[cdF FOTOGALERÍA] PRADO

La [cdF FOTOGALERÍA] PRADO del Centro de Fotografía es un espacio destinado a exposiciones fotográficas al aire libre que puede visitarse sin limitaciones de acceso y horario todos los días del año.

Su apertura coincide con el objetivo principal del Centro de Fotografía (CdF), que consiste en dar amplia difusión a la Fotografía en sus diferentes vertientes y expresiones, y con la política de la División Espacios Públicos tendiente a recuperar los parques de la ciudad, devolviéndoles su dimensión social y cultural.

El CdF se creó en 2002 y pertenece a la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo. Su objetivo es facilitar el acceso a la fotografía en todas sus formas, desde la conservación del patrimonio fotográfico a la promoción de la fotografía contemporánea.

Además de este espacio, el Centro de Fotografía también gestiona la Sala del CdF, ubicada en el propio Centro; la Fotogalería del Teatro Solís, destinada a la fotografía de las artes escénicas; y las fotogalerías a cielo abierto del Parque Rodó y Ciudad Vieja

Montevideo deTodos | [cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO

PATRIMONIO de todos

Del 24 de agosto al 3 de octubre de 2012

La valoración del patrimonio cultural de una nación depende siempre del compromiso social. Este, a su vez, logra consolidarse a partir de ciertas actividades de reconocimiento y difusión que deben pensarse, o más bien diseñarse, estratégicamente. Bajo esta perspectiva es que fundamos **BMR Productora Cultural**, donde la arquitectura, el patrimonio, el arte, el diseño gráfico y la fotografía son tratados como campos integrados con un claro objetivo: acercar los bienes culturales a la gente.

La publicación llamada Tu Patrimonio —que contó con el generoso auspicio del Banco República— constituyó el primer escalón en una serie de nuevos productos. La presente exposición es un ejemplo de ese conjunto de trabajos, actualmente en curso.

Asumiendo que el patrimonio cultural es un campo dinámico y proteico, resulta necesario comprender que su difusión exige una sistemática puesta al día, fundamentalmente en lo referente a la aplicación de nuevos conceptos y al manejo de las últimas tecnologías. Así, es indispensable alcanzar los mejores resultados al momento de utilizar cualquier recurso o instrumento de difusión, ya sea literario, visual o auditivo, como forma de optimizar la capacidad semántica y comunicacional de los propios bienes culturales. En un momento colmado de imágenes banales y publicitarias, donde la capacidad de seleccionar y sedimentar valores es cada vez más difícil, parece necesario e impostergable diseñar estrategias que permitan al patrimonio cultural ganar en reconocimiento e identidad social.

La presente exposición se inscribe en esta línea conceptual. Sus imágenes buscan respaldar el valor del arte y la arquitectura, con apoyo en una literatura que las contextualiza. Se trata de un texto que intenta ser amable, libre de complejas, laberínticas o académicas lecturas, y apoyado en un guión temporal: patrimonios coloniales, republicanos, ecléctico-historicistas, modernistas, modernos y contemporáneos que se suceden a lo largo de diferentes y ordenados módulos.

Importa destacar, finalmente, que toda selección es siempre subjetiva. La que corresponde a esta exposición no escapa a esta regla general. Aun así, hemos intentado definir un conjunto variado de ejemplos, bajo una lógica incluyente que permita identificar la dimensión múltiple, heterogénea y plural del patrimonio uruguayo.

BMR Productora Cultural

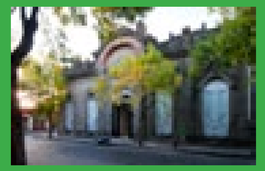
ORGANIZAN: BMR · Montevideo deTodos · [cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO

Guía de uso de la muestra

Contemporáneo
1980

Respuestas Modernas
1920

Modernismos
1895



Modernización y Eclecticismo
1865

Patrimonio Republicano
1825

Tiempos de la Colonia
1680

Línea de tiempo

Nombre de la Obra

Fotografías

2012

Calera de las Huérfanas

Autor: José Schmidt (se presume)
Fecha: 1745-1750
Ubicación: Ruta 21, Km. 241
Monumento Histórico Nacional desde 1976

Las paredes de una basílica sin techo, de estilo neoclásico, es lo único que queda del conjunto edilicio de la Estancia del Río de las Vacas, un antiguo establecimiento agropecuario jesuita.

Es bien sabido que la presencia misionera en la Cuenca del Plata se dio principalmente en el norte, con la fundación de pequeños poblados sobre los márgenes del Río Uruguay y Paraná en los que se aglutinaron a más de 150 mil indígenas. La autosuficiencia económica de los jesuitas estuvo sustentada por una compleja red productiva integrada también por estancias en las que explotaban la tierra, el ganado y el subsuelo. En Uruguay, las dos principales fueron "Nuestra señora de los desamparados", sobre el río Santa Lucía, y "La estancia del Río de las Vacas".

De unas 140 mil hectáreas aproximadamente, la estancia del Río de las Vacas había sido dirigida por los Padres de la Compañía de Jesús en forma muy próspera al punto de ser calificada por fuentes históricas como "la mayor avanzada civilizadora de su tiempo en nuestro medio rural". Se estima en unas 250 las personas que vivían y trabajaban allí, entre criollos, indígenas y esclavos negros.

El casco principal, emplazado a orillas del arroyo Juan González, tenía una estructura muy similar a la de los pueblos misioneros del Alto Paraná y Uruguay. El conjunto habitacional principal integraba una construcción con dos patios, un molino, una huerta y la capilla, cuya estructura es lo único que se conserva al día de hoy. Se destacan sus altas paredes de muros opacos, con apenas unas pequeñas ventanas en lo alto. Aún se conserva el arranque de lo que seguramente fue una bóveda de cañón y se pueden apreciar en el muro gruesos pilares salientes que seguramente sostuvieron los arcos torales.

Se conoce el lugar como "Calera de las huérfanas" por la presencia de dos importantes hornos de cal, un material de construcción clave en la época colonial. "De las huérfanas" alude al Colegio de Niñas Huérfanas de Buenos Aires al cual se destinó todo el producto de esta calera, desde 1777, luego de que, a través de un decreto real, fueran expulsados los jesuitas de América.

M.R.G.

1745-50

1680

1680 a 1825
Tiempos de la Colonia

Fecha de la obra

Datos útiles

Memoria de la Obra

Época a la que corresponde

Explora mas contenidos:

Fuerte de San Miguel

Autor: Brigadier José da Silva Paez

Fecha: 1737

Ubicación: Ruta 19, Paraje 18 de julio

Monumento Histórico Nacional

De forma básicamente cuadrada y con sus cuatro bastiones en los ángulos —dirigidos exactamente a los cuatro puntos cardinales—, el Fuerte de San Miguel posee una planta de veinte lados. Tal número y sus diversas direcciones obedece a la teoría del Marqués de Vauban —teoría que estará también presente en la Fortaleza de Santa Teresa y la Ciudadela de Montevideo— en la que se sostenía la lógica poligonal de atacar al enemigo desde más de una línea de fuego.

Comenzado a construir por los portugueses en 1737, luego de desplazar a una inicial guarnición española estacionada en el mismo paraje, el edificio contó con distintas dependencias dentro de su perímetro, como ser casa de comando, casa de parlamento, cuarteles de tropa, capilla y cocina. Pero hay un elemento que resulta particularmente singular en él: su puente levadizo, que nos habla a su vez de un foso inundado que rodeaba al fuerte.

Al igual que con la Fortaleza de Santa Teresa, Pedro de Cevallos recuperó para España esta construcción militar, en 1763. Pocos años más tarde, y ante la inminencia de un posible ataque británico a estas costas, el fuerte fue reforzado y equipado mejor, por el ingeniero militar B. Lecocq. Los tiempos de su decadencia vendrían con la independencia del Uruguay, sufriendo un abandono sostenido, que sería tanto o más agudo que el de la Fortaleza de Santa Teresa. A partir de 1927, se forma una comisión para su rescate como bien patrimonial, destacándose en ese sentido el impulso dado por los arquitectos A. Campos y A. Baldomir junto al historiador Horacio Arredondo. Años después, en 1933, estarían iniciadas las obras de restauración.

En la actualidad, el Fuerte de San Miguel cumple una función museística y de atractivo turístico en una zona de enorme interés natural. Una valiosa colección de uniformes militares sumada a un riguroso estudio de su evolución mediante acuarelas agregan valor a este patrimonio edilicio, actualmente bajo administración del Estado Mayor del Ejército.

Cercano al límite del territorio uruguayo con el Brasil, nos espera entonces un significativo ejemplar de nuestra historia colonial, asociado a una presencia variada de flora y fauna, propia del área próxima de bañados.

W.R.A.

Calera de las Huérfanas

Autor: José Schmidt (se presume)

Fecha: 1745-1750

Ubicación: Ruta 21, Km. 241

Monumento Histórico Nacional desde 1976

Las paredes de una basílica sin techo, de estilo neoclásico, es lo único que queda del conjunto edilicio de la Estancia del Río de las Vacas, un antiguo establecimiento agropecuario jesuita.

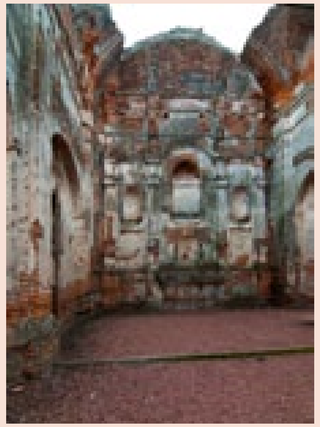
Es bien sabido que la presencia misionera en la Cuenca del Plata se dio principalmente en el norte, con la fundación de pequeños poblados sobre los márgenes del Río Uruguay y Paraná en los que se aglutinaron a más de 150 mil indígenas. La autosuficiencia económica de los jesuitas estuvo sustentada por una compleja red productiva integrada también por estancias en las que explotaban la tierra, el ganado y el subsuelo. En Uruguay, las dos principales fueron "Nuestra señora de los desamparados", sobre el río Santa Lucía, y "La estancia del Río de las Vacas".

De unas 140 mil hectáreas aproximadamente, la estancia del Río de las Vacas había sido dirigida por los Padres de la Compañía de Jesús en forma muy próspera al punto de ser calificada por fuentes históricas como "la mayor avanzada civilizadora de su tiempo en nuestro medio rural". Se estima en unas 250 las personas que vivían y trabajaban allí, entre criollos, indígenas y esclavos negros.

El casco principal, emplazado a orillas del arroyo Juan González, tenía una estructura muy similar a la de los pueblos misioneros del Alto Paraná y Uruguay. El conjunto habitacional principal integraba una construcción con dos patios, un molino, una huerta y la capilla, cuya estructura es lo único que se conserva al día de hoy. Se destacan sus altas paredes de muros opacos, con apenas unas pequeñas ventanas en lo alto. Aún se conserva el arranque de lo que seguramente fue una bóveda de cañón y se pueden apreciar en el muro gruesos pilares salientes que seguramente sostuvieron los arcos torales.

Se conoce el lugar como "Calera de las huérfanas" por la presencia de dos importantes hornos de cal, un material de construcción clave en la época colonial. "De las huérfanas" alude al Colegio de Niñas Huérfanas de Buenos Aires al cual se destinó todo el producto de esta calera, desde 1777, luego de que, a través de un decreto real, fueran expulsados los jesuitas de América.

M.R.G.



Museo del Período Portugués

Autor: s/d primeras construcciones; Arq. Miguel Ángel Odriozola (consolidación, reciclaje y restauración)

Fecha: Primera mitad s. XVIII y fines s. XVIII (original); década de 1970 (intervención Arq. Odriozola)

Ubicación: Plaza Mayor 25 de Mayo (frente); calle de San Pedro

Monumento Histórico Nacional

(Resolución nº 989/976 del 24 de agosto de 1976)

El Museo del Período Portugués fue instalado en la antigua vivienda llamada "Casa de Ríos", frente a la Plaza Mayor, siendo inaugurado en julio de 1977. El proceso de recuperación, restauración y reciclaje de las construcciones en que se aloja fue producto de uno de los períodos de mayor actividad del Consejo Ejecutivo Honorario de las Obras de Preservación y Reconstrucción de la Antigua Colonia del Sacramento. En esta intervención colaboraron particularmente el gobierno de Portugal y la Fundación Calouste Goulbelkian.

Los muebles y objetos expuestos, así como la edificación en sus diferentes aspectos, son un muy interesante testimonio de la cultura de los habitantes de la colonia en el siglo XVIII. Más allá de ello, resulta muy significativa la contundente presencia del edificio en sí mismo, en tanto se constituye en un testimonio fiel de los diferentes aportes que contribuyeron a configurar el ambiente arquitectónico doméstico del poblado a través de su historia.

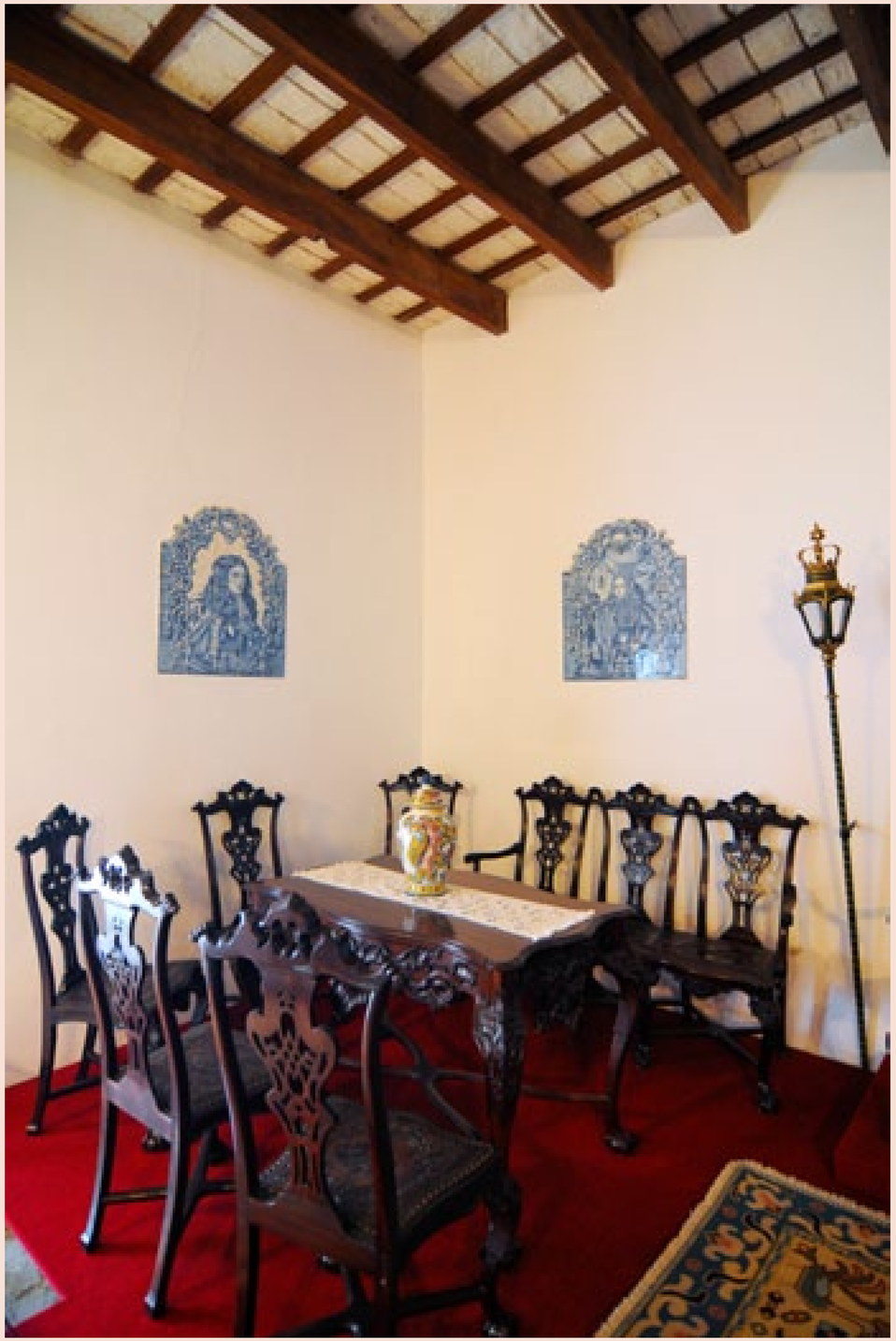
La confluencia de muros, ambientes y sectores completos correspondientes tanto a los diversos períodos portugueses, como aquellos vinculados a los períodos de ocupación española puede leerse con claridad gracias a la acertada puesta en valor dirigida por el arquitecto Odriozola.

Desarrollada en dos plantas en función del desnivel del predio, se accede a la misma desde la plaza, mientras que en la zona posterior un vasto jardín mira hacia el río, con salida por la calle de San Pedro. El sector de ingreso responde a las características de una típica construcción lusitana: gruesos muros de piedra, pequeños vanos con aberturas de madera, techos de tejas a cuatro aguas sobre estructura y entablonado de madera dura, y un tradicional cielorraso de tablas que acompaña las caídas del tejado. Uno de los aspectos constructivos más interesantes lo constituyen los tabiques con estructura triangulada de madera, cuyos huecos están rellenos con trozos de piedra, ladrillo y teja tomados con mortero de barro.

Otras habitaciones de la vivienda fueron realizadas a fines de siglo XVIII y comienzos del XIX, respondiendo a pautas propias de la colonización española. Muchas de las paredes se apoyan en antiguos muros portugueses, pero los techos se resuelven "a la porteña", con azotea.

La decisión de dejar la mayoría de los muros sin revocar permite visualizar los elementos constructivos y las distintas etapas de construcción con mucha claridad, desempeñando una importante función pedagógica en la que el actor principal es el edificio mismo.

A.M.



BMR [cdF]

Capilla de Santo Domingo de Soriano

Autor: Sin determinar

Fecha: Mediados del siglo XVIII (edificio original)

Ubicación: Florida esq. Cabildo. Santo Domingo de Soriano

Monumento Histórico Nacional

La capilla recoge la demanda de un poblado en expansión: un núcleo que tiene su origen en la reducción indígena creada por los franciscanos a inicios del siglo XVII y que hacia 1790 reúne cuatro mil habitantes. Construida al mediar el siglo XVIII, sobrevive a las guerras de la independencia y —con algunos cambios y ajustes— se mantiene en pie hasta hoy.

El relato de Larrañaga ofrece, como en otros casos, datos atendibles sobre el templo en su primera versión: según su informe de 1815, la iglesia tiene entonces una pequeña espadaña con dos campanas y exhibe rastros del bombardeo sufrido el año anterior, que destruye parte de la cubierta. Esto indica desde ya que el campanario lateral no es un rasgo originario sino un añadido posterior.

Pero también la fachada neoclásica plantea dudas en tal sentido, y puede arriesgarse que deriva de una modificación ulterior. Como apunta Juan Giuria, es probable que no sea ésta la imagen primitiva del templo, dado el predominio barroco que la América hispánica registra en el momento de su erección. Es posible entonces que la fachada actual haya sido creada junto al campanario en el siglo XIX, luego del embate español.

En cualquier caso, el resultado es un pequeño templo, austero y modesto en su concepción. Consta de una sola nave de pocas dimensiones —7 m por 30 m en su medida interior— y muros macizos de gran espesor —1, 30 m—. Las pequeñas sacristías traseras confieren a la planta una estructura en T que no se verifica del todo en el espacio interior, donde la nave impone su dirección. Un ambiente interno que ha sido algo desvirtuado por reparaciones recientes, aunque aún luce los viejos confesionarios, el ropero en la sacristía y la robusta puerta lateral.

El tono general de la obra trasunta nobleza y sobriedad: líneas claras, planos rotundos, palmaria expresión. No hay aquí alarde ni vacilación. La iglesia es un gesto compacto, certero, elocuente. Una construcción humana, imperfecta, terrenal. Un hecho acotado y finito que en su mesura parece invocar la infinitud de Dios.

L.A

Fortaleza de Santa Teresa

Autor: Ing. Militar J. B. Howel

Fecha: 1763-1780

Ubicación: Ruta 9, Km 302

Monumento Histórico Nacional

Sobre una pequeña cuchilla, en un lugar estratégico donde se separan los bañados del océano, se construyó, en el siglo XVIII, este importante edificio militar. Ese espacio de tierra, llamado La Angostura, era el único pasaje posible sobre tierra firme, tanto para actividades civiles como militares, por lo que su función fue, básicamente, de intercepción y control. Aquel siglo fue un tiempo de distancia entre las coronas de España y Portugal y las zonas fronterizas debían marcarse con precisión.

Los portugueses comprendieron antes la importancia del sitio e iniciaron allí un primera construcción, cuyos planos fueron ejecutados por el ingeniero militar Juan Gómez de Mello, en 1762. En rápida y eficaz respuesta, los españoles capturaron ese sitio un año después, bajo el mando de Pedro de Ceballos, decidiendo construir una importante y definitiva fortaleza en el mismo lugar.

Este irregular pentágono responde, estrictamente, a la capacidad de "los fuegos" o del tiro de cañón, disponiendo de baluartes en cada ángulo a efectos de tener a su alcance cualquier punto circundante del territorio. Cinco santos daban nombre a esos baluartes: San Carlos, San Luis, San Clemente, San Juan y San Martín.

Constructivamente, el perímetro pétreo de la fortaleza fue concebido de acuerdo a un muro doble, el que contenía tierra en medio del mismo. Grandes bloques graníticos, sumados a esa suerte de médula terrosa le permitieron alcanzar un gran espesor que, en algunas partes, supera los 10 metros. En su interior o plaza de armas, se ubicaban diferentes dependencias como ser alojamiento para tropa, oficialidad y comandancia, distintos talleres, capilla, depósitos, área hospitalaria, calabozos, etc. Todas estas construcciones se dispusieron, para protegerse del fuego enemigo, por debajo de la altura del muro perimetral.

La fortaleza se mantuvo en su función militar luego de los tiempos coloniales, durante las décadas inmediatas a la independencia. Pero hacia la segunda mitad del siglo XIX comienza un período de lento abandono y deterioro, a pesar de algunos arreglos realizados en la década del noventa. Poco a poco, las dunas irían tapando sus muros.

En el siglo XX surge —de la mano del historiador Horacio Arredondo— la idea de recuperarla y ponerla en valor. Una parte sustancial de lo que podemos visitar hoy se debe a su acción restauradora, que fue acompañada por un cambio en el paisaje local, al proponer y materializar un parque próximo, de especies indígenas y también exóticas. La fortaleza se transformó entonces en un museo y el fogonazo de los cañones dio paso a los flashes de turistas e interesados en la historia.

W.R.A.

Iglesia de San Carlos

Autor: Ing. Militar José del Pozo y Marquy (atribuida)

Fecha: 1792-1801

Ubicación: Calle Sarandí, frente a Plaza Artigas

Monumento Histórico Nacional

La construcción de este singular templo religioso se inició en el siglo XVIII . Más exactamente, fue en 1792 que se colocó la piedra fundacional, es decir casi 30 años después de haber sido fundado el poblado de San Carlos por don Pedro de Cevallos. Sin embargo, su proceso fue dificultoso, según nos cuenta el historiador Juan Giuria, pues ya antes —en 1798— se habían iniciado ciertos trabajos que debieron ser demolidos, luego de un peritaje técnico realizado por el Ing. Militar José Pérez Brito. La nueva iglesia debía entonces garantizar su estabilidad a partir de una solución constructiva y proyectual de gran solidez, en términos tan reales como visuales.

De esta manera, su imagen general nos habla de un cuerpo inferior muy macizo, apenas alivianado por tres arcos de ingreso que no corresponden a tres naves interiores, sino a una sola. Pequeñas ventanas abocinadas se ubican en el cuerpo de las torres y cuatro aberturas en arco aligeran la parte superior de las mismas.

Dos media cúpulas revestidas con azulejo partido dan remate a dichas torres.

La cubierta de esta iglesia parroquial es una bóveda de cañón, realizada en ladrillo, que alcanza los 7 metros de ancho y 30 de largo. Estaba pensada para recibir sobre ella y de manera directa la terminación final de tejas. Las paredes laterales, de importante espesor y reforzadas mediante contrafuertes claramente visibles hacia los costados de la misma, reciben el empuje lateral de aquella gran bóveda.

Un detalle ornamental singular es el que resulta del friso ubicado inmediatamente debajo de la última cornisa, próxima a los arcos superiores de las torres. Allí puede verse una decoración polícroma, realizada a partir de la incrustación en el muro de platos de porcelana inglesa, de tono azulado, que debieron ser, según especula el historiador Carlos Seijo, los "utilizados en el banquete del día de la consagración, en 1801". Sobre dicho friso y en las esquinas de las torres se identifican a su vez, ocho jarras de loza blanca, con filetes azules.

En relación a la autoría de este templo, existen muchas dudas. Sin embargo, hay una opinión que parece primar y es la que ha sido sostenida por el investigador Guillermo Furlong: los planos debieron pertenecer al Ingeniero Militar José del Pozo y Marquy, si bien esta obra difiere mucho de otras realizadas y firmadas por él. No obstante hay un nombre que también debe ser recordado, puesto que estuvo siempre al lado de la obra, además de ser responsable en gran parte de los recursos económicos para la misma: el presbítero Manuel Amenedo de Montenegro, quien fuera cura párroco de la misma.

Al presente, este magnífico ejemplar de nuestra arquitectura colonial alcanza la máxima protección patrimonial al haber sido declarado Monumento Histórico Nacional.

W.R.A.

Catedral Metropolitana
(Iglesia Matriz)

Autor: Ing. Custodio de Saá y Faría, Arq. Tomás Toribio, Ing. Militar José del Pozo y Marquy, Arq. Bernardo Poncini, Arq. Rafael Ruano
Fecha: 1790 (proyecto)
Ubicación: Ituzaingó esq. Sarandí
Monumento Histórico Nacional

El damero de Pedro Millán anuncia ya el vasto solar destinado a la iglesia, que —contra lo indicado en la norma indiana— se instala sobre la plaza. La primitiva capilla tiene una sola nave, techo a dos aguas y un campanario, y hacia 1788 está ya arruinada. Esto lleva a erigir el nuevo templo, proyectado en 1790 y consagrado en octubre de 1804. Pero ésta es sólo la primera etapa: la catedral es fruto de un largo proceso y operaciones varias.

La autoría de los planos originales no es de consenso. En general se atribuye al portugués José Custodio de Sáa y Faría, con base en un texto de Pérez Castellanos que lo menciona y en ciertas señas proyectuales —como el presbiterio profundo, de base portuguesa—. Pero algunos autores asignan el proyecto a José del Pozo y Marquy, ingeniero militar que hasta 1804 dirige las obras. A esto se agrega la breve intervención de Tomás Toribio, arquitecto español que proyecta el Cabildo.

Y la idea es clara y sencilla: tres naves de altura similar, crucero y cúpula apoyada en un elevado tambor cilíndrico. La nave central se cierra en una bóveda de cañón seguido, las laterales tienen dos pisos y rematan en bóvedas de arista. Con esta disposición, el templo se aparta un tanto del modelo jesuítico: el esquema es el mismo, pero la unidad altimétrica impone un cambio espacial que define también la fachada del conjunto. Ésta exhibe el rigor propio del neoclasicismo hispánico, y en 1860 tiene un tramo central de orden colosal con columnas jónicas, frontón curvo, cuerpos laterales de órdenes superpuestos, cornisa corrida y dos campanarios cuyo remate evoca —en opinión de Juan Giuria— el recurso aplicado en la catedral de Pamplona.

Pero la iglesia está entonces muy deteriorada, y el gobierno de Gabriel Pereira decide darle una nueva fachada. La propuesta es del suizo Bernardo Poncini, quien suprime los órdenes superpuestos, coloca capiteles corintios en lugar de los jónicos y dispone en la base de las torres un tramo almohadillado. Esta fachada se mantiene hasta 1941, momento en que una vez más debe ser reparada. Para ello se contrata al arquitecto Rafael Ruano, que revierte en parte lo realizado: restituye los capiteles jónicos, incorpora un zócalo de piedra arenisca y anula el almohadillado, en un gesto moderno que alisa y unifica la fachada.

Luego vendrán otros avatares, como la polémica demolición de la Casa Spera —obra modernista que en 1915 se instala entre los contrafuertes—: una operación que busca preservar el templo de acuerdo al criterio impulsado por Pivel Devoto desde el Ministerio de Instrucción Pública.

LA

Iglesia del Santísimo Sacramento

Autor: s/d primeras construcciones; Arq. Tomás Toribio (proyecto 1808); Arq. Miguel Ángel Odriozola (consolidación, restauración 1957-1995)
Fecha: circa 1680, primeras construcciones; 1808-1810 (proyecto Toribio)
1957-1995 (intervención Arq. Odriozola)
ubicación: Calle del Gobernador Vasconcellos y Plaza Manuel de Lobo, Colonia del Sacramento
Monumento Histórico Nacional

La antigua y austera basílica constituye uno de los hitos referenciales del Barrio Histórico de Colonia y signa junto al Faro su característico perfil. En los numerosos planos históricos de la ciudad se observa que el templo actual se levanta en el mismo lugar donde históricamente se ubicaron las sucesivas construcciones que a lo largo de la azarosa vida del poblado fueron albergando las actividades de culto. Mantiene su privilegiada ubicación en la Plaza Manuel de Lobo donde ya a mediados del siglo XVIII la construcción abarcaba el perímetro actual.

Luego de sucesivas construcciones, destrucciones y refacciones, se construye el edificio según el diseño del arquitecto Tomás Toribio, entre 1808 y 1810, el cual, con variaciones, llega hasta nuestros días: una sola nave con capillas laterales flanqueadas por pilastras, techada por una bóveda de ladrillo de cañón corrido que descarga en arcos de medio punto. Un discreto coro sustentado por una bóveda rebajada configura el sector de acceso pautando el pasaje hacia el espacio interior. El tratamiento general de pilastras, arcos y cornisamientos alude al neoclasicismo de raíz española. Exteriormente, dos torres esbeltas enmarcando el acceso principal componen una volumetría simple pero de singular impacto.

En 1823 un rayo hizo explotar la pólvora depositada en la sacristía lo que provocó el derrumbe de buena parte de la iglesia, a pesar de lo cual aún pueden apreciarse restos de sus muros en las paredes norte y sur. Entre los años 1836 y 1842 comenzaron los trabajos de recuperación, continuados posteriormente -entre 1865 y 1868- en la fachada y las torres.

Pero la imagen que hoy apreciamos de la iglesia responde al emprendimiento de consolidación, recuperación y restauración iniciado en 1957 bajo la supervisión del arq. M. A. Odriozola y que culminara en 1995, constituyendo una de las intervenciones más significativas realizadas por el Consejo Ejecutivo Honorario de Colonia del Sacramento.

Los trabajos tuvieron como premisa la fidelidad al proceso histórico de la construcción, y la coherencia de la imagen con el proyecto original de Toribio, lo que implicó la eliminación de algunos agregados, así como de toda la decoración interior. Varios de los muros no han sido revocados, de manera de poder apreciar las distintas etapas de su construcción, tanto en el interior como en el exterior de la iglesia.

En la fachada, de acusada simetría, se realzó el acceso poniendo en valor la puerta a cuarterones y las jambas de piedra de la época portuguesa; se eliminaron los frontones sobre vanos y se recuperaron las cúpulas revestidas con azulejos de los campanarios que coronan el sector de planta octogonal de las torres.

La exigencia de adaptación a la liturgia postconciliar implicó el nuevo y moderno diseño del altar y del ambón, realizados por el Arq. Antonio Cravotto.

A.M.

Edificio del Cabildo

Autor: Arq. Tomás Toribio

Fecha: 1804-1869

Ubicación: Juan C. Gómez 1362

Monumento Histórico Nacional

El Cabildo es, junto a la Catedral de Montevideo, la obra de arquitectura más relevante de los tiempos coloniales. Iniciado en los primeros años del siglo XIX, su materialización definitiva se prolongará varias décadas más, hasta finalizarse en tiempos de la república. Sin embargo, toda su fábrica se irá ajustando, salvo cambios acotados y precisos, a los planos realizados por el primer arquitecto académico llegado al Río de la Plata: Tomás Toribio.

Fue por una real orden de 1804, en tiempos del rey Carlos IV, que se dio aprobación a dichos planos, concebidos bajo una rigurosa concepción neoclásica, a partir de ejes ordenadores, tanto de la planta como de la fachada del edificio. Su organización espacial en dos niveles y en base a diferentes patios dará cabida a la labor de los cabildantes —cuyo cometido era la actividad legislativa y administrativa de la ciudad— y a la prisión de delincuentes, pues el mismo también cumplió actividad como "reales cárceles". Otras funciones para las que también sirvió fueron la de tribunal de justicia, cuerpo de guardia y capilla.

Toribio, quien llega a Montevideo hacia finales del siglo XVII luego de una corta labor como arquitecto en España, piensa la construcción del Cabildo en base a una combinación de sillares expuestos y de mampuestos de ladrillo, estos últimos revocados y caleados. La piedra, restringida en su uso a los grandes edificios públicos y a obras militares durante los tiempos coloniales, le aportaría al mismo la idea de solidez, prestigio y jerarquía, que lo distinguiría del contexto edilicio de la ciudad.

Tomás Toribio morirá antes de ver culminada su obra y ésta quedará a cargo, algunos años más tarde, de su hijo José quien será el autor de otros importantes proyectos como el Hospital de la Caridad y la Casa de los Montero (actual Museo Romántico).

A partir de la Independencia, el viejo Cabildo colonial se ajustará a otras diferentes funciones. Será sede del Poder Legislativo, de los Tribunales Superiores de Justicia, de la Jefatura de Policía y del Ministerio de Relaciones Exteriores. Desde 1958 se destinó a Museo y Archivo Histórico Municipal, cobijando un importante acervo mobiliario, artístico y documental.

W.R.A.

Casa del Gral. F. Rivera

Autor: s/d

Fecha: 1835-1841

Ubicación: Brigadier M. Oribe 775

Monumento Histórico Nacional

A partir de 1821, año de su fundación durante la dominación portuguesa, la villa de San Pedro de Durazno se constituirá en epicentro de la actividad política y militar del Gral. Fructuoso Rivera. La construcción de su vivienda —actual Museo Histórico de esa ciudad— se iniciará más tarde, en 1835 y será ocupada por el caudillo y su esposa, Bernardina Fragoso, antes de 1839. En ese mismo año, su fachada se mantenía todavía sin revocar, según nos la muestra el litógrafo M. Besnes e Irigoyen, en una de las acuarelas realizadas durante su histórico viaje al Durazno.

A pesar de su horizontalidad dominante, en parte por su gran frente y en parte por su limitada altura sobre dinteles, esta construcción fue protagónica dentro del contexto urbano de la villa, a lo largo del siglo XIX. Lo fue por la importancia de su arquitectura, pero también porque desde allí Rivera gobernó al país durante gran parte de su segunda presidencia.

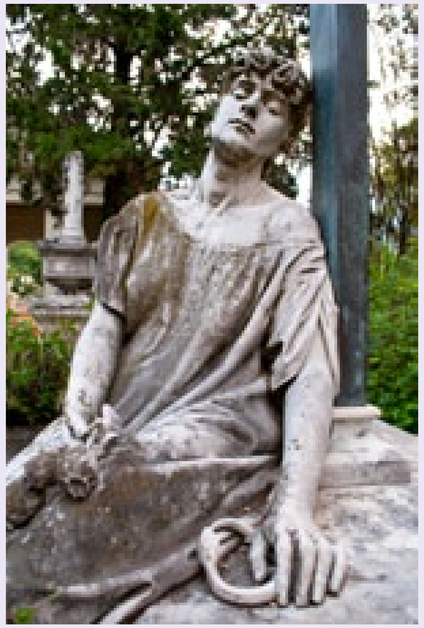
A partir de 1843, la vieja casa es abandonada por el General Rivera, en el marco de los sucesos de la Guerra Grande. Será entonces el comienzo de un largo proceso de cambios para la misma. A finales del siglo XIX, otras construcciones ganarán singularidad y la vieja casona ingresa en un proceso de pérdida de integridad constructiva y catastral. Otros destinos y usos se sucederán en su interior: actividades de hotel, restorán y teatro, así como también de club social.

En 1978 se inicia su puesta en valor patrimonial con la declaratoria de Monumento Histórico Nacional. Diez años más tarde se realiza su expropiación y, en 1992, a instancia de la Intendencia Municipal de Durazno se instala allí el Museo Histórico "Casa del General F. Rivera", donde tiene lugar, además de un rico acervo de bienes testimoniales de la historia local que incluyen los objetos encontrados en "el huevo de Colón", bienes artísticos, los archivos de la voz, la música y la imagen.

Un viaje a Durazno nos impone una visita a esta casa histórica.

W.R.A.

Monumento Público Departamental a Perpetuidad
(Cementerio viejo de la ciudad de Paysandú)



Autor: Francisco Poncini (capilla)

Fecha: 1835 (inicio); 1859 (capilla); 1881 (declarado Monumento Público a Perpetuidad); 1885 se cierra como Cementerio

Ubicación: calles Artigas, Soriano, José Pedro Varela y Montecaseros, ciudad de Paysandú

Monumento histórico nacional

El antiguo cementerio de Paysandú, monumento histórico nacional desde 2004, fue proclamado Monumento Público Departamental a Perpetuidad por la Ley 1555 de diciembre de 1881, a iniciativa de Luis Galán y Rocha.

A su ingreso, sobre un pórtico de clara inspiración clásica, se eleva un ángel que adelanta una visión que se tornará dominante en el interior del cementerio: la presencia de una destacada estatuaria, que acompaña una arquitectura funeraria de fina factura.

De algún modo, este notable ámbito refleja la realidad del siglo XIX del departamento de Paysandú y de nuestro país, en particular en lo referente a la importancia de las corrientes migratorias, y en especial, en lo relativo a aquellas de origen italiano. Esto se observa tanto en las características y estilo de las construcciones y esculturas, así como también en los artistas que fueron sus creadores. Es el caso de Giovanni del Vecchio, autor de las tumbas de Manuel Stirling (1898), de Eusebio Francia (1894), del Monumento a los Servidores de la Patria (1897), del Monumento a los Caídos en la Acción de Quebracho y del monumento al Dr. Olaechea. O de José Livi, autor del panteón de Pedro Ribeiro, y también de Juan Azzarini, quien ejecutó el monumento a Luis Galán y Rocha en 1907, entre otros tantos que contribuyeron a concretar este singular conjunto artístico.

Muchos de los mausoleos y grupos escultóricos, presentan además interesantes referencias y símbolos, que permiten interpretar a través de ellos contenidos ideológicos, religiosos y políticos, vinculados a la vida de quienes allí son venerados así como a la sociedad y la cultura a la que pertenecieron.

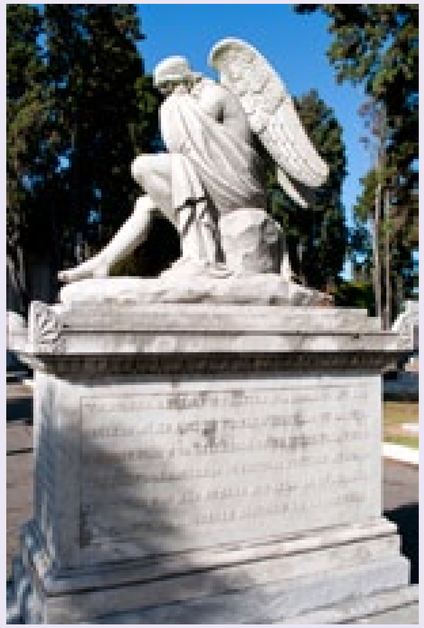
El cementerio constituye además un calificado paseo por la riqueza de su vegetación, encontrándose diversas especies vegetales, entre las que se cuentan cipreses, jacarandás, fresnos, pinos y robles.

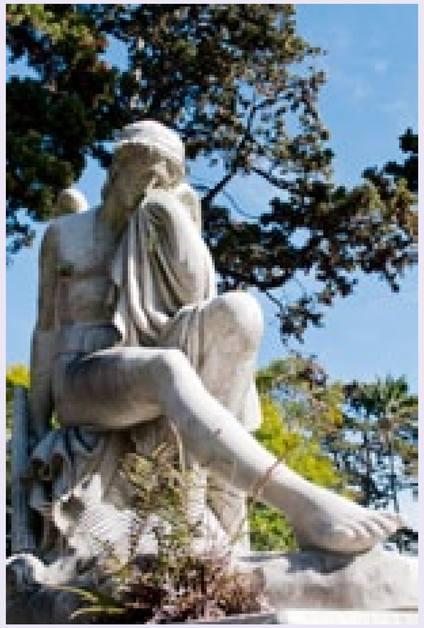
En suma, estamos ante un conjunto patrimonial de singular valor, destacado a nivel nacional y regional y que ha pasado a ser una visita obligada en la ciudad de Paysandú, para todos aquellos que se interesan por las manifestaciones culturales.

Así se ha entendido también a nivel municipal, encarando una gestión del Monumento a Perpetuidad que le otorga categoría de museo a cielo abierto, estableciendo un régimen adecuado de visitas, con guías calificados que conducen a los visitantes a través de este conjunto monumental.

A.M.

Cementerio Central





Autor: Juan M. Reyes (delimitación); Bernardo Poncini (configuración)

Fecha: 1835 (habilitación); 1858-63 (construcción); 1864 (segundo tramo); 1921 (tercer tramo)

Ubicación: Av. Gonzalo Ramírez esq. Dr. Aquiles Lanza

Monumento Histórico Nacional

El recinto está ya previsto en el plano de la Ciudad Nueva que Reyes elabora en 1829: un cuadrado amurallado ocupado por nichos perimetrales y fosas dispuestas en el centro. El Cementerio Nuevo —así le llaman entonces— se habilita en 1835 y reemplaza al camposanto colonial ubicado en Durazno y Andes: un espacio "embrionario y macabro" —dice Juan Giuria— que resulta indecoroso y acotado para una ciudad en crecimiento. Este primer espacio es luego objeto de dos sucesivos proyectos: el de Carlos Zucchi (1838), frustrado por los disturbios políticos de la época —Guerra Grande, sitio de Montevideo— y el de Bernardo Poncini (1858), que define lo que es hoy el primer cuerpo del cementerio.

Formado en Italia al influjo de la Academia de Brera, Poncini apela al repertorio neoclásico. Concibe una ciudad ideal, un universo perfecto: un espacio diáfano, ordenado y simétrico, orientado por el eje de acceso y focalizado en el centro. Un centro signado entonces por la cruz española que hoy ocupa el segundo tramo del cementerio, adonde se traslada en 1860 para dar sitio a la Rotonda en el primero.

La Rotonda es la pieza clave de este universo, el foco de la "ciudad de los muertos". Un volumen de base octogonal cubierto por una cúpula y rodeado de tres niveles de alvéolos, cuyas fachadas apelan al orden toscano y dórico en respuesta a este programa singular. Concebida como capilla y columbarium, la obra remite a las iglesias de planta centralizada que aparecen a fines del XVIII y principios del XIX en Italia —San Francisco de Paula en Nápoles y San Carlos de Milán, por ejemplo—. Recoge una tradición iniciada en el Panteón romano, y lo evoca en su significado: la cripta es el pan-theos de la Nación, el sitio destinado a los héroes (dioses) republicanos —Eduardo Acevedo, Delmira Agustini y Juan Manuel Blanes, entre otros—.

Pero esta pequeña ciudad tiene su propio crecimiento. Con el tiempo reúne un gran acervo escultórico que incluye obras de artistas nacionales y extranjeros. En principio dominan los italianos: José Livi y "El descendimiento" en la Rotonda, Juan Ferrari y su homenaje a José Pedro Varela, Juan Azzarini y sus numerosas obras alegóricas. El siglo veinte trae luego el aporte de José Belloni, Enrique Lussich, José Zorrilla de San Martín y Antonio Pena, entre otros uruguayos. Y el cementerio incorpora entonces su tercer tramo —que alberga la tumba de Batlle y Ordóñez—, lo que cierra un proceso expansivo guiado hacia el mar por la traza de acceso.

LA

Posta del Chuy

Autor: Juan Etcheverry y Juan Etcheverry

Fecha: 1855 (concesión pública para la construcción del puente)

Ubicación: A 11 km de la capital, sobre el viejo camino que iba a Río Branco

Monumento Histórico Nacional

Se trata de un conjunto de construcciones que involucra un puente, casa-habitación, antiguos galpones y otras construcciones en piedra. El puente fue la razón que dio lugar a este núcleo de arquitecturas ubicado en medio de la soledad rural que acompaña al arroyo Chuy del Tacuarí. Fue construido como concesión de obra pública, asignada a dos vascos en 1855, quienes generaron una verdadera empresa para el cobro de peaje, además de ofrecer otros servicios como el de pernocte a viajeros y posta de diligencia.

Perteneciente a ese mismo año —4 de junio de 1855— es la Ley 429 que regula, precisamente, las cuestiones de "Peaje, pontazgo y barcaje" en todo el territorio nacional y configura el marco de acuerdo inicial para la construcción de este patrimonio fronterizo.

Los Etcheverry eran canteros de profesión. Luego de administrar estos bienes durante largos años, sus sucesores vieron caer la concesión pública en 1919, pasando entonces el puente a ser propiedad del Estado, pero su funcionamiento continuó algunas décadas más, lo que nos habla de su buena factura constructiva, concebida a partir del uso de una piedra de tipo arenisca y una planimetría o forma general bastante particular.

Distintos historiadores nos hablan de un puente "con troneras", lo que nos hace pensar en una obra de tipo militar. Sin embargo, nada de esto debe suponerse, sino más bien que las llamadas troneras fueron el resultado de un diseño fundado en la praxis o la experiencia constructiva: posiblemente, esta forma permite una mejor resistencia a la acción permanente de las aguas del arroyo y, sobre todo, a sus crecidas periódicas.

Gruesos muros de mampuestos revocados y encalados, con extroversionesde piedra en jambas y dinteles de aberturas hablan de una sólidaconstrucción de raíz hispana. Así está realizada la casa habitación,que contaba con dos plantas y se vinculaba a una pulpería, lo quehace pensar en el importante rol social que debió prestar al lugar, esta posta. Otras construcciones que forman parte del conjunto son la cocina para troperos y peones, con una habitación asociada, aljibe de piedra y una manga, que debió servir a los troperos para encerrar el ganado durante su descanso.

W.R.A.

Teatro Solís

Autor: Arq. Carlos Zucchi (proyecto y concreción), Arqs. Garmendia y Clemente César (incorporación posterior), Arq. Víctor Rabú (dos alas laterales)
Fecha: 1856 (inauguración)
Ubicación: Reconquista s/n esq. Bartolomé Mitre
Monumento Histórico Nacional

La vieja Casa de Comedias fue el gran recinto de espectáculos y representaciones teatrales durante la colonia, permaneciendo en pie hasta bien entrados los años de la república. Pero los tiempos de la independencia, sin embargo, exigieron un edificio alternativo para la actividad de comedia y teatro lírico, así como también un nuevo y moderno estandarte republicano de escala urbana: el Teatro Solís.

En la década de 1840, la sociedad responsable del emprendimiento le encarga al arquitecto Carlos Zucchi —técnico de origen italiano pero formado en Francia— la realización del proyecto que permitiría su construcción. Se trata de una propuesta con fuertes referentes en la tradición de la edilicia operística italiana, particularmente del Scala de Milán (planimetría en base a herradura) y el Teatro Carlo Felice de Génova (resolución original de fachada).

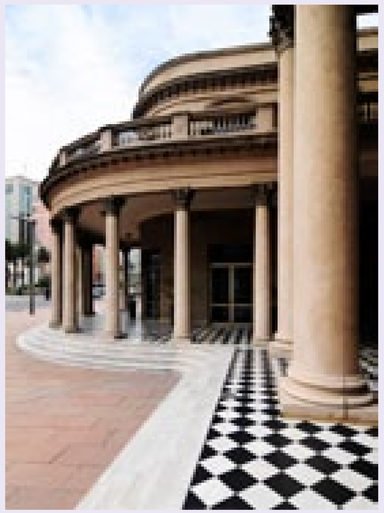
El proyecto de Zucchi se vería afectado por los incidentes de la Guerra Grande, suspendiéndose la materialización de la obra por un plazo superior a una década. Durante ese período el arquitecto proyectista se traslada a Río de Janeiro y cuando se decide retomar las tareas constructivas se plantean importantes ajustes de proyecto. Por un lado se adecua el mismo a una nueva realidad presupuestaria y se reformula su nueva fachada. Los arquitectos Garmendia y Clemente César se incorporarán de manera sucesiva para definir —en su actual cuerpo central— la imagen definitiva del edificio.

El teatro se inauguró en el año 1856, y la obra representada en esa oportunidad fue Ernani, ópera de Guiseppe Verdi, la que fue presenciada por el entonces presidente de la República Gabriel Pereyra junto a lo más granado de la sociedad de la época.

En la segunda mitad del siglo XIX, el Teatro Solís incorpora dos alas laterales proyectadas por el Arq. Víctor Rabú, jerarquizando su cuerpo original central y generando, a su vez, un espacio exterior propio que le da encuadre al mismo.

Interiormente, el plafón general se presenta como el elemento de mayor interés artístico, donde los trabajos de los pintores Carlos María Herrera y Pío Collivadino aparecen bajo la lógica propia de la representación alegórica: Apolo y Dionisos, se presentan ante el público como manifestaciones de dos formas de belleza.

W.R.A.



Basílica Catedral de San José de Mayo

Autor: Maestro de obras Antonio Fontgibell (edificio original); Lino Dinetto (frescos)
Fecha: 1857-1874 (edificio original)
Ubicación: Asamblea esq. 25 de mayo. San José de Mayo
Monumento Histórico Nacional

La iglesia se ve desde lejos, a varios kilómetros de distancia. Se eleva imponente, recorta en el perfil urbano su cúpula azulejada. Parece velar por la ciudad, cuidarla.

Su construcción responde a la ineptitud de la capilla disponible en aquel momento: un templo de una sola nave cuya "fachada carece de pórtico y no tiene orden alguno sino unas malas pilastras", según cuenta Larrañaga a su paso por la ciudad en 1815. Una modesta parroquia que —como afirman las crónicas— se ve desbordada en el homenaje a Manuel Oribe realizado allí en 1858.

Se integra entonces una comisión vecinal destinada a promover la erección de una iglesia más amplia. Y la iniciativa se concreta de acuerdo al proyecto y la dirección de Antonio Fontgibell, maestro de obras catalán ya conocido en el medio. Se inicia así un largo proceso de obra interrumpido a menudo por aprietos políticos y económicos, que debe su éxito al esfuerzo y aporte de la sociedad maragata.

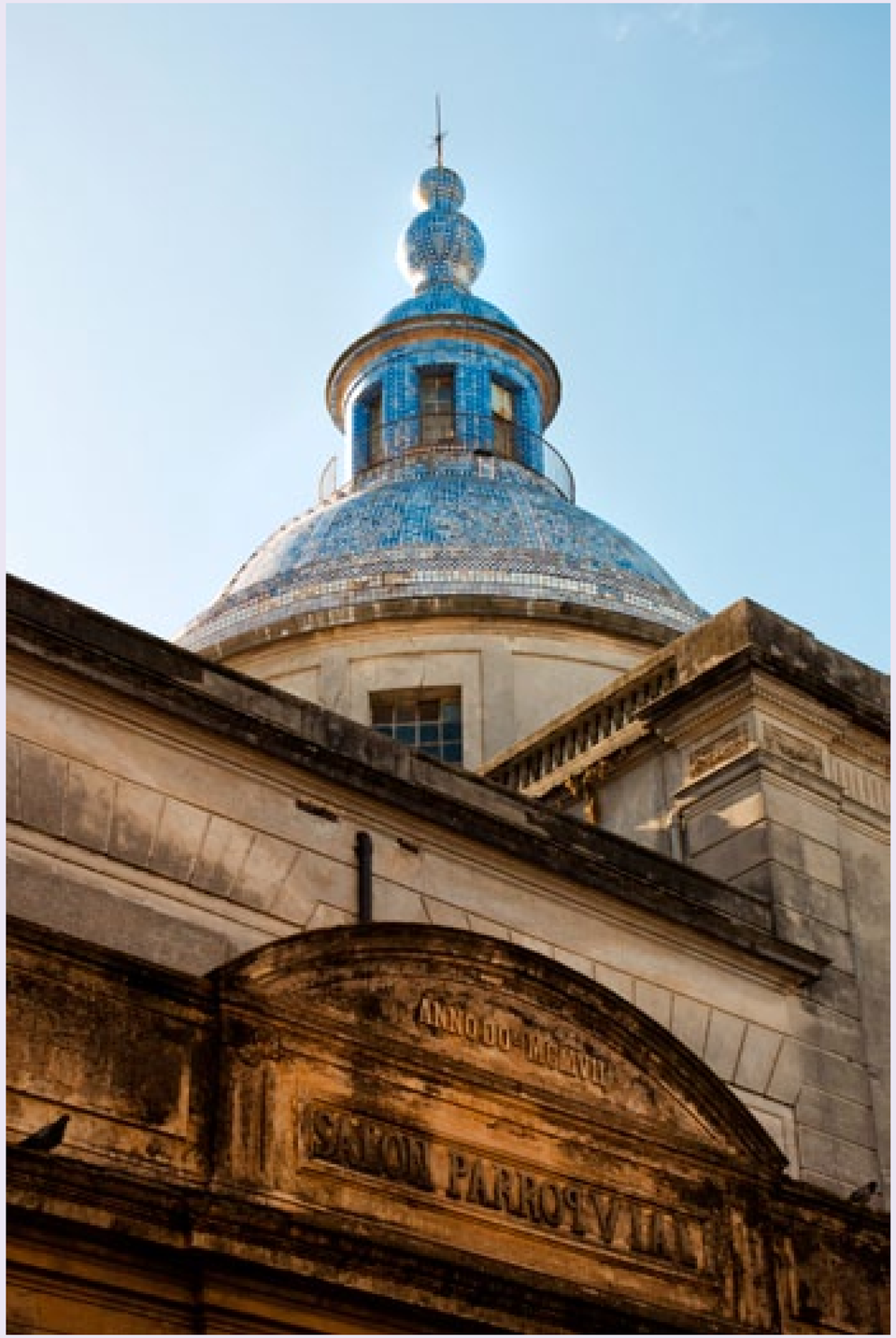
Se trata de una planta basilical que el crítico Juan Giuria asocia en principio al referente jesuita o barroco, aunque sus líneas severas le otorgan carácter clásico. Consta de tres naves de similar altura separadas por columnas dóricas realizadas en mármol de Carrara, que reciben los arcos donde gravita la bóveda de cañón central y la cubierta de las naves secundarias. Esto confiere al espacio interno una condición aérea y liviana que evoca las iglesias europeas de los siglos XVI y XVII, como la célebre Anunziata de Génova. Una cualidad etérea que no se aprecia en la catedral metropolitana, donde la relación impuesta entre las tres naves parece fracturar o apretar el espacio.

Animan este interior los bajorrelieves en terracota ejecutados por Domingo Mora —escultor español que decora el altar mayor y las pechinas bajo la cúpula, entre otras cosas— y los célebres frescos de Lino Dinetto, que el italiano incorpora a mediados del siglo pasado, poco antes de que la iglesia adquiera rango de catedral (1956) y basílica (1957).

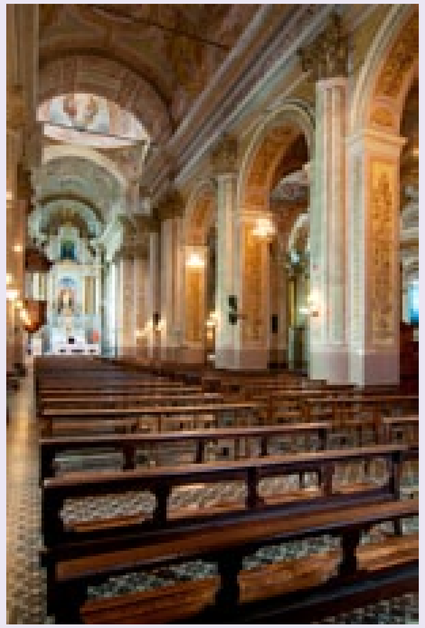
En su impecable fachada simétrica, se elevan a un lado y a otro los campanarios, cuyos remates brillantes anuncian la presencia trasera de la "media naranja". Junto a la campana mayor, el famoso reloj marca desde 1900 el ritmo vital de los maragatos.

LA

BMR [cdF]



Basílica de Paysandú



Autor: Arq. Francisco Poncini

Fecha: 1862-1873 (construcción)

Ubicación: Montecaseros esq. 18 de julio. Paysandú.

Monumento Histórico Nacional

En su diario de viaje Larrañaga señala que hacia 1815 "la iglesia no se distingue de los demás ranchos sino en ser mayor, como de unas veinte varas de largo y seis de ancho". Y así lo confirma Arsenio Isabelle, viajero francés que en 1833 visita también la ciudad: "subí la colina; al llegar a la plaza me encontré con un ¡rancho!, un miserable rancho que apenas se mantenía en pie y cuyo interior se hallaba completamente desnudo" y cuyo "altar, colocado en el fondo, daba verdadera compasión".

La erección de la iglesia responde entonces a una demanda evidente y se sanciona en la ley de 1857, que recoge el reclamo de los sucesivos párrocos —Solano García y Oriol de San Germán— y del coronel Basilio Pinilla, jefe político local. A esto sucede en 1862 la cesión por el gobierno de dos leguas de tierra en el ejido destinadas a este fin y el pronto inicio de los trabajos bajo la dirección de Francisco Poncini, maestro suizo que —junto a su hermano Bernardo— realiza notables obras de la arquitectura local. A punto de concluirse, en 1964 la obra se ve arruinada por los efectos bélicos del conflicto local, pero en dos años cobra nuevo impulso y culmina en 1873 con la inauguración del templo. Años más tarde se incorpora el reloj, se repara el altar —destruido por un incendio— y se coloca la escalinata de mármol en el atrio.

Desde entonces la iglesia se impone sobre la plaza principal. De clara inspiración neoclásica, presenta una estructura basilical de tres naves y una sobria fachada que destaca por su cuerpo frontal: un pórtico de capiteles corintios que le otorga fuerte identidad. El espacio interno registra el excelente trabajo de Antonio Buscaglia, pintor italiano que en 1898 ejecuta los frescos de la cúpula y la bóveda central. El altar mayor es ocupado por la imagen de Nuestra Señora del Rosario, patrona de la ciudad: a partir de 1947 el templo se consagra no sólo a San Benito sino a la citada divinidad.

La restauración efectuada hacia 1940 por destacados arquitectos —Elzeario Boix, Horacio Terra Arocena, Óscar Garrasino y Óscar Vignola— ha permitido conservar el edificio en condiciones sin alterar su aspecto original. Una destacada obra de arquitectura cristiana que en 1949 adquiere rango de basílica.

L.A

Estancia El Cordobés

Autor: Cristino da Rosa

Fecha: Segunda mitad del siglo XIX

Ubicación: 9a. Sección de Cerro Largo, 30 Km de Santa Clara de Olimar.

Monumento Histórico Nacional

Ubicada a unos 130 km. de Melo, esta estancia fue asiento de importantes e históricas definiciones en el campo político, hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX. No sólo fue la estancia de Aparicio Saravia (1856-1894), sino su cuartel general en más de una de las revoluciones en que participó, a partir de 1895. De ahí su importancia y su valor testimonial.

Ubicada sobre el margen derecho del arroyo del Cordobés, sus tierras son fronterizas entre los Departamentos de Cerro Largo y Durazno. Un casco de especial valor y una parte reducida de su campo original, fueron adquiridos por el Estado, protegiendo esta propiedad con la declaratoria de Monumento Histórico Nacional, en 1978. Algunos componentes edilicios del casco que podemos visitar son posteriores a la vida de Saravia, como la capilla que mandara construir Doña Cándida Díaz, su esposa, luego de la muerte del General.

La casa-habitación recoge la tradición constructiva del lugar, a través de paredes de mampuestos, revocadas y caleadas, donde se apoya la cubierta de tejas sobre estructura de madera. Fue construida por un hermano de la madre de Aparicio, Don Cristino da Rosa, notándose a las claras que el edificio despide un aroma de tradición portuguesa, propia de este sitio bajo influjo norteño. En su interior encontramos un acervo de referencia a las revoluciones saravistas, así como también a la vida rural de su propietario. Uniformes, objetos diversos y fotografías permiten una recreación parcial de los años en que Aparicio Saravia fue figura protagónica de la vida política nacional.

Historia y paisaje rural establecen aquí una enorme y única comunión.

W.R.A.

Usina de Aguas Corrientes

Autor: Dionisio Azcoytia, José Azcoytia

Fecha: 1871 (inauguración)

Ubicación: Villa Aguas Corrientes

Monumento Histórico Nacional

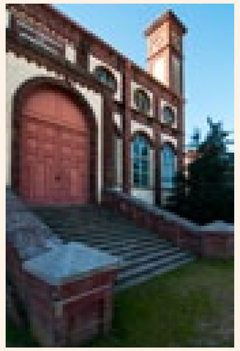
El complejo responde a la primera usina de bombeo a vapor que funciona en Uruguay, y la primera en dotar de agua potable a Montevideo. Una pieza singular que resulta todo un síntoma: la expresión palmaria de un país que se industrializa y se hace moderno.

Todo comienza en 1867, cuando una fuerte sequía afecta a la capital y deriva en un llamado público destinado a dar respuesta al problema: el gobierno toma la iniciativa y se dispone a instrumentar el suministro de agua. El río Santa Lucía es el surtidor elegido, y la concesión se otorga a la firma integrada por Fynn, Lanús y Lezica, una de las ocho participantes en la convocatoria. La construcción de la planta se inicia ese mismo año y cuenta con equipamiento británico: calderas a vapor Babcock y Wilcox y equipos de bombeo Worthington, además de los miles de caños de fundición entonces traídos desde Inglaterra. Surge así el poblado de Aguas Corrientes —que en 1971 adquiere rango de villa—, conformado en el margen fluvial por operarios que construyen y hacen funcionar la nueva planta.

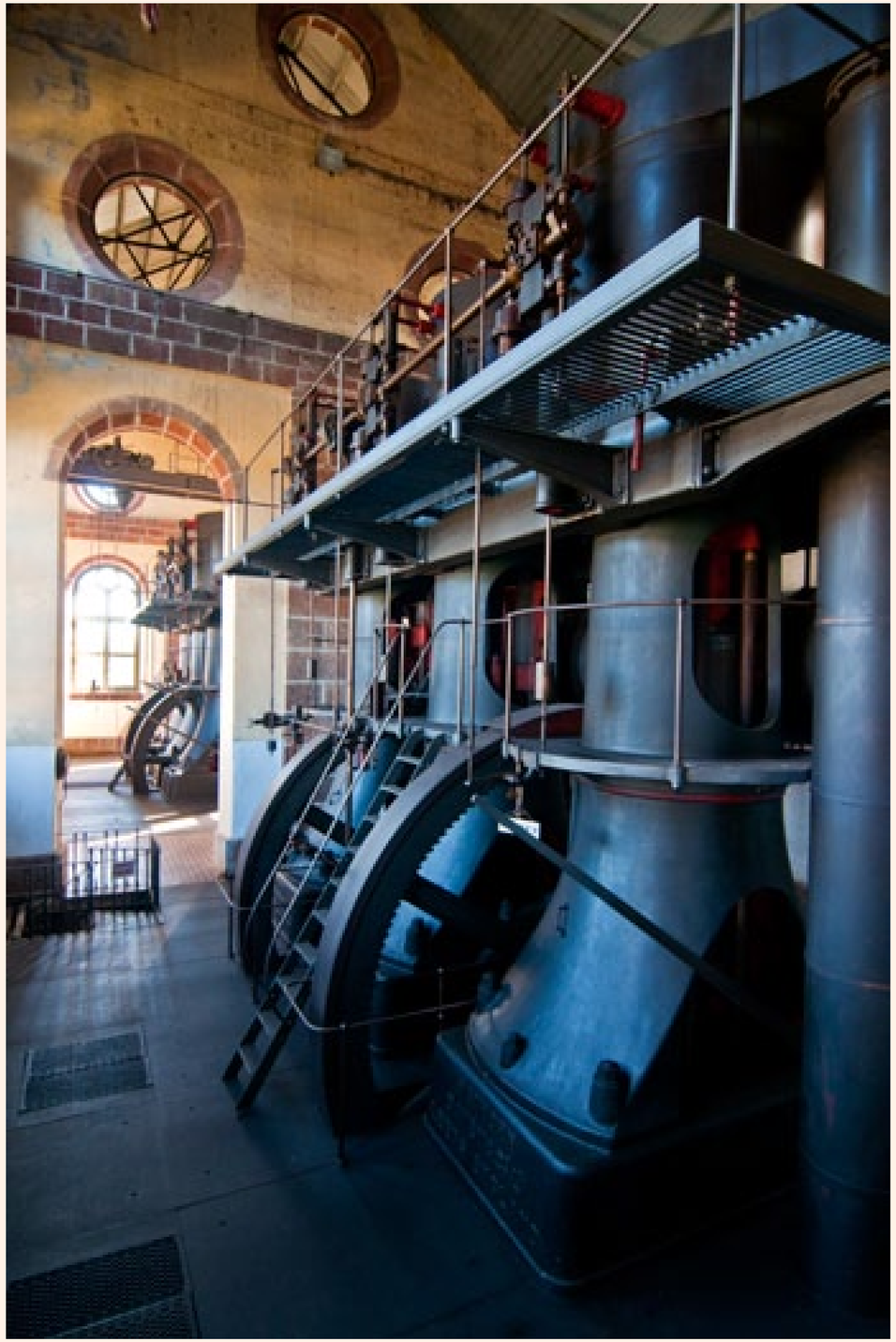
Finalmente, el 18 de julio de 1871 se inaugura en la capital el servicio de agua potable, que llega hasta la fuente de la Plaza Matriz desde el río Santa Lucía: pre-filtrada y bombeada, el agua recorre 56 km desde la usina, que en 1879 es cedida a The Montevideo Waterworks Co. —compañía inglesa— y en 1950 pasa al dominio público.

El notable edificio es obra de los hermanos Dionisio y José Azcoytia, de origen vasco, que utilizan piedra lugareña capaz de absorber el impacto causado por la maquinaria. Una potente construcción que incorpora elementos clásicos y —por su forma y proporciones— adopta un aire templario. En el año 2006 se crea allí el Museo del Agua, que incluye la casa del administrador y el parque circundante, además de la vieja usina y la maquinaria.

L.A.



BMR [cdF]



Catedral de Florida

Autor: Andrés Martinucci, modificaciones sobre posibles planos del Ing. Luis Andreoni y de José M. Claret

Fecha: 1876-1908

Ubicación: Dr. Alejandro Gallinal s/n, frente a Plaza Asamblea

Monumento Histórico Nacional

El edificio de la actual Basílica Catedral fue inaugurado el 16 de enero de 1894, luego de un largo proceso que se inició en 1876, cuando Monseñor Jacinto Vera visitó la ciudad de Florida, tomándose entonces la firme decisión de su erección. Pero es en la década del ochenta de aquel mismo siglo cuando en realidad comienza la obra, al colocarse su piedra angular. En 1908, catorce años después de inaugurada, culminó de manera casi definitiva su proceso constructivo cuando quedaron materializadas sus elevadas torres, de más de 50 metros de altura. No obstante, tampoco es posible definir allí el cierre definitivo de este proceso edilicio puesto que una serie de nuevos elementos artísticos se irán incorporando de manera sucesiva, enriqueciendo su dimensión artística y patrimonial.

Son ejemplo de lo anterior algunos retablos, las pinturas interiores de Arquímedes Vitale y las puertas centrales en bronce, obra del escultor José Belloni. Estas últimas narran, a través de doce cuadros, diferentes hechos de carácter civil –de base histórica nacional- y religioso: la veneración de los primeros habitantes de El Pintado; la construcción de la primera Capilla en aquel mismo lugar, antecesor de la Villa de la Florida; el traslado de la imagen a esta última población; la primera Misa patriótica del Pbro. Figueredo, en el año 1811; los Treinta y Tres héroes de 1825 inclinando la bandera tricolor ante la Virgen; los Asambleístas de 1825 orando ante la Virgen; la predicación de los primeros misioneros a los indígenas nativos; la entrega de la espada vencida del comandante español Posadas al Capellán Pbro. Valentín Gómez en la Batalla de Las Piedras; la expulsión de los Franciscanos de Montevideo en 1811; la fundación de la primera Biblioteca Pública por el Pbro. Larrañaga; el Padre Larrobla presidiendo la Asamblea de la Florida; el Juramento de la Constitución.

Forma parte de este bien patrimonial edilicio una talla en madera de 36 cm de altura, realizada en el siglo XVIII y que adquiere enorme importancia devocional en el contexto local: la llamada Virgen de los Treinta y Tres Orientales. De posible origen misionero, esta imagen recrea la tradición de la Inmaculada Concepción, que tenía un importante desarrollo icónico desde el siglo XVII, en función de la apasionada discusión doctrinaria surgida entonces. Aunque sus colores originales no fueron el blanco y celeste que presenta hoy -como lo demostró la restauración realizada en la década de 1990- un sentido nacional la identifica desde muy vieja data, siendo difícil de precisar el origen de su actual característica cromática. Múltiples hechos históricos se le vinculan –como la veneración de los asambleístas en el año de 1825-, así como también la incorporación de nuevos componentes a lo largo de los años: tres coronas, la primera de las cuales fue aportada por el segundo jefe de la Cruzada Libertadora, Manuel Oribe, en agradecimiento por sobrevivir a un naufragio, hacia el final de su vida.

En 1931 la Iglesia de Florida fue elevada a Catedral, siendo su primer arzobispo Monseñor Miguel Paternain. Más de sesenta años después -en 1993- fue declarada "Santuario Nacional a la Virgen de los Treinta y Tres". Ya antes, en 1962 el Papa Juan XXIII había nombrado a la Virgen María bajo esta advocación como "Patrona del Uruguay".

En 1975 fueron declarados como monumentos históricos nacionales el propio edificio de la Catedral y también la imagen de la Virgen de los Treinta y Tres.

WRA

Teatro D. A. Larrañaga

Autor: Ing. Roberto Alfredo Wilkinson

Fecha: 1882

Ubicación: Joaquín Suárez 39, ciudad de Salto

Monumento Histórico Nacional

Inaugurado un 6 de octubre de 1882, el Teatro Larrañaga fue presentado a la sociedad salteña con una actuación de la compañía de Oreste Cartocci. Allí pudo verse todo el esplendor de una obra arquitectónica cargada de desafío económico y técnico, que llevó adelante un grupo de personas con el espíritu propio de los pioneros.

Un ingeniero de origen inglés que había formado parte del departamento técnico del Ferrocarril Noroeste, Roberto Alfredo Wilkinson, tuvo a su cargo la confección de los planos del teatro. La solución estructural y espacial expone una atrevida respuesta donde se ha omitido la presencia de pilares interiores, permitiendo así una adecuada visualización del escenario, desde cualquiera de sus asientos. Su fachada posee algunos elementos de sabor italiano, en especial su gran tímpano superior donde reza la fecha de inauguración, y el pórtico jónico que destaca en el acceso al mismo. Las más diversas actividades como ser conferencias, teatro, ópera y zarzuela, bailes de carnaval y actos políticos tuvieron lugar en su sala, a lo largo del siglo XX. Sin embargo, en 1932 el teatro entró en un proceso de decadencia que será superado una década más tarde, recibiendo apoyo de una parte muy activa de la comunidad. En 1953, finalmente, es incorporado a la gestión cultural del municipio salteño, permaneciendo bajo este régimen hasta hoy.

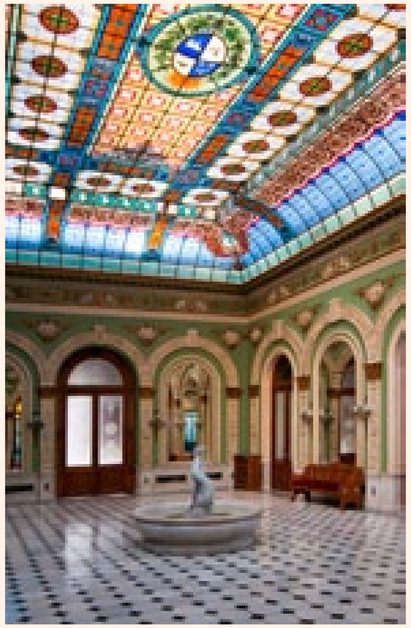
En 1947 se proyectaron algunos cambios espaciales bajo la dirección del arquitecto Herrera Mac Lean y también transformaciones y restauraciones parciales en la pintura de su cielorraso y telón de boca, realizado originalmente en Milán. De la mano del artista italiano Albertazzi se dieron estas dos últimas tareas, cuya firma y fecha de realización es posible percibir aún.

El Teatro Larrañaga es un importante edificio de interés patrimonial, tanto por su historia, por su factura edilicia y artística como también por la importancia cultural que ha tenido para Salto. Por todo esto es que ha sido declarado Monumento Histórico Nacional.

W.R.A.

BMR [cdF]

El Palacio Santos



Autor: Ing. Juan Alberto Capurro

Fecha: 1881-1886

Ubicación: 18 de Julio, esquina Zelmar Michelini

Monumento Histórico Nacional

Sede actual del Ministerio de Relaciones Exteriores, su edificación obedeció, en la segunda mitad del siglo XIX, al interés del Capitán General Máximo Santos por construir para sí una nueva residencia. Aún no era Presidente de la República cuando realiza el encargo del proyecto sobre la calle 18 de Julio a Juan Alberto Capurro, ingeniero uruguayo recibido en Italia, en la llamada Escuela Real de Aplicación para Ingenieros en Turín.

La obra se inicia en el año 1881 y finaliza en el año 1886. Bajo la impronta de un eclecticismo de base renacentista, sus fachadas sobre ambas calles se conciben a partir de un gran plano cuya superficie se materializó entonces en tierra romana, dándose a su vez un tratamiento diferenciado en aberturas y remate superior mediante mármol detalladamente esculpido: ventanas y puerta principal se resuelven como edículos, cuyas jambas son medias columnas estriadas, de orden corintio, con frontis triangular para las primeras y circular para el acceso. Un excelente friso superior con motivos vegetales, combinado con puttis recuerdan ciertos diseños de Rafael.

La edificación se organiza en base a dos patios, ambos cubiertos con claraboyas. El primero, próximo a la entrada, es el patio principal y se lo conoce desde hace varias décadas como el Patio de la Fuente, por tener en su centro una pieza singular de mármol que recibe el agua de una escultura de niño con delfín, iconografía ésta de tradición antigua pero muy recreada en tiempos del Renacimiento. Resaltan en su perímetro un conjunto ornamentado de arcos sucesivos en los que se inscriben puertas de acceso a diferentes habitaciones, o bien grandes espejos que se ajustan a sus formas. En la cubierta de este patio se identifica un magnífico vitral, con un gran escudo nacional, que se incorpora en la década de 1930 cuando el gobierno de Gabriel Terra. Un segundo patio, en cambio, se presenta como espacio de servicio, conociéndose desde el siglo XIX como Patio de los Carruajes. Se diferencia de la planta general de la residencia, por estar ubicado en un nivel inferior, en razón de la gran pendiente que se produce entre las calles 18 de Julio y Colonia. Se trata de un ámbito adoquinado y jalonado por columnas tipo salomónicas, de fundición, al centro de las cuales se destaca una especie vegetal, de carácter único en nuestro país: un Pandanus veitchli, originario de la Polinesia.

El Palacio Santos debe destacarse también por otros aspectos como ser sus resoluciones y detalles constructivos incorporados, sus revestimientos y estufas, así como por la calidad de su equipamiento mobiliario y artístico. Nombres como el de Carlos Rosetti, veneciano encargado de los trabajos de yesería, o Vicente Scalpi, responsable de la realización de la puerta principal de acceso, son ejemplos de un destacadísimo artesanado participante en la obra. En cuanto al mobiliario, fue la casa hamburguesa de J. D. Heymann la que materializó el conjunto original, algunos de cuyos muebles aún permanecen en el edificio. Este mobiliario llegó al puerto de Montevideo, no sin antes ser expuesto "en el Museo de Artes y Oficios" de Hamburgo, según explica el diario la Razón del 28 de enero de 1886, en función de la calidad y particularidad de lo producido.

Una importante pinacoteca con obras de autores nacionales —entre las que se destacan diferentes trabajos de Juan Manuel Blanes— y de artistas extranjeros forman parte del rico patrimonio de nuestra Cancillería, la que se hizo cargo y ocupó el edificio en el año 1955.

W.R.A.

Club Uruguay

Autor: Ing. Luis Andreoni

Fecha: 1885 (proyecto), 1886-1888 (construcción)

Ubicación: Sarandí 584. Montevideo

Monumento Histórico Nacional

La fusión del Club Libertad y el Casino de Comercio genera en 1878 una nueva entidad que requiere una sede digna de su estatura. El proyecto es asignado al ingeniero Luis Andreoni —premiado por sus planos del Hospital Italiano— y tendrá una notable inserción urbana: un predio ubicado sobre la Plaza Matriz, en un entorno muy apreciado por la burguesía montevideana. El programa edilicio refuerza aun más la demanda: el club social es el centro que reúne a las principales figuras de las clases altas.

En medio de grandes confiterías y tiendas refinadas, Andreoni instala un pequeño palacio renacentista —que ha sido asociado al Palacio Grimani de Venecia—. O mejor, una pieza que remite al palacio italiano en diversos estadios de su historia: renacimiento, manierismo y barroco definen, de abajo hacia arriba, el plano simétrico y tripartito de la fachada. De acuerdo a esto, sobre el almohadillado inicial se elevan dos pisos de logias superpuestas, más ligeras, que funcionan como palcos y permiten apreciar los desfiles cívicos y festivos de la época. La primera está dada por arcos de medio punto sobre columnas jónicas apareadas y la siguiente recurre al orden corintio.

Se ha señalado que Andreoni trastoca aquí las proporciones de los códigos aplicados, dada la ausencia de un sistema expresivo adecuado a los nuevos programas. En cualquier caso, el mecanismo empleado crea un efecto de levedad creciente que enaltece el resultado. Y confirma el radical eclecticismo que el italiano imprime a su obra, aun sobre una base clásica inamovible. Un manejo estilístico que resulta muy libre —y hasta excesivo— en contraste con el repertorio que aplica el ingeniero Capurro.

En el último piso se aprecia el famoso salón de fiestas, inaugurado con un baile de gala el 25 de agosto de 1888, desde donde podía observarse la agitada vida social de la plaza y el tránsito creciente en la bahía cercana.

LA

Parador Tajes

Autor: s/d

Fecha: 1886, aprox.

Ubicación: Próximo a la ruta 47, a orillas del Río Santa Lucía, frente la llamada Isla del Francés, en la localidad de Cerrillos.

Monumento Histórico Nacional

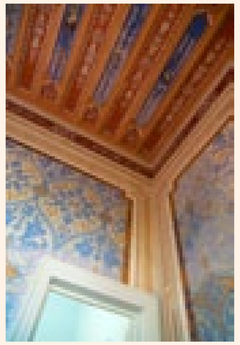
Sobre el Río Santa Lucía y muy próximo a la desembocadura del San José se encuentra una interesante edificación, de sabor italianizante, en cuya azotea se alza un elevado mirador. Fue, en el siglo XIX, la casa de descanso de un Presidente de la República, quien ocupó esa magistratura entre 1886 y 1890: el Gral. Máximo Tajes.

En ese ámbito natural, cargado de la atmósfera propia de los ambientes fluviales, aparece de pronto -entre árboles de variadas especies-, el Parador Tajes. Una impresionante reja de valiosa factura artesanal rodea a la finca y es necesario atravesarla para llegar a su interior, donde hoy funciona un museo, cuyo acervo son bienes de carácter militar: básicamente armas, uniformes y banderas.

Elementos de un clasicismo heterodoxo marcan su lenguaje formal y ornamentación: finas pilastras de orden corintio, almohadillados en las esquinas, frontis partidos sobre aberturas y balaustres en azotea, se entremezclan con componentes propios de la modernización tecnológica, iniciada hacia finales de aquel siglo, como ser sus esbeltos pilares metálicos que destacan en fachada. Cercana a ella se ubica un pequeño embarcadero, conocido como Puerto Jackson, donde operan lanchas para paseos turísticos y en cuyo muelle los pescadores parecen formar parte del paisaje.

Este patrimonio debe apreciarse desde una mirada integral, donde lo natural y lo cultural hacen sinergia para dar un producto extremadamente potente.

W.R.A



Museo Solari

Autor: L. Bottani

Fecha: 1888

Ubicación: Calle Treinta y tres Orientales frente a la Plaza Constitución, Fray Bentos

La vistosa casa de estilo greco-romano que alberga la obra del artista fraybentino Luis Solari fue edificada a fines del siglo XIX por encargo de la Sociedad Cosmopolita de Socorros Mutuos.

Por ese entonces la ciudad de Fray Bentos se llamaba Villa Independencia, tal como había sido bautizada en su fundación. El saladero Liebig marcaba el pulso de la pequeña urbanización acentuando su peso al atraer numerosos inmigrantes de diferentes partes de Europa. Españoles e italianos reaccionaron ante la diversidad social formando sociedades que los nuclearan y protegieran. Del mismo modo, extranjeros de variado origen decidieron reunirse —lo cual se llevó a cabo en un galpón del mismo saladero Liebig— para formar la Sociedad Cosmopolita de Socorros Mutuos. De este modo lograban un ámbito para desarrollar sus actividades sociales.

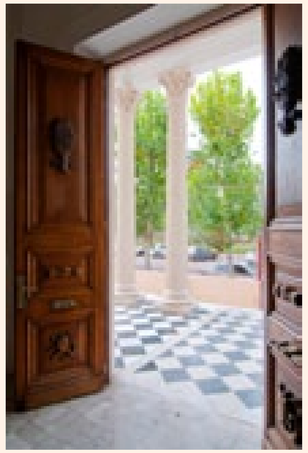
En 1884 la flamante sociedad, compuesta por medio millar de socios, compró un terreno frene a la plaza principal de la villa y encargó la edificación de la casa a un arquitecto de Gualeguaychú: L. Bottani.

El diseño incluye una serie de galerías laterales y un jardín. En la fachada, sobre la puerta principal, se pueden apreciar tallados a mano los símbolos que representan a la sociedad: las espigas de trigo alusivas a la idea de que la unión hace la fuerza, la inscripción "Un grano fui", unas manos que pueden ser interpretadas como saludo masónico de la amistad, un corazón que simboliza la ayuda mutua, una cruz que representa la fe en Dios y por último un ancla, alusiva a la condición de inmigrantes que había traído el mar.

Años después el edificio pasó a manos de la Sociedad Juventud Unida la cual es recordada por los famosos bailes de disfraces que organizaba en la década de los '60. Posteriormente fue sede de CV 153 Radio Rincón y más cerca en el tiempo, en 1985 y por iniciativa del intendente Dr. Mario Carminatti, la casa fue adquirida por el municipio, se la restauró y se le dio el destino que conserva hoy.

El Museo Municipal Luis A. Solari se inauguró en 1989 como un homenaje en vida al singular creador uruguayo. Visitarlo implica tomar contacto con los orígenes mismos de este místico creador que tan singularmente representó la naturaleza humana. En el interior del museo se puede conocer un conjunto de obras que dan cuenta de una trayectoria de cincuenta años.

M.R.G.



Frigorífico Anglo

Autor: Se trata de múltiples intervenciones de diversos técnicos en el tiempo

Fecha: Diversas edificaciones construidas, fundamentalmente, entre 1890 y 1950

Ubicación: Área industrial ubicada al sudeste de Fray Bentos.

Monumento histórico nacional

Ubicado en proximidad a Fray Bentos, el Frigorífico Anglo constituyó un importante asentamiento industrial, abastecedor de carne y múltiples derivados industrializados a Europa, Estados Unidos, Oceanía y distintos países asiáticos y africanos. Lo fue entre 1890 y 1971, fecha esta última en que cesan los capitales británicos e ingresa el Estado uruguayo, para hacerse cargo del mismo.

Su historia es, en realidad, la de un más largo proceso de industrialización que tiene sus comienzos en la segunda mitad del siglo XIX, en fuerte relación con nuevas investigaciones en el campo de la industria alimenticia y sus productos resultantes, como ser el llamado extracto de carne, invento del sabio alemán L. Von Liebig. Este proceso debe vincularse también con un territorio rural que fue su abastecedor de materia prima y una urbanización próxima que reprodujo aspectos propios de las Company Towns Inglesas, donde la vivienda y las conductas disciplinadas de los obreros podían considerarse también, como parte del capital fijo de la empresa.

El valor de este patrimonio tiene distintos alcances, lo que obliga a entenderlo desde sus diferentes aspectos materiales e inmateriales. Su estructura, asociada a la ciudad de Fray Bentos y a las particularidades de un paisaje fluvial de topografía variada, así como a una población que mantiene todavía determinados saberes, oficios, festividades y celebraciones vinculantes, puede explicar el altísimo impacto de esta industria en la zona del bajo río Uruguay. Desde lo edilicio y material, deben valorarse sus instalaciones industriales —con sus variantes específicas— dentro del proceso fabril: el área de faena, la sala de máquinas y energía eléctrica, los espacios administrativos de apoyo, el emblemático edificio destinado al enfriamiento de la carne y los productos resultantes, las viviendas del personal perteneciente a distintos niveles jerárquicos —gerente, mandos medios y operarios—, las instalaciones ferrocarrileras y portuarias así como también la cancha de golf que formó parte de su historia, pues todas estas arquitecturas y espacios conforman un sistema paisajístico-cultural.

El llamado Museo de la Revolución Industrial, atesora interesantísimos documentos en relación a la historia de este asentamiento, iniciado como saladero y transformado luego en uno de los frigoríficos de mayor escala en el mundo.

W.R.A.

BMR [cdF]

Barrio Peñarol

Autor: Varios, dependientes de la "Central Uruguay Railway"

Fecha: 1890 (proyecto), 1898 (construcción)

Ubicación: Av. Sayago, Bvar. Aparicio Saravia, Morse, Carlyle, Lincoln

Monumento Histórico Nacional

Hacia 1890 la empresa ferroviaria —Ferrocarril Central del Uruguay— se ha expandido en forma notable y es casi monopólica en el medio local. Con tal motivo, decide ampliar sus talleres e instalarse en un sitio próximo a la Estación Sayago: un lugar sugerido por Charles Baker, secretario de la compañía que en 1888 es enviado desde Londres a estos efectos. La firma adquiere entonces un predio de unas veinte hectáreas —delimitado por Cno. Edison, Cno. Casavalle y Av. Sayago— y sienta el germen de lo que vendrá: un núcleo asignado a los trabajadores de la empresa, que luego adquiere rango de pueblo y es absorbido por la trama urbana. Surge así el barrio Peñarol —también llamado entonces Ciudad Ferroviaria o Nueva Manchester—, cuyo nombre deriva del apodo que Juan Bautista Crosa —temprano habitante de la zona— llevaba en recuerdo de Pinerolo, su ciudad natal. Y esto sucede en pleno campo, en un área rural de baja densidad. Allí surge esta breve urbe especializada, que concreta —por iniciativa privada y con capitales ingleses— una vieja aspiración local: la asociación entre el programa fabril y el habitacional.

El conjunto incluye un grupo de casas para obreros, otro para empleados y dos unidades con destino al personal jerárquico. Las primeras se agrupan en dos tiras dispuestas sobre la calle Rivarola y conforman tramos continuos, alineados y sin retiro frontal. Definen así un paisaje unitario, seco y compacto; un espacio singular confiado a la monocromía del plano, la lógica repetitiva y la austeridad general. Sobre la avenida Sayago, las casas para empleados cuentan con frente enjardinado y admiten mayor variedad, en tanto las viviendas destinadas al personal superior se apartan del conjunto y adoptan un aire más señorial.

A esto se agregan algunos puntos singulares: la estación de trenes, el puente peatonal sobre la vía férrea, el teatro, la escuela y el Centro Artesano —sede social y deportiva—, estos dos últimos situados en el gran espacio que media entre los citados conjuntos de viviendas.

El resultado aparece como un enclave urbano de fuerte identidad. Nacido a expensas del tren, configura un atípico espacio periférico. El silbato del taller anunciaba defunciones, festejos y huelgas, y ha marcado durante casi un siglo el inicio de la jornada laboral. En 2006 ha vuelto a sonar: un plan de recuperación impulsado por el municipio rescata el patrimonio ferroviario del sitio, huella local de la Revolución Industrial.

LA

BMR [cdF]

Estación Central del Ferrocarril General Artigas

Autor: Ing. Luigi Andreoni

Fecha: 1893-1897

Ubicación: La Paz 1095

Monumento Histórico Nacional

La estación surge en reemplazo de la terminal que operaba en ese mismo sitio desde 1871, destruida en 1893 por un incendio. Este incidente dispara el proyecto encomendado al ingeniero italiano, reconocido autor del Club Uruguay, la Casa Vaeza y el Hospital Italiano. Andreoni es todo un personaje del momento: formado en la Escuela Real de Aplicación de Turín y luego en Nápoles, llega a Montevideo en 1876 y en breve ocupa cargos públicos, ejerce la docencia y lidera emprendimientos varios. El reto es ahora crear una puerta urbana en el entorno portuario. Un emblema del Uruguay moderno, abierto a otros mercados.

Para ello Andreoni pone en juego su formación técnica y su fibra de arquitecto. Y proyecta una obra que recoge ambas vertientes de modo muy claro. En concreto, el edificio adopta una estructura bipolar, dicotómica. Conjuga dos piezas distintas y asociadas, dos cuerpos que resultan —a juicio de Lucchini— "casi incompatibles" o antagónicos. Por fuera está el volumen en U: la densa envolvente que reúne el gran atrio al frente y otros servicios —oficinas, restaurante, depósitos— en sus lados largos. Por dentro el espacio de los andenes, rodeado por la primera y cubierto por una enorme vidriera. De un lado el sólido muro de mampuestos: eclecticismo de base italiana que se asocia a la obra de Alessi (Palacio Marino) y admite algunos rasgos afrancesados —mansardas, lucarnas, pabellones en ángulo—. Del otro el espacio aéreo, ligero, diáfano: el dominio del hierro desnudo, preciso, razonado; un gesto ingenieril que evoca la eficiencia de los mercados y destila pericia, utilidad, lógica.

Arquitectura e ingeniería, invención y cálculo, arte y ciencia: las conjunciones resultan triviales pero enuncian el juego que entablan aquí dos talantes, dos fórmulas. Dos modos de hacer que son —de hecho— uno solo. Porque el edificio es, pese a todo, una obra unitaria. Un acto de fe que se inclina ante la ciencia. Las figuras de Watt, Volta y Galvani así lo confirman en la fachada.

Este emblema moderno causa impacto entre los visitantes. Su tamaño es destacado por Le Corbusier ante el "triste espectáculo" que ofrece la estación de Burdeos. Pero ha quedado al margen del progreso que anunciaba: está en desuso y se deteriora a grandes pasos, excluido de la vida urbana. La puerta que supo abrir Andreoni fue cancelada hace tiempo y sigue cerrada.

LA

BMR [cdF]

Residencia Penza Berlingheri

Autor: Arq. O. Ramos Suárez

Fecha: 1905 (fecha de finalización)

Ubicación: Dr. E. Penza 820

Monumento Histórico Nacional

De origen italiano, la familia Penza forma parte fundamental de la historia social de Durazno a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Uno de ellos, el Dr. Emilio Penza Berlingheri, fue un prestigioso médico, filántropo, persona interesada en temas tan variados como la música y la botánica. Nació en 1872 y murió en 1960.

Perteneciente a una generación anterior, se identifica también el nombre de otro Emilio Penza, aunque en este caso de segundo apellido Spinelli, nacido en Italia. También tuvo una actuación destacada en la sociedad decimonónica de esta ciudad, habiendo sido presidente de la Comisión de Actos Conmemorativos del IV Centenario del Descubrimiento de América, desde donde se impulsó la erección del monumento a Colón con que cuenta hoy la capital departamental.

Ambos personajes fueron propietarios de importantes residencias en la ciudad, las que deben valorarse como bienes patrimoniales de alta significación departamental y también nacional.

La vivienda del Dr. Emilio Penza Berlingheri se construyó a finales del siglo XIX, pero se terminó durante los primeros años del XX, respondiendo en múltiples aspectos al gusto modernista de la época, aunque combinado con elementos de tipo clásico-historicistas. Es en el interior donde se presentan los elementos de mayor singularidad de la misma, en particular los de clara filiación Art Nouveau. Magníficos detalles de herrería y pavimentos pueden apreciarse en sus patios; también pinturas variadas sobre muros —interiores y exteriores—, así como elementos de carpintería y vidriería que hacen de esta residencia un objeto único dentro de nuestra producción arquitectónica modernista. En 1996, esta casa —actualmente propiedad municipal— fue declarada Monumento Histórico Nacional.

W.R.A.

Centro Uruguayo de Mercedes

Autor: Ing. Manuel Milans

Fecha: 1906

Ubicación: esquina de las calles M. de Castro y Careaga y Sarandí, Ciudad de Mercedes.

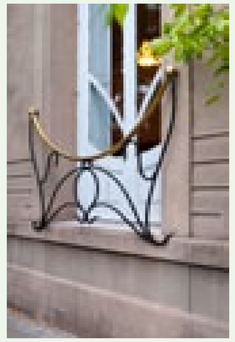
El Centro Uruguayo de Mercedes es una institución vinculada a la vida social de la capital arachana. A lo largo del siglo XX, se vinculó este edificio con importantes actividades públicas como ser festejos patrios, actos académicos, homenajes y múltiples encuentros de la sociedad local.

Su arquitectura nos habla de un espíritu moderno que primó en la clase hegemónica de Soriano en la primera década del siglo pasado. Una modernidad que puede verse en diversas construcciones y espacios urbanos mercedarios y que nos hablan de formas diferentes, tecnologías novedosas y, en general, de un gusto abierto a arquitecturas con mayor presencia de colores, texturas y materialidades alternativas. Se trata de un gusto que combinaba el modernismo —con sus nuevas formas orgánicas expresadas en el trabajo de los diversos gremios: albañiles, carpinteros, vidrieros, herreros, yeseros— y la tradición académica de un eclecticismo interesado por la combinación de formas y estilos diferentes en cuanto a tiempo y origen geográfico.

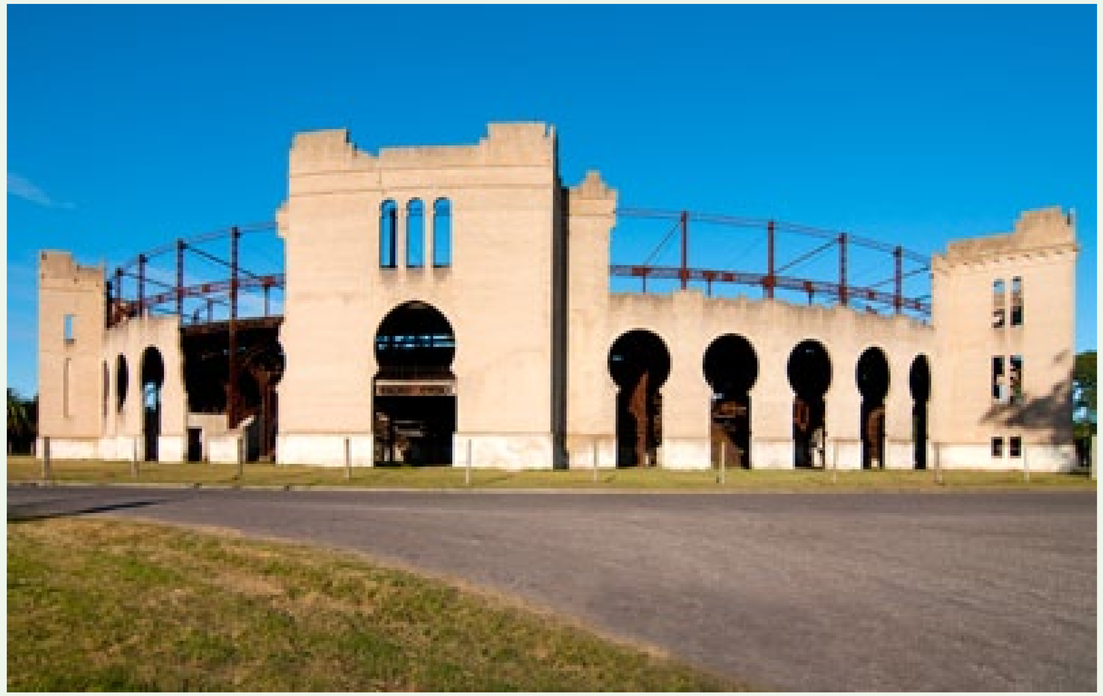
En ese marco, precisamente, se ubica el Centro Uruguayo, uno de los mejores ejemplares modernistas del país, que establece vínculos con el Art Nouveau belga, aunque también con ciertas formalizaciones de la experiencia secesionista austríaca. En la herrería de sus balcones exteriores, en la albañilería de sus masas revocadas y en sus puertas radica ese aroma renovador, propio de comienzos de siglo. Especial interés presenta el diseño de la ventana, situada en el plano ochavado de la esquina.

En su fachada se registra el nombre del Ing. Manuel Milans, a quien debemos atribuir el proyecto, tanto como la materialización de la obra.

W.R.A.



Antiguo complejo turístico del Real de San Carlos



Autor: s/d. Programa empresarial:
Nicolás Mihanovich
Fecha: 1908 (inicio de obras) y 1910 (inauguración)
Ubicación: Barrio Real de San Carlos, Colonia del Sacramento
Monumento Histórico Nacional.

Su nombre nos transporta a los tiempos del coloniaje, más exactamente a la época de la combativa presencia española por la posesión de la Colonia del Sacramento. Es en 1761 que, en ocasión del sitio de Pedro de Cevallos, se identificará al paraje con el nombre de Real de San Carlos en clara alusión al borbón reinante: Carlos III . Como espacio territorial, cumplirá un papel importante en la acción sitiadora, por contar sus aguas con la suficiente profundidad para fondear barcos y disponer así de artillería para ser transportada al frente de batalla.

Más de un siglo después —exactamente en 1908— desembarcaría otro extranjero: Nicolás Mihanovich, un empresario argentino, de origen serbio, quien portaba consigo un proyecto de desarrollo turístico para el lugar. Su idea era construir una importante plaza de toros, un hotel con casino y un frontón de pelota. Todo acompañado de ciertas construcciones operativas como un gran muelle para la llegada de sus barcos, un tren para el transporte de los pasajeros desde el muelle al hotel y una usina eléctrica. Así, nada parecía estar librado al azar en su proyecto. Se trataba de la creación de un balneario de alto interés turístico, fuertemente centrado en el mercado argentino. No obstante, la historia de aquel Real de San Carlos es la historia de un fracaso: en 1910 se prohibieron las corridas de toros en el Uruguay, al tiempo que el gobierno argentino desestimulaba mediante impuestos el viaje de sus ciudadanos al extranjero. En pocos años el proyecto llegó a su fin, pero muchas de las construcciones lograron materializarse y alcanzar el presente.

La plaza taurina fue inaugurada en 1910, con participación de toreros y toros españoles. Su estructura metálica fue importada de Europa, posiblemente de Inglaterra, mientras su componente de hormigón se realizó en el país. Una arena de casi 50 metros rodeada de gradas y palcos para casi ocho mil espectadores constituía el centro edilicio, pero éste contaba también con un restaurante , una gran galería ancha y una capilla consagrada a la Virgen del Carmen, al igual que en la Maestranza sevillana.

También, como en distintos ejemplos de plazas españolas construidas a finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX, se optó en este caso por un lenguaje formal neo-mudéjar, que se expresa en los arcos de herradura, construidos mediante mampuestos de ladrillo.

El hotel-casino y el frontón se han mantenido en mejor estado que la plaza de toros, gracias a distintos usos y programas alternativos, a lo largo del tiempo.

Al presente, del complejo de Mihanovich restan algunas imágenes de decadencia, propias del deterioro que alcanza al patrimonio abandonado. Un patrimonio que, sin embargo, parece esperar el momento de inversiones nuevas, aunque para usos o destinos diferentes a los originales.

W.R.A.

Mercado de Florida

Autor: Ing. L. Peluffo

Fecha: 1909

Ubicación: calles Barreiro y A. M. Fernández

Ubicado en un terreno esquina y separado de los linderos por sendas vehiculares de funcionamiento interno, este mercado se presenta como un prisma exento, de base cuadrada, que resulta singular en el contexto urbano de la ciudad de Florida.

Fue diseñado y construido por el Ingeniero Leopoldo Peluffo, en el año 1909, en el marco de una política higienista que buscaba ordenar, regular y garantir la salubridad en materia de venta de alimentos. Surgen así -y por estos mismos años- varios edificios con destino a mercado en diferentes capitales departamentales del país. El propio Ingeniero Peluffo será también proyectista –un año antes de realizar el proyecto para Florida- del Mercado de la Abundancia de Montevideo.

La utilización de estructuras metálicas para materializar la cubierta central de muchos de estos mercados, así como el manejo de pilares de fundición asociados, comienza a ser muy frecuente –fundamentalmente en edificios industriales y comerciales- durante las primeras décadas del siglo XX. Estos elementos operan como muestras de una modernización tecnológica y una renovación formal que identificarán a nuestra arquitectura modernista, hacia las primeras dos décadas de aquel siglo.

El mercado de Florida no elude esta vocación tecnológica, aun cuando sus cuatro fachadas se definen mediante los componentes de una tradición constructiva ya consagrada: muros de mampostería revocados y ornamentados en base al discurso ya clásico de frontones triangulares, arcos de medio punto y balaustradas.

Este mercado constituye un ejemplar de alto valor patrimonial para Florida, aunque no lo es menos para Uruguay.

W.R.A

El Palacio Taranco

Autor: Arqs. Ch. L. Girault y J. L. Chifflot

Fecha: 1910

Ubicación: 25 de Mayo 376 esq. 1°de Mayo

Diseñado por los arquitectos Ch. L. Girault y J. L. Chifflot en la primera década del siglo XX, el edificio responde a las coordenadas de un gusto ecléctico de base clásico-francesa. Destinado actualmente a ser sede del Museo de Artes Decorativas —dependiente del Museo Nacional de Artes Visuales— el mismo fue concebido como residencia de una familia de origen español, que desarrolló una importante actividad comercial en el contexto del Río de la Plata.

La familia Taranco residió en dicho palacio hasta el año 1940, adquiriéndolo el Estado en forma inmediata. Su destino siguiente fue el de sede del Ministerio de Instrucción Pública, hasta que en 1976 se decide su destino a convertirlo en museo luego de un minucioso trabajo de restauración.

El edificio responde a una particular inserción urbana, fuertemente asociada a la apertura de la plaza Zabala, realizada pocos años antes como resultado de la demolición del antiguo fuerte, lugar de residencia de los gobernadores en tiempos de la colonia y también de algunos presidentes de la república, durante el siglo XIX. Hacia dicha plaza el palacio ordena su jardín y las mejores visuales desde su interior.

El edificio dispone de una planta en forma de U, con una interesante repuesta formal hacia la calle 25 de Mayo, donde se ubica su ingreso principal, en esquina con la calle 1° de Mayo. Un importante mirador remata superiormente el conjunto, y es el resultado de una intervención explícita del comitente en la propuesta inicial de los arquitectos franceses.

Sus interiores forman parte integral del diseño general realizado por Girault y Chifflot, destacándose, en particular, su escalera principal, concebida en mármol, sus frentes de estufas y todos los detalles decorativos incorporados en las superficies murarías y en la carpintería. Su mobiliario acompaña el gusto francés dominante, aunque en sus pinturas y esculturas resulta protagonista la tradición española. Interesantes obras de Sorolla, Zuloaga, Romero de Torres y Benlliure destacan entre sus espacios interiores. Actualmente el palacio posee elementos decorativos —fundamentalmente tratamientos de pinturas sobre paredes y dorados— que formaban parte del proyecto original, pero que nunca habían sido materializados. Los mismos fueron incorporados en la década de 1990.

W.R.A.

Teatro municipal Miguel Young

Autor: Antonio Llambías de Olivar, empresa constructora Olivar, Demichelli y Masanés

Fecha: 1910 y 1913

Ubicación: 25 de mayo 3302, Ciudad de Fray Bentos

Monumento histórico nacional

Una proa soberbia se erige en el cruce de las calles 25 de mayo y Zorrilla de San Martín, en pleno corazón de la ciudad de Fray Bentos. Se trata del Teatro Young, concebido y concretado a comienzos del novecientos por el hacendado Miguel Young.

Al regreso de un viaje a Europa, Young se embarcó en esta empresa con el afán de "contribuir al embellecimiento de esta población", refiriéndose a Fray Bentos, a la cual quiso dotar de "un centro de solaz y arte, digno de la cultura de esta floreciente y pintoresca ciudad", según se refirió el día de la colocación de la piedra fundamental. Técnicos especialmente traídos del viejo mundo trabajaron en el edificio y posteriormente se quedaron a vivir pasando a formar parte de la población estable de la ciudad.

La obra fue inaugurada en 1913 con gran concurrencia con el toque distintivo de las palabras del poeta Juan Zorrilla de San Martín.

Las crónicas de la época dan cuenta de la majestuosidad del edificio, especialmente de su interior con palcos bajos y altos, una sillería de platea con asientos de peluche y pequeñas perchas en los respaldos de los asientos para la ubicar los sombreros y abrigos de los concurrentes.

Del exterior aún se puede apreciar el conjunto armónico de líneas que muestra la fachada con su destacada tríada de estatuas coronando el edificio, ubicadas un poco por encima de las letras talladas con el nombre del teatro. Se dice que para esculpir las piezas de unos cinco metros de altura alusivas a la inspiración, la música y la poesía, el escultor fue haciendo su trabajo tapando el material en bruto con bolsas de arpillera para poder sorprender el día de la inauguración.

A lo largo de los años el Teatro Young recibió a muchas de las primeras figuras teatrales que llegaban al Río de la Plata. Diversas zarzuelas, operetas y compañías teatrales pasaban por este teatro como parte de un itinerario que comprendía también Montevideo y Buenos Aires.

Entre 1986 y 1987 se utilizaron sus instalaciones para albergar el Concurso Internacional de Guitarra Abel Carlevaro. Hoy día se presentan allí diversas obras de teatro. En el foyer, en la parte alta donde hace un siglo funcionó una elegante confitería y heladería, se organizan exposiciones y muestras de diversa índole.

M.R.G.

Parque Nacional Anchorena

Autor: Arquitectura s/d, parque: Herman Böttrich

Fecha: Circa 1911

Ubicación: Ruta 21, Km. 204

Sobre los márgenes del Río de la Plata y del río San Juan se encuentra el Parque Nacional Anchorena. De unas 1370 hectáreas de extensión, el predio legado al Estado uruguayo hace más de cuatro décadas bien vale la pena ser visitado por su valor arquitectónico e histórico y su rica diversidad como arboreto.

Su creador fue el argentino Aarón de Anchorena quien, a fines de 1907, llegó a estas tierras volando un globo aerostático en compañía de Jorge Newbery. El joven aventurero se enamoró del lugar y convenció a su madre que le adelantara parte de la herencia. Ésta lo hizo a cambio de una promesa: que dejara de volar. Así fue como compró esa estratégica porción de tierra que había pertenecido a la compañía inglesa The River Plate Company Ltd. y se dispuso a diseñar el hermosísimo parque que hoy lleva su nombre.

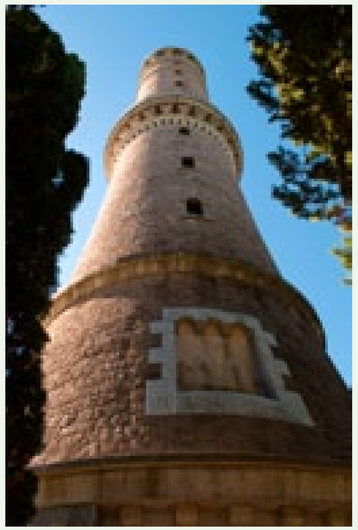
El gran parque fue diseñado por el arquitecto y paisajista alemán Herman Böttrich. De estilo inglés, es una composición de 250 especies de hojas caducas y perennes, que lo convierte en el segundo arboreto del país después del Arboretum Lussich. Cuenta con un lago artificial y la presencia de ciervos Axis, originarios de la India. Asiduo viajero en su propio barco por los océanos del mundo, Anchorena introdujo en nuestras tierras especies animales y vegetales.

En 1527, dentro de las tierras que luego compró el argentino, se dio el primer asentamiento de los españoles en el Río de la Plata por orden de Sebastián Gaboto. En su honor, Anchorena construyó una torre de piedra de 75 metros de altura que además servía de baliza para guiar sus viajes desde Buenos Aires. Sobre un costado de la torre hay un museo que conserva restos arqueológicos del asentamiento español y a la derecha está la tumba del propio Aarón cuya lápida está dispuesta debajo de la que recuerda a Gaboto. Esta imponente construcción posee también un tanque de agua que abastece a las cien personas que viven y trabajan en el establecimiento. En la habitación sobre el mismo, se puede ver una imagen de la Virgen del Buen Aire.

El parque se luce con otros edificios interesantes como una capilla de piedra sobre la rivera del Río de la Plata con una imagen de Santa Teresita tallada en madera de ciprés. Tanto en el parque como en los jardines más cercanos a la residencia se erigen esculturas y otros objetos, en su mayoría orientales, traídos, de sus viajes, por el intrépido argentino.

Aarón de Anchorena murió en 1965, sin descendencia. Legó al Estado uruguayo este cuidado espacio con la condición de que se creara un parque nacional con fines educativos y recreativos y que la residencia pasara a ser el lugar de descanso de los presidentes. En 1990 se habilita el parque para visitas

M.R.G.



BMR [cdF]

Teatro Macció

Autor: Arq. Leopoldo Tosi (edificio original); Arq. Óscar Ramos, Carlos Menck Freire (primera intervención); Collet-Neri Estudio de arquitectura (segunda intervención)

Fecha: 1912 (edificio original); 1971 (primera intervención), 2010 (segunda intervención)

Ubicación: 18 de Julio esq. 25 de Mayo. San José de Mayo, Uruguay

Monumento Histórico Nacional

Ubicado sobre la plaza principal y enfrentado a la Catedral, el Teatro Macció es una pieza clave de la capital maragata, a la que ha acompañado durante casi cien años de historia.

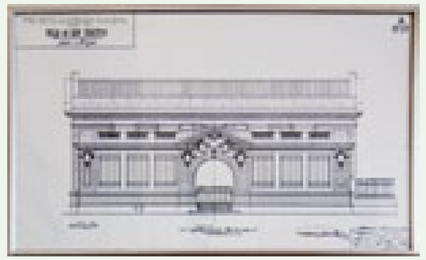
El edificio se construye en homenaje a Bartolomé Macció —hacendado italiano con actividad comercial en la zona— y por decisión de sus herederos, que cumplen así el deseo del empresario de legar una obra póstuma a la capital josefina. Esto se concreta hacia 1908 en el llamado a concurso para el diseño de la sala, contienda que se resuelve a favor de Leopoldo Tosi y da inicio al proceso concluido en 1912 con la apertura del edificio. En ese lapso el arquitecto modifica su propuesta inicial —que ocupa la manzana entera y se frustra por razones económicas— y define un proyecto más acotado que sí se pone en marcha. Se inicia así un largo proceso de obra que se atribuye de modo alternativo al constructor José Brusechi —o Vicente Bruzzeches— y a la empresa Tosi Hnos, fundada por el propio arquitecto junto a su hermano. Lo cierto es que el 5 de junio de 1912 la sala se inaugura, en medio de una fiesta cívica que reúne a grandes figuras en torno al discurso de Juan Zorrilla de San Martín, centro emotivo de la velada.

La obra expresa el debate entre renovación y academicismo que sacude a la arquitectura de la época. Trasunta esa inestable tensión y la convierte en recurso compositivo, bajo una mirada al pasado que aún no se apaga: el legado historicista brinda una base sólida en la que se dibuja el juego modernista. Esta es la apuesta de Tosi, que integra la primera promoción de arquitectos formados en Uruguay y se afilia —en grados diversos según las obras— al cambio estilístico operado en Europa: en este caso introduce algunas señas del art nouveau sobre un fondo historicista y ecléctico de filiación italiana.

En este marco, el edificio adopta un esquema axial y recoge la forma en herradura propia del teatro italiano destinado a la ópera. Esta simetría se confirma en planta y alzado —lidera el espacio interno y la fachada sobre la plaza—, pero se ve desmentida por el giro que impone la esquina al dar paso a la fachada lateral, más despojada. El volumen es firme, rotundo, concluyente: cierra la manzana con una imagen maciza ahuecada en los vanos y animada por la decoración modernista concentrada en balcones, dinteles y el acceso sobre la plaza. Y es en este juego sutil donde radica la singularidad de la obra: en el contrapunto que opone fondo y figura, lo duro y lo blando, la herencia y el cambio. Una obra que retoma la clásica estructura tripartita y le imprime nuevas hazañas: mira hacia atrás y hacia delante, y hace ostensible su apuesta programática: las figuras de Verdi, Apolo y Talía así lo señalan. Una obra emblemática que ha logrado acoger las novedades tecnológicas sin resignar su impronta originaria: en 2010 el teatro ha sido restaurado y aún lidera la vida cultural de la capital maragata.

LA

Mercado Municipal de Artigas



Autor: Arq. Juan Veltroni (edificio original)

Administración Nacional de Educación Pública (reciclaje)

Fecha: 1915 (proyecto); 1919 (construcción); 2005 (reciclaje)

Ubicación: Bernabé Rivera 626

Monumento Histórico Nacional

Invitado por José Batlle y Ordóñez, en 1908 Veltroni llega a Uruguay con un diploma obtenido en la Real Academia de Bellas Artes de Florencia. A su llegada emprende obras relevantes como el diseño del Parque Capurro (1910) —en coautoría con Julio Knab— y el Palacio de Oficinas Públicas en Salto (1912), y es premiado por su proyecto de Palacio de Gobierno en un llamado que reúne a grandes técnicos (Víctor Rabú, José Carré, Jacobo Vázquez Varela, Humberto Pittamiglio) por iniciativa presidencial. En este marco surge el proyecto para el Mercado de Artigas: un sólido pabellón de estructura simétrica y líneas muy claras, animado por algunos motivos ornamentales de inspiración liberty.

El volumen se eleva exento en el predio. Se define a partir de un espacio central de doble altura flanqueado por crujías más bajas, lo que generan el balconeo longitudinal. Todo está compuesto en base a un riguroso criterio axial: dos ejes cartesianos definen planta y fachadas, de modo que cada cuadrante da cuenta de la composición general. Los accesos marcan el centro en los planos laterales, con diseño curvilíneo y tímpano sobre el umbral. Un esquema que se repite de otro modo y con otras proporciones en los testeros, donde la techumbre a dos aguas corona el gran vano semicircular. El buñado del plano es la base de todo: el fondo sobre el todo se recorta, lo que asegura al conjunto unidad y continuidad. Sobre esta base juegan los vanos, la balaustrada y el sutil manejo ornamental, que anima un volumen potente y sobrio en general.

Concebido como mercado de frutos, el edificio ha sido reciclado por ANEP y hoy funciona como centro de formación profesional. En su nueva versión incluye algunas aulas, salón de actos y talleres para la enseñanza del tallado en cuero y piedras preciosas. Un giro reciente que muestra la nobleza del edificio y su versatilidad.

Esta obra puede entenderse como expresión de una política ordenadora e higienista que afectó también la salubridad y el abastecimiento de alimentos a la población. Distintas ciudades del interior se harán de instalaciones con tal destino específico —en general ubicadas en las áreas centrales— durante las dos primeras décadas del siglo XX. La obra de Veltroni es, con seguridad, el mejor exponente de todas ellas.

LA

Museo Fernando Gutiérrez (ex Estación de AFE)

Autor: s/d

Fecha: 1916

Ubicación: Alfredo J.Puig y vía del tren, Trinidad

Una estación de trenes bien diferente tuvo la ciudad de Trinidad. Sin las clásicas cubiertas metálicas de chapas rojas, ni las paredes con sus sillares de piedra vista, todos elementos propios de la construcción ferrocarrilera inglesa, esta estación respondió en cuanto a forma o estilo, a una lógica más bien afrancesada —algo de Petit Trianon hay en su imagen prismática y en su controlada ornamentación— combinada con ciertos elementos de la tradición modernista vienesa —Olbrich o Wagner podrían haber diseñado ese magnífico alero que protege su ingreso— dando como resultado un producto ecléctico, que une diferentes lugares y tiempos de Europa.

En el piso de este edificio se lee el año de 1916, lo que nos habla de una expresión modernista un tanto tardía, aunque no anacrónica. Todavía a fines de la primera guerra era posible descubrir, tanto en América como en Europa, expresiones afines al Art Nouveau, al Liberty y a la Secesión. Pero ¿por qué realizar esta obra en una ciudad como Trinidad? Y, sobre todo, ¿por qué sólo en Trinidad? Para estas preguntas la historia todavía no tiene respuestas.

Sobre las vías, un alero grande que aún se mantiene, protegía a los pasajeros de la lluvia cuando descendían del tren, pero este componente, materializado en hormigón armado es, una incorporación posterior a la factura del resto del edificio. Su simpleza contrasta con la delicada resolución ornamental de la fachada principal, donde se perciben distintos elementos decorativos: el caduceo de Mercurio —un símbolo ineludible del comercio, los viajes y la transferencia de información de que era capaz el tren— cuernos de la abundancia o cornucopias que celebran al anterior, guirnaldas y notorias claves de arcos trabajadas como ménsulas invertidas. Toda una decoración de base cementicia a la que, lamentablemente, algún intento de restauración le agregó pintura gris a su superficie general.

Hoy funciona en esta vieja estación un museo: el Museo Fernando Gutiérrez, aportando un uso compatible con el edificio.

Las transformaciones del sistema ferrocarrilero uruguayo obligaron a esta reconversión hace unos pocos años atrás y este cambio de programa permitió el acceso al interior de un sitio que, durante muchos años, permaneció absolutamente cerrado.

W.R.A.

Casa Vaz Ferreira

Autor: Alberto Reborati (original), Bello & Reborati (ampliación)

Fecha: 1918 (original), 1928 (ampliación)

Ubicación: Carlos Vaz Ferreira 3610

Monumento Histórico Nacional

"La quinta" —como le llaman propietarios y vecinos— se erige a instancias de Carlos Vaz Ferreira y su numerosa familia. Una casa de dos niveles que ocupa el predio en esquina de acuerdo a la lógica espacial de su entorno: las chacras del Miguelete y sus grandes villas decimonónicas. La construcción apenas se vislumbra desde la calle, envuelta en un jardín profuso y agreste que —sobre ideas muy precisas— ha sido librado a su propio cauce evolutivo. Hay allí un sector arbolado y un área de flores, además de pajarera, gallinero y estanque, todo esto hilado por sinuosos caminos.

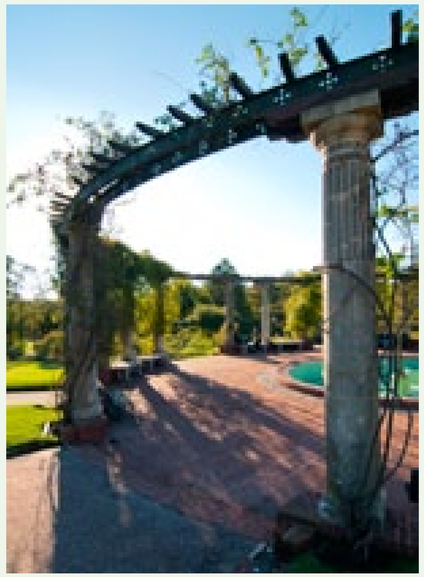
Pero es el interior de la casa lo que aquí debe detallarse. Un espacio unitario y coherente equipado de acuerdo al ideario que Pedro Figari impulsara en la Escuela de Artes y Oficios. Un ambiente creado por el artista Milo Beretta —discípulo de Figari— sobre claras bases doctrinarias: síntesis de regionalismo y racionalismo, simbiosis entre arte y artesanía. Así, métodos y materiales locales se adscriben al moderno afán de veracidad constructiva, en un giro asociado al "gauchismo cósmico" —la expresión es de Leandro Ipuche— que marca la época: como en la pintura y las letras, los contenidos nativos suscriben aquí la apuesta moderna de base europea. Figari promueve además la figura ideal del obrero-artista, en una conjura del hiato diseño/ejecución que le traerá problemas con la academia.

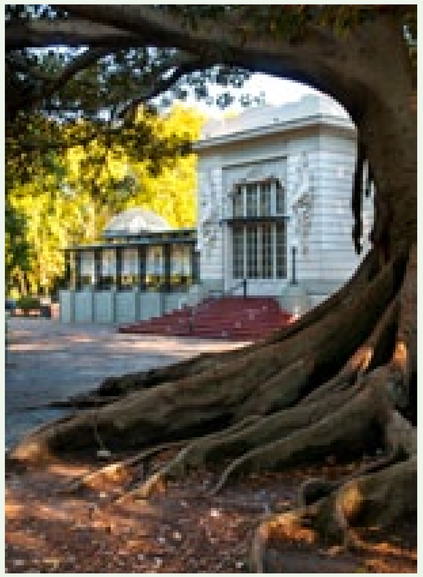
Este ideario guía el trabajo de Beretta y crea una iconografía plasmada en varios registros: el cielorraso de base precolombina, el mobiliario de materiales vernáculos —cardo, madera— y simple estructura, empapelados, esteras, luminarias, vitrales referidos a la fauna nativa. Y la curiosa ranita que da forma a los herrajes, sello distintivo de la Escuela. Elementos puntuales que consagran el espacio doméstico a una misma utopía, piezas que animan los principales ambientes de la planta baja: hall de acceso, comedor, escritorio y sala de música. La salita de recibo es la excepción a la regla: un breve octógono creado en base a paneles y telas, que exhibe un tono art nouveau y cierto aire femenino.

En los últimos años la familia ha dado nuevo impulso al rescate y la promoción de la casa, que reúne la biblioteca y los manuscritos del pensador uruguayo. La música ha vuelto a sonar, como lo hacía en las famosas veladas donde el filósofo daba paso a su melomanía.

LA

Parque El Prado y Rosedal





Autor: C. Racine y otros

Ubicación: Zona centro-oeste de Montevideo

Fecha: 1873 (1912 el Botánico, cumpliendo 100 años)

Monumento Histórico Nacional: Pabellones de la Asociación Rural, Museo Blanes, Residencia Presidencial

Con más de 100 hectáreas dedicadas al uso público, este parque forma parte fundamental de la memoria urbana de Montevideo. Inaugurado en 1873 bajo el inicial nombre de El Prado Oriental —el mismo se crea a partir de la adquisición, por parte del Estado, de los terrenos pertenecientes a la quinta del Buen Retiro, propiedad del empresario José de Buschental— fue ampliando sus límites aún durante el siglo XX, mediante sucesivas incorporaciones de quintas y chacras aledañas.

Como un vertebrador general del parque, el arroyo Miguelete lo atraviesa de un extremo a otro. Se trata de un hilo de agua polémico que a veces sirve para evocar un paisaje puro y bucólico —como en el recuerdo que de él establece el Presbítero Pérez Castellanos o en la descripción que de la quinta de Buschental realizara Raúl Pérez Montero— o bien para indicar un ámbito impuro y contaminado como el que nos trae a veces la nota diaria de prensa. No obstante, ese arroyo aporta una diversidad de perspectivas que le otorgan carácter y valor al parque.

Distintos y calificados ámbitos pueden identificarse dentro de El Prado: el llamado Rosedal —lugar diseñado por el paisajista C. Racine, en la segunda década del siglo XX—, el Jardín Botánico —fundado en 1912 es el primero y único existente en nuestro país, que este año se torna centenario—, el espacio que contiene y rodea a la llamada fuente Cordier —esta última concebida por el artista francés Louis Cordier, en una representación alegórica de tres ríos americanos junto a ejemplares de la flora y fauna local— y el más reciente jardín japonés. Magníficos grupos escultóricos —entre los que caben destacar los monumentos a María Stagnero de Munar y al artista plástico Carlos M. Herrera, realizados por Juan D´Aniello el primero y por José Belloni el segundo— surgen como hitos significativos en medio de especies vegetales autóctonas y exóticas. Dentro de las arquitecturas con que cuenta este parque se destacan los Pabellones —de ovinos y bovinos— de la Asociación Rural, en el propio predio municipal de exposiciones. De clara filiación con el modernismo catalán, los tres edificios fueron diseñados por el arquitecto español Cayetano Buhigas y Monravá. Fueron construidos entre 1911 y 1913, dejándonos un buen ejemplo de la técnica del trencadís, o del azulejo partido, como revestimiento parcial en distintas partes ornamentales de los mismos. El llamado Hotel de El Prado —obra de los técnicos Giovanni Veltroni y Jules Knab, es también un magnífico ejemplo. De concepción ecléctica, esta obra se relaciona con la tradición del barroco francés, aunque con un trasfondo inocultable de modernismo en el gran tamaño de sus aberturas. Construido en 1910 fue ampliado en la década de 1990, constituyendo un espacio para el descanso y las actividades sociales en medio del verde.

Otras edificaciones de enorme valor asociadas a este parque son la residencia presidencial y la antigua quinta de Raffo, actual edificio sede del museo J. M. Blanes. Sin embargo, es en la unidad integrada que establecen las diversas arquitecturas con los espacios naturales diseñados, con los monumentos escultóricos y los múltiples elementos del equipamiento urbano —puentes, copones, fuentes, bancos y pavimentos— donde reside el mayor valor patrimonial y paisajístico de El Prado.

W.R.A.

Edificio Lapido

Autor: Arqs. Juan A. Aubriot, Ricardo Valabrega

Fecha: 1929 (proyecto), 1933 (construcción)

Ubicación: Av. 18 de Julio 948-50

Monumento Histórico Nacional

1929

La obra surge por encargo de José Lapido —impulsor de La Tribuna Popular, primer diario local impreso en sistema rotativo—, quien se propone reunir la sede del periódico, una sala de actos y apartamentos para su familia en un mismo edificio. Este programa complejo da lugar a una pieza emblemática que —según los autores— no tuvo entonces gran difusión pero atrajo mucho a Fresnedo Siri.

Lo primero a señalar es la perfecta inserción urbana del edificio, que conjuga la altura y el giro en la esquina con la escala menor del tramo lindero por la calle Río Branco. Esto proviene de un juego expresivo que atiende al lugar sin resignar su coherencia interna: el volumen se eleva, se articula, se fragmenta; adscribe el pulso moderno al mandato de lo urbano. El resultado es una figura audaz, dinámica, inquieta; un faro futurista en diálogo aéreo con el Palacio Díaz y el Palacio Salvo.

Bajo este aliento moderno se reconoce aun el clásico esquema tripartito. La base incorpora locales comerciales a las funciones previstas —auditorio y sede periodística—, y define un espacio urbano que los autores asocian a la Galería Güemes de la vecina orilla. Sobre esta primera faja se eleva el cuerpo residencial del edificio: una secuencia iterativa definida por el juego entre llenos y vacíos, que se inicia en la pieza-bisagra resuelta con destreza por los ingenieros Viapiana y Berchesi. El remate surge de un escalonamiento gradual que reafirma la vertical y se cierra en la vela superior de modo escultórico.

Las claves proyectuales son aquí evidentes y explícitas. El arquitecto Aubriot lo confirma: "empecé con una propuesta inspirada en Dudok (y) luego me largué para el lado de Mendelsohn, que también me gustaba mucho, manteniendo en parte algún recuerdo" del primero. Dos referentes cuya obra recogen las revistas alemanas y holandesas consultadas entonces por los arquitectos.

Pero la apuesta no es epidérmica sino integral, sustantiva. Es casi una gesamtkunstwerk, una obra de arte total que se aprecia en lo grande y lo pequeño. Los detalles suscriben el talante moderno del proyecto y sus códigos específicos: herrajes, barandas y pavimentos funcionan como partes de un todo en una suerte de visual metonimia. Nada parece arbitrario en este edificio, que sirviera de escondite al archivo gráfico de El Popular durante la dictadura.

L.A.

Edificio Centenario

Autor: Arqs. Octavio de los Campos, Milton Puente, Hipólito Tournier

Fecha: 1929 (proyecto)

Ubicación: 25 de mayo 555

Monumento Histórico Nacional

"Se nos abrió el cielo", confiesa Octavio de los Campos al evocar el sorpresivo encargo de este edificio: una obra inusual que los autores emprenden antes de titularse y terminan poco después, en 1930. Un grito moderno que suena a toda voz en plena Ciudad Vieja, y que aun hoy se hace oír con elocuencia. Un discutido gesto que provoca entusiasmo entre los grandes arquitectos de la época —los autores mencionan a Elzeario Boix como ejemplo de ello—.

El momento es oportuno: confianza, optimismo, bonanza económica. La capital estrena su estadio y su hospital universitario, y acoge así el primer empuje moderno. Ampara el hecho inaudito, audaz, sorprendente. Abre sus brazos, aprueba la alianza entre pasado y presente. Y hay aquí un verdadero reto, un desafío que adquiere brillo propio en este edificio y su ingeniosa respuesta.

La torre ocupa la esquina. Aguda, potente, esbelta. En su versión inicial va acompañada por el cilindro vidriado de la escalera —hoy sustituido—. Aparece de pronto, dice algo nuevo. Pero enseguida da paso a otra cosa, deriva en un bloque más bajo que retoma la escala del tramo lindero. Surge así un volumen fraccionado en varias piezas, una secuencia que emula el ritmo predial de la Ciudad Vieja: el efecto repetitivo —acentuado por la ausencia de perspectiva— dibuja en la retina el apretado catastro del contexto. Así, el edificio dice algo nuevo y se hace eco de lo viejo. Afirma y niega lo real, acata y cuestiona la legalidad vigente. El basamento cose por debajo el conjunto y delimita una planta baja destinada a comercio. La ordenación espacial es rotunda, clara, sin vueltas: dos accesos, dos núcleos circulatorios y una serie de oficinas dispuestas en doble crujía. Los servicios ocupan las fachadas en gesto irreverente, y contribuyen a definir el plano quebrado en paños calados y ciegos.

El resultado es una obra maestra. Una hermosa pieza que agrega nuevas palabras al arraigado léxico de la Ciudad Vieja. Detrás está el rastro de Dudok y la experiencia holandesa, señalan los arquitectos. Pero hay mucho más que eso: hay audacia, oficio, excelencia. El poder de innovar sin timidez ni violencia, luego confirmado en otras obras de estos maestros —Casa Perotti, Instituto Batlle y Ordóñez, por ejemplo—. En ese borde impreciso e incómodo se instala este manifiesto. Asume el reto. Y condensa en la torre su turbadora presencia: la imagen de una modernidad inquieta, voraz, adolescente.

LA

Facultad de Ingeniería

Autor: Arq. Julio Vilamajó (proyecto y dirección de obra), Ing. Walter Hill (estructura); Arq. Gustavo Scheps, Dirección General de Arquitectura, Universidad de la República (intervención)
Fecha: 1936 (proyecto), 1945 (inauguración parcial), 1952 (inauguración total); 1992-99 (intervención)
Ubicación: Julio Herrera y Reissig s/n

Esta obra fue concebida desde el sitio y para el sitio, recogiendo las posibilidades que el predio brindaba en cuanto a visuales y características topográficas de uno de los paisajes urbanos más significativos de la ciudad

El proceso de elaboración del proyecto permite constatar una llamativa evolución, que parte de una inicial concepción académica y concluye en una indiscutible obra moderna, luego de transitar por sucesivos estados intermedios.

El proyecto de Vilamajó incluía un estudiado diseño de todos los espacios exteriores, pensados desde el edificio como generador, y en un diálogo constante con las condiciones del sitio, articulando la relación de las áreas públicas en las que se inserta. Lamentablemente, los trabajos proyectados nunca se completaron.

La Facultad de Ingeniería es una de las mayores sedes de la universidad, contando con una superficie de 22 mil metros cuadrados, que se distribuyen en varios cuerpos articulados de distintas alturas, generando volúmenes contundentes organizados de forma asimétrica y mayoritariamente elevados respecto del suelo. Es ésta una de las características más notables del conjunto, dado que la elevación de la planta baja sobre pilares y pórticos permite incorporar el paisaje en sus distintas escalas y habilita los recorridos libres enmarcando las visuales privilegiadas.

La obra, indudablemente significativa por su volumetría y composición, es a la vez pionera por el tratamiento expresivo, basado en la utilización generalizada del hormigón visto con incorporaciones de revestimientos de monolítico pulido, logrando una particular síntesis de los aspectos tecnológicos, constructivos y formales. La estructura se constituye en soporte no sólo del edificio sino de toda su expresividad.

Los volúmenes albergan diversas funciones y se articulan a través de circulaciones que se transforman en ligeros puentes, permitiendo que cada uno de los prismas se distinga en el conjunto. El tratamiento de cada volumen con recursos acotados en cuanto a materiales y texturas, incorpora cuadriculas prefabricadas de hormigón vibrado que resuelven muchos de los vanos del edificio. Algunas piezas escultóricas estaban previstas pero nunca se integraron.

Las imágenes evocan de algún modo la función general del programa edilicio, aludiendo tanto a la enseñanza como a lo industrial, sintonizando con la estética de las instalaciones para Rincón del Bonete que Vilamajó proyectó contemporáneamente. Pero no sólo pueden descubrirse estas referencias. Además, se perciben sutiles alusiones a arquitecturas pasadas y es posible también intuir arquitecturas que se generarían posteriormente, como aquellas que desarrollará Le Corbusier en obras también resueltas con la materialidad del hormigón visto.

La riqueza del planteo arquitectónico y urbanístico, así como la generación de un indiscutible paisaje urbano caracterizado, hacen que esta obra justificadamente, se cuente entre una de las más significativas de la arquitectura moderna latinoamericana.

W.R.A.

Facultad de Arquitectura

Autor: Arqs. Román Fresnedo Siri y Mario Muccinelli

Fecha: 1947

Ubicación: Bvar. Artigas esquina Bvar. España

Monumento Histórico Nacional

Emplazada en el cruce de dos importantes avenidas como son Bvar. Artigas y Bvar. España, la sede académica de la arquitectura es el resultado de un proyecto materializado por los arquitectos Román Fresnedo Siri y Mario Muccinelli en 1947. Dicha institución se desarrolló en algunas sedes anteriores desde la creación de la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas en el siglo XIX, hasta la específica fundación como Facultad de Arquitectura en 1915.

Se trata de una obra concebida a partir de un gran patio central en torno al cual se disponen las aulas y demás servicios universitarios: biblioteca, oficinas administrativas, talleres de anteproyecto, etc. Un interesante acondicionamiento verde junto a un espejo de agua que bordea un anfiteatro abierto subrayan la calidad de ese espacio central, articulador del conjunto edilicio.
Es destacable la estructura rítmica que está presente a lo largo de sus dos fachadas, frentistas ambas a las avenidas mencionadas, por efecto de una sucesión de columnas de base rectangular, rematadas por una cornisa continua. En particular, su acceso por Bvar. Artigas es el resultado de un inteligente contraste establecido entre la masa opaca del salón de actos, el plano vidriado del hall de entrada y un cuerpo saliente que ha sido tratado como volumen horadado por la presencia de ladrillos de vidrio insertos en la masa saliente de la escalera. Así, se suceden en su frente pocos materiales como el vidrio, placas de arenisca y revoque, que establecen una adecuada diferenciación de texturas. Una importante escalera, tratada de forma simple y abstracta, subraya más aún la identidad del mencionado acceso.

Su hall de entrada, concebido como un espacio a doble altura, constituye uno de los espacios de mayor interés dentro del edificio junto a la biblioteca, cuyas visuales se extienden sobre el área enjardinada del patio.

Como hecho singular debe considerarse la presencia de una columna romana, traída desde el norte de África en la década del cincuenta, la que reposa sobre una suerte de podio proyectado, precisamente, para la ubicación de un elemento de carácter vertical, según se aprecia en la propuesta original de Fresnedo y Muccinelli.

El edificio permite ver algunos de los aspectos más característicos de la obra particular de Román Fresnedo Siri, como ser su manejo de frentes porticados, su articulación de volúmenes semejantes y cierta monumentalidad matizada por elementos de asignación de escala.

W.R.A.

Urbanización y Viviendas (Punta Ballena)

Autor: Arq. Antonio Bonet Castellana

Fecha: 1945-1950

Ubicación: delimitado por la Ruta Nacional Nº 10, Juan Díaz de Solís, el Camino de la Playa –continuación Camino Lussich-, la calle a la Playa y el Río de la Plata. Departamento de Maldonado. Monumento Histórico Nacional

La intervención del arquitecto catalán Antonio Bonet en Punta Ballena ha sido catalogada con justicia por la crítica internacional especializada, como uno de los acontecimientos sobresalientes de la arquitectura moderna latinoamericana.

Cuando Bonet se instala en Punta Ballena en 1946 para encarar el desafío de resolver la urbanización de una extensa área de particular valor paisajístico y ambiental, contaba ya con una experiencia profesional singular, que estuvo signada por el contacto con destacados arquitectos europeos y argentinos –Le Corbusier entre ellos-, con quienes mantuvo estrechos lazos laborales e ideológicos y con quienes compartió espacios de discusión y difusión de la arquitectura moderna. Su integración al Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (G.A.T.E.P.A.C.) en España y al grupo Austral en Argentina, son prueba de ello.

Sus obras -anteriores y posteriores- configuran una trayectoria que abarca el diseño en muy variadas escalas, desde lo territorial a los objetos y el equipamiento. Esta actitud proyectual será un distintivo de su obra, y Punta Ballena, un lugar en el que logró plasmar una manera de ver el mundo desde el ejercicio de la arquitectura.

La Sociedad Anónima Punta Ballena lo enfrentó al reto de urbanizar una extensión de 1500 hás. en una zona signada por la presencia de la laguna del Sauce, la Sierra de la Ballena que penetra en el mar, la playa de Portezuelo y el denso bosque, herencia invalorable de décadas de trabajo de Don Antonio Lussich.

Las dificultades no sólo referían al diseño de un balneario en tan calificado marco, sino que incluían todos los aspectos prácticos y organizativos de la concreción del gran emprendimiento: obras, instalaciones, equipamientos, viviendas para obreros, etc.

Bonet resolvió todas las situaciones en función de lograr un objetivo fundamental: hacer que la intervención humana potenciara la belleza de la naturaleza, haciendo posible el disfrute del lugar, sin destruir sus maravillosos valores. Así separará la circulación peatonal de la vehicular, generando calzadas sinuosas, sin cruces, para el automóvil, y senderos rectos, que se elevan sobre las calles, para el tranquilo caminar de los hombres. Unos sutiles puentes colgantes de madera –lamentablemente desaparecidos- resolvieron con gracia y naturalidad estas situaciones y los predios con un mínimo de 2.500 m2 aseguraron el mantenimiento de la mayoría de los árboles existentes.

La urbanización dio como resultado un sector de costa donde naturaleza y arquitectura se conjugan atendiendo a la vez los requerimientos funcionales y la salvaguarda de los valores paisajístico-ambientales, en un entorno amable que estimula el paseo.

La hostería Solana del Mar –quizás su obra mayor- y cuatro viviendas, atestiguan desde lo arquitectónico, la validez de la intervención de Bonet. Particularmente en la casa Berlingieri, -donde resolvió las bóvedas de cerámica con la intervención del Ing. Eladio Dieste- y en su casa "La Rinconada", aunque más alejada es posible tomar contacto directo con su original concepción del "lugar".

A.M.

Ventorrillo de la Buena Vista

AUTOR: ARQ. JULIO VILAMAJÓ (AUTOR ORIGINAL); ARQUITECTOS LUCÍA RUBIO, MARCELO VIOLA, GUILLERMO PROBST Y LUIS ZINO (RESTAURACIÓN)

FECHA: 1946 (ORIGINAL), 2009-2011 (RESTAURACIÓN Y REINAUGURACIÓN EL 5 AGOSTO DE 2011)

UBICACIÓN: PADRÓN Nº 2315, VILLA SERRANA

MONUMENTO HISTÓRICO NACIONAL

El Ventorrillo de la Buena Vista se inserta e integra de manera casi natural a un paisaje muy pintoresco, en las sierras cercanas a la ciudad de Minas, capital del departamento de Lavalleja. Las particulares condiciones de la topografía del lugar, la vegetación nativa y los afloramientos de piedra fueron condicionantes fundamentales en el proyecto que el arquitecto Vilamajó propuso para la generación de un poblado nuevo destinado a la recreación en la naturaleza: Villa Serrana. Si bien el arquitecto trabajó intensamente en él, estableciendo los criterios generales de la urbanización, el trazado de los diferentes barrios, las particulares trazas viales vehiculares y peatonales y muchas especificaciones respecto a las posibles formas de ocupación de los predios, las plantaciones de árboles y la forma de inserción y características de la arquitectura a realizar, su muerte en 1948 dejó trunco un proceso que estaba concretándose lentamente.

De todos modos, afortunadamente, pudo plasmar su concepción arquitectónica para el lugar, en dos construcciones diseñadas por él, y destinadas a servicios a la comunidad y al turista: el Mesón de las Cañas, y el Ventorrillo de la Buena Vista.
Ambos son edificios que se comportan en sintonía con las características de la topografía y en los que se constata el uso de materiales y técnicas propios del lugar: piedra y ladrillo -en general vistos-, cerchas y estructuras de madera, que sostienen el quinchado de paja de las cubiertas inclinadas. Otra de sus preocupaciones fue tenida en cuenta en las opciones realizadas: la recuperación y permanencia de la sabiduría de la construcción artesanal.

El Ventorrillo en particular, se ubica de manera tal sobre una elevación que se constituye en un mirador excepcional de todo el paisaje circundante, pero además él mismo forma parte de ese paisaje, al que se integra sin dificultad, pudiendo ser admirado como pieza arquitectónica única, desde muchos puntos de vista. El gran ambiente que alberga el comedor, con empinados techos de quincha, y amplios ventanales, se distingue y articula con el más modesto volumen que contiene las habitaciones.

Este conjunto, que funciona como parador y hospedaje, ha sido recientemente restaurado, o quizás, más bien, reconstruido con una gran fidelidad. Años de deterioro y abandono, fueron superados gracias a un programa acordado entre el Ministerio de Turismo y la Intendencia de Lavalleja, con financiación del Banco Interamericano de Desarrollo. A través de un concurso abierto que requería una propuesta de proyecto, de construcción y de gestión, se logró recuperar lo que puede caracterizarse sin duda, como una de las obras emblemáticas de la arquitectura moderna uruguaya.

A.M.

Agencia 19 de Junio, BROU

Ubicación: Av. 18 de Julio. Montevideo

Autor: Ildefonso Aroztegui

Fecha: 1946 (concurso), 1962 (inicio de la obra),1976 (inauguración)

Arquitecturas modernas de gran porte se hacen presentes en los concursos nacionales e internacionales, hacia fines de los años cuarenta. Edificios para instituciones o empresas del Estado apelan a construcciones de peso en el contexto urbano transgrediendo, por momentos, los límites escalares propios de la tradición local. Este es el caso de la llamada Agencia 19 de Junio, del Banco de la República, ubicado sobre nuestra principal avenida, frente a la Plaza de los Treinta y Tres Orientales.

Bajo una volumetría tradicional, que no elude la lógica tripartita de basamento, desarrollo y mínimo remate, Aroztegui apela a una poética moderna de anclaje tecnológico. Se trata de una edificio que apuesta al ascensor, a las escaleras mecánicas, a la iluminación especial –al menos, para la época en que fue concebido - y al aire acondicionado. La contraparte de esto se centra en la posibilidad de manejar grandes paños vidriados y lograr espacialidades diáfanas, únicas.

En su basamento está, precisamente, lo mejor del edificio. Es allí donde, la escala de su espacio interior –asociado mediante transparencias al gran ámbito urbano-, promueve una atractiva y particular sensación a quien ingresa: creer que la calle y la plaza se proyectan dentro, disolviendo los bordes entre arquitectura y ciudad. Se trata quizá, de vivir o experimentar esa idea de lo sublime a que refirieron pensadores como E. Burke o J. Addison, hace ya siglos, recepcionando simultáneamente el vértigo y cierta megalomanía, sin perder nunca la admiración.

W.R.A

Casa de Saúl Dieste

Autor. Ing. Eladio Dieste

Fecha: 1954

Ubicación: Ciudad de Artigas

Una de las primeras casas proyectadas por el Ing. Eladio Dieste se encuentra en la ciudad de Artigas. Y este hecho no es casual, pues él había nacido en el mismo departamento —en Bella Unión— y el cliente era, en este caso, su hermano Saúl.

Se trata de una casa organizada en base a patios —cuatro en total—que aportan aire y luz a las distintas habitaciones. Esta organización general nos habla de un cierto intimismo, que identificará a la obra residencial de Dieste, particularmente en su casa propia. Así, la idea de la casa como refugio, no impide la adecuada recepción de iluminación natural, pero en el marco de un fuerte control de las visuales que llegan desde la calle pública.

Otro rasgo sustantivo reside en la solución de la cubierta, a partir de bóvedas cerámicas que, a diferencia de las proyectadas para su casa, no permiten aquí la extroversión del ladrillo, por estar revocada y pintada su superficie interior. Eladio Dieste fue un pionero en conjugar la lógica tensional del acero y los materiales cerámicos, para dar forma y materialidad a las cubiertas que caracterizan a toda su obra.

Algunos elementos de detalle en materia de diseño enriquecen el valor arquitectónico de esta residencia. Una fuente concebida para uno de sus patios, la particular sección elíptica de sus puertas interiores y los postigones deslizables en sus ventanas exteriores, resultan particularmente subrayables.

La vivienda de Saúl Dieste debe entenderse como una magnífica expresión del patrimonio moderno con que cuenta el departamento de Artigas.

W.R.A.

Banco de Previsión Social

Autor: Arqs. Mario Payssé Reyes y Walter Chappe, Fedor Tisch y Mario Harispe, colaboradores

Fecha: 1957 (concurso); 1971 (versión definitiva)

Ubicación: Colonia, Fernández Crespo, Mercedes, Arenal Grande

El concurso que la Caja de Jubilaciones Civiles promueve en 1957 intenta crear en ese enclave urbano un polo de atracción con predominio de edificios públicos, de acuerdo a lo planteado en el Plan Director y en otras propuestas. Esto deriva en un primer proyecto que se modifica en pleno proceso de obra: el comitente se convierte en Banco de Previsión Social y plantea sus propias demandas edilicias, lo que provoca el ajuste de la propuesta en curso. Como relata Payssé, el proyecto inicial es así reemplazado "por otro sensiblemente distinto sin parar la ejecución de la obra y haciendo las mínimas transformaciones de lo ya construido".

La versión final se define recién a principios de los setenta. Y el partido es muy nítido: un bloque elevado —oficinas— situado en paralelo a la calle Colonia y un cuerpo más bajo —locales de atención al público— que se abre con franqueza al espacio vecino. La propuesta recoge las variantes que plantea el contexto y lo califica: vertebra y consolida un entorno entonces caótico y anodino. Y es aquí donde radica su mayor mérito: en el modo en que desdibuja (o redibuja) el límite entre lo urbano y lo edilicio. Porque lo edificado se hace aquí ciudad, y la ciudad se vuelve edificio: la vereda es rampa, escalera, solape, desvío; el techo es alero y plaza elevada; el vacío es lleno y el lleno es vacío. Y esto no es un mero juego verbal sino un reto proyectual, material, constructivo: el conjunto se integra a la ciudad y en ese acto la absorbe, la incorpora a sí mismo. Define dos plazas urbanas, una elevada y otra semi-hundida. Y a diferencia de su antecesor, se cubre de ladrillo visto. Un material que es aquí sustancia idealizada, enaltecida en el discurso: es el "primer material creado por la inteligencia humana" en base al "dominio sobre los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego", anota el arquitecto Payssé en su famoso libro.

Pero la propuesta entera remite a una postura teórica que la explica. Recurso a la geometría, ajustada proporción lleno/vacío, unificación de las artes, uso veraz de los materiales, creación de espacios transitivos: el conjunto encarna a su modo los principios que definen la posición de Payssé y sellan toda su obra edilicia. En este caso, el impacto está dado por la notable inserción del conjunto, que crea ciudad en la ciudad mediante el minucioso manejo del entreacto, la transición, el interludio. De modo paradójico, el espacio intermedio es aquí protagonista.

L.A

Iglesia de Cristo Obrero y Nuestra Señora de Lourdes

Autor: Ing. Eladio Dieste con colaboración del Ing. Eduardo Montañéz

Fecha: 1958

Ubicación: Calle Monseñor Orzali, ruta 11, Km. 164, estación Atlántida

Monumento Histórico Nacional

El ladrillo es el material utilizado en pisos, paredes y techos, moldeando paños curvos que van otorgando movimiento a los cerramientos, a la vez que los dotan de suficiente rigidez como para sostenerse y configurar un espacio acogedor, íntimo, y que inspira al recogimiento a la reflexión. En efecto, los muros parten de una línea recta en su base, comienzan a curvarse progresivamente y llegan en su borde superior a configurar una amplia sinusoide, sobre la que se apoya la cubierta constituida por una bóveda de doble curvatura.

Dieste consideraba que esta obra fue su "Facultad de Arquitectura": era la primera obra en la que debía resolver a través de la problemática constructiva, un programa de fuerte carga simbólica, necesitado de una especial expresividad. En la espacialidad lograda influye también la incorporación de los muros que envuelven el altar y conforman el área correspondiente al sacerdote, así como el muro de fachada. Éste, tratado en dos secciones diferentes superpuestas, contribuye particularmente en el manejo controlado de la luz que penetra a través de pequeñas separaciones entre paños de ladrillo, cuyos vanos están cerrados por placas de mármol ónix. Complementan la iluminación del ámbito, una serie de pequeños huecos dispuestos en las partes superiores de los muros curvos, en los que se colocaron vidrios coloreados. Todo ello incide, sin duda, en la sensación de paz y espiritualidad que invade a quien accede a la Iglesia.

El conjunto se completa por la entrada a un baptisterio subterráneo -a través del cual se puede ingresar luego a la Iglesia por debajo del coro-, ubicado a la izquierda, y un esbelto campanario íntegramente realizado en ladrillo, con una escalera caracol interna de significativo efecto plástico, que, exento, se ubica a la derecha de la nave.

A.M.

Urnario Municipal

Autor: Arq. Nelson Bayardo

Fecha: 1960-1962

Ubicación: Cementerio del Norte. Montevideo

Bien de Interés Municipal

Cuenta el arquitecto Bayardo que un funcionario del cementerio se acercó y le dijo, en referencia a su obra y con tono sombrío: "es una verdadera lástima que no le hayan dado rubro para poder revocarla". Un comentario inocente que es todo un indicio, un síntoma, un claro atisbo. Un juicio que aun en su candidez —o gracias a ella— resulta significativo: confirma la ausencia de complicidad cultural, el escaso arraigo de la arquitectura moderna. Porque esa "impúdica desnudez" —la expresión es del arquitecto— que se vive como privación o carencia es, justamente, el recurso esencial que da cuerpo a esta pieza.

La intención es crear una forma digna y austera, resignar el bronce y el mármol, conjurar una tradición que asocia el programa funerario al adorno excesivo. Superar convenciones, atavismos, herencias. Idear una imagen veraz, potente, resuelta. Construir una obra que sea pura estructura. Así se lo propone el autor, en oposición a "los almibaramientos usuales en la materia".

Esto da origen a la caja gris; serena, potente, rotunda: un prisma severo que flota en el verde continuo. Un volumen que corta el paisaje como un filo agudo, preciso, incisivo. El plano es adusto, tenaz, masculino. Aristas vivas, ángulos rectos, muros pulidos. Nada de vueltas ni aditivos. Hormigón pleno, envolvente, masivo. Hormigón sin vestidos, librado a su propio efecto expresivo.

Pero la caja se ahueca, se abre, se anida: en su dureza oculta un espacio blando, dócil, fluido. Un patio abierto, un mundo cautivo. El verde se cuela en ese núcleo escondido. Y algo especial sucede entre los muros: la introversión de la caja indica que "lo que importa está adentro", como escribe el profesor Artucio. La luz juega a ser sol y sombra, se hace textura, cielo, penumbra. La rampa conduce al plano superior, recostada en el enorme muro esculpido: una proeza del artista Edwin Studer que modera el espacio y se integra con acierto al conjunto. Así, arquitectura y escultura definen una misma unidad expresiva. Y en la base está la pericia del calculista —José Pedro Tizze—, cuyo aporte Bayardo destaca en forma explícita.

Todo esto permite cumplir con un programa infeliz —depósito de dieciocho mil urnas— de modo sensible y creativo. Configura una obra maestra que destila coraje y talento en su ilusorio mutismo. Una pieza que conmueve de cerca y de lejos, apenas se inicia el sendero que en ella culmina.

L.A

Iglesia de San Pedro de Durazno

Autor: Ing. Eladio Dieste, en colaboración con el Arq. Castro y el Ing. Romero

Fecha: 1967-1971

Ubicación: padrón 114, manzana 6, calle José Batlle y Ordónez 622, ciudad de Durazno

Monumento Histórico Nacional (Iglesia San Pedro, 1997; Cristo, 2006)

Luego de un incendio que destruyó la cubierta y la bóveda, provocando el hundimiento de la nave principal y dañando las naves laterales de la antigua iglesia, el Ing. Eladio Dieste fue llamado para intervenir a efectos de su reconstrucción.

El resultado de su obra, no fue exactamente ese. De hecho, Dieste abordó el problema considerando los valores de los restos que sobrevivieron al derrumbe, rescatando la fachada con su pórtico y torre, y también la esencia de la planta basilical original, compuesta por nave central y naves laterales de menor altura. Conservó la volumetría y la imagen que hacían de la antigua iglesia un referente histórico en la ciudad, enfrentando la plaza central, pero asumió una intervención radical y renovadora en su interior, apelando al respeto por una idea integral del espacio, la forma y la función.

A ello sumó una avanzada mirada sobre las concretas demandas de la nueva liturgia emanada del Concilio Vaticano II, y que de manera precursora había plasmado en su Iglesia de Atlántida: la unión visual y espacial del pueblo y el sacerdote, naves y presbiterio.

Para lograr su objetivo, Dieste recurre a un sistema poco usual en su obra, basado en la utilización de placas plegadas de ladrillo armado, dispuestas en planos y sometidas a esfuerzos de pre-compresión. Con estos dispositivos resuelve las paredes y techos de las naves laterales, en continuidad con las paredes de la nave central y también la cubierta, que parece estar suspendida. Así logra la continuidad espacial-visual y consigue efectos impactantes basados en el ingreso dosificado de la luz, ya sea a través de un rosetón de placas de ladrillo en la fachada interior —que filtra la luz proveniente de las ventanas originales—, como por la elevación de los muros del ábside, para incorporar iluminación superior. La ausencia de ventanas aumenta el efecto de las líneas de luz longitudinales que penetran por la pequeña separación entre el techo y las paredes laterales inclinadas, que enfatizan la perspectiva.

El área cubierta ronda los ochocientos metros cuadrados con dimensiones libres de apoyos cercanas a los treinta metros. Una verdadera obra de arte y técnica, al servicio de un pensamiento profundamente religioso, comprometido e innovador.

Toda la obra del Ing. Eladio Dieste presenta estas características, y a través de ellas, logra emocionar, más allá de la comprensión que se pueda tener de las razones técnicas que hacen posible el aparente milagro basado en la utilización de una "simple" estructura de ladrillo.

En el interior del templo, una muy interesante escultura en madera de naranjo, representando a Cristo resucitado, obra de Claudio Silveira Silva, reforzaba la mirada cristiana renovadora. Hoy lamentablemente, no se encuentra visible.

A.M.

BMR [cdF]

San Gregorio de Polanco

Autor: Varios

Fecha: 1993 (a partir de)

Ubicación: ruta 43, a 59 km del empalme con ruta 5, km 306,5

La pintura, a escala humana. El encanto de un pueblo península metido en un lago y vestido de arte. San Gregorio de Polanco se vio transformado en 1993 cuando un grupo de más de un centenar de artistas se abocó a pintar sus paredes, a darle color a las esquinas creando así el primer Museo Abierto de Artes Visuales de Latinoamérica.

La idea surgió al interior de la ONG Servicio Ecuménico para la Dignidad Humana a partir del conocimiento de una experiencia similar en el pueblo español de Escariche. En una primera etapa la iniciativa se plasmó en 26 obras colectivas en las que participaron diversos artistas: Clever Lara y su taller, "Tola" Invernizzi. alumnos de Dumas Oroño, Eduardo Acevedo y el lugareño Augusto Esolk.

Posteriormente otros plásticos fueron haciendo su aporte como ser Gustavo Alamon, Sergio Viera, Alejandro Casares Mora, Gustavo Alzo, Carlos Páez Vilaró, Rodrigo Flo, Cecilia Mattos, Roberto Cadenas. A estos se le sumaron pinceles internacionales de reconocida trayectoria como el paraguayo Carlos Colombino, el boliviano Gastón Ugalde y el mexicano Felipe Ehrenberg —que dieron origen a los murales interiores—, la danesa Gertrud Magnusson, el argentino Alejandro Bernaldo de Quiroz y el chileno Noel.

La escultura fue introducida por espíritus jóvenes como el de Octavio Podestá, Ana María Poggi y Guillermo Bush. Se destaca el bajorrelieve del tacuaremboense Andreoli.

La transformación del pueblo fue acompañada de una mayor apertura de la pequeña población —poco más de tres mil habitantes— hacia el hecho creativo con el surgimiento de talleres de arte y una actitud de involucramiento hacia la construcción y mantenimiento de los murales. A su vez, se fue concretando uno de los objetivos primordiales de todo el proyecto: dinamizar el turismo.

Sin duda el tiempo fue dejando su huella sobre formas y colores. De todos modos, bien vale la pena darse un paseo por las callecitas de paredes tatuadas para terminar el día disfrutando de un atardecer sobre las blancas arenas que rodean el lago de Rincón del Bonete.

M.R.G.

Universidad de la República, Sede Regional Norte

Autor: Gustavo Scheps, Martha Barreira y Ana Fazakas

Fecha: 1997

Ubicación: Gral. Rivera 1350, ciudad de Salto

La sede de la Regional Norte de la Universidad de la República es obra de los arquitectos Gustavo Scheps, Marta Barrerira y Ana Fazakas. Ubicado en un área particular de la ciudad de Salto, donde la manzana es extremadamente abierta —así como su topografía es muy accidentada en razón de los diferentes niveles que se registran entre el terreno y la calle—, este edificio constituye un cuerpo singular en aquel entorno urbano. Sus volúmenes puros, sus paños acristalados y superficies opacas nos hablan de un compromiso contemporáneo pero, al mismo tiempo, de un grado importante de complejidad.

Su forma de inserción es, en cierta forma, una respuesta compensatoria entre lo que es el catastro tradicional que se encuentra en las manzanas próximas y el edificio del Instituto Politécnico Osimani y Llerena, muy cercano, cuya organización en base a una planta muy libre, es ajena a aquel. Un bloque, que admite otros volúmenes menores y variados en materiales y texturas, conforma la unidad edilicia mayor, siendo éste el lugar de la actividad docente y administrativa. Un cuerpo menor y separado, en cambio, genera el espacio para la sala de actos.

Es interesante el contrapunto que los arquitectos establecen entre cuerpos sólidos y espacios vacíos, entre planos transparentes y superficies opacas. Y si a esto agregamos un elemento tensional como su gran escalera de hormigón que atraviesa el mayor de sus espacios, vinculando diversos niveles internos, nos sentimos frente una complejidad casi barroca, en medio de un discurso de formas bien contemporáneas.

Resultado de un concurso de ideas, donde el jurado propuso inicialmente tres premios de primer nivel, la propuesta concebida por Scheps, Barreira y Fazakas fue seleccionada entre dichos premios. En base a su proyecto es que, en el año 2006 la sede de la Regional Norte quedó definitivamente inaugurada.

W.R.A.

Parador Salto del Penitente

Autor: Gualano+Gualano Arquitectos Arq. Marcelo Gualano, Arq. Martín Gualano). Con la colaboración de Christian Bernhardt, Lorena Díaz, Jorge Epifanio, Ignacio de Souza.

Fecha: 2003/abril 2004

Ubicación: Salto del Penitente, Lavalleja.

Aproximadamente a veinte quilómetros de la ciudad de Minas, capital del departamento de Lavalleja, se ubica el Parque Salto del Penitente, en un entorno muy propio de la zona de sierras del sudeste de nuestro país. Allí la naturaleza se expresa con fuerza a través de marcados rasgos, caracterizados por una topografía variada, por la piedra y la vegetación de monte indígena, y sobre todo, por la presencia del arroyo Penitente. Inmerso en este singular paisaje el curso del arroyo presenta un salto de más de sesenta metros, dando así su nombre al paraje, y ofreciendo una de las mayores atracciones del lugar; la cascada origina una serie de lagunas a sus pies, en las que es posible bañarse, brindando una opción de recreación a la que se suman la posibilidad de practicar escalada, rappel, tirolesa, trekking, cabalgatas y también acampar. Con la intención de favorecer la contemplación y el disfrute de toda esta zona, en el año 2003 se convocó a un concurso para la realización de un parador con oferta gastronómica de calidad y servicios para camping cuyas obras fueron concretadas rápidamente e inauguradas en abril de 2004.

El concurso fue ganado por el estudio de los hermanos Gualano, quienes concibieron un proyecto en dos sectores: uno que se constituye en parador/mirador, y el otro como una batería de servicios dispuesta en una plataforma más elevada.
Ubicado en una altura con espectacular vista panorámica, con una volumetría simple y contundente, el parador se inserta muy discretamente en el paisaje gracias a su materialización en hormigón visto –de coloración similar a los afloramientos de piedra gris-, y por su manera de posarse en el lugar. Desde arriba pasa casi inadvertido por desarrollar una gran terraza a la que se accede a nivel, sobre lo que se constituye en el techo del parador que se encuentra debajo.
Estando en la terraza es posible admirar el Salto del Penitente y todo el paisaje del entorno sin limitaciones; desde el interior del parador, que parece volar sobre las rocas, sostenido en el aire, la apreciación de la naturaleza pasa ahora a estar utilmente dirigida, enmarcada por la arquitectura.

Desde las zonas más bajas se lo aprecia como forma pura, que parece colgar de la pared rocosa, resuelta con materiales nobles y rústicos, donde predominan como expresión el hormigón gris, los grandes paños vidriados y las aberturas en madera. En este singular paraje, la conjunción de la obra natural y la del hombre parece haberse logrado gracias a un proyecto que no reniega de su presencia como intervención, y tampoco se impone como agresión a las características del sitio.

Paisaje y obra arquitectónica mantienen su contundencia y se potencian mutuamente, en un loable y respetuoso gesto.

A.M.

Casa Agustín de Castro.
Centro de formación de la Cooperación Española

Autor: Ing. Juan Alberto Capurro (original); Arq. Francesco Comerci (reciclaje)

Fecha: 1878 (original), 2007 (concurso reciclaje)

Ubicación: 25 de mayo 520

Monumento Histórico Nacional

En 2006 se decide alojar la sede de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) en la casa que el ingeniero Capurro ideara en 1878 para Agustín de Castro, comerciante y hombre público de entonces. Una iniciativa acordada entre el estado español y el uruguayo —propietario de la finca desde 1921—, que deriva en un concurso de anteproyectos. Las bases de la contienda exigen preservar el piano nobile y el diseño de la fachada, lo que expresa el valor cultural asignado a la casa.
Como Andreoni, Capurro se forma en la Escuela Real de Turín bajo la égida del modelo clásico. Sobre esta base adopta también un criterio ecléctico, pero en un registro menor que el de su colega italiano: en especial recoge el legado de Andrea Palladio —tratadista y arquitecto renacentista—. Una opción que resulta palmaria en este caso.

Se impone entonces mirar la fachada: una estructura simétrica que evoca el programa edilicio —debajo comercio y caballerizas, arriba la casa — e instala una clara fractura entre planta baja y planta alta. Y es en el primer piso donde aparece el sello palladiano, en una apuesta inusual que retoma el motivo aplicado en la Basílica de Vicenza por el célebre veneciano: la superposición de dos órdenes en un mismo tramo. El orden menor, de base romana, se integra con arcos de medio punto sobre columnas estriadas; el mayor —de origen griego— encuadra al primero bajo el entablamento y las grandes pilastras.

Detrás está el espacio vectorial de la casa. Una urdimbre racional, ordenada, vertebrada por el eje de acceso y presidida por la sala frontal desde la fachada. Un microcosmos pleno de ricos detalles y citas masónicas —proyectista y comitente integran la logia—, donde a menudo se aprecia el logotipo del propietario. Por debajo corre una planta libre que hoy acoge a la operación reciente.
El arquitecto Comerci gana el citado concurso y asume el reto planteado. Crea belleza en la belleza y responde a las demandas que el nuevo uso requiere. Define así una suerte de costura; un trayecto en C que se inicia en la planta baja, recorre el muro trasero y concluye en la azotea de la casa. Un itinerario pautado por formas puras —transparentes, blancas, metálicas— de neto pulso contemporáneo. Y hay aquí algunas "piedras preciosas": el nivel de acceso, el hueco metálico —hall de acceso al primer piso—, los puentes vidriados. En especial la caja/sala "flotante": un prisma de vidrio suspendido en medio de la planta baja. Entretanto, el primer nivel se restaura con cuidado. Y todo se integra bajo el efecto de las superficies blancas.

L.A.

Nueva Terminal del Aeropuerto Internacional de Carrasco

Autor: Rafael Viñoly Architects PC

Fecha: 2009 (inauguración)

Ubicación: Ruta 101

La construcción de la Nueva Terminal del Aeropuerto de Carrasco responde a la necesidad de mejorar la capacidad de la antigua terminal -hoy sólo destinada al transporte de carga-, asumiendo las nuevas exigencias tecnológicas, logísticas y de seguridad de una moderna terminal de pasajeros, buscando además una imagen netamente contemporánea que se constituya en referencia para quienes llegan a nuestro país desde el extranjero.

Fue encargada al arquitecto Rafael Viñoly, uruguayo de nacimiento y formado en la universidad de Buenos Aires, quien es actualmente un destacado profesional con importantes obras en todo el mundo.

La propuesta del Arq. Viñoly parte de la generación de una gran cubierta de doble curvatura -trescientos sesenta metros de largo-, bajo la cual se aloja toda la complejidad surgida del funcionamiento de una terminal área internacional. La formalización elegida mitiga el impacto en el paisaje, gracias al predominio de la extensión sobre la altura y también debido a su suave curvatura, que conduce con mucha delicadeza las pesadas cargas de la construcción hasta el suelo que lo sustenta.

El proyecto muestra una marcada intención de lograr trasparencias múltiples, las que se consiguen tanto a través de la generosa cubierta que sobrevuela el edificio hacia los extremos -permitiendo la visión a través del conjunto-, así como por la utilización de una gran estructura tridimensional metálica y de apariencia muy liviana que habilita, mediante grandes superficies vidriadas, la visión interior-exterior, alcanzando un alto aprovechamiento de la iluminación natural.

La ubicación en niveles independientes de los arribos y las llegadas, con sus propios halles, circulaciones y servicios específicos, facilita la claridad de uso de la terminal y a su vez, la utilización de dobles/triples alturas y balconeos de unas salas hacia otras hace posible una visualización integral e intercomunicada de los diferentes niveles y también hacia la pista de aterrizaje.

En particular, la disposición de una gran terraza jardín en el nivel más alto, sobre el área de partidas, ha permitido a los uruguayos recuperar una vieja tradición del país: recibir y despedir a sus familiares y amigos, en una franca comunicación desde el edificio hacia la llegada y partida de los aviones.

El planteo arquitectónico y su materialización expresan una clara vocación contemporánea que se expresa a través de cierto alarde tecnológico, acompañado por un manejo discreto de materiales y texturas dispuestos en grandes planos, constituyendo un conjunto de particular sobriedad pero de fuerte impacto visual, que logra el objetivo de posicionar la Terminal como un hito referencial en la región.

A.M.

BMR [cdF]

BMR

BMR Productora Cultural es una consultora uruguaya, orientada a la producción y gestión de proyectos culturales. El foco de atención lo constituyen los productos editoriales, audiovisuales, museográficos y de comunicación interpretativa, al tiempo que resuelve la totalidad de la arquitectura de soporte necesaria o exigida por alguno de esos proyectos.

Creada en el año 2010, ha logrado constituir un equipo interdisciplinario que involucra a diversos técnicos: cineastas, especialistas en museografía, antropólogos, paisajistas, arquitectos, diseñadores gráficos, fotógrafos, comunicadores, gestores culturales e historiadores y especialistas en patrimonio cultural y natural. Gran parte de dichos técnicos desarrollan actividades docentes en universidades uruguayas y extranjeras, al tiempo que presentan importantes antecedentes en materia curricular.

BMR Productora Cultural surge como respuesta a un vacío en la prestación de servicios asociados a la actividad cultural, en el Uruguay y la región. Cargar de valor esas actividades, a partir de respuestas funcionales y apropiadas, correctamente comunicadas, donde la componente cultural ayude al mejor posicionamiento corporativo de las empresas que solicitan nuestros servicios, es nuestra principal consigna.

Asimismo, **BMR Productora Cultural**, toma la responsabilidad social de agregar valor a la comunidad y ayudarla a crecer a partir del consumo de bienes culturales de excelencia, que establezcan un diferencial frente a una oferta masiva y poco calificada.

Laura Alemán Ksiazenicki
Montevideo, 1967

Arquitecta, escritora, magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano. Docente e investigadora en Historia de la Arquitectura. Ha publicado el ensayo Bajoclave/Notas sobre el espacio doméstico (Nobuko 2006, Premio Anual de Literatura MEC) y el poemario Viento (Estuario 2008), entre otros textos académicos y literarios.

Nicolás Barriola Paullier
Montevideo, 1975

Se desarrolla desde el año 1995 en el campo del diseño arquitectónico y ha participado en la re-funcionalizacion de varios edificios patrimoniales. En el año 2011, luego de fundar BMR, ejerce la coordinación general del proyecto editorial Tu Patrimonio, relevando más de 100 obras significativas de nuestro territorio.

Andrés Mazzini
Montevideo,1952

Arquitecto, egresado en 1982. Profesor Agregado en el Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, UdelaR. Realizó cursos de especialización en Patrimonio Arquitectónico y Urbanístico en Italia, España y Argentina. Investigador nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores.

Marcos Mendizábal Sanguinetti
Montevideo, 1972

Licenciado en Ciencias Biológicas. Se inicia como fotógrafo en el laboratorio de Citogenética Humana en el IIBCE, posteriormente toma cursos de fotografía en Cinemateca y Dimensión Visual en Montevideo. Continúa sus estudios de fotografía en la escuela Gris Art de Barcelona. Actualmente reside en Chile. Es profesor universitario de Fotografía Arquitectónica y forma parte de proyectos editoriales relacionados al patrimonio arquitectónico en Chile y Uruguay.

William Rey Ashfield
Montevideo, 1958

Arquitecto, Doctor en Historia del Arte y Gestión del Patrimonio Cultural. Es profesor catedrático de Historia en la Facultad de Arquitectura, UdelaR. Profesor de Comunicación en la Facultad de Humanidades, UdelaR. Ha dictado conferencias como profesor invitado en las ciudades de Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima, Sevilla, Mexico D.F. entre otras.

Malena Rodríguez Guglielmone
Montevideo, 1974

Licenciada en Economía por la UdelaR, periodista y locutora, cursó la Diplomatura en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Montevideo. Es autora de la biografía Hasta el hueso - Dr. Oscar Guglielmone Pruzzo (Fin de Siglo 2011, Mención en los Premios Anuales de Literatura del MEC).

Bibliografía

Alemán, Laura: "Una huella incierta. Alemanes en la arquitectura uruguaya". En aavv: Alemanes en la arquitectura rioplatense. CeDoDal, Embajada de Alemania. Buenos Aires, 2005. I **Almanaque Banco de Seguros del Estado**, 2000 y 2011. I **Alonso**, Sebastián; Craciun, Martín; De Souza, Lucio; Nisivoccia, Emilio: 5 narrativas, 5 edificios. 12º Bienal de Arquitectura de Venecia. farq-udelar. Montevideo, agosto 2010. I **Arana,** Mariano: "La Estación Central. Yuxtaposición, paradoja y desafío". Revista Arquitectura nº 260. sau. Montevideo, 1990 I **Arana**, Mariano; Garabelli, Lorenzo: Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940. Fundación de Cultura Universitaria. Montevideo, 1991. I **Arana**, Mariano; Garabelli, Lorenzo; Livni; José Luis: "Entrevista al arquitecto Juan A. Aubriot". Revista Arquitectura nº 261. sau, Montevideo, diciembre 1991. I **Arana**, Mariano; Garabelli, Lorenzo; Livni, Luis: "Entrevista a Carlos Surraco". Montevideo, 27 de abril de 1972. Revista Arquitectura nº 259. sau. Montevideo, 1989. I **Arana**, Mariano; Garabelli, Lorenzo; Livni, Luis: "Entrevista a Octavio de los Campos". Montevideo, 24 de agosto de 1976. Revista Arquitectura nº 262. sau. Montevideo, 1992. I **Archivo IHA**: "Leyes de obras públicas y vinculadas a las mismas dictadas a partir del año 1907". Boletín oficial del Ministerio de Obras Públicas. Montevideo, 1952. I **Artucio**, Leopoldo Carlos: Montevideo y la arquitectura moderna. Nuestra Tierra. Montevideo, 1968. I **Baroffio**, Eugenio: "El Cementerio Central. Su posición en la arquitectura de Montevideo en la segunda mitad del siglo pasado". Revista Arquitectura nº 170. sau, Montevideo, 1932. I **Barrios Pintos**, Aníbal: Montevideo. Los barrios II. Nuestra tierra. Montevideo, 1968. I Barrios Pintos, Aníbal : Artigas – De los aborígenes cazadores al tiempo presente Tomo 1. Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo 1989. I **Bayardo**, Nelson: "Urnario del Cementerio del Norte". En Revista de la Facultad de Arquitectura nº 4, pp. 8-18. Facultad de Arquitectura. Montevideo, 1963. I **Bielli**, Andrea; Erchini, Carina: 170 años del Cementerio central. Almanaque bse 2005. Disponible en la web. I **Bocchiardo**, Livia: "El Barrio Peñarol". Iha, farq-udelar. Revista de la Facultad de Arquitectura nº 4. Facultad de Arquitectura. Montevideo, 1963. I **Bona**, Antonio; Gallo, Domingo: Imágenes de Juan Veltroni. Un arquitecto florentino en el Uruguay del 1900. Instituto Italiano de Cultura. Montevideo, 2005. I **Boretto** Ovalle, René: Historiografía de la Ciudad de Fray Bentos I http://spd.rionegrotodo.com/inventario/fray-bentos/teatroyoung/historiateatro I **Boronat**, Yolanda; Risso, Marta: La vivienda de interés social en el Uruguay: 1970-1983. Iha, farq-udelar. Fundación de Cultura Universitaria. Montevideo, 1992. **Cesio**, Laura: "Establecimiento Médico Hidro-Termo-Terápico. Informe histórico-crítico. Valoración patrimonial". Montevideo, febrero 2003. I **Costa**, Xavier: "Ciudad distraída, ciudad informe". En Presente y futuros. Arquitectura en las ciudades. uia. Barcelona, 1996. I "El Urnario del Cementerio del Norte". I **Diario Época**. Montevideo, 13 de diciembre de 1962. I **Esmoris**, Manuel; Berro, Alejandro: Peñarol. Patrimonio industrial. imm. Montevideo, abril 2006 I **Ferreiro**, Mario: El hombre que se comió un autobús. Editorial Arca. Montevideo, 1969. I **Fló**, Juan: "La estética ausente. Notas sobre las ideas de Vaz Ferreira a propósito del arte". En Andreoli, Miguel (comp.): Ensayos sobre Carlos Vaz Ferreira. fhuce-udelar. Montevideo, 1996. I **Giuria**, Juan: La arquitectura en el Uruguay. Tomo I y II. iha, farq-udelar. Imprenta Universal. Montevideo, 1955. I **Guía** arquitectónica y urbanística de Montevideo. iha. imm. Editorial Dos Puntos. Montevideo, 1992, 1995. I **Guías** elarqa de Arquitectura nº 1 y 2. Editorial Dos Puntos. Montevideo, 1994, 1995. I **Hemeroteca** del Instituto de Historia de la Arquitectura. I **Inda**, Nelson: "Instituto Hidrotermoterapia". En aavv: Alemanes en la arquitectura rioplatense. cedodal, Embajada de Alemania. Buenos Aires, 2005. I **Larnaudie**, Olga: "La nueva visibilidad". En aavv: Los veinte. El proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario. Museo Municipal Juan Manuel Blanes. Montevideo, diciembre 1999. I **Le Corbusier**: Cuando las catedrales eran blancas. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1958. I **Loustau**, César. J.: Influencia de Italia en la arquitectura uruguaya. Montevideo, 1990. I **Lucchini**, Aurelio: El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay. Modalidades historicistas. iha, farq-udelar. Montevideo, 1986. I **Lucchini**, Aurelio: Ideas y formas en la arquitectura nacional. Nuestra tierra. Montevideo, 1969. I **Machado**, Adriana; Rodríguez Prati, Edmundo; Vlaeminck, Luis: Guía del Salto. farq-udelar. Salto, enero 2010. I **Mazzoni**, R. Francisco: Senda y retorno de Maldonado. Ex Libris, 1947. I Monografías elarqa nº 3 Mario Payssé Reyes. Editorial Dos Puntos. Montevideo, 2000. I **Ortega**, Juan D.: La solemne consagración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Rosario y de San Benito de Palermo de Paysandú. Folleto conmemorativo e ilustrativo. Montevideo, 4 de octubre de 1947. Archivo IHA. I **Ortiz Saralegui**, Juvenal: Palacio Salvo. Ediciones de Banda Oriental. Montevideo, 1927. I **Payssé Reyes**, Mario: ¿Dónde estamos en arquitectura? Impresora Colombino sa. Montevideo, 1968. I **Palermo**, Eduardo R.: "Usina de Cuñapirú. La fotografía como evidencia de su importante patrimonial." Segundas jornadas sobre fotografía. Publicado en Internet. I **Peluffo**, Gabriel: "Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los años veinte". En aavv: Los veinte. El proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario. Museo Municipal Juan Manuel Blanes. Montevideo, diciembre 1999. I **Peluffo**, Gabriel: Historia de la pintura uruguaya. Tomo 1: El imaginario nacional-regional. Ediciones de Banda Oriental. Montevideo, 2000. I **Revista elarqa nº 15** Generaciones del ladrillo. Pioneros. Editorial Dos Puntos. Montevideo, 1995. I Revista Arquitectura. Número Homenaje. sau. Montevideo, 1964. I **Revista Arquitectura** nº 69 p. 193. sau. Montevideo, 1923. Archivo iha. I **Quinta Vaz Ferreira**. Folleto de divulgación. Montevideo, 2006. I **Soloviy,** José A.: El reloj de la jefatura. Museo Histórico Deptal. de Artigas. I **Stagno Oberti**, Rubens: "La meseta de Artigas junto al Río Uruguay y los deseos del General Seregni". I http://www.laondadigital.com/laonda/LaOnda/101-200/200/A52.htm I Surraco, Carlos A.: "Los rieles de nuestra arquitectura". Revista Arquitectura nº 64. sau. Montevideo, 1923. I **Surraco**, Carlos A.: "La pseudo arquitectura moderna". Revista Arquitectura nº 114. sau. Montevideo, 1927. I **Surraco**, Carlos A.: "La ubicación del estadio". Revista Arquitectura nº 139. sau. Montevideo, 1929. I **Torres**, Alicia: El paisaje y la mirada. Historia del Parque Rodó 1896-1930. Editorial Cal y Canto. Montevideo, 2000. I **Urruzola**, Juan Pedro: "Cinco obras". Revista elarqa nº 5. Editorial Dos Puntos. Montevideo, 1992. I **Vellano**, Beatriz: Trabajo inscripto en el Diploma de especialización en intervención en el patrimonio arquitectónico. Montevideo, 2011. I **Vidal**, Baldomero: "Una monografía de la Parroquia de Paysandú". En El Bien Público, pp. 75-76. Montevideo, octubre de 1934.

Agradecimientos

Instituto de Historia de la Arquitectura (Farq-UdelaR), Ministerio de Educación y Cultura, Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Ministerio de Turismo, Diario El Observador, Arq. Mariano Arana, Socorro Barriola, Nenona Mendizabal, Octavio Rodriguez, Alexandro Barriola. **Colonia** I Teniente Coronel Gustavo Pereira, Capitán de Navío Enrique Albornoz, Marinero Dovat, Silvia Cáceres, Oscar García, José Russo Hans, Henry Russo, Los Cerros de San Juan, casera Estancia Narbona, Solange Bermúdes. **Soriano** I Diácono Alfonso, Junta de Villa Soriano, Diego Ruiz, Susana Lema, Alberto Julian López y la Sra de la Heladería (madre de Diego), Flia Ordoño: Jorge, Ramiro y Elena, Amelia Vique (de la Catedral), , Lourdes Cerchi, Jorge Bosco. **Flores** I Andrés Florines, Federico Arregui, Teresita Lutz, Andrés Paris, Soleil, Ing. Horacio Irazábal, Ricardo Paullier, Carlos Di Conca, Laura Fernandez. **San José** I Enrique Gudynas, Silvana Britos, Jorge Prieto. **Rio Negro** I Arq. Mauro Delgrosso, Arq. Carlos Sobrino, Jorge Ávila, Ángela Serre, Carolina Moreira, Juan Villalba, Montes del Plata. **Paysandú** I Parroco Antonio Mata, Mercedes, Diego Llambías, Alejandro Mesa, Enrique Montero, Silvia Perez. **Salto** I Wilma Rolón, Arq. Paul Bittencourt, Fernando Alonso, Walter Sanchez, Carlos Hoeninghaus. **Artigas** I Jorge Felix y Sra., Comisaría 2ª, José Antonio Soloviy. **Montevideo** I Dr. Arq. Gustavo Scheps, Facultad de Arquitectura, Facultad de Ingeniería, María Gayo, AECID, Andrea Galeano, Olivia Ribeiro, Cancillería, Palacio Legislativo, Club Uruguay, Parroco Juan Gonzalez, BPS, MAPI, Cabildo, Manuel Esmoris, AFE, Maria Delia Magariños & Miguel Cecilio, Mariana Cecilio. **Treinta y Tres** I Elisa y Enrique Zorrilla de San Martín, José María Mujica, Victor Umberto Ganelo. **Rocha** I Probides Rocha, Susana Martinez, José María López Mazz, Elizabeth Rodriguez, Cnel. Miguel Toledo, Ramón Curbelo, Cap. Nav. Enrique Albornoz. **Maldonado** I Gabriel Diglioni, María Ester, Parroco Omar Pividori, Ana Paula Martinez, Aeropuerto Internacional de Punta del Este. **Rivera** I Sergio Zolessi, Minas de Cuñapirú, Club Uruguay, Miguel Armand Ugón, Lourdes, Cdr. Giovanni Conti, Miguel Suarez, María Zufiría, Alba Perez. **Tacurembó** I Padre Daniel Ravela, Pbro. René da Silva, Toribio Olaso, Pbro. Edgar Arambillete, Carlos Godoy, Carlos Arezo. Cerro Largo I Robert Pereyra, Prof. Victor Umberto Ganelo. **Canelones** I Andrea Bittencourt, OSE, Parador Tajes, Dr. Ortolani. **Durazno** I Lic. Oscar Padrón Fabre, Claudia Fumero, Pbro. Hernando Velasquez, Diac. Fernando Romero, P. Alberto de Jesús García. **Florida** I Luis Bilbao, Pbro. César de Jesús Buitrago, Gabriel Muñoz, Vanessa Fabregat , Estancia San Pedro de Timote. **Lavalleja** I Carlos Rafael Batlle Camou, Sr. Alberto Viñales, Ventorrillo de la Buena Vista.

Apoya: EL OBSERVADOR **Auspicia:** BANCO REPUBLICA

[cdF] CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO

El Centro de Fotografía (CdF) es una unidad perteneciente a la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo que se dedica a conservar, documentar, generar, investigar y difundir imágenes fotográficas de interés para uruguayos y latinoamericanos.

Creado en 2002 a partir del archivo generado a lo largo del siglo XX por la Comisión Municipal de Fiestas y la Oficina de Propaganda e Informaciones, custodia un acervo en permanente crecimiento, compuesto por aproximadamente 100.000 fotografías históricas y 30.000 fotografías contemporáneas, producidas por la Intendencia de Montevideo o incorporadas a través de donaciones y convenios con instituciones y particulares.

La conservación preventiva de su acervo, así como su digitalización y descripción documental, se realizan bajo normas y estándares internacionales. El archivo histórico se encuentra en constante ampliación mediante donaciones, acuerdos de trabajo y convenios con instituciones y particulares. Por otra parte, el equipo de fotógrafos del CdF realiza un registro permanente del acontecer de la ciudad, a partir de líneas de trabajo específicas.

Anualmente equipos interdisciplinarios integrados por los miembros del CdF visitan instituciones vinculadas a la fotografía en todo el país, brindando orientación sobre conservación, digitalización y documentación de archivos.

El CdF cuenta además con un área dedicada a la investigación histórica, cuyo trabajo ha enriquecido el conocimiento y la difusión del acervo institucional y de diversos fondos y colecciones, y ha avanzado en la realización de la historia de la fotografía en Uruguay.

Procurando estimular la producción de trabajos fotográficos y la realización de libros de fotografía, anualmente el CdF hace una convocatoria pública para la publicación de libros fotográficos de autor y de investigación, y ha consolidado la línea editorial Cdf Ediciones.

Actualmente cuenta con cinco salas destinadas exclusivamente a la exhibición de fotografía: la Sala del CdF, ubicada en el propio Centro; la Fotogalería del Teatro Solís, destinada a la fotografía de las artes escénicas; y las fotogalerías a cielo abierto del Parque Rodó, Prado y Ciudad Vieja, concebidas como espacios al aire libre de exposición permanente. Las propuestas de exposición son seleccionadas cada año mediante convocatorias abiertas a todo público.

El CdF produce *f/22. Fotografía en profundidad* y *Fotograma tevé*, programas televisivos en los que se entrevista a personas vinculadas a la fotografía desde diferentes campos, se divulgan nociones de técnica y se difunde el trabajo de numerosos autores de todo el mundo. Además ha participado y producido audiovisuales específicos, como el documental *Al pie del árbol blanco*, que cuenta el hallazgo de un gran archivo de negativos de prensa, extraviado por más de treinta años.

Entre sus actividades formativas y de difusión el CdF lleva a cabo diferentes charlas y talleres. Entre ellos se destacan *Fotoviaje*, un recorrido fotográfico a través del tiempo dirigido al público infantil, y las *Jornadas sobre Fotografía* que anualmente cuentan con la presencia de especialistas del país y del mundo, concebidas para profundizar la reflexión y el debate en torno a temas específicos.

Cada dos años se organiza el festival internacional *Fotograma*, en cuyo marco se exponen trabajos representativos de la producción nacional e internacional, generando espacios de exposición y promoviendo la actividad fotográfica en todo el país.

Próximamente el CdF se trasladará al edificio del ex Bazar Mitre (Av. 18 de Julio 885), donde funcionará un Laboratorio Integral de Conservación de Imágenes Fotográficas. Concebido como un espacio de formación y docencia, el lugar se proyecta como un centro de formación regional dedicado a la especialización de personas de toda Latinoamérica que, desde diversos ámbitos, trabajan con y a partir de las fotografías.

El nuevo edificio, dotado de mayor superficie y mejor infraestructura, potenciará las posibilidades de acceso a los distintos fondos fotográficos y diferentes servicios del CdF, y posibilitará habilitar la mediateca al público, que cuenta con una vasta colección bibliográfica sobre técnica, autores, conservación e historia, y todas las producciones audiovisuales del CdF. La nueva sala de exposición estará acondicionada de acuerdo a parámetros internacionales, lo cual también permitirá organizar con frecuencia exposiciones de autores y colecciones de todo el mundo.

San José 1360
Tel: +(598 2) 19501219
Lunes a viernes de 10 a 19 h
Sábados de 9.30 a 14.30 h
cdf@cdf.com.uy
www.cdf.com.uy
indexfoto.montevideo.gub.uy

Intendenta de Montevideo
Ana Olivera

Secretario General
Ricardo Prato

Directora División Información y Comunicación
María Urruzola

Directora Departamento de Acondicionamiento Urbano
Eleonora Bianchi

Director División Espacios Públicos, Hábitat y Edificaciones
Daniel Espósito

Equipo CdF

Daniel Sosa - Director.
Natalia Castelgrande - Secretaría.
Gabriela Belo - Gestión.
Gianni Pece - Administración.
Carlos Contrera - Fotografía.
Gabriel García - Fotografía.
Andrés Cribari - Fotografía.
Magdalena Broquetas - Investigación.
Clara von Sanden - Investigación y Documentación.
Alexandra Nóvoa - Investigación y Documentación.
Mauricio Bruno - Investigación y Documentación.
Ana Laura Cirio - Documentación.
Sandra Rodríguez - Conservación.
Valeria Martínez - Conservación.
Lilián Hernández - Atención al público.
María Noel Ares - Atención al público.
Florencia Ponce - Atención al público.
Fernanda Pérez - Atención al público.
Francisco Landro - Comunicación.
Andrea López - Comunicación.
Mauro Martella - Comunicación.
Martina Callaba - Producción.
Cecilia Casablanca - Producción.
Gonzalo Bazerque - Producción.
Gonzalo Gramajo - Técnica.
Pablo Tate - Actor.

Fotografía: Marcos Mendizábal Sanguinetti
Textos: Andrés Mazzini, Laura Alemán, William Rey Ashfield, Malena Rodríguez Guglielmone
Tratamiento digital: Marcos Mendizábal Sanguinetti, Gabriela Belo / CdF
Gráfica: Gabriela Belo / CdF

Agradecimientos: I+D Diseño

Impresión: Cuatro Tintas.
Fotografías impresas en impresora Mutoh 1614 con tintas ecosolventes sobre vinilo adhesivo Intercoat.

Realización de la Fotogalería a cielo abierto: División Espacios Públicos, Hábitat y Edificaciones y Centro de Fotografía
Producción y coordinación general: Andrea Vignolo, Patricia Roland y Daniel Sosa
Dirección y coordinación de Obras de implantación del espacio:
Arq. Gabriela De Bellis - IMM, Arq. Gabriela Analía Techeira - IMM, Arq. Ana Lía Sierra - IMM.
Diseño de estructuras y ejecución: Arq. Silvia Marsicano y Alonso Soluciones.

ESPACIOS DE EXPOSICIONES

[cdF SALA]

San José 1360. Lunes a Viernes de 10 a 19 h
Sábado de 9.30 a 14.30 h

[cdF FOTOGALERÍA] SOLÍS

Buenos Aires esq. Bartolomé Mitre
Martes a Domingo de 15 a 20 h

[cdF FOTOGALERÍA] PARQUE RODÓ

Pablo de María y Rambla Wilson
Acceso 24 h

[cdF FOTOGALERÍA] PRADO

Pasaje Clara Silva esq. Av. Delmira Agustini
Acceso 24 h

[cdF FOTOGALERÍA] BAZAR

Av. 18 de Julio 885
Lunes a Viernes de 14.30 a 19.30 h

[cdF FOTOGALERÍA] CIUDAD VIEJA

Calle Piedras frente a la plaza del Museo del Carnaval
Acceso 24 h