

Intuición y emoción: nuevas claves para el análisis de la arquitectura moderna uruguaya

William Rey Ashfield

1 Conferencia dictada en la Universidad de la República en el año 1929 (Steinhof, 1942, p. 148).

2 Profesor de la Escuela de Artes Decorativas de Viena, Steinhof llegó a Montevideo en 1929 dictando diversas conferencias sobre artes plásticas y arquitectura. La Universidad de la República lo nombrará Profesor Honoris Causa. Al año siguiente, Steinhof estará en Río de Janeiro, participando del IV Congreso Panamericano de Arquitectos.

El arte está más allá de la razón y de las ciencias. Su objeto es simbolizar por medio de la realidad, la esencia de nuestro espíritu. Espacio y tiempo, son conceptos que se deben a los sentidos...

E. Steinhof¹

El pensamiento de Eugenio Steinhof,² las experiencias modernas del expresionismo holandés y alemán, así como el reconocimiento de la obra de F. L. Wright, tendrán un peso sustancial en la práctica del proyecto arquitectónico en Uruguay durante los años treinta y cuarenta, estableciendo el valor protagónico del espacio como materia prima de la arquitectura moderna. Sin embargo, un tratamiento aislado o separado de estas fuentes reflexivas y proyectuales impide apreciar la fuerte urdimbre establecida entre ellas, así como el impacto de conjunto producido en el contexto local a lo largo de tres décadas.

En Montevideo, Steinhof se refirió a la importancia de trabajar con el espacio bajo una modalidad diferente, para lo cual propuso un nuevo método de enseñanza de la arquitectura fundado en un análisis vectorizado, que debía ir desde el interior hacia el exterior del edificio. Para esto trabajó y expuso a los estudiantes de arquitectura el uso de maquetas construidas con materiales transparentes “como forma de hacerle entender al alumno el claro concepto arquitectónico de su proyecto, que nació de espacio y no de dibujos sobre el papel” (AA. VV., 1932, p. 175).

Paralelamente, Steinhof (1942) planteó la importancia del manejo de la intuición en el proceso de diseño: “... toda creación arranca de las intuiciones del alma cósmica, conserva eternamente su valor y habiéndose cumplido así el ideal inalterable, perdura comprensible. Semejante categoría de belleza sólo puede compararse con la verdad y la virtud” (p. 149). Bajo esa doble mirada, este académico expresaba, en su conferencia del año 1929: “Gracias al espacio que vemos, podemos lograr la intuición del espacio interior, y gracias a esta intuición nos es permitido pasar del mundo de la esencia al mundo del ser” (Steinhof, 1942, p. 157).

Su idea del espacio como auténtica esencia, así como la fuerte asignación de valor a la intuición y a las emociones como herramientas proyectuales – “el arte está más allá de la razón y de las ciencias” –, constituirán claves importantes para comprender uno de los caminos más transitados por la modernidad arquitectónica en Uruguay.

La influencia del pensamiento de Steinhof en este contexto no ha sido aún suficientemente valorada. Resulta ilustrativa de su importancia la correlación entre el contenido de sus conferencias dictadas en Montevideo y la producción, reflexión y ejercicio académico desarrollado en los años inmediatamente siguientes, en el marco de la Facultad de Arquitectura.

Por otra parte, el valor de la intuición y de la emoción asociado a la idea de espacio parece filtrarse también por otras vías. La fuerte presencia

Figura página opuesta:
Boceto del alumno José P. Zerbino para una “Sala de las Altas Virtudes Humanas”. Taller O. de los Campos.



Intuición y emoción: nuevas claves para el análisis de la arquitectura moderna uruguaya

Emotion and Intuition: New Keys for Understanding Uruguay's Modern Architecture

William Rey Ashfield

Universidad de Montevideo y Universidad de la República, Uruguay
willyrey915@hotmail.com

Arquitecto y doctor en Historia del Arte y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de la República, Uruguay. Es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Montevideo y catedrático de Historia de la Arquitectura Nacional de la Universidad de la República. Entre sus otras actividades se cuentan la presidencia de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, la dirección de la empresa consultora SUR Ambiente y Región, y la dirección de AREA, oficina de proyectos de arquitectura y dirección de obras.

Resumen

El análisis, la crítica y la investigación histórica en torno a la arquitectura moderna en Uruguay han manejado, de manera recurrente, términos como racionalismo, abstracción geométrica, purismo formal, funcionalismo, etc., como conceptos propios y representativos de esa producción, pareciendo eludir el aporte fundamental de lo emocional y lo intuitivo en el proceso proyectual. Sin duda, ese es el reflejo de una línea expositiva que primó en la historiografía europea de mayor filiación moderna y que eludió o minimizó el aporte de los sentidos y de la intuición en la generación de nuevos espacios y propuestas materiales.

El influjo directo de figuras como Eugenio Steinhof y de experiencias como las desarrolladas por el expresionismo holandés y alemán, así como el más indirecto impacto de obras como la de F. L. Wright –conocidas, precisamente, a partir de publicaciones como *Wendingen*, representativas de corrientes expresionistas– exigen una mirada y una reflexión alternativa, capaz de ver nuevas búsquedas proyectuales, así como también nuevos resultados espaciales, formales y materiales en la producción latinoamericana y particularmente uruguaya.

Palabras clave

Emoción, intuición, expresión, espacio, caja rota.

Descriptorios:*

Arquitectura moderna - Historiografía - Uruguay, Expresionismo (Arquitectura) - Influencia - Uruguay.

Abstract

Analysis, critics and historical research of modern architecture in Uruguay have been dominated by terms such as rationalism, geometric abstraction, purism of forms, functionalism, etc. These concepts are considered to represent the architectural production, thus neglecting the fundamental importance of emotion and intuition in the process of architectural composition. Without doubt, this is the result of the predominant line in European modernist historiography, which avoided or minimized the role of the senses and of intuition when new spaces and materials were being proposed.

The direct influence of persons such as Eugenio Steinhof, Dutch and German expressionism and (in a less direct way) the works of F. L. Wright, which were known through publications such as *Wendingen* -that represented the expressionist movements- urges reflections from an alternative point of view. It is necessary to consider the search for new spaces, new forms and new materials that comes forth with the modernist's intellectual development in Latin America and specifically in Uruguay.

Key Words

Emotion, Intuition, Expression, Space, Broken Box.

Key Words Plus:*

Architecture, Modern - Historiography - Uruguay, Expressionism (Architecture) - Influence - Uruguay.

Recepción: 30 de noviembre de 2007 • Aceptación: 19 de agosto de 2008

* Los descriptorios y key words plus están normalizados por la Biblioteca General de la Pontificia Universidad Javeriana.

de publicaciones extranjeras en la biblioteca de distintos arquitectos y protagonistas de la modernidad uruguaya, permite ver, a su vez, el tipo de contacto adquirido, explicando la dominante de ciertas líneas formales y conceptuales dentro de nuestro contexto. La revista *Wendingen* permitirá un rápido acceso a la modernidad menos racionalista del expresionismo, desarrollada hacia fines de la década del diez y durante los primeros años del veinte en Holanda. A esto deberán agregarse ciertas publicaciones monográficas vinculadas a la obra de algunos de sus arquitectos protagonistas, como es el caso de W. M. Dudok, cuyas obras más reconocidas –en particular el conjunto realizado en Hilversum– tuvieron un fuerte impacto entre las generaciones más jóvenes de arquitectos uruguayos. En general, la experiencia expresionista de base holandesa alcanzará una importante aceptación entre los arquitectos uruguayos, así como en una clase comitente que buscaba identificarse con la “cultura de los tiempos que corren”. Se trata, en el caso de estos últimos, de sectores medios y medio altos, muchas veces profesionales, que encuentran una carga de valor, de “puesta al día” y hasta de prestigio en las formas modernas de su vivienda.

Las revistas alemanas, a su vez, harán conocer la obra de otros arquitectos, en particular la de E. Mendelsohn que impactará con mucha fuerza en el medio uruguayo, reconociéndose su influencia en importantes emprendimientos de los años veinte, treinta y cuarenta. Una arquitectura centrada en búsquedas emocionales y cuyo camino proyectual manifiesta una fuerte participación de lo intuitivo en el ejercicio del dibujo libre y el croquis. Su peso será reconocible en distintos niveles de formación académica y de actuación, tanto en ejercicios de formación proyectual dentro de la facultad de arquitectura como en diversos proyectos de concursos y edificios materializados.

Finalmente, la obra de Frank Lloyd Wright constituirá una experiencia asociable e ineludible como vector de investigación espacial, así como en el manejo de la compleja relación emoción-intuición-proyecto. Sin embargo, es indispensable tener en cuenta la fuerte afinidad establecida entre la obra de este arquitecto y la de los expresionistas holandeses, así como el hecho de que se la conocerá en Uruguay a través de *Wendingen*. Particular destaque tendrán, en esta línea de producción, arquitectos como Román Fresnedo Siri e Ildefonso Arostegui, figuras de mayor realce, aun-

que también otros como Héctor Vignale, también asociable al maestro norteamericano.

A través de *Wendingen*

Todo Montevideo, pero particularmente las zonas centrales de la ciudad y barrios residenciales como Pocitos, se constituyen en escenarios clave para el desarrollo de lenguajes expresionistas, asociados a una particular búsqueda espacial, donde las operaciones de signo racional no se presentan como límites al libre juego de la intuición y la emoción.

Es posible considerar, dentro de esta producción, un variado arco que va desde algunas grandes obras vinculadas a instituciones públicas –como el edificio sede de la Intendencia Municipal de Montevideo– o bien ciertos productos más acotados, resultantes del trabajo de constructores-promotores de menor calificación en cuanto a diseño y que se destinan al programa de vivienda. Ambos tipos de ejemplos pueden ser importantes en cuanto tienen impacto de escala urbana, aunque se trate de impactos de modalidad diferente: el primero, por su condición de monumento urbano, establece su peso en términos de visualidad, asociada al carácter representativo y simbólico de él; los segundos, en cambio, inciden por su capacidad de generar ciudad a partir de la adición de operaciones individuales sobre el tejido, definiendo segmentos caracterizados.

Figura 1:
Vivienda Rocco,
arquitecto J. A. Rius.



Figura 2:
Vivienda Rocco,
arquitecto J. A. Rius.
Interior.



3 La misma fue demolida, lamentablemente, hace pocos años. Tal decisión fue tomada aun cuando ya existía el Consejo Auxiliar de Pocitos, órgano municipal orientado a la preservación de bienes culturales del barrio.

4 La vivienda contenía, en planta alta, tres dormitorios que aireaban hacia patios, baño, cocina, despensa, living-comedor organizado en doble crujía y subdividido para contener un área de *fumoir* y un escritorio (AA. VV., 1927, p. 14).

5 En la descripción realizada en la revista *Arquitectura* se dice en relación con su planta: "Esta característica ¿podría ser el resultado de formas de caprichos?

No. Las formas son impuestas por el material al ajustarse a una condición del programa: una terraza balcón" (AA. VV., 1927, p. 56).

6 Los detalles de los subcontratistas o gremios asociados constituían un factor de extrema importancia en la imagen general de esta vivienda, donde se destacaban el manejo y disposición de los ladrillos y los trabajos de herrería presentes en puertas, portones y luminarias.

7 Resulta particularmente interesante la presencia de una gran luminaria interior, relacionada con el diseño de un asiento en carpintería y la definición integral del espacio del hall, en el segundo nivel. Esta fue registrada en

Es de destacar, a su vez, que muy distintos programas arquitectónicos adhieren –parcial o totalmente– a esta estética expresionista, como lo son el garaje público de automóviles, los edificios comerciales, los edificios de renta o de viviendas unifamiliares –programa donde mejor se percibe esta nueva prospección espacial– como son las casas de las familias Rocco y Pisano, ubicadas en Pocitos, obra del arquitecto Juan A. Rius la primera y del estudio De los Campos Puente Tournier, la segunda.

La vivienda de la familia Rocco, concebida entre medianeras, se ubicaba en la calle 21 de Septiembre, muy próxima al borde costero, realizándose entre los años de 1925 y 1926.³ Se trata de una obra pionera que se constituyó en un verdadero referente para estudiantes de arquitectura en la década del veinte, quienes realizaban una auténtica peregrinación hasta el sitio para observar lo que consideraban un hito moderno, digno de ser dibujado y estudiado. Su condición de residencia de verano quedaba en parte establecida por su orden funcional: las dependencias principales se ubicaban en el segundo nivel,⁴ a manera de terraza, permitiendo ganar vistas al mar,⁵ mientras en el nivel bajo se localizaban exclusivamente el garaje y las habitaciones de servicio. La resolución tipológica general desarrollada por Rius no era precisamente moderna, debiendo apelar a una estructura de patios, resultado de un catastro poco generoso. Sin embargo, la defi-

nición de cada ámbito muestra un grado de estudio espacial extremadamente cuidadoso, donde los componentes de equipamiento comienzan a jugar un rol protagónico en la definición de ellos, como lo demuestra el lugar de la recepción. A su vez, el contacto directo de todas las piezas con el exterior subraya la consideración de pautas higienistas, al asignar luz y aire directo a la totalidad de las habitaciones. Al igual que en tantos ejemplos holandeses, asimilados a través de la revista *Wendingen*, se establecía en esta fachada un juego combinado de superficies revocadas y paños de ladrillos, organizados estos últimos bajo interesantes y complejos despieces.⁶ Con estas texturas diferenciadas, se planteaba a su vez un juego de entrantes y salientes a manera de planos y prismas puros, y un balcón protagónico, lo que daba como resultado una profunda articulación de fachada y una novedosa riqueza de ámbitos virtuales. El conjunto general permitía así una fisión en cajas menores, que se constituían en unidades volumétricas diferenciadas e individualizadas: acceso, ingreso al garaje, balcón, extroversión del escritorio mediante una ventana en ángulo.

El diálogo textural se apoyaba en una sólida geometría que evidenciaba contaminaciones figurativas de la tendencia expresionista, combinada en este caso con otras manifestaciones de la vanguardia: la obra de Wright, fundamentalmente. De ésta tomará el manejo de una profunda diferenciación de los planos en fachada, destacando el ingreso mediante el juego de entrantes y salientes que subrayaban diferencias de luces y sombras, así como una vocación por integrar elementos de acondicionamiento que adquirían, como en el caso de las luminarias, un valor casi escultural.⁷ Es necesario recordar, sin embargo, que esta intersección entre las experiencias wrightiana y holandesa tuvo también lugar en el contexto europeo, puesto que la obra del norteamericano había tenido considerable influencia sobre el expresionismo en Holanda.⁸ En este sentido, es importante tener en cuenta que *Wendingen* dedicó varios artículos a la obra del norteamericano y este hecho no pasó inadvertido en Uruguay.⁹ Esta combinatoria de diferentes fuentes modernas no hace más que afirmar la tradición ecléctica que formaba parte de la cultura arquitectónica uruguaya de aquellos años, y que provenía de la tradición decimonónica, pero también nos habla de una mayor complejidad de la modernidad de los países centro, ya no tan original como se la

creyó durante muchos años, sino producto de diversos procesos de intercambio, e incluso de hibridación, entre diferentes núcleos protagonistas de la arquitectura moderna.

La segunda obra, menos asociada a la del pionero norteamericano, es la vivienda Pisano, anterior al año 1932, realizada por el estudio de De los Campos, Puente y Tournier, en la calle Solano Antuña. Esta residencia representa el hábitat de un propietario de clase media elevada, que se traduce por el sitio urbano de ella, sus dimensiones generales y también por aspectos particulares como la doble circulación vertical, distinguiendo el acceso principal del de personal de servicio, y en lo que refiere a la diferenciación de espacios habitables,¹⁰ demostrando el gusto y la aceptación alcanzados por la arquitectura moderna en sectores importantes de la alta burguesía urbana. Organizada en dos plantas altas, básicamente, la vivienda destina su nivel de calle a garaje y salón de juegos,¹¹ en el segundo nivel se ubican sus espacios de relación y, finalmente, en el último la zona de dormitorios. A diferencia de la obra de Ríus en la calle 21 de Septiembre, esta vivienda no se organiza en torno a patios sino que responde a una tipología netamente extrovertida, donde la relación frente-fondo se hace más corta y el conjunto se vuelve más compacto. Si bien la organización de las tres plantas parece vincularse con una lógica extremadamente cartesiana y una minimización extrema de las circulaciones horizontales, el tratamiento exterior de acceso responde a un juego de formulación más libre. La escalera de acceso principal a la vivienda se dispone en forma exterior, jugando en la composición general de fachada como recta oblicua que quiebra la dominante ortogonalidad, al tiempo que define un ámbito virtual previo y más complejo. Nuevamente aquí, y mediante un juego de tensiones, los arquitectos definieron un importante equilibrio en la relación de texturas apelando, por cierto, a la intuición más que a la razón.

Merecen también mención dos viviendas apareadas que fueron proyectadas por Julio Vilamajó, en la calle 26 de Marzo, para la familia Carve.¹² A diferencia de las anteriores, Vilamajó maneja con gran desprejuicio la idea de cubiertas de gran inclinación, evocativas de diversos ejemplos de la escuela de Ámsterdam. La dimensión figurativa de “casita” o “cueva íntima” queda mediatizada por una moderna composición de fachada que apela a aberturas fuertemente

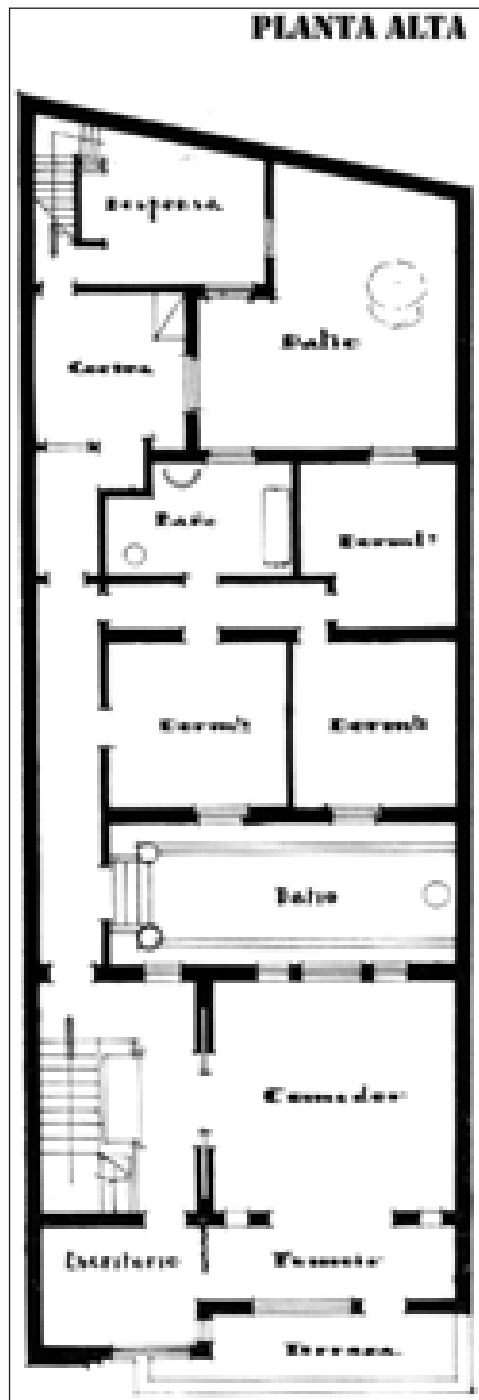


Figura 3: Vivienda Rocco, arquitecto J. A. Rius. Plano.

una de las fotografías que ilustra la obra en la revista *Arquitectura* ya citada.

8 Es de recordar que Berlage viajó a los Estados Unidos en 1911 para ver la obra de Wright, quedando entusiasmado con aquella experiencia y afirmando que el norteamericano era el más importante arquitecto vivo de la época.

9 *Arquitectura* destaca, en su número de abril de 1926, la fuerte relación entre ambas experiencias: “La revista holandesa *Wendingen* ha dedicado íntegramente su año de 1925 al estudio y la reproducción de la obra del arquitecto americano Frank Lloyd Wright, cuya influencia sobre la arquitectura moderna ha sido importantísima, llegando su influjo a determinar orientaciones decisivas en las escuelas holandesas, escandinavas y germánicas. De su obra se han ocupado (...) personalidades de la talla de Berlage, Dudok, etc.”. (Mallet-Stevens, 1926, p. 78).

10 En particular, resulta interesante la temprana diferenciación establecida entre el *office* y el espacio propio de la cocina.

11 En la actualidad esta vivienda ha sido transformada en su planta baja, aunque con discreción en lo que hace a su imagen exterior.

12 Estas viviendas fueron proyectadas para su socio Pedro Carve en 1930.

apaisadas y balcones en herrería, subrayando la horizontalidad general. La dominante del revoque no elude, sin embargo, la presencia de un ladrillo ordenado a manera de zócalo elevado. A su vez, y desde el plano estrictamente espacial, un aspecto resulta destacable: la generosa doble crujía de los ámbitos de relación, en las plantas bajas de ambas viviendas, que subraya una concepción moderna de carácter vivencial.

En materia de edificios públicos la influencia holandesa, y en particular la de Dudok, fue

Figura 4:
Vivienda Pisano,
arquitectos O. de los
Campos, M. Puente y H.
Tourmier.



13 Este proyecto fue especialmente destacado por Le Corbusier en su pasaje por Montevideo. Al respecto dice la crónica de los hermanos Guillot Muñoz: "Al visitar el taller de Amargós y Rius, Le Corbusier elogió el boceto que estos arquitectos hicieron para el Instituto de Odontología" (1930, p. 14).

14 Ubicado sobre el eje vial más importante de Montevideo, la avenida 18 de Julio, el Palacio Lapido constituye una obra de fuerte impronta urbana, así como un verdadero ícono de la arquitectura moderna uruguaya.

15 En una tardía entrevista realizada al arquitecto De los Campos, en la revista *Arquitectura*, este declaraba respecto a sus años de docencia en la Facultad de Arquitectura: "Yo en aquel entonces estaba con la 'bomba' de Mendelsohn y empecé a fabricar lo que se llamaban 'mendelsohnianas' que andaban por todos lados, al punto que al final no se sabía cuáles eran los dibujos de Mendelsohn y cuáles eran los míos" (Arana y Garabelli, 1992, p. 55).

16 Este ejercicio se publicó en el número extraordinario de la revista *Arquitectura* (Anónimo, 1942, p. 138).

17 En las bases del trabajo se hace referencia a la *reconstrucción de la humanidad* a partir de ideas que *resurgen* luego de haberse perdido. Los proyectos deberán conjugar estas ideas en un gran edificio donde cada una de ellas se distingan entre sí mediante espacios definidos por superficies plásticas (Anónimo, 1942, p. 138).

contundente. Grandes hitos urbanos, como la ya citada Intendencia de Montevideo, manifiestan el impacto de la experiencia en Hilversum. Más claro y evocativo aun fue el proyecto inicial presentado por los arquitectos J. A. Rius y R. Amargós para la Facultad de Odontología, y que sería luego transformado en el momento de materializarse el proyecto ejecutivo del mismo edificio.¹³

En el camino de Mendelsohn

Si las referencias expresionistas de origen holandés giraban en Uruguay en torno a los diferentes arquitectos de Amsterdam –en especial de Duddok–, la influencia alemana estuvo centrada, en cambio, en el impacto producido por la obra de Mendelsohn, cuyo efecto incidió tanto en importantes realizaciones céntricas de Montevideo como el Palacio Lapido,¹⁴ así como también en obras de menor escala –viviendas unifamiliares en barrios más residenciales como Pocitos, Prado o Malvín– y en muy diferentes programas de uso.

La obra de este arquitecto expresionista alcanzó, hacia la década de 1930, un alto poder de seducción sobre algunos jóvenes arquitectos uruguayos. Esto es, una empatía estética que los llevaba a investigar el campo espacio-formal desde el libre ejercicio del dibujo abocetado.¹⁵ En particular, el arquitecto Octavio de los Campos trabajó bajo esta modalidad en diversos proyectos privados, al tiempo que también lo reflejó en sus clases impartidas en la Facultad de Arquitectura,

donde es posible reconocer el peso del expresionismo en general y de la obra de Mendelsohn en particular.

Respecto de la actividad docente, resultará interesante analizar un ejercicio denominado "Las salas de las altas virtudes humanas", que formaba parte del curso de "composición decorativa"¹⁶ de la Facultad y en donde se planteaba traducir en la forma "arquitectada" las ideas de "un magnífico ideal".¹⁷ Hay aquí algunas ideas que parecen cercanas al arielismo reinante,¹⁸ así como una fuerte vinculación con el vector planteado por Steinhof que establecía la necesidad de abordar el proyecto de adentro hacia afuera.¹⁹ Precisamente, el ejercicio exigía que las salas fueran proyectadas desde su interior, tanto en términos planimétricos como perspectivas, marcando sus diferencias con la praxis más tradicional, al tiempo que incorporaba de forma directa los aportes de la teoría moderna. Resulta interesante descubrir aquí lo que es más difícil de ver en la propia arquitectura de De los Campos, esto es, la dimensión más "fáustica del espacio"²⁰ y el predominio insoslayable de la emoción sobre la razón. Hay en esa construcción espacial una suerte de acto evocativo para la presencia del *erdgeist*, es decir, el espíritu del mundo, asociado a una necesaria acción redentora; no Dios mismo, sino la Naturaleza como potencia dionisiaca, extremadamente fecunda al tiempo que potencialmente destructora, es la que aquí parece hacerse presente, luego de una prolongada ausencia. El proyectista se transforma así, en mago, en vidente, en elegido para satisfacer una demanda del hombre, utilizando la intuición como vínculo con lo trascendente.²¹ Pero la intuición es también herramienta para la transformación de la sociedad, que opera a través del arquitecto-intérprete, demiurgo de esta re-creación. La emoción resultante queda materializada en una serie de recursos que expresa el alumno a través del trabajo: la gran escala, el manejo plástico-intuitivo de las superficies que definen el espacio interior y las formas orgánicas materializadas en el dibujo.

En uno de esos trabajos un alumno²² propone, precisamente, una organización planimétrica bien articulada, donde se combinan polígonos geométricos diferentes que deben evocar las tres ideas rectoras establecidas en el ejercicio: la Fe, la Esperanza y la Solidaridad. Un textual relacionamiento entre "ideas" y figuras geométricas puras establece, además de una evidente cita platónica, una relación con el concepto de "carácter", en

este caso subordinado a la interioridad espacial, que procede de la tradición académica del siglo XVIII y que todavía resultaba vigente en la enseñanza impartida por nuestros profesores de filiación moderna. Pero el diferencial de este ejercicio es, sin duda, su condición de paisaje interior, oscuro y abismal, que intenta recrear una iconografía con fuerza tan romántica como mística. De la misma manera que Novalis buscaba las estancias más profundas de su “yo”, el proyectista de este singular edificio parece acercarse a una aventura espeleológica, donde la imagen surge como una experiencia empírica propia, resultado de sueños, de visiones sublimes y hasta delirios. Sin embargo, en cuanto mundo de la imaginación, esta interioridad parece también querer pertenecer al mundo de la eternidad: su sesgo trascendente es inocultable.

En la obra proyectada y construida por De los Campos, en asociación con los arquitectos Puente y Tournier, esta dimensión emocional y expresiva se materializará en distintos recursos como lo son la exaltación de algunos volúmenes articuladores, coincidentes casi siempre con circulaciones verticales, o bien en la totalidad de la gran masa edilicia proyectada; el manejo del espacio interior será, en cambio, menos audaz. Dentro de la primera situación debe reconocerse la conocida vivienda construida en 1930, para Ítalo Perotti, ubicada en la intersección de las calles Ellauri y Martí, en el barrio Pocitos. Concebida bajo una marcada articulación de volúmenes, la construcción da una acertada respuesta urbana al jerarquizar su emplazamiento en esquina, mediante el cuerpo de circulaciones verticales que actúa como *pívor* de la masa general. La obra de estos tres arquitectos, vinculados a transformaciones de base moderna²³ –aunque no por eso exenta de incursiones en otros lenguajes, a lo largo de su trayectoria–²⁴ parece incorporar aquí las pautas formales del expresionismo alemán,²⁵ asociando volúmenes de base orgánica a marcos geométricos-ortogonales. Así mismo, se busca impactar emocionalmente al observador mediante recursos extremos de luz, con zonas fuertemente marcadas por la sombra que provoca el juego de entradas y salientes, así como también por otros tipos de contraste como lo es el generado por las dominantes horizontales que se contraponen a la verticalidad del volumen de circulaciones.

Por los mismos años, Vilamajó debió dar respuesta a un programa particular, de fuerte

sesgo moderno: un garaje de ambulancias para el servicio de emergencia de la Asistencia Pública Nacional.²⁶ Utilizará aquí ciertos recursos estructurales y volumétricos que resultan diferentes dentro del conjunto general de su obra, al tiempo que muy cercanos a la tradición expresionista de origen alemán. El espacio interior es definido por una gran nave central cubierta por una bóveda de directriz catenaria, iluminada mediante un tímpano vidriado de gran dimensión y bóvedas homotécicas más pequeñas y de eje perpendicular a la mayor, que ofician de pequeñas capillas de iluminación lateral. Nuevamente, la interioridad surge aquí de una profusa imaginación que no elude lo trascendente; la imagen religiosa asociada subraya, a su vez, que forma y espacio operan sobre los sentidos más que sobre la razón. Dos aspectos resultan también interesantes en este edificio: la respuesta urbana, lograda a pesar del limitado manejo de recursos económicos que el programa planteaba, y la resolución estructural general. El manejo audaz del hormigón armado y la imagen casi brutalista del ladrillo expuesto se asocian íntimamente con la volumetría planteada, reafirmando la potencia emocional.²⁷ El mismo Vilamajó (1949) expresará años más tarde, en referencia al valor de la emoción en el proceso proyectual:

El programa a encararse debe dirigirse al hombre, único personaje que debe exaltarse, sobre todo en esta era mecánica en que la técnica pura puede aplastarnos. Es necesario ser el apóstol del hombre. Reacción a lo puramente “científico”. (...) No hay que olvidarse que el corazón existe, y que él es el único que puede otorgar grandeza a los propósitos. Todos aquellos que se dejen arrastrar por concepciones cerebrales sólo harán pequeñas cosas que al poco tiempo no se reconocerán (p. 70).

La casa propia del arquitecto Luis Crespi²⁸ es también una de las viviendas unifamiliares de mayor jerarquía dentro de la tendencia expresionista, tanto en materia de proyecto y diseño como de resultados constructivos. Vinculada, a su vez, a otras dimensiones modernas como el racionalismo francés y el *streamline*, la obra expone sus mejores valores en la manera de insertarse dentro del padrón catastral y de ofrecerse como objeto cultural a la ciudad. Precisamente, su exposición urbana como edificio-esquina, inserto en un padrón de ángulo cerrado a la calle, motiva a Crespi a definir dos fuertes masas curvas, sepa-

18 En la fundamentación del ejercicio se establece: “La reacción propia de las masas, en estos momentos, deja entrever una tendencia a lo espiritual, y surge aún confuso entre los despojos de un materialismo anárquico, el reclamo imperioso de las altas virtudes humanas; llámese el hombre a sí mismo como queriendo encontrar en él la solución de su propio destino” (Anónimo, 1942, p. 138).

19 La diferencia sustancial con Steinhof radica, en este caso, en que el campo *poiético* será el dibujo y no la maqueta transparente del maestro europeo.

20 Término utilizado por Cornelis van de Ven (1981) en su trabajo *El espacio en arquitectura*. Dicho término apunta a la identificación del espacio en la arquitectura llamada expresionista. Esta idea estaba fundada en la mirada mesiánica de figuras como Poelzig o Taut, quienes creían que el arquitecto era el único hombre capaz de conducir a las masas hacia un nuevo mundo de felicidad.

21 En la fundamentación del ejercicio se dice: “Resurge la Fe: acatamiento del impulso o revelado de las fuerzas desconocidas e imponderables que gravitan sobre la persona humana...” (Anónimo, 1942, p. 138).

22 José P. Zerbino. Ver propuesta en Anónimo (1941, p. 138).

23 En particular, el arquitecto De los Campos tuvo una notoria actuación en el plan regulador de Montevideo que dirigiera Mauricio Cravotto. Dicho plan incorporó una serie de ideas provenientes de los primeros Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, CIAM, afirmando el ingreso de las ideas del movimiento moderno en la escala urbana.

24 El conjunto de la obra de estos arquitectos resulta tan variado como calificado. Si bien es posible identificar obras como la tardía vivienda propia de De los Campos, concebida desde ciertas lógicas historicistas, el conjunto general se inscribe dentro de las tendencias modernas dominantes de cada década. Sin embargo, la historiografía uruguaya ha realizado, muchas veces, lecturas erráticas sobre el sentido de esta variación en el manejo de los distintos lenguajes formales. Resultan ilustrativas en este último sentido, las ideas vertidas en la obra de Artucio (1971).

25 En la entrevista realizada por M. Arana y L. Garabelli (1992) al arquitecto Octavio de los Campos, en noviembre de 1992, él mismo se refirió a la vivienda Perotti como fuertemente inspirada en la obra de Mendelsohn.

26 El proyecto fue materializado en 1931.

27 Esta obra se ubica en la calle Arenal Grande 1693. Aunque se encuentra en un mal estado de mantenimiento, no ha sido sustancialmente transformada.

28 Ubicada en la calle J. M. Sosa N° 2237, esquina Patria.

29 Esta vivienda resulta un objeto singular dentro del tejido, a partir de un manejo volumétrico articulado, en donde se destacan determinados componentes que alcanzan un valor más comunicativo que estructural, como el pilar que juega en fachada a manera de una dominante vertical, que evoca la vida natural y vegetal, que quiebra la frialdad racionalista de la propuesta geométrica.

radas por el retranqueo del área de relaciones de la vivienda, ubicada en un nivel intermedio. Es interesante comprobar en esta vivienda, el juego sutil de niveles que queda definido a partir de su ingreso sobre la calle Sosa, así como la magnífica articulación de sus espacios interiores y exteriores, conformando ámbitos como el pequeño jardín frontal que surge sobre la calle Patria. Estas respuestas parecen sugerir la plasticidad o continuidad espacial a la que se refiriera Wright en su reflexión escrita. A su vez, la calidad de sus detalles constructivos, particularmente el tratamiento de aberturas y el diseño general de la herrería –resultan singulares los componentes de la entrada y de aquellos ubicados en planta baja, sobre la esquina– dan cuenta de una excelente factura técnica, así como de su fuerte impronta moderna.

Aun cuando ha sido posible establecer, en algunas obras, una clara conexión con la producción expresionista alemana, es necesario admitir cierta flexibilidad en el análisis, en función de la cultura ecléctica local ya referida, que da lugar a contaminaciones con otras tendencias modernas o bien con diversas expresiones del pasado. La síntesis que se establece, como resultado de la interacción con otras experiencias formales, no debe verse como fenómeno de empobrecimiento cultural sino, contrariamente, como factor nuevo y singular, dada la riqueza de diseños y productos alcanzados.

Un verdadero capítulo dentro de esta combinación de fuentes modernas, así como de una búsqueda incesante de lo emocional a partir de soluciones fuertemente intuitivas, lo constituye la obra del arquitecto Jorge Caprario, asociada en forma singular a variadas e inéditas iconografías que operan sobre la imagen arquitectónica. Se trata de una obra con carácter místico, quizá reflejo de complejas visiones cosmogónicas (De Betolaza y Rey Ashfield, 1989), donde se entrelazan elementos culturales tan disímiles como la literatura del poeta romántico uruguayo Juan Zorrilla de San Martín y el diseño de carátula que realizara L. Feininger para el primer manifiesto del Bauhaus, en 1919. Distintas obras de este arquitecto se destacan en el barrio de Pocitos: los edificios del Indio, Las Mariposas y aquel ubicado en la esquina de las calles Francisco Vidal y Solano Antuña, sin nombre conocido; así mismo se destaca dentro de ese conjunto, la vivienda Caprario, ubicada en la calle Pedro Berro N° 682.²⁹ En los

dos primeros se expresa una importante iconografía en fachada, siendo extremadamente singular la solución constructiva para su conformación, sobre todo en el primero de los mencionados.³⁰ Allí se realiza un muro, sutilmente calado para lograr formas evocadoras del poema Tabaré,³¹ destacándose la figura ecuestre de un indígena que atraviesa una masa ígnea. En su remate superior se ubica una estrella, fácilmente asociable con la ya mencionada de Feininger, y que él mismo realizara para la carátula del manifiesto de la Bauhaus. Parecería como si el proyecto, la obra y la actitud constructiva del arquitecto³² sólo pudiesen comprenderse desde una mirada holística. El edificio se expresa a través de una masa opaca y blanca que recoge la dinámica curvilínea de las formas orgánicas, en oposición a la transparencia de su planta baja, lograda mediante un plano acristalado, en donde se extrovierten los automóviles estacionados en el garaje, a manera de manifiesto moderno. La posición de esquina proa que ocupa este edificio, en el encuentro de las calles J. Ellauri y Leyenda Patria, frente a la plaza J. Zorrilla de San Martín, y la importancia visual de su componente iconográfica, acentúan su carácter de objeto particular dentro del tejido, al tiempo que transforman el lugar en sitio urbano referencial. Se trata de un expresionismo que se vuelve entonces manifiesto en el ámbito del volumen y de las formas, aunque también en parte de la dimensión iconográfica que se expone en su exterior o fachada, proyectando la importancia de la arquitectura como generadora de lugar.

La caja rota

Retomando la asociación ya establecida entre la experiencia expresionista holandesa y la obra de F. L. Wright, así como sus consecuencias en la arquitectura moderna uruguaya, recogemos una cita de Cornelis van de Ven (1981), quien en su trabajo *El espacio en arquitectura* establece lo siguiente:

... Wright sólo concibió conscientemente una idea de espacio después de 1928 y, por esa fecha, ya había sido desarrollada completamente en Europa occidental, por lo que comenzó a rectificar las anteriores explicaciones dadas sobre su obra diciendo que la planta abierta, de espacios que fluyen, surgió de su mente, conscientemente, como consecuencia de una idea de espacio (p. 190).

Esto parece indicarnos que, en Europa, y a partir del expresionismo holandés y del neoplasticismo, se procesa una suerte de concientización teórica de la experiencia espacial wrightiana, antes incluso que en el propio Wright. Como vimos, la experiencia uruguaya recogió también antes de ese año de 1928,³³ un fuerte interés por la obra expresionista holandesa que llegaba al país a través de *Wendingen*.³⁴ Sin embargo, el discurso que el arquitecto norteamericano desarrolla a partir de 1928, con su explícito rechazo de lo que se llamará luego el “estilo internacional”, europeo y norteamericano, y su apología de los materiales por utilizar, como única fuente de inspiración para el alcance de una verdadera arquitectura orgánica, encontrará una recepción no demasiado amplia en Uruguay. Si bien la revista *Arquitectura*, órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, cuenta con algunos artículos dedicados a la obra de Wright,³⁵ así como considerables referencias a la importancia de utilizar materiales locales en arquitectura, deberá esperarse a las primeras obras del arquitecto Román Fresnedo Siri para ver el reflejo más contundente de esa experiencia en el país.

Recibido en 1930, Fresnedo inició su actividad profesional con tempranos éxitos, como el concurso ganado en 1938, en asociación con el arquitecto Muccinelli, para la erección del edificio de la Facultad de Arquitectura de Montevideo. En dicha propuesta debió resolver un programa complejo que involucraba diferentes objetivos. En particular, se destacaba la necesidad de generar patios y galerías, así como lugares de descanso, esparcimiento y contacto con la naturaleza, asociados a las actividades concretas de enseñanza y formación. El programa planteaba también la necesidad de dar cabida a otras actividades como la Escuela y el Museo Nacional de Bellas Artes, estableciéndose en todo momento la exposición de obras artísticas permanentes, capaces de “contribuir a caracterizar el edificio”. El terreno seleccionado para la construcción de aquella Facultad mostró, rápidamente, importantes inconvenientes, por lo que fue desechado, decidiéndose realizar un nuevo proyecto en otro padrón, ubicado ahora sobre Bulevar Artigas, haciendo esquina con Bulevar España, en los límites del barrio Pocitos. La respuesta de Fresnedo y Muccinelli fue la caracterización de ámbitos programáticos mediante una zonificación dentro de un cuerpo edilicio articulado, con componentes

volumétricos sutilmente diferenciados. Un gran patio porticado abierto, con anfiteatro y estanque, ordena en torno al verde el área de enseñanza. Otros patios menores permiten el contacto con el exterior del sector administrativo y el gran hall de recepción. Una fuerte tendencia a la horizontalidad, apenas quebrada por ciertos volúmenes más altos, como el ubicado sobre la esquina, se asocia a una planta inteligentemente articulada que permite una respuesta razonable y armónica, desde el punto de vista urbano y funcional.

La horizontalidad que logra el conjunto y la controlada manera de “romper la caja” general, mediante volúmenes secundarios estratégicamente ubicados, como el que proyecta la escalera sobre la fachada principal buscando salirse de la línea de cornisa, nos hablan de la consolidación de distintas ideas wrightianas en el contexto local. Desde lo espacial aparecen notas, como la doble altura del hall principal, que nos remiten al libre fluir del espacio del maestro de Illinois. También deberá repararse en la materialidad, donde la textura y color del pétreo que reviste la fachada condiciona su percepción general a partir de contrastes, al tiempo que subraya la profundidad de los espacios vidriados como búsqueda de la tercera dimensión a que refería el pionero norteamericano.

Hacia 1940 Fresnedo mantiene una actividad profesional importante, tanto en materia de proyectos por participación en concursos, como



30 La figura se ha realizado a partir de un calado en el paramento, para lo cual el arquitecto diseñó, especialmente, moldes metálicos que dejaba en el muro para establecer un contraste de figura y fondo. Originalmente, esta imagen se percibía de noche ante la iluminación rasante de su fondo.

31 Obra del siglo XIX, escrita por el poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, evocadora del mundo indígena a través de una mirada romántica.

32 Según distintas versiones orales, Caprario participaba activamente en el proceso productivo de la obra, vinculándose en diversas acciones, equipado como un operario más dentro de la propia obra. El contacto directo con el material parecía sugerirle un contacto trascendente con la naturaleza.

33 Nos referimos en particular a obras como la proyectada por el arquitecto Rius, en la calle 21 de Septiembre, ya analizada.

34 Debe recordarse aquí la experiencia urbanística posterior de Vilamajó en Villa Serrana que, libre de toda referencia formal a la obra de Wright, expone, sin embargo, la importancia de los materiales como fuente expresiva, al mismo tiempo que subraya el sentido orgánico de una arquitectura comprometida con el lugar.

35 El ya citado artículo de Mallet-Stevens, de 1926, constituye la primera presentación importante de la obra de Wright en una publicación uruguaya (Mallet-Stevens, 1926).

Figura 6:
Edificio Intendencia Municipal, arquitecto M. Cravotto.

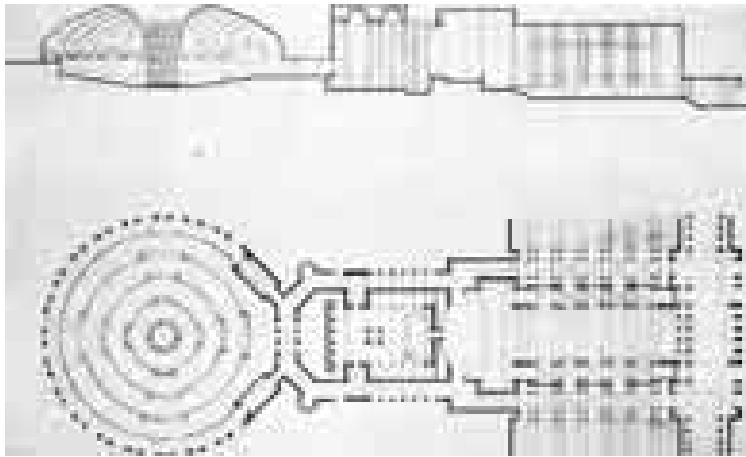


Figura 9:
Ejercicio denominado
"Las salas de las altas
virtudes humanas",
Facultad de Arquitectura.
Alumno de arquitectura
J. Zerbino.

Figura 10:
Vivienda Crespi,
arquitecto L. Crespi.

Figura 11:
Edificio "del Indio",
arquitecto J. Caprario.



por obra materializada para comitentes particulares. Participa así en el concurso denominado Organic Design patrocinado por el Museum of Modern Art de Nueva York, logrando uno de los tres primeros premios; el nombre de dicho concurso resulta por demás sugestivo, en asociación con la obra del propio Wright. Así mismo, proyecta y dirige dos importantes obras en terrenos próximos a Pocitos: la vivienda para la familia Mezzera, en la calle Caracé, demolida a fines de la década de los setenta, y la vivienda Barreira ubicada sobre el Bulevar Artigas, esquina Guaná.

En esta última obra, quizá la de mayor importancia en cuanto a diseño y formalización, Fresno conjuga ideas de fuerte impronta wrightiana, aunque algo *contaminadas* de elementos expresionistas. La importancia asignada a componentes virtuales como los aleros –en parte macizos y en parte calados– de gran proyección sobre la calle Guaná, la organización de las aberturas próximas y en serie –sólo individualizables dentro de un gran plano diferenciado donde sus separadores metálicos son coincidentes con el calado del gran alero– y, sobre todo, la imagen resultante de una verdadera caja desarticulada, que extrema la idea de tercera dimensión o profundidad, permite los enlaces más directos con el autor de la Casa de la Cascada. Su cuerpo semicilíndrico ubicado en la esquina evoca, en cambio, una nota singular, de carácter expresionista, matizada por su enrase con la horizontalidad general del volumen que parece emerger, en forma orgánica, desde el suelo. El manejo consciente de la idea de "espacio" es aquí insoslayable; la presencia de dobles alturas, tanto en la dimensión interior como exterior, y la definición de ámbitos vivenciales interpenetrados recuerdan las palabras de Wright: "... eliminar la habitación concebida a modo de caja, y la casa como otra caja, haciendo que las paredes encierren el espacio en forma de pantallas..." (citado por Van de Ven, 1981, p. 200). Un manejo de componentes virtuales que hacen tangible lo que la intuición había buscado. El espacio entendido como materia plástica no elude la continuidad, ya que así lo había planteado el propio Wright:

... lo más importante de todo era la necesidad de desarrollar el instinto de la plasticidad (...), una nueva estética (...), a eso le llamé continuidad. Por instinto, al principio, este concepto entró en el ámbito de la arquitectura como la nueva estética y la continuidad pasó al extranjero como "plasticidad". Empezaron a llamarla

así, como yo mismo empleé a menudo el término “tercera dimensión” (citado por Van de Ven, 1981, p. 200).

Esta plasticidad y continuidad espacial somete al edificio a una apertura de doble sentido –exterior-interior e interior-interior–, al tiempo que materializa la idea de una verdad visual.

Otro arquitecto uruguayo cuya obra se vincula con la experiencia espacial y volumétrica de Wright es Ildefonso Arostegui, quien obtiene en 1942 el gran premio de arquitectura, partiendo a Estados Unidos a cumplir con la beca alcanzada. El lugar elegido es sugerente: Illinois, epicentro de la obra de Wright. Allí participa, mientras estudia, de un importante concurso para un estudio de televisión, donde obtiene el primer premio. El trabajo fue publicado por *Architectural Record* en 1944, denotando la alta capacidad de formación alcanzada por los profesionales uruguayos recién egresados, además del giro en sus referencias culturales: es el tiempo en que Estados Unidos comienza a igualarse y a sustituir, gradualmente, la dominante cultura europea.³⁶

En 1949 Arostegui realiza una obra singular: la vivienda y clínica médica del Dr. Omar Terra, ubicada sobre la calle Javier de Viana.³⁷ El proyecto contempló todos los recursos formales, además de espaciales, materiales y volumétricos, que fueron propios de la tradición wrightiana. Nada hace pensar en una reinterpretación crítica hacia el referente considerado, estableciendo, por el contrario, un discurso de carácter más bien literal, diferente, por tanto, al carácter más esencialista de la experiencia desarrollada por Fresno Siri.

Otras obras que podrían evidenciar ciertas búsquedas orgánicas, con énfasis en la idea de continuidad y tangibilización del espacio a partir de la “rotura de la caja” y en la materialidad alcanzada, son: la vivienda propia del arquitecto H. Pérez Noble, ubicada en la esquina de la calle Atanasio Lapido y Santiago Vázquez, y el conjunto, ubicado en Bulevar Artigas, constituido por la vivienda, consultorio y departamentos de renta proyectado por los arquitectos Artucio, Basil y Viola. En ambos se destaca una fuerte impronta horizontal, expresión de una actitud orgánica, resultado en parte de las proporciones generales y de la organización en batería de aquellos espacios de uso análogo: dormitorios y servicios; también del manejo extensivo de algunos componentes visualmente protagónicos como ser barandas, o bien, tratamientos de superficie que evitan un



36 La presencia de arquitectos como Richard Neutra, difundiendo su obra en Uruguay, así como su repercusión alcanzada en el medio, confirman aun más esta tendencia cultural.

37 Ubicada en el Barrio Jardín del Parque Rodó.

Figura 12:
Vivienda Pedro Berro
682, arquitecto J.
Caprario.

Figura 13:
Ejercicios mediante
maquetas transparentes
propuestas por E.
Steinhoff, a los
estudiantes, en
Montevideo.

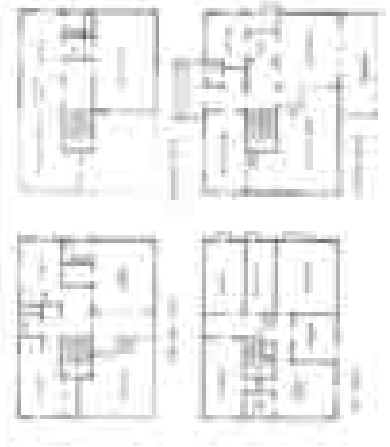
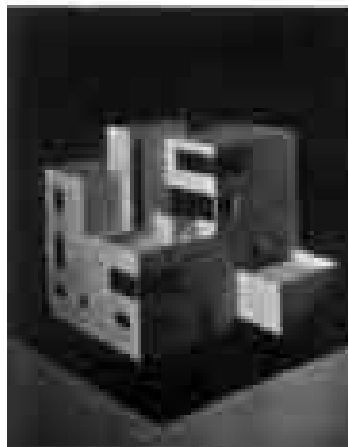
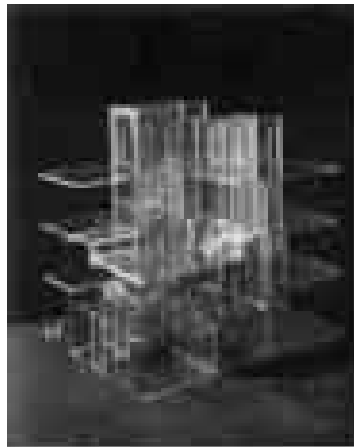




Figura 15:
Facultad de Arquitectura,
arquitectos R. Fresnedo
Siri y M. Muccinelli.



Figura 16:
Edificio Palacio Lapido,
arquitectos J. Aubriot y
R. Valabrega.

Figura 17:
Vivienda Barreira,
arquitecto R. Fresnedo
Siri.



seccionamiento del muro en paños diferenciados. En el primer ejemplo la filiación con la tradición wrightiana resulta más evidente que en el segundo, donde se conjugan otros recursos propios de la experiencia moderna propuesta por Le Corbusier: básicamente pilotis y escaleras exteriores expuestas.

Final

Para gran parte de la historiografía europea y latinoamericana, el término racionalismo no sólo ha invadido como concepto a la arquitectura moderna de la primera década del siglo xx, sino que muchas veces se ha constituido en un verdadero sinónimo de ella. Se ha evitado así considerar en su real dimensión aquellos aportes de carácter emocional e intuitivo, aun cuando se reconozca de manera individual la significación de personalidades como F. L. Wright o E. Mendelsohn. Por otra parte, la limitada valoración expresiva y formal que recibieron algunas obras vinculadas a la producción expresionista holandesa y alemana, raras veces ha tenido su correlato de carácter espacial.

En países como Uruguay, el peso de aquellas experiencias expresionistas ha sido mucho más importante –no sólo desde una mirada lingüística, sino espacial– que las versiones de un mayor purismo racionalista. Hasta hoy, la historiografía uruguaya ha reparado en la fuerte relación con revistas como *Wendingen* a efectos de explicar estas afinidades, pero ha evitado en cambio, ver vinculaciones más hondas que hacen a la metodología de abordaje del proyecto y a la comprensión de la idea de espacio, como la aportada por E. Steinhof.

Debemos comprender entonces, y quizá como premisa de todo análisis referido a la modernidad arquitectónica latinoamericana, que es necesario un punto de vista más amplio, que nos permita comprender un proceso propio y complejo, que no siempre es afín a las visiones más ortodoxas de la historiografía moderna europea.

Referencias

- AA. VV. (1927, marzo). *Arquitectura*. Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, SAU.
- AA. VV. (1932, octubre), *Arquitectura*. Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, SAU.

- AA. VV. (1942, núm. extraordinario), *Arquitectura*. Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, SAU.
- AA. VV. (1999). *Los veinte: el proyecto uruguayo. Catálogo de la exposición "Años veinte: el proyecto uruguayo"*. Montevideo: Museo J. M. Blanes.
- Anónimo. (1942, núm. extraordinario). "Curso superior de composición decorativa". *Arquitectura*: 138-141.
- Arana, M. y Garabelli, L. (1992, noviembre). "Entrevista al arquitecto De los Campos". *Arquitectura*: FALTAN PÁGINAS
- Arana, M. y Garabelli, L. (1995). *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- Artucio, L. C. (1971). *Arquitectura moderna en Montevideo*. Montevideo: Nuestra Tierra.
- De Betolaza, A. y Rey Ashfield, W. (1989). *Aspectos olvidados de la historiografía arquitectónica nacional, a partir de 1920*. Trabajo presentado como ponencia a las II Jornadas de Arquitectura Rioplatense. Buenos Aires: inédito.
- Guillot Muñoz, G. y Guillot Muñoz, A. (1930, ene.-feb.). "Le Corbusier en Montevideo". *Revista Cruz del Sur*: 4-19.
- Mallet-Stevens, R. (1926, abril). "Frank Lloyd Wright y la arquitectura moderna". *Arquitectura*: 78-82.
- Steinhof, E. (1942). "La forma en las artes plásticas". *Anales de la Facultad de Arquitectura*: 148-258. Montevideo: Universidad de la República.
- Van de Ven, C. (1981). *El espacio en arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- Vilamajó, J. (1949, junio). "Arquitecto Julio Vilamajó". *Arquitectura*: 57-90.

