

# CARLOS SURREACO

**Santiago Medero | Elina Rodríguez | Jorge Sierra Abbate**

IHA | Instituto de Historia de la Arquitectura  
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo  
Universidad de la República

**Universidad de la República**

Lic. Rodrigo Arim  
Rector

**Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo**

Arq. Marcelo Danza  
Decano

**Consejo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo**

Orden estudiantil  
Florencia Petrone  
Maximiliano Di Benedetto  
Belén Acuña

Orden docente  
Mag. Arq. Diego Capandeguy  
Arq. Laura Cesio  
Arq. Juan Carlos Apolo  
Mag. Arq. Fernando Tomeo  
Arq. Cristina Bausero

Orden de egresados  
Arq. Patricia Petit  
Arq. Teresa Buroni  
Arq. Alfredo Moreira

**IHA / Instituto de Historia de la Arquitectura**

Comisión Directiva  
Mag. Arq. Martín Cobas  
Dr. Arq. Jorge Nudelman  
Arq. Andrés Mazzini

**Producción**

Instituto de Historia de la Arquitectura

**Autores**

Santiago Medero, Elina Rodríguez,  
Jorge Sierra Abbate

**Coordinación general**

Santiago Medero, Elina Rodríguez,  
Jorge Sierra Abbate

**Apoyo informático**

Magela Bielli, Magdalena Peña,  
Soledad Cebey

**Fotografía**

Archivo IHA  
Servicio de Medios Audiovisuales (SMA). Verónica Solana (coordinación), Ignacio Campos, Paula Morales, Julio Pereira, Verónica Solana (procesamiento de imagen), Ignacio Campos, Nacho Correa, Danaé Latchinian, Tano Marcovecchio, Elías Martínez Ojeda, Silvia Montero, Julio Pereira, Verónica Solana, María Noel Viana (fotografía).

**Diseño de maqueta original**

Horacio Todeschini, Fabián Zamit

**Diagramación, edición, distribución**

Servicio de Comunicación y Publicaciones  
Gustavo Hiriart (coordinación). Cynthia Olgúin, Santiago Di Giovanni (paneles). Lucía Stagnaro, Sofía Taroco (diseño de catálogo). Sandra Moresino (edición). Cecilia Gadea (distribución). Daniela Olivares, Victoria de Álava (difusión).

**Corrección**

Rosanna Peveroni

**Gestión cultural**

Asistentes académicos  
Carina Strata  
Servicio de Actividades Culturales  
Paula Gatti

**Impreso en Imprenta Gráfica Mosca DL.**

ISBN: 978-9974-0-1619-4  
© Los autores, 2018  
© Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2018

**Agradecimientos**

A la dirección del Hospital de Clínicas, por la donación de material gráfico.

A la arquitecta Ana Estévez, funcionaria del Hospital de Clínicas, por las gestiones realizadas para que la donación se concretara.

A Luis Topolansky Saavedra, por proporcionar un álbum de fotografías de obras de Surraco-Topolansky.

A la doctora Graciela Manassi, por la donación de fotografías y material gráfico.

Al arquitecto Juan Pablo Tuja, por mediar y encauzar la donación de la doctora Manassi.

A la Administración de los Servicios de Salud del Estado (ASSE) y la gestión del arquitecto Carlos Baldoira, por prestar para su digitalización los planos de los pabellones Beisso y Martirené.

Al Ministerio de Transporte y Obras Públicas, por prestar para su digitalización gráficos de los pabellones hospitalarios de Durazno y Colonia.

**Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo****Universidad de la República**

Br. Artigas 1031 C.P. 11.200  
Montevideo, Uruguay  
Tel. (+598) 2 400 1106  
www.fadu.edu.uy  
publicaciones@fadu.edu.uy

# SUMARIO

## PRÓLOGO

LAS NAVES MODERNAS DE CARLOS SURRACO | 6

## INTRODUCCIÓN | 8

## SÍNTESIS BIOGRÁFICA | 10

## UN JOVEN POLEMISTA | 14

## ARQUITECTURA RESIDENCIAL | 20

Vivienda Hugo Tidemann | 22

Vivienda Dr. Luis A. Surraco | 24

Edificio de renta para Luis Arijón | 28

Vivienda José Levrero | 32

Vivienda Ing. Hugo Surraco | 34

Edificio Carmelo Turturiello | 36

Vivienda Dr. Enrique Maya y Silva | 38

## ARQUITECTURA COMERCIAL | 40

Agencia Ford | 42

Casa Eugenio Barth y Cía. | 44

Barraca Otegui Hnos. | 48

## HOSPITAL DE CLÍNICAS | 50

1938: UN MONUMENTO QUE SEÑALABA EL FUTURO | 52

1929-1940: EL PROYECTO DE SURRACO | 56

SÍNTESIS CRONOLÓGICA | 60

## ARQUITECTURA HOSPITALARIA | 72

SURRACO Y LA ARQUITECTURA HOSPITALARIA ESTATAL | 74

Instituto de Higiene Experimental | 78

Instituto de Traumatología y Readaptación Funcional | 84

Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois | 88

Pabellón Beisso del Hospital Pereira Rossell | 94

Pabellones para el tratamiento de la tuberculosis

en Durazno y Colonia del Sacramento | 96

Anexo al Hospital Italiano Umberto I | 98

## SURRACO FOTÓGRAFO:

ENTRE LA SENSIBILIDAD Y LA TÉCNICA | 100

## DOSSIER DE OBRAS | 105

## ESCRITOS DEL ARQUITECTO | 111

## ORIGEN DE LAS IMÁGENES | 112

## FUENTES Y ARCHIVOS CONSULTADOS | 117

# PRÓLOGO

## LAS NAVES MODERNAS DE CARLOS SURRACO

Desde hace ya varios años la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (Udelar) lleva adelante un importante esfuerzo de investigación, archivo y difusión del trabajo de los más importantes arquitectos del siglo xx en Uruguay. El Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) ha sido el responsable de romper la inmovilidad que hasta hace algunos años existía, tarea que ha abordado con responsabilidad, rigor y entrega. En efecto, el acervo de la arquitectura moderna era hasta hace algo más de una década tan reconocido como poco documentado y difundido. Para cumplir con esta deuda histórica hace ya varios años que el IHA desarrolla una línea de trabajo que ha dado lugar a ocho exposiciones itinerantes por varios centros de todo el país. Las acompañan catálogos que aportan no sólo una referencia directa a la muestra sino también la posibilidad de dilatarla en el tiempo. Son a la vez referencia de las exposiciones y libro de estudio de la obra de los autores estudiados.

En esta ocasión Santiago Medero, Elina Rodríguez y Jorge Sierra asumen el desafío de trabajar sobre la obra de Carlos Surraco. Hacen un valioso aporte de investigación, recopilación y selección del material que da lugar a esta exposición y al catálogo que invita a revisitar la obra y el talento artístico de este notable arquitecto.

La arquitectura que produce una sociedad es expresión de su época. Por eso no puede comprenderse la obra de Surraco sin conocer el singular momento histórico del país que la genera y de la doctrina arquitectónica que la sustenta.

Su obra surge en un momento signado por un sistema político y social que trabaja con convicción en el proceso de modernización que acabará dotando al país de la fisonomía con que hoy lo conocemos. Asimismo, la cultura arquitectónica triunfante aporta, además de ambición y audacia, avances tecnológicos y un corpus teórico sólido y transformador.

Es en este escenario que Surraco egresa de la Facultad de Arquitectura de la Udelar y comienza su labor como arquitecto. Producirá una dilatada obra ligada a múltiples programas, pero tendrá en la arquitectura hospitalaria sus puntos de mayor relevancia. En una primera etapa trabaja en encargos de pequeña y mediana escala que le permiten familiarizarse con la arquitectura moderna y consolidar su experiencia profesional. Es

## **Marcelo Danza**

Decano

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

el momento de obras residenciales, comercios y algún edificio de renta desarrollado en altura.

Pero es en 1929 cuando su obra —y su vida— dan un giro trascendente. Ese año el arquitecto resulta ganador de la segunda instancia del concurso que tuvo su primera etapa en 1928: el del Hospital de Clínicas. La escala del edificio y la relevancia material y simbólica que ha tenido en el país lo convierten en «la obra» por la que Surraco será reconocido socialmente. La experticia que adquiere en arquitectura hospitalaria lo lleva a asumir un rol preponderante como arquitecto del Ministerio de Salud Pública desde su creación. En sus oficinas desarrolla numerosos proyectos y obras de relevancia y destacada calidad, algunas de ellas vecinas del propio Hospital de Clínicas.

La naturalidad y elegancia con que Surraco resuelve la complejidad del programa hospitalario sin apartarse del rigor de la arquitectura moderna lo colocan entre la elite de los arquitectos renovadores en Uruguay.

Las naves modernas que surgen de su tablero de dibujo para amarrar en el Parque Batlle de Montevideo no dejan de sorprender, casi cien años después de su construcción, por su estupenda factura y nobleza. Hoy continúan siendo uno de los puntos más altos de la arquitectura uruguaya.

# INTRODUCCIÓN

De Surraco anotaría su condición de «arquitecto visual». Esta particularidad lo distingue sensiblemente de otros arquitectos de la primera generación de los «modernos» —si es que cabe la simplificación— formados en Uruguay.

Un «arquitecto visual» —como si no todos lo fueran— sería aquel que confía seriamente en la imagen o, más específicamente, en la «imagen mental» que precede al acto del *disegno* propiamente dicho. Surraco insiste en esta cualidad, evidente en la monumentalidad sin monumento del Hospital de Clínicas, en el que la imagen (sintética, rigurosa, deliberadamente higiénica e higienista) expresa la tan paradigmática «austeridad» del proyecto. ¿Pero es esta la única imagen de nuestro «arquitecto visual»? Medero, Rodríguez y Sierra sugieren lo contrario.

En un estudio sistemático de la producción individual, en sociedad e institucional de Surraco, los autores sugieren, de modo implícito, que la síntesis de esa «imagen mental» es en ocasiones inalcanzable o, mejor aún, indeseable. Y por lo tanto esta prolifera en formas y especies más impuras e híbridas. Ejemplo de ello es la utilización del ornamento no como extensión meramente decorativa sino como elemento integral de una totalidad estructural, es decir, de un aparato visual; podría arriesgarse incluso «pictórico».

Es en este punto que el Surraco «arquitecto visual» adquiere otra dimensión analítica. Y en donde puede hipotetizarse una extensión de la «imagen visual». Su afición por la fotografía es conocida, más específicamente —uno de los autores de este trabajo me lo hizo saber— por el uso del bromóleo como técnica artística de edición fotográfica. En efecto, el bromóleo fue utilizado en fotografía desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. Su origen se encuentra en las llamadas «impresiones nobles» de la fotografía pictorialista y en la técnica al óleo, que permitía operar sobre la imagen fotográfica ligeramente revelada y transformarla, por el uso del color y marcadas pinceladas sobre la matriz indéxica de la fotografía, en una obra única, es decir, en una obra de arte —para quienes entonces miraban la fotografía bajo la sospecha de su reproductibilidad—. Lejos están las «impresiones nobles» del *affaire* casi programático entre arquitectura moderna y fotografía *à la* Shulman. A modo de especulación, Surraco pudo haber conocido esta técnica en su breve pasaje por

**Martín Cobas**

Director del Instituto de Historia de la Arquitectura

Estados Unidos, cuando todavía el pictorialismo fotográfico no había cedido el espacio a otros modos más «modernos». Aquí es también donde puede intuirse una intersección entre la «imagen mental» y el *disegno*, ahora tan visual como tectónico y, paradójicamente, habitando el cuerpo luminoso de la impresión fotográfica. Y es precisamente esta intersección entre la hegemónica «imagen mental» y las contingencias del *disegno* —sus redundancias, sus ornamentos, sus fragilidades— lo que los autores exploran en un Surraco menos «clínico» y más bastardo.

Este catálogo —el octavo de la serie producida en el Instituto de Historia de la Arquitectura de nuestra Facultad— analiza tres episodios fundamentales en la obra de Surraco, revisando no sólo su producción sino también sus lógicas productivas y sus «comunidades» (intelectuales y operativas). E invita a pensar un Surraco más heterodoxo, compensando un generalizado equívoco (historiográfico y popular) y recalibrando el acto «comunitario» del *disegno* frente a la soledad autónoma de la «imagen mental».

# SÍNTESIS BIOGRÁFICA

Carlos Alfonso Surraco Cantera (Montevideo, 10 de agosto de 1894–4 de marzo de 1978) es conocido por haber proyectado uno de los edificios más importantes del país: el Hospital de Clínicas. Por sus dimensiones y complejidad y por el largo proceso de construcción, el Clínicas determinó la carrera del arquitecto. Pero esta no se agotó en esa obra; la producción de Surraco fue prolífica tanto en el ámbito hospitalario como en el de la vivienda.

Ingresó a la carrera de Arquitectura de la Facultad de Matemáticas en 1914 y se graduó en diciembre de 1922 en la ya creada Facultad de Arquitectura. Recibió una sólida formación académica al tiempo que fue testigo de los debates en torno a los estilos historicistas y la necesidad de una nueva arquitectura para el siglo xx. Esta problemática fue, de hecho, uno de los ejes de reflexión de sus primeras obras y artículos.

La arquitectura comercial y residencial ocupó su agenda en la década de 1920. Durante estos años trabajó junto con el ingeniero Luis Topolansky Müller (1892–1977), con quien creó un estudio y empresa constructora. Proyectaron y realizaron decenas de obras, buena parte de ellas para clientes de la colectividad alemana y austríaca vinculados con la familia Topolansky.<sup>1</sup> Entrevistado en 1972 por Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni, Surraco afirmó que «con el ingeniero Topolansky tuvimos Empresa Constructora dos veces. Y nos “fundimos” dos veces».<sup>2</sup> No está claro qué períodos exactos abarcaron estos emprendimientos, pero hacia 1928 los proyectos de Surraco comenzaron a aparecer con su firma únicamente, lo que sitúa la disolución de la sociedad antes del fallo del concurso del Hospital de Clínicas y de la crisis en la industria de la construcción instalada a partir de 1929–1930.

En sus primeros años como profesional, Surraco manejó una heterogénea suma de fuentes de inspiración. En su artículo «La pseudo arquitectura moderna» nombraba aquellos arquitectos que consideraba a la vanguardia, entre otros Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan, Josef Hoffmann, Otto Wagner, Marcel Kammerer, Otto Schönthal, Emil Fahrenkamp, Hans Poelzig, Henry van de Velde, Auguste Perret, Walter Gropius, Tony Garnier, Bruno Taut, Jacobus J. P. Oud, Bernard Bijvoet, Jan Duiker y Robert Mallet–Stevens.<sup>3</sup> Había en este grupo discípulos de la *Wagnerschule*, expresionistas y arquitectos cercanos a la *Neue Sachlichkeit*, que coincidían en su cruzada contra la

1. Aunque es difícil definir autorías, parece evidente que la tarea de diseño dentro de la firma correspondió esencialmente a Surraco.

2. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco», *Arquitectura*, 259 (diciembre de 1989): 12.

3. Carlos Surraco, «La pseudo arquitectura moderna», *Páginas de Arte*, 4 (marzo de 1927): 8.







vieja arquitectura de los estilos, pero de los cuales era difícil obtener un factor común, una línea arquitectónica a seguir.

El resultado de esta mirada *ecléctica* implicó un amplio abanico de estilos y resoluciones formales en sus obras: edificios académicos o pintorescos, cercanos a arquitectos alemanes del entorno de la *Deutscher Werkbund* o a la secesión vienesa, detalles que recuerdan al expresionismo o referencias al *Art Déco* (estilo que, paradójicamente, Surraco afirmaba detestar). A finales de los años veinte su arquitectura se hizo más austera y pretendió depurarse de las múltiples influencias para embarcarse en una única «expresión de su tiempo», la *arquitectura moderna*.

Esta *nueva arquitectura* ya había sido defendida por Surraco en artículos de opinión publicados en *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos, *Páginas de Arte* y *La Cruz del Sur*. En ellos descubrimos a un joven profesional comprometido con el problema de la *forma* y la evolución de su arte. La educación arquitectónica del público, la acción del Estado y el rol de los arquitectos en cuanto a la construcción y la imagen de la ciudad fueron otros de los temas que visitó en más de una ocasión.

En 1929 cambiaría el rumbo de su actividad profesional. Con tan solo 35 años obtuvo el primer premio en el concurso para el Hospital de Clínicas. Se trataba de un enorme proyecto, situado en lo que había sido la quinta de Cibils, contigua al actual Parque Batlle. El concurso se realizó en dos fases. Luego de clasificarse para la segunda, Surraco, por propia iniciativa, viajó a Nueva York para conocer de primera mano el funcionamiento de los grandes hospitales metropolitanos. Este hecho, según sus propias palabras, fue fundamental para componer su propuesta final y ganar el certamen.

Luego del ajuste del proyecto —que contó con el asesoramiento del doctor Charles Burlingame, profesional involucrado en la construcción del *Columbia-Presbyterian Medical Center* de Nueva York—, las obras comenzaron inmediatamente. Diversas circunstancias, sin embargo, llevaron al enlentecimiento del ritmo de construcción. La estructura portante se completó alrededor de 1936, pero el edificio recién se inauguró en 1953. Al tiempo que el Clínicas se erigía, Surraco realizó dos obras de su autoría en el mismo predio: el Instituto de Higiene Experimental, previsto por la misma ley que había creado al Hospital de Clínicas y el único de los pabellones del programa original en llevarse a cabo, y el Instituto de Traumatología y Readaptación Funcional, edificio del Banco de Seguros del Estado que luego pasó a la órbita del Ministerio de Salud Pública (MSP).

Debido a la carencia de fondos para pagar sus honorarios, Surraco ingresó en 1932 a la administración pública como arquitecto jefe de lo que luego sería la oficina de Arquitectura del MSP.<sup>4</sup> En este puesto trabajó, hasta 1955, como proyectista y asesor de obras hospitalarias en todo el país. Las realizaciones de su oficina fueron en buena medida reformas y sobrias ampliaciones adaptadas a los volúmenes originales. Hubo, no obstante, obras de planta nueva, entre ellas los edificios Martirené y Beisso en Montevideo, el

4. La fecha de su ingreso a la administración pública fue aportada por Surraco en la entrevista que Arana, Garabelli y Livni le hicieron en 1972 (publicada en 1989 en *Arquitectura*). Cabe señalar que el MSP aún no existía; fue creado entre 1933 y 1934.

Hospital de San José y los pabellones para el tratamiento de la tuberculosis de diversas ciudades del interior, como Durazno y Colonia del Sacramento.

La fotografía fue la otra gran pasión de Surraco. Este interés, que desarrolló a lo largo de toda su vida, lo llevó a ser fotógrafo de su propia obra arquitectónica. Convencido de la autonomía estética de esta expresión, experimentó con los puntos de vista y abrazó la técnica del bromóleo en busca de efectos artísticos. Este Surraco *artista* parece contrastar con aquel que, por momentos, hablaba de la arquitectura como una técnica pura o una ciencia. Una lectura más atenta a sus escritos y obras permite concluir, sin embargo, que, al igual que la fotografía, la arquitectura era entendida por Surraco como una fusión entre la dimensión técnica y la artística.

## UN JOVEN POLEMISTA

Entre 1923 y 1927 Surraco publicó una serie de artículos breves. Dos de ellos aparecieron en la revista *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, uno en *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos, uno en *La Cruz del Sur* y otro en *Páginas de Arte*. En esta última revista, editada por el Círculo de Bellas Artes, se transcribe parte de otro ensayo publicado en el diario *El País*. Aunque quizás no conforme una producción escrita del mismo porte que la de colegas contemporáneos como Leopoldo Carlos Agorio, Horacio Acosta y Lara y Horacio Terra Arocena, se trata de una cantidad significativa y no se puede, además, descartar la existencia de otros textos.

Los artículos revelan el pensamiento de Surraco en el momento en que daba sus primeros pasos como profesional liberal. Pero más importante aún es que evidencian las ideas y los anhelos de toda una camada de profesionales formada bajo la tutela y la seguridad del sistema *beaux-arts* pero con la duda, heredada de la cultura decimonónica, respecto de cómo debía ser la expresión de la arquitectura en el mundo moderno. Aún aleccionados por la historiografía de la arquitectura moderna, nos cuesta comprender que entre la primera y la segunda parte de esta ecuación (entre la certeza y la duda) no existía una contradicción abierta.

«Los rieles de nuestra arquitectura» fue el primero de los textos publicados. Apareció en abril de 1923 en el número 65 de *Arquitectura*, pocos meses después de que Surraco culminara sus estudios en la Facultad. El título parece ambicioso y la brevedad del ensayo, de tan sólo una página, acrecienta esta sensación. El mensaje era claro aunque no demasiado novedoso: la arquitectura era un arte público y por ello su forma debía tener algún tipo de control de las autoridades de modo de garantizar su corrección estética. Tiempo antes, Horacio Acosta y Lara había escrito palabras similares en la entonces *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*:

Ya no es posible que una ciudad de trescientos mil habitantes esté sometida al absolutismo de los propietarios. Hoy ya no se marcha así, como no ha marchado Buenos Aires para llegar a ser lo que es, ni ha marchado Río de Janeiro para poder ostentar las magnificencias que ha hecho allí la mano del hombre. Hoy, son necesarias leyes que reglamenten todo aquello en que el capricho de unos pocos, pueda perjudicar a todos, y ya lo decía *El Diario* de Buenos Aires, hace algún tiempo, que el mejor modo de reaccionar contra todo esto, era decretando expresamente una saludable

dictadura arquitectónica sustrayendo del albedrío privado, la facultad de echar a perder una calle con un adefesio monumental.<sup>1</sup>

Tres años más tarde Surraco insistía. En «Impuesto a la edificación inapropiada» se concentró en la normativa departamental que permitía cualquier altura de los edificios sobre la avenida 18 de Julio en tanto esta fuera igual o mayor a 17 metros:

El resultado de la libertad casi absoluta que tiene el propietario para edificar, como se le ocurra, sin respeto a ningún reglamento de ordenación de perspectivas de conjunto llevará al resultado desastroso [...]. No existe la reglamentación que encauce la arquitectura privada, que la proteja contra el error y la incapacidad de los que destrozan la ciudad con la mayor calma imaginable.<sup>2</sup>

Adjunto al artículo, el arquitecto incluía un croquis de su autoría. «El caos» que señala y dibuja es una distopía de la imagen de la principal avenida en manos del capitalismo liberal y su correlato formal: el eclecticismo estilístico. Surraco y sus colegas en general, por medio fundamentalmente de la labor gremial, pretendían convencer al público y a los gobernantes de que la acción en la ciudad debía estar normalizada de modo de lograr armonía estética y funcionalidad. Entendían, por tanto, que el Estado debía intervenir y los arquitectos actuar en todos los niveles en que su grado de experticia fuera requerido.

El combate contra las recuperaciones historicistas y el capricho de las modas asociado a ellas fue un fenómeno de escala mundial que está íntimamente ligado a la aparición de la llamada «arquitectura moderna». También se asoció, en los primeros años del siglo xx, con la recuperación de un clasicismo expresivamente contenido, como se puede ver en las trayectorias de arquitectos de la talla de Peter Behrens en Alemania o de Auguste Perret en Francia. El fenómeno de marchar hacia una especie de esencialismo formal, que más tarde se asoció imaginativamente con los procesos industriales, convivió con conceptos rectores como los de «composición» y «carácter». Ambos fueron vitales para la cultura arquitectónica de la primera mitad del siglo xx, especialmente en aquellos contextos en los que, como en Uruguay, existía una raíz claramente *beauxartiana*.

Todo ello es clave para comprender un artículo como «Formas nuevas», publicado en *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay* en 1926. En este texto Surraco defendía una posición utilizando una obra propia a modo de

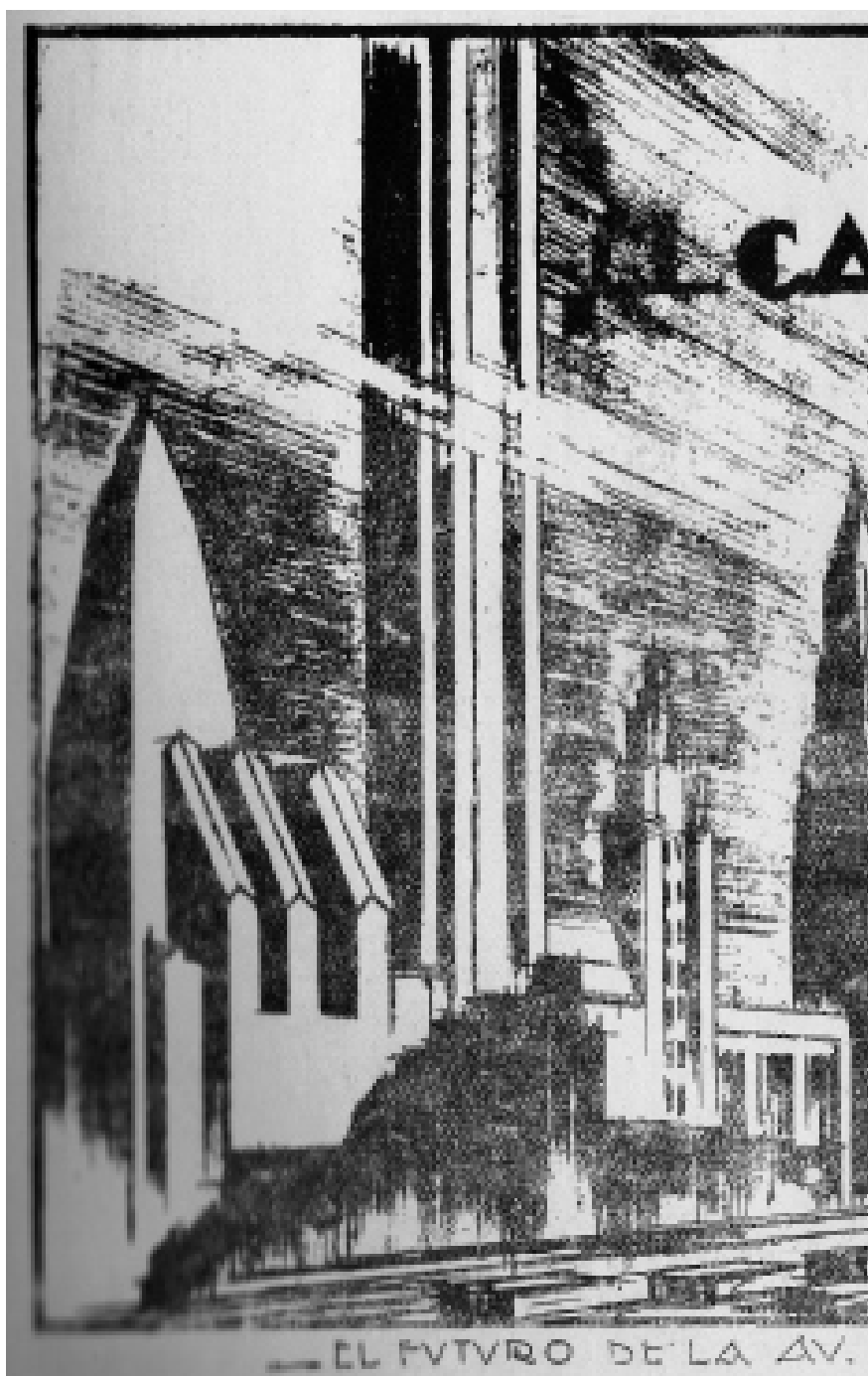
1. Horacio Acosta y Lara, «Las leyes y reglamentos sobre la edificación,» *Revista de la Asociación de Arquitectos e Ingenieros del Uruguay*, 1 (enero de 1907): 4.

2. Carlos Surraco, «Impuesto a la edificación inapropiada,» *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, 6 (octubre de 1926): 4-5.

ejemplo. Se trataba de la Agencia Ford, un pequeño edificio en la esquina de 18 de Julio y Eduardo Acevedo. Asociado a la cultura del automóvil, el programa llevaba, a ojos de Surraco, a buscar nuevos modos de expresión en contraste con la postura de utilizar *revivals*:

Un tema bien moderno eminentemente práctico encarado desde luego con una filosofía en consonancia con las premisas del problema. [...] Pensamos que si es un anacronismo construir todavía viviendas y palacios en los estilos clásicos, sería una enormidad hacerlo así para los problemas edificios nuevos, impuestos, planteados por la industria, la ciencia y las modalidades de este siglo.<sup>3</sup>

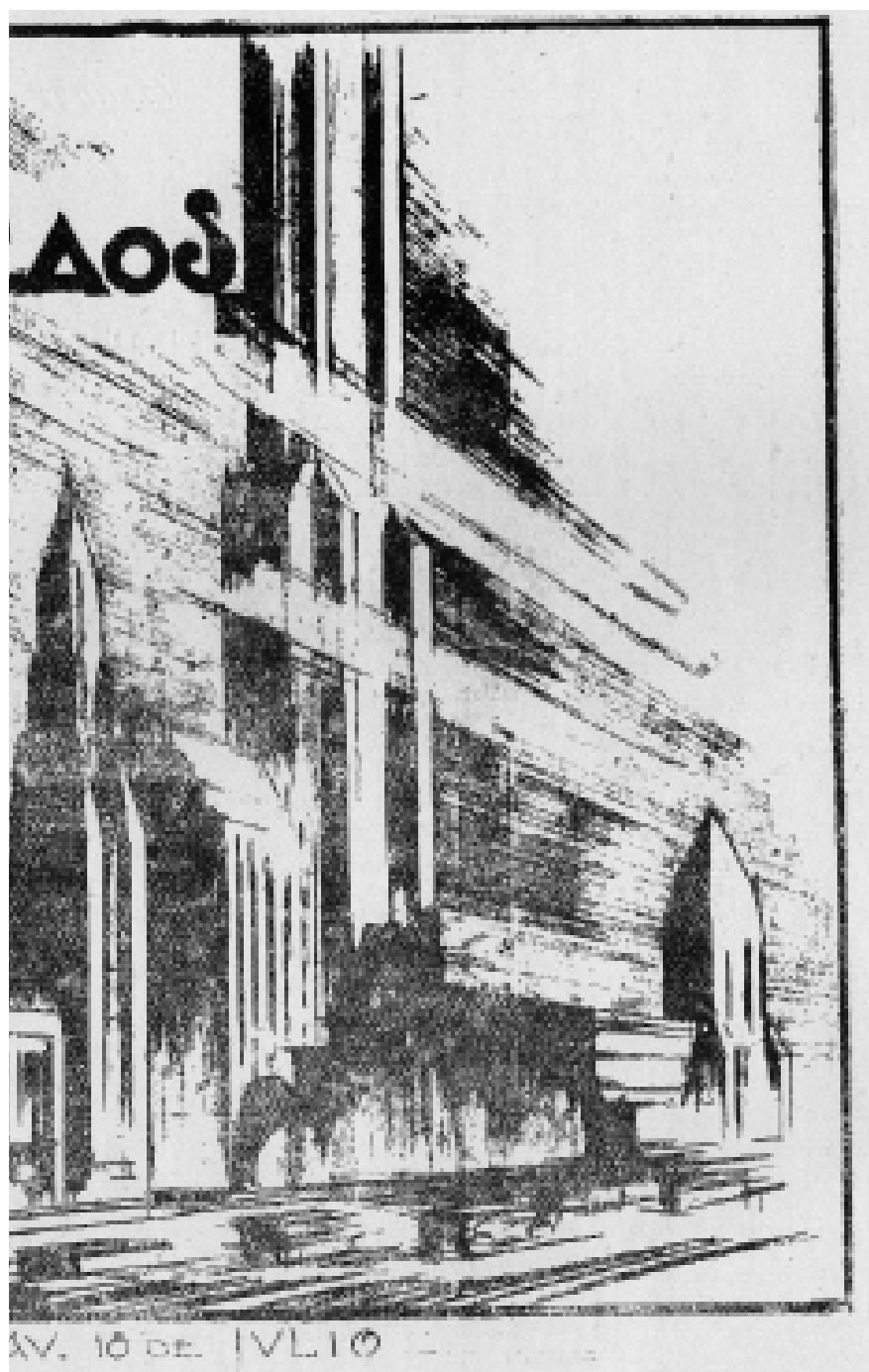
Argumentos como estos eran relativamente corrientes a mediados de la década de 1920 y nos llevan a pensar, no siempre con justeza, en la arquitectura monocroma y de cubierta plana de la *Weissenhofsiedlung* o en el purismo de Le Corbusier. La arquitectura que producía Surraco nos



muestra algo distinto y nos desafía a congeniar obra y discurso o bien a intentar comprender sus propias tensiones o contradicciones. La obra para la Ford, aunque no adscribía a ningún estilo del pasado, no estaba exenta de decoración. Mucho menos la casa comercial Barth, en la Ciudad Vieja, o la barraca Otegui Hnos., por citar dos obras contemporáneas vinculadas con el mundo *moderno* de la industria. Lecturas contemporáneas han interpretado alguna de ellas como arquitecturas *art déco*.<sup>4</sup>

Pero la opinión de Surraco respecto de este último estilo era demoledora. En «La pseudo arquitectura moderna», publicado en marzo de 1927 en *Páginas de Arte*, llegaba a decir:

Que la ignorancia del verdadero valor de nuestra arquitectura es lo que conduce a ese nuevo academismo lamentable, nutrido directamente en la Exposición de París de 1925. Estética sin consistencia, de obras provisorias,



de estructuras de staff [sic] y arpillera enharinada. ¡¡)Así quieren resolver su problema los pseudo arquitectos de hoy!!<sup>5</sup>

Como en los artículos anteriores, su tono era seguro y polémico. E independientemente de cómo podamos interpretarlo hoy, es evidente que Surraco no se veía a sí mismo como un «arquitecto *art déco*». En «Sobre arquitectura contemporánea», publicado en *La Cruz del Sur*, afirmó que «standardización [sic], taylorismo, orden, economía, lógica es el mínimo exigible a una arquitectura», y el artículo se ilustraba con un croquis de la casa Barth.<sup>6</sup>

¿Pero dónde radicaba para Surraco la diferencia entre su propuesta construida y la *pseudoarquitectura* moderna? La respuesta no es sencilla, pues conjuga varios elementos.

Como ya se ha insinuado, para gran parte de la cultura arquitectónica del momento existía una relación clara y unívoca entre la «época» y la expresión arquitectónica. Todo verdadero artista-arquitecto debía encontrar la expresión correcta de sus tiempos. Si la época estaba marcada por el predominio de la tecnología y la industria, la arquitectura debía ser de alguna manera su «reflejo». Algunos interpretaron que como las formas de los productos industriales eran, a sus ojos, resultado de la pura función, entonces la arquitectura también debía serlo. Algunas expresiones vertidas en la memoria del concurso para el Hospital de Clínicas ubicaban a Surraco en este grupo de arquitectos.

El principio del *Zeitgeist* no estaba reñido con la idea de «carácter». Como insinuaba Surraco en «Formas nuevas», la expresión de una vivienda no debería ser exactamente la misma que la de una fábrica o un comercio. Esto explica en buena medida por qué las obras que se han señalado como más cercanas al mundo de la producción poseían un lenguaje más austero y contenido que sus viviendas. En definitiva, ambos puntos de vista llevaron a la predominancia del programa en la expresión arquitectónica.

Un tercer elemento era la idea de «simplificación».

Guadet era moderno, eminentemente moderno, era constructivista, era el enamorado de la tradición como suprema enseñanza de sencillez (...). Simplificar, exclamaba simplificar siempre y cuando se haya simplificado, simplificald aún....<sup>7</sup>

La referencia a Guadet, maestro y referente de la *École des Beaux-Arts*, da a entender que esta simplificación no estaba vinculada directamente a aquellas ideas de matriz platónica que veían un paralelismo entre los volúmenes puros y los procesos industriales.

Más bien esta simplificación aludía al imperativo de atenerse estrictamente a la «lógica» de la construcción. En este sentido, Surraco se mostraba

3. Carlos Surraco, «Formas nuevas,» *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, 5 (setiembre de 1926): 10.

4. Por ejemplo, Mariano Arana, Andrés Mazzini, Cecilia Ponte y Salvador Schelotto, *Arquitectura y diseño Art Déco en el Uruguay* (Montevideo: Dos Puntos, 1999).

5. Carlos Surraco, «La pseudo arquitectura moderna,» *Páginas de Arte*, 4 (marzo de 1927): 8. El artículo fue publicado posteriormente en la revista *Arquitectura*, 114 (mayo de 1927): 100-101.

6. Carlos Surraco, «Sobre arquitectura contemporánea,» *La Cruz del Sur*, 17 (mayo-junio 1927): 20-22.



como un buen discípulo de un racionalismo estructural que no era extraño en la Facultad. De esa raíz bebían en buena medida las enseñanzas de Joseph Carré y a ellas se refería Surraco cuando hablaba de Guadet como un «constructivista».

La idea de que la guía para el proyecto estaba dada por la racionalidad de la construcción y en particular por el sistema portante se hizo mucho más explícita en el último de los artículos señalados, «Los estilos en la decoración arquitectónica»:

Recorrer las grandes etapas de la historia arquitectural es comprobar que siempre fue la belleza una consecuencia de la estructura con prescindencia total de la ornamentación. Hablar, pues, de ropaje en arquitectura es desconocer su verdadera esencia.

La belleza emana de un mínimo de materia puesta al servicio de un máximo de efecto plástico, emana de la lucha sincera entre la gravedad y la reacción del empuje [...]. De la gravedad a la reacción en los griegos (arquitrabe a columna), de los empujes a los contrafuertes en los góticos (ojivas a botareles) [...]. En todas esas obras grandes se siente la construcción, la lucha de los elementos tangibles, de ahí la impresión grande que producen, impresión fisiológica que no se experimenta jamás delante de los «luses» [...].<sup>8</sup>

Si bien esta defensa de la estructura portante como portadora de cualidades estéticas negaba rol alguno a los ornamentos, e incluso Surraco culmina el artículo con un ataque al «clasicismo» en tanto opositor a las «formas grandes, lisas, blancas», los edificios contemporáneos de Surraco, aunque contenidos, estaban ornamentados. No se puede negar cierta presión de los clientes, pero todo da a entender que Surraco estaba orgulloso de su producción. Para volver a la pregunta sobre la diferencia entre su propuesta y lo que él entendía como la *pseudoarquitectura* moderna, la clave radicaba en el rol y la coherencia de la estructura en tanto «verdad» y la estricta sujeción programática frente a cierto ocultamiento y amaneramiento formalista. El ornamento, en este sentido, se podía aceptar en tanto fuera contenido y no negara los valores anteriores.

En todo caso, estas ideas radicales del joven Surraco fueron puestas a prueba en el proyecto para el Hospital de Clínicas, en el que se vislumbra claramente la idea de articular elementos de la arquitectura (cornisas, antepechos, balcones, etcétera) con el propósito de conseguir un efecto estético antes que apelar a los recursos de la ornamentación aplicada. Estos elementos eran asimismo una expresión constructiva del material entonces considerado moderno por excelencia: el hormigón armado.

En definitiva, los textos de finales de los años veinte eran más un anticipo de lo por venir que un manifiesto de lo ya realizado con la firma Surraco-Topolansky.

7. Surraco, «La pseudo arquitectura moderna,» 8.

8. Carlos Surraco, «Los estilos en la decoración arquitectónica,» *Páginas de Arte*, 4 (marzo de 1927): 8.



En la década de 1920 Surraco desarrolló, junto con Luis Topolansky, una importante producción edilicia. Este primer período, previo a su vinculación con el mundo hospitalario, conjugó la realización de arquitectura comercial, industrial y residencial, la gran mayoría ubicada en Montevideo. Pero lo más destacado del conjunto fueron sin duda sus viviendas unifamiliares.

Buena parte de los clientes del estudio fueron miembros de las colectividades alemana y austríaca en Uruguay. Los vínculos provenían de la familia del joven ingeniero, originaria de los territorios que entonces conformaban el imperio austrohúngaro. Por intermedio de Topolansky, Surraco ingresó a este círculo de influencias y participó en su vida social, como lo demuestra su ingreso al *Deutscher Ruder Verein* (club de remo alemán). Los lazos de parentesco explican otros de sus edificios, como las residencias para Luis y Hugo Surraco, hermanos del arquitecto, y las casas para el matrimonio Hermann Topolansky (hermano de Luis) y María Levrero y para el hermano de esta última, José Levrero.

La firma construyó también dos edificios de renta en altura, ubicados en el Centro de Montevideo. Aunque cercanos en el tiempo, su formalización era muy diferente y revelaba un cambio evidente también en sus viviendas y edificios comerciales. A finales de los años veinte Surraco optó por una arquitectura más austera, sin referencias a los estilos históricos, en la que los volúmenes y los propios elementos de la arquitectura (balcones, aberturas, voladizos, etcétera) eran los que jugaban el principal rol expresivo.



**ARQUITECTURA  
RESIDENCIAL**

**01**

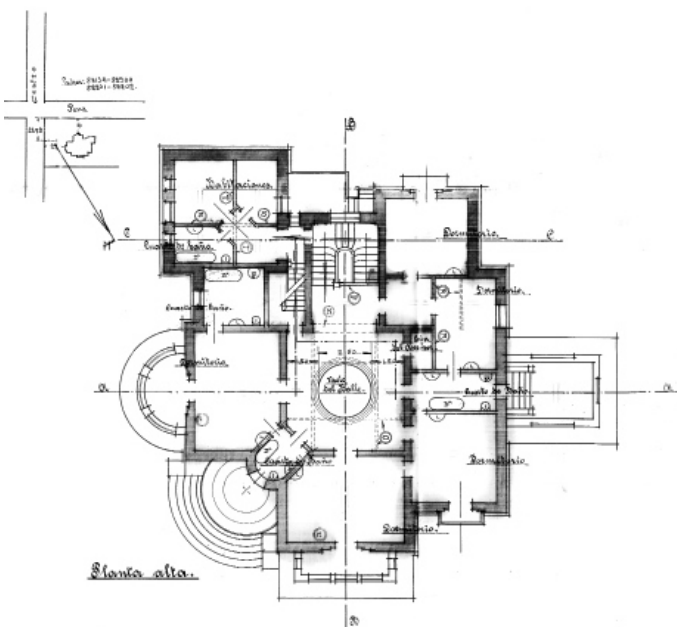
# VIVIENDA HUGO TIDEMANN

Hugo Tidemann Dreyer compró desde Hamburgo, en la segunda mitad del siglo XIX, una importante estancia en el actual departamento de Flores. Continuó allí con la producción lanar que ya desarrollaba en Alemania y conformó un importante establecimiento modelo. Esta fortaleza económica de la familia le permitió a su hijo Hugo construir esta residencia de destacado porte, inserta en un contexto suburbano inmediato al parque del Prado.

La vivienda, tipo «villa», enclavada en un gran terreno, se componía en la planta baja de un cuadrado dividido en cuatro partes destinadas al *hall*, la sala y el comedor. El restante cuarto fue «sustraído» para dar lugar al acceso principal mediante una escalinata alineada con el portón de la esquina. Añadidos a este núcleo se localizaban los espacios complementarios: escritorio, guardarropa, sala de costura, cocina, antecocina, despensa, circulaciones principales y de servicio.

La entrada a la residencia se orientaba hacia el sur, sin más aberturas que la puerta del estrecho vestíbulo que conduce al *hall* en torno al cual se organizaba la vivienda, iluminado a través de la escalera principal. En estos primeros proyectos de Surraco, instalaciones como el ascensor, las circulaciones y demás espacios secundarios no adquirían protagonismo alguno en la volumetría del edificio. Eran absorbidas por el resto de la composición, organizada a partir de los criterios usuales de la época como la articulación equilibrada de masas y volúmenes, rematados en salientes y cornisas. De todas maneras, el tratamiento del cerramiento perimetral y el portón de la esquina exponían una incipiente inquietud por nuevas búsquedas expresivas, cercanas al lenguaje geométrico de la *Wagnerschule*, que se desarrollaron en sus proyectos residenciales durante la década.

El edificio, aún en pie aunque con modificaciones, permite contemplar la impronta de estas últimas residencias construidas en las zonas suburbanas. Representa además uno de los pocos ejemplos existentes de las obras realizadas en este período.



ARQUITECTURA RESIDENCIAL

UBICACIÓN

Camino Castro 451-453,  
esquina Camino Carlos María de Pena

PROYECTO

Surraco y Topolansky

FECHA

1919-1920 (P. de C. 60.375 y 63.466)

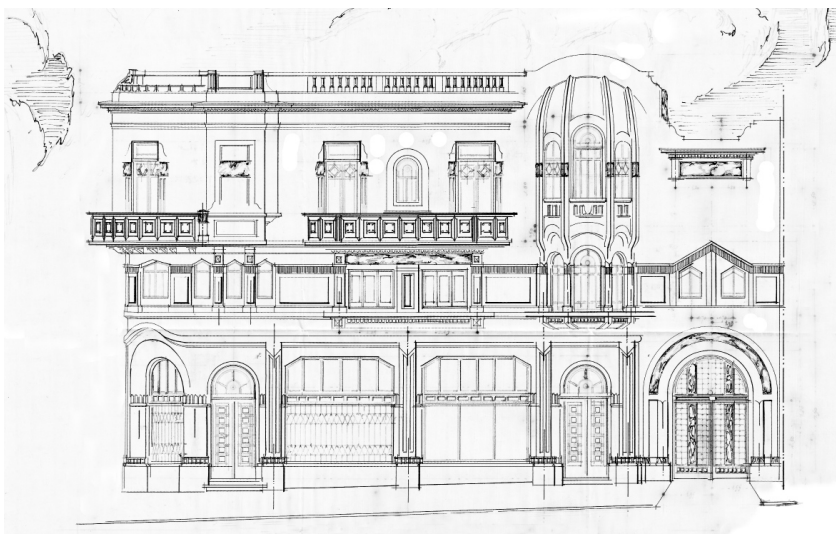


## VIVIENDA DR. LUIS A. SURRACO

Veinte meses fue la distancia temporal que medió entre los dos permisos de construcción presentados para esta esquina. Además de sustanciales componentes programáticos, entre marzo de 1923 y noviembre de 1924 se modificaron importantes criterios compositivos en la solución final.

El primer proyecto, de dos niveles, se destinaba únicamente a vivienda. Su entrada principal, sobre Soriano, comprendía el garaje y las escaleras. Las habitaciones en la planta baja —dos dormitorios, escritorio, comedor, servicios— no se conectaban con este acceso sino con otro, secundario, sobre la entonces calle Cuareim. En la planta alta se dispusieron dormitorios y cocina al frente, servicios, salón y *hall* en el interior. La distribución de habitaciones íntimas y de reunión no respondía a los niveles de la vivienda sino a la relación con la calle. Opuesto a los cánones actuales, eran los dormitorios los que se colocaban al frente. También deben leerse en clave sociohistórica características como la comunicación entre dormitorios o la distancia entre cocina y comedor.

Durante el proceso de obra se presentó el segundo permiso de construcción, que reformuló la propuesta inicial. Además de la vivienda, se incorporaron locales comerciales en la planta baja y la clínica particular de Luis Surraco, que se colocó en el primer piso. El desarrollo de la vivienda se hacía ahora fundamentalmente en el segundo piso. Los dormitorios seguían ubicados al frente, pero el *hall*, el comedor y la sala ganaban jerarquía. La circulación adquiría fluidez con la creación de escaleras, y la estructura de distribución era una clara tripartición también en planta: los servicios —que se mantenían recostados sobre la medianera de Soriano—, salas *nobles* y, finalmente, la clínica (primer piso) o los dormitorios (segundo piso).



**UBICACIÓN** Soriano 1201-1209, Zelmar Michelini 1252-1256  
**PROYECTO** Surraco y Topolansky  
**FECHA** 1923-1925 (P. de C. 79.782 1923 y 94.842)

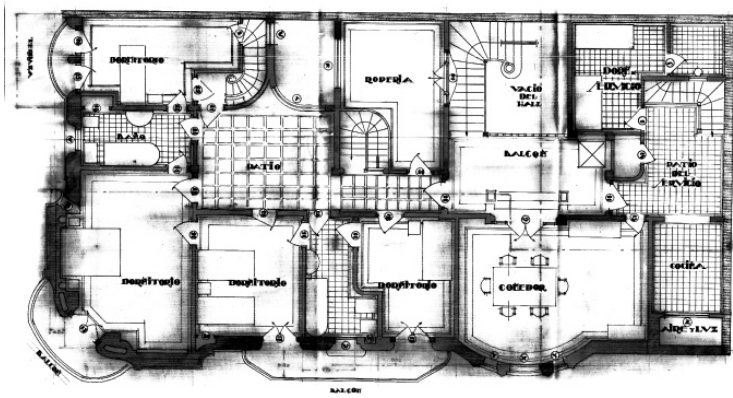
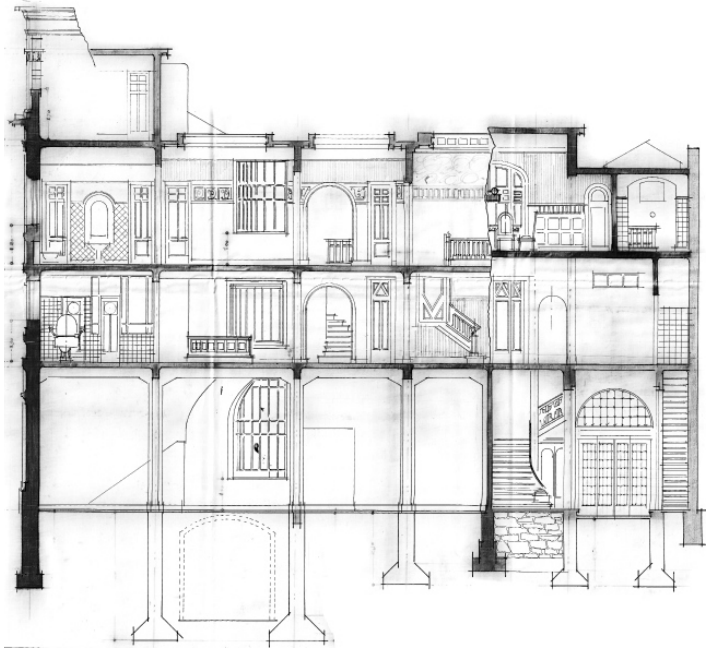


En las fachadas, la propuesta de 1923 presentaba un cuerpo central, sobre Soriano, resuelto de manera simétrica y de manera relativamente autónoma respecto del interior (en lugar de señalar una habitación principal, abarcaba un dormitorio y parte de otro). A la derecha, el acceso se señalaba mediante un frontón y pilastras. La ornamentación, concentrada sobre las aberturas, era de carácter clásico.

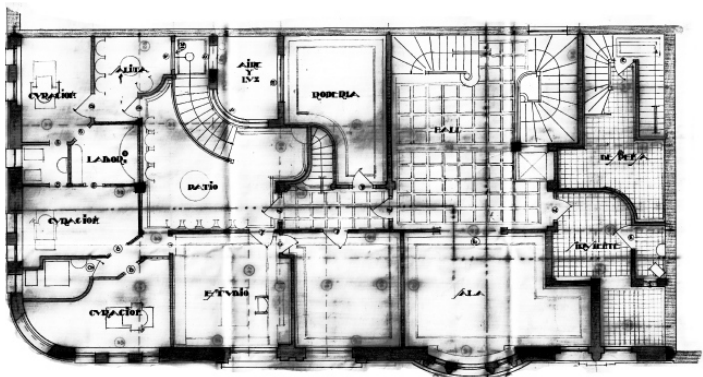
La propuesta construida, en cambio, proponía una lectura más clara de las funciones interiores y diferenciaba las «partes» tanto en sentido vertical como horizontal. Por otra parte, Surraco abandonaba las referencias clásicas explícitas y proponía, coherentemente con la estructura compositiva, una combinación de elementos geométricos aplicados sobre aberturas y balcones. El pasaje de un proyecto a otro, por tanto, nos señala un proceso de adecuación programática pero también algo más fundamental: la adherencia a una «verdad de la función», uno de los fundamentos de esa *nueva arquitectura* que Surraco y sus colegas tanto buscaban.







Planta del primer nivel.



Planta del segundo nivel.

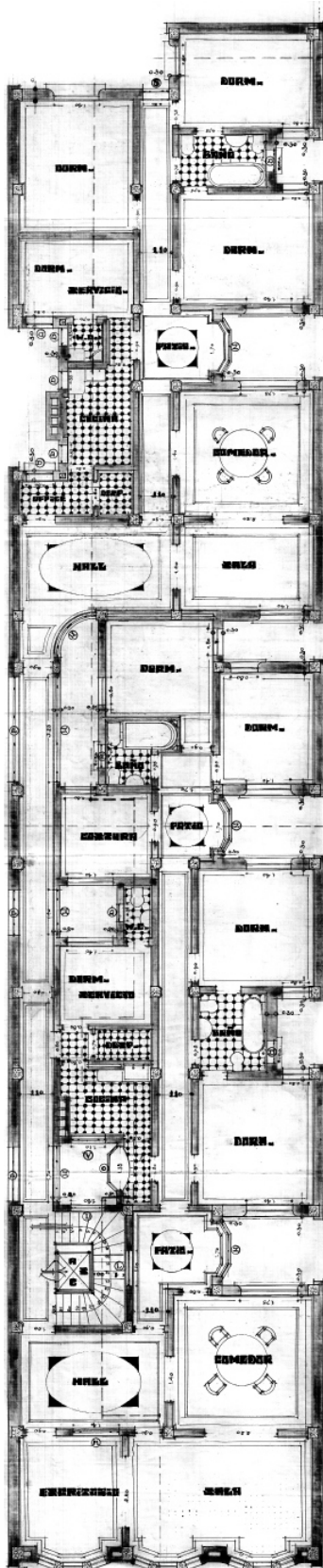
## EDIFICIO DE RENTA PARA LUIS ARIJÓN



El edificio para Luis Arijón fue uno de los pocos ejemplos de apartamentos de renta en altura realizados por Surraco y Topolansky, en contraste con la numerosa producción de viviendas individuales. Fue construido próximo a la Plaza Independencia, en momentos en que la actividad comercial, concentrada originalmente en la Ciudad Vieja, comenzaba a desarrollarse y consolidarse en la avenida 18 de Julio. Esta situación obligó a los proyectistas a responder simultáneamente a ambas demandas: viviendas de alquiler en los pisos superiores y amplio local comercial en las primeras plantas.

La diferencia programática llevaba a necesidades espaciales diferentes y, asociadas a ello, a una respuesta constructiva y estructural diferente. Un primer desafío, por tanto, consistió en viabilizar y armonizar estas diferencias. De este modo, la estructura de pilares y vigas de hormigón armado de los cuatro niveles de vivienda descansaba sobre el entrespacio comercial, en donde importantes vigas acarteladas salvaban los casi diez metros de ancho del predio. Esta solución permitía desarrollar un espacio comercial con planta totalmente libre, trasladando las descargas de todo el edificio sobre los pilares adosados a las medianeras.

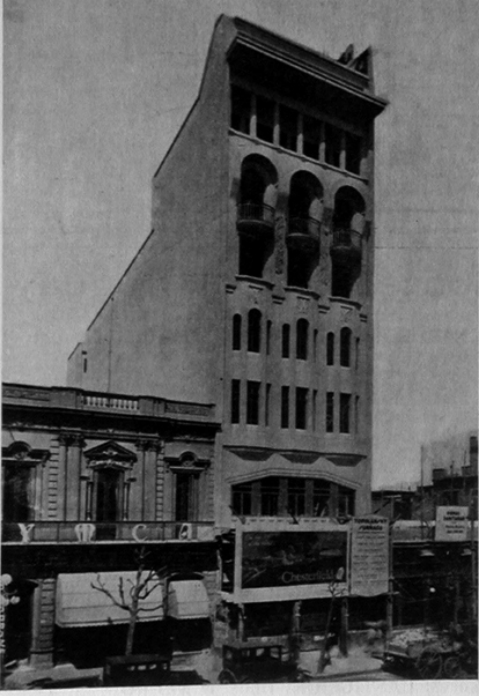
UBICACIÓN	18 de Julio 958-962
PROYECTO	Surraco y Topolansky
FECHA	1925-1927 (P. de C. 100.400)



Planta tipo de viviendas.

ARQUITECTURA 11


## Los hermosos Edificios de Cemento Armado EN MONTEVIDEO



Los más renombrados constructores emplean siempre

**Cemento Portland Nacional**  
"ARTIGAS"

Ellos no especulan con su reputación ni con sus materiales.



**Palacio del Sr. Arlujón - Avd. 18 de Julio**

Arquitectos: TOPOLANSKY y SURRECO  
Ingenieros Constructores: GIANNATTASIO, BERTA y VASQUEZ

### Compañía Uruguaya de Cemento Portland MONTEVIDEO

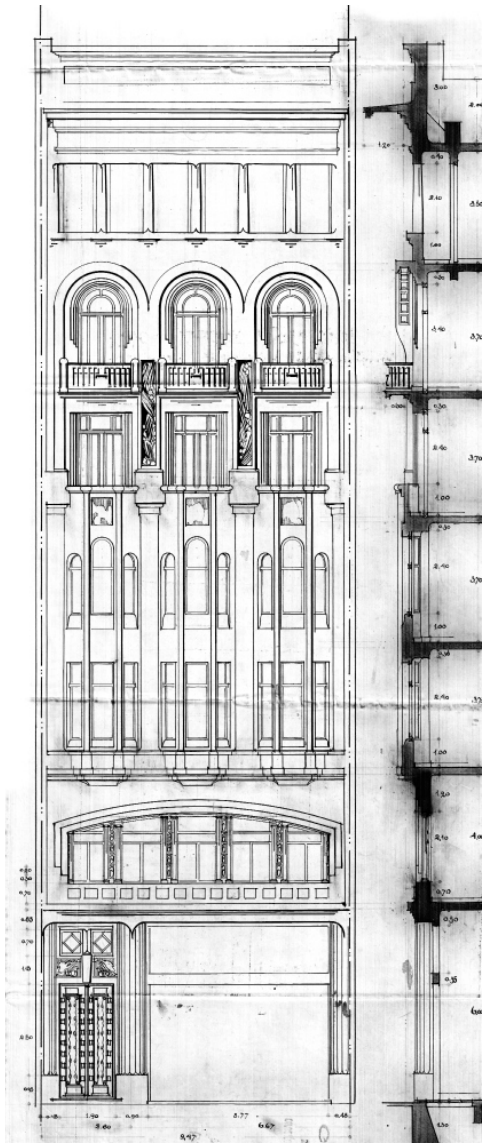
Los Socios de la Sociedad de Arquitectos, utilizarán con preferencia los servicios de nuestros anunciantes

Publicidad en la revista *Arquitectura*, 109 (diciembre de 1926), publicación de la Sociedad de Arquitectos.

Muestra de la complejidad de la resolución de estas primeras estructuras de hormigón armado fue la solicitud expresa en el permiso de construcción, que daba cuenta de que «no habiendo [...] tiempo para terminar los planos de la estructura de hormigón armado, se presentarán oportunamente». Estos planos y planillas estaban firmados por Topolansky y el ingeniero Carlos E. Berta, integrante de la empresa constructora que llevó adelante la obra.

La imagen del edificio en construcción fue incorporada en la publicidad de Cemento Portland Artigas aparecida en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Allí se evidencia el carácter ambiguo de la modernidad (o al menos de *nuestra* modernidad) al asociar un edificio con reminiscencias de estilos históricos y al que se denomina «palacio» con el progreso y el uso de un material eminentemente moderno como el cemento, base del hormigón armado.

Las viviendas de alquiler se dividían en dos unidades por nivel. Su distribución denotaba el carácter suntuario del apartamento al frente y el especulativo del que se sitúa al fondo. En el primero se priorizó la amplitud y luminosidad de los ambientes principales orientados al norte, sobre la avenida. Dormitorios y servicios se ventilaban e iluminaban mediante reducidos patios de aire y luz. El segundo apartamento, cuyo acceso se encontraba al final de un largo corredor, se organizaba en su totalidad en torno a este tipo de patios. Pocos años después, las nuevas normativas de higiene ampliaban sus dimensiones, con lo que limitaban severamente este tipo de propuestas.



## VIVIENDA JOSÉ LEVRERO



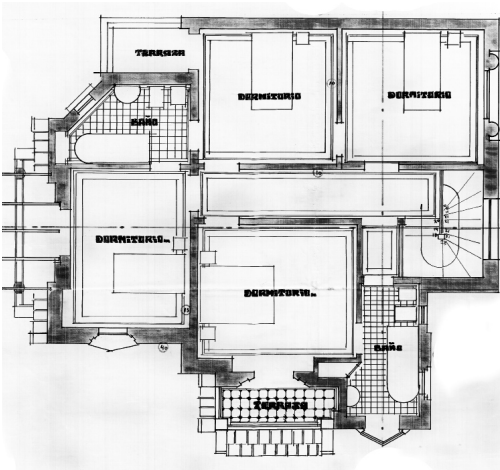
Esta vivienda ocupó un solar segregado de terrenos de Ariosto Levrero, consuegro de Topolansky y figura prominente de la burguesía de origen italiano. La vivienda, demolida hace décadas, se ubicaba contigua a la realizada para el matrimonio de Hermann Topolansky y María Juana Levrero sobre 26 de Marzo (esta última aún en pie). En un período de transición entre el carácter balneario de la zona y su incorporación a la trama urbana de la ciudad, ambas viviendas fueron pensadas como residencia permanente. Al momento de su construcción estas dos viviendas eran las únicas existentes en la mitad oeste de la manzana.

La vivienda para José Levrero, hermano de María, fue adquirida por Eugenia Müller de Barth en 1935, lo que revela los estrechos lazos que existían entre las familias Levrero, Topolansky y Barth. De dos niveles (con habitaciones sociales, cocina y garaje en la planta baja y dormitorios en la planta alta), la obra se recostaba sobre una de las medianeras del predio. La expresión, de reminiscencias medievales y de la arquitectura tradicional del centro de Europa, conservaba el carácter exploratorio apreciable en la obra del período. Se observa en la formalización de los vanos y en sus variantes dimensionales o en el trabajo detallista de dinteles, jambas y antepechos, donde se alternan dentados y planos curvos.

El gusto por el detalle también puede verse en el permiso de construcción, en el que Surraco graficaba salientes y redientes de fachada mediante el uso de cortes rebatidos. Esto daba a sus láminas una expresión plástica singular, poco frecuente en la época, al tiempo que evidenciaba la naturaleza constructiva de una pieza —la fachada— considerada históricamente la suprema manifestación de las preocupaciones formales.

La fotografía interior de la vivienda, publicada en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, nos revela el *hall*, pieza principal y articuladora de todas las estancias. La cuidada y relativamente sobria decoración repite los motivos de la mayoría de sus casas contemporáneas, con un profuso uso de maderas de calidad en aberturas, pavimentos, escaleras y revestimiento de paredes. La misión de explicar al visitante el rango sociocultural de sus habitantes era cumplida por los objetos decorativos dispuestos por los propietarios, a menudo bajo las directivas del arquitecto.

<b>UBICACIÓN</b>	26 de Marzo esquina Cavia
<b>PROYECTO</b>	Surraco y Topolansky
<b>FECHA</b>	1925-1926 (P. de C. 98.691)



Planta alta



## VIVIENDA ING. HUGO SURRACO



Esta vivienda en esquina presentaba rasgos formales innovadores dentro de la obra de Surraco. Entrevistado por Arana, Garabelli y Livni, el arquitecto afirmaba: «hice una casa para mi hermano, que me parece interesante y que tiene cierta inspiración en Mendelsohn».<sup>1</sup> En efecto, la expresión de la vivienda se sustentaba en planos continuos y en salientes que organizaban la localización de aberturas y huecos de fachada. Este tratamiento del volumen como *masa* que se moldea y perfora es el aspecto que destacaba el proyectista al reconocer reminiscencias de la obra expresionista del arquitecto alemán.

Al igual que en las viviendas Levrero y Topolansky-Levrero, el trabajo en las jambas y aberturas acrecentaba el *espesor* de la envolvente. Pero mientras que en las viviendas de 26 de Marzo y Cavia los elementos expresivos eran añadidos que destacaban sectores de la composición, en la vivienda para Hugo Surraco se trataba de un continuo que recorría y envolvía la construcción. La gráfica empleada en el permiso de construcción recurría nuevamente a la sobreposición en los planos de fachadas de cortes parciales que expresaban el tratamiento de puntos singulares.

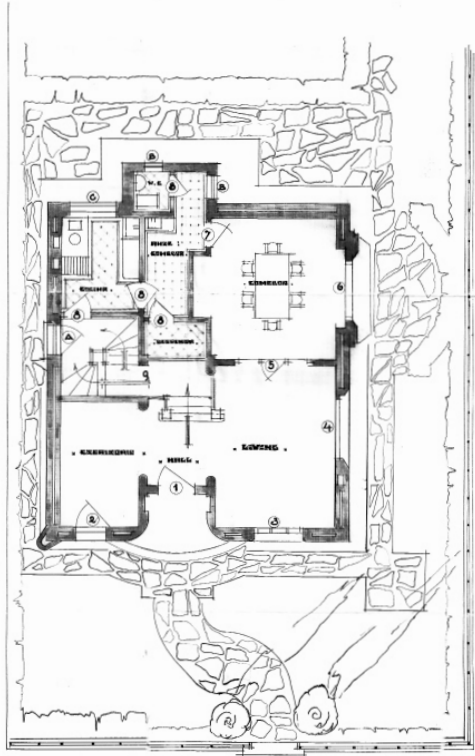
Los dos ejemplos comparados exponen un momento de transición en la práctica proyectual del arquitecto, pero ello no implicaba que Surraco adhiriera a los presupuestos más radicales del expresionismo. Tan sólo unos años después Surraco declaraba: «[...] todos los grandes arquitectos de hoy, aun los más avanzados y geniales, han dejado una densa labor de inspiración clásica. El criterio estético se forma por evolución, no por generación espontánea».<sup>2</sup> La defensa de lo clásico y la tradición parece muy lejana a los valores anticlásicos y a la creencia en el genio creador sostenidos por el movimiento alemán.

- 1 Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco,» *Arquitectura*, 259 (diciembre de 1989): 10.
- 2 Carlos Surraco, Tesis de concurso para profesor adjunto, Archivo administrativo de la Facultad de Arquitectura. Caja 22, Sección D-d, Carpeta 19 (IHA), 1929.

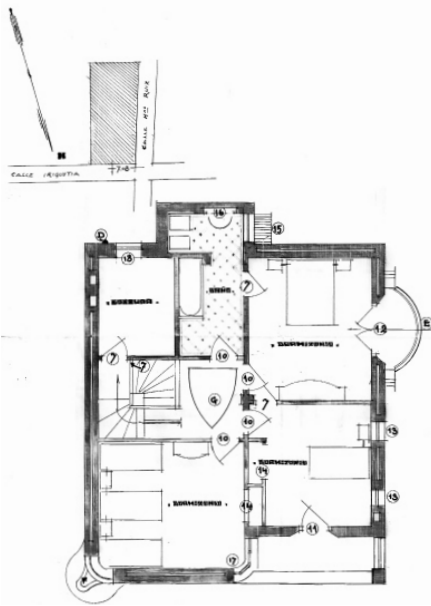




UBICACIÓN	Irigoitia 1006 esq. Hermanos Ruiz
PROYECTO	Surraco y Topolansky
FECHA	1926 (P. de C. 111.369)



Planta baja



Planta del primer nivel.



## EDIFICIO CARMELO TURTURIELLO

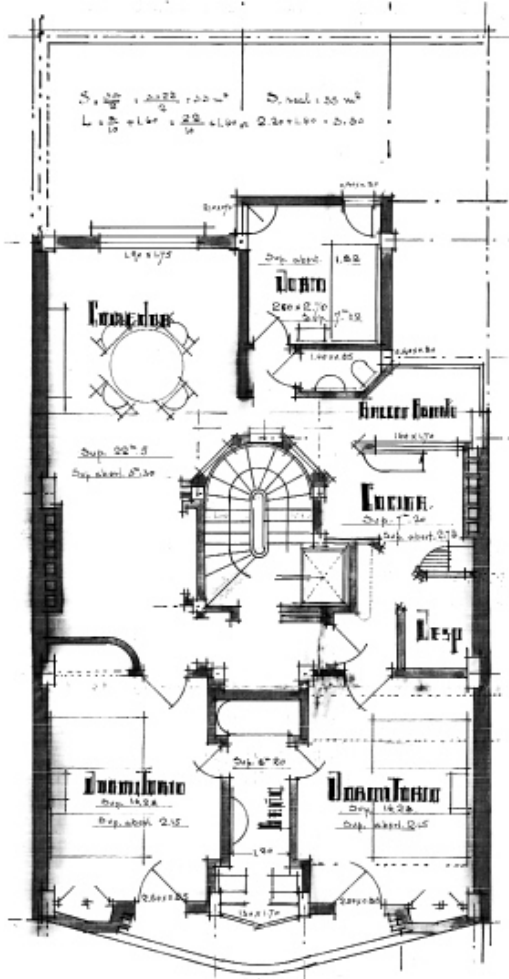


Análogo al caso del edificio para Luis Arijón, el proyecto de esta obra fue encargado luego de haber realizado la residencia particular de Turturiello en la calle Convención. La sucesión de encargos para los mismos clientes fue reiterada en los trabajos de la sociedad Surraco-Topolansky y del arquitecto trabajando en forma independiente. Fueron estos clientes los que le permitieron desarrollar sus obras más destacadas durante esta primera década de trabajo. Los nombres de Barth, Arijón, Turturiello, Scaltritti y Maya y Silva aparecen reiterados varias veces en los registros municipales.

El edificio se componía de dos locales comerciales en la planta baja, seis niveles de apartamentos y una oficina en el último piso, retirada del plano de fachada. En su versión final, publicada en la revista *Arquitectura*, el último nivel estaba ocupado por el estudio del propio Surraco. La principal novedad tipológica que presentaba el proyecto con respecto a sus obras anteriores para viviendas entre medianeras era la iluminación y ventilación de todos los espacios hacia el frente o contrafrente del edificio. Esta característica respondía a las nuevas condiciones impuestas por la normativa de higiene en las edificaciones, votada apenas un año antes de la realización de este proyecto.

La caja de escaleras y el ascensor en el centro de la planta posibilitaban un circuito comunicativo entre los espacios de servicio y el área social. A diferencia del edificio Arijón, los dormitorios se ubicaban al frente. Entre ellos

UBICACIÓN	Soriano 777-783
PROYECTO	Carlos Surraco
FECHA	1929-1931



Planta tipo

se ubicaba el baño principal, que presentaba la particularidad de abrirse a la fachada del edificio. Como recurso plástico, sus aberturas en ángulo generaban una raja vertical continua por detrás del plano de los balcones.

Las depuradas líneas compositivas de este proyecto se destacaban por su horizontalidad. Esto se observa en el tratamiento de los balcones continuos en la fachada de los seis niveles de apartamentos. El cierre inferior de cada balcón conformaba una doble buña, de importante espesor, un gesto formal característico de sus trabajos realizados de manera independiente. En la fachada aparecía como un detalle horizontal, pero también se encontraba en el *hall* de acceso al edificio, como decoración de los paramentos.

Este diseño *invadía* algunos de sus proyectos, como anchas guardas que recorrerían las fachadas y espacios interiores de sus obras.<sup>1</sup> Incluso la diagramación de sus láminas en los permisos de construcción y el encabezado de su hoja membretada adoptaban, como una marca de autor, este diseño característico.

1. La vivienda para Francisco Scafiezze, en Canelones y Joaquín de Salterain, y las dos viviendas construidas para la familia Barrenechea, en la ciudad de Mercedes, son claros ejemplos de esta modalidad.

## VIVIENDA DR. ENRIQUE MAYA Y SILVA

La vivienda se proyectó ocupando todo el ancho de un terreno de pequeñas dimensiones, 300 metros cuadrados, cuya superficie edificable no alcanzaba los 200 metros cuadrados. La vivienda constaba de cuatro niveles: planta baja con garaje y circulaciones verticales, primer piso con las habitaciones sociales, segundo con los dormitorios y último nivel con un dormitorio y una importante azotea jardín (a la que, no obstante, se accedía únicamente por el ascensor o la escalera de servicio).

El partido adoptado por Surraco ofrecía una planta baja libre de obstáculos. Esta característica, hoy totalmente alterada, era posible gracias al cálculo estructural realizado por el ingeniero alemán Adolf Hartschuh, que trabajaba entonces junto con Surraco en el proyecto del Hospital de Clínicas. Según Surraco, la obra estaba colgada por entero sobre cuatro pilares,<sup>1</sup> pero los gráficos dan cuenta de una mayor complejidad. A la planta baja llegaban 17 pilares, aunque casi todos ellos se concentraban sobre las medianeras y el área de circulaciones. Sobre el primer y segundo nivel, el proyecto poseía una serie de «columnas colgantes» (así se nombran en el Permiso de Construcción) que apoyan en vigas, y estas lo hacen en los pilares que llegan al suelo. De este modo la planta baja permitía un gran espacio sin apoyos, continuación espacial del jardín.

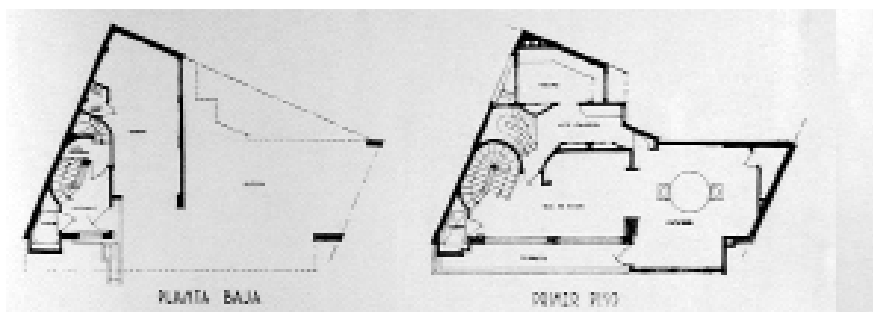
Las circulaciones verticales se ubicaron sobre la medianera sur. El ascensor y la escalera principal servían a un mismo distribuidor por piso, mientras que la escalera secundaria, detrás de la principal, se conectaba con las habitaciones de servicio. La resolución del área íntima presentaba la singularidad de tener el acceso al dormitorio principal a través de otro dormitorio. Quizás ello respondiera a requerimientos del cliente, a quien Surraco recordaba como «un veterinario medio alocado».<sup>2</sup>

En cuanto a la apariencia exterior, a diferencia de obras anteriores cuyos movimientos en la fachada se conformaban a partir del tratamiento del espesor del muro y de pequeñas salientes y entrantes, se generaba aquí una importante articulación de volúmenes. La fachada presentaba un plano principal continuo donde se ubicaban la mayor parte de las aberturas (en el sector de los dormitorios, la solución era de un notable parecido con una vivienda anterior realizada para el propio Maya y Silva).<sup>3</sup> De este sobresalía el volumen del comedor, que se continuaba con un amplio balcón a lo ancho de la fachada. Sobre el lado izquierdo, el volumen de

1. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco», *Arquitectura*, 259 (diciembre de 1989): 10.

2. Arana, Garabelli y Livni: 10.

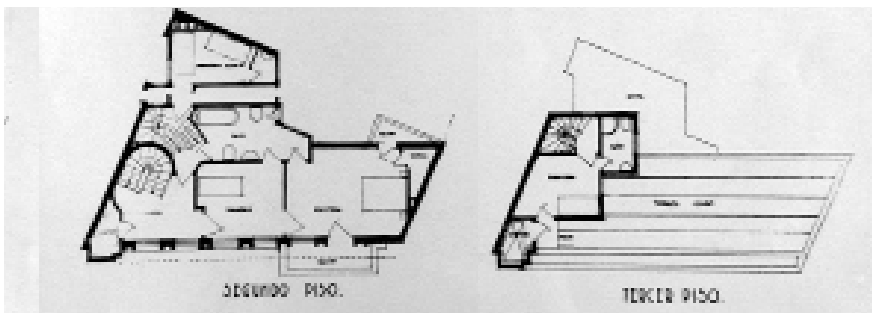
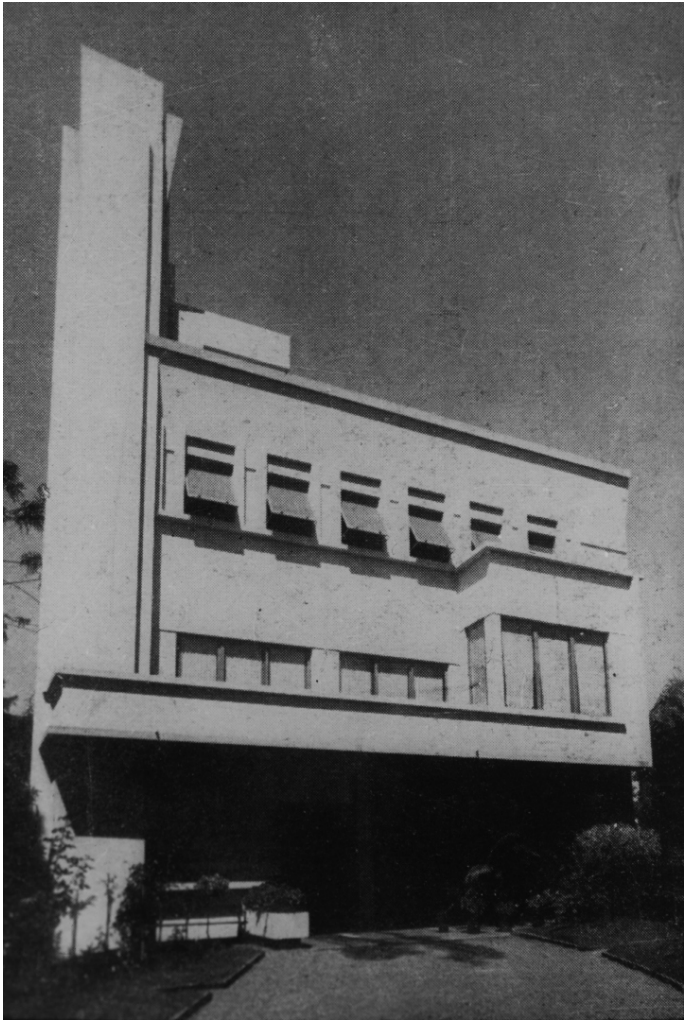
3. Vivienda Enrique Maya y Silva en Camino Castro y Dr. Carlos María de Peña, año 1928 (P. de C. 125474).



<b>UBICACIÓN</b>	Agraciada 3359
<b>PROYECTO</b>	Carlos Surraco
<b>FECHA</b>	1931

la caja del ascensor pasaba a jugar como elemento expresivo destacado por su verticalidad. Se repetía de este modo la misma solución del local comercial para Eugenio Barth.

A partir de la década de 1930 los proyectos de viviendas realizados por Surraco comenzaron a disminuir, en coincidencia con la demanda que le significaron los trabajos de proyecto y dirección de obra del Hospital de Clínicas y su incorporación como funcionario del Estado para trabajar en proyectos de arquitectura hospitalaria en todo el país.







Durante la primera década de su actividad profesional (1920-1929), el estudio Topolansky-Surraco proyectó y construyó una importante cantidad de viviendas unifamiliares y algunos edificios de índole comercial. Sus edificios más logrados para la industria y el comercio se emplazaron en zonas céntricas de Montevideo y denotan la voluntad de evidenciar su programa mediante la ubicación y el tratamiento de los accesos, el uso de grandes portadas y la cartelería.

En ellos se observan, además, algunas características de los proyectos de viviendas que estaban realizando en paralelo, como la libertad de referencias formales, que varía de proyecto a proyecto. Sin embargo, estos programas, alejados del tradicional conservadurismo asociado a la dimensión residencial, le permitieron a Surraco plantear una arquitectura más despojada en términos decorativos. No es casual que obras como la Agencia Ford o la casa Eugenio Barth fueran sus primeros «manifiestos modernos» y que acompañaran algunos de sus primeros textos publicados.

**ARQUITECTURA  
COMERCIAL**

02

# AGENCIA FORD

Surraco escribe sobre esta obra en 1926 en un artículo al que, significativamente, titula «Formas nuevas». Allí describe en primera instancia el programa:

Problema a resolver: Proyectar y construir un garaje, vale decir, un local para exposición, venta y estacionamiento de automóviles. Estos automóviles podrían circular fácilmente en el interior del edificio, donde habría surtidores de nafta.<sup>1</sup>

En primer lugar, hay un «problema a resolver», lo que significa que, para el arquitecto, se debe aplicar la lógica racional a la resolución del programa antes que cualquier asunto formal. Aquí hay una idea fuerza de la modernidad que Surraco parecería estar aplicando: la forma surge, es una derivación, de la función. El planteo de organización, de hecho, es extremadamente sencillo y «funcional»: una planta baja absolutamente libre, donde los automóviles pueden circular libremente, y una planta alta con oficinas (algo que Surraco no menciona en el texto).

Sin embargo, la apariencia exterior del edificio evidencia que el arquitecto tiene intenciones estéticas. No se trata únicamente de «expresar la función» como si fuera una fórmula matemática. En la «expresión» juegan inevitablemente factores simbólicos; el primero de ellos, el automóvil como signo de modernidad. El hecho de que Surraco tenía en mente esta dimensión queda expresado en el propio texto cuando afirma «Condiciones: Mínimum de gastos y estética de acuerdo a la importancia de la ubicación».<sup>2</sup>

Para resolver esta dimensión estética se optó por un volumen curvo vidriado y con un gran alero sobre la esquina. En la planta alta las oficinas acompañaban el movimiento y sobre ellas se colocó un gran cartel publicitario. El énfasis en la esquina respondía, evidentemente, tanto a razones funcionales como simbólicas. A los flancos de la curva, sendas portadas por ambas calles indicaban el acceso y la salida de los automóviles. El resto del desarrollo en la fachada, sobre Eduardo Acevedo y en un único nivel, repetía rítmicamente las aberturas, pero su aspecto nos es desconocido (no se conservó material fotográfico que lo muestre).

Para Surraco el factor económico fue fundamental para el proyecto, lo que queda en evidencia en su simple y sobria realización. Sin embargo, la disposición de los vanos, el manejo de paños de revoque rehundidos, la utilización de canaletas y el estriado de las superficies curvas hicieron que la definición plástica de la fachada fuera enriquecida con contrastes de luces y sombras. El carácter escultórico de la obra era parte de una voluntad de expresión característica de toda la obra del arquitecto.

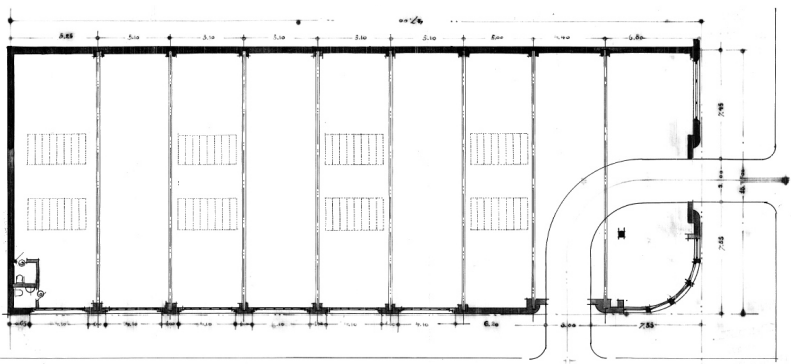
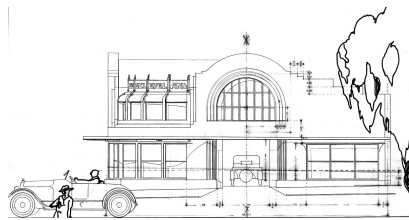
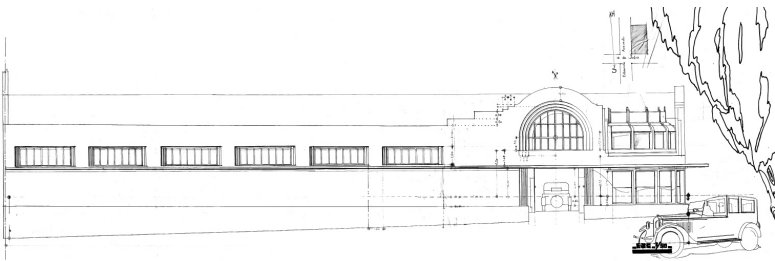
1. Carlos Surraco, «Formas nuevas,» *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, 5 (setiembre de 1926): 10.

2. Surraco, «Formas nuevas»: 10.





<b>UBICACIÓN</b>	Av. 18 de Julio esquina Eduardo Acevedo
<b>PROYECTO</b>	Carlos Surraco (Surraco y Topolansky)
<b>FECHA</b>	1924



# CASA EUGENIO BARTH Y CÍA.

Para hacer la obra del señor Eugenio Barth (...) me llamaron (...) por las vinculaciones del ingeniero Topolansky. Me dijeron lo que necesitaban y yo hice el proyecto. Lo aprobaron (...) pero los tres socios de la firma no se interiorizaron de cómo era el proyecto (...). Cuando se comenzaba la fachada, me mandaron llamar y me dijeron: «¿Dónde está la fachada?». Contesté: «Pero, ¡cómo!, la fachada es esa». Se armó un lío tremendo (...). A los dos o tres meses me llegó una carta de Eugenio Barth (...) que dice: «Arquitecto Surraco, usted nos engañó, pero usted tenía razón». Fue el espaldarazo más lindo de mi vida profesional.<sup>1</sup>

El escándalo por la sobriedad de una fachada fue una de las marcas de los arquitectos modernos. Un hecho negativo que le ocurría al profesional y que este reconvertía retóricamente en una marca de su vanguardismo. Con esta anécdota, relatada en los años setenta —en sus últimos años de vida—, Surraco pareciera intentar situarse en esta tradición. Ahora bien, la fachada de la casa Eugenio Barth estaba lejos, por ejemplo, de la austeridad lograda por Adolf Loos en la *Michaelerplatz* y que le valdría el conflicto con las autoridades municipales de Viena. Al igual que en el edificio de la Agencia Ford, había una voluntad de expresión que afectaba a todos los elementos de la composición.

Una lectura contemporánea de la obra hecha por Juan Antonio Scasso enfatizaba, sin embargo, otros aspectos:

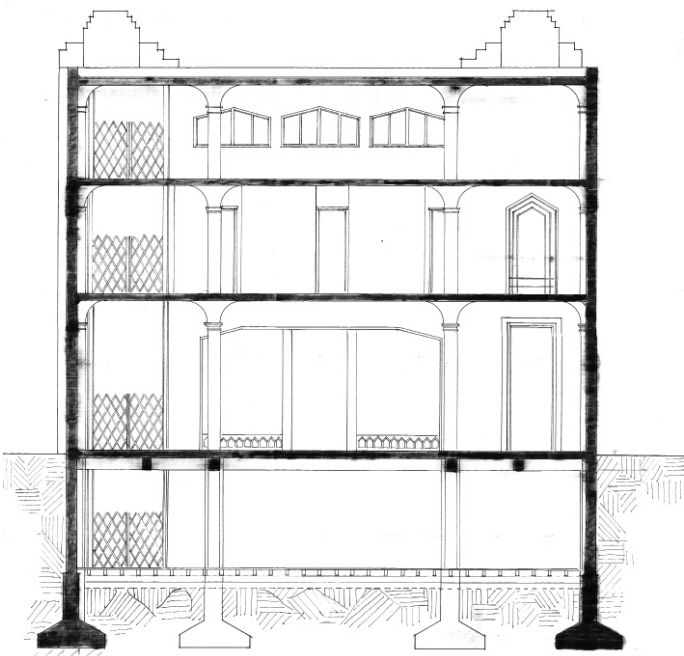
Carlos Vaz Ferreira (...) esbozó (...) la asistencia de dos tendencias entre los arquitectos actuales: «Aquellos que no pueden ver en el problema arquitectónico, sino un problema de elección entre los estilos tradicionales (...) y los arquitectos que siguiendo el impulso, la dirección moderna, están encontrando, cada vez mejor en la adecuación, en la misma adaptación del edificio, por una parte a su destino, y por otra a los materiales modernos, el verdadero elemento de belleza». Carlos A. Surraco es de este grupo (...). Sencillez, adecuación al destino del edificio, despreocupación estilística, afán de novedad, sinceridad en la construcción, son características salientes del edificio de Eugenio Barth y Compañía (...).<sup>2</sup>



1. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco.» *Arquitectura*, 259 (diciembre de 1989): 10.

2. J. A. S. [Juan Antonio Scasso], «Edificio comercial. Arquitecto Carlos A. Surraco de la firma Surraco y Topolansky.» *Arquitectura*, 124 (marzo de 1928): 61.

<b>UBICACIÓN</b>	25 de Mayo 737 entre Juncal y Ciudadela
<b>PROYECTO</b>	Carlos Surraco (Surraco y Topolansky)
<b>FECHA</b>	1925-1927

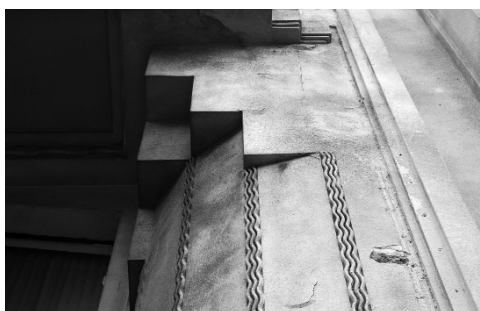
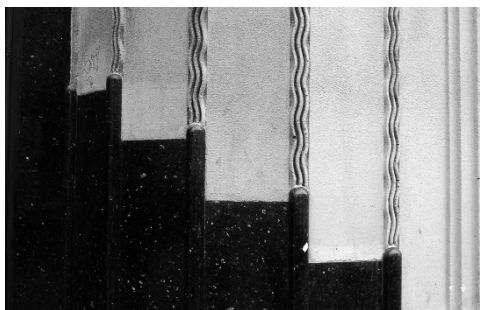


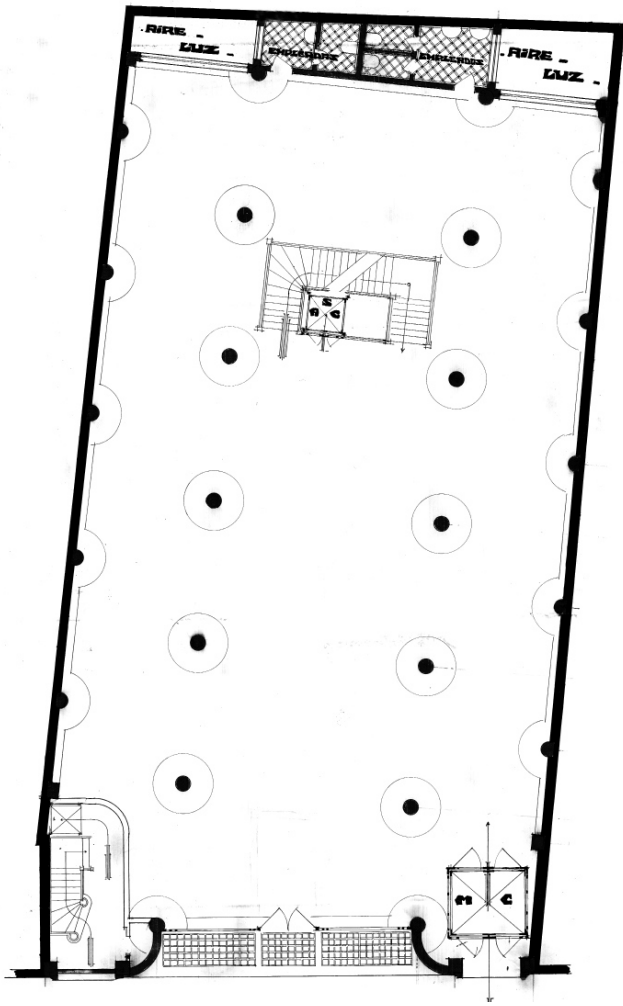
El breve artículo finalizaba categóricamente: el edificio de Surraco era «una de las obras más acertadas de la arquitectura nacional de los últimos tiempos». Este acierto se fundaba en el rechazo a los estilos históricos y en la opción por una arquitectura «sencilla» y «sincera» que funcionaba, para Scasso, como «el mejor “afiche” de propaganda del comercio».

El acento en la fachada era consecuencia de la relativa simplicidad programática: un gran local de venta de artefactos eléctricos en los primeros niveles (resueltos en plantas sin compartimentaciones) y un remate con oficinas. La ubicación del edificio, sobre la arteria comercial más importante de la Ciudad Vieja, jugaba también un rol destacado. El acento se denota en la dedicación que el arquitecto puso en la resolución del problema. En este sentido, es evidente cómo fue madurando la idea si se compara la propuesta del Permiso de Construcción con el edificio realizado.

Originalmente se planteaba una fachada simétrica, con dos torres bajas recostadas contra las medianeras. La versión construida, mucho más contundente, es asimétrica. Una única torre, recostada sobre uno de los lados, se eleva. Contenía un ascensor, elemento *moderno* que deliberadamente se destacaba y recurso que Surraco volvió a utilizar en la vivienda Maya y Silva. El volumen vertical marca una tensión con la horizontalidad del resto de la construcción y es acentuado por un estriado vertical en el revoque.

La composición revela, asimismo, la voluntad de generar un acceso de carácter monumental. Esto llevó a la unificación de la vidriera del acceso principal con las ventanas del primer piso y a enmarcar el conjunto con pilastras escalonadas y un volado curvo a modo de remate. Ahora bien, no obstante la importancia de la fachada como escaparate y elemento de comunicación, el interior revela la preocupación por el diseño integral en el edificio. Lejos de ser un «galpón decorado», hubo un diseño cuidadoso de la herrería, como la baranda de la escalera o las aberturas.





Planta baja



# BARRACA OTEGUI HNOS.

Anexo a una barraca preexistente, el edificio albergaba depósito, taller de manufactura de lanas, y oficinas. Según Raúl Jacob, la lana había sido la principal fuente de enriquecimiento de la empresa Otegui Hnos., que el año anterior a la construcción de la obra presentaba un capital de un millón de pesos.<sup>1</sup>

En la revista *Arquitectura* se relataba el programa en los siguientes términos:

El mecanismo comercial es interesante y se efectúa en la siguiente forma: llegadas las lanas a los patios de circulación de vehículos, son elevadas por guinches eléctricos al tercer piso destinado a clasificación, de donde se dejan caer al segundo piso destinado a enfarde. De este piso bajan por otro sistema de grúas al piso de iniciación de la labor.<sup>2</sup>

En definitiva, la mayor complejidad del edificio era resolver el circuito de movimientos de la mercancía que exigía el programa. El interés por la problemática va a ser expresado, pocos años después, en la memoria técnica para el Hospital de Clínicas, con su hincapié puesto en la circulación de alimentos, ropas, residuos, energías y personas.

El edificio para Otegui Hnos. se ubicaba en un predio en esquina y ocupaba la totalidad de un generoso terreno. Consta de tres niveles, evidentes en la composición de las fachadas: planta baja, con destino a oficinas y depósito, y un cuerpo principal dividido en dos partes. El remate evidenciaba la estructura interior en tres naves, al tiempo que remitía a los frontones clásicos, de un modo similar a las soluciones que Peter Behrens había aportado para algunos de los edificios industriales de la AEG (Compañía General de Electricidad) en Alemania. La compacidad y monumentalidad de la propuesta —su evidente intención de transformar un edificio industrial en *arquitectura*— son otras de las características que familiarizan este edificio con los del arquitecto alemán.

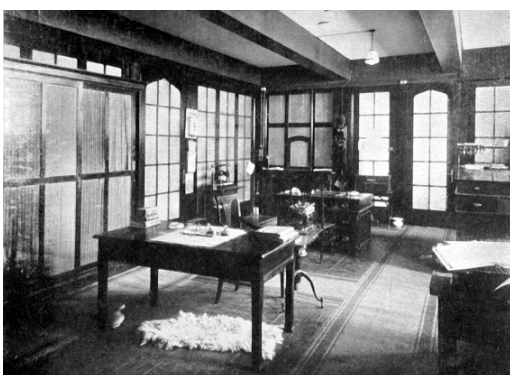
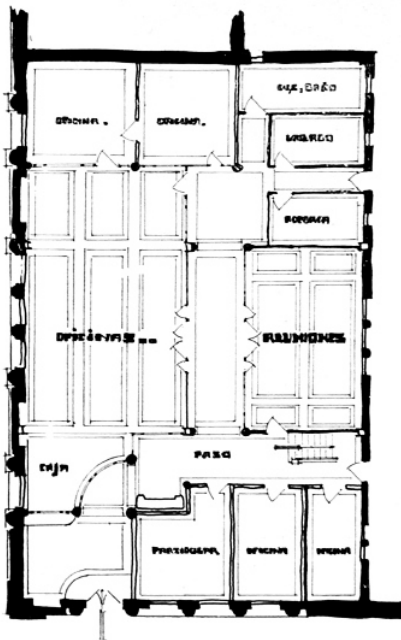
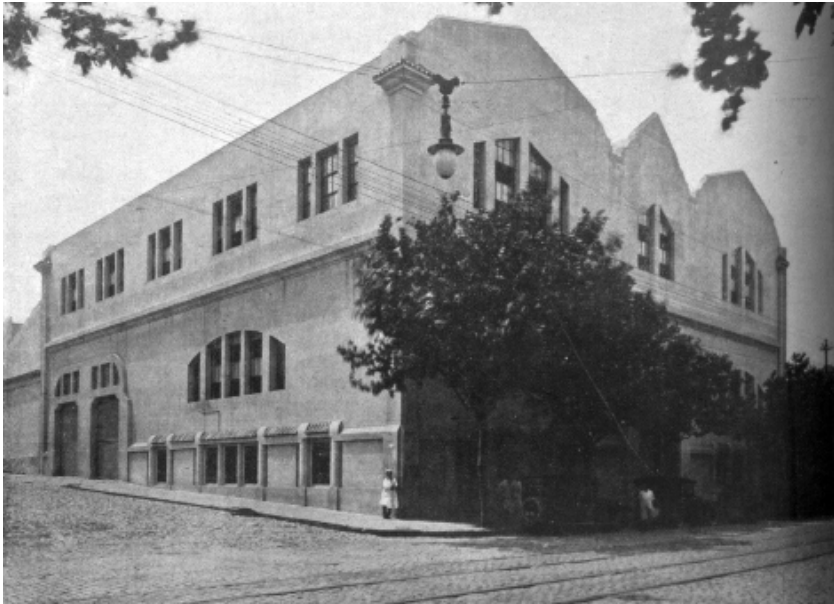
Sin embargo, Surraco otorgaba enorme importancia a la «honestidad constructiva». En este sentido, su edificio se aleja de la famosa fábrica de turbinas de la AEG, en la que Behrens insinúa dos potentes pilares en las esquinas que en realidad no existen. El recurso decorativo de enfatizar las esquinas, aunque más sutil, también se encontraba en la Barraca Otegui Hnos. La diferencia radicaba en que las pilastras de las esquinas marcaban parte del soporte *real* del edificio. Con ello Surraco adhería a una postura ampliamente difundida en la Facultad de Arquitectura y que correspondía a la tradición del racionalismo estructural.

1. Raúl Jacob, 1915–1945. *Las otras dinastías* (Montevideo: Proyección, 1991), 91. Este monto era algo mayor a un millón de dólares. En la actualidad sumaría aproximadamente unos quince millones de dólares.

2. «Edificio comercial Barraca Otegui Hnos.» *Arquitectura*, 93 (agosto de 1925): 81. Generalmente, los comentarios de la obra eran realizados por sus propios autores, por lo que se presume que estos fueron escritos por Surraco.



<b>UBICACIÓN</b>	Av. Gral. Rondeau esquina Cnel. Francisco Tajes
<b>PROYECTO</b>	Carlos Surraco (Surraco y Topolansky)
<b>FECHA</b>	1925









**HOSPITAL  
DE CLÍNICAS**

03

## 1938: UN MONUMENTO QUE SEÑALABA EL FUTURO

La fotografía nos muestra en primer plano el *Obelisco a los Constituyentes de 1830*, poco después de su inauguración, en 1938. La masa construida del Hospital de Clínicas, con su estructura de hormigón armado recién finalizada, ya se recortaba nítidamente sobre el perfil de Montevideo. A la derecha de la imagen se puede observar otro gran edificio contemporáneo: el Estadio Centenario.

Gerardo Caetano y Raúl Jacob señalaron la importancia simbólica del trípode formado por el Palacio Legislativo, el monumento a Artigas y el del Gaucho:

En 1930 el liberalismo político estaba en el poder y ya había dejado trasuntar con la construcción del fastuoso Palacio Legislativo, el «Templo de las Leyes», inaugurado a mediados de la década del veinte, cuál era el centro de sus afanes y desvelos. Pocos años antes, Artigas en bronce había ocupado el centro de la Plaza Independencia; pocos años después le tocaría el turno al gaucho, en la principal arteria montevideana. Artigas, el Palacio Legislativo y el gaucho eran el trípode de toda una construcción ideológica: un pasado que había dividido pero estaba superado, un presente que se construía en orden y en paz.<sup>1</sup>

Desde una perspectiva de análisis similar, ¿cuáles serían los significados de esta nueva tríada conformada por el Obelisco, el Estadio y el Hospital? De alguna manera, los tres referían a la celebración de la nación, pero con modalidades distintas. El Obelisco aludía al pasado del joven país, pero como canónico elemento de significación simbólica pretendía insertarlo a la vez en un relato general y transhistórico. El Estadio Centenario recordaba la gloria deportiva reciente y su hazaña constructiva. Si el Palacio Legislativo era el «Templo de las Leyes», ¿no era el Estadio acaso otro tipo de templo? Finalmente, el Clínicas. La mole de hormigón no miraba al pasado ni celebraba el presente: señalaba hacia el futuro. Era el nuevo emblema de la ciencia moderna y del salto cualitativo y democrático en el acceso a la atención hospitalaria que el pueblo uruguayo disfrutaría.

De modos diferentes, los tres eran emblemas de un país que miraba al futuro con optimismo y con pretensiones de ubicarse internacionalmente en la vanguardia. Por supuesto, en 1938 la situación del país no era la misma que diez años antes, cuando el Estadio y el Clínicas recibieron su impulso fundamental. La crisis golpeó a la economía y el golpe de Estado al sistema político. Pero en el ámbito de la obra pública, luego de los primeros y duros años de la década del treinta, el ritmo se recuperó y la arquitectura de Estado vivió una época dorada hasta la mitad de los años cuarenta. No obstante, culminar y equipar el Hospital de Clínicas requirió una labor titánica; su inauguración recién tendría lugar en 1953.

Los tres monumentos que hemos señalado también se pueden analizar desde una perspectiva territorial. El Obelisco se situaba al final del eje de la principal avenida, en una zona de desarrollo incipiente. Se trataba de un sector situado en el baricentro de la ciudad, donde durante décadas se pensó en ubicar la sede

1. Gerardo Caetano y Raúl Jacob, *El nacimiento del terrismo (1930–1933)*, Tomo I (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1989), 15.

2. Ya en el Plan Regulador de 1912 aparecía propuesto el Palacio de Gobierno en esta zona. Mauricio Cravotto y sus colaboradores la utilizaron para la sede de gobierno en su anteproyecto de Plan Regulador de 1930. La

Oficina del Plan Regulador de la Intendencia Municipal de Montevideo continuó con este proyecto al menos hasta mediados de los años cuarenta.

3. La comisión creada por ley del 14 de octubre de 1926, integrada por médicos y arquitectos, no solamente fue la responsable de elegir el terreno sino también de todo lo concerniente



Obelisco a los constituyentes de 1830. Al fondo: Hospital de Clínicas y Estadio Centenario. Esquina de Br. Artigas y la Av. Luis Morquio. Agosto de 1938. Centro de Fotografía, Intendencia de Montevideo (CdF 07363FMHGE).



del gobierno central.<sup>2</sup> El Estadio se ubicó sobre un parque, espacio clave de la vida cívica de las metrópolis contemporáneas, pero que aún no contaba en sus alrededores con un desarrollo urbano acorde a sus generosas dimensiones. El Clínicas, finalmente, ocupó un terreno verde tan amplio que prometía transformarse en uno de los centros hospitalarios más importantes de América Latina y del mundo. En definitiva, en 1938 toda el área era aún una gran promesa.

La elección del terreno para el Hospital de Clínicas, realizada por la Comisión Honoraria,<sup>3</sup> fue muy loada por Surraco en la memoria técnica que presentó al concurso, aunque no por razones simbólicas sino funcionales:

Así pues la construcción del hospital de clínicas en el ángulo de la Avenida Garibaldi y la Avenida Aldea, constituirá un magnífico centro de curación y de enseñanza. Centro Médico ya iniciado con todas las instalaciones hospitalarias adyacentes al Parque de los Aliados [...] que se han ido agrupando en una feliz tendencia de centralización. Así pues la irradiación que puede realizar el Hospital de Clínicas, es de una extraordinaria importancia por su espíritu y por la ubicación, como lo demuestra(n) [...] las vías de comunicación principalísimas que convergen a ese punto. La obra del Dr. Manuel Quintela es extraordinaria como idea y como ubicación.<sup>4</sup>

La clave, como queda claro en este extracto, era la *centralización* de los servicios y la rápida conexión a través de los ejes viales. La escala de la intervención, junto a las demás instalaciones sanitarias ubicadas en la zona, hacía del Clínicas un hospital que servía a una escala metropolitana y territorial. La concentración de servicios incluía varios edificios. En la primera

a la organización del concurso de arquitectura. En cuanto a la localización, se optó por el terreno de la quinta de Cibils, pero se manejó también la quinta de Iglesias Montero, en la avenida Garibaldi (a 800 metros de la primera), y un terreno en Av. General Flores casi Av. Luis Alberto de Herrera, propiedad de la Asistencia Pública Nacional.

4. Carlos Surraco, Memoria técnica presentada al segundo grado del concurso del Hospital de Clínicas (documento inédito, archivo del IHA, 1929), 8. Ver: «Dossier,» *Vitruvia*, 4 (agosto de 2018): 191.



fase del concurso (1928) estos se resolvían mediante el tradicional planteo en pabellones. Pero en la segunda etapa (1929), con base en un informe realizado por el doctor Manuel Quintela y el arquitecto Mario Moreau, se transformó el programa para incluir un gran *block* en altura, tal como se estaban desarrollando en Europa y en Estados Unidos.

Las razones que guiaban a este modelo eran de carácter económico, técnico y administrativo: racionalización de las instalaciones de calefacción, refrigeración, ventilación y circulaciones mecánicas, concentración de los servicios generales de cocinas y lavanderías, mejoramiento de la ventilación e iluminación de las salas de internación y servicios, mejores condiciones de seguridad y acceso a las diferentes áreas. Todas ellas también aparecían ampliamente fundamentadas en la memoria técnica de Surraco. El hospital regional debía concentrar no solamente a escala territorial sino también edilicia.

En efecto, si bien el *block* en altura se rodeaba de otros pabellones (algo inevitable, por razones funcionales e higiénicas), su escala era

5. La construcción del edificio para la Facultad de Odontología estaba señalada en la misma ley de octubre de 1926 que creaba el Hospital de Clínicas y preveía un edificio para el Instituto de Higiene. El emplazamiento original para la Facultad, decidido por la Comisión Honoraria, estaba en la esquina de Dante (hoy Eduardo V. Haedo) y Arenal Grande.

En 1930 y por asesoramiento del doctor Charles Burlingame, se decidió cambiar este sitio por el predio del Clínicas. En el caso del Instituto de Traumatología y Readaptación Funcional, se trató de una propuesta del Banco de Seguros del Estado, que luego pasó a la órbita del Ministerio de Salud Pública.

Hospital de Clínicas Dr. Manuel Quintela. A la izquierda: Av. Italia. Año 1949 (aprox.).



dominante. En conjunto conformaban una verdadera *ciudad hospitalaria* que comenzó a ser denominada «Centro Médico de Montevideo». De los pabellones propuestos originalmente sólo se construyó el Instituto de Higiene, pero luego se agregaron la Facultad de Odontología y el Instituto de Traumatología,<sup>5</sup> ambos completados alrededor de 1940. Incluso se previó la mudanza de la Facultad de Medicina, aunque esto finalmente no se logró concretar.

Como se ha visto, la concentración de servicios y la magnitud de las edificaciones de esta nueva ciudad hospitalaria no tenían únicamente un valor funcional sino además simbólico. El que este valor se proyectara más allá de fronteras queda claro con una única anécdota: cuando Getúlio Vargas visitó Montevideo en 1935, fue llevado hasta el hospital, cuyo *esqueleto* estructural se iluminó para la ocasión, presumiblemente para maravillar al visitante. Nuevamente, la promesa de futuro de un Uruguay moderno y una capital que funcionaba como su principal escaparate.<sup>6</sup>

6. La visita de Vargas fue también un pretexto para inaugurar la Avenida del Libertador, arteria que conectaba el centro de la ciudad con uno de sus monumentos más simbólicos, el Palacio Legislativo.

## 1929-1940: EL PROYECTO DE SURRACO

Al igual que Quintela y Moreau, Surraco viajó para conocer la realidad hospitalaria de los países desarrollados. Luego de la clasificación a la segunda fase del concurso, visitó Nueva York durante un par de meses. Allí conoció, entre otros complejos hospitalarios, al prestigioso *Columbia-Presbyterian Medical Center*. Pero en su memoria técnica para el concurso demostró conocer de primera mano también la realidad bonaerense y estar informado sobre los avances en arquitectura hospitalaria en otras partes del mundo.

En esta segunda fase del concurso, Surraco competía solamente con tres arquitectos: Mauricio Cravotto, Roberto Garese y el equipo de Julio Basseto Kliche y Héctor Mondino. Desconocemos la propuesta de Garese y de Kliche y Mondino, pero la de Cravotto tenía una diferencia fundamental con el proyecto de Surraco: colocaba al *block* central sobre la entonces avenida Garibaldi. Para Surraco esta elección de Cravotto fue su ruina.<sup>1</sup> La fachada principal hacia el sur hacía del acceso de los enfermos un lugar en permanente sombra, algo que Surraco evitó al ubicar el *block* central sobre Avenida Italia.

El informe del jurado,<sup>2</sup> no obstante, no mencionaba esta diferencia y se centraba en la eficiencia funcional de la propuesta ganadora:

Responde este proyecto [el primer premio] a un concepto claro sobre la contribución que un arquitecto puede aportar al mejor rendimiento técnico de un hospital de clínicas, que representa la agrupación de servicios diferentes que en el ejercicio de la medicina moderna no pueden sin embargo existir los unos sin los otros. A este concepto se debe sin duda la feliz solución dada al servicio de policlínicas, donde el frente de contacto útil entre enfermos y personal médico está reducido al mínimo dentro de la mayor eficacia funcional. La solución del servicio de entrada y de farmacia en un antecuerpo avanzado es también una fórmula oportuna. La distribución de los servicios de cirugía y de medicina es dentro del programa, acertada por su sencillez, por las facilidades de circulación, y por la posibilidad de organizar con economía buenos servicios de contralor y de vigilancia.<sup>3</sup>

El *block* en altura se resolvía de manera simétrica con una planta rectangular, un centro con las circulaciones verticales y cuatro redientes a cada lado, orientados al norte, donde se disponían las salas para pacientes. En la memoria técnica Surraco resumía estas características de la siguiente manera:

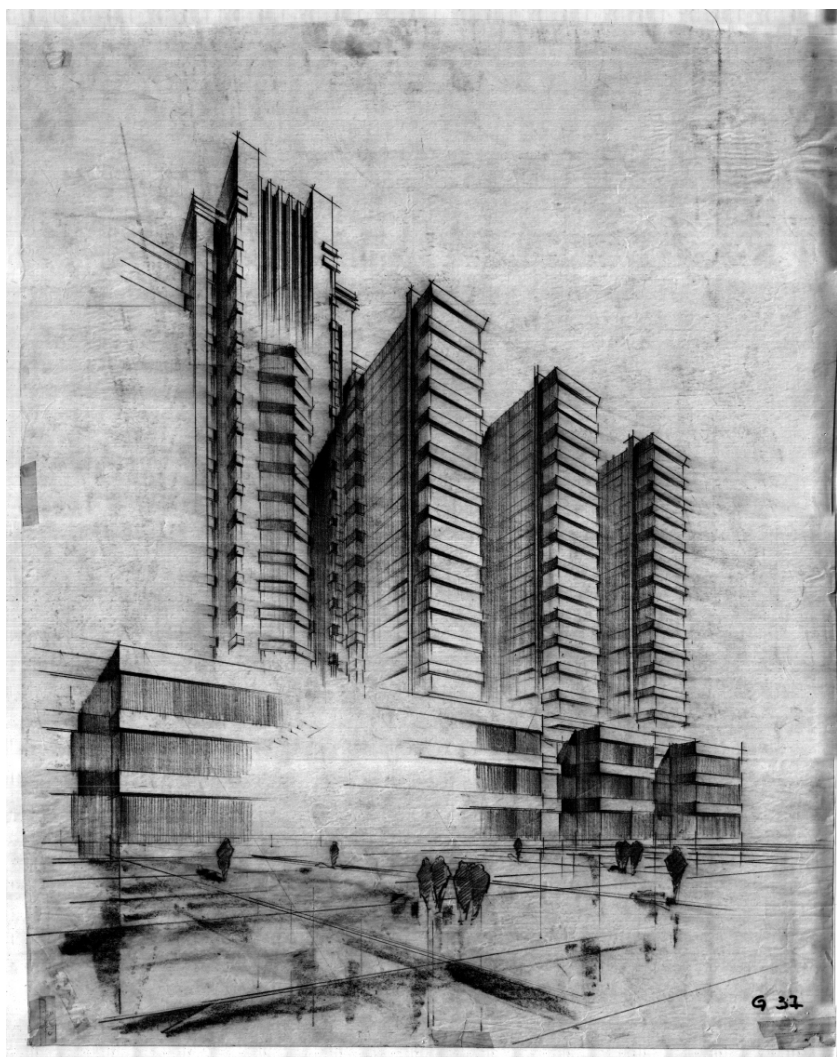
[...] el hospital moderno se ha llevado al trazado más simple posible, en esquema un hall de llegada, 2 puertas diametralmente opuestas, y dos

1. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco,» *Arquitectura*, 259 (diciembre de 1989): 13.

2. En la segunda fase del concurso el jurado estaba integrado por los doctores Eduardo Blanco Acevedo (presidente), José May, José Martirené, Arnoldo Berta, Alfredo Navarro y Carlos Brito Foresti, y por los arquitectos

Horacio Acosta y Lara, Alfredo R. Campos, Alberto Muñoz del Campo, Eugenio Baroffio, Leopoldo C. Agorio, Daniel Rocco, Emilio Conforte y Horacio Terra Arocena.

3. Fallo del jurado en la segunda fase del concurso (documento inédito, archivo Mauricio y Antonio Cravotto, diciembre de 1929).



corredores rectilíneos (...), uno a la derecha y otro a la izquierda y luego las comunicaciones verticales centralizadas (...). En resumen, las plantas de hospitales han evolucionado de las formas cerradas a las formas abiertas y este tipo de máxima sencillez a dos fachadas destina una en redientes a los enfermos, expuesta al sol, y la otra en plano para evitar rincones, expuesta a la luz difusa dedicada a todos los servicios y laboratorios.<sup>4</sup>

El esquema general partía de un diagrama muy sencillo que constituía, a sus ojos, una alternativa a la complicada organización de los hospitales norteamericanos que el arquitecto había visitado.<sup>5</sup> Esta mirada crítica la vemos también en las sugerencias y discrepancias puntuales con las propias bases programáticas del concurso.

Los pabellones, de menor tamaño, se emplazaban en forma equilibrada en el resto del terreno. Sin embargo, sólo el edificio del Instituto de Higiene Experimental se llevaría a cabo, en una ubicación muy similar a la propuesta original. El *block* del hospital también sufriría transformaciones. Algunas de ellas, probablemente, fueron producto de las sugerencias del doctor Charles Burlingame,<sup>6</sup> contratado en 1930 para asesorar en la

4. Memoria del Concurso del Hospital de Clínicas, 11. Ver: «Dossier,» *Vitruvia*, 4 (agosto de 2018): 193.

5. «Pero ustedes comparan las plantas mías con las plantas americanas y hay un abismo, ¿no? Las plantas mías son claritas, claritas, lo más simple del mundo; las americanas son complicadísimas».

Arana, Garabelli y Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco»: 5-6.

6. El doctor Burlingame había sido un actor principal en la construcción del mencionado *Columbian-Presbyterian Medical Center* de Nueva York.

realización del proyecto ejecutivo. Los ocho redientes se transformarían en seis, mientras que la planta rectangular se quebraría levemente en su punto medio. El antecuerpo de acceso, que comprendía también farmacia y archivo, fue uno de los componentes del hospital que llevó más tiempo definir, probablemente debido a la complejidad de la articulación de la inmensa mole construida con el terreno.

En la parte posterior de los primeros niveles, hacia el interior del inmenso solar, se ubicaban los laboratorios, la sala de máquinas, la cocina y la lavandería. Se trataba de una parte vital del hospital, cuyo funcionamiento Surraco comparaba con el de una máquina o una fábrica. Allí, las operaciones debían ser higiénicas y eficientes. Para ello se debía contar no sólo con el apoyo de maquinaria de última generación sino de mano de obra y una serie de procesos de gran precisión.

En el cuerpo principal, los diferentes niveles albergaron las clínicas de la Facultad de Medicina de la Universidad de la República y dieron cabida a los dos destinos esenciales del hospital universitario: la asistencia médica y la formación de los futuros profesionales. En efecto, próximo al cuerpo central de ascensores se preservó un sector destinado a la tarea docente, que contaba con diversas salas y un anfiteatro por piso. El último nivel, destinado a salas de cirugía, evidenciaba la dependencia de la circulación vertical en el planteo de Surraco. Esta característica de los *blocks* en altura de la época pronto sería objeto de críticas. Para cuando el hospital se inauguró, las tendencias en el ámbito mundial apuntaban hacia otras soluciones, menos desarrolladas en altura y menos centralizadas.





4979153

**SMALLEST NATION**  
Builds Latin America's  
**Largest**  
Hospital

*Uruguay's Great New Clinical  
Hospital Sets High Standards in  
Design and Construction*

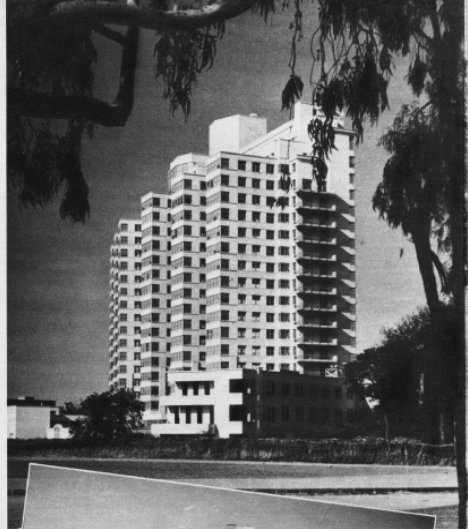
★ Pocket-size by comparison with the vast area of most of her sister nations, little Uruguay ranks high in business and professional standards. Democratic and progressive, her people under a free educational system have developed a keen appreciation of the importance of public health.

Symbolic of Uruguay's progress in combatting disease and promoting physical welfare is beautiful Montevideo Clinical Hospital, largest in all of Latin America, rising 20 stories in the midst of a new Medical Center and surrounded by lovely gardens. There is ample space for 2,500 beds, with clinical, medical and surgical facilities embodying the latest advances in hospital design.

Latin-American architects and builders know how to get the utmost out of concrete, and this great hospital is another enduring monument to their ingenuity and skill in adapting reinforced concrete to fit vital human needs.

Of quality, fire-safe construction throughout, the Hospital is of multiple-wing design, for utmost light and air. The structural frame is reinforced concrete. Concrete walls are of double construction, with 2-inch insulating space between. Mezzanine floors are built with slabs formed of precast hollow concrete units for sound-proofing.

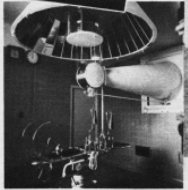
Lone Star was privileged to supply, through its Uruguayan subsidiary, *Compañía Uruguaya de Cemento Portland*, 30,000 lbs. of **ARTIGAS CEMENT**, used in 18,200 cubic meters of cast-in-place concrete and in more than one million concrete masonry units, in another great structure which well exemplifies how quality concrete facilitates the forward march of progress.



View of entrance lobby of Montevideo's Clinical Hospital.



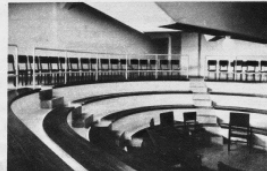
All-concrete spiral staircase—no columns or visible supports.



View of one of the operating rooms—most modern equipment throughout.

Right, view of amphitheatre for lectures in medicine and surgery.

**MONTEVIDEO CLINICAL HOSPITAL**  
Montevideo, Uruguay  
Architect & Engineer:  
**CARLOS A. SURRACO**  
Contractor:  
**ENG. ADOLFO SHAW**





## SÍNTESIS CRONOLÓGICA

- 1875.** Fundación de la Facultad de Medicina.
- 1887.** Pedro Visca y las primeras demandas docentes por un hospital universitario.
- 1889.** Carta enviada por el decano Elías Regules al rector Alfredo Vásquez Acevedo, en la que plantea la necesidad de un hospital universitario.
- 1906.** El diputado Víctor Sudriers presenta un proyecto para la construcción de un gran hospital.
- 1910.** El rector Vásquez Acevedo obtiene el apoyo del presidente José Batlle y Ordóñez para la creación de nuevos edificios universitarios: Facultad de Medicina, Facultad de Derecho y Universidad, los que se finalizan en un lapso de dos o tres años.
- 1910.** Informe del decano Manuel Quintela y del exdecano Augusto Turenne, en el que se solicita la creación de un hospital universitario de 500 camas.
- 1910.** Creación del Comité de Estudiantes pro Nuevo Hospital.
- 1911.** El director de la Asistencia Pública Nacional, José Scoseria, solicita al Parlamento la creación de un hospital universitario.
- 1922 a 1924.** Tercer decanato de Quintela. Insistencia en la necesidad de un hospital clínico.
- 1924, noviembre 26.** Proyecto de creación de un Hospital de Clínicas por los diputados Colistro, Albo, Puyol, Rossi y Halty.
- 1926, julio 15.** Aprobación del proyecto en la Cámara de Representantes.
- 1926, setiembre 18.** Acuerdo de Quintela con la Asistencia Pública Nacional.
- 1926, octubre 14.** Aprobación de la ley que autoriza la construcción de los edificios necesarios para un Hospital de Clínicas, el Instituto de Higiene Experimental y la Escuela de Odontología.



**1926, octubre 29.** Conformación de la Comisión Honoraria bajo la presidencia de Manuel Quintela.

**1927, agosto 2.** Aprobación por la Comisión Honoraria del *Programa y bases del llamado a concurso de anteproyectos*, primer grado.

**1928, marzo 19.** Fecha prevista para el cierre del concurso, la cual se proroga a solicitud de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

**1928, abril 1.** Informe Quintela–Moreau sobre la situación de la arquitectura hospitalaria en Europa y Estados Unidos y la disyuntiva entre el modelo de pabellones y el hospital en altura.

**1928, abril 20.** Cierre del concurso.

**1928.** Fallo del concurso.

**1928, octubre 10.** Aprobación por la Comisión Honoraria de las bases del llamado a concurso, segundo grado.

**1928, diciembre 17.** Fallece Manuel Quintela.

**1929, enero.** Eduardo Blanco Acevedo asume como nuevo presidente de la Comisión Honoraria.

**1929, mayo 29.** Comisión Directiva de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay aprueba una nota redactada por Carlos Surraco sobre la inadecuada ubicación del futuro Estadio Oficial de Football (luego Estadio Centenario), próximo a la futura localización del Hospital de Clínicas.

**1929, diciembre.** Fallo de segundo grado del concurso del Hospital de Clínicas.

**1930, enero 2.** La revista *Mundo Uruguayo* publica una doble página central sobre el fallo del concurso del Hospital de Clínicas. En junio, la revista *Arquitectura* publica los gráficos de la propuesta.

**1930, diciembre 24.** Colocación de la piedra fundamental del Hospital de Clínicas.



**1932.** Finalización de los cimientos del Hospital de Clínicas.

**1932, agosto.** Comienza la construcción de la estructura del Hospital.

**1933, marzo.** Finalización de la estructura de los dos primeros pisos.

**1934, marzo.** Finalización de la estructura de los diez primeros pisos.

**1935, noviembre 8.** Aprobación de la Ley 9.517: «Salud Pública. Se autoriza una emisión de "Títulos Especiales" con destino a obras».

**1936, marzo.** Finalización de la estructura del bloque central.

**1940.** Finalización de la estructura de las obras complementarias: laboratorios, sala de calderas, servicio de Radiología.

**1940, julio 3.** Blanco Acevedo se presenta ante la Comisión de Obras Públicas de la Cámara de Diputados para exponer las características del nuevo hospital, que lo hacen diferente de los demás hospitales estrictamente asistenciales existentes.

**1944, mayo 20.** Aprobación de la Ley 10.487: «Deuda Obras Públicas 1942. Se amplía una deuda de Obras Públicas para terminar el Hospital de Clínicas, servir otras construcciones hospitalarias y concluir la Facultad de Ingeniería», que destina 3.000.000,00 de pesos para la finalización de obras y la habilitación.

**1946–1947.** Trabajos de albañilería.

**1947, mayo 12.** Solicitud de la Comisión Honoraria de nuevos fondos para la finalización de las obras, por 2.897.518,10 pesos, al ministro de Salud Pública, Enrique Claveaux.

**1947, junio 5.** Informe del director general de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, Arq.



Raúl Lerena Acevedo, en el que respalda la solicitud de nuevos fondos de la Comisión Honoraria.

**1948, enero 3.** Aprobación de la Ley 11.017: «Hospital de Clínicas. Se autoriza la ampliación de una deuda para su terminación y habilitación».

**1949, julio 27.** En el acto inaugural de la III Convención Médica Nacional, el ministro de Salud Pública, Fernando Fariña, anuncia que el Poder Ejecutivo resolvió elevar un proyecto de ley que otorga el Hospital a la Universidad.

**1949, agosto 15.** El Poder Ejecutivo envía al Parlamento el Proyecto de Ley en el que se autoriza la entrega del Hospital de Clínicas a la Universidad de la República. Las actividades docentes y administrativas quedan a cargo de la Facultad de Medicina y del Consejo Central Universitario, respectivamente.

**1949, diciembre 27 a 29.** El diario *Acción* publica tres artículos sobre el Hospital de Clínicas. Sobresalen las entrevistas realizadas a Surraco y al capataz de obra Juan Fantín.

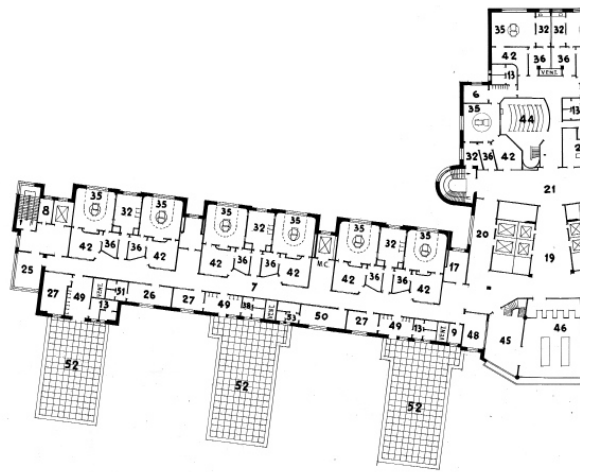
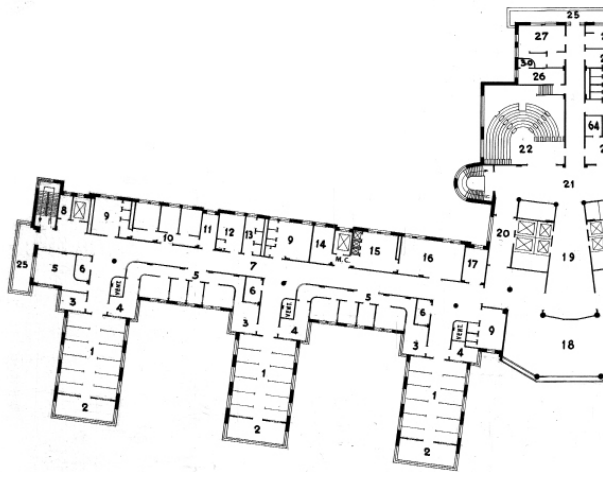
**1950, mayo 19.** Aprobación de la Ley 11.423: «Hospital de Clínicas Dr. Manuel Quintela. Se concede una partida para el pago de haberes, jornales y gastos».

**1950, julio 5.** Aprobación de la Ley 11.454: «Hospital de Clínicas Dr. Manuel Quintela. Se establece la dependencia de la Universidad de la República y se dan varias normas atinentes a su administración y desempeño».

**1950, agosto 5.** La Comisión Honoraria entrega el Hospital a la Universidad.

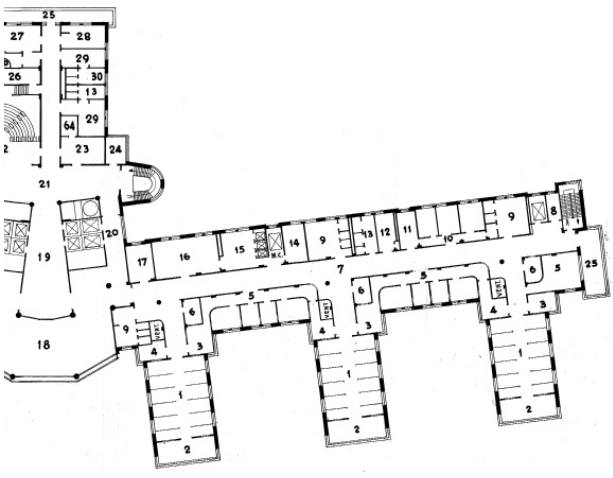
**1950, agosto 12.** La Universidad entrega el Hospital a la Facultad de Medicina.

**1953, setiembre 22.** Apertura del servicio asistencial del Hospital de Clínicas.

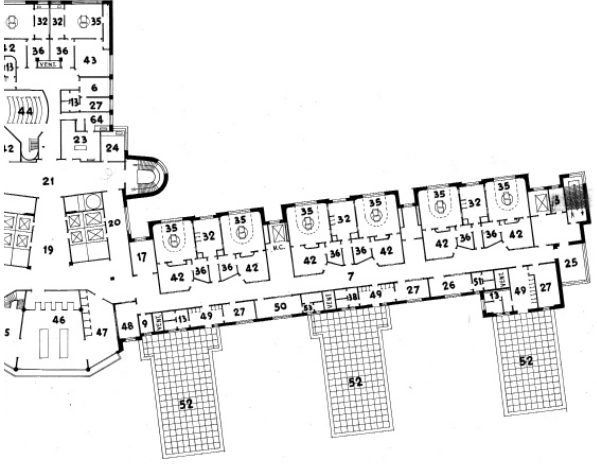




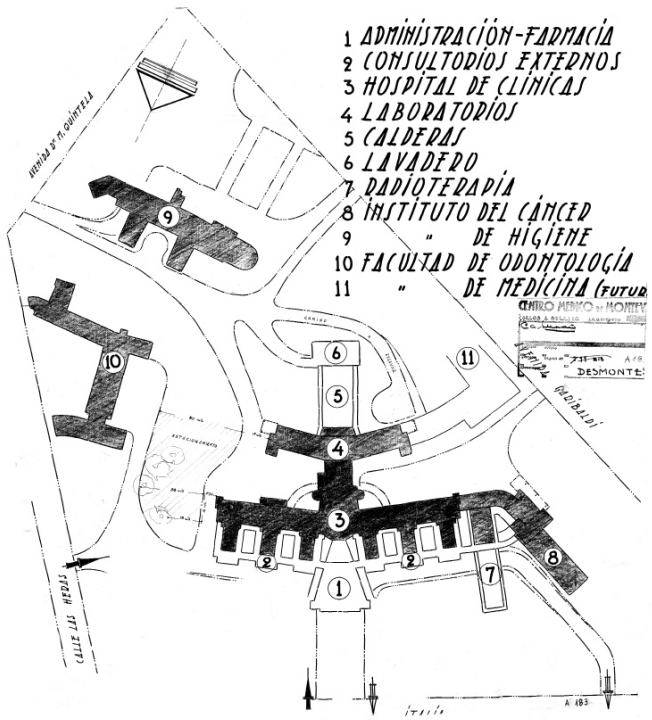
Planta del nivel de basamento.



Planta tipo

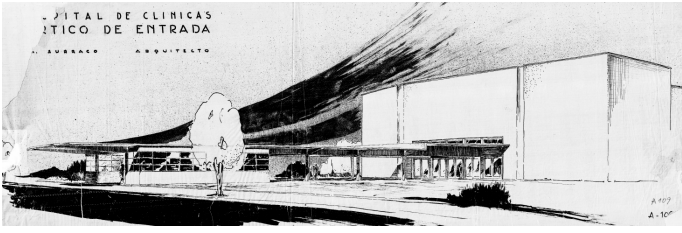
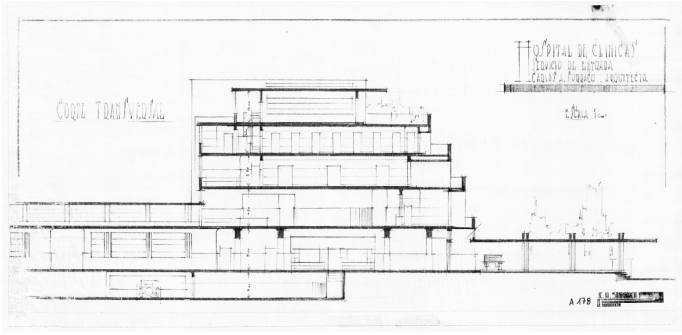


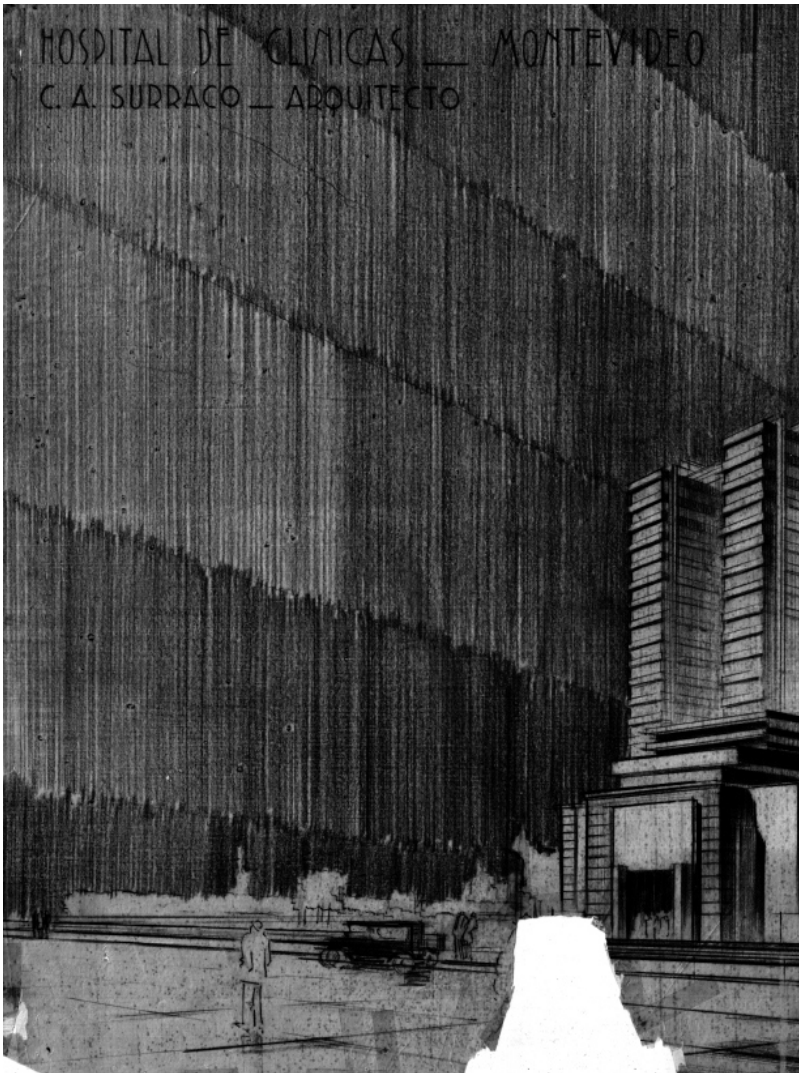
Planta Piso 17 (Cirugía)



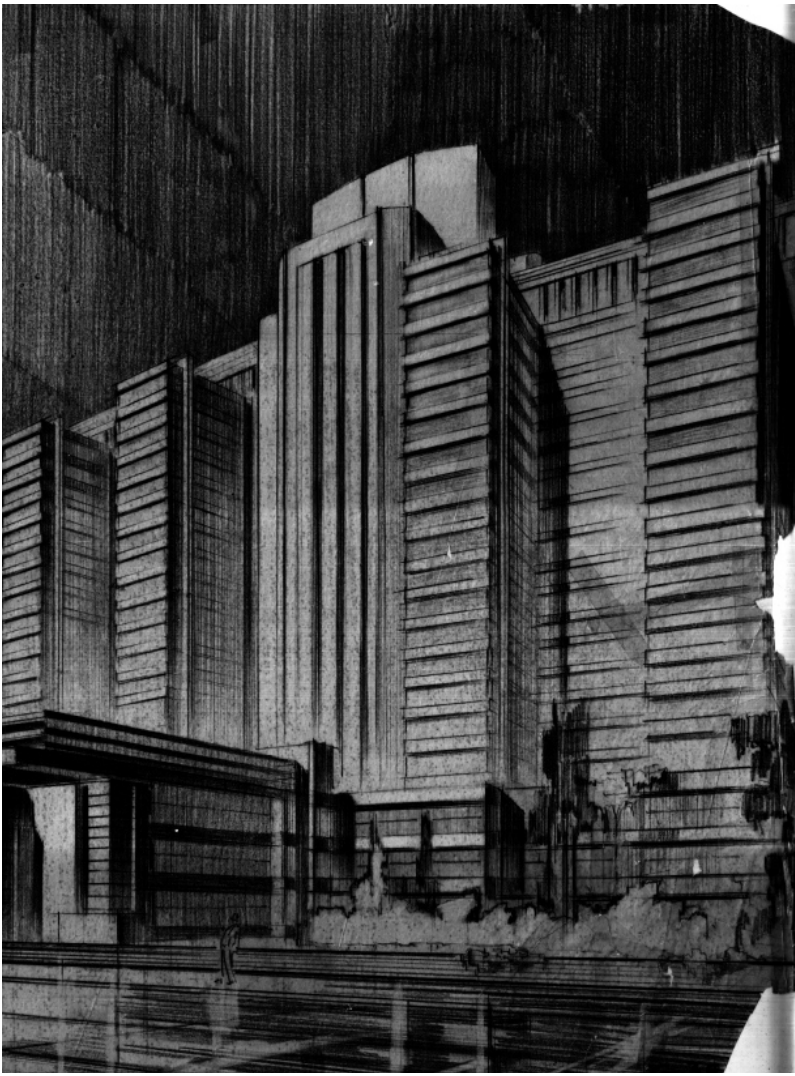


HOSPITAL DE CLÍNICAS

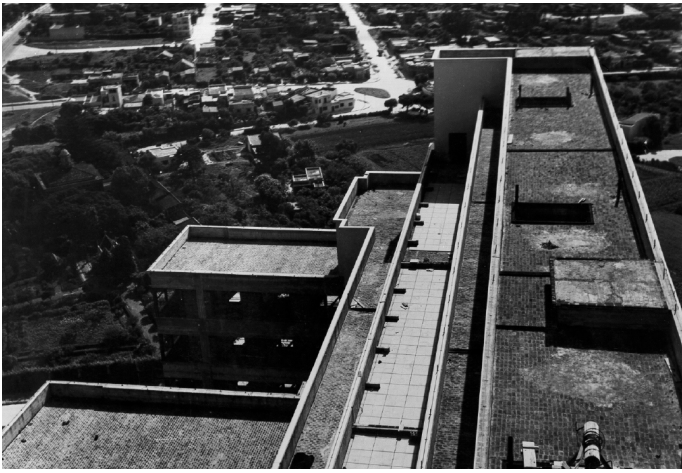




HOSPITAL DE CLÍNICAS









El concurso del Hospital de Clínicas o «Centro Médico de Montevideo» (1928-1929) significó un viraje en la carrera de Surraco, hasta entonces dedicado a la arquitectura comercial y residencial. Solamente el *block* del hospital insumió dos décadas de trabajo hasta su inauguración. Tan importante como ello, el Clínicas significó el comienzo de su carrera como funcionario (1932-1955) al servicio del flamante Ministerio de Salud Pública (MSP).

En la oficina de arquitectura del MSP fue responsable del mantenimiento arquitectónico, la ampliación, la reforma y el diseño de los centros de salud públicos realizados en ese período. Contó para esa tarea con valiosos arquitectos, como Alberto Muñoz del Campo, Sara Morialdo y Óscar Brugnini. En algunos de los proyectos Surraco figura como proyectista; en otros, como asesor. No obstante, la repetición de recursos formales y de organización funcional en obras de diversa autoría evidencia su impronta como responsable último de la producción de la oficina.

Como experto en el programa hospitalario recibió también encargos directos, como el edificio para el Instituto de Traumatología y Readaptación Funcional del Banco de Seguros del Estado (1936-1941) y el anexo al Hospital Italiano (1949).



**ARQUITECTURA  
HOSPITALARIA**

04

# SURRACO Y LA ARQUITECTURA HOSPITALARIA ESTATAL

—¿Tuvo contactos con otros organismos públicos, aparte del Ministerio de Salud Pública?

—No, solamente con Salud Pública. Pero yo gané el concurso del Hospital de Clínicas como «máscara suelta». Después, cuando ya hacía dos años que se había iniciado la obra, yo no tenía un «cobre». Me habían pagado unos honorarios ridículos, que no me alcanzaban para nada. Y yo tenía que pagar los planos, los dibujantes, el taller. Entonces hablé con las autoridades diciéndoles que no podía vivir con lo que pagaban. Fue así como me emplearon en el Ministerio de Salud Pública, donde pusieron una Oficina de Arquitectura.<sup>1</sup>

Este extracto de la entrevista a Surraco realizada por Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni es interesante por varios motivos. Muestra uno de los modos en que el Estado fue engrosando sus oficinas técnicas. Independientemente de la justicia del caso y de sus consecuencias posteriores —no necesariamente negativas—, la manera de resolver el problema, con un cargo público en lugar de dinero, muestra un *modus operandi* al que luego muchos adjudicaron buena parte de los males de la sociedad uruguaya.

Evidencia también el modo en que las oficinas de arquitectura fueron dispersándose a medida que el Estado ocupaba mayores campos de acción. Mientras que a comienzos de siglo la actividad arquitectónica estatal estaba concentrada en el Ministerio de Obras Públicas (MOP) y los municipios —de los cuales, por el volumen de obras, Montevideo era el más significativo—, ya en los años treinta diversas oficinas, con mayor o menor autonomía, se dedicaban al tema. Bancos estatales, entes autónomos y ministerios como el de Salud Pública (MSP) comenzaron a emplear a los arquitectos.<sup>2</sup>



1. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco,» *Arquitectura*, 259 (diciembre de 1989): 11.
2. Resta verificar cuál fue el contrato original de Surraco, dado que en 1932, fecha en que el arquitecto dice haber comenzado a trabajar en la administración pública, el MSP aún no existía formalmente (se creó entre 1933 y 1934).
3. «Decreto-Reglamentario de la ley de 15 de Julio de 1911 sobre Reorganización del Ministerio de Obras Públicas,» *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 46 (febrero de 1912): 28.



El decreto de reestructura del MOP de 1911 establecía que la Dirección de Arquitectura tendría a su cargo «el estudio, proyecto, construcción, dirección y conservación de los edificios públicos que lleve a cabo la administración».<sup>3</sup> Según el artículo 19, la dirección se dividía en seis secciones: Dirección central, Edificios en general, Edificios escolares, Edificios hospitalarios, Edificios militares y Ensanche y embellecimiento de ciudades y conservación de edificios públicos. Bajo este panorama parecía difícil aceptar la autonomía de otras oficinas públicas. El arquitecto y militar Alfredo Campos relató, tiempo después, las dificultades legales y administrativas que sufrió la oficina de Construcciones Militares del Estado Mayor del Ejército hasta su legalización en 1919.<sup>4</sup>

Además de la resistencia a reconocer otras oficinas y perder atribuciones, la articulación de tareas podía generar otro tipo de conflictos, como los relativos a las autorías de los proyectos. Precisamente, Surraco enuncia este problema en la misma entrevista antes comentada:

Hice el Hospital de San José [...] No está firmado por mí. Como el Ministerio de Salud Pública no tenía autonomía, teníamos que mandar los planos al Ministerio de Obras Públicas. Entonces, los colegas de allí borraban nuestras firmas, los firmaban ellos y licitaban las obras. Los hospitales para tuberculosos los hice yo: el de Minas, el de Tacuarembó, el de Durazno [...]. Todas las construcciones del Ministerio de Salud Pública en el interior realizadas entre 1940 y 1950 fueron proyectadas por mí [...].<sup>5</sup>

El conflicto parece evidente y obliga al investigador actual a ser cauteloso en este sentido. No obstante, es posible matizar los dichos de Surraco. En primer lugar, en el MSP Surraco no trabajaba solo. Él ejercía la dirección y firmaba



4. Alfredo R. Campos, «Breve reseña histórica del Servicio de Ingeniería y Arquitectura Militar.» *Boletín Histórico del Ejército*, 259–262 (1978): 69–128.
5. Arana, Garabelli y Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco»: 11–12.

los planos, pero en los proyectos siempre aparecía un colaborador. Aunque la oficina no parece haber sido numerosa, Surraco se rodeó de jóvenes con talento, como Óscar Brugnini y Sara Morialdo, o de arquitectos de su propia talla, como Alberto Muñoz del Campo. En algunos casos, como el pabellón Beisso, podemos establecer una duda razonable respecto del grado de intervención de Surraco, quien en los planos aparece como supervisor del proyecto.

En segundo lugar, la acción de «borrar las firmas» es una metáfora del resultado del procedimiento, no una fórmula literal. Actualmente se conservan en el MOP centenas de planos firmados por Surraco y sus colaboradores. En algunos casos esos planos fueron reformulados por los propios arquitectos del MOP, quienes estaban obligados a realizar el proyecto ejecutivo y la licitación de las obras. Sin embargo, lo que más se verifica es la superposición de tareas. Las iniciativas a veces provenían del equipo del MSP y a veces parecen provenir del propio MOP.

En tercer lugar, buena parte de las acciones en materia de construcción de hospitales eran reformas y ampliaciones. En este sentido, las intervenciones de la oficina de Surraco —generalmente muy discretas y sobrias— eran parte de un proceso general de crecimiento y transformación que se registra desde comienzos del siglo xx o incluso desde antes. En Montevideo se pueden mencionar la reforma y ampliación del Hospital Español y la del Pedro Visca, en el interior hay intervenciones más o menos importantes en los hospitales de Colonia del Sacramento, Cardona, Nueva Palmira, Sarandí Grande, etcétera.

Hay otro pasaje de la entrevista a Surraco que llama la atención:

Una tarde me llamaron para ir a visitar el Hospital de Miramar, que era un Hospital Marítimo. [...] Llegamos y [...] les dije: «¿Aquí un Hospital Marítimo? Yo he visto hospitales marítimos en otras partes del mundo [...]. Es una cura al aire libre, con aire yodado; necesita proximidad al océano y que no haya viento. [...] Pero aquí, en Carrasco, ustedes no pueden tener los enfermos al sol ni diez días por mes, porque esto es una “ventolina” bárbara, hay una humedad tremenda y el yodo no existe». [...] «¡Sabe que tiene razón!», contestaron. Y resolvieron donar o vender todo lo que estaba construido allí [...]. El proyecto para el Hospital Marítimo lo había hecho un arquitecto de Asistencia Pública, ya fallecido. Era un hospital «pavillonaire», en base a dos pabellones grandotes,



uno para hombres y otro para mujeres. La planta de los pabellones tenía un cuerpo central con dos grandes patios laterales. Las cocinas estaban en otro pabellón, separadas 400 metros. ¡Las cocinas a 400 metros de distancia!<sup>6</sup>

El arquitecto ya fallecido al que se refiere Surraco era Juan Giuria (1880–1957). Sorprende no solamente que no se lo mencione por su nombre sino también que se critique de una manera fulminante su proyecto de Hospital Marítimo. Según la anécdota, fue suficiente un comentario verbal de Surraco para descartarlo. En la entrevista, el arquitecto muestra su imagen autoproyectada: la del primer técnico autorizado en temas de arquitectura hospitalaria.

Sin embargo, la trayectoria de Giuria, aunque quizá más dispersa que la de Surraco, evidencia un fuerte compromiso con la problemática de los hospitales públicos. En ellos trabajó durante años, en su cargo en el MOP y en coordinación con la Asistencia Pública Nacional (APN), antecesora del MSP. Los pabellones de maternidad del Pereira Rossell (1915), la renovación de pabellones en el Maciel (1916), el Pasteur (1922) y el Pedro Visca (1922), así como los hospitales de Treinta y Tres (1921), Canelones (1924), Tacuarembó (1925), fueron algunas de sus obras. Participó en la conformación de la red de policlínicas zonales de Montevideo (1917) y diseñó el prototipo de «centro regional de asistencia modelo» para las localidades del interior (1922).<sup>7</sup>

Mario Moreau (n. 1887) fue otro de los arquitectos cuya experticia en arquitectura hospitalaria precede a la de Surraco. Como miembro de la Comisión Honoraria para el Hospital de Clínicas (creada por ley en 1926) viajó a Europa, junto con el doctor Manuel Quintela, para conocer la realidad hospitalaria de vanguardia. El informe que realizaron ambos profesionales (1928) definiría la tipología de *block* en altura para el segundo grado del concurso del Clínicas. En el mismo año fue invitado por la APN para trabajar en el proyecto de Hospital del Norte. El proyecto ejecutivo de este hospital se encargó a Carlos Pérez Montero (que era socio de Moreau), hecho que generó molestias en el gremio de arquitectos.<sup>8</sup>

Pero a pesar de que Moreau zanjó las dudas y las críticas, su nombre desaparece desde entonces en lo que refiere a arquitectura hospitalaria. Muy poco tiempo después, y durante más de dos décadas, Carlos Surraco se convertiría en la figura central.



6. Arana, Garabelli y Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco»: 12.

7. Los datos de las obras de Giuria se tomaron de: Jorge Sierra, «Asistencia Pública en el Uruguay hacia principios del siglo xx. Inicios de la arquitectura hospitalaria» (trabajo inédito presentado

para la Maestría en Arquitectura de la FADU, 2017).

8. Santiago Medero y Jorge Sierra, «Clínicas», en *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*, Emilio Nisivocchia y otros (Montevideo: Facultad de Arquitectura, MEC, MRREE, 2014), 48–51.

# INSTITUTO DE HIGIENE EXPERIMENTAL



Este instituto es el único finalmente realizado de la serie de pabellones que acompañaban al Hospital de Clínicas en su proyecto original y que conformaban el Centro Médico de Montevideo. La institución, dependencia de la Facultad de Medicina, existía desde 1895 y tenía como cometidos realizar tareas de enseñanza e investigación en relación con la higiene y la bacteriología, «preparar y conservar las diferentes vacunas y virus empleados como medios preventivos y curativos», y «formar y conservar un museo de higiene».¹ Todas estas tareas llevaban a que en la propuesta del nuevo edificio este pabellón estuviera netamente separado de las clínicas que se desarrollaban en el *block*.

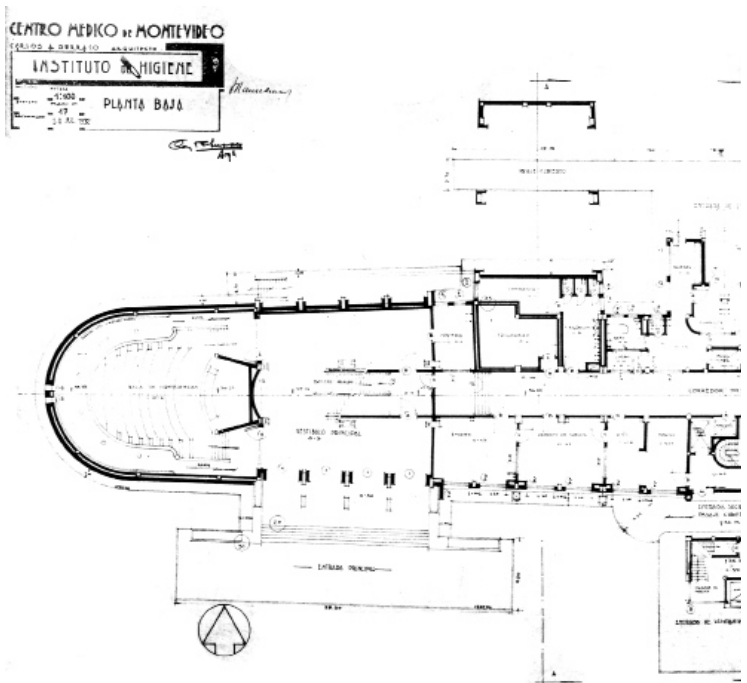
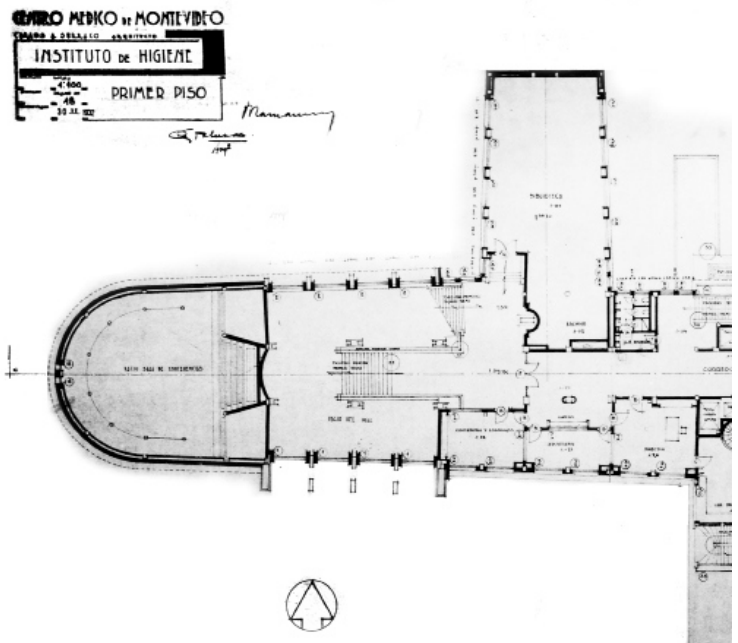
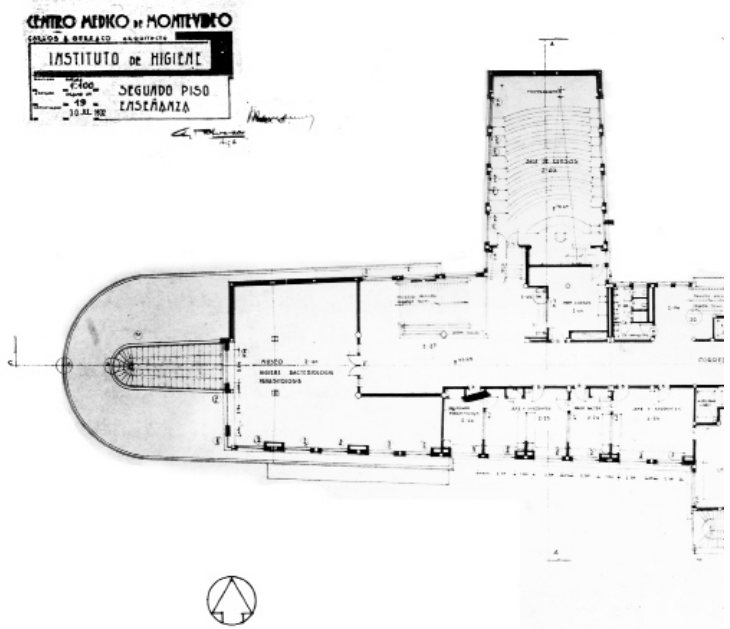
En la memoria del concurso, Surraco se centró en describir los aspectos funcionales de su propuesta. Los laboratorios, corazón del Instituto, se situaban al sur, sobre la actual avenida Américo Ricaldoni, para obtener luz difusa. Se desarrollaban en tres niveles principales y «en dos alas muy abiertas para suprimir todos los ángulos interiores de la construcción».² Los aleros en hormigón armado, las ventanas en ángulo y la ubicación de los pilares no eran utilizados como meros recursos formales sino también, y por sobre todo, como elementos técnicos al servicio de la función. Sobre el eje del volumen simétrico del edificio, en coincidencia con el acceso a cubierto y el vestíbulo y en desarrollo hacia el norte, el arquitecto ubicaba un volumen que contenía el salón de actos, la biblioteca y el museo.

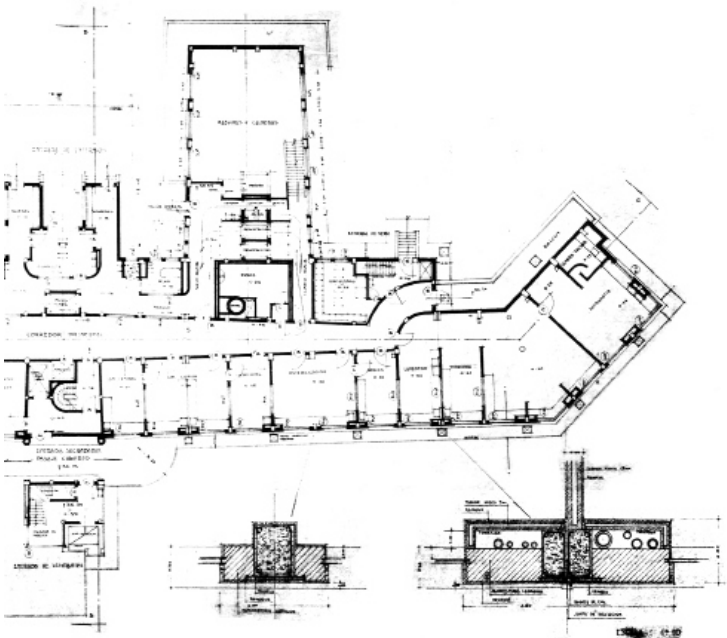
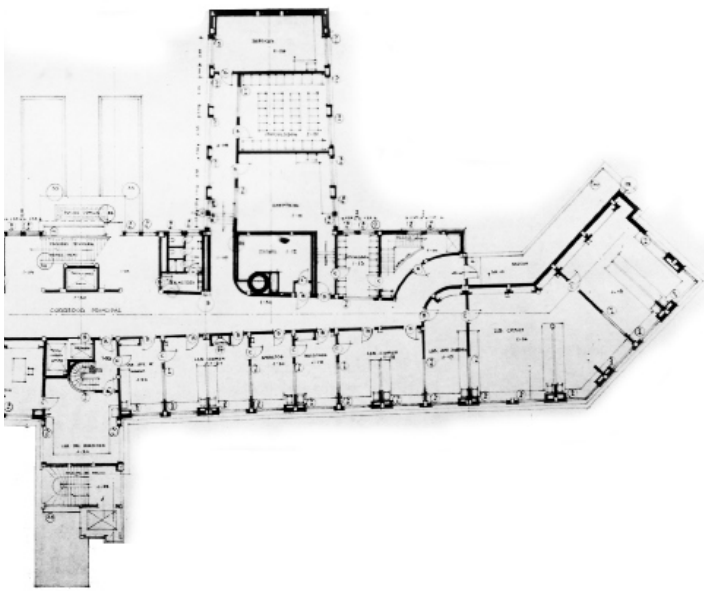
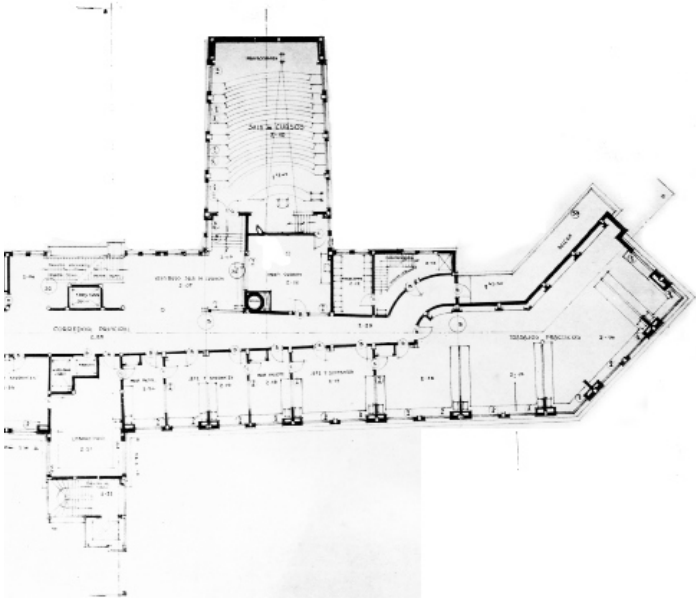
El edificio finalmente construido difería de esta propuesta inicial. El emplazamiento era similar, aunque el volumen se giraba hacia una orientación prácticamente norte-sur, de modo que ya no quedaba paralelo a la calle. Una mayor necesidad de área llevó a que las tres plantas iniciales se transformaran en cinco niveles que se van retranqueando sucesivamente. Surraco mantuvo la diferencia norte-sur separada por un pasillo central en la organización de los laboratorios, pero hubo un cambio fundamental en la distribución en planta, que ahora se presentaba asimétrica. El acceso y el vestíbulo principal se corrían del centro hacia el oeste.

ARQUITECTURA HOSPITALARIA

<b>UBICACIÓN</b>	Avda. Dr. Alfredo Navarro 3051
<b>PROYECTO</b>	Carlos Surraco
<b>FECHA</b>	1928-1929 (concurso Hospital de Clínicas) / 1940 (inauguración)









La sala de conferencias se ubicaba en ese extremo singularizada por su planta en semicírculo, mientras que el remate en la orientación este se lograba quebrando 45 grados la crujía de laboratorios.

No obstante, el viejo eje de simetría no desaparecía totalmente. Allí se colocó el acceso secundario y un volumen de circulaciones destacado del cuerpo del edificio en la fachada sur. Asimismo, hacia el norte, las salas de cursos, que ocupaban dos volúmenes iguales de planta trapezoidal, estaban centradas respecto del eje. La nueva propuesta resolvía en tensión la organización simétrica original con una asimetría que quebrantaba el presupuesto clásico y académico de la jerarquía en los edificios públicos.

Marcelo Roux ha observado con acierto la similitud del resultado con la planta del Palacio Stoclet de Bruselas (1905–1911), de Josef Hoffmann.<sup>3</sup> Vale recordar la explícita admiración que Surraco sentía por Otto Wagner y sus discípulos. Pero los recursos formales se alejan bastante del *Sezessionsstil* si se observa la volumetría en su conjunto. Las referencias a los paquebotes o transatlánticos se tornan entonces evidentes.

La alusión a la máquina, en especial los barcos, fue una de las maneras más utilizadas por los arquitectos contemporáneos para significar una arquitectura coherente con el mundo de la industria, entendido como *Zeitgeist*. Sin embargo, también fue una manera de acentuar viejos presupuestos artísticos, como el carácter unitario de la obra o el uso de metáforas. De todos modos, no sería adecuado hacer un énfasis desmedido en estas referencias formales. También podemos leer los retranqueos, la relación entre llenos y vanos, los aleros, los balcones como recursos puramente arquitectónicos atentos a las dimensiones estética, funcional y técnica del edificio. En esto Surraco demostró ser un arquitecto extremadamente hábil, y el Instituto de Higiene es uno de los exponentes más acabados de su maestría.

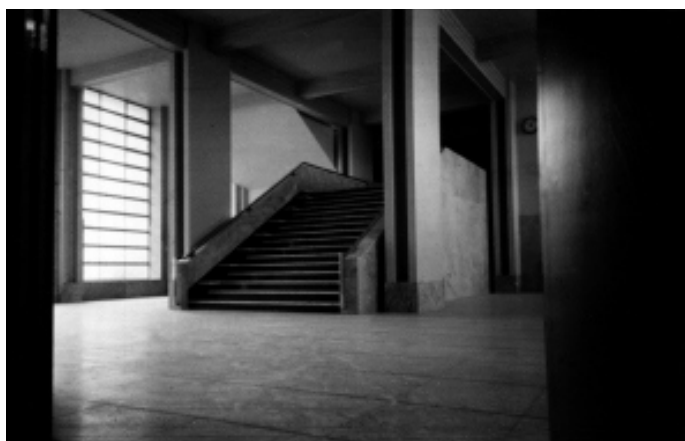
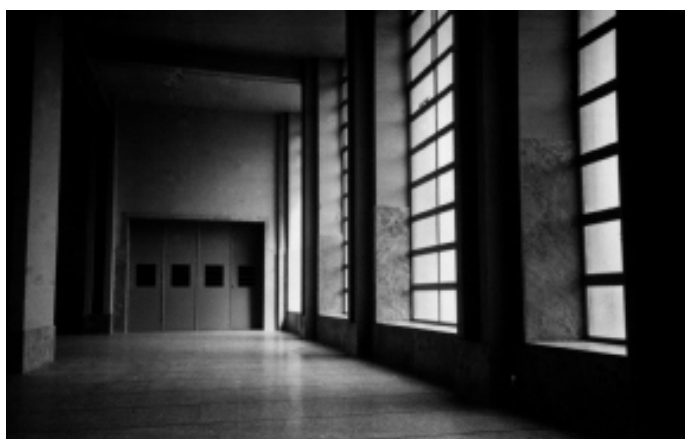
1. Ley n.º 2.313. Instituto de Higiene: su creación (21 de enero de 1895). En Enrique Armand Ugon, Julio C. Cerdeiras Alonso, Luis Arcos Ferrand y César Goldaracena, compiladores, *Compilación de leyes y decretos 1825–1930*, Tomo 21 (1895–1896) (Montevideo: 1930): 7–8.
2. Carlos Surraco, Memoria técnica presentada al segundo grado del concurso

del Hospital de Clínicas (documento inédito, archivo del IHA, 1929), 32. Ver: «Dossier.» *Vitruvia*, 4 (agosto de 2018).

3. Marcelo Roux, «Anticipaciones para dos máquinas en sombra,» en *Premio Julio Vilamajó. Aportes al conocimiento en Arquitectura y Diseño* (Montevideo: FADU–Udelar, 2016), 55–79.



ARQUITECTURA HOSPITALARIA



# INSTITUTO DE TRAUMATOLOGÍA Y READAPTACIÓN FUNCIONAL



Originalmente «Instituto de Traumatología y Readaptación Funcional» (ITRF), este edificio fue proyectado por Surraco en 1936 por encargo del Banco de Seguros del Estado (BSE). No se trata, por tanto, de ninguno de los pabellones proyectados en el concurso para el «Centro Médico de Montevideo». En la esquina donde se ubicó, las actuales Avenida Italia y Gral. Las Heras, estaba previsto el edificio para residencia de las nurses.

En aquellos años, el BSE hacía numerosas inversiones en construcción de edificios. Con la pretensión de destacarse respecto de la competencia privada extranjera,<sup>1</sup> prometía una reinversión de sus ganancias en el ámbito nacional. A los edificios de renta, pensados como negocio inmobiliario, sumaba entonces vivienda social y obras como el ITRF, directamente asociados con las funciones del Banco.<sup>2</sup> En el *Almanaque* de 1938, imágenes de ambos tipos de emprendimientos aparecen intercaladas entre los artículos de la publicación, entre ellas un croquis del ITRF que podemos adjudicar a la autoría de Surraco.

Como se afirma en la página web del BSE:

Pero en 1939, el Directorio del Banco presidido por el Dr. Juan José de Amézcaga resolvió desistir del Instituto, casi finalizado y en cuya planificación había tenido importante papel el propio Dr. [José Luis] Bado. Dado que el MSP se interesó en el proyecto, el BSE decidió canjear el edificio en construcción con el Ministerio por otros predios, quien lo finalizó inaugurando en 1941 el hoy «Instituto de Ortopedia y Traumatología», y seguir abonando el convenio de asistencia con el MSP. Ese Instituto, dirigido por el Dr. Bado, continuó en adelante recibiendo los traumatizados del BSE.<sup>3</sup>

1. El BSE tenía el monopolio de los seguros, pero la competencia privada se mantuvo en aquellos rubros preexistentes a la ley: incendio, vida y marítimos. Ver: Banco de Seguros del Estado, «Cuando se habla del monopolio que tiene el Banco de Seguros, conviene saber,» *Almanaque 1938*: 12.
2. «Inicialmente los trabajadores lesionados por accidentes del trabajo

eran asistidos, por convenio con el Ministerio de Salud Pública, en las instalaciones del hospital Pasteur [...]. [Allí] comenzó a funcionar desde mediados de 1935 el primer Servicio de Ortopedia y Traumatología en el Uruguay». Banco de Seguros del Estado, Historia, <https://www.bse.com.uy/csm/inicio/institucional/historia/> (consultada el 11 de abril de 2018).



UBICACIÓN

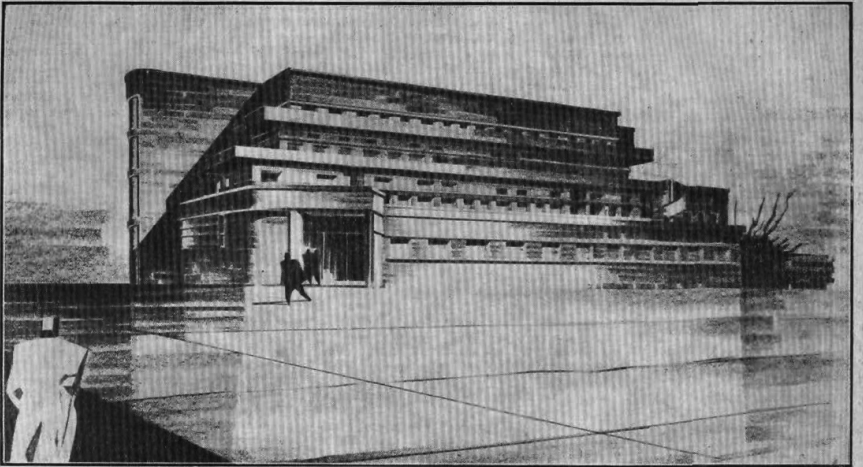
Gral. Las Heras 2085

PROYECTO

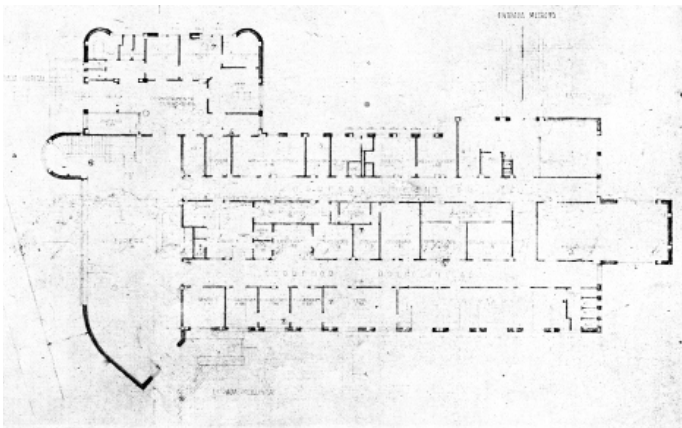
Carlos Surraco

FECHA

1936-1941



Perspectiva del edificio para el Instituto de Traumatología y Readaptación Funcional que el Banco de Seguros está construyendo junto al gran Hospital de Clínicas



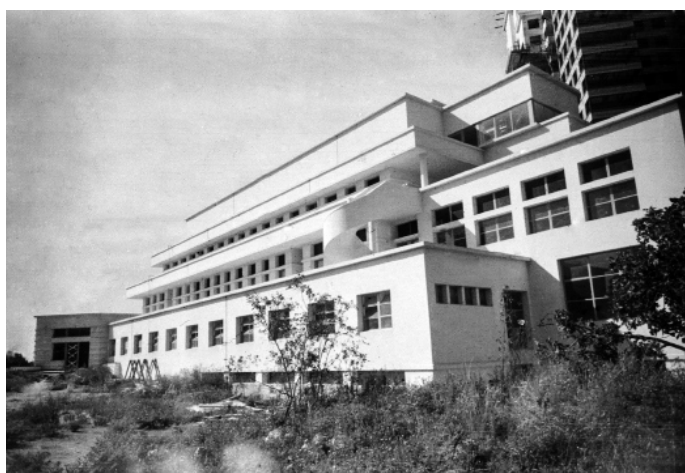


Se puede inferir a partir de esta información que Surraco contó con el asesoramiento y los antecedentes generados por el doctor Bado para la realización del proyecto, algo nada extraño en un arquitecto que siempre se sintió cómodo entre especialistas. Recordemos la importancia que Surraco dio a las orientaciones dadas por el doctor Charles Burlingame sobre el Hospital de Clínicas.

El ITRF es un edificio con capacidad para cien camas, algo más pequeño que el Instituto de Higiene, con el que comparte ciertos recursos formales. No obstante, no posee la misma tensión entre simetría y asimetría, y con ello revela su proceso de diseño posterior en el tiempo. A mediados de la década del treinta Surraco experimentó con recursos formales contrapuestos a las enseñanzas académicas. En lugar de colocar el *hall* de espera en un lugar central y destacado jerárquicamente, lo ubicó como un cuerpo bajo saliente en el extremo más cercano a Gral. Las Heras. La escalera principal tiene, como en Higiene, un rol protagónico al destacarse volumétricamente, aunque esta vez su ubicación no responde a ningún eje de simetría y forma parte de una composición dinámica. Esta se refuerza con el escalonamiento progresivo de los siguientes volúmenes, el uso de balcones y la ubicación de una escultórica escalera exterior sobre la fachada principal.

3. Banco de Seguros del Estado, Historia, <https://www.bse.com.uy/csm/inicio/institucional/historia/> (consultada el 11 de abril de 2018).

ARQUITECTURA HOSPITALARIA



# PABELLÓN MARTIRENÉ DEL HOSPITAL SAINT BOIS



Tan sólo catorce años separaron la inauguración de los pabellones de la Colonia de Convalecientes del agregado propuesto por Surraco y Morialdo. La diferencia en su arquitectura, sin embargo, es notable. En la foto aérea, tomada muy cercana a la fecha de inauguración del pabellón Martirené, se puede observar el contraste entre la propuesta original y el nuevo volumen.

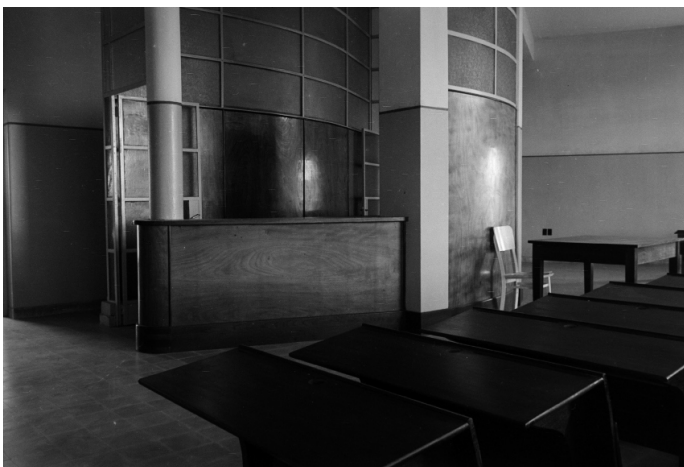
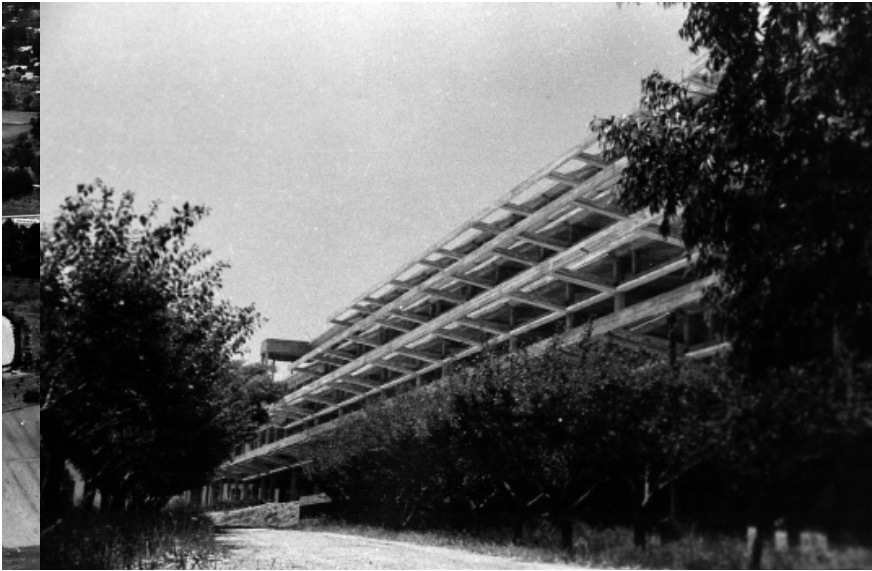
Aquella estaba conformada por una serie de cuerpos de cubiertas inclinadas y terminadas en tejas, con frontones escalonados como remate. Los edificios no contaban con balcones y sus ventanas eran relativamente pequeñas. Unidos por una circulación —a excepción de la Administración y los servicios al fondo—, los pabellones, de dos niveles, eran en sí edificios relativamente pequeños que enmarcaban una serie de espacios contenidos. Todo poseía una «escala humana», al tiempo que el tratamiento formal sugería una imagen de cierta domesticidad.

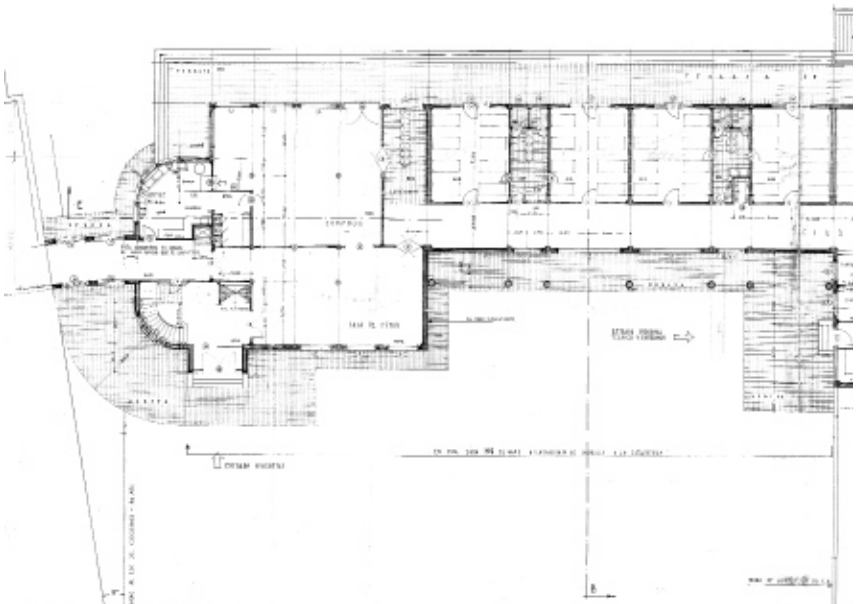
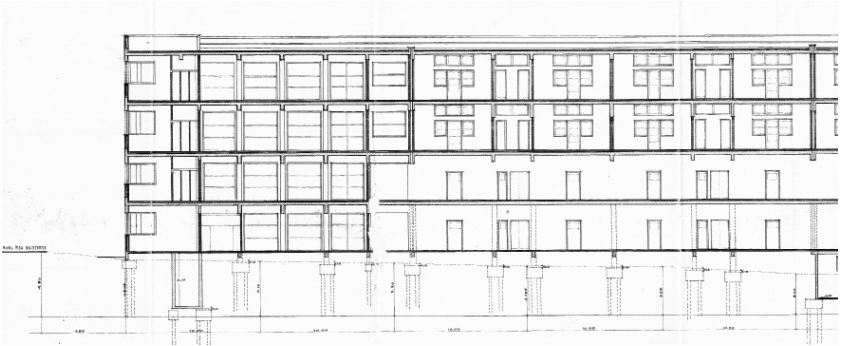
El nuevo edificio mantenía la idea de pabellón y se conectaba con la vieja construcción utilizando el eje circulatorio, pero su escala y su tratamiento eran disruptivos. No parece demasiado forzada en este sentido la lectura de la propuesta como una metáfora naval. Efectivamente, se trataba de un gran volumen trabajado en forma unitaria y escalonada y cuya terminación en revoque blanco remitía a la pureza y precisión del mundo maquinista.

1. Centro Hospitalario del Norte Gustavo Saint Bois, «Día del Patrimonio 2016», [http://www.hsb.com.uy/innovaportal/v/5312/1/innova.front/dia\\_del\\_patrimonio\\_2016.html](http://www.hsb.com.uy/innovaportal/v/5312/1/innova.front/dia_del_patrimonio_2016.html) (consultada el 21 de junio de 2018).

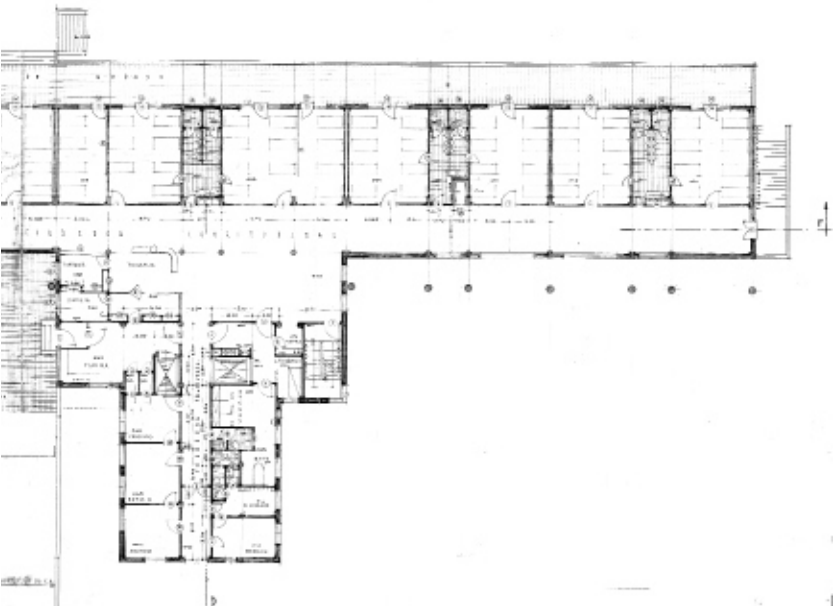
ARQUITECTURA HOSPITALARIA

<b>UBICACIÓN</b>	Camino Fauquet 6358
<b>PROYECTO</b>	Carlos Surraco y Sara Morialdo
<b>FECHA</b>	1938-1942







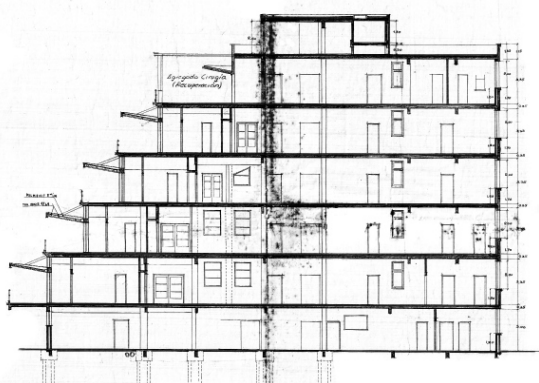
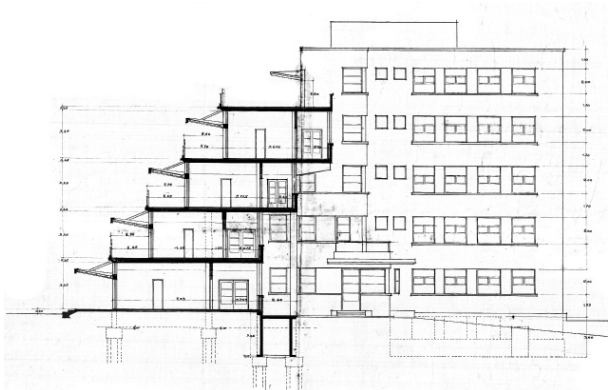


Su colocación rompía por completo la simetría y, junto con su tamaño, provocaba un marcado desbalance en el equilibrio preexistente. No hubo en los arquitectos voluntad alguna de asimilarse a los edificios de la Colonia, como sí hubo luego, en la propuesta de Surraco para la ampliación del Hospital Italiano de 1949. En lugar de los pequeños volúmenes de carácter íntimo, el Martiréné es un gran cuerpo extrovertido cuyas terrazas recorren toda la fachada norte.

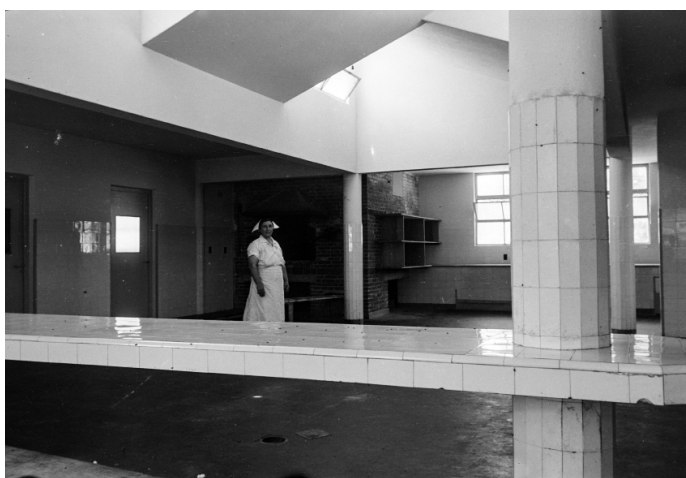
Era en estas terrazas, con sus juegos de bajada de pluviales y parasoles en hormigón armado, donde residía el corazón de un edificio pensado para pacientes con bacilo de Koch. En ese entonces toda la Colonia se había transformado en un hospital para el tratamiento de la tuberculosis. En el nuevo edificio se alojaron las clínicas tísico-neumológicas de la Facultad de Medicina y el Instituto del Tórax, dirigido por el doctor Pablo Purriel.<sup>1</sup> Los tratamientos de entonces exigían el contacto con el aire y el sol, pero en lugar de solarios individuales, los arquitectos proponían una serie de terrazas compartidas de generosas dimensiones.

La fachada sur era más cerrada, pero al igual que la norte mantenía esa voluntad escultórica tan característica de los edificios hospitalarios de Surraco. La observamos en el escalonamiento de niveles, la voluntad de evidenciar los volúmenes de las escaleras, la articulación con el cuerpo saliente y, en este caso, en el uso expresivo de los elementos estructurales, como los pilares cilíndricos de doble y triple altura y las ménsulas.

En 1944, poco tiempo después de inaugurado el edificio, Purriel tuvo la iniciativa de contactar a Joaquín Torres García y sus discípulos para la elaboración de una serie de murales a ubicar en el pabellón. Se entendía que de esa manera los pacientes encontrarían una fuente de entretenimiento y refugio espiritual en el marco de los extensos tratamientos. Desde entonces, el edificio quedó fuertemente asociado a esta intervención artística, no prevista en el proyecto original.



ARQUITECTURA HOSPITALARIA



# PABELLÓN BEISSO DEL HOSPITAL PEREIRA ROSSELL



Este pabellón fue construido gracias a una donación efectuada por Américo Beisso.<sup>1</sup> El edificio lleva el nombre de su padre, importante empresario vinculado al sector farmacéutico.<sup>2</sup> Además del giro empresarial, Américo poseía un tambo con el que abasteció durante años a la Asistencia Pública Nacional, por lo que su vínculo con la salud pública era fuerte.

Cuando el edificio estaba en sus etapas finales apareció publicado en *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*. Allí se afirmaba:

Siendo [...] propiedad del Ministerio de Salud Pública, se ha levantado esta construcción bajo la dirección técnica especializada de dicho Ministerio que con todo acierto e inteligencia dirige el competente arquitecto Carlos A. Surraco [...]. Fue proyectista del Pabellón Beisso [...] el arquitecto (Óscar) Brugini, perteneciente también al grupo de elementos jóvenes y empeñosos que colaboran con el arquitecto Surraco [...].<sup>3</sup>

La participación de Surraco no está puesta en duda, aunque no queda claro si tuvo un rol como creador o más bien de control de la propuesta. Hay elementos del pabellón que parecen adherir al universo de sus recursos formales, pero es difícil saber hasta qué punto estos eran manejados por sus colaboradores. La organización en planta respondía a un organismo unitario tensionado por los requerimientos funcionales, antes que a una sumatoria de partes relativamente autónomas. En ello y en el rol articulador del volumen con las escaleras se pueden ver similitudes con las propuestas para el Clínicas, Higiene y Traumatología.

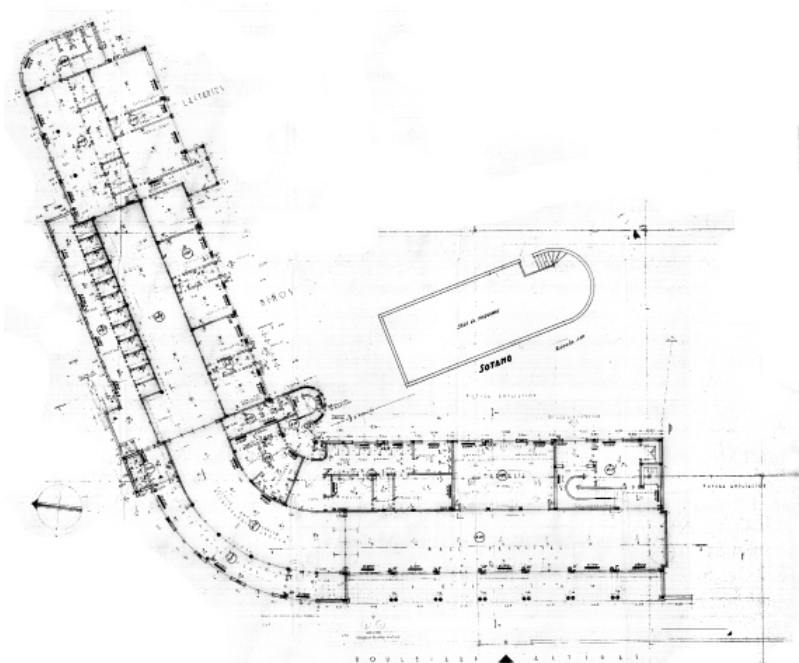
1. Ver *Arquitectura*, 203 (1940): 40.

2. Raúl Jacob, 1915–1945. *Las otras dinastías* (Montevideo: Proyección, 1991), 137–138. Casualmente, Alejandro Beisso había fundado su compañía en 1879 junto con Luis Máximo Surraco —padre del arquitecto—, de quien luego se separó para formar Beisso y Cía.

3. «El Pabellón Alejandro Beisso,» *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, 110 (noviembre 1938): 16.

4. «El Pabellón Alejandro Beisso»: 16.

UBICACIÓN	Bvar. Gral. Artigas 1590
PROYECTO	Óscar Brugnini (proyectista), Carlos Surraco (asesor)
FECHA	1936-1938 / 1941 (ampliación)



La expresión, en cambio, parece combinar dos modalidades que son algo distantes de las propuestas contemporáneas de Surraco. Sobre Lord Ponsomby la expresión es sumamente austera. Los vanos se recortan en una fachada entendida como plano, donde apenas sobresalen unas sutiles cornisas.

Sobre Bulevar Artigas predomina una expresión clásica y monumental gracias al tratamiento del acceso. El volumen de la planta alta se retrae y los pilares cobran doble altura mientras todo el volumen se asienta sobre un podio. La fotografía con la perspectiva hacia el norte publicada en la revista *Arquitectura* muestra estas características, que se refuerzan con la presencia inmediata del Obelisco.

En resumen, el edificio combina la expresión clásica con la moderna, ambas tratadas con una sobriedad ajena al rico juego de elementos de los edificios del «Centro Médico de Montevideo». Sin embargo, pocos años después Surraco y Morialdo utilizaron pilares monumentales en el pabellón Martirené, mientras que el tratamiento austero y planar de las fachadas se puede ver en diversas ampliaciones y reformas de edificios de Salud Pública llevadas a cabo con Brugnini.

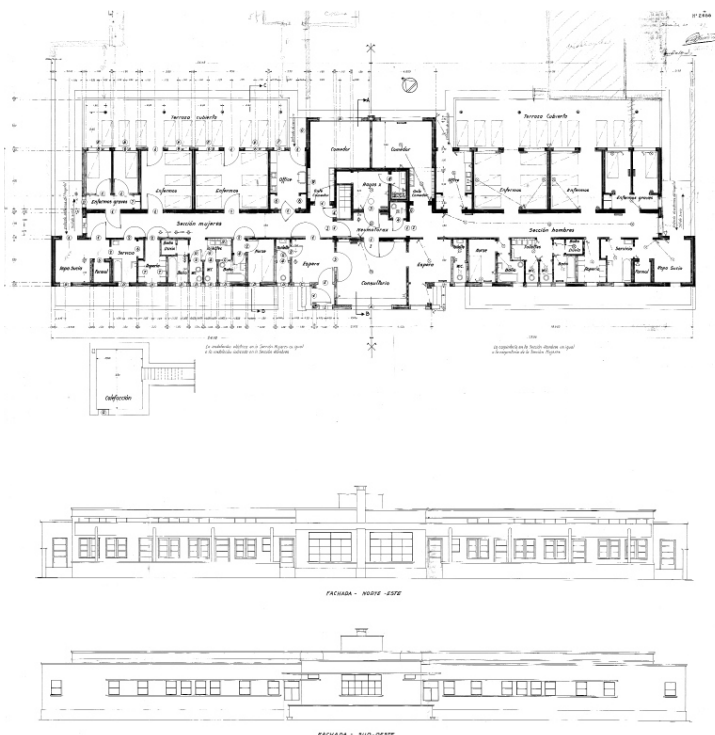
La organización interna del edificio era sumamente sencilla. El *hall* lineal sobre Bulevar Artigas daba acceso a la farmacia y, al norte y sobre la calle Lord Ponsomby, a los consultorios de las diversas clínicas. En la planta alta se ubicaban las oficinas de dirección, administración y algunos laboratorios. Los accesos de público, personal y médicos estaban perfectamente separados, tal y como Surraco pregonaba en su memoria técnica para el Hospital de Clínicas. El edificio fue «construido en vista a una probable y futura ampliación»<sup>4</sup> que se llevó a cabo en 1941 y dio lugar al cuerpo que se desarrolla hacia el este. Allí se reubicó y amplió la farmacia y se instaló la droguería y un servicio operatorio.

# PABELLONES PARA EL TRATAMIENTO DE LA TUBERCULOSIS EN DURAZNO Y COLONIA DEL SACRAMENTO

Una de las principales líneas proyectuales desarrolladas por la oficina dirigida por Surraco fue la de los pabellones para enfermos de tuberculosis. En Montevideo se construyó el edificio Martirené, mientras que en el interior se proyectaron varios, ubicados generalmente en capitales departamentales. Los ejemplos de Durazno y Colonia, a pesar de sus diferentes autoridades, se resolvieron con definiciones proyectuales muy similares.

Ambos edificios poseen similares dimensiones y se desarrollan en un solo nivel. Presentan un marcado eje de simetría sobre el cual se ubican el acceso, el consultorio y el comedor, y dos alas de internación separadas por sexo. Al igual que en el Martirené, sus habitaciones contaban con amplias terrazas de uso colectivo. También se repetían rasgos formales y constructivos como las cubiertas de las terrazas, inclinadas entre 15 y 20 grados para favorecer el asoleamiento de las habitaciones mediante una abertura superior.

Las diferencias entre ambos edificios se relacionan con su implantación. En Durazno el pabellón ocupa un predio diferente al del hospital y es completamente exento. En Colonia del Sacramento, en cambio, la obra ocupó el mismo predio que el edificio preexistente, hecho que condicionó el proyecto tanto en su geometría como en su orientación final este-oeste. La libertad del edificio de Durazno le permitió al proyectista orientar las terrazas hacia el norte y utilizar la línea curva para delinear el volumen. Esta última característica, conjugada con la simetría, presenta cierta similitud con la solución de Surraco para el Instituto de Higiene Experimental en el concurso del Hospital de Clínicas y da la pauta, una vez más, de la posible intervención directa del «asesor» en los proyectos de la oficina.



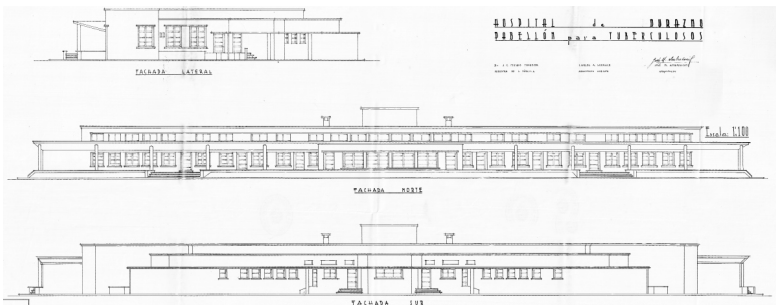
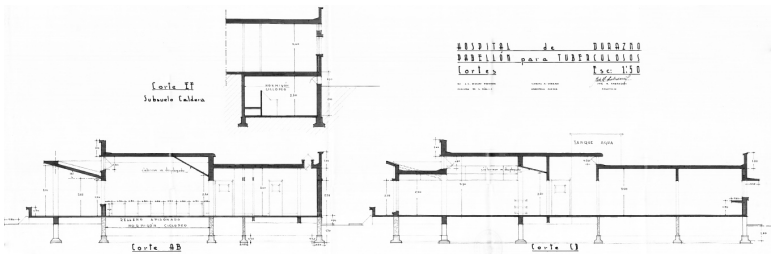
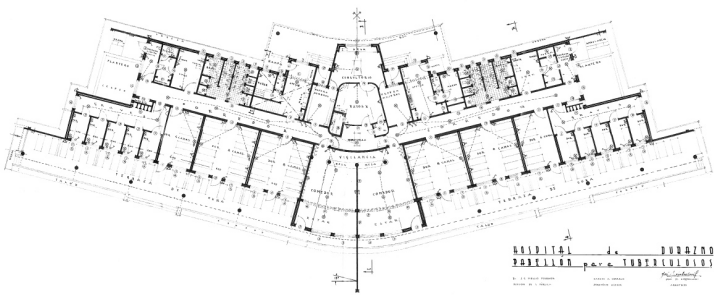
Pabellón de Colonia del Sacramento.

**COLONIA DEL SACRAMENTO**

UBICACIÓN	18 de Julio 462
PROYECTO	José M. Ambrosioni (proyectista), Carlos Surraco (asesor)
FECHA	1937-1939

**DURAZNO**

UBICACIÓN	Maciel, entre Miguel C. Rubino y Dr. Morquio
PROYECTO	Alberto Muñoz del Campo (proyectista), Carlos Surraco (asesor)
FECHA	circa 1938



Pabellón de Durazno.

## ANEXO AL HOSPITAL ITALIANO UMBERTO I

Fue una de las últimas obras de Surraco y la única de arquitectura hospitalaria realizada para una entidad privada. El edificio se encuentra junto al Hospital Italiano, realizado por Luigi Andreoni a finales del siglo XIX, pero en un padrón diferente. Surraco prácticamente utilizó toda el área disponible, abriendo patios hacia el este, es decir, opuestos a la posición del hospital preexistente. No obstante, debido a la situación de la propiedad, la medianera oeste no fue tratada como tal sino como una fachada, por lo que la intervención de Surraco se integra al conjunto.

La independencia que brindaba el hecho de situarse en un padrón aparte, cuyo frente se sitúa sobre la calle Canning y no sobre Bulevar Artigas, y cuyas líneas, además, no coinciden con la orientación del viejo hospital, se vio matizada por las elecciones arquitectónicas de Surraco. Aunque la intervención genera un espacio propio retirándose levemente del límite del predio y colocando un acceso claramente definido, Surraco evitó el camino de la autonomía volumétrica y el choque expresivo que se observa en el pabellón Martirené del hospital Saint Bois, realizado pocos años antes. En lugar de ello se observa un acercamiento en ambos niveles. Por un lado, un volumen compacto de altura y ancho similares a las piezas que conforman el viejo hospital; por otro, un lenguaje austero pero de explícitas referencias clásicas y prácticamente sin atisbos de «modernidad».

Lejos de la composición vanguardista, la fachada frontal es tripartita y plenamente simétrica. La relación de vanos y llenos es equilibrada. Las aberturas tienen una proporción vertical y en la planta baja utilizan arcos rebajados. El acceso, ubicado en el eje de simetría, se destaca por su escalinata y dos pilastras —con pedestal, fuste y capitel— que lo flanquean y rematan en un saliente. El volumen, estructurado en forma tripartita, remata en una significativa cornisa.

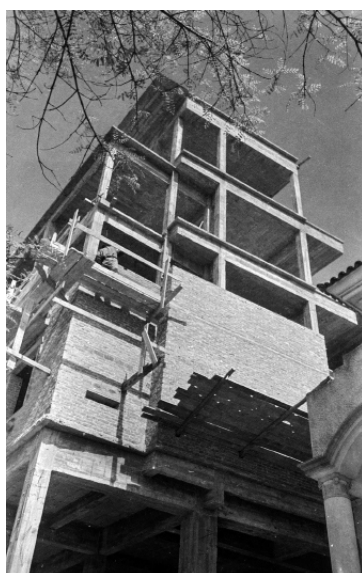
La fachada oeste dialoga, aún más claramente, con el edificio de Andreoni. En la planta baja se genera la conexión entre ambos edificios, mientras que el cuerpo está dividido en dos partes. La inferior tiene dos niveles en los cuales las aberturas se repiten rítmicamente y se separan mediante pilastras; la parte superior cuenta también con dos niveles y un ritmo de ventanas idéntico y coincidente, pero con un revoque continuo. El remate se realiza con la misma cornisa que corona la fachada frontal.

Al final de su carrera, un Surraco maduro parece interpelar a aquel joven que, en diversos artículos escritos, bregaba con dureza por una arquitectura del siglo XX despojada de todos los estilos del pasado. Pero también fortalece la interpretación de que en sus obras Surraco fue siempre más ecléctico y expresivo que en sus declaraciones. Aunque muy diferente de los cánones de actuación actuales frente a las preexistencias, la intervención de Surraco habla de cierta voluntad de anonimato y también de respeto frente a la obra de un referente como Andreoni.



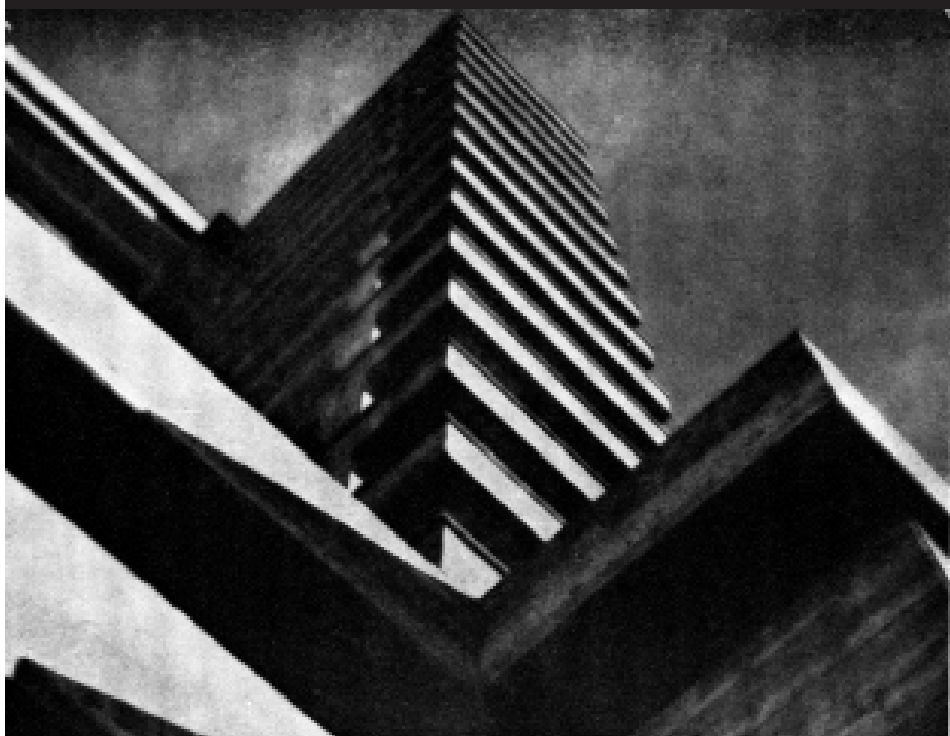


<b>UBICACIÓN</b>	Jorge Canning 2363
<b>PROYECTO</b>	Carlos Surraco
<b>FECHA</b>	1949



100—101

# SURRACO FOTÓGRAFO: ENTRE LA SENSIBILIDAD Y LA TÉCNICA



1. Carlos Surraco. Carta a Leopoldo Carlos Artucio (18 de mayo de 1955; la carta y la fotografía encuadrada pertenecen a la familia de Artucio). Similares declaraciones fueron hechas en: Carlos Surraco, «La tercera posición en fotografía artística,» *Revista del Foto Club Uruguayo*, 3 (noviembre de 1953): 9–11.
2. Una interpretación en este sentido es la de William Rey, «Surraco y la fotografía,» *Arquitectura*, 269 (2013): 25–30. Rey matiza el presunto vanguardismo al detectar en Surraco ciertos conceptos y miradas propias del academismo. Sin embargo, su artículo no toma en cuenta las características «pictorialistas» de los métodos de intervención utilizados por Surraco e incluso insinúa que este rechaza tal forma de aproximación.

En una carta dirigida a Leopoldo Carlos Artucio en mayo de 1955, Surraco expresaba lo siguiente:

Y ahí va el retrato de mi hijo (se refiere al Hospital de Clínicas, pues junto con la nota adjuntaba una fotografía del edificio), que se lo ofrezco en una de las tantas poses que le hice mientras crecía dolorosamente.

Está inspirada en los grabados de Piranesi y también impresa en el sistema de grabado, es decir, con tintas litográficas y transportada a papel de dibujo. Es mi vicio (confesable) la fotografía, que me encontró hace 50 años y no me abandono ni quiero que me abandone porque le debo satisfacciones muy puras.

Este sistema de copiar se llama oleobromía o bromóleo transporte y es muy poco usado. Casi abandonado en el mundo por ser muy laborioso y además por haber quedado catalogado en el tipo de fotografía pictórica o pictorial de los europeos. Hoy día no se permite, por principio, la intervención personal del artista en el claroscuro y se prefiere la fotografía pura, negativo y positivo íntegramente por procedimientos físico-químicos. Yo estoy fuera de esa preocupación de la moda de la fotografía pura y continuo haciendo mis bromóleos, porque sé que nada puede igualarlos en belleza y calidad.<sup>1</sup>

Varios datos de interés se desprenden de estos comentarios. En lo que refiere a Surraco y la fotografía, no solamente nos dan cuenta de su larga y duradera relación sino que ubican al arquitecto como alguien aferrado a viejas técnicas pictorialistas de intervención en el laboratorio. Esta postura personal, que además se inspira en un grabador italiano del siglo XVIII y pretende situarse fuera de la «moda», interroga sobre el presunto carácter *vanguardista* de su obra fotográfica.<sup>2</sup>

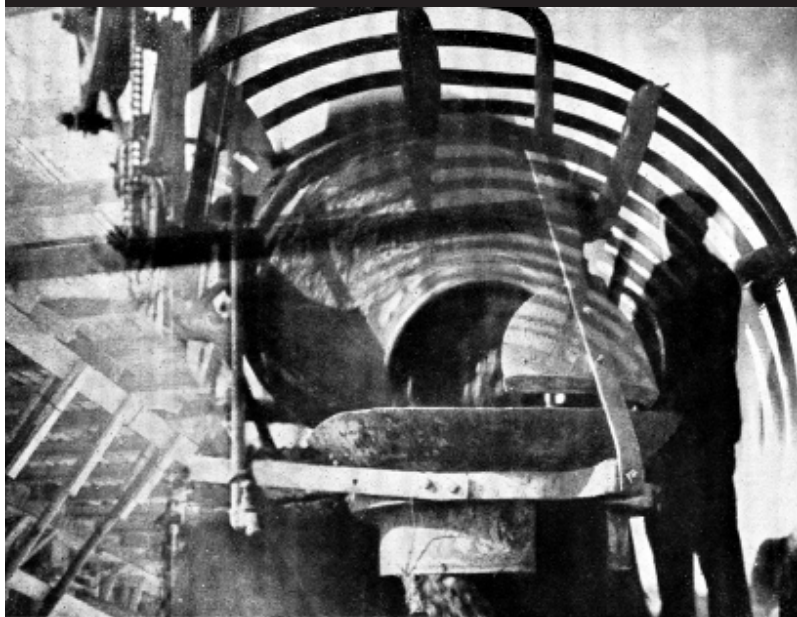
Es innegable, no obstante, que Surraco hizo suyos los experimentos de la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX. Se puede observar en los puntos de vista seleccionados, como picados y contrapicados, y en el uso de

técnicas como el fotomontaje. Como argumentaba en diversos artículos publicados,<sup>3</sup> ambos recursos —la libertad y diversidad de puntos de vista y la impresión de varias imágenes en una misma copia— diferenciaban la fotografía de la pintura y eran pilares para su existencia como arte autónomo. La posibilidad de la rapidez e instantaneidad era otra de esas características, que convertía a la fotografía, además, en algo *mágico*, en una trampa del tiempo.

En su breve ensayo «Sobre la fotografía como arte autónomo» afirma la importancia de mantenerse en sintonía con su época y de buscar «la imagen de la belleza móvil, fugitiva».<sup>4</sup> De este modo parecen convivir dos personalidades en el mismo artista. Una en búsqueda de la belleza eterna y aparentemente indiferente a las «modas», la otra interesada en las sugerencias de la época en que se vive. De hecho, la propia expresión artística a través de la fotografía era completamente moderna. Para Surraco, su nacimiento tuvo que esperar al propio desarrollo técnico, tanto en lo que refiere a la cámara como a los procedimientos de laboratorio. Se pasó así de una fotografía «literal, documentaria y mecánica» a otra capaz de revelar el «sentir íntimo del artista».<sup>5</sup>

Estas dos maneras de experimentar la fotografía, que en Surraco parecen convivir en forma algo contradictoria, no eran ajenas a su manera de entender la arquitectura. Ya se ha visto cómo existía en Surraco la necesidad de posicionarse como un *arquitecto de su época* y a la vez fundamentar su accionar como proyectista mediante el uso de recursos con pretensiones transhistóricas, como los que aportaba el sistema clásico.

En cuanto a las fotografías de su propia factura, podemos observar cómo ambas dimensiones están presentes en una única imagen. Así lo revela la toma de la fuente de la plaza Matriz, en Ciudad Vieja, publicada en *Hogar y Decoración*.<sup>6</sup> El punto de vista es novedoso, pues sitúa la cámara al ras del suelo, algo que un pintor jamás hubiera tenido en cuenta. Sin embargo, el objetivo de la fotografía era revelar los valores estéticos de la fuente que el



3. Surraco expresó sus opiniones sobre fotografía en diversos artículos publicados en *Hogar y Decoración* y en la *Revista del Foto Club Uruguayo* entre 1947 y 1954.
4. Carlos Surraco, «Sobre la fotografía como arte autónomo,» *Hogar y Decoración*, 21-22 (1947): 640-641.
5. Carlos Surraco, «Sobre valores plásticos revelados por la fotografía,» *Hogar y Decoración*, 25-26 (1948): 728-729.
6. Carlos Surraco, «Sobre valores...»: 728-729.

transeúnte corriente no percibía por falta de tiempo. La forma y ornamentación de la fuente hacían alusión a la tradición clásica, pero también lo hacía la atención que reclamaba Surraco, es decir, la contemplación del objeto de arte por encima de la agitada vida mundana. Paradójicamente sostenía al mismo tiempo: «la fotografía fue una expresión de arte contemplativa. Hoy la fotografía de arte es cosa de museo».<sup>7</sup>

La dualidad en Surraco tenía también otra dimensión, en este caso, completamente consciente. En cada obra de arte convergían «dos elementos decisivos e inseparables, emanados por una parte de la capacidad emocional, elemento sensible, y por otra parte de la capacidad intelectual y razonadora, elemento técnico». Por ello concluía:

Creemos [...] que en la valoración de obras fotográficas, el conocimiento de la técnica es condición *sine qua non* pero también, «que la sola técnica no es arte» y entra en este punto el juicio del artista, para el cual no existirán jamás normas inmutables.

De este modo, coexistía en Surraco una manera positivista de entender el arte, fundamentada en buena medida en los escritos de Hippolyte Taine (el arte como respuesta a las sollicitaciones «de la raza, del clima, de la tierra y su cultura»<sup>8</sup>), y la creencia idealista en un artista por fuera de su lugar y su tiempo, para el que no existen «normas inmutables». En este último sentido se pueden entrever las enseñanzas del célebre escritor Juan Zorrilla de San Martín, profesor de teoría del arte en la Facultad de Arquitectura.

El genio artístico puede estar más allá de su cultura y ser comprendido tiempo después. Pues solamente se estima, según Surraco, lo que se entiende bien: «no creemos que quien esté totalmente privado de conocimientos de pintura pueda apreciar los valores de una pinacoteca».<sup>9</sup> Esta convicción, que apoyaba con ejemplos, quizás explique su actitud abierta y penetrante frente al conocimiento. Surraco siempre se mostraba como alguien con dominio de un tema a



7. Carlos Surraco, «¿Qué se considera hoy generalmente una buena fotografía?», *Revista del Foto Club Uruguayo*, 4 (mayo de 1954): 5–6.
8. Carlos Surraco, «Conceptos para juzgar fotografías», *Hogar y Decoración*, 27 (1949): 749.
9. Carlos Surraco, «Sobre conceptos para juzgar fotografías», *Hogar y Decoración*, 28 (1949): 804.
10. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco», *Arquitectura*, 259 (diciembre de 1989): 8.
11. Carlos Surraco, «¿Qué se considera hoy generalmente una buena fotografía?», *Revista del Foto Club Uruguayo*, 4 (mayo de 1954): 5–6.

partir de un estudio previo. Así lo hizo cuando fundamentó su propuesta para el Hospital de Clínicas; y de ese modo escribió sus artículos sobre fotografía. Denotaba en ellos un conocimiento de la historia de la técnica, un interés por los debates y expresiones contemporáneas y un manejo serio de fuentes bibliográficas de índole teórica o técnica. Lejos del autodidactismo o la creencia en su genio personal, entendía imprescindible aprender para «saber ver»:

Lo del genio cien por ciento original, son «musas». Repito: «On est toujours élève de quelqu'un» [siempre somos estudiantes de alguien]. Yo les puedo decir quién me inspiró cada cosa. Y con eso no me «limo», por el contrario, eso quiere decir que era instruido. El que no se inspira en nadie es un ignorante [...].<sup>10</sup>

Estas apreciaciones, referidas a su trabajo como arquitecto, pueden perfectamente aplicarse a su actitud con respecto a la fotografía. William Rey vincula las tomas del Hospital de Clínicas hechas por Surraco con aquellas que anteriormente László Moholy-Nagy realizara en el edificio de la Bauhaus, y ya hemos visto cómo Surraco afirmaba inspirarse en Piranesi en algunas de ellas. También menciona Rey el antecedente de los hermanos Anton Giulio y Arthur Bragaglia, ambos promotores del *fotodinamismo*, fundamento de la estética futurista en fotografía. No parece difícil aceptar estos antecedentes si se toma en cuenta la actitud de apertura de Surraco frente al conocimiento y los avances de la técnica. Si se traza un paralelismo con la arquitectura, se observa la misma actitud *ecléctica*, lo que no impidió —en ninguno de los dos casos— el logro final de una expresión propia (por cierto, bien lejana de la de los futuristas).

Y esta expresión —que conjuga vanguardia y clasicismo— se fundamentaba en una noción de arte que fusionaba la técnica y la sensibilidad. Surraco lo expresó en estos *lapidarios* términos:

El que esto escribe sigue siendo un pictorialista. Cultiva los procedimientos pigmentarios con inquebrantable emoción y se incluye por tanto entre los que soportan las losas del sepulcro.<sup>11</sup>



# DOSSIER DE OBRAS

El siguiente listado de obras comprende la gran mayoría de la producción de Surraco y es fruto de una exhaustiva revisión de los Permisos de Construcción (en custodia en el Instituto de Historia de la Arquitectura) y de otros archivos del Estado. No obstante, algunas obras, por dudosa autoría o carencia de datos, se han omitido.

## **VIVIENDA HUGO TIDEMANN**

Surraco y Topolansky

1919-1920

Camino Castro esquina Dr. Carlos María de Pena, Montevideo

## **VIVIENDA RICARDO BAYER**

Surraco y Topolansky

1920

Francisco Vidal entre 21 de Setiembre y Francisco Solano Antuña, Montevideo

## **VIVIENDA ELISA ORTIZ DE TARANCO**

Surraco y Topolansky

1921

Rambla República del Perú entre Dr. José Scoseria y Luis Cincinato Bollo, Montevideo

## **VIVIENDA SALVADOR SUSENA**

Surraco y Topolansky

1921

Eduardo Acevedo entre Guayabos y José Enrique Rodó, Montevideo

## **VIVIENDA OLEGARIO PÍRIZ**

Surraco y Topolansky

1921

Dr. Mario Cassinoni entre Colonia y Av. 8 de Octubre, Montevideo

## **VIVIENDA DR. CARLOS MASCARÓ REISSIG**

Surraco y Topolansky

1923

Av. Julio Herrera y Reissig, entre Av. Sarmiento y Tomás Giribaldi, Montevideo

## **DEUTSCHER RUDER VEREIN (CLUB DE REMO) MONTEVIDEO**

Surraco y Topolansky

1923

La Guardia, Santiago Vázquez, Montevideo

## **VIVIENDA EUGENIO BARTH (REFORMA DE ACCESO)**

Surraco y Topolansky

1923

Av. Brasil esquina Pedro Francisco Berro, Montevideo

## **VIVIENDA ANTONIO PARDIÑAS**

Surraco y Topolansky

1923

Av. Sarmiento entre Av. Julio Herrera y Reissig y Patria, Montevideo

**GALPÓN PARA DR. JOSÉ SIENRA CARRANZA**

Surraco y Topolansky

1923

Guaviyú esquina Isidoro de María, Montevideo

**VIVIENDA GOTTLLOB SCHAICH**

Surraco y Topolansky

1923

Av. Sarmiento entre Patria e Ing. Carlos María Maggiolo, Montevideo

**VIVIENDA AGUSTÍN DE OCAMPO**

Surraco y Topolansky

1923

Francisco Solano Antuña entre Pedro Francisco Berro y José Ellauri, Montevideo

**VIVIENDA CARLOS FINSTERWALD**

Surraco y Topolansky

1923

Av. Sarmiento esquina Patria, Montevideo

**VIVIENDA DR. LUIS SURRACO**

Surraco y Topolansky

1923-1925

Soriano esquina Zelmar Michelini, Montevideo

**VIVIENDA CARMELO TURTURIELLO**

Surraco y Topolansky

1924

Convención entre Maldonado y Durazno, Montevideo

**VIVIENDA FRANCISCO BARLARO**

Surraco y Topolansky

1924

Bvar. España entre José Ellauri y Pedro Francisco Berro, Montevideo

**DOS VIVIENDAS PARA ALEJANDRO MAUTONE**

Surraco y Topolansky

1924

Av. 18 de Julio y Cnel. Brandzen entre Juan Paullier y Acevedo Díaz, Montevideo

**VIVIENDA LUIS ARIJÓN**

Surraco y Topolansky

1924

Av. Brasil esquina Obligado, Montevideo

**VIVIENDA JOSÉ LEVRERO**

Surraco y Topolansky

1925-1926

26 de Marzo esquina Cavia, Montevideo

**VIVIENDA HERMANN TOPOLANSKY**

Surraco y Topolansky

1925-1926

26 de Marzo entre Cavia y Av. Brasil, Montevideo



**VIVIENDAS DE APARTAMENTOS  
Y LOCAL COMERCIAL PARA LUIS ARIJÓN**

Surraco y Topolansky

1925

Av. 18 de Julio entre Julio Herrera y Obes y Río Branco, Montevideo

**GARAJE AGENCIA FORD**

Surraco y Topolansky

1925

Av. 18 de Julio esquina Eduardo Acevedo, Montevideo

**TRES VIVIENDAS PARA LUIS TOPOLANSKY**

Surraco y Topolansky

1925

Guayaquí esquina Libertad, Montevideo

**BARRACA OTEGUI HNOS.**

Surraco y Topolansky

1925

Gral. Rondeau esquina Cnel. Tajés, Montevideo

**LOCAL COMERCIAL EUGENIO BARTH & CÍA.**

Surraco y Topolansky

1925-1926

25 de Mayo entre Juncal y Ciudadela, Montevideo

**DEPÓSITO COMERCIAL VICTORICA Y MUIÑOS**

Surraco y Topolansky

1926

Galicia entre Río Negro y Julio Herrera y Obes, Montevideo

**VIVIENDA AURELIA CÉSPEDES DE DOMÍNGUEZ**

Surraco y Topolansky

1926

Rambla República del Perú entre Juan María Pérez y Federico N. Abadie, Montevideo

**VIVIENDA ING. HUGO SURRACO**

Surraco y Topolansky

1926

Irigoitía esquina Hermanos Ruiz, Montevideo

**VIVIENDAS DE APARTAMENTOS PARA ALFREDO SOÑORA**

Surraco y Topolansky

1927

Durazno entre Minas y Lorenzo Carnelli, Montevideo

**AMPLIACIÓN COLEGIO MARÍA AUXILIADORA**

Surraco y Topolansky

1927-1928

Canelones entre Magallanes y Gaboto, Montevideo

**VIVIENDA MARÍA IBARBURU**

Surraco y Topolansky

1928

Domingo Cullen entre José H. Figueira y Av. Sarmiento, Montevideo

**DEPÓSITO CRESPI HNOS.**

Surraco y Topolansky

1928

Hermanos Gil entre Coraceros y vía del ferrocarril, Montevideo

**VIVIENDA DR. ENRIQUE MAYA Y SILVA (AMPLIACIÓN Y REFORMA)**

Carlos Surraco

1928

Camino Castro entre Dr. Carlos María de Pena y Gral. Hornos, Montevideo

**VIVIENDA ALBERTO SCALTRITTI**

Carlos Surraco

1928-1929

Gral. Urquiza entre Pedro Olmida y Jaime Cibils, Montevideo

**HOSPITAL DE CLÍNICAS «DR. MANUEL QUINTELA»**

Carlos Surraco

1928-1929 (concurso) / 1930-1953 (construcción)

Av. Italia entre Av. Dr. Américo Ricaldoni y Gral. Las Heras, Montevideo

**INSTITUTO DE HIGIENE**

Carlos Surraco

1928-1929 (concurso Hospital de Clínicas) / 1940 (inauguración)

Av. Dr. Américo Ricaldoni, Dr. Alfredo Navarro y Dr. Manuel Quintela, Montevideo

**VIVIENDA EUGENIO BARTH**

Carlos Surraco

1929

Av. Luis Batlle Berres entre Nuevo Llamas y Camino de los Orientales, Montevideo

**VIVIENDA ALBERTO SCALTRITTI**

Carlos Surraco

1929

Av. 8 de Octubre entre Pedro Olmida y Jaime Cibils, Montevideo

**VIVIENDAS DE APARTAMENTOS PARA CARMELO TURTURIELLO**

Carlos Surraco

1929

Soriano entre Florida y Ciudadela, Montevideo

**VIVIENDA FRANCISCO SCAFIEZZO**

Carlos Surraco

1929

Canelones esquina Dr. Joaquín de Salterain, Montevideo

**VIVIENDA FABIO CROCI**

Carlos Surraco

1930

Av. 8 de Octubre entre Dr. Mario Cassinoni y Bvar. Gral. Artigas, Montevideo

**CASA DE SALUD (CONCURSO)**

Carlos Surraco

1930 (Segundo premio en el concurso, el edificio no fue construido)

Luis Alberto de Herrera esquina Ramón Márquez, Montevideo

**VIVIENDA DR. ENRIQUE MAYA Y SILVA**

Carlos Surraco

1931

Av. Agraciada entre Hermanos Gil y Capurro, Montevideo

**VIVIENDA CARLOS A. SURRACO**

Carlos Surraco

1933

Mantua entre Cartagena y Acapulco, Montevideo

**DOS VIVIENDAS PARA CIRO D. FRISCH**

Carlos Surraco

1934

José Scoseria esquina Francisco Aguilar, Montevideo

**VILLA BIARRITZ (PROYECTO DE AMANZANAMIENTO)**

Carlos Surraco

1935

Villa Biarritz, Montevideo

**HOTEL ATLÁNTIDA (CONCURSO)**

Carlos Surraco / Juan Ramón Menchaca

1936 (primer premio en el concurso, el edificio no fue construido)

Balneario Atlántida, Canelones

**INSTITUTO DE TRAUMATOLOGÍA Y READAPTACIÓN FUNCIONAL**

**PARA EL BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO**

Carlos Surraco

1936-1941

Gral. Las Heras esquina Av. Italia, Montevideo

**CONSULTORIOS EXTERNOS DEL HOSPITAL PEREIRA ROSSELL**

**PABELLÓN ALEJANDRO BEISSO**

Óscar Brugnini (proyectista), Carlos Surraco (asesor)

1936-1938 / 1941 (ampliación)

Bvar. Gral. Artigas esquina Lord Ponsomby, Montevideo

**PABELLÓN PARA EL TRATAMIENTO DE LA TUBERCULOSIS**

**DEL HOSPITAL DE COLONIA DEL SACRAMENTO**

Alberto Muñoz del Campo (proyectista), Carlos Surraco (asesor)

1937-1939

Alberto Méndez esquina 18 de Julio, Colonia del Sacramento, Colonia

**HOSPITAL DE CARDONA**

Alberto Muñoz del Campo (proyecto), Jaime Ferrer Seuanetz (ampliación),

Carlos Surraco (asesor)

1937, *circa* 1938-1942 ampliación

Eusebio Sosa esquina Melchor Pacheco y Obes, Cardona, Soriano

**PABELLÓN PARA EL TRATAMIENTO DE LA TUBERCULOSIS**

**DEL HOSPITAL DE DURAZNO**

José M. Ambrosioni (proyectista), Carlos Surraco (asesor)

*circa* 1938

Maciel entre Miguel C. Rubino y Dr. Morquio, Durazno, Durazno

**PABELLÓN MARTIRENÉ DEL HOSPITAL SAINT BOIS**

Carlos Surraco y Sara Morialdo  
(director de obra: arquitecto Jaime Márques)  
1938-1942  
Camino Fauquet esquina Camino Carmelo Colman, Montevideo

**HOSPITAL PEDRO VISCA – SERVICIOS DE CIRUGÍA DR. MARTIRENÉ Y COCINAS**

Carlos Surraco y Sara Morialdo  
1938-1942  
Juan D. Jackson, Av. Gonzalo Ramírez, Eduardo Acevedo, Lauro Müller,  
Montevideo

**SALA DE AUXILIO JUAN LACAZE**

Carlos Surraco y Óscar Brugnini  
1940 (proyecto MSP)  
Zorrilla de San Martín esquina Juana C. de Campomar,  
Juan Lacaze, Colonia

**SALA DE AUXILIO NUEVA PALMIRA**

Carlos Surraco y Jaime Ferrer Seuanez  
*circa* 1940-1943 (proyecto MSP)  
Varela esquina Ituzaingó, Nueva Palmira, Colonia

**HOSPITAL DE SAN JOSÉ**

Carlos Surraco y Roberto Arbeleche  
1941 (proyecto MSP)  
Monseñor Ricardo Di Martino y Cap. Eusebio Vidal,  
San José de Mayo, San José

**HOSPITAL DE MERCEDES – AMPLIACIÓN Y REFORMA**

Carlos Surraco y Jaime Ferrer Seuanez  
1942-1943 (proyecto MSP)  
Florencio Sánchez esquina Luis B. Pozzolo, Mercedes, Soriano

**HOSPITAL PEDRO VISCA – AMPLIACIÓN SECTOR LACTANTES**

Carlos Surraco y Sara Morialdo  
1943  
Juan D. Jackson, Av. Gonzalo Ramírez, Eduardo Acevedo, Lauro Müller,  
Montevideo

**AMPLIACIÓN HOSPITAL ITALIANO**

Carlos Surraco  
1949 (proyecto)  
Jorge Canning entre Bvar. Gral. Artigas y Ciudad de Bahía Blanca,  
Montevideo

**ESCRITOS DEL ARQUITECTO**

1923. Los rieles de nuestra arquitectura. *Arquitectura*, 65 (abril): 61.
1926. Formas nuevas. *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, 5 (septiembre): 10-11.
1926. Impuesto a la edificación inapropiada. *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, 6 (octubre): 4-5.
1927. La pseudo arquitectura moderna. *Páginas de Arte*, 4 (marzo): 7-8. Republicado en *Arquitectura*, 114 (mayo 1927): 100-101.
1927. Los estilos en la decoración arquitectónica. *Páginas de Arte*, 4 (marzo): 8.
1927. Sobre arquitectura contemporánea. *La Cruz del Sur*, 17 (mayo-junio): 20-22.
1935. El hospital de Clínicas de Montevideo. *Arquitectura-Economía*, 184: 16-17.
- c. 1938. Sobre nuestro futuro hospitalario. *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, 102: 28-37.
1947. Sobre la fotografía como arte autónomo. *Hogar y Decoración*, 21-22: 640-41.
1948. Sobre el punto de vista en fotografía. *Hogar y Decoración*, 23-24: 683.
1948. Sobre valores plásticos revelados por la fotografía. *Hogar y Decoración*, 25-26: 728-29.
1949. Conceptos para juzgar fotografías. *Hogar y Decoración*, 27: 749.
1949. Sobre conceptos para juzgar fotografías. *Hogar y Decoración*, 28: 804.
1950. La obra del arquitecto Julio Vilamajó. *Hogar y Decoración*, 29: 812-13.
1950. Algo sobre los aportes de los médicos. *Hogar y Decoración*, 30: 880-81.
1951. Algo sobre Fotografía. *Hogar y Decoración*, 31: 905-06.
1952. Temas sobre Fotografía. *Hogar y Decoración*, 32: 956.
1953. La tercera posición en fotografía artística. *Revista del Foto Club Uruguayo*, 3 (noviembre): 9-11.
1954. ¿Qué se considera hoy generalmente una buena fotografía? *Revista del Foto Club Uruguayo*, 4 (mayo): 5-6.
1954. Cosas de ayer y ¿por qué no? de hoy. *Revista del Foto Club Uruguayo*, 5 (agosto): 5-6.
1956. Algo sobre el Hospital de Clínicas. Folleto de reunión realizada en Rotary Club de Montevideo el 13 de marzo (setiembre).
1964. La arquitectura en el Uruguay. *El Plata, edición especial del cincuentenario 1914-1964. Ciencia, Arte, Cine, Teatro, Televisión*, 9: 48-51.

# ORIGEN DE LAS IMÁGENES

## **SÍNTESIS BIOGRÁFICA**

PÁG. 11:

Archivo IHA. Origen Archivo Hospital de Clínicas

## **UN JOVEN POLEMISTA**

PÁG. 16-17:

Revista *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*. Año 1926, p. 05

## **ARQUITECTURA RESIDENCIAL**

PÁG. 20-21:

Archivo IHA. Origen Colección particular de la Familia Topolansky. SMA-S1292-004 (derecha)

## **Vivienda Hugo Tidemann**

PÁG. 22:

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 60.375

PÁG. 23:

Archivo IHA. Origen Colección particular de la Familia Topolansky

SMA-S1292-003 (izquierda)

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 60.375

Archivo IHA. Origen Colección particular de la Familia Topolansky

SMA-S1292-005 (izquierda) Archivo IHA. Origen

Colección particular de la Familia Topolansky.

SMA-S1292-007 (izquierda)

Archivo IHA. Origen Colección particular de la Familia Topolansky. SMA-S1292-002 (izquierda)

## **Vivienda Dr. Luis A. Surraco**

PÁG. 24:

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 79.782

D.001761

PÁG. 25:

SMA-S1298-002\_Julio Pereira

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 79.782

D.001762

PÁG. 26:

SMA-S1298-001\_Julio Pereira

SMA-S1298-006\_Julio Pereira

SMA-S1298-005\_Julio Pereira

PÁG. 27:

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 79.782

D.001758, D.001759, D.001760

## **Edificio de Renta para Luis Arijón**

PÁG. 28:

SMA-S1282-003\_Ignacio Campos

PÁG. 29:

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 100.400

PÁG. 30:

Revista *Arquitectura*, SAU, n.° 109. Año 1926/12

**Síglas utilizadas:**

**IHA** Instituto de Historia de la Arquitectura

**SMA** Servicios de Medios Audiovisuales

**MTOP** Ministerio de Transporte y Obras Públicas

PÁG. 31:

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 100.400  
SMA-S1282-006\_Ignacio Campos

**Vivienda José Levrero**

PÁG. 32:

Archivo IHA. Origen Colección particular Familia  
Topolansky. SMA-S1292-012 (derecha)

PÁG. 33:

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 98.691  
Archivo IHA. Origen Colección particular Familia  
Topolansky. SMA-S1292-014 (derecha)

**Vivienda Ing. Hugo Surraco**

PÁG. 34:

SMA-S1293-01\_Verónica Solana

PÁG. 35:

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 111.369  
SMA-S1293-03\_Verónica Solana  
SMA-S1293-02\_Verónica Solana

**Edificio Carmelo Turturiello**

PÁG. 36:

SMA-S1296-003\_María Noel Viana

PÁG. 37:

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 134.160

**Vivienda Dr. Enrique Maya y Silva**

PÁG. 38-39:

Revista *Arquitectura*, SAU, n.º 177. Año 1932, p. 179

**ARQUITECTURA COMERCIAL**

PÁG. 40-41:

Archivo IHA. Origen Colección particular Familia  
Topolansky. SMA-S1292-017 (izquierda)

**Agencia Ford**

PÁG. 43:

Archivo IHA. Origen Colección particular Familia  
Topolansky. SMA-S1292-018 (izquierda)  
Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 101.966

**Casa Eugenio Barth y Cía.**

PÁG. 44:

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 102.513

PÁG. 45:

Revista *Arquitectura*, SAU, n.º 124. Año 1928/3, pp. 61-63

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 102.513

PÁG. 46:

SMA-Do5528\_Guadalupe Campos

SMA-Do5532\_Alberto Tano Marcovecchio

SMA-Do5531\_Alberto Tano Marcovecchio

PÁG. 47:

Archivo IHA: Permiso de Construcción N° 102.513  
SMA-Do5527\_Guadalupe Campos  
Revista *Arquitectura*, SAU, n.º 124. Año 1928/3,  
pp. 61-63

#### **Barraca Otegui Hnos.**

PÁG. 49:

Revista *Arquitectura*, SAU. Año 1925, p. 181

#### **HOSPITAL DE CLÍNICAS**

PÁG. 50-51:

Archivo IHA. Origen Archivo Hospital de Clínicas

#### **1938: Un monumento que señalaba el futuro**

PÁG. 53:

Intendencia de Montevideo, Centro de Fotografía: Foto  
07363FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d./IMO

PÁG. 54-55:

Intendencia de Montevideo, Centro de Fotografía: Foto  
08188FMHGE.CDF.IMO.UY – Autor: S.d./IMO

#### **1929-1940: El proyecto de Surraco**

PÁG. 57:

Archivo IHA. Donación Hospital de Clínicas

PÁG. 58:

Archivo IHA. Origen Archivo Hospital de Clínicas

PÁG. 59:

Archivo IHA: Carp. 1479/53

Archivo IHA. Origen Archivo Hospital de Clínicas

#### **Síntesis cronológica**

PÁG. 60:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi

PÁG. 61:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi

PÁG. 62:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi

PÁG. 63:

Archivo IHA. Origen Archivo Hospital de Clínicas

PÁG. 64-65:

Archivo IHA. Donación Hospital de Clínicas

PÁG. 66:

Archivo IHA. Donación Hospital de Clínicas

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi

PÁG. 67:

Archivo IHA. Donación Hospital de Clínicas

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi

PÁG. 68-69:

Archivo IHA. Donación Hospital de Clínicas

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi



PÁG. 70:

Archivo IHA. Ft. 16.766

Sodre. Archivo de la Imagen

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi

PÁG. 71:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi

#### **ARQUITECTURA HOSPITALARIA**

PÁG. 72-73:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-026

#### **Surraco y la arquitectura hospitalaria estatal**

PÁG. 74:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-076

PÁG. 75:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-082

PÁG. 76:

Archivo IHA. Ft. 16.708

PÁG. 77:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-030

#### **Instituto de Higiene Experimental**

PÁG. 78:

Archivo IHA. Ft. 16.700

PÁG. 79:

Archivo IHA. Ft. 16.742

Archivo IHA. Ft. 16.697

PÁG. 80-81:

Archivo IHA. Ft. 16.744

Archivo IHA. Ft. 16.745

Archivo IHA. Ft. 16.746

PÁG. 82:

Archivo IHA. Ft. 16.702

PÁG. 83:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi

Archivo IHA. Ft. 16.703

Archivo IHA. Ft. 16.709

#### **Instituto de Traumatología y Readaptación Funcional**

PÁG. 84:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-097

PÁG. 85:

Almanaque Banco de Seguros del Estado. 1938

Revista *Arquitectura*, SAU, n.º 203. Año 1940, p. 39

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-033

PÁG. 86:

SMA-S739-005\_Nacho Correa

PÁG. 87:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-029

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-074

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-079

### **Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois**

PÁG. 88:

[http://www.hsb.com.uy/innovaportal/v/5312/1/innova.front/dia\\_del\\_patrimonio\\_2016.html](http://www.hsb.com.uy/innovaportal/v/5312/1/innova.front/dia_del_patrimonio_2016.html)

PÁG. 89:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-027

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-028

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-004

PÁG. 90-91:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-013

Archivo IHA. Origen МТОР. Departamento de Patrimonio Edificio

PÁG. 92:

Archivo IHA. Origen МТОР. Departamento de Patrimonio Edificio

PÁG. 93:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-025

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-024

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-015

### **Pabellón Beisso del Hospital Pereira Rossell**

PÁG. 94-95:

Revista *Arquitectura*, SAU, n.º 203. Año 1940, p. 40

### **Pabellones para el tratamiento de la tuberculosis en Durazno y Colonia del Sacramento**

PÁG. 96:

Archivo IHA. Origen МТОР. Departamento de Patrimonio Edificio

PÁG. 97:

Revista *Arquitectura*, SAU, n.º 203. Año 1940, p. 41

Archivo IHA. Origen МТОР. Departamento de Patrimonio Edificio

### **Anexo al Hospital Italiano Umberto I**

PÁG. 99:

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-112

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-129

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-133

Archivo IHA. Donación Graciela Manassi. SMA-125

SMA-S1281-007\_Ignacio Campos

### **SURRACO FOTÓGRAFO**

PÁG. 100-104:

Revista *Hogar y Decoración*, n.º 25/26, Año 1948

Revista *Hogar y Decoración*, n.º 21/22, Año 1947

# FUENTES Y ARCHIVOS CONSULTADOS

## ARCHIVOS CONSULTADOS

Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA), FADU, Udelar

Archivo administrativo de la FADU, Udelar

Archivo Centro de Fotografía de Montevideo, Intendencia de Montevideo

Archivo gráfico Departamento de Patrimonio, Ministerio de Transporte y Obras Públicas

Archivo gráfico Hospital de Clínicas, Facultad de Medicina, Universidad de la República

Archivo Mauricio y Antonio Cravotto

Archivo Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Udelar

## DOCUMENTOS INÉDITOS

AA.VV. Fallo del jurado en la segunda fase del concurso, diciembre de 1929. Archivo Mauricio y Antonio Cravotto.

Surraco, Carlos. 1929. Memoria técnica presentada al segundo grado del concurso del Hospital de Clínicas. Archivo del IHA.

----- . 1929. Tesis de concurso de Profesor Adjunto. Archivo administrativo de la Facultad de Arquitectura. Caja 22, Sección D-d, Carpeta 19 (IHA).

----- . 1955. Carta a Leopoldo Carlos Artucio del 18 de mayo de 1955 (propiedad de la familia de Artucio).

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ACOSTA Y LARA, HORACIO. 1907. Las leyes y reglamentos sobre la edificación. *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 1 (enero): 3-4.
- ARANA, MARIANO, LORENZO GARABELLI Y LUIS LIVNI. 1989. Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco. *Arquitectura*, 259 (diciembre): 5-13.
- ARANA, MARIANO, ANDRÉS MAZZINI, CECILIA PONTE Y SALVADOR SCHELOTTO. 1999. *Arquitectura y diseño Art Déco en el Uruguay*. Montevideo: Dos Puntos.
- ARMAND UGON, ENRIQUE, JULIO C. CERDEIRAS ALONSO, LUIS ARCOS FERRAND Y CÉSAR GOLDARACENA, comp. 1930. *Compilación de Leyes y Decretos 1825-1930*, Tomo 21 (1895-1896). Montevideo.
- BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO. 1938. Cuando se habla del monopolio que tiene el Banco de Seguros, conviene saber. *Almanaque 1938*: 12.
- BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO. Historia. <https://www.bse.com.uy/csm/inicio/institucional/historia/> (consultada el 11 de abril de 2018).
- CAETANO, GERARDO Y RAÚL JACOB. 1989. *El nacimiento del terrismo (1930-1933)*, Tomo I. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- CAMPOS, ALFREDO R. 1978. Breve reseña histórica del Servicio de Ingeniería y Arquitectura Militar. *Boletín Histórico del Ejército*, 259-262: 69-128.
- Centro Hospitalario del Norte Gustavo Saint Bois. Día del Patrimonio 2016. [http://www.hsb.com.uy/innovaportal/v/5312/1/innova.front/dia\\_del\\_patrimonio\\_2016.html](http://www.hsb.com.uy/innovaportal/v/5312/1/innova.front/dia_del_patrimonio_2016.html) (consultada el 21 de junio de 2018).
- Consultorios externos «Alejandro Beisso». *Arquitectura*, 203 (1940): 40.
- Decreto-Reglamentario de la ley de 15 de julio de 1911 sobre Reorganización del Ministerio de Obras Públicas. *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 46 (febrero de 1912): 28.
- Edificio comercial Barraca Otegui Hnos. *Arquitectura*, 93 (agosto de 1925): 81.
- El Pabellón Alejandro Beisso. *El Progreso Arquitectónico en el Uruguay*, 110 (noviembre de 1938): 16-18.
- JACOB, RAÚL. 1991. 1915-1945. *Las otras dinastías*. Montevideo: Proyección.
- MEDERO, SANTIAGO Y JORGE SIERRA. 2014. Clínicas. En *La aldea feliz: episodios de la modernización en Uruguay*, Emilio

Nisivoccia, Martín Craciún, Jorge Gambini, Santiago Medero, Mary Méndez y Jorge Nudelman, 40-53. Montevideo: FARQ, MEC, MRREE.

MEDERO SANTIAGO Y JORGE SIERRA. 2018. Dossier. *Vitruvia*, 4: 165-212.

REY, WILLIAM. 2013. Surraco y la fotografía. *Arquitectura*, 269: 23-28.

ROUX, MARCELO. 2016. Anticipaciones para dos máquinas en sombra. En *Premio Julio Vilamajó. Aportes al conocimiento en Arquitectura y Diseño*, 55-79. Montevideo: fadu-Udelar.

SCASSO, JUAN ANTONIO. 1928. Edificio comercial. Arquitecto Carlos A. Surraco de la firma Surraco y Topolansky. *Arquitectura*, 124 (marzo): 61.

SIERRA, JORGE. 2017. Asistencia Pública en el Uruguay hacia principios del siglo xx. Inicios de la arquitectura hospitalaria. Trabajo inédito presentado para la Maestría en Arquitectura de la FADU.

SURRACO, CARLOS. Ver: «Escritos del arquitecto».

WILSON, EDUARDO, ARON NOWINSKI, ANTONIO L. TURNES, SOLEDAD SÁNCHEZ Y JORGE SIERRA. 2011. *Hospital de Clínicas de Montevideo. Génesis y realidad (1887-1974)*. Montevideo: Tradinco, Bioerix Laboratorios I+D.