

ENTRE LUCES

EL VITRAL EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO NACIONAL

Carola Romay · Miriam Hojman · Gianella Mussio · Verónica Ulfe

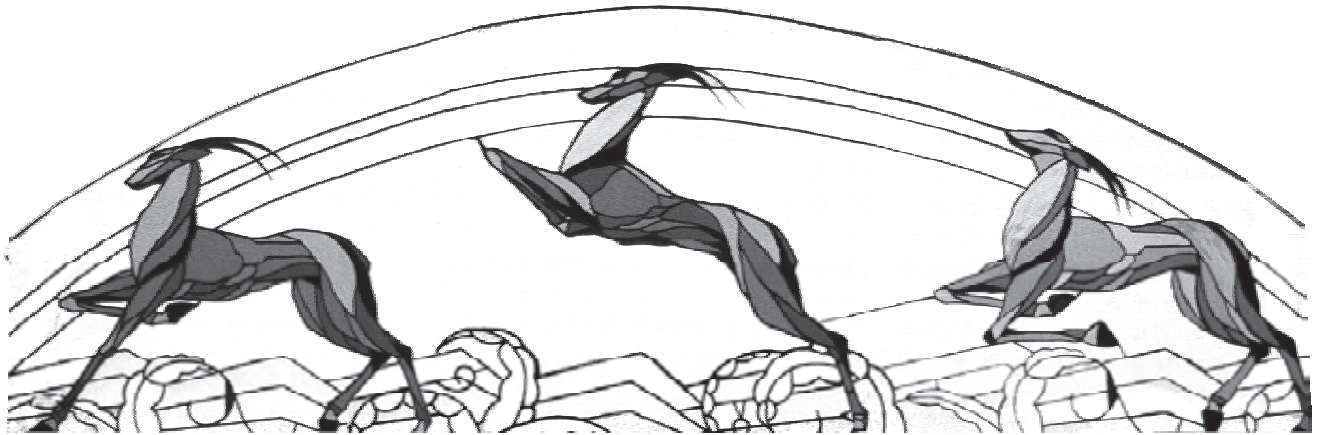


UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

farq | uy

ENTRE LUCES

EL VITRAL EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO NACIONAL



Carola Romay · Miriam Hojman · Gianella Mussio · Verónica Ulfe

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2014.

Diseño:

estudio Eccole Qua!
<www.eccolequaestudio.com>

Colaboración:

Servicio de Medios Audiovisuales, SMA, Facultad de Arquitectura

© Carola Romay, Miriam Hojman, Gianella Mussio, Verónica Ulfe
<vitralesfarq@gmail.com>, 2014
© Universidad de la República, 2015

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1225-7



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

farq | uy



Sumario

Presentación de la Colección Biblioteca Plural.....	6
Prólogo.....	9
EL VITRAL Y SU CONSERVACIÓN.....	13
EL VITRAL Y LA ARQUITECTURA REFLEJOS DE UNA HISTORIA COMPARTIDA	
A lo largo de los siglos	19
La evolución tecnológica	35
Los materiales	36
Las técnicas de construcción	42
Componentes del vitral	48
EL VITRAL EN EL URUGUAY	
Vínculo con la Arquitectura a través de la historia	53
Desembarco	56
Afianzamiento	71
Desarraigo	78
Materiales y técnicas	87
Forma, función y movilidad	92
Estado de conservación	97
EL VITRAL COMO PATRIMONIO VALORACIÓN, PROTECCIÓN Y RESTAURACIÓN	
El ámbito internacional	103
Puertas adentro	107
La restauración	127
El debate teórico	127
La práctica	129
CONSIDERACIONES FINALES	137
Bibliografía.....	141
Créditos fotográficos.....	149
Obras nacionales mencionadas en el texto	155
Agradecimientos.....	160

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Udelar es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de 400 millones de dólares, 100 mil estudiantes, cerca de 10 mil puestos docentes, cerca de 5 mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Búsqueda de nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior Rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la CSIC, en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana. Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian
Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015



Prólogo

William Rey Ashfield*

El vitral, en tanto obra artística integrada a la arquitectura moderna y contemporánea, nos plantea un conjunto de incertidumbres e interrogantes, debitarias en gran parte de nuestra óptica post-ilustrada, algo cargada de prejuicios.

Surgen así ciertas preguntas: ¿cómo es posible conjugar su técnica extremadamente artesanal, de origen medieval, iconográficamente vinculada a la tradición cristiana, con las transformaciones de base industrial, afín a la estandarización constructiva y a la abstracción que introdujo la arquitectura, desde comienzos del siglo XX en adelante?, ¿de qué manera es posible aceptar la «oscuridad» que genera un dispositivo cargado de color como el vitral, cuando el paradigma moderno apela a un espacio iluminado, diáfano y homogéneo, producido por grandes superficies transparentes, capaces de relacionar el mundo exterior con el interior? En definitiva: ¿cómo explicar la sobrevivencia del vitral —en tanto añeja expresión artística—, dentro de una arquitectura alternativa, revolucionaria, identificada con un proceso de cambios profundos, tanto en las modalidades del construir como del habitar? Posiblemente no haya una sola razón que de respuesta a las anteriores preguntas, sino más bien una cierta «constelación» de ideas y fenómenos relacionados, capaces de «emitir luz» y conectarnos con la verdadera explicación.

La búsqueda de estas razones exige comprender al vitral dentro de un marco de larga duración histórica que, partiendo del siglo XVIII, analice los diferentes caminos de la modernidad y su compleja ilación de valores e interpretaciones acerca del pasado. Uno de los senderos nos conduce, inevitablemente, al lugar que encontró la arquitectura gótica como antecedente para su recreación —bajo un muy diferente manejo escalar— en ejemplos como la casa de campo de Horace Walpole en Twickenham —Strawberry Hill— o en los múltiples ejercicios proyectuales y de restauración desarrollados por E. Viollet-le-Duc, en Francia. A ello

debemos agregarle la doctrina «artesanista» y decimonónica de John Ruskin, verdadero pilar del pensamiento moderno, y la capacidad artística y empresarial de un William Morris. Pero, ¿cuánto deben también los vitrales modernos al movimiento prerrafaelista inglés o al aporte modernista de A. Gaudí? y, en sentido inverso, ¿cuánto se debe a los vitrales medievales en la obra de un pintor moderno como George Rouault, o en la de nuestro artista constructivo Joaquín Torres García? Un sendero entonces que, como en el cuento de Borges, parece bifurcarse y complejizarse cada vez más.

Como vemos, el vitral es un dispositivo de difícil explicación en el contexto moderno. A su vez, resulta algo proteico pues aparece y desaparece en ese mismo contexto, sufriendo transformaciones en varios sentidos —la propia forma, la iconografía, la carga cromática— pero manteniendo, en cambio, otros aspectos como ser su base técnica fundamental, mucho más atada al origen medieval. Su relación con el espacio resulta central y quizá por esto sea el tópico más complejo al momento de explicar su presencia dentro de la arquitectura moderna.

Para una posible y mejor comprensión de este fenómeno debemos rastrear el sentido trascendente que el vitral adquirió en tiempos del gótico, así como su capacidad de aportar cambios a un espacio espiritualizado, alternativo al más misterioso ámbito de la interioridad románica y paleocristiana. A partir del siglo XII y XIII, el vitral permitió inundar de luz el interior de las iglesias, bajo un sentido metafórico —no más metafórico, por cierto, que el que adquirió la luz directa del sol con relación con los conceptos de higiene y verdad, para la modernidad— de expresar y representar la Jerusalén Celestial dentro del mundo terrenal. Tal presencia lumínica impactó profundamente al fiel e introdujo una manera de percibir el espacio, marcado por el movimiento natural del sol, que definió un «antes y después» del gótico. Bajo esta específica lente afirmamos que tal arquitectura resultó revolucionaria —en el sentido más afín a la revolución

moderna— por partir de dos aspectos fundamentales, que involucran de manera directa al vitral: la racionalidad estructural que la liberó del muro opaco —no portante— cuyo lugar ocupó la gran vidriera policroma, y la portentosa presencia de una «luz espiritual», altamente metafórica, que llenó y modeló el ámbito interior, de manera alternativa y novedosa. Vemos entonces que nuestro dispositivo se relaciona así con conceptos e ideas que resultaron tan centrales para el discurso arquitectónico de la baja edad media como al de la propia modernidad; nos referimos concretamente a la racionalidad estructural, la liviandad constructiva y la modelación del espacio a través de una profusa presencia de la luz. Se trata de un conjunto de ideas afines que identifican un primer escenario de encuentros entre dos tiempos distantes y diferentes a la vez; un escenario por donde emerge, posiblemente, la primera explicación a la pervivencia del vitral en la modernidad.

Debemos recordar, en paralelo, que tales ideas o valores empezaron a ser incorporados o apropiados en los discursos racionalistas del siglo XIX, o sea en el marco temporal marcado por una fuerte tendencia valorativa del medioevo —tanto en términos éticos como estéticos—, sobre todo a partir de la alta afinidad introducida por el romanticismo, décadas antes. Por aquí emerge, entonces, una segunda posible explicación a la reaparición del vitral en tiempos modernos y su futura cohabitación en la arquitectura de vanguardia.

Las transformaciones académicas producidas bajo el influjo del eclecticismo no inhibieron sino que estimularon el uso del vitral, adhiriendo a diversas corrientes pictóricas, como la de los ya citados prerrafaelistas ingleses o bien de otros artistas adscriptos al mundo de las *Arts and Crafts*. La experiencia modernista, particularmente escocesa, belga y catalana, aportará un repertorio de formas nuevas dando lugar a un vitral decididamente moderno, el que experimentará, a su vez, nuevos cambios bajo la mano de artistas comprometidos con las vanguardias, desde 1910 en adelante.

En Uruguay, es posible identificar el itinerario histórico del vitral bajo la matriz de una modernidad suficientemente laxa. Esto constituye, precisamente, uno de los propósitos centrales de la presente publicación, aunque la investigación implícita no se agote allí. También se plantean aspectos vinculantes con el desarrollo de la técnica del vitral en el país, aportando datos e información para posibles aplicaciones a la tarea de restauración, al tiempo que se expone un *corpus* de ideas contemporáneas acerca de su valor patrimonial, ayudando a su nueva conceptualización en este marco y a facilitar una política de protección en tal sentido.

En torno a este último enfoque es que cierro el presente prólogo, subrayando la tesis establecida por Marcel Aubert respecto de la naturaleza del vitral, entendido como un bien cultural de fuerte y estrecha relación con el contexto arquitectónico al que se vincula. El vitral trasciende, como ya vimos, su marco limitante y opera de manera protagónica sobre el espacio próximo, a través de la luz que filtra. Tal verdad, casi elemental, ha necesitado de un largo tiempo para su comprensión en el Uruguay, pero el texto que sigue a estas palabras introductorias ayudará, y mucho, a su aceptación y consolidación definitiva.

*Arquitecto titulado en la Universidad de la República, Uruguay; Magíster en Gestión del Patrimonio Artístico y Doctor en Historia del Arte, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Catedrático de Historia de la Arquitectura Nacional y Coordinador del Diploma de Especialización en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico, Universidad de la República. Profesor Titular de Historia del Arte en las carreras de Humanidades y Comunicación y de las Maestrías en Historia y en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Montevideo.



quier otra
errando, con
dilos,
las
bien

mi rostro
luz ligeros
tu cabellera

SIX
SE
C

EL VITRAL Y SU CONSERVACIÓN

Creación extraordinaria de la Edad Media, capaz de materializar los más elevados sueños de la humanidad, son los términos elegidos por Henri Focillon, reconocido historiador del arte francés para definir el vitral, inspirado sin lugar a dudas en los sugestivos y simbólicos efectos de luz y color que lo caracterizan y en su carácter de obra de arte. Jean Lafond en este mismo sentido entiende al vitral como una composición decorativa, resultado de un arte en constante evolución, cuya particularidad reside en alcanzar sus efectos gracias a la cualidad translúcida de su soporte, el vidrio.

Complementando estos conceptos, desde un punto de vista estrictamente tecnológico, puede definirse al vitral siguiendo a Louis Grodecki o a Nicole Blondel como la superficie que cierra un vano, formada por un conjunto de láminas de vidrio translúcidas o transparentes, coloreadas o no (de espesores en general variables de 2 a 4 mm), recortadas de diversas formas según un diseño preestablecido y unidas entre sí por una red de plomo. Grodecki y Blondel excluyen, en esta acepción de vitral, a todas las obras que aún alcanzando los efectos descritos por Focillon o Lafond, no emplean el plomo para vincular las piezas de vidrio, y a las cuales se les designa comúnmente como vidrieras.

Vitral y vidrieras se diferencian entonces, por la técnica de combinación de las piezas en vidrio, aunque comparten el uso de este como material esencial y sostienen idéntico principio creativo, sintetizado por Fernando Cortés Pizano como el empleo del vidrio con intención artística y decorativa. Por este motivo, no es extraño encontrar designados como vitrales o vidrieras indistintamente, a cerramientos construidos en base a vidrios, ya sea entre perfiles de plomo, entre perfiles de hierro, tomados con cinta de cobre, entre bastidores de hormigón o ensamblados con resinas, en grandes paños producidos por vitrofusión o dispuestos en múltiples capas superpuestas.

En su justa medida, tanto vitrales como vidrieras en tanto obras de arte, pueden ser valorados como elementos patrimoniales, y en este sentido, ser considerados testimonio de valores culturales que construyen la identidad de un colectivo social. La discusión acerca de cuáles son estos valores culturales se centra en general en la calidad artística y material del vitral, así como en su capacidad de crear, de manera inmaterial, espacios calificados y singulares.

Si de este universo se consideran exclusivamente los vitrales tal como los definen Grodecki y Blondel, cuyo estudio en el contexto nacional constituye el objetivo del presente texto, resulta claro entonces que para establecer una justa valoración de una obra deben ser considerados particularmente

los aspectos definidos por la red de plomo. Esto es considerar por ejemplo, las habilidades manifiestas en el manejo y ejecución del emplomado, especialmente en los puntos de encuentro entre perfiles, su integración al diseño compositivo de la obra y su incidencia en el comportamiento mecánico.

Sin embargo, antes de analizar estas particularidades parece necesario reflexionar acerca de aspectos más generales de la obra y cuestionarse por ejemplo, ¿cuáles son sus límites?; ¿su carácter es el de un bien mueble o inmueble? y en consecuencia, ¿qué implicancias tiene el hecho de que pueda ser materialmente desmontado, recolocado, o simplemente descartado?



3. Detalle de vitral en escalera principal. Argentino Hotel. MHN. Piriápolis, Maldonado, Uruguay.



4. Detalle de vidriera. Casa quinta Dr. Claudio Williman. MHN. Montevideo, Uruguay.

A la primera pregunta podrán escucharse respuestas diversas. Algunas afirmarán que los límites de la obra son simplemente los límites del propio vano que la contiene, otras que estos límites se extienden al espacio que el vitral ilumina, o incluso que discurren más allá aún, hasta donde alcanza a captar la imaginación sensible del observador, bajo los efectos mágicos de la luz tamizada por su superficie.

Con relación a las restantes preguntas podemos dejar que Marcel Aubert responda a través de su obra *Le vitrail en France*, donde afirma que el vitral es una obra de arte, como tal no puede ser producido en serie, forma parte integrante del monumento que lo recibe y debe ser diseñado y ejecutado en función de la arquitectura, del lugar que ocupa, de la decoración que lo acompaña, de las vidrieras vecinas, de la atmósfera interior del edificio, en función, del rol que debe jugar, ya sea este decorativo o instructivo.

De esta misma manera lo entendía ya para la década de 1980, la Comisión española de la UNESCO, cuando al referirse a bienes inmuebles incluyó a los vitrales, murales, esculturas y amueblamiento, que como partes integrales del patrimonio cultural inmueble debían ser preservados con relación a las estructuras y medio ambiente para los que fueron diseñados.

Este criterio mantiene total vigencia y es hoy respaldado por las diferentes organizaciones vinculadas con la conservación del arte del vitral, como el propio Comité Internacional del vitral del ICOMOS y el *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, CVMA. A ellos se suman entre otros, la fundación *Centre Vitrail de Barcelona*, el *American Stained Glass Guild* en Estados Unidos, el *Centre International du Vitrail* de Chartres, el *Institute for Stained Glass* en Canadá, la *Worshipful Company of Glaziers & Painters of Glass* y la *Association for the History of Glass* ambas de Inglaterra. Y más allá de las organizaciones establecidas, también un número cada vez mayor de profesionales e investigadores especializados (historiadores,



5. Vitral desmontado, casa de remates.

El Corpus Vitrearum Medii Aevi es un organismo internacional, creado en 1952 que reagrupa historiadores del vitral. Su objetivo es el estudio de obras antiguas ejecutados hasta el siglo XIX.

Publica regularmente los resultados de sus trabajos así como pautas de conservación y organización del trabajo de inventariado e intervención en vitrales.

El Comité científico Internacional para la conservación del Vitral, CSICV, perteneciente al ICOMOS opera desde el año 2009 como un comité híbrido en el que coparticipa el Comité para la conservación de los vitrales nacido en el seno del *Corpus Vitrearum*.

De su trabajo se desprenden las Directivas para la conservación y restauración de vitrales, cuya primera versión surgió en Viena en el año 1989 derivando en las vigentes directivas de Núremberg del año 2004.

restauradores, arquitectos y gestores del patrimonio, entre otros) se alinean con estos preceptos para desarrollar, especialmente desde la segunda posguerra, una intensa actividad en pos de la recuperación del arte del vitral y el rescate de sus obras testimoniales.

Dado por aceptado y bien fundado el carácter arquitectónico del vitral, resulta en primer lugar extremadamente difícil explicar la práctica injustificada, aunque lamentablemente muy difundida, de descontextualizar las obras y en segundo lugar, urgente establecer pautas de conservación acordes con sus valores.

A esta urgencia responden especialmente las Directivas para la restauración y conservación de vitrales de Núremberg, redactadas por el Comité conjunto ICOMOS – CVMA en el año 2004. Estas directivas toman como punto de partida los principios deontológicos establecidos en la Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios de Venecia de 1964, colocando en pie de igualdad al vitral con otras obras de arte o monumentos. Reafirman asimismo la idea de que un vitral no es una obra aislada, su contexto histórico y material, su lugar en el vano y su entorno arquitectónico, deben por tanto ser tenidos en cuenta en la programación y realización de cualquier operación de conservación, la cual a su vez merece una abordaje multidisciplinar por parte de especialistas.

Este abordaje debe promover ante todo la integridad de la obra, lo cual no exime a los responsables de la conservación, de plantearse la necesaria reflexión acerca de cuáles resultan los criterios de intervención apropiados para cada caso.

Históricamente, puede observarse cómo los intensos procesos de reconstrucción arquitectónica generados a partir de la masiva destrucción provocada por los dos grandes eventos bélicos sufridos durante el siglo XX, despertaron

grandes debates en este sentido, al enfrentar a los especialistas a la total desaparición de vitrales enteros, por ejemplo en casos tan destacados, como las grandes catedrales europeas de Rouen, Colonia, Notre Dame de París, Metz, Reims y Chartres.

¿Cuál debe ser la postura de los maestros del arte contemporáneo del vitral al insertarse en ámbitos dominados antes por sus predecesores? ¿Qué juego compositivo deben sustentar las nuevas obras? ¿Cómo impacta la utilización de materiales y técnicas innovadoras? ¿Hasta qué punto las nuevas obras deben asumir o compartir el rol generador de espacialidad con las obras existentes?, en definitiva, ¿cómo establecer el diálogo justo entre vitrales, arquitecturas, ideologías, técnicas y tecnologías, de diferentes tiempos?

A propósito de estas interrogantes Francois Enaud, inspector general de Monumentos Históricos en Francia para la década de 1980 puntualizaba:

- Toda introducción de una expresión contemporánea en un contexto antiguo es una aventura cuyos riesgos deben ser calculados, manteniendo el espíritu crítico en alto.
- La intervención supone la aceptación de ciertas limitaciones creativas. Los maestros vitralistas, en general, se sienten más a gusto en un edificio cuando son dueños de la obra en su totalidad, al verse liberados de la vecindad de otros vitrales, de la obligación de compartir la autoría de las obras con otros maestros, de dialogar incluso con otras disciplinas del arte, como la pintura mural y la escultura, habilidades todas difíciles de cultivar.

- Paralelamente, la intervención en una obra existente abre el juego a la diversidad estética, figurativa y no figurativa, colorista y no colorista, al empleo de grafismos estáticos y dinámicos. Esto puede entenderse como la oportunidad de expresar la esencia misma del artista, que resulta inalterable sea cual sea el ambiente o estilo arquitectónico en que inserta su obra.

- Entre la nueva obra y el monumento se establece un juego de fuerzas, tensiones con diversos grados de compatibilidad y acuerdos. Pueden resultar estas tensiones totalmente armónicas, promoviendo la coexistencia pacífica, la tolerancia, la aceptación, la asimilación, hasta alcanzar incluso la complacencia. En un principio la nueva obra, cuando es de calidad, asume el riesgo de sorprender y hasta escandalizar, tanto más cuanto más original e inesperada, por tanto no conformista y opuesta a las convenciones. Seguidamente, incluso si es discutida, toma su lugar en el monumento, se aclimata y una vez aceptada recibe del monumento tanto como le entrega, operando entonces una verdadera simbiosis.

Estas reflexiones permiten afirmar que el éxito de toda obra de intervención en un vitral de carácter patrimonial, depende, igual que en otras áreas relativas a la conservación y restauración del patrimonio cultural, del reconocimiento, puesta en valor y conservación integral de los atributos de identidad de la obra en todas sus dimensiones. Alcanzar este éxito representa sin lugar a dudas, un verdadero desafío, que abarca tanto a las más antiguas y valiosas obras del arte del vitral como a las más recientes e innovadoras obras contemporáneas.



EL VITRAL Y LA ARQUITECTURA REFLEJOS DE UNA HISTORIA COMPARTIDA

*Le but manifeste du vitral est de sublimer l'architecture.
(El objetivo manifiesto del vitral es sublimar la arquitectura.)*

André Chastel, en Enaud, 1981

A LO LARGO DE LOS SIGLOS

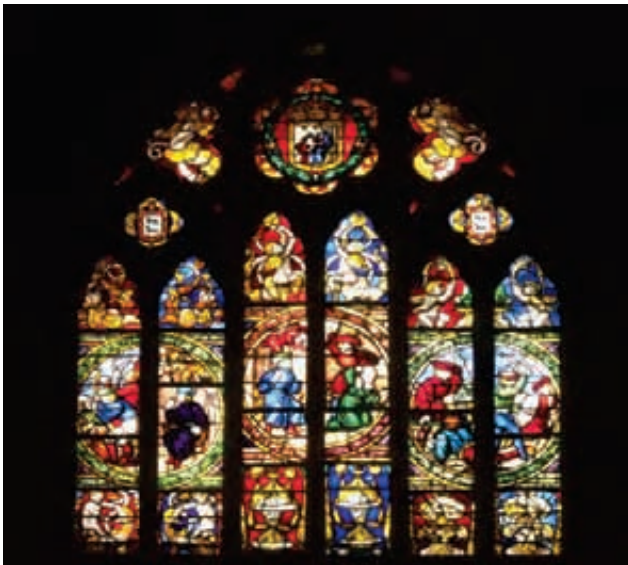
Siglo tras siglo el vitral ha ido evolucionando, conceptual y tecnológicamente, para asumir con mayor o menor intensidad su rol de obra de arte calificadora de los espacios arquitectónicos y creadora de sutiles atmósferas de luz y color, tanto como su función de soporte portador de mensajes o simplemente su carácter como cerramiento de un vano. Una mirada integradora de estas múltiples dimensiones permite advertir los estrechos lazos que unen al vitral con la arquitectura a lo largo de la historia y a partir de los cuales, ambas artes se conjugan para alcanzar objetivos comunes.

Los más antiguos ejemplares de vitrales que aún se conservan datan de los siglos XI y XII y se integraron a la arquitectura religiosa: catedrales, abadías, monasterios, capillas y parroquias menores. Inmersos en el período románico, estos vitrales respondieron a un concepto de iluminación que buscaba un efecto teatral y provocador, dispuesto antes que nada para observar las grandes escenas de pinturas murales y los delicados detalles de los grupos escultóricos, al interior de los recintos. Si se tiene en cuenta asimismo los criterios tecnológicos que regulaban la construcción de estos edificios, basados en muros macizos, compactos y continuos, resulta claramente comprensible el hecho de que se dispusiera de un reducido número de vanos, relativamente pequeños, condicionando de esta manera el desarrollo de los vitrales.

La estructura compositiva de estos estuvo dominada por las formas en medallones circulares, lobulados o elípticos, dispuestos como las aspas de un molino formando un mosaico. Se les conoce como Vitrales Legendarios por representar leyendas, aunque en las composiciones es habitual observar la coexistencia de sucesos propiamente legendarios, con personajes contemporáneos. Cada una de las figuras aparece representada individualmente y en general está identificada por su nombre al pie de la misma.



7. Detalle de vitral de Notre Dame de la Belle Verrière.
Catedral de Notre Dame de Chartres, Francia. S. XIII.



8. Detalle de vitral. Catedral de Toledo. España S. XIII.

La lectura de estos vitrales permitía comprender algunos conceptos religiosos que interesaban inculcar a la población, en su mayor parte analfabeta y por tanto, imposibilitada de instruirse por otros medios.

Sobre esto indicaba Emile Thibaud:

Los vitrales eran antes que nada el gran libro del pueblo, en sus vastas páginas se mostraban a sus ojos, bajo formas naif y por intermedio de dibujos de una simplicidad inimitable, las piadosas leyendas de los santos y hasta los dogmas más profundos de la religión... (Thibaud, 1842: 54) (Traducción de las autoras).

El estilo pictórico aplicado fue intencionalmente plano y bidimensional, inspirado en las detalladas ilustraciones de los manuscritos, solo que representadas a escalas mucho mayores. Para inducir a la ambientación de estas figuras es común ver representados algunos elementos referenciales. Así, la presencia de una rama, flores o hierba introduce la naturaleza, una arcada, un techo o un muro representan a la ciudad y al espacio urbano, mientras que una puerta, ventana o lecho nos dirigen hacia los espacios privados y la intimidad.

La paleta de colores incluyó el azul, rojo, violeta y púrpura en grandes superficies, así como el verde en detalles. El amarillo por su parte se aplicó con mayor discreción. Sin embargo, no todos los vitrales emplearon el color, por el contrario, destaca ya en estos siglos la labor de los maestros vitralistas cistercienses, quienes por mandato del fundador de esta orden religiosa, San Bernardo de Clairvaux, estaban limitados al empleo de vidrios incoloros y como excepción aplicaban el color amarillo dorado que se obtenía al utilizar una pintura conocida como amarillo de plata.

Los últimos años del siglo XII y comienzos del siglo XIII marcan una etapa de transición que discurre entre el arte y la arquitectura del período románico y el gótico, donde primaron las innovaciones tecnológicas en la resolución constructiva de aquellos majestuosos edificios. Estas derivaron

9. Detalle de vitral de la Asunción. Catedral de San Julián de Mans, Francia. S. XI-XII.



finalmente en estructuras lineales, esbeltas y permeables, capaces de horadar muros y permitir la apertura de vanos cada vez mayores. A la atmósfera intimista y sombría propia de los interiores del románico le sucedió entonces, la ligereza de los espacios iluminados del gótico.

Los vitrales asumen por tanto un nuevo rol, tomando el lugar de las pinturas murales gracias a la radical transformación en las relaciones entre vanos y llenos. Puede hablarse entonces de la implantación de un verdadero sistema de iluminación propio del gótico, que en palabras de Víctor Nieto Alcaide tiene un «carácter simbólico y totalmente inédito».

En este sentido, reconoce Aurora Ruiz Mateos al referirse a la intervención promovida por el abad Suger en la Abadía Real de Saint Denis en Francia:

... Ha nacido un nuevo espacio arquitectónico que integra en su estructura la vidriera... En su interior una cascada de luces de colores, cargada de valor simbólico, conducía al cristiano hacia la Jerusalén Celeste para encontrarse con la Luz (Ruiz Mateos, 1994: 76, 79).

Si bien el vitral continuó prevaleciendo en las catedrales, iglesias, abadías y parroquias, su uso se extendió poco a poco a algunos edificios civiles. No por ello se desvirtuaron sus formas compositivas que continuaron empleando el medallón y colocando figuras individuales en vanos cada vez más alargados. Es esta proporción cada vez más alargada la que indujo a incluir en cada uno de los paños en forma de hoja de lanza, baldaquinos coronados por pináculos y pedestales que enmarcaban a los personajes, ambos elementos que completaron los sectores superiores e inferiores de los vanos.

Bajo influencia de las nuevas tendencias pictóricas, a estas pequeñas modificaciones se sumaron aspectos más innovadores en materia de expresión de las figuras. Así, se abandonó el frontalismo para ganar en realismo, ejecutando modelados



10. Catedral de Reims, Francia. S. XIII.



11. Catedral de León, España. S. XIII.



12. Detalle de vitral. Catedral de Evreux, Francia. s. XII.

a través del juego de luces y sombras especialmente en las vestiduras. La marcada tendencia del vitral hacia el arte pictórico impulsó ya desde este período, una etapa de transformación de la figura del maestro vitralista, que resultará más tarde diversificada en dos actores prácticamente independientes: el maestro vidriero y el maestro pintor, el primero encargado de la ejecución de la obra, el último, autor de los bocetos.

Los personajes religiosos continuaron siendo durante esta etapa protagonistas de las imágenes, aunque se introdujeron en ellas nuevas figuras vinculadas con los colectivos e individuos que financiaron las obras. Se trató en estos casos de los múltiples gremios artesanos, cuyo crecimiento económico les permitió establecer una vinculación directa con el arte del vitral, a través de numerosos encargos. La expectativa de estos colectivos con relación a la obra, no recaía únicamente en sus atributos artísticos, sino que pretendieron lógicamente, a través de ella, alcanzar un mayor prestigio social y hacer constar su poder monetario. Por ello, era habitual identificar en la propia obra el nombre del donante, ya sea mediante una inscripción expresa, mediante la representación del santo patrono del gremio correspondiente o también a través de la inclusión de una figura alusiva al gremio, ubicada a los pies de la figura principal y participando de la escena.

Los estudios dirigidos a comprender esta relación comercial-artística entre los gremios burgueses y el vitral resultan actualmente dificultosos, dado que para los siglos XIII-XIV aún no se identificaban exclusivamente a los gremios con un santo patrono. Era común por tanto que un mismo santo o figura evangélica fuera adoptado por varias colectividades. Así por ejemplo el Buen samaritano puede vincularse a los tejedores en la catedral de Bourges y simultáneamente a los zapateros en la catedral de Chartres.



13. Superior: albañiles en vitral de San Silvestre, intermedio e inferior: albañiles y escultores en vitral de San Cheron.

Oficios representados en Chartres que aún se conservan:

Peleteros y pañeros, carniceros, cambistas, tejedores, albañiles, talladores de piedra, escultores, carpinteros, carpinteros de carros, toneleros, zapateros, boticarios, herradores, aguadores, armeros, curtidores, ebanistas, labradores, merceros, mozos de cuerda, panaderos, pescadores, torneros, alfareros, transportadores de vino.

Los siglos XIV y XV encuentran en la arquitectura civil de castillos, palacios y grandes residencias ámbitos apropiados para el desarrollo del vitral, de manera que este pierde definitivamente su especificidad religiosa. En el campo estilístico se asocia fuertemente al gótico flamígero caracterizado por la profusión decorativa sobre lo estructural y por el uso de curvas y contra curvas, definiendo formas onduladas en los vanos coronados por arcos conopiales. Esta prevalencia de líneas orgánicas, limitadas por maineles y tracería en piedra, determinó la conformación de pequeñas áreas de vitrales. En algunos ejemplos puede advertirse que tal profusión conduce a un cambio en la proporción de los vanos, ahora más anchos que antes, aunque de igual alto. Esto repercutirá en la necesidad de incluir motivos complementarios a los lados de las figuras principales, igual que en los siglos anteriores la esbeltez de los vanos había promovido el empleo de pedestales y baldaquinos.

Ya a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI se advierte una tendencia a eludir los programas arquitectónicos religiosos para la ejecución de vitrales, que resultan por tanto mayormente encargados para los edificios de carácter civil. Los vanos tienden a simplificarse, sustituyendo tracería y maineles por simples bastidores de barras horizontales o verticales, que ofician de nueva estructura del vitral. Estas transformaciones formales inducen a la recuperación de los medallones de fondos simples, con motivos geométricos.

La influencia de las tendencias renacentistas planteó serios conflictos con las artes del vitral, en varios aspectos. El primero de ellos refiere al empleo del color. Para el siglo XVI la luz por excelencia debía ser blanca para permitir la admiración del arte escultórico y pictórico dispuesto en los interiores, lo cual exigió la sustitución de los vidrios de color en masa por otros transparentes, ganando protagonismo las formas definidas por la red de plomo. El segundo aspecto se relacionó con las técnicas pictóricas, que también se restringieron a

tonos amarillos acordes al efecto translúcido prevalente. Por otra parte, con relación a los motivos representados se advierten cambios sustanciales, sobre todo con relación a los vitralistas italianos, quienes lógicamente no hallaron en el repertorio formal de la antigüedad punto de amarre para sus diseños en vidrio. Sobreponiéndose a esta simple pero profunda contradicción, cuando debieron obrar en edificios civiles, surgieron de sus pinceles guirnaldas, lucernarios, pilares y pilastras, frisos, volutas, balaustradas, frontones, cabezas humanas con cuerpos de animales, vasijas, cuernos de la abundancia o motivos vegetales. La perspectiva incurrió también en el vitral, dotándole por primera vez de un realismo y profundidad hasta el momento nunca alcanzados.

Sin embargo, no puede afirmarse que estas simplificaciones y modificaciones del Renacimiento hayan agotado los antecedentes del vitral gótico, dado que los trabajos de reparación y restitución en edificios religiosos permitieron continuar con las técnicas y criterios compositivos precedentes, en muchos casos aplicando elementos propios del gótico flamenco. Los vitralistas de los Países Bajos destacaron durante este período, y en sus obras puede apreciarse la proximidad entre el género del retrato y el vitral y la prevalencia de las representaciones humanistas. Los trabajos del campo, la caza, los ambientes interiores se ven así representados en pequeños vitrales dedicados a las escenas familiares, encuadradas por coronas de flores o marcos en los cuales se distinguen insectos y pájaros.

La realidad del arte del vitral planteada en este período se dirige lentamente hacia una etapa recesiva, en la cual será prácticamente abandonado. Fernando Cortés Pizano explica esta recesión indicando que el siglo XVI constituye un tiempo de transición entre dos conceptos diferentes, el vitral como juego de luz y el vitral como pintura translúcida. Las lógicas fricciones entre estas dos conceptualizaciones se mantienen



14. Vitral. Castillo de Ecouen, Francia. S. XVI.

inicialmente en el plano teórico. Con la irrupción del Barroco en el siglo XVII derivaron en una casi total desaparición del arte del vitral.

Así, a partir de este punto se desdibuja la línea común entre la arquitectura y el vitral, dado que la aplicación de los materiales, técnicas y habilidades de estos últimos quedan relegados a escasas oportunidades. Tan escasas que motivaron por parte de Eugene Viollet-le-Duc la siguiente opinión:

Lo que se ha olvidado durante varios siglos, son los únicos y verdaderos medios que convienen a la pintura sobre vidrio, medios ocasionados por la observación de los efectos de la luz y la óptica, medios perfectamente conocidos y aplicados por los vidrieros de los siglos XII y XIII, descuidados desde comienzos del XV y despreciados después, a pesar de las leyes inmutables que la luz y la óptica imponen... (Viollet-le-Duc, 1856, tomo 8: 384) (Traducción de las autoras).

La arquitectura en vidrio renacerá durante el siglo XIX gracias al desarrollo de innovadoras tecnologías aplicadas a la fabricación de cristales en láminas continuas, planas y carentes de irregularidades. Desde el punto de vista de la arquitectura, estos avances resultan significativos si se considera además el desarrollo de la industria metalúrgica aplicada a la elaboración de piezas estructurales, que permitirán crear vastos espacios cubiertos sin apoyos intermedios, como los de estaciones de ferrocarril, grandes naves industriales y pabellones. De esta manera, las grandes superficies de vidrio recuperan su protagonismo en la configuración del espacio, dialogando estrechamente con la arquitectura como antes lo hiciera el mismo vitral.

¿Significa esto que estos grandes paños vidriados translúcidos, carentes de figuras y decoración sustituirán para siempre al vitral? Esta es una duda que se disipa rápidamente si se considera el hecho de que en la misma Exposición Universal de la Industria (*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*) de Londres en 1851, desarrollada en el

célebre Palacio de Cristal de Joseph Paxton, se destina expresamente una sala a la exposición de la obra de veinticuatro talleres de vitrales.

Se decía en el catálogo de la misma:

El público pensará que el arte del vitral se había perdido. De hecho no se había perdido, solamente invernaba adormecido. Las bellas obras expuestas este año, ejecutadas por artistas vivos, proclaman su renacimiento (Catálogo de la exposición en Zugazagoitia, 1994: 193).

En efecto, a aquella exposición fueron volcadas obras que resultaron de iniciativas previas dirigidas a la recuperación del vitral. En Francia esas iniciativas habían dado ya lugar a la creación de nuevos talleres, entre los cuales interesa mencionar el de pintura sobre cristal de la Manufactura Real de Sévres, formado en 1828 y activo hasta 1845. En él trabajaron como diseñadores, artistas como Eugène Delacroix y Eugène Viollet-le-Duc, interesados en la reproducción de cuadros sobre vitrales como los de la capilla real del Castillo de Amboise. Un segundo taller de relevancia corresponde al de Thibaud y Thevenot de Clermont Ferrand de 1831, donde se adoptaron las técnicas tradicionales medievales, dando origen a lo que actualmente se conoce como vitral arqueológico.

Interesa destacar que en ese país, para mediados del siglo XIX el número de talleres activos se había incrementado de tres a más de treinta. Así como en Francia, en Inglaterra, gracias a la demanda de la iglesia anglicana, se fortalecen los talleres locales, destacando los de Burlington and Grylls y Clayton and Bell. En Italia por su parte, resuena el de Giuseppe Bertini de Milán y en Alemania el taller estatal de Múnich fundado por Luis I de Baviera y dirigido por Michael Sigismund Frank.

En segundo lugar son las propias obras de restauración o *ex novo* de las primeras décadas del siglo las que ponen de manifiesto el indiscutible resurgir del vitral. Entre las prime-

ras puede mencionarse en Francia, la restauración de los vitrales de las catedrales de Le Mans y de Bourges, bajo los preceptos de la restauración arqueológica. En Alemania destaca la intervención de Max Ainmiller en la catedral de Colonia en 1848. Entre las segundas, pueden referirse las obras de Charles Marechal de Metz quien introduce el concepto de vitral cuadrado que interesará posteriormente a otros artistas y especialmente la producción de John La Farge y Comfort Tiffany en Estados Unidos de América, quienes impusieron el uso del vidrio opalescente y la cinta de cobre en sustitución del perfil de plomo.

Por último, corresponde mencionar las investigaciones científicas y experimentales dedicadas al análisis de los vidrios medievales, la creación de empresas fabricantes de vidrios de diferentes colores y texturas y las diferentes publicaciones exclusivas del arte del vitral como instrumentos que contribuyeron a su resurgimiento y expansión.

Para la segunda mitad del siglo XIX, el arte del vitral estaba ya reinstalado y comenzaba a integrarse activamente en el discurso de los diferentes movimientos y corrientes artísticas contemporáneas, entre las cuales se pueden mencionar el movimiento *Art Nouveau* y las diversas vanguardias.

Los artistas afiliados al *Art Nouveau* estuvieron sin dudas influenciados por las ideas de John Ruskin y sus discípulos, entre los que se encontraban los fundadores en 1861, de la empresa Morris, Marshall, Faulkner & Co. cuya actividad estaba dirigida a la integración de artes y oficios, incluyendo al vitral. Colaboraban con los socios titulares de la empresa artistas tales como Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti y Philip Webb. Disuelta en 1875 la empresa siguió su actividad en las manos de William Morris y Burne-Jones. Los diseños del primero estuvieron caracterizados por el empleo de referentes naturales (especialmente vegetales), el detallismo de las figuras y la utilización preferente de tonos



15. Vitral. Nueva Estación Central de ferrocarriles, Sydney, Australia.

amarillos. Para finales del siglo, reaccionando frente al arte académico, las ideas de Ruskin y Morris junto a las de otros tantos artistas decantan en lo que se dio a llamar en Francia el Movimiento *Art Nouveau*, también conocido como estilo *Liberty* o Floreal en Italia, *Jugendstil* en Alemania, *Secesión* en Austria y *Modernismo* en Cataluña, España. Los reconocidos arquitectos A. Gaudí, V. Horta, Ch. R. Mackintosh, H. Van de Velde y H. Guimard entre otros, adoptando la estética de aquellas líneas ondulantes y estilizadas basadas en la naturaleza, para sus superficies vidriadas, reintegraron al vitral su carácter de instrumento generador de calificados y diversos espacios arquitectónicos. Residencias, palacios, restaurantes, cafés, galerías de arte, hoteles y casinos son testimonio de ello.

Con relación a las vanguardias, la historia del vitral puede ser trazada a partir de la Bauhaus alemana, cuyo taller de vitral se funda para el segundo año de existencia de la escuela por impulso de J. Itten. A partir de 1922 este queda a cargo de Paul Klee quien manejaba hábilmente las técnicas populares bávaras de pintura en vidrio.

El taller sobrevivió tan solo hasta 1924, a pesar de lo cual despertó el interés de varios artistas entre los cuales destaca Joseph Albers quien desarrolló un modo abstracto de composición del vitral, donde prevalecía el emplomado. Es Albers el autor de las únicas tres obras encomendadas al taller, entre las cuales se cuenta el vitral para la escalera de la vivienda de Adolf Sommerfeld en Berlín diseñada por Walter Gropius y Adolf Meyer. Paralelamente, Theo Van Doesburg, impulsor del grupo de *De Stijl* incursionaba en el arte del vitral a través de la solicitud, en 1916, de Peter Oud para diseñar un vitral en la residencia del alcalde de Broek-in-Waterland. Posteriormente sus obras «La Danza I», «Composición IV» y «Composición V», de 1917, dejaron entrever la evolución de su lenguaje hacia el uso de los colores primarios y formas simples.



16. Plantilla de vitral para ventana. Berlín, Nueva York. 1900.

También el cubismo, en manos de Jacques Chevallier integrado al taller *Les artisans de l'autel* dejó su legado en el mundo del vitral, empleando una estética por muchos discutida, basada en el empleo de vidrios blancos y negros combinados con espejos y vidrios estriados.

Estas y otras experiencias resultarán reveladoras para los artistas de vanguardia, aunque en opinión de Julián Zugazagoitia

el arte del vitral, a pesar de haber jugado un papel importante en los artistas de vanguardia, desaparece poco a poco de sus preocupaciones en cuanto la racionalidad del Estilo internacional remplace la vena místico-expressionista (Zugazagoitia, 1994: 193).

La segunda posguerra vendrá a confirmar el interés por el arte del vitral y su enorme potencial expresivo en una arquitectura vibrante, dinámica y necesitada de afirmaciones que revelen su identidad propia. A los esfuerzos por la recuperación de las técnicas olvidadas y a la revalorización de los materiales y habilidades del pasado se suman a partir de las obras de renombrados artistas y arquitectos, nuevas dimensiones del arte en vidrio. El cemento, las resinas poliméricas, la vitro-fusión, las piezas talladas en vidrio de colores y otras innovaciones irrumpen en las últimas décadas, estableciendo nuevas asociaciones con las tradicionales técnicas del vitral. De esta forma, se asiste a una explosiva expansión experimental que no invalida ni contradice las iniciativas de puesta en valor del vitral tradicional o arqueológico. Por el contrario, gracias a este resurgir renovado del arte del vidrio y su decoración, el debate acerca de los valores del vitral como elemento patrimonial cobra mayor significado.

El arte moderno y contemporáneo se incorpora a edificios religiosos que debían ser restaurados y en muchos casos habían perdido sus vitrales. Es el caso de Alfred Manessier, con sus obras abstractas del año 1948 en la capilla de Bréseau en Franche-Comté del siglo XVIII, las propias obras de Marc Chagall realizadas entre los años 1965 y 1974 en la catedral de Reims del siglo XIII, así como las intervenciones de marcado carácter geométrico de Pierre Soulages entre 1987 y 1994 en la abadía románica de Santa Fe de Conques construida entre los siglos XI y XII son otros ejemplos en territorio francés, que confirman este encuentro entre el arte moderno y contemporáneo y la arquitectura de diversos períodos históricos. A ellos pueden agregarse las obras en

Alemania de Wilhem Buschulte desde los años cincuenta en varios edificios religiosos como la Iglesia de San Pablo de Frankfurt am Main del siglo XVIII, las ejecutadas en Inglaterra en 1944 por Graham Jones en la abadía de Westminster o las que realiza en 1958 Roger Bissière en las iglesias de Cornol del siglo XVIII y Develier del siglo XII en Suiza, entre otros.



17. Detalle de vitral, diseño de Charles Rennie Mackintosh, Glasgow, Reino Unido. S. XIX-XX.



18. Igreja Nossa Senhora de Fátima. Belo Horizonte, Brasil. s. XX.

Uno de los primeros edificios sacros construidos en el siglo XX que incorpora el arte moderno a su arquitectura es la Iglesia de Notre Dame de Toute Grace de Assy del arquitecto Maurice Novarina. Matisse, Léger, Rouault, Bonnard, entre otros, participan entre 1938 y 1949 en su construcción por iniciativa del padre Couturier, marcando definitivamente el ingreso del arte plástico moderno en el mundo del vitral religioso.

Se destacan en este sentido también los vitrales de Henri Matisse en la Capilla del Rosario de Vence entre 1948 y 1951, de Fernand Léger en la Iglesia de Audincourt en Doubs en 1951 y en la Iglesia de Courfaivre en 1954, de Le Corbusier en La capilla de Notre Dame du Haut de Ronchamp en 1954, de Gustave Singier en la chapelle des dominicains de Monteil de 1951 y de Marc Chagall para la sinagoga del Hospital de Hadassah en Jerusalem de 1961.

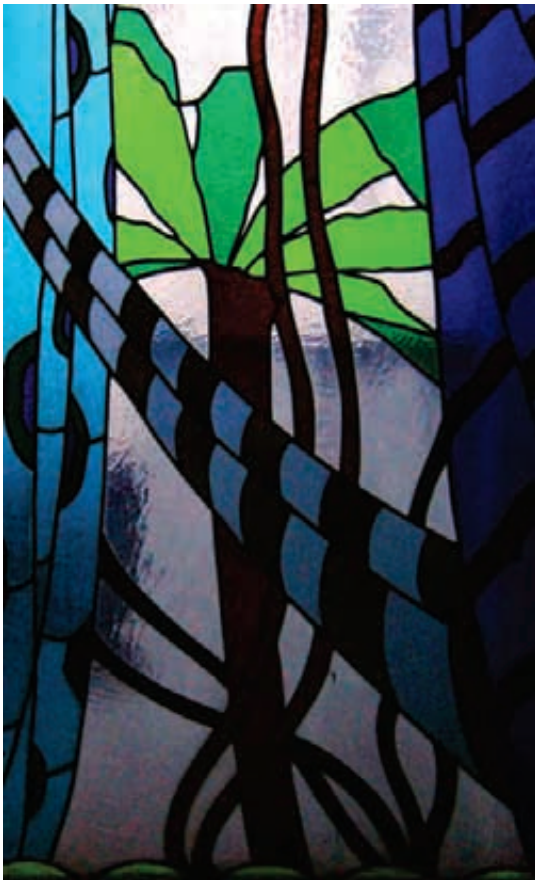
19. Catedral de Brasilia, Brasil. s. XX.



Al mismo tiempo y desde el campo disciplinar de la arquitectura siguen este mismo impulso destacadas obras de carácter tanto religioso como civil, en la cuales sus creadores comenzaron a considerar al vitral como un medio para expresar sus aspiraciones en la definición espacial. Puede mencionarse como ejemplo a Léger y Rafael Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas en 1954, más recientemente el centro comercial de Stockport de 1995, la producción de Joan VilaGrau, Jesús Valldepérez i Ripollés, Carlos Muñoz de Pablos,

entre otros destacados artistas en España y la magnífica producción de Oscar Niemeyer en la catedral de Brasilia.

Así, los vitrales de ayer y de hoy parecen no dejarse vencer en su objetivo evocador y sugestivo. Dispuestos a permanecer y renovarse continúan testimoniando sus atributos artísticos y su capacidad creadora de espacios únicos y singulares, que solo se revelan bajo el manto de luz y color con que el vitral mágicamente envuelve a la arquitectura.



20. Detalle de vitral diseñado por el arq. Julio Vilamajó. Casa Yriart, MHN. Montevideo, Uruguay.



21. Detalle de vitral diseñado por el arq. Añón, vivienda propia, Montevideo, Uruguay.

Cuadro síntesis de las principales características del vitral desde el siglo XII al siglo XIX

Siglo	Programa arquitectónico	Rol en su contexto arquitectónico	Estructura compositiva	Motivos	Estilo pictórico	Paleta de colores
XII	Específicamente edificios de carácter religioso: catedrales, abadías, monasterios, capillas menores.	Rol educativo, mensaje a través de la representación de personajes bíblicos. Búsqueda de iluminación efectista y teatral.	Medallones circulares, trilobulados o elípticos, formando un mosaico, dispuestos en vanos de pequeñas dimensiones.	Vitrales legendarios	Priman los trazos frente a la pintura. Representación no realista, bidimensional, rostros sin expresión. Uso de elementos referenciales para indicar entornos naturales, urbanos o interiores. Aplicación de grisallas para delineado y decoración.	Azul, rojo, violeta y púrpura. En menor proporción verdes y amarillos. Excepción: vidrios incoloros entre los cistercienses.
XIII	Además de los edificios religiosos comienzan a aplicarse en edificios civiles, tendencia que se fortalece en el siglo XIV.	Asumen el lugar de las pinturas murales gracias a la radical transformación en las relaciones entre vanos y llenos en los muros. Conservan su rol educativo. Búsqueda de integración como sistema de iluminación de fuerte carácter simbólico.	Medallones circulares, trilobulados y elípticos. Figuras individuales en vanos superiores, en forma de lancetas ojivales. Vanos de mayores dimensiones y más esbeltos.	Vitrales legendarios con incorporación de personajes contemporáneos asociados a grupos e individuos que aportaban los recursos para la ejecución de las obras.	Priman los trazos frente a la pintura. Abandono del frontalismo. Mayor realismo y naturalidad, se respetan las proporciones del cuerpo humano. Aplicación de grisallas para delineado y decoración.	
XIV			Figuras individuales en vanos en forma de lancetas ojivales. Importancia de los elementos estructurales como determinantes de las formas vidriadas (maineles y tracería en piedra). Comienzan a utilizarse los motivos adamascados.		Las técnicas de decoración priman sobre los trazos del dibujo. Se trabaja fuertemente en el modelado para crear sombras y luces. Las figuras presentan actitudes llenas de vida.	Dorados y matices en tonos amarillos gracias a la aplicación del amarillo de plata.
XV - XVI	Especialmente edificios civiles. En edificios religiosos principalmente en el caso de restauraciones.	Rol plástico artístico, el vitral se acerca a la obra pictórica. Se abandona el rol educativo.	Simplificación de los vanos, sustitución de estructura de maineles y tracería por barras de refuerzo de geometría lineal. Recuperación de los medallones, circulares primero, luego ovalados y cuadrados.	Motivos geométricos simples. Bajo influencia renacentista incorporación de guirnaldas, vasijas, cuernos de la abundancia, elementos naturales, animales mitológicos, etc. Reducción de los diseños basados en pasajes bíblicos.	Incorporación de la perspectiva a las representaciones. Técnica pictórica sumamente detallista.	Prima el blanco sobre los colores. Surge la sanguina aplicada a carnaciones a finales del siglo XV y los esmaltes en el siglo XVI.
XIX	Diverso	Obra de arte e instrumento configurador del espacio arquitectónico.	Variada	Criterios asociados a diferentes movimientos artísticos (<i>Art Nouveau</i> y vanguardias). Abstracción geométrica como criterio de intervención en obras existentes.		Integral

Basado en E. Thibaud



616. 22

MURANO

VERRE

LA EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA

La evolución tecnológica del vitral ha estado siempre ligada al carácter artístico de sus obras, sin embargo, la condición translúcida del vidrio ha requerido de un manejo particular, cuya complejidad resulta ajena e incluso desconocida para otras artes. Las dificultades y desafíos técnicos a los que se enfrenta el vitralista lo convierten en artesano de vasta experiencia empírica y simultáneamente en estudioso de los procesos de transformación de los materiales; en palabras de algunos autores, un verdadero incursionista en los «misterios de la alquimia» Procurar estos conocimientos exigía en la antigüedad varios años de aprendizaje y muchos palmos de vidrio colocados. Tan reconocida era la labor de los maestros vitralistas que a algunos de ellos se les concedieron títulos nobiliarios y recibieron favores especiales por parte de sus mecenas (como es el caso de Carlos V quien encargaba obras destinadas tanto a iglesias como a mansiones reales).

Para comprender en profundidad los cambios tecnológicos a lo largo de sus más de doce siglos de historia documentada es necesario considerar simultáneamente la indisoluble evolución de la arquitectura. En efecto, los avances en materia de estructuras, materiales y modos constructivos, sumados a las diferentes intenciones expresivas, representativas y simbólicas que la arquitectura ha sostenido a lo largo de la historia, han definido un rol cambiante y diverso para los vanos y sus cerramientos, y con ellos para la luz como elemento de diseño. En este sentido, siguiendo a Ignacio Represa Bermejo, los vitrales pueden ser considerados como uno de los mecanismos de generación de espacios más

complejos y evolucionados, que opera como verdadero instrumento de cualificación de la arquitectura. Así los vitrales

... evolucionan paralelamente a las formas y espacialidades arquitectónicas, hasta lograr espacios propios, construidos por los vidrios y sus coloraciones, utilizados estos como principales soportes de las arquitecturas... (Represa Bermejo, 1994: 55).

François Enaud, inspector general de Monumentos históricos en Francia, detallaba hacia 1980, estas cualidades del vitral con motivo de la restauración obligada de grandes catedrales destruidas por la segunda guerra mundial, dejando entrever que del diálogo entre arquitectura y vitral surgen decisiones tan importantes como el tipo de luz que caracteriza al espacio, su color, su diversidad u homogeneidad, su encuadre arquitectónico, su primacía o dependencia de otros elementos compositivos y la técnica apropiada que debe ser aplicada para alcanzar los objetivos deseados. Para Enaud, ausente este diálogo, las estructuras arquitectónicas se nos presentan descarnadas e incapaces de dar vida a sus propios espacios interiores. Y fueron justamente la necesidad y la voluntad de la restauración de posguerra, las encargadas de impulsar el reaprendizaje de los criterios tecnológicos que dieron origen a magníficas obras del mundo del vitral. Este volver a aprender significó recuperar prácticas olvidadas y profundizar en el conocimiento de los materiales antiguos, pero ante todo, significó poner sobre la mesa de debate, los criterios para establecer su justa valoración y avanzar con relación a los métodos idóneos para su conservación.

LOS MATERIALES

Artistas obsesionados por los problemas técnicos y las dificultades de la ejecución, los vidrieros, al margen de valor plástico de sus obras, han desarrollado una actividad planteada como un diálogo permanente con dos elementos mágicos y fascinantes: el vidrio y el fuego.

Víctor Nieto Alcaide, 1997

Dos partes de ceniza de haya y una parte de arena de río bien lavada son las proporciones sugeridas en la Edad Media para la fabricación del vidrio. Fundidos a altas temperaturas en grandes recipientes de cerámica refractaria, estos materiales permitían obtener vidrios en láminas, de tonalidades verdosas, virando a púrpuras cálidos de acuerdo al tiempo de cocción. Para alcanzar otros colores era necesario incorporar diferentes minerales, que a manera de pigmentos coloreaban el vidrio en masa de tonos verdes, azules, amarillos, rojos y aún más.

Emile Thibaud comenta al respecto que era suficiente incorporar una muy pequeña cantidad de estos óxidos para alcanzar los diferentes colores, de manera que en mínimas proporciones el óxido de cobalto era empleado para obtener el azul, el óxido de manganeso para alcanzar el violeta, el óxido de cobre si se pretendía el verde, el humo de plomo si interesaba el amarillo y una combinación de óxido de cobre y manganeso en el caso del rojo. Según explica este mismo autor, algunos maestros vitralistas señalaban otras «recetas» para la obtención de este último color basadas en el empleo del óxido de oro o púrpura de Cassius. Sin embargo, la historia demuestra que el vidrio rojo en masa, ampliamente difundido, no era producido a partir del óxido de cobre y en raras ocasiones según las demás alternativas, dado que resultaba prácticamente opaco a la luz. La mayor parte de los vidrios rojos de la Edad Media fueron fabricados como «vidrio plaqué», un vidrio compuesto por dos capas, la de mayor espesor incolora y la segunda más delgada roja.

Las láminas de vidrio, relativamente pequeñas, eran elaboradas empleando el método del soplado en corona o en cilindros, que implicaban una enorme destreza y un profundo conocimiento de la sensibilidad del material a los cambios de temperatura. Pequeños surcos, burbujas de aire y variaciones de espesor eran aspectos inevitables para la época, aunque no se consideraban perjudiciales sino positivos en cuanto multiplicaban sus efectos lumínicos, gracias a las diferentes condiciones de refracción y reflexión de la luz.

Elaborado por uno u otro de los métodos, durante la Edad Media, los maestros vitralistas se procuraron de este material esencial, seleccionando cuidadosamente la paleta de colores que se adecuaba a sus esmerados diseños. Abastecerse de vidrio no era siempre una tarea sencilla y en muchos casos, la ausencia de algunos colores implicó variaciones en el diseño de un vitral.

Conforme se desarrollaron y perfeccionaron los equipos y técnicas de fabricación del vidrio, puede advertirse que las dimensiones superficiales de las láminas fueron aumentando y sus espesores disminuyendo, dando origen a una mayor libertad para el diseño, en contraposición a un aumento de la fragilidad del material. Por otra parte, los vidrios fueron ganando estabilidad y resistencia al ataque químico, gracias a la incorporación de soda en sustitución del potasio (aportado por la ceniza de haya). Este nuevo componente permitía además mejorar la trabajabilidad del material fundido, así como obtener una coloración final más blanca y menos verdosa.

Las siguientes grandes innovaciones técnicas llegaron varios siglos después. La primera data de comienzos del siglo XVII cuando se produce la sustitución de la leña como combustible de los hornos para adoptar el carbón, lo que permitió alcanzar temperaturas más altas y en consecuencia elaborar vidrios de mejor calidad. La segunda refiere a la introducción del método del colado difundido mundialmente hacia mediados del siglo XX. A partir de este nuevo método, (que en realidad habría sido ya utilizado en la antigüedad por los vidrieros romanos de la ciudad de Pompeya y Herculano para las ventanas de los baños de aquellas ciudades) fue posible obtener láminas de grandes dimensiones, espesores regulares, caras planas y ausentes de impurezas o burbujas de aire.

El colado y su posterior laminado permitió asimismo innovar con relación a la textura superficial de una o ambas caras de las láminas, dando origen a un universo de diseños cuyos efectos expuestos a la luz resultan prácticamente impredecibles. Estos vidrios, comúnmente denominados fantasía,

rápidamente se incorporaron al diseño del vitral, tanto en sus versiones incoloras como en las coloreadas.

El plomo por su parte, empleado para la unión entre vidrios así como para delinear algunos trazos de la composición del vitral, sufrió también a lo largo de los siglos algunas variantes en cuanto a su composición y fabricación, aunque estas no alcanzaron a modificar en esencia el método antiguo de preparación para su empleo en vitrales.

Como es sabido, se trata de un metal pesado, de color gris mate azulado, cuya estructura interna es cristalina. Las características técnicas que lo hacen idóneo para la fabricación de un vitral refieren en primer lugar a su alta maleabilidad, gran ductilidad y elevada flexibilidad. Gracias a estas propiedades el plomo puede ser modelado, estirado y doblado sin fracturarse. Esto le permite adaptarse prácticamente a cualquier forma sin requerir mayor esfuerzo que el que puede ejercerse manualmente. Asimismo, su bajo punto de fusión lo

Composición química de los vidrios antiguos y actuales (%)

Componentes	S. XIII	S. XIV	S. XV	S. XVI	S. XXI
SiO ₂ (óxido de sílice)	48-49	41-56	53-56	55-62	69-70
K ₂ O (óxido de potasio)	14-18	15-18	10-17	10-12	0,54
CaO (óxido de calcio)	20-28	21-24	14-20	12-18	9
MgO (óxido de magnesio)	6	5-6	4-6	4-5	4
Al ₂ O ₃ (óxido de aluminio)	2	1-2	1-2	1-4	1
P ₂ O ₃ (óxido de fósforo)	0,5	1-6	0-2	1-3	0,02
PbO (óxido de plomo)	0,08	0-5	0-10	0,01	-
Na ₂ O (óxido de sodio)	0,10	0,06	0,07	0-3	16
Fe ₂ O ₃ (óxido de hierro)	0,51	0,2	0,4	0,55	0,01
MnO (óxido de manganeso)	0,68	0,3	0,5	1,5	-
CuO (óxido de cobre)	-	0,01	0,8	0,03	-
CoO (óxido de cobalto)	-	-	0,1	0,08	-
TiO ₂ (óxido de titanio)	0,18	-	-	0,2	-
SrO (óxido de estroncio)	0,09	0,08	0,05	-	-
BaO (óxido de bario)	0,34	0,34	0,15	-	-
Sb ₂ O (óxido de antimonio)	-	-	-	-	0,21

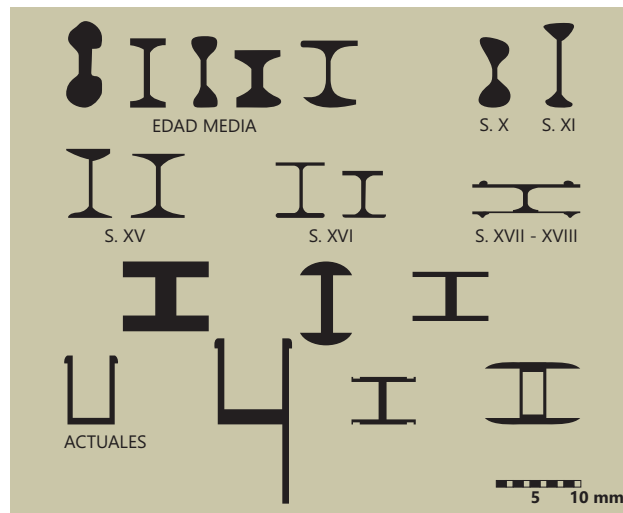
Basado en Sofía Perez Villar

hace seguro para su manipulación, su alta resistencia a la corrosión le otorga durabilidad y su relativo bajo costo con relación a otros metales, lo torna ventajoso y apropiado para la fabricación de un vitral.

Con relación a su composición química, es necesario advertir que en general el plomo contiene un pequeño porcentaje de impurezas en forma de plata, estaño, antimonio, cobre, zinc y otros materiales. La preocupación por eliminar algunas de estas impurezas data ya del período egipcio y se extiende a lo largo de la historia hasta perfeccionarse durante el siglo XIX, en particular para la eliminación de las trazas de plata. Por este motivo, los plomos de los vitrales de mayor edad difieren en su composición de los empleados en vitrales más recientes, más puros, lo cual no implica sin embargo, un mejor desempeño de estos últimos. Por el contrario, mayores contenidos de antimonio, cobre o estaño presentes en antiguos plomos explican su mayor resistencia a la corrosión, mientras que la presencia de plata ha asegurado su flexibilidad y su resistencia a esfuerzos mecánicos durante siglos.

El plomo es habitualmente empleado en forma de perfil cuya sección más común tiene forma de «H», con alma de 4 a 5 mm de altura y alas de ancho variables entre 3 y 20 mm. Eventualmente puede verse utilizado en perfiles con forma de «C», aplicados en el perímetro de las obras o en forma de «Y» cuando se trata de fabricar objetos tridimensionales.

En tiempos pasados, para fabricarlos primero se fundía y colaba el material en moldes que posibilitaba obtener barras de aproximadamente 50 cm de longitud. Una vez desmoldadas se procedía al desbastado de las alas, que posibilitaba eliminar rebabas resultantes del colado y finalmente se realizaba el estirado manual o por intermedio de un molinillo o perfiladora. Esta última etapa cuando era ejecutada manualmente, provocaba notorias diferencias entre perfiles de un maestro vitralista a otro y si excedía su justo término



23. Variantes de perfiles de plomo.

podía crear debilidades en el perfil. Por su parte, al ejecutarse mediante el molinillo introducía en el alma del perfil ciertas muescas, verticales o inclinadas, resultantes del dentado variable de las ruedas del molinillo que facilitaba el arrastre del perfil. A pesar de haber sido introducido en el siglo XVI el molinillo no ha caído en desuso y continúa siendo aplicado en muchos talleres artesanales actuales para el estirado del plomo.

Las técnicas tradicionales de pintura sobre vidrio pueden verse aplicadas en los más antiguos vitrales que se conservan de los siglos XI y XII. En ellos delinean los contornos de las figuras y tiñen las superficies, complementando así la coloración en masa de los vidrios. Las pinturas aplicadas a tales efectos fueron de origen, tal como hoy, vitrificables, es decir capaces de interactuar con el material de soporte, el vidrio, al someterse a un proceso de cocción.

En su preparación interviene una sustancia que actúa como vehículo (solvente o una mezcla de ellos) permitiendo obtener la fluidez necesaria para la aplicación de la pintura.

Entre los más habituales se encuentra el agua, el vinagre, el alcohol y la trementina. Los ligantes por su parte tienen por objeto unir las partículas del pigmento y lograr su adherencia a la superficie del vidrio. Entre los productos históricamente empleados a tales fines pueden citarse la goma arábiga, el alcohol etílico, la clara de huevo y el almidón. La goma arábiga es uno de los más difundidos actualmente y se obtiene de forma natural de la acacia a través de un proceso conocido como gomosis. Químicamente hablando se trata de un polisacárido muy soluble en agua, poco viscoso, de color amarillento pardo y muy estable a diferentes concentraciones, niveles de acidez y temperaturas. El alcohol etílico por su lado, se obtenía en el pasado de la primera destilación del vino, motivo por el cual se le llamaba el espíritu del vino, recibiendo también el nombre de aguardiente o agua de vida. Es incoloro y miscible con el agua y con la mayoría de los disolventes orgánicos.

Como en el pasado, el delineado de las figuras se realiza hoy, aplicando grisalla, pintura formada por un fundente compuesto en general de silicato de plomo, en forma de partículas muy pequeñas y pigmentos derivados de óxidos metálicos de cobre, manganeso, cobalto o hierro. Estos materiales en forma de polvo deben ser combinados con un vehículo, por ejemplo vinagre, agua, alcohol o trementina y son en general adicionados con materiales ligantes del tipo de la goma arábiga.

En el pasado, las grisallas adoptaban mayormente, según esta composición tonos negros o marrones oscuros, pero en la actualidad se suministran y aplican en una gama más extensa. La grisalla debe ser trabajada con un pincel de tamaño apropiado y manteniendo un ángulo prácticamente de 90 ° respecto al vidrio, para lograr trazos firmes y continuos. Esta misma preparación se utiliza también para realizar veladuras, empleando pinceles de pelo de buey y brochas para distribuirla de manera homogénea.

Las grisallas:

Según Teophilus se preparaban utilizando como fundente una parte de vidrio verde, una parte de vidrio azul finamente molido y una parte de óxido de hierro y cobre, que luego eran mezclados con vino u orina.

El amarillo de plata:

«Se toma plata de la más fina, se reduce en láminas muy delgadas; se estratifican estas láminas en un crisol con azufre en polvo, del mismo modo con nitrato potásico, comenzando y finalizando por los polvos. Se muele este crisol cubierto en el horno para calcinar la materia, cuando el azufre esté consumido, arrojar la materia en una terrina llena de agua, dejadla secar, molerla en un mortero de mármol hasta que esté en estado de ser bien molida sobre guijarro, que se hará durante 6 horas. Templar la materia, moliéndola en el mismo agua en la cual la habéis apagado. La plata bien molida se añade nueve veces su peso de ocre rojo. Molerlo todo junto durante una hora, el color amarillo estará hecho y en estado de servirse de él para pintar»

Le Vieil, 1774

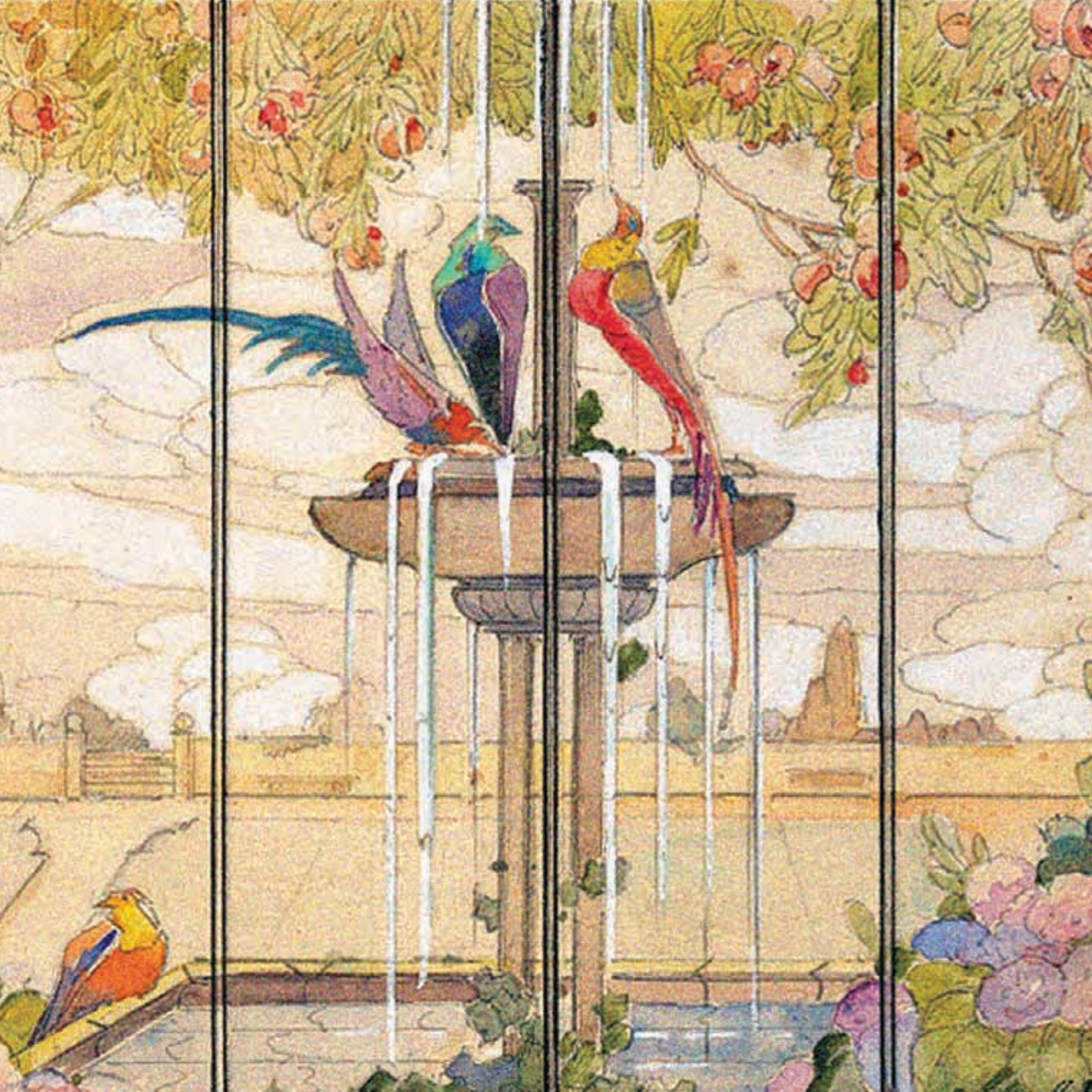
Según el espesor en que ha sido aplicada la grisalla, esta toma algunos minutos, más o menos, antes de secar, momento en que se procede al modelado, creando zonas de luz con el auxilio de pinces y puntas. En general la pieza terminada antes de ingresar al horno tiene una apariencia más intensa que luego de la cocción.

A finales del siglo XIII y comienzos del siglo XIV surgió una nueva pintura conocida como amarillo de plata, que colorea al vidrio por acción de nanopartículas de plata en un medio transportador (arcillas u ocre y agua), al que se le adicionaba goma arábica. Extendida esta preparación sobre el vidrio y sometido este a una cocción cercana a la temperatura de reblandecimiento se produce un intercambio iónico que tiñe de amarillo la superficie del vidrio. Este fenómeno constituyó una verdadera innovación tecnológica para la época al permitir colorear un sector seleccionado de la pieza de vidrio, evitando con ello la necesidad de unir dos fragmentos de vidrio mediante un perfil de plomo para yuxtaponer dos colores. Implicó por tanto la posibilidad de emplear piezas de vidrio de mayor superficie y reducir la proporción de la red de plomo. Durante los primeros años, la receta para su preparación era conocida en cada taller y podría decirse cuidadosamente manejada por sus maestros. Recién hacia el siglo XVII se difunde su composición en tratados como el del vidriero de Valmaqueda de Juan Denis y Francisco Herranz, de 1676; o el Tratado de *Peinture sur verre* de Le Vieil de 1770. Su aplicación permitía obtener tonos dorados e iluminados como no podían alcanzarse con el vidrio de color en masa o mediante grisallas; y por ello fue ampliamente utilizado en las cabelleras, auras y coronas de los personajes representados. Para la orden cisterciense, esta fue la única pintura autorizada para la decoración de sus vidrieras basadas en la transparencia, la ausencia de dibujos figurativos y la extrema sobriedad, limitaciones a pesar de las cuales sus maestros vitralistas fueron capaces de crear obras de magnífica calidad artística y compositiva.

El amarillo de plata se aplica en el reverso de la pieza, de manera que queda expuesta al exterior, a pesar de lo cual se ha podido apreciar su resistencia al deterioro causado por los agentes ambientales. Esto alimenta la hipótesis de algunos autores acerca de la característica antibactericida de los iones de plata.

Hacia finales del siglo XV se incorpora una nueva pintura, conocida como Jean Cousin. Su preparación combina material fundente y hematita de hierro (sanguina) finamente molido. Aplicado sobre vidrios incoloros permitía obtener un tono carne, mientras que sobre vidrios azules, tonos plateados. Al igual que en el caso del amarillo de plata, durante la cocción reacciona por difusión de algunos de sus iones, coloreando superficialmente el sustrato de vidrio.

Finalmente, para el siglo XVI comienzan a utilizarse los esmaltes, que permitieron ampliar infinitamente la gama de colores disponibles. Los ejemplos más antiguos de su aplicación han sido datados de 1532 y corresponden a la iglesia parroquial de Saint-Pierre de Montfort-l'Amaury en Francia. En los primeros años de su aplicación se utilizaron en tonos azules obtenidos a partir de la fusión de un fundente y óxido de cobalto. En general se aplican en el reverso de las piezas, aunque su rápido deterioro cuando se lo expone a la intemperie determina en ocasiones su aplicación en el anverso de ellas. Se trata también en este caso de una pintura que debe pasar por un proceso de cocción a temperaturas cercanas a los 550 °C. El brillo resultante depende del contenido de óxido de plomo y su transparencia de la presencia conjunta de sílice y óxido de plomo incoloro. Para su aplicación se utiliza como vehículo en general el agua, aunque otras sustancias como el vinagre pueden emplearse. Sin embargo no se aconseja la adición de ligantes, salvo en el caso de la goma arábica. Una variante del esmalte es el que se conoce como esmalte en relieve, que posee una apariencia de mayor cuerpo, gracias a la incorporación de óxido de estaño.



LAS TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN

Las técnicas que hacen posible la materialización de un vitral, implican una secuencia ordenada y cuidadosa de tareas que conducen, pautadamente, de la idea a la obra, haciendo para ello intervenir habilidades, herramientas y equipos específicos.

Si bien puede asociarse el quehacer del vitralista al de otros artistas plásticos, esta similitud no existe en el campo de las técnicas aplicadas, dado que la fabricación del vitral ha estado siempre, fuertemente condicionada por el carácter frágil de su materia prima fundamental el vidrio. Así, si para otros campos del arte la técnica ocupa un lugar secundario, en el arte del vitral representa un aspecto crucial y de máxima exigencia para el artista.

De este modo, tal como afirma Nieto Alcaide, un vitral... «nunca es la traducción sobre un soporte de vidrio de una pintura, sino que, aunque parta de esta, requiere de un tratamiento específico que exige “pensar en vidrio”... algo imposible de llevar a cabo sin un manejo apropiado de la técnica del vitral. (Nieto Alcaide, 1997: 37). Esta realidad, sin embargo, no impidió nunca a los vitralistas... «llevar a cabo una labor en sintonía con los desarrollos artísticos de cada época, pero ha determinado una forma particular y diferenciada de sentir y vivir el hecho artístico» (Nieto Alcaide, 1997: 36).

Seguramente sea esta especificidad técnica la que determinó que los talleres de vitrales contaran con una organización particular, capaz de abordar los diversos encargos recibidos, (ya sea relacionados con la ejecución de nuevos vitrales o con

la reparación y mantenimiento de obras existentes). En algunos casos los trabajos eran realizados en las instalaciones del taller, mientras que en otros, el taller se montaba en el edificio, donde se trabajaba hasta concluir las obras. Es por esto que los talleres de vitrales adquirieron durante los primeros siglos de la Edad Media un carácter itinerante, llevando su arte más allá de las fronteras de su país de origen. Para el siglo XV sin embargo se reduce esta movilidad y surgen con mayor vigor talleres establecidos en las principales ciudades de Europa.

El pago por sus labores se realizaba en general por palmo de vidrio colocado, unidad habitualmente empleada para la tasación de las obras y que únicamente distinguía el tipo de vidrio según se tratara de vidrio “blanco” o “pintado”. Este precio debía por tanto contemplar todos los trabajos preparatorios y los gastos de materiales, equipos, herramientas y remuneraciones.

La formación en los talleres se iniciaba muy temprano en la vida de los aprendices, quienes celebraban contratos con sus maestros en aquellos casos en que no los unía un vínculo familiar. Este segundo caso era lógicamente muy frecuente, ya que el arte del vitral se heredaba como otros, de generación en generación. Las estrategias de enseñanza se basaban mayormente en la práctica directa, aunque también era común manejar tratados y modelos (piezas escultóricas, grabados, pinturas, etc.) como elementos complementarios para el aprendizaje.

Justamente, entre los tratados más difundidos en los que se comentan las técnicas específicas del vitral pueden mencionarse el del monje benedictino alemán Teophilus *Schedula diversarium artibu* y el de Heraclius *De coloribus et artibus romanorum*, de los siglos XII y XIII, las cuales constituyen las principales y más antiguas fuentes documentales al respecto. A ellas se suman obras posteriores, como *Pirotechnia* en su segundo libro, de Vannocio Biringuccio, del siglo XVI y *De arte vitraria* de Antonio Neri del siglo XVII, entre otros.

Del análisis de todas estas fuentes es posible inferir, aunque parezca sorprendente, que a pesar de los siglos de historia que nos distancian de los talleres medievales no se han producido cambios sustanciales en los procedimientos de fabricación de un vitral desde aquella época hasta nuestros días, al punto de que, como comenta Alfonso Muñoz Cosme, «si un vidriero actual fuera llevado a un taller medieval, podría enseguida trabajar sin dificultades» (Muñoz Cosme, 1994: 26).

Este proceso se inicia lógicamente con el diseño del vitral, para lo cual cada maestro sigue un recorrido creativo único y personal, que incluye muchas veces la ejecución de bocetos exploratorios antes de alcanzar el diseño definitivo. Al final del camino, trazos de mayor y menor intensidad en el boceto señalan la ubicación precisa de elementos opacos, tales como la red de plomo, la estructura interna del vitral o los contornos en grisalla, mientras que la paleta de colores

elegida refleja los efectos cromáticos buscados para el momento preciso en que el vitral interactúe con la luz.

En tiempos medievales estos bocetos finales constituyeron en su gran mayoría piezas artísticas de escasa difusión, aunque se cree que eran cuidadosamente conservados para ser utilizados en más de una obra. A ello se atribuye la semejanza entre los vitrales del ábside de la catedral de Clermont y la Sainte Chapelle de París o los vitrales de Bourges y de Chartres ejecutados en el correr del mismo siglo. Para cuando el vitral extendió su aplicación más allá de la arquitectura religiosa, su reproducción y publicación en colecciones, álbumes y catálogos, le permitió adquirir mayor protagonismo e integrarse masivamente en el diseño de componentes arquitectónicos en serie, como puertas, ventanas y lucernarios.

La etapa de transferencia del boceto final, también denominado maqueta, (generalmente ejecutado a escala 1/10 o 1/20), a las dimensiones y materiales definitivos, implica la elaboración de un modelo auxiliar a escala real: el cartón. En el pasado se lo conocía como *vidimus* (en latín: hemos visto) y se realizaba sobre una plancha de madera enduida con tiza desecada.

Más tarde, esta madera se sustituyó por otros materiales como pergamino o metal. Actualmente es usual aplicar sobre el cartón (realizado en general sobre un papel de alto gramaje),

Los maestros vitralistas de la Edad Media, más modestos que los de siglos posteriores no firmaban nunca sus obras, a lo sumo dejaban deslizar sus iniciales en símbolos jeroglíficos. Más tarde (siglo XVI y XVII) cada artista se valió de la firma para identificar claramente sus obras y evitar confusiones al momento del reconocimiento del valor de ellas.

un papel de copia que permite trasladar a una lámina de suficiente rigidez el diseño de cada una de las piezas que integran la composición, identificando su ubicación y el color asignado. El papel de copia puede ser conservado para futuras reproducciones o reposiciones, el cartón servirá más adelante como referencia durante el ensamblado del vitral, mientras que la lámina rígida es la que se divide siguiendo las líneas de corte previstas, oficiando así de guía para el despiece del vidrio.

El corte del vidrio requiere gran destreza y habilidad por parte del vitralista. Debe ser preciso y ajustado a las medidas y formas correctas, algo relativamente sencillo para

piezas regulares, pero extremadamente exigente en piezas pequeñas o delineadas por curvas.

En tiempos pasados esta tarea se realizaba utilizando como herramienta de corte una punta de hierro incandescente, siguiendo la línea previamente marcada sobre la superficie del vidrio con un punzón. Recién para fines del siglo XVI se introdujo la punta de diamante para realizar el corte, antecedente directo de las actuales herramientas de discos diamantados. Con ellas es posible marcar el perfil de corte superficialmente sobre la pieza, que luego se quiebra por efecto de la presión manual sobre ambos lados del mismo.



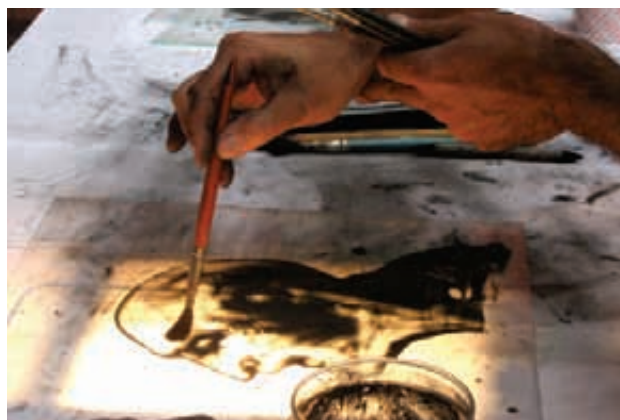
25. Bocetos preparatorios. Vidriera del restaurante. Frigorífico Casa Blanca, Paysandú.

Resulta claro que estas operaciones deben tener en cuenta que las piezas serán posteriormente unidas entre sí a través del perfil de plomo, generalmente de sección en «H», cuya alma ocupa un cierto espacio entre las mismas. Si esto se desprecia el resultado se refleja en el incremento de las dimensiones totales del vitral y en la variación de sus proporciones. Evidentemente, el grado de dificultad de esta etapa depende fuertemente de la complejidad del diseño y de la existencia o no de piezas repetitivas o singulares.

Una vez obtenidas las piezas de vidrio, se procede a su decoración y modelado, para lo cual se aprovecha la transparencia del material que permite colocar el diseño original bajo ella y reproducir el contorno y los efectos decorativos del dibujo.

La preparación y aplicación de los colores depende de su naturaleza. Suministrados en forma de polvo, estos pigmentos se preparan añadiendo un vehículo (vinagre, trementina, agua o alcohol) y ligantes o fijadores (goma arábica, azúcar, goma laca, etc.). Un aspecto importante a tener en cuenta cuando se utilizan diferentes tonos o se aplica diferenciadamente pigmentos para contornear o cubrir superficies es el de utilizar vehículos incompatibles para cada uno de ellos (por ejemplo agua y vinagre, agua y trementina, etc.). Esto evita que una capa de pigmento pueda diluir la aplicada anteriormente.

Los criterios técnicos de decoración indican que no todos los pigmentos se aplican sobre la misma cara del vidrio. Considerando anverso a la cara interior del vidrio y reverso a la exterior, la aplicación de las grisallas de contorno y de decoración se realiza en general en el anverso, aunque pueden verse también aplicadas en el reverso, el amarillo de plata en el reverso y los esmaltes en general, se ubican en el reverso (aunque por su alta propensión al deterioro cuando están expuestos a los agentes ambientales, es posible en ocasiones verlos aplicados en el anverso). Esta práctica en



26. Preparación y aplicación de colores.

ambas caras, no solo permite alcanzar los efectos compositivos y decorativos deseados, sino que hace posible aprovechar una misma instancia de cocción para la fusión de diversas capas pictóricas, reduciendo así los tiempos de preparación de cada pieza.

Las herramientas empleadas para el modelado y la decoración dependen de los efectos buscados. Los pinceles suaves (de pelo de buey, de marta o de camello) se utilizan para aplicar el color y los pinceles cortos y duros (en pelo de caballo o cerda, a veces sustituidos por agujas, plumas, puntas de madera o hierro) para modelar, es decir para crear los puntos y zonas de luz. A estos pinceles se suman las brochas en pelo de tejón, utilizadas para veladuras generales. La experiencia muestra que la apariencia de la pieza tras el modelado es siempre más oscura que la pieza terminada luego de la cocción.

Al modelado le sucede la etapa de cocción en hornos acondicionados para recibir las piezas sobre una cama de material refractario (por ejemplo caolín) donde se las somete a temperaturas entre 580 °C y 640 °C. Estas temperaturas se acercan a la temperatura de reblandecimiento del vidrio, cercana a los 630 °C en el caso de vidrios comunes. Gracias a esto se asegura la fusión de las capas pictóricas con el vidrio, consiguiendo por tanto una buena adherencia que redundará en una mayor durabilidad. Posteriormente a la cocción, el enfriamiento del vidrio debe ser controlado para evitar que se produzcan tensiones internas en la masa del vidrio o en las capas pictóricas. Estas tensiones pueden derivar en puntos de debilidad o falla de la pieza. Para cada horno, por tanto, de acuerdo a sus características técnicas corresponde establecer el régimen de enfriamiento más apropiado.

Obtenidas así las piezas individuales se procede a su ensamblado utilizando los perfiles de plomo. En esta fase es fundamental asegurarse que el vidrio se inserta correctamente bajo las alas del perfil y contra el alma del mismo, así como

verificar un total contacto en los encuentros entre plomos. Una vez cortados los perfiles del largo adecuado, el orden de ensamblado depende del diseño de cada vitral y debe garantizar la estabilidad de cada uno de sus paneles. Para ello, el vitralista debe planificar la secuencia de armado evitando dejar para las instancias finales, maniobras dificultosas que expongan a esfuerzos indeseados a las piezas adyacentes.

Es habitual encontrar en cada taller, herramientas especialmente adaptadas a la mano de su maestro para ejecutar esta tarea. Con ellas, levanta fácilmente las alas de los perfiles para permitir la colocación de los vidrios y vuelve a su posición el metal una vez insertada la pieza.

Cada uno de los encuentros entre plomos debe soldarse por ambas caras, utilizando como material de aporte estaño y plomo (actualmente 60 % y 40 % respectivamente). Para que el estaño se adhiera al plomo se unta la zona a soldar con una capa de material graso, generalmente estearina y se elimina la pátina de óxido natural superficial que cubre el perfil. Antaño la soldadura se realizaba con una varilla de cobre, con mango de madera y remate en forma de punta, una herramienta que antecede a los soldadores modernos eléctricos. La varilla de cobre descansaba para ello sobre un manto de brasas hasta alcanzar el punto de incandescencia, momento en que se aplicaba para realizar la soldadura. Teophilus en el tercer libro de su tratado describe, sorprendentemente, este mismo proceso de soldadura indicando como única diferencia, mezclar el estaño puro con una quinta parte de plomo para fabricar el material de aporte.

Durante esta etapa la temperatura de trabajo y el tiempo de aplicación del soldador son aspectos relevantes para alcanzar una buena calidad y apariencia de la soldadura. Cuando el aporte del material de soldadura presenta un brillo o coloración muy disímil al del perfil de plomo, es habitual aplicar una pátina para uniformizar los tonos.



27. Aplicación de grisalla.

Finalmente solo resta sellar el encuentro del vidrio y el plomo a través de un masillado aplicando una masilla de similares características a la que se emplea en la colocación de vidrios comunes. Esta se compone de carbonato de calcio y aceite de lino y se aplica en estado semilíquido con auxilio de un cepillo. Este masillado tiene por objeto dar estanqueidad al vitral, completando los huecos bajo las alas del plomo. La eliminación de la masilla sobrante sobre la superficie expuesta de los vidrios se realiza con un paño o con serrín, evitando en este último caso, aplicarlo sobre vidrios decorados.

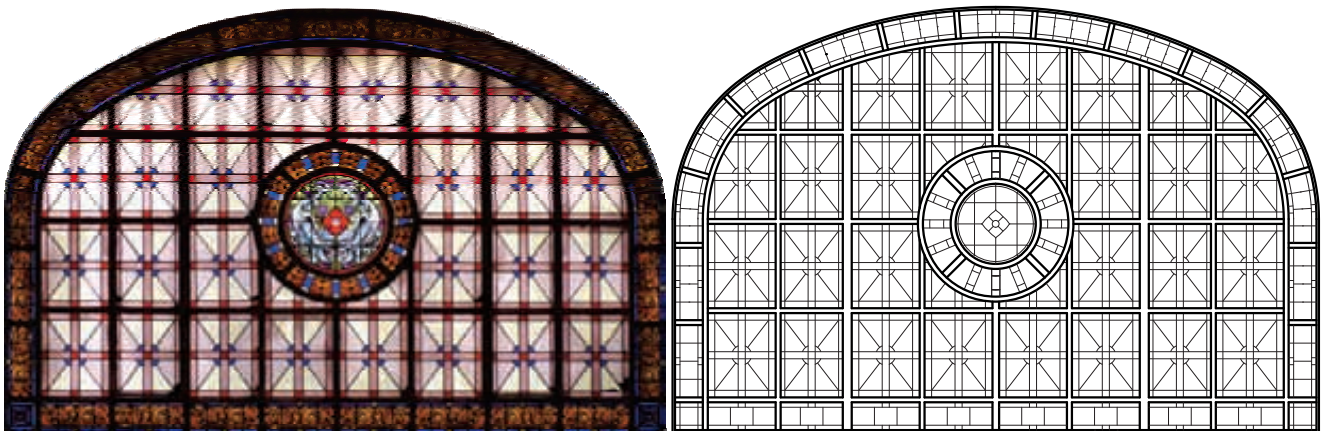
De esta manera se construye cada uno de los paneles que conforman el vitral, los cuales deben ser posteriormente ensamblados entre sí, de acuerdo al sistema estructural diseñado. Una vez posicionado en el vano, el vitral adquiere una dimensión mayor a la de sus propias medidas, transmutando su original condición de bien mueble y obra de arte individual en el de componente arquitectónico, significativo y determinante del ambiente para el cual fue creado.

COMPONENTES DEL VITRAL

De acuerdo a la definición de Nicole Blondel, un vitral es un conjunto de piezas de vidrio con características particulares, unidas entre sí por una red de plomo. En particular, cada uno de estos conjuntos, cuando puede ser manipulado de forma independiente, define lo que se conoce como panel. De esta manera un vitral puede estar compuesto por un único panel o por varios de ellos. El tamaño y la forma de los paneles pueden ser muy variados. Del período gótico es posible encontrar paneles muy reducidos (de aproximadamente 10 cm^2), mientras que en vitrales del siglo XX y XXI estos paneles fácilmente alcanzan superficies de 1500 cm^2 . Evidentemente, la complejidad constructiva del vitral crece con el aumento del número de paneles que contiene y cuanto mayores resultan sus dimensiones.

La solución adoptada para vincular los paneles entre sí y con el vano está directamente relacionada con la función que cumple el vitral como cerramiento, es decir con su condición de ventana, puerta o lucernario. Es por esto que debe diseñarse para cada caso un sistema de estructura y fijación, así como un sistema de protección apropiado.

El sistema de fijación y estructura del vitral tiene por objetivo conferir la suficiente rigidez y resistencia mecánica para resistir su peso propio y los esfuerzos provocados por el viento o por impactos. Se diseñan para ello elementos estructurales individuales de los paneles, generalmente construidos con varillas de sección circular, que los rigidizan en las direcciones más comprometidas.



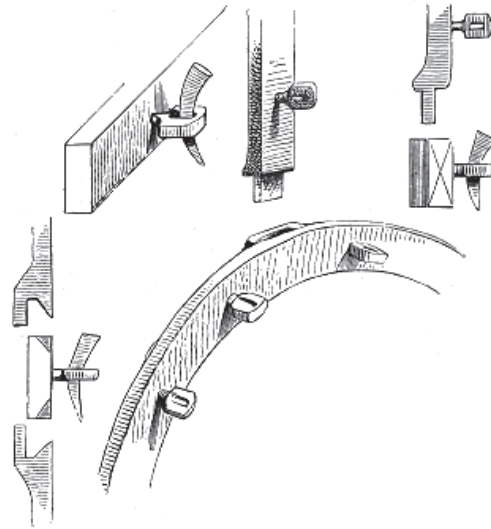
28. Vitral de Arturo Marchetti ubicado en Edificio El Rex, MHN. Montevideo. Composición en paneles.

Estas varillas se solidarizan con el panel a través de ligaduras realizadas con alambres, previamente soldados a las alas de los plomos.

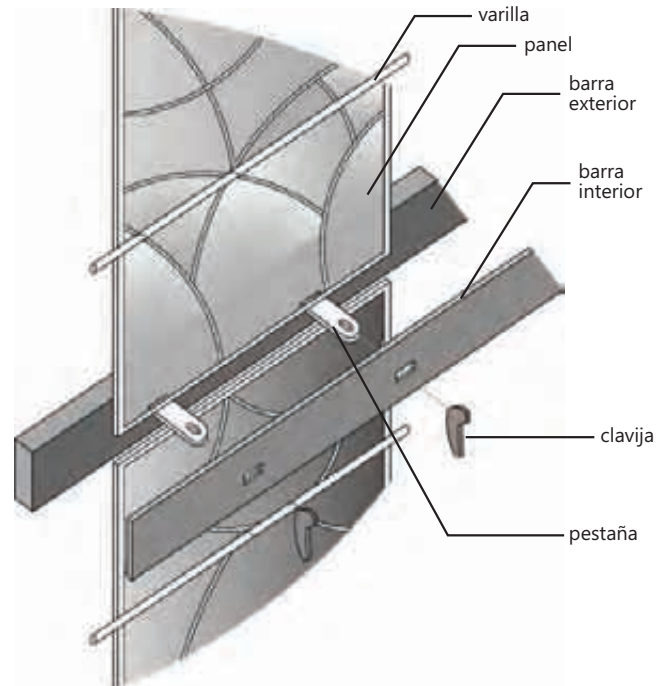
Para el conjunto del vitral sin embargo, se disponen elementos de mayores secciones que separan los paneles y que se vinculan directamente con el perímetro del vano en el cual se inserta la obra. En la Edad Media, estos elementos adoptaban la forma de «T», dispuesta horizontalmente, de manera que en los paneles colocados verticalmente y recostados a los ángulos internos del perfil, eran sujetados por el exterior gracias a una barra de sección rectangular encastrada en el perfil mayor y fijada a través de clavijas. Variantes simplificadas de este diseño del pasado, aplicados en vitrales más recientes, utilizan por ejemplo, perfiles de hierro normalizados en «T» y contravidrios en lugar de barras y clavijas, o simplemente dobles barras de sección rectangular solidarizadas entre sí por fijaciones mecánicas simples.

A estos elementos se agrega el empleo de masilla para la fijación de paneles a la estructura. Su aplicación varía según se trate de vitrales de lucernarios o de cerramientos verticales. En el primero de los casos es habitual que se realice únicamente en puntos, dado que el panel descansa sobre la estructura mayor del vitral y únicamente se requiere evitar su desplazamiento. En el caso de cerramientos verticales el masillado es total y colabora en la respuesta del vitral a los esfuerzos externos y su estanqueidad.

La importancia de estos sistemas estructurales no solo reside en su capacidad de dar rigidez y resistencia a la obra, sino en su participación inevitable en la composición. A tal punto su presencia puede contribuir en el diseño o dificultar la lectura del mismo, que en algunos casos, contrariamente a los criterios funcionales, las barras se desvían de las líneas estructurales para adaptarse a las líneas compositivas del vitral.



29. Detalle del ensamblado de la estructura de un vitral.



30. Esquema de la estructura de un panel y de un vitral.

Los sistemas de protección por su parte tienen como objetivo resguardar el vitral de los agentes ambientales y otros posibles elementos agresivos. Su diseño varía de acuerdo a la disposición del vitral. Para aquellos dispuestos en cerramientos verticales, las variantes más comunes refieren a vidrios exteriores de protección, transparentes y lisos. Estos vidrios pueden ser integrales (abarcando la totalidad de la superficie del vitral) o parciales (respetando las divisiones por paneles). Por estar al exterior impiden la acción del viento y el ingreso de agua de lluvia, insectos y suciedad directamente sobre el vitral, absorbiendo además las acciones provocadas por el viento o el impacto de objetos. La segunda alternativa refiere al empleo de grillas, generalmente fabricadas en alambre, formando un tejido cuyo dibujo y densidad es variable. Ella contribuye a evitar impactos y la colonización de aves en los nichos de los vanos, aunque no colabora desde el punto de vista estructural. En su fabricación es necesario atender a los problemas de corrosión propios de los metales y a los pares eléctricos que se producen cuando entran en contacto metales de diferente naturaleza. Al mismo tiempo,

es imprescindible evaluar el efecto que su presencia provoca en la observación del vitral al interior del ambiente, dado que puede distorsionar la lectura de su dibujo, según el ángulo del observador, su distancia al plano del vitral y la densidad de su malla.

Para el caso de vitrales de lucernarios, el sistema de protección más habitual es la construcción de una claraboya superior que protege íntegramente al vitral, evitando el ingreso de animales, suciedad y agua de lluvia. La estructura propia de esta claraboya en muchos casos se utiliza para suspender el sistema de estructura del vitral, de manera que ambos componentes resultan solidarios. El mantenimiento y la eventual reposición de piezas del vitral son asegurados por intermedio de un acceso lateral en la claraboya. Cabe destacar que la decisión acerca del tipo de vidrio que cierra estas claraboyas tiene una enorme incidencia en el ingreso de la luz sobre el vitral, de manera que muchas veces, una mala selección deriva en una reducción de intensidad lumínica, en desmedro de los efectos de color proyectados.





EL VITRAL EN EL URUGUAY

VÍNCULO CON LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DE LA HISTORIA

En el recorrido histórico de la arquitectura nacional puede constatarse que la inclusión del vitral entre sus elementos compositivos ha vivido momentos de gran desarrollo y otros menos relevantes. En todos los casos, su presencia en edificios de diferentes épocas, estilos y programas arquitectónicos aporta elementos para comprenderlos en su totalidad, tanto desde el punto de vista histórico, social y económico como con relación a aspectos constructivos, artísticos y espaciales.

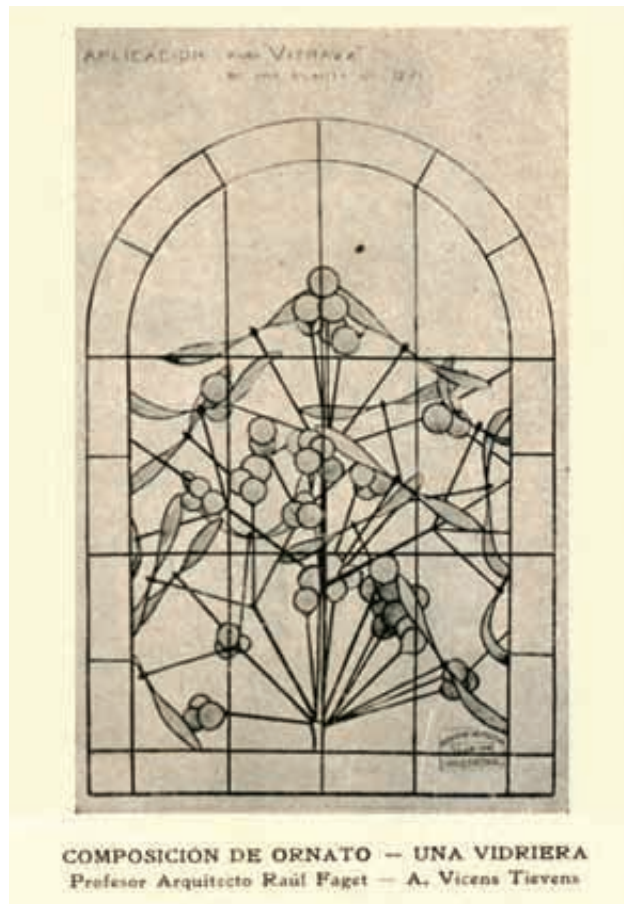
Algunos primeros ejemplos de su aplicación datan del período colonial como es el caso de la Catedral Metropolitana de Montevideo cuya construcción se inició hacia 1798 y a la que se incorporaron vitrales en 1868. Dispuestos en el tambor de la cúpula se ubican los que pertenecen a la firma Hecendorfer de París acompañados por el que representa a la Inmaculada Concepción, elaborado por artesanos locales. En el transepto se encuentran los de la firma Mayer & Cía. de Munich. Otro antecedente a destacar está constituido por la Capilla de la Caridad del Hospital Maciel de 1796, en la que una serie de vidrios de colores de diseño geométrico dispuestos sobre los arcos laterales cierran la nave simple que conforma la capilla. Aunque en este último caso no se trata de obras realizadas con la técnica del emplomado, demuestra que tempranamente hubo intención de utilizar la luz como elemento expresivo a través de la coloración del vidrio.

A pesar de su relevancia, estos antecedentes constituyen ejemplos dispersos y puede afirmarse que es recién hacia las últimas décadas del siglo XIX que comienza a consolidarse la aplicación del vitral como cerramiento tanto en lucernarios como en puertas y ventanas. Y es entre fin del siglo XIX y la década del treinta del siglo XX que el arte del vitral en el Uruguay alcanza su período «dorado», época en que buena parte de la arquitectura oscilaba entre lo clásico y lo moderno, al igual que las artes plásticas fluctuaban entre lo académico y lo modernista.

Este escenario cambiante acompañó el también fluctuante y diverso diálogo que inevitablemente se estableció entre el vitral y la arquitectura nacional y en particular entre la figura del arquitecto y el vitralista. En este sentido, es posible verificar la existencia de dos posturas prácticamente antagónicas. La primera de ellas refleja cómo desde el ámbito académico se incluyó al vitral dentro de las artesanías de servicios, las vinculadas a otra actividad u obra mayor, en este caso la arquitectura. Esta condición de subordinación, hizo que (de modo discutible) al vitral se lo considerara, por lo general, estrictamente una artesanía, en otras palabras, un elemento meramente decorativo.

Durante ese período y bajo este marco conceptual, para muchos arquitectos, el diseño del vitral así como otros objetos artesanales vinculados a la construcción (herrería artística, ysería, marmolería, empapelados, cerámicas, etc.) debían formar parte integral de su proyecto. Esto seguramente se debió al tipo de enseñanza que se impartía en la Facultad tendiente a formar un arquitecto artista que debía involucrarse en todos los aspectos creativos de la obra. En efecto, puede constatarse a través de las Revistas de Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU), que en los cursos de Proyecto de la Facultad de Arquitectura (denominada como tal e independiente de los estudios de ingeniería a partir de 1915) se diseñaban también los elementos ornamentales del edificio.

En particular, algunos de los artículos publicados en estas revistas son reflejo del rechazo hacia la independencia del artesano al reivindicar al arquitecto en su papel de creador total del edificio, al mismo tiempo que hacían evidente la crítica al nuevo rumbo que estaba tomando la Escuela de Artes y Oficios. Dirigida por Pedro Figari a partir de 1915, esta escuela pretendió impulsar la enseñanza artística hacia las producciones vinculadas a la industria y recíprocamente darle a la enseñanza industrial una formación artística multidisciplinaria. También



33. Ejercicio de composición. Facultad de Arquitectura, Revista de Arquitectura, 1916.



34. Vitral en acceso. Casa quinta Dr. Carlos Vaz Ferreira. MHN. Montevideo.

promovió la enseñanza artística antiacadémica y una revalorización de la labor artesanal, apelando a los motivos de la flora y fauna nacionales y de la cultura indígena pre hispánica con la aspiración de conformar un «arte regional».

En el extremo opuesto otros arquitectos rechazaron esta postura antiartesanal. En la misma Revista de la SAU se dio también la bienvenida a la renovación conceptual de la Escuela de Artes y Oficios destacando la idea de que el alumno, futuro artesano, se formara como un verdadero «buscador de formas y colores» e hiciera «intervenir en el trabajo su imaginación, sus tendencias, sus gustos», superando la condición de «copista» de ornamentos y decoraciones faltos de lógica y originalidad. (*Arquitectura*, 1916-1917: 40) Se destacaba que Figari pretendiera dar una respuesta alternativa al tipo de artesanías que se importaban de Europa y se incorporaban a los edificios o viviendas, la mayoría con un diseño historicista decimonónico. De esta manera, en una postura distinta a la anterior se ponía en valor la aspiración de lograr que la arte-

sanía se insertara adecuadamente en el medio. En los hechos, la escuela en su nueva orientación apeló a la diversificación de la formación artesanal por lo que amplió el número de talleres y los rubros de la producción artesanal entre los que se encontraba la producción de vitrales.

La Casa quinta Vaz Ferreira constituye un ejemplo cabal de incorporación de las pautas de diseño impartidas en la Escuela de Artes y Oficios entre 1915 y 1917, en la ambientación integral de sus interiores realizada por el pintor Milo Beretta, colaborador de Pedro Figari en la escuela. Precisamente, el vitral superior de la puerta de acceso, diseñado con motivos de fauna autóctona fue adquirido en la Escuela de Artes y Oficios. Resulta sugestivo, que en el proyecto y construcción de la casa no participó ningún arquitecto, sino que fue diseñada y construida por la empresa constructora de Alberto Reborati en 1918 y ampliada en 1928 por la firma Bello & Reborati, constituyéndose en uno de los primeros ejemplos arquitectónicos de la obra llevada a cabo por dichos constructores.

DESEMBARCO

A partir de fin del siglo XIX, se produce el gran desarrollo artesanal en el país con la incursión de los artesanos europeos que llegaron bajo las intensas corrientes inmigratorias de la época. El *vitraux d' art* llega a nuestro país, sin contar con una larga tradición previa, a través de los llamados oficios artesanos transferidos por los inmigrantes, principalmente italianos, asociados con constructores y maestros de obra primero, también extranjeros, y posteriormente con arquitectos e ingenieros civiles. En este sentido, resulta interesante el dato presentado por Pérez Montero que extrae de la nómina de técnicos con responsabilidad definida y firma autorizada ante el Municipio de Montevideo de los años 1892 y 1926. Mientras que en 1892 los arquitectos e ingenieros dedicados a la arquitectura sumaban 23, los maestros de obra eran 136. En cambio, en 1926 se invierte la situación y era de 165 la suma de arquitectos e ingenieros, y de solamente 7 los maestros de obra.

Estos vitralistas establecieron sus propios talleres y diversificaron sus productos incorporando maquinaria, técnicas y materiales relacionados con el diseño artístico en vidrio en correlación con las tendencias internacionales que se imponían en nuestro entorno. Pero a la vez debieron adaptar los conocimientos que traían a las características del nuevo medio. Es el caso de Enrique Aquarone, José Genta, Ernesto Zavaglia, el equipo de Víctor Valentín y Francisco Vittone (*Aux Beaux Arts*) y de Arturo Marchetti, quienes acapararon exclusivamente el mercado del trabajo artístico en vidrio las primeras dos décadas del siglo XX.

En estos primeros años aunque se acentúa la incorporación de vitrales en los edificios por el trabajo de los artesanos

locales, continúa la importación desde talleres europeos, al considerarse más refinado para las familias prósperas y en ascenso de la época. Al respecto Antonio Larreta relata sobre la casa de sus abuelos, los Ferreira (1912-1918):

Mis abuelos vivían entonces, con sus cinco hijos, de los cuales la menor era mi madre, en una casa de la calle Uruguay, entre Convención y Río Branco, que siguió perteneciendo a la familia hasta mitad de siglo XX. Sin duda pretendieron hacerse una residencia que pudiera competir con aquellas más antiguas o más ostentosas de lo que entonces era todavía el mismo centro de la ciudad. Temo que haya sido mi tío mayor, Carlos Alberto, que viajaba mucho, así fuera para distraer su neurastenia, y que se había cultivado en las bellas artes, el que envenenó la imaginación de mi abuelo, instilando en su mentalidad de financista próspero que su casa debía ser, no solo la más suntuosa sino la más refinada de toda la ciudad. Carlos Alberto vivió casi un cuarto de siglo en Europa y dedicó por lo menos diez años de su vida impenetrable a trabajar con arquitectos, decoradores, ebanistas, vitralistas, franceses en su mayoría, que poco o nunca pisaron Montevideo. Que yo sepa. Todo vino, no solo diseñado, sino hecho... (Larreta, 2002: 7).

En esta frase también se hace evidente que la elección de determinados objetos y ornamentos, entre ellos el vitral, estaba determinado por aspectos como el gusto imperante y el prestigio que estos conferían a sus propietarios, desestimando otros aspectos como lo económico, lo funcional o lo utilitario. En este sentido, puede entenderse lo paradójico en la habitual adopción del vitral, que filtra y tamiza la luz, en el contexto de una modernidad que la considera como elemento esencial.



EDIFICIO DE LA BANCA, DISEÑADO POR
 CONSTRUCCION EN 1914 AV. 18 DE JULIO EN SU INTERSECCION
ARTEAGA, MARTORELL & LASALA
 ARQUITECTOS-DISEÑADORES

Empresario
RUIZ, NADAL & SALPETI
 Calle Río Negro, 1445

Pintores
PEDRO PELOZZI
 Calle Lima, 1120

Mobiliario artístico y Cocina
CERIANI & RUSSI
 Calle Mariscal, 1311

Carpintería artística y de obra
JUAN FACAL
 Calle República, 5524

Vitrinas de Art
VALENTIN & VITTORE
 Calle Eiroa, 1425

Instalaciones sanitarias y Electricidad
GURIA & BRANCHI
 Calle Uruguay, 1213

Zapatería artística
FRANCISCO CAPUCCIO
 Calle Joaquín Rodríguez, 1321

Brevés y Papeles literarios
PABLO VEDARI
 Calle República, 1100

Esculturas y decoración del Zapatero
FRANCISCO CARLESI e HIJO
 Calle Olmsted, 1381

Fisicos
CASA CARROSSO
 Calle Lavalle, 1327-33

Materiales
ANTONIO CERVIERI y Hijo
 Calle Warrington, 213-73

Porcelana Nacional
METZEN VINCENTI & Cia.
 Calle Pisco, 1325

35. Extraído de *La Edificación Moderna en Montevideo*, Alberto Reborati, 1914.



36. Vitral en Sala de los Pasos Perdidos, de G. Buffa de la casa Beltrami de Milán. Palacio Legislativo. MHN. Montevideo.



37. Vitrales en galería de Planta Alta, de Arturo Marchetti. Palacio Legislativo. MHN. Montevideo.

Debido al prestigio que otorgaban los objetos importados, resulta común encontrar tanto en residencias privadas como en edificios públicos la coincidencia de estos objetos o elementos decorativos con los producidos localmente, como por ejemplo en la Casa quinta Soneira, el Palacio Legislativo o el Edificio del Correo, entre otros. En estos tres edificios se encuentran vitrales realizados por Arturo Marchetti que conviven con vitrales de Francia, Italia y Perú respectivamente.

En particular, entre las obras extranjeras y sus talleres de origen deben ser citados, por su importancia y por la relevancia de los edificios para los que fueron destinados, la firma Mayer & Co. (Alemania) que puede apreciarse por ejemplo en la Iglesia Evangélica Alemana, Mary y Compañía (Francia-Buenos Aires)

con sus obras en el Museo Pedagógico, Zettler (Alemania) autor de vitrales en la Tercera Iglesia de Cristo Científico, G. Buffa de la casa G. Beltrami (Milán, Italia) que destaca en el Palacio Legislativo y Emmanuel Champigneulle (Bar-le-Duc, Francia) cuyas obras se lucen en el Hogar San Vicente de Paul.

En este período el eclecticismo predomina tanto en arquitectura como en las artes plásticas, alcanzando incluso a los objetos de decoración. Con relación a los vitrales resulta relevante considerar que además de los aspectos estilísticos se establece una fuerte correspondencia entre el vitral y su arquitectura de soporte en un sentido iconográfico, que salvo las excepciones que aluden a particularidades del propietario o del programa (Palacio Piria, Palacio Legislativo,

38. Detalle de vitral de Emmanuel Champigneulle de Bar-le duc, Francia. Hogar San Vicente de Paul, Montevideo.



Casa Pérsico), corresponden a herencias decimonónicas o a modas importadas del viejo continente. Por lo general se encuentran motivos repetidos propios de la iconografía clásica que se entremezclan con los característicos del *Art Nouveau*.

Haciendo un paralelismo con la pintura, Gabriel Peluffo comenta:

Cunde entonces (principalmente dentro de los sectores burgueses) la preferencia por una pintura muchas veces «de imitación», o simplemente sin propósitos estrictamente pictóricos, sino meramente efectistas en lo anecdótico o en lo decorativo, en abierta oposición a la solemnidad

evocativa y al alto propósito ético-social que había tenido el cuadro histórico en su momento de esplendor (Peluffo: vol. 1, 2006: 29).

Si hasta ese momento era evidente la influencia del academicismo italiano entre los artistas nacionales de fin de siglo XIX y principios del XX, poco a poco este comienza a teñirse, aunque de forma muy atenuada y tardía, del aire renovador irradiado desde la capital francesa, el centro cultural mundial más revolucionario artísticamente en el que se fundó la estética de la *Belle Époque*.



39. Vitral de lucernario. Palacio Piria. MHN. Montevideo.

La Casa quinta Soneira, (1870-1914) obra presumiblemente de Víctor Rabú en su diseño original, continuada por el arquitecto Camille Gardelle y por su propietario el Dr. Arturo Soneira, resuelve la mayoría de sus vanos con vitrales que enfatizan el lenguaje ecléctico historicista propio del edificio. Estos se distribuyen tanto en las salas principales de la casa, como en sus áreas de circulación y de servicio.

Algunos de estos vitrales fueron importados desde Francia embalados en paneles prontos para su montaje. Otros, fechados de 1919, fueron diseñados por Arturo Marchetti, seguramente en correspondencia con las obras emprendidas por Gardelle.

El conjunto de vitrales acentúa la yuxtaposición de estilos imperante en la casa. Priman los delicados diseños florales en los de origen francés, en los cuales el movimiento de pétalos, tallos y hojas permiten situarlos tímidamente próximos al *Art Nouveau*, aunque subyacen la simetría y algunos elementos que evocan lo clásico. El gran rosetón sobre las tres ventanas de arco ojival característicos del Neogótico, además de acentuar la amalgama de estilos, evidencia la permanencia del discurso eclesial en la arquitectura doméstica.

En las obras de Marchetti el eclecticismo resulta aún más evidente si se tienen en cuenta los motivos que representan figuras femeninas enmarcadas en templos clásicos con basamento, columnas y arquitebe, pero cuyos vestidos en movimiento, acentuados por las sombras y luces en los pliegues, tienen un carácter modernista e introducen una tendencia novedosa en la obra del artista.

Se suman a estos motivos, algunos elementos característicos del novecientos de fuerte impronta conservadora, como es el caso del escudo de armas familiar, vinculado a la heráldica medieval, enmarcado en hojas de acanto. La heráldica como elemento heredado de la casa aristocrática se mezcla con la mirada burguesa, apareciendo en distintos objetos ornamentales incluidos los vitrales.



40. Detalles de vitrales. Casa quinta Soneira. MHN. Montevideo.

No puede dejar de mencionarse en este sentido, el papel que tuvo el Círculo de Fomento de las Bellas Artes, fundado en nuestro país en 1905 por un grupo de profesionales, e intelectuales, comerciantes e industriales, cuyo primer director fue Carlos María Herrera. La Escuela del Círculo que tuvo entre sus docentes al vitralista Arturo Marchetti como profesor de arte decorativo, tenía el objetivo, además de estimular la enseñanza de las bellas artes, brindar una enseñanza orientada hacia las artes aplicadas para formar artesanos idóneos en la creación de obras originales y capacitados para trabajar en la naciente industria nacional. El objetivo no era solamente la formación de artistas sino la de obreros hábiles como expresaba su presidente en 1915 Martín Lasala. Sus principales docentes de pintura Carlos María Herrera (influido por los coloristas españoles y el modernismo) y Vicente Puig (asociado a la obra de Zuloaga y a la escuela de Velázquez) seguramente influyeron en los gustos de la alta burguesía que aplicaban tanto a sus vestimentas como a la concepción arquitectónica de sus casas, pasando por el equipamiento y los objetos decorativos.

Hacia fines de los años veinte el panorama estilístico resultaba verdaderamente de una gran complejidad. En las calles montevidéanas como en las principales ciudades del interior del país, pobladas de edificios de estilos yuxtapuestos y con diversas referencias formales a la arquitectura del pasado (coincidiendo con el patrón occidental), irrumpen los primeros edificios de arquitectura moderna siguiendo las tendencias internacionales y se cuelan chispazos de *Art Nouveau* (al igual que en la pintura) en un intento por romper con las referencias al pasado.

Así, tanto la pintura como la arquitectura viven un proceso parecido. Los objetos decorativos, los muebles, la vestimenta, acompañan a estas dos artes «mayores» y en consecuencia también a los diseños de vitrales se trasladan los elementos del estilo acuñado por aquellas clases altas francesas, un estilo cargado de deleite:

El color «al aire libre», encarnado en la figura femenina, en los ámbitos enjardinados del paisaje urbano, o luminosos y agrestes del paisaje rural, será la nueva temática sobre la que se verterá la especulación pictórica del período luminista uruguayo, básicamente extendido entre las dos primeras décadas del siglo (Peluffo: vol. 1, 2006: 52).

De esta manera, los vitrales al igual que otros elementos decorativos se incorporaron en gran medida a los edificios de carácter ecléctico historicista, y contribuyeron a enfatizar esa yuxtaposición y amplia variedad de estilos que satisfacía «los gustos nada refinados de la burguesía de fin de siglo y de sus buenos servidores, los arquitectos» (Artucio, 1968: 6). La pretensión por parte de los sectores en ascendencia económica de exhibir su riqueza y la introducción de las novedades traídas del Viejo Mundo a través de importaciones de objetos, la inmigración, los viajes de estudio y las publicaciones, acentuaron el gusto por el ornamento como elemento decorativo aplicado a la arquitectura. El vitral en general se adhiere a esa característica dominante y es un elemento más que define el carácter ecléctico de los edificios.

Sus diseños se caracterizaron por combinar paradójicamente motivos clásicos novecentistas (medallones, hojas de acanto, guirnalda, cuernos de la abundancia) con diseños de estilo *Art Nouveau* (elementos de origen natural, preferentemente formas vegetales, formas redondeadas de tipo orgánico que se entrelazan con un motivo central, líneas curvas y asimetrías, ondas en el cabello, pliegues en la ropa de figuras femeninas y motivos exóticos) característicos de las primeras dos décadas del siglo XX y que moderadamente buscaban romper con el modelo anterior.

En este panorama complejo, se encuentran también ejemplos donde el vitral se adscribe claramente al *Art Nouveau*, mientras que la arquitectura conserva sus características historicistas. Estos casos se encuentran por ejemplo en edificios como el Argentino Hotel, la Casa Soler y el Palacio Brasil.



41. Vitral. Casa Soler. Montevideo.



42. Palacio Brasil. Montevideo

El edificio Palacio Braceras o Palacio Brasil, obra del arquitecto Camille Gardelle, (1919-1921), representa un ejemplo de combinación de elementos compositivos y ornamentales vinculados al academicismo del siglo XIX y las tendencias del *Art Nouveau*.

A esto responde la estructura tripartita de su fachada junto a la simetría y axialidad de su planta y el empleo de vitrales en los ventanales del actual restaurante, así como en puertas y ventanas interiores del recinto.

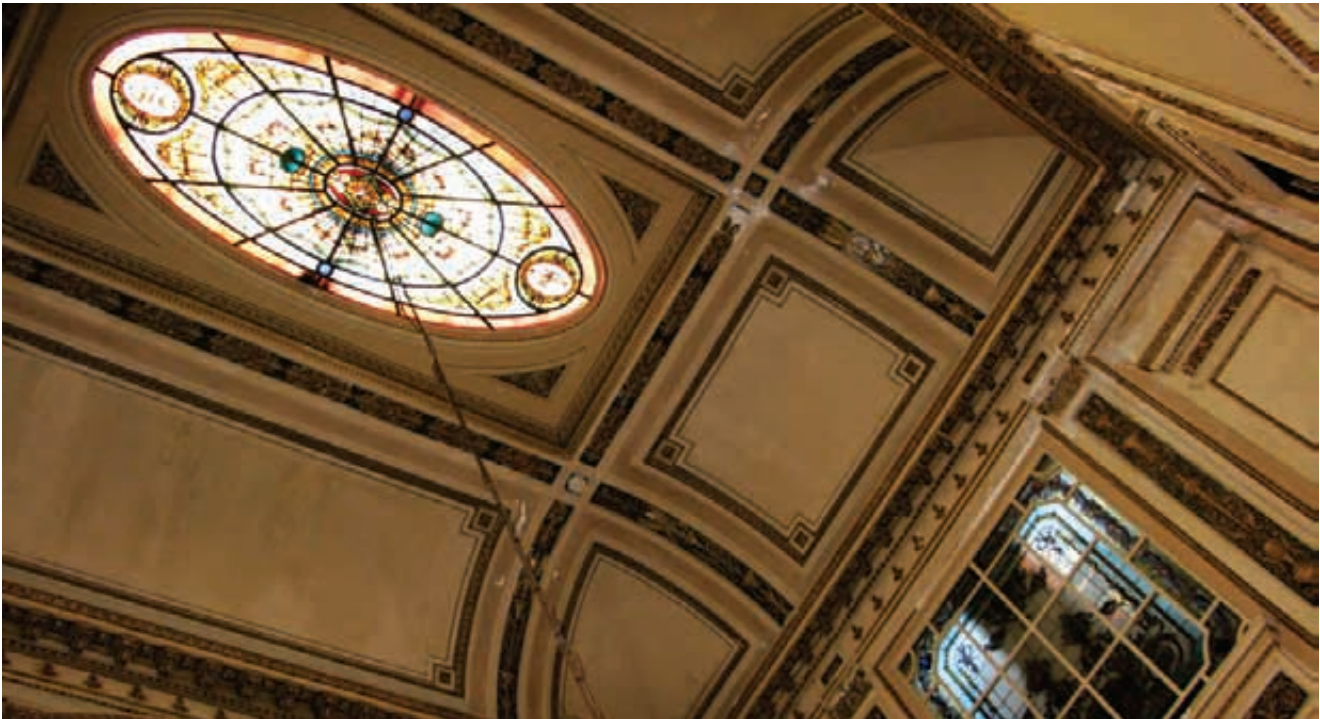
El diseño de estos vitrales está dominado por el color, las líneas curvas asimétricas y los motivos exóticos vinculados a la naturaleza (árboles, plantas y pájaros) entre los cuales destaca la figura del pavo real guardián y protector según la mitología. En la iconografía este también se relaciona con los valores de belleza, gloria, inmortalidad y sabiduría.

Por su variado colorido y el desarrollo de los diferentes vitrales, más allá de los significados simbólicos de sus motivos, corresponde destacar su fuerte incidencia espacial y formal.

Un análisis vinculado al destino de los edificios permite identificar que algunas de las obras más significativas afiliadas al eclecticismo historicista, que aún se mantienen, fueron originalmente viviendas unifamiliares o de apartamentos. Las mismas están representadas por ejemplo, por la Casa quinta Mendilaharsu de 1850-1889, la Casa quinta Soneira de 1870-1914, la Casa quinta Aurelio Berro de 1871-1874, el Palacio Santos de 1881-1886, el Palacio Uriarte de Heber de 1896, la Casa Dolores B. de Williams de 1912, el Palacio Piria de 1916-1927, el Palacio Brasil de 1919-1921, la Casa Tomás Berreta de 1920, el Castillo Pittamiglio de 1921, el Palacio Salvo de 1922, la Casa Lerena de 1924, la Casa «Club Español» de 1924, la Casa Gallino Solari (Salto) de 1925, la Casa Pérsico de 1926, el Edificio y cine Rex de 1927, la Casa Zúñiga de 1927,

entre otras. La mayoría de estas casas han modificado su función original y hoy son oficinas públicas, museos, teatros, centros culturales, etc.

Asimismo, en ese período se incorporaron vitrales en edificios vinculados al uso cultural, educativo, comercial o recreativo como el Museo Pedagógico de 1890, el Ateneo de 1897-1900, el Hotel Casino Carrasco de 1912-1921, el Primer Instituto Óptico oculístico de 1916, el Jockey Club de 1920, el Banco República Oriental del Uruguay, sucursal Paso Molino de 1921 y sucursal Zabala de 1923, el Centro Gallego de 1923-1925, el Edificio del Correo de 1923-1925, el Edificio del Diario *El Día* de 1929, el Argentino Hotel de 1930 y la Casa Soler de 1930.



43. Vitrales de Arturo Marchetti. Casa Gallino Solari.
Museo de Bellas Artes María Olearraga de Gallino. MHN. Salto.

El Primer Instituto Óptico oculístico, conocido como Edificio Pablo Ferrando construido en 1916, obra del arquitecto Leopoldo J. Tosi, resulta emblemático en la incorporación del *Art Nouveau* al estilo ecléctico de filiación francesa en la arquitectura nacional.

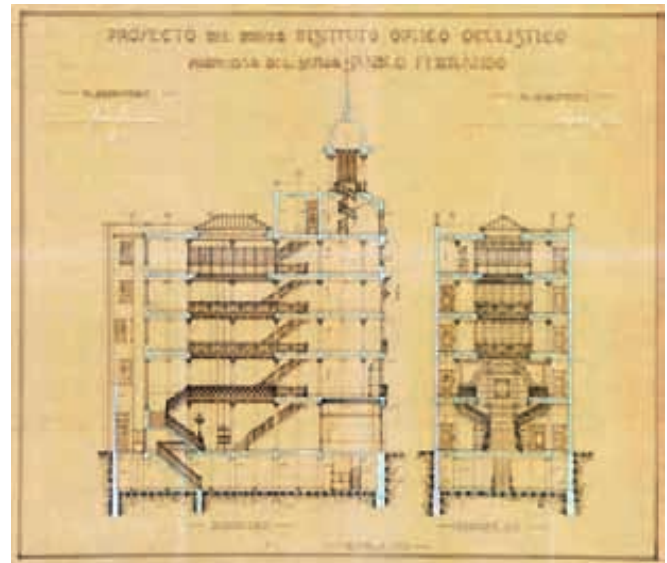
Su composición de acentuado carácter académico se refleja principalmente en la simetría de su planta y fachada, así como en la división tripartita de la misma. En ella, la influencia del estilo *Art Nouveau* se revela en los grandes ventanales vidriados y en la carpintería metálica de los tres primeros pisos en contraposición a los últimos coronados por las típicas mansardas francesas.

Se trata de uno de los pocos ejemplos en los que la memoria descriptiva y los planos hacen referencia a los vitrales que integraban el proyecto original. El espacio central, elemento de integración vertical de los tres niveles fue diseñado en función de la iluminación proveniente del ventanal de la fachada, de un lucernario superior y de un vitral posterior enmarcado en una solemne escalera de dos ramas. El valor espacial de este patio resulta hoy parcialmente anulado por la construcción de un entrepiso que cierra el balcón del segundo nivel.

El vitral, obra de Arturo Marchetti, refleja como la propia arquitectura, la dualidad entre elementos clásicos y modernistas. Los primeros representados por ejemplo, por la figura central, el perfil de Atenea enmarcado en una corona de hojas de acanto y los segundos por el singular reloj ovalado.



44. Vitral de Arturo Marchetti. Edificio Pablo Ferrando. Montevideo.



45. Cortes. Permiso de Construcción. Proyecto Edificio Pablo Ferrando.



46. Iglesia Virgen del Carmen y Santa Teresita (Los Carmelitas). Montevideo.

Del mismo modo estuvo presente en edificios religiosos como el Templo Inglés (Templo de la Santísima Trinidad) de 1844-1845, la Iglesia San Francisco de Asís de 1864-1904, la Capilla Jackson (Iglesia Sagrada Familia) de 1870-1872, la Iglesia del Perpetuo Socorro de 1896-1899, el Hogar San Vicente de Paul de 1900-1910,

la Iglesia Evangélica Alemana de 1909, la Iglesia San Juan Bautista de 1917, la Iglesia Nuestra Señora del Sagrado Corazón de 1917-1927, la Iglesia Stella Maris de 1918, la Parroquia Santa Isabel (Paso de los Toros, Tacuarembó) de 1926-1927 y la Iglesia Virgen del Carmen y Santa Teresita (Los Carmelitas) de 1929.

Debido a la importancia y su carácter singular, la obra de Julio Vilamajó merece una mención y análisis particular. Dentro de su acervo se han encontrado pocos edificios en los que incorpora vitrales aunque dos de ellos resultan emblemáticos y han sido declarados Monumento Histórico Nacional. Se trata de dos casas importantes proyectadas y construidas posteriormente a su viaje por Europa realizado entre 1921 y 1924: la Casa de Augusto Pérsico de 1926-1928 y la Casa de Felipe Yriart de 1927, ambas construidas en colaboración con los constructores Genaro Pucciarelli y Pedro Carve. Aunque muy distintas en su tratamiento hacia el exterior, en varios aspectos las dos denotan

la influencia del arte peninsular que cultivó en la obra de Vilamajó su larga estadía en el sur de España. La arquitectura morisca e hispánica se refleja en las tejas, aleros, balcones y azulejos y sobre todo en la composición y elementos del patio de la Casa Yriart. Pero también en ambas se observan referencias clásicas en columnas y frisos. Se destaca la preocupación de Vilamajó por lograr la perfección en el trabajo de los distintos oficios que intervienen en estas construcciones, por ejemplo, en herrería, muxarabias, esculturas y revocados. También los vitrales constituyen elementos destacados en una y otra aunque con distintas particularidades.



47. Detalle de vitral. Templo de la Santísima Trinidad (Templo Inglés). MHN. Montevideo.



48. Casa Augusto Pérsico. MHN. Montevideo

La Casa Pérsico posee vitrales significativos en los vanos del comedor y en la caja de la escalera principal, iluminados por un patio de aire y luz. Otros de menor dimensión se ubican en las ventanas que iluminan los baños y la escalera secundaria. Los primeros son representaciones de la ciudad de Venecia. Aunque están firmados y elaborados técnicamente por Arturo Marchetti indudablemente fue el propio Vilamajó quien realizó los diseños. Esto puede afirmarse ya que por un lado los motivos venecianos también están presentes en los óleos pintados por Vilamajó sobre los dinteles de las puertas, denotando el interés que la arquitectura y arte veneciano despertó en el arquitecto,

quien lo introdujo en varios de sus proyectos. Ejemplo de ello es el que realizara en 1927 para la Biblioteca Nacional sobre el que expresó «Se ha buscado el motivo decorativo dentro del arte veneciano y florentino en la distinta proporción de los salones» (*El Día*, 1927: 6). También plasmó este interés en los espacios libres interiores de la Facultad de Ingeniería explicitando que los mismos «reflejan las más notorias sugerencias de cosas vistas viajando» aludiendo a la Plaza de San Marcos de Venecia o la Plaza de la Señoría de Florencia (Vilamajó, 1939: s/n). Por otro lado, estos vitrales se diferencian considerablemente de la cuantiosa producción de vitrales diseñados por Marchetti.

La Casa Yriart posee como el ejemplo anterior, múltiples vitrales, de los cuales tres aluden a la vida marina (peces, medusas, algas) e iluminan desde la fachada principal el importante espacio contenedor de la caja de escaleras. Estos están incluidos en vanos verticales rematados en arcos de medio punto. Otros dos vitrales en ventanas de mayor tamaño iluminan pasajes secundarios a través de un patio de aire y luz (uno en planta baja y otro en planta alta) y en ellos se observan imágenes de paisajes enmarcados por cortinados. Acompañan a estos, vitrales de diseño geométrico abstracto que se encuentran en los baños de la casa. Ninguno de estos vitrales llevan la firma de su autor ni existe registro del mismo, pero por

el estilo y trazo, se podría afirmar que pertenecen a Arturo Marchetti, lo cual resulta reafirmado por el hecho de que la casa fue construida contemporáneamente a la Casa Pérsico, por lo que es altamente probable que Vilamajó haya contado con la colaboración de los mismos artesanos. Asimismo, entre los bocetos de Marchetti figuran dibujos similares a los que finalmente se plasmaron en uno de los vitrales aunque en el resultado final no escaparía a la influencia de Vilamajó reflejada, por ejemplo, en el uso de recursos del recorte de piezas de vidrio, muy similar al de la Casa Pérsico. En síntesis, los vitrales parecen ser el resultado de un trabajo en conjunto que acompañan la profusa y rica decoración interior de la casa.



49. Casa Felipe Yriart. MHN. Montevideo.



50. Boceto de vitral de Arturo Marchetti.



VITRAUX

REALIZADO
EN
RECORTE Y
PINTADO A
FUEGO.



JUAN GINOCCHIO

COLONIA 1604
T. U. 751 Cord.

VITRAUX

BASSO & MORENO



Juan D. Jackson. 1238

VITRAUX D'ART

GIACORBE HNOS.
Sucesores de VALENTIN y VITTONI

1423 - EJIDO - 1425
MONTEVIDEO

VITRAUX DECORATIVOS Y RELIGIOSOS
GRABADOS Y VIDRIOS CURVOS

ERNESTO ZAVAGLIA

CALLE
Paysandú. 1567

TELEFONO
URUGUAYA 1161
CORDON

MONTEVIDEO



VITRAUX

realizado en recorte con exclusivo empleo de vidrio blanco

M. GAVAROCCHI

CALLE SORIANO 1036 - Tel. Uruguayá 351 Cent

FABRICA DE MOSAICOS

GALLI & ARMADA

PEREYRA 2808 - 10

Teléfono: LA URUGUAYA, 1116 - POCITOS
MONTEVIDEO

FRANCISCO

VITRAUX D'ART

URBAN

SIERRA 1895
ESQUINA LA PAZ

AFIANZAMIENTO

Aunque hasta los años veinte era frecuente utilizar como elemento ornamental el vitral en viviendas suntuosas, en edificios para usos culturales, educativos y en edificios religiosos, a partir de la mitad de la década del veinte hasta la década del cuarenta, comenzó a generalizarse en todo tipo de edificaciones, incluidas las casas modestas y los edificios de renta.

La importación de vitrales fue decreciendo a medida que se abrían más talleres de artesanos locales. En 1930 se avisaban en las publicaciones periódicas especializadas de la época (Revista SAU y El Progreso Arquitectónico en el Uruguay) más de diez talleres de vitralistas, todos ellos extranjeros o sus sucesores, además de algunos de los ya mencionados: M. Caravocchi, Casas, Giacobbe & Ferolla (sucesores de Valentín & Vittone), Francisco Urban (también sucesor de Valentín y Vittone), I. Tagliaferri, Juan Ginocchio, Vidrierías Unidas (en el año 1932 dirigida artísticamente por Víctor Valentín y a partir de 1939 por Arturo Marchetti); Willy Walter, Félix Steiger y Augusto Corallo. En dichas revistas se publicaban avisos de las empresas y subcontratos que trabajaban en las nuevas construcciones por lo que era corriente encontrar que alguno de estos talleres había brindado servicios en varias obras. Fue el período de apogeo del vitral que era incorporado a los edificios como un componente más al igual que las esculturas y decoraciones en yeso, la herrería y zinguería artística y los papeles decorados. Alcanzaba también el nivel de la carpintería, los vidrios, los parquetes y las instalaciones eléctricas y sanitarias, por nombrar algunos otros rubros propios del diseño y

materialización de la arquitectura. Es así, que el vitral no era más considerado un accesorio de lujo, sino un elemento que aportaba a la concepción decorativa integral y al tratamiento de la luz de los interiores.

Así, un recorrido atento por las calles de algunos barrios montevideanos, como Pocitos, el Prado, Parque Rodó, Barrio Sur, Palermo, Centro, Ciudad Vieja, Cordón y Goes, nos permite aún hoy descubrir fachadas de casas modestas y edificios de renta cuyas ventanas están conformadas por vitrales. Incluso más, al ingresar a muchas de estas casas, sobre todo a las llamadas casas estándar, podemos vernos gratamente sorprendidos al encontrar vitrales en lucernarios, ventanas y puertas interiores.

Selva Casal (1934), hija del poeta Julio J. Casal (1889-1954) recuerda sobre la casa en la que vivió junto a su padre durante su infancia, y donde, ya sin claraboya funciona actualmente la sede social del Club El mirador Rosado (Bartolito Mitre 2621):

Vivíamos en una límpida pobreza. Tuvimos esa suerte. En el desértico patio de la casa de Bartolito Mitre por el *vitraux* que ocupaba todo el lugar del techo entraba la luz transformada en ángel (Casal, 1986: 5).

El gran auge y popularización del vitral coincide con el advenimiento del *Art Déco* en la arquitectura nacional (situado principalmente entre los años veinte y treinta), en que el vitral jugó también un rol decisivo en cuanto a aspectos expresivos y compositivos de transición del historicismo a lo moderno.



52. Pasillo interior. Edificio de apartamentos. Parque Rodó. Montevideo.



53. Vitral de Francisco Urban en fachada posterior. Palacio Durazno. Montevideo.

Como expresan Ponte y Mazzini:

Se revela como un lenguaje interclasista, en el que se puede detectar una vertiente culta o académica, y otra «popular barrial», que muchas veces se restringe a una apropiación superficial de sus estilemas (Arana *et al.*, *Guía...* 1999: 13).

Es así que también se inscribieron al *Art Déco* otros programas, como salas de cine, comercios importantes, centros culturales o recreativos y también grandes residencias unifamiliares. El aspecto ornamental fue uno de los elementos que caracterizó a los edificios de esa vertiente. Además de la herrería artística, los bajorrelieves, los murales, las esculturas y los artefactos lumínicos, el vitral fue un componente que aportó, conjuntamente con el diseño de aberturas y otros elementos, a la configuración del diseño integral afiliado al *Art Déco* de muchos edificios.

De todas maneras, como en otros períodos, la correspondencia entre el vitral y la arquitectura de sustento no resultó siempre directa en todos los planos. En algunos casos el vitral fue un elemento más, entre otros, que acentuaba la intención decorativa y la concepción arquitectónica *Art Déco* conformando un diseño integral, como la Casa Sanguinetti, el Palacio de la Cerveza, el Edificio Alamar (ex Edificio Sciarra), la Casa Vázquez Barrière o la Casa Antonio Sica. Pero en otros casos, el vitral constituyó uno de los pocos indicios que revelan este lenguaje en edificios que compositivamente están más afiliados a otros estilos como en la Casa Añón, el Palacio Lapido, ambos de vertiente racionalista, el Jockey Club, de composición académica y lenguaje ecléctico historicista o en varias casas estándar, residencias unifamiliares o edificios de renta de composición académica como la Casa Abal, la Casa Tomás Retorán, entre otros.

Y para acentuar la complejidad de este contexto, existe una gran cantidad de edificios de clara estética *Art Déco* que tienen incorporados vitrales de motivos y códigos ajenos a

54. Vitral de Francisco Urban en fachada posterior del Palacio Durazno. Montevideo.

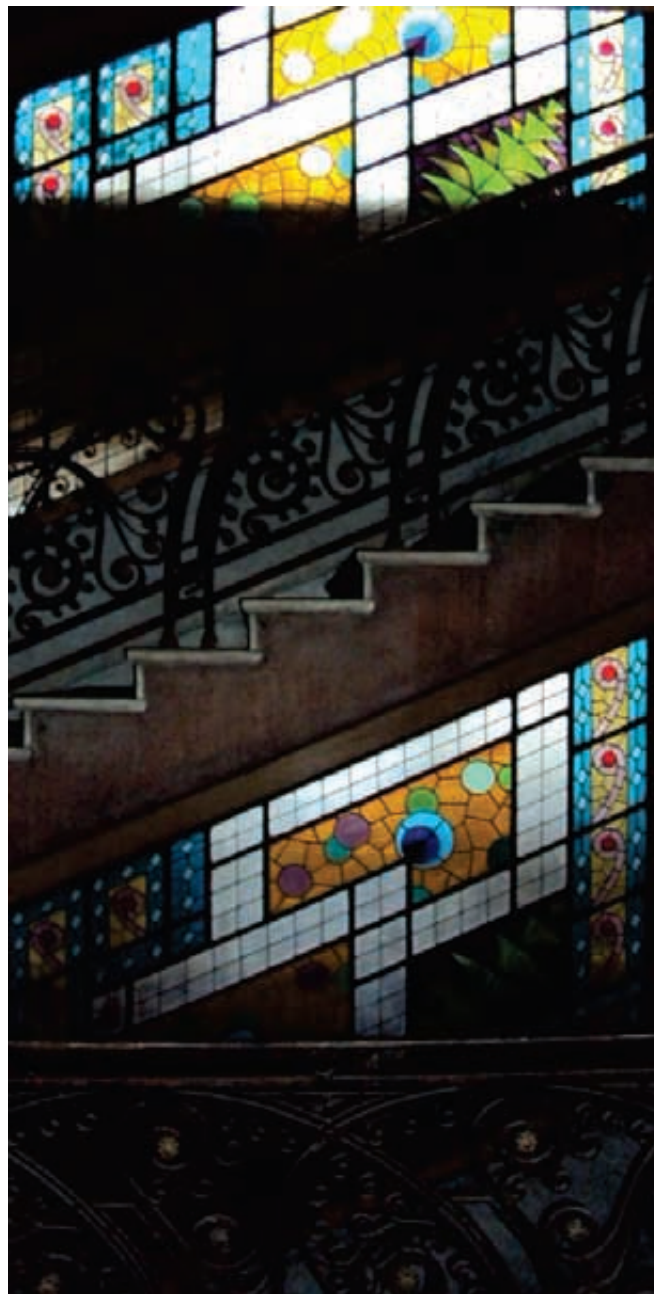


El Jockey Club de Montevideo (1920), obra del arquitecto José P. Carré, inaugurado en el año 1932 resulta un caso singular.

En él, el lenguaje ecléctico historicista de la fachada y la composición académica de su planta contrasta con un interior pleno de elementos decorativos de estilo *Art Déco* geométrico. Entre ellos pueden mencionarse luminarias, cielorrasos, equipamiento y principalmente los más de cien vitrales que se distribuyen en todo el edificio. De esta manera se hace evidente la yuxtaposición de tendencias estilísticas, característica de las décadas de los años veinte al cuarenta, período que coincide con el proceso de proyecto y construcción del edificio.

Asimismo, es el reflejo de la amplitud de ideas de Mr. Carré ya que aunque estaba adherido a la tradición académica, también era receptivo a las nuevas ideas modernas. Seguramente esto se trasladó a la enseñanza en la Facultad de Arquitectura, lo que explica las realizaciones de la generación de arquitectos formados en esos años.

Declarado Monumento Histórico Nacional en 1986, actualmente se prevé su refuncionalización futura como hotel.



55. Jockey Club. MHN. Montevideo.

dicha estética, que denotan quizás la falta de interés o el desconocimiento del lenguaje por parte del artesano. Ejemplo de ello son los vitrales del Palacio Durazno, en el cual los sectores laterales del vitral de la fachada posterior, firmado por Francisco Urban, reflejan un intento de adhesión al código *Déco* aunque el sector central es claramente naturalista y compositivamente clásico, al igual que el vitral de la cúpula elíptica del *hall*.

Las referencias *Art Déco*, al igual que en la arquitectura, en primer lugar se pueden ubicar en la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París de 1925 a partir de la cual se difundió la «decoración moderna funcional» al resto del mundo. Otras vías de difusión fueron las revistas, catálogos, objetos, mobiliario, las joyas y los elementos decorativos que llegaban desde Francia, así como el diseño gráfico y el cine, este último hollywoodense. Los rascacielos neoyorquinos, transatlánticos y aviones fueron una fuente de inspiración al reflejar la velocidad, los avances tecnológicos y el poder económico, símbolos de la modernidad. Asimismo la transformación del rol de la mujer en la vida moderna que aportó cambios en su estética: el cuerpo atlético, la ropa, el corte de pelo a la *garçon*, etc. El cambio en las costumbres, la vida al aire libre y el disfrute de la naturaleza formaron también parte de esta transformación.

Es así que el *Art Déco* al tomar estos referentes se basó en la estilización de motivos figurativos: paisajes, rayos luminosos radiantes, formas vegetales (canastas con flores, palmeras, cactus, fuentes con hilos de agua), animales que representaban la velocidad (ciervos, pájaros, galgos) o figuras humanas (obreros, hombres y mujeres «modernos», gimnastas), elementos característicos de la ciudad industrial y moderna (aviones, transatlánticos, rascacielos) y escenas mitológicas. También son característicos los diseños geométrico-abstractos en los que se destacan esferas, cubos, las líneas rectas y los zigzags.



56. José Cúneo, 1887-1977, Cerro Largo (La Aguada), 1918. Óleo sobre tela, 100 x 132 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.



57. Vitral. Casa Enrique Abal. Montevideo.

Cabe aclarar que para analizar el *Art Déco* en el diseño del vitral, no se puede recurrir solamente a las tendencias predominantes en la pintura y en la escultura ya que no fueron estas las principales fuentes de inspiración para su definición, además de que se desarrollaron paralelamente. De todas maneras, no puede dejar de mencionarse la asociación entre el planismo (modalidad que adquiere la pintura uruguaya en el período comprendido entre 1920 y 1930) y las diferentes expresiones de diseño *Art Déco*. Es así, que pueden encontrarse vitrales con claras influencias de pintores como José Cúneo, Ernesto Laborde, Carmelo de Arzadum y Petrona Viera, figuras esenciales del planismo.

Seguir la huella certera del *Art Déco* en los vitrales nacionales no es tarea sencilla. No se dispone de información acerca de la formación de los vitralistas locales que trabajaron en esa época, a excepción de Marchetti. Y lamentablemente, aunque sabemos sus nombres, no es posible relacionarlos cabalmente con los edificios debido a que no era habitual que firmasen sus obras. Sin embargo, en muchos de los identificados ya sea por su eventual firma o por la aparición en revistas de la época, puede apreciarse la impronta *Art Déco*: M. Steiger en el cine Novelty (sus vitrales han sido desmontados) y en la Casa Eloy Tejera (demolida), I. Tagliaferri en la casa Antonio Sica, M. Cavarocchi, en la Casa Sanguinetti, el Edificio Crespi y la



58. Vitral en caja de escaleras. Edificio Alamar (ex Edificio Sciarra). Montevideo.

Casa Mon Rêve (demolida). Se puede afirmar que estos artesanos además realizaban *vitraux d'art* de distintos estilos y en edificios de diferentes afiliaciones. Esto es claro en Marchetti que transcurrió por distintas etapas: clasicismo, *Art Nouveau* y un tímido acercamiento al *Art Déco*. Sin embargo en los vitrales de Cavarocchi, otro de los pocos que firmaba su obra se observa una afiliación más directa y un conocimiento más profundo de los códigos del *Art Déco*.

Un aporte de interés en este análisis puede encontrarse en la identificación de los centros de formación de los artesanos, aunque no es posible confirmar efectivamente que los vitralistas de la época hayan asistido a ellos, o si por el contrario se formaron en el exterior o en talleres familiares. De todas maneras algunas conclusiones relevantes surgen de estudiar el estado de la formación artesanal de la época que tiene como protagonista a la Escuela de Artes y Oficios (cuyo director, Pedro Figari, renunció en 1917 por presiones políticas y económicas, principalmente desde el sector industrial que aspiraba a formar cuadros técnicos para trabajar en la industria en vez de trabajadores independientes vinculados a lo artístico). Esta nueva Escuela de Enseñanza Industrial que capacitaba para trabajar en la industria se convierte por esos años en el único centro de formación artesanal, ya que el Círculo de Fomento de las Bellas Artes abandona los cursos destinados a obreros y artesanos a

partir de 1920, dedicándose exclusivamente a la enseñanza de la pintura y la escultura. Así, su aporte en el rediseño de los objetos decorativos cotidianos, la simplificación formal y el enfoque americanista se prolongó en el tiempo perdurando el legado de Figari. Artistas referentes del planismo como Guillermo Laborde, Carmelo de Arzadum y también Pedro Blanes Viale, fueron profesores en la Escuela de Artes Aplicadas, una de las tres escuelas que conformaban la Escuela de Enseñanza Industrial. No es de extrañar entonces, el paulatino desplazamiento de los manejos formales propios del *Art Nouveau* por opciones decorativas del repertorio *Art Déco*, que aparecieron con mayor nitidez desde 1927, como señala Olga Larnaudie a partir del estudio de los trabajos de los estudiantes de la institución publicados entre 1918 y 1942 en la revista *Trabajo*, editada por el Consejo de Enseñanza Industrial.

Algunos exponentes de vitrales con componentes fuertemente *Déco* se conservan como puede verse en la decoración interior del Jockey Club de 1920, el Palacio de la Cerveza de 1927, el Palacio Lapido de 1929, la Casa Sanguinetti de 1930, la actual Embajada de Paraguay, el Edificio Alamar (ex Edificio Sciarra) de 1930, la Casa Añón de 1930, el Edificio La Loba de 1937, la Casa Abal de la década del treinta, entre innumerables edificios individuales, de renta o comerciales.

DESARRAIGO

A partir de los años cuarenta, la utilización del vitral fue decayendo y su inclusión en las obras de arquitectura y la reparación de los ya existentes se fue eclipsando. En los avisos de prensa de las revistas ya no figuraron los talleres de vitrales artesanales, excepto Vidrierías Unidas cuyo director artístico a cargo de «las decoraciones en vidrio» fue Arturo Marchetti, por lo menos hasta 1943. La técnica artesanal especializada en vidrio se fue disipando y no podemos asegurar que ese haya sido el motivo principal para la casi desaparición del vitral en las obras de arquitectura o si por el contrario, al consolidarse las nuevas ideas arquitectónicas, los arquitectos ya no incluían en sus proyectos al *vitraux d'art*. Tampoco puede atribuirse el declive únicamente al «desprecio» por el ornamento por parte de la arquitectura moderna, ya que se pueden encontrar vitrales en algunos edificios de esta índole. Como expresan Arana, Mazzini, Ponte y Schelotto:

Un aspecto a destacar es la frecuente inserción de vitrales *Art Déco* en obras de una expresividad predominantemente racional y despojadas de otra decoración, lo que pone en evidencia una suerte de «contaminación» del gusto por parte de la estética *Art Déco* que persistirá por décadas (Arana et al., *Arquitectura...* 1999: 64).

Ejemplifican al respecto el edificio Lapidó, la Casa Añón, el Edificio Amaro o la casa de la Avenida Artigas 499 de la ciudad de Las Piedras.

Lo que sí puede afirmarse es que, sin dudas, las transformaciones políticas, sociales y sobre todo económicas influyeron en la industria de la construcción que apostó



59. Vitral en espacio común. Palacio Lapidó. MHN. Montevideo.

60. Vitral en apartamento. Palacio Lapidó. MHN. Montevideo.



El Palacio Lapido (1929-1933) de los arquitectos Aubriot y Valabrega, exponente del Movimiento Moderno en Montevideo, dentro de un panorama predominantemente ecléctico historicista, está ligado al expresionismo holandés-alemán, simple, puro, potente, aunque no del todo despojado de ornamentación.

Efectivamente, en su diseño se apeló a algunos elementos decorativos de diseño *Art Déco* en puertas y vitrales, considerados ya desde la etapa proyectual. Así, en la Memoria descriptiva del correspondiente Permiso de construcción, se expresa con relación a los vidrios:

... Todas las aberturas llevarán vidrios dobles sin ampollas, transparentes los de aberturas internas y catedrales los que dan en las vidrieras principales de las fachadas en las plantas altas. Las vidrieras de los negocios llevarán cristales de 0.006 de espesor los que irán sujetos a cuadros de bronce. En la sala de conferencia, comedores, living, se colocarán *vitraux* de arte decorativos, calculándose en \$15.- mt.2 (Archivo IHA, Permiso de Construcción n.º 141.797).

Sobre la futura construcción del Palacio de la Tribuna Popular, se señala:

Solo habrá una parte común: una amplia galería de *vitraux*, a manera de pasaje central que, como una prolongación de la Avenida, se insertará en el interior del edificio, resultando, por sus características y la manera como estará tratada, «el Salón de la Luz y de la Moda.» (El Progreso Arquitectónico, 1927: 31).

En este último vitral se representaba al edificio mismo, en un juego retrospectivo que invita a la reflexión sobre el rol del arte en la propia arquitectura. Lamentablemente, hoy resulta inaccesible para el público y se encuentra en acusado estado de deterioro con pérdida de partes que toman cada vez más necesaria y dificultosa su restauración.

a la racionalización (proceso iniciado en los años treinta) despojándose paulatinamente del trabajo artesanal.

Un tímido resurgimiento se da a partir de la difusión de ideas de Joaquín Torres García. Su prédica influyó a una generación de arquitectos, como Antonio Bonet, Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Escudero, Juan Menchaca, Luis San Vicente y Mario Paysée Reyes, quienes se independizaron de la ortodoxia moderna, el carácter internacional y el racionalismo radical, buscando una identidad propia, más local, e incorporaron en sus obras la integración entre arquitectura y artes visuales propuesta por Torres García. Muchos de estos arquitectos trabajaron en estrecha colaboración con artistas plásticos pertenecientes al Taller de este artista, en el cual la producción de vitrales conformaba una expresión significativa. En la historia de la institución por ejemplo se destaca la realización en 1953 de un concurso de vitrales constructivos para un mausoleo diseñado por el arquitecto Zunín Padilla, el cual fue ganado por Elsa Andrada.

Dentro de la historia de la pintura uruguaya quien se abocó a la tarea de hacer vitrales fue Joaquín Torres García. En el entendido de que el color en el vitral está poco sometido al color de los objetos y que tiene una intensidad emotiva sin igual, llevó al vitral su arte constructivo, abandonando las armonías bajas de color y las valorizaciones, para manejarse con violentos contrapuntos cromáticos (Torrens, 1961: 32).

Sin embargo, no se han encontrado en obras de arquitectura nacionales vitrales realizados por el Maestro (aunque de joven había colaborado con Antoni Gaudí en la realización de los vitrales de la Sagrada Familia de Barcelona y de la Catedral de Palma de Mallorca entre los años 1904 y 1905), a la vez que quedan pocos ejemplos de trabajos de sus alumnos que aún permanecen incorporados al soporte arquitectónico original. En la mayoría de los casos las ideas se plasmaron solo en bocetos sin llegar a concretarse la incorporación al edificio, en otros, cuando sí se concretaron, paradójicamente fueron desmontados. Se han encontrado

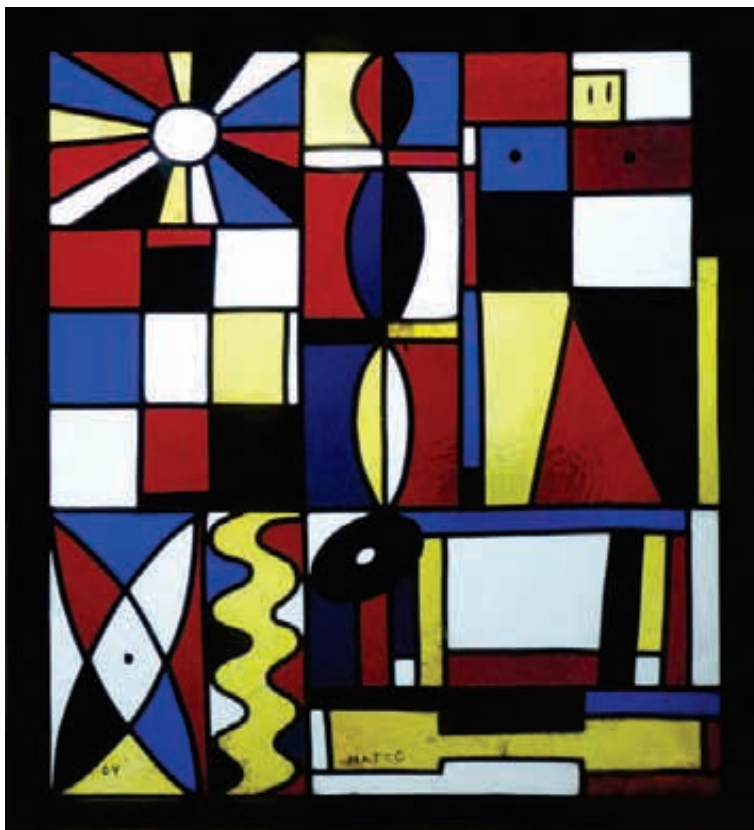
por ejemplo vitrales o bocetos de vitrales de alumnos del Taller como Julio Alpuy y Jorge Visca en páginas web de casas de subastas y también como parte de exposiciones o colocados posteriormente, como es el caso del vitral de Francisco Matto incorporado en un vano de la Galería de Arte Oscar Prato ubicada en la calle Paraná 743, en Montevideo.

Precisamente, el arquitecto Mario Payssé Reyes en su propia vivienda en Carrasco del año 1953 logra la síntesis e integración de las artes plásticas en la arquitectura a través de un proyecto integral, trabajado en colaboración con artistas pertenecientes al Taller Torres García: Julio Alpuy, Edwin

Studer, Francisco Matto, Elsa Andrada, Augusto Torres y Horacio Torres. Este último diseñó dos vitrales constructivos, declarados junto a la casa «Monumento Histórico Nacional», en 1987. Payssé también, en colaboración con Enrique Monestier y Walter Chappe, aplicó los mismos principios en la iglesia del Seminario Arquidiocesano de Toledo, llegando a concretar solo parte de lo proyectado como el mural exterior realizado por el arquitecto, pero sin incorporar los catorce vitrales que proyectó Horacio Torres. En combinación con la solidez del ladrillo, estos vitrales hubieran creado, sin lugar a dudas, un efecto extraordinario tanto en el interior como en el exterior.



61. Boceto de vitral de Horacio Torres.
Casa del Arq. Mario Payssé Reyes. MHN. Montevideo.



62. Vitral de Francisco Matto. Liceo n.º 1 Manuel Rosé.
MHN. Las Piedras, Canelones.



63 y 64. Vista desde el interior y desde el exterior de vitral de José Collell. Casa Mario Lorieta. Montevideo.

Un ejemplo adicional que concentra obras constructivas se encuentra en el actual edificio del Liceo n.º 1 Manuel Rosé en la ciudad de Las Piedras, proyectado en 1946 por los arquitectos José Scheps y Agustín Carlevaro. En 1964, a partir de la intervención del artista Dumas Oroño, docente del liceo, se invitó a artistas del Taller Torres García a crear obras constructivas para que los estudiantes estuviesen permanentemente en contacto con el arte. Entre las obras incorporadas

al edificio (relieves de Pailós y Matto, murales de Augusto y Horacio Torres y de Ernesto Vila, Julio Mancebo y Dumas Oroño) se encuentra un vitral constructivo de Francisco Matto en una pequeña ventana del corredor que se ilumina desde el jardín. Este vitral de Matto y los dos vitrales de Horacio Torres de la casa de Payssé Reyes, son los únicos en el país que han recibido protección patrimonial al ser declarados Monumento Histórico Nacional.

En la casa de Mario Lorio (1964), su proyectista, el arquitecto Ernesto Leborgne, estrechamente relacionado con el Taller Torres García, incorpora el arte constructivo a la arquitectura como eje central del proyecto, al igual que sucede en su propia casa de la calle Trabajo y en la de los artistas Elsa Andrada y Augusto Torres. En particular se destaca que en la casa para el artista Lorio, de carácter introvertido, se conjuga el ladrillo con la cerámica, granito, mármol y elementos de hormigón y se incorpora un vitral constructivo en una

de sus ventanas realizado por el ceramista catalán Josep Collell, muy vinculado al Taller Torres García.

Si dejamos de lado las experiencias vinculadas al Taller Torres García, resulta claro que el interés general de los artistas plásticos en nuestro medio no ha estado orientado hacia la técnica del vitral, seguramente por considerarse un arte meramente decorativo. Sin embargo, es posible encontrar algunas excepciones como es el caso de José Pedro Costigliolo,



65. Boceto de vitral de José Pedro Costigliolo. Colección privada.



uno de los mayores exponentes del arte geométrico en el Uruguay, quien a partir de un viaje a Europa realizado entre 1957 y 1959 en el que descubre y se especializa en la técnica del vitral, realiza una exposición de «Cartones para vitrales» en el Centro de Artes y Letras de *El País* en 1961. Hasta el día de hoy pueden encontrarse sus bocetos para vitrales realizados en acuarela o témpera sobre cartón en las casas de remates a precios considerablemente altos. No se ha comprobado que alguno de estos bocetos haya sido finalmente plasmado en el vidrio, el gusto y la moda de la época han jugado en su contra. Por esos años pocos arquitectos se interesaban en incorporar esta técnica a sus obras.

A propósito de la exposición mencionada, María Luisa Torrens escribía:

La idea de trabajo en equipo, de arquitectos, vitralistas, pintores y escultores está muy lejos de lograrse. Existen únicamente casos aislados insuficientes para alcanzar el imprescindible clima de cooperación entre los artistas. Ahora la palabra la tienen los arquitectos quienes decidirán si los cartones de Costigliolo llegarán a ser una realidad o quedarán indefinidamente en el estado de bocetos (Torrens, 1961: 32).

Lamentablemente, los arquitectos se mantuvieron en silencio y los trabajos de Costigliolo para vidrio no han podido adquirir su verdadera dimensión.

Luego el silencio casi total. No obstante, en años recientes puede encontrarse casos aislados de incorporación de vitrales contemporáneos ya sea en edificios existentes o en obra nueva. La obra religiosa es generalmente la que aún

admite el uso del vitral debido al efecto que estos generan al tamizar la luz natural. Se destacan en este sentido, los vitrales de la Capilla de San José de Manga (Jacksonville) realizados por el artista italiano Lino Dinetto en el 2007, quien en los años cincuenta ya había realizado los frescos del templo construido a fines del siglo XIX. Estos vitrales son fieles a su estilo artístico en la mezcla de formas figurativas y abstractas y en el manejo desprejuiciado del color.

En el Santuario del Señor Resucitado en Tres Cruces, obra del estudio Collet Neri realizada entre los años 2000 y 2006, también se incorporan vitrales diseñados por los arquitectos y ejecutados por el vitralista Ruben Freire (hijo). El mismo caso se da en la Ermita de la Estancia Santa Emilia en el departamento de Soriano construida en el año 2000. Ambos poseen vitrales sencillos de pequeño formato y de composición geométrica.

Asimismo, aunque muy escasamente, puede encontrarse algún ejemplo de vitrales o vidrieras contemporáneas en obras no religiosas. En la vieja pulpería del Frigorífico Casa Blanca en Paysandú construida en el siglo XIX, el artista español Víctor García Góngora ha realizado recientemente una vidriera de gran formato fiel a su estilo artístico, durante los trabajos de restauración en los que se acondicionó la pulpería como espacio gastronómico y artístico a partir de 2012.

Al margen de estos ejemplos puede afirmarse que el mayor porcentaje de trabajos que realizan los vitralistas en la actualidad son de restauración al ser casi nulos los encargos de vitrales contemporáneos para nuevos edificios.

VIDPLAN S.
 Cristalería y Fábrica de Vidrios de Construcción
 Usinas y Administración:
 Calle REAL y MARMOL
 Teléfonos: 22 38 62
 72 61 59

Vidrios y Cristales

Baldosas de vidrio
 para pisos. Espejos.
 Grabados. Biselados
 Vitraux pintado a fuego

ALMACÉN DE VIDRIOS Y CRISTALES
 VIDRIOS FANTASIA, DE PISOS
 Y CUADRILLADOS
 CRISTALES LISOS Y GRABADOS - ESPEJOS
 COLOCACIÓN A DOMICILIO
Sancassano Hnos.
 Calle SORIANO, 920-924
 Montevideo

DIRECCION TELEGRAFICA "CRISTAL"
 Vidrio Plano y Transparente para la
 Construcción
 Cristalerías - Artículos para Bazares,
 Decorados - Menaje, etc.
 Artículos para Alumbrado
 Botellería - Envases para Industrias
 Laboratorios - Droguerías - Perfum.
 etc.

AGUSTIN E. FERRO y Cia.
 835 - COLONIA - 837
 Teléfono: LA URUGUAYA, 666 - Central. MONTevideo

VIDRIOS Y CRISTALES
 Gran Depósito
 de Alfarrería
Francisco P. Carrasini y Cia.
 Se colocan
 vidrios a domicilio
 Teléfonos:
 Uruguaya 186, Central
 DE 8000, 1910
 Montevideo

Fábrica de Espejos
 "La Sud-Americana"
 CALLE INCA, 2197 - Montevideo
 Telef. La Uruguaya, 987 (Aguada)
 Taller de Espejos - Cristales biselados
 Plateados - Curvos - Grabados, etc.
 Visiten y consulten precios
 Corrallo

Teléfono DE MONTEVIDEO
 2611 (Central)
ZAMBRA & MARENCO
 Dirección Telegr.
 ZAMBRENCO
VIDRIOS, CRISTALES Y MASILLA
 ... POR MAYOR Y MENOR ...
 RONDEAU, 1457 y 1459.
 MONTEVIDEO.

VIDRIERIAS UNIDAS S. A.
 CALLE DANTE 2240 -- Montevideo
 Dirección Telegráfica - VUSA
 Importación, venta y colocación de
 vidrios y cristales. Talleres de espejos
 y biselados, grabados y curvados.
 Vitraux artísticos y religiosos
 para Iglesias. Fabricación y
 fundición de artículos de vidrio.
 PRESUPUESTOS
 Suruzah Centro
 URUGUAYA, 867

Vidrios

NO COMPREN NI COLOQUEN SIN CONSULTAR A
JUAN ZAMBRA
 RONDEAU, 1457

MATERIALES Y TÉCNICAS

Los recursos materiales y las técnicas aplicadas para la fabricación de los vitrales en nuestro país derivan, como es sabido, de un proceso de transferencia tecnológica, iniciada fundamentalmente por los maestros vitralistas llegados desde Europa, quienes formaron a artistas locales, fundadores de los primeros talleres y empresas nacionales en el rubro.

Con relación al vidrio interesa destacar el papel que jugaron en los inicios, los almacenes y depósitos de vidrios importados, tales como los de Basilio Mauri, Forghieri & Ferro, Sancassano Hnos., Zanelli y Brachi, Julio Ferrari, Zambra & Marengo, Juan Zambra (sucesor del anterior) y Ernesto P. Garassini. La actividad de todos ellos ha quedado documentada, por ejemplo, a través de los avisos publicitarios aparecidos a partir de mediados de la década de 1910 en el almanaque del Banco de Seguros del Estado, las Revistas Arquitectura, Renacimiento y Tribuna Católica, entre otras publicaciones.

No es hasta las primeras décadas del siglo XX que se instalan en el país, las primeras empresas fabricantes de vidrio plano, que cubrirían parcialmente la demanda local. Entre ellas puede mencionarse VIDPLAN S.A. ubicada en el barrio de la Teja y Vicry S.A., cuyos orígenes se remontan a la década de 1920 y están signadas por la actividad de Augusto Corallo, (quien además dirigió una empresa propia dedicada al mismo ramo). Entrado el siglo operaron junto a estas empresas, otras dedicadas a la producción de vitrales, tales como la de Agustín E. Ferro & Cía que ofrecía la fabricación de *vitraux* pintados a fuego, o la más conocida Vidrierías Unidas S.A.

fundada en 1930, que publicitaba sus *vitraux* artísticos y religiosos. Más allá de este servicio especializado en *vitraux*, todas estas empresas suministraron a los talleres de vitralistas, vidrio plano liso y diversos vidrios impresos (conocidos como vidrios fantasía) incoloros o de algunos pocos colores específicos (gris, verde, azul bronce y ámbar).

Es así que no se dispuso en el país de vidrios nacionales en toda la gama de colores necesaria para ajustarse a los diferentes diseños. Estos llegaron por vía de la importación como vidrios coloreados en masa o vidrios plaqué (vidrio de color fabricado a partir de por lo menos una capa de color y una incolora sobrepuestas). El origen más habitual de estos vidrios de colores durante la primera mitad del siglo fueron las grandes empresas de Francia, Inglaterra y Bélgica, de acuerdo a los avisos de prensa y datos aportados por maestros vitralistas en actividad, siendo hoy importados desde Argentina, Estados Unidos, China y Brasil, entre otros países.

Catedral, Martillado, Artic, Sparkle, Mónaco, Canaleta (ancha, fina o angosta), Puntillado, Gota de Agua, Patchwork, Rayado, Rondelle, Martelet, Lustre, Morisco, Costwold, Austral, Yacaré, Spotlyte y Vitraux, son algunos de los nombres que designan los diferentes diseños de vidrios impresos aplicados a vitrales nacionales. Los de origen nacional estuvieron disponibles en formato incoloro y en algunos pocos colores (por ejemplo en los de diseños de Vitraux, Rondelle, Costwold y Patchwork). A estos se sumaban algunos vidrios de colores lisos como la línea Vítrea (azul, bronce y gris).

Vidrierías Unidas S.A. fundada en 1930 se dedicó originalmente a los rubros de cristalería y vidriería, aunque con el paso del tiempo solo subsistió este último. Hacia la década de 1950, la empresa trabajaba especialmente en los talleres de *vitraux*, biselado, templado, curvado y opacado.

La materia prima: el vidrio, era mayormente importada, antes de la segunda guerra mundial, desde Inglaterra y Bélgica, adquirida a empresas con representación en Buenos Aires. Durante y tras el conflicto bélico este mercado se diversificó significativamente. Por su parte, las compras de vidrio en la plaza local significaban un reducido porcentaje, dada la limitada producción nacional de diferentes tipos de vidrio.

Su personal incluía no solo operarios y administrativos sino también cargos técnicos, especialmente vinculados con los trabajos más delicados como el diseño y montaje de los vitrales. La comercialización de sus productos alcanzó no solamente a la capital sino también a los restantes departamentos del país, adonde llegaban los envíos a través de los servicios del ferrocarril, de las compañías de ómnibus interdepartamentales y las compañías de fletes.

VIDRIERIAS UNIDAS S.A.
DECORACIÓN DEL VIDRIO
DIRECTOR ARTISTICO
Prof. Arturo Marchetti

Todos estos vidrios eran de espesores variables, tanto más cuanto más complejo era su diseño en el caso de los vidrios impresos. Los vidrios planos alcanzaron espesores muy delgados de hasta 2 mm, mientras que los restantes en general superaban los 3 mm o 4 mm. Esta característica condicionó claramente el ensamblado del conjunto del vitral, motivando por tanto la necesidad de utilizar diferentes perfiles de plomo para lograr la correcta unión de las partes.

Además de los vidrios planos, lisos o impresos, es también posible encontrar en la composición de los vitrales nacionales, piezas especiales en vidrio tallado, denominadas cabochones. Este término deriva del francés y designa a una pieza en piedra pulimentada hasta adoptar caras facetadas. Es esta última característica la que destaca en el caso de las piezas de vidrio, ya que permite multiplicar los reflejos de la luz. De ahí la posición relevante que suelen ocupar en el diseño del conjunto.

La decoración de los vidrios que puede ser apreciada en los vitrales nacionales es testimonio de todos los medios tradicionales, históricamente desarrollados: grisallas, amarillos de plata, esmaltes, grabados al ácido, arenados, etc. Las habilidades necesarias para la aplicación de todos ellos dan cuenta de la destreza alcanzada por los maestros vitralistas locales.

Como casos excepcionales, sin embargo, existen también ejemplos de vitrales donde técnicas no convencionales fueron aplicadas para alcanzar efectos de una belleza singular. Tal es el caso por ejemplo de los vitrales de origen francés que decoran la sala intermedia ubicada en la planta baja del ala norte de la casa quinta Soneira. Estos vitrales muestran el empleo de esmaltes en relieve, combinado con la aplicación de cabochones en diferentes formas y colores, e incluso especialmente decorados.





69. Empleo de cabochones. Casa quinta Mendilaharsu, MHN. Montevideo.



70. Detalle de decoración, vitral destinado a la Casa quinta Soneira. Montevideo.

Los materiales utilizados para la preparación de las grisallas, amarillos de plata y esmaltes, fueron tradicionalmente importados de empresas extranjeras con gran desarrollo en el ramo. Los manuales franceses de pintura en vidrio de principios del siglo pasado incluían en general, algunos avisos donde empresas de aquel país, como A. Lacroix & Cie, H. Druelle, Lauret L'Hospied & Cie., publicitaban tanto grisallas y esmaltes, como hornos apropiados para la cocción del vidrio decorado y otras herramientas específicas del arte del vitral. Debitus es actualmente una de las empresas de mayor trayectoria cuyos productos continúan siendo reconocidos por su calidad y que actúa como colaboradora del Laboratorio de restauración de monumentos históricos (LRMH) del gobierno francés, en materia de diseño de pinturas aplicables a la recuperación de vitrales de alto valor patrimonial.

Con relación al emplomado, puede advertirse en las obras nacionales el empleo de diferentes perfiles de plomo. En general se trata de perfiles estirados mediante molinillo, lo cual deja impreso el estriado característico en el alma del perfil, aunque también han sido detectados perfiles de alma lisa estirados manualmente. La sección más utilizada corresponde al perfil en forma de «H», aunque en algunos casos es posible encontrar, para el perímetro de los paneles, perfiles en forma de «C». Las variantes en cuanto a dimensiones de los perfiles se corresponden con los diferentes espesores de las piezas de vidrio.

Del mismo modo, la técnica local ha seguido las pautas generales de unión entre plomos, aplicando para ello soldadura de estaño en cada uno de los encuentros. La terminación final de la red de plomo presenta en algunos casos un patinado, cuyo propósito es homogeneizar el color de la red, cubriendo completamente las zonas soldadas o bien conferirle un tono especial.

71. El taller del vitralista. Mesa de trabajo y herramientas.

FORMA, FUNCIÓN Y MOVILIDAD

Desde el punto de vista constructivo, el vitral tiene por objeto cerrar los vanos presentes tanto en muros como en cubiertas. En consecuencia, la técnica del vitral puede verse aplicada para la resolución de puertas, ventanas y lucernarios, adoptando diferentes formas y dimensiones.

En la gran mayoría de los casos su geometría es la de un plano, sin embargo, es también muy usual encontrar vitrales en forma de bóveda o cúpula, en general destinados a lucernarios. Evidentemente, conforme aumenta la escala y se complejiza su forma, se incrementan los requisitos



72. Vitral en forma abovedada. Palacio Santos, MHN. Montevideo.

estructurales impuestos al vitral. A esto debe sumarse el hecho de que en su diseño pueden existir algunos sectores móviles, permitiendo de esta manera la mayor comunicación con los espacios adyacentes y la correspondiente ventilación de los locales, a costa de una mayor exigencia en la definición del detalle constructivo.

Las variantes constructivas que definen el sistema de fijación y estructura de los paneles de un vitral, en el caso de obras nacionales, se asemeja mucho a las aplicadas en el resto del mundo, confiriendo al perfil de plomo y al masillado el rol de posicionar y mantener las piezas de vidrio en el lugar destinado. Como es usual, cuando las dimensiones o forma del panel lo requieren, se observa al exterior del vitral el uso de varillas de hierro, solidarizadas a la red de plomo gracias a una atadura realizada con alambre, previamente soldado al ala del perfil. Una o más varillas conforman de este modo una red estructural que asegura la unidad del conjunto de piezas que forman cada panel.

También para la resolución de la estructura general del vitral, se aplican aún hoy, los mismos criterios de tiempos medievales, aunque ya no se encuentran ejemplos en que se utilicen las dobles barras unidas a través de pestañas con ojales y sus respectivas clavijas.

En su lugar es habitual, para el caso de vitrales verticales, el empleo de perfiles de hierro en forma de «T», que reciben a los paneles sobre sus almas y los fijan a través del empleo de masilla o, más raramente, en casos particulares, dobles planchuelas que sustentan al panel entre ellas y que se solidarizan a través de fijaciones mecánicas como tornillos. En el caso de vitrales de lucernarios, de acuerdo a las dimensiones y exigencias formales, se emplean los mismos perfiles de hierro en «T» que en vitrales verticales, o bien perfiles normalizados, cuya capacidad mecánica resulta, evidentemente, mucho mayor.



73. Vitral en forma de semicúpula. Acceso principal del Edificio del Correo. Montevideo.



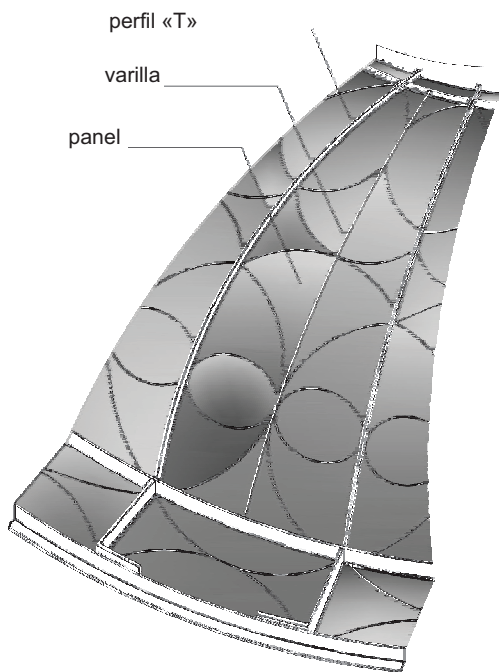
74. Detalle de estructura en perfiles metálicos «T». Edificio y Cine Rex, MHN. Montevideo.



75. Detalle de estructura de vitral de lucernario, BROU.



76. Vista interior de vitral de lucernario. Diario *El Día*. Montevideo



77. Detalle de armadura con perfiles «T» y varillas.



78. Detalle de varilla de armadura en vitral de puerta. Palacio Santos, Montevideo.

Cuando se trata de ventanas o puertas interiores en madera, los perfiles en «T» se sustituyen por escuadrías de ese material, cuya sección es idéntica a la empleada en el diseño de aberturas convencionales, previendo como única diferencia el modo en que se fijan al perímetro del vano, las eventuales varillas estructurales de cada panel (para lo cual en general se afina y aplanan su sección en los extremos).

Para la protección de los vitrales, cuando estos adoptan posiciones verticales, son usuales en nuestro medio tanto el sistema de vidrio de protección exterior como el de grilla. En el primero de los casos, el vidrio de protección puede ser integral, abarcando todo el vano o parcial, siguiendo una división que en general respeta la forma y cantidad de los paneles que componen la obra.

La grilla de protección, por su parte, suele contar con un marco perimetral formado por una varilla de hierro, la cual se amura a los límites del vano o bien se vincula al marco estructural del vitral y es usual en el caso de vitrales de edificios de carácter religioso.

Para los vitrales de lucernarios, las soluciones de protección resultan en general más complejas e implican la construcción de una claraboya, cuyas dimensiones requieren del diseño de una estructura independiente y el estudio detallado del encuentro con las superficies de las cubiertas adyacentes y muros. Esto sugiere diferentes alternativas para evitar el ingreso del agua de lluvia y de los agentes sólidos que puedan dañar o ensuciar al propio vitral. Vidrio o placas translúcidas por ejemplo de policarbonato y perfiles de hierro

son habitualmente los materiales que se emplean para construir estas claraboyas, de manera de permitir el ingreso de la mayor cantidad de luz al vitral y el acceso de personal y herramientas básicas para tareas de limpieza y mantenimiento.

Es común en nuestro medio, observar que de la estructura en hierro de la claraboya se suspende la estructura propia del vitral,

con lo cual ambos componentes, vitral y claraboya de protección conforman una unidad constructiva solidaria. Evidentemente, en los casos de grandes dimensiones, el sistema de protección excede la construcción de una claraboya para integrarse a la cubierta del edificio. Tal es el caso del vitral de las Cámaras de Senadores y Diputados del Palacio Legislativo, donde la cubierta a dos aguas, parcialmente translúcida, oficia de protección.



79. Vidrio de protección por paneles. Casa Añón, Montevideo.



80. Grilla de protección. Iglesia San Juan Bautista, Montevideo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

«Los vitrales históricos, forman parte de uno de los legados más frágiles y susceptibles de deterioro dentro del marco del patrimonio cultural» (Valentín, Cortés y Sánchez, 1994: 5). Tal situación es inherente a los materiales constituyentes del vitral, a la particular conformación del mismo, a la relación con el medio exterior y, en el caso de los vitrales más antiguos, a su ya larga vida de servicio.

Tanto la transparencia, como la opacidad o bien el sutil juego entre ellas pueden resultar distorsionados ante la aparición de ciertas lesiones que afectan especialmente al vidrio, lo cual repercute directamente en la estética del vitral, y otras lesiones, como las deformaciones o las roturas, ponen en riesgo además la integridad y estabilidad del mismo.

Gran parte de las lesiones o patologías que se presentan están relacionadas con las condiciones de exposición del vitral y la respuesta de este frente a los distintos agentes o factores que lo afectan. Resulta evidente que los vitrales, en su rol de cerramientos vidriados, ya sea como lucernarios, ventanas o puertas exteriores, se encuentran sumamente expuestos al medio ambiente y por lo tanto exigidos ante las condiciones del mismo. Es así que la lluvia, el granizo, el viento, los rayos ultravioletas, la humedad relativa, las variaciones higrotérmicas y los gases, por citar algunos factores, actúan como promotores de procesos patológicos.

Asimismo, cualquier vibración que presente el edificio o alguno de sus componentes puede generar cambios tensionales en la estructura del vitral, los que también ocasionan lesiones.

A esto se suman otros agentes que pueden resultar perjudiciales son los de origen biológico, relacionados con la formación de líquenes, algas, hongos, así como los insectos y las aves, que con sus nidos y excrementos contaminan visual y químicamente.

No obstante lo expuesto, es importante señalar que existe un factor determinante en el desempeño de los vitrales que es el vinculado a las materias primas empleadas y a los procesos de producción de los distintos componentes. Se ha comprobado en particular, que en el caso de los vidrios producidos con porcentajes de óxido de sílice menor al 60 %, estos han sufrido procesos de corrosión química del propio vidrio, lo que produce como resultado la formación de costras oscuras de considerable espesor.

Por último, corresponde señalar los agentes antrópicos como el vandalismo, la ausencia de mantenimiento, o bien el mantenimiento inapropiado (en lo que refiere a materiales y procedimientos) e incluso las intervenciones poco cuidadosas causantes de nuevas patologías o patologías derivadas, muchas veces de carácter irreversible.

La incidencia de los diferentes factores resulta variable según cada caso particular y dependerá, por un lado de las características constructivas del edificio y de las condiciones del entorno y por otro de la ubicación relativa del vitral en el edificio, de la posición (vertical u horizontal), de la forma, el tamaño, el diseño, de la estructura, del grado de exposición y de la presencia o ausencia de protección. El factor temporal es



Sector con faltante de vidrio



Fracturas, astillamientos en vidrio



Deformación y desplazamiento en la red de plomo



Corrosión de la estructura metálica y desprendimiento como patología derivada de la corrosión.



Resecamiento de la masilla



Deformación, abombamiento de paneles

81. Lesiones frecuentes, vinculadas a los materiales y a la estructura, identificadas en vitrales nacionales.

decisivo en la generación de los procesos patológicos, en lo que refiere al período de incidencia de los distintos agentes y a sus variaciones dentro de él, así como también el deterioro natural de los materiales y componentes.

Este conjunto de factores y características a considerar determina que el diagnóstico del estado de conservación resulte una tarea compleja, que requiere de un cuidadoso reconocimiento de la situación particular al momento de

realizarse el estudio y de un conocimiento sobre las propiedades y el comportamiento de los distintos materiales involucrados. El interés por alcanzar diagnósticos acertados ha promovido estudios sistemáticos gracias a los cuales existen en la actualidad mayor información sobre las alteraciones más frecuentes que afectan a los vitrales.

Algunas lesiones son específicas e inherentes a cada uno de los componentes constituyentes, sin embargo, por las

características constructivas del vitral es usual que dichas lesiones particulares contribuyan a la aparición de nuevas patologías en los materiales o componentes que se encuentran estrechamente vinculados, incidiendo en forma negativa en el estado de conservación de la obra en su conjunto.

A pesar de los apenas 150 años de edad que presentan los vitrales nacionales se han identificado un conjunto de lesiones que los afectan, significativamente menor en tipo y cantidad, respecto a las que presentan vitrales más antiguos, cuyo origen se relaciona directamente con los procesos de producción de los materiales y en especial con el tiempo de exposición.

Entre las principales patologías que se registran en los vidrios se encuentran la abrasión, las fisuras, las fracturas y la retención de suciedad. Asimismo pueden identificarse algunos defectos de fabricación, como burbujas u oquedades.

La red de plomo también puede presentar fracturas, en particular en las zonas de soldadura y es habitual encontrar

perfiles deformados e incluso tramos faltantes. Con relación a la corrosión, cabe decir que si bien naturalmente se forma una capa de protección, en algunas situaciones particulares y en contacto con otros metales o gases también se pueden registrar casos de este fenómeno degenerativo.

En nuestro país gran parte de la estructura de los paneles de lucernarios y ventanas exteriores se resuelve mediante perfiles metálicos, al igual que los marcos de las grillas de protección y las estructuras de las claraboyas. Es muy común observar cómo dichos perfiles perdieron sus pinturas de protección y ya iniciaron procesos de corrosión. Esta lesión destructiva a largo plazo, provoca expansiones y como consecuencia desprendimientos y deformaciones en las zonas contiguas ya sean de mampostería, vidrio o plomos, a la vez que propicia el ingreso del agua hacia el interior.

Otra lesión que afecta los vitrales es el resecamiento y consecuente pérdida de elasticidad de las masillas, lo que provoca la disminución de la capacidad de sellado y sujeción de las mismas.



El sector de la izquierda probablemente corresponda a un reemplazo cuyo resultado se emparenta con su simétrico, aunque difiere en calidad.



La «L» incorporada distorsiona la lectura, destacándose del resto. La tipografía y color son disímiles al original pese a la aparente intención de asimilarse.



La incorporación de tramos de plomo para reparar vidrios fisurados introduce nuevas líneas oscuras que modifican y distorsionan el diseño original.

82. Alteraciones vinculadas a intervenciones efectuadas en vitrales nacionales.



83. Estado anterior y posterior a la intervención. Vitral en Consulado de España. Montevideo.

El comportamiento del vitral en su conjunto depende de múltiples factores, pero la durabilidad del mismo, como en otros componentes de la construcción, depende en gran medida de los trabajos de conservación que se lleven a cabo. Pequeñas y responsables acciones generan grandes beneficios.

Las imágenes son elocuentes en este sentido. Corresponden a un vitral restaurado por Mauricio Llorach en la ciudad de Montevideo en el año 2011.

En lo que respecta a las capas de pintura, las lesiones más usuales registradas refieren a desprendimientos y craquelado. El origen puede encontrarse en la calidad de los pigmentos así como también en la colocación o en el proceso de cocción, por ejemplo, al no haberse respetado los tiempos y temperaturas de horneado específicos según se trate de esmaltes o grisallas.

Con relación al conjunto del vitral, es frecuente observar deformaciones, en particular abombamientos de sectores en coincidencia con los paneles, frecuente en paños móviles de puertas o ventanas.

Respecto a la conservación de vitrales, se ha podido constatar el escaso mantenimiento preventivo y correctivo aplicado a dichas obras. Esta falta de cuidado, probablemente asociada a la limitada oferta de mano de obra especializada en la técnica del vitral, aunada al desconocimiento de la existencia de ella, impide que se detengan los procesos patológicos, sufriendo estos un efecto multiplicador. Como consecuencia, lesiones tan frecuentes como la acumulación de suciedad o la faltante de vidrios provoca una sucesión de lesiones derivadas, que terminan descaracterizándolo completamente, alterando la luminosidad del espacio que integra y protagoniza e incluso puede llegar a comprometer su integridad.

El trabajo del restaurador no solo implica conocimiento y destreza en la técnica del vitral, sino que en ocasiones debe sortear una serie de obstáculos, como la dificultad en la manipulación o la falta de materiales, en particular de vidrios, originales y nuevos.

Una situación usual a la que se enfrentan los restauradores es la presencia de sectores de vidrios, decorados o no, muy fracturados. En estos casos resulta necesario evaluar la factibilidad de recuperarlos o sustituirlos y a partir de allí surgen distintas alternativas, se puede intentar reparar los vidrios afectados con la técnica tradicional o reemplazar las piezas dañadas por nuevas. Mientras en la primera se agregan tramos de emplomado, en la otra, se incorporan sectores, con nuevas decoraciones o con vidrios diferentes a los originales.

En ambas opciones, los criterios que se adopten junto con la aptitud del artesano, condicionan el resultado final. Se ha constatado algunos casos en los que la intervención resulta involuntariamente poco fiel en diseño, color y textura, distorsionando el diseño.

Este hecho evidencia, la responsabilidad que asumen los restauradores y la necesidad de conformar equipos multidisciplinarios que con su aporte especializado contribuyan y garanticen los resultados esperados.



EL VITRAL COMO PATRIMONIO VALORACIÓN, PROTECCIÓN Y RESTAURACIÓN

EL ÁMBITO INTERNACIONAL

Durante las décadas marcadas por los grandes conflictos bélicos del siglo pasado, los vitrales de importantes edificios religiosos de Europa, como los de las catedrales de Chartres y Reims y la abadía de Rouen en Francia, las catedrales de Colonia y de Berlín en Alemania o la capilla del King's College de Cambridge en Inglaterra entre otros tantos, fueron voluntariamente desmontados y cuidadosamente conservados, con el objetivo de preservarlos frente a la inevitable destrucción provocada por los ataques aéreos. Esto, además de permitir su posterior recolocación, ofreció la oportunidad de promover un acercamiento inusual a las obras, en particular a su dimensión material, prácticamente inaccesible de otro modo.

Afortunadamente, la admiración de sus cualidades no estuvo reservada únicamente a los responsables de las tareas de reconstrucción, sino que se hizo pública por intermedio de la organización de exposiciones como la *Exposition des vitraux de France* celebrada en el pabellón Marsan de las Tullerías, en París hacia 1953.

Aún hoy, la exposición museística de vitrales resulta de enorme interés, y por ello algunas obras forman parte de las colecciones de importantes museos de arte o son el objeto específico de museos temáticos como el Muzeum Witrażu de Cracovia en Polonia, el Centre International du vitral, ubicado en Chartres, Francia, el Deutsches Glasmalerei-Museum Linnich, de Linnich, Alemania, el Vitromusée en Romont, Suiza o el Stained Glass Museum de Ely-Cambridgeshire en Inglaterra.

Aquella actitud fuertemente preservadora y el propio interés por difundir las obras desmontadas testimonian el intenso valor histórico y artístico asignado al vitral como obra de arte, a partir de mediados del siglo pasado. Su impulso dio lugar al desarrollo de estudios científicos y técnicos vinculados a los procedimientos



85. Vitral en exposición. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona. Obra de Francesc Labarta. 1911.

de intervención de las obras, cuya profundidad, según el maestro vitralista Charles Marq, recién hacia la década de 1980 comenzaría a igualar los avances en el campo de la restauración de la pintura.

Las recientes directivas para la conservación y restauración de vitrales redactadas por ICOMOS y el *Corpus Vitrearum* en 2004 reafirman estos valores históricos y artísticos del vitral al expresar que su conservación posee igual interés y alcance que la conservación de toda otra obra de arte, más allá de su antigüedad o su valor de mercado. Sin embargo, este documento no restringe el valor del vitral a estos dos aspectos. Al ampliar su condición de obra de arte para alcanzar la de monumento patrimonial, pone en juego valores espaciales, propios de la interacción del vitral con el campo de la arquitectura.

De este modo, la puesta en valor del vitral exige un nivel de atención y profesionalismo singular. En consecuencia, la lista de técnicos implicados en su conservación, integrada por conservadores/restauradores, historiadores del arte, científicos y organizaciones gubernamentales responsables de la protección del patrimonio cultural, allí donde estén presentes, no puede eludir a quienes desarrollan una sensibilidad y un conocimiento profundo en materia de diseño y construcción de la arquitectura en que se inserta el vitral.

Siguiendo los criterios deontológicos internacionalmente aceptados con relación a la salvaguarda del patrimonio cultural, puede afirmarse que la valoración de un vitral y la definición de sus atributos de identidad deben partir del conocimiento profundo de sus características. Así se refuerza la idea de que es un equipo multidisciplinar quien deberá asumir, en primer término, la responsabilidad de investigar, documentar y dar a conocer los atributos particulares de cada obra, para de este modo promover su más justa y amplia valoración.

En todos los casos, cuando el valor patrimonial de un vitral justifica su intervención o la implementación de medidas de conservación preventiva, su naturaleza frágil y las particulares condiciones en que se ubica, son los factores que rigen el desarrollo de procedimientos operativos específicos para garantizar el éxito de las acciones. En las últimas décadas, múltiples universidades y asociaciones científicas vinculadas al vitral han dirigido sus esfuerzos justamente al mejoramiento y profundización de estos procedimientos operativos, desarrollando investigaciones relacionadas con la constitución material del vidrio, el plomo y las pinturas, los procesos de degradación y sus causas, las técnicas idóneas de limpieza, reintegración y reparación de piezas y el diseño de sistemas de protección, monitoreo y mantenimiento de las obras *in situ*.

Los significativos avances alcanzados en todos estos campos se ven hoy reflejados en la edición de revistas científicas especializadas y en la celebración periódica de congresos internacionales, ambos instrumentos que, sin duda, promueven la necesaria socialización del conocimiento científico y la coordinación de acciones en el campo de la restauración del vitral.

Gracias a ello, resultan disponibles herramientas metodológicas que facilitan la tarea técnica. Estas incluyen por ejemplo: pautas para identificar el grado de autenticidad de las piezas que conforman un vitral, criterios aplicables a la identificación y numeración de los vanos y paneles de los vitrales de un mismo edificio, convenciones para representar las patologías más usuales y sistemas de documentación del vitral y de los trabajos realizados en el mismo. El *Manuel de conservation, restauration et création de VITRAUX*, editado por la Dirección de Arquitectura y Patrimonio del Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia, sintetiza gran parte de estas herramientas metodológicas y representa un ejemplo de primera línea en materia de difusión, al tratarse de un documento actualizado y de libre acceso.



86. Vitral en exposición. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.
Obra de Joaquim Mir, 1911.



PUERTAS ADENTRO

La legislación nacional vigente en materia de defensa del patrimonio cultural, ley 14.040 del año 1971, establece la figura de Monumento Histórico Nacional como instrumento fundamental de protección legal de nuestro patrimonio cultural. Ella no detalla cuáles son los componentes que pueden ser considerados como monumento y por tanto no establece expresamente una categoría que considere explícitamente al vitral como elemento patrimonial.

Esto no impide, claro está, que múltiples edificios en donde el vitral constituye pieza significativa hayan sido declarados Monumento Histórico Nacional, ni que entre los bienes muebles designados como tales figuren dos vitrales de Horacio Torres incorporados a la vivienda de Payssé Reyes en Montevideo y el vitral de Francisco Matto ubicado en el liceo Manuel Rosé en Canelones.

A nivel departamental en la ciudad de Montevideo, El Plan Especial de Ordenación, Protección y Mejora de Ciudad Vieja, que rige exclusivamente sobre dicha área de la ciudad, incluye entre los componentes de valoración a los llamados «Elementos Significativos», definidos como:

aquellas partes de las construcciones o de su equipamiento que revistan valores testimoniales, sea por la importancia que poseen en la caracterización del edificio, por sus calidades formales, por los materiales en que están realizadas, por su valor ornamental o por su significado histórico o cultural (Junta Departamental de Montevideo, Decreto n.º 30.565, 2003)

La Ley 14.040 se encuentra actualmente en etapa de revisión. El correspondiente borrador del proyecto de nueva ley incluye avances sustanciales en materia de definición de los elementos que podrían integrar nuestro patrimonio. Entre ellos se menciona a los «monumentos históricos, artísticos y naturales; las obras arquitectónicas, de escultura o de pintura» Esta consideración, si bien no hace mención al vitral ni reconoce su doble carácter como bien arquitectónico y artístico, ofrece ciertamente una base más firme para su protección.

Otras normativas, como la adoptada por la Comisión para la Conservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la vecina ciudad de Buenos Aires, han incluido expresamente al vitral al definir patrimonio inmueble como:

... manifestación material, imposible de ser movida o trasladada. Incluye en esta categoría a los vitrales, los murales, las esculturas, el amoblamiento que, como parte integral del patrimonio cultural inmueble, deben ser preservados en relación a las estructuras y medio ambiente para los que fueron diseñados...

Efectivamente, muchos de los inmuebles de esa zona conservan vitrales, los cuales han sido identificados en el inventario correspondiente y en algunos casos han sido considerados Elementos Significativos, aportando así a la definición del grado de protección asignado al edificio.

Un punto fundamental en este contexto favorable refiere a los criterios con que los Elementos Significativos son valorados. Si en general, prima en nuestro medio, la mirada histórica y artística por sobre otros aspectos igualmente valiosos y decisivos a la hora de implementar medidas de protección, afortunadamente en el caso de la Ciudad Vieja, la valoración de los Elementos Significativos parece haber superado esta situación al considerar, tal como se expresa en su propia definición, la incidencia en la caracterización del edificio, su calidad formal, su constitución material y su condición de ornamento, además de su significado histórico o cultural.

La interrogante acerca de si la constatación de la presencia de «vitrales significativos» es suficiente para alcanzar su protección tiene una respuesta afirmativa para la Ciudad Vieja de Montevideo. Especialmente se afirma en el Decreto departamental n.º 30.565: «... Se deberá tener en cuenta que los Elementos Significativos están específicamente protegidos, por lo cual no se podrán modificar, alterar, suprimir o sustituir» Esto aplica «... en aquellas situaciones en que el Catálogo Patrimonial haya identificado Elementos Significativos sin importar el Grado de Protección Patrimonial asignado» (Decreto 236.2 del Digesto municipal).

Lamentablemente, si se hace extensiva la pregunta a los restantes inmuebles de la ciudad o de otras ciudades del país, se constata que, salvo en el caso de declaración de Bien de Interés Municipal o Monumento Histórico Nacional, no existen instrumentos de protección legales que garanticen la conservación de las obras, lo que se acompaña de la ausencia de un registro formal de los vitrales existentes y de su estado de conservación.



88. Detalle de lienzo que representa el vitral al jardín de invierno original, hoy desmontado. Vivienda de la familia Ferreira. Montevideo.

Es esta ausencia la que denuncia el desconocimiento de la importante cantidad de vitrales que forman parte de nuestro acervo cultural y de sus cualidades artísticas, arquitectónicas y tecnológicas. Es esta ausencia la que nos impide ser conscientes de las grandes pérdidas que han sobrevenido, cuando en silencio se sustituyen o vedan vitrales, la misma que dificulta una genuina valoración de este arte en nuestro medio.

Promover iniciativas de registro e inventariado parece ser una oportunidad inmejorable, dado que sus resultados constituyen instrumentos aplicables para la identificación, difusión y consecuente valoración de los bienes implicados.

Siguiendo los criterios vertidos en la Declaración de Valencia sobre vidrieras históricas, del año 2005, se incluyen en las siguientes fichas de registro, los principales campos de interés que revelan las características fundamentales de los vitrales y que refieren a cuatro aspectos: los atributos del inmueble en que se insertan, las dimensiones artísticas-arquitectónicas, los componentes tecnológicos y finalmente el estado de conservación.

Han sido seleccionados para ello tres ejemplos de características disímiles, pretendiendo con esto introducir al lector en la diversidad y riqueza de los vitrales nacionales. El primero pertenece a un edificio con declaratoria de Monumento Histórico Nacional, el segundo integra un edificio con grado de protección patrimonial 3 (protección estructural) en el Inventario del patrimonio arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja y el último se inserta en una residencia de destacadas características arquitectónicas. Los datos particulares de cada ejemplo responden a:

- Edificio y Cine Rex, declarado Monumento Histórico Nacional en 1996. Ubicado en Julio Herrera y Obes 1332. Obra del arquitecto Alfredo Jones Brown. Vitral en ventanal de 2.º piso. Vitralista: Arturo Marchetti.

- Sede del Banco República Oriental del Uruguay. Grado de protección patrimonial 3. Ubicado en Zabala 1520. Obra del arquitecto J. M. Aubriot. Vitral en lucernario. Vitralista: Arturo Marchetti.

- Vivienda Sanguinetti. Ubicada en Bulevar Artigas 1388. Obra del arquitecto Leopoldo Tosi. Vitral en salón principal. Vitralista: Mario Cavarocchi.

Estos tres ejemplos difieren en su conformación, dimensiones y fundamentalmente, en los recursos de diseño y características materiales a través de los cuales cobran interés patrimonial. A pesar de estas diferencias, muestran en común un buen estado de conservación, el cual es resultado de operaciones periódicas de mantenimiento, así como de recientes intervenciones tendientes a conservar su valor integral.

«El inventario y catalogación de las vidrieras históricas es condición esencial y prioritaria para poder garantizar su protección legal, estudio, restauración, conservación y difusión. Este inventario ha de ser realizado por especialistas y coordinado por los organismos competentes en la materia. Este inventario debería incluir una breve descripción artística, material y técnica de la obra, así como su estado de conservación quedando registrado tanto en forma escrita como gráfica y fotográfica»

Universidad Politécnica de Valencia.
Declaración de Valencia sobre
vidrieras históricas, 2005.

EDIFICIO Y CINE REX

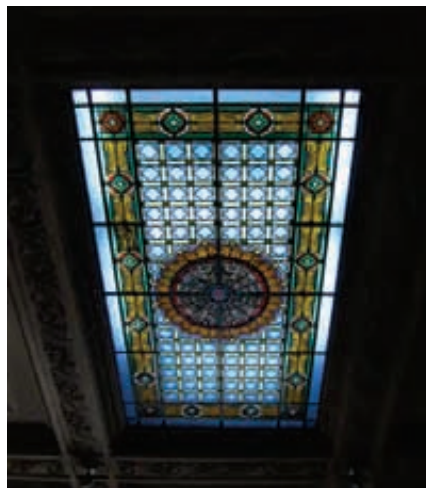
Av. 18 de Julio 1002 - Julio Herrera y Obes 1332 - MONTEVIDEO

DATOS GENERALES
EDIFICIO Y VITRALES

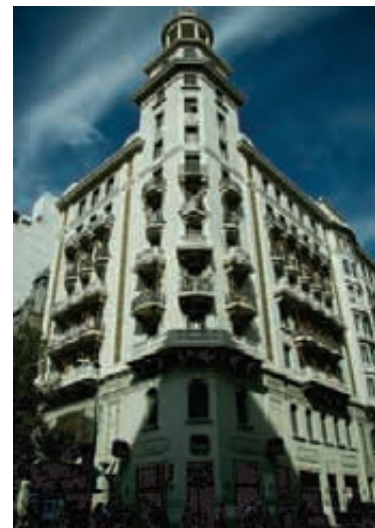
A



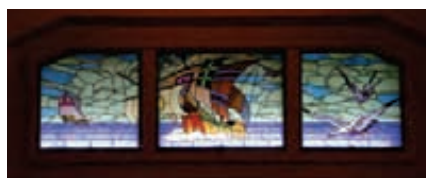
Vista interior, vitral fachada calle Julio Herrera y Obes



Hall de acceso Sala Zitarrosa



Vista interior, vitral fachada Av. 18 de Julio



Vitral interior Sala Zitarrosa



Vista y planta esquemática

DATOS DEL EDIFICIO

Autor: Alfredo Jones Brown

Año: 1927 (original), 1996-1999 (reciclaje)

Características generales:

Edificio emblemático de la ciudad de Montevideo de composición académica con incorporación de elementos decorativos modernistas incluidos sus vitrales.

MHN BIM G° protección

Uso actual: Teatro y edificio de apartamentos y oficinas.

Permiso de Const.: 112592 (IHA-Fac. Arq.)

DATOS DE LOS VITRALES

Autor: Arturo Marchetti

Época de fabricación: 1927

Diseño:

Figurativo Abstracto Geométrico

Mundo del hombre Mitología, Naturaleza, Náutica

Mundo cristiano

Mundo de las estrellas

Origen: Nacional
Importado

Cantidad de vitrales: 1 en fachada Av. 18 de Julio, 1 en fachada calle Julio Herrera y Obes y varios en interior.

OTROS DATOS DE INTERÉS

El vitral sobre la fachada 18 de Julio tiene como motivo central la imagen del Dios Pan, divinidad griega. La realización original del mismo estuvo a cargo de Arturo Marchetti y fue restaurado por Ruben Freire en 1999 cuando se reformó el Cine Rex y pasó a ser Sala Zitarrosa. El proyecto estuvo a cargo del Arq. Conrado Pintos. El vitral está protegido por parasoles metálicos por lo tanto no es visible desde el exterior.

Bibliografía:

IHA-Fac. Arq. Pl.5865-5872

ÁLVEZ, Virginia; FERNÁNDEZ, Paula «Sala Zitarrosa (ex cine Rex)» Monografía del curso opcional: «Conservación del Patrimonio Arquitectónico. Aproximación teórica a los criterios de evaluación e intervención» Facultad de Arquitectura, Udelar, 2008.

IMM: Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo, 2010.

EDIFICIO Y CINE REX

Av. 18 de Julio 1002 - Julio Herrera y Obes 1332 - MONTEVIDEO

VITRAL: DIMENSIONES
ARTÍSTICAS Y
ARQUITECTÓNICAS

B



Vista del espacio interior



Detalle de apertura del vano

DATOS DEL VITRAL

Ubicación en el edificio:

Primer piso, fachada sobre J. Herrera y Obes

Autor/Maestro de obra: Arturo Marchetti

Fecha de realización/colocación: 1927

Paleta de colores:

Azul, rojo, blanco, marrón, violeta y verde.

Fecha de restauración: sin datos

Rol en la definición del espacio:

Debido a su tamaño y ubicación caracteriza fuertemente el espacio que se ve potenciado gracias a la calidad (luz y color) que define la presencia del vitral.

ASPECTOS ARTÍSTICOS / ARQUITECTÓNICOS

Valoración iconográfica-iconológica:

En el motivo central del vitral se observan dos pavos reales en posición simétrica que sugieren la «dualidad psíquica humana», o sea lo blanco y negro, lo divino y lo mortal, el yin y el yan. Además, las aves, muy frecuentes en los vitrales de Marchetti son un símbolo de espiritualización que representan los estados superiores del ser. Se desconocen las razones de la elección de este motivo por parte de los propietarios o el proyectista.

Correspondencia vitral-arquitectura soporte (iconológico y formal/estilístico):

El vitral se relaciona con los demás elementos decorativos del edificio de rasgos modernistas.

OTROS DATOS DE INTERÉS

Reseña del autor:

Arturo Marchetti (Milán 1886-1958) estudió en Milán y se graduó de Profesor de Artes Decorativas en la Scuola Superiore di Arte de Milán. Se instaló en Montevideo en 1912 donde abrió su taller de vitrales en la calle San Salvador 1614. En 1947 ingresó como asesor artístico de la Empresa Vidrierías Unidas, convirtiéndose luego Director Técnico. Su obra tiene fuerte presencia tanto en la arquitectura montevideana como en algunas ciudades balnearias del este del país.

Bibliografía:

Catálogo Exposición «ContraLuces» de Arturo Marchetti, Montevideo, 22 de Octubre al 5 de Noviembre de 1996. CEPIL - Instituto Italiano de Cultura.

EDIFICIO Y CINE REX

Av. 18 de Julio 1002 - Julio Herrera y Obes 1332 - MONTEVIDEO

COMPONENTES
TECNOLÓGICOS

C



Vista exterior del vitral

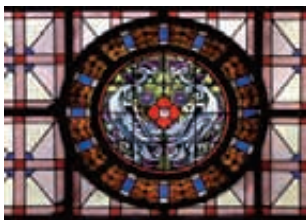


Detalle de motivo perimetral

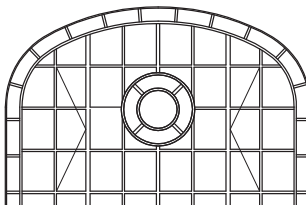


Detalle de panel genérico

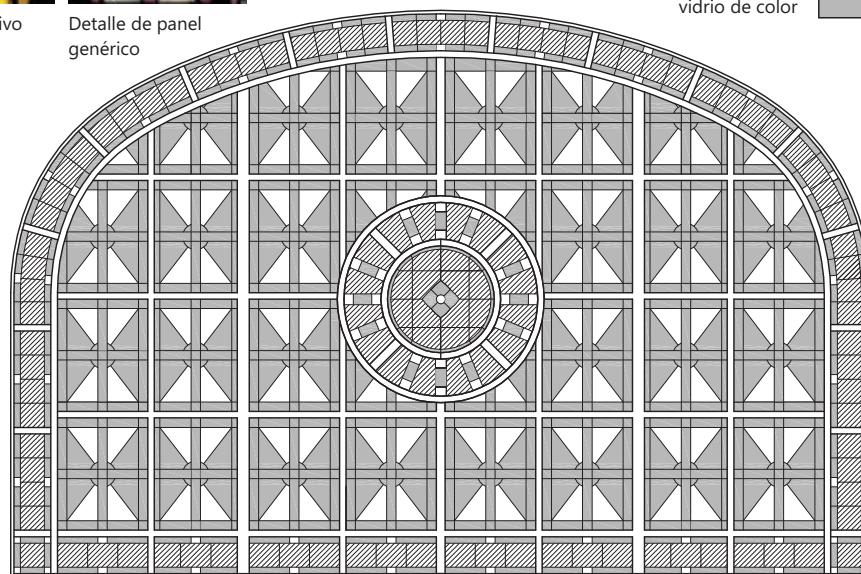
- vidrio incoloro
- vidrio decorado
- vidrio de color



Detalle del panel circular central



Estructura principal y movilidad



Juego compositivo de vidrios

0 20 50 100 cm

DATOS GENERALES

Área: 9,26 m²

Posición: Vertical
Horizontal
Otros

Plano Conformado

Cantidad de paneles: 60
geometría



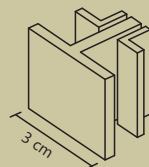
Movilidad: 2 hojas batientes (8,3 % de la sup.)

Amurado: En ranura En rebaje
En marco material: acero

ESTRUCTURA Y PROTECCIÓN

Estructura:
Principal: perfil de hierro en «T» + 2 «L»
De panel:

Esquema



Protección: Claraboya
Vidrio integral
Vidrio por paneles
Grilla de protección
Material: Amurado a:

MATERIALES Y DECORACIÓN

Vidrio: Incoloro Color
Liso Texturado

Decoración: Interior Exterior
Grisalla
Esmalte
Otro

Plomo: secciones y dimensiones ~5 mm



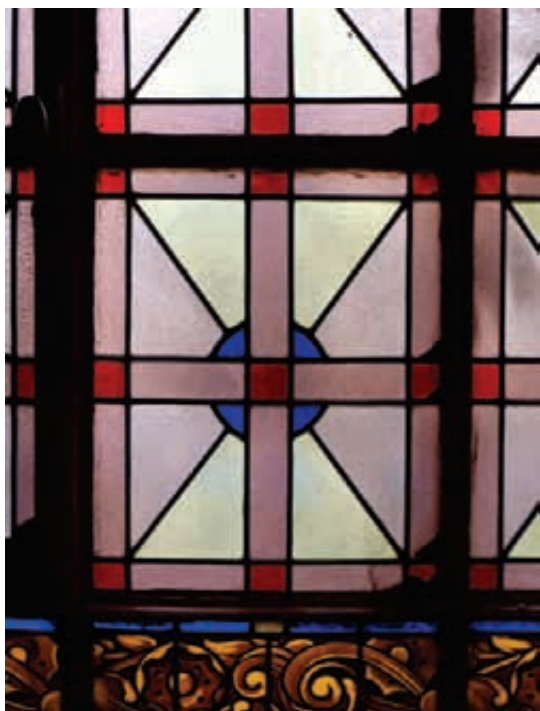
Otros: cabochón central incoloro

EDIFICIO Y CINE REX

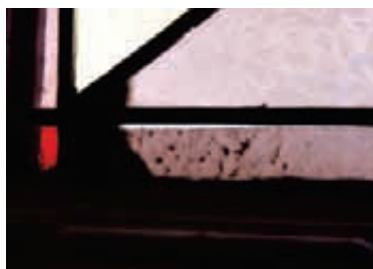
Av. 18 de Julio 1002 - Julio Herrera y Obes 1332 - MONTEVIDEO

PATOLOGÍAS

D



Acumulación de suciedad en las esquinas



Desplazamiento de vidrios



Vidrio de protección roto



Fractura de vidrios

DEL CONJUNTO	Depósito de suciedad:
	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
	Paneles faltantes <input type="checkbox"/>
	Deformaciones globales <input type="checkbox"/>
	Alteración de movilidad <input type="checkbox"/>
	Alteración de luminosidad <input type="checkbox"/>
	Estructura:
	Deformación <input type="checkbox"/> Rotura <input type="checkbox"/> Corrosión <input type="checkbox"/>
	Protección:
	Deformación <input type="checkbox"/> Rotura <input checked="" type="checkbox"/> Corrosión <input type="checkbox"/>

PANELES	Piezas desplazadas (vidrios/plomos) <input checked="" type="checkbox"/>
	Piezas faltantes (vidrios/plomos) <input type="checkbox"/>
	Roturas en piezas (vidrios/plomos) <input checked="" type="checkbox"/>
	Piezas del revés <input type="checkbox"/>
	Alteraciones superiores del vidrio:
	Cráteres <input type="checkbox"/> Rayaduras <input type="checkbox"/>
	Picaduras <input type="checkbox"/> Ennegrecimiento <input type="checkbox"/>
	Plomos:
	Rotos (abiertos) <input checked="" type="checkbox"/> Corroídos <input type="checkbox"/>
	Masilla
Inexistente <input type="checkbox"/> Reseca <input type="checkbox"/>	

DECORACIÓN	Alteraciones de la decoración
	Pérdida total / parcial <input type="checkbox"/>
	Trazos borroneados <input type="checkbox"/>
	Pulvurulenta / escamada <input type="checkbox"/>
	Retoques
Disonantes/deteriorados <input type="checkbox"/>	
Otras intervenciones: sin datos	
Comentarios:	
La acumulación de suciedad altera la luminosidad en algunos sectores, a la vez que genera distorsiones en la definición de las figuras geométricas.	

EDIFICIO BANCO REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

Zabala 1520 - MONTEVIDEO

DATOS GENERALES
EDIFICIO Y VITRALES

A



Vista de fachada calle Zabala



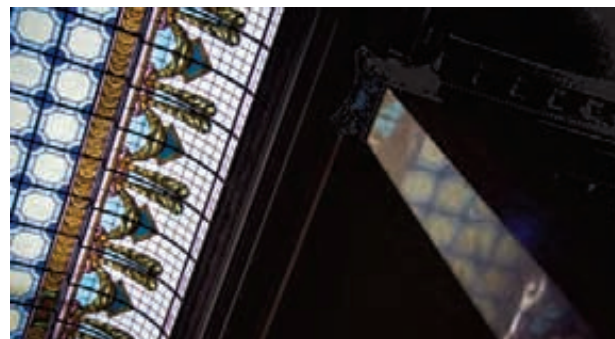
Vista interior de la claraboya



Detalle de fachada



Vista interior de hall



Vista interior del hall

DATOS DEL EDIFICIO

Autor: Juan M. Aubriot

Año: 1900-1920

Características generales:

Es un edificio de carácter monumental que se logra a través de una fachada simétrica, con columnas jónicas que se apoyan sobre un zócalo de granito. Estas enmarcan vanos coronados por arcos de medio punto. Su lenguaje es neoclásico en el conjunto del edificio.

MHN BIM G° protección

Uso actual: Anexo de Banco

Permiso de Const.: sin datos

DATOS DE LOS VITRALES

Autor: Arturo Marchetti

Época de fabricación: sin datos

Diseño:

Figurativo Abstracto Geométrico

Mundo del hombre _____

Mundo cristiano _____

Mundo de las estrellas _____

Origen: Nacional

Importado

Cantidad de vitrales: 2 (uno abovedado sobre el hall principal y otro vertical en la ventana del descanso de la escalera).

OTROS DATOS DE INTERÉS

El edificio está integrado funcionalmente con el lindero izquierdo, Zabala 1532 de los Arqs. Veltroni y Lerena Acevedo. En este edificio se observan vitrales en dos cúpulas de grandes dimensiones.

Bibliografía:

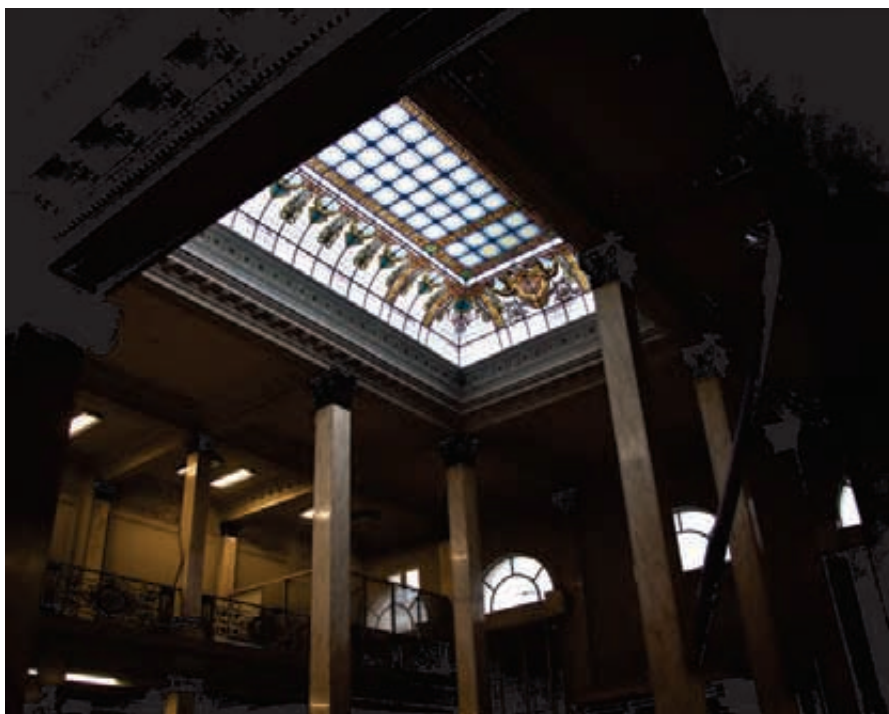
<www.patrimoniouruguay.gub.uy>

EDIFICIO BANCO REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

Zabala 1520 - MONTEVIDEO

VITRAL: DIMENSIONES
ARTÍSTICAS Y
ARQUITECTÓNICAS

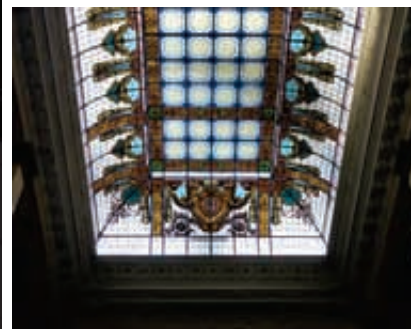
B



Vista del espacio interior



Vista interior del entrespiso



Detalle de decoración de paneles

DATOS DEL VITRAL

Ubicación en el edificio:

Claraboya en *hall* principal

Autor/Maestro de obra: Arturo Marchetti

Fecha de realización/colocación: c. 1920

Paleta de colores: dorados, turquesas, azules, verdes, rojos, blanco

Fecha de restauración: 1996 (Gerardo Freire)

Rol en la definición del espacio:

Es la principal fuente de iluminación natural del edificio además de constituir un elemento importante debido a su tamaño y contundencia formal.

ASPECTOS ARTÍSTICOS ARQUITECTÓNICOS

Valoración iconográfica-iconológica:

Se observan elementos de lenguaje clásico como guirnaldas, hojas de acanto y elementos geométricos. El carácter clásico se enfatiza por la simetría de la composición.

Correspondencia vitral-arquitectura soporte (iconológico y formal/estilístico):

La iconografía clásica utilizada y la simetría que se observa en la composición del vitral se corresponde con el estilo arquitectónico neoclásico característico de la época.

OTROS DATOS DE INTERÉS

Reseña del autor:

Arturo Marchetti (Milán 1886-1958) estudió en Milán y se graduó de Profesor de Artes Decorativas en la Scuola Superiore di Arte de Milán. Se instaló en Montevideo en 1912 donde abrió su taller de vitrales en la calle San Salvador 1614. En 1947 ingresó como asesor artístico de la Empresa Vidrierías Unidas, convirtiéndose luego Director Técnico. Su obra tiene fuerte presencia tanto en la arquitectura montevideana como en algunas ciudades balnearias del este del país.

Bibliografía:

Inventario del patrimonio arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja.
<<http://inventariociudadvieja.montevideo.gub.uy/>>



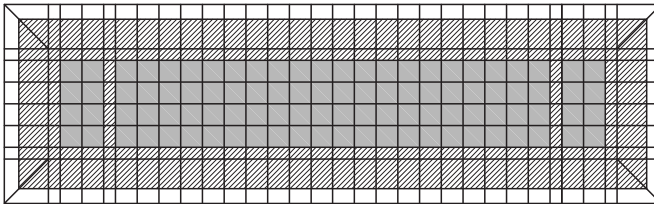
Vista general del vitral



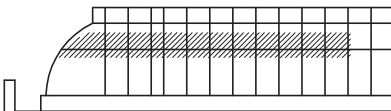
Vista exterior de la claraboya



Vista interior de la claraboya



Estructura principal



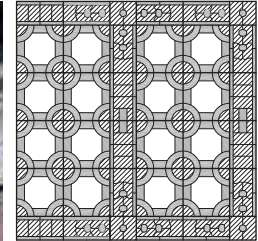
Corte longitudinal



- vidrio incoloro
- vidrio decorado
- vidrio de color



Detalle de estructura de paneles



Juego compositivo de vidrios

DATOS GENERALES	Área: 54,74 m ²			
	Posición:	Vertical <input type="checkbox"/>	Horizontal <input checked="" type="checkbox"/>	Otros <input type="checkbox"/>
	Plano <input type="checkbox"/>	Conformado <input checked="" type="checkbox"/>		
	Cantidad de paneles: 384 geometría			
	Movilidad: paneles fijos 0 %			
Amurado:	En ranura <input type="checkbox"/> En rebaje <input type="checkbox"/>			
	En marco <input checked="" type="checkbox"/> material: acero			

ESTRUCTURA Y PROTECCIÓN	Estructura:	Principal: perfil de hierro en «T» <input checked="" type="checkbox"/>
	De panel:	<input type="checkbox"/>
	Esquema	
	Protección:	Claraboya <input checked="" type="checkbox"/>
		Vidrio integral <input type="checkbox"/>
	Vidrio por paneles <input type="checkbox"/>	
	Grilla de protección <input type="checkbox"/>	
Material:	Amurado a: <input type="checkbox"/>	

MATERIALES Y DECORACIÓN	Vidrio:	Incoloro <input checked="" type="checkbox"/>	Color <input checked="" type="checkbox"/>
		Liso <input checked="" type="checkbox"/>	Texturado <input checked="" type="checkbox"/>
	Decoración:	Interior <input type="checkbox"/>	Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
		Grisalla <input checked="" type="checkbox"/>	Esmalte <input checked="" type="checkbox"/>
		Otro <input type="checkbox"/>	
Plomo: secciones y dimensiones	6 mm		
Otros:			



Elementos estructurales desposicionados



Desplazamiento de vidrios



Manchado de vidrios

En el año 2007 el vitral ha sido objeto de trabajos de mantenimiento y restauración, a cargo de Gerardo Freire, que incluyeron la totalidad del mismo y del sistema de protección, una claraboya de importantes dimensiones, acorde al vitral.

A la fecha se identifican algunas patologías, que refieren particularmente a desplazamientos y manchas en vidrios, pero ambas muy localizadas y de escasa incidencia en el conjunto.

A pesar de que las superficies exteriores del vitral no se hayan expuestas al exterior, se encuentran cubiertas de polvo que ingresa a través de la claraboya, situación que al presente no afecta significativamente la luminosidad del vitral.

DATOS GENERALES	Depósito de suciedad:
	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input checked="" type="checkbox"/>
	Paneles faltantes <input type="checkbox"/>
	Deformaciones globales <input type="checkbox"/>
	Alteración de movilidad <input type="checkbox"/>
	Alteración de luminosidad <input type="checkbox"/>
	Estructura:
	Deformación <input type="checkbox"/> Rotura <input type="checkbox"/> Corrosión <input type="checkbox"/>
	Protección:
	Deformación <input type="checkbox"/> Rotura <input type="checkbox"/> Corrosión <input type="checkbox"/>

PANELES	Piezas desplazadas (vidrios/plomos) <input checked="" type="checkbox"/>
	Piezas faltantes (vidrios/plomos) <input type="checkbox"/>
	Roturas en piezas (vidrios/plomos) <input type="checkbox"/>
	Piezas del revés <input type="checkbox"/>
	Alteraciones superiores del vidrio:
	Cráteres <input type="checkbox"/> Rayaduras <input type="checkbox"/>
	Picaduras <input type="checkbox"/> Ennegrecimiento <input type="checkbox"/>
	Plomos:
	Rotos (abiertos) <input type="checkbox"/> Corroídos <input type="checkbox"/>
	Masilla
Inexistente <input type="checkbox"/> Reseca <input type="checkbox"/>	

DECORACIÓN	Alteraciones de la decoración
	Pérdida total / parcial <input type="checkbox"/>
	Trazos borroneados <input type="checkbox"/>
	Pulvurulenta / escamada <input type="checkbox"/>
	Disonantes/deteriorados <input type="checkbox"/>
Otras intervenciones:	
Comentarios:	

VIVIENDA SANGUINETTI

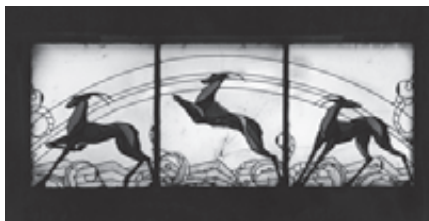
Bulevar Artigas 1388 - MONTEVIDEO

DATOS GENERALES
EDIFICIO Y VITRALES

A



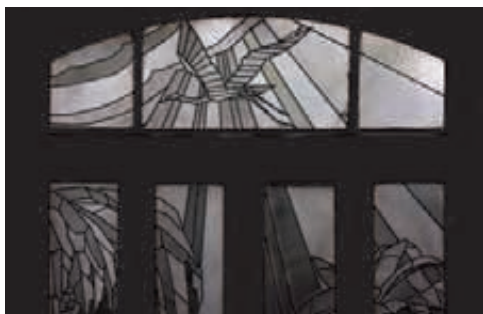
Hall de acceso (foto de archivo)



Detalle (foto de archivo)



Vista fachada Bulevar Artigas (foto de archivo)



Detalle de vitral de ventana



Vista de vitrales hacia el jardín



Planta de acceso esquemática

DATOS DEL EDIFICIO

Autor: Arqs. Carlos y Esteban Tosi

Año: 1929 (proy.) 1930 (PdC) 1931 (const.)

Características generales:

Petit Hotel de tres plantas, concebido con criterios *Art Déco*, aunque conserva proporciones y componentes ornamentales clásicos. El tratamiento del espacio interior integra con lenguaje *Art Déco* elementos decorativos, equipamiento, mobiliario y otros objetos conformando un conjunto en el que se visualiza la idea de «diseño total»

MHN BIM G° protección

Uso actual: Empresa de Seguros (SURCO)

Permiso de Const.: 137061 (IHA-Fac. Arq.)

DATOS DE LOS VITRALES

Autor: M. Cavarocchi

Época de fabricación: 1929-1930

Diseño:

Figurativo Abstracto Geométrico

Mundo del hombre Naturaleza

Mundo cristiano

Mundo de las estrellas

Origen: Nacional
Importado

Cantidad de vitrales:

Se registraron 11 vitrales

OTROS DATOS DE INTERÉS

Sus primeras propietarias fueron Delia J. Villalba y A. V. de Sanguinetti quienes establecieron en la casa su residencia particular. Posteriormente tuvo diversos usos institucionales. En 2012 se realizaron trabajos de restauración incluidos sus vitrales, estos a cargo del vitralista Mauricio Llorach.

Bibliografía:

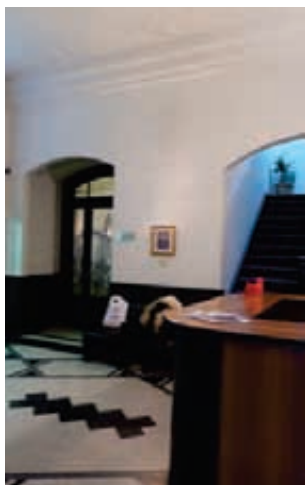
Arana, Mazzini, Ponte, Schelotto: *Arquitectura y Diseño Art Déco* en el Uruguay, pp. 100. *Guía Art Déco*. Guías Elarqa de Arquitectura. *El Progreso Arquitectónico* en el Uruguay, n.º XXVI-XXVII (Carp. IHA 1685/4-5) Planos escaneados (IHA CD/17g) Copias de planos (IHA Pl. 9446-9448)

VIVIENDA SANGUINETTI

Bulevar Artigas 1388 - MONTEVIDEO

VITRAL: DIMENSIONES
ARTÍSTICAS Y
ARQUITECTÓNICAS

B



Vista del espacio interior
hall de acceso



Vista vitral de puerta desde *hall*
de acceso



Vista vitral de puerta
(foto de archivo)



Aviso publicitario
Revista Arquitectura de la SAU (1930-1931)

DATOS DEL VITRAL

Ubicación en el edificio: Vitral en puerta que vincula *hall* y sala en planta de acceso.

Autor/Maestro de obra: M. Caravocchi

Fecha de realización/colocación: 1929-1931

Paleta de colores: incoloro

Fecha de restauración: sin datos

Rol en la definición del espacio:

Debido a que se ubica en una puerta interior que divide dos espacios (la Sala de Dirección y un *hall* de distribución) tiene incidencia en ambos espacios aunque su iluminación natural no resulta muy intensa. De todas formas debido a su diseño y el tamaño del vano puede considerarse de importancia en la definición espacial.

ASPECTOS ARTÍSTICOS ARQUITECTÓNICOS

Valoración iconográfica-iconológica:

Se observa un típico motivo *Art Déco* en el que se estilizan las formas de la naturaleza. Se incorporan elementos comunes de la iconografía burguesa representativos de la abundancia como el copón o de la fuerza vital del hombre como la fuente con elementos naturales, la vegetación y el cielo con un arcoiris. La parte superior del dibujo de la fuente recuerda el remate del Edificio Chrysler de N.Y. que se construyó en la misma época.

Correspondencia vitral-arquitectura soporte (iconológico y formal/estilístico):

Hay una correspondencia total. Se observa en la casa el diseño *Art Déco* aplicado integralmente en todos los elementos.

OTROS DATOS DE INTERÉS

Reseña del autor:

M. Caravocchi era un vitralista de origen italiano del que se encontraron avisos en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. En las revistas de los años 1930 y 1931, sus avisos tenían la imagen de este vitral. «*Vitraux* realizado con recorte con exclusivo empleo del vidrio blanco» decía el aviso. Su taller se encontraba en la calle Soriano 1036. Se encontraron obras de Caravocchi en varias residencias particulares, entre las que se destacan la actual Embajada de Paraguay (Bulevar Artigas 1256), la Casa Tomás Retorán en Gonzalo Ramírez y Yaro, el Edificio Crespi en 18 de Julio y J. Requena, entre otros.

Bibliografía:

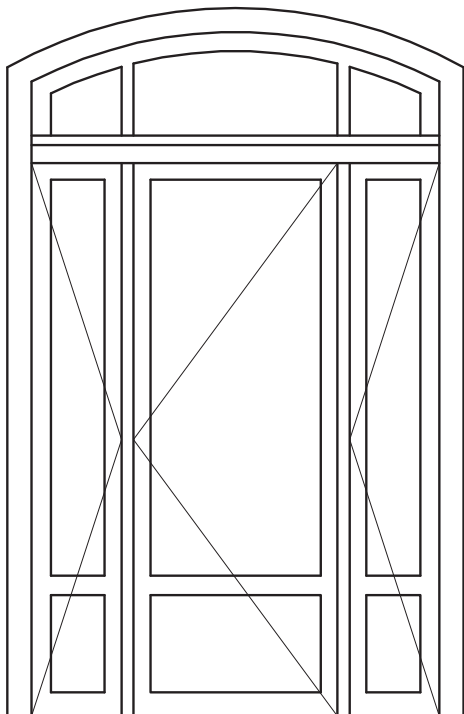
Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (1930-1931)
Revista *El Progreso Arquitectónico* en el Uruguay (1931-1932)

VIVIENDA SANGUINETTI

Bulevar Artigas 1388 - MONTEVIDEO

COMPONENTES
TECNOLÓGICOS

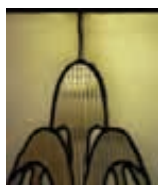
C



Estructura principal y movilidad



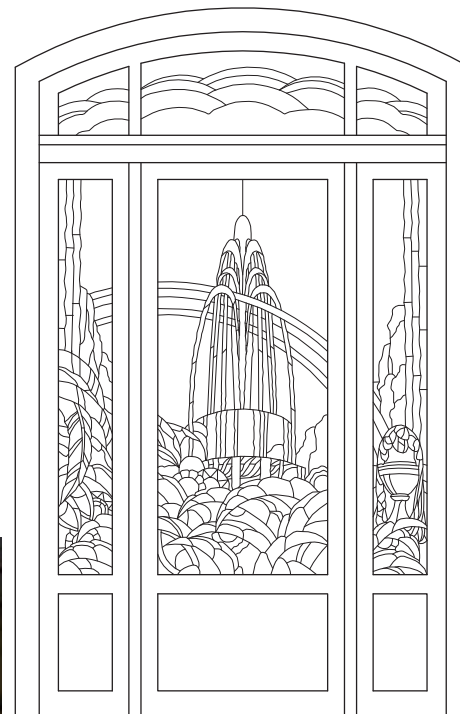
Vista frontal del vitral



Detalle del panel central



Detalle de panel lateral



Conformación de paneles



DATOS GENERALES	Área: 2,33 m ²			
	Posición:	Vertical <input checked="" type="checkbox"/>	Horizontal <input type="checkbox"/>	Otros <input type="checkbox"/>
	Plano <input checked="" type="checkbox"/>	Conformado <input type="checkbox"/>		
	Cantidad de paneles: 6 geometría			
	Movilidad: 3 hojas batientes (82 % de la sup.)			
Amurado:	En ranura <input type="checkbox"/>	En rebaje <input type="checkbox"/>	En marco <input checked="" type="checkbox"/>	material: madera

ESTRUCTURA Y PROTECCIÓN	Estructura:	Marco hoja apertura en madera <input checked="" type="checkbox"/>
	Sección	 panel del vitral marco contravidrio
	Protección: no presenta	Vidrio integral <input type="checkbox"/> Vidrio por paneles <input type="checkbox"/> Grilla de protección <input type="checkbox"/>
Material:	Amurado a:	<input type="checkbox"/>

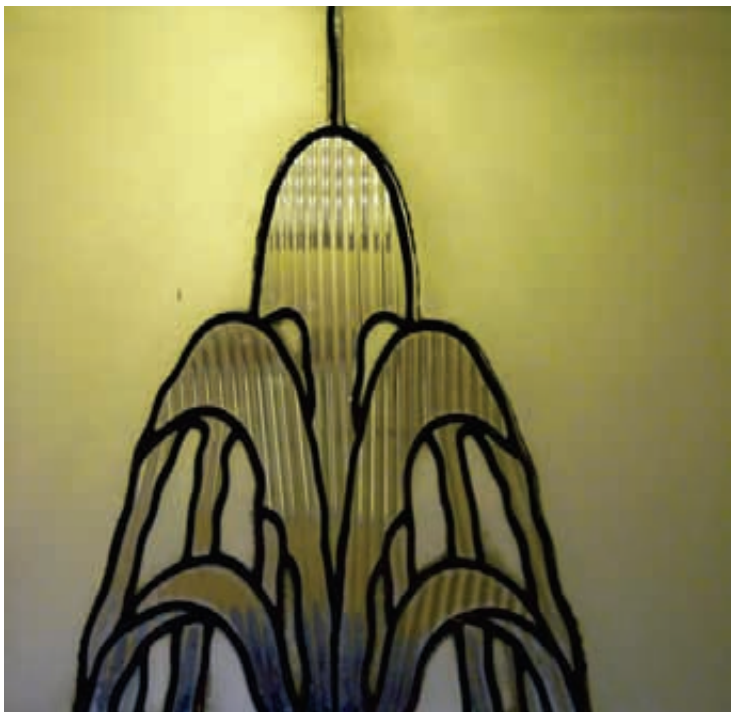
MATERIALES Y DECORACIÓN	Vidrio:	Incoloro <input checked="" type="checkbox"/>	Color <input type="checkbox"/>
	Liso <input checked="" type="checkbox"/>	Texturado <input checked="" type="checkbox"/>	
	Decoración:	Interior <input type="checkbox"/>	Exterior <input type="checkbox"/>
	Grisalla <input type="checkbox"/>	Esmalte <input type="checkbox"/>	Otro <input type="checkbox"/>
	Plomo: secciones y dimensiones	~4,5 mm	
Otros:			

VIVIENDA SANGUINETTI

Bulevar Artigas 1388 - MONTEVIDEO

PATOLOGÍAS

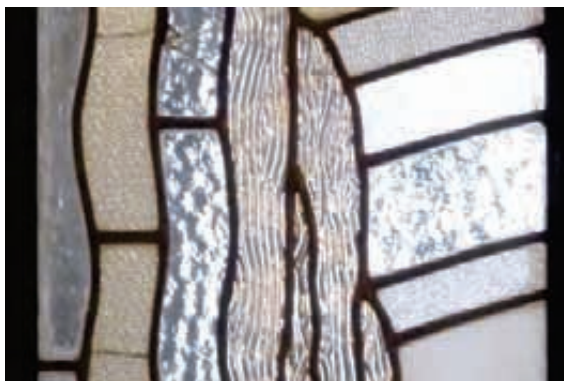
D



Desplazamiento de vidrios



Fractura de vidrios



Fractura de vidrios

DEL CONJUNTO	Depósito de suciedad:
	Interior <input type="checkbox"/> Exterior <input type="checkbox"/>
	Paneles faltantes <input type="checkbox"/>
	Deformaciones globales <input type="checkbox"/>
	Alteración de movilidad <input type="checkbox"/>
	Alteración de luminosidad <input type="checkbox"/>
	Estructura:
	Deformación <input type="checkbox"/> Rotura <input type="checkbox"/> Corrosión <input type="checkbox"/>
	Protección:
	Deformación <input type="checkbox"/> Rotura <input checked="" type="checkbox"/> Corrosión <input type="checkbox"/>

PANELES	Piezas desplazadas (vidrios/plomos) <input checked="" type="checkbox"/>
	Piezas faltantes (vidrios/plomos) <input type="checkbox"/>
	Roturas en piezas (vidrios/plomos) <input checked="" type="checkbox"/>
	Piezas del revés <input type="checkbox"/>
	Alteraciones superiores del vidrio:
	Cráteres <input type="checkbox"/> Rayaduras <input type="checkbox"/>
	Picaduras <input type="checkbox"/> Ennegrecimiento <input type="checkbox"/>
	Plomos:
	Rotos (abiertos) <input type="checkbox"/> Corroídos <input type="checkbox"/>
	Masilla
Inexistente <input type="checkbox"/> Reseca <input type="checkbox"/>	

DECORACIÓN	Alteraciones de la decoración
	Pérdida total / parcial <input type="checkbox"/>
	Trazos borroneados <input type="checkbox"/>
	Pulvurulenta / escamada <input type="checkbox"/>
	Retoques
Disonantes/deteriorados <input type="checkbox"/>	
Otras intervenciones:	
Comentarios:	
El conjunto se encuentra exigido por su movilidad y a la vez protegido al no estar expuesto a la intemperie.	

La diversidad y riqueza ejemplificados resultan además reforzados por la intensa presencia de vitrales en los más diversos programas arquitectónicos, la cual bien podría ser medida en términos de metros cuadrados de vitrales que cubren vanos o simplemente cuantificando el número de ellos dentro de un determinado perímetro urbano.

Ninguno de estos análisis han sido hasta el momento desarrollados en el caso nacional, sin embargo una rápida mirada en una zona característica de nuestra capital, como lo representa la Ciudad Vieja y el eje sobre la avenida 18 de Julio hasta la calle Ejido, permite reunir suficientes indicios que confirmarían la hipótesis sobre la «gran densidad» de vitrales en nuestra arquitectura.

Y si esta constatación no es menor, evidentemente tampoco es menor evaluar en qué medida su incorporación a iniciativas, turísticas, culturales, educativas e incluso productivas, puede contribuir a su salvaguarda. Resulta un hecho indiscutible que actividades de este carácter en torno al patrimonio pueden dar origen a un proceso de desarrollo beneficioso, aunque evidentemente requieren de un manejo responsable que impida el deterioro o pérdida del propio patrimonio.

Se trata entonces de un equilibrio delicado, cuyas bases, en particular en lo que refiere al uso turístico, vienen siendo trabajadas desde hace ya varias décadas y cuyos avances se registran en diversos documentos internacionales como la Carta de Turismo Cultural, adoptada por ICOMOS en 1976 o el llamamiento de Évora del año 1997 establecido por

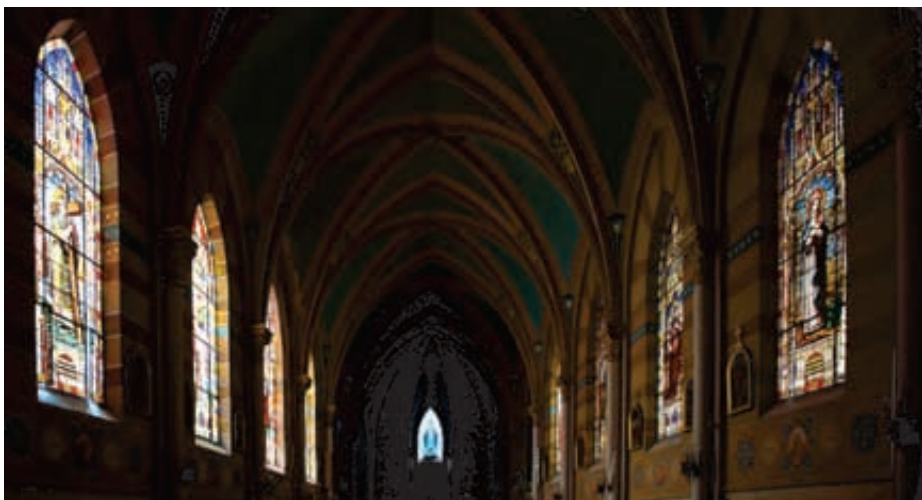
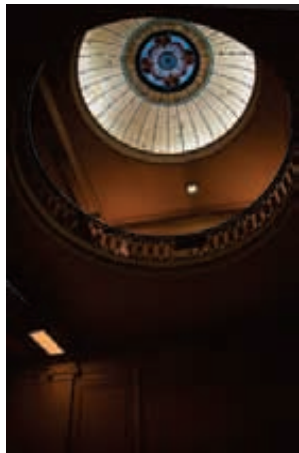
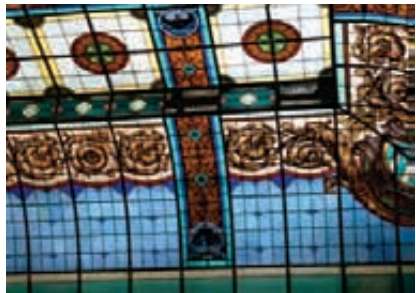
representantes de UNESCO, OMT e ICOMOS con relación al turismo cultural en ciudades históricas.

Retomando entonces esta zona característica de nuestra ciudad capital, con el auxilio del trabajo de inventariado realizado desde el año 2000 y los datos recabados en el transcurso de la investigación que da origen al presente texto, es posible advertir, que muchos de los vitrales integrados al patrimonio edilicio del área han sido identificados como Elementos Significativos.

A partir de esta valoración de partida, es posible establecer una selección de obras, que a juicio de las autoras presentan características destacadas y a partir de las cuales podría ser promovido el desarrollo de un singular «recorrido turístico», capaz de introducirnos en el mundo del vitral nacional. Esta selección, que no pretende ser cerrada sino testimonial, integra obras diversas en cuanto a repertorio iconográfico, recursos estilísticos, origen, programas arquitectónicos y características tecnológicas se refiere, incluyendo además tanto vitrales que ofician de cerramientos de puertas y ventanas como de lucernarios, algunos de importantes dimensiones. El estado de conservación también es variable, aunque merece destacar que varios de los ejemplos han sido objeto de un sostenido mantenimiento.

Corresponde señalar asimismo que en la mayoría de los edificios que albergan los vitrales seleccionados, se desarrollan actividades de carácter público, no obstante el acceso en algunos casos puede ser restringido a las jornadas en que se celebra el Día del Patrimonio.

«El turismo cultural es aquella forma de turismo que tiene por objeto, entre otros fines, el conocimiento de monumentos y sitios histórico-artísticos. Ejerce un efecto realmente positivo sobre estos en tanto en cuanto contribuye —para satisfacer sus propios fines— a su mantenimiento y protección. Esta forma de turismo justifica, de hecho, los esfuerzos que tal mantenimiento y protección exigen de la comunidad humana, debido a los beneficios socioculturales y económicos que comporta para toda la población implicada» Carta de Turismo Cultural, ICOMOS, Bruselas 1976.





RAMBLA FRANKLIN ROOSEVELT
TERMINAL DE
ÓMNI BUS RIO BRANCO

LA PAZ

GALICIA

JULIO HERRERA Y OBES

RIO NEGRO

PARAGUAY

DR JA LAVALLEJA

25 DE AGOSTO

PIEDRAS

FLORIDA

ANDES

CONVENCIÓN

RIO BRANCO

AV URUGUAY

MERCEDES

COLONIA

PLAZA FABINI

RAMBLA 25 DE AGOSTO

SOLIS

PIEDRAS

TREINTA Y TRES

ITUZAINGO

JUAN CARLOS GOMEZ

BARTOLOME MITRE

CERRITO

JUNCAL

13

YACARE

COLON

2

SOLIS

MISIONES

TREINTA Y TRES

ITUZAINGO

JUAN CARLOS GOMEZ

BARTOLOME MITRE

CERRITO

12

FLORIDA

ANDES

16

AV 18 DE JULIO

17

18

MERCADO DEL PUERTO

CERRITO

PÉREZ CASTELLANO

COLON

SOLIS

ZABALA

RINCÓN

PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN

11

BACACAY

PLAZA INDEPENDENCIA

14

15

CERRITO

PÉREZ CASTELLANO

COLON

WASHINGTON

SARANDÍ

RINCÓN

SARANDÍ

TREINTA Y TRES

ITUZAINGO

BUENOS AIRES

10

SAN JOSÉ

ANDES

CONVENCIÓN

WILSON FERREIRA ALDUNATE

JULIO HERRERA Y OBES

RIO NEGRO

E MAYO

1

GUARANI

SARANDÍ

WASHINGTON

SARANDÍ

TREINTA Y TRES

ITUZAINGO

BUENOS AIRES

BRECHA

JUNCAL

SORIANO

CONVENCIÓN

JULIO HERRERA Y OBES

RIO NEGRO

TON

MACIEL

PÉREZ CASTELLANO

COLON

ALZABAR

SARANDÍ

TREINTA Y TRES

ITUZAINGO

BUENOS AIRES

BRECHA

JUNCAL

SORIANO

CONVENCIÓN

JULIO HERRERA Y OBES

RIO NEGRO

BUENOS AIRES

PÉREZ CASTELLANO

COLON

ALZABAR

SARANDÍ

TREINTA Y TRES

ITUZAINGO

BUENOS AIRES

BRECHA

JUNCAL

SORIANO

CONVENCIÓN

JULIO HERRERA Y OBES

RAMBLA FRANCIA

RAMBLA GRAN BRETAÑA

PLAZA REPÚBLICA ARGENTINA

RAMBLA SUR

CARLOS GA

REFERENCIAS



1 **CAPILLA DE LA CARIDAD – HOSPITAL MACIEL / MHN**

Maciel 1440
Ing. Del Pozo y Marquy – Arq. Tomás Toribio
1798-1807

2 **PARROQUIA SAN FRANCISCO DE ASÍS / MHN**

Cerrito y Solís S/N
Arq. Víctor Rabú / 1864-1904

3 **BANCO REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY**

Zabala 1532
Arq. Veltroni - Lereña Acevedo / 1923
Vitalista Arturo Marchetti

4 **BANCO REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY**

Zabala 1520
Arq. J. M. Aubriot / 1923
Vitalista Arturo Marchetti

5 **HOGAR SAN VICENTE DE PAUL**

Reconquista 432
Ing. José Cavestany / 1900-1910 (capilla)
Vitales Emmanuel Champigneulle
Bar-le duc- Francia 1901

6 **MUSEO INTERACTIVO INAC**

Misiones 1319
1900-1920

7 **EDIFICIO DEL CORREO**

Misiones 1310-12
Arq. Juan María Aubriot / 1923-1925
Vitalista Arturo Marchetti (Acceso principal y Hall Central) Donación de Perú (Directorio)

8 **LICEO PÚBLICO n.º 27, FRANCISCO A. MACIEL**

Buenos Aires 521
1900-1920

9 **TEMPLO INGLÉS - TEMPLO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD / MHN**

Reconquista 522
Arq. Antonio Paullier / 1844-1845 (original)
1936 (reconstrucción)

10 **INSTITUTO DEL CINE Y AUDIOVISUAL DEL URUGUAY**

Juan Carlos Gómez 1276
1880-1900

11 **CATEDRAL DE MONTEVIDEO / MHN**

Itzaingó y Sarandí S/N
Ing. militar J. de Saá y Faria / 1790
Vitalistas: Hecendorfer, Mayer & Cia, Arturo Marchetti.

12 **EDIFICIO PABLO FERRANDO**

Sarandí 675
Arq. Leopoldo J. Tosi (original) / 1917
Vitalista Arturo Marchetti

13 **GALERÍA DE ARTE OSCAR PRATO**

Paraná 743
Vitalista Matto Vilaró (obra incorporada)

14 **PALACIO RINALDI**

Avenida 18 de Julio 839-841
Arq. Guillermo Armas - Albérico Isola / 1927

15 **PALACIO SALVO / MHN**

Plaza Independencia 844-846-848
Arq. Mario Palanti / 1922
Vitalista Enrique Albertazzi

16 **JOCKEY CLUB / MHN**

Av. 18 de Julio 857
Arq. José P. Carré / 1920

17 **MUSEO DEL GAUCHO Y LA MONEDA (Palacio Uriarte de Heber)**

Av. 18 de Julio 998
Arq. Alfredo Massüe

18 **EDIFICIO REX Y SALA ZITARROSA (Edificio y cine Rex) / MHN**

Av. 18 de Julio 1002-06 – J. Herrera y Obes 1332
Arq. Alfredo Jones Brown / 1927
Vitalista Arturo Marchetti

19 **ATENEO DE MONTEVIDEO / MHN**

Plaza Cagancha 1157
Arq. José Claret - Julián Masquelez
Emilio Boix / 1897

20 **MUSEO PEDAGÓGICO / MHN**

Plaza Cagancha 1175
Arq. Juan Lukasiewicks / 1887-1890
Vitalista Mary & Co., Buenos Aires, 1891

21 **SUPREMA CORTE DE JUSTICIA (Palacio Piria) / MHN**

Pasaje de DDHH 1310
Arq. Camille Gardelle / 1916-1927
Vitalista Arturo Marchetti

22 **MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES (Palacio Santos) / MHN**

Av. 18 de Julio 1205
Ing. Alberto Capurro / 1881-1886
Vitalista Arturo Marchetti

23 **CLUB ESPAÑOL**

Av. 18 de Julio 1332
1924-1926
Vitalista Arturo Marchetti



LA RESTAURACIÓN EL DEBATE TEÓRICO

La restauración es sin lugar a dudas una de las acciones más habituales y constantes en la historia del vitral. Ello es consecuencia directa de las características particulares de su constitución material y de las severas condiciones de servicio a las que muchas obras resultan expuestas.

Esta constancia no significa, sin embargo, que ha existido continuidad u homogeneidad en los criterios aplicados para la ejecución de las restauraciones a lo largo de los siglos. Por el contrario, en el transcurso de la historia de la restauración de vitrales han existido verdaderos puntos de inflexión, instancias en que naturalmente, alimentando el debate en torno a posturas divergentes, puede verse reflejada la evolución del concepto mismo de restauración.

Tal evolución puede sintetizarse en tres grandes fases: la emparentada con lo que hoy se concibe como reparación sin consideración estricta de la obra como unidad y su contexto, la marcada por un intenso afán de recuperación «en estilo» y finalmente la fase contemporánea en que restaurar implica conservar la integridad y la autenticidad de la obra sobre firmes bases científicas.

Sin lugar a dudas, la segunda de las fases, manifiesta intensamente en las primeras décadas del siglo XIX, resulta una de las más fructíferas, al colocar al vitral en el centro de un debate que tuvo por eje el dualismo entre la restauración arqueológica y la restauración vinculada con las técnicas pictóricas.

Los defensores de la primera postulaban la restauración como imitación, el pastiche, lo que implicaba el uso ortodoxo de la técnica medieval desarrollada durante los siglos XII y XIII, respetando sus motivos iconográficos, sus aspectos estilísticos (composición, escala de los personajes, etc.) y gama de colores. Es decir, toda intervención sobre una obra (e incluso toda obra nueva), debía respetar el uso de vidrio coloreado en masa evitando las capas pictóricas, en especial la aplicación de esmaltes, conformando las escenas en medallones y ubicando las figuras sobre pedestales y bajo doseles, aplicando coloraciones intensas y efectos luminosos saturados.

«A partir del siglo XVII, la apreciación y el respeto por el valor artístico de la obra de autores precedentes no siempre se tenía en cuenta a la hora de restaurar una vidriera.

Dependiendo del gusto estético del momento o de motivos de índole religiosa o política, las vidrieras fueron a menudo restauradas de forma incompetente, cuando no eliminadas de su emplazamiento original, siendo sustituidas por sencillos vidrios blancos que permitían la entrada de más luz en el templo»

Cortés Pizzano, 1999

Sus opositores se inclinaban hacia la ejecución de las intervenciones, aplicando las técnicas pictóricas «modernas», basadas esencialmente en el empleo de esmaltes, piezas de vidrio de mayores dimensiones y dejando en segundo plano la red de plomo y las barras estructurales. De este modo acercaban estrechamente el vitral al mundo de la pintura.

La tendencia a la imitación ortodoxa alcanzó una gran aceptación en algunos casos debido a que implicaba menores costos, al evitar la cocción de las piezas para la vitrificación de los esmaltes. Aunque no es menos cierto que las diferencias entre vidrios medievales y modernos, más regulares y delgados, dificultaban alcanzar los mismos efectos de los vidrios antiguos.

Algunos ejemplos bien logrados de la aplicación de sus preceptos fueron acompañados de otros en que se desdibujaron los referentes medievales y se combinaron efectos, motivos y materiales inapropiados. Esto condujo rápidamente a la formación de opiniones, menos extremas y más cautas, pero no por ello menos comprometidas con las obras a restaurar.

Puede afirmarse por tanto, que en muchos casos, los aspectos tecnológicos además de los ideológicos, acabaron forzando la ampliación del repertorio de referencia, superando los siglos XII y XIII para alcanzar al renacimiento e incluso siglos posteriores, del mismo modo que permitieron la introducción de nuevas técnicas y recursos materiales.

Este escenario teórico y práctico marcó el campo de acción en el siguiente estadio de evolución de la restauración: la Europa de posguerras. La masiva destrucción de vitrales y una intensa voluntad de restauración sistemática de ellos, fueron factores fundamentales para reiniciar un proceso reflexivo, del cual surgirían por primera vez organismos especializados en la restauración de vitrales y una nueva figura protagonista, diferente del maestro vitralista o del reparador: el restaurador de vitrales.

En esos años, la mayor encrucijada para los restauradores se planteó en torno a dos interrogantes fundamentales: ¿cómo resolver las cuestiones estilísticas, iconográficas y tecnológicas en la sustitución de obras materialmente desaparecidas y en la reintegración de las piezas faltantes de aquellas parcialmente conservadas? y ¿cómo establecer un diálogo armonioso entre obras contemporáneas y antiguas en un mismo recinto?

Las respuestas a estas incertidumbres conducían a los responsables hacia el mismo punto conflictivo del siglo anterior, con la única gran diferencia, de que ahora la ciencia, la academia y los gobiernos, se ponían a la orden de la restauración.

Este escenario lógicamente vigente se torna aún hoy más complejo si se tiene en cuenta, tal como lo comenta Ignacio Represa Bermejo, que los debates teóricos sobre la restauración, fuertemente arraigados en los aspectos formales de las obras no siempre han tenido en cuenta la «pátina del tiempo». Esta, resultado inequívoco del envejecimiento de la obra y del paso de los años, confiere a cada vitral una apariencia única y singular. Es este transcurrir el que termina por adjetivar y redibujar la materialidad, incorporando transformaciones aleatorias, que en algunos casos, resultan altamente significativas para la obra.

«El vitralista moderno tiene delicados problemas a resolver, de luminosidad, de coloración dominante. Debe saber respetar escrupulosamente a los maestros antiguos que aún se conservan, debe acomodarse a la vecindad de vitrales neogóticos, neoclásicos... pero igualmente colaborará cordialmente con eventuales colegas contemporáneos»

Le Chevallier, 1981 (Traducción de las autoras).

LA PRÁCTICA

Más allá de los aspectos ideológicos y teóricos que sustentan toda intervención, resulta evidente que la excelencia en materia de restauración se reserva, prácticamente, para quienes han sabido desarrollar simultáneamente habilidades artísticas y artesanales, quienes conocen e interpretan correctamente la obra y su autor en su contexto arquitectónico poseen la capacidad de evaluar los daños y establecer las soluciones y productos que menos afecten la integridad del vitral; y como si esto fuera poco, están en condiciones de planificar y coordinar las tareas a realizar y tienen habilidad para estimar costos y plazos de ejecución competitivos. Lograr todas estas cualidades parece solo posible a través de la conformación de un verdadero equipo multidisciplinar, tal como lo preconizan las directivas internacionales.

Únicamente cuando el estado de conservación del vitral indica que existe riesgo de pérdida de sus atributos culturales se recomienda iniciar una intervención directa sobre la obra. Esta debe respetar los principios fundamentales de mínima intervención, reversibilidad de tratamientos, reintegración respetuosa de lagunas, máxima longevidad de los nuevos materiales y documentación del proceso de intervención. Cada uno de estos aspectos contribuye a heredar a generaciones futuras las condiciones óptimas para intervenir sobre las mismas obras con tratamientos más apropiados que los conocidos actualmente.

A estos criterios precede la preferencia por la aplicación de medidas de conservación preventiva, es decir, acciones que

«La restauración, bajo estas coordenadas, se reconduce a un proceso de redefinición formal, en el que los ineludibles mecanismos correctores a introducir (irrenunciables de cara a garantizar la conservación de los objetos del pasado), debe resultar compatible con los valores plásticos “incorporados” a partir de los distintos procesos degradatorios padecidos.

La búsqueda de un equilibrio entre ambos requerimientos, que las medidas protectoras no anulen las capacidades estéticas inherentes a todo proceso de degradación, puede constituir un enfoque, o camino a seguir, que nos impida soluciones correctas desde la óptica exclusiva de la protección, pero que anulen valores arquitectónicos que garantiza, per se, la propia estética de la “antigüedad”»

Represa Bermejo, 1994

sin intervenir directamente sobre la obra o a través de mínimas interacciones con ella, permiten crear condiciones favorables para su preservación.

De acuerdo a las directivas de Núremberg, el monitoreo regular de los vitrales y su entorno, así como la elaboración de un plan detallado de mantenimiento, son componentes esenciales de la conservación preventiva. Asimismo integran el conjunto de medidas preventivas algunas acciones materiales, entre las cuales pueden mencionarse, los sistemas de protección exterior que sustituyen a las tradicionales grillas metálicas.

Estos nuevos sistemas de protección en general se resuelven mediante vidrios de características especiales (isotérmicos, de alta resistencia mecánica y con control de radiación ultravioleta e infrarroja). Incorporan además soluciones para la ventilación y el control de temperatura y humedad de la cámara que se crea entre el vitral y el vidrio, evitando así efectos nocivos de condensación que puedan derivar en el desarrollo de microorganismos u otras patologías en vidrios, plomos y barras de hierro.

Cuando la intervención directa es ineludible, las medidas a adoptar deben derivarse de la elaboración de un diagnóstico detallado, el cual requiere un grado sensible de aproximación a la obra. Así los resultados de esta primera acción permitirán

tomar decisión sobre cómo proceder con seguridad para desmontar la obra, trasladarla a taller, aplicar diferentes tratamientos (limpieza, reintegración, reparación, sustitución, etc.) y reintegrarla a su ubicación original.

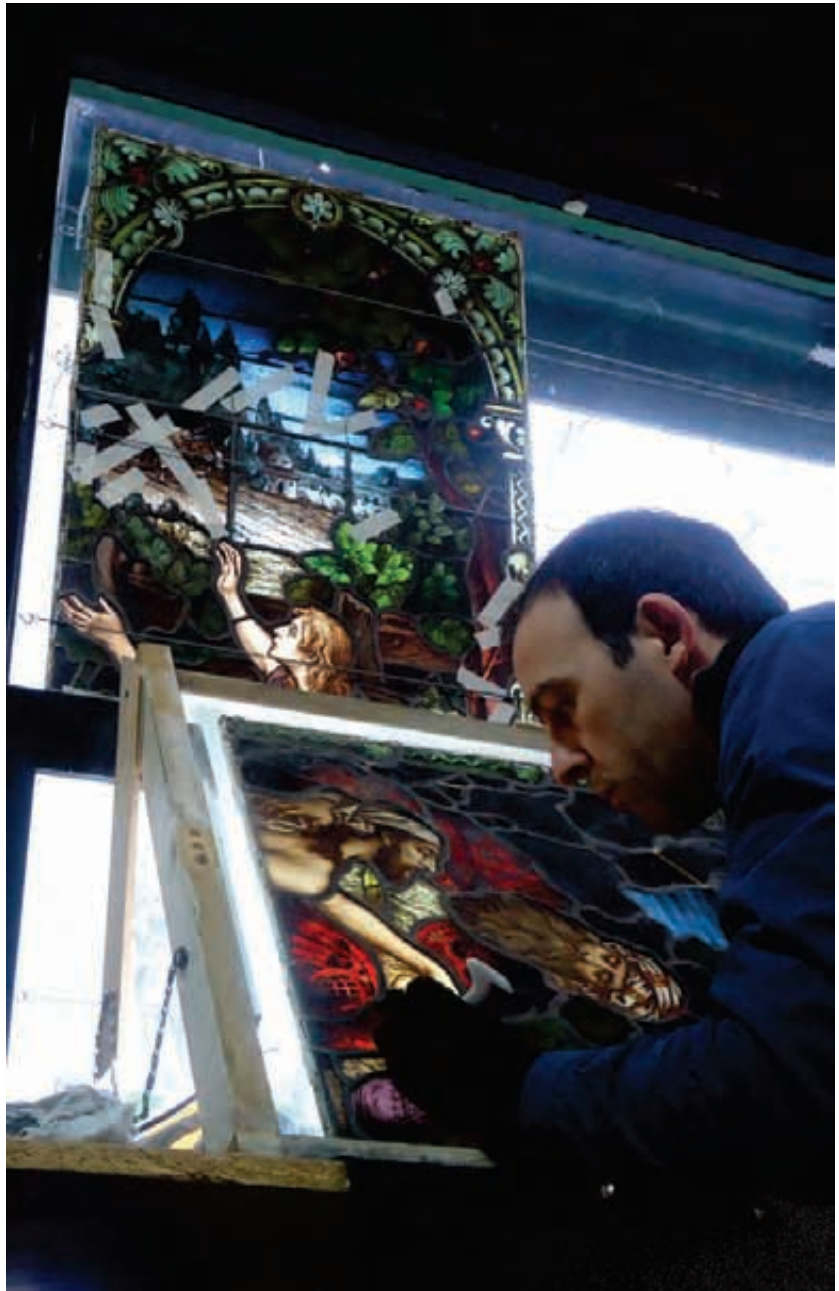
La experiencia indica que en todos los casos que sea posible es preferible una intervención *in situ* para evitar que los esfuerzos que se producen durante el desmonte incrementen los daños constatados en la obra o creen nuevos puntos de fragilidad en la misma.

La evaluación del grado de idoneidad de los diversos tratamientos conocidos para la resolución de las patologías que pueden afectar a un vitral resulta una tarea de enorme complejidad y requiere de un profundo grado de conocimiento científico. Si a esto se suma el hecho de que cada obra es un caso particular, resulta aún más evidente la dificultad que representa establecer las ventajas y desventajas de cada uno de los procedimientos aplicables y elaborar recomendaciones en este sentido.

A pesar de ello, algunas iniciativas en esta dirección ya han sido emprendidas por parte de investigadores especializados en la materia, como los nucleados en torno al proyecto interdisciplinar e internacional CONSTGLASS, llevado a cabo entre 2007 y 2010.

«La realización de inspecciones periódicas de las vidrieras es una necesidad ineludible para poder ralentizar el avance progresivo de su deterioro. Estas inspecciones han de ser llevadas a cabo por especialistas en la materia y coordinadas por la administración competente. Siempre que sea posible es preferible la realización de intervenciones puntuales de mantenimiento que proceder a complejas y costosas restauraciones cuando los daños ya son irreparables... »

Universidad Politécnica de Valencia. Declaración de Valencia sobre vidrieras históricas, 2005



91. Restauración de vitrales. Taller Vitralista M. Llorach. Iglesia Evangélica Alemana. Montevideo.

Se trata este de un proyecto apoyado por la Comisión Europea en el que participaron junto con los investigadores, los propietarios de los vitrales, autoridades locales, universidades y empresas privadas de Alemania, Inglaterra, Francia, Bélgica, Suiza, Italia y Polonia, bajo el objetivo común de analizar la idoneidad de los tratamientos de restauración y los productos aplicados, tanto en vitrales medievales como de los siglos recientes.

En nuestro país, la intervención sobre vitrales está en general en manos de contados talleres vitralistas, los cuales suelen trabajar de acuerdo a criterios propios, forjados en función de su experiencia, trayectoria y formación particular. Estas capacidades se conjugan entonces con las demandas de los propietarios de vitrales o de los técnicos responsables de obras en inmuebles que incluyen vitrales.

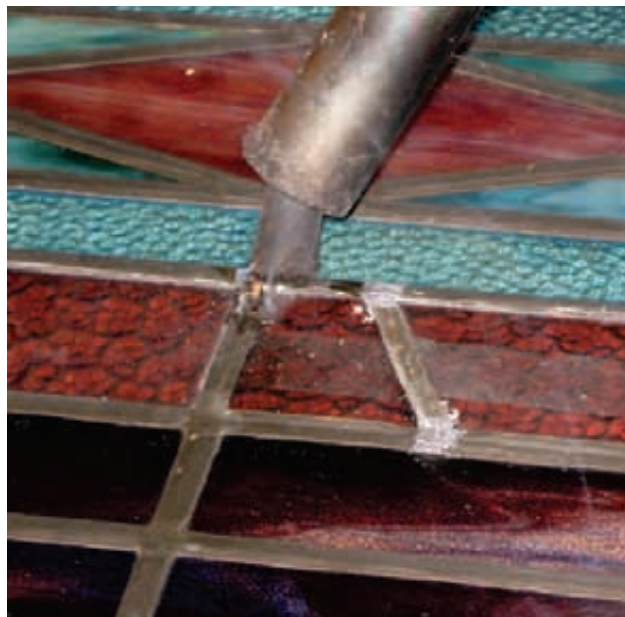
En algunas oportunidades se trata de acciones que pueden enmarcarse en la conservación preventiva, como en el caso del Palacio Legislativo, donde periódicamente se realizan operaciones de limpieza y reparación, que requieren el desmonte de los paneles correspondientes, su traslado al sector de trabajo y posterior recolocación.

En otros casos se trata de acciones de restauración, que pueden implicar reparaciones, reintegraciones, completamientos y sustituciones. Todas ellas pueden verse aplicadas a cualquiera de los componentes de los vitrales, es decir a su estructura resistente, sistema de protección y paneles. Lógicamente la mayor atención recae especialmente en los paneles, dado que en ellos se concentran los recursos compositivos y la mayor diversidad de materiales y técnicas aplicadas en la obra.

Una atenta observación de los vitrales que integran nuestro patrimonio permite rápidamente constatar que, a pesar de su relativa «juventud», en el transcurso de su vida en servicio,

gran parte de ellos han sido sometidos a instancias de restauración. Las más fácilmente reconocibles refieren a acciones directas sobre la red de plomo y los vidrios, aunque también pueden apreciarse en la estructura resistente y los sistemas de protección.

Cuando refieren a la red de plomo, en general las acciones de intervención tienen por objeto reparar tramos fracturados o desoldados y no suelen presentar grandes dificultades, dado que se dispone de material de reposición y son ampliamente conocidas las técnicas para restituir las soldaduras en los encuentros entre los tramos existentes e incorporados. Aprovechando la maleabilidad del plomo es, por tanto, relativamente sencillo proceder a retirar tramos que se aprecian fracturados o desoldados de los contiguos para sustituirlos por otros perfiles, cuyas dimensiones y formas deben ser acordes con las existentes.



92. Restauración de vitrales, Salón de los pasos perdidos. Taller R. Freire. Palacio Legislativo. MHN. Montevideo.



93. Restauración de vitrales, Salón de los pasos perdidos. Taller R. Freire. Palacio Legislativo. MHN. Montevideo.



94. Restauración de vitrales, Cámara de Senadores. Taller R. Freire. Palacio Legislativo. MHN. Montevideo.

No es este el caso de las acciones sobre los vidrios, sobre todo si se tiene en cuenta la enorme variedad de ellos en cuanto a texturas, colores y espesores. Esto explica por qué, en cada taller, existe un área destinada a conservar trozos de vidrios diversos, obtenidos de intervenciones anteriores, resultantes de donaciones e incluso de verdaderas operaciones de «rescate» cuando, por demolición o reformas en edificios, se encuentran vitrales o parte de ellos al pie de las volquetas.

Estos «bancos» de vidrios permiten a los vitralistas disponer de una mayor gama de vidrios de reposición, cuando se detectan faltantes o cuando a su juicio no es posible conservar las piezas originales, dada la gravedad de las lesiones que presentan.

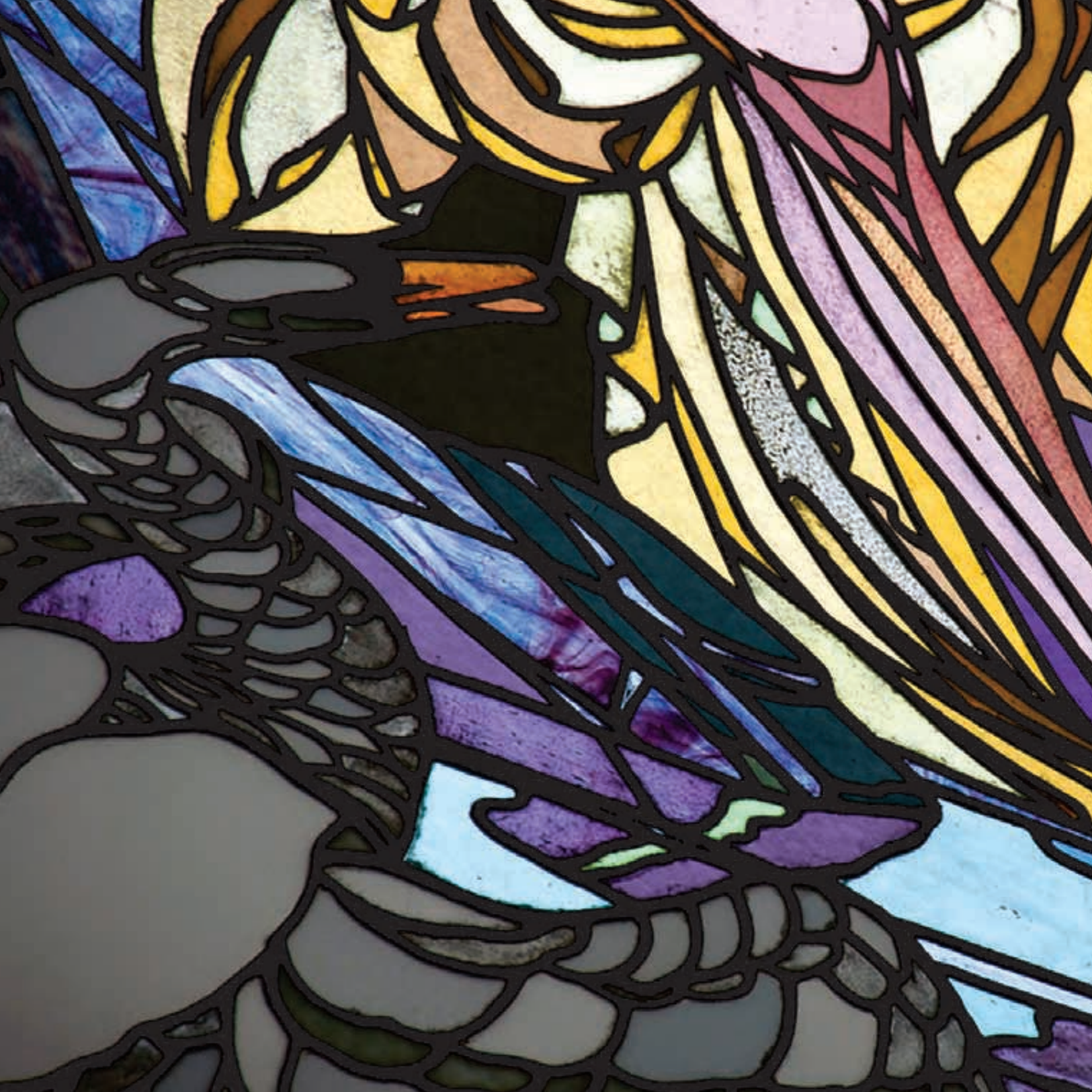
A partir de esta disponibilidad y criterio que los vitralistas nacionales asumen, por ejemplo, la reparación de roturas en vidrios. Emplean para ello diferentes procedimientos, que pueden ir desde la colocación de un plomo de fractura, es decir un plomo que vincula ambos fragmentos de la pieza hasta el empleo de adhesivos especiales.

La primera de las alternativas, muy usual en nuestro medio, tiene la desventaja de introducir un sector opaco en el panel, el plomo de fractura, donde no lo había, aunque cuenta con la ventaja de no introducir ningún elemento ajeno a la composición y por ende potencialmente incompatible. La segunda alternativa resulta mucho menos perceptible pero no siempre es aplicable.

Un caso muy frecuente y de mayor dificultad técnica, se presenta en el caso de las piezas decoradas. La restitución de ellas obliga al vitralista a evaluar diferentes técnicas pictóricas, además de ensayar una reproducción acorde de la figura afectada, reflexionando claro está, sobre cuál es el criterio de restauración del panel que más se ajusta a los valores de la obra y a sus posibilidades materiales.



95. Plomos de fractura en mantel sobre la mesa. Vitral dedicado a las ciencias físicas. Museo Pedagógico José Pedro Varela. Montevideo.



CONSIDERACIONES FINALES

El valor de un vitral no depende únicamente de su calidad artística, ya que su capacidad incuestionable de generar espacios calificados y singulares eleva su carácter de objeto de arte al de componente arquitectónico. El vitral adquiere por ello una escala que trasciende sus límites materiales y le permite crear espacios tamizados por la luz y el color, en los cuales ha sabido asumir además de su rol artístico, cometidos expresivos, educativos y funcionales.

Si como es de esperar, la importancia del vitral con relación a estos cometidos ha ido fluctuando a lo largo de su extensa historia en común con la arquitectura, por el contrario, las técnicas empleadas para su construcción se mantienen prácticamente incambiadas desde sus inicios. Esto confiere al vitral un atributo de permanencia y tradición que evoca el valor del saber hacer, transmitido siglo tras siglo del maestro vitralista a su aprendiz.

Esta característica de permanencia no significa en ningún caso, que el diseño del vitral o sus materiales fundamentales hayan permanecido indiferentes a las transformaciones de las artes, la ciencia y la tecnología. Efectivamente, si nos referimos por ejemplo al vidrio, soporte fundamental del vitral, es posible observar cómo el desarrollo tecnológico permitió disponer inicialmente de pequeñas piezas de importante espesor y caras irregulares y más tarde de grandes láminas delgadas y perfectamente planas, sin que faltara en ninguna de las oportunidades una variada paleta de colores y texturas. Sobre este soporte más o menos translúcido cobraron vida las figuras y los motivos, el ritmo, la abstracción, la perspectiva y tantos otros recursos pictóricos, gracias al uso de diversos pigmentos y técnicas: grisallas, amarillos de plata, sanguinas y esmaltes. La aplicación de estas capas pictóricas no resultó como puede creerse, excluyente, sino por el contrario, muy habitualmente fueron aplicadas en forma combinada, permitiendo alcanzar los sutiles efectos de luz, brillo y color que distinguen a cada vitral.

Catedrales, iglesias, monasterios y capillas fueron su primer reducto, pero rápidamente el vitral se expandió al extenso campo de la arquitectura civil, abarcando desde suntuosas residencias y castillos hasta las viviendas de los barrios más populares. Así diversificado se refleja en nuestra propia arquitectura, en la que se inserta tímidamente durante el período colonial y se afirma hacia finales del siglo XIX, para instalarse definitivamente en las primeras décadas del siglo XX.

Como en otras disciplinas, fueron las influencias europeas las que guiaron los primeros pasos del vitral en nuestro país, a través del mecanismo de la importación de obras desde Inglaterra, Bélgica, Francia, Alemania e Italia, o de la actuación directa de maestros vitralistas extranjeros que instalaron aquí sus talleres propios y desarrollaron los llamados «oficios artesanos» al servicio de la arquitectura. Apellidos tales como Aquarone, Genta, Zavaglia, Vittone y Marchetti dan cuenta de la preeminencia italiana en este campo.

Inmersos en un período fuertemente ecléctico historicista y en la necesidad de alcanzar prestigio social a través de sus obras, propietarios, arquitectos y vitralistas durante los primeros años del siglo XX conjugaron en la ornamentación general de los ambientes y en los propios vitrales, motivos y recursos iconográficos clásicos. En ellos poco a poco comenzaría a irrumpir el *Art Nouveau* de manera que medallones, hojas de acanto, guirnalda y cuernos de la abundancia se entremezclaron con formas vegetales, líneas curvas y asimétricas, ondas y pliegues. En ocasiones arquitectura y vitral siguieron una misma búsqueda, en otras oportunidades caminos diferentes, complejizando y fortaleciendo el espíritu ecléctico de la arquitectura nacional de esas décadas.

En los años treinta la popularización del vitral en nuestro país explica el crecimiento significativo de la producción de vitrales de la mano de nuevos talleres a cargo de maestros nacionales. Esta expansión se correspondió con el advenimiento del *Art*

Déco que permitió a la arquitectura nacional recorrer el camino del historicismo a la modernidad. El vitral jugó en este proceso un rol clave a través de sus elecciones compositivas e iconográficas dominadas por motivos figurativos de paisajes, vegetales y animales que representaban la fuerza y la velocidad, figuras humanas estilizadas y atléticas, aviones, transatlánticos y rascacielos. Junto a ellos, escenas mitológicas y diseños geométrico-abstractos dominados por esferas, cubos, líneas rectas y los recurrentes zigzags.

De esta manera, en nuestro medio y desde sus inicios, el vitral lejos de permanecer indiferente a las tendencias arquitectónicas locales estableció un estrecho y permanente diálogo, acompañando los vaivenes y fluctuaciones de una arquitectura en búsqueda de su propia identidad.

Los años cuarenta junto a la apuesta de la industria de la construcción por la racionalización representan un paréntesis en este proceso. Sistematización en la producción y desdén por el ornamento relegaron al vitral en tanto obra de arte única y singular. Únicamente las iniciativas promovidas por el Taller Torres García, el artista José Pedro Costigliolo o los reconocidos arquitectos Antonio Bonet, Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Escudero, Juan Menchaca, Luis San Vicente y Mario Paysée Reyes, conservaron latente su potencial. Sumemos a ellos las iniciativas más recientes de Lino Dinetto en San José del Manga, o la pulpería del Frigorífico Casa Blanca del vitralista García Góngora y otros pocos ejemplos de vitrales contemporáneos.

Más allá, reflejos que se desvanecen. Y es que el arte del vitral, que viste cientos de lucernarios, puertas y ventanas de nuestros hogares y colorea edificios emblemáticos de la arquitectura nacional, parece enmudecido.

Algunos pocos esforzados vitralistas restauran sus vidrios y plomos en el afán de conservar sus atributos, apenas algunas

consideraciones normativas atienden a sus valores patrimoniales en el caso de la Ciudad Vieja de Montevideo, algunos pocos técnicos dominan sus principios constructivos, arquitectónicos y artísticos y promueven su conservación antes que su demolición y consecuente sustitución por cerramientos sin ninguna pretensión creativa.

No todo está perdido, a pesar de ello, el vitral en la arquitectura nacional permanece y sus obras, como testimonio de un arte de extensa tradición e intensa aplicación en nuestro medio, son portadoras de valores artísticos y arquitectónicos que aún hoy, entre luces, despliegan de un modo sutil y siempre sugestivo sus más diversos brillos y colores a favor del patrimonio nacional.



C'est moi le fils de l'homme et de la femme
Après ce qu'on m'a dit, Ça m'étonne.
C'est moi le fils de l'homme et de la femme

Je veux bien voir ça
Voyageur voyageur accepte
C'est moi le fils de l'homme et de la femme

Bibliografía

ALONSO, M.P.; CAPEL, F.; VALLE FUENTES, F. J.; DE PABLOS, A.; ORTEGA, I.; GÓMEZ, B. y RESPALDIZA, M.A. "Caracterización de un vidrio rojo medieval procedente de las vidrieras del Monasterio de las Huelgas de Burgos". En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 48. Madrid, 2009, pp. 179-186.

ANTOLA, S.; GALBIATI, M.; MAZZINI, E.; MORENO, J. y PONTE, C. *El aporte italiano a la imagen de Montevideo a través de la vivienda*. Montevideo: Instituto Italiano de Cultura en Uruguay, 1994.

ARANA, M.; MAZZINI, A.; PONTE, C. y SCHELOTTO S. *Arquitectura y Diseño ART DÉCO en el Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de Historia de la Arquitectura, 1999.

————— *Guía Art Déco. Guías Elarqa de Arquitectura*. Instituto de Historia de la Arquitectura, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de Historia de la Arquitectura. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1999.

ARQUITECTURA, *Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay*. "La Enseñanza Industrial en el Uruguay", J. M., n.º 17, diciembre-enero 1916-1917. Montevideo, pp. 40-41.

ARTUCIO, L. *Montevideo y la Arquitectura Moderna*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1968.

AUBERT, M. *Le vitrail en France*. París: Libraire Larousse, 1946.

BARRAL I ALTET, X. *Vidrieras contemporáneas S. XX-XXI*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2006.

————— (director). *Vidrieras medievales en Europa*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2003.

BATTISTINI, M. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Sociedad Editorial Electa, 2003.

BAZZOCCHI, F. "Colores y reflejos translúcidos en los recetarios medievales". En: *Porticum, Revista d'Estudis Medievals*, n.º 1. Catalunya, 2011, pp. 120-129.

BLONDEL, N.; CALLIAS BEY, M. y CHAUSSÉE, V. "Le vitrail archéologique: fidélité ou trahison du Moyen Age?". En: *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. 93, n.º 4, Le vitrail au XIXe siècle, 1986, pp. 377-381.

BLUTH, D. "Vitales. El arte que se convirtió en artesanía". En: Revista Dossier n.º 19. Montevideo, 2010.

BONTEMPS, G. *Guide du verrier*. París: Typographie Hennuyer et fils, 1868. Disponible en: <<http://books.google.com>>.

BURTY, Ph. *Chefs-d'oeuvre des arts industriels*. París: Paul Ducrocq Libraire-Éditeur, 1866. Disponible en: <http://openlibrary.org/works/OL5929848W/Chefs-%C5%93uvre_of_the_industrial_arts>.

CARMONA, N.; GARCÍA-HERAS, M.; GIL, C. y VILLEGAS, M. A. "Vidrios y grisallas del S. XV de la Cartuja de Miraflores (Burgos): Caracterización y estado de conservación". En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 44. Madrid, 2005, pp. 251-258.

CASAL, S. *Mi padre Julio J. Casal*. Montevideo: Biblioteca Alfar, 1987.

CEPIL e INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA. *Contraluces, exposición de Arturo Marchetti*. Montevideo, 1996.

CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 10.ª edición, 2006.

CHIEFFO RAGUIN, V. *The history of stained glass. The art of light medieval to contemporary*. Londres: Thames and Hudson, 2003.

CORPUS VITREARUM MEDII AEVI. *Líneas directrices para la conservación y restauración de vidrieras*, 2.ª edición. Congreso del CVMA, Núremberg, 2004.

CORTES PIZANO, F. "Restauración de vidriera en España: pasado, presente y futuro". En: *Actas de las Jornadas nacionales sobre Conservación y Restauración de Vidrios*. Segovia, 1999, pp. 125-133.

——— "Estudio del plomo medieval en las vidrieras del monasterio de Pedralbes (Barcelona)". En: *Materiales de construcción*, vol. 50, n.º 259. Madrid: Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja - CSIC, 2000, pp. 85-95.

——— "Breve historia de las aplicaciones del vidrio plano en la construcción". En: *Revista del Vidrio Plano*, n.º 64, marzo/abril 2001, pp. 10-19.

——— "Vidrieros de los Países Bajos en España". En: *Cuadernos de restauración de Iberdrola XIII*. Madrid: Fundación Iberdrola, 2006.

——— "El plomo en las vidrieras históricas". En: Ministerio de Cultura de España. *La ciencia y el arte II. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*. Madrid: Secretaría General Técnica, 2010, pp. 181-195.

CORTES PIZANO, F. "El tratado de vidrieras del Monasterio de Guadalupe. Técnicas, métodos y consejos de un fraile vidriero del siglo XVII". En: Ministerio de Cultura de España. *Patrimonio Cultural de España*, n.º 4. Madrid: Secretaría General Técnica, 2010, pp. 203-215.

———. "Las vidrieras y su caracterización". En: Ministerio de Cultura de España. *La ciencia y el arte I. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*. Madrid: Secretaría General Técnica, 2010, pp. 234-258.

DE FINANCE, L. "Chronologie de la renaissance du vitrail à Paris au XIXe siècle: L'exemple de l'église Saint-Laurent". En: *In Situ [on line]*, n.º 9. Disponible desde el 18 de abril de 2012 en: <<http://insitu.revues.org/4005>>; DOI: 10.4000/insitu.4005>. París, 2008. [Accedido el 17 de abril de 2013].

DE LASTEYRIE, F. *Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre*. París: Librairie archeologique de Vme Didron, 1842.

DUVAL, G. "Restauration des vitraux anciens et leurs complément par de vitraux contemporains". En: *Actes de la Rencontre Internationale organisée par la Section française de l'ICOMOS*. París, 1981, pp. 15-17.

EL DÍA. "Un reportaje a Julio Vilamajó. El Mercado Central. El Puerto de Pescadores. La Biblioteca Nacional". Montevideo, 5 de enero de 1927, p. 6.

EL PROGRESO ARQUITECTÓNICO EN EL URUGUAY. "El futuro Palacio de la Tribuna Popular", n.º XXII-XXIII, Montevideo, 1927, pp. 30-32.

ENAUD, F. "Le vitrail contemporain et son insertion dans les édifices anciens". En: *Actes de la Rencontre Internationale organisée par la Section française de l'ICOMOS*. París, 1981, pp. 9-14.

FALOMIR VENTURA, C. "Las vidrieras conservadas de la Catedral de Valencia". En: *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, n.º 7, 1994. Disponible en: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/issue/view/226>>.

———. "Vidrio Romano: el solar de la plaza de la Morería de Sagunto". En: *ARSE 39*. Valencia: Centro arqueológico Saguntino, 2005, pp. 125-144. Disponible en: <http://www.centroarqueologicosaguntino.es/uploads/descargas/386_08_vidrio_romano.pdf>.

FERNANDEZ, NAVARRO, J. M. "Procesos de alteración de las vidrieras medievales. Estudio y tratamientos de protección". En: *Materiales de construcción*, vol. 46, n.º 242-243. Madrid: Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja - CSIC, 1996, pp. 5-25.

FERNANDEZ, NAVARRO, J. M. *El vidrio. Constitución, fabricación, propiedades*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas. Instituto de Cerámica y Vidrio, 1985.

FURLONG CARDIFF, G. "La Catedral de Montevideo (1724-1930)". En: *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, t. 6. Montevideo, 1932, pp. 5-182.

GARCÍA HERAS, N.; GIL, C.; CARMONA, N. y VILLEGAS, M.A. "Efectos de la meteorización sobre los materiales de las vidrieras históricas". En: *Materiales de construcción*, vol. 53, n.º 270. Madrid: Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja - CSIC, 2003, pp. 21-34.

GARCÍA-VALLÈS, M. y VENDRELL-SAZ, M. "The glasses of the transept's rosette of the Catedral of Tarragona: characterisation, classification and decay". En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*. Madrid, 2002, pp. 217-224.

GIMENO, D.; AULINAS, M.; BAZZOCCHI, F. y otros. "Caracterización química de la vidriera del rosetón del Duomo de Siena (Italia, 1288-1289)". En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*. Madrid, 2010, pp. 205-213.

GIMENO, D. y PUGÉS, M. "Caracterización química de la vidriera de Sant Pere i Sant Jaume (segundo cuarto del s. XIV, Monestir de Pedralbes, Barcelona)". En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 41. Madrid, 2002, pp. 225-231.

GIURIA, J. *La Arquitectura en el Uruguay, de 1830-1900*, t. II. Montevideo: Imprenta Universal, 1958.

GÓMEZ ÁLVAREZ, P. "El arte de pintar con luz. Los vitrales y su conservación". Director MSc. Marco Fabián Bedoya. Licenciatura (Trabajo de investigación). Universidad Tecnológica Equinoccial. Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño. Escuela de Restauración y Museología. Quito, 2006, 186 p.

GRADL, M. J. *Authentic art nouveau stained glass designs in full Color*. Nueva York: Dover Publications Inc., 1982.

ICOMOS, Comité International pour le vitrail y Comité Técnico del Corpus Vitrearum Medii Aevi. *Líneas directrices para la conservación de vidrieras históricas*. XV Coloquio Internacional del Corpus Vitrearum, Ámsterdam, 1989.

INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO; JUNTA DE ANDALUCÍA; AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN PARA EL DESARROLLO; INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA, FARQ, UDELAR. *Guía arquitectónica y urbanística de Montevideo*. Montevideo, 2010.

JIMENEZ PRIEGO, M. T. "Los oficios de la Edad Media a través de las vidrieras de la Catedral de Chartres". En: *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, n.º 3. Disponible en: <http://www.fuesp.com/publicaciones_revistas_numeros_articulos.asp?cdnumero=3>.

JUNTA DEPARTAMENTAL DE MONTEVIDEO. *Decreto n.º 30.565*. Montevideo, 2003.

LARNAUDIE, O. "El diseño Déco en el Uruguay. Aproximaciones e hipótesis". En: *Clío – Cuadernos del IHA*, Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura. Instituto de Historia de la Arquitectura, julio de 1991.

LARRETA, A. *El jardín de invierno*. Montevideo: Ediciones de la Plata, 2002.

LE CHEVALLIER, J. "Créations modernes et édifices anciens". En: *Actes de la Rencontre Internationale organisée par la Section française de l'ICOMOS*. París, 1981, pp. 20-21.

LE VIEIL, M. *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*. París, 1774. Disponible en: <https://ia902301.us.archive.org/33/items/gri_33125008683647/gri_33125008683647.pdf>.

LEISSNER, J. "El efecto de la corrosión en vidrieras coloreadas". En: *Materiales de construcción*, vol. 46, n.º 242-243. Madrid, 1996, pp. 27-38.

LORENTE, J. F. E. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Ediciones Istmo, 1995.

LUCCHINI, A. *Ideas y formas de la Arquitectura Nacional*. Montevideo: Nuestra Tierra, n.º 6, 1969.

————— *El concepto de la Arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de Historia de la Arquitectura, 1986.

MACHADO DA SILVA, A. y VLAEMINCK, L. *Salto: El racionalismo arquitectónico. La etapa de transición: 1930-1940*. Salto: Universidad de la República, Regional Norte, Facultad de Arquitectura, 1999.

MARGENAT, J. P. *Arquitectura Art Déco en Montevideo: 1925-1950. Cuando no todas las catedrales eran blancas*. Montevideo: Mercur, 2000.

MARQ, C. "Les peintres et le vitrail contemporain". En: *Actes de la Rencontre Internationale organisée par la Section française de l'ICOMOS*. París, 1981, pp. 40-42.

MARTÍ, F. *El vitral*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1968.

MEDERO, S: "La racionalización de los procesos productivos en la Arquitectura. Práctica y teoría". En: NUDELMAN, J.; NISIVOCCIA, E.; MÉNDEZ, M. y MEDERO, S.: *Arquitectura Moderna del siglo XX en Uruguay*. Trabajo inédito. Montevideo, 2011

MÉNDEZ, M. "La casa de Augusto Pérsico". En: *Trazabilidad de la Obra Pública*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura y Ministerio de Transporte y Obras Públicas, 2014.

MERSON, O. *Les Vitraux*. París: Ancienne Maison Quantin. Librairies-Imprimeries reunies, 1894.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Manuel de conservation, restauration et création de VITRAUX*. París. Disponible en: <<http://www.culture.gouv.fr/culture/min/index-min.htm>>.

MUELA, J. C. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Ediciones Istmo, 2003.

MUÑOZ COSME, A. "Arquitecturas y vidrieras: evolución del siglo XIII al XIX". En: *Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1994, pp.26-44.

NIETO ALCAIDE, V. "Iconografía de la vidriera española del renacimiento: los programas". En: *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 1-2, n.º 2, 1988. Disponible en: <http://www.fuesp.com/publicaciones_revistas_numeros_articulos.asp?cdnumero=2>.

————— "La profesión y oficio del vidriero en los siglos XV y XVI: Talleres, encargos y clientes". En: *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 10. España: UNED, 1997, pp. 35-58. Disponible en: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2293/2166>>.

————— "El uso del amarillo de plata en la vidriera española del siglo XVI: recepción y controversia". En: *BSAA arte LXXV*. España: UNED, 2009, pp. 139-144.

PEÑA-POZA, J.; PALOMAR, T.; GARCIA-HERAS, M. y VILLEGAS, M. A. "Estudio y estado de conservación de elementos metálicos de vidrieras de la Catedral de León". En: *Revista de Metalurgia*, vol. 46, n.º 3, pp. 260-273. España: Centro Nacional de investigaciones metalúrgicas, 2010. Disponible en: <<http://revistademetalurgia.revistas.csic.es/index.php/revistademetalurgia/article/view/829>>.

PÉREZ MONTERO, C. "Estadística de la edificación. Ciudad y Departamento de Montevideo". En: *Revista Arquitectura*. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, n.º 116, julio 1927, pp. 222-238.

PÉREZ VILLAR, S. "Estudio de la coloración amarillo de plata en vidrios: aplicaciones pasadas, presentes y futuras". Director: Dr. José Luis Oteo Mazo, Dr. Juan Rubio Alonso. Doctorado (Tesis). Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Ciencias, Departamento de Química Inorgánica. Madrid: CSIC, 2008, 322p.

PIZZOL, S. y PIZZOL, D. *Manual práctico de la vidriera artística*. Sevilla: EDUNSA, 1993.

PELUFFO LINARI, G. *Historia de la pintura uruguaya. El imaginario nacional-regional, 1830-1930: de Blanes a Figari*, vol. 1. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

————— *Historia de la pintura uruguaya. Entre localismo y universalismo: representaciones de la modernidad, 1930-1960*, vol. 2. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

PREUSSER, F. "Desarrollo de un plan exhaustivo para la presevación in situ de vidrieras históricas. Aspectos científicos y técnicos". En: *Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1994, pp. 187-191.

REPRESA BERMEJO, I. "La estética de las vidrieras y de su degradación". En: *Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1994, pp. 55-71.

RÖMICH, H y FUCHS, D. R. "Nuevos materiales para la conservación de vidrieras". En: *Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1994, pp. 174-186.

RUIZ MATEOS, A. "La estructura arquitectónica como medio para la simbología de la luz (1140-1240)". En: *Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1994, pp. 72-80.

SARASÁ MARTÍN, A. D. "Restauração dos vitrais artisticos do terceiro e quinto pavimentos do pavilhao mourisco da Fundação Oswaldo Cruz – RJ". En: *Revista Brasileira do Arqueometria, Restauração e Conservação*, vol. 1, n.º 2. Brasil, 2007, pp. 16-21.

SECRETARÍA DE CULTURA, GOBIERNO DE BUENOS AIRES. *Restauración de los vitrales de la Iglesia de Santa Felicitas*. Buenos Aires: Imprenta de la Ciudad, dirección editorial: Arq. Nani Arias Incollá, 2002.

THIBAUD, É. *Considerations historiques et critiques sur les vitraux anciens et modernes et sur la peinture sur verre*. Clermont: Thibaud-Landriot et Cie. 1842. Disponible en: <<http://books.google.com>>.

THEOPHILI. *Diversarum artium schedula*. París, 1843. Disponible en: <<http://books.google.com>>.

TORRENS, M. L. "Sobre el Renacimiento del vitral en la arquitectura moderna". Montevideo: Diario *El País*, 16 de octubre de 1961, p. 32.

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA, Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico. *Declaración de Valencia sobre vidrieras históricas*. Valencia, 2005.

VALENTIN, N.; CORTÉS, F. y SÁNCHEZ, A. "La conservación de vidrieras históricas. Estudios preliminares sobre la aplicación de sistemas gelificados". En: *Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1994, pp. 5-15.

VALLDEPEREZ, P. *El vitral*. Barcelona: Editorial Parramon, 2002.

VILAMAJÓ, J. ; HILL, W. *Facultad de Ingeniería. Su edificio en construcción*. Montevideo: Facultad de Ingeniería, 1939.

VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. 8. Edición Morel. París, 1856. Disponible en: <https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonné_de_l'architecture_française_du_XIe_au_XVIe_siècle>.

ZUGAZAGOITÍA, J. "La luz interior: el vitral en el arte moderno". En: *Conservación de vidrieras históricas. Análisis y diagnóstico de su deterioro. Restauración*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1994, pp. 192-209.

COLECCIONES, ARCHIVOS CONSULTADOS Y SITIOS WEB DE REFERENCIA.

Revista *ARQUITECTURA*. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo.

Revista *EL PROGRESO ARQUITECTÓNICO EN EL URUGUAY*. Montevideo.

Centro de Documentación e Información, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Inventario del patrimonio arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja. <<http://inventariociudadvieja.montevideo.gub.uy/>>.

Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. <<http://www.patrimoniouruguay.gub.uy/>>.

ICOMOS. Comité international sur le vitrail.

<<http://www.infovitrail.com/>>.

Créditos fotográficos

Imagen 1. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 2. Viollet-le-Duc.

Imagen 3. Verónica Ulfe.

Imagen 4. Gianella Mussio.

Imagen 5. Carola Romay.

Imagen 6. Gianella Mussio.

Imagen 7. Vassil <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vitrail_Chartres_210209_07.jpg?uselang=es>, dominio público.

Imagen 8. Martín Mañana.

Imagen 9. Vassil <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vitrail_Cath%C3%A9drale_du_Mans_80210_01.jpg?uselang=es>, dominio público

Imagen 10. Mattana <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Reims_Cathedrale_Notre_Dame_interior_002.JPG>, dominio público

Imagen 11. Albeins <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_de_la_Catedral_de_Le%C3%B3n.JPG?uselang=es>, dominio público

Imagen 12. Vassil <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Vitrail_Cath%C3%A9drale_d%27Evreux_220209_04.jpg>, dominio público

Imagen 13. Elaboración de las autoras basada en M.^a Teresa Jiménez Priego.

Imagen 14. Jebulon <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Vitrail_Chantilly.jpg>, dominio público

Imagen 15. T. Taylor <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/NSWGR_composite_straight.JPG>, dominio público.

Imagen 16. Arnold Lyongrün <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Arnold_Lyongr%C3%BCn%2C_Vorlage_f%C3%BCr_ein_Jugendstilfenster_%28Berlin_und_New_York_1900%29.JPG>, dominio público.

Imagen 17. Carlos Pazos. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 18. Verónica Solana. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 19. Daderot <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Interior_of_the_Catedral_de_Bras%C3%ADlia_-_DSC00246.JPG>, dominio público.

Imagen 20. María José Castells. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 21. Gianella Mussio.

Imagen 22. <http://openlibrary.org/books/OL23285961M/Chefs-d'oeuvre_des_arts_industriels>

Imagen 23. Elaboración de las autoras, basado en «Manuel de conservation, restauration et création de vitraux», Isabelle Pallot-Frossart, Ministerio de la Cultura y la Comunicación, 2007, Francia.

Imagen 24. Boceto de Arturo Marchetti. Archivo CEPIL, actualmente en custodia en Centro Documental del IHA. Facultad de Arquitectura.

Imagen 25. Vitralista Victor García Góngora y colaboradores. Archivo personal.

Imagen 26. Carola Romay.

Imagen 27. Carola Romay.

Imagen 28. Gianella Mussio. Esquema de las autoras.

Imagen 29. Eugène Viollet-le-Duc, Diccionario Razonado de la Arquitectura francesa del siglo XI al siglo XVI, 1856.

Imagen 30. Elaboración propia, basado en «Manuel de conservation, restauration et création de vitraux», Isabelle Pallot-Frossart, Ministerio de la Cultura y la Comunicación, 2007, Francia.

Imagen 31. Tano Marcovecchio. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar

Imagen 32. Gianella Mussio.

Imagen 33. Revista Arquitectura Sociedad de Arquitectos del Uruguay, n.º 15, agosto - setiembre, 1916.

Imagen 34. Gianella Mussio.

Imagen 35. Reborati, Alberto: *La edificación moderna en Montevideo*, 1914.

Imagen 36. Silvia Montero. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 37. Silvia Montero. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 38. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 39. Gianella Mussio.

Imagen 40. Gianella Mussio.

Imagen 41. Silvia Montero. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 42. Verónica Ulfe.

Imagen 43. Gerardo Goldwasser.

Imagen 44. Gianella Mussio.

Imagen 45. Instituto de Historia de la Arquitectura. Permiso de Construcción 49.855.

Imagen 46. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 47. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 48. Tano Marchovecchio. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 49. María José Castells. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 50. Boceto de Arturo Marchetti. Archivo CEPIL, actualmente en custodia en Centro Documental del IHA. Facultad de Arquitectura.

Imagen 51. Revistas Arquitectura, Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

Imagen 52. Carola Romay.

Imagen 53. Carola Romay.

Imagen 54. Carola Romay.

Imagen 55. Mauricio Llorach.

Imagen 56. Archivo Museo Nacional de Artes Visuales.

Imagen 57. Verónica Ulfe.

Imagen 58. Carola Romay.

Imagen 59. Gerardo Goldwasser.

Imagen 60. Silvia Montero. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 61. Archivo Mario Payssé Reyes.

Imagen 62. Gianella Mussio.

Imagen 63. Verónica Solana. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 64. Danaé Latchinian. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 65. Juan Enrique Gomensoro Piñeyro. Galería y Remates <<http://www.galeriayremates.com>>, colección privada.

Imagen 66. Silvia Montero. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 67. Elaboración de las autoras. Revistas varias.

Imagen 68. Gianella Mussio.

Imagen 69. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 70. Gianella Mussio.

Imagen 71. Carola Romay.

Imagen 72. Gianella Mussio.

Imagen 73. Gianella Mussio.

Imagen 74. Gianella Mussio.

Imagen 75. Gianella Mussio.

Imagen 76. Gianella Mussio.

Imagen 77. Elaboración propia, basado en «Manuel de conservation, restauration et création de vitraux», Isabelle Pallot-Frossart, Ministerio de la Cultura y la Comunicación, 2007, Francia.

Imagen 78. Verónica Ulfe.

Imagen 79. Gianella Mussio.

Imagen 80. Carola Romay.

Imagen 81. Gianella Mussio.

Imagen 82. Gianella Mussio.

Imagen 83. Mauricio Llorach.

Imagen 84. Gianella Mussio.

Imagen 85. Carola Romay.

Imagen 86. Carola Romay.

Imagen 87. Marcos Mendizabal.

Imagen 88. Carola Romay.

Imagen 89. Gianella Mussio. Julio Pereira, Tano Marchovecchio y Silvia Montero, Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura Udelar.

Imagen 90. Vassil, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AVitraux_Saint-Denis_190110_24.jpg>, dominio público.

Imagen 91. Mauricio Llorach.

Imagen 92. Carola Romay.

Imagen 93. Carola Romay.

Imagen 94. Gianella Mussio.

Imagen 95. Verónica Ulfe.

Imagen 96. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 97. Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Udelar.

Imagen 98. Gianella Mussio.



Obras nacionales mencionadas en el texto

Argentino Hotel, Rambla de los Argentinos, Priápolis, Maldonado. 1930. Vitralista Arturo Marchetti. MHN, Resolución 671/993.

Ateneo de Montevideo. Plaza Cagancha 1157, Montevideo. 1897. Arquitectos José Claret, Emilio Boix y Julián Masquelez. MHN, Resolución 1397/975.

Banco de la República Oriental del Uruguay, sede Paso Molino. Av. Agraciada 3902, Montevideo. 1921. Arquitectos Enrique Durán Guani y Luis Durán y Veiga.

Banco de la República Oriental del Uruguay, sede Zabala. Zabala 1532, Montevideo. 1923. Arquitectos Juan Veltroni y Raúl Lerena Acevedo. Vitralista Arturo Marchetti. Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 3.

Banco de la República Oriental del Uruguay, sede Zabala. Zabala 1520, Montevideo. 1900-1920. Arquitecto J.M. Aubriot. Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 3.

Capilla de la Caridad, Hospital Maciel. Maciel 1440, Montevideo. 1798-1807. Maestro Mayor de las Reales Obras Miguel Estévez. MHN, Resolución 872/975, Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 4. (Vidrios de colores montados sobre estructura de hierro).

Capilla Jackson, Iglesia de la Sagrada Familia. Av. Dr. Luis A. de Herrera 4246. 1870-1872. Arquitecto Víctor Rabú. MHN, Resolución 1397/975.

Capilla San José de Manga (Jacksonville). Zonamérica, Ruta 8 km. 17, Montevideo. S. XIX. Arquitecto Ernesto Vespignani. Vitralista Lino Dinetto (2007).

Casa Antonio Sica. Av. Gonzalo Ramírez 2209, Montevideo. 1931. Arquitecto Daniel Pérez Fuentes. Vitralista I. Tagliaferri.

Casa Añón. Bulevar España 2444, Montevideo. 1930. Arquitecto y diseño de vitral Ramón Añón.

Casa Dolores B. de Williams. Sede del Instituto Italiano de Cultura. Paraguay 1177, Montevideo. Constructor Eusebio Perotti.

Casa de la Av. Artigas 499, Las Piedras, Canelones.

Casa Eloy G. Tejera. Avenida Brasil esquina Simón Bolívar, Montevideo. 1927. Arquitecto Eloy Tejera. Félix Steiger. (demolida).

Casa Enrique Abal, sede del SUNCA (Sindicato único Nacional de la Construcción y Anexos). Yi 1538, Montevideo. c1931-1940. Arquitecto Arnaldo D'Agosto, Pedro Moncaut (empresa constructora).

Casa Felipe Yriart. Pedro Berro 968, 970, Montevideo. 1927. Arquitecto Julio Vilamajó. Vitralista Arturo Marchetti. MHN, Resolución 399/986.

Casa Ferreira-Martínez, sede de CUTCSA. Sarandí 528, Montevideo. 1912-1918. Arquitecto Curbelo, Ingeniero Leopoldo Peluffo. Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 3. (Vitales desmontados).

Casa Gallino Solari. Museo de Bellas Artes y Artes Decorativas María Irene Olarreaga Gallino, Uruguay 1067, Salto. 1925. Ingeniero Luis Gallino. Vitralista Arturo Marchetti. MHN, Resolución 883/999.

Casa Julio C. Casal, sede social del Club El Mirador. Bartolito Mitre 2621, Montevideo. (Vitales desmontados).

Casa Lerena, sede del CLAEH. Zelmar Michelini 1220, Montevideo. 1924. Arquitectos Juan Rius y Rodolfo Amargós. Vitralista Francisco Urban.

Casa Mario Lorieto. Horacio Quiroga 6045, Montevideo. 1964. Arquitecto Ernesto Leborgne. Vitral Josep Collell.

Casa Mario Payssé Reyes. Santander 1725, Montevideo. 1945. Arquitecto Mario Payssé Reyes. Vitales de Horacio Torres. MHN (la casa y los vitales incorporados), Resolución 782/989. (Vitales desmontados).

Casa Mon Rêve. Av. Ricaldoni 2523. 1933. Arquitectos Carlos y Esteban Tosi. Vitralista Mario Cavarocchi. (Demolida).

Casa Pérsico. Mercedes 1256, 1262, Montevideo. 1926. Arquitectos Julio Vilamajó y Genaro Pucciarelli, constructor Pedro Carve. Vitralista Arturo Marchetti. MHN, Resolución 399/986.

Casa quinta Aurelio Berro. Av. Agraciada 3394, Montevideo. 1880. Ingeniero Ignacio Pedralbez. MHN, Resolución 453/999.

Casa quinta Mendilaharsu, sede del Museo Nacional de Antropología. Av. de las Instrucciones 948, 950; Av. Millán 4290, Montevideo. MHN, Resolución 2100/975.

Casa quinta Soneira. Av. Joaquín Suarez 3781, Montevideo. Arquitecto Camille Gardelle. MHN, Resolución 523/999.

Casa quinta Vaz Ferreira. Dr. Carlos Vaz Ferreira 3610, Montevideo. 1918. Constructor Alberto Reborati, vitales de la Escuela de Artes y Oficios, MHN, Resolución 1280/975.

Casa Sanguinetti, sede de SURCO Seguros. Bulevar Artigas 1320, Montevideo. 1930. Arquitectos Carlos y Esteban Tosi. Vitralista Mario Cavarocchi.

Casa Soler. Av. Agraciada 2302, 2306, Montevideo. 1930. Arquitecto Carlos Pérez Larrañaga. Bien de Interés Municipal desde 1995.

Casa Strauch. Rambla República de México 6405, Montevideo. 1943. Arquitecto Vázquez Barrière y Ruano. Vitralista Arturo Marchetti. MHN, Resolución 970/990.

Casa Tomás Berreta, sede de IDRC, Centro Internacional para el Desarrollo, Canadá. Av. Brasil 2653-55, Montevideo.

Casa Tomás Retorán. Av. Gonzalo Ramírez esquina Yaro, Montevideo. 1931. Arquitecto Juan L. González. Vitralista Mario Cavarocchi.

Casa Vázquez Barrière, actual Casa de los Residentes de Artigas. San José 885, Montevideo. 1927. Arquitectos Gonzalo Vázquez Barrière y Rafael Ruano.

Casa Williman. Avenida Brasil 2916. 1907. Arquitecto Leopoldo Tosi. MHN, Resolución 293/986 (Vidrios de colores sobre estructura de hierro).

Casa Zúñiga, Estudio Arquitectos Collet-Neri. Durazno 2012, Montevideo. 1927. Arquitecto Luis Caselli. Vitralista Arturo Marchetti.

Castillo Pittamiglio. Rambla M. Ghandi 633, Montevideo. 1921. Proyecto de Humberto Pittamiglio.

Centro Gallego de Montevideo. San José 866, Montevideo. 1923-1925. Arquitecto Alfredo Campos. MHN, Resolución 96/004.

Cine Novelty, actualmente Garage. Libertad entre Cavia y Viejo Pancho. 1931. Arquitecto Eloy Tejera. Vitralista M. Steiger. (Vitrales desmontados).

Club Español. Av. 18 de Julio 1332, Montevideo. 1924-1926. Vitralista Arturo Marchetti.

Consulado de España. Libertad 2738. Montevideo.

Diario *El Día*, sede de Maroñas Entertainment. 1928. Arquitecto Diego Noboa Courrás, Acosta y Lara (empresa constructora). Vitralista Arturo Marchetti. Bien de Interés Municipal desde 1995.

Edificio Alamar (ex Edificio Sciarra). Treinta y Tres 1356, Sarandí 501, Montevideo. 1930. Arquitectos Antonio Chiarino y Bartolomé Triay. Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 3.

Edificio Amaro. Francisco Vidal 768, Montevideo. 1947.

Edificio Crespi. Av. 18 de Julio 2095-2099. 1931. Arquitecto Fernando Pou Cardoso. Vitralista Mario Cavarocchi.

Edificio del Correo. Buenos Aires 467-69, Montevideo. 1923-1925. Arquitecto Juan María Aubriot (proyecto original), Ingeniero Chiancone & Cía. (construcción). Vitralista Arturo Marchetti y vitral donación Embajada del Perú. Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 3.

Edificio La Loba. Av. Italia 2374, Montevideo. 1937. Arquitecto Arnaldo D'Agosto.

Edificio Pablo Ferrando, primer Instituto Óptico Oculístico del país, sede de la Librería Puro Verso. Montevideo. 1917. Arquitecto Leopoldo Tosi. Vitralista Arturo Marchetti. Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 4.

Edificio Rex y Sala Zitarrosa. Av. 18 de Julio 1002, 1006, Montevideo. 1927. Arquitecto Alfredo Jones Brown. Vitralista Arturo Marchetti. MHN, Resolución 750/996.

Embajada de Paraguay. Bulevar Artigas 1256, Montevideo. Vitralista Mario Cavarocchi.

Ermita Estancia Santa Emilia, Ruta 12, km 87, Soriano. 2000. Arquitectos Francisco Collet y Diego Neri.

Frigorífico Casa Blanca. Pueblo Casa Blanca. Paysandú. S. XIX. Vitralista Víctor García Góngora (2012).

Galería de Arte Oscar Prato. Paraná 743, Montevideo. Principios del siglo XX. Vitral de Francisco Matto (colocado posteriormente). Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 2.

Hogar San Vicente de Paul. Reconquista 432, Montevideo. 1900-1910. Ingeniero José Cavestany. Vitralista Emmanuel Champigneulle Bar-le-duc, Francia. Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 2.

Hotel Casino Carrasco. Rambla República de México, esquina Av. Alfredo Arocena, Carlos F. Sáez y Costa Rica sin número, Montevideo. 1912-1921. Arquitectos J. Munant y G. Mallet. MHN, Resolución 1397/975.

Iglesia del Perpetuo Socorro. Tapes y San Juan, Montevideo. 1896-1899. Arquitecto Arsenio Bonet. Vitrales Mayer & Co., Alemania.

Iglesia Evangélica Alemana. Blanes 1116, Montevideo. 1909. Arquitecto Karl Trambauer. Vitrales Mayer & Co., Alemania.

Iglesia Matriz, Catedral Metropolitana, Iglesia de la Inmaculada Concepción. Itzaingó esquina Sarandí, Montevideo. 1790-1804. Ingenieros militares J. de Saá y Faría, J. del Pozo y Marquy y Tomás Toribio. Vitralistas Lavallóis Hequet- París, Arturo Marchetti. MHN, Resolución 1097/975, Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 4.

Iglesia Nuestra Señora del Sagrado Corazón (Parroquia de Punta Carretas). José Ellauri 408, Montevideo. 1917-1927. Arquitecto Elzeario Boix. Vitralista Arturo Marchetti. Bien de Interés Municipal desde 1997.

Iglesia San Francisco de Asís. Cerrito esquina Solís, Montevideo. 1864-1904. Arquitecto Víctor Rabú. MHN, Resolución 1397/975, Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 4.

Iglesia San Juan Bautista. Mons. Domingo Tamburini 1210, Montevideo. 1917. Arquitectos E. Durán Guani y L. Durán Vega. Bien de Interés Municipal desde 1993.

Iglesia Stella Maris. Gabriel Otero 6489, Montevideo. 1918. Arquitecto Rafael Ruano. Bien de Interés Municipal desde 1995.

Iglesia Virgen del Carmen y Santa Teresita (Los Carmelitas). Irigoitia 1007 entre Hermanos Ruiz y Av. 19 de Abril, Montevideo. 1929. Arquitectos Albérico Isola y Guillermo Armas.

Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay. Juan Carlos Gómez 1276, Montevideo. 1880-1900. Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 3.

Jockey Club. Av. 18 de Julio 857, Montevideo. 1920. Arquitecto José P. Carré. MHN, Resolución 293/986.

Liceo n.º 1 «Manuel Rosé», Rivera sin número, Las Piedras, Canelones. 1946-1947. Arquitectos José Scheps y Agustín Carlevaro. Vitral de Francisco Matto (1964). MHN (el edificio y el vitral incorporado), Resolución 271/005.

Museo Pedagógico, José Pedro Varela, antiguo Instituto Normal de Señoritas. Plaza Cagancha 1175, Montevideo. 1887. Juan Lukasiewicks. Vitrales Compañía Mary, Buenos Aires, MHN, Resolución 706/976.

Palacio Brasil. Montevideo. 1919-1921. Arquitecto Camilo Gardelle.

Palacio Carmen Piria. Av. Brasil 2344, Montevideo. 1930. Arquitecto Durán Guani.

Palacio de la Cerveza, Palacio Sudamérica. Yatay 1421, Montevideo. 1928. Arquitecto Juan M. Delgado, Leopoldo Tosi y Hnos. (empresa constructora). Vitralista Arturo Marchetti.

Palacio Durazno. Durazno 1025, 1027, Montevideo. Fines de 1920. Arquitecto F. Filiberto, Santiago Porro (constructor). Vitralista Francisco Urban. Bien de Interés Municipal desde 1997.

Palacio Lapido. Av. 18 de Julio 950, Montevideo. 1929. Arquitectos Juan María Aubriot y Ricardo Valabrega. MHN, Resolución 781/989.

Palacio Legislativo. Avenida de las leyes sin número, Montevideo. 1903-1925. Arquitectos V. Meano y J. Vázquez Varela. Vitralistas Arturo Marchetti y G. Buffa de la casa G. Beltrami, Milán. MHN, Resolución 1941/975.

Palacio Piria, sede de la Suprema Corte de Justicia. Pasaje de los Derechos Humanos 1310, Montevideo. 1916-1927. Arquitecto Camille Gardelle. Vitralista Arturo Marchetti. MHN, Resolución 1280/975.

Palacio Rinaldi. Av. 18 de Julio 839, 841, Montevideo 1927. Arquitectos Guillermo Armas y Albérico Isola. Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 3.

Palacio Salvo. Andes 1321, 1323, 1325, 1327, 1341, 1343, Plaza Independencia 844, 846, 846 bis, 848, sin número, Montevideo. 1922. Arquitecto Mario Palanti, Gori Salvo (constructor). MHN, Resolución 1144/996, Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 4.

Palacio Santos, sede del Ministerio de Relaciones Exteriores. Av. 18 de Julio 1205, Montevideo. 1884. Ingeniero Alberto Capurro. MHN, Resolución 1397/975.

Palacio Uriarte de Heber, Museo del Gaucho y la Moneda (planta alta), Sucursal Banco de la República Oriental del Uruguay (planta baja). Av. 18 de Julio 998, Montevideo. 1896-1897. Arquitecto Alfredo Massüe. Bien de Interés Municipal desde 1995.

Parroquia Santa Isabel. Calle 18 de Julio, Paso de los Toros, Tacuarembó. 1926, 27. Arquitectos Elzeario Boix y Heraldo Terra Arocena. Vitralista Félix Steiger. MHN, Resolución 1539/002.

Santuario del Señor Resucitado. Bulevar Artigas 1881, Montevideo. 2000-2006. Arquitectos y diseño de vitrales Francisco Collet y Diego Neri. Vitralista Ruben Freire.

Seminario Arquidiocesano de Toledo. Ruta 6, km. 22.200, Toledo, Montevideo. 1961. Arquitecto Mario Payssé. Vitrales diseñados por Horacio Torres nunca realizados.

Templo Inglés, Templo de la Santísima Trinidad. Reconquista 522, Montevideo. 1844 (original), 1936 (reconstrucción). Arquitecto Antonio Paullier. MHN, Resolución 1280/975. Inventario arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja: Grado de protección patrimonial 3.

Tercera Iglesia de Cristo Científico. Emilio Frugoni 1451, Montevideo. 1932. Arquitecto Luis Crespi. MHN, Resolución 869/999.

Agradecimientos

Las autoras desean agradecer a:

Enrique Aguerre y Adriana Gallo (MNAV),
María Añón,
Pastor Juan Armin Ihle (Congregación Evangélica Alemana),
Nicolás Barriola,
Francisco Barone,
Graciela Bazzo (Librería Libertad Libros),
Alcides Beretta Curi,
Ernesto Beretta,
Gricel Campón,
Haroutun Chamlian,
Francisco Collet (Estudio Collet Neri),
Cristina Etcheverry,
Ruben Freire,
Gerardo Freire,
Gerardo Goldwasser,
Juan Enrique Gomensoro (Galería y Remates),
Víctor García Góngora,
Nery González,
Mauricio Llorach y su equipo,
Valentina Lorieto,
Susana Luzardo (Museo Pedagógico),
Alicia Martínez,
Rosa Martorelli,
Carmen Midaglia,
Rita Molinos,
Virginia Moreno,
Pablo Moreno (BROU),
Marcelo Payssé,
Carolina Porley,
William Rey Ashfield,
Mario Sagradini,
Jorge Schellemborg (Sala Zitarrosa),
Ariel Seoane y Marisa Elizalde,
Ernesto Spósito (Patrimonio, IM),
Obispo Miguel Tamayo (Templo Inglés),
María de los Angeles Valdivia (Surco Seguros),
Raúl Ververis,
Biblioteca de la Facultad de Arquitectura,
Compañeros del Instituto de Historia de la Arquitectura y del
Instituto de la Construcción de la Facultad de Arquitectura.
En general, a todos quienes colaboraron e hicieron
posible nuestro trabajo.

Carola Romay

Arquitecta (Farq-Udelar). Magíster en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FAUD-UNMDP). Docente del Instituto de la Construcción y de la cátedra de Arquitectura y Tecnología (Farq-Udelar).

Miriam Hojman

Arquitecta (Farq-Udelar). Maestranda en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos (FHUCE-Udelar). Docente del Instituto de Historia de la Arquitectura, de la cátedra de Teoría de la Arquitectura I y del Servicio de Investigación y Extensión (Farq-Udelar).

Gianella Mussio

Arquitecta (Farq-Udelar). Maestranda en Obras de Construcción (Farq-Udelar). Docente del Instituto de la Construcción, área Patología (Farq-Udelar).

Verónica Ulfe

Arquitecta (Farq-Udelar). Docente del Instituto de la Construcción, cátedra de Acondicionamiento Sanitario (Farq-Udelar).

Las autoras integran el Grupo CSIC: Grupo de estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial, n.º 881.914.

ISBN: 978-9974-0-1225-7



9 789974 012257

