

## PONENTE

**05 /35**

## METODOLOGÍA

***El manejo de paradigmas en los procesos proyectuales. La Casa Vilamajó, metáfora del burgo medieval***

## TEXTO

***La Casa Vilamajó en Uruguay y la Alhambra de Granada en España. Posibles relaciones paradigmáticas entre ambos edificios***

## AUTOR

**Carlos Pantaleón**

*Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. Arquitecto (1976) por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UDELAR, Uruguay; Especialista en Conservación y Restauración de Monumentos y Centros Históricos por la Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Brasil (1993); Doctor en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, España (2012). Docente de la FADU/UDELAR desde 1976; desempeño profesional hasta 2008. cpantale@farq.edu.uy*

# El manejo de paradigmas en los procesos proyectuales. La Casa Vilamajó, metáfora del burgo medieval

## The management of paradigms in project processes. The Vilamajó House, metaphor of the medieval village

\_Carlos Pantaleón

### METODOLOGÍA

#### Palabras clave

Proceso proyectivo, manejo de paradigmas, relación arquitecto-obra, Casa Vilamajó, Alhambra de Granada

Projective process, paradigm management, architect-work relationship, Vilamajó House, Alhambra de Granada

#### Resumen

La búsqueda de paradigmas, que pudieran guiar el proceso creativo seguido por el arquitecto uruguayo Julio Vilamajó, disparó una investigación que manejó diversas fuentes y documentos entre las cuales se encuentran dos obras de arquitectura: la propia casa del arquitecto y la Alhambra de Granada.

Lo que he buscado como investigador es construir una red de relaciones entre componentes de diferente naturaleza (abstractos, concretos, materiales, inmateriales) que posean cualidades comunes, atributos que se intersecan y le confieren a esa red una gran coherencia, manifiesta en la obra de arquitectura. Coherencia que parecería explicar todas las relaciones que ésta tiene con los supuestos paradigmas encontrados.

La base de la construcción de esa red de relaciones fueron las operaciones de comparación entre la obra y las fuentes asociadas a ésta, en particular procesos de inducción y deducción. De esos procesos de comparación surgen analogías que conducen al plano de la metáfora o de la alegoría y que me llevan a sostener, por ejemplo, que la Casa Vilamajó podría ser considerada una alegoría del burgo medieval.

The search for paradigms, which could guide the creative process followed by the uruguayan architect Julio Vilamajó, triggered an investigation that handled various sources and documents, among which are two architectural works: the architect's own house in Montevideo, Uruguay, and the Alhambra in Granada, Spain.

What I have sought as a researcher is to build a network of relationships between components of different nature (abstract, concrete, material, immaterial) that possess common qualities, attributes that intersect and give this network a great coherence, manifested in the work of architecture. Coherence that would seem to explain all the relationships that it has with the supposed paradigms found.

The base of the construction of this network of relationships were the operations of comparison between the work and the sources associated with it, in particular processes of induction and deduction. From these processes of comparison emerge analogies that lead to the plane of metaphor or allegory and that lead me to argue, for example, that Vilamajó House could be considered an allegory of the medieval village.

#### Objetivo

El objetivo de este trabajo es exponer el método manejado durante la investigación para la identificación de los paradigmas utilizados por el arquitecto Julio Vilamajó en el proyecto de la Casa Vilamajó, (su propia casa) en la ciudad de Montevideo, Uruguay <sup>1</sup>.

En otras palabras, el objetivo de la investigación fue la búsqueda de fuentes paradigmáticas que explicasen por qué el producto arquitectónico del proceso proyectual resultó ser como es, y no de otra manera.

#### Hipótesis de partida

Se partió de la hipótesis de que “el arquitecto maneja paradigmas durante el proceso proyectivo de la obra que crea”. Así pues, la investigación se centró en el proceso creativo-proyectivo, concibiéndolo como un proceso concatenado de manejo de “paradigmas”.

Thomas Kuhn, al definir al paradigma como “una manera de pensar, de ver la realidad y de conformar un conjunto de valores que orientan nuestra construcción de esa realidad”, amplía el sentido del término y lo coloca como base de la “intención que guía la conducta del creador-proyectista”.

El arquitecto proyecta una obra que satisface una necesidad, pero, también, un deseo. De ese modo, la obra se convierte en la concreción “imperfecta” de una “utopía”, pues toda obra de arquitectura pretende ser una *eu-topía*, es decir, un “buen lugar”. En este sentido, la utopía constituye el primer paradigma del creador-arquitecto pues podría asimilarse al modelo ideal que guía su creación.

#### Los caminos de investigación

La investigación traza un recorrido que se transita comparando dos extremos. En uno de los extremos se encuentra el creador, el arquitecto, quien condensa un modelo ideal (un paradigma) que comporta una manera de pensar según un conjunto

de valores que orientan la construcción de una parte de la realidad. El paradigma pone en marcha un actuar creador que termina generando un objeto concreto: la obra de arquitectura. El otro extremo lo ocupa la obra de arquitectura. Como objeto concreto, ésta se revela al investigador como la manifestación imperfecta del modelo ideal del arquitecto, modelo que éste busca materializar a través de sus obras, muy en particular, a través de la creación de su propia casa. Los paradigmas manejados por el creador en el proceso proyectual podrán estar manifiestos u ocultos en su creación, y es la propia obra de arquitectura la que los contiene a todos, de una manera u otra.

### **Registrar, describir e interpretar**

La búsqueda de paradigmas o referentes que pudiesen haber influido en el diseño de la Casa Vilamajó, manejados por el arquitecto en el proceso creativo, constituyó un intento por superar el necesario registro y la esencial descripción objetiva de la obra, y dar una interpretación integral a las resoluciones formales de aquella y a todos sus componentes: volumetría, espacialidad interior, relación entre los espacios interiores y exteriores, tratamiento de jardines, ornamentación, sistema estructural, etc.

La interpretación pretende encontrar una explicación de lo realizado, sin desconocer que no necesariamente todo lo realizado tiene una explicación absolutamente racional, ni que todas las relaciones entre causa y efecto están totalmente documentadas en los registros gráficos del proceso proyectual. La explicación pertenece al plano de la interpretación y ésta pertenece, a su vez, a quien interpreta la obra, es decir, al investigador, a cómo el investigador relaciona las fuentes documentales que maneja; cómo las concibe y las ordena para explicar una realidad, después de haberlas seleccionado.

Interpretar es explicar acciones o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos. La interpretación trabaja con signos y el signo, según Pierce, es algo que está para alguien en lugar de otra cosa.

Así pues, la investigación realizada no pretendió hacer solamente una descripción de la obra, si bien el conocimiento objetivo de la obra es la base de la investigación, sino que intentó dar una interpretación. Por lo tanto, es necesario destacar que las verdades que descubrió son verdades que se mantienen en el plano de las probabilidades.

### **Las fuentes documentales**

Para lograr mi propósito, recurrí al estudio de una serie de documentos que relacionan a la obra con el arquitecto. Esta serie está constituida por: 1) la Casa Vilamajó (la obra de arquitectura), como documento primario básico, y todo lo que ella puede decirnos desde su misma presencia material, 2) los documentos gráficos ejecutados durante el proceso proyectual por parte del arquitecto que testimonian etapas del proceso creativo, 3) otras obras del arquitecto, realizadas no sólo en el campo de la arquitectura, especialmente sus dibujos y pinturas, 4) sus pensamientos, tanto los escritos por él mismo como aquellos recogidos por las personas que lo conocieron directamente, 5) las opiniones de otras personas: historiadores y críticos de la arquitectura, registradas en una bibliografía especializada sobre Julio Vilamajó y su obra.

Si bien, en un inicio, no existió un manejo sistemático de estas fuentes documentales, dado que algunas fueron surgiendo durante la investigación, comencé por consultar las fuentes bibliográficas existentes, y visitar y relevar la propia casa. Posteriormente, se hicieron entrevistas a personas que conocieron directamente a Julio Vilamajó, amigos suyos y de su familia.

La consulta de las fuentes bibliográficas me permitió organizar el conocimiento de la personalidad y la obra del arquitecto en cuatro grupos temáticos: 5a) formación académica y viaje de pos-graduación por el norte de África y Europa (realizado en los primeros años de la década de 1920), 5b) estudio de la supuesta personalidad romántica del arquitecto, planteada como opuesta a la racional característica esta última del Arq. Mauricio Cravotto, su histórico rival profesional sostenida por el Prof. Arq. Aurelio Lucchini en uno de sus libros, 5c) creencia de Julio Vilamajó en lo esotérico, en la Magia y en el Fen Shui, según consta en escritos del propio Vilamajó, 5d) afiliación a la Masonería, condición declarada por amigos y allegados al arquitecto.

Cada uno de estos cuatro sub-ítems originó investigaciones independientes que profundizaron y complementaron las realizadas en los otros cuatro ítems, y de las que surgieron algunas conclusiones referidas a la obra de arquitectura.

Así por ejemplo, si se considera el sub-ítem 5a) y el ítem 4), se comprueba la pasión que Vilamajó profesaba por la Alhambra, y en particular por la Torre de Comares. Esta relación amorosa también consta en sus escritos y en la diversidad de sus dibujos de viaje. A mi juicio, es tal vez el paradigma más evidente y claro de demostrar por la coherencia con que aparece en muchas de las fuentes documentales.

También el sub-ítem 5a) permite suponer el conocimiento, por parte de Vilamajó, de arquitecturas relacionadas con la arquitectura musulmana, no sólo de España, sino también del norte de África, de ciudades como Fez, visitadas por Vilamajó duran-

te su viaje y que tanta influencia tendrían en su arquitectura, especialmente por el manejo de patios y jardines, y la especial ornamentación de sus edificios, atributos característicos de sus obras.

Los ítem 5c) y 5d) permitieron dar algunas explicaciones acerca de ciertas conformaciones espaciales de la Casa Vilamajó y de su tratamiento ornamental, relacionando conceptos y creencias con resultados formales visibles en la obra de arquitectura.

### **La Casa Vilamajó y la Alhambra de Granada**

Sin duda, el paradigma más elocuente y evidente, a los ojos de cualquier observador relativamente avisado, lo constituye el complejo de la Alhambra de Granada. Parece indiscutible el reconocimiento de la relación directa entre el volumen del cuerpo principal de la Casa Vilamajó y la Torre de Comares. La visión de la totalidad de la Casa Vilamajó, desde ciertos puntos de vista, sugiere la visión que el arquitecto tuvo del conjunto conformado por la Torre de Comares y el caserío de la ciudad que se despliega a sus pies, conjunto que registra en sus dibujos de viaje, a través de técnicas gráficas diferentes y distintos encuadres.

Así mismo, los escritos de Vilamajó sobre el complejo granadino, sobre su implantación en relación a la ciudad de Granada y acerca de la relación entre su apariencia externa y su aspecto interior parecen no dejar dudas de que la Alhambra de Granada constituyó un paradigma capital para el arquitecto. La Alhambra de Granada contenía para él todos los atributos de ese lugar imaginado, de esa utopía/eu-topía, de ese buen lugar.

La influencia que pudo haber existido entre el modelo y la obra, es decir, entre el conjunto granadino y la Casa Vilamajó, pertenece al plano de la interpretación, y por lo tanto, al plano subjetivo del investigador. Aunque surja del manejo de documentos concretos, no se encontró ningún documento oficial que lo confirmase, en el cual el propio Vilamajó afirmara la influencia paradigmática de la Alhambra en el proyecto y construcción de su casa. La afirmación se sostiene desde la interpretación de documentos primarios y secundarios que rozan el problema, pero permiten generar los vínculos necesarios entre ambas obras como para sostener tal afiliación.

Más subjetiva, puede ser considerada la relación entre las cualidades que caracterizan a un espíritu romántico como el de Vilamajó y las encontradas en el cuadro de Géricault, *La Balsa de la Medusa*, que luego serán reencontradas en el sentido espacial de la casa y en la disposición de sus espacios específicos.

Hay otros paradigmas que se observan directamente, tales como el tratamiento de la *fenêtre en longueur*, típica de Le Corbusier, sobre la fachada principal, o la propia textura del volumen mayor del conjunto, tratamiento asociado por muchos a la "Casa de las Conchas" de Salamanca.

Lo que he buscado como investigador es construir una red de relaciones entre componentes de diferentes calidades (abstractos, concretos, materiales, inmateriales) que posean cualidades comunes, atributos que se intersecan y le confieren a esa red una gran coherencia, manifiesta en la obra de arquitectura. Coherencia que parece explicar todas las relaciones que ésta tiene con los supuestos paradigmas encontrados.

La base de la construcción de esa red de relaciones fueron las operaciones de comparación entre la obra y las fuentes asociadas a ésta, en particular procesos de inducción y deducción. De esos procesos de comparación surgen analogías que conducen al plano de la metáfora o de la alegoría y que me llevan a sostener, por ejemplo, que la Casa Vilamajó podría ser considerada una alegoría del burgo medieval.

#### **Notas:**

<sup>1</sup> La casa fue proyectada, construida y habitada por el arquitecto Julio Agustín Vilamajó Echaniz y su esposa, Mercedes Pulido desde 1930 hasta 1948, año en que fallece Vilamajó. Posteriormente, continuó habitándola su esposa hasta los primeros años de 1970.



# La Casa Vilamajó en Uruguay y la Alhambra de Granada en España. Posibles relaciones paradigmáticas entre ambos edificios

## The Vilamajó House in Uruguay and the Alhambra of Granada in Spain. Possible paradigmatic relations between both buildings

\_Carlos Pantaleón

### TEXTO DE REFERENCIA

#### Palabras clave

Proceso proyectivo, manejo de paradigmas, relación arquitecto-obra, Casa Vilamajó, Alhambra de Granada

Projective process, paradigm management, architect-work relationship, Vilamajó House, Alhambra de Granada

#### Resumen

Podemos entender la investigación del objeto de arquitectura como un medio para abordar el conocimiento del objeto y de su autor.

Investigamos entre los fragmentos de lo concreto, rellenando los espacios creados por el olvido, por la ausencia o el desconocimiento, espacios variables, aleatorios, que a través de posibles interpretaciones, manifiestan facetas del autor y de su obra.

El proceso creativo es muy complejo. Un argumento (un tema, una "idea fuerza") en el pensamiento del creador, guía el propio proceso hasta el final. Pero el argumento cambia, se transforma, es complementado por otros argumentos. Querer definirlo, enmarcarlo, analizarlo, es el objetivo de quien investiga en este tema,

Aunque el campo de la creatividad arquitectónica sigue siendo un enigma y sólo podemos hacer conjeturas a partir de la fenomenología del proceder proyectivo, es imposible que un arquitecto no apoye su trabajo en una serie de convicciones profundas.

Dado que el discurso de la razón, (de la idea), siempre encuentra un medio simbólico para manifestarse, sea éste verbal, gráfico, gestual, arquitectónico, la obra de arquitectura y el proceso que la antecede manejan lenguajes, medios simbólicos que pueden darnos pistas de la razón del discurso, de la idea que lo genera.

We can understand the investigation of the object of architecture as a means to approach knowledge of the object and its author.

We investigate between the fragments of the concrete, filling in the spaces created by oblivion, by the absence or lack of knowledge, random spaces, which through possible interpretations, reveal facets of the author and his work.

The creative process is very complex. An argument (a theme, an "idea force") in the thought of the creator, guides the process itself to the end. But the argument changes, it is transformed, it is complemented by other arguments. Wanting to define it, frame it, analyze it, is the objective of the researcher in this topic.

Although the field of architectural creativity remains an enigma and we can only make conjectures from the phenomenology of projective action, it is impossible for an architect not to support his work in a series of deep convictions.

Since the discourse of reason, (of the idea), always finds a symbolic means to manifest itself, be it verbal, graphic, gestural, architectural, the work of architecture and the process that precedes it, they handle languages, symbolic means that can give us clues of the reason of the speech, of the idea that generates it.

#### Objetivo

Este trabajo procura mostrar posibles influencias que, a modo de paradigmas o referentes, intervinieron en el proceso proyectivo de una obra singular de la arquitectura uruguaya: la vivienda del arquitecto Julio Vilamajó Echániz (1894-1948), construida en Montevideo en 1930.

El trabajo forma parte de la investigación que realicé durante los años 1998-2000 y 2005-2010. Partí de una hipótesis: *el arquitecto maneja paradigmas en el proceso proyectivo de la obra que crea*<sup>1</sup>.

Thomas Kuhn define al paradigma como "una manera de pensar, de ver la realidad y de construir un conjunto de valores que orientan nuestra construcción de esa realidad"; amplía el sentido del término y lo coloca como base de la conducta del creador-proyectista, quien proyecta una obra que satisface una necesidad, pero, también, un deseo y es la concreción imperfecta de una utopía en el sentido que toda obra pretende ser una *eu-topía*, un buen lugar.

La utopía podría asimilarse, al modelo ideal que guía la creación. La utopía es el primer paradigma para el creador-arquitecto.

#### Proceso proyectivo

La investigación se instaló en el proceso creativo-proyectivo, concibiéndolo como un proceso concatenado de paradigmas. Este proceso dibuja un recorrido desde dos extremos. En uno, está el creador, quien condensa un modelo ideal (un paradigma) que significa una manera de pensar según un conjunto de valores que orientan la construcción de esa realidad.

En el otro, la obra de arquitectura se nos revela como una manifestación imperfecta del modelo ideal del arquitecto que durante su obrar busca concretar, en particular cuando construye su propia casa.

La obra de arquitectura es la concreción imperfecta de una utopía. En el mundo de las cosas y de las ideas, el arquitecto encuentra fragmentos de su utopía, referentes que reúne o compone para completar el modelo, modelo que nunca se completa en tanto que utopía es, también, *ou-topía*, un no-lugar, un lugar que no existe.

Esos fragmentos de su utopía son referentes que funcionan como hallazgos acabados o como posibilidades que sugieren, situación que los convertiría en nuevos paradigmas.

### **Estrategia de investigación**

La Casa Vilamajó es una obra en la que confluyen paradigmas de distinto orden y categoría, provenientes de distintas fuentes. La estrategia de investigación consideró estos aspectos: estudió la propia obra construida y especuló sobre el manejo de datos obtenidos de esas fuentes documentales.

La hipótesis manejada se apoyó en el supuesto de que en el proceso proyectivo el arquitecto recurre a procedimientos creativos y a un repertorio formal que están en estrecha relación con sus capacidades, su modo de ser y de pensar. Tanto los repertorios formales como los procedimientos creativos pertenecen al modelo ideal del arquitecto, constituyen su paradigma y, de alguna manera, estarían presentes en su obra.

La estrategia se sustentó en el estudio de la relación dialéctica entre la obra y su creador, considerando la obra como perteneciente a la esfera de las motivaciones constructivas, expresivas e interpretativas de la actividad del arquitecto. Además de analizarla e interpretarla, procuré conocer las motivaciones constructivas, expresivas e interpretativas del arquitecto que orientaron su actividad a través de otras manifestaciones suyas que se consideraron fuentes documentales, tales como escritos, formación profesional, gráficos y dibujos.

Los paradigmas buscados se manifestarían en los puntos de contacto, o en las relaciones de coherencia entre las cualidades de la obra y las del proyectista.

Por razones de limitación del artículo, esas motivaciones se exponen a modo de hipótesis, desarrollándose, particularmente, las que relacionan la Casa Vilamajó con la Alhambra de Granada.

### **Fuentes documentales**

Constituyen tres categorías: A) reconocimiento de la obra producida por Julio Vilamajó, especialmente su propia casa de la que se realizaron levantamientos y representaciones gráficas y fotográficas; B) estudio del arquitecto, realizado a través de bibliografía especializada y entrevistas con personas que lo conocieron personalmente; C) estudio de paradigmas como modelos existentes a priori, a disposición del creador.

El ítem B) se estructuró en cuatro subgrupos de documentos relacionados: B1 – formación Académica y viaje de pos-graduación por el norte de África y Europa; B2 – Personalidad Romántica del arquitecto planteada como oposición a la Racional; B3 – Creencia en lo esotérico, en la Magia y en el Fen Shui; B4 – Afiliación a la Masonería.

Se consideró el siglo XIX como umbral en que se constata un cambio en la apreciación de la realidad invisible por parte de la cultura occidental y la aparición de nuevos paradigmas. Mientras que antes del XIX la realidad invisible era percibida por la Intuición y por la Fe, manteniéndose el orden clásico y verificándose la existencia de a priori estructurales y prototípicos a los que recurrir en el diseño, en el siglo XX, el conocimiento de la realidad sólo es admisible por la Razón y la Ciencia. A partir del siglo XIX, en el que ya existe un orden racional subyacente, se implanta el Positivismo con el avance de la ciencia y de la técnica, la confianza en el progreso y en el futuro, y la razón humana como único recurso confiable para alcanzar el conocimiento de la realidad; aparece el Movimiento Romántico que promueve la ruptura con la tradición clásica y se impone el abstraccionismo como impulso renovador de un repertorio formal y de un proceso creativo que aporta nuevos paradigmas. El Movimiento Moderno en arquitectura encontró en estas fuentes preparatorias sus raíces y fortalezas para poder concretarse y crecer <sup>2</sup>.

La Casa Vilamajó se ubica en este nivel paradigmático, alimentada por las nuevas concepciones espaciales, temporales y tecnológicas del Paradigma Moderno, así como del lugar, de la memoria y de la naturaleza propia de la nostalgia por la Casa Existencial.

Es una obra de conjunción "ambigua, impura y heterogénea" <sup>3</sup>, "una obra de transición entre dos periodos de producción calificados como Historicista uno y Renovador el otro". <sup>4</sup>

La Casa Vilamajó responde al manejo de múltiples paradigmas que confluyen en la formación de su creador y en su personalidad de excepción. Su formación profesional oficial, su creencia en lo esotérico, su afiliación masónica, su personalidad romántica, inciden de una manera notoria en la concepción de su obra, no sólo en los aspectos que regulan la estructuración de los espacios, sus relaciones y dimensiones, su organización y equipamiento, su estructura resistente, el uso de los materiales, sino también, en una riquísima ornamentación, que solo adquiere un profundo sentido simbólico más allá del reconocido sentido plástico, si se consideran estas cualidades del autor y se las vincula debidamente.

Dado que lo que interesa destacar en este trabajo es la posible influencia, que a modo de paradigma, tuvo la visita del arquitecto a la Alhambra de Granada y cómo sus cualidades se relacionan con los atributos de su Casa, emparentándola al monumento granadino, se analizarán en detalle las fuentes documentales que relacionan ambas obras.<sup>5</sup>

Egresado en 1915 de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Julio Vilamajó se formó según las pautas clásicas de L'École des Beaux-Arts con el arquitecto francés Joseph Carré, en una época de transición hacia la arquitectura moderna, sobresaliendo en las materias Proyectos y Composición Decorativa. Sus primeras obras se caracterizan por un estilo ecléctico, con base en el academicismo renacentista francés característico de L'École des Beaux-Arts.

En 1920 gana el "Gran Premio" de la Facultad de Arquitectura, versión local del "Grand Prix de Rome" que consistía en un viaje a Europa y Norte de África. En julio de 1921, Vilamajó parte hacia Europa, donde permanece hasta diciembre de 1924.<sup>6</sup> Allí visita monumentos históricos, conoce las arquitecturas tradicionales de cada región y los ejemplos de arquitecturas de vanguardia, especialmente en Francia, la obra de Le Corbusier: el sistema Domino y las Casas Citrohan que Le Corbusier venía ensayando desde 1914 y 1920, respectivamente, obras que tendrán una influencia decisiva en su quehacer arquitectónico.<sup>7</sup>

A partir de su regreso, inicia un momento de transición, comienza a desprenderse de los resabios historicistas para ir hacia lo renovador. En una postura humanista, reclama equilibrar la lógica y la racionalidad.<sup>8</sup> A partir de 1936 sus obras muestran una ruptura con el pasado artístico, no solo por la supresión de ornamentos independientes de la estructura como medio expresivo del edificio, sino también por la utilización hecha de una forma capaz de cumplir por sí la función expresiva y definir, al mismo tiempo, un espacio con las características de libertad circulatoria exigidas por el programa. A partir de 1936 hasta 1948, se reconoce un cuarto periodo en el cual Vilamajó se volcó totalmente a la corriente renovadora.

Uno de los rasgos más interesantes y reveladores de la personalidad de Vilamajó es el de su espíritu profundamente romántico.

Refiriéndose a la formación de los dos Talleres de Composición que continuaron al del Prof. Joseph Carré, dirigido uno por el Arq. Mauricio Cravotto y el otro por el Arq. Julio Vilamajó, el Arq. César Loustau escribió: "Cravotto y Vilamajó representaban respectivamente: el Racionalismo, la composición según ejes ortogonales el primero, el Romanticismo, la composición deliberadamente asimétrica, el segundo."<sup>9</sup> Igualmente, el Arq. Aurelio Lucchini expresó su parecer acerca de los rasgos románticos de Vilamajó y su obra.<sup>10</sup>

Ambos historiadores, que atribuyen al espíritu romántico características diferentes y complementarias –la composición asimétrica, uno de ellos y la pasión por lo extraño y lo particular, el otro– no profundizan en el significado de estos atributos, dejan a criterio del lector su interpretación y no alcanzan a explicar la compleja y definitiva repercusión que, desde un comienzo, esta condición tuvo en la obra del Maestro.

Para visualizar posibles cualidades de una personalidad romántica, que se expresa mediante la producción de obras en el campo del pensamiento, del arte y de la arquitectura, analicé definiciones, escritos e ilustraciones de investigadores y artistas relacionados con esta modalidad –en particular el capítulo dedicado al tema en el libro *Los ideales de la Arquitectura Moderna: de 1750 a 1950* del investigador inglés Peter Collins– y profundicé el estudio de la pintura "La Medusa" de Théodor Géricault, una de las obras preferidas de Vilamajó.<sup>11</sup> [1][2]

A los atributos del ser romántico considerados por los Profesores Loustau y Lucchini, podríamos agregar otros dos: en lo temático, la presencia de un recorrido redentor mediante el cual el ser pintoresco y común es transformado en un ser sublime y trascendente. Este recorrido sublimatorio es asociado con la dirección vertical que une dos extremos con cualidades contrastantes: la oscuridad, el caos, lo pusilánime, lo profano, en el extremo inferior; la luz, el orden, lo sagrado, lo grandioso, en el extremo superior; en lo compositivo, el contraste equilibrado entre formas que representan situaciones diferentes, concentradas en polos opuestos: caos-orden, oscuridad-luz, movimiento-rigidez, naturaleza-cultura; polos que generan tensiones conflictivas, pero que la mano del hombre finalmente consigue equilibrar.<sup>12</sup>

Otros rasgos de la personalidad del Maestro que explican gran parte de la simbología de los elementos ornamentales de su obra y, en particular, de su casa, se expresan a través de algunas de sus declaraciones registradas en distintos escritos.

Su fe en lo racional y científicamente comprobable, se contrapone, con lo sentimental, lo místico, lo esotérico de su creencia, aspectos que lo muestran como un ser perteneciente a un puro humanismo, que duda y lucha por encontrar una verdad. Así lo demuestran sus escritos recogidos por el arquitecto Jones Odriozola en la Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay en 1948.<sup>13</sup> No es difícil detectar en ellos muchas de las ideas de artistas y arquitectos de principios del siglo XX, que hacen parte de las ideologías que originarán las distintas manifestaciones artísticas y arquitectónicas de ese siglo. Algunas de estas ideas expresan la comunión de diferentes vertientes del pensamiento, mientras que otras parecen oponerse y presentarse como alternativas que denotan lo vigoroso del período como consecuencias del colapso de la ideología del Iluminismo provocada, en parte, por la irrupción del Romanticismo.

Razón, ciencia, arte, humanismo, cerebro y corazón. La tecnología como nueva alternativa frente a la artesanía. La certeza del pensamiento científico enfrentada a la confianza en el pensamiento místico y mágico. La función como pretexto de la expresión de la forma. El problema de la belleza y del confort, de lo sólido y lo económico. En definitiva, la conjunción en el pensamiento del Maestro, de los tres grandes paradigmas de la historia de la creación arquitectónica: el paradigma basado en un texto sagrado, la Biblia, representado por el Templo de Salomón, arquetipo que tiene su auge en la Edad Media y se debilita en el Renacimiento, colapsando con la irrupción del Iluminismo y el Racionalismo; el paradigma “naturalista”, propuesto por Laugier, cuya representación gráfica representa, a su vez, el templo griego; el paradigma “funcionalista-tecnologista”, proveniente del Racionalismo científico, que adquiere fuerza y se desarrolla en los comienzos del siglo XX con algunas de las propuestas de la Arquitectura Moderna y que, al igual que los otros dos arquetipos, tiene connotaciones formales fuertemente definidas.

### **El monumento a la confraternidad argentinoúrguaya (1936)**

Es una obra fundamental que complementa el análisis de la Casa Vilamajó en cuanto al manejo volumétrico y simbólico de la obra, pues lo reitera, sublimado, en una obra escultórica. [3]

Los deseos de conformar espacios constituidos por elementos contrastantes –pero que finalmente alcanzan un equilibrio definitivo debido al trabajo del hombre– son plasmados como una obsesión temática en sus croquis y apuntes gráficos y constituyen la base compositiva de muchas de sus obras de arquitectura y algunas de sus propuestas escultóricas.

En ellas se aprecia una base de apariencia desordenada y caótica, fuertemente aplastada sobre la dirección horizontal y un elemento vertical que emerge, dominante, de ese caos, como ente ordenador y obra del genio creador.<sup>14</sup>

El monumento a la “Confraternidad argentino-uruguaya”, erigido en Buenos Aires, presenta una organización formal que apela a un equilibrio de masas dispuestas según direcciones horizontales y verticales con un alto sentido simbólico.<sup>15</sup>

También la volumetría de la Casa Vilamajó resulta un conjunto integrado y equilibrado de partes verticales y otras dispuestas según la dirección horizontal: una “Torre” prismática de base rectangular que se caracteriza por la solidez de su aspecto contiene los espacios cerrados organizados en cinco niveles superpuestos y un “Basamento”, compuesto por volúmenes articulados que aprisionan el terreno no excavado, soporte de las terrazas y jardines, cuya apariencia “desmaterializada” es lograda por el defasaje de sus caras planas verticales, y cuya pesadez y contundencia se obtienen mediante el desborde de esos planos que rodean el riguroso volumen vertical. [4]

Este “Basamento” es la expresión arquitectónica de la naturaleza, de la tierra, del subsuelo, de los mundos subterráneos que Vilamajó se negó a excavar para aplanar el terreno.

Si se observa atentamente, descubrimos que el conjunto expresa un equilibrio de tensiones provocadas por la conjunción de formas opuestas y contrastantes. La articulación y la rigidez, el desborde y la sobriedad, se manifiestan simultáneamente como expresiones de la conjunción de una herencia y formación “clásicas” y un espíritu “romántico”.

El edificio llega “entero” al suelo si se lo observa desde el Este y parece desvanecerse en una serie de planos y volúmenes articulados, si se lo observa desde la esquina o desde la fachada Norte. La “Torre” surge potente y pura, de entre un “Basamento” caótico y desordenado, casi aplastado sobre el suelo.

La creación del hombre se eleva, según la dirección vertical, por sobre el caos natural, como triunfo de la razón, de la inteligencia y de la fuerza moral.<sup>16</sup> [5]

El conjunto se podría interpretar como una alegoría del Burgo Medieval.

Metafóricamente se transforma en una pequeña ciudad medieval en la que el “Basamento” representa el caserío –lo pintoresco, lo profano, lo terrenal– y la “Torre” simboliza la catedral o el castillo protector –lo trascendente y sagrado, lo celestial– composición ésta, que tanto había fascinado a Vilamajó durante su viaje de estudiante.

La “Torre” es organizada interiormente según dos ejes ortogonales cuya intersección define un centro virtual desde donde parten todos los movimientos y las visuales según direcciones horizontales. Concebidos como el *Cardo* y el *Decumanus*, parecerían tener carácter fundacional; ordenan geométricamente cada nivel en cuatro cuadrantes y definen un centro desde el cual se puede dominar el espacio circundante.

Es a través de esta forma geométrica pura –la cruz– símbolo de la totalidad espacial y la unión de los contrarios, que Vilamajó buscaría conciliar fuerzas opuestas, satisfacer su humana necesidad de dominio sobre el mundo circundante y generar su propio territorio. De este modo, la casa cumple con su primer objetivo: colmar el sentimiento de seguridad buscado por su creador y habitante.<sup>17</sup>

Al mismo tiempo que la “Torre” conforma un centro, una meta en el recorrido que el arquitecto-habitante hace por el mundo exterior, un dirigirse a o desde el hogar, encierra en sí misma otro recorrido que enhebra metas parciales claramente identificadas: un recorrido vertical que une dos polos extremos, uno superior y otro inferior.

Contenidos en la “Torre”, cada uno de los cinco niveles, caracterizados e identificados como ámbitos funcionales domésticos dentro de un único lugar, están conectados por una escalera, eje vertical del volumen y columna vertebral del organismo. La “Torre” se transforma en un microcosmos, un pequeño mundo ordenado que le devuelve a Vilamajó el sentido de libertad.

Del mismo modo que los ejes ortogonales le permiten dominar el mundo exterior circundante y proyectarse desde su centro virtual, la escalera le permite dominar su mundo interior mediante el tránsito entre dos metas opuestas.<sup>18</sup>

La dirección vertical, considerada desde el principio de los tiempos como la dimensión sagrada del espacio, representa desde siempre un camino hacia una realidad que puede estar más alta o más baja que la vida cotidiana. El tránsito según la dirección vertical incrementa el sentimiento de libertad del hombre pues lo hace sentir un ser inacabado, que siempre está por encima de algo y al mismo tiempo por debajo de algo; que puede llegar a ser superior o inferior a sí mismo, según su voluntad; que siempre se mueve entre dos fuerzas opuestas que lo tensionan: el Cielo y la Tierra, la Luz y la Sombra. El edificio cumple, de este modo, con su segundo objetivo vital: colmar el sentimiento de libertad de su hacedor.<sup>19</sup>

Los dos extremos de ese recorrido redentor son el Garaje-Acceso y el Estudio-Profesional.

El Estudio, por estar en la parte más elevada de la “Torre”, resulta el espacio más sublime y a la vez más íntimo y sagrado para el Maestro. Más que un Estudio, es un mirador desde donde el arquitecto-creador domina el mundo exterior y su propio mundo interior, el mundo de las ideas, donde recibe la iluminación divina.<sup>20</sup>

Si observamos que los destinos funcionales de cada nivel aumentan su grado de intimidad a medida que se asciende –Acceso-vestíbulo, Estar, Comedor, Dormitorio y Estudio-mirador– descubrimos el significado que este último espacio tiene para Vilamajó: es el espacio de mayor intimidad y recogimiento, la “zona racional de los proyectos intelectualizados”.<sup>21</sup>

Sorprende la minimización del acceso a la vivienda, un lugar difícil de descubrir durante el recorrido de aproximación al edificio. Vilamajó lo esconde hasta transformarlo en una especie de “grieta en la roca”, una suerte de puerta secreta en el suelo formado por el basamento.<sup>22</sup> [6] [7]

El tema del acceso es asociado al del agujero en el peñasco y a lo secreto como atributos de una entrada que da origen a un recorrido sublimatorio, revelador y fantástico a través de un espacio privado y sagrado que es la casa-hogar.

El acceso oculto es una especie de acertijo, la puerta secreta que cancela el recinto donde se guarda un tesoro que no se revela a todos. De este modo, a través de la continuidad que presenta el basamento concebido como muro protector, se refuerza el concepto de acceso a una Fortaleza, a un Castillo o a un Templo, a los que es necesario acceder atravesando un puente, sorteando un foso o una puerta infranqueable debidamente disimulada.

El Acceso se resuelve modestamente mediante una puerta de hierro que restituye el plano frontal del volumen prismático y pone fin al juego volumétrico del basamento, pasando inadvertida en el conjunto.<sup>23</sup>

Esta minimización del Acceso, jerarquiza, por contraste, el recorrido posterior, amplificando y enfatizando las calidades espaciales de los niveles superiores.

El camino ascendente, de redención y progresiva sacralización, está señalado por un progresivo aumento de la luminosidad y por el “ablandamiento” y la “calidez” de los materiales utilizados en cada nivel: linóleo en el Estar (¿otra deuda al Movimiento Moderno?), maderas y telas (lino, sedas y jacard) en el Comedor y en el Dormitorio.

La pasión por el contraste –que lo hace conciliar en una misma obra el “caos” y el “orden”, la horizontal y la vertical, la luz y la sombra, lo pintoresco y lo sublime, lo profano y lo sagrado, lo clásico, lo romántico y lo moderno, expresándolo todo en la tensionante armonía de la volumetría exterior del conjunto y en la polarización del recorrido vertical– se manifiesta, también, en los tratamientos diferentes que reciben el exterior y el interior del edificio.<sup>24</sup> [8] [9]

La reiterada referencia a la Alambra, tanto en sus escritos como en sus dibujos, y especialmente a la Torre de Comares –la más prominente y notoria del conjunto, que surge potente del mismo acantilado sobre el que se proyecta, como prolongación del suelo que la sostiene, imponiéndose sobre el caserío de la ciudad como una imagen dominante y protectora– nos habla de la profunda fascinación que el conjunto granadino le ocasionó al arquitecto.

La Torre de Comares, dibujada y descrita desde mil ángulos por Vilamajó, nos recuerda la “Torre” de su casa. Parece tener su forma y también sus proporciones.

La Torre de Comares tiene dos caras opuestas que dominan dos paisajes diferentes: por fuera el paisaje natural y agreste de la vega de Granada, la torre se alza guardiana de la fortaleza; por dentro, se abre solemne y generosa a uno de los patios más hermosos y delicados del arte morisco al que parece custodiar serenamente.

También los espacios interiores de la Casa Vilamajó, contenidos en el volumen prismático, se abren al exterior. El Living se prolonga al exterior a través del patio cerrado sobre la Av. Sarmiento, conectado con el pequeño jardín suspendido sobre la calle Cullen, tratado a modo de patio en el que se instala una fuente a ras del piso rodeada de blanquísimo mármol de Carrara...<sup>25</sup> [10] [11] [12] [13]

El tema de la intimidad, que se relaciona con una clara asignación de roles a cada espacio de la vivienda, está reforzada por el tratamiento del equipamiento específico para cada actividad y por el equipamiento fijo, que genera, junto con el edificio, una estructura estable sobre la que descansa otra más cambiante.

El equipamiento fijo contribuye a la identificación y personificación de cada nivel, puesto que asegura la apropiación del espacio en sus límites materiales. La medianera ya no es un muro liso y ciego, límite del territorio doméstico, delgada frontera a partir de la cual comienza lo extraño y lo ajeno, muro compartido, sino que es personalizada con nichos (¿diseño moderno del tratamiento “socavado” de los gruesos muros de la Torre de Comares, nuevamente Le Corbusier?), sugerentes de una espacialidad ambigua y desconocida que siempre se está por descubrir pues difumina sutilmente los límites.<sup>26</sup>

Es curioso que ninguno de esos nichos contenga un hogar. La presencia del fuego ha sido sustituida por la del sol.

Fernández Galiano distingue, en “El fuego y la memoria”, bajo el título: “El sol relojero y el fuego impredecible: cosmologías y cosmogonías”, las dos formas de intervención ambiental: la regulación de las energías libres mediante la construcción y la explotación de las energías acumuladas a través de la combustión, y coloca a Le Corbusier y a Frank Lloyd Wright al frente de cada una de ellas. La oposición entre sol y fuego, constituye otro antecedente importante para comprender la concepción ambiental de Vilamajó, más fiel a Le Corbusier que al propio Wright.<sup>27</sup> La construcción supone un aprovechamiento pasivo del mundo ordenado de las trayectorias solares. El edificio se orienta en función de los recorridos del sol y busca el equilibrio perfecto y ecuánime de sus ciclos ordenados y regulares a lo largo de los años.<sup>28</sup>

La búsqueda de estructuras permanentes que sustenten su “habitar en el mundo cambiante” conduce a Vilamajó a someter su diseño ambiental al imperio lógico del ciclo solar y de las leyes inmutables y necesarias del movimiento de los astros.

De esta forma su vivienda sigue estando ahí, de cara al Norte, de frente al sol. Repite día tras día el rito cotidiano del vivir que se prolonga en el tiempo. Recorre el camino previsible que su hacedor le trazó y que, en definitiva, aspira a ser eterno.<sup>29</sup>

#### Notas:

<sup>1</sup> Paradigma, proviene del griego y significa modelo, ejemplo o ejemplar, ideal; ejemplo - es un hecho sucedido en otro tiempo que se propone o se refiere, o para que se imite y siga siendo bueno y honesto; ejemplar - lo que se ha hecho en otra ocasión en igual caso; referente - que refiere o que dice relación a otra cosa; referir - dirigir, encaminar u ordenar una cosa a cierto y determinado fin u objeto ideal - prototipo, modelo o ejemplar de perfección; modelo – ejemplar o forma que uno se propone y sigue en la operación de una obra artística o en otra cosa. Atributos del paradigma: atemporalidad – según Christopher Alexander en su texto Arquitectura de patrones, el paradigma no es necesariamente contemporáneo al diseñador; materialidad – el paradigma puede pertenecer al mundo de las cosas materiales y tener una determinada apariencia, una forma; inmaterialidad – puede, también, pertenecer al mundo de las ideas. Como el arquitecto trabaja con formas, tratará de formalizar el contenido de la idea a través de una imagen mental que procurará concretar mediante alguno de los medios expresivos a su disposición.

Categorías del paradigma - el paradigma puede adoptar diferentes apariencias: objeto – aparece ante los ojos del proyectista como objeto real o mediatizado, completo o incompleto, y con una apariencia formal más o menos definida; tipo – el nivel de abstracción determina el grado de definición de sus atributos formales, lo que permite que esta estructura pueda ser “revestida” de formas diferentes por parte del creador-proyectista; patrón – corresponde al nivel de mayor abstracción pues resume principios generales de diseño a partir de los cuales se resuelve un problema específico.

<sup>2</sup> Se podrían constatar los siguientes paradigmas de distinto orden en la cultura occidental.

1er Paradigma [paradigma de primer orden] – arché, es un modelo ideal arcaico, primero en el tiempo y que no perdió su poder para promover la creación. Tiene su fundamento en la naturaleza del habitante humano y promueve al hombre a concretar su utopía en un doble sentido: lo hace mirar al futuro porque de alguna manera rechaza el presente en tanto que lo considera imperfecto o banal, pero, también, lo hace buscar en el pasado porque siente que lo que busca es algo ya vivido. De ese modo se reivindica la tradición como nexo con el pasado.

2º Paradigma [paradigma de segundo orden] – es un modelo concreto arcaico, representa y evoca el paradigma ideal [el paradigma de primer orden], por lo que es posible, durante la investigación, llegar al paradigma de primer orden a través de los de segundo orden. Estos paradigmas provienen de dos fuentes: a) los de revelación Divina, que emanan de la autoridad de la Escritura; son los paradigmas sagrados: Templo de Salomón, tabernáculo, Arca de Noé, Catedral, que al transformarse en símbolos culturales proporcionan un repertorio formal y satisfacen las necesidades naturales de primer orden [orden, belleza, protección y permanencia]; b) los de origen Profano, que emanan de las estrategias militares y de defensa: La Fortaleza y El Castillo que, también, al transformarse en símbolos culturales proporcionan un repertorio formal y satisfacen necesidades naturales de primer orden [orden, seguridad]

3º y 4º Paradigmas [paradigmas de tercer orden] - es un modelo concreto arcaico, representa y evoca el paradigma ideal, el paradigma de primer orden, por lo que es posible, durante la investigación, llegar al paradigma de primer orden a través de los de tercero y cuarto orden. Estos paradigmas surgen de la conjunción de los dos paradigmas de segundo orden. Son, según las épocas, el Burgo Medieval [fin de la Edad Media] y el Palacio y la Villa [Renacimiento y Neoclasicismo], que al transformarse en símbolos culturales proporcionan un repertorio formal que utiliza y satisface símbolos naturales de primer orden y necesidades de primer nivel [orden, belleza, protección, permanencia]

5º Paradigma [paradigma de tercer orden] - es un modelo concreto arcaico, representa y evoca el paradigma ideal, el paradigma de primer orden, por lo que es posible, durante la investigación, llegar al paradigma de primer orden a través de los de quinto orden. Este paradigma emana de la Razón y la Naturaleza humanas, fuente de toda esencia a partir del siglo XVIII. Se representa por la Cabaña de Marc-Antoine Laugier que satisface las necesidades de orden, belleza, estabilidad (forma del templo griego), seguridad y protección (forma de choza – refugio). Al adoptar la forma esencial de la casa nórdica y del templo griego, muestra a la arquitectura como expresión y representación de la función.

La arquitectura como representación, la arquitectura como refugio y la arquitectura como expresión de la función constituyen los atributos de la casa del siglo XX y determinan las características del 6º Paradigma.

6º Paradigma [paradigma de cuarto orden] - es un modelo concreto arcaico, representa y evoca el paradigma ideal, el paradigma de primer orden, por lo que es posible, durante la investigación, llegar al paradigma de primer orden a través de los de sexto orden. Emana de la autoridad de la Razón y la Ciencia, de una confianza en el futuro y en la técnica absoluta, por lo que, de alguna manera, rompe con la tradición. No obstante esa ruptura con la tradición general genera una nostalgia, como conflicto entre pasado y futuro, hecho que activa el poder de evocación de la casa existencial. Por otra parte, el 6º Paradigma o Paradigma Moderno contiene en sí una multiplicidad de modelos, promueve la abstracción y el racionalismo. Al mismo tiempo sus símbolos culturales desarrollan una nueva concepción del tiempo y del espacio arquitectónico e instaura nuevas tecnologías.

<sup>3</sup> LUCCHINI, Aurelio (1970) Julio Vilamajó, su arquitectura – Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Uruguay.

<sup>4</sup> FUSCO, Ludovico (1998) Julio Vilamajó. La poetica dell' interiorità. Ed. Giannini, Italia.

<sup>5</sup> La elección de uno de los paradigmas detectados: la influencia de la Alhambra de Granada, responde a una limitación impuesta por la extensión del artículo. Pero son muchas otras las influencias que recibió Vilamajó y que, de un modo de otro, fueron plasmadas en el proyecto y construcción de su Casa. Al estudiar los levantamientos, fotografías y al visitar la obra, se reconoce la influencia de Le Corbusier, cuyas Casas Citrohan y Sistema Dominó llegó a conocer durante su estancia en París. También, en la rica ornamentación de algunos elementos visibles del exterior y ocultos en el interior, se detecta su afiliación a la Masonería, portadora de un riquísimo caudal de imágenes y creencias. Como es sencillo imaginar, todas las influencias están estrechamente trabadas, imbricadas. Téngase en cuenta que, al separarlas, no sólo se perjudica la riquísima constelación de paradigmas que componen el proceso creativo, sino que se empobrece y simplifica, de alguna manera, su presentación.

<sup>6</sup> La mayor parte de los años los vivió entre Francia y España, trabajando en una empresa constructora en París especializada en la producción masiva de viviendas. Vilamajó viaja munido de una gran cultura humanística y admira en el Viejo Continente la arquitectura clásica y renacentista. No busca reconocer el arte de vanguardia, ni tampoco traba relación con sus gestores; sin duda no está preparado espiritualmente para ello y tendría que transcurrir casi una década antes de que se plegara al movimiento moderno. Hecha esta salvedad, es indudable que el viaje le fue beneficioso, pues como artista que era y poseedor de un espíritu siempre abierto a recibir, aprovechó como pocos en ver con acertado criterio, todo lo que le podía ayudar a nutrirse culturalmente.

En Barcelona queda principalmente admirado por sus ramblas, el Montjuïc, y la obra de Gaudí; en Granada con la Alhambra, y el Palacio de Verano de los reyes árabes, el Generalife en donde trata de entender los recursos arquitectónicos árabes que le despiertan tanta curiosidad y admiración. Estando en Andalucía, aprovecha para conocer Marruecos, Argelia y Túnez. Luego visitó Italia y desde allí viaja a Grecia en donde reconoce también su admiración por la cultura helénica.

"Visitar España y no olvidar Grecia. Esto quiere decir que la raza blanca ha de volver al Mediterráneo para seguir siendo. Allí tenemos que volver como peregrinos que retornan a beber el agua misteriosa que nos ha moldeado. Si el tiempo que viene no es un Renacimiento será el fin.", escribiría Vilamajó en una de las cartas de informes enviadas al Consejo de Facultad de Arquitectura. Documento existente en los archivos del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (FADU - UDELAR).

<sup>7</sup> De su viaje a Europa y norte de África existe una importante documentación epistolar y, muy especialmente, croquis o apuntes de viaje que contribuyeron a deducir las facetas de su personalidad.

<sup>8</sup> "La arquitectura digna de tal nombre no puede ser utilitaria ni ornamental. Todo además humano, toda acción humana, es el resultado de una complicada asociación de ideas. [...] Y el trabajo bien hecho está definido desde tiempo antiguo, como una alianza de lo bello, lo cómodo, lo sólido y lo económico; no hay una necesidad que satisfacer, sino una serie de necesidades que aparecen sucesivamente y en orden jerárquico. Lo lírico es una función humana, al igual que el andar o respirar. No podemos por consiguiente, aceptar la posibilidad de una elección entre una arquitectura utilitaria y una arquitectura puramente ornamental." J.V.

"Por suerte la naturaleza mantiene dentro nuestro algo de la intuición primitiva. Porque, qué sería del mundo donde todo fuera explicado o tuviera necesidad de una explicación. Detestable, detestable. La magia existe, tiene que existir, para perfumar la vida y por más que la ciencia chance por matar a su madre la Magia: no podrá. Siempre habrá magos o genios que se encargarán de que esto no suceda." J.V.

"El programa a encararse debe dirigirse al hombre, único personaje que debe exaltarse sobre todo en esta era mecánica en que la técnica pura puede aplastarnos. Es necesario ser el apóstol del hombre. Reacción a lo puramente científico. Usted dirá cómo reaccionando puede ser un intérprete de una fisonomía social, que todo lo hace presumir como surgida del cerebro. No hay que olvidarse que el corazón existe, y que él es el único que puede otorgar grandeza a los propósitos. Todos aquellos que se dejen arrastrar por concepciones cerebrales solo harán pequeñas cosas que al poco tiempo no se reconocerán." J.V.

"La arquitectura digna de tal nombre no puede ser utilitaria ni ornamental. Todo además humano, toda acción humana, es el resultado de una complicada asociación de ideas. [...] Y el trabajo bien hecho está definido desde tiempo antiguo, como una alianza de lo bello, lo cómodo, lo sólido y lo económico; no hay una necesidad que satisfacer, sino una serie de necesidades que aparecen sucesivamente y en orden jerárquico. Lo lírico es una función humana, al igual que el andar o respirar. No podemos por consiguiente, aceptar la posibilidad de una elección entre una arquitectura utilitaria y una arquitectura puramente ornamental." J.V.

Cartas enviadas al Consejo de la Facultad de Arquitectura por Julio Vilamajó durante su viaje de pos-graduación. Documentos existentes en los archivos del Instituto de Historia de la FADU - UDELAR.

<sup>9</sup> LOUSTEAU, César (1968) en el suplemento del Diario El Día del 24.11.1968. Montevideo, Uruguay.

<sup>10</sup> En su obra JULIO VILAMAJÓ, su arquitectura, Aurelio Lucchini expresa: "Una concepción típicamente romántica de la arquitectura, apasionada por lo extraño y lo particular, propia del período nostálgico de la vida de todo arquitecto ubicado entre el pleno de ilusión, ya alejado de la escuela y el severamente real. De ahora en adelante (estamos en 1924, cuando regresa de su viaje por Europa) la incidencia de la realidad irá diluyendo cada vez más el fermento romántico y la captación de la cultura histórica por medio de formas y escenas de vida literalmente traspuestas a la obra y al proyecto y dejará paso a una más depurada influencia que se manifestará en la creación de combinaciones originales de formas o grupos de formas históricas organizadas en motivos, que transmiten a sus obras un halo al mismo tiempo clásico y romántico, vínculo último que los liga a la geometría arquitectónica de aquel estilo y al desborde vital de esta actitud."

<sup>11</sup> Peter Collins, en su libro Los Ideales de la Arquitectura Moderna: de 1750 a 1950, considera a la corriente romántica como uno de los antecedentes más importantes de la Arquitectura Moderna. Curiosamente ilustra esta corriente con una sola imagen: el famoso cuadro "Fonthill Abbey" del pintor y arquitecto J. Wyatt (1795) al que titula: "Romanticismo: lo Sublime y lo Pintoresco".

Resulta claro que para Collins, lo sublime, es decir lo grandioso, estremecedor y excepcional y lo pintoresco, vale decir lo pequeño, lo circunstancial y gracioso, son los atributos determinantes del espíritu romántico, al parecer, polos extremos de un espectro de infinitos matices.

Es curioso también, que la pintura seleccionada por Collins sea una representación absolutamente simétrica (simetría enfatizada por la elección de un punto de vista central y frontal), estática, lo que se contradice, en parte, con "la composición asimétrica" que mencionara Loustau como aspecto propio del Romanticismo.

La pintura de Wyatt representa una enorme escalera inserta en un ámbito sombrío de apariencia medieval, de estilo neogótico, que comunica dos niveles: uno inferior y otro superior; al fondo de este último se percibe, apenas, un grupo de personas que parecen realizar un oficio religioso. Un hombre y una mujer suben la escalera dirigiéndose al centro de la composición, hacia el sector donde se efectúa ese ritual. Todo el ámbito está en penumbra menos el fondo de la escena que recibe una luz desde lo alto, una luz celestial.

Descubrimos entonces que el tema esencial de esta representación es el camino, el recorrido (materializado por la monumental escalinata) que esos dos seres insignificantes (pequeños con relación al espacio que los enmarca y pequeños en relación al destino que les aguarda) están realizando; recorrido que culminará en una meta inexorable, superior y consagradoria. La

frontalidad de la imagen subraya lo ineluctable de esa meta y el carácter trascendente y atemporal de la acción.

Camino, escalera y meta expresan un proceso de sublimación, de transformación y de sacralización.

Es el camino mediante el cual se unen dos extremos diferentes y opuestos: lo sublime y lo pintoresco; lo excepcional y lo cotidiano.

Es el camino mediante el cual lo pintoresco se transforma en sublime. [en terminología crítica, se define como sublime la emoción y el sentimiento que se obtienen al observar obras cuyos sujetos y formas trascienden la obra del hombre, una atracción generada por un espanto que se opone al concepto de belleza placentera. Así, en el ámbito arquitectónico, un espacio que suscita este estado estético a través de luces y sombras o de lo inacabado actuando contra la perfección de lo acabado, podría tildarse de sublime. Escribe Riccardo D'Aquino en "La lunga durata di Roma" (1995) "...un paisaje dominado por el sentimiento de lo sublime subraya la impar relación entre la naturaleza y las obras del hombre"] (traducción del autor). En una de sus cartas de viaje, Vilamajó escribe uno de los más hermosos pasajes que denuncian su profunda naturaleza romántica en este sentido de transformación sublime de lo intrascendente y vulgar: "El Albaicín, tan ensalzado por su valor romántico, heredó del moro la clausura... Todo se perfuma con el aroma de las flores de sus cármenes...; el mágico color que baja del cielo todo lo ennoblecce y hasta los más toscos materiales parecen piedras preciosas."

El otro ejemplo gráfico, a mi juicio muy esclarecedor, es el cuadro del pintor Théodor Géricault: "La Balsa de la Medusa" (1820 c.), considerado uno de los máximos exponentes del Romanticismo pictórico y una de las pinturas preferidas por Vilamajó, según comentarios de sus amigos, el matrimonio Estol; (otro de sus pintores predilectos era Goya a cuyo estilo, tal vez, se aproximen más sus propios dibujos).

La composición asimétrica de "La Medusa", con un equilibrio tensionado y dinámico, está muy alejada del estatismo simétrico de la composición anterior de Wyatt. Aquí también hay un camino, un recorrido de salvación hacia una meta que se vislumbra lejana y que parece estar ubicada en sentido contrario al que lleva la balsa movida por la tempestad. El grupo de naufragos puede salvarse si recorre un camino "contra viento y marea", un camino que implica un gran sacrificio. Pero, lo que más interesa es la composición formal, la distribución de los cuerpos de los naufragos que se organizan según un progresivo ascenso sobre una dirección vertical materializada por una suerte de mástil humano que remata el conjunto, (en este sentido, la versión definitiva de "La Balsa de la Medusa" es más elocuente que la propuesta inicial).

En la parte inferior se encuentran los cuerpos exhaustos, tumbados por el cansancio y la desesperanza. A medida que nos trasladamos hacia la parte superior del cuadro, en un movimiento ascendente, los cuerpos parecen cobrar vida hasta que uno de ellos vislumbra la salvación.

La imagen plantea dos recorridos: uno, que se produce dentro de la balsa y está expresado por los cuerpos que "ascienden" según una dirección vertical; el otro, un recorrido virtual, el que debe realizar el propio grupo hacia la meta salvadora y cuyo sentido se opone al movimiento natural de la balsa debido a la fuerza de la tempestad. De estas fuerzas contrastantes y opuestas - movimientos opuestos según la dirección horizontal (la salvación está a la derecha del observador del cuadro, la balsa se mueve hacia la izquierda) y según la dirección vertical (cuerpos desfallecientes y sin esperanza, en la parte inferior, el vigía que se transforma en meta esperanzada, en la parte superior) - surge el equilibrio dinámico de toda la composición.

Lo fundamental aquí es el contraste de situaciones y sentimientos opuestos, pero equilibrados. Contraste entre las direcciones vertical y horizontal, entre la luz y la sombra, entre lo inferior y lo superior, entre el caos y el orden, la esperanza y la desesperanza, la quietud y el movimiento.

<sup>12</sup> El propio Vilamajó expresa en una de sus cartas de viaje publicadas en el Diario El Día el 18.11.1968 por el Arq. César Lousteau: "Hace tiempo deseaba hacer esto. Algo a la manera de Piranesi: obras con elementos fantásticos, pilares, escaleras, construcciones que escalan las colinas y que descienden a los abismos, encofrados y maquinarias." En muchos de los temas de sus dibujos, son percibidos claramente el contraste y el recorrido; un recorrido difícil, a veces imposible, lleno de interrupciones, laberíntico, costoso y penoso, pero que finalmente conduce a una luz superior.

<sup>13</sup> "En este momento se están debatiendo en el mundo fuerzas gigantescas - y, no me refiero a las fuerzas de la guerra - sino a las fuerzas espirituales que luchan contra un posible materialismo ... Se nota en torno de uno - movimientos subterráneos para tomar posiciones en este mundo cuya eclosión se aproxima. En Inglaterra temen que perezca el legado de Grecia - soporte de toda nuestra civilización - Grecia - profundo pozo de cuyas aguas siguen aún surgiendo nuevas ideas - Pitágoras ... Los arquitectos podemos aprender, allí, mucho - para perfeccionar nuestro arte - Percy Gardner, de la Universidad de Oxford - destaca ocho rasgos en el arte griego: Humanismo, Sencillez, Equilibrio y Medida, Naturalismo, Paciencia, Alegría, Compañerismo. Hago esta carta como fuente de origen - porque aún sintiendo todo ello, no me quiero vestir con plumas ajenas. Este desequilibrio que la guerra trae consigo - me ha inducido a estudiar - a fijar ideas o mejor tratar de fijarlas u orientarlas - tratar de intuir el nuevo mundo - o plantear un frente de lucha - pero fundamentalmente no olvidar a Grecia, origen y fondo de todo lo nuestro.

Qué mejores ideas para vivir, para trabajar y para pensar - Trabajar por el trabajo en sí mismo, igualmente estudiar - Lo curioso que ese trabajo sin finalidad aparente es más útil que aquel que se dirige a fines concretos.

VISITAR ESPAÑA Y NO OLVIDAR GRECIA - Esto quiere decir que la raza blanca ha de volver al Mediterráneo para seguir siendo - Allí tenemos que volver como peregrinos que retornan a beber el agua misteriosa que nos ha moldeado. Si el tiempo que viene no es un RENACIMIENTO será el FIN".

"La arquitectura digna de tal nombre no puede ser utilitaria ni ornamental. Todo además humano, toda acción humana, es el resultado de una complicada asociación de ideas. El caminante que con su andar traza un sendero, el ingeniero que concibe un puente o una máquina, el arquitecto que construye un refugio o un templo, están en vías de crear una sintonía dominada por una meta intelectual: hacer el trabajo bien.

Y el trabajo bien hecho está definido desde tiempo antiguo, como una alianza de lo bello, lo cómodo, lo sólido y lo económico; no hay sólo una necesidad que satisfacer, sino una serie de necesidades que aparecen sucesivamente y en orden jerárquico.

Cierto filósofo ha dicho: "La verdad es la belleza". Pero, de qué verdad hablamos?

La necesidad estética es tan imperativa como las necesidades más objetivas y materiales. Lo lírico es una función humana, al igual que el andar o respirar. No podemos por consiguiente, aceptar la posibilidad de una elección entre una arquitectura utilitaria y una arquitectura puramente ornamental.

Lo único que podemos acordar es una cosa: poner manos a la obra para hacer lo mejor. Arquitectura finalmente, es un acontecimiento sensorial, algo que debe ser visto y sentido de dentro y de fuera y está hecha de órganos coordinados para formar un organismo. Por consiguiente podemos decir que una biología arquitectónica puede y debe ser creada, si la arquitectura ha de ser sentida y valiosa.

Irradiará luz si cada parte mostrara su correspondiente y propia función".

<sup>14</sup> Vilamajó escribe: "Y cuando esa forma es armónica, constituye una obra de arte. Un montón de piedras es la suma de gestos protectores, pero la Pirámide es la armonización de esos gestos: es la obra de arte".

También distingue entre la categoría del edificio y la del monumento: "Sé que mi osadía me había llevado a hablar de Mumford y en resumen creo que decía, que más me hubiera gustado que en lugar de comentar en un capítulo "la muerte de un monumento" donde quiere referirse a "los malos monumentos", hubiera comentado "la posible resurrección del monumento" del verdadero monumento. Usted pensará que es cosa baladí, comentar un libro por un capítulo, pero a mí se me había ocurrido que no, pues en ello va todo un concepto de la arquitectura, que abriga nuestras cosas, nuestros cuerpos, nuestros gestos, nuestros movimientos y nuestras ideas. Cuando llega al plano de la idea pura, surge el monumento.

Yo soy oportunista, y aunque no sepa cual ha de ser el nuevo monumento tengo fé, y creo que ha de llegar. Esta fé, es algo así como la fé en el "Mesías", que ha de venir para redimir a esta humanidad de hoy que marcha al abismo.

Esos nómades que anuncia Mumford con seguridad han de desentrañar la nueva "idea"... Inmediatamente vendrá el monumento.

Tengo fé en esto así como en la "Arquitectura", cara pétrea de la humanidad."

Cartas enviadas al Consejo de la Facultad de Arquitectura por Julio Vilamajó durante su viaje de pos-graduación. Documentos existentes en los archivos del Instituto de Historia de la FADU - UDELAR.

<sup>15</sup> Las formas horizontales representan una barca que se desliza sobre las aguas del Río de la Plata, en dirección Este. La barca está "capitaneada" por la escultura de una mujer que avanza en el mismo sentido de la embarcación. La barca transporta un enorme y alto tronco de cono cuya superficie está esculpida con motivos cosmogónicos: constelaciones y símbolos de la masonería - como el pellicano y la salamandra -, y las constelaciones y signos zodiacales. El tronco de cono simboliza el Cosmos que encierra toda la vida del Universo.

El monumento podría ser interpretado como una representación análoga de otra embarcación, el Arca de Noé que encerraba en su interior el germen de toda posible vida futura.

Al observar la parte posterior del monumento, la barca, cuya proa encabeza el conjunto escultórico, se transforma en dos enormes brazos con formas de alas de ángel, similares a los que usaban los hebreos para transportar, sobre sus hombros, otra arca, el Arca de la Alianza, custodiada en sus cuatro ángulos, por cuatro ángeles con las alas desplegadas. El Arca de la Alianza, contenedora del Libro de la Sabiduría, germen de toda vida futura regulada por la relación entre el hombre y la Divinidad, también se trasladaba aunque no sobre las aguas. Como ocurrió con el Arca de Noé, cuando el pueblo judío arribó a la tierra prometida, encontró finalmente un lugar donde instalarse: allí se construyó el Templo de Jerusalén, conocido como Templo de Salomón.

La composición formal "tensionada" se reconoce en otras muchas obras de Vilamajó y es lograda mediante la contraposición de un basamento que sigue una fuerte dirección horizontal y un elemento erigido según un eje vertical, símbolo de lo vivo, pues es contenedor de la vida - basta recordar el significado de los componentes verticales en la "Balsa de la Medusa" o en el propio monumento a la "Confraternidad Argentina - Uruguaya" -, elemento que al elevarse se separa de lo terrenal y aspira a niveles superiores.

<sup>16</sup> Escribe Vilamajó en sus crónicas de viaje refiriéndose a la Alhambra: "Habíamos notado la impresión de estas moles de origen guerrero; trataremos de observar su prestigio humano como obra del hombre.

Bacon dijo: "El hombre no vence a la naturaleza sino obedeciéndola." Y el prestigio de estas torres está en eso: en vencer a la naturaleza, en vencer a la fuerza de gravedad, en desprenderse de la tierra, en librarse de la fuerza que todo lo lleva hacia el centro.

En estas torres la señal del hombre, la señal de las proporciones humanas y la señal de la naturaleza en sus obras, las observamos conjuntamente.

Torres y montes están juntos en el mismo paisaje."

<sup>17</sup> Escribe Vilamajó en sus crónicas de viaje: "Desde Roma - capital del mundo - irradiaban todos los caminos que conducían a las más lejanas regiones del Imperio, ligando estos tentáculos de piedra sus inmensas posesiones, constituían elementos necesarios tanto en la paz como en la guerra."

Mircea Eliade expresa en La imagen y el símbolo: "El espacio del hombre está subjetivamente centrado. En muchas creencias es difícil llegar al centro. El centro es una meta ideal que sólo se puede alcanzar después de un "duro viaje". Alcanzar el centro es consumir una consagración, una iniciación. Si el "centro del mundo" designa una meta ideal pública o un "paraíso perdido", la palabra "hogar" tiene también un significado íntimo y más concreto. Nos dice que el mundo personal de cada hombre tiene su centro. La noción del Hogar como Centro del propio mundo individual refluja a la infancia [...] Los lugares son metas o focos donde experimentamos los acontecimientos más significativos de nuestra existencia, pero también son puntos de partida desde los cuales nos orientamos y nos apoderamos del ambiente circundante [...] Cualquier lugar contiene direcciones. La multiplicidad de lugares que constituyen nuestro sitio existencial conduciría a una liberación final de nuestra adhesión al lugar."

<sup>18</sup> Como escribiera Heidegger: "habitar no significa sólo estar sobre la tierra sino también estar bajo el cielo."

<sup>19</sup> Gastón Bachelard, en La Poética del Espacio escribe: "La altura, lo superior, es asimilada a lo trascendente, a lo sobrehumano. Cada ascensión es rotura de un nivel, un pasaje a la ultratumba, una superación del espacio profano y de la condición humana.

El subir da al hombre el sentimiento del poder, del dominio del universo, tanto que lo asimila al Cetro Real, al Señor de los Cielos y por lo tanto al Padre Edípico al cual se le atribuye la paternidad, la soberanía, la fecundidad y la virilidad."

Si el ascender se refiere a la exterioridad, va más allá de la condición carnal y se dirige hacia lo trascendente, el descender tiene significados más íntimos y frágiles.

"El descenso es símbolo de un volver a entrar, de un retorno; el suyo es un procedimiento "involutivo" - dice Bachelard - que origina cada movimiento que quiera explorar los secretos del devenir. A la imagen del descenso están ligados los lugares oscuros, los espacios subterráneos, los lugares prohibidos."

<sup>20</sup> Escribe G. Bachelard: "La Casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. La verticalidad es asegurada por la polaridad del Sótano y la Guardilla. Se puede oponer la racionalidad del Tejado a la irracionalidad del Sótano. Hacia el Tejado todos los pensamientos son claros. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas. Los pisos altos, el Desván, son "edificados" por el soñador, él los reedifica bien edificados. Con los sueños en la clara altura estamos, repítámoslo, en la zona racional de los proyectos intelectualizados." Y Christopher Alexander escribe: "Al parecer, sea cual fuere aquello que se tiene por santo sólo se considera tal si es difícil alcanzarlo, si requiere estratos de accesibilidad, esferas, niveles de aproximación, un desvelamiento y una revelación gra duales, el paso por una serie de puertas."

<sup>21</sup> BACHELARD, Gastón (1986) La Poética del Espacio. México. Fondo de Cultura Económica.

<sup>22</sup> Escribe Vilamajó: "Hay otro monumento que es otra maravilla de expresión: El Arco de Triunfo. Es la masa horadada por el esfuerzo. ¿Qué mejor símbolo de triunfo? Bastaría agujerear algún peñasco para sugerir esta idea; pero el hombre va más allá y crea una armonía, hace arquitectura."

Y refiriéndose al Generalife expresa: "Se sale de la Alhambra por una puerta secreta fuera de las murallas y se entra en un hermosísimo jardín de otro palacio - que está más arriba y en el mismo monte - y que se llama el Generalife, que sin ser muy grande es bello y bien labrado: por sus jardines y corrientes de agua es lo más hermoso que he visto en España."

<sup>23</sup> Es interesante observar que en la Casa Vilamajó, el "suelo de Planta Baja" no coincide con el nivel de la acera sino con el Primer Piso (el "piano nobile" ya referido), como si realmente a la casa se le accediera sólo cuando se alcanza ese Primer Piso. El Garaje y el Palier de la Planta Baja están concebidos como un "subsuelo".

Vilamajó podría haber utilizado el sector bajo el jardín, excavándolo, y construyendo allí su estudio u otro espacio de la vivienda. No obstante, mantiene ese enorme volumen de tierra a ambos lados del acceso a los efectos de provocar y enfatizar la sensación de que a su Vivienda - a su Torre - se accede desde los espacios subterráneos, desde bajo el nivel de la tierra, desde una zona excavada, desde el propio "caos".

En este sentido es muy importante el peso real y virtual que tiene la masa de tierra no excavada que define la volumetría inferior de la esquina.

De este modo, cada pasaje por la zona vestibular, cada acceso al edificio, cada llegada al nivel del Primer Piso, significa una transformación, un ritual que comporta una "muerte" y una "resurrección" para quien lo realiza. (12)

<sup>24</sup> Él mismo escribe refiriéndose a la Alhambra: "Este es el aspecto exterior: nadie podría suponer que detrás de tan enormes y poderosos muros - que hablan de asedios y bravas luchas militares - se encuentran encerradas las joyas más finas y delicadas de la arquitectura árabe y - debiéramos decir mejor - de la arquitectura.

Pero, bien pensado, este contraste, se tuvo que producir, es una resultante lógica de la vida que llevaban aquellos caballeros árabes que ordenaban estas construcciones.

Afuera: el peligro constante, la guerra continua y el bravo batallar, hacían que en la hora del descanso, en el seguro refugio que proporcionaban estos potentes muros, se crearan las más delicadas y lujosas obras.

Este contraste profundo entre el aspecto exterior y el interior, lo cantaron los poetas árabes... El espesor de sus muros, la magnitud de sus cimientos y el fino decorado que en su interior la adornan, producen la admiración de quien por primera vez la contempla.

"Ha ennoblecido la Alhambra con esta Torre excelsa.

El imán más glorioso y enderezador de injusticias.

Es una torre defensiva en cuyo interior contiene un encanto.

Y puede decirse a unos: ved aquí un baluarte y a otros:

ved aquí un nido de amores".

En estos dos trozos de poemas, tenemos condensadas las características esenciales de la Alhambra, constituyendo la mejor descripción de esta construcción, robusta fortaleza por fuera y por dentro finísimo palacio. Es de observar que en todas las interpretaciones poéticas siempre se encuentran mezclados el tema exterior de las potentes torres, con lo delicado de la decoración interior y a esto se juntan los jardines y el agua para completar los elementos manejados".

<sup>25</sup> Pero hay otro aspecto interesante en este conjunto que puede darnos la pista de la existencia de una transposición casi literal de la Torre y Patio de Comares a la Casa Vilamajó y que seguramente permitía al Arquitecto la evocación de tan amado conjunto.

Si a la Torre de Comares se aplican los "trazados reguladores" mediante el uso de la sección áurea, se puede observar que "la razón F gobierna el trazado de los ámbitos y permite relacionar planta y sección del salón del trono, interior de la torre, de forma que su altura interior coincide con la proporción F, tomando como gnomon el lado de su base. A su vez, los espacios del patio, que representan el recorrido de acceso del creyente a la presencia de su Señor, se dimensionan también con el uso de la citada proporción, y ello, en planta y en alzado, lo que demostraría el conocimiento, sabio y exacto, de esa regla de trazado que sin duda debieron conocer en su larga peregrinación por la ribera sur del Mediterráneo, antes de arribar en Granada", según explica Casado de Amezúa Vázquez en su libro Elementos proyectivos del cuarto de Comares de la Alhambra Granada, en Revista EGA, Pamplona, 1999.

Si se realizan los mismos trazados en los geométrales de la Casa Vilamajó, se verifican las mismas relaciones proporcionales entre el conjunto de la escalera y el Living (correspondientes a la Torre de Comares propiamente dicha), el espacio bajo el prominente alero producido por el balcón del Comedor (que representaría a la Sala de la Barca) y el Patio cerrado perimetralmente con la fuente y la escalera que sube al nivel superior (que simbolizaría el Patio de la Alberca).

<sup>26</sup> Vilamajó detectó claramente lo que proponían algunos maestros del Movimiento Moderno (y muchos ejemplos de arquitectura antigua, principalmente "mediterránea"), confirmando que gran parte del meollo de la cuestión está en el tratamiento de los muros. Confirmación que muchos años después expresara así Christopher Alexander: "Las casas con paredes lisas y duras, hechas de paneles prefabricados, de hormigón, acero, yeso, aluminio o vidrio, son siempre impersonales y muertas. Las paredes lisas, duras y planas del mundo industrializado imposibilitan por completo que la gente exprese su propia identidad porque esa identidad radica en gran medida en o cerca de sus superficies, en el metro o metro y medio de espacio contiguo a las paredes. Cada casa tendrá memoria; las características y la personalidad de los diferentes individuos quedarán escritas en el grosor de los muros". (16)

<sup>27</sup> "Le Corbusier es ejemplo de la concepción solar, apolínea, necesaria y ordenada de la arquitectura. Un sol es, como corresponde, un ciclo perfecto, lógico, cerrado. El suyo es un sol de trayectorias matemáticas, de certidumbres y precisiones, de equinoccios y solsticios, un sol cartesiano, laplaciano, imprescindible". FERNÁNDEZ GALIANO, L. (1991) El fuego y la memoria. Alianza y Forma.

<sup>28</sup> En la cenefa de madera de su dormitorio, de donde colgaba la cortina que separaba la alcoba del "boudoir", contra la ventana que se abre al Norte, una doble pieza de madera remata el diedro entre el cieloraso y la pared.

Una de ellas luce un bajo relieve que muestra un sol flamígero entre nubes, muy parecido al que está representado en el Cuadro del Primer Grado (el Aprendiz) de la Masonería. La otra pieza, es una especie de reloj de sol sobre la que, según sea la inclinación de la sombra proyectada, se puede determinar la estación del año. Las cuatro estaciones, simbolizadas por la primera letra de sus nombres, están enmarcadas por una plomada vertical y un nivel horizontal que forman un ángulo recto, representado por la escuadra perimetral, símbolos del Segundo Grado correspondiente al Maestro.

<sup>29</sup> Hoy, la Casa Vilamajó se transformó en Museo, es Casa-Museo Vilamajó. De esta forma, después de muchos años de estar abandonada o infrutilizada, fue debidamente restaurada y se alimenta día a día de actividades culturales que enriquecen su espacialidad y permiten conocerla y disfrutarla por todo aquel que desee acercarse a ella. Todo ello permite mantenerla viva de acuerdo a los deseos del Maestro, su proyectista, constructor y habitante, quien tanto la amó y en ella volcó todos sus conocimientos, deseos y aspiraciones. Como debe ser.

**Bibliografía:**

- ALEXANDER, Ch. (1981): *El modo intemporal de construir* – Título original: *The Timeless Way of Building* publicado por Oxford University Press, N.Y. 1979 - Versión castellana de Iris Menéndez Ed. Gustavo Gili
- G. ANCOCHEA, G., TOSCANO, M. (1992): *El simbolismo del número*.
- APUD, A. (1998): *La Arquitectura Expresionista Alemana y su influencia en la Arquitectura Uruguaya*. Publicación interna de la Facultad de Arquitectura de la UDELAR
- Autores varios (1985): *Alquimia y simbolismo en las catedrales* ED. NUEVA ACRÓPOLIS – DEPARTAMENTO ARQUEOLÓGICO
- AZARA, P. (1992): *La imagen de lo invisible*. Editorial Anagrama
- BACHELARD, G. (1986): *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica – Breviarios: 183
- BAKER G. H. (1994): *Le Corbusier: análisis de la forma*. Ed. Gustavo Gili – 1994
- BOSSI, A. y otros (1998): *Julio Vilamajó. La poetica dell'interiorità*. Ed. Giannini
- BROADBENT, G. M. (1971): *Metodología del diseño arquitectónico*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili
- CAPITEL, A. (1999): *Alvar Aalto – Proyecto y Método*. Madrid: Ed. Akal S.A.
- CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ, J.(1999): *Elementos proyectivos del Cuarto de Comares de la Alhambra*. Granada
- COLLINS, P. (1970): *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Ed. Gustavo Gili
- DE LAPUERTA, J.M. (1997): *El croquis, proyecto y arquitectura [scintilla divinitatis]*. Celeste Ediciones
- EGA, *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* N° 5 - Pamplona 1999
- EGA, *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* N° 6 - Valencia 2001
- ELIADE, M. (1967): *Lo sagrado y lo profano*. Ediciones Guadarrama
- GÁMIZ GORDO, A. (1999): *Imágenes Urbanas de la Alhambra en el siglo XIX*
- GÁMIZ GORDO, A. (2001): *Notas sobre un gran plano sin firma con la Alhambra hacia 1532*
- GUÉNON, R. (1995): *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Ed. Paidós – Orientalia
- GROMORT, G. (1926) *Jardins d'Espagne* Vol 1 Ed. A. Vincent et Cie.
- HARRIES, K. (1998): *The ethical function of architecture*. The MIT Press – Cambridge, Massachusetts – London England
- HIELSCHER, K. (1925): *L'Italie: Architecture et Paysage Calavas*. Éditeur, Paris - Colección de Juan Giuria comprado en Paris en 30/11/1926
- HUISMAN, D. (1962): *La estética*. Buenos Aires: EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires) Título del original: L'Esthétique. Traducido de la 4ª edición, 1961, por Hipólito Rodríguez
- HUXLEY, F. (1974): *The way of the sacred*. Aldus Books Limited, London
- JONES ODRIOZOLA, G. (1949): Artículos y Cartas de J. Vilamajó. Revista *ARQUITECTURA* N° 220 – Junio de 1949 – Órgano Oficial de la SAU
- KIRK MACNULTY, W. (1995): *Masonería: Viaje a través del ritual y los símbolos*. Ed. Debate
- LABANDE, R. (1961) *Florenca*. B. Arthaud
- LAVEDAN, P. (1931): *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques e romaines*. Ed. Hachette – Paris
- LE CORBUSIER (1964): *Hacia una arquitectura*. Ed. Posidon
- LOUSTAU, C. (1994): *Vida y obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Ed. Dos Puntos
- LOUSTAU, C. (1973) *Crónicas de viaje de becarío*. Suplemento del diario El Día del 10/06/73
- LUCCHINI, A. (1970): *Julio Vilamajó: su arquitectura* Montevideo: Instituto de Historia - Facultad de Arquitectura - Universidad de la República
- LUNDQUIST, J. M. (1996): *El templo: Lugar de encuentro entre la tierra y el cielo*. Ed. Debate
- MARÇAIS, G. (1954): *L'architecture musulmane d'occident - Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile*. Gouvernement General de L'Algérie. Direction de l'Interieur et des Beaux Arts Antiquités et Monuments Historiques
- MILÁ, E. (1994): *El misterio de Gaudí: Sus claves esotéricas y simbólicas - ¿Francomasón, rosacruz, alquimista?* Ed. Martínez Roca S.A.
- NÖRBERG SCHULZ, Ch. (1979): *Intenciones en Arquitectura*, Barcelona Ed. Gustavo Gili
- PERDOMO, A. (1993): Julio Vilamajó. Revista *Elarqa* N°1, Ed. Dos Puntos
- RYKWERT, J. (1975): *La casa de Adán en el Paraíso*. Ed. Gustavo Gili
- SHEPS, G. (1996): *Redes Invisibles Montevideo*. Facultad de Arquitectura – Universidad de la República
- SURRACO, C.A. (1950): La obra del arquitecto Julio Vilamajó. Revista *Hogar y Decoración* N° 29
- TERRASE, CH. (1927): *Médersas du Maroc Éditions Albert Morancé Viaje por España* - La Alhambra
- TRÍAS, E. (1982): *Lo bello y lo siniestro*. Ed. Seix Barral
- VIGNA, D., SILVANA ALESSANDRIA, M. (1996): *La casa: tra immagine e simbolo*. UTET Libreria, Italia

**Pies de foto:**

- [1] Croquis de Cadaqués - croquis Arq. Julio Vilamajó (1923 c.)
- [2] Croquis Carrera del Darro - croquis Arq. Julio Vilamajó (1923 c.)
- [3] Monumento a la Confraternidad Argentino-Uruguaya. Croquis del Arq. Julio Vilamajó (1935 c.)
- [4] Casa Vilamajó – fotografía del Servicio Medios Audiovisuales FADU/UDELAR
- [5] Torre de Comares en La Alhambra de Granada. Croquis del Arq. Julio Vilamajó (1923 c.)
- [6] Acceso y puerta en ciudad de Fez. Croquis del Arq. Julio Vilamajó (1923 c.)
- [7] Puerta de acceso a la Casa Vilamajó. (dibujo del Instituto de Diseño, 1998)
- [8] Dormitorio interior Casa Vilamajó (1930)
- [9] Comedor reflejo. Casa Vilamajó (1930)
- [10] Planta del Patio de los Arrayanes, La Alhambra de Granada
- [11] Planta del Primer Piso de la Casa Vilamajó y Patio
- [12] Torre de Comares vista desde el exterior
- [13] Torre de Comares desde el Patio de los Arrayanes

[3]



[1]

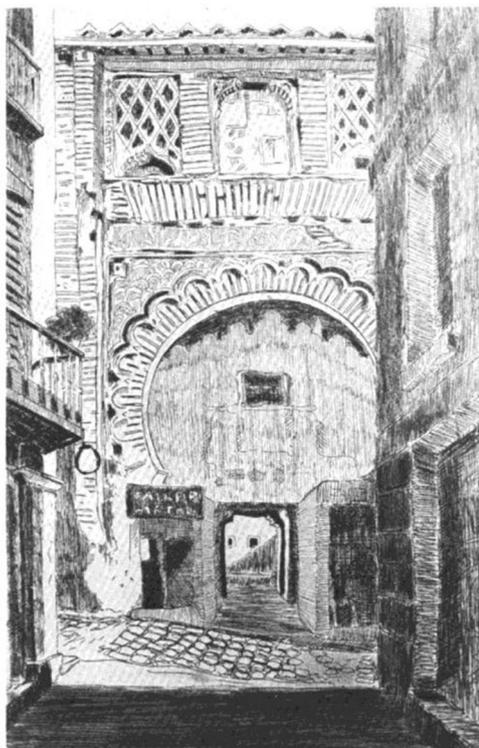


[2]

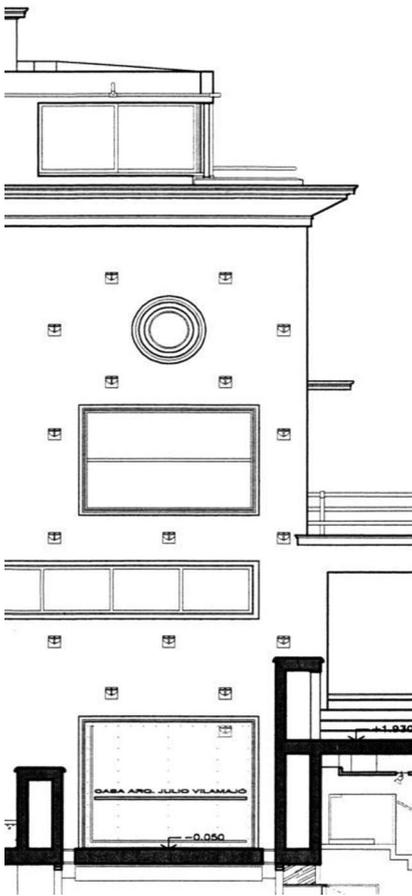
[5]



[6]



[4]



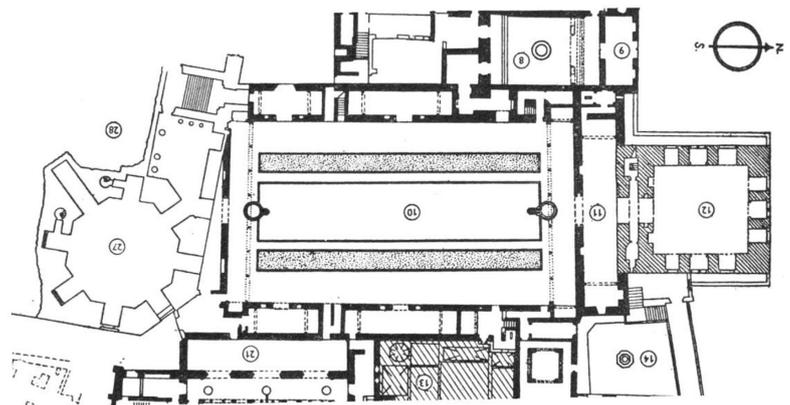
[7]



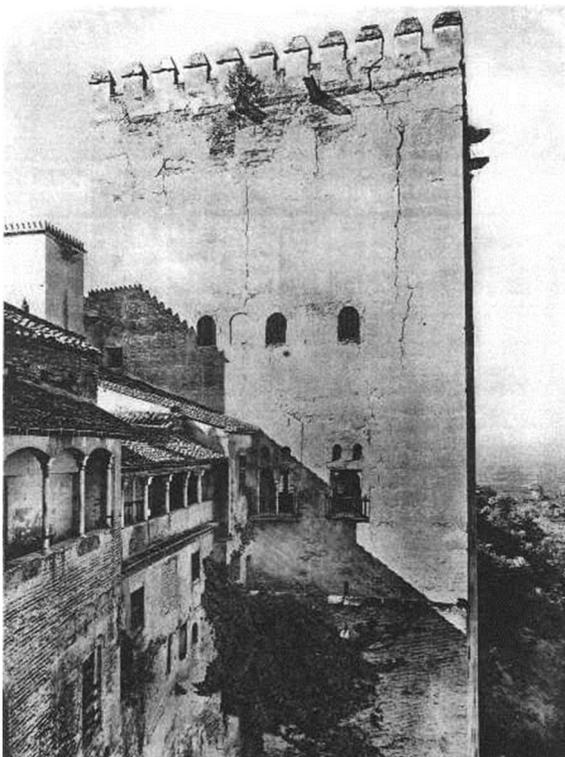
[8]



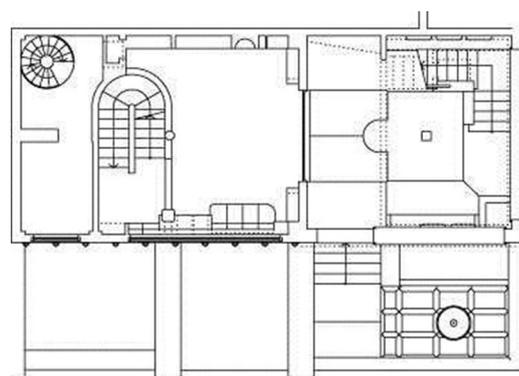
[9]



[10]



[12]



[11]



*Granada: Alhambra. Cour de T. Meris.*

[13]