. Bajo su conducción

se instauró en la Facultad el taller de arquitectura. Sobre el sistema de sus ideas académicas se montó toda la organización que rigió la enseñanza arquitectónica del país por muchas décadas. De su obra en Uruguay se destacan la vivienda Blixen y el edificio para el Jockey Club.

Horacio Acosta y Lara (Montevideo, 1875-1966). Graduado en la Facultad de Matemáticas en 1903, profesor de esta y electo decano de la Facultad de Arquitectura al momento de su creación. Activo docente y profesional, miembro del Consejo Central Universitario y rector interino de la Universidad. Fue el primer presidente de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay y del Congreso Panamericano de Arquitectos, entre muchas actividades relacionadas con la disciplina. Poco se conserva de su numerosa obra, en la que destacaba el desaparecido Teatro Urquiza. Tuvo una intensa actividad política: en 1938 fue electo intendente de Montevideo.

Leopoldo J. Tosi (Montevideo, 1875-1968). Egresó de la Facultad de Matemáticas en 1903 y trabajó brevemente para el Estado, donde realizó el pabellón de Higiene y el dispensario de la Liga Antituberculosa. Fundó una empresa constructora familiar con la que construyó decenas de edificios, entre ellos la cigarrería La Paz, Pablo Ferrando, Mateo Brunet, el hotel Cervantes,

la vivienda Williman, el cine Apolo y el Teatro Macció. Continuó trabajando con su empresa hasta mediados de siglo.

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

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

Talleres de la Compañía de
Materiales de Construcción para
las obras del Palacio Legislativo,
1915-1925



Artesanos

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

Muchos artesanos eran inmigrantes o primera generación de descendientes de italianos, franceses, portugueses y españoles, y con su oficio lograron obras de buen diseño y excelente calidad de factura. Como se ha dicho, la condición de Montevideo como capital del país y ciudad puerto facilitó la vinculación con Europa: inmigración de técnicos y artesanos, importación de bibliografía, de álbumes, de moldes para la fabricación de ornamentos e incluso algunos ornamentos ya elaborados.

Llegaron al país escultores, pintores, ebanistas, herreros y técnicos con conocimientos suficientes para desarrollar industrias artísticas. La preeminencia de lo manual y el conocimiento del oficio se fueron combinando con una progresiva tecnificación y con el interés, incluso, de explotar los recursos naturales que el territorio ofrecía. El escultor Giuseppe Livi, arribado a Montevideo a finales de 1859, instaló una de las primeras marmolerías de importancia, la marmolería Carrarense. El escultor ofrecía en la prensa las amplias posibilidades que se abrían para la ornamentación de fachadas en materiales pétreos si se alcanzaba la tecnificación necesaria:

Fueron colocadas ayer dos columnas de mármol jaspeado de Pan de Azúcar, en el frente del hermoso edificio destinado al Banco de Londres. Son preciosas y las primeras que muestran una de tantas riquezas inexploradas. Las ha labrado el escultor Livi, así como



otras piezas de granito rojo extraído de junto al puente del ferrocarril en el arroyo de las Piedras («Mármol del país», 7 de abril de 1868).

Los chapiteles, pedestales y frisos serán también de mármol de la misma cantera situada en Pan de Azúcar y perteneciente al señor Burgueño («Mármol del país», 17 de diciembre de 1868).

Los artesanos que llegaron formados desde sus países de origen colaboraron con la conformación de la industria y producción nacionales —en la industria artística fundaron vidrierías, marmolerías, talleres de yesería y molduras, de esculturas, pintura decorativa, herrerías, etc.—, y se hicieron cargo de la alta demanda que surgía desde el gusto de la época. Su formación europea incluía repertorios formales y motivos clásicos. De esta manera, lograron materializar mediante la combinación de relieves y esculturas clásicas, los ideales de una sociedad progresivamente integrada, cosmopolita y democrática. Trasladaron naturalmente a través del oficio adquirido los valores morales —caridad, solidaridad, trabajo—, políticos —tolerancia, república, justicia, constitución—, y domésticos —familia, rectitud— que buscaba la joven sociedad uruguaya.

El volumen de ornamentos solicitados, en mármol, terracota o morteros cementicios propició la apertura de estos talleres, e incluso, la fabricación de piezas únicas por escultores reconocidos que fueron incorporadas al edificio, como sucedió con los relieves del español Mora sobre la historia de don Quijote para la quinta de Piñeyrúa (1870). Como ya mencionamos, es importante destacar los trabajos artísticos en fachadas firmados por escultores de trayectoria como Pose, Pena, Prati, Belloni, Michelena, Zorrilla de San Martín y varios artistas ya citados en el Palacio Legislativo.

Los artistas utilizaron inicialmente la prensa escrita como espacio para anunciar sus productos:

A los arquitectos, maestros de obras, empresarios, contratistas, propietarios, etc. Calle Colonia 66. D. Esteban Garrete escultor y decorador que ha sido (formado) en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, se encarga de construir cielo-rasos de yeso, con toda clase de molduras y adornos... Además se encarga de los adornos desde el frente de las casas, capiteles, frisos, adornos de molduras, etc. Igualmente de toda clase de adornos para iglesias. De todo se encontrará en gran surtido en su taller, como también florones para cielo rasos, frisos, trofeos de caza y pesca, en fin, todo lo que el gusto y el capricho quiere buscar en la escultura; tiene también gran variedad de dibujos en todos los estilos como son griego, árabe, gótico, renacimiento, Luis XV, etcétera (*El Siglo*, 10 de setiembre de 1869).

La aparición de las revistas especializadas en arquitectura y bellas artes focalizó el esfuerzo comercial de los artesanos. Además de su rol difusor, las revistas servían de espacio de exposición y comunicación entre profesionales y artistas. Entre 1914 y 1940 figuran numerosos anuncios de distintos talleres en la revista *Arquitectura*. Entre los más destacados talleres de escultura y yesería se encuentran los siguientes: L. Alberti & Cía., Rómulo Alessandrini & Cía., Juan Brignoni y Antonio Rossetti, Francisco Carlessi e hijo, Chiesa & Pellerey, Rousselet & Fils, Giammarchi, Santiago Beltrami, José Robertti, Herminio Zunino, Pifaretti de la firma Zunino, Roig y Pifaretti, Tondini, Spósito, Barrachi, Menini, Pedro Borlandelli, Francisco Poser y Cía.

Los ornamentos realizados en los talleres se inspiraban en modelos que provenían de catálogos, manuales y revistas también de origen europeo. Se daban a conocer a través de álbumes con vistas de ciudades y edificios destacados, y también de carpetas con proyectos de fachadas o panoramas generales y de detalles de arquitecturas de diversas ciudades. Las librerías anunciaban la recepción de estos materiales:

Librería Católica. Al lado de la iglesia Matriz!! Grandes novedades para todos!! Para los arquitectos [...] Diseños y planos de hermosos edificios, casas de campo y ornamentación [...] Para los lapidarios. Grandes diseños con planos de mausoleos, tumbas y sepulcros de todas clases y tamaños. Para los pintores y escultores. Muestras de hermosas letras de fantasía, escudos de armas, alegorías y otros muchos diseños de ornamentación (*El Nacional*, 11 de marzo de 1870).

En el taller de Luis Alonzo se conservan algunos ejemplares de esos catálogos provenientes de Francia e Italia que pertenecían al gremio de la Sociedad de Resistencia Obreros, Escultores, Moldeadores y Anexos. Algunos de estos catálogos —*Matériaux et Documents, L'oeuvre de Delafosse, Décoration à travers les âges*, etc.—, son exquisitos muestrarios de dibujo y composición decorativa, y pueden ser rastreados al día de hoy en las bibliotecas virtuales europeas.

En Montevideo, el oficio de constructor y de frentista —un saber artesanal con base en el taller— acaparó la industria de la construcción en el siglo XIX, pero fue perdiendo predominio en las primeras décadas del siglo XX, en parte ocasionado por la pugna de los arquitectos de establecer su especificidad profesional. Un estudio de los permisos de construcción presentados ante la Intendencia de Montevideo entre 1907 y 1928 arroja un aumento de la participación de ingenieros y arquitectos sobre los constructores, así como un aumento de los arquitectos en comparación con los ingenieros (Mazzini, Mazzini y Salmentón, 2018, p. 88).

En el conjunto de fachadas relevadas en este proyecto, se han identificado unos 25 artistas entre escultores y artesanos, a quienes se suman otros 35 constructores y empresarios. Se debe tener en cuenta, además, que cada uno de estos artesanos trabajaba con un equipo que, dependiendo del tamaño del taller, podía variar entre cinco y cincuenta personas.

Las crisis económicas de los años treinta y los cambios en el gusto de la sociedad que acompañaron nuevos modos arquitectónicos, hicieron que la actividad

Conjunto de piezas realizadas en el taller Alonzo para restauración de ornamentos en fachada



artesanal en la industria fuera decreciendo rápidamente. Hasta el año 1940 se registra todavía una gran cantidad de talleres de escultura en Montevideo, que involucraban tanto a escultores como albañiles finalistas, formadores, matriceros, recuadradores, garroteros, pulsadores, limadores, carpinteros, cortadores, dibujantes, torneros, coleros, rebarbadores, yeseros, etc. La antigua yesería y taller de escultura Giammarchi & Cía. llegó a tener en su plantel aproximadamente sesenta oficiales y cada uno de ellos tenía un aprendiz y un peón a su cargo. Este taller —convertido en el taller Alonzo a partir de 1985— continuó trabajando cada vez en menor medida hasta 2009. Por otra parte, los talleres de Alfredo Torresani y de Luis Ricobaldi dejaron de trabajar en la década del noventa. En la actualidad, los antiguos talleres han cerrado y lamentablemente los saberes artesanales se han ido perdiendo.

Formación artística

Desde los sectores europeizados y los empresarios se hacía énfasis en la formación de artesanos y artistas nacionales como un elemento más para el desarrollo del país y la asimilación del capitalismo industrial. La fundación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, en 1878 señaló el interés del Estado por convertir a jóvenes indisciplinados en artesanos y artistas productivos para la sociedad y enmarcarlos en el nuevo modelo de sociedad que se buscaba implantar, caracterizada por lo que José Pedro Barrán denominó sensibilidad civilizada. En este contexto se instalaron también talleres en la cárcel y en el asilo de huérfanos.

Si la educación y la ilustración roban al vicio y a la ignorancia sus presas, también cuando en la escuela aprende el niño un arte o un oficio, en breve gana un salario que irá a ser lumbre, agua y pan del hogar; como después el niño convertido en artesano será el sol vivificador de una familia entera; será el ejemplo del ciudadano de una República que al ruido de su taller cantará las glorias de su patria, y con el ejemplo enseñará a sus hijos («Fundación de la Escuela de Artes y Oficios», 11 de setiembre de 1876).



Avisos publicados en la revista
Arquitectura, primeras décadas
 del siglo XX

A partir de 1915, la Escuela de Artes y Oficios dirigida por Pedro Figari, impulsó la enseñanza artística enfocada a la industria y promovió en la enseñanza industrial un enfoque artístico. Intentó establecer una idea de identidad nacional y regional, favoreciendo los motivos autóctonos y promoviendo la revalorización de lo artesanal como medio de producción. A pesar del breve lapso de su dirección, la escuela adoptó la nueva orientación en la diversificación de los talleres de formación artesanal.

En la misma sintonía, un grupo de profesionales y comerciantes, fundó en 1905 el Círculo Fomento de Bellas Artes —Augusto Turenne, Martín Lasala, Orestes Baroffio, Jones Brown, Eugenio Baroffio, Maini, Pablo Varzi, Campos, José María Fernández Saldaña, Carlos Alberto Castellanos, Julio Micoud y Felipe Pedro Menini—. Entre ellos varios arquitectos y artistas que se encargaron también de impartir los primeros cursos bajo la dirección de Carlos María Herrera.

Entre 1905 y 1943, concurrieron más de cien alumnos de ambos sexos, que aprovecharon las enseñanzas de los artistas uruguayos becados en las Academias de Roma, Florencia y Madrid. En 1943 el Estado creó la Escuela de Bellas Artes, sobre la estructura docente y administrativa del Círculo, concretando de esta manera una larga intención de la institución que abogaba por la creación de una Academia Nacional de Bellas Artes desde 1925.

En 1923, el Consejo Superior de Enseñanza Industrial elaboró el Plan de Estudios de la Escuela Industrial de Industrias Edilicias. La revista *Arquitectura* aplaudió la iniciativa alegando una sentida necesidad de preparar obreros aptos en todos los gremios que abarca la construcción.

La Escuela de Industrias Edilicias tiene a su frente a un técnico de autoridad indiscutida, el Ingeniero Don Cayetano Carcavallo a quien se debe la reorganización de la Escuela creada, como decíamos más arriba, exclusivamente con el objeto de formar elementos aptos en los oficios que comprende la vasta rama de la construcción. Los cursos que se dictan en la Escuela son los siguientes: 1) Cursos de perfeccionamiento obrero

para aprendices y oficiales albañiles, carpinteros, herreros, yeseros, pintores y escultores, instaladores sanitarios y zingueros. 2) Cursos nocturnos de enseñanza de dibujo para las distintas profesiones anteriormente citadas. Además de los cursos indicados se dictan cursos especiales para dibujantes auxiliares de Arquitectos e Ingenieros. El profesorado está constituido en su mayoría por técnicos egresados de las Facultades de Arquitectura e Ingeniería («La Escuela Industrial», 1923, p. 282).

En la década del treinta la Escuela de Industrias Edilicias abarcaba cursos de modelado de maquetas, dibujo técnico, albañilería, instalación sanitaria, pintura de obra, zinguería, y enseñanza técnica de la industria cerámica (Arias, 1933, p. 7).

Este plan de formación se complementaba con el accionar, a veces conflictivo, de otras instituciones como la Comisión Nacional de Bellas Artes y organizaciones privadas como Amigos del Arte, que propiciaron exposiciones de artistas europeos y uruguayos y la realización de los salones nacionales, competencia que daba visibilidad a los artistas.

Las publicaciones periódicas incorporaban habitualmente artículos ilustrados sobre estilos, escultores, pintores y arquitectos universales y nacionales introduciendo el tema en los hogares como parte de la formación de una ciudadanía culta y sensible, en conjunción con artículos de literatura y estética. Ejemplo de esta tendencia son *Anales Mundanos*, *Teseo*, los catálogos de salones y exposiciones, y especialmente el suplemento dominical del diario *El Día*.





Modelados en la Escuela Industrial 1923, publicados en la revista *Arquitectura*

Edificio bancario y de oficinas en Rincón y Misiones. Herrán, 1926





LA
DIMENSIÓN
MATERIAL

De la función, la forma y la sustancia

Sin relegar el carácter expresivo en el que se sustenta su dimensión iconológica y estética, los ornamentos juegan también un rol funcional en los edificios especialmente importante para sus fachadas. Así, por ejemplo, las cornisas y aleros alejan las aguas de lluvia evitando las infiltraciones, los guardapolvos retienen las partículas de hollín y las apartan de puertas y ventanas, las balaustradas ofician de barandas de seguridad en pretilos y balcones, las ménsulas y canecillos protegen los extremos de los perfiles metálicos susceptibles de ser atacados por la corrosión.

De esta manera, aunque parecen simplemente emerger o suspenderse de las fachadas, los ornamentos son también forma y sustancia del edificio y responden a criterios constructivos, largamente acuñados durante generaciones, que aún testimonian su efectividad. Es por esto que su factura no puede separarse, espacial ni temporalmente, del proceso constructivo del propio edificio y que resulta lógica e inevitable una cierta complicidad material entre fachada y ornamento.

Así, ladrillos que asoman formando voladizos de líneas simples o escalonadas anuncian cornisas, aleros y guardapolvos de la misma forma que pilastras y columnas, aún antes de nacer, esculpen en el muro rústico el corazón de sus bases, fustes y capiteles. Así, ganchos y piezas de sujeción, insertos en muros y volados, predicen el porte, la secuencia y el ritmo de gárgolas y ménsulas.



El sentido de la forma

El análisis de la forma de los ornamentos, geoméricamente hablando, permite identificar ciertas figuras básicas que, empleadas en forma aislada o conjunta, posibilitan infinitas composiciones capaces de dar soporte o contención adicionalmente, a otros elementos ornamentales. Estas figuras básicas se conocen como *molduras* y pueden ser definidas como una parte saliente, de perfil homogéneo, cuya función es la de adornar o reforzar los edificios. Albert Hebrard (1897) agregaba al respecto que de ellas depende, en función de su distribución y forma, el carácter del edificio.

Las molduras más simples derivan de figuras geométricas elementales como el cuarto de círculo que, de acuerdo a su posición, genera al menos dos perfiles diferentes. Esta misma figura es capaz de dar lugar, colocada en negativo, a un ahuecamiento conocido como *caveto*, que admite también dos posiciones alternativas. Si en lugar de un cuarto círculo se adopta el medio círculo, las molduras posibles se conocen como *toro* y *garganta* según si su perfil sobresale o se interna en el plano, respectivamente. La cuestión de la proporción no le es ajena a estos detalles y, por ello, según el tamaño de la moldura, un toro puede ser denominado *baqueta*, término que se asocia con un cuarto círculo de pequeñas dimensiones. Si la línea de la moldura se aleja del círculo, por ejemplo para adoptar forma de *S*, al combinar dos curvas sucesivas se descubre la *gola simple* o *invertida*, muy similar al *talón* o *cimacio*, que se diferencia de esta únicamente porque invierte la concavidad de las curvas. La *escocia*, por su parte, combina también dos curvas, pero en este caso de igual concavidad aunque de radios disímiles, de las que la inferior es, en general, la mayor.

La combinación de todas estas molduras usualmente aplica el empleo de *fajas lisas* que actúan de transición y simplifican el acordamiento entre las diferentes curvas. Si el alto de estas fajas es de pequeñas dimensiones (del orden del vuelo de



estas) se las conoce como *listeles*, mientras que si son de mayor dimensión (mayor desarrollo vertical que vuelo) se las denomina *bandas*.

En algunos casos la asociación de molduras recibe por sí misma un nombre propio, como es el caso del *astrágalo*, que consiste en la conjunción de una baqueta y un listel.

El resultado geométrico de estas infinitas combinaciones, lógicamente conformado por múltiples planos y aristas, es de por sí un producto ornamental, pero si se considera adicionalmente que conforme se ilumina naturalmente su fachada genera una sombra dinámica que le es distintiva, el valor formal y compositivo se ve aun más enriquecido.

Este último aspecto es el que permite afirmar que los criterios e instrumentos para la composición de estas molduras permanecen en todo caso en el campo de la imaginación, la inspiración y el diseño, de tal manera que, aunque de raíz geométrica pura, los resultados exceden por cierto toda composición racional. Hebrard subrayaba este aspecto al comentar:

El arte de perfilar no está sometido a ninguna regla absoluta, pero pueden ofrecerse algunos consejos a los cuales sería de interés alinearse ya que dan total libertad al artista. Los perfiles trazados con compás tienen una nitidez absoluta pero adolecen en general de una fisonomía bien caracterizada. Es preferible buscar curvas sin el auxilio de este instrumento. Les confiere una sequedad que no compensa suficientemente la ventaja de su precisión. El arquitecto no podrá dar a sus perfiles la verdadera y original expresión con el compás, por el contrario si lo logrará si es libre de toda traba y se guía solamente por el sentimiento de los efectos que desea producir y por las ideas que desea representar (1897, p. 62, traducción de los autores).

Si bien no hay una correspondencia unívoca entre molduras y elementos ornamentales asociados, es también cierto que algunas molduras se adaptan mejor a ciertos motivos en particular. Por esta razón, es muy habitual que el cuarto de

círculo se ornamente con *ovas*, definidas por su envoltura y por los elementos intercalados entre ellas, en forma de tallo vertical, agudo en su parte inferior, que se conoce como *aguijón* o *dardo*.

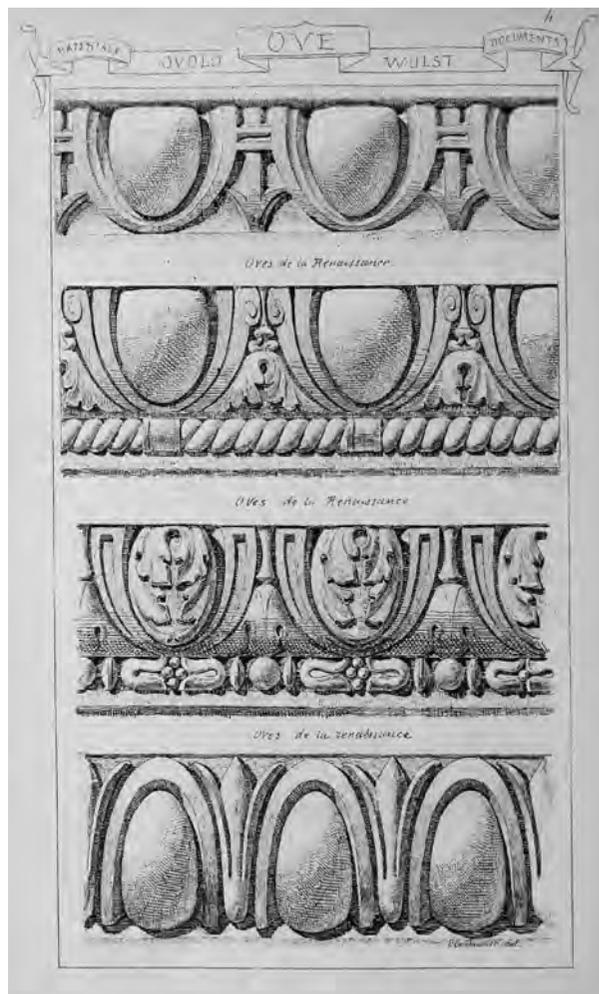
Los *talones* o *cimacios* son, por su parte, muy frecuentemente ornamentados con series de hojas y puntas de lanza, mientras que las *baquetas* y *gargantas* se adornan de cadenas de perlas y piruetas. Las *golas* se muestran habitualmente acompañadas de hojas y palmas, a la vez que los toros exhiben entrelazados geométricos o figurando motivos vegetales, por ejemplo, de hojas de laurel. Las *bandas*, por su lado, gracias a su mayor desarrollo en comparación con los *listeles*, son soporte, entre otros muchos motivos, de glifos, series de palmas, grecas, laceñas compuestas de líneas, cintas, hojas y flores entrelazadas y festones.

Además de por su forma, los ornamentos pueden ser estudiados de acuerdo al componente constructivo que conforman, aspecto que guarda una cierta relación con su posición relativa en la fachada y una más consistente vinculación con su función en esta. De esta manera, se distinguen entre otros componentes ornamentados: las *cornisas*, principales y secundarias; las *ménsulas*, cuyo nombre varía de acuerdo a su dimensión; los *frontones*; las *balaustradas*; las *pilastras* y las *chambranas*.

La cornisa principal es, sin lugar a dudas, uno de los componentes constructivos más destacados. Para los edificios erigidos de acuerdo a los cánones académicos se trata del elemento de coronación, remate de la fachada, en el entorno del cual se concentra el mayor número de elementos ornamentales. Totalmente despojada en los edificios construidos a partir de las dos primeras décadas del siglo XX, muda su nombre al de *alero* y es capaz de adquirir mayor vuelo gracias a la introducción de nuevos sistemas estructurales que marcaron la evolución tecnológica de la arquitectura nacional en esas décadas. En ambos casos, la cornisa y el alero sostienen el papel primordial de alejar las aguas de lluvia del plano de fachada, para lo que su perfil incorpora el *goterón*, punto de inflexión que permite



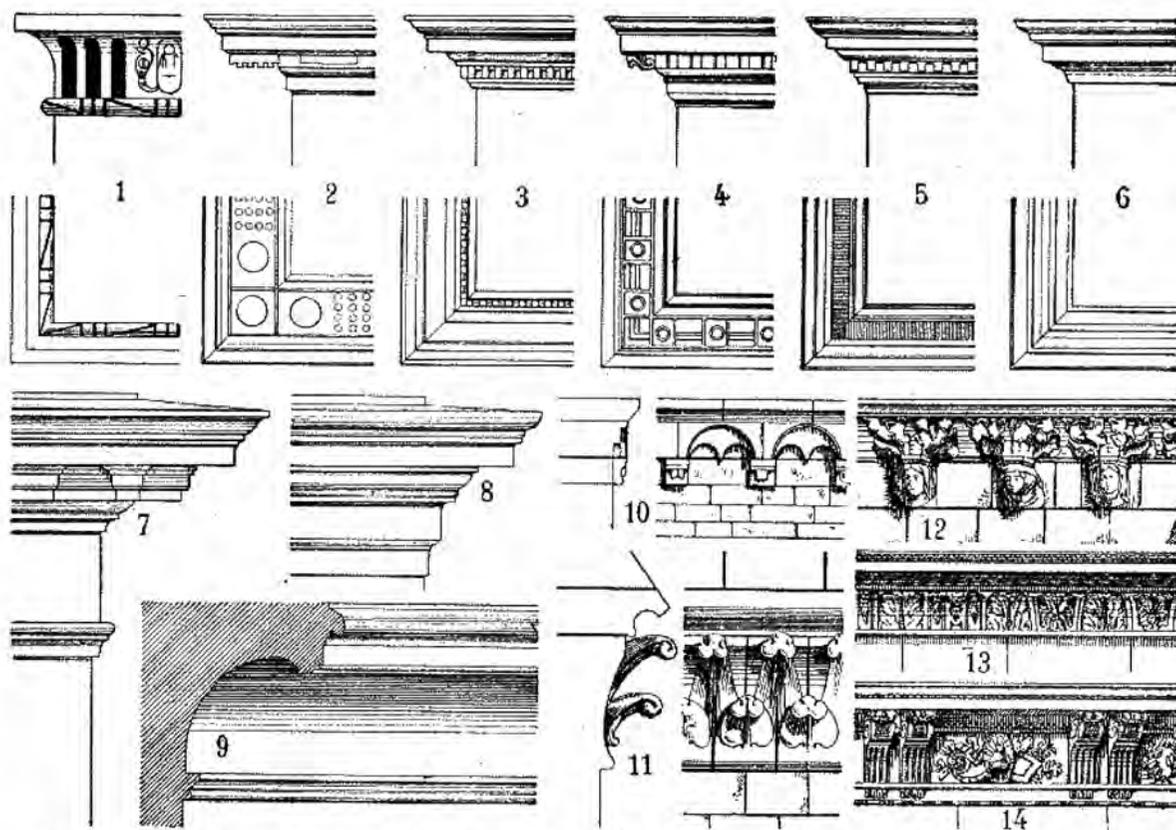
Variantes de ovas



Variantes de ovas según
A. Raguet, París, 1872



Serie de hojas sobre talones acompañadas en sentido descendente de ovas, perlas, piruetas y denticulos, entre otros motivos ornamentales



CORNICHES : 1. Egyptienne ; 2. Dorique ; 3. Ionique ; 4. Corinthienne ; 5. Composite ; 6. Toscane ; 7. Complète avec modillons, frise et architrave ; 8. Architravée ; 9. Intérieur à gorge ; 10, 11, 12. Romanes ; 13, 14. Renaissance.

Cornisas de diversos perfiles
según *Le Larousse*, 1922



Perfiles de cornisa

interrumpir el flujo de agua que corre por la cara superior de la cornisa o alero y provoca su caída en el punto más alejado para evitar así los escurrimientos superficiales que inevitablemente erosionan, ensucian y pueden llegar a provocar infiltraciones no deseadas.

A pesar de su rol tan definido, el diseño de las cornisas está lejos de ser lineal o simple. En su sección transversal entran en juego, como se ha comentado, las infinitas combinaciones posibles de molduras y respectivas decoraciones. En su trazado longitudinal, que se despliega a lo largo de la fachada, es posible observar cómo se contornean, quiebran, avanzan y retroceden, conforme acompañan a los cuerpos salientes que configuran el diseño arquitectónico, para contribuir así a reforzar la jerarquía de cada sector.

Habitualmente se pueden reconocer, además de la cornisa principal, otras cornisas menores o secundarias ubicadas por debajo de aquella y, en general,



Friso en esquina, entre cornisa principal y secundaria

acompañando su desarrollo. Entre ambas queda definido un sector de fachada, por lo general continuo, que se denomina *friso*, donde casi siempre tienen cita molduras y motivos ornamentales de los más variados.

Es también en este sector de la fachada en el que discurren las cornisas y se despliegan los frisos, donde se introducen las ménsulas. Si se trata de pequeñas piezas se las denomina *canecillos* o *modillones*. Cuando, por el contrario, se trata de piezas de gran porte, se las suele denominar simplemente *ménsulas*. Estas últimas son también habituales bajo balcones y falsos balcones de pretiles y pueden llegar a adquirir un gran desarrollo en su eje vertical.

La función más frecuente de modillones y ménsulas en nuestra arquitectura no es la de carácter estructural como podría pensarse dados su forma y disposición. Su principal función está vinculada con la durabilidad del edificio, ya que se colocan de manera de cubrir los extremos de los perfiles metálicos que conforman la estructura de los entrepisos y azoteas, a los efectos de que estos se



Secuencia de modillones en fachada

vean menos afectados por los agentes naturales. Por esto, no es frecuente, salvo excepciones, que las cornisas, balcones y salientes se sustenten en ellos.

La clave para descubrir si se les ha adjudicado una función estructural radica en su monolitismo, por lo que son sus cualidades constructivas las que develan su función. Cuando en su interior son huecas se trata de ornamentos que protegen otros elementos constructivos y cuando, por el contrario, su cuerpo resulta macizo y homogéneo y además está conformado por una pieza única, empotrada en profundidad en el muro de fachada, es posible sumar al rol ornamental y protector el estructural.

Los *frontones*, por su parte, tienen su origen en la arquitectura griega y se disponen originalmente como un sector de fachada cuya forma triangular responde a idéntica forma en la cubierta. Los techos a dos aguas suelen, por tanto, verse limitados en sus extremos por estos tramos triangulares cuyas bases coinciden con la cornisa de remate. Sin embargo, más allá de esta configuración original es



Variante de ménsula



Variante de ménsula



Variante de ménsula



Variante de ménsula



Modillones y ménsulas bajo cornisa, interior hueco

muy frecuente verlos empleados en nuestra arquitectura, en dimensiones mucho menores al primer caso, lejos de las cubiertas y coronando puertas y ventanas, donde adoptan el nombre de *tambanillos* y ofician de guardapolvo.

Es habitual que el perímetro superior de estos frontones esté conformado por una secuencia de molduras, que se emparentan con las molduras que componen la cornisa superior, y que el interior de la figura, denominada *tímpano*, se presente ornamentado con diversos motivos. En la arquitectura clásica, los tímpanos estaban profusamente ornamentados en el perímetro con modillones y denticulos y, en su corazón, con esculturas de bulto sobrepuestas al plano de fachada. Estas esculturas podían verse también en el exterior del frontón en sus vértices, sostenidas por plintos profusamente ornamentados y conocidos como *acróteras*. Todas estas esculturas y elementos ornamentales asociados tienen por objetivo jerarquizar los recursos compositivos de la arquitectura para dar cuenta especialmente del orden y de la simetría que las rige.







Secuencia de tambanillos de perfiles triangulares y curvos

La evolución de los criterios ornamentales en la arquitectura estableció múltiples variantes a este frontón clásico para dar lugar a frontones de líneas superiores en formas curvas, formados por uno o varios segmentos de arcos no siempre de idéntica concavidad y a frontones quebrados en los cuales el límite superior resulta parcialmente suspendido en su punto más elevado y permite que el ornamento central se extienda y fluya más allá de los límites del frontón.

Las *balaustradas*, frecuentes en pretiles y balcones donde ofician de baranda de seguridad, están conformados por una secuencia de balaustres que descansan sobre una base común y se coronan con un elemento corrido horizontal que los une a modo de antepecho. Los balaustres adoptan habitualmente la forma de pequeñas columnas de fuste abombado, en el cual, además de diversas molduras, suele distinguirse el pie, la panza, el cuello y el capitel. Si bien aparentan sostener

Tambanillo sobre
abertura oficiando de
guardapolvo



1304

3119



Balastrada en acceso

el antepecho, su función no es esa, sino simplemente completar el sector vacío bajo aquel. La tradición indica que los balaustres se separan a una distancia igual a medio ancho de la pieza, aunque evidentemente esta regla no siempre es respetada y pueden verse balaustres colocados uno contra el otro o separados en proporciones que superan la regla tradicional.

Los pilones macizos que flanquean la sucesión de balaustres son quienes reciben el peso del antepecho y están en general también ornamentados en

Tambanillo en forma
de frontón curvo con
tímpano ornamentado

concordancia con el diseño de la fachada. Estos pilones a menudo sostienen otras piezas ornamentales como copones, palmetas, pináculos, etcétera.

La balaustrada ofrece entonces un espacio de intensa calidad y densidad ornamental que, cuando acompaña el desarrollo de la cornisa superior, completa el diseño del remate y coronamiento del edificio.

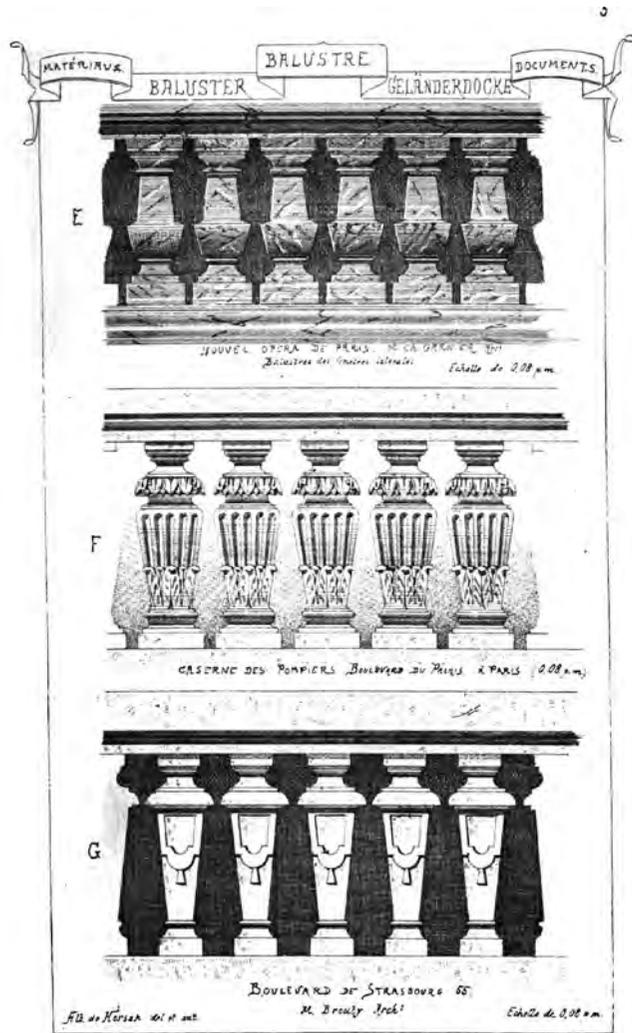
Una variante muy frecuente de la balaustrada sustituye los balaustres por placas ornamentadas y caladas, cuyos motivos entran en sintonía con el diseño general de ornamentación de la fachada. Hebrard comenta al respecto que:

Los arquitectos del renacimiento utilizaron mucho el recurso de la decoración de balaustradas en sus obras que jugaron por tanto un rol importante, dieron al calado y por tanto a los balaustres las formas más variadas y más caprichosas (1897, p. 156).

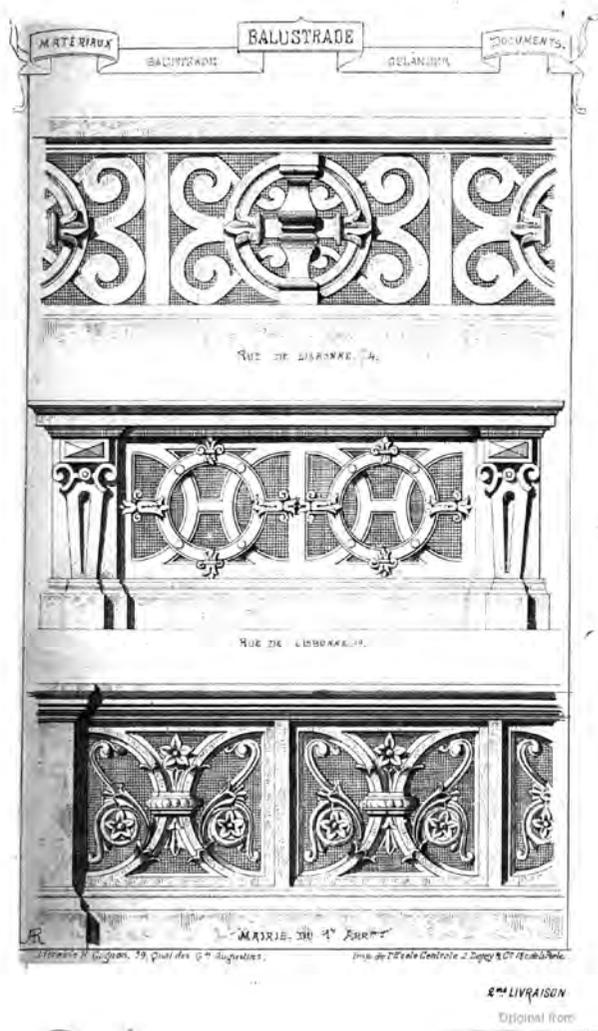
En los paños lisos de fachada y muchas veces acompañando las jambas de ventanas y puertas, es habitual encontrar salientes que conforman pilastras, cuya sección puede ser rectangular o curva. El desarrollo de estas salientes nunca es completo, por lo que no configuran verdaderos pilares ni columnas, aunque su tratamiento formal es idéntico al de estos. Su mayor aporte desde el punto de vista funcional está relacionado con la interrupción de los grandes paños lisos de revoque que sometidos a la radiación solar y expuestos a las inclemencias del tiempo suelen presentar problemas de fisuración superficial que se minimizan en la medida en que los paños se reducen. La misma función puede asignarse al buñado (hendidura practicada en el muro) que se utiliza para simular el empleo de sillares de piedra.

Las virtudes compositivas y formales se aúnan así a las condiciones constructivas para reducir el tamaño de los paños lisos y contribuir a su mayor durabilidad.

La construcción de estas pilastras depende mayormente de su desarrollo. Cuando se trata de secciones importantes es muy posible que se conformen ya



Variantes de balaustres según A.
Raguenet, París, 1872; ejemplos
locales



Variantes de balustradas según
A. Ragueneau 1772-1824; ejemplos
locales

en el muro rústico, cortando ladrillos en formas particulares o utilizando ladrillos especialmente aplanados para su empleo en estos elementos singulares. Cuando su dimensión es relativamente pequeña, las reglas de construcción indicaban el uso de morteros de revoque, en espesores y capas apropiadas.

Estos mismos recursos se aplican para la construcción de las *chambranas*, que pueden ser definidas como la secuencia de molduras, a veces ornamentadas, que acompañan el perímetro de puertas y ventanas. Los tramos superiores de estas chambranas, que coinciden con los dinteles, suelen estar profusamente ornamentados y en ellos se introducen recursos como los ya vistos, tambanillos curvos o triangulares o bien piezas especiales ubicadas en el eje que recuerdan la posición de la clave de los arcos y se adornan por ejemplo de volutas, rocallas y escusones. Tampoco es extraño encontrar pequeñas cornisas sobre los dinteles de puertas y ventanas que remiten al coronamiento principal del edificio y que definen por tanto breves frisos, muchas veces ornamentados y acompañados con modillones o ménsulas. Como aquella, estas cornisas contribuyen localmente a alejar el agua de la puerta o ventana al mismo tiempo que las resguardan del depósito de polvo.

El registro y análisis de la producción arquitectónica nacional, perteneciente tanto al período ecléctico historicista —marcado por la exuberancia ornamental— como a la etapa subsiguiente —caracterizada por su respectiva elegancia—, muestran claramente la profusa aplicación del rico repertorio ornamental antes descrito. Permite, al mismo tiempo, distinguir aquellos componentes constructivos más ornamentados e identificar la frecuencia con que se aplican los diferentes motivos ornamentales, confirmando en términos cuantitativos la importancia y concentración de la ornamentación en los sectores de cornisa y desarrollo de las fachadas. El cuadro siguiente contiene estas apreciaciones sobre la base del estudio de doscientos edificios, ubicados en Montevideo y construidos entre 1870 y 1940.

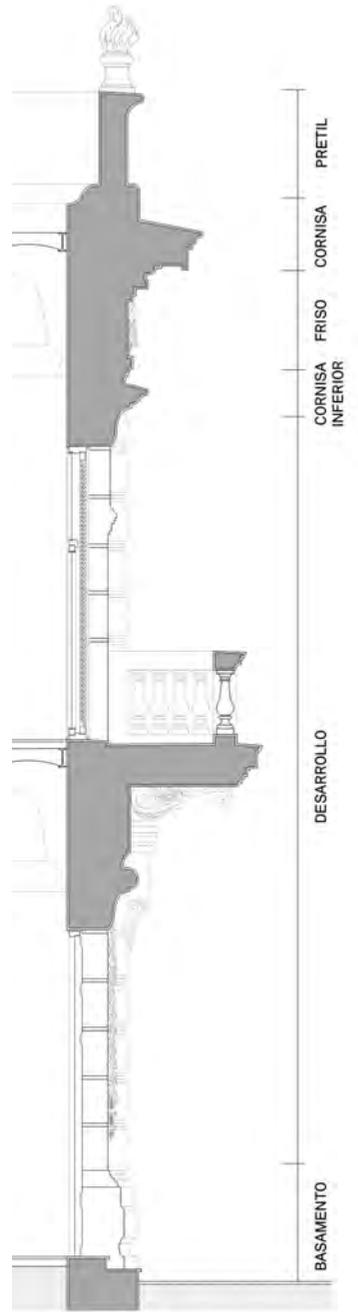




Conjunción de molduras
ornamentadas en el perímetro
de puertas y ventanas

Cornisa sobre dintel

Sector	PORCENTAJE RELATIVO EN ÁREA DE FACHADA	COMPONENTES ORNAMENTALES		MOTIVOS ORNAMENTALES	PORCENTAJE DE OCURRENCIA		
Pretil	15 %	Balaustradas Frontones	25 % 11 %	Motivos vegetales (hojas, ramas, frutos y flores)	10 %		
				Motivos geométricos y abstractos	10 %		
				Festones-guirnaldas (lazos, cintas, enramados, etc.)	8 %		
				Volutas	5 %		
				Dentículos	5 %		
				Flores, rosetas	4 %		
Cornisa Superior		Modillones y ménsulas	38 %	Dentículos	29 %		
				Motivos vegetales	16 %		
				Flores, rosetas	13 %		
				Ovas y dardos	10 %		
				Botones	10 %		
Friso	40 %	Pilastras	7 %	Glifos	9 %		
				Motivos geométricos y abstractos	9 %		
				Festones-guirnaldas	8 %		
				Figuras del reino animal	6 %		
				Perlas y piruetas	4 %		
Cornisa Inferior				Rocallas	4 %		
				Caireles	4 %		
				Figuras antropomórficas	4 %		
Desarrollo (Paños)		Pilastras Columnas	29 % 5 %	Buñas	31 %		
				Almohadillados	27 %		
				Guardas (grecas, sucesión de botones, figuras geométricas, etc.)	8 %		
				Motivos geométricos y abstractos	7 %		
				Medallones	6 %		
				Festones-guirnaldas (lazos, cintas, enramados, etc.)	5 %		
Desarrollo (Puertas y ventanas)	40 %	Chambranas Modillones y ménsulas Pilastras y columnas Balaustradas	45 % 35 % 29 % 21 %	Clave decorada en dintel	30 %		
				Motivos vegetales	19 %		
				Volutas	14 %		
				Rocallas	12 %		
				Dentículos	10 %		
		Guardapolvos	20 %	Motivos geométricos y abstractos	9 %		
				Festones-guirnaldas (lazos, cintas, enramados, etc.)	9 %		
		Tambanillos			13 %	Guardas (grecas, sucesión de botones, fig. geom., etc.)	7 %
						Figuras antropomórficas	7 %
						Figuras del reino animal	7 %
						Glifos	7 %
						Caireles	7 %
Medallones	6 %						
Botones	5 %						
Perlas y piruetas	4 %						
Gotas	4 %						
Escudos	4 %						
Basamento	5 %	Pilastras y columnas	2 %	Almohadillados	7 %		
				Buñas	6 %		
				Motivos geométricos y abstractos	3 %		





Banco de trabajo y herramientas, taller Alonzo

Sustancia

Así definidos por su forma y su función, los ornamentos aplicados en la arquitectura nacional fueron ejecutados por hacedores experimentados en el arte de la albañilería, sacando provecho de las virtudes de materiales tradicionales como lo son, por ejemplo, la arena, la cal y los cementos.

Con estos materiales combinados apropiadamente con agua y eventualmente la incorporación de pigmentos y aditivos, prepararon morteros que, frescos, antes de adquirir consistencia sólida, eran susceptibles de ser moldeados, tanto en la obra como en el taller.

Si se tiene en cuenta que cuando de fachadas se trata, estos ornamentos estuvieron desde su origen expuestos a la lluvia y al viento, es fácil comprender que cualquiera fuera la fórmula utilizada por el albañil, debía garantizar la durabilidad de la pieza, que solo podía ser alcanzada elaborando mezclas cohesivas y de mínima porosidad, en las que los elementos metálicos que conformaban su estructura interna resultaran perfectamente embebidos.

Por ello, existía entre la mano de obra, operarios especialmente calificados, conocidos como *frentistas*, cuya formación como albañiles y escultores en muchos casos les confería la capacidad y experiencia para elaborar magníficas obras de arte capaz de sobrevivir largos años. La existencia de estos frentistas en nuestro medio puede rastrearse en la historia de los diferentes talleres operativos desde mediados del siglo XIX y su agrupación como gremio, a través de sus reivindicaciones publicadas en periódicos como *Justicia* del 7 de octubre de 1920:

Los obreros frentistas han resuelto en la última asamblea lo siguiente: dejar el trabajo medio día en el mismo en que se vea en juicio público la causa del compañero González. Esto como acto de solidaridad con la clase obrera, y en son de protesta contra la justicia burguesa que tan bárbaramente pretende condenar al compañero González! Que ningún frentista trabaje dicho día. El secretario.

Entre las materias primas, sin lugar a dudas la cal tuvo un gran protagonismo. En primer lugar, porque estuvo tempranamente disponible en el país gracias a la explotación de canteras locales de piedra caliza. En segundo lugar, debido a su comportamiento aglomerante que le permite, una vez que ha sido convenientemente mezclada con agua, envolver a los granos de arena y dar lugar a un material suave, fácilmente moldeable que endurece paulatinamente para adquirir la consistencia sólida de la roca madre que le dio origen.

Por este motivo, entre los albañiles y frentistas se prestaba especial atención al proceso de apagado de la cal, que podía ser desarrollado en obra o en taller y del cual dependía la calidad del producto resultante. Al respecto, la *Memoria constructiva general para edificios públicos* del Ministerio de Obras Públicas (MOP) de nuestro país daba, hacia 1913, las siguientes indicaciones:

Las cales serán obtenidas mediante la calcinación de carbonatos de cal que no tenga impurezas extrañas en su composición normal... La cal se medirá en pasta y deberá ser apagada por fusión 7 días antes por lo menos de ser empleada. Para dar cumplimiento a esta imposición se harán 7 piletas en fábrica de ladrillos con capacidad suficientes para contener la cantidad de cal necesaria para una jornada de trabajo cada una. Al apagarse la cal deberá pasarse por zarandas con mallas de 0,001 y no deberá emplearse líquida sino en pasta de consistencia normal.

Conforme avanzan las décadas y respondiendo a los avances experimentados por la industria cementera en el mundo, sobre finales del siglo XIX la cal conoció un aliado indiscutible: el cemento, que presentaba iguales condiciones aglomerantes pero confería mayor resistencia mecánica e impermeabilidad al mortero, aunque su uso en exceso rigidizaba la mezcla y la tornaba menos maleable y más sensible a la fisura al secar.

Al respecto, se estima que los primeros cementos utilizados en nuestro medio se corresponden con el material denominado *tierra romana* —cuya importación se registra en la prensa de la época y en los *Anuarios Estadísticos del Uruguay* a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX—, proveniente de Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Italia, Argentina, Brasil y otros puertos. «A los maestros albañiles: Tierra romana francesa de superior calidad, la hay para vender por mayor y menor en la barraca Antonim. También hay una partida de yeso francés» (diario *El Siglo*, 10 de octubre de 1865).

Adicionalmente, estas tierras romanas representaron una fuente de color, dado que tenían diferentes tonalidades. Así se señala, por ejemplo, en el pliego de condiciones de las obras de intervención sobre el chalet Palacio para alojar la nueva sede del Correo Argentino en Rosario, en el cual se mencionan las de color gris y las amarillas (Dirección General de Correos y Telégrafos de Argentina, 1894, p. 202).

Más adelante, sobre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se popularizó el cemento portland, gris y blanco, importado desde Inglaterra, Estados Unidos, Francia y Alemania, entre otros países, hasta que en 1911 se instaló en nuestro medio la fábrica Metzen Vincenti y Cía., fecha a partir de la cual compartió la plaza nacional. Eduardo Acevedo Díaz (1903) aporta algunos datos de interés relativos a la importación de tierra romana y portland al Uruguay, que alcanzó los once millones y medio de kilos entre 1875 y 1880, cincuenta y un millones entre 1886 y 1900, para descender a veintisiete millones entre 1896 y 1900.

El siguiente extracto, tomado de la memoria descriptiva de los trabajos efectuados en una finca propiedad del Sr. Alejo Rosell y Rius de 1906, testimonia las proporciones habituales para la época:

Los revoques se harán con mezcla preparada de la proporción 5 partes de arena terciada por 2 de cal en pasta. El frente se hará con molduras y adornos que demuestra el plano, se colocarán balconcitos, rejillas y balcón de hierro, escalones y cordón de mármol

blanco y balconcitos altos de material, el revoque será imitación arenisca con mezcla de 6 partes de arena terciada, 1 y $\frac{1}{4}$ de portland y 1 y $\frac{1}{4}$ de tierra romana (IHA, *Fascículo de Información*, n.º 11, 1975).

A medida que avanza el siglo XX, las arenas terciadas, mencionadas en los diferentes documentos, fueron complementadas con mica molida, árido inerte caracterizado especialmente por su relativa transparencia y brillo. Las dosificaciones habituales señalan una proporción de diez kilos de mica por cada metro cúbico de mortero, cantidad que, aunque pueda resultar reducida, determinó en todos los casos un cambio en las fachadas por efecto de su particular interacción con la luz. En nuestro país, este cambio implicó una modificación incluso en la denominación de los revoques, de modo que los llamados *símil piedra*, propios del período eclecticista historicista pasaron a denominarse *revoques imitación* y acompañaron en gran medida la ornamentación de las fachadas ejecutadas desde 1930 en adelante.

Con relación al color, corresponde comentar que los cementos portland no ofrecían tonalidades diferentes al blanco o al gris, por lo que fue habitual incorporar otros componentes con color a la mezcla. La revista *Arquitectura* (1923, p. 88) consignaba los diferentes pigmentos disponibles para alcanzar tonos grises, azules, rosas, ladrillo, rojos oscuros, castaños, amarillos verdes y blancos (este último color con base en el cemento blanco), indicando las sustancias colorantes y la proporción a utilizar en la mezcla en cada caso.

La preocupación por mejorar la calidad y la durabilidad de los materiales fue en muchos casos la razón para que se incluyeran en la mezcla sustancias conocidas como *aditivos*. Estos fueron al inicio de origen orgánico, mientras que ya en los primeros años del siglo XX comenzaron a comercializarse productos preparados que optimizaban, fundamentalmente, la capacidad de repeler el agua.

COLOR DESEADO	SUSTANCIA COLORANTE EMPLEADA	KILOS NECESARIOS DE SUSTANCIA COLORANTE, POR CADA CIEN KILOS DE MORTERO	
Gris, amoratado o negro	Negro humo Bióxido de manganeso	0,50	1,00
Azul	Azul celeste	1,00	2,10
Color de rosa	Óxido rojo de hierro	5,30	10,70
Ladrillo claro	Óxido rojo de hierro	1,10	2,10
Rojo oscuro	Óxido rojo de hierro	1,10	4,30
Castaño	Óxido pardo de hierro	1,10	6,40
Amarillo	Ocre amarillo	5,50	10,70
Verde	Óxido de cromo	5,30	10,70
Blanco	Cemento portland «Atlas White» blanco	3,00	6,00

Pigmentos empleados para colorear mortero de cemento y hormigón. Extraído de revista *Arquitectura* (1923, p. 88)



Conocidos como *hidrófugos* hasta nuestros días, se anunciaban para morteros de cal y de cemento, por ejemplo, las marcas Bogesita, Retracua y Chafer.

Independientes pero solidarios con los morteros deben mencionarse los elementos metálicos que servían tanto para conformar la estructura interna de los ornamentos como para sujetarlos o suspenderlos de las fachadas. En el caso de la estructura interna, la disposición y dimensión de los refuerzos depende estrictamente del tamaño de las piezas y de su geometría. Así, por ejemplo, los balaustres suelen incorporar una barra central, ejecutada en uno o dos tramos, que recorre desde el pie a la cabeza sin sobresalir por ninguno de sus extremos. Esta barra confiere rigidez al balaustrado y le permite resistir los impactos que recibe durante el traslado y el posicionamiento antes de ocupar su puesto definitivo en la balaustrada.

Aviso de hidrófugo publicado en revista *Sportsman*, 1916

El saber hacer

Las técnicas aplicadas para la ejecución de los ornamentos implican, sin lugar a dudas, el dominio de una serie de procedimientos que los frentistas y sus colaboradores supieron desarrollar tanto en la obra como en el taller.

Cuando se trataba de piezas factibles de ser ejecutadas directamente en el edificio, como es el caso de las cornisas y los frisos simples y buñados, los frentistas montaban en obra guías de madera, perfectamente niveladas, que les permitían deslizar una plantilla recortada con el negativo de la forma deseada. Estas plantillas se ajustaban de manera que, cargando el mortero sobre el muro, se



Armadura interna de balaustre

Armadura a la vista bajo desprendimientos

podiera barrer la cantidad de material apropiada y repartirla de forma homogénea, creando, por capas sucesivas, el perfil buscado. En sus encuentros con planos salientes o esquinas, era el maestro con auxilio de las herramientas personales que él mismo fabricaba a la medida de su palma y de su pulso, quien, sin titubeos, perfilaba los bordes y completaba la obra.

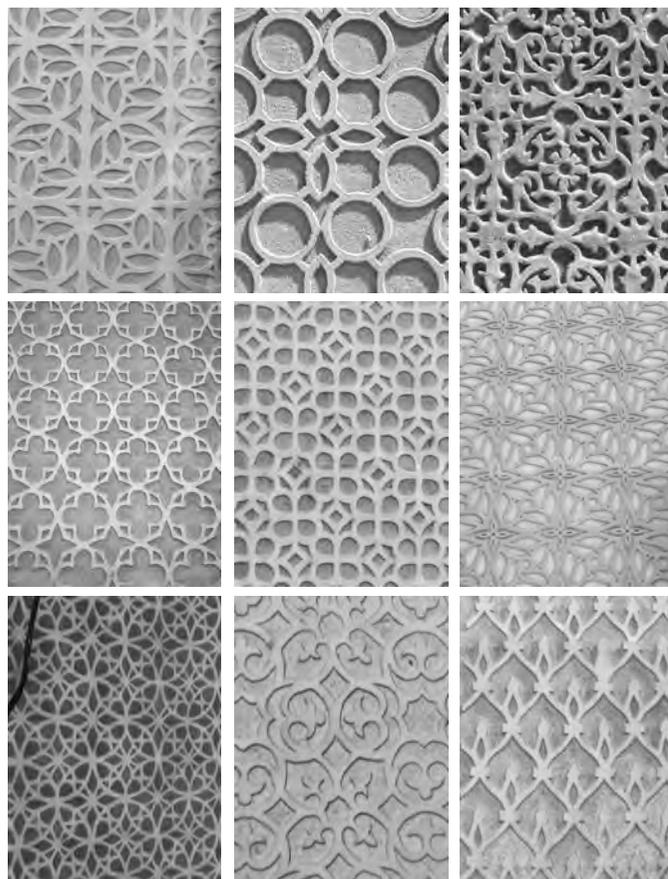
Un aspecto fundamental, tanto en la ejecución de ornamentos como en la del revoque en general era —y sigue siendo— respetar el orden decreciente de dureza de cada capa, de manera que el mortero aplicado sobre el muro rústico resultara el más fuerte y en general el de grano más grueso y las capas sucesivas se prepararan con menor cantidad de cemento y arena cada vez más fina, hasta alcanzar la textura superficial deseada.

En este procedimiento, la variable tiempo también es extremadamente sensible, dado que se requiere dejar orear cada capa lo suficiente para que adquiriera resistencia y capacidad de recibir a la capa sucesiva, pero sin endurecerse totalmente como para garantizar la adherencia entre ambas.

La textura final de la terminación constituía un capítulo aparte que requería también del dominio de los procedimientos constructivos y de herramientas específicas. Así, cuando se optaba por una textura granular se escogía el lavado, basado en el cepillado con alambre y posterior lavado para dejar visto el grano de arena. Cuando se deseaba imitar el trabajo en la piedra se prefería el martelinado, que se obtenía con golpes sobre el mortero, pasados los diez días de colocado, para crear las cavidades deseadas en la superficie. Cuando se buscaba una trama regular y orientada se elegía el peinado, que implicaba raspar la superficie con un peine de chapa a 45° y cepillar posteriormente, y cuando el objetivo eran las superficies lustradas se pulían con piedra esmeril y polvo de pulir, para luego aplicar un tratamiento con sal de limón o se planchaban aplicando una placa caliente.



Herramientas y materiales.
Taller Alonzo



Diseños variados ejecutados con la técnica del esgrafiado

La riqueza de la superficie no estaría completa si no se comenta una de las técnicas más compleja y que por sus resultados presenta un interés particular: *el esgrafiado*. Se distingue de las demás por hacer participar simultáneamente varias capas de revoque. En efecto, en sectores definidos antes de acuerdo a un diseño preestablecido, se recorta y retira material de la capa superior para permitir apreciar la textura y el color de la inferior. Esto tiene como resultado un efecto combinado de profundidad y color, que hace del esgrafiado un recurso ornamental único. En su ejecución es habitual utilizar plantillas que permiten perfilar adecuadamente el recorte a realizar. La *Memoria constructiva* del Ministerio de Transporte y Obras Públicas (MTO) del Uruguay incluyó aún en su versión de 1987 indicaciones que ya incorporaba en la del año 1963 para su ejecución, lo que testimonia su permanencia como recurso ornamental y su amplia aplicación. En particular, respecto al color, espesor de las capas y tiempo de ejecución, estos documentos señalaban:

Esgrafiado. El fondo del esgrafiado que se da sobre la capa de revoque rústico,... constituye la segunda capa, generalmente de color...según el efecto de fondo que se desee obtener se escogerá un árido más o menos grueso para el mortero. Las capas superficiales que van sobre el anterior suelen limitarse a dos de distintos colores, formando con la del fondo tres coloraciones; tendrán un espesor cada una, de 3 a 4 mm. Las tonalidades de color irán las más fuertes al fondo, cuidando que los colores que se hayan de emplear en las capas superpuestas no sean perjudicados ni destruidos entre sí... La aplicación de las diferentes capas se hará en húmedo, a fin de que tenga lugar una adherencia entre sí... Solo se posible realizar un trabajo de esgrafiado limpio, sobre revoque tierno. Si la capa de revoque se deja de un día para otro, puede que resulte demasiado dura, según la estación del año y el estado atmosférico, por este motivo solo se ejecutará cada día aquella parte de revoque que pueda ser esgrafiado en su transcurso (MTO, 1963-1987).



Aviso de la fábrica de artículos de alfarería de Canals y Ca., diario *El Siglo*, 1886



Esgrafiado con
fuente, faisanes y
motivos vegetales

Cuando, por el contrario, dado el número de piezas iguales o la complejidad de la forma, se optaba por trabajar en taller, la destreza de los operarios quedaba firmemente demostrada en la ejecución de los moldes, en la capacidad de preparar las mezclas, siempre iguales en su proporción, asegurando idéntica textura y color, en el pulso del perfilador para retirar las rebabas que dejaba el molde cuando el ornamento aún estaba fresco y en la organización del espacio para ordenadamente estibarlos y acondicionarlos hasta el momento de su colocación.

En esta secuencia queda reflejada la organización del personal del taller, donde cada tarea tenía asignado un responsable y en el cual se aprendía, esencialmente, viendo y haciendo.

La intensa producción arquitectónica de la época permitió sostener un alto ritmo de producción. Esta iba dirigida, por un lado, a la ejecución de ornamentos por encargo, ajustados a un diseño ornamental específico que hacía referencia al destino del edificio. Por otro, se vinculaba con la fabricación de piezas idénticas a gran escala, balaustres, ménsulas, modillones, etc., aplicables seguramente en edificios de diseños menos suntuosos, como las casas estándar, solución habitacional muy extendida en nuestro país y a partir del cual adquieren carácter amplios sectores de nuestras ciudades.





ORNAMENTO
Y
LESIONES

Entendiendo a la fachada con una visión que integra tanto los aspectos formales, expresivos y simbólicos como los funcionales, es que el análisis relativo al estado de conservación de la ornamentación que la compone, solo se puede abordar con un enfoque que incluya tanto las afectaciones a la materialidad como aquellas que alteran sus valores patrimoniales.

La fachada, por ser el parámetro exterior visible del cerramiento vertical, se encuentra sometida a múltiples agentes principalmente externos que pueden afectar el desempeño a lo largo de su vida útil. Es por ello que el estado de conservación en un determinado momento será el resultado de la respuesta de ella frente a las exigencias y acciones a que haya sido sometida. O sea, para analizar el estado de una fachada se deben conocer los agentes, sus características constructivas y las de los ornamentos que la componen y las distintas intervenciones de las que haya sido objeto.

En cuanto a los agentes, estos pueden ser de origen físico, mecánico, químico o biológico. Entre los de mayor incidencia deletérea se encuentran el agua —en cualquiera de sus estados—, el asoleamiento, el viento, los esfuerzos mecánicos como las vibraciones del tránsito, los gases o partículas sólidas provenientes de la contaminación ambiental y aquellos asociados al desarrollo de microorganismos y otros seres vivos como insectos o aves. Asimismo, se deben incluir las acciones vandálicas y las intervenciones, especialmente las no apropiadas para el correcto mantenimiento tanto de la materialidad como de los valores patrimoniales asociados a la fachada, todas ellas de origen antrópico.

Algunos agentes pueden variar con el tiempo, conforme cambian las condiciones ambientales y el entorno del edificio. Además, la incidencia de estos en la fachada será distinta en función del estado en que ella se encuentre. Sabido es que el desempeño de cada componente del edificio decrece paulatinamente a partir de la puesta en servicio a menos que se efectúen acciones de mantenimiento que recuperen dicho nivel y prolonguen así la vida útil. Por lo tanto, el efecto

de los agentes será progresivamente más nocivo en aquellas fachadas que no han recibido mantenimiento alguno.

Con respecto a las características de la fachada, interesa observar entre otros aspectos la composición formal, la presencia de voladizos, de volúmenes salientes y entrantes, los materiales constitutivos y cómo se relacionan entre sí. En cuanto a la ornamentación en particular, es importante analizar cómo ha sido el proceso de producción, ejecución y puesta en obra. Por ejemplo, será distinto el comportamiento de los ornamentos que se construyeron a partir de la mampostería o estructura del edificio que aquellos que se fabricaron en taller y se colocaron posteriormente en obra.

Las lesiones o patologías que a la fecha afectan a las fachadas construidas entre finales de siglo XIX y principios del XX refieren a suciedad, erosión, manchas localizados, revoques craquelados, biodeterioro, fisuras y grietas, desprendimientos, ausencia o falta de ornamentos o sectores de revoque, corrosión de elementos metálicos, grafitis, eflorescencias y vandalismo.

Si se analizan estas patologías se observará que algunas son mucho más frecuentes que otras: por ejemplo, la suciedad y la erosión representan una notoria predominancia con respecto a las restantes.

También se pueden identificar áreas en las que se concentran mayor variedad y cantidad de lesiones. Esto es evidente en las zonas superiores de las fachadas, en particular en aquellas del período denominado *exuberante*, lo cual se explica porque el pretil y la cornisa se caracterizan por la gran presencia de ornamentación, a la vez que, por su localización, relativa se encuentran más expuestas a las acciones del viento, del agua y de las variaciones de temperatura que los restantes sectores. Es por esto que el coronamiento y el remate del edificio presentan frecuentemente un deterioro significativamente superior que el resto de la fachada.

Por otra parte, si bien es cierto que todas las lesiones representan un daño, también lo es que no todas tienen la misma incidencia. Algunas de ellas como la



Deterioro material, funcional
y patrimonial de fachadas



Suciedad acumulada en sectores bajo balcones por efecto del lavado diferencial



Ennegrecimiento de revoques y sectores afectados por suciedad diferencial

corrosión de metales ferrosos pueden comprometer la integridad de elementos ornamentales como balaustres, modillones o incluso la estructura de balcones y aleros. Esta patología es particularmente peligrosa, puesto que puede provocar el desprendimiento parcial o total de ornamentos, lo cual implica riesgos para la seguridad de usuarios y transeúntes. A largo plazo también podrían verse afectados elementos estructurales del cerramiento de fachada, o incluso del edificio, como por ejemplo los perfiles de acero o las vigas y pilares de hormigón armado.

El análisis de cada una de las lesiones permite verificar el origen multicausal y profundizar en la incidencia tanto de los agentes como de los aspectos constructivos y compositivos específicos de las fachadas y de los ornamentos.

Si bien se reconoce que en todas las lesiones identificadas existen causas directamente vinculadas a los procesos de deterioro natural y a la falta de mantenimiento, se expresarán a continuación aquellas asociadas a las especificidades de las fachadas ornamentadas. Sin dudas, todas las lesiones, sin excepción, determinan una pérdida de los valores estéticos asociados a las fachadas, a las que según el caso y los niveles de afectación se le sumarán los problemas o alteraciones de tipo funcional.

En cuanto a la presencia de suciedad, esta se puede asociar a las texturas rugosas de los revoques símil piedra, que facilitan la adherencia y retención de partículas y provocan un ennegrecimiento de los colores originales. Sin embargo, y a pesar de que este fenómeno se registra en forma generalizada, no ocurre con la misma intensidad en toda la fachada, en la que se distingue la alternancia de zonas con diferentes grados de suciedad, en gran parte debida a la presencia de planos y volúmenes salientes que dificultan la limpieza natural o resultado de escurrimientos que arrastran la suciedad acumulada proveniente de planos horizontales de molduras y cornisas. Como resultado de esta lesión se produce un enmascaramiento de la ornamentación, en particular de los esgrafiados y de las pequeñas molduras decoradas con ovas y perlas, entre otras.



Fisuración provocada por corrosión de elementos metálicos ferrosos

Además de provocar distorsiones en la percepción de la fachada, la acumulación de suciedad favorece la retención de humedad y dificulta la evacuación natural del agua de lluvia en cornisas y aleros, lo que da lugar a la aparición de nuevas lesiones o al agravamiento de procesos patológicos ya iniciados.

Con respecto a la erosión, su ocurrencia es habitual en las terminaciones continuas como los revoques y se debe al efecto conjunto del viento, del agua de lluvia y de micropartículas presentes en el ambiente que propician la remoción de alguno de los componentes, devastando paulatinamente la capa superficial. Los síntomas se presentan en forma generalizada o localizada en función de la exposición a los agentes y de las particularidades compositivas de las fachadas. Por lo general, la erosión se observa por el aumento de la rugosidad y en la pérdida de partículas de mica en los casos de paños revocados pertenecientes a edificios del período de la elegancia en la ornamentación. Además, y sumado a los efectos de la carbonatación, la superficie se torna más arenosa. Se ha observado también un tipo de erosión diferencial con formación de surcos.

Otra lesión característica de las fachadas ornamentadas refiere a la fisuración de configuración mapeada o craquelada que afecta principalmente a los paños ciegos. Esta patología, frecuente en los revoques cementicios, presenta una ocurrencia levemente superior en las fachadas posteriores a 1920, lo cual se debe probablemente a una composición más rica en cemento portland así como a la presencia de paños ciegos de mayor extensión respecto a los anteriores a esa fecha, en los cuales las buñas y los almohadillados limitaban su dimensión. Con menor ocurrencia que las anteriores, se observan fisuras transversales a elementos como cornisas, molduras rectilíneas, pasamanos de balaustradas o tapas de pretilas en los que predomina notoriamente una de las dimensiones y que son provocadas por movimientos térmicos de dilatación y contracción. La práctica habitual de los constructores y finalistas, de incorporar juntas de movimiento, seccionando los componentes en tramos menores, seguramente contribuyó a disminuir la incidencia de este tipo





Colonización de seres vivos en la ornamentación de fachadas

de fisuración. Mención especial merecen las fisuras y grietas causadas por efecto de la corrosión y aumento de volumen de elementos metálicos, que fracturan los revoques de ornamentos y paños, acompañando la forma de aquellos que las provocaron. Por último, otro tipo de fisuras y grietas, principalmente inclinadas y verticales, responden a causas externas a la fachada.

El *biodeterioro* refiere a la acción provocada por la colonización de seres vivos en las fachadas y se manifiesta por la presencia de microorganismos, organismos y plantas, insectos o aves. La sintomatología es variada y depende de la especie: los hongos habitualmente ennegrecen la superficie, las algas se presentan como polvo o velos grises, marrones o negros, los musgos cubren las superficies de un manto aterciopelado verde, en tanto los líquenes se observan con formas redondeadas amarillas, naranjas, verdes o grises. En general, se han observado estas manifestaciones patológicas con cierta predominancia de hongos y musgos, en particular en fachadas y zonas que reciben escaso o nulo asoleamiento. En cuanto a la presencia de plantas, se observó una baja incidencia: algunas de pequeño y mediano porte, en fachadas con avanzado grado de deterioro. La afectación provocada por la colonización vegetal observada incluye desde la alteración cromática, la desagregación de revoques e incluso el agrietamiento y posterior desprendimiento de revoques y componentes debidos a los esfuerzos mecánicos provocados por las raíces.

Con respecto a las aves, se han observado nidos de horneros y con mayor frecuencia de palomas. La afectación provocada por las deposiciones de estas incluye manchados y chorreados localizados, así como la erosión química y desagregación de los revoques por acidificación. Su localización es siempre en los niveles superiores sobre molduras o pequeñas cornisas.

Los desprendimientos se han identificado en los sectores superiores de los edificios que afectan parcialmente molduras, cornisas y otros ornamentos. La frecuencia es mayor en las fachadas eclecticohistoricistas y las causas se

asocian a problemas de adherencia entre el sustrato y el ornamento ya sea por ingreso de humedad, carbonatación o usualmente por corrosión y fisuración de ornamentos.

Se han observado casos en los que estos desprendimientos no son accidentales, sino que los ornamentos, principalmente canecillos, ménsulas y modillones, han sido retirados voluntariamente a los efectos de salvaguardar la seguridad pública, pero descuidando aspectos técnicos al dejar expuestos sectores antes protegidos e alterando indudablemente valores compositivos.

Acompañando las patologías ya mencionadas corresponde comentar otras particularmente destructivas como las eflorescencias, la corrosión de elementos metálicos ferrosos y las costras, todos de origen químico.

Las *eflorescencias*, o sea la cristalización de sales solubles en las superficies, son fácilmente identificables por la formación de un material muy poco cohesivo, pulverulento, comúnmente blanquecino y se localizan usualmente en los planos inferiores de balcones, cornisas o aleros y en los paños contiguos a ellos. Su presencia puede provocar la desagregación de revoques y, en los casos en los que el sector incluye esgrafiados, la afectación suele ser muy destructiva. Las eflorescencias suponen la circulación de agua a través del cerramiento involucrado, lo cual es indicativo de su falta de impermeabilidad.

Por su parte, la *corrosión* se manifiesta en los elementos metálicos expuestos y con procesos de delaminación y expansión en curso o por las grietas que acompañan los procesos de corrosión. Esta patología, cuando se trata de metales ferrosos, puede significar la afectación de elementos estructurales principales como perfiles o barras de acero, de la estructura interna de ornamentos o de piezas de soporte y amure. Las causas se asocian con la filtración de agua al interior de ornamentos y entre aleros y balcones debido a la porosidad y carbonatación de los revoques y hormigones o por fallas en los sellados y sistemas



Colonización de seres vivos en la ornamentación de fachadas

de impermeabilización en general. Si bien la ubicación es más frecuente en los niveles superiores, esta resulta variable en función del emplazamiento de los elementos metálicos.

La *costra negra* se manifiesta como una capa oscura firmemente adherida a la superficie de ornamentos y revoques. Su origen es el resultado de reacciones entre ciertos gases contaminantes originados en la combustión de derivados del petróleo como el anhídrido sulfúrico, el agua de lluvia y el carbonato de calcio presente en los revoques, que da lugar a la formación de sulfatos de calcio, o sea, compuestos de yeso. Su presencia se observa en zonas poco expuestas al lavado natural y en fachadas urbanas ubicadas sobre avenidas con alto tránsito vehicular.

Además, resulta necesario señalar que la mayoría de las patologías descritas propician la aparición de nuevas, de modo que lo usual, particularmente en fachadas con escaso o nulo mantenimiento, es la coexistencia de un conjunto de procesos patológicos que aceleran exponencialmente el deterioro tanto de los ornamentos como de la totalidad de la fachada.

En esta recorrida por las principales lesiones que afectan las fachadas y sus ornamentos se han señalado algunas de sus características y causas particulares. Sin embargo, el análisis integral permite identificar ciertas condiciones que son determinantes en la aparición de patologías en los dos períodos referidos. Entre ellas se destacan el agua, principalmente de lluvia, la porosidad de revoques y ornamentos cementicios y la presencia de elementos metálicos en el interior de los ornamentos.

Lógicamente para emitir un juicio de valor acerca del estado de conservación de una fachada se deben considerar además de las patologías señaladas hasta aquí las alteraciones que puedan resultar de las intervenciones efectuadas en ella y que impliquen una disminución o pérdida de los valores patrimoniales, generen o no una alteración patológica.





Arriba: deterioro de esgrafiados
Abajo: formación de costra negra en
balaustrada



Corrosión en elementos
metálicos estructurales
en balcones y dinteles

Dentro de este grupo se incluye cualquier tipo de modificación que altere negativamente el orden compositivo original, la eliminación parcial o total de ornamentos, la incorporación de instalaciones aparentes, cartelería o elementos de protección, así como la sustitución de revoques originales o la aplicación de pinturas disonantes, para mencionar las principales.

Sin dudas, entre las afectaciones que mayor degradación visual producen se encuentran los grafitis, las pinturas o pegatinas publicitarias y la cartelería en general, que invaden las plantas bajas, en particular de las calles y zonas comerciales de las ciudades.

Interesa especialmente comentar en este sentido algunas prácticas habituales que se llevan a cabo a la hora de mantener y actualizar una fachada. Una de ellas refiere al tipo de morteros de sustitución o reparación aplicados en sectores que presentan ampollamientos, desagregación o desprendimientos. Según se ha observado, los dos morteros, original y de reemplazo, no logran una buena adherencia y a corto o mediano plazo se producen fisuras entre ellos o nuevos desprendimientos. Esto se debe a problemas de incompatibilidad física y mecánica que implica que ambos morteros tengan un comportamiento diferencial frente a la presencia de humedad o a los esfuerzos provocados por variaciones térmicas o mecánicas.

Otro tratamiento usual es la aplicación de pinturas para exteriores cuyas consecuencias pueden ser variadas. Por un lado, suelen producirse importantes alteraciones cromáticas no solo por las diferencias con respecto a las tonalidades originales, sino porque se introducen varios colores en una misma fachada otra monocromática. Los colores diferencian molduras decoradas, chambranas, balaustradas de los paños, con el propósito de destacar ornamentos atentando contra los valores compositivos originales. Además, las pinturas se aplican en los revoques símil piedra e imitación que constituían los acabados, con lo cual la nueva terminación altera por completo la textura, hace que se pierdan los colores

Incorporaciones y modificaciones alteran la composición original y ocultan componentes ornamentales



GS

GS



Eliminación de ornamentos



Aplicación de pinturas en revoque imitación

naturales de los agregados y los destellos brillantes de la mica. Por otro lado, se entiende que las capas de pintura pueden modificar el transporte de humedad de todo el cerramiento y provocar nuevas patologías. También se constataron casos en que la preparación inadecuada del sustrato provoca el desprendimiento precoz de la pintura. En definitiva, con el sano propósito de conservar una fachada, se opta por una solución, muchas veces inadecuada desde el punto de vista técnico y cuestionable por la falta de reconocimiento a los valores patrimoniales que representan los materiales y técnicas empleados.

Lo dicho da cuenta de los problemas que pueden generar algunas intervenciones debido a la falta de consideración y desconocimiento de los aspectos materiales y formales de las fachadas.

En síntesis, se puede afirmar que la edad de los edificios, las altísimas condiciones de exposición a los agentes medioambientales, así como la falta de prácticas sistemáticas de mantenimiento y el resultado de intervenciones poco eficaces e incluso perjudiciales, explica el significativo deterioro presente en la ornamentación de fachadas. No obstante, la calidad de la producción de aquellos frentistas y escultores conocedores del oficio y las mínimas acciones de mantenimiento han posibilitado la supervivencia hasta nuestros días de este valioso legado.





STEP
100%



M-CHERRY

Cruella

KORBA
PAPA

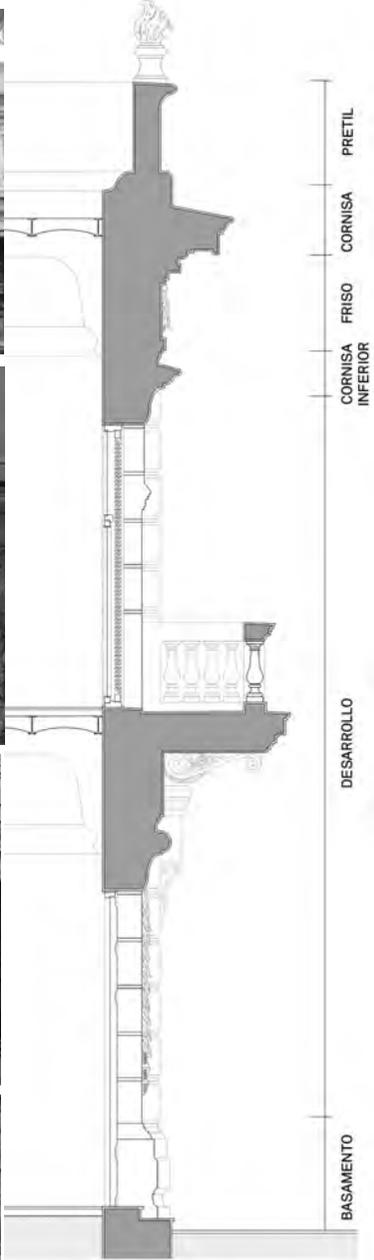




Deterioro de revocos por presencia de sales y grafitis

Pegatinas y grafitis invaden el espacio público

Sector	PORCENTAJE RELATIVO EN ÁREA DE FACHADA	LESIONES CON MAYOR OCURRENCIA		
Pretil	13 %	suciedad		31 %
		erosión		15 %
		biodeterioro		9 %
		craquelado		9 %
		otras		36 %
Cornisa	14 %	suciedad		31 %
		erosión		14 %
		biodeterioro		10 %
		desprendimientos		8 %
		otras		37 %
Friso	9 %	suciedad		38 %
		erosión		14 %
		craquelado		8 %
		manchados		8 %
		otras		32 %
Cornisa inferior	8 %	suciedad		43 %
		erosión		15 %
		biodeterioro		8 %
		craquelado		9 %
		otras		25 %
Desarrollo	Paños	18 %	elementos incorporados	14 %
	Puertas	9 %	erosión	13 %
	Ventanas	10 %	craquelado	8 %
	Balcones	11 %	otras	41 %
	total:	48 %		
Basamento	8 %	suciedad		29 %
		erosión		15 %
		manchados		11 %
		elementos incorporados		9 %
		otras		36 %



PRETIL

CORNISA

FRISO

CORNISA INFERIOR

DESARROLLO

BASAMENTO



Sectores superiores profusamente ornamentados y muy vulnerables debido a su gran exposición



Supervivencia de ornamentos de fachadas en edificio abandonado



RECONOCIMIENTO
Y
PUESTA
EN
VALOR

En el ámbito internacional, la valoración y la conservación del patrimonio arquitectónico —en particular de sus aspectos ornamentales— convoca a múltiples organizaciones e instituciones, tales como el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) y el Consejo Internacional para la conservación de sitios y Monumentos (Icomos). Este último promovió en el año 2000 la reunión de expertos de diversos países, quienes redactaron el documento *Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio construido* conocido como *Carta de Cracovia*, en la cual se expresa particularmente:

La decoración arquitectónica, esculturas y elementos artísticos que son una parte integrada del patrimonio construido deben ser preservados mediante un proyecto específico vinculado con el proyecto general. Esto supone que el restaurador tiene el conocimiento y la formación adecuados además de la capacidad cultural, técnica y práctica para interpretar los diferentes análisis de los campos artísticos específicos. El proyecto de restauración debe garantizar un acercamiento correcto a la conservación del conjunto del entorno y del ambiente, de la decoración y de la escultura, respetando los oficios y artesanía tradicionales del edificio y su necesaria integración como una parte sustancial del patrimonio construido.

Las precisiones que aporta este documento permiten considerarlo un instrumento clave para la gestión integral del ornamento, al identificar en primer lugar, la necesidad y el alcance de un proyecto específico para su restauración y en segundo lugar, el enfoque interdisciplinar que debe guiar su intervención.

Este proyecto debe ampararse en medidas de protección que, como bien afirma el mismo documento de Cracovia, son el resultado de una valoración integral del bien y en particular de los aspectos simbólicos, artísticos y tecnológicos del ornamento.

En nuestro país, podría afirmarse que esta valoración es relativamente novedosa y que el reconocimiento, la protección y la conservación de estos elementos artísticos es aún un campo a desarrollar. Esto puede explicarse en parte como resultado de la indiferencia que la academia mantuvo durante largos años en relación con el valor simbólico y material de la ornamentación y su exclusión de la historiografía de la arquitectura nacional. Sin embargo, se pueden encontrar algunos ejemplos de trabajos que han incluido el tema como, por ejemplo, el análisis de los aspectos ornamentales en las fachadas centrado en la vivienda estándar en Montevideo en el estudio de los talleres y artesanos italianos que trabajaron en nuestra arquitectura (Antola, Galbiati, Mazzini, Moreno y Ponte, 1994).

Efectivamente, las publicaciones más relevantes de la historiografía de la arquitectura nacional testimonian la nula consideración de los discursos iconográficos y simbólicos expresados a través de sus elementos ornamentales. Algo similar ocurre en el campo de la Historia del arte que, salvando excepciones como la de Horacio Arredondo en *Civilización del Uruguay* (1950), donde se relevan diferentes trabajos aplicados a la arquitectura, propios del oficio de la herrería, la marmolería y carpintería, prestó mínima atención a esta producción.

Desde el ámbito jurídico y normativo resulta relevante mencionar que la legislación nacional vigente en materia de defensa del patrimonio cultural (Ley n.º 14.040 de 1971) establece la figura de Monumento Histórico Nacional como instrumento fundamental de protección legal, pero en su carácter general no detalla cuáles son los componentes que pueden ser considerados como monumento y, por tanto, no establece expresamente una categoría que considere explícitamente a los elementos ornamentales aplicados en fachadas como patrimoniales. El proceso de revisión de esta ley, que ha cumplido diversas instancias, ha permitido reflexionar acerca de la necesidad y la pertinencia de incluir nuevas categorías de protección y distinguir componentes de valor patrimonial no explicitados en la actual ley. Es por ello que si bien no se mencionan expresamente los

elementos ornamentales, sí se incluyen los «monumentos históricos, artísticos y naturales; las obras arquitectónicas, de escultura o de pintura» (Uruguay, 1971), reflejando la voluntad de visibilizar las diferentes dimensiones y escalas en que se puede expresar el patrimonio cultural de nuestro país.

A nivel departamental, en la ciudad de Montevideo, el Plan Especial de Ordenación, Protección y Mejora de Ciudad Vieja (Decreto Departamental n.º 30.565), que rige exclusivamente sobre dicha área de la ciudad, incluye entre los componentes de valoración, los llamados *elementos significativos*, definidos como

... aquellas partes de las construcciones o de su equipamiento que revistan valores testimoniales, sea por la importancia que poseen en la caracterización del edificio, por sus calidades formales, por los materiales en que están realizadas, por su valor ornamental o por su significado histórico o cultural (IM, 2003, p. 8) .

Es esta categoría *elementos significativos*, sin lugar a dudas, una oportunidad para los elementos ornamentales de alcanzar un justo reconocimiento y una cierta garantía de conservación en la medida en que el plan establece que «Se deberá tener en cuenta que los elementos significativos están específicamente protegidos, por lo cual no se podrán modificar, alterar, suprimir o sustituir» (IM, 2003, p. 8).

Sin lugar a dudas, oportunidades como las que brinda el Plan Especial de Ordenación, Protección y Mejora de Ciudad Vieja, extendidas a otras áreas edificadas promoverán la generación de nuevas herramientas de puesta en valor, permitiendo el reconocimiento de la significativa cantidad de obras en las que el sistema ornamental, por sus cualidades artísticas, arquitectónicas, tecnológicas, y por su significación como expresión sociocultural de su época detentan un valor singular. Y como corolario, cobraría también valor el saber hacer que se cultivaba antaño en los numerosos talleres locales de yeseros y frentistas y que hoy —prácticamente desaparecido en nuestro medio— compromete seriamente la calidad de las obras de restauración.



Taller Alonzo

La ausencia de estas oportunidades solo conduce a silenciar y, casi podría decirse, a consentir los crecientes procesos de destrucción de los sistemas ornamentales, basados en la eliminación indiscriminada de sus componentes e incluso, en algunos casos, en la demolición integral de las fachadas.

Herramientas para la valoración y difusión

El desarrollo de herramientas para la valoración del ornamento debe surgir inevitablemente de una primera iniciativa de reconocimiento, de manera que su registro e inventariado se presentan como una instancia insoslayable, cuyos resultados constituyen instrumentos aplicables para la identificación, difusión y consecuente valoración de los bienes implicados.

En este sentido, merece la pena advertir que la tarea de registro dimensional, a partir de la cual se definen la forma, la proporción y la escala del ornamento, resulta particularmente desafiante, en primer lugar porque los ornamentos presentan en general una geometría compleja que admite múltiples variantes incluso para un mismo tipo de ornamento y, en segundo lugar, porque se ubican, en muchos casos, en sectores poco accesibles.

Estos factores pueden ser superados si se implementa un método de trabajo que, a través de sistemas auxiliares, permita acceder al relevamiento directo del ornamento, o bien si se aplican algunas herramientas que la tecnología pone hoy al servicio del patrimonio, como los escáneres 3D a partir de los que se pueden obtener modelos digitales tridimensionales a distancia.

Conocida y registrada la geometría del ornamento, es posible avanzar en la determinación de su estado de conservación y en la identificación de sus valores patrimoniales, organizando esta información de manera consistente y ordenada, a los efectos de constituir la base de un inventario que, además de permitir la consulta y actualización de la información, constituye una excelente herramienta para la gestión de la conservación patrimonial.

Como aporte en esta dirección, y sobre la base de los criterios esbozados en las pautas internacionales y del trabajo de relevamiento llevado a cabo en el marco de la investigación que origina esta publicación, se desarrolló un modelo de ficha de registro detallado específico para la ornamentación de fachadas. Esta ficha integra aspectos artísticos, estilísticos, iconográficos, iconológicos y recoge datos generales del edificio, antecedentes históricos, dimensiones artísticas y arquitectónicas de los ornamentos en fachada, y, finalmente sus aspectos tecnológicos y su estado de conservación.

Se incluyen en este apartado dos ejemplos de muy diferentes características: portada del Cementerio Central y la vivienda-estudio Cravotto, provenientes uno de cada período identificado, como muestra de las posibilidades de registro

y las riquezas presentes en la ornamentación de las fachadas montevidéanas. Ambos han sido reconocidos y protegidos a nivel patrimonial por las instituciones competentes en el país: cuentan con declaratorias de Monumento Histórico Nacional y de Bien de Interés Departamental.

Complementariamente, tomando en cuenta el registro realizado en Montevideo y habiendo constatado que la cantidad, calidad y diversidad de ornamentos que se conservan en todos los barrios de la ciudad son factores más que suficientes para conformar un *corpus* de interés tanto para la población local como extranjera se entiende pertinente promover iniciativas en dos direcciones complementarias: el turismo cultural y la educación patrimonial.

La elección de la primera de ellas se basa en la convicción de que el turismo cultural constituye una herramienta estratégica para la difusión y conservación de este particular patrimonio, coincidiendo así con los conceptos planteados en la *Carta del Turismo Cultural*, redactada en Bruselas por el Icomos hacia 1976, donde se expresa justamente que «el turismo aparece como uno de los fenómenos capaces de ejercer sobre el medio ambiente del hombre en general, sobre los sitios y monumentos en particular, una influencia extremadamente significativa» (Icomos, 1976). La segunda de las direcciones se apoya en la idea de que los procesos de transferencia y concientización en patrimonio tienen en los sistemas de educación formal una oportunidad única para desarrollarse a partir de la reflexión y del cuestionamiento colectivos, en consonancia con los conceptos manejados en los *Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio construido* (Icomos, 2000), donde se introducen consideraciones acerca de la participación social y la integración dentro de sistemas de educación nacionales en todos los niveles.

En este sentido, se proponen tres circuitos turísticos por los barrios de Ciudad Vieja, Centro y Aguada-Villa Muñoz. Cada uno de ellos introduce una breve caracterización del barrio e incluye una variada selección de edificios, señalados en



un mapa amigable que dé cuenta de su ubicación, su año de construcción y su autor. Sobre algunos ejemplos se incluye, adicionalmente, una breve descripción y fotografía de referencia.

Los criterios que rigen la selección de edificios que se incluyen en estos circuitos ha tenido en cuenta la representatividad de obras de diferentes períodos históricos, programas arquitectónicos, recursos formales e iconográficos, así como características tecnológicas. Aun así, es necesario advertir que la selección de los ejemplos no deja de ser testimonial, por lo que el circuito constituye, más que una enumeración de edificios, una invitación —para turistas y habitantes locales— a recorrer la arquitectura nacional y descubrir sus riquezas y misterios en las marcas de sus fachadas.

Pautas y criterios para la conservación

Apostar a la conservación del ornamento implica lógicamente adoptar algunas medidas y acciones que, como bien expresa la norma relativa a los principales términos generales y definiciones en materia de patrimonio cultural, tienen por destino salvaguardar y proteger el interés patrimonial y garantizar su accesibilidad a generaciones presentes y futuras (AENOR, 2012).

Estas medidas y acciones suponen en ciertos casos ejecutar tareas de conservación preventiva siempre recomendables, ya que crean condiciones favorables para la conservación del ornamento sin afectarlo directamente, y, en otros casos, menos deseables, implican llevar adelante tareas de conservación curativa, con las que es necesario intervenir el ornamento en forma directa. En cualquiera de las dos situaciones resulta fundamental la tarea previa de relevamiento, registro, diagnóstico y valoración, ya que de ellas se desprenden las acciones a ejecutar y las condiciones idóneas en que estas deben ser desarrolladas.

El interés por maximizar las acciones de conservación preventiva tiene un fundamento eminentemente práctico guiado por el sentido común: garantizar la integridad del ornamento y su seguridad, minimizar el efecto de patologías secundarias en la fachada y el edificio generadas a partir de un deficiente estado de conservación de los ornamentos, acortar los tiempos de intervención y reducir los costos de la operación. Es justamente este fundamento el que respalda por ejemplo, la disposición adoptada por la Legislatura Autónoma de la Ciudad de Buenos Aires que, por Ley n.º 257/99 establece las «Obligaciones del propietario relativas a la conservación de las obras del Código de Edificación». Estas refieren al mantenimiento del buen estado, entre otros elementos, de barandas, balaustres, barandales, ménsulas, cartelas, modillones, cornisas, saledizos, cariátides, atlantes, pináculos, crestería, artesonados y todo tipo de ornamento sobrepuesto, aplicado o en voladizo, presentes en fachadas, considerando tanto las que se vuelcan a la vía pública como las laterales y las posteriores. Establece para ello un régimen de inspección técnica ejecutado por técnicos habilitados, cuya periodicidad se reduce lógicamente conforme avanza la edad del edificio (LACBA, 1999).

En los casos de conservación curativa, las acciones pueden implicar desde la demolición o remoción en casos de riesgo inminente hasta la restauración integral concebida como la acción realizada sobre el ornamento en estado estable para mejorar su reconocimiento y función, respetando su interés patrimonial, así como los materiales y las técnicas utilizadas en su ejecución original.

Entre ambas situaciones es muy probable que se presente la oportunidad pertinente de consolidar para mejorar la cohesión interna o la estabilidad mecánica, de recomponer volviendo a colocar juntas las partes desmembradas, de reconstruir restableciendo la forma, de reintegrar con el fin de facilitar la percepción y la comprensión del elemento o de rehabilitar para devolver su funcionalidad, entre otras tantas posibles acciones.

La decisión final no puede ser adelantada teóricamente, dado que cada caso resulta singular y que el propio proceso de valoración está saludablemente sujeto a revisiones permanentes. Sin embargo, a partir del análisis de los edificios relevados y las instancias de reflexión resultantes del presente trabajo de investigación se entiende pertinente aportar los siguientes lineamientos y comentarios generales:

_En ningún caso, el estado de conservación deficiente de un ornamento puede ser considerado causa suficiente para anular su valor en términos patrimoniales o promover su remoción indefectible.

_Los ornamentos son depositarios de una indiscutida carga simbólica sustentada en un discurso particular o colectivo, que deriva de un cierto contexto socio cultural en un momento preciso de la historia de la arquitectura. Por este motivo, la expresa ausencia de un elemento ornamental debe ser evaluada en los mismos términos que se evalúa la presencia de lagunas en una obra pictórica, primando el criterio de sostener y hacer perdurar la legibilidad del mensaje escrito sobre la obra antes que la apreciación fragmentada de esta.

_Los ornamentos, por su particular localización relativa en el plano de fachada contribuyen a explicitar los criterios compositivos que rigen el diseño integral del edificio, a la vez que responden a requisitos funcionales y constructivos. La correcta interpretación de esta doble dimensión compositiva y constructiva debe guiar los criterios de conservación de manera que, un mismo tipo de ornamento pueda estar sujeto a medidas de conservación divergentes en diferentes casos de intervención.

_Los ornamentos que configuran series (frisos decorados, balaustradas, etc.) tienen la capacidad en primer lugar de diferenciar y sectorizar la fachada y en segundo lugar de introducir secuencias, marcar ritmos y definir pausas,

operando podría decirse, como si fueran puntos y comas de un texto. Por ese motivo, su interrupción o alteración dificulta la correcta apreciación integral de la fachada.

_La condición tecnológica de los ornamentos, es decir su materialidad y su técnica de ejecución son testimonios exclusivos de un saber hacer en extinción, que desafía a los técnicos responsables al momento de su restauración. En cualquier caso, y especialmente cuando el estado de conservación o las acciones de intervención adoptadas determinen que la materialidad original se verá fuertemente afectada, la etapa de análisis y registro de las características técnicas resulta una tarea ineludible.

Más allá de cuál sea la opción que se adopte definitivamente y más allá de los resultados tangibles de las intervenciones ejecutadas, es importante enfatizar que, como en otros tantos escenarios, la mayor riqueza de un proyecto de intervención sobre el patrimonio, en este caso el ornamental, recae en el accionar reflexivo e interdisciplinario. Este reflexionar, producto de la discusión crítica y la elaboración de argumentos sólidos y coherentes, permite resignificar y ponderar al patrimonio en sí y construir identidad.

FICHAS DE REGISTRO

PORTADA CEMENTERIO CENTRAL

Gonzalo Ramírez 1302 - Montevideo

DATOS GENERALES

A

ORIGINALES DEL EDIFICIO

Año: 1865-1877

Propietario: Intendencia de Montevideo

Programa: cementerio

Permiso de Const.:

Arquitecto: Inocente Reina

Constructor: s/d

Artesano/artista: s/d

RESEÑAS DE AUTOR

Arquitecto:

Inocente Reina fue el autor de la Escuela de Artes y Oficios (UTU) de la calle San Salvador 1657, de 1890

Artesano/artista:

Los cuatro ángeles sobre la fachada fueron traídos desde Italia para la inauguración del cementerio

COMENTARIOS: la portada culminaba en una torre campanario que llamaba a los oficios de difuntos que se realizaban en la rotonda. Tanto el campanario como la figura que lo sustituyó (ficha B) guardan concordancia con el sentido del lugar.

INTERVENCIONES POSTERIORES

Año: 2004

Propietario: Intendencia de Montevideo

Programa: cementerio

Permiso de Const.:

Arquitecto: Arq. Daniel De León

Constructor: Restauración Uruguay

Artista/restaurador:

RESEÑAS DE AUTOR

Arquitecto:

Daniel de León es arquitecto de la Intendencia de Montevideo, especialista en intervención en patrimonio

Artesano/artista/restaurador:



OTROS DATOS DE INTERÉS

Protección patrimonial:

MHN BID BIM GPP

Características generales del edificio:

El cementerio aparece previsto en la cartografía de la Ciudad Nueva. Se habilita en 1835 y crece en etapas: 1836 (primer estudio por el Arq. Carlos Zucchi), 1858 (proyecto y dirección de obra por el Arq. Bernardo Poncini quien proyecta la Rotonda Central), 1864 (se proyecta el cuerpo 2 que incluye la entrada por el Arq. Inocente Reina) y en 1921, el tercer cuerpo.

Bibliografía:

Lucchini, A. *Ideas y formas en la arquitectura nacional*. Montevideo: Nuestra Tierra n.º 6, 1969.

Baroffio, Eugenio. «El Cementerio Central. Su posición en la arquitectura de Montevideo en la segunda mitad del siglo pasado». *Arquitectura*, (173), 86-91.

Fernández Saldaña, J. «El Cementerio Central». *El Día*, Suplemento, n.º 263, 23 de enero de 1938.



PORTADA CEMENTERIO CENTRAL

Gonzalo Ramírez 1302, Montevideo

ANTECEDENTES

A

COMENTARIOS:

Imágenes tomadas del archivo digital de la Biblioteca Nacional (1883-1920).

<<https://www.bibna.gub.uy/>>



PORTADA CEMENTERIO CENTRAL

Gonzalo Ramírez 1302, Montevideo

ORNAMENTOS. DATOS GENERALES
EN FACHADA

B

OBSERVACIÓN

Material de terminación general:

Mortero sin pintar

Mortero pintado

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Bueno Aceptable Malo

RELACIÓN ORNAMENTO- ARQUITECTURA SOPORTE:

El conjunto ornamental acompaña el carácter clásico del edificio. Las distintas imágenes se asocian al relato religioso cristiano. El ornamento central ubicado en el eje de simetría rige la fachada sobre la puerta principal. Es un relieve figurativo enmarcado en un medallón circular y varias formas tetralobuladas concéntricas, una de ellas perlada.

ELEMENTOS (FORMA):

Antropomorfa Vegetal

Animal Abstracta

Otro

ELEMENTOS (COLORES):

Monocromático (gris)

TÉCNICAS:

Esgrafiado Relieve

Taller Obra

RELATO ICONOLÓGICO:

Nacional Indígena Religioso

Mítico Hermético Decorativo

VALORACIÓN ICONOGRÁFICA- ICONOLÓGICA:

En el remate de la fachada al centro, una escultura con la imagen de Dios Padre recogiendo a su hijo muerto, mármol de Juan Manuel Ferrari, sustituyó al campanario original. A sus costados cuatro ángeles «que ofician como mediadores divinos». Los dos de los extremos tienen las alas extendidas, representan la resurrección y los otros dos con las alas plegadas, la reflexión. Sobre la puerta principal, un medallón con un relieve de Dios Padre con sus brazos abiertos «en clara alusión a la recepción del alma de los muertos» (Barriola y Mendizábal, 2015).

Bibliografía:

Barriola, Rey y Mendizábal. *Montevideo Afuera*. Montevideo: El País, 2015.



PORTADA CEMENTERIO CENTRAL

Gonzalo Ramírez 1302, Montevideo

ORNAMENTOS. DIMENSIONES
ARTÍSTICAS Y ARQUITECTÓNICAS

B1

MEDALLÓN CON RELIEVE DE DIOS PADRE

La iconografía es de sentido religioso, el relieve representa a Dios Padre en una imagen tradicional, en la cual se lo muestra como un anciano venerable sobre las nubes, aludiendo a su lugar celestial. Se trata de un modelo vigente desde el Renacimiento, aunque el catolicismo destacó la representación de la figura de Cristo. A esta obra la acompañan en el remate de la fachada al centro y sobre ella, una escultura con la imagen de Dios Padre recogiendo a su hijo muerto, a veces conformando la Trinidad. Se trata de otra representación tradicional, presente por ejemplo en el fresco de Masaccio que se conserva en Florencia, datado hacia 1426. En dicha obra, Dios sostiene con sus manos la cruz, donde se encuentra Cristo muerto y crucificado. A sus costados cuatro esculturas de ángeles «que ofician como mediadores divinos». Los dos de los extremos tienen las alas extendidas que representan la resurrección y los otros dos con las alas plegadas, la reflexión.

CAPITELES

De filiación jónica moderna (volutas angulares decoradas con puntas de diamante), señalando la pervivencia de las formas clásicas, y medieval (tallados profundos y formas alveolares). Presentan también leves reminiscencias bizantinas en la forma cúbica del capitel.

Las formas trilobuladas de los brazos representan a la Trinidad.

RELIEVES TETRALOBULADOS

Los relieves incorporan formas cuadradas que en la mitad de cada lado llevan formas de alvéolos. Estas formas están inspiradas en los marcos que contienen las escenas de la puerta del paraíso, realizadas por Ghiberti para el Baptisterio de la catedral de Florencia a comienzos del siglo XV. En estas los alvéolos son mucho mayores que los ángulos. En la portada del Cementerio Central son de tamaños similares.



PORTADA CEMENTERIO CENTRAL

Gonzalo Ramírez 1302, Montevideo

ASPECTOS TECNOLÓGICOS, 1 DE 5



REF	NOMBRE	DESCRIPCIÓN	LOCALIZACIÓN	MATERIALES	DIMENSIONES	CANTIDAD
1	Coronamiento central	<p>Ornamento a dos aguas que remata en una U invertida la cual, a modo de pedestal, recibe la estatua central.</p> <p>Se compone de una sucesión de listeles, bandas y baguettes, decorados con guarda de perlas. Los planos inclinados culminan con una crestería.</p>	Sector superior del conjunto	Mortero cementicio	Desarrollo lineal crestería: 240 cm	
2	Coronamientos laterales	<p>Compuesto por un friso ornamentado en el cual se alternan sectores a modo de triglifos formados por tres plastras con capitel decorado y metopas. Estas presentan figuras tetralobulares en relieve con una roseta en el centro. Rematan el conjunto las mismas molduras que en el coronamiento central. En este caso sostienen dos figuras angelicales.</p>	Sector superior del conjunto	Mortero cementicio		

COMENTARIOS: Toda la ornamentación se dispone en torno al eje de simetría de la composición.



1



1



2

PORTADA CEMENTERIO CENTRAL

Gonzalo Ramírez 1302, Montevideo

ASPECTOS TECNOLÓGICOS, 2 DE 5



REF	NOMBRE	DESCRIPCIÓN	LOCALIZACIÓN	MATERIALES	DIMENSIONES	CANTIDAD
3	Cornisa	Formada por una sucesión de molduras (listeles, baguettes, gola, cavet o nacela), lisas y decoradas con motivos vegetales. Dispone de goterón.	Sector superior, componente más saliente del conjunto	Mortero cementicio		
4	Friso	Compuesto por dos bandas, la superior está decorada con botones florales aplicados que se encuentran enmarcados en bajorelieves cuadrados y rectangulares. El sector inferior está formado por molduras (toros y listeles) entre fajas lisas.	Sector superior del conjunto	Mortero cementicio		

COMENTARIOS: Toda la ornamentación se dispone en torno al eje de simetría de la composición.



3



4



4



4

PORTADA CEMENTERIO CENTRAL

Gonzalo Ramírez 1302, Montevideo

ASPECTOS TECNOLÓGICOS, 3 DE 5



REF	NOMBRE	DESCRIPCIÓN	LOCALIZACIÓN	MATERIALES	DIMENSIONES	CANTIDAD
5	Columna	<p>Formada por basamento, fuste liso y capitel. Posicionada sobre pedestal que la eleva del nivel de vereda.</p> <p>El capitel remite al orden jónico moderno. Está decorado con volutas que presentan una sucesión de puntas de diamante. Destaca la presencia de la cruz de la Trinidad en las cuatro caras.</p> <p>El basamento de tipo jónico incorpora la sucesión de toros que limitan una escocia.</p>	<p>Las columnas avanzan con relación al plomo del muro perimetral y definen el plomo más externo de la portada.</p>	<p>Mortero cementicio</p>	<p>Diámetro del fuste: 65 cm Altura pedestal: 120 cm Altura columna: 680 cm</p>	4



5



5

PORTADA CEMENTERIO CENTRAL

Gonzalo Ramírez 1302, Montevideo

ASPECTOS TECNOLÓGICOS, 4 DE 5



REF	NOMBRE	DESCRIPCIÓN	LOCALIZACIÓN	MATERIALES	DIMENSIONES	CANTIDAD
6	Paño acanalado	Listeles verticales de sección triangular conforman un plano con entrantes y salientes en el paramento.	En todo el desarrollo del plano posterior central de la portada en el que se encuentra la puerta de acceso en arco.	Mortero cementicio	Area: 16 m ²	1
7	Medallón o tondo	La forma circular inscribe una figura tetralobular que contiene en su interior una representación de Dios con los brazos abiertos. El perímetro del medallón se conforma por una sucesión de molduras tipo baguette decorado con perlas.	Centrada en el eje de simetría y por encima de la puerta de acceso principal.	Mortero cementicio	Sección circular de 240 cm.	1

COMENTARIOS: El paño acanalado actual se corresponde con la configuración que presentaba hacia 1916 (fotografía 6a). Se estima que en la década del cuarenta o cincuenta fue suprimido el acanalado, adoptando el aspecto que se documenta en la fotografía 6b.



6/7



6a



6b

PORTADA CEMENTERIO CENTRAL

Gonzalo Ramírez 1302, Montevideo

ASPECTOS TECNOLÓGICOS, 5 DE 5



REF	NOMBRE	DESCRIPCIÓN	LOCALIZACIÓN	MATERIALES	DIMENSIONES	CANTIDAD
8	Hornacina	Nichos o huecos en el muro flanqueados por pequeñas pilastras con capiteles decorados. No contienen imágenes en su interior.	En ambos muros laterales, respetando el eje de simetría.	Mortero cementicio		4
9	Pilastras y capiteles	Son lisas y de sección rectangular. Los capiteles presentan la misma decoración que los correspondientes a las columnas.	Adosadas al muro posterior, se ubican en correspondencia con las columnas.	Mortero cementicio		8

COMENTARIOS: Todos los capiteles de pilastras y columnas, independiente de su tamaño incluyen la misma cruz en sus caras.



8



8



9

PORTADA CEMENTERIO CENTRAL

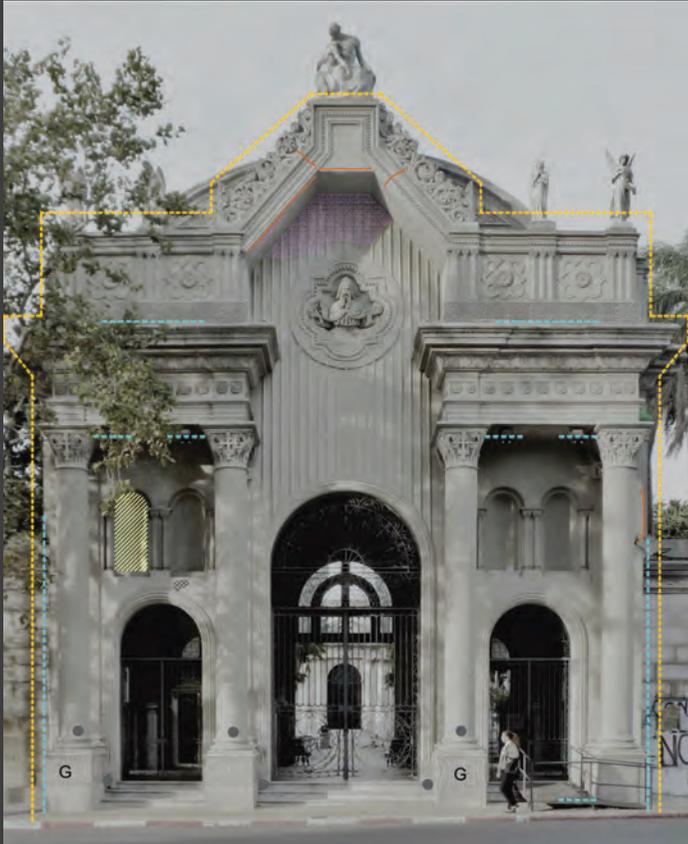
Gonzalo Ramírez 1302, Montevideo

PATOLOGÍAS **D**

PATOLOGÍAS

Erosión		Suciedad		Elementos faltantes/lagunas	
Desprendimiento		Manchados		Elementos incorporados	
Fisura/grieta		Corrosión elementos metálicos		Parches	
Eflorescencia		Biodeterioro		Grafitis	

COMENTARIOS: Las modificaciones sufridas por la fachada indican la ocurrencia de diferentes patologías a lo largo de su vida en servicio, tal como lo documentan las fotografías.



VIVIENDA CRAVOTTO

Sarmiento 2360, Montevideo

DATOS GENERALES

A

ORIGINALES DEL EDIFICIO

Año: 1933

Propietario: Mauricio Cravotto

Programa: Vivienda

Permiso de Const.:

Arquitecto: Mauricio Cravotto

Constructor:

Artesano/artista: Severino Pose

RESEÑAS DE AUTOR

Arquitecto:

Docente, urbanista, responsable del Plan Regulador de Montevideo. Otras obras: Palacio Municipal, edificios Rambla y Frugoni, Rowing Club.

Artesano/artista:

Escultor formado en el Círculo Fomento de Bellas Artes con José Belloni. Autor de los monumentos Dámaso Antonio Larrañaga, La Maestra en Plaza Lafone y Artigas en Parque Rodó. Profesor en el Círculo de Bellas Artes y en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

INTERVENCIONES POSTERIORES

No se realizaron

COMENTARIOS:

El edificio ha sido considerado uno de los contados ejemplares del repertorio de pioneras expresiones modernas nacionales. Tanto el exterior como el interior de la vivienda presentan un obsesivo cuidado en el diseño de cada aspecto y detalle: los ornamentos, los pavimentos, el mobiliario, las luminarias, etc. Estos detalles aún se pueden apreciar hoy, a ochenta años de su instalación.



OTROS DATOS DE INTERÉS

Protección patrimonial:

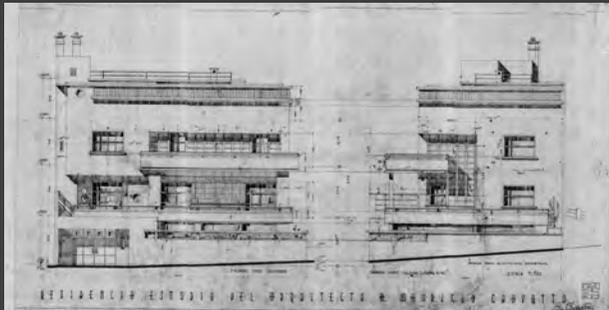
MHN BID BIM GPP

Características generales del edificio:

«Concebida en un terreno esquina, la vivienda propone una original articulación volumétrica, jugando con planos salientes y retranqueados, que exteriorizan la organización de espacios y de funciones exteriores de manera extremadamente clara.» (Rey, 2017).

Bibliografía:

«Mauricio Cravotto 1893-1962». Monografías *Elarqa*, (2). Montevideo: Dos Puntos, 1995.
Arana, M.; Garabelli, L. y Livni, J. L. *Entrevistas*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República-SAUI, 2016.
Rey, W., *Arquitectura moderna en Montevideo*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2012.
Laroche, W., *Estatuaria del Uruguay*. Montevideo: Palacio Legislativo, 1980.



VIVIENDA CRAVOTTO
Sarmiento 2360, Montevideo

ANTECEDENTES

A

COMENTARIOS: Imágenes tomadas del archivo Casa Cravotto
<<http://cravotto.org/>>



VIVIENDA CRAVOTTO

Sarmiento 2360, Montevideo

ORNAMENTOS. DATOS GENERALES EN FACHADA

B

OBSERVACIÓN

Material de terminación general:

Mortero sin pintar

Mortero pintado

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Bueno Aceptable Malo

RELACIÓN ORNAMENTO- ARQUITECTURA SOPORTE:

Al igual que en otros ejemplos de arquitectura moderna temprana en nuestro país, los arquitectos han incorporado obras artísticas o detalles ornamentales en sus fachadas. En este caso, se trata de un diseño ornamental de formas geométricas que acompañan el racionalismo de la obra de arquitectura. Si bien los relieves en las puertas son figurativos, son de trazados simples, estilizados que se acercan al art déco.

ELEMENTOS (FORMA):

Antropomorfa Vegetal

Animal Abstracta

Otro: heráldica

ELEMENTOS (COLORES):

Monocromático (gris), notas verdes e incrustaciones negras.

OTROS:

Pequeños elementos cerámicos de colores, puerta metálica ornamentada.

TÉCNICAS:

Esgrafiado Relieve

Taller Obra

RELATO ICONOLÓGICO:

Nacional Indígena

Religioso Mítico

Hermético Decorativo

VALORACIÓN ICONOGRÁFICA-ICONOLÓGICA:

En los elementos ornamentales incorporados en las fachadas se puede apreciar la intención de comunicación, de búsquedas espaciales y plásticas de Mauricio Cravotto. El arquitecto realizó cerca de cincuenta esquemas de la fachada principal de la casa, lo que denota la importancia que le adjudicaba a la envolvente del edificio. El mismo Cravotto expresaba que se apoyaba en las artes plásticas y las artesanías, entre otras artes y disciplinas, para sus exploraciones creativas.

Se observan dos bajorrelieves con motivos figurativos en la puerta de acceso, una retícula de bajorrelieves geométricos en el volumen de planta baja y baldosas cerámicas con motivos figurativos —animales— dispuestos sutilmente en las caras frontales del balcón.



VIVIENDA CRAVOTTO
Sarmiento 2360, Montevideo

ORNAMENTOS. DIMENSIONES
ARTÍSTICAS Y ARQUITECTÓNICAS

B1

BAJORRELIEVES EN PUERTAS DE ACCESO

En la puerta de acceso metálica Severino Pose diseñó bajorrelieves en dos círculos inscriptos en cuadrados de trazados simples y estilizados en los que puede evocarse el lenguaje déco. En el superior se ven elementos del mundo moderno, alegorías de la máquina, un tren y un transatlántico en movimiento; en el inferior, dos figuras de perfil recuerdan al mundo clásico: un hombre desnudo de cuerpo entero y el rostro de una mujer de perfil. En la parte inferior, la figura de caracol como alegoría de la casa. Como expresa Rey, la dualidad en estas imágenes simbólicas nos revelan el pensamiento de Cravotto: «la preocupación constante por aunar la dimensión espiritual trascendente con lo inmanente de la materia, así como la necesidad de encontrar anclajes dentro de un mundo moderno, racional y ordenadamente deseado» (2012, p. 243).

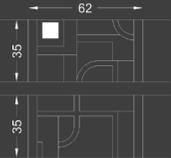
RELIEVES GEOMÉTRICOS

En las dos caras exteriores que delimitan el volumen del comedor, se encuentran rectángulos con relieves de formas geométricas, dispuestos en retícula. Según Fernández (2017) están basados en el concepto de ornamento proyectivo que se basa en la geometría de cuatro dimensiones del arquitecto y teósofo Claude Bragdon con quien Cravotto se vinculó a partir de 1918, cuando comenzó su viaje a Estados Unidos.

CERÁMICAS EN EL BALCÓN

En el gran balcón de la fachada, Cravotto incorpora sutilmente elementos ornamentales en pequeñas baldosas cerámicas de colores con motivos de animales fantásticos como el grifo y una especie de pájaro. El grifo es un animal imaginario que representa al rey del cielo (águila) y al rey de la tierra (león) todo en uno.



REF. NOMBRE	DESCRIPCIÓN	LOCALIZACIÓN	MATERIALES	DIMENSIONES	CANTIDAD
1-2 3	Bajorrelieve de formas abstractas compuesto por dos módulos rectangulares alternados, ordenados en fajas horizontales.	En plano retranqueado de fachada (se reproduce también en el interior de la vivienda, imagen 3).	Mortero cementicio		Exterior: 108 módulos, 54 de cada tipo Área cubierta: 30 m ² .
4	Cerámicas con diferentes motivos y colores: un pájaro en cada esquina y un grifo en el centro.	En balcón del segundo piso, sobre la fachada de la avenida Sarmiento.	Cerámica		3
5	Bajorrelieves sobre la puerta metálica. Dos composiciones inscritas en círculos, una con elementos náuticos y la otra con figuras humanas y un caracol.	Puerta principal.	Bronce		1
6	Elementos compuestos: sobre base cuadrada se apoya una figura oval de círculos concéntricos.	Sobre listel inferior del balcón.	Mortero cementicio		



1



2



2



3



5



4



4



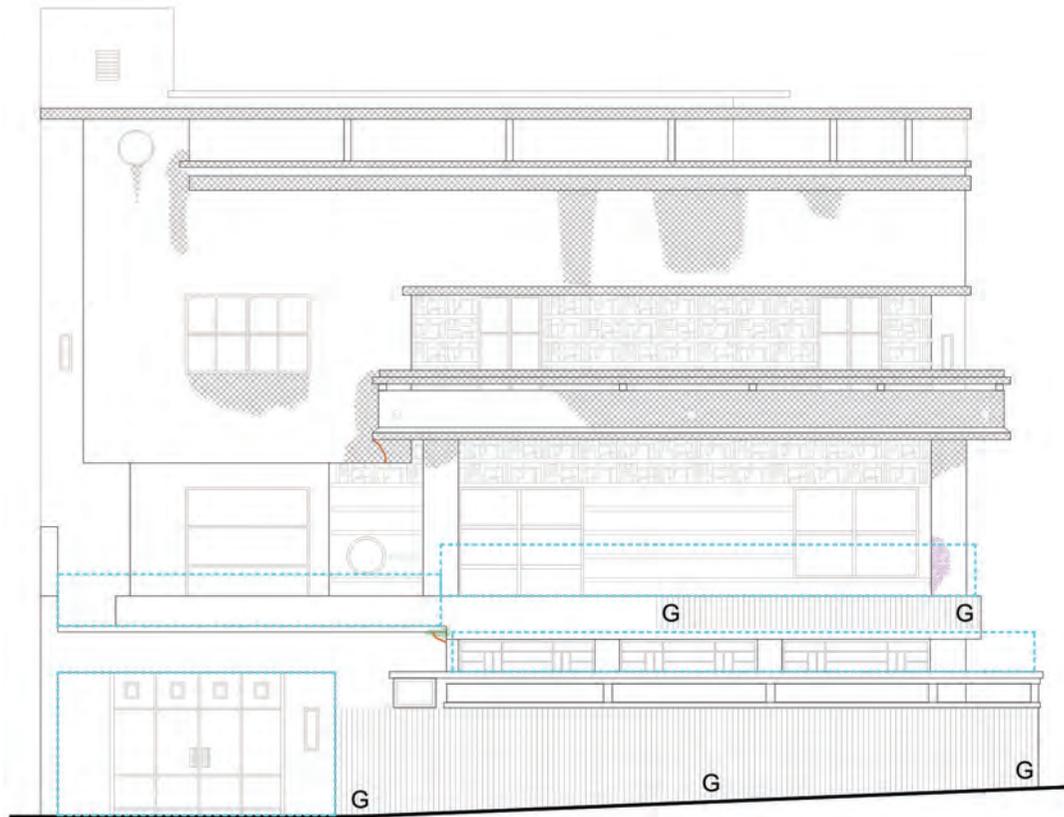
4



6

PATOLOGÍAS

Erosión		Suciedad		Elementos faltantes/lagunas	
Desprendimiento		Manchados		Elementos incorporados	
Fisura/grieta		Corrosión elementos metálicos		Parches	
Eflorescencia		Biodeterioro		Grafitis	



Fachada Av. Sarmiento

VIVIENDA CRAVOTTO
Sarmiento 2360, Montevideo

PATOLOGÍAS

D

PATOLOGÍAS

Erosión



Suciedad



Elementos faltantes/lagunas



Desprendimiento



Manchados



Elementos incorporados



Fisura/grieta



Corrosión elementos metálicos



Parches



Eflorescencia

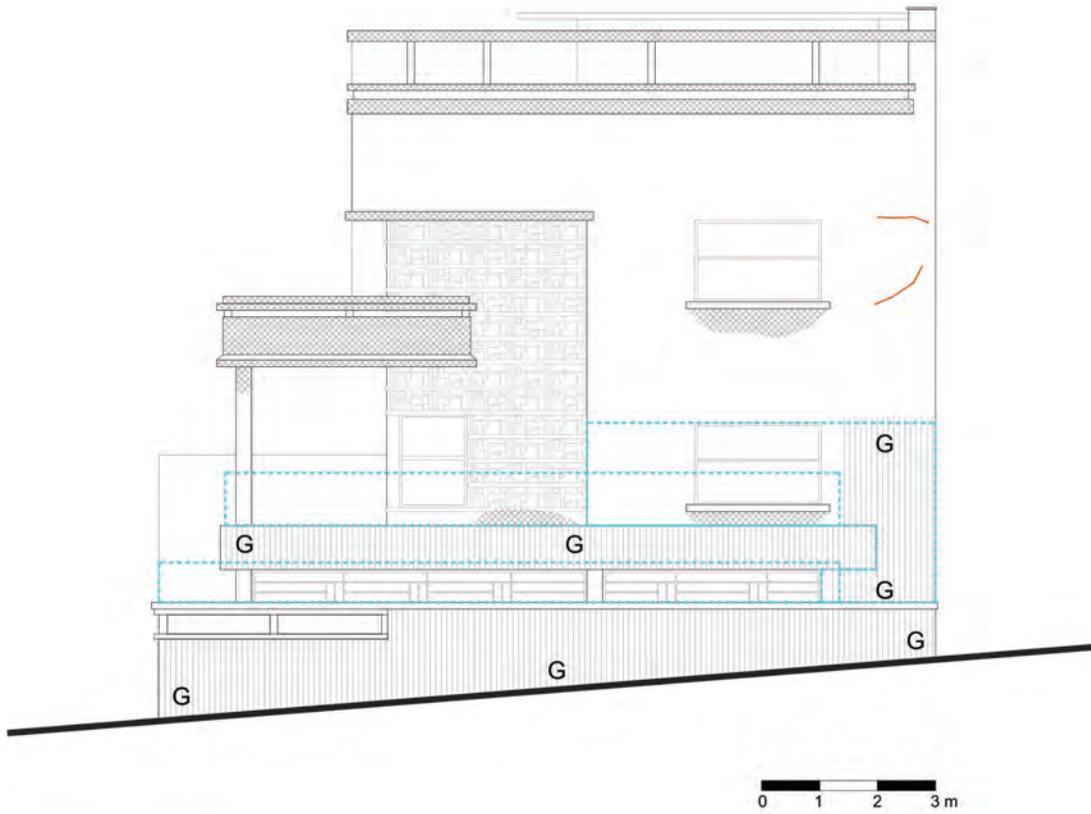


Biodeterioro



Grafitis





Fachada Mariscal Estigarribia



A
MODO
DE
SÍNTESIS

La fachada, vínculo entre el interior íntimo y el exterior público y urbano, ha adquirido a lo largo de la historia de nuestra arquitectura un papel protagónico, regido especialmente por las reglas compositivas de los diferentes lenguajes arquitectónicos. El ornamento ha constituido en este contexto el principal instrumento del arquitecto en un doble sentido: como elemento decorativo propio de la composición y como elemento discursivo soporte de múltiples significados acuñados por siglos. Gracias a ello, la fachada ornamentada transforma su naturaleza material a primera vista silenciosa por una condición comunicadora y extrovertida, sujeta a múltiples interpretaciones que se recrean y modifican, conforme pasa el tiempo y cambian los interlocutores.

En nuestro país, y especialmente en la ciudad de Montevideo, por su gran extensión y condición metropolitana, se conserva un importante acervo ornamental en las fachadas urbanas edificadas entre 1870 y 1940. Durante esos años, la capital del país se construía a imagen y semejanza de la ciudad luz, particularmente en los primeros años del siglo XX bajo el impulso del modelo batllista que promovió una sociedad civilizada, cosmopolita y esencialmente moderna. Esto fue posible en gran medida gracias a su carácter portuario, que facilitó la inmigración de técnicos y artesanos de Europa, la introducción de modelos y la importación de materiales.

Por este motivo, al recorrer la arquitectura nacional de estas décadas es posible reconocer un discurso ornamental en el que se reflejan claramente las aspiraciones de representación del Estado y de la sociedad, bajo el gusto imperante del momento, asociado a significados religiosos, republicanos o nacionalistas, herméticos e industriales.

Estos relatos discurren, a lo largo del período analizado, de la mano de dos tendencias dominantes: la perfecta aplicación de los recursos de la tradición académica y una sostenida reducción de la densidad ornamental y la fijación a repertorios que abandonaron paulatinamente la mirada historicista para adoptar

un enfoque modernizador. Estas tendencias no significaron diferencias sustantivas en cuanto a los procedimientos de ejecución de la ornamentación. Por el contrario, las técnicas de fabricación, aun a pesar de incorporar nuevas materias primas, mantuvieron su carácter eminentemente tradicional y fueron ampliamente aplicadas casi sin variantes en distintos tipos edificatorios, erigidos para propietarios pertenecientes a diferentes niveles sociales y en contextos urbanos también disímiles.

Sin lugar a dudas, los grandes protagonistas en este discurrir fueron los hacedores, artesanos especializados, nucleados en grandes talleres de yesería y escultura. En estos talleres se fabricaron piezas de enorme virtud artística y mayor riqueza simbólica que serían destinadas finalmente a la ornamentación de pretilas, cornisas, frisos, paños, puertas, ventanas y balcones de múltiples edificios. Acompañaron así el proceso evolutivo de la arquitectura nacional de finales del siglo XIX y comienzos de siglo XX, en el que se reflejó marcadamente la influencia del modelo *Beaux Arts* adoptado por la academia. Lamentablemente, en nuestro país la crítica especializada ha dejado caer en el olvido por largos años la producción arquitectónica de las décadas analizadas, lo que ha avalado, por omisión, crecientes procesos de destrucción de los sistemas ornamentales, provocando en consecuencia la casi extinción de los oficios artesanales vinculados.

La supervivencia del ornamento puede explicarse en gran medida gracias a la excelencia en su ejecución material, aspecto que ha permitido asimismo sostener su rol funcional en la fachada. En efecto, guardapolvos que cubren aberturas, cornisas y aleros que alejan las aguas de lluvia, por ejemplo, siguen constituyendo medidas constructivas altamente eficientes para la conservación de las fachadas.

Pero lógicamente su sola supervivencia no es condición suficiente para garantizar la conservación integral de sus atributos. Por el contrario, ello solo es posible si se aplican medidas de conservación preventiva que minimicen los efectos

degresivos provocados por la exposición a la intemperie, si se instala la cultura del mantenimiento y si, especialmente, se reflexiona profundamente acerca del valor cultural de estas fachadas ornamentadas. De este modo se evitaría la eliminación indiscriminada de los ornamentos y las transformaciones de su forma y sustancia material, que lejos de conservar desdibujan y enmudecen las fachadas.

Es la valoración la que debe constituirse en instrumento para revertir los frecuentes procesos de indiferencia y olvido y promover acciones de apropiación colectiva que deriven en su recuperación. En consecuencia, la investigación, el reconocimiento de los aspectos simbólicos, artísticos y tecnológicos, el estudio de las patologías que afectan al ornamento y la difusión de todos estos aspectos, cobran vital importancia.

Con el objetivo de avanzar en ese sentido, los diferentes capítulos que anteceden estas líneas pretenden ofrecer elementos para la construcción crítica y colectiva de una renovada valoración de este patrimonio tan particular. Este libro es, por tanto, antes que nada, una invitación a recorrer y apreciar nuestra arquitectura a partir del ornamento, a releer y reescribir nuestra memoria y desde ella a construir nuestra propia identidad.

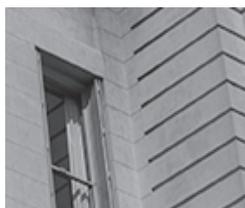
GLOSARIO

Los términos —y las imágenes que los acompañan— que se presentan a continuación responden a una selección producto de la observación y el registro colectivos en el marco de esta investigación. El listado —no exhaustivo— pretende ser un insumo para la comprensión de los elementos ornamentales más comunes presentes en las fachadas de la ciudad.

Estos y otros elementos se presentan en distintas materialidades: pétreos, cerámicas, metales, etc. En las fachadas de Montevideo, terminadas mayoritariamente con revoques cementicios, los ornamentos que siguen se encuentran comúnmente en este material.



ALMOHADILLADO O
ALMOHADILLADO CICLÓPEO



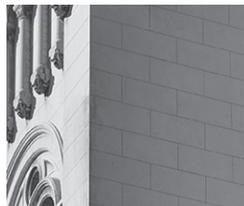
ALMOHADILLADO



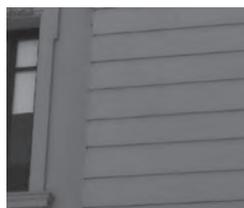
BALAUSTRADA



BALAUSTRADA



BUÑADO



ALMOHADILLADO/BUÑADO



BALAUSTRADA



BALAUSTRADA

ALMOHADILLADO/

BUÑADO

Trabajo de terminación del paño que imita bloques de piedra entre los cuales se marcan las juntas. El muro no se presenta uniforme, sino con un juego intenso de luces y sombras por efecto de los relieves generados.

De acuerdo al resalte de las juntas, se aplica la siguiente distinción:

ALMOHADILLADO O ALMOHADILLADO CICLÓPEO: cuando la línea de junta es profunda y los bloques se marcan notablemente o son de grandes dimensiones.

BUÑADO: en este caso la hendidura es fina para apenas delinear el patrón de los sillares.

BALAUSTRÉ/

BALAUSTRADA

Pequeño pilar o columnilla, en general de fuste abombado, en el que se distinguen cuatro secciones: pie, panza, cuello y capitel. Se lo emplea repetido y en serie, generando un ritmo extendido en la fachada.

BALAUSTRADA: sucesión de balaustres colocados sobre una base común y sobre los que se apoya un elemento corrido horizontal que los une, formando un antepecho, con funciones decorativas o de pretil.

Una variante muy frecuente de la balaustrada sustituye los balaustres por placas decoradas y caladas.



ÁGUILA



DELFIN



LEÓN



BOVINO, OVINO Y PORCINO



DRAGÓN



GRIFO



SIRENA

BESTIARIO

Conjunto de animales, reales o fantásticos y de seres híbridos entre animales y humanos, empleados en la ornamentación. Dada su simbología, se utilizaron en forma recurrente:

ÁGUILA: simboliza la sagacidad, la vista y la mirada superior, la inteligencia.

DELFIN: animal alegórico de la salvación, ya que se lo considera amigo de los hombres.

LEÓN: animal asociado al sol, representación de la fuerza, el valor y el poder.

GANADO BOVINO, OVINO Y PORCINO: símbolo de la abundancia, se relaciona con la principal actividad económica del país, la ganadería.

En menor medida, figuran en las fachadas otros animales como el yacaré o el armiño, entre otros.

ANIMALES FANTÁSTICOS

DRAGÓN: forma parte del bestiario mítico, surge de la herencia medieval, en alusión al demonio, y del lejano oriente.

GRIFO: ser mitológico, híbrido de águila y león.

SIRENA: ser mitológico, con torso de mujer y cola de pez. Procede de la mitología clásica.



BOTÓN



BOTÓN



CAIREL



CAIREL



CAPITEL



CHAMBRANA



CLAVE



CLAVE

BOTÓN

Elemento ornamental circular que recuerda el fruto de un castaño de la India abriéndose. Se lo denomina también *botón de flor*. Por extensión, se aplica a todo ornamento circular de dimensiones reducidas y relieves concéntricos.

CAIREL

Elemento ornamental colgante, en forma de lágrima o sucesión de hojas apiñadas. Se lo emplea frecuentemente en los capiteles, cayendo sobre el fuste de la columna o directamente sobre el paño.

CAPITEL

Parte superior de la columna o pilastra que contribuye a determinar el orden arquitectónico. Heredados del mundo clásico son el capitel dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto. El eclecticismo sumó capiteles nuevos inspirados en la arquitectura egipcia, como el lotiforme o de fantasía, que puede incorporar figuras animales o humanas o combinar sucesión de molduras diversas.

CHAMBRANA

Conjunto de molduras y ornamentos que acompañan el perímetro de puertas y ventanas. Puede desbordarlo y extenderse sobre el paño.

CLAVE

Pieza central con forma de cuña en la culminación del arco. En su origen, de carácter funcional, ya que mantiene al resto de piezas o dovelas en su lugar. Se constituyó como elemento ornamental al añadirsele motivos animales y vegetales. Por extensión se denomina así a todo



COPÓN



COPÓN



CORNUCOPIA



CORNUCOPIA



CORONA



DENTÍCULOS



DENTÍCULOS



ALEGORÍAS

elemento decorativo con esta forma situado encima de una puerta o ventana.

COPÓN

Elemento ornamental en forma de cáliz o copa de grandes dimensiones utilizado como ornamento sobre balaustradas o en nichos. Puede ser liso o estar decorado con escenas y elementos de la fauna, la flora y la mitología.

CORNUCOPIA

Motivo ornamental que reproduce el mítico cuerno de la abundancia —el cuerno que, jugando, el dios Zeus, siendo niño, arrancó a la cabra Amaltea—. En compensación, el dios atribuyó al cuerno el don de la abundancia, por lo que siempre está repleto de frutos, flores y riquezas de todo tipo.

CORONA

Elemento ornamental redondo u oval compuesto de flores y follaje, envuelto en cintas que simulan mantener unidos los distintos elementos.

DENTÍCULOS

Elemento ornamental lineal formado por una sucesión de pequeños bloques cúbicos o dientes.

ELEMENTOS ANTROPOMORFOS

Se denominan así aquellos que incorporan figuras humanas completas o incompletas. Se reconocen entre ellos:

ALEGORÍAS: figuras que simbolizan empresas, vicios y virtudes humanas, como la agricultura, la industria, la abundancia, el comercio, las artes, etcétera.



CARIÁTIDES Y ATLAN-
TES



CUPIDOS O PUTTINOS



ESFINGE



MEDUSA



HERMAS



ATLAS



FAUNO



MITOLOGÍA JUDEO-CRIS-
TIANA

CARIÁTIDES Y ATLANTES: figuras femeninas y masculinas completas, en general con vestimenta clásica, que sostienen componentes de la fachada o constituyen sus remates.

HERMAS: figuras masculinas o femeninas cuyas piernas son sustituidas por una pieza en forma de estípite.

CUPIDOS O PUTTINOS: niños pequeños y regordetes, en general representados en pares o grupos en actitud de juego.

Divinidades, personajes y seres de la mitología clásica como Atenea —diosa de la sabiduría y del olivo, protectora de Atenas, o Poseidón, dios de los mares—.

ATLAS: titán de la mitología griega condenado por Zeus a cargar sobre sus hombros el peso del universo. En general, los atlantes representan a esta figura mitológica soportando el peso de las cornisas.

ESFINGE: ser mitológico, mujer alada y con garras de animal. Representa lo enigmático, lo femenino y es también una figura guardiana.

FAUNO: ser mitológico que habitaba en los bosques, caracterizado por tener torso humano, cuernos en su cabeza y patas de cabra.

MEDUSA: ser mitológico, cuya cabellera estaba formada por serpientes. Petrificaba a quienes la miraban a los ojos.

MITOLOGÍA JUDEO-CRISTIANA

Incorpora representaciones de Dios Padre, Cristo, la Virgen María, ángeles, santos, etcétera.



ENJUTAS



ENJUTAS



ESCUSÓN



ESCUSÓN



ESGRAFIADO



FESTÓN



HOJA DE ACANTO



LAUREA

ENJUTAS

Espacios triangulares que se definen cuando en el paño que simula el vano rectangular o cuadrangular se inscribe un arco, círculo o elipse. Es frecuente encontrar en su interior ornamentos de carácter vegetal.

ESCUSÓN

Recuadro u óvalo decorado dentro del cual se representan escudos de armas u otros motivos o se graban inscripciones.

ESGRAFIADO

Sistema de decoración mural que se basa en el contraste de color o tonalidad entre dos o más capas de enlucido aplicadas una encima de otra a la misma pared: al raspar la más externa, con arreglo a un dibujo previo, surge en esas zonas el color de la del fondo.

FESTÓN

Elemento ornamental en relieve a manera de manojo de flores, frutas y hojas, más grueso en el centro que en los extremos, que se representan en colgantes.

ELEMENTOS RECURRENTE:

HOJA DE ACANTO: basado en la planta del mismo nombre (gruesa, de bordes dentados, con tendencia a enrollarse sobre sí misma), se talla en molduras y particularmente en los capiteles de los órdenes corintio y compuesto.

LAUREA: decoración con base en hojas de laurel.

Arreglos florales con base en rosas, margaritas y hojas.



FRONTÓN



FRONTÓN CURVO



FRONTÓN DESVENTRADO



FRONTÓN PARTIDO



TAMBANILLO



GLIFO



GRECA



GUARDA

FRONTÓN

Culminación triangular de la fachada formada por la cornisa del entablamento y las dos rampas de una cubierta a dos aguas. La superficie comprendida entre las molduras que lo delimitan se denomina *tímpano*, y desde la Antigüedad se destinó a contener conjuntos escultóricos.

TIPOS RECURRENTES:

CURVO: los lados oblicuos del triángulo —los correspondientes a la doble vertiente— se sustituyen por arcos de circunferencia.

DESVENTRADO: el que tiene partido el lado que hace de base.

PARTIDO: aquel, triangular o curvo, cuyos lados no se unen en un vértice o no cierran el arco. Pueden incorporar formas decorativas que sobresalen por dicho espacio.

TAMBANILLO: frontón de menor dimensión, sobrepuesto a una abertura.

GLIFO

Acanaladura vertical y poco profunda, de sección angular, tallada en una superficie plana o curva como motivo ornamental.

GRECA

Motivo ornamental, comúnmente dispuesto en fajas o bandas, con base en una sucesión de líneas verticales y horizontales que se repiten sin interrupción conforme a un patrón geométrico.

GUARDA

Banda continua de ornamentos, puede ser sencilla o de diseños complejos con elementos entrelazados, espirales, e incluso incorporar motivos animales y vegetales.



MEDALLÓN



MEDALLÓN



MÉNSULA



MÉNSULA



MÉNSULA



CANECILLO



CANECILLO



MODILLÓN

MEDALLÓN

Elemento ornamental de forma circular u oval que contiene relieves, en general retratos, cabezas de guerreros, etc. Si su forma es circular se lo denomina *tondo* y si simula un escudo es denominado *clípeo*.

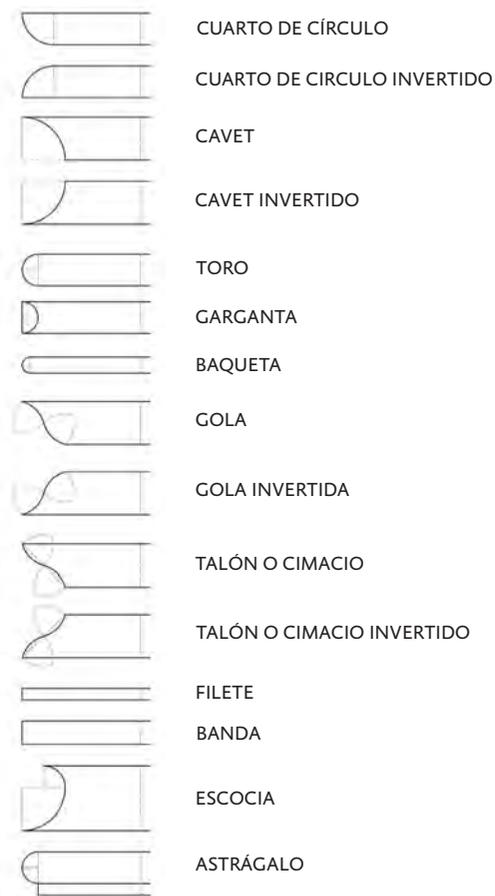
MÉNSULA

Elemento que sobresale del plano de fachada, con o sin función estructural. Se ubica en general bajo cornisas y balcones. Suele estar decorada con motivos muy diversos en todos sus planos.

DE ACUERDO A SUS CARACTERÍSTICAS SE DISTINGUEN TAMBIÉN:

CANECILLO: pequeña ménsula saliente y decorada generalmente con hojas de acanto y botones sobre la cual se despliegan diferentes molduras.

MODILLÓN: pequeña ménsula dispuesta en serie que se ubica generalmente en la parte inferior de una cornisa.



MOLDURA

Parte saliente, de perfil homogéneo, cuya función es la de adornar o reforzar los edificios.

TIPOS RECURRENTES:

CUARTO DE CÍRCULO O JUNQUILLO: moldura delgada de perfil semicircular a un cuarto de circunferencia.

CAVET: ahuecamiento de cuarto de círculo.

TORO: moldura de perfil semicircular y convexo llamado BAQUETA cuando es de pequeñas dimensiones.

GARGANTA: moldura de perfil semicircular y cóncavo.

GOLA: moldura con perfil en forma de S normal o invertida

TALÓN O CIMACIO: moldura en forma de S que combina dos curvas sucesivas con concavidades opuestas a la gola.

FILETE: faja lisa y estrecha interpuesta entre dos molduras.

BANDA: moldura larga y estrecha a veces llamada FAJA o LISTEL.

ESCOCIA: moldura cóncava que combina dos curvas de igual concavidad y radios diferentes

ASTRÁGALO: conjunción de baqueta y listel.



OVAS



OVAS



PALMETA



PERLAS



PILASTRA



PUNTA DE DIAMANTE



RELIEVE



RELIEVE

OVAS

Elemento ornamental de forma oval, en general repetida. Se denomina *ovario* a una moldura que contiene varias ovas.

PALMETA

Elemento ornamental con forma de una hoja de palma, utilizado en general como elemento central a partir del cual se distribuyen simétricamente el resto de las decoraciones.

PERLAS

Sucesión en línea de pequeñas formas esféricas.

PILASTRA

Relieve en el muro que sugiere una columna.

PUNTA DE DIAMANTE

Elemento ornamental en forma de pirámide.

RELIEVE

Toda decoración que se destaca del paño. Se distinguen el *altorrelieve*, cuando las figuras sobresalen del plano de fondo más de la mitad de su altura y el *bajorrelieve*, cuando destacan menos de la mitad de su bulto. Sin embargo, no es cuestión de medida sino de intencionalidad del artista, que en el caso del *altorrelieve* busca el efecto plástico del bulto, con marcados efectos de luces y sombras, mientras que en el del *bajorrelieve* se limita tan solo a insinuarlo.



ROCALLA



ROLEO



ROSETA



ROSETA



SOFITO



SOFITO



VOLUTA



VOLUTA

ROCALLA

Elemento ornamental que reúne un conjunto de conchillas, rocas, caracoles y vegetación.

ROLEO

Forma de espiral, caracol o hélice, a partir de estilizaciones vegetales. Designa también las volutas del capitel jónico.

ROSETA

Elemento ornamental abstracto que emula la forma de una rosa o flor.

SOFITO

Superficie inferior de un voladizo o de elementos como arcos, dinteles y cornisas. Puede ser liso o incorporar casetones o artesanados.

VOLUTA

Elemento ornamental en forma de espiral.

BIBLIOGRAFIA

- ABADIE SANTOS, M. (1934). El edificio Tapie. *Arquitectura*, (183), 78-82.
- AGEVEDO, E. (1903). *Contribución al estudio de la historia económica y financiera de la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: El Siglo Ilustrado.
- ACOSTAY LARA, H. (1921). Propuesta del curso de perfeccionamiento. *Arquitectura*, 7 (41), 31-32.
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN (2012). Conservación del patrimonio cultural. Principales términos generales y definiciones. (UNE-EN 15898:2012). Madrid: AENOR.
- ALBERTI, L. B. (1845/1991). *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal.
- ANTOLA, S.; GALBIATI, M.; MAZZINI, E.; MORENO, J. y PONTE, C. (1994). *El Aporte italiano a la imagen de Montevideo a través de la vivienda*. Montevideo: Instituto Italiano de Cultura en Uruguay.
- ARANA, M.; MAZZINI, A.; PONTE, C. y SCHELOTTO, S. (1999). *Arquitectura y diseño art déco en el Uruguay*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- ARGAN, G. (1977). *El concepto de espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- ARIAS, J. F. (1933). Organización de la enseñanza industrial en el Uruguay. *Trabajo*, (42), 1-20.
- 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.
- ARTUCIO, L. (1971). *Montevideo y la arquitectura moderna*. Colección Nuestra Tierra, 5. Montevideo: Nuestra Tierra.
- BAUSERO, L. (1968). *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Montevideo: Anales Históricas de Montevideo.

- BERTINO, M. y MILLOT, J. (1991). *Historia económica del Uruguay*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- BOZAL, V. (1999). *El gusto*. Madrid: Visor.
- CAETANO, G. (Coord.). (2000). *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*. Montevideo: Santillana.
- (2012). A propósito de las políticas de ciudad en Uruguay. La ciudad batllista y algunos ecos contemporáneos. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, (10), 26-31. Recuperado de <<https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/18183/1/RRCAE2012n10.pdf>>.
- CARRÉ, J. P. (1916-1917). La enseñanza en la Facultad de Arquitectura. *Arquitectura*, 3 (17), 29-31.
- (1917). La arquitectura moderna. *Arquitectura*, 3 (20), 77-80.
- CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS (ICOMOS) (1976). *Carta del Turismo Cultural*. Bruselas: Icomos.
- (2000). *Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*. Conferencia internacional sobre Conservación. Cracovia: Icomos.
- CRAVOTTO, M. (1921). Sobre la composición decorativa arquitectónica. *Arquitectura*, 7 (47), 113-114.
- (1925). La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París. *Arquitectura*, (97), 266-278.
- (1953). Exploración en una región arquitectural. *Arquitectura*, (226), 18-23.
- DAVIES, C. (2011). *Reflexiones sobre la Arquitectura. Introducción a la teoría arquitectónica*. Barcelona: Editorial Reverté.
- DIDEROT, D. y D'ALEMBERT, J. (1751-1780). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. París: Briasson.
- FACULTAD DE ARQUITECTURA (1917, diciembre). Nuevo Plan de Estudios. *Arquitectura*, 3 (23), 126.

- FACULTAD DE ARQUITECTURA (1927, junio). Plan de Estudios. *Arquitectura*, 13 (115), 196-199.
- FERNÁNDEZ, M. (2017, setiembre 14). Casa-Estudio Cravotto. Conferencia dictada en el Museo Nacional de Artes Visuales. En: INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA (Ed.), *Arquitectos uruguayos del siglo XX*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República.
- «Fundación de la Escuela de Artes y Oficios» (1876, setiembre 11). *La Tribuna*.
- HEBRARD, A. (1897). *Architecture*. París: Ediciones Dunod.
- INTENDENCIA DE MONTEVIDEO (IM) (1897). Decreto departamental n. o 30.565. Plan especial de ordenación, Protección y Mejora de Ciudad Vieja. Montevideo: Intendencia de Montevideo. «La ciudad nueva aumenta» (1861, julio), *La República*.
- «La enseñanza de la Arquitectura» (1914). *Arquitectura*, 1 (3), 25-26.
- «La Escuela Industrial de Industrias Edilicias» (1923, diciembre). *Arquitectura*, 7 (73), 281-284.
- LAROCHE, W. (1980). *Estatuaria en el Uruguay*. Montevideo: Palacio Legislativo.
- LAGISLATURA AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (LACBA) (1999). Ley n.º 257/99. Obligaciones del propietario relativas a la conservación de las obras del código de la edificación. Buenos Aires: Legislatura Autónoma de la ciudad de Buenos Aires.
- LOOS, A. (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LUCCHINI, A. (1969). *Ideas y formas en la arquitectura nacional*. Colección Nuestra Tierra, 6. Montevideo: Nuestra Tierra.
- (1988). *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- MARGENAT, J. P. y SCHELOTTO, S. (1987). Pioneros de una arquitectura maldita, *Revista Trazo*, n.º 19.

- «Mármol del país». *El Siglo*, 7 de abril de 1868.
- «Mármol del país». *El Siglo*, 17 de diciembre de 1868.
- MAZZINI, A.; MAZZINI, E. y SALMENTÓN, J. (2018). *Cambios culturales, tipologías y tejidos urbanos*. Montevideo: FADU, Universidad de la República.
- MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS (1913). *Memoria constructiva general. Especificaciones para la construcción de edificios públicos*. Montevideo: Tipografía Moderna..
- MINISTERIO DE TRANSPORTE Y OBRAS PÚBLICAS (1963-1987). *Memoria constructiva general para edificios públicos*. Montevideo: MTOP.
- MOHOLY-NAGY, L. (1929/1963). *La nueva visión y Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- MUSEO HISTÓRICO NACIONAL (MHN) (1977). *Revista Histórica*, tomo L.
- PANOFSKY, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- REAL DE AZÚA, C. (1964). *El impulso y su freno*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- REY ASHFIELD, W. (2012). *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*. Montevideo: Universidad de la República.
- (2018). Nueva visita a la experiencia manierista. *Vitruvia*, 5, (4), 49-70.
- RUSKIN J. (1956). *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Buenos Aires: Librería “El Ateneo” Editorial.
- RIPA, C. (1603). *Iconología*. Roma: s.e.
- SURRACO, C. (1927). La pseudo arquitectura moderna. *Páginas de arte*, 2 (4), 7-8.
- TROVATO, G. (2007). *Des-velos: autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal.
- URUGUAY (1971). Ley n.º 14.040. Creación de la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación. Montevideo: IMPO. Recuperado de <<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/14040-1971>>.
- ZOLA, É. (1871/1981). *La jauría*. Madrid: Alianza.

Fuente de las imágenes

- Tapa. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 1. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 2. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 13. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 19. Centro de Fotografía de Montevideo (CDF).
- Página 21. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 24. CDF.
- Página 26. Museo Histórico Nacional (MHN).
- Página 27. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 29. Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE.
- Página 32. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 35. CDF.
- Página 37. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 39. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 40. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 41. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 42. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 44. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 47. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 48. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 49. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 51. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 52. CDF.
- Página 55. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 56. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 57. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.

- Página 58. Ernesto Beretta.
- Página 59. Tatiana Rimbaud.
- Página 60. Tatiana Rimbaud.
- Página 62. Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA), FADU, Universidad de la República. Permiso de Construcción n.º 141930.
- Página 63. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 65. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 67. Autores.
- Página 68. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 69. Archivo del IHA, FADU, Universidad de la República. Permisos de Construcción n.º 64036 y 86094.
- Página 71. CDF.
- Página 73. Archivo del IHA, FADU, Universidad de la República. Permiso de Construcción n.º 56659.
- Página 74. Archivo del IHA, FADU, Universidad de la República. Plano n.º 10321
- Página 75. Archivo del Ministerio de Transporte y Obras Públicas (MTOF).
- Página 77. MHN.
- Página 78. Archivo del IHA, FADU, Universidad de la República.
- Página 80. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 81. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 83. Autores.
- Página 84. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 86. Archivo del IHA, FADU, Universidad de la República. Plano n.º 9218
- Página 87. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 89. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 91. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 92. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 95. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 98. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 99. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.

- Página 96. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 104. Archivo del IHA, FADU, Universidad de la República. Permisos de Construcción n.º 52244, 49855 y 101960.
- Página 106. *Arquitectura*, (4), lam. V y *Arquitectura*, (30), lam. II.
- Página 109. *Arquitectura*, (40), pp. 157.
- Página 110. Chevalier Marescq. En J. P. TROUCHAUD, (1937). *L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. París: Profit da sa Caisse de Secours.
- Página 113. Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE.
- Página 115. Autores.
- Página 118. Avisos en *Arquitectura*.
- Página 120. Catálogos en Taller Alonzo.
- Página 121. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 125. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 126. *Arquitectura*, (67), pp. 283.
- Página 127. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 129. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 132. Carola Romay.
- Página 134. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 137. Gianella Mussio.
- Página 138. RAGUENET, A. (1897). *Materiaux et documents*.
- Página 139. Ernesto Beretta, Tatiana Rimbaud
- Página 140. Larousse, P. (1922). *Le Larousse*.
- Página 143. Aldana Forets, Gianella Mussio
- Página 144. Carola Romay.
- Página 145. Julio Pereira Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República, Tatiana Rimbaud.
- Página 146. Gianella Mussio.
- Página 147. Gianella Mussio.
- Página 148. Gianella Mussio, Tatiana Rimbaud.

- Página 149. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República. Ernesto Beretta
- Página 150. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 151. Gianella Mussio.
- Página 152. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 153. Gianella Mussio.
- Página 155. RAGUENET, A. (1872). *Materiaux et documents*, Carola Romay, Julio Pereira, Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 156. AGUENET, A. (1872). *Materiaux et documents*, Carola Romay.
- Página 158. Verónica Ulfe.
- Página 159. Tatiana Rimbaud, Ernesto Beretta
- Página 160. Autores.
- Página 162. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 165. *Arquitectura* 1916, 1917, 1918, 1919.
- Página 169. Revista *Sportsman*, I (1), 1916, 5
- Página 170. Carola Romay.
- Página 171. Carola Romay.
- Página 172. Carola Romay.
- Página 173. Diario *El Siglo*, 1886.
- Página 174. Gianella Mussio.
- Página 175. Tatiana Rimbaud.
- Página 177. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 181. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 185. Ernesto Beretta.
- Página 186. Gianella Mussio.
- Página 188. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 189. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 190. Gianella Mussio.
- Página 191. Gianella Mussio.

- Página 193. Ernesto Beretta.
- Página 194. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 196. Gianella Mussio.
- Página 197. Gianella Mussio.
- Página 198. Ernesto Beretta.
- Página 200. Gianella Mussio.
- Página 201. Tatiana Rimbaud.
- Página 203. Gianella Mussio.
- Página 204. Gianella Mussio.
- Página 206. Autores.
- Página 209. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 214. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.
- Página 217. Imagen tridimensional. Escaneo 3D iTGA.
- Página 228-261. Autores.
- Página 263. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Universidad de la República.

Fuente de las imágenes

- Tapa. Julio Pereira. SMA.
P. 1 - 2 - 15. Julio Pereira. SMA.
P. 21. CDF.
P. 23. Julio Pereira. SMA.
P. 26. CDF.
P. 28. Archivo MHN.
P. 29. Julio Pereira. SMA.
P. 31. Archivo SODRE.
P. 34. Julio Pereira. SMA.
P. 37. CDF.
P. 39 a 43 - 45 a 49 - 51 y 53. Julio Pereira. SMA.
P. 54. CDF.
P. 57. Julio Pereira. SMA.
P. 58. Ernesto Beretta.
P. 59. Julio Pereira. SMA.
P. 60. Tatiana Rimbaud.
P. 61. Julio Pereira. SMA.
P. 63. Archivo IH. P. DE C. n.º 141930.
P. 66 y 67. Julio Pereira. SMA.
P. 69. Autores.
P. 70. Julio Pereira. SMA.
P. 71. Archivo IH. P. DE C. n.º 64036 y 86094.
P. 73. CDF.
P. 75. Archivo IH. P. DE C. n.º 56659.
P. 76. Archivo IH. Plano n.º 10321.
P. 77. Archivo MTOP.
P. 79. Archivo MHN.
P. 80. Archivo IH.
P. 82 y 83. Julio Pereira. SMA.
P. 85. Autores.
P. 86. Julio Pereira. SMA.
P. 88. Archivo IH. Plano n.º 9218.
P. 89 - 91 -93 -94 - 97 -100 -102. Julio Pereira. SMA.
P. 106. Archivo IH. P DE C. n.º 52244, 49855 y 101960.
P. 108. *Arquitectura*, (4), lam. V y *Arquitectura*, (30), lam. II.
P. 111. *Arquitectura*, (40), pp. 157.
P. 112. Chevalier Marescq. En J.P. TROUCHAUD, (1937). *L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Paris: Profit da sa Caisse de Secours.
P. 115. Archivo SODRE.
P. 117. Autores.
P. 121. Julio Pereira. SMA.
P. 123. Avisos en *Arquitectura*.
P. 124. Catálogos en Taller Alonzo.
P. 127. Julio Pereira. SMA.
P. 128. *Arquitectura*, (67), pp. 283.
P. 129 y 131. Julio Pereira. SMA.
P. 134. Carola Romay.
P. 136. Julio Pereira. SMA.
P. 139. Gianella bMussio.
P. 140. RAGUENET, A. (1872). *Materiaux et documents*.
P. 141. Ernesto Beretta.
P. 142. LAROUSE, P. (1922). *Le Larousse*.
P. 143. Aldana Forets - Gianella Mussio.
P. 144. Carola Romay.
P. 145. Julio Pereira. SMA, Tatiana Rimbaud.
P. 146 a 148. Gianella Mussio.
P. 149. Tatiana Rimbaud.
P. 150. Julio Pereira. SMA, Ernesto Beretta.
P. 151. Julio Pereira. SMA.
P. 152. Gianella Mussio.
P. 153. Julio Pereira. SMA.
P. 154 y 155. Gianella Mussio.
P. 157. RAGUENET, A. (1872). *Materiaux et documents*, Carola Romay, Julio Pereira.
P. 158. RAGUENET, A. (1872). *Materiaux et documents*, Carola Romay.
P. 160. Verónica Ulfe.
P. 161. Tatiana Rimbaud, Julio Pereira. SMA.
P. 163. Autores.
P. 164. Julio Pereira. SMA.
P. 167. *Arquitectura* 1916, 1917, 1918, 1919.
P. 171. Revista *Sportsman*, I , 1916, 5.
P. 172 a 174. Carola Romay.
P. 175. Diario *El Siglo*, 1886.
P. 176. Gianella Mussio.
P. 177. Carola Romay.
P. 179 y 183. Julio Pereira. SMA.
P. 184 - 185 y 187. Gianella Mussio.
P. 189 y 190. Julio Pereira. SMA.
P. 193. Ernesto Beretta.
P. 195. Tatiana Rimbaud.
P. 196 y 197. Gianella Mussio.
P. 199. Julio Pereira. SMA.
P. 200 - 201 - 203 y 204. Gianella Mussio.
P. 205. Ernesto Beretta.
P. 207. Autores.
P. 208. Gianella Mussio.
P. 209 - 211 y 216. Julio Pereira. SMA.
P. 219. Escaneo 3D iTGA.
P. 226-259. Autores.
P. 261. Julio Pereira. SMA.
P. 268-278. Autores.

Abreviaturas

SMA: Servicio de Medios Audiovisuales de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República.
CDF: Centro de Fotografía de Montevideo.
MHN: Museo Histórico Nacional.
Archivo SODRE: Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE.
Archivo IH: Archivo del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República.
P. DE C.: Permiso de Construcción.
MTOP: Ministerio de Transporte y Obras Públicas.

Historias de exuberancia y elegancia

Al recorrer calles y avenidas de nuestros diversos barrios nos encontramos con un universo fascinante. Un mundo de ornamentos embellece accesos, ventanas y balcones. En una esquina o en el remate superior de una construcción o encima de una puerta asoman pequeñas obras de arte.

Los ornamentos cuentan algo del edificio, cualquiera sea su escala y programa. En ellos, los elementos que los conforman recrean maravillosas historias de otros tiempos.

Silencio

El mensaje que transmiten los ornamentos va perdiendo significado en la medida en que nos alejamos de los códigos de sus protagonistas, viejos pobladores de nuestra joven ciudad. A través su estado de conservación nos cuentan cómo están hechos.

El recorrido está colmado de ornamentos que se muestran para decirnos lo que podemos comenzar a entender: su origen, su edad, su significado, su materialidad.

Memoria

Habrá que seguir recorriendo, buscando, preguntando, con la curiosidad de querer saber qué tienen para contarnos estas caras de nosotros mismos, de nuestra identidad; entender su lenguaje y cómo están hechos, para protegerlos del olvido y cuidarlos.

ISBN: 978-9974-0-1835-8



9 789974 018358