

LUIS GARCÍA PARDO

Santiago Medero

IHA | Instituto de Historia de la Arquitectura

Facultad de Arquitectura | Universidad de la República

Universidad de la República

Dr. Rodrigo Arocena
Rector

Facultad de Arquitectura

Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano

Consejo de Facultad de Arquitectura*Orden docente:*

Marcelo Payssé
Rafael Cortazzo
Fernando Rischewski
Jorge Nudelman

Marcelo Danza

Orden Estudiantes:

María José Milans
Marcelo Martinotti
Luciano Carreño

Orden egresados:

Gricelda Barrios
Néstor Pereira
Guillermo Rey

IHA | Instituto de Historia de la Arquitectura**Comisión Directiva**

Arqs. Liliana Carmona (Directora Ejecutiva),
Laura Alemán y Jorge Nudelman,
Arq. Gricelda Barrios (Orden Egresados),
Bach. José Macedo (Orden Estudiantil)

Proyecto general del catálogo y la exposición

Arqs. Andrés Mazzini, Laura Cesio y Santiago Medero

Coordinación general

Arq. Santiago Medero, Bach. Tatiana Rimbaud, Arq. Magdalena Peña

Catalogación, selección de material

Arq. Santiago Medero, Bach. Tatiana Rimbaud, Arq. Magdalena Peña

Textos

Arq. Santiago Medero

Revisión de textos

Arqs. Laura Alemán, Laura Cesio y Liliana Carmona

Registro fotográfico

SMA Servicio de Medios Audiovisuales

Catálogo

Maqueta: Bach. Tatiana Rimbaud
Diseño editorial: Mercedes Chirico

Diseño de exposición y edición de imágenes

UPG Unidad de Producción Gráfica
Arq. Damián Bugna, Mercedes Chirico

Agradecimientos

A la familia de Luis García Pardo, por la generosa donación realizada al IHA en 2007. Este catálogo y la exposición correspondiente son nuestra forma de retribución.

© Los autores, 2012

© Facultad de Arquitectura, 2012

ISBN 978-9974-0-0835-9

Facultad de Arquitectura,
Universidad de la República
Br. Artigas 1031 C.P. 11.200
Montevideo, Uruguay
Tel. [+598] 2400 1106
www.farq.edu.uy
webmaster@farq.edu.uy

Reimpresión: Montevideo, Uruguay, agosto de 2012

SUMARIO

PRÓLOGO	4
INTRODUCCIÓN	5
SÍNTESIS BIOGRÁFICA	6
T01 LO DOMÉSTICO	8
01 Vivienda T. Pellegrino	12
02 Vivienda Roglia	13
03 Vivienda Arboleya	14
04 Vivienda J. García Pardo	15
T02 INTEGRACIÓN DE LAS ARTES 1950-1965	16
05 Vivienda L. Dinetto	20
06 Edificio Gilpe	22
07 Edificio Positano	24
08 Edificio Guanabara	28
T03 PIEL Y HUESOS	30
T04 EL ESPACIO	38
09 Edificio El Pilar	42
10 Edificio L'Hirondelle	44
11 Edificio Ruca Malén	46
12 Edificio Peugeot	48
T05 LA FORMA DE LO SACRO	50
13 Iglesia Parroquial de San Jacinto	54
14 Iglesia Parroquial San Juan Bosco	56
15 Colegio San Rafael Asociación Misioneras de los Pobres	57
16 Santa María de Arequita	58
17 Seminario Arquidiocesano de Montevideo	60
T06 RACIONALIZACIÓN Y VIVIENDA SOCIAL	62
18 Sistema VECA (Viviendas Económicas de Cerámica Armada)	68
ARQUITECTURA INDUSTRIAL	70
19 FUAM, Fábrica Uruguay de Apósitos Medicinales	72
20 ISUSA	73
PROYECTOS URBANOS	74
21 Proyecto de aprovechamiento turístico de Ilha Anchieta	76
SELECCIÓN DE OBRAS	78
ORIGEN DE LAS IMÁGENES	80
FUENTES Y ARCHIVOS CONSULTADOS	83

PRÓLOGO

La mutación del acuerdo colectivo que cose el tiempo de la cultura es incesante, aunque mayormente imperceptible. El cambio suele manifestarse en forma repentina; cuando de súbito ciertas cosas que resultaban invisibles, se hacen evidentes; cuando ciertos fenómenos que parecían inconexos se vinculan; y cuando, de resultas, se arraigan nuevas convicciones en todos nosotros.

La Arquitectura no es ajena a esta circunstancia. Hay obras que permanecen al margen de la aceptación acordada por mayorías durante largos períodos; y su mérito recién se vislumbra cuando el contexto las alcanza, al superar las limitantes de la mirada que les atiende. Siempre, claro está, que con fortuna hayan sobrevivido indemnes a la crítica infundada, a la voracidad del mercado, al uso negligente o a la intervención desaprensiva.

Esto ocurre con varios de los trabajos más emblemáticos del arquitecto Luis García Pardo; en particular los producidos durante los años 50, junto con el arquitecto Adolfo Sommer Smith. Ejemplos como el Positano y El Pilar son magníficos registros de una época marcada por fuertes transformaciones de la sensibilidad disciplinar; recogen estilemas propios de la arquitectura moderna internacional para remitirlas, en talentosa reinención urbana y arquitectónica local, a un plano trascendente, intemporal.

Estas imprescindibles piezas de arquitectura, acristaladas y leves, parecen levitar brillantes, suspendidas en el aire. Y desde la aérea posición reflejan y devoran la ciudad o el mar, en espera de un tiempo que, al fin, parece haberlas alcanzado, brindándoles el justo reconocimiento, tras un silencio excesivamente prolongado.

Son obras maestras, que tienen a su vez el poder de refractar nuestra mirada hacia otros afanes menos conocidos de la polimática inteligencia de García Pardo, para la cual no fueron ajenos la geometría, la acústica, el asoleamiento, la prefabricación, la geografía ni la astronomía. Descubriremos siempre, en el amplio universo arquitectónico donde experimentó, la misma creatividad. Es fácil advertir en sus abordajes un infatigable intento por sobrepasar las fronteras de su propio saber; y una inmensa capacidad para interactuar con quienes eficazmente secundaron su quehacer.

La Muestra Luis García Pardo revela múltiples claves a nuestro presente. Presenta una obra sobresaliente; y a la vez, descubre a los arquitectos la intensa actitud de quien, fuera cual fuera el tema que abordara, persiguiendo un pensamiento integrador de espacio, imagen y construcción, gustó de arriesgar en pos de algo que aún no tenía en la mano. Y, por si fuera esto poco, señala a la cultura en general ya no sólo la importancia de un autor, sino de una disciplina —la Arquitectura— y sus productos.

Por fin, y hablando nuevamente de mutaciones culturales, es significativo que sea a partir de una producción arquitectónica radicalmente renovadora y polémica en su tiempo, para la cual el reconocimiento oficial tardó cincuenta años (en 2005 los edificios Positano, Gilpe y El Pilar fueron declarados bienes de interés municipal) que podamos hoy insistir acerca de la importancia de sostener una actitud informada, atenta y abierta hacia lo patrimonial; que permita su manejo sensible y respetuoso; procurando que su vigencia no sea, tan sólo, cuestión de suerte.

Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano de la Facultad de Arquitectura

INTRODUCCIÓN

La exposición Luis García Pardo y su catálogo, integran el Ciclo de exposiciones itinerantes dedicado a la obra de destacados arquitectos uruguayos del siglo XX. Con él se rinde tributo a los creadores intelectuales y materiales del patrimonio arquitectónico moderno, apenas desaparecidos. Está destinado a divulgar el acervo del Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA), proveniente de estudios profesionales y bibliotecas de arquitectos, donados por sus familiares. La divulgación de la cultura arquitectónica permite al ciudadano, a través de la mirada dirigida del historiador, identificar y resignificar edificios de su entorno cotidiano que integran el patrimonio cultural del país y a la vez conocer la trayectoria del autor. Por esta vía, se pretende que la arquitectura moderna ingrese al imaginario colectivo de patrimonio, cuyo contenido está en continua construcción. La arquitectura como bien cultural que perdura en el tiempo, permite tender lazos intergeneracionales que fortalecen la identidad colectiva.

Entre el legado del arquitecto Luis García Pardo donado al IHA, la biblioteca da cuenta de la riqueza de su pensamiento, como construcción de un universo propio que integra astronomía, geometría, religión, arte, tecnología, acústica y diseño arquitectónico. Universo que entra en juego al momento de proyectar y hace de sus obras concreciones racionales y espirituales, lógicas y sublimes; espacios habitables desde el placer del microcosmos doméstico y de cierta concepción de la vida moderna.

Las obras seleccionadas en el catálogo, ilustran su trayectoria desde las primeras realizaciones, la evolución de su lenguaje expresivo, la consecuente aplicación de innovaciones técnicas y soluciones estructurales originales, así como su indeclinable alianza con las artes. En varias oportunidades cumplió el sueño del arquitecto de proyectar sin limitaciones económicas, lo que aprovechó recurriendo a espacios generosos, materiales novedosos y artistas plásticos y paisajistas de primer nivel. Sistemáticamente hizo de las dificultades un desafío, del que finalmente emergió una innovación o un valor destacado. Haciéndose cargo de la amplitud de problemas que atañen a la arquitectura, diseñó y patentó sistemas prefabricados para la construcción de viviendas económicas e incluso incursionó en proyectos urbanos en Uruguay y Brasil, de notable sensibilidad y actualidad.

Junto con la selección de obras comentadas, el catálogo introduce como correlato el análisis del pensamiento de García Pardo sobre aspectos sustanciales de su labor: ideal doméstico, integración de las artes, técnica, forma y espacio.

Su arquitectura diáfana, noble, verdadera en las relaciones forma/estructura y que califica de modo singular el entorno urbano, resulta ejemplar en la arquitectura moderna uruguaya de mediados del siglo XX y alcanza repercusión internacional a través de destacadas publicaciones especializadas.

La figura heroica del arquitecto moderno se humaniza en el recuerdo, cuando en ocasión de la presentación de un libro en el patio de la facultad, a la sombra del timbó que lo conoció como docente, compartió sus anécdotas con la sabiduría de una larga vida dedicada a la arquitectura de excelencia.

Arq. Liliana Carmona
Directora Ejecutiva
Instituto de Historia de la Arquitectura

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

LUIS GARCÍA PARDO (1910-2006) fue un destacado arquitecto uruguayo que, junto a otros colegas formados en la década de 1930 como Raúl Sichero, Ildefonso Aroztegui o Mario Payssé, introdujo las premisas formales y espaciales de la arquitectura moderna internacional en edificios de alta calidad arquitectónica. Su producción y sus intereses abarcaron el proyecto arquitectónico en todas las escalas, la investigación en técnicas constructivas, las artes plásticas y el estudio de diversas disciplinas científicas.

Proveniente de una familia de clase media de origen español, su infancia transcurrió en el barrio montevideano de Colón. Su formación inicial incluyó estudios en dibujo, litografía y grabado. Posteriormente estudió meteorología y astronomía, obteniendo los respectivos títulos en 1931 y 1934.

Inició la carrera de arquitectura en 1930 y obtuvo el grado en 1941. Como estudiante se destacó en las materias de proyecto, composición decorativa, historia y construcción. Su vida universitaria continuó como docente titular de la cátedra de Acondicionamiento Físico de los Edificios y de Acústica aplicada al Urbanismo y a la Arquitectura, disciplina esta última en la que fue pionero a nivel local y regional. Simultáneamente ejerció la docencia en educación secundaria como profesor de Astronomía, Geografía y Geometría y trabajó como meteorólogo y astrónomo en institutos y observatorios de Montevideo.

Sus primeras obras arquitectónicas, en la década de 1940, fueron en buena parte viviendas individuales y encargos provenientes de la Iglesia Católica e instituciones afines. En estos años, García Pardo parece manejar una heterogénea y poco ortodoxa suma de fuentes de inspiración. Proyectos de lenguaje moderno, viviendas tipo chalet con techos a dos aguas y revestimientos de ladrillo, revoque y piedra; templos con formas en ojiva y plantas basilicales, incluso proyectos de inspiración neocolonial. Por supuesto que no estamos hablando de un caso aislado. Un estudio más detenido del periodo entre 1920 y 1940 puede echar luz sobre los distintos conceptos de modernidad y arquitectura moderna que manejaban tanto los arquitectos como el público en general.

A partir de 1948-1949, sus proyectos comienzan a denotar un alejamiento de la heterodoxia estilística y un acercamiento más decidido a las premisas de la arquitectura moderna internacional. La arquitectura brasileña jugó un papel importante en este sentido: la obra de Niemeyer en Pampulha, los edificios de Reidy y Rino Levi. La década de 1950 fue una etapa fructífera tanto en términos de producción como de logros arquitectónicos. En una nueva sociedad, con el entonces joven arquitecto Adolfo Sommer Smith, realizó los edificios de viviendas en altura Gilpe (1953), Guanabara (1954), El Pilar (1957) y Positano (1957), obras de gran interés por sus búsquedas espaciales, estructurales y materiales.

La incorporación de las artes a la arquitectura, que sostuvo como premisa a lo largo de su carrera, está presente en esta serie de obras donde se pueden encontrar murales, esculturas y jardines diseñados por artistas destacados como Germán Cabrera, Lino Dinetto, Vicente Martín, Severino Pose, Lincoln Presno. La presencia de obras del pintor y paisajista brasileño Roberto Burle Marx evidencia la ambición de García Pardo de jerarquizar y agregar valor a sus edificios, en algunos de los cuales fue no sólo el proyectista sino el propio promotor inmobiliario.

Su interés por las artes plásticas lo llevó a participar como crítico y organizador de distintas muestras y actividades. Actuó como delegado en congresos y jurado en bienales y exposiciones nacionales e internacionales. Asimismo, integró la dirección de la Comisión Nacional de Bellas Artes y la Dirección de la Comisión de Artes Plásticas de la UNESCO.

A comienzos de la década de 1960 realizó edificios en Punta del Este como L'Hirondelle (1960) y Ruca Malén (1960), proyectados

junto al arquitecto Nebel Farini. Comenzó también a investigar técnicas alternativas para la construcción de viviendas económicas, patentando múltiples sistemas que puso en práctica en Uruguay y Brasil. Sus sistemas VECA (1962), Vipremal (1970) y Predes (1977), aunque con distintas características proyectuales y materiales, persiguen el mismo objetivo de garantizar el acceso universal a la vivienda. A raíz de estas preocupaciones realizó viajes de estudio y se vinculó con instituciones internacionales, participando como colaborador y ponente en numerosos encuentros y simposios.

En 1973, tras el ofrecimiento de una empresa privada, se radicó en Brasil para trabajar como arquitecto y asesor en acústica. Allí proyectó showrooms, fábricas y oficinas e investigó sobre sistemas constructivos. También realizó encargos particulares, en buena parte viviendas construidas con sistema VECA, y desarrolló proyectos urbanos como el de Ilha Anchieta para el Estado de San Pablo (1975) y un centro turístico en la playa de Peruibe (1977).

De regreso en Uruguay, desde 1983, continuó con sus estudios sobre vivienda industrializada. En este marco, promovió el sistema Predes para su uso en el Programa de Integración de Asentamientos Irregulares y colaboró activamente con la fundación española «Rafael Leoz». Durante tres años, de 1989 a 1991, viajó a Madrid financiado por la fundación a los efectos de proyectar un sistema constructivo que fuera fiel a las teorías que sostenían tanto Leoz como el propio García Pardo.

El cultivo de las artes fue otra de sus ocupaciones. Se presentó a diversos concursos obteniendo logros como el primer premio para la realización de una escultura a Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz, en 1986.

Durante la década de los noventa continuó trabajando en diversos proyectos arquitectónicos y urbanísticos y se presentó a diversos concursos de arquitectura.





T01

LO DOMÉSTICO

Dice García Pardo en una de sus entrevistas: «[En mis primeros años como arquitecto] encontré enormes resistencias para proyectar en clave racionalista, pero si bien algunas veces tuve que resolver aspectos formales un poco en contra de mis principios, las plantas siempre quedaron muy bien resueltas»¹.

Durante la década de 1940 García Pardo proyecta numerosas viviendas, alejadas en su resolución formal de las premisas de la arquitectura moderna. Se trata, en su mayoría, de chalets unifamiliares ubicados en los entonces suburbios de Montevideo. Viviendas como las realizadas para Gloria Helguera (1944), Tomás Pellegrino (1944), Armando Bocage (1945), Marta Arocena de Ferrés (1945), Eduardo Arralde (1946), Mauricio Roglia (1947) entre otras, repiten algunas características básicas: techos a dos o más aguas, terminaciones exteriores que alternan revoque, ladrillo visto y piedra, aberturas recortadas en los muros con rejas ornamentales. La

¹ Gaeta, Julio C.: Entrevista a Luis García Pardo, en Monografías Elarqa n° 6, Dos Puntos, Montevideo, 2000.



cantidad de estos proyectos podría poner en duda la afirmación de García Pardo respecto a su imposibilidad de proyectar según los principios del racionalismo; también porque muchos de estos comitentes pertenecen a su núcleo íntimo de amigos y familiares. Pero a ello se suma el hecho, determinante, de que su propia vivienda, ubicada en Carrasco (Mariano Uriarte y Divina Comedia) y proyectada en 1944, comparte estas mismas características.

En emplazamientos más céntricos, algunos proyectos de vivienda de García Pardo muestran un acercamiento al lenguaje neocolonial, como el proyecto de vivienda y comercio para Latino Manetti, en Ejido y Colonia (aún existente), con aberturas con arcos rebajados y balcones con balaustres. En otros programas, —religiosos, comerciales o industriales—, García Pardo asume cierto eclecticismo estilístico, que oscila entre el lenguaje moderno de la Fábrica Uruguaya de Apósitos Medicinales (1944) o el Cine en la calle Colón (1945), y algunos elementos historicistas como las columnas dóricas en la fachada de la casa bancaria Latino América de 1946.

Todo esto parece indicar algunos elementos de interés. Por un lado, una auto-construcción retrospectiva moderna por parte de García Pardo, probablemente realizada bajo el influjo vanguardista de sus obras en los años cincuenta. Frente al rol de innovador que el mismo arquitecto se asigna, no cabe más alternativa que declarar su modernidad constitutiva. Por otro lado, estos problemas refieren a una década poco estudiada, donde todavía pesa el veredicto de Artucio en términos de «marcha lenta y retroceso»². Más allá de la calidad puntual de las obras, resta comprender este tipo de propuestas tanto dentro de la cultura arquitectónica local e internacional como de las exigencias generales del mercado de vivienda y el gusto de la época.

Respecto a las plantas, de las cuales García Pardo se siente orgulloso, en líneas generales se resuelven con una clara separación en áreas íntimas, áreas sociales y áreas de servicio, lo que en una entrevista García Pardo llama el «triángulo funcional perfecto» que aplicó siempre en sus obras, con una gran economía en circulaciones. Tienden a ser compactas y casi siempre de forma rectangular o casi cuadrada, si bien no siguen un patrón geométrico claro ni una modulación regular. En este sentido, aunque la expresión formal de sus viviendas registra filiaciones con la arquitectura de Frank Lloyd Wright, la distribución espacial no parece seguir los mismos lineamientos que las del maestro norteamericano, más dispuestas a extenderse sobre el terreno a partir del centro definido por el hogar.

En los años cincuenta, además de sus reconocidos edificios en altura, García Pardo proyecta y realiza una serie de viviendas que recurren también al lenguaje moderno pero que, sobre todo, proponen nuevas formas o estilos de vida. Dos de los ejemplos más logrados son las casas para José María García Pardo y Lino Dinetto.

En su estudio sobre el espacio doméstico³, la arquitecta Laura Alemán menciona «la caja transparente», cuando se refiere a los nuevos modelos de vivienda de los años cincuenta. No casualmente buena parte de la fundamentación se sustenta en obras de García Pardo. Una de las claves de esta arquitectura doméstica, siguiendo a la autora, es la transparencia: «una caja permeable y abierta en la que todo se muestra, se expone, se revela». Además: «un espacio continuo, cartesiano y aséptico», carente de profundidad y al mismo tiempo un espacio funcional y sectorizado, donde cada habitación cumple un rol específico e intransferible. Dentro de esta vivienda, el *estar* es la pieza protagónica, «el centro en torno al que gravita la casa». La exposición de la vivienda se ve mediatizada por un doble movimiento: el retiro de la alineación y el despegue de la tierra. Según Alemán, esta vivienda «reclama su condición abstracta» y su universalidad.

Hay una serie de oposiciones con las cuales juega, entonces, esta arquitectura:

—Universalidad y particularidad. La primera, garantizada por su abstracción y neutralidad; la segunda por su adecuación a las funciones y condicionantes materiales y topográficas que impone cada caso específico.

—Intimidad y transparencia. La primera garantizada por la definición clara de los espacios, el retiro de la vivienda respecto a la calle y su despegue del terreno, pero amenazada por el uso de grandes superficies de vidrio y mecanismos de integración espacial (puertas corredizas, mamparas, etcétera).

Cabe matizar algunas conclusiones. Es discutible la hipótesis de que la intimidad como tal estuviera amenazada por esta arquitectura. La arquitectura es transparente pero, como en las «casas patio» de Mies van der Rohe, lo es frente a la naturaleza, no a la ciudad. El retiro de la calle y la elevación respecto al terreno responden a esta voluntad de crear un ámbito claramente alternativo al entorno urbano que rodea al edificio, que él propone como naturaleza, y no la ciudad de casas abigarradas del novecientos. En la vivienda para su hermano, el Doctor García Pardo, el arquitecto crea un patio interior «protegido» del exterior por parasoles; en la casa del artista Dinetto, la casa se vuel-

2 Artucio, Leopoldo: *Montevideo y la arquitectura moderna*, Nuestra Tierra, Montevideo, 1971.

3 Alemán, Laura: *Bajoclave. Notas sobre el espacio doméstico*, Nobuko, Buenos Aires, 2006.

ca hacia un patio interior, cerrado a la calle por un muro. Quizá sea en sus edificios en altura, en particular El Pilar y el Positano donde la transparencia, llevada hasta sus últimas consecuencias, cuestiona más severamente la privacidad de los espacios comunes.

Por otra parte, la continuidad espacial por lo general no afecta las zonas íntimas. En los proyectos de los años cincuenta, no sólo los dormitorios están claramente sectorizados sino que las circulaciones se diseñan de modo de evitar interferencias entre el uso de los baños y el living-comedor. Idéntica situación sucede con las zonas para el personal de servicio, omnipresente en todas las obras de García Pardo y del periodo: no sólo están claramente sectorizadas, como también lo estaban en la casa-patio del novecientos, sino que ahora poseen circulaciones propias, separadas de las del resto de la familia, a fin de evitar contactos «indeseados» de forma permanente (incluso, si se quiere, protegen la privacidad del propio personal doméstico). En el edificio Gilpe, por ejemplo, la diferencia de circulaciones entre residentes y personal de servicio es llevada a su máxima expresión y aparece desde el ingreso mismo al edificio en planta baja.

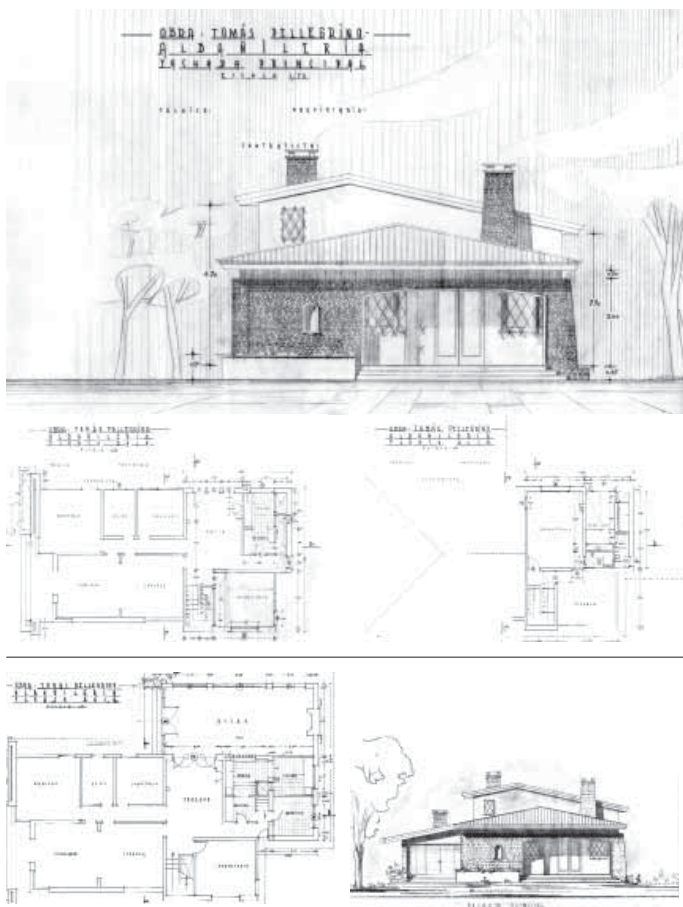
Máxima separación, entonces, distribución funcional por áreas y apertura hacia la naturaleza o el paisaje —sea un jardín, sea el mar, o bien el paisaje urbano—. Estas características, presentes en mayor o menor grado en la arquitectura del periodo, son llevadas por García Pardo a una expresión espacial y formal coherente, que plantea nuevas formas de habitar lo doméstico y nuevas hipótesis de ciudad.



01

VIVIENDA T. PELLEGRINO

AUTORES Arqs. Luis García Pardo y Ricardo Mackinnon
UBICACIÓN Pinta 1806 esq. Montalvo, Colón, Montevideo
FECHA 1944
COMITENTE Nicolás Pellegrino (proyecto original),
Tomás Pellegrino (reforma y ampliación)



Propuesta de ampliación de L. García Pardo

En 1944 García Pardo realiza la ampliación y reforma de esta vivienda, emplazada sobre la esquina oeste de un amplio predio en el barrio Colón. Dicha ampliación consiste en el agregado de estancias posteriores, un piso superior con dos dormitorios, un garaje construido aparte y la reforma general del aspecto exterior de la vivienda.

El proyecto original fue realizado por el arquitecto Alfredo Nin en el año 1935. Su formalización exterior era de gran austeridad formal: revoque continuo, techos planos, volúmenes prismáticos. Presentaba además algunos detalles de estilo moderno «náutico» muy comunes en los años treinta, como las aberturas en esquina, los ojos de buey y diversos aleros planos.

La reforma de García Pardo, además de incorporar algunas estancias y modificar destinos, plantea el agregado de losas inclinadas, formando un techo a tres aguas en planta baja, por encima de la losa original, lo que revela su carácter exclusivamente decorativo. Al techo, cubierto por tejas, se agrega además la modificación de las terminaciones —el revoque continuo se sustituye por la alternancia de revoque y ladrillo— y las aberturas, recortadas en el muro y con una decoración acorde a su nuevo carácter de chalet.

Posteriormente, García Pardo vuelve a proponer una ampliación, duplicando las zonas de estar y comedor sobre planta baja, proyecto que finalmente no se realiza.



Vivienda original, proyecto Arq. Alfredo Nin (1935)

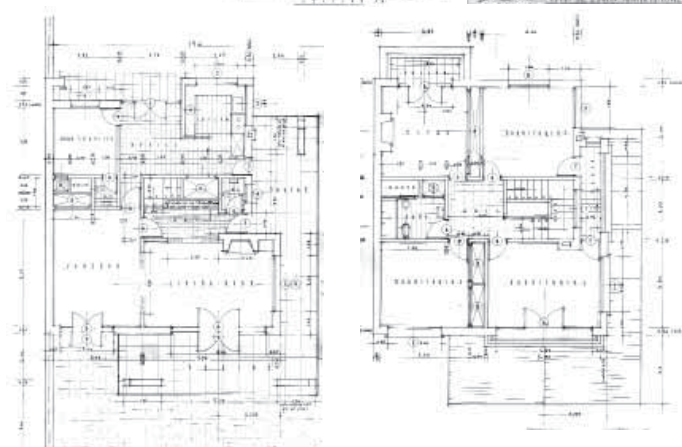
02

VIVIENDA ROGLIA

AUTOR Arq. Luis García Pardo

UBICACIÓN Grito de Gloria 1483 entre Caramurú y Rivera, Montevideo

FECHA 1947



A diferencia de la vivienda Pellegrino, esta casa se encuentra en un terreno profundo de quince metros de ancho. García Pardo decide recostarse sobre la medianera sur aprovechando la orientación y dejando un pasaje luego destinado a la entrada del automóvil. La vivienda se resuelve en dos niveles, de un modo convencional, con las estancias íntimas en el nivel superior, el living-comedor al frente y la cocina y cuartos de servicio al fondo.

Una amplia galería rodea el frente y el costado norte, proporcionando un estar sombreado para los meses calurosos. Como en la vivienda Pellegrino, García Pardo vuelve a utilizar los techos a dos o más aguas cubiertos de tejas y fachadas que alternan ladrillo y revoque. Las aberturas se enmarcan en arcos rebajados; algunas poseen también rejas decorativas y balcones con balaustres. En el interior, que se conserva en muy buen estado, destaca la carpintería y el diseño de las estufas a leña.



03

VIVIENDA ARBOLEYA

AUTOR Arq. Luis García Pardo

UBICACIÓN Bvar. Artigas 4512 entre Maturana y Uruguayana, Montevideo

FECHA 1948-50

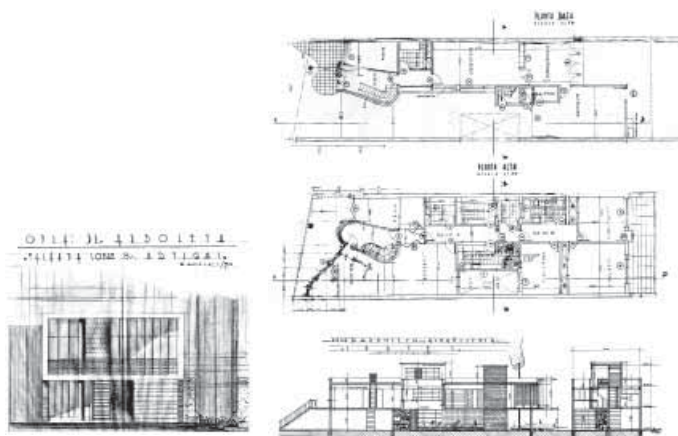


Realizada entre 1948 y 1950, la vivienda se desarrolla entre medianeras y posee una gran profundidad. Resuelta en dos niveles, la planta baja es independiente y aloja el consultorio médico y sus dependencias. A su vez, al recostarse contra la medianera permite el pasaje del automóvil hacia el garaje. En planta alta, la distribución se divide en tres sectores: el estar-comedor al frente, los servicios en medio, ventilando a través de patios, y la zona íntima hacia el fondo.

García Pardo estudia varias versiones del proyecto, algunas muy diferentes a la obra realizada. La versión definitiva recuesta la planta baja sobre el oeste y cambia la disposición del acceso y las estancias principales, de modo de permitir la máxima entrada de luz —considerando la orientación sur de la fachada—. La ubicación de la escalera hacia la planta alta y su resolución en fachada parece haber sido motivo de particular estudio por parte del arquitecto. En proyecto exhibe, en varias versiones, la decisión de trabajar la fachada con formas curvas que brindan mayor dinamismo visual a los espacios interiores y permiten, en este caso, mayor entrada de luz en la pared, vidriada de piso a techo.

En la fachada construida es evidente, por otra parte, el juego formal que se establece entre la curvatura del cerramiento vidriado, la caja que la enmarca, el volumen de escaleras y el pilar exento revestido con pastillas de gres coloradas, cuya aparición responde a intereses compositivos antes que estructurales.

Tanto en la fachada preliminar como en la definitiva puede observarse una formalización moderna, probablemente con referentes en la arquitectura brasileña —compárese el curvado de la fachada con la del Casino de Pampulha de Niemeyer—, y alejada entonces del estilo de sus chalets precedentes.



04

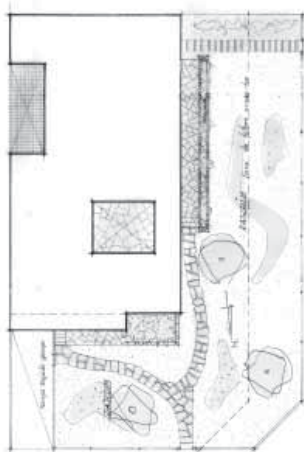
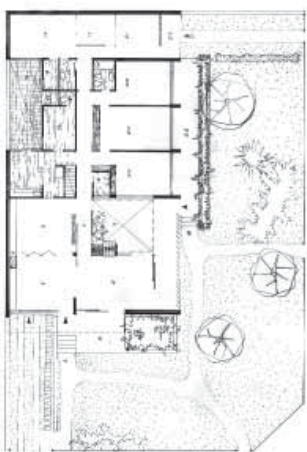
VIVIENDA J. GARCÍA PARDO

AUTOR Arq. Luis García Pardo
UBICACIÓN Lanús 5695 esq. Eduardo Raíz, Montevideo
FECHA 1952-53 (proyecto), 1954-55 (construcción)



Obra realizada para uno de sus hermanos, ubicada en una esquina del barrio de su infancia, Colón. La vivienda es un prisma perfecto que se posa sobre el terreno, recostándose contra las medianeras, de modo de generar un jardín al frente lo más amplio posible y adecuarse a la orientación solar. La vocación extrovertida del proyecto está mediada por una serie de espacios intermedios, como terrazas con jardineras para los dormitorios y un ámbito de estar exterior, junto a un patio interior abierto, cerrado con parasoles. Estos mecanismos generan cierta privacidad y contribuyen al mejor desenvolvimiento térmico de la vivienda, junto con la elección de los vidrios atérmicos y el estudio de la carpintería en aluminio reflejante de la radiación solar.

De esta manera, la casa fluctúa entre un máximo de cerramiento y un máximo de apertura. Su organización interna presenta, como todos los proyectos de García Pardo, una perfecta y clara distinción de áreas: living-comedor y dormitorios, hacia el frente, la cocina y el área de servicios y, en este caso, un consultorio privado que ocupa el sector hacia el sur, contra la medianera.





T02

INTEGRACIÓN DE LAS ARTES 1950-1965

La oposición entre el espacio de la experiencia y el espacio aséptico de la membrana climatizada puede y debe ser matizada. En los años cincuenta, el desarrollo de la envoltura neutral de la arquitectura moderna es equilibrado por García Pardo en el afán de dotar a sus edificios de obras de arte murales y diseño de jardines destinados a crear un espacio *con* atributos. Dice García Pardo: «mi preocupación [por la organización espacial] se evidencia [...] en la planta baja de los edificios colectivos, por ejemplo, en el Gilpe, donde hay una cierta preocupación espacial en la organización de la entrada con la incorporación de las artes plásticas [...] Hay una generosidad espacial que un primer momento puede parecer excesiva, pero está pensado desde el punto de vista más emocional, más arquitectónico. También se ve en el Positano, donde hay un mural de Lino Dinetto y una escultura de Germán Cabrera y un estudio de jardín de Roberto Burle Marx. Ese gran espacio inferior está cerrado por un diedro que forma el mural antedicho, que no es un mural superpuesto a una pared sino que es una pared que limita un espacio. Esto constituye un tercer aspecto de mi obra



de esta etapa y ella es: la integración de las artes plásticas en la arquitectura. [...] Entiendo que el aspecto escultórico y pictórico tienen que integrar de un modo sustancial la arquitectura, ligados al aspecto funcional e integrados de una manera tal que no debe saberse donde comienza la arquitectura y donde los elementos plásticos. [...] De modo que se está cumpliendo una función más que la del simple mural agregado, al regularizar el espacio»¹.

Este pasaje tiene notables similitudes con el ensayo *El espacio indecible* de Le Corbusier, de 1945: «La arquitectura, la escultura y la pintura, son específicamente dependientes del espacio, ligadas a la necesidad de *regular* el espacio, cada una por medios apropiados». El «espacio indecible», clave de la emoción estética, tiene que ver con la resonancia de las proporciones numéricas. En García Pardo, parecerían ser las obras de arte, integradas a la arquitectura como una unidad, las que cumplirían el rol de regularizar el espacio, y de este modo, emocionar.

1 García Pardo, L: entrevista en Revista CEDA n° 29, diciembre 1965.



En 1943 Fernand Léger afirmaba que «las posibilidades para una nueva orientación en la pintura mural existen; ellas deben ser utilizadas. Una pared desnuda es una “superficie anónima, muerta”. Sólo cobrará vida con la ayuda de los objetos y el color»². El color liberado en el espacio que persigue Léger se acerca a las intenciones de García Pardo respecto a las artes. Y no se trata solamente de las artes entendidas en el sentido más convencional de artes plásticas, incluyen el trazado de jardines y la incorporación del verde.

Hacia 1950, el problema de la integración de las artes era en Uruguay una temática plenamente instalada. El taller Torres García, de influencia notable en el medio, fue un abanderado de esta integración. Ya en 1940 el arquitecto Ernesto Leborgne había realizado su propia casa, en el barrio Pocitos, integrando la arquitectura con obras artísticas constructivistas y con la naturaleza. Pero mientras los jardines realizados por Leborgne pretenden hablar en un lenguaje universal a un mundo privado y cerrado, las propuestas de García Pardo en todos sus edificios es integrar el arte al espacio público.

Algunos de los artistas que trabajaron con García Pardo tuvieron pasajes más o menos prolongados por el taller Torres García, como Vicente Martín (mural del edificio Gilpe) y Lincoln Presno (mural del edificio Guanabara); pero casi todos ellos pertenecían a las corrientes artísticas que promovían la abstracción en detrimento de las corrientes figurativas dominantes en los años cuarenta. Presno y Martín participaron en la muestra artística *Arte No Figurativo* realizada el julio de 1952 en la Facultad de Arquitectura. En el caso de Germán Cabrera, su *Victoria Alada* en el edificio Positano juega entre la figuración y la abstracción, y contrasta material y formalmente con el edificio. Severino Pose no pertenecía, en cambio, a las corrientes abstractas. Su trabajo en la planta baja del edificio San Martín de 25 de Mayo y Misiones no se conserva. Cabe consignar, sin embargo, que se trata de la primera obra en donde García Pardo integró obras de arte³, en una fecha relativamente temprana (1948), cuando el debate iniciado por las «vanguardias» locales no estaba aún plenamente instalado.

2 Léger, Fernand: *On Monumentality and Color*, 1943. Traducción del autor.

3 Dato que figura en los diversos curriculum vitae de García Pardo.



El interés de García Pardo por la abstracción en el arte es evidente en su conferencia sobre los artistas abstractos españoles, realizada en 1959. Allí el arquitecto testimonia su creencia en que la abstracción no es un nuevo *ismo* del arte, sino una transformación radical de su expresión y sus funciones. Así lo demuestran también las propias esculturas realizadas por García Pardo, como la maqueta escultural del monumento a Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz (1986), realizada con Presno, que obtuvo el primer premio en un concurso organizado por el municipio de Montevideo, y el interés en lecturas como las que propone *Art d'aujourd'hui*, revista divulgadora del arte abstracto europeo, de la que existen algunos ejemplares en la biblioteca del arquitecto.

El sentimiento de acompañar la producción intelectual global está claramente presente en García Pardo, que en la entrevista con la revista *Elarqa* afirma su sintonía con la arquitectura internacional en desmedro de una expresión «vernácula» que entiende como falsa. García Pardo pertenece entonces, junto a otros artistas, a esa «intelectualidad liberal y cosmopolita, abierta a la realidad mundial»⁴, que se hace fuerte en las décadas del cincuenta y sesenta.

Mención aparte merece el artista italiano Lino Dinetto, que viaja a Uruguay en 1951 y rápidamente entabla una relación de amistad con García Pardo, quien lo contrata para realizar varios de sus murales (edificio Positano, El Pilar) y le diseña su propia casa, donde el artista realiza también un mural, lamentablemente desaparecido. Con Dinetto, García Pardo comparte no sólo una mirada sobre el arte, sino también una profunda religiosidad. ¿No será, quizás, esta búsqueda de la integración de las artes un llamado tan contemporáneo como, también, de retorno a la edad de oro de la cristiandad y sus catedrales? ¿Incluso de exorcizar el carácter mercantil de los edificios?

La relación de García Pardo con el artista y paisajista brasileño Roberto Burle Marx amerita también un destaque especial. El vínculo entre ambos parece datar de 1956, año en que se culmina la obra del edificio Gilpe, donde Burle Marx colabora diseñando el jardín y el mural posterior, que sustituye el diseño previo del arquitecto. Quizás su vínculo se haya establecido a través de Rino Levi, a quien García Pardo conoce en ocasión del concurso para el Banco Hipotecario (1955) en el que ambos oficiaron de jurado. Para el arquitecto uruguayo «Burle Marx es un artista que encuentra su expresión en el jardín y no un jardinista que construye con sentido artístico»⁵. Esta forma de entender el trabajo con el verde es evidente en el diseño del jardín del Positano, realizado por el brasileño en 1963. Incluso estaba ya presente en el primer anteproyecto diseñado por Pablo Ross. Burle Marx sustituyó las rectas por curvas, pero mantuvo la idea de jardín como composición tridimensional de formas y colores.

Finalmente, es importante resaltar la importancia que daba García Pardo a las intervenciones de Burle Marx, que parecen destinadas a prestigiar sus edificios frente a la Academia y a un público informado.

4 Peluffo, Gabriel: *Historia de la pintura en el Uruguay. Tomo 2. Entre localismo y universalismo: representaciones de la modernidad 1930-1960*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1999, página 101.

5 García Pardo, Luis: Introducción del folleto de presentación para la muestra de trabajos de Burle Marx realizada en Montevideo, abril de 1962.

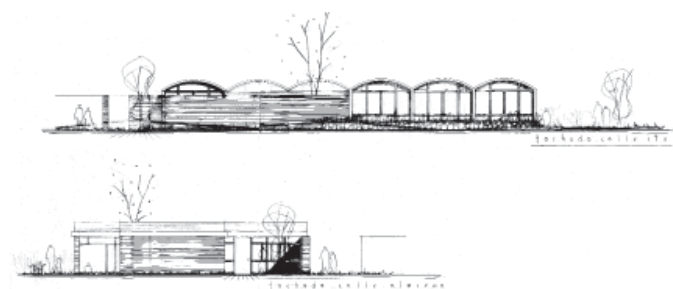
05

VIVIENDA L. DINETTO

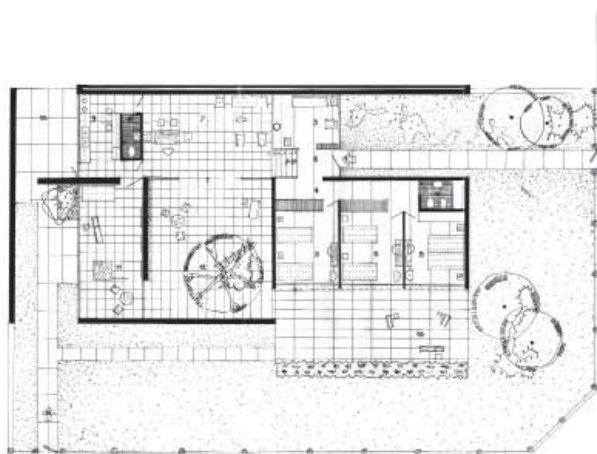
AUTOR Arq. Luis García Pardo
UBICACIÓN Almirón 5094 esq. Dr. Alejandro Fleming,
Montevideo
FECHA 1954-55 (proyecto)

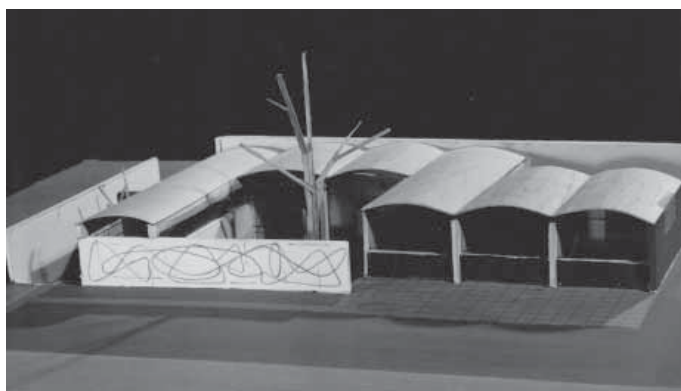


Boceto de mural



El artista italiano Lino Dinetto llega al Uruguay en 1951 y permanece hasta 1960. El vínculo con García Pardo se establece de manera temprana, pues ambos comparten el interés por las artes visuales y la misma devoción religiosa. Dinetto, además de realizar numerosos frescos para diversas iglesias, trabaja en varios proyectos con García Pardo, realizando murales para algunas de sus obras, caso de los edificios El Pilar y Positano. También lo hace en su propia vivienda, ubicada en el barrio Malvín, donde realiza una escultura mural de ladrillo.



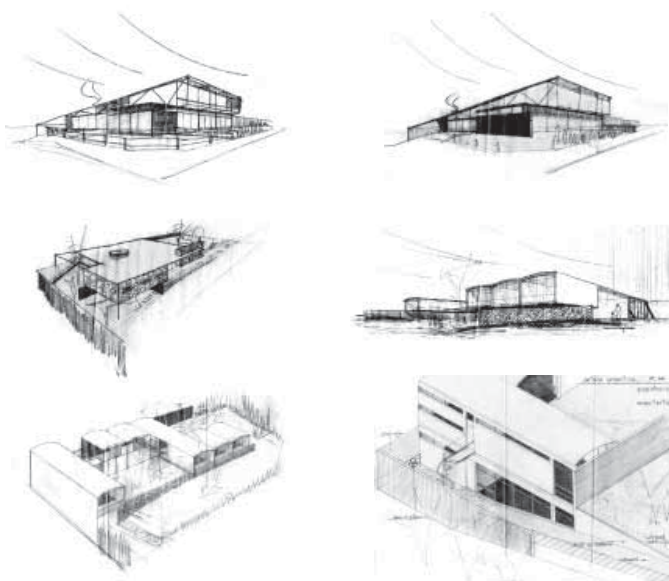


La estructura portante determina la espacialidad y da forma al edificio. Se trata de una serie de bóvedas de hormigón armado de idéntica luz aunque distinta longitud, sostenidas por vigas y pilares en sus extremos. Las bóvedas corresponden con cada una de las estancias: una corresponde a cada dormitorio, dos al estar-comedor y otra a la cocina y el estudio.

Al igual que en la casa para el Dr. García Pardo, la relación intimidad-transparencia es aquí ambigua. El arquitecto opta nuevamente por recostarse contra las medianeras sur y oeste, dejando un jardín al frente. Tanto los cuartos como el estar-comedor se abren hacia el noreste, pero este último se encuentra protegido por un muro que genera un patio interior abierto bordeado también por el estudio del artista. De esta manera obtiene un estar al exterior, sombreado y protegido de los vientos.

Entre la documentación disponible se aprecian proyectos alternativos manejados por el arquitecto, que muestran una gran diversidad de opciones dentro de un lenguaje ya decididamente moderno.

Modificaciones posteriores de la vivienda la han vuelto en la actualidad prácticamente irreconocible.



06

EDIFICIO GILPE

AUTOR Arq. Luis García Pardo
UBICACIÓN Av. Brasil 2568-74, Montevideo
FECHA 1952-53 (proyecto), 1953-56 (construcción)



Eustaquio Gil Pereira, rico comerciante del interior del país, le encarga este edificio a García Pardo sin imponer condiciones económicas. Esto le permite al arquitecto realizar algunas experimentaciones y propuestas que excedían el marco general de este tipo de emprendimientos, aún cuando el promedio general de los edificios de esa época sea de muy buena calidad. En primer lugar, García Pardo incorpora un cerramiento vidriado de piso a techo en cada uno de los niveles, con una carpintería de aluminio novedosa en el medio (el arquitecto afirma en sus entrevistas que se trata de la primera fachada con aluminio en edificios en altura). Para el cerramiento vidriado, con el que seguirá experimentando posteriormente y que se transformará en una marca de su arquitectura, utiliza vidrios especiales importados de Alemania, con una característica coloración verde. Para acondicionar térmicamente las unidades recurre a otra novedad: la losa radiante eléctrica.

Finalmente, y como ocurre en algunos edificios anteriores (por ejemplo el San Martín en Ciudad Vieja), propone la integración de obras de arte en la planta baja del edificio (en el acceso y en el jardín posterior). El edificio posee ocho niveles sobre planta baja. La planta tipo, del primer al séptimo piso, tiene dos apartamentos (frente y contrafrente). El área y la distribución es igual en todos ellos, pero los apartamentos al frente cuentan con una gran terraza (7,80 x 3,50 m) sobre el estar-comedor,





mientras los del fondo tienen balcones en el estar y los cuartos. Todas las habitaciones tienen generosas dimensiones, incluso el estar-comedor es ampliable si se abre la puerta corrediza que lo separa del dormitorio contiguo. El piso octavo presenta dos apartamentos más pequeños con amplias terrazas, uno de los cuales fue utilizado por García Pardo como estudio profesional. Tal como figura en archivos de la donación¹, García Pardo se queda con éste y otros dos apartamentos, mientras Gil Pereira ocupa uno de ellos y reparte otros cinco entre sus hijos.

El acceso y hall del edificio plantea una gran espacialidad que da un marco adecuado al mural realizado por Vicente Martín y es jerarquizado por el mismo. En jardín, situado en la parte posterior, fue diseñado por el artista y paisajista brasileño Roberto Burle Marx, quien también realizó una obra en cerámica sobre uno de los muros.



PLANTA BAJA



PLANTA TIPO



PLANTA PISO 8



¹ Donación realizada por la familia del Arq. Luis García Pardo al Instituto de Historia de la Arquitectura, en el año 2007

07

EDIFICIO POSITANO

AUTOR Arq. Luis García Pardo (primer y segundo proyecto);
Arqs. Luis García Pardo y Adolfo Sommer Smith
(proyecto definitivo)

UBICACIÓN Av. Luis P. Ponce 1262 esq. Charrúa, Montevideo

FECHA 1957-59 (proyecto definitivo), 1959-1963 (construcción)



Este edificio fue proyectado en diversas etapas. El primer proyecto fue realizado entre 1949 y 1950, el segundo proyecto es de 1952 y, finalmente, entre 1957 y 1959 realiza, ya junto a Sommer Smith, el tercer y definitivo proyecto cuya construcción se extiende al menos hasta 1963. Este último proyecto conservó sin mayores variantes el esquema tipológico, pero las primeras hipótesis manejaban un edificio de 17 niveles y una propuesta estructural algo diferente a la finalmente realizada.

El edificio fue un emprendimiento inmobiliario por parte de García Pardo que contó con el financiamiento de la banca privada. La condición de promotor le dio amplias potestades al arquitecto para proponer tanto la tipología edilicia, la estructura, los materiales como los diferentes «agregados» que engalanaban



PLANTA BAJA



PLANTA TIPO



el edificio. En cada uno de estos aspectos, García Pardo tomó riesgos y generó controversias.

El edificio se ubica en el remate de la avenida Ponce. Sin embargo, se dispone paralelamente a Bulevar Artigas —tégase en cuenta que la propia medianera se sitúa perpendicular a Bvar. Artigas—, en un gesto violento que se evidencia en el quiebre de la alineación respecto al colegio lindero. En este gesto y en el de elevarse del suelo, muy logrado en este caso mediante un estudiado sistema estructural, García Pardo y Sommer Smith interrogan a la ciudad histórica mediante la propuesta utópica de una nueva ciudad moderna de la que el Positano es tan solo un ejemplo. Esta implantación ya estaba propuesta para el anteproyecto de 1952 pero no para el de 1949-50, que mantenía la alineación con la avenida Ponce.

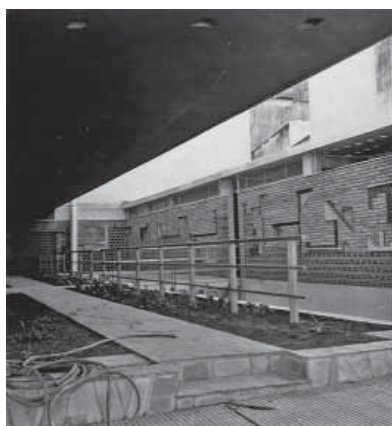




La idea de evidenciar la racionalidad de la estructura forma parte de la voluntad de García Pardo en estos años, como él mismo aclara en una de sus entrevistas. La estructura se vuelve clave en la resolución formal y espacial del edificio, y en el caso del Positano, como también sucede con El Pilar, la propuesta es de una originalidad inédita en nuestro medio para este tipo de edificios en altura. La estructura para la primera propuesta del proyecto final (donde se manejaron diversas hipótesis de altura), fue diseñada y calculada por el estudio Dieste y Montañez y el ingeniero Carlos Agorio. Se proponía un sistema de placas en cada piso, ubicadas en las paredes de baños, servicios y circulaciones verticales, donde se apoyaba un sistema de vigas en ménsula que descargaban en un gran pórtico de hormigón armado en planta baja, con dos apoyos tipo pantalla además del núcleo circulatorio estructural. La propuesta final, de diez pisos de altura, calculada por Leonel Viera, propone un sistema similar de placas con vigas en ménsula invertidas que decrecen en altura hacia los bordes. El piso se resuelve con placas prefabricadas de hormigón armado apoyadas en las vigas. A la planta baja sólo llegan los dos pilares de las circulaciones (ascensores y escalera) y dos grandes pilares en forma de doble T. El resto de la estructura está literalmente en ménsula «como las alas de un avión», en palabras del propio García Pardo.

La integración entre estructura, espacio y forma remite más a una concepción wrightiana que propiamente *International Style* o incluso miesiana. Los anteriores anteproyectos del Positano proponían, en cambio, una estructura independiente en grilla que acompañaba la lógica formal del edificio pero no la definía.

Cabe destacar el proyecto de 1952, en el cual García Pardo jugaba con una planta totalmente libre, donde luego insertaba las distintas habitaciones separadas por tabiques. El concepto de flexibilidad programática será de aquí en adelante una de las banderas del arquitecto, incluso en sus proyectos de vivienda social.

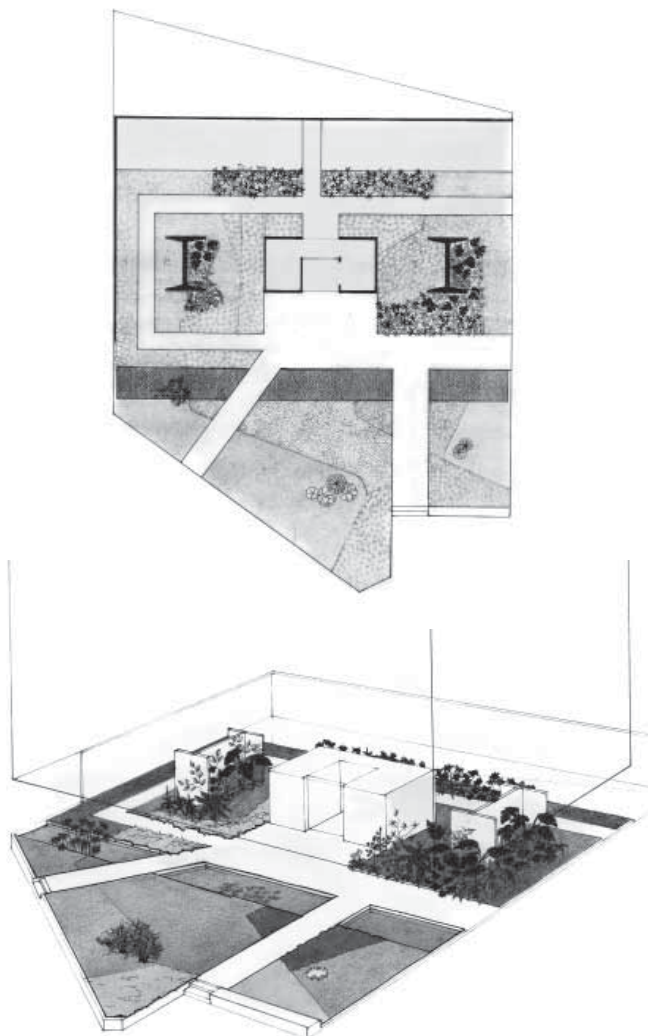


En el proyecto final, tabiques de baños y servicios pasan a cumplir una función estructural, mientras todo el perímetro del edificio se libera. La envolvente se resuelve con vidrio de piso a techo en las fachadas este (la fachada principal) y oeste, mientras que en las caras norte y sur hay un tramo central vidriado y el resto se reviste con chapa de aluminio. En esta cara, se evidencian en cada nivel las vigas en ménsula que sostienen el edificio.

Como en el edificio Gilpe, hay también aquí una apuesta hacia materiales e instalaciones relativamente novedosas en el medio, como los vidrios de doble cámara, la losa radiante eléctrica, la carpintería de aluminio.

La importancia de integrar las artes plásticas al edificio se evidencia en dos intervenciones. Por un lado, el mural de Lino Dinetto —artista con el que ya había trabajado anteriormente y al cual le había proyectado su propia casa—, ubicado sobre el muro que delimita la vivienda de portería, y por otro, una escultura de Germán Cabrera al frente del edificio.

El primer proyecto para el jardín en planta baja (hoy desaparecido), de 1962, corresponde a Pablo Ross, por entonces un estudiante de agronomía que trabajaba en el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura. No obstante, aprovechando una visita de Roberto Burle Marx a Montevideo, García Pardo —que ya había trabajado con el paisajista brasileño en el Gilpe— aprovecha para solicitarle un diseño, que fue realizado con el asesoramiento del propio Ross.



Anteproyecto del jardín, realizado por Pablo Ross en 1962

08

EDIFICIO GUANABARA

AUTOR Arqs. Luis García Pardo y Adolfo Sommer Smith
UBICACIÓN J. Benito Blanco 1223 entre Barreiro y Pagola,
Montevideo
FECHA 1955 (proyecto), 1955-56 (construcción)



El edificio se emplaza sobre la calle Juan Benito Blanco, frente a la plaza donde se encuentra actualmente el monumento a Gabriela Mistral, y con frente al mar y la rambla de Pocitos. Fue construido en pleno auge inmobiliario de la rambla pocitense, que se asocia en el imaginario de la época con la playa de Copacabana en Río de Janeiro, como se aprecia en el folleto comercial del edificio —y en correspondencia con su nombre—.

A diferencia de otras construcciones en altura del periodo, en este caso, García Pardo y Sommer deciden dotar a cada piso de una amplia terraza continua, de dos metros de profundidad, al frente del edificio. Cada terraza incluiría además cortavientos



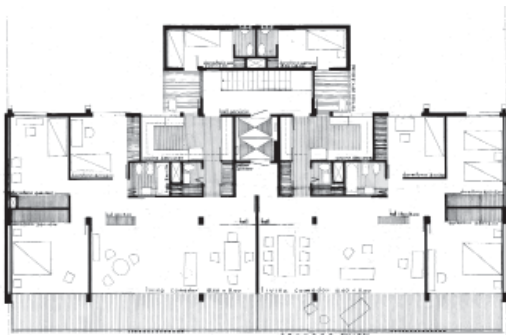


móviles de colores, algo que finalmente no se realizó —y que hubiera contribuido a otorgar al edificio una imagen más cercana a la arquitectura brasileña—.

Las plantas presentan dos apartamentos iguales y simétricos, cada uno con tres dormitorios, zona de servicios con circulación y acceso propio y un estar-comedor integrado y de importantes dimensiones al frente.

La planta baja se proyectó originalmente para un restaurante (hoy transformada y ocupada por una vivienda), y cuenta con un mural del artista nacional Lincoln Presno.

Poco tiempo después, García Pardo realizó el edificio contiguo sobre la esquina misma de la calle Benito Blanco y la calle Barreiro (edificio Guaíba, 1957), cuya fachada ha sido totalmente modificada en detrimento de la idea original.



PLANTA TIPO

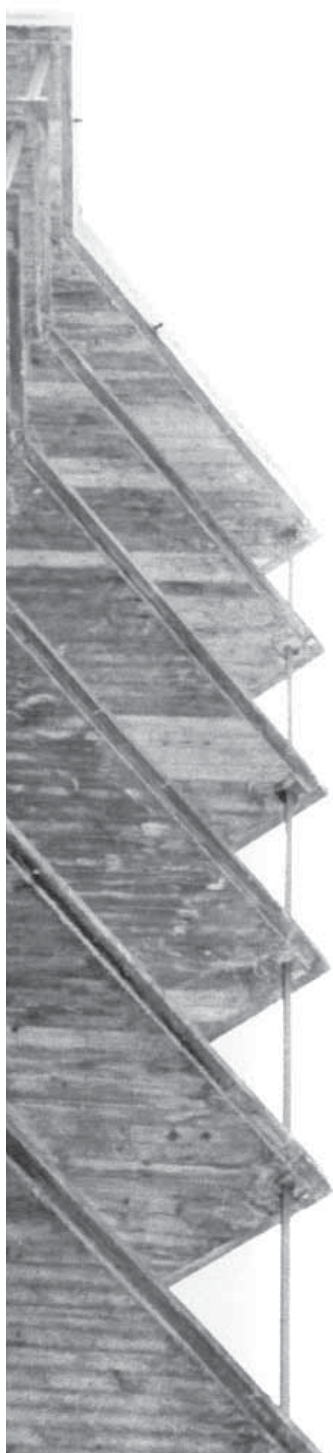


T03

PIEL Y HUESOS

A partir de mediados de la década del cincuenta García Pardo produjo, en colaboración con el arquitecto Sommer Smith, su obra más reconocida. En buena medida, se trata de edificios en altura amparados bajo el nuevo régimen de propiedad horizontal. La innovación jurídica que representó dicho régimen explica el «boom» del edificio de apartamentos en altura¹, especialmente en zonas de Montevideo de alto valor inmobiliario como lo era la Rambla de Pocitos. García Pardo no estuvo ajeno a estas circunstancias. Incluso, algunos de sus edificios como el Positano o El Pilar, presentan la particularidad de tener arquitecto y promotor inmobiliario concentrados en la misma persona. García Pardo diseñaba y vendía sus propios apartamentos, lo cual le otorgaba las libertades necesarias para proyectar a su gusto e introducir, cuando lo creía necesario, obras de arte o diseño de jardines.

¹ Como lo indican diversos estudios, como los realizados por Juan Pablo Terra en la década del sesenta.



HUESOS

En una entrevista publicada en 1965 en la Revista del CEDA², García Pardo califica el periodo a partir de 1950 como una etapa caracterizada por el énfasis puesto en la expresión de la estructura: «En la primera etapa me he caracterizado por [...] poner énfasis en la evidenciación de la estructura y que ésta respondiera al aspecto funcional del edificio. [...] me interesaba lograr que la estructura, a la vez que clara y simple, fuera adecuada a la función del edificio y que formara parte de la organización espacial y plástica del mismo». Como ejemplos pone el edificio Ruca Malén (1959-60), L'Hirondelle (1959-1960), El Pilar (1957) y, finalmente, el edificio Positano (1956-59)³. La fotografía que allí se publica de este último edificio lo muestra en plena construcción, con la estructura de hormigón ya terminada. Numerosas

2 «1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay», en Revista CEDA (Centro de Estudiantes de Arquitectura), n° 29, diciembre de 1965.

3 Las fechas de las obras corresponden con la etapa de proyecto.



fotografías que pertenecieron a García Pardo, tanto del Positano como de El Pilar, revelan el interés del arquitecto por esta etapa de la obra, donde se ve claramente el esqueleto estructural de los edificios. Interés que resuena como un eco de las palabras de Erich Mendelsohn escritas en 1926: «La estructura desnuda obliga a la verdad. El esqueleto, allí donde se encuentra aún sin revestir, muestra de manera más clara y majestuosa la audacia de las estructuras de acero y hormigón armado que no la obra terminada»⁴. La cita demuestra el interés del arquitecto, compartido luego por García Pardo y tantos arquitectos modernos, por el efecto estético de la estructura.

En los años cincuenta, el esqueleto de metal o de hormigón armado se había transformado no sólo en un motivo común de la arquitectura moderna sino, en palabras de Colin Rowe, un símbolo que «establece relaciones, define una disciplina y genera una forma», esto es, «la estructura también se ha convertido en arquitectura»⁵.

Estos términos pueden ser aplicados a los edificios Positano, El Pilar, L'Hirondelle y Ruca Malén. En ellos, incluso, la *apariencia* estructural coincide deliberadamente con el *trabajo* estructural, pues el problema se entiende como *ético*. La estructura «honestamente» mostrada es la forma del edificio, a la que sólo resta adherir una leve «piel» que lo recubra. Piel y huesos, entonces. Y llevar esos «huesos» a una expresión mínima, audaz y dinámica, parece haber sido la apuesta de García Pardo y Sommer Smith. Se trata, claro está, de otorgar una expresión estructural al hormigón armado: una expresión que no se ampara en una tradición sino que es producto de una imaginación puesta al servicio de llevar al límite el trabajo del material.

La importancia central de la estructura y el problema de su expresión es un tema ya planteado en el siglo XIX. Sin embar-

4 Mendelsohn, Erich: *América. Imágenes de un arquitecto*, 1926. Citado por Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*, El Croquis, Madrid, 2000, página 179.

5 Rowe, Colin: «La estructura de Chicago», en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 (el artículo fue publicado originalmente en la revista *Architectural Review*, en 1956).



go el hormigón armado, popularizado a principios del siglo XX, presenta un problema en este sentido. En primer lugar, no hay una tradición definida para este material. Además, el hormigón adopta la forma de su molde y, por tanto, permite una enorme libertad de configuración a la vez que su *continuum* material no requiere e inhibe la idea de montaje de partes o elementos. Todo ello da por tierra cualquier pretensión de establecer una relación determinista entre material, sistema constructivo y configuración. Destruye así la idea de los racionalistas decimonónicos por la cual cada material poseía intrínsecamente una expresión estructural. La propia forma que adquiere el hormigón armado es, entonces, tanto sistema estructural como símbolo «discursivo» de un orden arquitectónico. Este discurso nace de la dialéctica entre doctrinas teóricas sobre el «buen» uso del material y determinados tipos que adopta la técnica en la práctica⁶. Por un lado el entramado, predominante en Francia, promovido por Hennebique y arquitectos racionalistas como Perret. En Alemania predomina en ese tiempo una línea objetivista, que pregona la derivación de las formas del hormigón a partir de la lógica del cálculo. La idea es cubrir luces cada vez mayores con el mínimo de material posible. Dentro de esta tradición se inscriben luego muchos de los grandes creadores con hormigón armado: Maillart, Freyssinet, Nervi, Candela. Sin embargo, la cantidad de variables que hay que manejar para llegar a opciones objetivas ha llevado a la aceptación general de que es la intuición la que comanda, por encima del cálculo racional⁷.

Las estructuras propuestas por García Pardo y Sommer Smith en los edificios mencionados abrevan en esta última tradición citada. Paridos por la mente de los arquitectos, los proyectos requieren meticulosas comprobaciones a nivel de cálculo y, aún más importante, un cuidado especial a la hora de la realización.

Su originalidad en el medio es indiscutible. En el caso de El Pilar, la estructura es publicada como una novedad por la revis-

6 Simmonet, Cyrille: *Hormigón: historia de una material*, Nerea, San Sebastián, 2009, páginas 130 y 131: «Varios discursos van a intentar *captar* el potencial plástico o arquitectónico del material, construyendo como la moral técnica de su buen uso, ordenando su necesaria configuración geométrica [...] Resulta fácilmente comprensible: al no tener una imagen propia [...] su ser proteiforme debió ser explicado mediante la razón discursiva, asignando a la palabra el poder de razonar su arbitrariedad».

7 Simmonet, C: *Ibidem*, páginas 138 a 146.

ta francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, y la obra se menciona como el primer edificio colgado del mundo por el historiador alemán Udo Kultermann en su libro *La arquitectura contemporánea* (1958)⁸. En el cálculo de las estructuras del Positano y El Pilar participaron dos firmas de ingenieros. Por un lado, el estudio de Dieste y Montañez junto al ingeniero Carlos Agorio, por otro Leonel Viera, empresario idóneo en ingeniería que ha realizado algunas de las estructuras más interesantes del Uruguay, como el «Cilindro» de Montevideo (1954) y el puente de la Barra del arroyo Maldonado (1962).

Los proyectos anteriores a los años cincuenta no evidencian esa búsqueda «claridad estructural», y por lo general adoptan una formalización lejana a los principios de la arquitectura moderna, con la estructura de hormigón armado incluida en los muros. En el edificio de la Fábrica Uruguaya de Apósitos Medicinales (FUAM) de 1944, García Pardo adoptó una formalización más cercana al racionalismo. Sin embargo, la claridad estructural no parece haber sido su objetivo. La presencia de los pilares en el nivel superior, por ejemplo, es exagerada aunque justificable en cuanto otorga cierto ritmo a la fachada, sostiene mediante ménsulas la viga que rodea al edificio y crea cierta continuidad entre la fachada frontal y la lateral. A su vez, esos mismos pilares no llegan al suelo y descargan a medio nivel en un muro de carga, algo que no podemos deducir por la mera observación e introduce cierta ambigüedad en la expresión estructural.

Esto no significa, como ya se ha visto, que en los edificios Positano, El Pilar, L'Hirondelle o Ruca Malén la estructura sea «racionalidad pura» (si es que tal cosa existe): hay un uso retórico de la estructura. La diferencia es que en FUAM la estructura, o parte de ella, es utilizada para fortalecer aspectos formales del edificio (ritmo y unidad) mientras que en estos otros edificios se muestra también como alarde de la técnica en sí misma. Hay, por tanto, una apuesta diferente. Quizá, una apuesta más arriesgada: García Pardo es el promotor de alguno de estos edificios, y toda esta experimentación tiene que lidiar finalmente con el mercado.

Si la estructura define la forma de los edificios mencionados, ello implica el alejamiento de algunos de los principios del Estilo Internacional al que generalmente García Pardo ha sido adscripto. Siguiendo a Colin Rowe, para el Estilo Internacional, espacio y estructura siguen leyes diferentes, son independientes y no conforman una «unidad orgánica» como en el caso de Frank Lloyd Wright. «La estructura de Wright crea el espacio o es creada por él, pero en el Estilo Internacional una estructura autónoma perfora un espacio libremente abstraído actuando no como su forma definitoria, sino como su puntuación»⁹.

Las declaraciones de García Pardo en la entrevista refuerzan este punto de vista. La voluntad de lograr una estructura «que formara parte de la organización espacial y plástica» es explotada, según García Pardo, sobre todo en las plantas bajas. Además, la idea de una estructura fundada en un núcleo central del que cuelgan bandejas lo acerca a las ideas profesadas por Wright a partir de su proyecto de las St. Mark's Towers de 1929. Aun así, es evidente que cualquier comparación con Wright tiene sus limitaciones y no debe ser llevada demasiado lejos, pues no en todos los edificios del arquitecto uruguayo podemos ver con claridad esta voluntad «orgánica» de crear espacio mediante la estructura. Quizá, incluso, en la mayoría se acerque más a los principios citados del Estilo Internacional: independizar espacio y estructura y trabajarlos como entidades más en tensión que en comunión. Este es el caso de los edificios Gilpe (1952-53), Guanabara (1955-56), Guaiba (1956-57) o Regulus (1958-59).

8 Kultermann, Udo: *La arquitectura contemporánea*, Editorial Labor, Barcelona, 1969, página 196.

9 Rowe, C.: Op. cit., página 101.



PIEL

En 1996, la revista de arquitectura nacional *Elarqa* publica un número dedicado a «Pieles. Fachadas vidriadas». Allí García Pardo, ya con 86 años, escribe un artículo que titula «El vidrio como piel en arquitectura», donde traza brevemente una historia del vidrio como material de cerramiento y luego afirma: «Yo considero que he sido un pionero en mi país en usar el vidrio como piel. Mis comienzos fueron un tanto tímidos en la década del cincuenta, y digo esto porque usé el vidrio en las fachadas de piso a techo, dejando aparentes las losas horizontales de los entresijos y no me atrevía a usar la piel de vidrio con el criterio de *courtain wall* que ya empezaba a usarse en los países del primer mundo, porque aquí no se conocían bien las técnicas de ese tipo de piel. En el primer edificio que usé la piel de vidrio fue en el Gilpe [...] En él coloqué vidrios importados directamente de Alemania [...] tipo de vidrio único, compuestos por óxidos ferrosos, por consiguiente de color verde subido, cuyo resultado para el “efecto trampa” fue excelente [...] Poco tiempo después, una importante fábrica de vidrios [...] me propuso para otros edificios [...] El Pilar [...] y el Positano [...] la fabricación de la piel con vidrio doble. Yo acepté la proposición por tratarse del último adelanto técnico y realizado en mi país»¹⁰.

Si en la entrevista de 1965 afirmaba que había llevado la integración de las artes hasta un punto polémico con la idea de generar debate, va a ser el tipo de solución de la envolvente el que va a encender los ánimos más vivamente dentro de la pequeña comunidad local de arquitectos. En la misma revista del CEDA de 1965, Eladio Dieste rechaza el abuso «frenético» de las paredes de cristal en los edificios en altura. Lo entiende como una opción no racional, no justificada. Y aún menos, teniendo en cuenta la situación de países como Uruguay, que por ese momento se encontraba en una profunda crisis económica. Las

10 García Pardo, Luis: «El vidrio como piel en arquitectura», en revista *Elarqa* n° 19, setiembre de 1996, páginas 8-9.



críticas al uso del vidrio se hacen frecuentes durante las décadas de 1960 a 1980 inclusive. Se entiende que el *courtain wall* y sus variantes, además de ser antieconómicas, no responden al carácter de una verdadera arquitectura nacional. García Pardo va a rechazar este razonamiento; entiende que la «esencia» nacional radica en otras cosas y que una estructura de hormigón revestida en ladrillo sigue siendo de hormigón, y es, por tanto, falsa¹¹. Esto evidencia su creencia en una ética de la materialidad, que se prolonga toda su vida.

La envolvente de cristal, independiente de la estructura, liviana, etérea, parece haber sido el sueño de muchos arquitectos. El proyecto de rascacielos para la Friedrichstrasse de Mies ya en 1919 apuntaba a este sueño de «piel y huesos». El vidrio como metáfora material de una absoluta visibilidad, entendida en términos positivos, liberadores de los viejos muros de carga. Esa parece ser la consigna moderna. Dieste no la encuentra racional; García Pardo, que peca a veces de optimismo tecnológico, habla de resultados «excelentes» en sus fachadas.

La fachada vidriada, además de representar un reto tecnológico, presenta un desafío plástico. Russell Hitchcock y Johnson afirman en *El estilo internacional*: «Para un arquitecto, tales paredes completamente transparentes no son ni con mucho las más sencillas de emplear adecuadamente»¹². Para ambos autores, los edificios deben cumplir con dos premisas estéticas que observamos en los edificios de García Pardo y Sommer mencionados: una apariencia de superficies planas que encierran un volumen, superficies que deben ser continuas, «semejantes a una piel tensada», y un sistema organizativo de las mismas basado en la regularidad¹³. La idea de los arquitectos es trabajar con una piel que utiliza la regularidad y otorga una expresión unitaria al volumen. Según los autores de *El estilo internacional*,

11 Gaeta, Julio C.: Entrevista a Luis García Pardo, en *Monografías Elarqa* n° 6, Dos Puntos, Montevideo, 2000.

12 Russell Hitchcock, Henry; Johnson, Philip: *El estilo internacional: la arquitectura desde 1922*, Soler, Valencia, 1984 (edición original: 1932).

13 Russell Hitchcock, Henry; Johnson, Philip: *Ibidem*.

las distintas funciones de un edificio podrían llevar a un tratamiento diferenciado en exceso, en cambio, el buen arquitecto satisface las distintas funciones apelando a la regularidad, que no es otra cosa que la expresión de la propia regularidad de la estructura subyacente. Si bien la intención de García Pardo y Sommer es mostrar la estructura y no expresarla únicamente a través de un orden superpuesto, el principio de regularidad que postulan Russell Hitchcock y Johnson se cumple cabalmente en la composición de las carpinterías de aluminio, en la expresión de «la horizontalidad estructural y funcional» otorgada por los forjados a la vista, etcétera.

En resumen, a través de la evidencia de la estructura y el uso de la envolvente vidriada, García Pardo está realizando un manifiesto sobre las posibilidades del racionalismo estructural y las nuevas tecnologías. Asume una actitud retórica que lo acerca a la posición tomada por la arquitectura europea de vanguardia. Situación opuesta a la experiencia de los primeros rascacielos, en Chicago, cuando los arquitectos no se hallaban en posición de hacer manifiestos por la causa racionalista y se veían «simplemente obligados —y dentro de las condiciones más leoninas— a ser tan racionalistas como pudiesen»¹⁴. Al ser él mismo el promotor de algunos de sus edificios o contar con amplias libertades para su realización, García Pardo cuenta con toda una suerte de licencias inimaginables para el arquitecto de la Chicago finisecular, lo que le permite montar un «discurso» sobre estructuras, obras de arte y nuevas envolventes en el Uruguay de los años cincuenta y sesenta.

14 Rowe, C.: *Ibidem*, página 102.



T04

EL ESPACIO

En 1965, García Pardo considera superada la etapa donde el problema era evidenciar la estructura. Considera que ha «evolucionado» de una etapa racionalista más pura a una «orgánica», y «dentro de la arquitectura orgánica, dándole más importancia a la forma expresiva de los materiales, de la textura y al espacio arquitectónico, que a la estructura»¹.

Poco tiempo antes, crea y patenta un sistema de racionalización constructiva llamado VECA (Viviendas Económicas de Cerámica Armada). Realizadas en módulos cuadrados en planta, de paredes portantes con ladrillo visto y cubierta en forma de pirámide escalonada, la construcción de este tipo de vivienda va a ser una de las actividades principales de García Pardo en las décadas de 1960 y 1970. El «pasaje» del edificio de hormigón y piel de vidrio a esta propuesta da cuenta de las apreciaciones de García Pardo respecto a sus nuevas búsquedas expresivas y espaciales: una estructura pesada y consistente, pegada a la

¹ García Pardo, L: entrevista en Revista CEDA nº 29, diciembre 1965.



tierra, que cumple funciones también de cerramiento; una serie de espacios encadenados, cada uno con un centro preciso marcado por la cubierta piramidal. Parece bastante clara la referencia a edificios de Louis Kahn como la Casa Adler (1954) o el Centro de la Comunidad Judía en Trenton (1954-59).

Sus edificios más logrados de la década de 1950, El Pilar y el Positano, presentan características opuestas. Por un lado, una estructura que pretende despegarse, evidente en la apuesta del arquitecto de llegar a tierra con lo mínimo necesario y dejar al resto del volumen en ménsula, «como las alas de un avión»², o bien colgado. También una estructura que se nuclea y deja libre el perímetro, que se cubre con una membrana vidriada abierta al paisaje. Por otro lado, un espacio único en planta, que niega cualquier tipo de secuencia, con ausencia de un centro espacial definido y tendiente a la fuga que brindan las perspectivas, y en

2 Gaeta, Julio C.: Entrevista a Luis García Pardo, en Monografías Elarqa n° 6, Dos Puntos, Montevideo, 2000.



otros edificios como Gilpe o Guanabara, se expande por amplias terrazas y balcones.

El espacio universal y abstracto de la casa y el edificio «moderno», que puede asociarse con la arquitectura que García Pardo y Sommer proponen en los años cincuenta, aun matizado por el uso de las artes plásticas y el verde en las plantas bajas, es lo opuesto al concepto de espacio táctil, fundado en la experiencia. Esta última concepción del espacio deseado se remonta a Schmarsow; con ella trabajó Hugo Häring, fue retomada por Behrendt y luego por Bruno Zevi. Es, en realidad, tan moderna como la concepción del espacio sin atributos, asociada a la arquitectura de Mies van der Rohe. Precisamente, es esta línea de pensamiento la que parece adoptar García Pardo en la década de 1960, cuando, en la entrevista de la revista CEDA, se refiere a la «arquitectura orgánica» y la importancia de la textura de los materiales.

Algo que mantienen en común sus edificios en altura con el sistema VECA, no obstante, es la posibilidad teórica de ser transformados por sus usuarios. Este objetivo se insinúa ya en algunos de sus proyectos de los años cuarenta, como la vivienda Arbolea, y es asumido plenamente en la década siguiente. En una entrevista realizada en el año 2000, García Pardo afirma respecto al Positano: «Cada cliente podía componer su vivienda según sus gustos y necesidades. Lamentablemente la mentalidad del público no estaba hecha para eso y desde el punto de vista comercial no caminó. [...] Al final tuvimos que tomar la resolución de poner tres o cuatro dormitorios y un living comedor tipo»³. La apuesta a una planta libre casi total es clara ya en su anteproyecto de 1952, donde realiza dos versiones de la planta, con y sin tabiques. Cuando se trata de edificios realizados en propiedad horizontal, y por tanto, resueltos mediante plantas tipo que se repiten en varios pisos, la flexibilidad funcional se convierte tanto en una meta como en un slogan publicitario: la adaptación de cada apartamento a cada familia y cada necesidad —que compensa la falta de resolución particularizada—. En VECA, por su parte, la flexibilidad deriva de su concepción modular: cada módulo puede presentar varios destinos transformables en el tiempo. A su vez, la agrupación de éstos es libre, se adecua entonces a cada proyecto y cada necesidad específica y puede crecer en un futuro.

Se puede pensar también al espacio arquitectónico ya no como sinónimo de recinto más o menos delimitado (como es común conceptualizarlo en Alemania y su área de influencia), sino como un «espacio en extensión», definido por la disposición de volúmenes, donde el mismo es entendido tanto interior como exteriormente⁴. Así entendido, cobra importancia fundamental lo que denominamos «espacio urbano».

En el texto *Tres proyectos ejemplares* el arquitecto español Helio Piñón abordaba los proyectos más célebres de García Pardo, el Gilpe, el Positano y El Pilar y los analizaba fundamen-

3 Ibídem.

4 Véase en este sentido: Cattaneo, Daniela y Cutruneo, Jimena: «El espacio como extensión. Reflexiones en torno al tercer *rappel*», en Rigotti, Ana María y Pampinella, Silvia (comp): *Una cosa de vanguardia: Hacia una arquitectura*, A&P ediciones, Rosario, Argentina, 2009.



talmente a partir de su particular implantación⁵. Cualquiera de los tres, siguiendo a Piñón, responde a su entorno inmediato asumiendo de manera creativa los desafíos derivados de su particular situación urbana y predial. En el caso del Gilpe, el edificio se proyecta perpendicular a la medianera pero mantiene la alineación de los edificios y la calle con una terraza de grandes dimensiones. En el Positano, nuevamente se opta por ubicar el edificio de forma perpendicular a la medianera. De esta manera el volumen rompe la alineación de la avenida Ponce y se coloca paralelo a Bulevar Artigas; participa así de un espacio más amplio y libera el conflicto de la resolución de la esquina. Los fuertes condicionamientos normativos que afectaban a El Pilar no impidieron, por su parte, una original resolución que toma la geometría de las avenidas convergentes y obtiene un ángulo obtuso en la fachada hacia la Rambla, abierta hacia el paisaje costero.

A diferencia de los proyectos antes señalados, el edificio Guanabara no participa de un emplazamiento de excepción desde el punto de vista de su geometría predial o ubicación dentro de la manzana. La solución adoptada respecto al espacio urbano, con amplias terrazas corridas en toda la fachada y paredes de vidrio de piso a techo, no deja de ser paradigmática. Esta misma resolución fue adoptada también por otros arquitectos contemporáneos como Pintos Risso, como se puede observar en la serie de edificios de la manzana situada al noreste del Guabanara (Edificios Amalfi, Antibes y Acapulco, realizados entre 1954 y 1956).

Tanto el espacio entendido como recinto, como el espacio urbano, son dos claves fundamentales para una comprensión global de la obra de García Pardo. El espacio funcionalmente resuelto (ver «Lo doméstico»); el espacio con atributos de sus plantas bajas (ver «Integración de las artes»); la estructura como generadora de espacio o como su contrapunto (ver «Piel y huesos»); el espacio centrífugo, proyectado hacia el exterior en sus edificios en altura; el espacio táctil de sus viviendas VECA; el espacio flexible; el espacio urbano singular, tensionado y la respuesta al entorno que conforma ciudad; tales son algunos de los puntos relevantes de su arquitectura.

5 Piñón, Helio: «Tres proyectos ejemplares», en Monografía Elarqa n° 6, Dos Puntos, Montevideo, 2000.

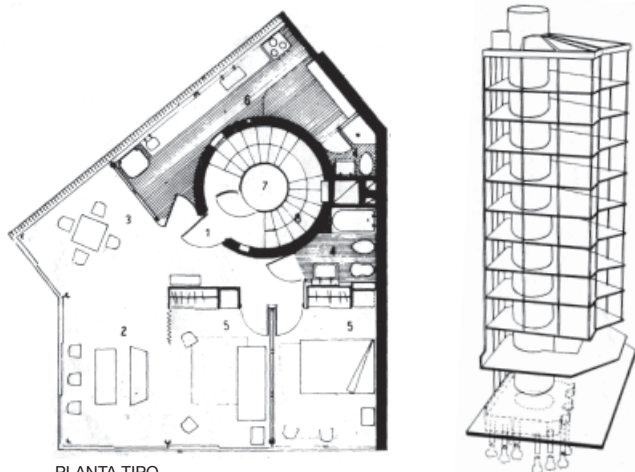
09

EDIFICIO EL PILAR

AUTOR Arqs. Luis García Pardo y Adolfo Sommer Smith
UBICACIÓN Bulevar España 2997 esq. Av. Brasil y Rambla
República del Perú, Montevideo
FECHA 1957 (proyecto)



Al igual que el edificio Positano, El Pilar es un emprendimiento inmobiliario que tiene a García Pardo como promotor, junto a las hermanas Ayala, propietarias originales del predio —ubicado en la proa de Bulevar España y Avenida Brasil, frente a la rambla de Pocitos—. También aquí, la apuesta a la planta libre se conjuga con una propuesta estructural totalmente novedosa en el medio. Se trata de un edificio colgado. Un único pilar central, hueco, concentra las circulaciones. De él parte una serie de ménsulas en la azotea, de las que cuelgan tensores de acero que sostienen las losas. El equilibrio del pilar se logra con



PLANTA TIPO

tensores que corren por la medianera y se anclan en un macizo de hormigón bajo el subsuelo. El cálculo de la estructura fue realizado por el estudio de Dieste y Montañez junto con el ingeniero Carlos Agorio. Leonel Viera participó también, pues es el representante de tensores de acero importados de EEUU.

El riesgo asumido por García Pardo se evidencia en una simple anécdota. Por motivos económicos, la obra estuvo parada un par de años, ya con la fase de estructura acabada, pero con los tensores sin protección. Pasado el tiempo, éstos comenzaron a sufrir un proceso de corrosión, lo que motivó diversos estudios para verificar su posible pérdida de resistencia. Finalmente no fue necesario reforzarlos, pero cabe resaltar: la mera interrupción de la obra, algo bastante común en nuestro medio, la puso en riesgo estructural.

En 1957, año en que se proyecta El Pilar, García Pardo viaja a Europa, encomendado por la Facultad de Arquitectura, junto a Raúl Sicheo. En Alemania conoce a Frei Otto, quien por entonces comenzaba a experimentar con estructuras colgadas. Según García Pardo, Otto demuestra particular interés por la solución de este edificio. Posteriormente, el historiador alemán Udo Kultermann lo menciona en su *Historia contemporánea* como el primer edificio en altura colgado.

Finalmente, se coloca un cerramiento vidriado, de piso a techo en cada nivel (no un *courtain wall*) y alrededor de todo el edificio, bajo la premisa moderna de una máxima visibilidad y un confort asegurado por medios artificiales.

La solución estructural permite un máximo aprovechamiento del área en planta, condicionada por los amplios retiros normativos sobre las tres vías que delimitan el edificio. La cocina y los baños se distribuyen en torno al pilar central, mientras el dormitorio, y el estar-comedor (que se puede subdividir generando un segundo dormitorio) se abren al paisaje de la rambla y el Río de la Plata.

El volumen del edificio es un poliedro cuya fachada sureste se descompone en dos planos perpendiculares a las alineaciones de las avenidas que confluyen en la proa. Como señala el arquitecto español Helio Piñón, esta solución resuelve con creatividad la situación urbana que plantea el predio, creando un ángulo obtuso que juega en tensión con el entorno.

Al igual que otros edificios contemporáneos, García Pardo incorpora obras de arte en la planta baja, en este caso, un mural de Lino Dinetto, actualmente desaparecido.



10

EDIFICIO L'HIRONDELLE

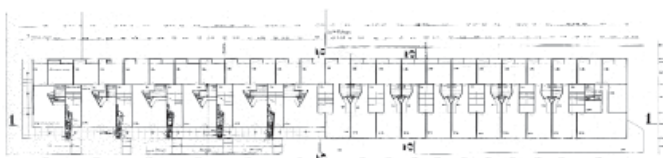
AUTOR Arqs. Luis García Pardo y
Alfredo Nebel Farini (a partir de 1960)
UBICACIÓN calle 17, entre 24 y 26, Punta del Este, Maldonado
FECHA 1959-60



Edificio de apartamentos en propiedad horizontal para residencia veraniega, proyectado a fines de los años cincuenta, en un contexto de auge y expansión turística e inmobiliaria de nuestro principal balneario.

Se trata de un volumen prismático de casi 100 metros de longitud y tres niveles en altura. Emplazado perpendicular a la playa, se quiebra en forma escalonada, continuando con la pendiente natural de la calle y respondiendo, a la vez, a las limitaciones de la normativa.

Los apartamentos, cincuenta y ocho en total, son de dos dormitorios en planta baja, de un dormitorio en las plantas altas y tres dormitorios en las esquinas del edificio. Luego de un anteproyecto en el cual García Pardo separaba baños de cocina a ambos lados de los cuartos en los apartamentos de dos dormitorios, se decide por nuclear las «áreas duras» con una peculiar geometría que genera un ducto de ventilación interno de forma triangular. A diferencia de sus edificios para residencia permanente, aquí las cocinas aparecen integradas o semi-integradas a los espacios de estar, que dan hacia el frente del edificio.





García Pardo vuelve a proponer una estructura ménsula (esta vez calculada por el estudio de ingenieros Ricci, Etchebarne y Amorín) a partir de núcleos resistentes, siguiendo con los experimentos realizados en el Positano y El Pilar. Los pilares en forma de Π rodean los once núcleos de circulaciones (escaleras), donde se apoya un entramado de vigas que son ménsulas hacia ambos costados del edificio, dejando, al igual que lo que sucedía en el Positano, el perímetro libre. Las vigas ménsula son también invertidas y van reduciendo su sección hacia los bordes. A su vez, están reforzadas de manera alternada por tensores de acero. El plano horizontal para los pisos se logra con la colocación de losetas prefabricadas sobre las cuales se coloca arena y portland y un pavimento de gres. La modulación de todo el edificio permite que todo este sistema resulte económicamente viable.

La envolvente se resuelve una vez más con un cerramiento vidriado, alternado aquí con fajas y módulos de gres cerámico de color blanco. Actualmente se ha revestido de ladrillo visto, incluyendo varios módulos vidriados, lo que modifica negativamente la propuesta estética del edificio.



11

EDIFICIO RUCA MALÉN

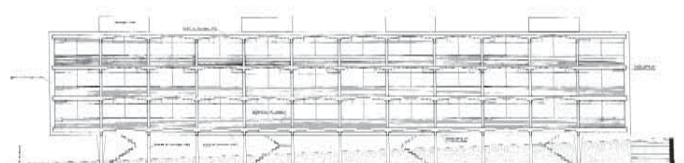
AUTOR Arqs. Luis García Pardo y Alfredo Nebel Farini
UBICACIÓN calle 25 esq. calle 20, Punta del Este, Maldonado
FECHA 1959-60



Al igual que L'Hirondelle, se trata de un edificio para residencia de verano, realizado a pocas cuadras de aquél y bajo las mismas circunstancias generales que proyectaban a Punta del Este como el balneario más codiciado de las clases medias y altas argentinas y uruguayas.

El volumen, de forma prismática, se despegaba en este caso del suelo. Alberga el estacionamiento en la planta baja y habilita el acceso a los tres niveles de apartamentos a través de escaleras abiertas situadas sobre la fachada (posteriormente fueron cerradas, con lo que se perdió la idea de planta baja absolutamente libre). En planta, el edificio se divide en cuatro módulos de dos apartamentos cada uno (un apartamento de un dormitorio y otro de dos), lo que da un total de veinticuatro unidades, que siempre conservan el estar al frente y los dormitorios al fondo (retirado tres metros de la medianera).

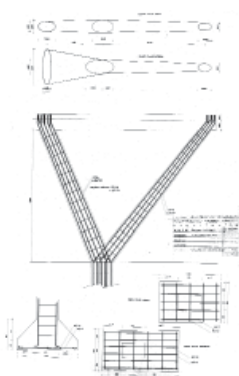
García Pardo vuelve a apostar a una envolvente vidriada, en este caso, protegida del sol directo mediante balcones que repiten el sistema estructural, estrictamente modulado, como en el caso de L'Hirondelle.





Veintidós pilares en forma de V y sección elíptica sostienen los de las plantas altas, en los cuales descargan tramos de vigas lineales en forma de T. Losetas prefabricadas en forma de bóveda, de 5 cm de espesor, apoyan a su vez en estas vigas. En ambos extremos del edificio García Pardo y Nebel colocan dos pantallas transversales que brindan mayor rigidez a la estructura y se apuntalan con un elemento lineal que envuelve el volumen. Cada uno de estos elementos es visible desde el exterior: con Ruca Malén, los arquitectos llevan la expresividad de la estructura a su mayor grado de evidencia.

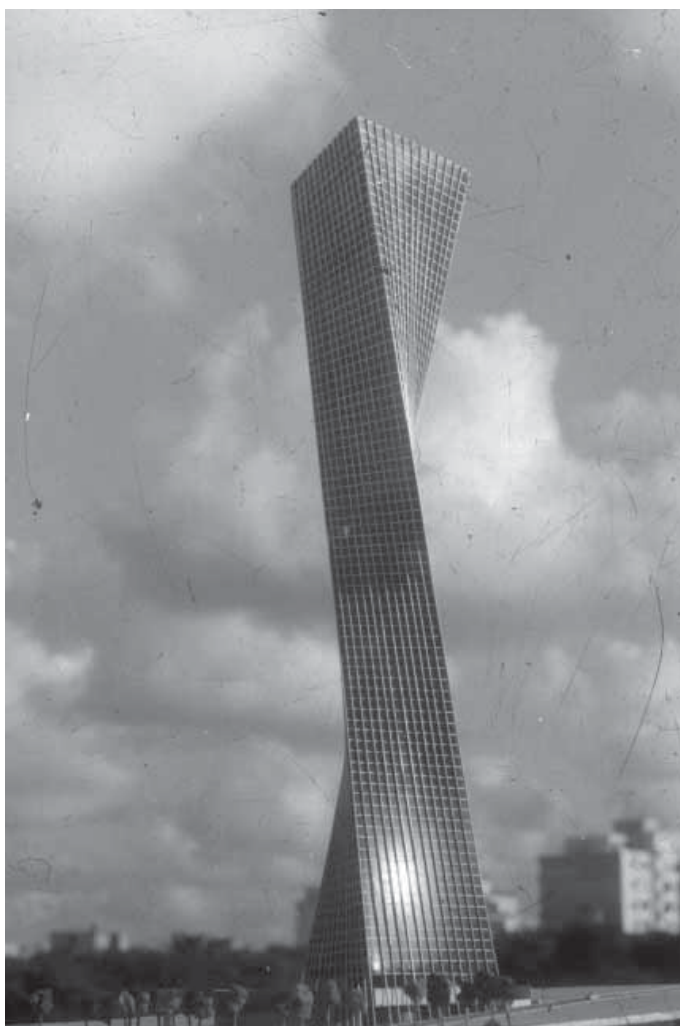
A su vez, el uso de modulación y sistemas prefabricados anticipan claramente los intereses tanto de García Pardo como de Nebel durante la década de 1960.



12

EDIFICIO PEUGEOT Proyecto para concurso

AUTOR Arq. Luis García Pardo y Alfredo Nebel Farini
UBICACIÓN Av. Libertador y Esmeralda, Buenos Aires
FECHA 1961-62

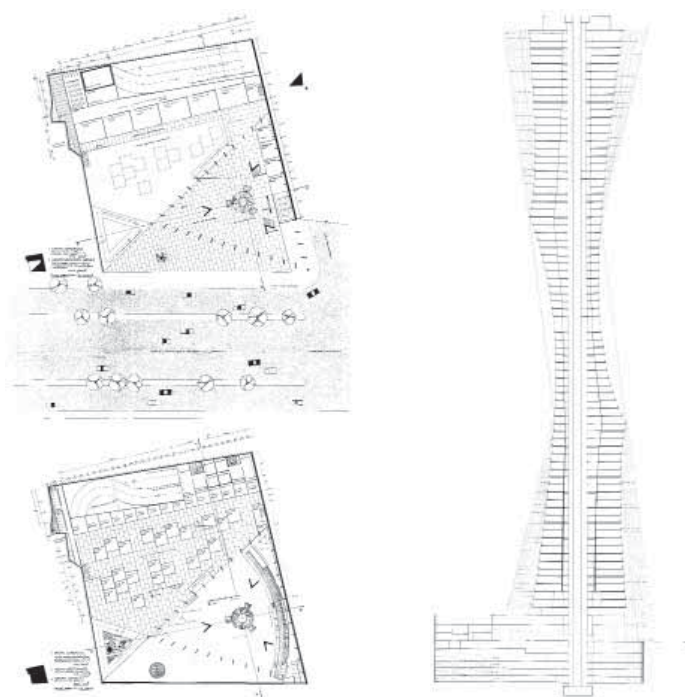


Concurso organizado en 1961 por la *Foreign Building and Investment Company* para sede de la empresa Peugeot, a ubicarse en la zona de Retiro de la capital argentina. El programa del futuro rascacielos preveía una superficie total de 140.000 m² y era parte de una política general de apertura a las inversiones extranjeras y a las grandes empresas transnacionales, en el marco de la ideología desarrollista practicada por diversos países latinoamericanos.

Al concurso se presentan más de doscientos anteproyectos de estudios de cincuenta y cinco países. Entre los concursantes figuran reconocidos arquitectos internacionales. En Uruguay, además de García Pardo y Nebel Farini, se presentan, al menos, Ildefonso Aroztegui, Francisco Villegas Berro, Enrique Monestier, Estudio Cinco y el estudio Pinto, Turovlin y Besuievsky, que obtiene el quinto premio. Finalmente, el edificio nunca fue construido.

La solución que recibe el primer premio, de los arquitectos brasileños Aflalo, Croce y Gasperini junto al argentino Eduardo Suárez, responde al tipo de bloque prismático recubierto con vidrio que venían asumiendo como lenguaje oficial las corporaciones internacionales. Los experimentos formales y estructurales fueron dejados de lado.

Dentro de esta última categoría se encuentra el proyecto de García Pardo y Nebel Farini: un edificio en forma de paraboloides hiperbólico con una planta triangular que, manteniendo sus dimensiones, va rotando en sus doscientos treinta metros de altura. El edificio se sostiene con un núcleo interior de hormigón armado y una serie de perfiles colocados sobre el perímetro del

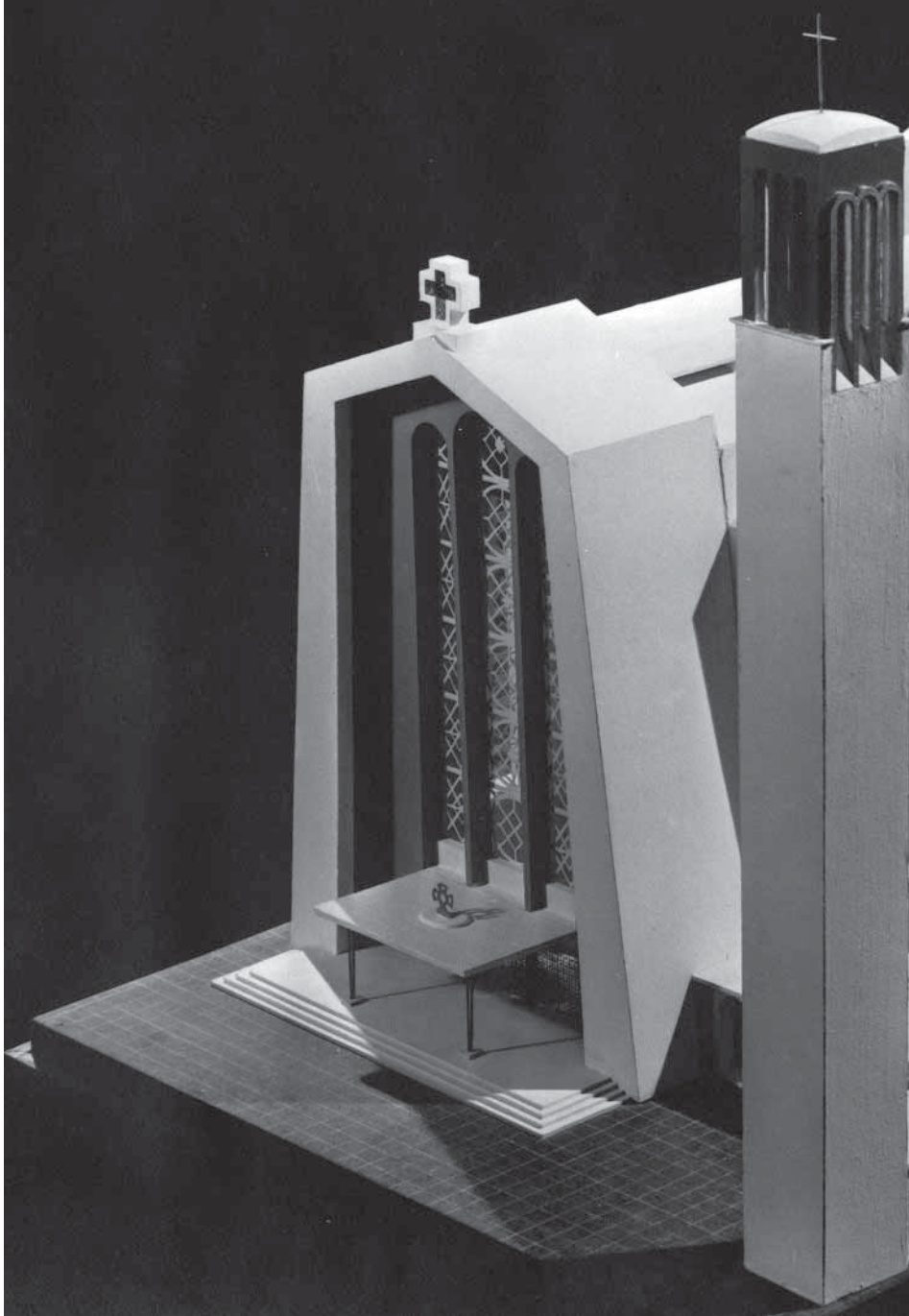


triángulo, aprovechando entonces la máxima inercia que permite la figura.

Y si bien la forma asume aquí un rol protagónico, la misma se sustenta en una geometría estructural racional (calculada por Eladio Dieste), que no deja de ser un arbitrio pero se aleja del formalismo caprichoso en el que parecen haber caído muchos de los arquitectos presentados al concurso.

Hoy día, la propuesta formal del edificio Peugeot no ha perdido vigencia: en el afán por singularizar las numerosas torres comerciales que se levantan en el mundo, muchos arquitectos recurren a las formas de paraboloides, como el caso de la torre en espiral de Santiago Calatrava situada en Malmö (Suecia) o la torre de Shanghai de la firma Gesler.





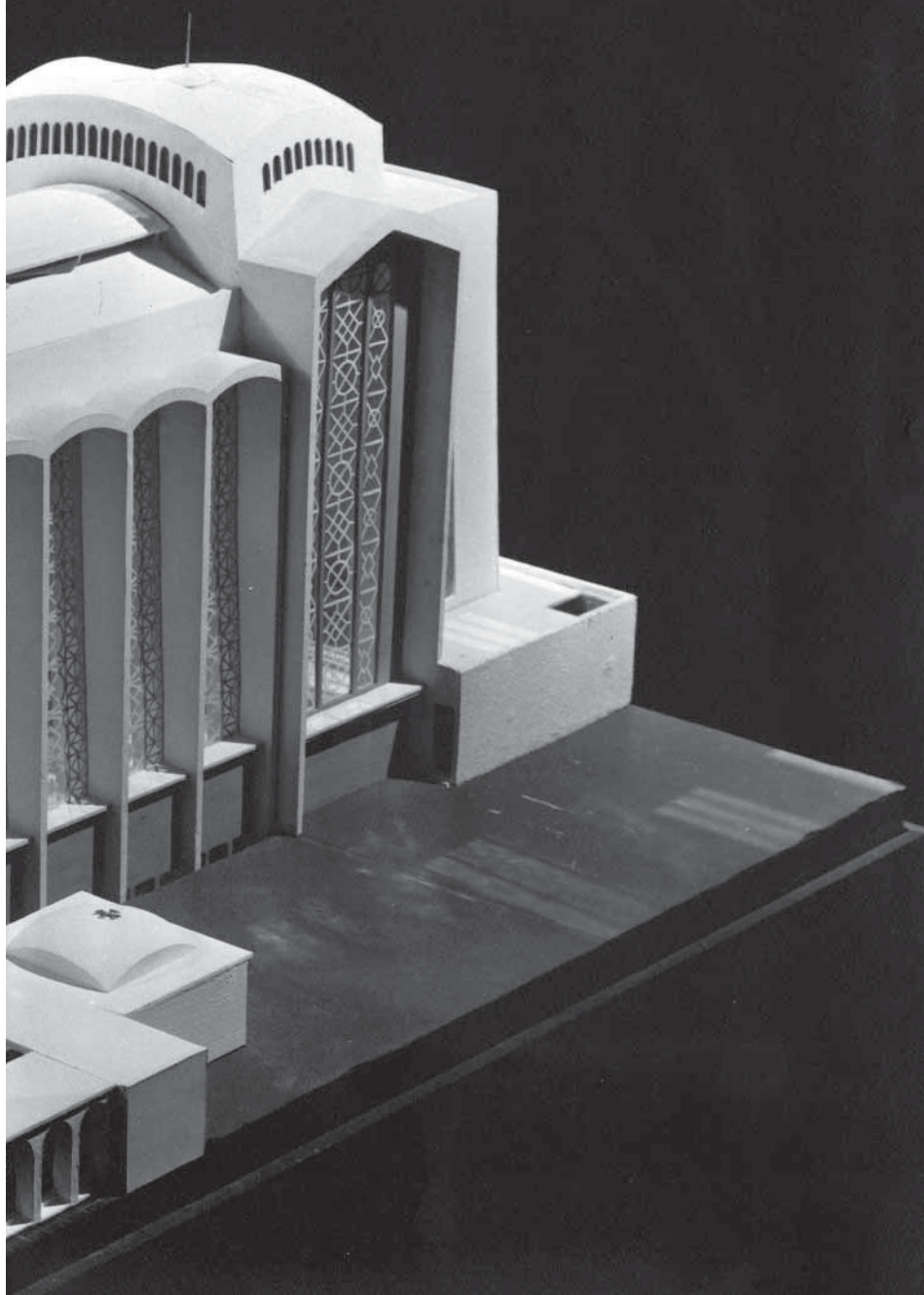
T05

LA FORMA DE LO SACRO

El vínculo de García Pardo con la Iglesia Católica se extiende durante toda su carrera y es particularmente intenso en la década de 1940, cuando se registran numerosas intervenciones, tanto de proyectos *ex novo* como de reformas y ampliaciones de diversos edificios eclesiásticos o vinculados con la Iglesia como colegios, hogares espirituales, clubes y pensionados.

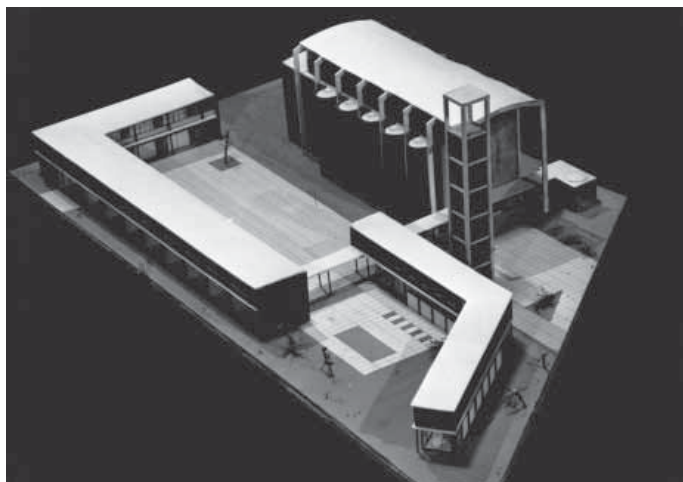
Además de templos, García Pardo se relaciona profesionalmente con las distintas congregaciones religiosas, particularmente con Salesianos y Jesuitas, para quienes proyecta, construye y reforma distintos edificios. También con organizaciones de gran influencia como Acción Católica, agrupación de laicos cuyo fin es defender y promover la evangelización. Este mundo de relaciones es muy importante para la vida profesional de García Pardo: no sólo le vale numerosos encargos directos sino también su inserción en un entramado de relaciones sociales que le permite vincularse con potenciales clientes.

Las primeras obras, como la Iglesia de San Jacinto o el proyecto para la iglesia de La Teja, abrevan en la tradición de las



iglesias cristianas, más que rechazar la misma. Hay cierta austeridad formal y ornamental, emparentada tanto con las premisas modernas como con las del movimiento litúrgico europeo. Este movimiento, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX, bregaba por una redefinición del culto cristiano de acuerdo a sus orígenes. Entre sus premisas fundamentales se encontraba la de adecuar la forma y el espacio arquitectónico de las iglesias a una participación creciente por parte de la comunidad de fieles en los oficios religiosos y al acercamiento consiguiente entre éstos y el clero. Todo ello afectaba no sólo la ubicación, forma y dimensiones de elementos clave como el altar, el púlpito, las capillas laterales, la pila bautismal, el coro, etcétera, sino también la propia resolución formal y volumétrica. El historicismo decimonónico comienza entonces a ser cuestionado así como toda decoración y ostentación superflua.

En el Uruguay de los años cuarenta, la importancia de la adecuación de la forma arquitectónica del templo a las funciones litúrgicas es una premisa presente en el ambiente arquitectónico



ligado a la Iglesia. En un artículo publicado en 1945 por la revista *Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos*¹, el influyente arquitecto católico Horacio Terra Arocena (1894-1985) define «el programa y el carácter de un templo católico». «El edificio no ha de ser, en efecto, el protagonista, sino el instrumento», dice Terra Arocena, pues «no corresponde distraer la atención de los fieles con formas demasiado extrañas o novedosas». El arquitecto recomienda, a su vez, el uso de torres-campanario, atrio y la división tripartita del edificio —acceso y confesionarios, púlpito y *via crucis*, Altar y comulgatorio— en consonancia con la estructura de la misa. En cuanto a la expresión de la arquitectura, si bien se abstiene de dar lineamientos estilísticos, sus referencias están centradas en la tradición y su diversidad.

El moderado conservadurismo de Terra Arocena es evidente en toda la producción católica de las décadas de los años treinta y cuarenta, pero se va a quebrar en los cincuenta con propuestas de una nueva dimensión espacial y estructural, apostando a pleno a las posibilidades y técnicas fundamentalmente del hormigón armado (pretensado y postensado, desarrollo de membranas, etc.).

Por otra parte, es la consideración de lo «moderno» lo que se transforma en la década de 1950, y es de alguna forma esa noción de lo moderno lo que ha predominado hasta nuestros días. Obras como la iglesia de San Jacinto, los proyectos para la Sagrada Familia de La Teja, la iglesia de Rivera Chico o la Capilla Económica, difícilmente puedan adscribirse, para nuestros ojos, a la arquitectura moderna. Sin embargo, en las décadas del veinte al cuarenta, lo que era considerado o no moderno parece ser algo mucho más amplio y ambiguo. En un artículo publicado en la prensa, con referencia al proyecto de la Sagrada Familia de La Teja (1947) y que García Pardo conservó entre sus documentos, se lee:

«Nos complacemos hoy en ofrecer a nuestros lectores la primicia gráfica de lo que será el futuro Santuario de la Sagrada Familia. Verdadera joya arquitectónica en la que el Arq. Luis García Pardo, nos da una prueba brillante de su capacidad creadora, realizada con profundo cariño religioso. El Arquitecto y el Católico, ha unido su inspiración para planear el nuevo templo que será motivo de orgullo no sólo para La Teja, sino también para Montevideo. El estilo moderno tan discutido en cuanto a su sentido medular no había rezado aún una oración católica en la arquitectura montevideana y hasta se había pensado que no sabía rezar. García Pardo encaró esa exigencia ya que los estilos como los hombres caen y desaparecen ante el impulso de renovación, y sólo se conservan en las oraciones, que son los templos»².

1 Terra Arocena, Horacio: «El programa y el carácter de un templo católico», en *Revista Arquitectura* n° 214, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, agosto de 1945.

2 IHA, carpeta 2306, folio 03. La nota, que pertenece a la donación García Pardo, está recortada, y por tanto se desconoce el periódico y la fecha exacta de la noticia. El anteproyecto de la Iglesia es de 1947.



Dentro de las propuestas de reforma son interesantes los proyectos para la Catedral de San José (1945-1947), de los que sólo se construyó el pavimento. Para esta ocasión, García Pardo diseña también altares y otros elementos que en total dan cuenta tanto de la calidad en el dibujo como del eclecticismo y flexibilidad del arquitecto a la hora de tomar encargos y trabajar con distintos lenguajes.

Ya en 1950, el proyecto para la Capilla de la Trinidad y el de la Parroquia de Punta Yeguas de 1951 evidencian transformaciones espaciales-tipológicas y de apariencia exterior, que claramente son deudoras de la arquitectura brasileña.

En el proyecto para el Seminario Arquidiocesano de Montevideo, las propias bases permiten la propuesta de un ambicioso conjunto de edificios. En el proyecto de García Pardo destaca el templo, de planta circular con el presbiterio cercano al centro y cubierta esférica a modo de membrana tensada, y las distintas alas para alojamiento de los estudiantes, proyectadas hacia el verde. Una propuesta netamente moderna que utiliza los nuevos adelantos tecnológicos y una implantación fundamentada en las necesidades de aire y luz antes que en la tradición. Parece claro aquí un cambio de postura del arquitecto, que atiende también a las nuevas corrientes y propuestas en el ámbito internacional.

En el Cotoenglo de Carrasco (1952), García Pardo utiliza en la iglesia la misma forma de bóveda parabólica que el arquitecto Boxer Anaya proyectara para el concurso del Seminario Arquidiocesano. Esta forma, con origen probablemente en la iglesia de Pampulha de Oscar Niemeyer, va a ser reutilizada por García Pardo en la Iglesia Parroquial San Juan Bosco de Colón (1966), donde utiliza bóvedas de cerámica armada calculadas por Dieste.



Diseño de mosaico para la iglesia de San José

13

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JACINTO

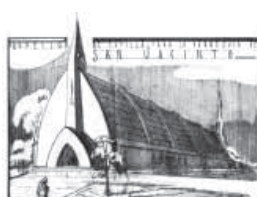
AUTOR Arq. Luis García Pardo
UBICACIÓN María Vera esquina Luis Alberto de Herrera,
San Jacinto, Canelones
FECHA 1941 (finalización)



Probablemente se trate de la primera obra *ex novo* realizada por García Pardo, cuyo vínculo con la Iglesia Católica va a perdurar durante toda su carrera. De planta rectangular y una única nave, la iglesia de San Jacinto destaca con su única torre-campanario en el paisaje chato del pueblo. De estructura de hormigón armado, su cuerpo está constituido por una serie de arcos ojivales que sostienen un techo abovedado, cubierto en el exterior con tejas españolas.

El proyecto es de una extrema sencillez, García Pardo dudó solamente en cuanto a la ubicación de la torre que en el anteproyecto aparece a veces en situación frontal y otras sobre uno de los laterales. Finalmente, se decide por la opción asimétrica. Buena parte de la energía creativa estuvo puesta en el diseño de aberturas, portones y mobiliario, que casi siempre repite el motivo del arco ojival. En el presbiterio, apenas elevado respecto a la nave, destacan el altar de mármol diseñado por el arquitecto, que aún se conserva, y la imagen de Cristo crucificado.

La publicación de esta obra en la revista *Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos* demuestra el interés general por este tipo de soluciones y la convicción por parte de García Pardo del





valor de esta obra. La propuesta de esta arquitectura, depurada pero con vinculaciones formales evidentes en la historia de la cristiandad, evidencia que García Pardo no propone, en este momento de su carrera, una ruptura con la tradición aunque sí con el historicismo estilístico dominante en las primeras décadas del siglo XX.

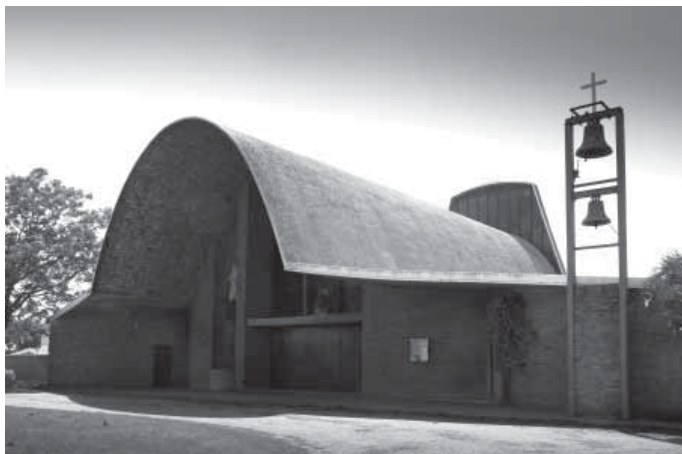
Existen vínculos entre esta obra de García Pardo y aquellas propuestas por el movimiento litúrgico europeo, particularmente con la arquitectura del arquitecto alemán Dominikus Böhm (Iglesia de Cristo Rey en Bischofsheim, 1925; San Engelbert en Köln-Riehl, 1928-1932; San Apollinaris en Frielingsdorf, 1926-27), quien proponía una austeridad tan moderna como de raíces medievales, en la búsqueda por acercar el culto a sus orígenes.



14

IGLESIA PARROQUIAL SAN JUAN BOSCO

AUTOR	Arq. Luis García Pardo, Ing. Eladio Dieste (cálculo estructural), Dieste y Montañez (empresa constructora)
UBICACIÓN	Garzón 2024 entre Camino Besnes e Irigoyen y Camino José Durán, Colón, Montevideo
FECHA	1966

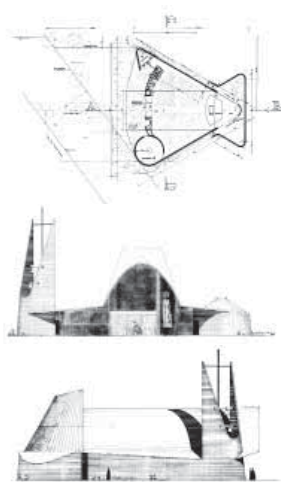


En esta obra, cuyos planos datan de 1966, García Pardo continúa en el camino abierto por Dieste —que calcula y construye la obra— y propone una bóveda de cerámica armada en forma parabólica. De este modo, también retoma la experiencia formal de Oscar Niemeyer en Pampulha e incluso de iglesias europeas de las primeras décadas del siglo XX. La resolución espacial, con la luz penetrando de forma cenital sobre el coro y el presbiterio recuerda la resolución de San Pedro de Durazno de Dieste, por lo que pueden inferirse los estrechos lazos que unían al ingeniero y al arquitecto en estos años.

La planta presenta una forma triangular de vértices redondeados, con los asientos enfocados hacia el altar. El bautisterio y el campanario ocupan en el proyecto los otros dos vértices. Completando la geometría, la sacristía y una capilla de planta triangular se anexan a los lados del presbiterio y presentan cada una entradas independientes.

La versión finalmente construida difiere de los planos aquí presentados en cuanto a la ubicación del bautisterio, que sí mantuvo su planta circular y su cubierta cónica con el óculo de luz. El campanario propuesto no llegó a construirse y el actual es un agregado reciente.

La estructura portante del edificio continúa siendo esencial, como ya lo era en sus edificios en altura más representativos, pero ahora cumple un rol espacial diferente generando un espacio envolvente donde la textura del ladrillo cobra un primer plano. No se trata simplemente de la adecuación al programa religioso sino de una transformación general en el enfoque de García Pardo, tal como él mismo lo declara en sus entrevistas.



15

COLEGIO SAN RAFAEL.

ASOCIACIÓN MISIONERAS DE LOS POBRES

AUTOR Arq. Luis García Pardo

UBICACIÓN Carlos María Ramírez 2096 esquina Cuba,
Montevideo

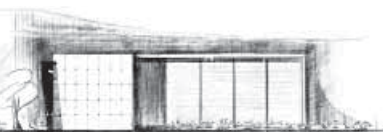
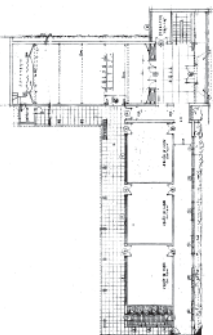
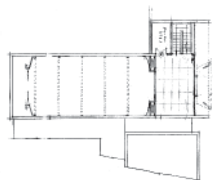
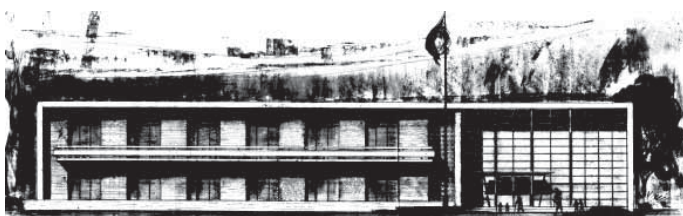
FECHA 1949



Realizado para la Asociación Misioneras de los Pobres, el colegio se ubica en un amplio predio de cincuenta metros de frente y más de doscientos metros de fondo. Allí existía, desde 1938, una capilla en cuya ampliación García Pardo trabaja aproximadamente en 1944. A partir de allí, realiza diversos proyectos: el colegio, la vivienda de los hermanos y finalmente, el convento, proyectado con Sommer Smith en 1956.

El colegio es una obra de modestas dimensiones. Con planta en forma de L, se resuelve con tres salones de clase, que luego se amplían a seis con una planta alta, y un salón de actos ocupando el lado sur de la L. Destaca en la composición de su fachada la amplia vidriera del hall de acceso (luego modificada) y la articulación entre este espacio y el ala de los salones.

Al igual que otras obras contemporáneas (edificio San Martín, vivienda Arboleya) este edificio adopta un cierto racionalismo que se aleja definitivamente del lenguaje empleado en sus chalets y en las obras religiosas de principios de la década de 1940.



16

SANTA MARÍA DE AREQUITA

AUTOR Arq. Luis García Pardo

UBICACIÓN Cercanías del cerro Arequita, Lavalleja

FECHA 1947

COMITENTE Congregación Jesuita



Edificio realizado como retiro espiritual para los padres jesuitas, utilizado también como colonia de vacaciones de los alumnos del colegio Seminario, donde García Pardo dictaba clases.

Se emplaza en un paraje de singular belleza, sobre la falda de un pequeño cerro en las sierras de Minas, hoy cubierto de bosque, y a pocos metros del arroyo San Francisco.

El edificio se apoya sobre un basamento-terracea revestido en piedra del lugar, que salva la pendiente natural y despega al edificio del terreno, marcando de este modo su presencia.

Un hall de distribución articula los distintos sectores: el área de los dormitorios colectivos con la cocina y la despensa abajo hacia el sur, la capilla de estudio que remata en la torre hacia el norte y, ubicados hacia el este, el comedor y las estancias de los superiores. El edificio está realizado con una estructura de

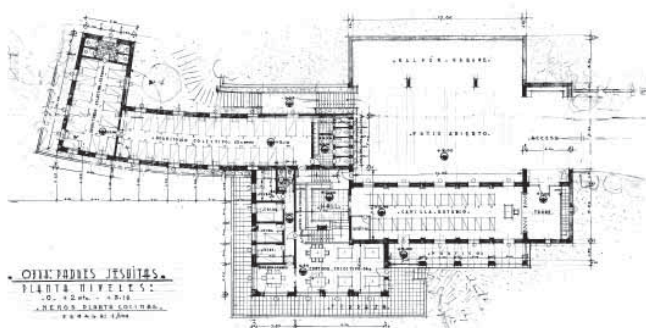




hormigón armado sobre la que se apoyan cerchas de madera, de singular geometría, que sostienen el techo liviano. Muros de ladrillo de campo sin revestir (luego pintados de blanco) y aberturas de madera con marcos de hormigón, conforman la envolvente del edificio.

La extrema sencillez constructiva puede responder tanto a limitaciones presupuestales como a una voluntad espiritual de austeridad, acorde con el carácter de retiro espiritual.

Los planos que se presentan exhiben leves diferencias con su versión construida. Quizá lo más destacado sea la ausencia del portal y patio de acceso, ubicado al noroeste del edificio en los planos de García Pardo. Sobre ese sector del edificio se han realizado posteriormente algunas ampliaciones poco felices.



17

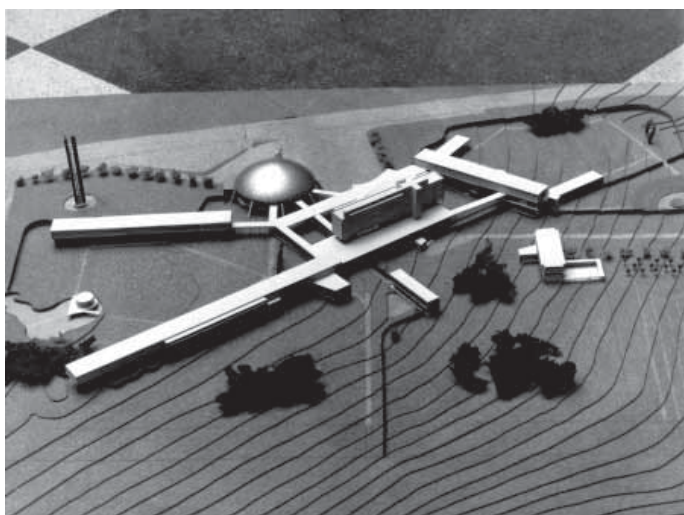
SEMINARIO ARQUIDIOCESANO DE MONTEVIDEO

Proyecto para concurso (2º premio)

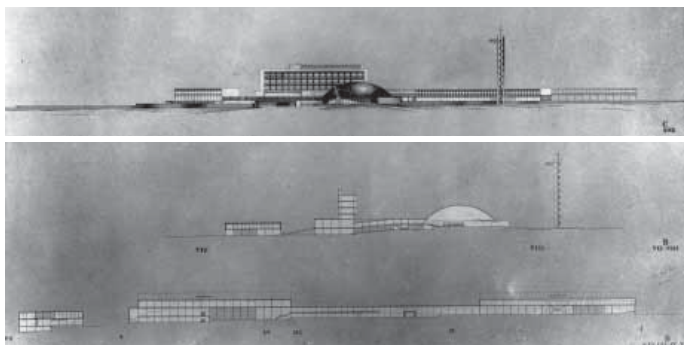
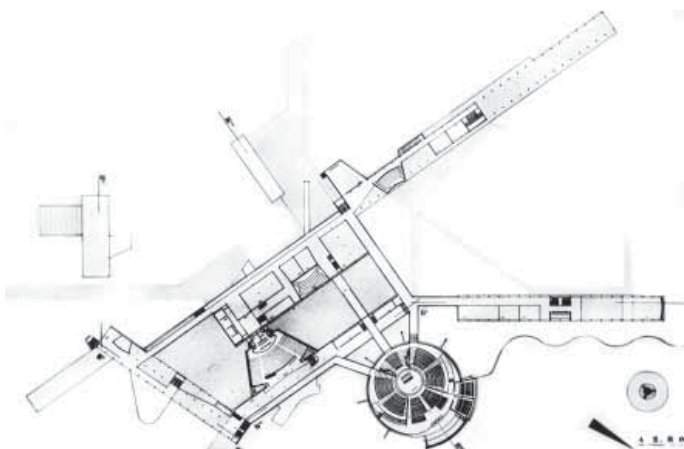
AUTOR Arqs. Luis García Pardo y Federico García Pardo

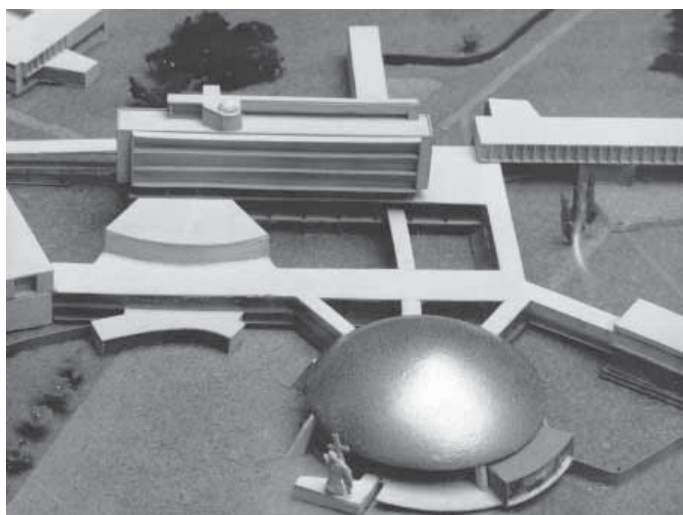
UBICACIÓN Toledo, Canelones

FECHA 1952



García Pardo obtiene el segundo premio en este concurso organizado por la Curia Arquidiocesana en 1952, donde sólo participan arquitectos católicos. El programa, muy ambicioso, propone un seminario menor y otro mayor para un total de doscientos treinta estudiantes, residentes en el edificio junto al cuerpo de profesores. El templo y sus dependencias se consideran de importancia central: las bases pedían un tratamiento austero, no monumental, una posición destacada dentro del conjunto y una expresión y ambiente que promuevan el recogimiento religioso. Además, el programa incluye comedores, biblioteca, laboratorio, museo, anfiteatro, un salón de actos para quinientas personas, un hogar de hermanas independiente y diversas dependencias de servicios.

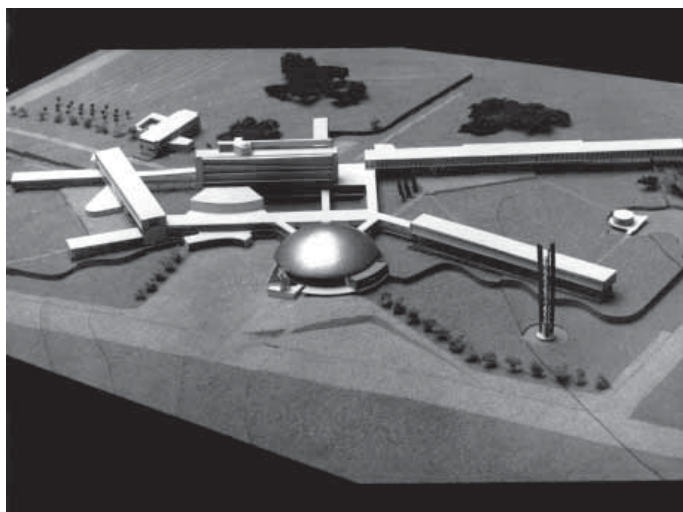




Al concurso se presentan trece proyectos de los que se seleccionan para un segundo grado los de Mario Payssé Reyes, García Pardo y Carlos Boxer Anaya, quienes finalmente obtienen el primer, segundo y tercer premio, en ese orden.

La propuesta de García Pardo incluye un templo de planta circular y cubierta semiesférica. Los distintos seminarios se resuelven en bloques independientes articulados por extensas circulaciones, que se abren al paisaje y se conectan de modo independiente con el templo y los volúmenes en posición central. Entre éstos, se destaca el salón de actos y un bloque de cuatro niveles que contiene, incluyendo su planta baja, más amplia, los comedores, cocina, dependencias de servicio, apartamentos y las celdas y dependencias de los profesores. De modo contrastante, el proyecto ganador plantea una iglesia de tipo basilical y volúmenes organizados en torno a patios, con un esquema general más compacto.

La solución adoptada por García Pardo y su hermano, difiere radicalmente del tratamiento otorgado a sus proyectos religiosos de los cuarenta, donde predominaban resoluciones espaciales apegadas a la tradición de la planta basilical, y está en sintonía con proyectos contemporáneos como la capilla La Trinidad (proyecto, 1950), la parroquia de Punta Yeguas (proyecto, 1951) y el Cotelengo de Carrasco (1952), en cuanto al uso de tecnologías contemporáneas y la búsqueda de nuevas espacialidades.





T06

RACIONALIZACIÓN Y VIVIENDA SOCIAL

La «racionalización» de la arquitectura fue la búsqueda, registrada desde las primeras décadas del siglo XX, de un acercamiento por parte del sistema de producción arquitectónica a los mecanismos de la industria —normalización, tipificación, estandarización, coordinación modular— y sus sistemas de organización: taylorización y fordismo. También incluye el uso de las herramientas científicas de avanzada: sistemas de cálculos, adelantos en ciencia de materiales y utilización de maquinaria. Todo ello no sólo afectaba a los procesos constructivos sino que estaba íntimamente vinculado con la etapa proyectual. Efectivamente, para poder hablar de racionalización debía verificarse, entre otras cosas, una coordinación entre la fase productiva del proyecto y la de la construcción.

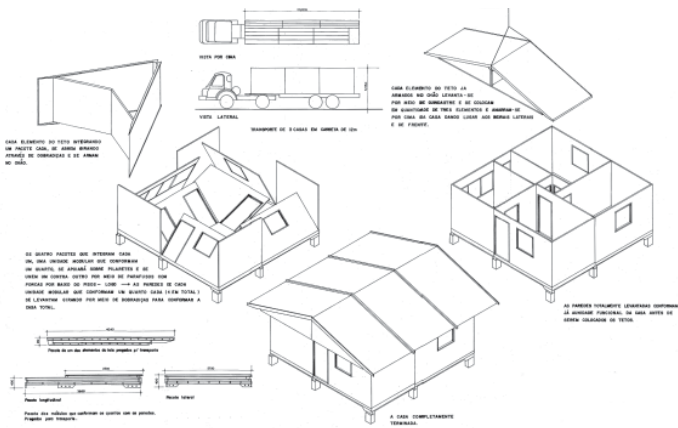
Este deseo de aproximarse a los mecanismos de producción industrial tiene como uno de sus grandes objetivos, particularmente en Europa, la eficiencia y el abaratamiento de costos para solucionar los problemas de la vivienda popular.

En el Uruguay de las primeras décadas del siglo XX, el problema de la vivienda económica, si bien se anunció repetida-



mente como un tema fundamental para la cultura arquitectónica, no pasó de algunas declaraciones y de cierto apoyo a políticas públicas puntuales, generalmente destinadas a sectores medios-bajos. En ningún caso se produjo una crítica de los procesos productivos o el deseo de implantar los métodos industriales a fin de abaratar costos y satisfacer la demanda de los sectores más pobres. Los problemas detectados por los arquitectos locales y la clase política respecto a la cohabitación de los sectores populares se centraron fundamentalmente en la falta de *higiene* y en la *promiscuidad*. En general, sus iniciativas de reforma y mejora encubrían el interés de mantener el núcleo familiar tradicional, garantía del «buen comportamiento» social.

Sin embargo, y a pesar de que los avances fueron tímidos e intermitentes, es en estas décadas cuando se logra comprender la importancia del Estado como guía de una posible política de vivienda. La Constitución de 1934 establece por primera vez que «La ley propenderá al alojamiento higiénico y económico del obrero, favoreciendo la construcción de viviendas y barrios



Sistema PREDES

que reúnan esas condiciones»¹. Posteriormente, en 1937, se crea el Instituto Nacional de Viviendas Económicas. Aun así, la construcción de viviendas por parte del Estado, comprendiendo todos sus organismos, representa en las décadas del treinta al cincuenta menos del 4% del total².

Desde el punto de vista de la cultura arquitectónica, el panorama aparece radicalmente cambiado en los años sesenta. No sólo se ha asumido plenamente el compromiso estatal con la política de vivienda sino que se teoriza abiertamente sobre las posibilidades de racionalizar los procesos productivos de la arquitectura —proyecto y construcción—. Por otra parte, se intenta llevar estas ideas a la práctica de forma más sistemática que en décadas anteriores, aunque no va a ser el Estado el encargado de ello sino particulares en busca de beneficios económicos o sociales.

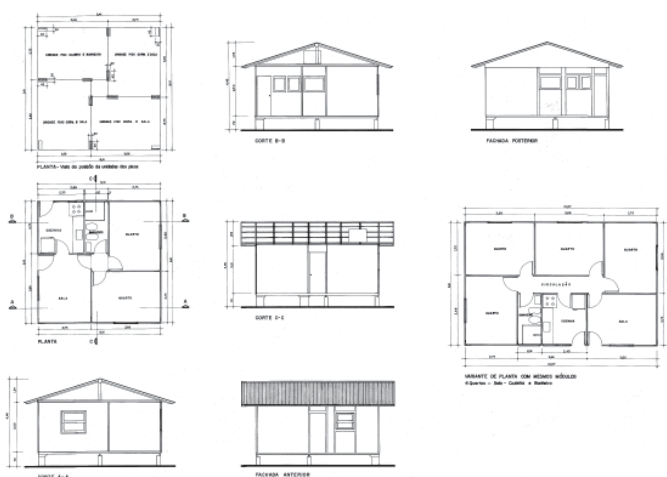
La problemática social que la crisis económica agudiza desde fines de los años cincuenta y más sensiblemente durante los sesenta, da el marco adecuado para unificar los intentos de racionalización constructiva con el problema de la vivienda económica, llamada desde entonces «vivienda de interés social». Por ello, los intentos de racionalización generalmente refieren en estos años a la problemática habitacional.

Además de las condicionantes introducidas por la incipiente crisis económica y social, los intentos por racionalizar la producción arquitectónica fueron impulsados, al menos, desde dos ámbitos. En primer lugar, desde la Academia, debido a la nueva conciencia sobre la demanda de vivienda popular y bajo la influencia de la idea de *planificación*, sostenida por un amplio abanico de corrientes de pensamiento, desde el marxismo hasta el keynesianismo y el desarrollismo «cepalino», y por supuesto proclamada en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna desde sus comienzos y por muchos de los más influyentes arquitectos del periodo como Le Corbusier y Gropius. En segundo lugar por ciertos intentos por parte de los agentes económicos, mucho más consistentes que en décadas anteriores, por tratar de crear un mercado de lo prefabricado que pudiera abastecer la demanda interna. Por supuesto, desde un punto de vista ideológico, no faltan las contradicciones entre las diversas corrientes que sostienen la necesidad de industrializar la construcción de viviendas: desde los que defienden la planificación total por parte del Estado a los que respaldan los avances dentro de las leyes del mercado de competencia capitalista. Dentro de esta última línea de pensamiento y acción podemos ubicar la trayectoria de García Pardo.

A partir de los años sesenta García Pardo comienza a prestar creciente atención al problema de la vivienda social y a los sistemas y materiales racionalizados. Ya en sus edificios para Punta del Este, L'Hirondelle, Ruca Malén y El Aranzal, de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta propone tipologías estrictamente moduladas y experimenta con sistemas

1 Citado por Conti de Queiruga, Nidia: *La vivienda de interés social en el Uruguay*. Facultad de Arquitectura-U.R., Montevideo, 1969.

2 Terra, Juan Pablo: *La vivienda*. Nuestra Tierra n° 38, Montevideo, 1969, pág. 8.



Sistema PREDES

racionalizados de losetas prefabricadas de hormigón armado. Es muy probable que esta nueva dirección en su obra coincidiera también con los intereses de su nuevo socio en el estudio, el arquitecto Alfredo Nebel Farini.

García Pardo sostiene, ya desde los años cincuenta, según él mismo declara, la inevitabilidad futura de la industrialización total de la arquitectura, prueba del optimismo tecnológico que siempre lo caracterizó. Pero a diferencia de quienes sostenían que dicho proceso sería de avance colectivo y anónimo, desterrando para siempre cualquier relación entre el arquitecto y el artista, García Pardo parece siempre aferrado a la idea de creatividad individual y no visualiza contradicción alguna entre ésta y los procesos de la alta industria.

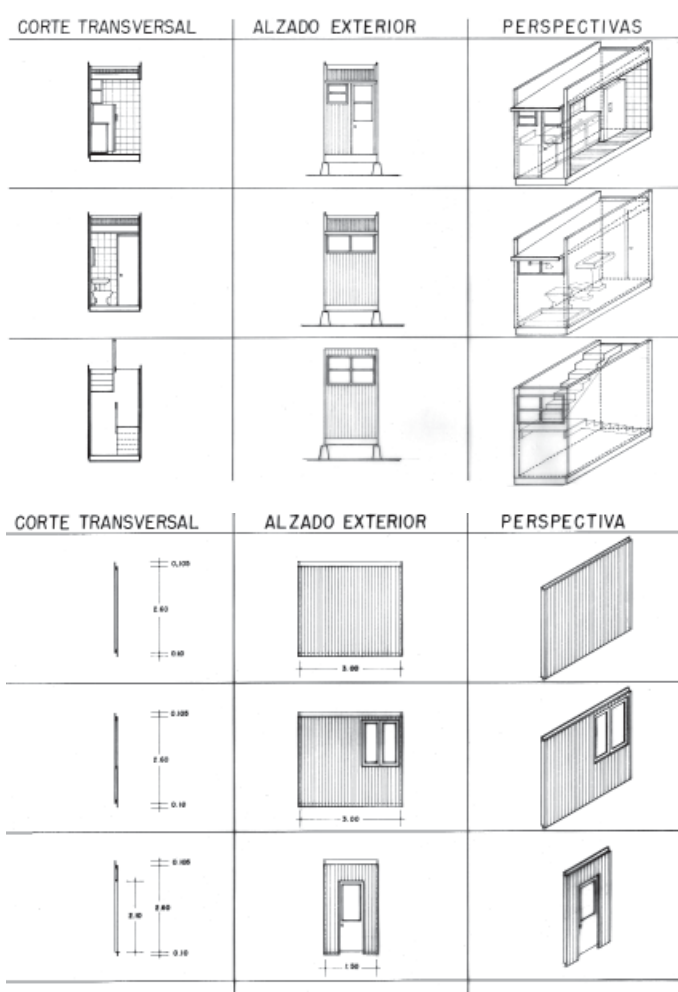
A la vista de la realidad actual, la no contradicción entre artistas y creativos y la industria es un hecho a todas luces. Sin embargo, la industrialización total de la arquitectura no sólo no es una realidad sino que, probablemente, tampoco sea ya una quimera.

En 1962 García Pardo crea junto a Nebel el sistema VECA (Vivienda Económica en Cerámica Armada). Su objetivo es la racionalización del proyecto y de los procedimientos constructivos asociados a materiales tradicionales en nuestro medio, como el ladrillo y el hormigón. Para lograr este objetivo se propone una modulación en planta que consiste en cuadrados adaptados en sus dimensiones a la medida de los mampuestos. Los muros de cada módulo poseen una doble capa de ladrillo colocado en espejo con una cámara en el medio, rellena de hormigón reforzado con hierro, de tal modo que toda la pared actúa como una viga. La cimentación, corrida, es simplemente un ensanchamiento del muro. La cubierta es una pirámide rebajada de ladrillo, que trabaja exclusivamente a compresión y le brinda una imagen distintiva al sistema. En cuanto a las tareas, el sistema permite la colocación de las instalaciones sin necesidad de romper muros. De este modo, García Pardo calculaba un ahorro en costos del orden del 40% y una mayor velocidad de realización. Cada módulo puede cumplir distintas funciones: estar, comedor, cocina y baño, etcétera, con diversidad de variantes posibles y se compone libremente con los demás, según las características del programa y las necesidades del cliente. Incluso, el sistema presenta una variante para asociación en altura —cuatro niveles—.

La cantidad de obras realizadas en este sistema (más de 100 en Uruguay y alrededor de 200 en Brasil), principalmente viviendas individuales, avalan de alguna manera la vigencia de esta propuesta durante los años sesenta y setenta.

El éxito de VECA catapultó a García Pardo como referente en procesos de racionalización y prefabricación arquitectónica. En 1964 obtiene una beca del British Council, la OEA y los países escandinavos para estudiar sistemas prefabricados en Estados Unidos y Europa. En la misma gira participa como «experto latinoamericano» en el congreso organizado por el British Council sobre prefabricación y vivienda social³.

3 IHA. Carpeta 2279 folio 38.



Sistema Vipremal

En los años setenta, García Pardo se compromete aún más con los sistemas racionalizados, y para ello cambia la estrategia. Crea entonces los sistemas Vipremal (Vivienda Prefabricada en Materiales Livianos) y Predes (Prefabricado y Desplegable) en 1970 y 1977 respectivamente. A diferencia del sistema VECA, ambos proponen soluciones de industrialización total para viviendas individuales. No existían ya, en ninguno de los dos casos, huellas de lo artesanal, pero la configuración adoptada, de viviendas con techo a dos aguas y pequeños vanos, era incluso más tradicional que en el caso de VECA. De hecho, y dada la destreza proyectual de García Pardo, puede inferirse el total desinterés por la *forma* en estas propuestas. Por otra parte, estos sistemas se basan de modo exclusivo en la vivienda unifamiliar, no admiten la superposición en altura ni la agregación horizontal que permitía el sistema VECA.

En el caso de Predes, el prototipo es creado como parte de una apuesta de la empresa paulista Eucatex, dedicada a la fabricación de paneles acústicos y en la que García Pardo trabajaba desde 1973, año en que se radicó en Brasil. El sistema se dirigía a un gran mercado como el brasileño y basaba su apuesta en la coordinación modular entre distintas industrias relacionadas con la construcción, algo que finalmente no sucedió. En los años noventa, García Pardo, radicado nuevamente en Uruguay, patenta el sistema para intentar que el reciente Programa de Integración de Asentamientos Irregulares (PIAI) adopte su uso, lo que finalmente tampoco se concreta.

Las búsquedas de los años setenta y ochenta en torno al problema de la industrialización de la arquitectura se vinculan a su interés creciente por una geometría básica capaz de, en palabras de García Pardo, «macizar el espacio». En una de sus entrevistas, el arquitecto remonta estos intereses a las década de 1950. A diferencia de Le Corbusier y su Modulor, basado según su autor en un estándar de dimensiones y proporciones que se desprenden del hombre, la búsqueda de García Pardo



Sistema Vipremal

es puramente abstracta. Se trata de encontrar los elementos mínimos de la configuración que permitan crear espacios. Así como las notas musicales son los elementos mínimos con los que crear infinitas melodías, ciertas figuras geométricas a determinar serían las mínimas con las que realizar innumerables combinaciones arquitectónicas. En esta búsqueda se encontraba también el español Rafael Leoz, a quien García Pardo conoció en 1961 en la Bienal de Arquitectura de San Pablo. El arquitecto llega entonces a la conclusión de que estos elementos son diversos tipos de tetraedros irregulares. Continuando con sus investigaciones, colabora con la fundación creada a partir del fallecimiento de Leoz y viaja a Madrid en 1989, 1990 y 1991 a fin de estudiar un sistema industrializado de viviendas. La aparente admiración que en los últimos años profesaba por Gehry —evidenciada en la entrevista realizada por Elarqa y en el hecho de que fuera uno de los pocos arquitectos contemporáneos del cual poseía publicaciones y recortes de prensa— demuestra su interés en las infinitas posibilidades formales de la arquitectura. Pero a diferencia de la arbitrariedad artística que propone el norteamericano, García Pardo afirma la objetivación de la forma a partir de principios racionales no restrictivos.

18

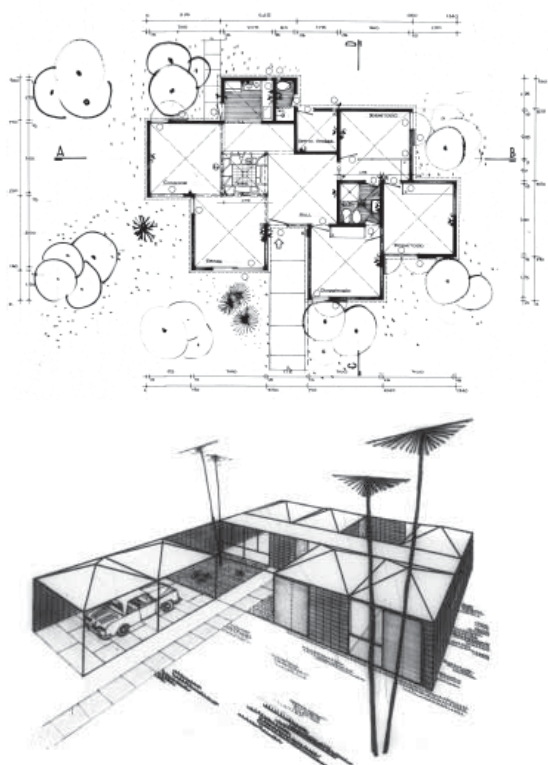
SISTEMA VECA (VIVIENDAS ECONÓMICAS DE CERÁMICA ARMADA)

AUTOR Arqs. Luis García Pardo y Alfredo Nebel Farini
FECHA 1962



En 1962 García Pardo, con la participación de Alfredo Nebel Farini, su socio en el estudio, crea el sistema VECA, de racionalización de la construcción «tradicional». Entre 1962 y 1964 hay un periodo de experimentación con el sistema luego del cual se patenta tanto en Uruguay como en Brasil. Según los datos aportados por el propio García Pardo, se llegaron a construir más de cien viviendas en Uruguay y algo más de doscientas en Brasil.

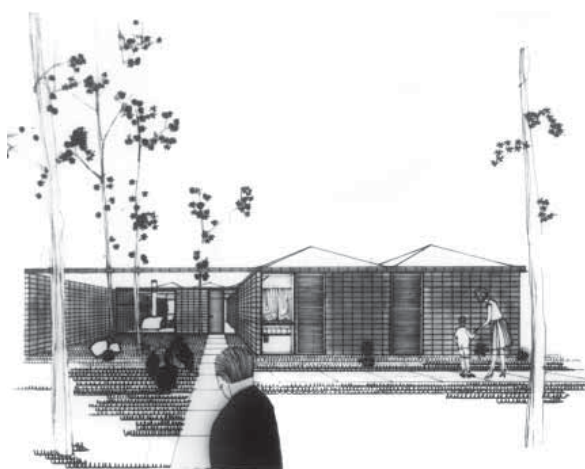
El sistema supone módulos prismáticos de planta cuadrada y cubierta piramidal. Está pensado para ahorrar tiempo y materiales de construcción. Las paredes están conformadas por dos placas de ladrillo en espejo, con una capa de relleno de hormigón, hidrófugo y varillas de acero como refuerzo. De esta forma, toda la pared actúa como una placa portante que se cimienta ensanchando el muro, de forma corrida y a poca profundidad. La solución constructiva, además de ahorrar en cimentación y terminaciones, evita romper paredes al realizar las instalaciones eléctricas y sanitarias (incluidas en la capa de relleno), ahorrando costos y tiempo. El techo, en forma de pirámide escalonada, también está realizado con ladrillo y se termina con una capa de impermeabilizante y cemento blanco.





Según los cálculos del arquitecto, el ahorro que representaba el sistema VECA giraba en torno al 40% respecto a la construcción tradicional en hormigón y cerámicos.

Cada uno de los módulos corresponde a una habitación (dormitorio, estar-comedor) o bien a un bloque de servicios (baño y cocina) y se dispone libremente, en diferentes configuraciones. García Pardo experimentó con las diferentes disposiciones, tanto de las habitaciones como del agrupamiento de viviendas. Algunos esquemas recuerdan los *clusters* (racimos) que proponían algunos miembros del Team X. Pero además del agrupamiento en horizontal, García Pardo proponía su agrupación en vertical, en edificios de cuatro niveles. El sistema no estaba restringido a la construcción de viviendas, sino que podía ser utilizado para otros programas: galpones, hostales, escuelas, etcétera.





ARQUITECTURA INDUSTRIAL

La arquitectura industrial es una temática intermitente en la obra de García Pardo, especialmente durante la década del cuarenta. Además de las obras aquí presentadas, las más interesantes por su complejidad y resolución formal, pueden agregarse otras como los laboratorios Galien (reforma y ampliación), los almacenes para Pedro Ferrés y otras obras menores. En los edificios e instalaciones para la FUAM e ISUSA García Pardo se acerca al lenguaje moderno y experimenta con formas que reutilizará en la década de 1950.



19

FUAM, FÁBRICA URUGUAYA DE APÓSITOS MEDICINALES

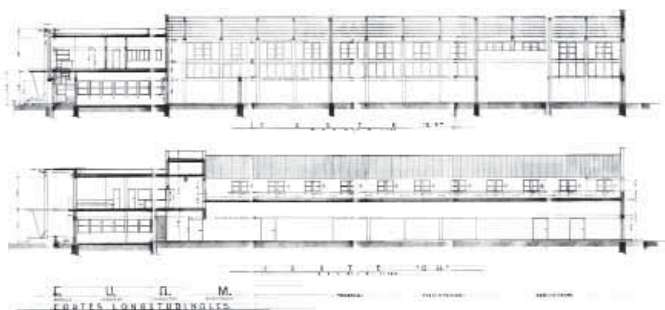
AUTOR Arqs. Luis García Pardo y Ricardo Mackinnon
UBICACIÓN Bulevar Artigas 3896 esquina Guardia Oriental,
Montevideo (hoy totalmente irreconocible)
FECHA 1944



En junio de 1948, la revista estadounidense *The Architectural Forum* publica un artículo de nueve páginas sobre arquitectura moderna en Uruguay. El Hospital de Clínicas, el Palacio Municipal, el Ventorrillo de la Buena Vista y la Facultad de Ingeniería son algunas de las prestigiosas obras que allí se muestran. En el rubro arquitectura industrial y comercial aparece, junto a otros, el edificio de la FUAM, señalado como ejemplo de buen diseño.

Situada sobre una avenida en plena planta urbana, esta fábrica responde a dicha situación a través del cuidado compositivo de sus fachadas, de inspiración racionalista, a diferencia de las viviendas y los templos diseñados por García Pardo en esos años.

El edificio se integra con un sector de oficinas en planta alta, sobre Bulevar Artigas, y la planta de elaboración al fondo, de techo liviano sostenido por cerchas. Sobre la fachada al este, el volumen sobresaliente de ladrillo (que contiene los servicios higiénicos) articula la fachada a fin de separar compositivamente el sector de las oficinas del resto de la nave.



20

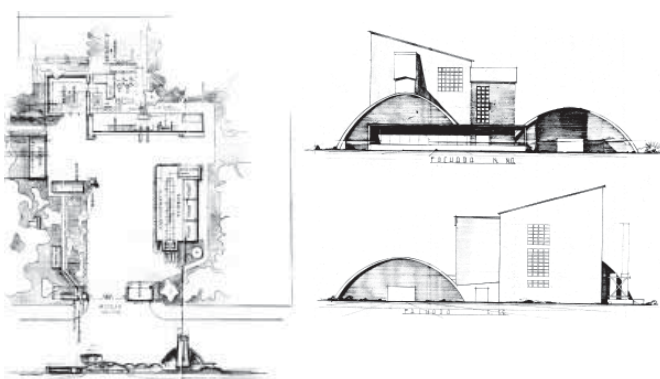
ISUSA

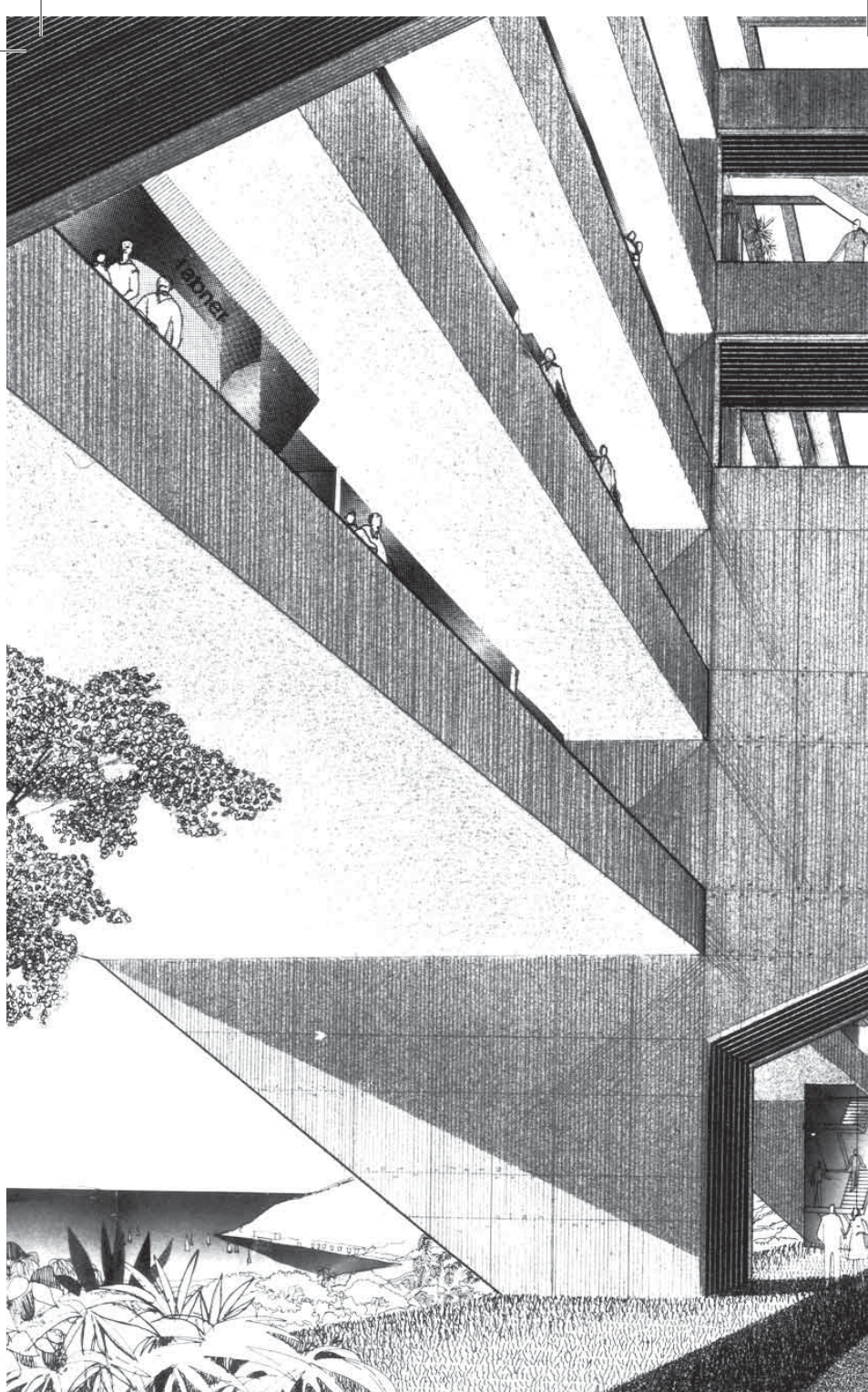
AUTOR Arq. Luis García Pardo
UBICACIÓN Ruta 1, Km 24, San José
FECHA 1949



Se trata de un ambicioso proyecto, del que se construye relativamente poco. La industria produce el «superfosfato», compuesto químico utilizado como fertilizante, a partir del ácido sulfúrico y la fosforita. El anteproyecto de García Pardo prevé la fábrica de superfosfato, de ácido sulfúrico, depósitos de azufre y fosforita, dependencias administrativas, locales para los operarios, enfermería, laboratorio y estacionamientos. De todo ello, finalmente sólo se construye la fábrica de superfosfato con su depósito correspondiente, más algunos locales más bien precarios que luego fueron sustituidos.

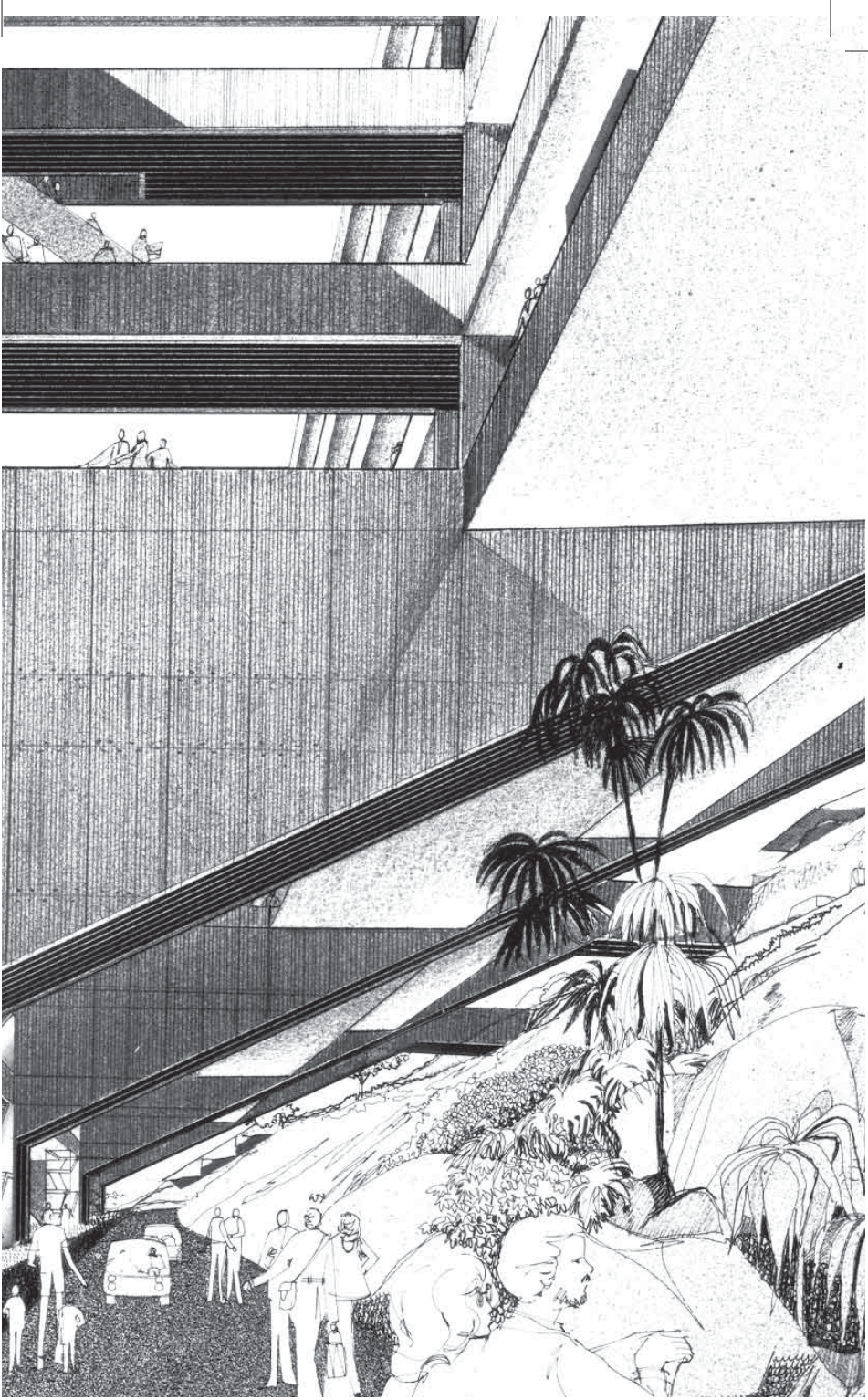
García Pardo prueba en planta con varias configuraciones, dada la libertad que ofrece el amplio terreno situado en la desembocadura del Río Santa Lucía. Desde el punto de vista formal, apuesta a volúmenes de geometría contundente, como cilindros y bóvedas parabólicas de uso común en la arquitectura industrial y que posteriormente va a reutilizar en sus proyectos religiosos (Cotolengo de Carrasco, Parroquia San Juan Bosco).





PROYECTOS URBANOS

Dentro de las escalas del diseño, la escala urbana no fue sin duda la más visitada por García Pardo. En la década del cuarenta plantea una urbanización en La Floresta y otra en Punta Yeguas, ambos proyectos no realizados y de los que no poseemos mayores datos. En los años setenta la escala urbana es retomada con algo más de insistencia, en consonancia con las posibilidades que ofrecen la escala y el desarrollo de Brasil, país donde reside entre 1973 y 1983. En este periodo proyecta una urbanización para el balneario Peruibe (1975) y para Itapericica da Serra (1977), y la propuesta para la Ilha Anchieta (1975). Finalmente, en 1995 propone la «Ciudad 2000», una ciudad-jardín satélite cercana a Montevideo. Ninguno de ellos fue realizado.



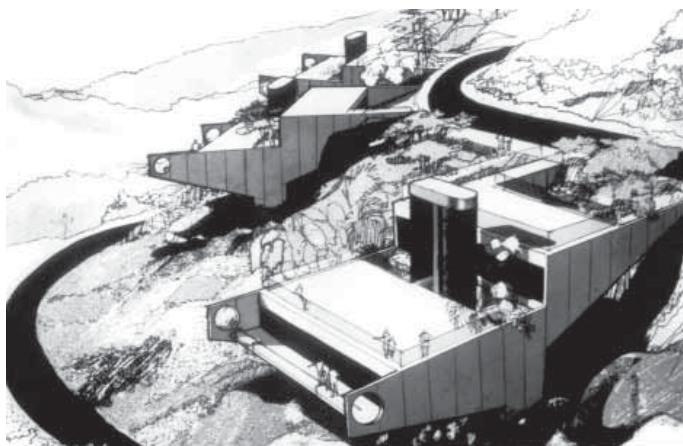
21

PROYECTO DE APROVECHAMIENTO TURÍSTICO DE ILHA ANCHIETA

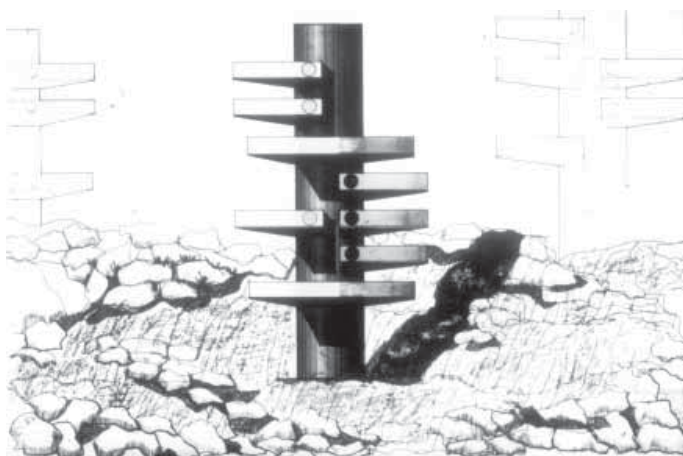
AUTOR Arqs. Luis García Pardo, Luis Patrone Pereyra y Conrado García Ferrés

UBICACIÓN Ubatuba, estado de San Pablo, Brasil

FECHA 1975

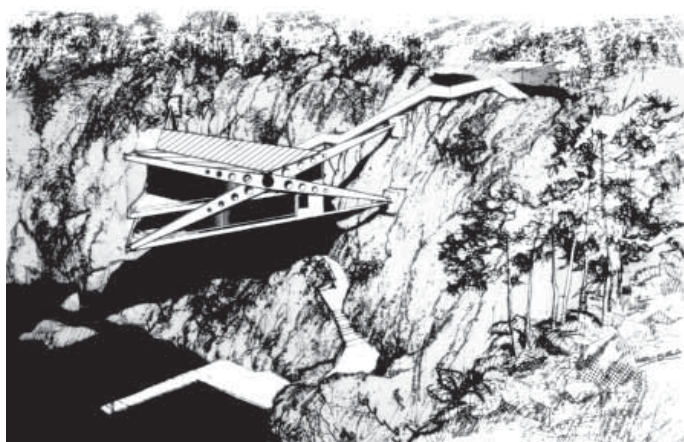


En el caso de la propuesta de Ilha Anchieta, se trata de un proyecto impulsado por la Secretaría de Turismo del Estado de San Pablo, en una isla prácticamente desierta de 10 km² de superficie, vecina a Ubatuba, pequeña ciudad situada entre San Pablo y Río de Janeiro. Como describe Conrado García Ferrés (hijo de García Pardo y uno de los co-autores del proyecto), luego de un estudio multidisciplinar de viabilidad, el equipo de proyecto elabora la propuesta en base a una ocupación urbana dividida en costera, de ladera y de montaña. La isla contaría con un centro cívico, hotel, villa para residentes, centro comercial y residencias individuales y colectivas dispersas en la geografía de la isla. Para García Ferrés, uno de los principales objetivos del proyecto era su adaptación a la topografía y la limitación de los puntos de apoyo sobre el terreno, a fin de permitir el libre paso e interferir lo menos posible con la naturaleza del lugar.





No parece forzado que recurra para ello a una de las premisas del urbanismo moderno, esto es, la pretensión de crear una ciudad elevada por sobre un parque continuo. Sin embargo, la arquitectura propuesta se aleja de los «bloques en el verde» con que se asocia a la modernidad a partir de la Carta de Atenas, y propone una diversidad de opciones formales y de emplazamiento. Desde viviendas aterrazadas o colgantes, de geometrías triangulares (en planta y alzado) o trapezoidales, cilindros con viviendas «enchufadas» similares a las propuestas del metabolismo japonés, conos truncados, y hasta una *boite* submarina.



SELECCIÓN DE OBRAS

El año de la obra corresponde con el proyecto, excepto aclaración en contrario.

- Vivienda Pedro Carrau (Ampliación. Progreso, Canelones, 1937)
- Iglesia Parroquial San Jacinto (San Jacinto, 1941) **p.54**
- Vivienda Ariosto González (Cno. La Redención, Melilla. 1942)
- Concurso de Grandes Composiciones (Proyecto, 1943)
- FUAM (Bvar. Artigas 3896, 1944) **p.72**
- Laboratorios Galién (Reforma y ampliación. Sitio Grande 2304, 1944)
- Vivienda Gloria Helguera (Arauco esq. Silvestre Blanco, 1944)
- Vivienda Luis García Pardo (M. Uriarte esq. Divina Comedia, 1944)
- Vivienda Pellegrino (Reforma y ampliación. Pinta esq. Montalvo, 1944) **p.12**
- Cine Ocean (proyecto. Av. Garzón, 1944)
- Vivienda Armando Bocaje (Orinoco esq. Gallinal, 1945)
- Almacenes Pedro Ferrés & Cía. (Ricaurte esq. Cívicos, 1945)
- Vivienda y local comercial Manetti (Colonia esq. Ejido, 1945)
- Iglesia Inmaculada Concepción, Parroquia de San José (Reforma. San José, 1945)
- Vivienda Marta Arocena de Ferrés (Cno. Tomkinson 5350, 1945)
- Colegio Hermanas de la Cruz (Setiembre esq. Trinidad, Libertad, San José 1946)
- Vivienda García Sueta- Pardo (1946)
- Vivienda Arralde (1946)
- Casa Bancaria Latino América (Reforma, 25 de Mayo 445. 1946)
- Santa María de Arequita (Arequita, 1947) **p.58**
- Vivienda Roglia (Grito de Gloria esq. Rivera, 1947) **p.13**
- Iglesia Parroquial de La Teja (Av. C. M. Ramírez, 1947)
- Vivienda Luis P. Arboleya (Bvar. Artigas 4512, 1948) **p.14**
- Edificio San Martín (25 de Mayo 441, Misiones 1469, 1948)
- Sede de la Acción Católica (Reforma. Sarandí 382, 1948)
- ISUSA (Ruta 1, Km 24, San José. 1949) **p.73**
- Vivienda Helios Valeta (Costa Rica 2055, 1949)
- Colegio San Rafael (Av. C.M. Ramírez esq. Cuba, 1949) **p.57**
- Banco La Caja Obrera suc. Pocitos (Primer premio concurso, 1949)
- Edificio Positano (Primera versión. Av. Ponce 1262, 1949-50) **p.24**
- Capilla de Vichadero (Proyecto. Vichadero, 1950)
- Urbanización playa Punta Yeguas (Proyecto, 1950)
- Capilla La Trinidad (proyecto. Punta Yeguas. 1950)
- Vivienda Oscar Jover (Divina Comedia 1968, 1951)
- Iglesia Parroquial de Punta Yeguas (Proyecto, 1951)
- Banco La Caja Obrera suc. Unión (Primer premio concurso, 1951)
- Instituto de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro —Cotolengo de Carrasco— (Máximo Tajés 7267, 1951-53)
- Seminario Arquidiocesano (Segundo premio concurso. Toledo, 1951-1952) **p.60**
- Vivienda Jesús García Pardo (Cooper esq. Santa Rosa, c. 1952)

Edificio Positano (Segunda versión. Av. Ponce 1262, 1952) **p.24**

Edificio Gilpe (Av. Brasil 2568, 1952-53, construcción: 1953-56) **p.22**

Vivienda José M. García Pardo (Lanús 5695, 1952-53, construcción: 1954-55) **p.15**

Vivienda Victorio Balestra (Barreiro 3241, 1953)

Vivienda Lino Dinetto (Almirón 5094, 1954-55, construcción: 1955-56) **p.20**

Edificio Guanabara (Benito Blanco 1223, 1955) **p.28**

Convento de la Asociación Misioneras de los Pobres (Av. C. M. Ramírez esq. Cuba, 1956)

Banco de San José (Paraguay 1373, 1956)

Edificio Gualaiba (Barreiro 3347, 1956-57)

Edificio El Pilar (Bvar. España 2997, 1957) **p.42**

Edificio Positano (Versión definitiva. Av. Ponce 1262, 1957-59, construcción: 1959-1963) **p.24**

Edificio Chiloé (Benito Blanco 634, 1957-1959)

Edificio Regulus (Benito Blanco esq. Scoseria, 1958-63)

Edificio El Grillo (Parada 14 Playa Mansa, Punta del Este. 1959)

Iglesia Parroquial y Colegio San Juan Bosco (Proyecto, Colón, 1960)

Edificio L'Hirondelle (Calle 24 y 29, Punta del Este, 1959-60) **p.44**

Edificio Ruca Malén (Calle 20 y 25, Punta del Este, 1959-60) **p.46**

Molinos de San José (San José, 1960)

Edificio El Aranzal (Calle 27 entre Gorlero y 20, Punta del Este, 1960-62)

Sistema Constructivo VECA (1962) **p.68**

Edificio Peugeot (Concurso. Buenos Aires, 1962) **p.48**

Complejo Euro Kursaal (Concurso. San Sebastián, España, 1965)

Moteles para 4 Rodas (Primer premio concurso, 1965)

Iglesia Parroquial San Juan Bosco (Av. Garzón 2024, 1966) **p.56**

Vivienda Dr. Nardy (Brasil, 1967)

Sistema constructivo VIPREMAL (1970)

Conjunto Sierra Leona —El Marquesado— (Concurso. Mar del Plata, Argentina, 1973)

Urbanización Ilha Anchieta (Proyecto. Ubatuba, San Pablo, 1975) **p.76**

Centro Turístico en Peruibe (Proyecto. Estado de San Pablo, Brasil, 1975)

Sistema constructivo PREDES (1977)

Urbanización en Itapecerica da Serra (Proyecto, Brasil, 1977)

Vivienda emergencia Fundación Leoz (1989)

Museo Belo Horizonte (Concurso. Belo Horizonte, Brasil, 1990)

Urbanización Pueblo Gitano. Fundación Leoz (1991)

Urbanización Ciudad 2000 (Proyecto. 1995-96)

ORIGEN DE LAS IMÁGENES

SIGLAS UTILIZADAS:

SMA Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura

CDI Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura

Las fotografías, diapositivas y recaudos gráficos pertenecientes al CDI han sido producto de la donación realizada por la familia de García Pardo en el año 2007.

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

pág. 7 Foto del Arq. Luis García Pardo.
Fuente: www.richardbannisterhughes.com/fotos.php?ID=9

T01 LO DOMÉSTICO

pág. 8 y 9 Foto edificio El Pilar: SMA, Danaé Latchinian

pág. 11 Foto vivienda Roglia: SMA, Danaé Latchinian

VIVIENDA PELLEGRINO

pág. 12 CDI: planos 13121, 13096, 13101, 13098, 13118, 13147

VIVIENDA ROGLIA

pág. 13 Fotos: SMA, Danaé Latchinian

pág. 13 CDI: planos 13180, 13178, 13181, 13172

VIVIENDA ARBOLEYA

pág. 14 Foto: SMA, Andrea Sellanes

pág. 14 CDI: planos 13211, 13216, 13221, 13228

VIVIENDA J. GARCÍA PARDO

pág. 15 CDI: diapositiva Colección García Pardo, planos 11164, 11156, 11135

T02 INTEGRACIÓN DE LAS ARTES 1950-1965

pág. 16 y 17 CDI: diapositiva Colección García Pardo

pág. 18 CDI: Foto 16154, maqueta de monumento a Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz

pág. 18 CDI: Foto 15989, mural interior, vivienda Dinetto

pág. 19 Foto edificio Gilpe: SMA, Andrea Sellanes

VIVIENDA L. DINETTO

pág. 20 y 21 CDI: fotos: 16051, 16052, 16061, planos: 14356, 14325, 14319, 14292, 14300, 14311, 14298, 14297, 14332

EDIFICIO GILPE

pág. 22 Fotos: SMA, Danaé Latchinian

pág. 23 CDI: foto 16072, plano 14604, carpeta 2306 folios 7 y 9, plano 14609

EDIFICIO POSITANO

pág. 24 CDI: foto 15974, planos 11110, 11111

pág. 25 Fotos: SMA, Tano Marcovechio (arriba), Julio Pereira (abajo)

pág. 26 Foto: SMA, Julio Pereira (arriba)

pág. 26 CDI: fotos 15970, 15934

pág. 27 CDI: planos 11122, 11123

EDIFICIO GUANABARA

pág. 28 y 29 Fotos: SMA, Danaé Latchinian

pág. 29 CDI: plano 11225

T03 PIEL Y HUESOS

- pág. 30 y 31** CDI: Foto 16080 edificio El Pilar en construcción
pág. 32 Fotos edificio Ruca Malén: SMA, Silvia Montero
pág. 33 Foto edificio El Pilar: SMA, Danaé Latchinian
pág. 35 CDI: Foto 16224, edificio L'Hirondelle
pág. 36 Foto edificio Positano SMA, Julio Pereira

T04 EL ESPACIO

- pág. 37 y 38** Foto vivienda Arboleya SMA, Danaé Latchinian
pág. 40 CDI: Foto 16228 edificio L'Hirondelle
pág. 41 CDI: diapositiva Colección García Pardo, Sistema VECA
pág. 42 y 43 Fotos SMA, Danaé Latchinian
pág. 42 CDI: carpeta 2306, folio 4

EDIFICIO L'HIRONDELLE

- pág. 44** CDI: foto 16235, planos: 14923, 14975
pág. 45 CDI: foto 16220 (arriba), diapositivas Colección García Pardo (abajo)

EDIFICIO RUCA MALÉN

- pág. 45** CDI: foto 16221, plano 14999
pág. 46 SMA: Fotos SMA, Silvia Montero
pág. 46 CDI: planos 15010, 14996

EDIFICIO PEUGEOT

- pág. 49** CDI: diapositiva Colección García Pardo
pág. 50 CDI: planos: 11068, 11066; carpeta 1987, folio 5

T05 LA FORMA DE LO SACRO

- pág. 50 y 51** CDI: Foto 16116, iglesia de La Teja
pág. 52 CDI: foto 16115, colegio San Juan Bosco
pág. 53 CDI: foto 15908 (Cotolengo de Carrasco), plano 11037

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JACINTO

- pág. 54** Foto SMA, Silvia Montero
pág. 54 CDI: planos 13033, 13063
pág. 55 Fotos SMA, Silvia Montero (arriba), Julio Pereira (abajo, altar)

IGLESIA PARROQUIAL SAN JUAN BOSCO

- pág. 56** Fotos SMA, Danaé Latchinian
pág. 56 CDI: planos 15018, 15024, 15025

COLEGIO SAN RAFAEL. ASOCIACIÓN MISIONERAS DE LOS POBRES

- pág. 57** Foto SMA, Danaé Latchinian
pág. 57 CDI: planos 15498, 15488, 15500, 15497, 15501

SANTA MARÍA DE AREQUITA

- pág. 58** Foto SMA, Silvia Montero (arriba)
pág. 58 Foto Archivo Fotográfico del Colegio Seminario, en Leone, Verónica y Fernández Techera, Julio: Recuerdos en blanco y negro. Colegio Seminario. 1880 – 125 años – 2005, Montevideo, 2005, pág. 128.
pág. 59 Fotos SMA, Silvia Montero
pág. 59 CDI: planos 14507, 14515

SEMINARIO ARQUIDIOCESANO DE MONTEVIDEO

- pág. 60** CDI: Foto 16033, plano 16013, foto 16012
pág. 61 CDI: Fotos 16038, 16035

T06 RACIONALIZACIÓN Y VIVIENDA SOCIAL

pág. 62 y 63 CDI: diapositiva Colección García Pardo, sistema VECA

pág. 64 y 65 CDI: planos 15165 y 15164

pág. 66 y 67 CDI: planos 15083, 15086, 15088

SISTEMA VECA

pág. 68 y 69 CDI: plano 11295, diapositivas Colección García Pardo

ARQUITECTURA INDUSTRIAL

pág. 70 y 71 Foto ISUSA, SMA, Silvia Montero

FUAM

pág. 72 CDI: fotos 16125, 16124, planos 13587, 13590

ISUSA

pág. 73 Fotos SMA, Silvia Montero

pág. 73 CDI planos 13705, 13724

PROYECTOS URBANOS

pág. 74 y 75 CDI: carpeta 2272, folio 20

ILHA ANCHIETA

pág. 76 CDI: fotos 15845, carpeta 2272, folio 24, foto 15852

pág. 77 CDI: fotos 15849, carpeta 2272, folio 7, 15844

FUENTES Y ARCHIVOS CONSULTADOS

BIBLIOGRAFÍA

«1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay», en Revista *CEDA* (Centro de Estudiantes de Arquitectura), n° 29, diciembre de 1965.

Alemán, Laura: *Bajoclave. Notas sobre el espacio doméstico*, Nobuko, Buenos Aires, 2006.

Artucio, Leopoldo: *Montevideo y la arquitectura moderna*, Nuestra Tierra, Montevideo, 1971.

Cattaneo, Daniela y Cutruneo, Jimena: «El espacio como extensión. Reflexiones en torno al tercer *rappel*», en Rigotti, Ana María y Pampinella, Silvia (comp): *Una cosa de vanguardia: Hacia una arquitectura*, A&P ediciones, Rosario, Argentina, 2009.

Conti de Queiruga, Nidia: *La vivienda de interés social en el Uruguay*. Facultad de Arquitectura-U.R, Montevideo, 1969.

«Fábrica Uruguaya de Apósitos Medicinales» e «Iglesia Parroquial de San Jacinto», en Revista *Arquitectura*, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, agosto de 1945.

Gaeta, Julio C.: Entrevista a Luis García Pardo, en *Monografías Elarqa* n° 6, Dos Puntos, Montevideo, 2000.

García Pardo, Luis: «El vidrio como piel en arquitectura», en revista *Elarqa* n° 19, setiembre de 1996.

Kultermann, Udo: *La arquitectura contemporánea*, Editorial Labor, Barcelona, 1969.

Léger, Fernand: *On Monumentality and Color*, 1943.

Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*, El Croquis, Madrid, 2000.

Peluffo, Gabriel: *Historia de la pintura en el Uruguay. Tomo 2. Entre localismo y universalismo: representaciones de la modernidad 1930-1960*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1999

Piñón, Helio: «Tres proyectos ejemplares», en *Monografías Elarqa* n° 6, Dos Puntos, Montevideo, 2000.

Rowe, Colin: «La estructura de Chicago», en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 (el artículo fue publicado originalmente en la revista *Architectural Review*, en 1956).

Russell Hitchcock, Henry; Johnson, Philip: *El estilo internacional: la arquitectura desde 1922*, Soler, Valencia, 1984 (edición original: 1932).

Schnell, Hugo: *La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania*, Schnell&Steiner Editores, Munich-Zurich, 1974.

Simmonet, Cyrille: *Hormigón: historia de una material*, Nerea, San Sebastián, 2009.

«South America III». *Architectural Forum* Vol. 88 N° 6. Time Inc., Nueva York, junio de 1948. Selección de arquitectura de Uruguay.

Terra, Juan Pablo: *La vivienda*. Nuestra Tierra n° 38, Montevideo, 1969.

Terra Arocena, Horacio: «El programa y el carácter de un templo católico», en Revista *Arquitectura* n° 214, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, agosto de 1945.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Centro de Documentación e Información. IHA, Farq, Udelar. Donación Arquitecto Luis García Pardo.

La donación Arquitecto Luis García Pardo consta de 442 fotografías, 82 carpetas (que suman más de 4400 folios), 5 videos, 1287 diapositivas, 3607 planos y una biblioteca especializada con más de 1600 ejemplares entre libros, revistas y folletos.









