

Entre abstracción y figuración: mediación simbólica y representación en la arquitectura moderna uruguaya de la década de 1930

Miriam Hojman (*)

Resumen: El artículo examina la relación entre la abstracción formal de la arquitectura moderna uruguaya y la persistencia de la figuración en la década de 1930. Analiza cómo, en un contexto influido por el racionalismo, la simplificación geométrica y la crítica al ornamento, se mantuvieron prácticas de integración artística figurativa en edificios modernos. A partir de debates teóricos y diversos casos, sostiene que la figuración no desaparece, sino que se transforma en un recurso de mediación simbólica, capaz de introducir significados culturales dentro de un lenguaje arquitectónico cada vez más abstracto y autónomo.

Palabras clave: arquitectura moderna – integración de las artes – representación simbólica – síntesis formal – Uruguay.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 232 y 233]

(*) Ver CV de Miriam Hojman en página 233

Introducción

Durante la década de 1930, la arquitectura moderna en Uruguay se afirmó como una corriente cada vez más presente, sin desplazar de inmediato a los estilos previos. Basada en la racionalidad constructiva, la economía expresiva y la simplificación geométrica, esta arquitectura, influida por los debates internacionales del Movimiento Moderno —y particularmente por el racionalismo europeo—, buscaba diferenciarse de los repertorios historicistas que habían marcado el siglo XIX y comienzos del XX. En este contexto, la forma arquitectónica empezó a concebirse progresivamente como resultado de la lógica estructural, de la organización funcional del edificio y de las posibilidades técnicas de los nuevos materiales, aunque aún incorporaba elementos decorativos heredados.

Este proceso de modernización arquitectónica no implicó una ruptura absoluta con la representación simbólica. En numerosos casos, la arquitectura moderna uruguaya incorporó intervenciones artísticas figurativas que introducían imágenes reconocibles, generando una tensión entre abstracción formal y persistencia de la figuración.

En el ámbito artístico, la visita de David Alfaro Siqueiros a Montevideo en 1933 y el regreso de Joaquín Torres García en 1934 intensificaron los debates en torno a la relación entre abstracción y figuración. Ambas figuras encarnaron posiciones claramente diferenciadas: mientras el muralismo, representado por Siqueiros, reivindicaba la figuración como vehículo privilegiado para la transmisión de contenidos sociales, el constructivismo de Torres García promovía una concepción del arte fundada en su autonomía formal y en la construcción de un lenguaje universal. En este sentido, el debate puede entenderse como la expresión de “un claro enfrentamiento entre una concepción idealista y autonomista del arte, y la propuesta de un arte con función social y revolucionaria” (Rosso, 2005, p. 130).

A diferencia de otras vertientes abstractas de la modernidad, el constructivismo de Joaquín Torres García no implicó la eliminación de la figuración, sino su reformulación en términos simbólicos. Como ha señalado Gabriel Peluffo Linari (1999), en este sistema la figuración se redefine en el marco de una estrecha articulación entre forma e idea. En este sentido, deja de operar como representación mimética para convertirse en un conjunto de signos esquemáticos —ideogramas— integrados a una estructura abstracta, lo que implica un desplazamiento hacia la construcción simbólica del sentido. De este modo, la figuración constructiva se inscribe en un sistema simbólico, en consonancia con la idea de que lo abstracto y lo concreto no son opuestos, sino que constituyen una “perfecta unión de la idea y la materia” (Torres García, 1944, p. 270).

Frente a esta concepción, el muralismo promovido por David Alfaro Siqueiros sostuvo una posición diferente, al entender la imagen figurativa como un instrumento directo de comunicación social. En este caso, la representación se orienta a la construcción de relatos explícitos vinculados a procesos históricos y políticos, otorgando centralidad a la función comunicativa y pedagógica del arte.

Si bien este debate configuró el horizonte cultural de la época, durante la década de 1930 las experiencias concretas de integración entre arte y arquitectura no se inscribieron de manera directa en esas posiciones, sino que lo harían en años posteriores. En ese momento, los arquitectos considerados fundantes de la arquitectura moderna en el país⁰¹ establecieron vínculos con escultores y pintores⁰² que, en general, no se adscribían ni al constructivismo de Joaquín Torres García ni al programa muralista de David Alfaro Siqueiros.

Esta situación puede comprenderse a partir de las características del campo artístico local. En particular, la escultura —disciplina central en su articulación con la arquitectura— se desarrolló mayormente dentro de una tradición figurativa vinculada a modelos europeos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, en la que persistían tanto los temas como

los materiales y procedimientos convencionales. Si bien algunos artistas incorporaron ciertas búsquedas de simplificación formal, no se produjo una adopción plena de las corrientes modernas internacionales, manteniéndose una figuración de carácter simbólico o narrativo.

A su vez, arquitectos, escultores y pintores compartían ámbitos de formación y sociabilidad —academias, talleres, viajes y círculos culturales—, lo que favoreció la consolidación de redes de colaboración relativamente estables. De este modo, la elección de los artistas no respondió tanto a la adhesión a programas estéticos de vanguardia como a la disponibilidad de interlocutores formados en ese contexto, cuyas prácticas permitían introducir contenidos reconocibles en una arquitectura que avanzaba hacia lenguajes cada vez más abstractos.

El presente artículo se propone examinar diversas experiencias de integración entre arte y arquitectura en el Uruguay de la década de 1930, con el fin de indagar hasta qué punto la presencia de arte figurativo en la arquitectura moderna puede interpretarse como una forma de articulación simbólica frente a un lenguaje arquitectónico progresivamente abstracto.

La abstracción como principio de la arquitectura moderna

Uno de los rasgos más distintivos de la arquitectura moderna fue la progresiva tendencia hacia la abstracción formal. Este proceso se manifestó en la depuración de los elementos compositivos, en la reducción de las referencias miméticas y en la búsqueda de un lenguaje arquitectónico autónomo, basado en la organización racional del espacio y en la claridad constructiva. En este contexto, la arquitectura comenzó a concebirse cada vez más como un sistema de relaciones espaciales y materiales antes que como un soporte de representación simbólica. Esta concepción dio lugar a un lenguaje arquitectónico basado en volúmenes simples, superficies lisas y composiciones geométricas que prescindían de los sistemas ornamentales tradicionales.

En el campo de la teoría arquitectónica, este cambio estuvo estrechamente vinculado a la crítica del ornamento que caracterizó el pensamiento moderno. En su ensayo *Ornamento y delito*, Adolf Loos (1908) sostuvo que la evolución de la cultura moderna implicaba la eliminación progresiva de la ornamentación superflua en los objetos utilitarios. Para Loos, el ornamento no sólo resultaba innecesario desde el punto de vista funcional, sino que representaba un desperdicio de trabajo, material y energía incompatible con las condiciones de la modernidad industrial. Esta postura, principalmente dirigida a los artistas de la Secesión vienesa, contribuyó a consolidar una ética arquitectónica basada en la honestidad constructiva y en la depuración formal, que tuvo amplia repercusión en los debates disciplinarios de las primeras décadas del siglo XX.

En el ámbito artístico, la abstracción fue durante largo tiempo interpretada como una forma de producción desligada de significados simbólicos o de referencias sociales. Bajo una lectura formalista, la obra de arte era entendida principalmente como un fenómeno perceptivo, cuyo valor residía en sus cualidades sensibles y formales antes que en su capacidad representativa. Este enfoque implicaba un proceso de reducción mediante el cual las obras quedaban despojadas de alusiones narrativas o figurativas, privilegiándose su autonomía estética. Como expresaba Barr (1936) “los artistas más atrevidos y originales habían terminado de cansarse de pintar realidades. Un poderoso impulso común les arrastró a abandonar la imitación de la apariencia natural” (p. 93).

Sin embargo, esta interpretación ha sido matizada por autores que sostienen que la abstracción moderna no puede explicarse únicamente en términos formales, sino en relación con transformaciones culturales y sociales. En este sentido, Pier Vittorio Aureli (2023) cuestiona su reducción a una simplificación de la forma y propone situarla en un marco social y político más amplio, vinculado a las divisiones del trabajo y a las condiciones de producción de la arquitectura. Este enfoque retoma planteos como los de Meyer Schapiro, quien en *Nature of Abstract Art* (1937) ya había señalado que la abstracción no responde solo a una búsqueda estética, sino también a transformaciones culturales propias de la sociedad industrial. Desde este enfoque, la abstracción arquitectónica se entiende como el resultado de procesos históricos que redefinieron las formas de concebir y producir la arquitectura en la modernidad.

En este contexto, algunas vanguardias artísticas exploraron de manera explícita la relación entre abstracción y arquitectura. El movimiento De Stijl promovió una estrecha relación entre pintura y arquitectura, en la que los principios formales de la primera influyeron en la configuración del espacio arquitectónico, como señala Overy (1991) al referirse a la influencia de la pintura en la arquitectura del período.

Artistas como Piet Mondrian y Theo van Doesburg identificaron en la arquitectura moderna un ámbito privilegiado para materializar los principios de la abstracción. En este marco, la pintura, entendida a partir de la afirmación de su planitud y liberada de la representación de profundidad, podía integrarse directamente al plano del muro arquitectónico, estableciendo un denominador común entre ambas disciplinas, en línea con los planteos de Yve-Alain Bois (1990).

A diferencia de la pictórica, la abstracción arquitectónica se centra en la organización espacial y constructiva más que en dimensiones simbólicas. En este marco, la incorporación de arte figurativo puede entenderse como un recurso para reintroducir significados en un lenguaje arquitectónico orientado a la abstracción.

Esta tensión ha sido señalada por distintos autores como una de las problemáticas propias de la modernidad arquitectónica. Si la arquitectura se concibe como un sistema espacial abstracto y autónomo, surge la cuestión de cómo puede vehicular significados culturales

o narrativas colectivas. En este marco, la relación entre arquitectura y artes visuales adquiere una nueva relevancia. Como observó Henry-Russell Hitchcock, la incorporación de obras plásticas en la arquitectura moderna no necesariamente implicaba un retorno al ornamento tradicional, sino que podía entenderse como una forma de enriquecer el espacio arquitectónico mediante intervenciones subordinadas a su lógica compositiva. En ese sentido expresaba:

Además del detalle arquitectónico, en ocasiones se han utilizado con éxito obras subordinadas relacionadas con la escultura y la pintura para decorar edificios contemporáneos sin degenerar en meros ornamentos aplicados. La pintura mural no debe romper la superficie de la pared innecesariamente. Sin embargo, debe seguir siendo una entidad independiente sin la adición de bordes o paneles para fusionarla con la arquitectura. Baumeister y Ozenfant, entre otros, han hecho un trabajo de este orden. Pero no hay razón para que la pintura menos abstracta no encuentre su lugar tan satisfactoriamente en las paredes de los edificios contemporáneos (...) La arquitectura contemporánea no puede esperar a la evolución de la pintura contemporánea, pero ofrece campos más considerables que el panel de lienzo enmarcado (Russell Hitchcock, Johnson, 1966, pp. 73–74).

Estas consideraciones permiten comprender que la integración de las artes en la arquitectura moderna no implicó necesariamente un retorno a lo decorativo, sino la búsqueda de nuevas modalidades de articulación entre espacio, forma y expresión visual, compatibles con los principios de la modernidad arquitectónica.

Arquitectura moderna y persistencia de la figuración en el Uruguay

En el contexto uruguayo, estas transformaciones comenzaron a difundirse con mayor intensidad durante la década de 1930, cuando nuevas generaciones de arquitectos adoptaron el racionalismo europeo y las corrientes funcionalistas internacionales. La arquitectura moderna empezó entonces a manifestarse en edificios residenciales, institucionales y públicos que incorporaban los rasgos característicos del nuevo lenguaje.

Mientras la arquitectura avanzaba hacia un lenguaje cada vez más abstracto, el campo de las artes visuales en Uruguay mantenía una fuerte tradición representativa. La pintura y la escultura continuaban privilegiando la representación de la figura humana, el paisaje o las escenas narrativas, aun cuando comenzaban a incorporarse algunas influencias de las vanguardias europeas.

Esta persistencia de la figuración respondía a diversos factores culturales e institucionales. Las academias de arte, los sistemas de enseñanza artística y las expectativas del público

segúan valorando las formas de representación que permitían reconocer temas, personajes o relatos. La abstracción pictórica o escultórica, aunque presente en ciertos círculos experimentales, no constituía todavía el lenguaje dominante en el campo artístico.



Imágenes 1 y 2. Vivienda Scasso. Arq. Juan Antonio Scasso. Relieve de Antonio Pena. 1934. SMA, FADU.

En el ámbito de la escultura, esta situación se manifestó con particular claridad. En este contexto, la trayectoria de Antonio Pena resulta especialmente significativa. Becado junto a Severino Pose para estudiar en Europa, se formó con Anton Hanak y con Antoine Bourdelle, siendo este último quien ejerció la influencia más decisiva en su producción posterior.

No obstante, su formación europea no implicó una adhesión plena a los postulados de las vanguardias abstractas. Por el contrario, su obra —al igual que la de otros escultores uruguayos del período— evidencia una incorporación selectiva y mediada de dichas corrientes, manteniendo vínculos significativos con tradiciones figurativas. En este sentido, se evidencia una diferencia en los modos de asimilación del arte moderno entre Europa y Uruguay, particularmente en el campo escultórico, donde las transformaciones se produjeron de manera más gradual y menos radical.

En relación con este panorama, Argul observa:

Los señeros del no-figurativismo o abstractismo ya estaban actuando en los años en que Pena realiza su aprendizaje europeo, pero no le alcanzan a nuestro escultor la rigidez de principios totales, de cambio tajante que aportan los nuevos creadores. Lo que gana a Antonio Pena es una libertad romántica iniciada en el siglo XIX y que en aquel tiempo tiene una feliz expresión en Antoine Bourdelle: combinación no exenta de vigor legítimo y ciertamente sabroso de una mitología griega con rugosidades arcaicas, de airosas formas amplias poco descriptivas. (Argul, 1958, p. 195)

En consecuencia, cuando arquitectos y artistas comenzaron a colaborar en obras integradas a edificios modernos, la figuración se convirtió en un recurso frecuente para articular la relación entre arte y arquitectura. Murales, relieves y esculturas permitían introducir dimensiones simbólicas dentro de marcos arquitectónicos de creciente sobriedad formal. La selección de casos que siguen muestra cómo ambas dimensiones operaron de manera complementaria en el espacio construido

La integración de las artes en el pensamiento y la práctica de Mauricio Cravotto⁰³

En el contexto de estas tensiones entre la abstracción arquitectónica emergente y la persistencia de la figuración en el campo artístico, la obra y el pensamiento de Mauricio Cravotto adquieren una relevancia particular dentro del proceso de modernización de la arquitectura uruguaya. Cravotto no sólo participó activamente en la introducción de los principios del racionalismo en el país, sino que también desarrolló una concepción de la arquitectura en la que la relación entre el edificio y las artes plásticas ocupaba un lugar central. A lo largo de su trayectoria, el arquitecto manifestó un interés persistente por la relación entre arquitectura, ornamento y artes visuales, preocupación que se refleja tanto en sus escritos y en su actividad docente como en diversos proyectos arquitectónicos.

Lejos de adoptar una posición de rechazo absoluto hacia la ornamentación —postura que caracterizó a ciertos sectores del Movimiento Moderno— Cravotto tendió a concebir la

arquitectura como un campo capaz de integrar distintas formas de producción artística. En sus textos y reflexiones tempranas, el ornamento aparece entendido no como un sistema decorativo autónomo, sino como un recurso destinado a intensificar las cualidades formales del edificio. En un informe presentado al Consejo de la Facultad de Arquitectura en 1921 señalaba que,

Quando se trate del edificio en sí mismo, recordar que una vez proporcionado, ordenado y en conocimiento del valor del material empleado, es siempre más eficaz ornamentar por *acantos* que crear zonas decorativas: quiero decir que más vale hacer resaltar acentuando por el adorno las formas y líneas ya bellas por su posición y valor de relación, que crear *expresamente sitios ornamentables*. (p. 113)

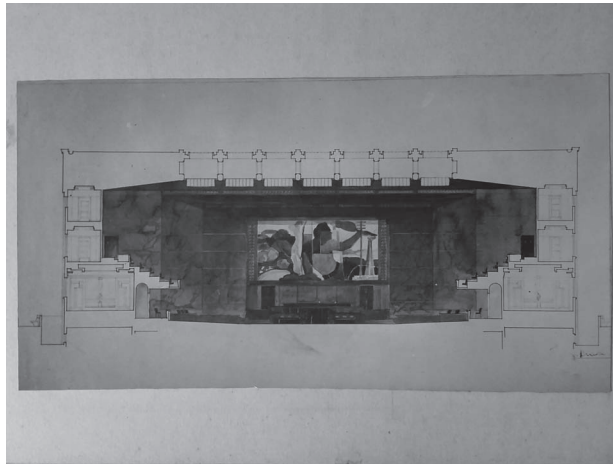
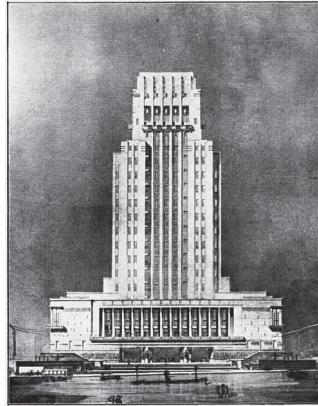
Esta concepción revela una posición intermedia dentro de los debates de la modernidad arquitectónica. Mientras la arquitectura moderna tendía hacia un lenguaje cada vez más abstracto, Cravotto defendía la posibilidad de incorporar intervenciones artísticas que contribuyeran a enriquecer la expresión del edificio. En este sentido, la figuración artística podía funcionar como un complemento expresivo dentro de una arquitectura formalmente depurada.

Esta lógica resulta particularmente visible en algunos de sus proyectos más importantes. En el *Palacio Municipal de Montevideo*, concebido a fines de la década de 1920, la composición general del edificio responde a un principio de organización moderna.⁰⁴ El conjunto se estructura a partir de una volumetría escalonada dominada por la torre central, que se eleva como un elemento vertical de fuerte presencia urbana. Las superficies murarias amplias y relativamente despojadas refuerzan la percepción de una arquitectura basada en la claridad geométrica y en la simplificación formal. La relación entre arquitectura y representación visual aparece ya en las piezas presentadas al segundo grado. En ellas el arquitecto incorporó bocetos de murales y pinturas que formaban parte de la propuesta arquitectónica. En la fachada se esbozaban dos grandes murales laterales al acceso principal que finalmente no se ejecutaron.

En el interior, Cravotto proyectó para el salón de actos —actual Salón Azul “Dr. Aquiles Lanza”— un gran mural que aparece representado en un corte y en una perspectiva del anteproyecto. La escena presenta en primer plano la figura de un trabajador, mientras al fondo se distinguen elementos del paisaje industrial —una chimenea humeante y una columna eléctrica—. A la derecha aparece una figura femenina de carácter alegórico y otras figuras apenas sugeridas. La composición articula así un repertorio iconográfico que combina referencias clásicas con imágenes de la técnica moderna, poniendo en escena una dualidad simbólica entre tradición y progreso.

Ninguna de estas obras llegó a materializarse. Durante la construcción del edificio se incorporaron en cambio réplicas de obras renacentistas: la escultura *El David* de Michelangelo

Buonarroti —llegada a Montevideo en 1931 y trasladada en 1958 a la explanada del Palacio Municipal— y una copia en yeso de la Puerta del Paraíso del Baptisterio de Florencia de Lorenzo Ghiberti. Estas incorporaciones introducen en el entorno del edificio figuras de fuerte carga iconográfica que remiten a la tradición cívica italiana.



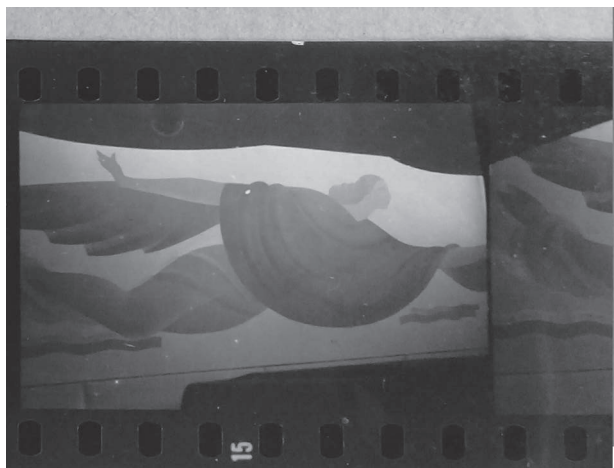
Imágenes 3 y 4. Palacio Municipal. Perspectiva exterior y Corte del Salón de actos. Piezas de entrega del Anteproyecto presentada al concurso a segundo grado. 1930. Fuente: Archivo Cravotto.

Una relación comparable puede observarse en el *Hotel Rambla*, proyectado un año después de ganar el concurso del Palacio Municipal, obra que la historiografía ha señalado como un momento de consolidación de su adopción de un lenguaje moderno. El edificio presenta un marcado despojamiento de elementos decorativos, con la excepción de algunos acentos vinculados al imaginario náutico, directamente relacionados con su programa y con su ubicación frente al mar. En este contexto, Cravotto recurre a la colaboración con artistas plásticos para introducir en el interior del edificio una dimensión representativa asociada a su función turística.

En 1935, año de la inauguración del hotel, el artista Guillermo Laborde, con la colaboración de Luis Alberto Solari, realizó dos murales al fresco destinados al bar y a la sala de fiestas (Margenat, 2009, p. 54). Los registros conservados son escasos y se limitan a algunos negativos hallados en el archivo y a una pequeña reproducción publicada en la revista *Arquitectura* en 1940. Los murales representaban alegóricamente el aire y el mar mediante dos figuras femeninas.

Una de las composiciones mostraba una mujer alada que volaba serenamente, mientras la otra representaba una sirena de torso desnudo reposando sobre la arena. Las imágenes, planistas y sintéticas, introducían una dimensión alegórica vinculada al imaginario del turismo marítimo. En este caso, la figuración artística funciona como un dispositivo simbólico que permite establecer una relación más directa entre la arquitectura y su contexto.





Imágenes 5 y 6. Rambla República del Perú. A la izquierda: Hotel Rambla. A la derecha: playa Pocitos. Año 1944. Centro de Fotografía - Intendencia de Montevideo. Foto: 07994FMHG. Mural del Bar y Sala de fiestas del Hotel Rambla. Negativos-pruebas de contacto. c. 1935. Fuente: Archivo Cravotto.

La *casa Kalinen*, vivienda y estudio proyectados por Mauricio Cravotto para sí mismo, constituye un ámbito particularmente revelador para comprender la complejidad de su pensamiento arquitectónico. Al ser su propio cliente, aquí el arquitecto dispone de mayor libertad para experimentar con la relación entre arquitectura y artes visuales. El edificio presenta una composición relativamente depurada y una organización espacial clara, vinculadas al proceso de adopción de un lenguaje moderno, sobre el cual se incorporan diversas intervenciones artísticas que introducen referencias culturales y simbólicas en el espacio doméstico.

Entre ellas se destaca el relieve escultórico realizado por Severino Pose para la puerta de acceso de la vivienda.⁹⁵ Integrado directamente al elemento arquitectónico, el relieve introduce una representación figurativa que acompaña el ingreso a la casa y al estudio del arquitecto. La pieza articula motivos simbólicos vinculados tanto al universo humanista y espiritual —asociado a las artes y la cultura— como al ámbito de la razón o la ciencia, poniendo en escena una dualidad que aparece reiteradamente en la concepción intelectual de Cravotto.

A esta intervención se suma el tratamiento del cielorraso en el interior de la vivienda y de un vidrio divisorio, cuya concepción remite a tradiciones decorativas venecianas. La presencia de esta referencia histórica dentro de una arquitectura caracterizada por su depuración formal evidencia nuevamente la coexistencia entre registros culturales distintos.

Mientras la arquitectura tiende hacia la abstracción y la claridad compositiva propias del lenguaje moderno, las intervenciones figurativas y decorativas introducen vínculos con tradiciones artísticas históricas, manifestando la dualidad entre pensamiento humanista y científico que atraviesa la obra de Cravotto.

De los Campos, Puente y Tournier: arte figurativo y representación institucional⁰⁶

Al igual que otros arquitectos de su generación, una parte de la producción arquitectónica del estudio De los Campos, Puente y Tournier tendía hacia una expresión formal sobria y depurada, vinculada a los principios de la modernidad arquitectónica. En este contexto, la inclusión de murales o relieves figurativos introducía un registro expresivo diferente, capaz de aportar significados narrativos o simbólicos que el lenguaje arquitectónico abstracto no siempre podía transmitir por sí mismo.

Este vínculo entre arquitectura y artes visuales estuvo particularmente influido por la figura de Octavio de los Campos, quien dentro del estudio aportaba una marcada sensibilidad artística. Su formación y actividad en el ámbito cultural —como docente de composición decorativa, integrante de la Comisión Nacional de Bellas Artes y pintor— lo vinculó estrechamente con el medio artístico local. A través de estas redes se establecieron colaboraciones con artistas como el argentino Demetrio Urruchúa, Bernabé Michelena, Edmundo Prati y Norberto Berdía, cuyas obras fueron incorporadas en distintos proyectos del estudio. Entre ellas, las de Urruchúa y Berdía destacan por su relación con la estética y los planteamientos del muralismo mexicano, evidenciando ciertos vínculos con la influencia de Siqueiros en la región.

Uno de los ejemplos más tempranos de esta integración se encuentra en la Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria, donde el artista argentino Demetrio Urruchúa realizó en 1941 el mural *La mujer como compañera del hombre*. La obra, de gran escala, ocupa las paredes de la biblioteca y desarrolla una extensa narrativa visual sobre el rol de la mujer en la sociedad. A través de escenas sucesivas, el mural representa a la mujer como trabajadora, madre, luchadora y educadora, vinculando estas imágenes con la función educativa del edificio. La composición, de clara filiación figurativa y con fuerte contenido social, responde a la corriente del realismo social que tuvo gran presencia en el campo artístico de la época. Esta obra adquiere relevancia también por constituir uno de los primeros ejemplos de pintura mural en edificios modernos de Montevideo. Además, marca un hito en la trayectoria de Urruchúa, al ser realizada cinco años antes de sus célebres murales en las Galerías Pacífico en 1946, junto a sus colegas del Taller de Arte Mural —Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Manuel Colmeiro—. El mural de Urruchúa, *La hermandad de las razas*, situado en este edificio, presenta notables referencias al mural de la biblioteca: aunque aborda un tema distinto, comparte elementos visuales recurrentes,

como el trigo y las mujeres aladas que sobrevuelan las composiciones.

La integración del mural en el espacio arquitectónico resulta particularmente significativa. La arquitectura del edificio se organiza mediante planos sobrios y una composición ordenada, mientras que el mural introduce un relato visual continuo que ocupa el plano del muro y estructura la experiencia del espacio interior. La figuración no aparece aquí como mero ornamento, sino como un dispositivo narrativo que refuerza el significado institucional del edificio y lo vincula con valores sociales asociados a la educación y al papel de la mujer en la vida pública.



Imagen 7. Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria. Mural de Demetrio Urruchúa en la Biblioteca. Archivo SMA, FADU, Udelar.

En el mismo edificio se incorporó además un altorrelieve de Bernabé Michelena en la fachada. La obra representa figuras femeninas en distintas actitudes alegóricas relacionadas con el conocimiento y la transmisión cultural. Si bien Michelena utilizó un lenguaje figurativo, su tratamiento formal se caracteriza por una simplificación plástica que reduce los volúmenes y enfatiza la frontalidad de las figuras. Esta síntesis formal produce un equilibrio particular entre figuración y abstracción: las figuras son reconocibles, pero su construcción plástica responde a una búsqueda de depuración que dialoga con la sobriedad de la arquitectura moderna.



Imagen 8. Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria. Altorrelieve de Bernabé Michelena en la Biblioteca. Archivo SMA, FADU, Udelar.

Un segundo ejemplo significativo se encuentra en el edificio del Banco La Caja Obrera, donde el escultor Edmundo Prati realizó en 1941 tres relieves alegóricos situados en el pórtico de acceso. Las esculturas representan los valores del *trabajo*, el *ahorro* y el *comercio*, conceptos que definían la identidad institucional del banco. Cada relieve presenta figuras humanas acompañadas de objetos simbólicos —herramientas, una alcancía, mercancías— que refuerzan el significado de la escena.



Imagen 9. Banco La Caja Obrera. Fachada 25 de Mayo. Reforma 1947. De Los Campos, Puente y Tournier. Archivo DDI-IH.. Plano 23645.



Imagen 10. Banco La Caja Obrera. Fachada 25 de Mayo. Reforma 1947. De Los Campos, Puente y Tournier. Marcos Mendizábal. BMR Productora Cultural.

En este caso, la obra escultórica cumple una función claramente comunicativa. La fachada del edificio se organiza mediante una composición repetitiva de paños verticales y aberturas, característica del lenguaje moderno adoptado en esta reforma por el estudio. Los relieves interrumpen esa regularidad para destacar el acceso principal y concentrar allí el contenido simbólico del edificio.

A través de estos ejemplos se observa que la elección de obras figurativas no fue casual. Los murales y relieves incorporados por el estudio comparten un rasgo común: todos utilizan un lenguaje representativo que permite identificar personajes, acciones y valores asociados a los edificios donde se integran. Fueron cuidadosamente ubicadas en espacios significativos y encargadas a artistas cuyas obras respondían a una figuración expresiva y comunicativa. A través de ellas, la arquitectura moderna adquiriría una dimensión simbólica adicional, evidenciando la persistencia de la representación figurativa como instrumento cultural dentro de un marco arquitectónico cada vez más abstracto.

Julio Vilamajó: arte, ornamento y complejidad de la modernidad⁰⁷

La obra de Julio Vilamajó ocupa un lugar central en la historiografía de la arquitectura uruguaya y latinoamericana del siglo XX. Sin embargo, su interpretación ha estado marcada por una tendencia a construir una narrativa que lo presenta como precursor de la arquitectura moderna a partir de una trayectoria progresiva desde el eclecticismo hacia

formas cada vez más innovadoras. En los últimos años, diversos estudios han cuestionado esta lectura lineal, señalando la necesidad de comprender su producción desde una perspectiva más compleja, capaz de reconocer la convivencia de múltiples referencias culturales, históricas y artísticas en su arquitectura.

Dentro de estas revisiones críticas relativamente recientes (Silvestri, 2004; Liernur, 2008/2021; Scheps, 2012; Rey, 2012; Beretta et al., 2018 y Parodi, 2024), uno de los aspectos que ha adquirido relevancia es la relación entre arquitectura, arte y ornamento en su obra. Durante varias décadas, especialmente entre los años sesenta y setenta, la crítica tendió a minimizar la presencia de elementos ornamentales o de vínculos con las artes visuales. Esta operación respondía en gran medida a la necesidad de insertar a Vilamajó dentro del relato canónico de la arquitectura moderna, caracterizado por la depuración formal y el rechazo del ornamento heredado de la tradición académica. En ese contexto, la arquitectura moderna era interpretada como un proceso de progresiva abstracción, orientado hacia la eliminación de cualquier elemento considerado superfluo respecto de la función del edificio.

Diversos autores han señalado que la presencia del ornamento y su articulación con las artes visuales constituyen componentes fundamentales de la arquitectura de Vilamajó, lejos de reducirse a meras concesiones decorativas. En numerosos proyectos, la arquitectura se integra con esculturas, relieves y tratamientos plásticos de las superficies, incorporando una dimensión simbólica e iconográfica en un contexto en el que la disciplina comenzaba a desprenderse de los repertorios ornamentales de raíz decimonónica para adoptar lenguajes más acordes con la modernidad.

Esta relación se observa con claridad en su colaboración con el escultor Antonio Pena, con quien trabajó en varios proyectos durante las décadas de 1930 y 1940. Uno de los casos más tempranos y significativos es el de la sede del Banco de la República en General Flores (1929-1930), que permite comprender las tensiones propias del período en torno al lugar del ornamento en la arquitectura institucional.

El proyecto presentado por Vilamajó al concurso proponía una resolución de fachada de carácter despojado, basada en una trama ortogonal rigurosa y sin referencias figurativas explícitas. Sin embargo, el fallo del jurado, si bien valoró positivamente la organización planimétrica y espacial, señaló la necesidad de dotar al edificio de un carácter más acorde con su jerarquía institucional. Como consecuencia, en la versión definitiva el arquitecto incorporó una serie de elementos ornamentales que modificaron sustancialmente la expresión del conjunto.

En este contexto se inscribe la participación de Antonio Pena, quien realizó en bronce un conjunto de piezas escultóricas integradas a la fachada. Estas incluían motivos figurativos vinculados a la naturaleza —espigas, animales marinos y aves— así como medallones con referencias simbólicas y alegóricas. Lejos de constituir un agregado meramente decorativo,

estos elementos contribuían a construir una imagen institucional, asociada a valores como la abundancia, la prosperidad o la solidez, evidenciando las expectativas simbólicas depositadas en la arquitectura pública de la época (Alemán, Canen, 2014).

Este episodio resulta particularmente revelador, en tanto pone de manifiesto que la incorporación de la figuración en la arquitectura moderna no respondía únicamente a decisiones individuales, sino también a condicionantes culturales e institucionales más amplios.

El caso de la Facultad de Ingeniería de Montevideo resulta particularmente revelador. Considerada una de las obras más representativas de la arquitectura moderna en el país, su composición arquitectónica manifiesta una clara tendencia hacia la abstracción y el despojamiento formal. Sin embargo, el edificio fue concebido originalmente con intervenciones escultóricas de carácter clásico que evidencian la persistencia de una dimensión simbólica vinculada a la tradición histórica. La posible incorporación del relieve *Olimpo*, proyectado, pero no concretado, habría hecho aún más explícita esta relación entre arquitectura moderna y representación figurativa. Además, al decir de Ponte (2005), “hubiera evidenciado en un nivel de apreciación más directa la relación profunda de este edificio con la Historia” (p. 149).

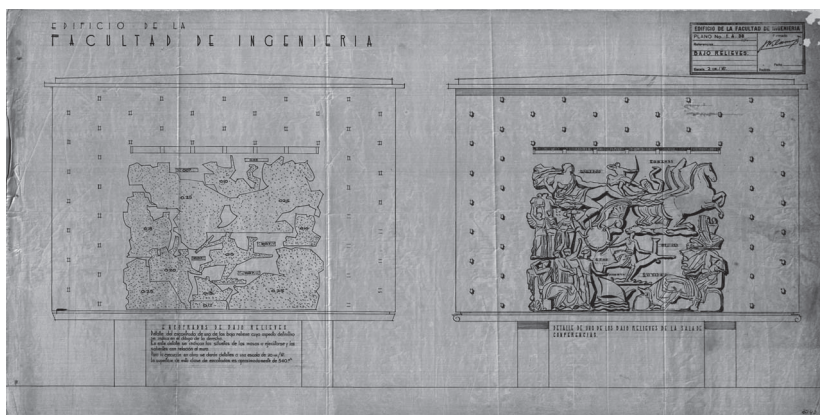


Imagen 11. Plano de obra mural Facultad de Ingeniería. Julio Vilamajó. Archivo DDI-IH / PI 3740-41

Lejos de adherir de manera estricta a los postulados de las vanguardias modernas, su obra manifiesta una actitud abierta hacia diferentes tradiciones culturales y artísticas. El arquitecto no parece haber considerado el ornamento como un elemento incompatible con la modernidad, sino como un recurso expresivo capaz de enriquecer la experiencia arquitectónica y de introducir significados simbólicos dentro del espacio construido.

Las interpretaciones historiográficas recientes han destacado precisamente esta complejidad. En lugar de comprender la obra de Vilamajó como una transición lineal hacia la modernidad, proponen analizarla como una producción heterogénea donde conviven distintas tradiciones y lenguajes. En este sentido, el uso del ornamento y la colaboración con artistas visuales no constituyen una anomalía dentro de su arquitectura, sino un componente esencial de su manera de concebir el proyecto arquitectónico.

El Art Déco y la expresión simbólica de la Arquitectura

La presencia de obras figurativas integradas a la arquitectura moderna uruguaya de la década de 1930 puede comprenderse con mayor claridad si se la sitúa dentro del contexto cultural en el que el Art Déco se consolidó como uno de los lenguajes predominantes de la modernización urbana de Montevideo. Tal como han señalado diversos estudios sobre el período, la expansión de la ciudad, la consolidación de una clase media urbana y el fortalecimiento del Estado como agente constructor generaron las condiciones para la difusión de una estética capaz de expresar simbólicamente las aspiraciones de progreso de la sociedad montevideana (Arana, Mazzini, Ponte & Schelotto, 1999; Rey, 2012). En este contexto, el Art Déco operó como un lenguaje particularmente eficaz para articular modernidad formal, representación simbólica y continuidad con tradiciones figurativas previas.

A diferencia del racionalismo más ortodoxo —cuyos postulados tendían hacia un alto grado de abstracción— el Déco ofrecía una modernidad visualmente reconocible. Su repertorio formal combinaba geometrización, estilización y ornamentación contenida, permitiendo integrar imágenes alegóricas dentro de composiciones arquitectónicas caracterizadas por una creciente simplificación formal. De este modo, la figuración no desaparecía del campo arquitectónico, sino que se transformaba mediante procesos de reducción y síntesis que la adaptaban a las nuevas sensibilidades modernas. Motivos como rayos solares, engranajes, figuras aladas o alegorías del progreso tradujeron visualmente nociones asociadas a la técnica, la velocidad y la energía, configurando una iconografía moderna que podía integrarse sin conflicto en superficies arquitectónicas cada vez más abstractas.



Imagen 12. Relieves de Antonio Pena en el Edificio Mac Lean. Arqs. Jorge Herrán y Luis Crespi, 1932. Fotografía Julio Pereira, 2019 (SMA-FADU).

Esta condición híbrida del Art Déco explica en buena medida su amplia difusión en el paisaje urbano montevideano. Más que constituir una simple modalidad estilística, funcionó como una práctica de integración artística que permitió articular arquitectura, escultura, muralismo, vitrales y artes aplicadas dentro de una misma operación proyectual. La geometrización de las figuras humanas, su estilización en composiciones simétricas o escalonadas y su inserción en frisos, relieves o paneles murales generaban un equilibrio entre rigor compositivo y expresividad figurativa. En este sentido, la figuración no operaba como un residuo de lenguajes académicos, sino como una forma renovada de representación adaptada a los procesos de modernización estética del período.

El diálogo entre abstracción geométrica y figuración estilizada puede observarse en múltiples obras de la época. En la arquitectura y el arte público, las figuras alegóricas se integraron frecuentemente a composiciones dominadas por prismas escalonados, superficies planas y ritmos geométricos. Este tipo de soluciones permitía actualizar la tradición monumental sin renunciar completamente a la dimensión simbólica de las imágenes. En ese sentido, el Art Déco permitió compatibilizar abstracción, ornamentación y representación simbólica dentro de una misma lógica proyectual. Esta articulación explica tanto la persistencia de imágenes figurativas en edificios modernos como su profunda integración en la construcción de la imagen moderna de la ciudad.

Muchos de los casos analizados a lo largo del artículo pueden interpretarse como manifestaciones concretas de esta lógica cultural. El bajorrelieve diseñado por Severino Pose para la casa Kalinen, los murales realizados por Guillermo Laborde para el Hotel Rambla

o los relieves para el Banco La Caja Obrera realizados por Edmundo Prati, entre muchos otros, evidencian distintas formas de articulación entre arquitectura moderna y representación figurativa. En todos ellos, la figuración aparece sometida a procesos de estilización y simplificación formal que la acercan al repertorio visual del Art Déco. Más que simples recursos decorativos, estas obras introducen imágenes capaces de vehicular significados simbólicos —vinculados al progreso técnico, al trabajo o al imaginario clásico— dentro de edificios concebidos según lógicas espaciales modernas. De este modo, los ejemplos considerados permiten comprender cómo, en la arquitectura uruguaya de entreguerras, la figuración artística pudo operar como una mediación entre la abstracción del lenguaje arquitectónico y la necesidad de dotar a los edificios de una dimensión representativa y cultural.

Consideraciones finales: abstracción, figuración y significado

El análisis realizado permite matizar una interpretación extendida de la arquitectura moderna según la cual su consolidación habría implicado la desaparición de la figuración y del ornamento. En el caso uruguayo, diversos edificios producidos en la década de 1930 muestran que la simplificación formal y la abstracción del lenguaje arquitectónico coexistieron con la integración de imágenes figurativas dentro del espacio construido.

Estas intervenciones no pueden comprenderse únicamente como recursos ornamentales ni como supervivencias de lenguajes académicos anteriores. En muchos casos funcionaron como dispositivos capaces de introducir dimensiones simbólicas dentro de arquitecturas concebidas a partir de principios modernos. Mientras la arquitectura tendía a expresar su lógica a través de la organización espacial, la estructura o la forma geométrica, las artes visuales permitían incorporar representaciones vinculadas al trabajo, al progreso técnico, a valores institucionales o a imaginarios culturales más amplios.

La selección de ejemplos analizados evidencia distintas modalidades de esta relación. En este contexto, el Art Déco constituyó un marco estético particularmente significativo para comprender estas operaciones. La estilización geométrica o simplificación formal de elementos de la realidad y su inserción en composiciones arquitectónicas de creciente abstracción permitieron articular representación figurativa y modernidad arquitectónica dentro de un mismo lenguaje visual. La figuración no desaparecía, sino que era transformada mediante procesos de síntesis que la hacían compatible con la lógica formal de la arquitectura moderna.

Desde esta perspectiva, la presencia de arte figurativo en la arquitectura moderna uruguaya puede interpretarse como una forma de mediación simbólica dentro de un lenguaje arquitectónico cada vez más abstracto. A través de la integración de imágenes alegóricas, relieves o murales, los edificios incorporaban narrativas visuales capaces de comunicar

valores, identidades o aspiraciones colectivas. Más que contradecir la modernidad arquitectónica, estas intervenciones revelan la coexistencia de distintos modos de significación dentro del proyecto moderno.

El estudio de estas experiencias permite así matizar la idea de una modernidad arquitectónica definida exclusivamente por la abstracción formal. Más que una contradicción con los principios del movimiento moderno, la figuración podría interpretarse como una adaptación local de esos principios. En lugar de aplicar de manera rígida las doctrinas internacionales del racionalismo, los arquitectos uruguayos exploraron formas de integrar la modernidad arquitectónica con las tradiciones artísticas existentes.

Referencias bibliográficas

- Alemán, L., & Canén, P. (2014). *Agencia Gral. Flores del BROU: Informe histórico-crítico elaborado en el marco del convenio firmado entre la Facultad de Arquitectura y el BROU para la readecuación funcional del edificio*. Inédito.
- Arana, M., Mazzini, A., Ponte, C., & Schelotto, S. (1999). *Arquitectura y diseño art déco en el Uruguay*. Dos Puntos.
- Argul, J. P. (1958). *Pintura y escultura del Uruguay: Historia crítica*. Imprenta Nacional.
- Artucio, L. (1968). *Montevideo y la arquitectura moderna*. Nuestra Tierra.
- Aureli, P. V. (2023). *Architecture and abstraction*. MIT Press.
- Barr, A. H., Jr. (1986). *La definición del arte moderno*. Alianza Forma.
- Beretta, E., Hojman, M., Mussio, G., Rimbaud, T., Romay, C., & Ulfe, V. (2019). *Ornamento y memoria: Valor patrimonial de las fachadas en la arquitectura uruguaya. Montevideo entre 1870 y 1940*. Universidad de la República.
- Bois, Y.-A. (1990). *Painting as model*. MIT Press.
- Cravotto, M. (1921). Sobre composición decorativa arquitectónica. *Arquitectura*, (47), 113–114.
- De Betolaza, A. (2014). *Modernidades Híbridas en el Uruguay: 1925-1950*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. <http://oa.upm.es/40394/2>
- Hitchcock, H.-R., & Johnson, P. (1966). *The international style*. W. W. Norton & Company. (Trabajo original publicado en 1932).
- Hojman, M. (2023). El yo artista: El arte en la teoría y la práctica de Mauricio Cravotto. *Thema*, (6), 163–178.
- Hojman, M. (2025). Revisitando a Julio Vilamajó: Su inclusión en la historiografía de la arquitectura. *Anales del IAA*, 55(2), 1–16. <https://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/428>
- Hojman, M. (2019). Interacciones: El arte en la obra del estudio De los Campos, Puente y Tournier. En Instituto de Historia de la Arquitectura (Ed.), *De los Campos, Puente y Tournier: Obras y proyectos* (pp. 243–287). Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

- Liernur, F. (2021). *Trazas de futuro: Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. Ediciones UNL. (Trabajo original publicado en 2008).
- Loos, A. (1972). *Ornamento y delito*. Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1908).
- Margenat, J. P. (2009). *Tiempos modernos: Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias (1925–1940)*. Edición del autor.
- Overy, P. (1991). *De Stijl*. Thames & Hudson.
- Parodi, A. (2024). *Universo Vilamajó: Vida, arquitectura, arte y diseño*. Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo; Ministerio de Educación y Cultura.
- Peluffo Linari, G. (1999). *Historia de la pintura uruguaya* (Vol. 2: El siglo XX). Ediciones de la Banda Oriental.
- Ponte, C. (2005). Vilamajó y la sustancia histórica. En A. Bossi (Ed.), *Julio Vilamajó: Disegni per l'arrendamento* (pp. 142–153). Editorial Oxiana.
- Rey Ashfield, W. (2012). *Arquitectura moderna en Montevideo (1920–1960)*. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- Rosso, M. (2005). Joaquín Torres García y David Alfaro Siqueiros: Una historia de encuentros y desencuentros. *Materia*, (5), 129–144.
- Scheps, G. (2019). *17 registros: Vilamajó e ingeniería*. Impresora Gráfica Mosca.
- Schapiro, M. (1937). Nature of abstract art. *Marxist Quarterly*, 1(1), 77–98.
- Silvestri, G. (2004). El ornamento que custodia el placer: Otra versión de la obra de Julio Vilamajó. En G. Silvestri, *Ars pública: Ensayos de crítica e historia de la arquitectura, la ciudad y el paisaje* (pp. 221–235). Nobuko.
- Torres García, J. (1944). *Universalismo constructivo*. Poseidón.

Abstract: The article examines the relationship between the formal abstraction of modern Uruguayan architecture and the persistence of figuration in the 1930s. It analyzes how, in a context influenced by rationalism, geometric simplification, and criticism of ornament, figurative artistic integration practices were maintained in modern buildings. Based on theoretical debates and various cases, it argues that figuration did not disappear but was transformed into a resource of symbolic mediation, capable of introducing cultural meanings within an increasingly abstract and autonomous architectural language.

Keywords: modern architecture – integration of the arts – symbolic representation – formal synthesis – Uruguay

Resumo: O artigo examina a relação entre a abstração formal da arquitetura moderna uruguia e a persistência da figuração na década de 1930. Analisa como, em um contexto influenciado pelo racionalismo, pela simplificação geométrica e pela crítica ao ornamento, mantiveram-se práticas de integração artística figurativa em edifícios modernos. A partir

de debates teóricos e de diversos casos, sustenta que a figuração não desaparece, mas se transforma em um recurso de mediação simbólica, capaz de introduzir significados culturais dentro de uma linguagem arquitetônica cada vez mais abstrata e autônoma.

Palavras-chave: arquitetura moderna – integração das artes – representação simbólica – síntese formal – Uruguai

Miriam Hojman: Arquitecta. Magíster en Ciencias Humanas (opción Estudios Latinoamericanos). Doctoranda en Arquitectura (Universidad de la República). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Profesora Adjunta del Instituto de Historia en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (FADU-Udelar). Autora de diversos artículos, capítulos en publicaciones y libros sobre arquitectura -en especial sobre su vinculación con las artes visuales-. Integra el Grupo de estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial (Udelar).