Universidad Nacional de La Plata.
Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Programa Alfa - Red Pehuén.
Universidad de Chile - Pontificia Universidad Católica de Chile - Universidad de la República de Uruguay - Ecole d'Architecture de París La Villete – Universidad Politécnica de Madrid
Università IUAV di Venezia
Tesis para optar al grado de magíster en Paisaje, Medio Ambiente y Ciudad

DEL ORNAMENTO AL PAISAJE.

L A N A T U R A L E Z A e n l a o b r a d e J U L I O V I L A M A J Ó .

Tesista: Arq. Florencia Firpo Tagliani.
Facultad de Arquitectura.
Universidad de la República Oriental de Uruguay.

Director: Dr. Arq. Fernando Aliata.

La Plata, Argentina.
Junio 2007.

INTRODUCCIÓN.

- ***Temática del ensayo***.

El fin de la actividad humana ha sido en gran medida el sustituir el mundo natural por uno artificial a la medida del hombre, tanto en el sentido material como conceptual. En este contexto lo "artificial", la ciudad, tiende a convertirse en un nuevo tipo de naturaleza; el hombre ha hecho hincapié insistentemente en la transformación del ambiente natural con el objetivo de hacer que el ambiente se adapte a él.

En esta realidad tan ambigua, caótica y desequilibrada, *el paisaje* parece constituirse como un reto conceptual por excelencia en el desarrollo de la sociedad y su ciudad. Concepto que refleja el estado de desarrollo de esta sociedad, sus valores éticos y estéticos.

El paisaje puede ser concebido como un mosaico, que nos muestra las huellas que a lo largo de los siglos han marcado las distintas generaciones, huellas que nos permiten entender las diversas formas en que los individuos se vinculan con los lugares, con sus particularidades y con su naturaleza, huellas que se superponen cargando de matices la percepción que tenemos sobre el paisaje.

En las diversas civilizaciones el paisaje puede ser entendido como una ***mirada***, y es en esa mirada en donde se leen las diversidades de facetas de expresión de una cultura. El individuo entra en juego así con el paisaje, percibiéndolo, cuestionándolo, logrando plasmarlo en infinidad de representaciones, pintura, música, danza, escultura, poesía, arquitectura, etc.

La arquitectura, como una de las manifestaciones a partir de la cual se interpreta y representa el paisaje, será el motivo de este ensayo. Proponemos en principio avanzar en el conocimiento del vínculo ***arquitectura*** _ ***naturaleza***, que domina fuertemente la matriz clásica de la disciplina, para desde allí analizar la relación de la arquitectura con el paisaje.

Intentaremos abordar esta compleja temática desde un estudio de caso: la obra del Arquitecto uruguayo Julio Vilamajó. Obra que contiene una reflexión profunda sobre la relación Arquitectura _ Naturaleza y al mismo tiempo plantea una mirada particular sobre un contexto específico como el paisaje del Uruguay.

- ***La obra de Julio Vilamajó y la poética del paisaje***

La figura de Julio Vilamajó y su extensa obra han sido abordadas por diferentes autores, tanto en el ámbito local como en el extranjero. Nos interesa destacar parte de esa extensa bibliografía, que va desde artículos en revistas sobre temas puntuales, hasta libros que intentan brindar una más amplia difusión de este autor. En el contexto local pueden destacarse los trabajos de los arquitectos Mariano Arana, Juan Carlos Apolo, Aurelio Lucchini, César Loustaut, Jones Ordiozola y en el exterior (más específicamente, desde nuestro vecino país, Argentina) el trabajo de la Arq. Graciela Silvestre y el Arq. Gino Randazzo, así como en Italia el Arq. Bossi Agostino, sin desmedro de las restantes publicaciones realizadas sobre esta temática.[1]

---

[1] **Ordiozola Jones:** "Arquitecto Julio Vilamajó: una vida en pos de una idea". Rev. *Arquitectura*, 1948. "Arquitecto Julio Vilamajó". Rev. *Arquitectura*, 1949. "Los jardines del arquitecto Julio Vilamajó". Rev. *Hogar y Decoración*, 1950. "Un maestro de la arquitectura Uruguaya: Julio Vilamajó". Rev. *Hábitat*, 1981.
Loustaut César: "A dos décadas de la desaparición de Julio Vilamajó". Diario *El Día*, suplemento dominical. Montevideo, Uruguay, 1968.
"A un cuarto de siglo la desaparición de Julio Vilamajó". Diario *El Día*, suplemento dominical. Montevideo, Uruguay, 1973.
"Aspectos desconocidos de la obra de Julio Vilamajó". Diario *El Día*, suplemento dominical. Montevideo, Uruguay, 1973.
"Vida y obra de Julio Vilamajó". Montevideo, 1994.
Lucchini Aurelio: "Julio Vilamajó, Su Arquitectura". Universidad de la Republica Facultad de Arquitectura. Instituto de Historia de la Arquitectura. Montevideo, 1970.
Arana Mariano: "Julio Vilamajó ante la arquitectura y el medio". Rev. *Nuestra Arquitectura*. Buenos Aires, 1980.
Arana Mariano, Gastón Boero, Silvia Perossio, Ángela Perdomo, Schelotto Salvador, Juan Pedro Urruzola: *Elarqa Nº 2*.
"Contratiempos modernos. Julio Vilamajó". Montevideo, Uruguay, 1991.
Silvestri Graciela: *Block Nº 2*, "Naturaleza". "La medida de la Naturaleza". Buenos Aires, 1998. *Casabella Nº 697*.
"Julio Vilamajó. L'ornamento che custodisce il piacere". Milano, Italia, Febrero de 2002.
Bossi Agostino *et al.*: "Julio Vilamajó. La poética dell' interiorita". Nápoles, Italia, 2000.

Lo que puede observarse en las primeras publicaciones (las de los arquitectos Lucchini y Loustaut) es un intento de construir una periodización y clasificación de su obra, así como una difusión de sus ideas por parte de quienes se consideraban sus discípulos e intentaban valorizar la actuación del maestro.

Lucchini, según sus propias palabras, se vio envuelto en la necesidad de dar difusión a la obra de Julio Vilamajó y es así como en 1970, junto con la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la Republica y el Instituto de Historia de la Arquitectura de esa facultad, dan difusión a la publicación "Julio Vilamajó, Su Arquitectura". Esta publicación también incluye la difusión del órgano en donde se ejecutó, el instituto de Historia de la Facultad.

Lucchini hace una valoración del proceso de la obra de Vilamajó, de aquellos trabajos realizados y de aquellos que quedaron en el papel, así como también reflexiona sobre la obra teórica, reconociendo que esta es imprescindible para comprender el proceso de la actividad profesional del arquitecto.
El arquitecto Loustaut publica en 1994 el libro "Vida y obra de Julio Vilamajó". En homenaje a su figura, construye un relato biográfico, un viaje hacia la personalidad y las ideas del arquitecto. El texto aborda desde los inicios de Vilamajó como estudiante hasta sus últimos días como profesional, así como también intenta acercarnos, a partir de una serie de anécdotas, al conocimiento de su personalidad de hombre sensible y apasionado.

Ambos trabajos, aun siendo de muy diferentes estilos, son exhaustivos e interesantes por la información recopilada y por la manera en la cual ésta es expuesta, dando a conocer diferentes rasgos que completan esta visión inicial y un poco mítica del personaje.

Entre aquellas publicaciones posteriores que desarrollan aspectos más puntuales de la vida y obra de Vilamajó, podemos destacar el texto del arquitecto Mariano Arana, "Increscendo Moderno", en donde el autor analiza un periodo muy particular como fue la década del 20 en Uruguay y coloca a nuestro arquitecto dentro de ese contexto. Analiza en profundidad este período en donde comenzaba a manifestarse a nivel cultural una apertura a nuevos lenguajes y la obra de Vilamajó no escapa de esa situación al mirar ciertas experiencias del momento, como el expresionismo Holandés, el Art Deco y la obra de Joseph Hofmann. De hecho, a fines de la década del 20 Vilamajó construye su vivienda personal y es ahí donde puede leerse claramente esta apertura mental.

Podríamos decir que, aunque de diferente estilo, casi en una misma línea temática se encuentra el texto del Arq. Salvador Schelotto, "Volver". Desde una mirada contemporánea plantea una visión sobre la propuesta de Villa Serrana y el valor de ésta como un ejemplo de "autenticidad" en un momento en el cual se manifestaba un estado de crisis y confusión dentro de la disciplina arquitectónica. En ese contexto Villa Serrana representa una apuesta que deja penetrar, sin una clara certeza, la modalidad renovadora. Schelotto pone en relieve el carácter contextual de esta propuesta arquitectónica y el respeto que ella expresa en cuanto al paisaje existente, su identidad y tradición.

De los trabajos más recientes se destacan los artículos de Silvestri. La particularidad de la mirada de esta autora se orienta a colocar la obra de Julio Vilamajó en el contexto de la cultura uruguaya. Explorando sus trabajos encontramos varios de ellos dedicados a Uruguay, a su cultura, a su gente, a su ciudad y a su "bello" paisaje, como por ejemplo en el texto "Por qué los porteños soñamos con Montevideo".

Graciela Silvestri, al igual que Agostino Bossi, coloca a Vilamajó dentro de una perspectiva histórica que intenta explicar los alcances y los matices de la arquitectura moderna en el Uruguay, la particular síntesis de diversas tendencias, las persistencias del clasicismo, las visiones locales del paisaje y la naturaleza.

Este trabajo pretende avanzar a partir del conocimiento desarrollado por los autores analizados y plantear un nuevo acercamiento a esta figura tan compleja y multiforme, evidenciando el papel que jugó en el desarrollo de una postura paisajística local, así como comprender su conceptualización de la relación arquitectura _ naturaleza. Verificar la construcción de una poética que va desde la reflexión sobre la posibilidad de construir una respuesta local acerca del ornamento, a la inclusión del jardín como elemento esencial del hacer arquitectónico y, finalmente, a una reflexión general sobre el paisaje que se amalgama dentro de una construcción conceptual que por esos años se está generando en un campo cultural más vasto. Al mismo tiempo, verificar desde esta clave de lectura cómo operaba el arquitecto; cómo interpretaba los signos de la naturaleza y cómo las pautas proyectuales se definían a partir de la consideración de un entorno determinado

---

"Julio Vilamajó. Disegni per l'arrendamento". Nápoles, Italia, 2005.
Apolo Juan Carlos. "Talleres. Trazos y Señales". Montevideo, Uruguay, 2006.

o un paisaje. Finalmente, cómo estas pautas proyectuales o conceptos evolucionan con el desarrollo de su obra, tanto en la escala edilicia como urbana.

El trabajo no pretende ser una descripción exhaustiva de su obra, sino que intenta abordar aquellos proyectos más representativos relacionados con las problemáticas antes enunciadas. De allí que simplemente busque poner de manifiesto la correspondencia que la arquitectura establece con la naturaleza del lugar y cómo esta relación se construye a partir de ciertos instrumentos como el ornamento y el jardín, que van construyendo una interpretación del paisaje.

El análisis de las obras se plasma en diferentes etapas que van desde sus inicios y formación (la cual incluye su viaje a Europa) hasta su última etapa en Villa Serrana, en donde podemos leer un claro desarrollo de su lenguaje. La idea es partir de un análisis de los instrumentos que vamos a utilizar y de la enunciación de nuestras principales hipótesis. Teniendo en cuenta este marco general, enunciar las características del contexto y el espacio histórico en el cual le tocó actuar a Vilamajó así como algunos rasgos de su formación y biografía. A continuación desarrollar un estudio pormenorizado de algunas de sus obras que pueden brindarnos sustento a las ideas planteadas. El derrotero que intentamos seguir en el análisis de su producción comienza con la pequeña escala de las viviendas (lIdiart y Vilamajó), en las cuales es central la cuestión del ornamento y el jardín. Posteriormente analizamos la Facultad de Ingeniería donde la variable del paisaje urbano y el horizonte del río se hacen presentes y a partir de este argumento llegamos a su conceptualización sobre la ciudad de Montevideo. A ello sumamos la cuestión de la escala territorial y de la particularidad regional que el arquitecto desarrolla en el complejo de Villa Serrana.

Dentro del hilo conductor del vínculo Arquitectura _ Naturaleza que hemos ya destacado, las ideas que intentamos desarrollar sobre este vínculo son: la impronta del lenguaje clásico y su desarrollo hacia la línea moderna; el ornamento y su conceptualización como expresión de la particularidad local dentro de un universo mayor; la presencia del jardín, su materialización y reformulación en sus obras y finalmente la aparición del paisaje como protagonista central en la construcción de su poética madura.

CAPÍTULO I.

ARQUITECTURA _ NATURALEZA.
La Naturaleza como modelo de Belleza Arquitectónica.

- ***Definición de la temática.***

Al hablar de paisaje hoy, ¿qué imagen o idea se revela a nuestra mente?

¿Qué connotación genera el paisaje en los hombres que lo viven y son a la vez parte de él?

La arquitectura como disciplina, como actividad intelectual, ¿qué valor le otorga al vínculo Arquitectura _ Naturaleza?

El paisaje, más allá de las diferentes definiciones a las cuales podamos hacer referencia, es un reto conceptual para el desarrollo de la ***ciudad y su sociedad***.

El paisaje se presenta como el mediador entre el hombre que vive y forma parte de una sociedad y la naturaleza en la cual ésta se encuentra inmersa; hace referencia a un espacio exterior al hombre. Consecuentemente, para que exista el paisaje es necesario un punto de vista, un observador y un relato que le dé significado a lo que se mira y a lo que se experimenta.

La mirada del hombre está cargada de una sensibilidad que busca, interroga, cuestiona, descubre, vive y experimenta el paisaje; existe necesariamente una intensa conexión entre lo que se mira, el pensamiento y las experiencias del observador.

Para comprender el paisaje, ése que hace referencia a los avances tecnológicos, las formas de cultivo y hasta los hábitos de comunicación, es preciso también abordar ***las formas en las cuales se lo mira y representa***.[2]

El paisaje hoy puede ser repensado desde nuestra disciplina como una herramienta para encontrar relación entre la ***Arquitectura*** y la ***Naturaleza***.

A lo largo de toda la historia diversos autores han considerado a la Naturaleza como fuente de inspiración y de creación y capaz de otorgar placer a quien la mira y más aún a quien la representara. Uno de los arquitectos que más trascendencia le dio a esta línea de pensamiento fue León Battista Alberti, quien expone la importancia de dicho concepto en la antigüedad clásica:[3]

"…los antiguos establecieron que su modelo debía ser la naturaleza, creadora de las formas mejores…"

Alberti, mira la Naturaleza a través del cristal de su sensibilidad instruida por el Arte Clásico; expresa el amor por ésta y una atención hacia los aspectos en los que se evidencian sus códigos morfológicos. Nos plantea de manera elocuente que todos los hombres, instintivamente, experimentan placer ante la Belleza Natural y que en la simplicidad de la Naturaleza podemos hallar la clave de la Belleza Arquitectónica. Belleza posible de verificar a partir de la Armonía entre las partes.[4]

---

[2] El primer momento de formación de la mirada paisajista se da en el mundo clásico con la cultura griega, alcanzando su caída con la decadencia del imperio romano. Surge posteriormente con el mundo moderno, el cual ha reinterpretado muchos elementos de la cultura clásica. En este mundo, se buscaba una relación entre el Hombre y la Naturaleza en la cual esta última debía dejar de ser una amenaza para el hombre y, al dejarse domesticar por él, podría ser considerada como fuente de consuelo y armonía.

[3] León Batista Alberti (1404 – 1472), arquitecto y escritor italiano, fue el primer teórico del Renacimiento y uno de los primeros en emplear los órdenes clásicos en la arquitectura renacentista.

[4] Alberti define: "*la belleza es una cierta armonía entre todas las partes que la conforman, de modo que no se pueda añadir, quitar o cambiar algo, sin que lo haga más reprobable*"..
Pero posteriormente, en el libro IX De re aedificatoria da una definición más amplia del concepto: "*La belleza es cierto consenso y concordancia de las partes, en la cual se pretende que dichas partes se encuentren, cuya concordancia se habrá obtenido en efecto con cierto determinado número, acabamiento y colocación, tal como la armonía, es decir, el principal intento de la naturaleza, lo buscaba*". Esta fórmula de "no añadir, no quitar, no cambiar nada" dada en su primer definición, era una fórmula ya enunciada por Aristóteles, pero precisada y popularizada por Alberti. En la segunda definición, su concepción de la armonía supone que ésta y sus proporciones no son invención del hombre, sino que se dan

Proponemos investigar esta línea de pensamiento en donde se piensa a la ***Naturaleza como modelo de Belleza Arquitectónica***, entendiendo que la arquitectura es mucho más que una simple habitación hecha por el hombre para el hombre: es la responsable de otorgar placer a quien la habita.

"…estamos rodeados por cosas que no hemos creado… los árboles, las flores, las praderas, los ríos, las colinas, las nubes… Durante siglos para los hombres han sido objetos de placer, al igual que de curiosidad y de miedo. Sonados en nuestra imaginación como un reflejo de nuestra sensibilidad estas cosas han constituido después de largo tiempo una entidad a la cual hemos dado el nombre de naturaleza…" [5]**.**

Arquitectura _creada / Naturaleza _ dada

La mayoría de las culturas en diferentes momentos de la historia se han aproximado a la naturaleza a partir de las representaciones que el hombre ha hecho de ella, y en la lectura de estas representaciones logramos captar la impresión que la naturaleza genera en esa sociedad.
Podemos reconocer que en la historia existieron infinitos lenguajes y que cada periodo histórico está marcado por alguno de esos lenguajes, de ahí que podamos afirmar que la idea que la sociedad se ha hecho sobre la naturaleza ha variado en función de la cultura que la representa, en su grado de desarrollo, conocimiento y compromiso para con ella.

En nuestros días podemos señalar que la idea que se asume sobre ella está en relación con el plano sensible desde ***el arte del paisaje,*** arte que pone en juego todos los sentidos y asigna a ella el valor de fuente de inspiración.

La arquitectura, la buena arquitectura, aquélla comprometida con la sociedad y su ciudad, puede ser considerada como arte en el paisaje.
Este trabajo surge del interés por rescatar una modalidad en el hacer arquitectónico que nace de un compromiso con la naturaleza y el hombre; y en ese contexto nos interesa distinguir la arquitectura de Julio Vilamajó, aquel arquitecto que otorgó un valor trascendental al concepto de naturaleza como concepto activo en diferentes escalas: desde el detalle, en la variación mínima del ornamento, hasta la naturaleza, en la conceptualización macro de la ciudad.

Su arquitectura nace de un estrecho vínculo entre su manera tan especial de concebir la relación arquitectura _ naturaleza y la generada por el desarrollo histórico. Podemos sostener entonces con certeza que la obra de Vilamajó no escapa de un hecho generalmente reconocido, como es el lazo entre la arquitectura actual y el conocimiento del pasado, siendo ésta particularmente muy expresiva de este vínculo. En cada decisión operativa hay un juicio histórico sobre los acontecimientos precedentes que evidencian las operaciones a cumplirse.

"…la belleza percibida es lo invariante de la tradición y es necesario comprender las formas pasadas para poder ejecutar las presentes y así llegar a los sentimientos de otros hombres…" [6]

A partir de esta cita podemos evidenciar que su obra presenta y refleja interés en estilos del pasado, pertenezca ésta a la arquitectura de la Antigüedad o la de las historias propias de cada lugar como vínculo de cada cultura con su identidad.

En síntesis, proponemos al lector la experiencia de conocer la obra de este autor, en donde la Naturaleza como modelo de la Belleza Arquitectónica puede ser descubierta y a la vez entendida y acogida, como paisaje.

El paisaje, como concepto cultural, nos sitúa en un escenario en donde es imprescindible encontrar nuevas posibles relaciones de armonía entre el hombre y la naturaleza y, por consiguiente, resguardar a la arquitectura en su relación con la naturaleza, como expresión del Paisaje.
Podemos pensar y mirar el trabajo de Vilamajó en términos de una arquitectura que establece una sensibilidad paisajista ante el mundo, permitiéndole al hombre conocerse de esta manera más profundamente a partir del conocimiento de su propio paisaje. Aquella obra en la cual el paisaje ocupa un rol protagónico.

---

en la naturaleza y componen las leyes que la rigen. La armonía penetra en la esencia del todo. Si bien Alberti comprende la diversidad e inconstancia de la naturaleza, cree que ésta tiene elementos constantes o inmutables de los cuales dependen la armonía y la belleza.

[5] Donadieu Pierre. "La Sociedad Paisajista". Pág. 26.

A continuación vamos a plantear algunas ideas que son referencias instrumentales para nuestro trabajo al momento de analizar la obra del autor: ***el sistema clásico, el jardín y el ornamento.***

El clasicismo, como vamos a ver en detalle en el capítulo II, es el lenguaje bajo el cual se formó Vilamajó. Resulta también importante citarla por el hecho de que, al estudiar su trayectoria profesional, podemos ver el pasaje de la línea clásica a la moderna, paso que como veremos comienza a darse y a evidenciarse en el proyecto para su residencia.

La conceptualización del jardín, así como la del ornamento, también son imprescindibles, porque ambos conceptos marcaron fuertemente la producción artística principalmente al momento de definirla.

Vilamajó fue gran amante de los jardines hispano_árabes y de su tradición, conocidos éstos en su viaje por el continente europeo (ver capítulo II). Éstos son referencia en varias de sus viviendas proyectadas.

En el caso del ornamento, no sólo nos habla del paisaje del lugar, nos enlaza con él, sino que también (a la manera de Alberti) otorga *belleza* a la obra.

Éstos, entre otros, son los motivos por los cuales creemos necesario hacer referencia a dichas temáticas, aunque se haga de manera sintética dado que se desarrollarán más en profundidad al analizar los ejemplos.

- ***El clasicismo.***

Durante muchos siglos, la arquitectura occidental ha estado influenciada por la arquitectura clásica, y sin duda la vigencia de esta arquitectura reside en el hecho de haber logrado materializar valores que la conectan con la tradición filosófica y cultural de occidente.
Uno de los valores principales que interesa rescatar y distinguir de la arquitectura clásica es el valor trascendental que se le otorga al concepto de ***Naturaleza***; concepto que, como hemos mencionado, está igualmente presente y es de gran importancia en la obra Julio Vilamajó. La naturaleza, a través de la mimesis, es la fuente central de inspiración de los órdenes clásicos y el origen natural del ornamento, pero no sólo la imitación es el gran tema que construye a la disciplina. La arquitectura debe actuar en el universo clásico como actúa la naturaleza y, en consecuencia, asimilar todos los valores que la geometría y la matemática le proponen para arribar a las formas más puras que develen el profundo secreto de la constitución misma de un orden natural ideal.

Podemos considerar los tempos de la arquitectura griega y percibir como éstos jugaban con la naturaleza del lugar, simplemente posándose en ella, aunque nunca llegaran a fundirse porqué su constitución racional imita no la naturaleza real sino la naturaleza ideal que propone la geometría. Actitud de distanciamiento que se repetía en los jardines privados de ese mismo periodo, cuya característica principal era la de ser cerrados. Esta separación respecto del mundo exterior, hacía que su estructura obedeciera a la arquitectura antes que a la naturaleza. Aunque Vilamajó asume en ocasiones esta actitud de distanciamiento, pasa más por un tema de respeto entre la arquitectura y el paisaje que de separación propiamente dicha, ya que cada una mantiene sus propias particularidades y atributos sin dejar de interactuar entre sí.

En la obra de este autor, al igual que en la obra clásica, podemos entrever que la arquitectura toma el concepto Naturaleza como fuente de inspiración y reflexión. Sin embargo Vilamajó, al tiempo de implantar la obra en el lugar, se deja llevar libremente por el paisaje infinito, particularidad que podremos corroborar en capítulos siguientes al analizar en detalle algunas de las propuestas arquitectónicas del autor (Facultad de Ingeniería o el Ventorrillo de la Buena Vista). De todos modos esta acción no significa un alejamiento del sistema clásico sino la incorporación de una constante tensión entre contención formal y organicidad.
En efecto, podemos afirmar, a partir de diferentes lecturas (inclusive, de algunos textos del mismo autor y de recorrer su obra), que la arquitectura clásica tiene gran influencia en Vilamajó, principalmente en lo que se considera su primera etapa de trabajo, actitud que con el correr del tiempo se va a ir atenuando. En su vivienda personal de 1930, si bien Vilamajó no abandona los preceptos clásicos, comienza a surgir en él un nuevo interés, que corresponde al lenguaje moderno.

Podemos aventurarnos a decir que en las propuestas de Vilamajó, al igual que en la arquitectura del siglo XX, se va a dar una nueva forma de relación entre ***Arquitectura _ Naturaleza*** distinta a los siglos anteriores, en donde la naturaleza era vista como algo neutro. Ahora la arquitectura se nutre de la esencia de la Naturaleza, pidiendo necesariamente su colaboración.

- ***Del Paraíso a la Naturaleza _ El jardín cerrado.***

La segunda temática a tratar es el jardín cerrado, siendo ésta importante porque marca fuertemente las propuestas de Vilamajó. En este trabajo vamos a abordar dos obras que nos permitirán analizar dos soluciones bien diferentes de jardín, *uno cerrado, íntimo, introvertido*, como es el caso de la vivienda Yriart, y el otro *abierto y fuertemente expuesto al contexto urbano*, en su vivienda personal.

A fines del siglo XVIII, ya no sólo se había conformado la noción de paisaje (la cual tenía un rol fundamental a nivel cultural) sino una normativa para la ejecución de jardines paisajísticos, y ya a principios del XIX los límites del jardín tanto físicos como referenciales se habían ampliado, dejando entrar en él la variedad del mundo.

La idea de ***jardín cerrado*** se remonta al periodo renacentista, en donde lo cerrado refería a la idea de paraíso; el jardín debía estar protegido como un edén de la naturaleza exterior, la cual no era considerada por la tradición de manera paradisíaca. Aunque en este periodo quedaban sólo descripciones escritas de los jardines de la Antigüedad, el Renacimiento retoma el modelo romano. Recordemos que la Antigüedad se caracterizó por mantener un estrecho vínculo con la Naturaleza y en el renacimiento el hombre descubre a la naturaleza de una nueva manera: deja de ser pasiva, inalterable y uniforme, para transformarse en naturaleza activa, dinámica, armoniosa e inteligible. Por este motivo, el hombre buscaba descubrir y entender sus leyes.[7] Pensadores y artistas como Alberti, Leonardo, Brunelleschi y muchos otros parecen coincidir en suponer que la naturaleza se puede descifrar en un lenguaje divino, el lenguaje de la geometría y las matemáticas.

Otra de las particularidades es lo inseparable que resultaron ser los conceptos de armonía, unidad, inteligibilidad, proporción, verdad y belleza, y el hecho de que los criterios estéticos jugaran un importante papel en la validación de la cosmología moderna.

Wolfflin plantea la teoría de que la Arquitectura del renacimiento estetizó los motivos de la naturaleza, los accidentes del terreno, la disposición de los árboles, el agua, separó las partes del jardín y concibió tectónicamente cada espacialidad. También hace mención a la idea del pasaje del jardín al paisaje del parque como prolongación de la arquitectura a una arquitectura subsumida en "lo natural".
La cultura del jardín continúa extendiéndose por todo el continente europeo (aun con el fin del humanismo) y albergando en él una variedad sin límites de especies, de mitologías, de soluciones formales, etc.
Esta pequeña síntesis nos sirve de preámbulo para exponer algunas de las ideas que Vilamajó va a retomar en las dos propuestas arquitectónicas anteriormente mencionadas. En la primera de ellas (vivienda Yriart) vamos a tener la oportunidad de ver más en profundidad la idea de jardín cerrado, y en el caso de su vivienda personal vamos a poder analizar esa idea expresada por Wolfflin sobre el rol que juega el jardín al abrirse al paisaje y el de la arquitectura que se sumerge en lo natural.

Vilamajó, al igual que en el periodo renacentista, consideraba a la naturaleza de manera dinámica y activa, concediéndole incluso en diferentes propuestas arquitectónicas el papel de fuente de inspiración, aunque no se encuentre entre sus ideales el querer estetizar a la naturaleza.

- ***De lo natural a lo artificial _ El ornamento.***

En esta última parte el tema a tratar será *el ornamento,* como

"el resplandor adicional y complemento de lo bello"
León Battista Alberti.

El movimiento de la naturaleza a la arquitectura se manifiesta en un aspecto no estructural de ésta: el ***ornamento***, y entre los siglos XV y XVII se afirma esta idea de relación entre ornamento y naturaleza.

Pero al momento de abordar el tema del ornamento y la naturaleza en Vilamajó, nos resulta interesante traer como referente la teoría artística de León Battista Alberti, la cual se apoya sobre la idea de la ***belleza como armonía***. El concepto de belleza en la teoría de Alberti abarca también a los ornamentos, y al hacerlo se plante la problemática de la estricta distinción entre belleza y ornamento, distinguiéndose de esta manera dos

[7] La Villa Romana fue clave para el desarrollo del jardín, el retiro contemplativo de los antiguos es similar al modelo de vida que se plantea en el Renacimiento. La Villa Adriana es representativa de la relación armónica entre naturaleza y cultura.

clases de belleza: *belleza estructural*, que reside en la naturaleza misma de las cosas y no depende del gusto de cada cual y *belleza ornamental*, que supone un añadido externo al objeto. Se admite de este modo al ornamento como el embellecimiento del edificio, el cual afecta a todos sus elementos, sean éstos exteriores o interiores.

La belleza es entonces principio y fin, ley de la naturaleza y objetivo del hombre. De estas consideraciones se deduce que la belleza para Alberti es una cualidad objetiva de las cosas y no una reacción subjetiva de los hombres ante éstas. La armonía es ley de la naturaleza, para el hombre en cambio es una finalidad, es una guía para su arte, una condición de perfección. Por lo tanto, la armonía es una cualidad tanto del arte como de la naturaleza.

Vilamajó por su parte entiende al ornamento más que como modo de embellecimiento del edificio, como manifestación de la cultura y el paisaje del lugar, tanto en el caso de la vivienda Yriart como también en su propia vivienda. En el caso de Facultad de Ingeniera, el ornamento asume además un rol práctico al hacer que el volumen se vea más sutil por el empleo del mismo, pero todos estos aspectos podremos verlos con mayor profundidad en el capítulo III de este trabajo.

- ***Hipótesis.***

Consideramos la figura del Arq. Julio Vilamajó como aquel personaje que asumió un fuerte compromiso con su ciudad y la sociedad en la cual vivió. Esta postura puede ser claramente leída a partir de sus obras construidas o de sus dibujos, los cuales revelan, a través de una constante armonía entre ***Naturaleza y Arquitectura***, ese respeto y compromiso.
Su arquitectura se plantea desde un plano de investigación y materialización que reconoce como imprescindible entender y rescatar aquellas particularidades y características intrínsecas del lugar, aquello que trascienden su época y que está conectado con la identidad nacional y/o regional.
Creemos por lo tanto que su propuesta de intervención va más allá de ser la simple copia de un lugar, o de un deseo de congelar la imagen del mismo. Vilamajó con su obra nos abre la posibilidad para abordar el análisis de lo que él buscó incansablemente, una ***arquitectura auténtica*** para el lugar, arquitectura que buscó ser más que la simple creación de un momento, arquitectura que apostó a dejarnos huellas para el mañana.[8]
En síntesis, creemos que la obra de este autor nos abre la posibilidad de investigar una línea de pensamiento, que en su momento de creación marcó una nueva opción de compromiso y de respeto por el paisaje.
Arquitectura que apostó a una estrecha relación con **la Naturaleza** desde de una **personal mirada** sobre **el Paisaje Uruguayo.**
La poética de la naturaleza en Vilamajó es una reflexión que apuesta a crear un lenguaje diferente, especial, basado en los mejores fragmentos de la naturaleza real, que en manos del artista exaltará el color local. ***Una poética que hace de la Arquitectura y la Naturaleza un solo concepto***, una sola esencia que nace del Paisaje y en donde ***el Ornamento y el Jardín*** como intérpretes de ese paisaje, serán los instrumentos de construcción de esta armónica relación.

- ***Objetivos.***

Desde este trabajo se intentará conocer un poco más en profundidad ***la poética del PAISAJE*** en la obra de Julio Vilamajó, el ser de su proceso de creación, tanto teórica como práctica, percibir su trabajo con y en el paisaje. Buscamos comprender la poética del sabio equilibrio que este arquitecto supo consumar en la relación **Arquitectura _ Naturaleza**, como interpretación del paisaje Uruguayo, en donde la naturaleza es puesta nuevamente como la esencia del proyecto y el paisaje es visto como un *continuum* que involucra a la totalidad de la Naturaleza.
Para responder a este objetivo, creemos preciso hacer en una primera instancia un racconto histórico, desde sus inicios como estudiante, su viaje y su actuación profesional en diferentes etapas.
Se analizará su obra teniendo como premisa que ésta podría definirse como el producto de una perfecta síntesis entre conocimiento teórico y práctico de la historia y su interpretación personal, entre respeto y admiración por el paisaje de su país.

[8] Arquitectura auténtica: concepto desarrollado por Vilamajó por primera vez en su propuesta para Villa Salus y retomado posteriormente en la propuesta para Villa Serrana. Este concepto se desarrollará posteriormente con mayor profundidad al abordar el análisis de los ejemplos.

CAPÍTULO II.

En este capítulo expondremos tres aspectos que consideramos claves para comprender con mayor precisión la postura asumida por Vilamajó, desde el inicio de su formación hasta su desarrollo profesional.

En primera instancia, se expondrá la temática del paisaje en Montevideo, donde tomamos como referente al río _ mar y al árbol, elementos naturales que nos cuentan la historia de esta ciudad. En segunda instancia, durante el periodo 1900 / 1940, analizaremos ese interés latente que se dio en el ámbito cultural, más específicamente arquitectónico, por la búsqueda de un lenguaje propio, interés al cual suscribió de manera efusiva Julio Vilamajó. Y por último, el periodo 1910 / 1924, que abarca en la vida de Vilamajó sus años de formación y de su viaje.

M o n t e v i d e o

"…la ciudad, en tanto, se presenta a nuestro escrutinio con una coquetería que pocas pueden ostentar. Rueda el Buque en torno de ella buscando desde el lado del Océano el ancladero que guardan la ciudad y el Cerro; y en aquellas viradas de bordo que la barca describe como los giros del ave acuática que se dispone a posarse sobre las aguas, van presentándose las calles que cruzan la población, y caen de punta bajo el ojo, primero de Norte a Sur, después de poniente a naciente, y todavía de Norte a Sur, con su variedad infinita de grupos y de trajes, de carruajes y de jinetes, interrumpiendo la perspectiva las ondulaciones del terreno que lo asemejan a espuma del río petrificada. Dan realce a esta vista el material de los edificios, de cal y cantos todos… En Montevideo las líneas rectas, puras, del estilo doméstico morisco, viven en santa paz y buena armonía con las construcciones del moderno gusto inglés, la azotea con verja de fierro, a más de dar transparencia y ligereza al remate, hace el efecto de jardines de cuyo seno se elevara el cuadrangular, esbelto y blanco mirador, que a esta hora de la tarde está engalanado, vivificando, con grupos de gente que esparcen su vista y aspiran a la brisa pura del río…"
Domingo. F. Sarmiento[9]

El Río y el Árbol _ el Paisaje Uruguayo.

- ***El río _ mar.***

El Río es la esencia de Montevideo y de sus hombres, el río fue su origen, su desarrollo y es su futuro; el río fue desde siempre apertura hacia otros horizontes, punto de reunión para sus hombres y punto de llegada para otros. Al hablar del río _ mar, implícitamente estamos haciendo mención a la costa y podemos afirmar con certeza que el carácter de Montevideo se encuentra indisolublemente ligado a ese paisaje costero platense.[10] Como afirmara Graciela Silvestri, su paisaje no es "sublime sino bello", a la medida del hombre.[11]

"He encontrado a la ciudad coqueta, reclinada artísticamente entre rocas y flores. ¿Náyade o ninfa? Entre fracción de tierra que avanza dentro de las aguas, sin alcanzar a ser isla; contemplando siempre aquel bello cerro, que no alcanzó a ser montaña; pero que para ella es Narciso que se mira en las aguas, donde bañan ambos sus pies".
D. F. Sarmiento[12]

El río y sus playas tienen desde siempre una gran presencia en la vida cotidiana de los Montevideanos. La relación río _ verde, la presencia de Naturaleza, ya desde fines del siglo XIX se distinguió por ser la opción preferida de los hombres, al momento de optar por un lugar para el descanso, para la recreación y el disfrute. El contacto con la Naturaleza era pensado como una herramienta con altos valores cívicos. A lo largo de su

---

[9] Fragmento de una nota enviada por Domingo F. Sarmiento al Sr. Don Vicente F. López. Montevideo, enero 25 de 1846. Domingo F. Sarmiento. "De Valparaíso a Chile". Pág. 61.

[10] 1930_ Construcción de la Rambla Sur, permite abrir la ciudad al mar, iniciándose el proceso de constante apropiación de la costa. Diez años después se realiza la construcción de la Rambla Costanera en toda la extensión de la costa este. En conjunto con la redefinición cultural y social de esa zona, provocaron en los siguientes decenios un cambio en la forma de ver, sentir y vivir la ciudad.

[11] Graciela Silvestri. "Por qué los porteños soñamos con Montevideo".

[12] Hidalgo Bartolomé, De Maria Isidoro, Dumas Alejandro. **"**Relatos de Montevideo".

recorrido, lo artificial y lo natural le otorgan a cada sector gran individualidad, playas cada una con su propia expresión, puntas pedrosas, barrancas, médanos, islas y bañados, así como elementos construidos.

La costa de Montevideo presenta como rasgo bien distintivo su carácter público, de disfrute para todos sus ciudadanos en igual medida, desde el cerro hasta la rambla este, siendo este atributo reflejo de los intereses de muchos, la equidad social. La costa crece ininterrumpidamente como bacón para los hombres sobre el río. De este modo la ciudad que crece (fines del siglo XIX), en donde la existencia de lo "natural" es clave, puede extender sus límites hasta llegar a alcanzarla.

- ***El Árbol en la Ciudad***

El paisaje de Uruguay se caracteriza por ser pequeño, íntimo y de suaves matices, como un niño, acorde a la escala del "paisito" y al espíritu de sus hombres.[13] Este paisaje que se nutre de sus propias particularidades fue a la vez meditadamente construido ya desde las primeras décadas del siglo XIX.
En el imaginario colectivo, el fenómeno del árbol era esencial y su protagonismo en la ciudad comenzó a ser trascendental en las primeras décadas del siglo XIX.[14]

La expresión más importante del verde en la ciudad de Montevideo son sus parques y el arbolado de las calles, al que se suman las plazas y plazuelas e incluso, en su función ambiental, el verde vinculado a las edificaciones y a la residencia privada. El verde constituye en el mundo actual un punto clave del ordenamiento de cualquier ciudad y se manifiesta como uno de los más importantes integradores del sistema de espacios exteriores públicos y contribuye a forjar la imagen, identidad y calidad de la ciudad.

La calidad paisajística de estos espacios contribuye al disfrute de una vida saludable y satisfactoria para los habitantes de la ciudad y de sus visitantes, permitiéndole a éstos realizar actividades recreativas y de esparcimiento, idea que se comenzaba a manifestar de manera efusiva ya para fines del siglo XIX, dentro de la sociedad Montevideana.
La ciudad de Montevideo ha heredado un patrimonio arbóreo que se ha ido incorporando a la ciudad a lo largo del tiempo, a través de la historia, y que constituye el principal soporte verde a partir del cual la ciudad se regenera y crece continuamente.

Es necesario reflexionar para el presente y el futuro sobre la imagen de la ciudad, la cual está construida por el hombre para vivir en ella. La ciudad es viva y cambiante, los árboles como seres vivos nacen, crecen y mueren, y hemos de aceptar su renovación continua y permanente planificando la ejecución de los trabajos, no por impulsos aislados o caprichos pasajeros, sino con una política continuada de gestión del espacio público arbolado. Ya se han perdido demasiados árboles por falta de cultura y sensibilidad, pero todavía estamos a tiempo de conservar el patrimonio arbóreo de nuestras ciudades no sólo para un disfrute estético, ya de por sí importante, sino como algo imprescindible para el desarrollo de la humanidad, transmitiendo a las generaciones venideras un mensaje de prosperidad y calidad de vida.

A manera de primera síntesis sobre estos dos conceptos, río _ mar y el árbol como reflejo de la historia de Uruguay, nos interesa remarcar que la idea que la sociedad se ha hecho sobre el paisaje está vinculada a diferentes factores: su cultura, su historia, el vínculo que ella busca y logra establecer con él y, por qué no, a los sentimientos.

El marco natural que hoy presenta Montevideo es resultado de las características ecológicas propias y de la intervención del hombre que con su accionar a lo largo de toda la historia ha tendido a modificarlo en función de sus propios intereses, transformando desde siempre el paisaje. Podemos decir que la naturaleza del Uruguay comenzó a ser entendida como paisaje, en el momento en que su sociedad empezó a percibirla como símbolo de identidad. En este marco, entendemos que puede leerse la figura de Vilamajó dentro de una operación cultural que es colectiva, en la cual la arquitectura participa activamente y tiende a singularizar la mirada sobre la naturaleza local, que necesariamente se singulariza y precisa durante el siglo XX.

Montevideo hoy aspira a un nuevo tipo de desarrollo, en donde el paisaje pueda ser aprehendido como uno de los protagonistas, y de ahí el interés en su protección, al igual que las cualidades arquitectónicas y urbanísticas de la ciudad. Se busca equilibrio entre lo Natural y lo Antropizado, entendiendo que ese

[13] "Paisito", en el lunfardo Uruguayo, hace referencia a la palabra país.
[14] La protección del árbol fue una de las medidas principales de los primeros gobiernos patrios; Artigas 1815, Rivera 1834.

equilibrio le confiere enormes potencialidades en cuanto a lo paisajístico, y cuyo mantenimiento a largo plazo resulta estratégico para su desarrollo. Montevideo aspira del mismo modo a un equilibrio social, en donde todos los hombres puedan hacer disfrute de su ciudad.

El río es mar, la costa es la gente y la naturaleza es más que naturaleza: es paisaje.

"Montevideo no es solamente una ciudad, es un símbolo; no es solamente un pueblo, es una esperanza; es símbolo de orden, de esperanza, de civilización".
Alejandro Dumas.[15]

Montevideo / En busca de un nuevo lenguaje.

En el ámbito académico, en las últimas décadas del siglo XIX había surgido, dentro del eclecticismo imperante, un manifiesto interés por las particularidades nacionales o regionales.[16] Estas ideas acentuaban el interés en los rasgos culturales, sociales, histórica, geográficas; en definitiva, en todo lo que refiriese a las tradiciones locales tratando de construir lenguajes parciales que, sin desentenderse de la tradición clásica, abriesen las puertas a materiales, texturas y ornamentos representativos de diversas culturas.

Comprendido dentro de este esfuerzo general, en la década del 20 Uruguay necesita afirmarse como nación, terminar de configurar su expresión identitaria iniciada en el siglo XIX, para poder proyectarse al mundo moderno. En este periodo Uruguay se presenta como un país optimista, cuyo escenario urbano presenta un desarrollo urbano aún dinámico, transformación y sustitución de su tejido tradicional y a la vez expansión de su estructura física. Comienzan así a revelarse a principios del siglo XX en Uruguay ciertas experiencias, orientadas hacia la búsqueda de un nuevo lenguaje arquitectónico, lenguaje que fuera un reflejo de la cultura, la sociedad, y el paisaje de un país que aspiraba a innovar su carácter.[17]

Distintos factores se conjugaron en Uruguay para que se produjese un crecimiento de la actividad arquitectónica y para generar este nuevo impulso. Por un lado, el nacimiento de una nueva **Facultad de Arquitectura** y de la **Sociedad de Arquitectos**, con su intensa acción gremial. Por el otro, la difusión de diferentes publicaciones y la llegada de destacados personajes. Podemos citar al Arq. José Pedro Carré y al Arq. Le Corbusier, quienes marcaron fuertemente a los arquitectos que participaban de este espíritu de progreso que animaba a la cultura uruguaya.

A continuación desarrollaremos un poco más en profundidad estos disparadores, pero previamente corresponde recordar **la actividad arquitectónica del Uruguay en el periodo 1915 / 1940**, años en los que Vilamajó desempeña su actividad profesional.

Si bien la búsqueda de un carácter particular marcó el desarrollo en esta etapa, **el panorama de Montevideo** era sumamente complejo, en el que convivían diferentes lenguajes, el ecléctico, el neoplateresco, el expresionista, el Art Deco, el neogótico, el historicista y el racionalista, entre otros. Esto se puede apreciar al descubrir la arquitectura de la ciudad. La arquitectura y la ciudad no sólo eran reflejo de este panorama complejo, sino que contribuyeron a conformar esa propia complejidad.

Las realizaciones, es cierto, son de diversa calidad y muchas veces sólo responden a lógicas proyectuales de los países de origen de los arquitectos, de las políticas de ciertas empresas o de las preferencias de diversos gobiernos, pero este collage de formas es lo que prepara el terreno para la generación de una respuesta original que intente superar un caótico punto de partida. Al percibir esta compleja producción del periodo, vemos que no existe como tal una única arquitectura moderna, una única actitud, o teoría, o modo de vida para entender y ejecutar la modernidad, como fuera enunciado por alguno de sus integrantes. Más bien existen diversas maneras de considerar y de plasmar lo moderno. Podemos afirmar entonces que esta producción concuerda con el proceso de introducción y de relativo afianzamiento de las ideas renovadoras en el ámbito de la producción arquitectónica nacional.

---

[15] Alejandro Dumas, retratista de actitudes heroicas y románticas, llamó al Montevideo sitiado (1845) por el eneral Manuel Oribe, aliado de Rosas, la "Nueva Troya".
[16] Viollet Le Duc, Jhon Ruskin y Camilo Boiton, entre otros, adherían a esta idea.
Liernur Francisco. "Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad". Pág. 140.
[17] Arana Mariano, Garabelli Lorenzo. "Arquitectura Renovadora en Montevideo 1915-1940".

No cabe duda que el historicismo fue el referente que caracterizó a la arquitectura mayoritariamente realizada en este periodo, pero como mencionamos anteriormente, es de destacar el protagonismo que va adquiriendo la nueva arquitectura en un país tan alejado de los grandes focos de difusión cultural.
El mismo interés que se manifestaba en el ámbito arquitectónico se puede entrever respecto a la ciudad, ésta era pensada y proyectada a partir de la idea de gran jardín, idea que expresaba clara referencia europea. Este cambio estético que perseguía y manifestaba Montevideo se vio respaldado y reforzado por un cambio cultural. El gran jardín resultó ser una herramienta de orden social, todos los espacios públicos de Montevideo eran pensados desde esta óptica. A pesar de los grandes esfuerzos, Montevideo distaba mucho de parecerse a las capitales europeas, pero esta situación no se tornó un impedimento para su prosperidad.

La sociedad de Uruguay continuó apostando por la búsqueda de un lenguaje y, en esa búsqueda, la mirada y las referencias se dirigen hacia el exterior, dada su corta historia y su limitada autonomía intelectual. Será en el retorno a lo hispano donde se verá una posible vía de desarrollo cultural y Vilamajó es quien más sensiblemente retomará esta línea artística. Esta influencia es lo que el arquitecto probablemente buscó a partir de las enseñanzas recibidas de sus maestros al recorrer España y el norte de África, referencias que maneja en sus producciones antes y después de adherirse a la línea moderna, como veremos en el capítulo IV, al analizar algunas de sus obras.

La modalidad Deco fue otra de las vertientes extranjeras que se materializó en la ciudad con gran cantidad de obras y de alta calidad, teniendo gran influencia en su momento en el país, principalmente desde la exposición de artes decorativas de París en 1925.[18]
Es incuestionable que en su momento la modalidad sintonizó con la mentalidad ecléctica uruguaya, y contribuyó a habilitar la transición desde los preceptos académicos a las propuestas renovadoras, apartándose voluntariamente de los lenguajes historicistas, pero respetando los principios compositivos clásicos y adjudicando un rol de primer orden a la decoración.[19]
Más allá de las críticas que esta opción recibió de algunos sectores de la sociedad de arquitectos, inauguró un proceso de abstracción y simplificación que finalmente dejó trunco el camino del ornamento como signo de la modernidad. El Art Deco se desarrolló tanto en arquitectura como en diferentes campos del diseño.

Mientras que, en Argentina, la adherencia al Neocolonial es muy fuerte, no sólo como una vía de legitimación estilística sino como vehículo posible para la introducción del modernismo, en Uruguay (que no tiene demasiadas referencias históricas de este periodo) su importancia es débil. Y es por ello también que Vilamajó no mira hacia una arquitectura de tradición local, sino que abreva directamente de fuentes españolas.[20]

En cuanto a las instituciones renovadoras locales en Uruguay, como mencionamos, las más importantes resultaron ser la Sociedad de Arquitectos y la Facultad de Arquitectura, desarrollando ambas intensa actividad práctica, así como también resultaron ser ámbitos propicios para la reflexión sobre lo que estaba sucediendo en el mundo en materia de diseño y arquitectura, sobre la formas de entender la modernidad.

La Sociedad de Arquitectos siempre se encontraba en búsqueda de la innovación, desarrolló una amplia difusión de las ideas renovadoras, generadas tanto en el exterior como en el ámbito nacional, sean éstas obras

---

[18] La Exposición de Artes Decorativas de París fue importante, no sólo por ser una forma de entender y un medio de acceso a la modernidad, sino por el impacto que ella generó tanto en quienes pudieron tomar contacto directo con ella, como en quienes accedieron a ella por vía indirecta o por el testimonio de viajeros. Este entendimiento y acercamiento puede seguirse a partir de las diferentes publicaciones realizadas por la revista Arquitectura, órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
Fue considerada como el antecedente del Art Deco, no pudiendo en ese momento asumir el carácter de vanguardia, a pesar de su amplia difusión internacional. La mayoría de los arquitectos eclecticistas, al igual que el Profesor Carré, encontraban en esta exposición los lineamientos de lo que debía ser el lenguaje moderno, mientras que los arquitectos Uruguayos renovadores del 20 se orientaban hacia los movimientos modernos holandeses y a Le Corbusier. Tenemos que remarcar que la estética dominante dentro de la Facultad de Arquitectura y en el contexto de nuestra arquitectura estuvo muy marcada por esta exposición.

[19] Según los teóricos de las primeras décadas del siglo XX, la actitud mental ecléctica uruguaya era capaz de valorar y de incluir en su ambiente al mundo moderno, como una vía lingüística más, que abría de esta manera el país al mundo.

[20] El neocolonialismo transgrede las normas académicas, al romper con los recintos autosuficientes y al explorar la interpenetración espacial, dando lugar a interesantes exploraciones. Esta línea (como todas) dio grandes aportes, y también tuvo grandes carencias. En cuanto a los aportes, podemos destacar el protagonismo que le otorga al corte, posibilitando de esta manera la relación entre recintos de diferentes alturas; y entre sus problemáticas podemos citar el tema de la escala y el carácter. Estos dos últimos aspectos entraban en crisis en obras de gran altura, al perder sentido la relación figura _ fondo, por las distorsiones proporcionales o por volverse inaccesibles para la vista.

o escritos, a partir de su publicación *Arquitectura*. Esta publicación se convirtió en un referente central del mundo de los profesionales arquitectos, completando con esta acción la actividad docente desempeñada por la Facultad.

En su publicación de septiembre de 1914 definía al arquitecto de la siguiente manera:

> ***"…el arquitecto es ante todo, un artista; el artista que compone los edificios, que determina las proporciones, las distribuciones, las decoraciones; que hace ejecutar bajo sus ordenes y regula los presupuestos…"***

Acción similar desarrolla la Sociedad Central de Arquitectos Argentina, que a partir de su *Revista de Arquitectura* de 1930 buscaba promocionar las nuevas "tendencias modernas".[21]

Además de estas revistas locales, desarrolladas en ambos países, otras fuentes de inspiración de procedencia extranjera complementaban la formación tanto de estudiantes como de profesionales. En Uruguay, la alemana *Moderen BauFormen*, la estadounidense *Architectural Forum* y la holandesa *Wendingen*. Cabe recordar que esta última difundió la obra de la Escuela de Ámsterdam y muy especialmente la obra del maestro Frank Lloyd Wright, siendo éste una influencia para Julio Vilamajó, en determinado momento, llegando a concretarse en ejemplos destacables.[22]
La segunda institución local de amplia trascendencia es la **Facultad de Arquitectura**. Su creación data de 1915, cuando se logró la independencia disciplinar respecto a otras orientaciones. Corresponde tener presente que inicialmente su dictado se realizaba en la sede de Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas.[23] En la práctica académica comenzaron a aparecer, por aquellos años, con frecuencia creciente, ejercicios de alumnos que se apartaban de los cánones y formalizaciones tradicionales para incursionar en nuevas respuestas creativas que asumían como referentes las respuestas que se estaban dando en otros ámbitos, especialmente Europa. La modalidad Art Deco (1925 / 1929) fue la elegida por muchos alumnos al momento de dar una respuesta para sus trabajos de cátedra.

Dos hechos de singular importancia complementan la actividad propuesta por la facultad: el ingreso a esta institución de la figura del Profesor Carré en el año 1907 y la visita del Arq. Le Corbusier en el año 1929. La renovación de la enseñanza que se daba en la Facultad, es factible a partir de la presencia del Arq. José Pedro Carré, quien introduce en nuestro ámbito las modalidades más novedosas de la enseñanza de la Ecole des Beaux Arts en su fase final internacionalista.[24]
Éste llega a Montevideo contratado para dictar cátedra en los cursos de Arquitectura, justo para imprimir un nuevo espíritu a la facultad que crecía. Aun teniendo formación clásica, sus intereses personales lo llevaron hacia la búsqueda de la renovación del lenguaje arquitectónico.

En 1917, en la Revista *Arquitectura* aparece publicado un artículo de este autor en el que manifiesta su opinión sobre la arquitectura moderna:

> *"…estamos, hay que confesarlo, **en una época de transición**, en la cual, todavía ligados a la tradición sobre la cual descansamos antes de poder separarnos de ella, **buscamos el camino que debemos seguir libremente en posesión de nuestra individualidad propia**… Inconscientemente, nos dejamos llevar por la*

---

[21] En ese número se publicaron diferentes expresiones lingüísticas desarrolladas en Argentina, pero cabe destacar la obra de Virasoro, considerado éste por la historiografía posterior un "pionero" de la Arquitectura Moderna en Argentina.
[22] La Escuela de Ámsterdam tiene cierta inclinación por el uso del ladrillo a la vista y la teja, materiales muy empleados por diferentes arquitectos renovadores uruguayos en ese momento.
[23] Fue en 1885 que se sancionó la ley que permitió constituir la Universidad con tres Facultades: Derecho y Ciencias Sociales; Medicina y Ramas Anexas; Matemática y Ramas Anexas, estableciendo además los estudios secundarios y preparatorios.
[24] Eduardo Acevedo, rector de la Universidad de la República, lleva adelante la contratación del eminente profesor José Pedro Carré. Egresado de la Escuela de Bellas Artes de París, discípulo de J. L. Pasca, colega de Guadet, conoce por medio de ellos a Labrouste, el maestro del racionalismo francés, poseedor de un gran talento, preparación profesional y cultura intelectual.
Con Carré, se creó el curso de Grandes Composiciones, curso de perfeccionamiento para egresados, y a la manera de París se instituyó el Gran Premio, curso que permitía obtener una beca de estudios en el extranjero y que preferentemente se cumplía en Europa. De esta manera, se acentúa aún más la separación entre Arquitectura e Ingeniería.
Su forma de dictar la docencia distaba mucho de ser determinante, brindándole poca importancia a los vocabularios estilísticos preestablecidos. La calidad de este docente contribuyó a conservar sus dotes naturales, tenía gran sensibilidad para todas las manifestaciones artísticas. Se caracterizó por brindar gran atención, tolerancia y respeto hacia sus alumnos, supo así conquistar el ánimo del alumno y su confianza.

perpetua corriente que pasa, impetuosa y fatal, acarreando los vestigios y mezclando las maduras concepciones antiguas con las nacientes fórmulas modernas. De todo eso ha resultado un arte híbrido hecho en parte o en totalidad de las reminiscencias del pasado adaptadas más o menos a las exigencias modernas…

***La diversidad de tendencias que caracteriza al arte moderno es la que lógicamente corresponde al espíritu de la época** que se hallan, también ella en un periodo de ensayos, indecisiones y transformaciones…*

***Vemos revelada la arquitectura de transición en estas dos tendencias: la antigua y la moderna**. La antigua que no puede servirnos completamente porque ya no corresponde a nuestra vida actual, y la moderna insuficiente para llenar las aspiraciones nacientes y todavía indefinidas de la época en la cual vivimos..."*[25]

Carré trasmitió a sus discípulos y colegas la disciplina de la composición arquitectónica, base y fundamento de la creación. Para Carré, la arquitectura es símbolo de Verdad y Razón:[26]

"…es el arte mas complejo que exige la mayor suma de conocimiento. Es un arte que reposa esencialmente sobre el razonamiento y la lógica…"[27]**.**

Esta opinión, tan compleja pero a la vez precisa, que tenía sobre la Arquitectura, lo llevó a reflexionar con igual fidelidad sobre la enseñanza de la misma:

"…una enseñanza que se basa sobre la copia de las formas antiguas o modernas es mala… En arquitectura la forma no debe solamente agradar a la vista, y menos todavía ser caprichosa. Es ése el error que ha sido y será siempre la causa principal de las malas obras arquitectónicas. Es el organismo interno, correspondiente a la distribución de las diferentes partes, y a la exigencia del programa, el que ha de ser la base de nuestras concepciones. El ejercicio de la composición es el único modo de forma del arquitecto. Es el método de nuestra facultad de arquitectura al igual del que se practica en la Escuela de Bellas Artes de París…"[28]

"…el ejercicio de la composición es el único modo de formar al arquitecto. Es el método de nuestra Facultad de Arquitectura, al igual del que se practica en la Escuela de Bellas Artes de París. En este instituto se nota claramente en los últimos concursos una tendencia más moderna, y en los fallos una aceptación por el jurado de los proyectos buenos concebidos con ese criterio…"[29]

El Croquis era su herramienta de trabajo, a partir de la cual esbozaba sus primeras ideas, y ésta fue muy bien aprendida y manejada por quien fue uno de sus más brillantes alumnos: Julio Vilamajó. En los croquis de este último se da cierta frescura que perdura aun en la materialización de la obra. Esta herramienta será analizada en mayor profundidad en el capítulo III de este trabajo.

Carré transmitía a sus discípulos la manera de componer, la reflexión, el sentido estético, trasmitía su arte. Del estudio del proyecto de las discusiones y pruebas surgía el refinamiento de la obra.

Podemos comprobar a partir del análisis de la metodología docente, que muchas de las particularidades de Vilamajó también como docente pueden asimilarse a las de su profesor Carré. Ambos trataban a sus discípulos en el mismo plano de igualdad y el taller era considerado como el lugar de intercambio, era el ámbito propicio para el desarrollo del estudiante, para la formación de su espíritu, para aprender lo puro y lógico. La temprana muerte de Carré en 1941, llevó a que el taller maestro se dividiese en dos grupos, quedando a cargo de uno de ellos el Arq. Mauricio Cravotto, y del otro el Arq. Julio Vilamajó.[30]
El otro hecho que mencionamos de singular importancia y como un canal de influencia más directa para el ámbito arquitectónico fue la visita de **Le Corbusier**, uno de los propagandistas más grandes de la arquitectura moderna en 1929, quien había dictado nueve conferencias en nuestra vecina ciudad Buenos Aires, para posteriormente llegar a nuestra ciudad.[31]

---

[25] Fragmento del artículo "La arquitectura moderna", de la revista *Arquitectura* de 1917. Pág. 77 a 80.
[26] Apolo Juan Carlos. "Talleres. Trazos y Señales".
[27] Apolo Juan Carlos. "Talleres. Trazos y Señales". Pág. 41, extraída de un artículo escrito por el profesor Carré sobre la enseñanza de la arquitectura.
[28] Arana Mariano, Garabelli Lorenzo. "Arquitectura Renovadora en Montevideo 1915-1940". Revista *Arquitectura* Nº 130. Montevideo, Uruguay, 1928.
[29] Revista *Arquitectura*, S.A.U. Montevideo, Uruguay, 1928.
[30] Recordemos que hasta ese momento, en los dos últimos años de carrera, todos los estudiantes quedaban bajo la tutela del profesor Carré en un solo grupo.
[31] Como había ocurrido anteriormente con Filippo Tomasso Marinetti, Le Corbusier no fue recibido efusivamente, sino con la suficiencia de quienes habían elegido otro camino.

Sin lugar a dudas las repercusiones de su visita en nuestro país fueron más notorias y perdurables, su fuerza impulsó a diferentes actores de la sociedad que ya se veían motivados por la búsqueda de un nuevo lenguaje. Para Le Corbusier:

"Los Uruguayos están a la vanguardia, mientras que a dos pasos de allí, en Buenos Aires, hasta estos últimos años, la arquitectura estaba metida en la seguridad de caja fuerte de los estilos"[32]**.**

Con igual impacto trascendieron en nuestro sus publicaciones, *Esprit Nouveau y Hacia una Arquitectura*. Las imágenes presentes en estos artículos tuvieron gran influencia en las conceptualizaciones formales de la arquitectura uruguayas de ese periodo.

Junto al rol desarrollado por la **Sociedad de Arquitectos** y la **Facultad de Arquitectura** en esa incipiente renovación de los códigos formales, vale la pena también destacar la actividad desarrollada por los **Organismos Oficiales** y los **Concursos**.

Como mencionamos anteriormente, a principios del siglo XX la ciudad de Montevideo puso especial énfasis en su modernización; y este énfasis se manifestó en los numerosos concursos de arquitectura y urbanismo, tanto público como privado. Los concursos resultaron ser el reflejo de la cultura "oficial" y del estado de ánimo y la sensibilidad prevalecientes. En cuanto a la validación del lenguaje arquitectónico, muchos de estos concursos dieron por válida la modalidad Deco. Mientras que en el accionar del Municipio de Montevideo, que fue muy importante, encarando por ese entonces (1925 / 1935) una serie de actuaciones urbanísticas de gran importancia, la construcción de la Rambla Sur y la Diagonal Agraciada entre otros, resultó notoria la ausencia del Art Deco como lenguaje. Esta ausencia resultó de significativa importancia en un momento en que el Estado encaraba el proyecto de "País Balneario". El motivo de esta ausencia puede ser resultado de que esta modalidad fuera considerada por un sector como una idea moderna efímera, no destinada a perdurar.

Al presentar en esta parte del capítulo, aunque de una manera sintética, el escenario cultural (más específicamente, arquitectónico) de Montevideo en las primeras décadas del siglo XX y su aproximación con el ámbito argentino, afirmamos una vez más que sería un error suponer que existe un comienzo de la arquitectura moderna, considerándose a ésta una invención de la historiografía. La figura y el desarrollo de la obra de Vilamajó es un ejemplo de ello.

En efecto, en su obra los rasgos más particulares de la Arquitectura Moderna se ven tamizados por su interés en lograr un lenguaje que se construye desde la teoría académica y en la cual el lenguaje moderno es una variable más. La desaparición de los rasgos del carácter de los edificios, el lenguaje aplicado de manera homogénea a todos los temas, así como también la eliminación de los elementos de decoración y la homogeneidad de tratamiento entre interior y exterior, no son cualidades que encontremos en la producción de Vilamajó; mientras que aspectos como la eliminación de la simetría en la planta, el contraste entre superficies planas y huecos, la textura continua de los paramentos, la acentuación de planos y líneas horizontales y el empleo de cubierta plana son retomados, en cambio, en algunas de sus obras. Pero esas diferencias o coincidencias con el lenguaje moderno pueden reconocerse al recorrer sus obras.

Podemos decir que el motivo de estas diferencia radica en el hecho de que, si bien Vilamajó se vio motivado e interesado por la Arquitectura Moderna (aspecto que comienza a manifestarse en su Vivienda personal), nunca dejó de lado su interés por la tradición académica y por una meditada relación con la naturaleza que aunaba las preocupaciones culturales a las que hacíamos referencia al comenzar este capítulo con la necesidad de generar una propia poética. Y, como veremos en los siguientes capítulos, la ***naturaleza*** puede ser entendida como su fuente de inspiración, la Naturaleza como modelo de Belleza Arquitectónica.

El motivo que impulsó el desarrollo de este capítulo, es el intentar acercar al lector al medio en el cual se desenvolvió Vilamajó. Buscamos un conocimiento más preciso del contexto, para de esta manera

---

En el diario *La Prensa*, Ángel Guido publicó una larga crítica sobre la visita de Le Corbusier, acusándolo de falta de claridad científica en la exposición de sus ideas y de propugnar una estética tecnocrática, pintoresquista y tardorromantica; y donde reivindicaba la línea "clásica" de la arquitectura encarnada en la obra de Hofmann, Taut, Tessenow, Oud y los arquitectos soviéticos agrupados en la OSA.
Liernur Francisco. "Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad". Pág. 172.

[32] Le Corbusier. "Cuando las Catedrales eran Blancas". Segunda parte, Cap. IV.

comprender con mayor claridad la actitud asumida y las respuestas dadas por Vilamajó. A continuación, en la tercera parte de este capítulo, se analizará el periodo de formación y viaje de este autor, completándose de este modo el panorama general de su ambiente tan personal.

Inicio y Formación.

En esta parte abarcaremos aquellos aspectos de la vida del autor que conciernen a su formación como profesional y a su viaje de estudios por el continente europeo.

Al hablar de la figura de Vilamajó, nos estamos sumergiendo en una personalidad sumamente compleja y muy difícil de contener en su totalidad. Es por este motivo que analizaremos sólo algunos de sus aspectos, de su vida y personalidad, y que hacen en cierta medida a su producción.

La personalidad de don Julio Vilamajó, según palabras del Arq. Cesar Loustau, podría definirse como naturalmente despreocupada, bohemia y liberal, pero a la vez sofisticada, sensible, intuitiva, siempre en búsqueda de innovación.

Vilamajó, como mencionamos anteriormente, se formó bajo la tutela de José Pedro Carré y fue la calidad de la enseñanza impartida por este docente, entre otros motivos, lo que le permitió adquirir la libertad necesaria para explorar y combinar diferentes lenguajes, adquiriendo aquél que le resultara más atrayente, pudiendo de esta manera componer nuevos lenguajes. Desde sus inicios como estudiante, su arquitectura se muestra individualista, reflejo claro de su especial modo de ser. Sin atarse a ningún ismo, procura una arquitectura auténtica. Su arquitectura se fusiona con la naturaleza del lugar en el cual le toca intervenir, se integra a ella; jamás intenta sobresalir, sino que se mimetiza con ella.

Guillermo Jones Ordiozola defina la obra de Vilamajó, ya en el ámbito profesional, de la siguiente manera:

> ***"…cada obra significaba una nueva investigación, una nueva búsqueda dentro de una filosofía constante: trabajar a escala del ser humano, uniendo la obra al medio, y con apropiado uso de materiales…"*** [33].

A partir de estas palabras de Ordiozola, percibimos que Vilamajó para cada intervención procedía sin aparentes predeterminaciones, se sumergía inicialmente en la naturaleza de cada lugar, experimentaba cada uno de sus paisajes, veía aquello que a simple vista pasaba inadvertido ante otras miradas y a partir de ahí se dejaba llevar libremente, esbozando con toda imaginación sus primeros croquis.

Podemos decir que Vilamajó vivía el lugar, lo hacía su experiencia, para encontrar su esencia. Desde la experiencia nace la idea, que luego representa y materializa. Vilamajó para cada obra ponía en juego todos sus sentidos:

> ***"…no hay que olvidar que el corazón existe, y que es el único que puede otorgarle grandeza a los propósitos… todos aquellos que se dejan arrastrar por concepciones cerebrales, sólo harán pequeñas cosas que con el tiempo no se reconocerán…"*** [34].

Otra particularidad de Vilamajó que podemos leer en sus obras, es su gran compromiso para con la sociedad, a la que intenta en todo momento comprender y enriquecer, asumiendo la cultura de cada lugar. Y es así como trabaja con todos aquellos aspectos que caracterizan el contexto material que produce la cultura de una sociedad, inclusive con aquellos elementos tan sensibles como el color, las texturas, los sonidos, etc.

Son éstas las características fundamentales de su modo de operar que impregnan la totalidad de su obra, desde aquellas primeras, que se desarrollaban en un lenguaje histórico académico, hasta las más recientes, en donde predominaba, sin ser excluyente, la línea moderna.

---

[33] Fragmento de una nota escrita por Guillermo Jones Ordiozola (1913 - 1994) sobre su experiencia en el estudio de Vilamajó. Concurría al estudio de Vilamajó siendo estudiante.

[34] Fragmento de una nota enviada por Julio Vilamajó a Guillermo Jones Ordiozola cuando éste se encontraba en Quito.

- ***Su viaje 1921 _ 1924***

Viaje de becario del Gran Premio _ Europa.

La primera etapa de la vida profesional de Vilamajó se cierra al postularse como aspirante al "Gran Premio" de la Facultad de Arquitectura, el cual consistía en una beca para viajar al extranjero. La institución otorgaba al becario amplia libertad, limitándose a exigirle en cuanto a trabajo, asistencia a un curso completo teórico o práctico de Arquitectura en alguna Facultad o Escuela, justificado cada tres meses con el envío de trabajos.
Es así como Vilamajó llega a Europa en 1921, permaneciendo en primera instancia en Francia. Inicialmente éste se preocupa por la temática de la reconstrucción de vivienda, estudia modelos de viviendas unifamiliares y bifamiliares, soluciones simples y claras fácilmente reproducibles.[35]

En ese ambiente, la arquitectura moderna aún no se había instaurado con fuerte protagonismo, existiendo sí algunos pocos innovadores aislados. Don Julio Vilamajó tardará una década hasta verse motivado por este lenguaje, dado que su interés principal al llegar a este continente era la arquitectura clásica y renacentista.
Definitivamente, esta experiencia le permite completar su formación, convirtiéndose este viaje para ese espíritu abierto que buscaba nutrirse siempre culturalmente, en una fuente inagotable de conocimientos.

De Barcelona admira a Gaudí; de Granada, el color, la luz, los paisaje mejor combinados por la naturaleza, la Alambra, el patio de los Arrayanes, el Generalife, entre otros; de Italia, sus jardines. A Venecia la toma como el modelo a tener en cuenta para todo aquel plan director para una ciudad moderna. Todos estos lugares son motivos de acuarelas y croquis que deja plasmados en su cuaderno.

Las obras posteriores a su estadía en Europa, reflejan claramente todo lo asimilado en ese continente, pero todas esas referencias se verán tamizadas por su indiscutible interés en lograr una arquitectura auténtica y propia para su país.

Con su mentalidad ecléctica y teniendo en cuenta el interés por un lenguaje regional que se estaba desarrollando en las escuelas de arquitectura latinoamericanas por entonces, captaba como referente histórico el barroco colonial o hispánico, renunciando al eclecticismo italiano o francés de tonos más universales.

Otra particularidad que nos interesa subrayar de esta experiencia es el gran aporte que propone en cuanto a la conceptualizacion de su ciudad. Recordemos que Vilamajó, desde su estadía en Europa, enviaba notas exponiendo sus ideas sobre Montevideo y su interés en cambiar el carácter de la ciudad.

En síntesis, las repercusiones de esta experiencia, de este aprendizaje, se verificarán a lo largo del desarrollo de toda su obra y de su actuación como docente.

Para el análisis de su producción, recurrimos a una reducida nómina de obras; siendo esta nómina selectiva, resulta por lo tanto discutible. Nuestro interés se fundamenta para seleccionarlas en tomar aquellos ejemplos más representativos de su producción, en diferentes escalas, pero todas ellas verifican una relación con la naturaleza y el paisaje en el cual le tocó intervenir.

[35] 1917/ Le Corbusier, ya instalado en Francia, realiza el proyecto de la maison domino, motivado este modelo por análoga preocupación que Vilamajó experimentará al llegar al continente europeo: el problema de la vivienda social.

CAPITULO III.

El ORNAMENTO / la forma y el diálogo con la historia.
Vivienda Iriart (1927).

Comenzamos este capítulo con la Vivienda Iriart, obra que representa un punto de transición, entre los rasgos de las producciones anteriores y posteriores a su viaje.[36] Recordemos que en su primera etapa de trabajo Vilamajó se caracterizó por su línea ecléctica.[37] Esta obra se enmarca en lo que diferentes autores denominan su segundo periodo profesional, 1924 / 1928.
Aurelio Lucchini en su libro "Julio Vilamajó" expresa que el conjunto de las obras de este periodo se caracterizan por una notable coherencia estilística, reuniendo rasgos y valores comunes, a pesar de la diferencia de los programas que los determinan.
Conceptos como luz y espacio son claves para comprender la esencia de esta vivienda, pero sin duda el concepto más rico y el más explotado por el autor es el de ornamento, y es desde esta idea que debemos recorrerla, experimentarla e interpretarla.
[38]

La cuestión del ornamento debemos leerla no sólo como resultado de su formación clásica, sino como parte del impacto de su viaje de estudios a Europa, que le permitió descubrir los valores de la tradición mediterránea. No podemos dejar de mencionar, aunque sea muy rápidamente, que por esos años la revalorización de esa tradición formó parte de una necesidad de encontrar una vía nacional o local a la crisis figurativa de la tradición académica.
No es casual, en ese sentido, que Lucio Costa o Vilamajó redescubrieran en paralelo la arquitectura española o portuguesa, así como la común tradición arábiga que tanto estimulará el interés de Vilamajó por el jardín.[39]
La pregunta que parece sobrevolar a los teóricos, sobre todo en los países periféricos, es: ¿Se puede mantener la gran tradición de la Ecole des Beaux Arts incorporando las diversas particularidades regionales que identifican a las nuevas naciones? ¿Se puede ampliar el repertorio de estilemas sin alterar la homogeneidad del sistema? Estas preguntas forman parte de un universo de problemas que comparten los arquitectos de la generación del Neocolonial, una corriente que si bien se plantea como innovación, no deja de tener una relación muy directa con la tradición académica.

Buscar nuevas fuentes ornamentales lo lleva a interesarse por la arquitectura de las villas italianas, la tradición árabe en España y desde allí, en un denominador común de ambas, el jardín, en paralelo con la operación que por entonces estaba realizando Forestier.[40] En efecto, ambos autores desarrollaron parte de su actividad profesional dentro de la línea ecléctica, aspecto que les permitió sintetizar con coherencia la diversidad de ideas exploradas, para conformar una nueva síntesis que tenía como centro el mundo mediterráneo. Pero ese mundo no solamente era motivo de inspiración ornamental, su esencia era también, y en el caso árabe por sobre todo, luz y color.

---

[36] Vivienda unifamiliar, Propietario Felipe Yriart. Calle Pedro Berro 969, Ciudad de Montevideo, 1927.

[37] Desde la segunda mitad del siglo XIX, el eclecticismo había constituido la teoría arquitectónica y la práctica proyectual dominante en el mundo occidental.
A nivel teórico, se fundamentaba en la libertad del arquitecto para elegir, entre la diversidad de lenguajes que la historia le proporcionaba como material preferencial, aquel que le resultara propicio para expresar el carácter del edificio. Es en esta libertad creativa donde el artista encuentra la posibilidad de construir a partir de vocabularios ya experimentados un estilo nuevo, que permita dar respuesta a las necesidades modernas.

[38] Imágenes originales, Instituto de Historia Facultad de Arquitectura. Montevideo Uruguay.

[39] Alita Fernando y Schmit, Claudia. Artículo ¨Otras conferencias. Lucio Costa, el episodio Monlevade y Aguste Perret. Block Nº 4. "Brasil". Buenos Aires, Argentina. 1999.

[40] Forestier (Aix-les-Bains 1861, París 1930), de origen aristocrático y esmerada formación polifacética, la cual tuvo como valor referencial el paisaje de su ciudad. En la búsqueda de una identidad profesional, A. Le Notre sin duda tuvo que despertar profundas resonancias, pero la valoración de esta tradición no le hizo olvidar la problemática de su tiempo.
Se distinguió por una fructífera actividad profesional, creando jardines en diversos lugares: Europa, África y América.
En noviembre de 1923 llega Forestier a Buenos Aires con el objetivo de realizar un análisis y propuesta para la ciudad. A nivel general, buscaba ampliar la superficie verde para la ciudad, parques urbanos, terrenos para juegos, barrios residenciales con jardines privados y avenidas paseos fueron algunos de los programas propuestos. Más allá de la importancia que tuvo la propuesta para la ciudad, Forestier jugó un rol muy importante al lograr poner en discusión la temática del verde en la ciudad.

En esta obra en particular leemos una de las referencias indiscutibles manejada por Vilamajó: el Albaicin. A partir de la siguiente cita, podemos comprender la experiencia vivida por el autor en ese lugar y su intención de transmitirla en esta propuesta:

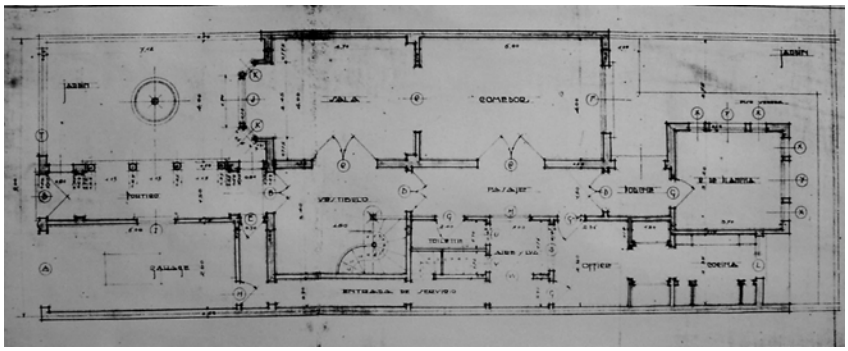
"…su belleza no es de todas las horas… sólo cuando el sol va hacia el ocaso y ha cesado la labor… todo se perfuma con el aroma de las flores… el mágico color que baja del cielo todo lo ennoblece y hasta los más toscos materiales parecen piedras preciosas…"

De igual manera, en la residencia Iriart, su belleza se intensifica en aquellas horas en las cuales la luz hace que los colores se vuelvan mágicos. La luz como concepto es sabiamente manejada por él, queriendo lograr un efecto similar al que se produce en Granada, en donde todo carece de color propio y es la luz la que se lo confiere, variando éste en el transcurso del día.

La propuesta arquitectónica parece constituirse desde esa coherencia. Nos encontramos frente a una opción de reducidas dimensiones, pero muy sofisticada en su conjunto. Su frente se encuentra retirado de la línea de edificación, generándose de esta manera un pequeño patio que le brinda intimidad y jerarquía, sólo llegan hasta la línea de edificación el garaje y el entrepiso que lo sobremonta. Para la estructuración espacial, clave de todas las obras, Vilamajó retorna a la historia y en este caso concreto retoma la naturaleza de la vivienda Árabe. Podemos afirmar que la espacialidad es un valor agregado, logrado por medio del juego de los volúmenes, de llenos y vacíos.

Recordemos que la esencia de la vivienda árabe es el patio; éste es el protagonista, el elemento central de la estructura, reducido y cobijado, casi siempre rodeado por construcciones de dos pisos, abierto al azul del cielo, cumpliendo el rol de hacer el interior más íntimo y como dependencia inmediata de la residencia.

Vilamajó procuró para el patio posterior un carácter íntimo, a la manera de los jardines cerrados del Humanismo (jardín arquitecturalizado), en donde se pensaba el patio como un paraíso y se resguardaba a la Naturaleza. Aquel lugar íntimo en el que el hombre se descubre y se relaciona más íntimamente con la naturaleza. Al igual de lo que sucede con los jardines del Renacimiento italiano, podemos decir que Vilamajó trabaja con los opuestos: a la geometría del espacio le incorpora la naturaleza.[41] El patio frentista nos habla de una intención de atribuirle carácter representativo, al igual que las villas del humanismo.[42]



Planta baja, original.
Instituto de Historia
Facultad de Arquitectura.

Montevideo, Uruguay.

Otra particularidad que Vilamajó toma de la vivienda Árabe es el eje del portal de entrada, distinguiéndose por no coincidir con el eje del patio, particularidad propia de la casa Sevillana.

Como mencionamos anteriormente, entre los siglos XV y XVII es el ornamento el elemento que genera el pasaje de la naturaleza a la arquitectura. En ese sentido, Vilamajó ensaya en esta casa un ejercicio de nueva mímesis con la naturaleza. Esta característica nos habla del preciso esmero que Vilamajó le prestó a cada uno de los detalles. El ornamento está haciendo referencia a la naturaleza particular del lugar, a su cultura, a su historia, a su sociedad, con el colibrí, el clavel y las especies vegetales, el azulejo intentando superponer invariantes locales a la matriz mediterránea.

En cuanto al manejo de la ornamentación de los patios, Vilamajó lo hace de manera similar a Forestier, con la cerámica y el agua.[43] La cerámica, en este caso en colores primarios amarillos y azules empleados para revestir grandes superficies de asientos y paredes de fondo, y el agua como elemento clave de jardín,

[41] El jardín humanista se caracteriza principalmente por el trabajo con los opuestos, consecuentemente, se concibe una estructura compleja. Esta actitud respondía a la idea de que la Belleza se hallaba en la armonía de los contrarios, orden _ desorden, arquitectura _ naturaleza. Un ejemplo del trabajo con los opuestos y de su equilibrio, dado a partir del control, es la geometría del espacio alrededor de la villa y las grandes superficies boscosas que lo rodean.

[42] Vignola junto a Ligorio fueron considerados los creadores del jardín italiano del Renacimiento.

[43] Podemos afirmar que Forestier, de igual manera que Vilamajó, quedaron encantados con los jardines de la Alambra y el Generalife y de ahí el empleo tan sutil y cuidadoso de estos materiales (agua y cerámica) en sus propuestas.

explotada en todos los estados posibles, en fuentes, estanques y en algunos casos empleada para salvar desniveles, pero en este ejemplo en concreto es usada en una fuente que se ubica en el patio posterior. Con igual interés estético era manejado el recurso del agua en el jardín renacentista, siendo en muchos casos el elemento dominante y apareciendo así en cualquier forma decorativa imaginable, con una abundancia que hacía de aquellos jardines casi un único sitio sonoro.

El uso de la vegetación también es otro detalle a considerar, que nos recuerda los jardines italianos del renacimiento, en donde se la empleaba de manera exclusivamente ornamental (árboles cítricos, limón en este caso). En este punto, retomamos no sólo la figura de Forestier sino también la de Gaudí, Vilamajó hace referencia a estos dos autores, al manejar la geometrización de la naturaleza de Forestier y la naturalización de la arquitectura de Gaudí, o como lo entendiera el humanismo, si el jardín arquitecturalizado necesita de obra de ingeniería, la arquitectura naturalizada lleva en sí los signos de la naturaleza.[44]

La reseña a Gaudí se hace evidente en los detalles manejados por el autor, tanto en el exterior con el uso de la cerámica, como en el interior de la vivienda, en el hogar, la escalera, los dinteles de puertas, al disponer en ellos delicados detalles, como por ejemplo el de la forma de collar de perlas.

En cuanto a la ornamentación de la fachada, Vilamajó retoma la sencillez de la vivienda Árabe, dejando que el lujo se lleve al interior.
Vilamajó hace de la arquitectura, naturaleza, a través de los detalles ornamentales. El portal de acceso no sólo es reflejo de esa sencillez y sensibilidad, sino también de esa idea de naturalizar la arquitectura al disponer una serie de elementos expresivos, que nos habla de la naturaleza, de las flores y aves del paisaje local. El ornamento es también, a la manera de Alberti, un añadido al edificio, que hace a la belleza de éste.

Sin lugar a dudas el temperamento artístico de Vilamajó predominaba en todos los planos de la obra, traduciendo formación artesanal, haciendo sentir en la vivienda su presencia y sus experiencias sensoriales.

Una frase que describe la experiencia vivida por Vilamajó en el Albaicin, condensa las sensaciones que el autor busca trasmitir y generar en esta residencia.

"...dentro de las casas había grandes y frescas salas con alcobas, paredes y techos de oro y azul con muchos labrados de menudos azulejos; el agua corriendo por hermosas tazas de mármol refrescaba estas estancias…"

Julio Vilamajó [45].

En síntesis, podemos decir que la esencia de esta residencia radica en el gran cuidado que Vilamajó le prestó a cada una de sus partes para lograr la armonía del todo. Resulta indudable el esmero al disponer de cada uno de los elementos del programa, las proporciones y el vocabulario formal, extraído de la historia, primordialmente de la línea clásica.
En esta obra se advierte una cuidadosa reflexión por parte del autor asimilable a Forestier. En ambos autores se da la integración de lo orgánico y lo inorgánico, que es posible de confirmar a partir de la lectura de sus textos y de sus dibujos. Otra característica que se aprecia en ambos es el cuidadoso estudio del lugar; podemos decir que se dejaban llevar por éste, sumergiéndose en su naturaleza y, antes de pasar a la acción, dejándose llevar por su intuición, experimentando el lugar, hasta adaptarse a él. Ambos autores eran concientes también de los cambios que se estaban dando en el campo arquitectónico y es por ello que consideraban que cuanto más abierto fuera su repertorio, más abiertos estaban a la posibilidad de generar un nuevo lenguaje acorde a su tiempo y lugar.
La postura de Vilamajó denota una evidente inspiración en la historia de los estilos, que nace de una síntesis entre su conocimiento teórico y la confrontación directa con los mismos, permitiéndole enriquecer enormemente su bagaje referencial. Sin embargo, a fines de la década de 1920 el arquitecto advierte prontamente el surgimiento de nuevas ideas arquitectónicas, más armónicas con la forma de vida de esa época. Este nuevo punto de inflexión está reflejado en el próximo ejemplo a estudiar, su vivienda personal de 1930.

[44] Patio posterior.
[45] Fragmento de una nota escrita por Julio Vilamajó sobre su experiencia en el Albaicin.

El JARDÍN / la armonía del universo.
Vivienda Vilamajó 1930.

Fachada sobre calles Domingo Cullen.

Iniciamos el análisis de este ejemplo con uno de los conceptos claves en la conceptualización de esta residencia: la idea del JARDÍN, concebido como obra de arte, sitio de armonía y de purificación de pasiones, el molde exterior de la acción humana.
El interés por los jardines surge con fuerza desde su viaje por el continente europeo. Como ya anticipamos, Vilamajó sintió una profunda admiración por los jardines italianos e hispanoárabes, y esta obra realiza una síntesis de esas dos ideas, sumándole a su vez sus intereses personales.

La esencia de su jardín es el trazado, su modo de ocupar el espacio, su modo de establecer una relación dialéctica con el entorno, siendo de esta manera lo substancial de la obra. El jardín es el reflejo de aquel respeto que Vilamajó promulgaba por el paisaje y que se hacia evidente en la relación Arquitectura _ Naturaleza.

De los jardines árabes Vilamajó retoma la idea del jardín como manifestación del anhelo por el paraíso, allí donde es posible encontrar los placeres y las delicias de la vida. En efecto, el jardín se envuelve de todo aquello que le puede proporcionar placer a los cinco sentidos del hombre: para la vista, el color, la luz y la sombra; para el olfato, las plantas aromáticas o el dulce perfume de las flores; para el oído, el murmullo del agua; para el tacto, las distintas texturas de los materiales; y para el gusto, el sabor de los frutos. Todo el jardín está así envuelto en un clima de gran sensualidad a la manera de la Alambra; cuanto más se observa y experimenta la Alambra, más se tiene la sensación de que el ideal de los árabes era vivir en un jardín.
Por otro lado, Vilamajó retoma de los proyectistas italianos del siglo XVI aquella primera condición planteada por ellos, de que el jardín debe de conectarse con el paisaje del lugar, en el sentido de las visuales, aun adaptando una forma definida y autónoma. Las vistas del paisaje serán para ellos las determinantes de la composición del proyecto.

Es en este ejemplo que vamos a abordar, es en donde Vilamajó retoma con mayor certeza y claridad muchas de las ideas asimiladas durante su recorrido por ellos. El jardín como articulador del espacio, ***casa y jardín juegan en armonía con el paisaje del lugar.*** Así como los jardines italianos desempeñaban un rol mediador entre la morada y la naturaleza, ***Vilamajó logra mediar el espacio íntimo del habitar y el paisaje urbano*.**

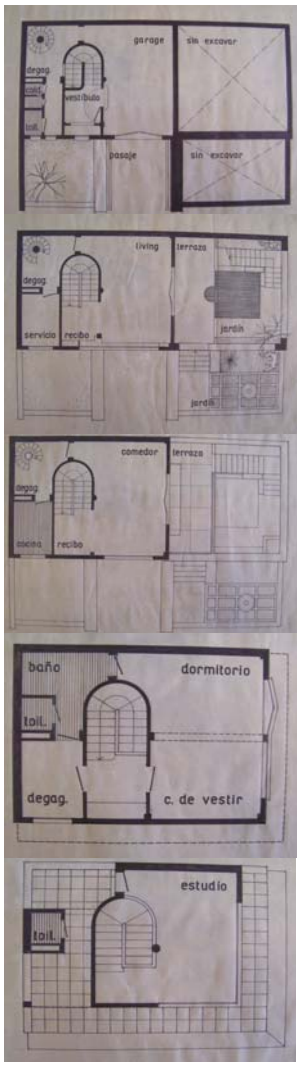
El autor define al jardín como
"…una dependencia, el complemento y la prolongación de la arquitectura de la morada".

Otro punto trascendental, al momento de analizar esta propuesta de Vilamajó, es su interés por la búsqueda de un nuevo lenguaje. Esta obra ha sido catalogada como el inicio o la transición de Vilamajó en el lenguaje moderno, el pasaje de lo clásico a lo moderno; al igual que (como lo expresara A. Perret en su momento) la búsqueda de un equilibrio entre su formación clásica y sus nacientes intereses por lo moderno, intereses que veremos manifestarse desde la espacialidad de la obra, hasta la composición de la fachada.
Si bien la apariencia inicial de la planta nos lleva a relacionar directamente a esta obra con las casas modernas de la década de 1920, su sentido compositivo parece provenir de otro lugar. Para comprender con mayor certeza la esencia de esta residencia, haremos cita de Georges Gromort y su conceptulización sobre la génesis de la planta al momento de realizar una propuesta:[46]

*"…**en la génesis de una planta, la elección del partido es de mayor importancia** –especialmente en el principio– **es lo que llamaré composición pura** (compositor pur).*
*Esto último es fundamentalmente una cuestión de **ajuste de partes, donde el partido juega el rol de la inspiración** en una composición musical y aplica principalmente para el armado y la importancia relativa de las partes… **El rol de la composición pur es agrupar, unificar en un todo** –esas habitaciones, esas bibliotecas, ese auditorio– toda una red de vestíbulos, de escaleras, de patios abiertos o cerrados, todos ellos designados con la palabra circulaciones… uno no duda, en el caso de las ciudades, de hablar de red de*

[46] Georges Gromort, enminete profesor de la escuela de Bellas Artes.

circulaciones para indicar el movimiento de la población que lleva vida de uno a otro rincón de la ciudad, como el fluido vital de un organismo biológico. No es menos este movimiento que anima nuestras plantas y las hace vivir. ***Es esta articulación*** *–más o menos graciosa–* ***de estas redes la que en mayor grado determina la apariencia de un edificio****..."*[47].



La propuesta de Vilamajó puede ser entendida a partir de esta idea de Gromort, en el sentido que en su obra el partido es la determinante de la propuesta, y las partes guardan entre sí una clara relación, pero este concepto de composición pura se verá desarrollado en los siguientes párrafos.

Comenzamos el estudio con el tema de la implantación, considerando que el autor optó por una propuesta muy adecuada al contexto y al tipo de predio en esquina y de dimensiones mínimas, en donde el terreno se va modelando de forma geométrica regular al igual que los jardines de las Villas Italianas, en los que ninguna parte es dejada la azar o en estado natural.[48]
El autor optó por apoyar el volumen de cinco niveles a la medianera dejando la esquina libre, a fin de disponer los jardines, todos distintos y conectados entre sí tanto visual como espacialmente.

El proceso de la propuesta arquitectónica para concebir esta residencia, es reflejo del método de conceptualización de la Ecole des Beaux Arts, en el que se debe decidir en primer instancia la naturaleza y las partes constitutivas de la propuesta a realizar. Ahí radica la importancia del edificio.[49]
La expresión de esa naturaleza no está dada sólo por su forma externa, sino también por la organización arquitectónica interior, en donde la composición espacial interior y exterior manifiesta un profundo interés y cuidado en alcanzar armonía entre las partes. El volumen adquiere valor al traer consigo la idea de que los espacios interiores de un edificio deben coincidir con su masa exterior, dado que el volumen dominante debe funcionar como *leit motiv*, tanto en la experiencia interior como en la configuración exterior del edificio.
Sobre esta necesidad de que el exterior coincida con el interior, podemos citar a Reynaud, quien lo ve como:

"…un modo de comunicar un pensamiento independiente de cualquier convención: porque es sólo cuando esto es aplicado de un modo claro, sólo cuando las planas y las dimensiones del interior son claramente reflejadas en el exterior, cuando uno –con la mera apariencia de edificio– puede reconocer su carácter, vaticina la idea que motivó su construcción y la que debe trasmitir…"[50]

Respecto de la composición espacial de la obra, también hacemos un paralelismo entre Vilamajó y la tradición albertiana que hemos mencionado en capítulos anteriores. De esta tradición, Vilamajó parece retomar la idea de que en la simplicidad de la Naturaleza podemos hallar la clave de la Belleza Arquitectónica, belleza que es posible verificar a partir de la armonía entre las partes.[51]
En el interior podemos corroborar una cuidadosa secuencia de espacios, los cuales están claramente organizados y articulados entre sí en torno a una escalera que vertebraba espacialmente la casa y conforma un

[47] Architectural Desing, Vol. 48. El sistema de Beaux Arts, David Van Zanten, 1978.
[48] Corresponde recordar que una de las características más distintivas del jardín italiano es la modelación del terreno en terrazas.
[49] ***Parti*** era la palabra que empleaba la Ecole para enunciar este concepto.
En lo que respecta al diseño, esta palabra significa la selección de un concepto básico inicial de la naturaleza de un edificio en particular.
Point era el otro concepto que se vinculaba al parti, significaba la idea de organizar elementos físicos de un diseño alrededor de una masa central que corporizaba el parti, comunicando su naturaleza y reforzando su dominio. Este concepto es explicado en profundidad por Albert Ferran en su Philosophie de la Composition Architecturale, Paris, 1925. Pág 25.
[50] *Architectural Desing*, Vol. 48. El sistema de Beaux Arts, David Van Zanten, 1978.
[51] Para Alberti, la finalidad de la arquitectura clásica ha sido siempre lograr una armonía entre las partes y, para rectificar esta idea, él compara la organización de un ser animado con la de uno inanimado. Así como en un ser animado todas las partes están relacionadas entre sí (la cabeza con los brazos con las piernas, etc.), en uno inanimado como una obra de arquitectura las partes deben estar en relación con el todo.

recorrido vertical paralelo al que se organiza en el exterior. También podemos constatar que en esta obra el sentido de concatenación de espacios, de *marcha* de la tradición clásica, tiene una importancia superlativa en la composición.[52]
En esta experiencia de recorrido, el individuo descubre los espacios del mismo modo que descubre la conexión de éstos con el paisaje Al estudiar el manejo del espacio resulta imprescindible y a la vez enriquecedor citar a Adolf Loos, por la similitud en el empleo del volumen simple y el vano; con estos dos elementos se definían arquitectónicamente los límites de las salas, de igual manera a como lo hiciera Loos en sus interiores. ***El muro y el vano*** son expresiones de Vilamajó, la estructura mixta se adapta a la planta y el muro se lee libremente calado. El protagonismo del vano resulta contundente, no sólo como soporte de la carpintería, sino encuadrando, precisando y colocando en relación a los espacios, interiores y exteriores, según múltiples ejes.

Al analizar el protagonismo del vano en la obra, resulta pertinente citar al profesor J. P. Carré, quien en el VII Salón de Arquitectura en 1928 expresaba:

"…los arquitectos modernos tienen una tendencia cada vez más acentuada a la supresión de las columnas, pilastras, molduras, etc., que se empleaban en los siglos pasados. Por consiguiente, si no se cuenta más con esos motivos arquitectónicos para interesar un frente, y si no se usan más que los llenos y los vanos se comprende que hay que estudiar perfectamente las proporciones y distribuciones de estos últimos…"
"…el académico se preocupaba más de los llenos. Ahora la ventana es el objeto principal de atención…"

En lo que corresponde a los espacios exteriores, el autor retoma representaciones de los proyectistas italianos. El carácter de estos espacios exteriores, ***jardines _ terrazas***, es de una composición absolutamente determinada y armónicamente organizada, en donde cada uno de los espacios está definido y nada es dejado al azar.
Constituir espacios pequeños y acogedores es la característica principal de estos jardines _ terrazas. Al habitarlos experimentamos diferentes sensaciones. Las pequeñas escaleras están sabiamente dispuestas, de manera de no cortar el espacio. Éste es el único vínculo material que se da entre ellos, mientras que el contacto visual y espacial está consolidado por la gran fluidez espacial con la que el autor pensó toda la obra.

La riqueza de estos jardines _ terrazas tal vez radica en el hecho de que fueron diseñados con la misma lógica que el jardín italiano del siglo XVI, en el sentido de que se concibieron como espacios de residencia al aire libre, adecuados a la grandeza y a la vez sencillez de la casa, y por tanto sometidos a normas arquitectónicas de equilibrio y perfección.
La residencia transmite su ritmo a los jardines _ terrazas mediante todo un sistema de ramificaciones. En este ejemplo concreto, lo trasmiten a partir de las escaleras y la terraza, pero los arquitectos del Renacimiento también supieron hacerlo a partir de murales y rampas. Otro aspecto a rescatar es el carácter íntimo y acogedor, la sensación de pertenencia a la escala humana, aun encontrándose en una situación tan expuesta como la de un lote en esquina.

Concluimos este punto con una cita del profesor Georges Gromort que bien se condice con la concepción de esta obra de Vilamajó:

¨***…uno no necesita preguntar el camino en un edificio diseñado con propiedad…"*** [53].

Hacemos referencia a esta cita entendiendo que la organización espacial de esta residencia, al igual que la de la biblioteca Pública de Indianápolis que Van Zanten cita en su artículo como ejemplo del método de la Ecole des Beaux Arts, puede comprenderse apenas accedemos a ella. Incluso desde el exterior, un observador puede llegar a recomponer la espacialidad de la obra antes de acceder a ella, ya que la claridad del volumen permite una total comprensión de sus partes. En ese sentido, aunque se trata de programas y escalas bien diferentes en ambas propuestas, el espacio nos lleva a través de ellos con gran facilidad; el espacio fluye tanto en el interior como en el exterior, ofreciendo así a quien la habita continuas sorpresas de efectos y vistas. Pero en el caso de Vilamajó se interpone, se mezcla la nueva tradición moderna, ya que el autor quiere

---

[52] Dos términos que ayudan a comprender esta manera de composición son:
Ponche: este término se aplica a las masas murarias en una planta cuando parecen ser mordidas por el espacio de los locales. El espacio es una fuerza positiva, causada por las masas pasivas de los muros que se someten ante él, mientras que crecen hasta formar secuencias de volúmenes.
Marche: un diseño marche es una secuencia de tableaux, que es la materia de la composición Beaux Arts.
Architectural Desing, Vol. 48. El sistema de Beaux Arts, David Van Zanten, 1978.
[53] Georges Gromort, cita sobre su apreciación por la Biblioteca Pública de Indianápolis diseñada por Phillipe Cret en 1914 egresado este de la escuela de Beaux Arts. Articulo ¨El sistema de Beaux Arts¨, David Van Zanten.

trasmitir al visitante la idea de que no existe el adentro y el afuera, no existen los límites, haciéndolo así fluir en un continuo vertical, horizontal, exterior e interior.

Esta manera de componer espacialmente la obra, otorga BELLEZA y al mismo tiempo admite que ésta pueda ser entendida en su totalidad, dado que la relación orden / edificio no es demasiado rígida. Vilamajó trabaja acentuando los contrastes. Pasa de ambientes más o menos cerrados a otros donde la mirada se pierde en la inmensidad del horizonte. Juega con la combinación de ambientes, aquéllos en los que la vista se encuentra limitada por las líneas de la arquitectura y la vegetación, y otros como las terrazas en donde la mirada se pierde en amplias perspectivas. Vilamajó consigue envolver y disolver las formas en la naturaleza, conformando de esta manera un paisaje único.
Vilamajó procura el sabio equilibrio entre la ordenación del hombre y la realidad natural mucho menos tranquila, el equilibrio entre lo inorgánico y lo orgánico, es precisamente allí donde toda su capacidad creadora, así como el manejo de los recursos naturales y arquitectónicos a su alcance, le permiten lograr sutileza, equilibrio y una sabia perfección.

El manejo del agua juega un papel trascendental, tanto en el jardín árabe como en el italiano. En el primero de ellos, otorgando a la vegetación una lujuriante exuberancia y constituyéndose en el elemento decorativo de mayor evidencia, apareciendo en fuentes, pilas y surtidores que la hacen vibrar en ondas o reflejos de luz. Siempre este recurso es manejado de manera artificial con fin estético. En el segundo caso, en particular en la villa romana, confiriendo al agua el sentido de origen de la vida que expresa la presencia de los dioses en la naturaleza. Pero se trata de un recurso que debe ser dominado con el objetivo de manifestar la fortaleza del hombre; los romanos no concebían el introducir un elemento natural apenas trabajado en la composición del jardín.
Vilamajó toma como referencia en este tema a Granada, dado que si bien en todo jardín el agua es el elemento vitalizador, en Granada se convierte en la esencia viva y dinámica de sus jardines. Nada hubiera sido posible sin la habilidad con que los árabes hicieron las traídas de agua de las estribaciones de la sierra para regar sus huertas, de lo contrario no se hubiera podido conseguir la profusión de fuentes y surtidores del Generalife y la Alambra.

Vilamajó expresa cómo el agua:

"…se precipita en cascada sonora o brota como un hilo de cristal en los surtidores, poniendo en el ambiente fresco que anima la vegetación y deleita el espíritu…"

Para esta obra, Vilamajó opta por emplear en el jardín _ terraza inferior una fuente, generando así suaves sonidos al caer, y en el jardín _ terraza ubicado a nivel del living plantea un pequeño estanque, en cuyo centro dispone del Ángel. A diferencia del jardín árabe, en donde los estanques eran revestido en cerámica esmaltada, el azulejo, Vilamajó en cambio opta por dejarlo simplemente revocado.
Estos elementos plásticos, la fuente, el Ángel e incluso los motivos empleados para la fachada, son sabiamente manejados y ubicados a fin de otorgar mayor calidez al conjunto, de manera semejante a como lo pensara Vignola en los jardines de la Villa Caprarola (1559).

Al igual que en el Patio de los Arrayanes, estos jardines con su extremada sencillez ofrecen un ejemplo de jardín concebido como síntesis de Arquitectura _ Naturaleza, el encanto que nace de ellos es producto de la sensibilidad de los creadores y el carácter de intimidad que les imprimen en armonía con la naturaleza del lugar. En cuanto a la ornamentación vegetal, empleó un único ejemplar de la especie ceibo, de tronco retorcido y a parterres rectangulares de césped.

Respecto a las fachadas, podemos decir que por su cuidado en la composición se destacan en el contexto, y que su cuidada composición hace explícita referencia a la arquitectura vienesa, en espacial a la obra de Otto Wagner y Adolf Loos. Retomando aspectos de ambas posturas, logra una interesante ejercicio de síntesis.

Esta residencia nos recuerda diferentes aspectos formales de la Viv. Steiner (1910) de Loos,[54] en cuanto a la idea de componer un volumen simple en donde se recortan las ventanas y demás aberturas y la cornisa como elemento de transición hacia la cubierta, aunque en el caso de Vilamajó hace de transición pero hacia su estudio particular. La claridad del volumen le permitió elegir con libertad las dimensiones y proporciones de los vanos, según sus necesidades funcionales y ambientales.

[54] Esta construcción, junto con otra vivienda construida por el mismo autor (la residencia en la Michaelerplatz) han sido consideradas como los primeros documentos del Racionalismo Europeo y seguramente han influido en la arquitectura de Gropius, Oud, y Le Corbusier.

La simplicidad de la Viv. Steiner está en concordancia con la idea de Loos sobre la belleza y la utilidad. Éste considera que belleza no es sinónimo de utilidad y es por esto que toma partido por la utilidad y por la eliminación de los ornamentos. Ve en cada elemento arquitectónico un valor humano, de ahí su horror por el despilfarro técnico y moral. Vilamajó logra en cambio hacer de ésta su fuente de inspiración. Si bien no especula con el uso del recurso ornamental, tampoco llega a considerar que la arquitectura deba prescindir de ellos, como lo haría Loos. En su obra, este recurso siempre está acogido de manera elegante y sutil, siguiendo aquí a Wagner, ya que ambos sostienen que las reglas de construcción y por lo tanto de composición deberían de coincidir con las reglas de la belleza.

Para comprender con mayor claridad este vínculo entre Vilamajó y Wagner, recordemos aquella idea de la Naturaleza como modelo de la Belleza Arquitectónica: para Vilamajó, la Arquitectura daba respuestas no sólo a necesidades funcionales sino también al placer, y la naturaleza considerada como fuente de inspiración y de belleza era capaz de otorgar placer a quien la mirara. En respuesta a este placer es que la composición apela a las leyes de la naturaleza como modelo de belleza.

Al descubrir el trabajo de la fachada, la influencia de la producción madura de Wagner se hace evidente en la textura de los muros, en la disposición de la ornamentación a partir del uso de una trama geométrica reguladora (recurso que también utiliza el estilo plateresco español), en la colocación en sus nodos de piezas de cerámica colorida en forma de proa de barco, y en el medallón de la medusa que señala la intersección de la trama con uno de los ejes ordenadores de los vanos. Ambos frentes guardan similitudes y diferencias: mientras que la fachada que mira sobre Sarmiento es tradicional y se ordena según un eje, la que da sobre Boulevard Artigas es compleja, reconoce varios ejes y la composición enfatiza el contraste entre fondo y figura.

El motivo de la proa de barco recuerda a aquel pueblo acostumbrado a vivir en contacto con el río _ mar, haciendo de esta relación su estilo de vida; y el cuidado en el diseño de la cornisa con esos círculos color verde y azul nos recuerda la segunda Villa Wagner.

Con todos estos detalles, el autor consigue dos objetivos claves: por un lado imprime color y carácter humano en la fachada y en toda la obra, y por el otro hace referencia a una imagen identitaria de Uruguay como es el mar, muy presente en la memoria de la sociedad, utilizando el ornamento, de acuerdo a la tradición Albertiana, como aquel elemento que agregado a la obra le otorga más belleza de la que ella ya tiene, transformándose en condición de belleza. De esta manera, la arquitectura queda inequívocamente incluida en el territorio de la “gracia”.

Queremos transmitir con este ejemplo una gran enseñanza que nos deja el autor: cómo la historia puede ser un disparador proyectual, sin congelar los lugares en el tiempo. En esta oportunidad, como ya mencionamos, Vilamajó retoma la historia de los jardines italianos e hispanoárabes, para un contexto tan particular como es Montevideo. De esta manera logra plasmar, al igual que Forestier, el regionalismo a partir del jardín. Y, por otro lado, deja abierta una ventana hacia la búsqueda de un lenguaje propio acorde a las particularidades de cada lugar, históricas, culturales, geográficas, etc.

Todas las imágenes que anteriormente se expusieron intentan expresar la idea de que nos encontramos frente a una obra que está contenida en la Naturaleza del lugar, pero al mismo tiempo lleva de la mano al visitante, le insinúa lo que debe conocer, lo transporta hacia donde desear ir, del mismo modo en que se organizaba ***la marche*** en una obra Beaux Arts.

La práctica de relación en una micro escala entre ornamento y jardín desarrollada en este ejemplo, jugará un papel central en su actividad posterior, y serán sus imágenes las que conquistarán como una revelación original el ámbito arquitectónico.

El HORIZONTE como EXPERIENCIA en el PAISAJE /
Facultad de Ingeniería (1936).

El ***HORIZONTE*** y la ***EXPERIENCIA*** son los dos conceptos a partir de los cuales se analizará el ejemplo de Facultad de Ingeniería.

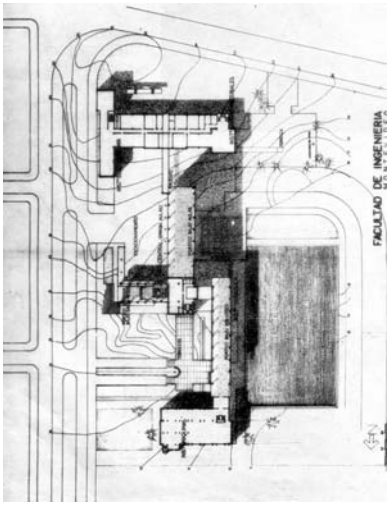
"…el horizonte no es como los son el cielo y la tierra, una colección de cosas tenues, o un título de clases, o una posibilidad lógica de concepción, o un sistema de potencialidades de la conciencia: es un nuevo tipo de ser, un ser de porosidad, de germinación o de generalidad, y aquel ante quien se abre el horizonte resulta atrapado, englobado"

Merleau, Ponty

En la experiencia se pone en juego la sensibilidad de quien se entrega a ella. Para ir descubriendo el paisaje, el hombre interroga, analiza, inventa y reinventa, percepciones y escenarios por suceder.
Cuando asociamos la ***experiencia*** con el ***PAISAJE***, el ***horizonte*** ya no es inmóvil, sino que pasa a ser aquello a lo cual el individuo dirige la mirada, lo que espera alcanzar, pero a la vez es aquello que se quiere traspasar, aquel infinito. El horizonte pasa a ser el referente de nuestra mirada, ya que sin él, el paisaje se vuelve ininteligible.

En las obras de Vilamajó podemos entender que el espacio está concebido de manera dinámica, el individuo juega con el lugar, lo interroga, lo descubre, lo explora y aprende de él. Al abordar la espacialidad de esta obra desde la idea del horizonte como el disparador de su conceptualización, como clave de experiencias, podemos entender al individuo comprometido con el lugar, y precisamente de esta forma desplegar cierta sensibilidad por el paisaje.

Por otro lado, ***a partir de la experiencia, el individuo procede en construir el paisaje***; a partir de ella el individuo puede ver lo que antes no era visible, las huellas de una historia; a partir de la experiencia el individuo construye imágenes que cuentan el pasado y el presente, y así construye el futuro desde la esencia del lugar.
El recorrido y la experiencia permiten acentuar ciertas sensaciones y percepciones. Podemos decir que Vilamajó trabaja con los opuestos buscando crear ambientes en donde podría conjugarse la inmensidad del horizonte y la intimidad del recogimiento.



La propuesta para Facultad de Ingeniería, surge en el momento en que la Arquitectura Moderna ha dado sus primeros frutos en Uruguay.[55]

Podemos citar, como referentes de esta obra, la Sede de la Bauhaus de Desseau (1926), con similar imagen dentro de la misma lógica compositiva.[56] Las dos construcciones exponen diversos puntos de contacto, desde el partido hasta lo formal, aspectos que veremos en el desarrollo del análisis.

La propuesta de Vilamajó resultó de gran originalidad para la época; **el partido, primer punto que abordaremos, tiene como premisa el respeto por la Naturaleza.**

[57]

[55] 1936/1944. El gobierno de la República autoriza por ley la construcción de Facultad de Ingeniería, en un terreno de propiedad pública que forma parte de un parque. También por ley crea una comisión honoraria que deberá atender el proceso de la obra, resolviendo esta comisión contratar al Arq. Julio Vilamajó para la ejecución del proyecto y como colaborador técnico en la dirección del edificio al ingeniero Walter S. Hill.
[56] La Bauhaus, escuela de diseño industrial, fue fundada en Weimar por Walter Gropius en el año 1919. Es considerada la obra del racionalismo Europeo. Será innovadora en diferentes aspectos. En cuanto a su sistema de enseñanza, es muy exhaustiva en la formación del alumno. Otro aspecto importante para destacar es la construcción de su propio edificio: construido éste por Gropius al trasladarse la escuela a Dessau en 1925, el autor logra concretar en ella aquellas ideas que impartiría en la escuela, la unidad entre Arte y Técnica.
[57] Planta del conjunto. Original, Instituto de Historia Facultad de Arquitectura. Montevideo, Uruguay.

Tanto Facultad de Ingeniería como Bauhaus están condicionadas por el lugar, asumiendo ambas carácter urbano y anti-monumental, pero en el caso del edificio uruguayo es el paisaje del lugar el protagonista en la concepción de la obra.

Al igual que la vivienda Domingo Cullen, la Facultad de Ingeniería es una de las obras más puristas de Vilamajó; pero, a diferencia de la Bauhaus, en estas obras se expresa una voluntad que busca el no impacto del muro desprendido, puro, desnudo, de proporción implacable. Se aspira a otro tipo de lenguaje, más humano, más acogedor, más variado, que nos invita a penetrar en ellas, a descubrirlas paso a paso, y más que admirarlas, a vivirlas plenamente, adaptando también en ellas aquellas necesidades utilitarias.

En esta propuesta, Vilamajó apuesta a lograr armonía entre Arquitectura y Naturaleza, optando así por jugar con volúmenes articulados.
Este juego dinámico que otorga la articulación de los volúmenes es uno de los puntos en común con Bauhaus. Abre la posibilidad de diferentes niveles de referencias o de puntos de vistas, aquella forma abierta derivada de la tradición pintoresca que Guideon definió como ***la concepción del espacio tiempo.***

En ambos ejemplos, aquellos volúmenes elevados sobre pilotes evitan que las visuales se vean obstruidas y también que la obra se agote en una única percepción formal. Vilamajó optó por ubicar su obra en lo alto de la pequeña colina cuya falda desciende hacia el río; generando así aperturas visuales en las que la mirada del individuo se extiende sin dificultad hacia el horizonte, hacia el río y el espacio verde inmediato. Estas sensaciones se ven consolidadas por la volumetría de hormigón (con animación en relieve o en huecos) que juega como marco del paisaje.

La solución formal planteada, es producto del compromiso que siente el autor por el paisaje del lugar. Vilamajó le incorpora a la obra el concepto de misterio, brindándole así al individuo la experiencia de ir descubriendo la obra paso a paso mientras la recorre. Las pendientes del terreno fortalecen este objetivo y le suman interés al recorrido, haciendo que el horizonte juegue de manera dinámica, acercándose y alejándose del hombre.

[58]

El terreno es estructurado por medio de plataformas, podríamos decir que a la manera del jardín italiano, relacionadas con la masa del edificio y ubicadas en las cotas medias del terreno natural, pasan a constituirse en puntos dominantes de perspectivas.[59]

horizonte _ experiencia / PAISAJE.

Es importante destacar que el proceso de obra fue bastante complejo en ambos casos, como compleja es la vida que se desarrolla en el interior de ellos.
En el caso de Facultad de Ingeniería, éste se divide en tres etapas. La primera corresponde a la ejecución de toda la estructura, excepto la de la parte central ubicada por encima de la cota 42,52. La segunda de estas etapas corresponde al cuerpo lateral sur, y la última de ellas al cuerpo lateral norte y central y la parte de la estructura no construida en la primera etapa. Esta división en etapas es producto de la falta de fondos con la que contaba la administración de la obra.

En lo que concierne a los espacios libres interiores, siendo aquellos acotados dentro de la superficie de la planta constructiva, están determinados y conformados por los distintos cuerpos del edificio. Podríamos

[58] Vista aérea del conjunto. Original, Instituto de Historia Facultad de Arquitectura. Montevideo, Uruguay.
[59] La ascensión, recurso desde siempre presente en la arquitectura, nos conduce al universo de lo simbólico y nos recuerda muchos ejemplos edilicios y urbanos de las más variadas civilizaciones: ciertos jardines y plazas renacentistas, las pirámides escalonadas y muchas otras obras en las que el recorrido físico y visual evoca sentimientos, intenciones y emociones.

afirmar, al recorrer este espacio, que estamos en presencia de una tercer naturaleza, concepto que se manifiesta ya en el renacimiento y hace referencia a la idea de que es importante hacer natural la naturaleza, dejando que actúe bajo sus propias normas para que de esta manera se transforme en un nuevo producto, diferente al terrenal. Vilamajó le da gran importancia a la manera de concebirlo y a la presencia de la naturaleza en ellos de manera cauta y sutil, dado que ellos le otorgaban a la obra, a su entender, el sentido de enigma y de movimiento que ella requería, al no mostrarse de una sola vez en todas sus formas y magnitud.

En esta manera de concebir el espacio podemos también leer influencia de su viaje por Italia, al lograr concretar de igual manera que en la Plaza de San Marco de Venecia o la Plaza de la Señoría de Florencia la forma del lugar vacío. En el recorrido, el sujeto percibe que la obra tiene algo de futuro que orienta al tiempo, abriendo perspectivas siempre cambiantes, a la manera de los jardines italianos, cerrados por un lado y por el otro semi-abiertos y encuadrados entre los pilares del cuerpo central, que actúan como inmensos troncos que cortan el paisaje.

En cuanto a la plástica de esta obra, es de destacar en ellas ciertas referencias neoplásticas. En este sentido, es apropiada la cita del profesor Carré sobre el concepto de ornamentación:

> ***"…no son las fantasías, ni el ornamento parasitario lo que agregará cualidades a su trabajo, éstos sólo servirán por el contrario para notar el vacío, la banalidad y la pretensión…"***

Sin dudas, esta idea fue claramente aprendida y manejada por Vilamajó. Es que el ornamento no desaparece, existe para resaltar las propiedades de los materiales, para generar texturas que acentúen las decisiones compositivas. Vilamajó opta por sintetizar la elección de los materiales a tres: el mármol en pequeñas dimensiones, el vidrio y el hormigón. Este último material le permite trabajar con los contrastes, al unirlo a las piezas prefabricadas de mármol conglomerado.

De igual manera, en Bauhaus, Gropuis sintetiza los materiales pero opta por el vidrio para aquellos espacios vacíos y el revoque blanco para los muros.

Esta diferencia entre revoque y hormigón nos muestra aquella debilidad presente en Bauhaus en cuanto a los problemas de conservación y la fortaleza del hormigón en este sentido.[60] Podemos afirmar que la estética de las obras de Vilamajó se caracteriza por dejar al material de la manera más natural posible, y es por esto que considero que el hormigón no requería de un tratamiento posterior, dado que es ***la naturaleza del lugar la que se imprime en el edificio***. La naturaleza le otorga belleza a la obra, del mismo modo que en cualquier otra obra lo harían los detalles.

> ***"...Las condiciones que impone la naturaleza son permanentes, las que impone el hombre pasajeras. El clima con sus rigores, los materiales con sus propiedades, la estática con sus leyes, la óptica con sus deformaciones, el sentido universal de las líneas y de las formas, imponen condiciones que son permanentes..."***
>
> Auguste Perret[61]

Al igual que en su residencia, usó la trama, manifestada por elementos salientes que conferían riqueza expresiva con juego de luces y sombras.

Otro aspecto que nos parece importante rescatar y sumar al concepto de ***ornamentación*** es el tema de la ***estructura***, ya que ésta es de gran importancia en la concepción de la obra. En este ejemplo se evidencia la intención de autor de expresar ***veracidad constructiva***, idea que nos evoca la postura de A. Perret. Respecto de los caracteres de la obra de Perret, Leonardo Benévolo destaca:

> ***"...el rigor de la construcción, la audaz simplificación formal, junto a la obstinada fidelidad a ciertas reglas de composición tradicionales..."***[62]**.**

---

[60] Leonardo Benévolo observa sobre el acabado de Bauhaus: "...la arquitectura no debe limitarse a representar las aspiraciones de la sociedad, sino contribuir a realizarlas, las manufacturas arquitectónicas son válidas por la vida que en ellas se desarrolla y no perduran como objetos naturales, independiente de los hombres, sino que deben durar por medio de las operaciones específicas..." Benévolo Leonardo. "Historia de la Arquitectura Moderna". Pág. 451.

[61] Benévolo Leonardo. "Historia de la Arquitectura Moderna". Pág. 352.
Perret (1874–1954), formado en la Escuela de Bellas Artes de París.

[62] *Ibídem*. Pág. 357.

Vilamajó plasma esta idea de veracidad constructiva a partir del empleo del hormigón, cumpliendo de esta manera la doble función de esqueleto resistente y de elemento arquitectónico. Es precisamente de esta manera como expresión y construcción se constituyen en una unidad, ya que estructura, forma y ornamentación fueron tratadas unitariamente en hormigón armado, dejando de lado el revoque y otorgando veracidad a la obra.

En síntesis, desde nuestro punto de vista ***la riqueza de este ejemplo radica en el sabio equilibrio al intervenir con un lenguaje contemporáneo, respetando el contexto natural, respetando el lugar***, logrando así coherencia con el contexto natural, geográfico, histórico, cultural, etc.
El autor plantea el uso del lenguaje y los materiales empleados por la arquitectura moderna adecuadamente, logrando armonía entre ambos componentes, lo que se plasma en las características del paisaje en el que les toca intervenir.

La obra juega y se funde con el paisaje natural en el cual se implanta, reconoce el paisaje como el protagonista del proyecto; se inserta y se adecua tan bien al lugar que es prácticamente imposible pensar el paisaje sin ella. Pareciera como si la obra hubiese nacido justo con el medio natural preexistente.

Con esta obra, el autor nos sumerge en un mundo en donde es posible construir el paisaje a partir de la experiencia, y descubriendo el paisaje el artista inventa, reinventa y propone, desde la esencia del mismo.

NATURALEZA E IDENTIDAD
Villa Serrana (1945).

En los inicios de la década del 40 la disciplina urbanística comienza a ser un instrumento propicio para remodelar los centros poblados y el campo en el interior del Uruguay. Los poblados tradicionales se caracterizaban por estar fundados sobre un plan rígido, preestablecido, que no tenía en cuenta para nada las características del lugar. El modelo era implantado sin un estudio previo sobre el lugar a trabajar. Frente a esta realidad, el Estado busca plantear un cambio en la calidad de vida y esto es acompañado por una mejora en lo urbano y en lo rural. El plan pasa a ser considerado como un dispositivo de transformación que necesariamente debe dinamizar el territorio.
Dentro de esta política, a mediados de dicha década se le plantea a Vilamajó la oportunidad de asumir la escala territorial con flexibilidad y dominio. Esta propuesta, como veremos, no puede definirse simplemente como un proyecto urbano o territorial, ya que representa la unión de teoría y práctica. Vilamajó logra aunar diferentes conceptos abordados con anterioridad para otras propuestas, en lo que podríamos llamar su mirada sobre la planificación.

Vilamajó expresa la imperiosa necesidad de estos estudios y planes urbanísticos para cada lugar del país, teniendo en cuenta sus potencialidades y características más salientes, para que de esta manera el progreso se produzca de manera global. Según afirma el arquitecto:

"...retardar esta acción sería perjudicial para los intereses vitales de sus propios habitantes y para los intereses generales de colectividad..."[63]

Recordemos que este interés por la cuestión territorial ya se manifiesta en Vilamajó en su Estudio Regional para Punta del Este (1943) y en Villa Salus (1941), en donde podemos entrever varias de las ideas que se retoman para esta propuesta.[64]

Al abordar un plan regional, el autor considera imprescindible tener en claro los objetivos, pero también las permanencias y las condiciones naturales En este sentido, el conocimiento de la historia de cada lugar es un referente incuestionable, entendiendo de esta manera la propuesta como un ***plan continuador***.[65]

Esta propuesta resulta trascendental por diferentes aspectos, pero uno de los más importantes es el hecho de que representa, para Uruguay, la primer urbanización "turística" de ciudad, especializada en el ocio y el tiempo libre. Decimos por primera vez, porque en ese periodo en Uruguay se apuntaba exclusivamente al turismo de playa. Vilamajó propone hacer de Villa Serrana un lugar de descanso y de disfrute de la naturaleza, cuidando a la vez de ella.

Políticos y grupos de la elite fundaron Villa Serrana, una oferta diferente en un entorno campestre que aportaba una nueva opción para la actividad turística o de temporada. El campo (en este caso, las sierras) era una de las imágenes que comenzaban a formar parte de nuestra identidad en el imaginario colectivo. La urbanización de Villa Serrana es sinónimo de una búsqueda de identidad a partir de la ***naturaleza.*** Veremos, con el desarrollo de este ejemplo, cómo el autor propone intervenciones a diferentes escalas, desde la planificación del poblado hasta la elección y disposición de las especies vegetales.
El estudio de Villa Serrana no sólo le brindó la oportunidad de desarrollar intereses personales que respondían a cuestiones teóricas de la arquitectura, sino también al sentido plástico que imprimió a la producción artística, concretado en esta ocasión.

En cuanto al plano teórico, Vilamajó tiene la oportunidad de continuar desarrollando determinados conceptos que ya había anticipado en otras intervenciones, como ***regionalismo, autenticidad arquitectónica y organización urbana***.[66]

---

[63] Lucchini Aurelio. Julio Vilamajó Su Arquitectura. Pág. 120.
[64] Tradición y regionalismo fueron los conceptos teóricos manejados por Vilamajó para el plan de Acción para la C.N.E.F de 1940, el proyecto para Villa Salus de 1941, el plan guía para Punta del Este y la reorganización de las Ciudades del Interior de 1943. A partir de estos trabajos, Vilamajó definirá los conceptos de "Autenticidad arquitectónica", "Caracterización regional" y "Organización urbana", conceptos que aplicará en Villa Serrana y que posteriormente lo llevarán a ampliar la definición tradicional de Paisaje.
[65] ***Plan continuador:*** esta idea está presente en Vilamajó desde sus propuestas para Montevideo. Desarrollaremos este concepto en el siguiente ejemplo.
[66] Autenticidad Arquitectónica: En referencia a este concepto, podemos citar a Otto Wagner (1841_1918), quien trabajando en el cauce de la tradición clásica vienesa exponía, en ocasión de ser nombrado profesor de la Academia de Artes de Viena (1894), su interés por la renovación radical de la cultura arquitectónica, libre al menos en apariencia de los estilos históricos y acorde a las necesidades presentes.

Podemos afirmar que, en Villa Serrana, ***Vilamajó logró consolidar un verdadero estilo arquitectónico regional, a partir de descubrir la esencia del paisaje,*** el color, el sonido, el viento, la topografía. Pudo descubrir el paisaje a partir de la experiencia, de recorrerlo, vivirlo e interrogarlo.

En definitiva, Vilamajó pone en relieve las circunstancias que se han dado cita en un determinado lugar, aquellas características que la constituyen como única e individual, diferenciándola del resto de la región. Nos habla tanto de las características naturales como de aquellas que el hombre con su accionar ha sobrepuesto. A partir de este concepto es que se desprenden y entran en juego otros, como geografía, historia y cultura.
Vilamajó nos habla de la ***importancia de rescatar del lugar a intervenir aquellos valores que constituyen a ese lugar como único e individual respecto al resto, y estos caracteres son con los cuales él trabaja.***

Al hablar de ***autenticidad arquitectónica***, Vilamajó necesariamente está haciendo referencia a la cultura de esa sociedad, expresándolo en reiteradas ocasiones:

"…arquitectura es la expresión más acabada de la cultura que es bajo cierto aspecto la manera de hacer o proceder de un pueblo…"[67]

Para que la arquitectura "…tenga sentido de cultura es necesario que sus raíces o métodos constructivos estén agarrados en el suelo. Los materiales a usarse han de ser extraídos al máximo de la tierra propia y de aquello que nos proporciona, como norma general debemos de elegir los que nos den posibilidades de hacer avanzar la técnica. El trabajo ahí guiado hace artesanos, eleva y afianza la razón de existir en un lugar…"[68]
En esta cita se evidencia su interés por lo artesanal, interés que puede asimilarse al que manifestaba Loos. Ambos autores expresan la idea de las formas arquitectónicas como realidades directamente intuibles. Estas formas reflejan justeza en sus dimensiones, uso correcto de los materiales y aceptación sin perjuicio de las necesidades funcionales.

El tercer concepto es la organización urbana, idea que como ya mencionamos desarrolló inicialmente en Villa Salus.[69] En los dos ejemplos las particularidades del lugar, lo regional, prima ante todo. La naturaleza es considerada el elemento principal en la configuración de los poblados; haciendo que éstos se adapten a la topografía, se propone organizar varias agrupaciones o poblados comandados por un centro, de manera de obtener para cada uno de ellos individualidad y para el conjunto diversidad. La densidad de éstos es mínima en relación a la superficie total. La fuente de inspiración de estas urbanizaciones se remonta a los pueblos de montaña en los Pirineos, en donde la topografía y el paisaje del lugar tienen máxima importancia para la composición, fijándole los caracteres ambientales y de composición que debe poseer y puede ser analizada en clave pintoresca. El pintoresquismo sirve aquí como estrategia que permite un libre acercamiento a las claves naturales de un sitio para explotarlo en toda su potencialidad.

La propuesta de Vilamajó intenta ***conjugar con armonía ARQUITECTURA y NATURALEZA***, manejando nexos geográficos _ ecológicos de esencia arquitectónica, conservando y desarrollando los rasgos típicos del lugar. El autor considera que el vínculo arquitectura _ naturaleza es una herramienta de reforma cultural, capaz de plasmar y fortalecer la identidad nacional y regional.
El arquitecto trata de captar la esencia del lugar, y la poética que la modela, a partir de procedimientos prácticos, y luego los traduce en esquemas. Podríamos decir que ésos son sus primeros trazos, los que luego son meditados para así poder concretarlos en la propuesta definitiva, buscando siempre que la obra no sólo sea parte del paisaje, sino que sea leída como paisaje.

La propuesta para Villa Serrana se desenvolvió condicionada por las reglas establecidas en la ley de centros poblados sancionada en 1946.[70] Sin embargo, a estas exigencias el autor les sumó sus intereses manifiestos a

---

Tanto Wagner como Vilamajó, aun siendo de diferentes periodos, manejaron ideas similares en cuanto a ese interés en la búsqueda de una nueva arquitectura libre de cualquier imitación y acorde al espíritu de la época y de las técnicas del momento.

[67] Lucchini Aurelio. Julio Vilamajó Su Arquitectura. Pág. 188.

[68] Ibídem. Pág. 189.

[69] A pesar de que el estudio para Villa Salus quedó coartado (recordemos que no llegó más allá de algunos informes), es importante destacar esta propuesta dado que a partir de ella Vilamajó comienza a desarrollar una serie de conceptos, como así también busca definir un plan de trabajo, necesario al momento de formular un proyecto de urbanización.

[70] La ley de centros poblados sancionada en 1946, tenía por objetivo y exigía la elaboración de rigurosos informes técnicos que certificaran la supervivencia del asentamiento humano a implantarse. El estudio constaba del análisis de aguas superficiales y subterráneas, recursos minerales, naturaleza agrícola y aptitud de cultivo del suelo, vías de comunicación de la zona de implantación y plani altimetría de las tierras a usarse. Todos estos estudios se realizaban para poder conocer la factibilidad de subsistencia del poblado. Vilamajó no sólo cumplió con el informe, sino que en forma paralela percibió y concedió importancia a las cualidades del paisaje.

partir de los conceptos anteriormente desarrollados, los cuales son claves en el desarrollo de la propuesta. De forma paralela, prestó atención a la esencia del paisaje, procurando descubrir las leyes que regían en su composición para someter a ellas la incorporación de su propuesta.

L a P r o p u e s t a p a r a V i l l a S e r r a n a .

El barrio _ su rol socializador.

La urbanización constaba de siete poblados o barrios: "Las Cuestas", "Los Romerillos", "Las Vistas", "Colmenar de Abajo", "El Prado", "La Leona Alta" y "La Leona Baja", comandados por un centro. De éstos, Los Romerillos y La Cumbre fueron las únicas propuestas concretas de centros poblados que Vilamajó realizó.

El autor consideraba que el barrio era el elemento natural de agregación de los hombres, y en su planificación se debía tener en cuenta que en ellos se dan las relaciones sociales, donde los individuos interactúan entre sí sacando a la luz sus virtudes, defectos y necesidades, llegando inclusive a ser un lugar de competencia.[71]

Al analizar la idea del barrio, nos surge la oportunidad de mencionar el conjunto Monlevade (1937), obra de L. Costa. En él, este autor maneja ideas similares a las desarrolladas por Vilamajó para Villa Serrana.

Ambos autores expresan interés en exaltar el modelo de vida de la comunidad evitando alterar sus líneas generales, y esto se refleja claramente en el tipo de implantación propuesto para los poblados, su ocupación armónica en el territorio. En el caso específico de Villa Serrana, el alto porcentaje de espacios libres para la recreación pone de manifiesto el interés por lo colectivo frente a lo individual.

Afirmando su idea de identidad, cada uno de los poblados presentaría particularidades que definirían su personalidad, en donde por ejemplo el porcentaje de áreas ocupadas y libres variarían de acuerdo a la estructura de las laderas y a su orientación.

Para el fraccionamiento se excluyen las partes bajas y altas, optando por las medias, teniendo también en cuenta las líneas de escurrimiento del agua. Vilamajó procura entonces que el trazado se adapte a la topografía del terreno, a la orientación y las vistas, y esto se hace evidente en la siguiente cita:

"todos los trazados se armonizan con las estructuras superficiales del terreno, las distintas faldas imponen determinadas alineaciones"[72]

Los barrios a su vez estarán separados por quebradas que serán de dominio público, dado el gran interés forestal que presentan.

Vilamajó presta atención a cada parte de la obra, elaborando así exhaustivos detalles en los que expresa pautas para la elección del tipo de material a emplear y su método constructivo, determinándose la homogeneidad de texturas y colores que se buscó conquistar en Villa Serrana, característica particular de la arquitectura vernácula.

Con esta respuesta, el autor busca exaltar el predominio de los elementos naturales de las Sierras, conservando las características propias del lugar.

La vegetación

Cumple con otro de los objetivos que se proponía Vilamajó: crear ***"un jardín a gran escala"***, de igual forma a como se pensaba Montevideo.

El arquitecto buscó siempre armonizar la naturaleza propia del lugar, sus sierras, sus quebradas, sus especies vegetales, con lo que él denominaba naturaleza humanizada, que era aquélla plasmada en su proyecto. Propone así preservar las especies naturales en las quebradas; otorgar mayor escala al paisaje a partir del plantado de nuevas especies altas en las cumbres, y medianas y bajas en las faldas. Le da tanta importancia a este aspecto que establece la siguiente premisa "…los propietarios tendrán la obligación de conservar las especies naturales, en una porción de un árbol cada 124 m^2…" y más adelante agrega "…se propone crear un jardín a gran escala…"

Los recorridos

Se proyecta un trazado que diferencia los caminos vehiculares de los peatonales, con el propósito de acentuar el carácter turístico y natural del lugar.

---

[71] Esta idea sobre el barrio la continuará desarrollando en su Estudio para las Ciudades del Interior (1947).

[72] Lucchini Aurelio. Julio Vilamajó Su Arquitectura. Pág. 202.

En esta intervención, al igual que en el ejemplo de Facultad de Ingeniería, Vilamajó procura que en el recorrido el individuo se encuentre con perspectivas continuamente cambiantes, y por ello siempre plenas de interés, disfrutando así del paisaje. En el caso especifico de Villa Serrana, los recorridos o sendas son concebidos muy sutilmente a la manera de cintas que atan las agrupaciones apoyadas sobre la topografía, facilitando de esta manera el encuentro de los individuos de la comunidad.[73]

Para una primera síntesis sobre *la esencia de esta propuesta*, hacemos cita de un fragmento de un texto que Vilamajó escribió sobre el estudio urbanístico para las ciudades del interior*:"...**no se trata sólo de organizar** altamente lo necesario para alojarse, trabajar, administrarse, administrar el espacio, buscando que la vegetación sea un elemento importante dentro de la ciudad y organizando la circulación interna y la que relacionen el organismo ciudad con su campana y con otras regiones donde hay otras ciudades... **es necesario buscar una manera de componer** estas funciones esenciales **a fin de producir una vida con miras al perfeccionamiento moral del hombre**, para que éste actúe de una manera más eficaz dentro del cuadro social..."*[74]
Podríamos decir que el proyecto de Vilamajó para Villa Serrana dio protagonismo a la dimensión cultural del paisaje. Esta propuesta puede leerse como ***arte en el paisaje,*** en concordancia con la contemplación y consideración que el autor expresaba por el paisaje.
Vilamajó buscó preservar el carácter de Villa Serrana y al mismo tiempo le otorgó identidad y prestigio, interviniendo de manera armónica con la naturaleza del lugar.

Ventorrillo de la Buena Vista y Mesón de las Cañas

Más allá de los estudios generales que fueron la base para vincular la teoría y la práctica, Vilamajó proyectó con su gran sensibilidad dos edificaciones: el Ventorrillo de la Buena Vista y Mesón de las Cañas. Estas propuestas nos permiten entender ahora, a partir de un hecho consumado, su interés en reunir ***la Naturaleza, la Belleza y el Arte****;* ambas propuestas son consideradas como sinónimo de Naturaleza.[75]

Vilamajó despliega todos sus sentidos en el sitio, y con el desarrollo de la propuesta va conociendo y descubriendo el lugar más en profundidad; concibiéndose de esta manera una arquitectura que intenta lograr un equilibrio con el medio. Al darse un especial interés en la proximidad con la Naturaleza, ésta asume el papel de fuente de inspiración y de belleza, disparadora del proyecto, precisando desde la elección y manera de empleo del material, hasta el tipo de implantación. Pero no menos importante al momento de definir la propuesta resulta la impronta que deja el hombre en el lugar, con sus formas de ocupación y de producción.
A partir de estos ejemplos, entendemos que su visión del paisaje no es sólo invención, ya que hace referencia también a las formas construcción y de cultivo, a los avances tecnológicos, e incluso a la historia y las costumbres de la sociedad. Regionalismo y organización urbana son conceptos que el autor desarrolla en estas propuestas y que nos llevan a entender al *Ventorrillo de la Buena Vista y Mesón de las Cañas* como sinónimos de una búsqueda de rusticidad amena que caracterizaría el paisaje uruguayo.

Al recorrer la obra, vemos que desde la elección y el uso de los materiales, la manera de articular los espacios y los detalles, hasta la disposición de éstos en el terreno respetando la topografía, nos acercan a la estética de lo pintoresco que la cultura académica había aceptado en su seno cuando las condiciones programáticas como el mundo de lo doméstico así lo exigían. Una estética que también se manifiesta de manera elocuente en parte de la obra del Arq. norteamericano F. Lloyd Wrigh. Dos ejemplos muy conocidos que evidencian claramente esta postura son las obras Taliesin West (1937) y la residencia Kaufmann (1935).

---

[73] Sobre esta idea de la calle podemos afirmar, como lo hace Aurelio Lucchini en su libro, que Vilamajó se anticipó a los principios del Team X.

74 Fragmento de una nota escrita por Julio Vilamajó relativa al problema urbanístico de las ciudades del interior de la República. Diario El Telégrafo. Nota fechada 27 de octubre de 1947.

75 Mesón de las Cañas. Original archivo de Vilamajó, donada al Instituto de Historia Fac. de Arq. Montevideo Uruguay.

Ambos autores consideran a la Naturaleza como disparador del proceso proyectual, y al ser ésta la protagonista, el proceso está cargado de una gran intuición, entrando en jugo todos aquellos aspectos sensibles de los autores. Todos sus sentidos se despliegan sobre el lugar: lo táctil, lo sonoro, lo auditivo, lo visual, etc. Podríamos decir, así, que sus obras nacen contenidas en el paisaje.

El Ventorrillo nos abre la posibilidad de retornar al concepto Vitrubiano de "Cabaña Primitiva", concepto considerado como modelo sobre el cual se había desarrollado la tradición arquitectónica. Interpretando a Vitrubio, Laugier intenta una simplificación racional de la obra arquitectónica llegando a reducirla a un único elemento, la columna, como el ideal elemento de Belleza de la arquitectura. En esta síntesis, Laugiere une tres conceptos de forma elocuente: Arquitectura/ Naturaleza / Belleza. [76]

Está claro que la columna, antes de transformarse en un elemento artístico, había sido un tronco de árbol apenas modificado para ser utilizado por la construcción, por lo tanto utilizar sólo rollizos como columnas y vigas nos podía retrotraer a un estadío primitivo de la arquitectura, propio de la cultura rural.

Teniendo en cuenta este principio, el carácter arquitectónico de este tipo de construcciones debería respetar esta impronta inicial. Vilamajó parece conocer muy bien ese secreto y sutilmente plantea ese tipo de resolución en el ***Ventorrillo de la Buena Vista*** y ***Mesón las Cañas.***
La implantación, en ambos casos, es resultado de un atento análisis a la topografía, los vientos, la vegetación, los cursos de agua, las visuales, etc., respetando estas condicionantes naturales y logrando así que la obra se hiciera parte del paisaje.

En cuanto a las visuales, Vilamajó juega con los contrastes, optando en el caso del Ventorrillo por aquéllas de gran amplitud, en donde la vista llegara a perderse en el horizonte. El individuo experimenta el paisaje en toda su amplitud, pero al mismo tiempo se siente contenido en el espacio proyectado por el autor. En el caso de Restaurante de Mesón las Cañas, el efecto es opuesto, ya que al ingresar a ese recinto las visuales se ven obstruidas y el individuo experimenta en primera instancia el espacio interior. En este espacio, Vilamajó retoma nuevamente la idea de la columna como elemento protagónico.

Para la elección de los materiales, el autor opta por aquéllos particulares del lugar, paja, madera, ladrillo, piedra etc., y en cuanto a la manera de emplearlos, hace referencia a la Naturaleza (la columna) y a la tradición local (el quincho). Busca la presencia de los materiales de manera muy natural, es por ello que el eucalipto de las columnas se trabaja lo menos posible. El hecho de que la columna no fuese colocada de manera perfectamente vertical, nos habla de la intención de hacer referencia con ella, como ya anticipamos, a los troncos de los árboles. No podemos decir que esta modalidad proyectual sea exclusiva de Vilamajó, está en sintonía con cierto retorno a lo rústico que se produce también en la Argentina a mediados de los años '30. La particularidad del arquitecto está en la búsqueda de estilemas estrictamente regionales para construir ese carácter rústico que caracteriza estas obras y que marca la base de lo que Villa Serrana debía ser.

En ambos ejemplos, los espacios interiores se caracterizan por ser ampliamente acogedores, una mezcal entre rústico y sofisticado. Al hacer mención a esta idea del espacio y los materiales, podemos retomar nuevamente a Lucio Costa y su contemporánea obra del hotel de Nueva Friburgo, o al Niemeyer del Hotel en Ouro Preto. En ese sentido, también pueden citarse las contemporáneas búsquedas de Costa en relación a la cultura vernácula del Brasil, que intenta conjugar modernidad y tradición en una misma clave de interpretación que defina un modelo de nueva arquitectura regional.

Villa Serrana _ una mirada contemporánea
Como síntesis de este análisis, podemos decir que en su desarrollo histórico Villa Serrana pasó por diferentes situaciones. Fue fundada como centro poblado y en 1968 pasó a la categoría de área suburbana de Minas,

76 Ventorrillo de la Buena Vista. Lavalleja, Minas. Imagen original del archivo de Julio Vilamajó, donada al Instituto de Historia Facultad de Arquitectura. Montevideo Uruguay.

declarada así por el municipio de Lavalleja. Actualmente, se caracteriza por ser un plan parcialmente construido, presentando entre sus debilidades y problemáticas una pequeña cantidad de casas (consecuencia del lento proceso de ocupación), escasos locales públicos, infraestructura peatonal y vial deteriorada y reducidos servicios municipales.[77] Las debilidades de Villa Serrana surgen a partir de la falta de aplicación de ordenanzas que regulen la edificación, el fraccionamiento, el tipo de actividad a desarrollarse y el abandono evidente que presentan el Ventorrillo de la Buena Vista y el Mesón de las Cañas.
Su valor actual no reside exclusivamente de sus cualidades paisajísticas naturales, sino en el hecho de ser un proyecto urbanístico basado en la incorporación de principios teóricos aún vigentes, "Autenticidad arquitectónica", "Caracterización regional" y "Organización urbana".

Estos ejemplos nos llevan a plantearnos una reflexión sobre la situación actual de la sociedad uruguaya, que quizás recién hoy, se mira interesada en sus recursos naturales, sus valores culturales _ educativos, su imaginario y su patrimonio colectivo. Y en la búsqueda por materializar estos intereses, logra declarar al Ventorrillo de la Buena Vista y el Mesón de las Cañas monumentos históricos nacionales.

En ese sentido, debe rescatarse el valor pionero de las ideas de Vilamajó, que ya en 1950 expresaba la necesidad de una modernización en la planificación urbana de Uruguay. Es por esto que encontramos en él una nueva opción, al expresar su idea de que es preciso mirar hacia otros horizontes, buscando un nuevo tipo de planificación, que implique necesariamente la exploración de una arquitectura que sea producto de las condiciones locales.
El autor expone de manera concreta, con estos ejemplos, su ideología respecto al planeamiento urbano, que luego continuará desarrollando en otras intervenciones, como el Estudio Urbanístico para las ciudades del Interior, del cual extrajimos la siguiente cita por su gran claridad expositiva sobre lo que el autor define como ***Urbanizar****:*
"...significa actuar con diversa clase de valores unos exteriores la hombre en sí mismo que radican en las características del lugar elegido, y sobre cuyo suelo natural, antes de haberse éste afincado, se han impuesto, después, las trazas del humano vivir; la organización de estas trazas son materia del urbanismo. Otros valores radican en la vida del hombre mismo como elemento social..."[78]
A partir de sus textos, podemos ver que él consideraba al Urbanismo como aquella herramienta que debía mejorar y satisfacer la vida de los ciudadanos, pero esta ordenación debía de estar de acuerdo con las características del lugar. Deja de lado entonces la planificación rígida que no las tenga en cuenta: la ordenación debe de responder a motivos reales. La totalidad del paisaje adquiere un significado concreto, transformando los hechos naturales y los hechos humanos del lugar en verdaderos elementos de propuesta, concibiendo de esta manera un método práctico para hacer de la realidad que constituye a un lugar una propuesta urbana regional y auténtica.

Villa Serrana resultó ser un interesante modelo arquitectónico y una gran enseñanza al concretar en esta obra sus principios teóricos, expuestos por vez primera en Villa Salus y posteriormente en Punta del Este y en la reorganización de Ciudades del Interior. Con esta obra, Vilamajó afirma sus ideales y también afirma sus rechazos, hacia la el uso mecánico de la técnica y el racionalismo, hacia la planificación urbana preestablecida que no toma en cuenta las características de cada lugar particular (territoriales o culturales) y hacia la arquitectura que no sea auténtica de ese lugar
Podríamos afirmar entonces que en esta obra, al igual que en otras, se pueden leer claramente aquellas ideas que siempre se transforman en invariantes dentro de su poética, que nos hablan de un ***respeto por las particularidades y características intrínsecas del paisaje en el cual intervienen, aquello que trasciende su época y que está conectado con la identidad.*** Así, con el empleo de elementos naturales propios del lugar, respetando los accidentes particulares del terreno, se pierde la idea de dónde comienza la obra y dónde termina la naturaleza.
En síntesis, a partir de estos ejemplos podemos entrever la enseñaza de este autor de que ***el proyecto*** puede expresarse como la manifestación de un lenguaje espontáneo, pero esa espontaneidad no deja de tener en cuenta ciertas constantes: conservar pero no paralizar, revalorizar pero no universalizar nuestros propios valores, sin postergar lo que está pasando en otros lugares.

El proyecto construye el paisaje desde las particularidades locales, con la historia y el tiempo actual.

---

[77] Vilamajó no llegó a concluir su proyecto para Villa Serrana. Además del plano general (aprobado por la Intendencia Municipal de Lavalleja), el proyecto comprendía los planes particulares para cada poblado. Se concretó total o parcialmente el trazado general de caminos, el trazado de Los Romerillos y La Cumbre, el lago principal, el Ventorrillo de la Buena Vista y el Mesón de las Cañas.
[78] Fragmento de una nota escrita por Julio Vilamajó relativo al problema urbanístico de las ciudades del interior de la República. Diario *El Telégrafo*. Nota fechada 27 de octubre de 1947.

CAPITULO IV.
REFLEXIÓN FINAL

L a o b r a e n e l p a i s a j e a p a r t i r d e s u n a t u r a l e z a .
El Paisaje _ lo racional y poético

La relación entre un fenómeno intelectual como es la Arquitectura con la naturaleza ha sido siempre objeto particular de estudio y de frecuentes controversias generando diversas opiniones y enfoques.
A lo largo de la historia esta relación ha validado el planteo de diferentes posturas, desde arquitecturas orgánicas, arquitecturas anatómicas, la arquitectura como el mediador entre el hombre y la naturaleza, hasta la arquitectura moderna y su vínculo con la vernácula, entre otras.

Con este trabajo buscamos poner de manifiesto para el lector la obra de Julio Vilamajó, por su ***personal actitud y reflexión en cuanto a su lazo con el Paisaje***. Siendo verificable esta postura a partir del estudio de su obra teórica y en lo que respecta a la practica a partir de sus diferentes propuesta, Villa Serrana, las Ciudades del Interior o Montevideo entre otras.

El ***Paisaje de Uruguay*** como mencionamos anteriormente es de suave matices, a la escala del país y del espíritu de su gente. El río _mar, el verde, las playas, el cerro y la costanera con su carácter público son sus rasgos más reveladores. Estos conforman y dan identidad a este paisaje, que comienza a ser revelado más fuertemente a partir del siglo XX.

Podemos afirmar con certeza que el autor logra articular con sus propuesta en un solo concepto, en una sola esencia Arquitectura _Naturaleza. La clave, está en el tipo de relación que el autor busca establecer, en donde se reconoce como imprescindible trascender lo anecdótico, trascender una mimesis literal. Sus propuestas parten del respeto por la Naturaleza, queriendo involucrarse con ella, con el lugar.
A partir de la experiencia vivida en el lugar, el autor logra plasmar la esencia del paisaje. Vilamajó consigue, que aquel Hombre que recorre sus propuestas se vea sumergido en un mundo en donde es posible ***reconstruir el paisaje a partir de la experiencia***.

Creemos que la obra de Vilamajó, motivo por el cual la propusimos como objeto de estudio, nos abre la oportunidad de vivir experiencias arquitectónicas intensas en donde el fin proyecto no es cubrir el paisaje con otro sino inventar uno en el existente. Su arquitectura, como arte, destinada a la vida del hombre, nace de un acto de vida al entrar en contacto con las cosas que rodean a este, su Naturaleza. Desde este lugar ***la poética de la obra de Vilamajó apunta a la sensibilidad de quien la mira, experimenta y habita.***

El hombre, la arquitectura y la naturaleza entran en un juego de armonía.
Al momento de analizar su obra tomamos diferentes conceptos para su mayor entendimiento, siendo en la escala edilicia ***el ornamento y el jardín*** los principales, dado el protagonismo que estos tienen no sólo en la obra como práctica sino en la teoría del autor. Fue a partir de ellos que comprobamos como la naturaleza esta presente en las reflexiones de Vilamajó desde la etapa de conceptulizacion ya al elaborar sus primeros croquis, hasta su posterior materialización, desde la pequeña a la macro escala.

El ornamento y el jardín hacen a la conexión del hombre con el paisaje a partir del equilibrio entre la Arquitectura y la Naturaleza, entre lo inorgánico y lo orgánico.

Quizás la residencia Felipe Yriart y su propia residencia, sean los ejemplos mas claro de materialización de estas ideas, en ambos ejemplos la Naturaleza se imprime en la obra como ornamento, haciendo de esta manera referencia al paisaje y a la identidad del lugar. La estética de Vilamajó, responde al el empleo de los materiales de manera natural, proponiendo así poner en valor las características del material. En cuanto al jardín, podemos decir que este juega de mediador entre el espacio íntimo del habitar y el paisaje fuera este urbano o rural.
Cada una de estas propuestas resuelve de manera sutil y especial su vínculo con el paisaje.

En obras posteriores podemos hace una doble lectura sobre este nuevo lenguaje propuesto por Vilamajó, ya que el arquitecto interviene con un lenguaje moderno y contemporáneo respetando al mismo tiempo las particularidades locales y la tradición.
En lo que respecta a la escala Urbana, los conceptos abordados para el análisis de sus propuestas corresponden a aquellos que hacen referencia a la doctrina urbanística propuesta por el autor, organización urbana, caracterización regional, autenticidad arquitectónica. Ellos nos permitieron entender que también en

la escala urbana las propuestas de Vilamajó tiene como protagonista al Paisaje, ya que fue a partir de estos conceptos que Vilamajó reformulo su teoría sobre el paisaje.

La esencia de la poética de Vilamajó es entonces el Paisaje, en donde se evoca la integración de ***lo racional y lo poético***. Este paisaje que es conceptualizado por el autor más que aquel lugar en donde se desarrolla la obra, es valorado como otro de los actores intervinientes, casi el protagonista al momento de concebir, proyectar, proponer y conformar.
Paisaje a partir del cual Vilamajó a su manera logra concretar un ***"nuevo" lenguaje***, en donde la Arquitectura y la Naturaleza jugaran en armonía, sumergiéndose la obra en la fuerza del paisaje pero aportando la dosis de aire y color propia del lugar.
Este nuevo lenguaje se verifica desde la espacialidad hasta la composición de las fachadas de las obras y se fortalece al acentuar el autor aquellos rasgos locales, lo cultural, la historia, la sociedad, todo aquello que hace referencia a la idiosincrasia procurando reafirmar su identidad. Este nuevo lenguaje, pone en relieve las características naturales mas sobresalientes del lugar, pero sin olvidar las huellas que con el tiempo el hombre ha dejado en él.

Entendemos que en el caso de Vilamajó al tomar el paisaje como concepto de proyecto, intenta establecer una nueva valoración del lugar, haciendo de este algo más cotidiano y menos excepcional, descubriendo y actualizando sus potencialidades no desarrolladas.

Ver y entender lo existente para luego proyectar con el ambiente, con lo visible, con lo obvio y lo oculto. Lo primordial no es el empleo de nuevos métodos de producción o de materiales, ***lo decisivo es mirar y buscar en lo existente, la nueva expresión que el artista procura para el hombre, la obra, la naturaleza y el paisaje.***
Quizás falte en este trabajo el carácter riguroso, científico y mesurado que impondría la figura de Vilamajó, Quizás nos excedamos en nuestro apasionamiento por su obra con poco objetiva. Lo hacemos con plena conciencia de nuestra limitación, tratando de hacer un aporte al conocimiento al intentar comprender algunas de las claves de la compleja poética de este arquitecto.
Consideramos que Vilamajó nos propuso con sus obras, sus dibujos y su teoría, ***un volver a la Naturaleza. Su arte es expresión viva del paisaje,*** y el hombre al entrar en contacto con ella no solo descubre a la naturaleza como fuente de inspiración y de belleza, sino que descubre un especial vinculo entre esta y la arquitectura.

Al recorrer y experimentar sus obras comprendimos que el fin de su propuesta no es cubrir el paisaje con otro sino inventar uno en el entorno natural existente.
En la construcción de su poética hay preguntas y problemas que corresponden a un momento particular de desarrollo de la arquitectura académica de comienzos de siglo XX: la necesidad de sincerar a la arquitectura en relación a los aportes de las nuevas técnicas, la esperanza de que desde ellas se pueda conformar una nueva arquitectura, la necesidad de generar aportes regionales al universo clásico. Por otro lado, las experiencias que provienen de una modernidad que no es unívoca y en la cual resuenan muchas voces. Una modernidad que particularmente en el Uruguay generará apropiaciones y simpatías que no son las mismas que pueden encontrarse en otros países de Latinoamérica. A ello debemos sumarle la particular inflexión de la cultura uruguaya de la primera mitad del siglo XX que busca hallar las características de su singularidad. En ese sentido el tema del paisaje es central. Y si no puede hablarse de un paisaje de escala "sublime"de "gran dimensión americana" como la Argentina, Brasil o los EEUU, puede reconocerse la existencia de lo bello natural. Una belleza que unida a la "gracia", califica la pequeña escala del Uruguay.[79]
Teniendo en cuenta estas variables, y sobre todo esta última, es que puede leerse el trabajo de Vilamajó como una permanente búsqueda de la particularidad que podría definir una arquitectura local, y que esta búsqueda trasciende las diferentes modalidades ensayadas en su obra.

No debemos leer entonces su eclecticismo como una sucesión de variables estilísticas más o menos adaptables a diferentes programas, sino como elementos de una misma búsqueda, desde el ornamento al paisaje, que intenta encontrar una propuesta arquitectónica que acompañe el desarrollo de la modernidad uruguaya del siglo XX.

[79] Graciela Silvestri, La medida de la naturaleza. Cuatro interpretaciones paisajísticas de la arquitectura rioplatense, Revista Block, n. 2, mayo de 1998.

Bibliografía /

Aliata Fernando y Silvestre Graciela. "El paisaje como cifra de armonía".Ed Nueva visión SAIC. Buenos Aires, Argentina. 2001.
Arana Mariano, Garabelli Lorenzo. "Arquitectura Renovadora en Montevideo 1915-1940". Ed. Fundación de Cultura Universitaria. Montevideo, Uruguay. 1995.
Arana Mariano, Mazzini Andrés, Ponte Cecilia, Schelotto Salvador. "Arquitectura y diseño. Art Deco en el Uruguay". Ed. Facultad de Arquitectura y Editorial 2 puntos Srl. Montevideo, Uruguay.
Artucio Leopoldo. "Montevideo y la Arquitectura Moderna". Montevideo, Uruguay. 1971.
Apolo Juan Carlos. "Talleres. Trazos y Señales". Ed. DEAPA, Facultad de Arquitectura. Montevideo, Uruguay. 2006.
Auge Marc. "Los no lugares, espacio del anonimato". Ed. Gedisa. Barcelona, España. 1992.
Auge Marc. "El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro". Ed. Gedisa. Barcelona, España.
Camp Jeffery. "Dibujar con los grandes Maestros". Ed. H. Blume. Madrid España. 1982. **Barbadillo Pablo, Miguel Ángel Roca.** "Dibujar. Aprender y pensar. Aprender a pensar". Ed. Arquna. Asunción, Paraguay. 1999.
Barragan Luís. "Obra Completa" Ed. Tanais. Madrid España.
Bayon Damian, Gasparini Paolo. "Panorámica de la arquitectura Latinoamericana". Ed. Blume. Barcelona, España.
Bellucci Alberto. "Viajes dibujados". Ed. Tiago Biavez. Bs. As, Argentina. 1996.
Benevolo Leonardo. "Historia de la Arquitectura Moderna". Ed. Gustavo Gill. Barcelona, España. 1987.
Benevolo Leonardo. "Introducción a la Arquitectura". Ed. Celeste. Madrid, España. 1992. **Boesiger Willy.** "Le Corbusier". Ed. Gustavo Gill. Barcelona, España. 1982.
Borthagaray Juan Manuel. "El Río de la Plata como Territorio". Ed. F.A.D.U. Bs.As. Argentina. 2002.
Bossi Agostino. "Julio Vilamajó. Disegni per l"arrendamento". Ed. Oxiana. Nápoles, Italia. 2005.
Bossi Agostino, et al. "Julio Vilamajó. La poética dell¨interiorita". Ed. Giannini. Nápoles, Italia. Aprox. 2000.
Donadieu Pierre. "La Sociedad Paisajista". Ed. Universidad Nacional de la Plata. Bs. As, Argentina. 2006.
Domingo Walter. "Arquitectos del 900". Ed. 2 puntos Srl. Montevideo, Uruguay. 1993.
De Fusco Renato. "Historia de la arquitectura Contemporánea". Ed. Celeste Madrid, España. 1992.
Eveno Claude, Clement Gilles. "El jardín planetario". Ed. Trilce. Montevideo, Uruguay. 2001. **Forestier Jean Claude Nicolás**. "Du jardin au paysage urbain". Ed. Picard. Paris, Francia. 1994.
Galofaro Luca. "El arte como aproximación al paisaje contemporáneo". Ed. Gustavo Gill. Barcelona, España. 2003.
García Vásquez Carlos. "Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI". Ed. Gustavo Gill. Barcelona, España. 2004.
Gossel Peter, Leuthauser Gabriele. "Arquitectura del Siglo XX". Ed. Taschen.
Glusberg Jorge. "Escuela de Buenos Aires: dibujo de arquitectos". Ed. Unión Carbide. Bs. As. Argentina.
Holden Roberto."Nueva arquitectura del paisaje".Ed. Gustavo Gill. Barcelona, España. 2003. **Liernur Francisco**. "Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad". Bs. As. Argentina. 2001.
Lucchini Aurelio. "Julio Vilamajó, Su Arquitectura". Universidad de la Republica Facultad de Arquitectura. Instituto de historia de la Arquitectura. Montevideo. 1970.
Loustaut Cesar. "Vida y obra de Julio Vilamajó". Montevideo 1994.
Loustaut Cesar. "A dos décadas de la desaparición de Julio Vilamajó". Diario "El Día", suplemento dominical. Montevideo, Uruguay. 1968
Loustaut Cesar. "A un cuarto de siglo la desaparición de Julio Vilamajó". Diario "El Día", suplemento dominical. Montevideo, Uruguay. 1973
Loustaut Cesar. "Aspectos desconocidos de la obra de Julio Vilamajó". Diario "El Día", suplemento dominical. Montevideo, Uruguay. 1973
Le Corbusier. "Hacia una Arquitectura". Ed. Poseidon. Bs.As. Argentina. 1977.
Le Corbusier. "Cuando las Catedrales eran Blancas". Ed. Poseidon. Bs.As. Argentina. 1977.
Mc.Luhan Marshall, Powers B.R."La aldea Global". Ed. Gedisa. Barcelona, España. 1996. **Menck Freire C. y Juan A. Varese.** "Viaje al antiguo Montevideo. Retrospectiva grafico testimonial". Ed. Librería Linardi Risso. Montevideo, Uruguay. 1996.
Mind, Land y Sociedad. "Arquitectura y Contexto". Ed. UPC. Barcelona, España. 2004.
Moisset I. "Hipótesis del paisaje" compilado. Córdoba Argentina. 2004.
Molina Y Vedia, Juan, Schere Rolando. "Luís Barragan, Paraísos". Ed Kliczkowski. Madrid España. 2001.
Montero Iris Marta. "Burle Marx. Paisajes Líricos". Ed Iris. Buenos Aires, Argentina. 1997.
Norberg Schulz. "Historia de la arquitectura. Arquitectura Griega". Ed. Viscontea S.A. Bs.As Argentina. 1982.

Norberg Schulz. “Arquitectura Occidental”. Ed. Gustavo Gill. Barcelona España. 1983.
Portoghesi Paolo. “El Ángel de la historia. Teoría y lenguaje de la arquitectura”. Madrid, España. 1985.
Randazzo Gino. “Escritos”. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de la Plata.
Riggen Antonio. “Escritos y conversaciones” Luis Barragan. Ed. El croquis. Madrid España. 2000
Risebero Will. “Historia dibujada de la Arquitectura”. Ed. Celeste. Madrid, España. 1982. **Santinelli Gabriel.** “El paisaje costero Ribereño”. Convenio de cooperación Académica. Red Pehuen. Programa Alfa de la Comunidad Europea. Santiago de Chile. 2000.
Sainz Jorge. “El dibujo de arquitectura. Teoría e Historia de un lenguaje grafico”. Ed. Nerea. Madrid, España. 1990.
Samper German. “la arquitectura y la ciudad. Apuntes de viaje”. Ed. Escala. Bogota. 1986.
Soler Cacho. “Del dibujo a la arquitectura. Treinta años de la escuela de Buenos Aires”. Museo Nacional de Bellas Artes, buenos Aires. FADU, Univ. de Bs. As. 2002.
Zatonyi Marta. “Aportes a la estética, desde el arte y la ciencia del siglo 20”. Ed. La Marca. Buenos Aires, Argentina. 2000.

Publicaciones /

Arquitectura SAU Nº 20. “La arquitectura moderna”. Montevideo, Uruguay. 1917
Arquitectura SAU Nº 102. “Algunas reflexiones sobre la evolución posible de nuestra arquitectura” Montevideo, Uruguay. 1922.
Arquitectura SAU Nº 129, Nº 130, Nº 172 y Nº 218. Montevideo, Uruguay.
Architectural Desing, Vol. 48. El sistema de Beaux Arts, David Van Zanten. 1978
Block Nº 1. “Belleza”, Nº 2. “Naturaleza”y Nº 4. “Brasil”.. Buenos Aires, Argentina. 1997.
Casabella Nº 697. Milano, Italia. Feb, 2002.
Elarqa Nº 2. “Contratiempos modernos. Julio Vilamajó”, Nº 10. “Montevideo y ciudad Vieja”. Suma de épocas, Nº 13, Nº 23 y Nº 27. “Entre paisaje y ocio”.. Montevideo, Uruguay.
“El croquis de viaje en la formación del arquitecto y el diseñador”. Bs. As. Argentina. 1988. Serie Ediciones Previas. Secretaria de Extensión Univ. De la FAUB.
Facultad de Arquitectura Nº 6. Montevideo, Uruguay. 1965. Ed. Uruguaya.
Facultad de Ingeniería. Julio Vilamajó. Montevideo, Uruguay. 1939. Ed. Uruguaya.
Habitat Nº 47. Montevideo, Uruguay. 1981.
Hogar y decoración Nº 29. Montevideo, Uruguay. 1950.
Nuestra Arquitectura Nº 510. Bs. As. Argentina. 1980.
Summa. “Arquitectura y Proyecto”. Buenos Aires, Argentina. 2005.

Material digital /

“Villa Serrana. Una idea objetivo”. Convenio Facultad de Arquitectura y Ministerio de Turismo. Creditos: Instituto de Diseño, Instituto de Historia, Taller Schelotto.

Archivos /

Archivo de mediáteca de Facultad de Arquitectura. Montevideo, Uruguay.
Archivo del Instituto de Historia. Facultad de Arquitectura. Montevideo, Uruguay.
Archivo de Facultad de Ingeniería. Sección Hemeroteca. Montevideo, Uruguay.