

PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA

Concurso del Centenario

TATIANA RIMBAUD

La década del veinte y el proceso del Centenario constituyen un periodo de alta significación en la historia del Uruguay. El festejo del Centenario fue una oportunidad de consolidación, «de síntesis entre el pasado y el futuro, entre memoria y proyecto, en la construcción espacial e iconográfica del imaginario nacional».¹ La ciudad fue transformada para acomodar la nación que se consolidaba como proyecto uruguayo, a su vez «transformado por una repentina conciencia modernizadora».² Los grandes edificios representativos de la nación posibilitaron la construcción de un país moderno, con arquitecturas apropiadas para la sociedad modelo que se alzaba. El espíritu democrático de la época y la insistencia del gremio de los arquitectos contribuyeron a que los edificios públicos fueran adjudicados por concurso.

En los cinco años del periodo Centenario (1925-1930) se realizaron unos veinte concursos arquitectónicos. Tanto el proceso de los certámenes como los edificios resultantes contribuyeron a la construcción identitaria de la nación. En el marco de la participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, se convocó un concurso público para el diseño de un pabellón expositivo. Mauricio Cravotto triunfó con un proyecto que responde al debate intelectual del momento. Este trabajo trata de aproximarse a los matices y perspectivas que rodearon al concurso y la concreción del pabellón para la exposición.

La álgida controversia sobre la participación de Uruguay en la exposición rodeó también al concurso. El evento brindó la oportunidad de pensar cómo representar a Uruguay en el exterior, tanto

1. Cecilia Ponte, «Montevideo Metáfora», en *Los veinte. El proyecto uruguayo* (Montevideo: Museo Blanes, 1999), 89.

2. Gabriel Peluffo, «Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los veinte», en *Los veinte. El proyecto uruguayo* (Montevideo: Museo Blanes, 1999), 37.

en el plano diplomático-comercial como en el arquitectónico. De esta manera, el pabellón plantea una excelente oportunidad de reflexión sobre el debate disciplinar que transcurría entre la tradición académica y la modernidad. El edificio resultante se presenta como una síntesis de estos conceptos, característica recurrente en la arquitectura uruguaya del siglo XX.

La Exposición

La Exposición Iberoamericana de Sevilla se desarrolló entre mayo de 1929 y junio de 1930. El objetivo expreso era mostrar la unidad y la cooperación entre España, Portugal y América: «[...] veinte pueblos de una raza se reúnen para celebrar sus glorias, para dar fe de su existencia como algo distinto y único en el mundo».³ Los motivos de los organizadores abarcaban la reactivación económica de la ciudad, su reposicionamiento en el comercio internacional y la implementación de un programa de ampliación urbana. La idea de la exposición se originó en 1909. Inicialmente estaba proyectada para 1914, pero fue postergada numerosas veces debido a la coyuntura europea. Finalmente se realizó en simultáneo a la Exposición Internacional de Barcelona.

La exposición supuso la transformación urbana más importante de la Sevilla contemporánea hasta 1992.⁴ Se implantó en las zonas de San Telmo, María Luisa, Delicias, Mariana y Naranjal. El diseño del parque se encargó al paisajista francés Jean-Claude Nicolás Forestier, quien comenzó a ejecutar su plan en 1911. La dirección arquitectónica y el diseño general de la exposición se llamaron a concurso. El ganador, Aníbal González, presentó un proyecto que dividía el espacio en cinco sectores: pabellones de bellas artes y artes decorativas, pabellones de los Estados americanos, pabellones de regiones españolas, pabellones sevillanos y un parque de atracciones.⁵

El impacto de la exposición no se vio en Sevilla hasta mucho después, ya que los objetivos inmediatos —económicos y comerciales— fueron opacados por la crisis bursátil de 1929. Sin embargo, la transformación urbana perduró y dejó en la ciudad infraestructuras y espacios públicos de gran calidad, que marcan su impronta hasta hoy.

3. *La Unión*, 9 de mayo de 1929. Citado en Alfonso Braojos Garrido, *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992), 105.

4. Manuel Trillo, *La Exposición Iberoamericana: la transformación urbana de Sevilla* (Sevilla: Ayuntamiento, 1980), 124.

5. Países concurrentes: Argentina, Chile, Guatemala, Uruguay, Perú, Colombia, México, Cuba, República Dominicana, Venezuela, Estados Unidos, Portugal y Brasil, El Salvador, Panamá, Costa Rica, Bolivia y Ecuador.



FIGURA 1. AFICHE DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA.

Participación de Uruguay

La participación de los países americanos en la exposición ha sido reseñada por autores europeos como Babiano, Cabrero, Graciani y Trillo, entre otros, que han basado sus trabajos en la extensa documentación del Archivo de la Hemeroteca Municipal de Sevilla (HMS).⁶ Para complementar estas miradas europeas se ha profundizado en los archivos y repositorios nacionales. En ese sentido, interesa desarrollar la discusión parlamentaria sobre la participación del país en la exposición y la asignación de fondos para la construcción del pabellón.

⁶ Cabe destacar la realización del I Congreso Internacional sobre la Exposición Iberoamericana, en mayo de 2018, que reunió a gran parte de los investigadores del tema.

7. *Euskaro Español*, n.º 12 (marzo de 1925): 10.

8. Informe de la subcomisión para CNA (Óscar Orozco, Ernesto A. Bauzá, Antonio M. Grompone, Pablo Ferrés y Carlos del Castillo). HMS.

9. El Comité Organizador estaba integrado por: Óscar Orozco (1878-s/d), hacendado y político. Presidente del Comité, redactó el informe a favor, elaboró el plan de exposición y el informe posterior sobre la actuación del Comité. Alejandro Gallinal (1872-1943), médico-cirujano, filántropo y político, ganadero, diputado y senador por el Partido Nacional. Tesorero del Comité. Carlos del Castillo (1884-s/d), funcionario público. Secretario del Comité. Francisco Torres Inargarat (1873-s/d), médico. Vocal del Comité y comisario general del Pabellón. Segismundo López de Rueda. Vocal del Comité, cónsul y comisario del Pabellón. Otros vocales: Víctor J. Arcelus, Tomás Berreta, Ernesto Bauzá, José Pedro Rodríguez, Francisco B. Helguera, Félix Martínez Castro, Pablo Ferrés, Juan B. Bidegaray, Florentino Loy Mones, Rafael Vehils, Mario C. Acebedo y Armando Levrero.

10. Declaraciones de Óscar Orozco. HMS.

11. El costo del pabellón fue de \$ 69.343,62, el cual incluyó «concurso de planos, construcción, decoraciones, instalaciones eléctricas, servicios sanitarios, etc.». Memoria del Comité Organizador, 1932. Archivo IHA.

Uruguay contestó afirmativamente las invitaciones preliminares de 1911 y 1913, pero cuando se oficializó la convocatoria, en 1923, las autoridades fueron reacias a otorgar recursos. Luego de una campaña propagandística de la población española en Montevideo y algunos industriales interesados,⁷ el Consejo Nacional de Administración (CNA) encomendó a la Comisión Nacional de Defensa de la Producción, bajo la égida del Ministerio de Industria, definir la pertinencia de la participación de Uruguay. La Comisión concluyó que «hay gran interés nacional en que nuestro país se halle dignamente representado en aquel certamen».⁸

En 1925 el CNA aprobó la participación en la exposición y creó el Comité Organizador de la Participación de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.⁹ El Comité elaboró un plan de trabajo,¹⁰ llevó adelante las gestiones diplomáticas, organizó la captación de expositores y procuró la realización de un pabellón. En principio se pensaba hacer un pabellón provisorio con \$ 50.000, pero finalmente se decidió construir uno permanente. Para llevar a cabo todo el plan se solicitó a las Cámaras la suma de \$ 80.000.¹¹

El tema fue tratado en dos largas sesiones¹² de Diputados, donde la discusión descubrió debates ideológicos subyacentes. Ernesto Bauzá fue el diputado informante del proyecto. Los antecedentes que presentó fueron: a) Una carta del CNA del 20 de noviembre de 1925 donde se informa al Parlamento que, en función de las consultas realizadas, se ha aceptado la invitación cursada por España. Comunica también que la forma más económica de llevar a cabo la concurrencia del país se ha estimado en \$ 80.000 y así lo solicita al Parlamento. Firma Luis A. de Herrera. b) El proyecto de ley a discutir. c) El informe de la subcomisión, que entiende de interés capital la participación en la exposición y evalúa la cantidad a destinar y los elementos a exponer, entre otros. Firman el informe Óscar Orozco, Ernesto Bauzá, Antonio Grompone, Pablo Ferrés y Carlos del Castillo. d) El informe de la Comisión de Industrias de la Cámara de Representantes, que aconseja la participación. Los documentos y el debate se recogen en el *Diario de Sesiones de las Cámaras*.

En la sesión inicial, Bauzá presentó los antecedentes y argumentó sobre la importancia de participar en la exposición por motivos comerciales y económicos, como defensa de la industria y de la producción nacional:

Nosotros hemos pensado que debíamos concurrir, junto con todas esas manifestaciones artísticas y científicas, con un profundo criterio económico, estudiando, en una palabra, todas las cuestiones que pudieran tener relación con las dos riquezas madres del país: la ganadería y la agricultura.

La fundamentación fue secundada por Alejandro Gallinal —tesorero del Comité Organizador—, quien sostuvo la importancia de participar en la exposición tanto por la propaganda de los productos nacionales como por la necesidad moral de estrechar lazos con los países hispanoamericanos. Además, expresó su malestar con los pocos plazos con que se resolvían los fondos.

Eugenio Gómez planteó discrepancias sobre el uso de fondos públicos para la participación en la exposición. «La delegación comunista se opone a que se voten estos \$ 80.000 para que la burguesía del Uruguay pueda exponer sus productos en la exposición Ibero-Americana», expresó. Luego continuó su retórica y el debate se tornó una discusión ideológica sobre el capitalismo y la industria.

Otros diputados plantearon diferentes reparos a la asignación de fondos. Rogelio Mendiando fundamentó su voto negativo, ya que «bien podría estar representado el país en la exposición de Sevilla con la concurrencia del Ministro de nuestro país acreditado en España, y en cuanto a los industriales podrían costear de su peculio los gastos de la concurrencia». Asimismo, Justino Zavala Muniz argumentó la negativa al voto por la vaguedad del informe, proponiendo utilizar esos fondos para propaganda del país sin asistir a la exposición. Por otro lado, Miguel Buranelli expresó que «realmente nosotros no tenemos industrias para ir a exhibir productos en la exposición de Sevilla» y alegó dificultades económicas del país. Esto desencadenó otro debate de base ideológica sobre la distribución de tierras agrícolas, que fue contestado por los diputados del Partido Colorado, y finalmente se desestimó su relevancia sobre el asunto en cuestión.

En la segunda sesión, Eugenio Gómez volvió a argumentar en contra de los fondos, esta vez considerando que no se debía participar en el evento por estar asociado a la dictadura de Primo de Rivera en España. Ante esto, Bauzá contestó que la motivación para participar en la exposición era puramente económica, por lo que no se habían considerado cuestiones raciales, afectivas o

12. Sesiones del 5, 10 y 11 de mayo de 1927. *Diario de Sesiones de las Cámaras*, Archivo del Parlamento.



FIGURA 2. MAURICIO CRAVOTTO: PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA. LA CONSTRUCCIÓN EN EL MOMENTO DE SU INAUGURACIÓN, 1929.

13. *Diario de Sesiones de las Cámaras*, Archivo del Parlamento. «Ley N° 8083:

El Senado y la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, reunidos en

Asamblea General, decretan:

Artículo 1°. Autorízase al Consejo Nacional de Administración para disponer de Rentas Generales hasta la cantidad de ochenta mil pesos (\$ 80.000) en atender los gastos que demande la concurrencia de nuestro país a la Exposición Iberoamericana a realizarse en Sevilla en 1928».

La ley fue reglamentada el 10 de junio de 1927 por José Batlle y Ordóñez en nombre del CNA.

políticas, así que las preocupaciones de Gómez sobre la dictadura de Primo de Rivera no eran de recibo. De nuevo, el debate derivó en enfrentamientos políticos e ideológicos que sobrepasaban la discusión sobre la pertinencia o no del gasto para la exposición. El tono de la discusión se elevó, y nuevamente se postergó la resolución del tema. Al día siguiente, en la sesión del 11 de mayo, el proyecto se votó sin observaciones y se resolvió por cuarenta y nueve en cincuenta y ocho votos.

Tras una breve sesión en el Senado colmada de elogios a la Madre Patria, el 10 de junio de 1927 se efectivizaron los recursos.¹³ A partir de ese momento el Comité Organizador continuó su labor con total autonomía.

Uruguay participó en la Exposición Iberoamericana con un pabellón permanente cuyo contenido estaba orientado a la industria y el comercio exterior. Asistieron, además, algunos enviados diplomáticos especiales y en octubre de 1929 se realizó la celebración de la Semana de Uruguay.

El concurso

En abril de 1926 la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) entregó las bases solicitadas por el Comité Organizador,¹⁴ aunque la dificultad política para obtener fondos ocasionó que el concurso fuera llamado recién el 1.º de julio de 1927.¹⁵ El plazo de entrega se pospuso del 3 al 15 de setiembre en función de la demora en la concreción del terreno. Las características del edificio estaban bastante pautadas en las bases. Se estipulaban superficies, costos, características programáticas y hasta la disposición de algunos elementos.

El pabellón debía tener una superficie edificada de 1200 metros cuadrados con la siguiente distribución: ganadería e industrias afines (180 m²), agricultura (180 m²), manufacturas (120 m²), industria pedrera (120 m²), bellas artes (120 m²), arqueología y arquitectura (120 m²), administración e informes (96 m²), servicios higiénicos (72 m²), e industria frigorífica de la carne —eje de la muestra— (192 m²). Además, se solicitaba incorporar un local para una usina frigorífica, que se sugería ubicar en el sótano.

El costo máximo estipulado fue de \$ 65.000. Se insinuaba la posibilidad de emplear materiales del país, de modo que estos se exhibieran como producto. La disposición debía prever la exhibición de gráficos y una cabina para instalar un aparato de proyecciones.

De la misma manera, las bases establecían la preferencia formal del Comité Organizador sobre la imagen del edificio. Debía armonizar «con los estilos predominantes en el sur de España, tales como Mudéjar, Morisco, Plateresco, Barroco del siglo XVII, etc. sin excluir por esto aquellos proyectos inspirados en las transformaciones sufridas por los estilos españoles al adaptarse a nuestro medio en la época colonial».¹⁶

Esta polémica solicitud generó algunas molestias en la comunidad arquitectónica del momento y, como se verá, se convirtió luego en un elemento clave en las reseñas histórico-críticas sobre el edificio.

Al certamen se presentaron 19 proyectos, de los cuales se conocen los lemas *Maona* (Cravotto), *Teruteru* (Muñoz del Campo y García Arocena), *Pelusa* (Cravotto), *Pallota* (Cravotto), *Torre del Oro* (dos proyectos), *Eurindia*, *Tres Marías* y *Chulo*. Frente a los

14. «El pabellón uruguayo en la Exposición Iberoamericana de Sevilla», *Arquitectura*, n.º 101 (1926): 95. Integraban la comisión de elaboración de bases del concurso: Ernesto Bauzá (1885–1967), médico veterinario. Profesor universitario, político, diputado y vocal del Comité. José Gimeno (1891–1938), arquitecto. Profesor de Composición Decorativa y de Proyectos de Arquitectura. Leopoldo C. Agorio (1891–1972), arquitecto. Profesor de Geometría Descriptiva. Decano de la Facultad entre 1928 y 1934; rector de la Universidad. Doctor *honoris causa* de la Facultad de Arquitectura. Redactor de la revista *Arquitectura* y del Reglamento de Concursos de la SAU. Horacio Acosta y Lara (1875–1966), arquitecto. Profesor de Arquitectura. Decano de la Facultad. Rector interino de la Universidad de la República. Profesor *ad-honorem*. Primer presidente de la SAU. Director de Obras Municipales de Montevideo 1905–1907. Intendente de Montevideo 1938–1942.

15. Llamado público. *Diario Oficial*, 5 de julio de 1927, sección «Avisos del día».

16. Bases del Concurso. Fundación Cravotto.

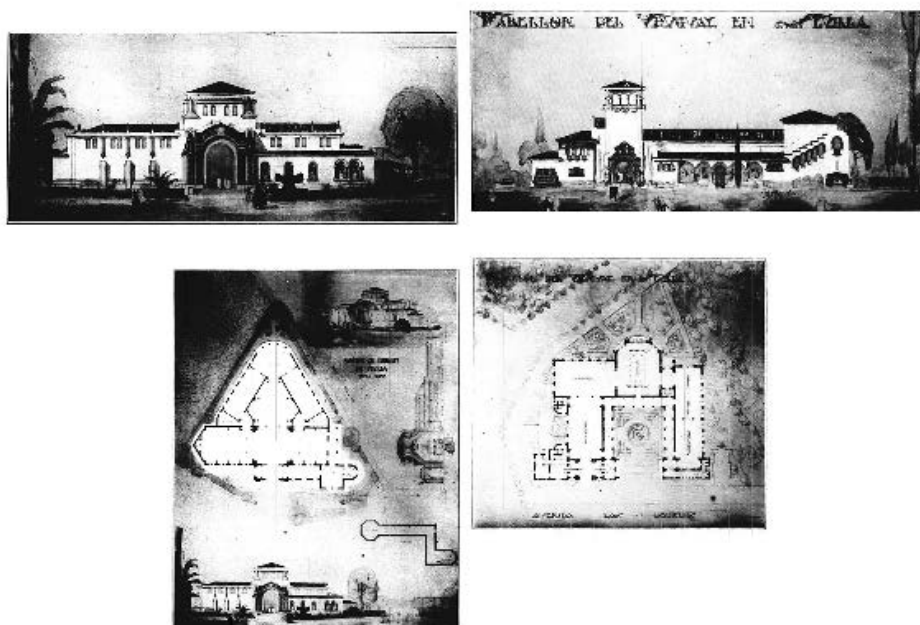


FIGURA 3. PROPUESTAS FINALISTAS DEL CONCURSO PARA EL PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA. IZQUIERDA: LEMA MAONA (CRAVOTTO). DERECHA: LEMA TERUTERU (MUÑOZ DEL CAMPO Y GARCÍA AROCENA).

17. Carta de Vicente Salaverry al comisario de la Exposición de Sevilla, J. Cruz Conde, 17/9/1927. HMS.

18. Actas del Jurado, publicadas en «Concurso de planos para el Pabellón del Uruguay en la Exposición de Sevilla», *Arquitectura*, n.º 118 (1927): 271. El jurado del Concurso de proyectos para el Pabellón estaba integrado por Óscar Orozco, José Gimeno y Leopoldo C. Agorio, ya referidos. Además, lo integraban los arquitectos: >

proyectos presentados se generó cierta preocupación de los organizadores por el abuso presupuestal: «Entre los 19 anteproyectos recibidos por la comisión, hay 6 o 7 aprovechables. Algunos francamente buenos. Pecan de excesivos, es decir, de reclamar más dinero del que hay votado».¹⁷

Las actas del jurado reflejan una postura estricta sobre las limitaciones presupuestales que, al fin y al cabo, eran la mayor condicionante de todo el emprendimiento. La definición del proyecto ganador resultó por mayoría: seis en siete. Cinco de los jurados votaron por *Maona* en primer lugar y sin dudas: Óscar Orozco, Eugenio Baroffio, Felisberto Gómez Ferrer, José Gimeno y Leopoldo Agorio consideraron que «es el que se ajusta en forma más estricta a las exigencias del programa, esencialmente en lo que tiene relación con la superficie edificada».¹⁸

También Jacobo Vázquez Varela votó por *Maona*, aunque con objeciones, y expresó que a su juicio «el proyecto *Teruteru* es el me-



FIGURA 4. ESTUDIO DE ÁREAS.

por de los presentados al concurso [...] si no fuera porque en ese proyecto no se ha respetado algunas cláusulas del programa». Se refería a que las áreas edificadas sobrepasaban lo establecido y la relación entre los componentes no era la solicitada. Además, sostenía que *Maona* «cumple mejor las exigencias claras y precisas del programa». Solamente Elzeario Boix votó por el proyecto *Teruteru* debido a que lo consideraba «superior en su composición arquitectónica, ofreciendo además en la diversidad de aspectos y carácter de sus fachadas más armonía con el sitio a que está destinado».¹⁹

La comparación de los gráficos publicados en la revista *Arquitectura* arroja que el proyecto *Maona* utiliza aproximadamente 1200 m² y *Teruteru* cerca de 1350 m² (sin contar el patio central). Las bases solicitaban 1200 m² construidos; Cravotto expresa en su cartón que utiliza 1204 m².

Maona es compacto y ordenado; el circuito de exposición funciona perfectamente al plantear un recorrido unidireccional y utilizar los espacios racionalmente y sin despilfarros. *Teruteru* plantea una solución fragmentada y desagregada, donde el circuito expositivo se confunde con los espacios secundarios —terrazas, patios y galerías—, que desorientan y complejizan la espacialidad. Formalmente, la simetría semiaustera que utilizó Cravotto cumple mejor los requisitos representacionales que la diversidad de aspectos y la intención mimética contextual en las fachadas de Muñoz del Campo y García Arocena. El proyecto de Cravotto ganó porque era el que mejor satisfacía las exigencias del programa. Aplicó de manera correcta e inteligente las lógicas de axialidad, composición y orden a partir de ejes estructuradores. Logró esbozar la monumentalidad justa entre lo que el país demandaba y lo que era capaz de permitirse.²⁰

Algunas reseñas sobre el pabellón han tratado el resultado del concurso como errado, y han hecho juicios de valor sobre la

> (18 cont.) Eugenio P. Baroffio (1877–1956), profesor de Construcción en la Facultad de Matemáticas y de Arquitectura; director de la División de Arquitectura de la Intendencia de Montevideo; decano de la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria de la Universidad; autor de varias monografías de historia del arte, urbanización y arquitectura. Felisberto Gómez Ferrer (1879–s/d), profesor emérito de Construcción en la Facultad de Arquitectura y subdirector de la DGA del MOP. Jacobo Vázquez Varela (1872–1954), profesor *ad honorem* en la Facultad de Arquitectura y decano de 1922 a 1925. Elzeario Boix (1884–1953), profesor agregado de Historia de la Arquitectura en la Facultad, autor de diversos textos entre los que se destacan *Un siglo de Arquitectura en el Uruguay, 1815–1915* y *¿Cómo juzgar las tendencias de la moderna arquitectura: decadencia o resurgimiento?*

19. *Arquitectura*, n.º 118 (1927): 271.

20. Mauricio Cravotto (1893–1962) tuvo una trayectoria estudiantil excepcional y egresó en 1917 con una beca y el primer Gran Premio de la Facultad. Fue decano interino y miembro del Consejo Directivo de la Facultad >

> (20 cont.) ...de Arquitectura; director del Instituto de Urbanismo; profesor titular de Proyectos de Arquitectura, de Composición Decorativa, de Trazado de Ciudades y de Arquitectura Paisajista. Al momento del concurso del pabellón ya se desempeñaba como docente universitario y había realizado algunas de sus obras más relevantes, como el Montevideo Rowing Club (1923), el primer concurso del Palacio Municipal (1924) y el edificio Frugoni (1927). Alberto Muñoz del Campo (1890–1975), arquitecto egresado en 1921, fue un profesional independiente que expresó en parte de su obra una fuerte afinidad con la tradición hispánica. Carlos García Arocena (s/d), arquitecto egresado en 1921, tuvo una profusa actividad profesional en la práctica privada.

21. José Babiano, «El Pabellón de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de 1929», *Aparejadores*, n.º 32 (1990): 19.

22. Amparo Graciani, *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011), 321.

23. Mauricio Cravotto, «La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París», *Arquitectura*, n.º 97 (1925), 270.

actuación del jurado. Babiano dice que Cravotto fuerza el lenguaje del proyecto «al adaptarse a los gustos de un Comité que no era ciertamente de expertos en la materia».²¹ Esta afirmación no podría estar más alejada de la realidad. Tanto la comisión que elaboró las bases como el jurado estaban compuestos por arquitectos reconocidos, de sólida formación académica, con amplia experiencia en otros concursos y en su actuación profesional, y que muchas veces utilizaban en su propia obra el lenguaje evaluado. Un muy superficial repaso de los integrantes del jurado presenta un panorama de excelencia. Este conjunto de arquitectos —eméritos profesores y laureados profesionales— estaba más que capacitado para evaluar los proyectos presentados.

Graciani, en su detallado análisis, ha argumentado:

[...] lo que hizo ganar al trabajo de Cravotto no fueron las características arquitectónicas de su edificio, es decir esa combinación de elementos modernos e historicistas, sino el ser el que se ajustaba de forma más estricta a las exigencias del programa frente al incumplimiento de ciertas normas del concurso por parte del proyecto Teruteru. [...] De hecho, la diferencia fundamental entre el proyecto Pallota, también presentado por Cravotto, y el ganador era la distribución en planta.²²

Las características arquitectónicas de la distribución en planta —y el delicado equilibrio entre historicismo y modernidad— son exactamente lo que hace del proyecto el justo ganador.

La crítica ha tratado el proyecto de mera solución de compromiso. Sin embargo, esa calificación no tiene en cuenta la visión de Cravotto sobre la pertinencia de la evocación de las grandes obras hispánicas y la necesidad de una justa ornamentación en los edificios. Dicha visión quedó expresada en un artículo escrito dos años antes del concurso, en el que se refería a la decoración moderna: «Esta decoración no es un aditivo, es una forma refinada, simple, gentil, está diseminada como acentos en el edificio».²³ Tampoco es esta «la única obra historicista de M. Cravotto, sin duda por imposición programática del Comité»,²⁴ si se miran los primeros proyectos del arquitecto —de formación académica impecable— y se considera de manera amplia el momento histórico en el que actuaba, cuando imperaban los matices y los



FIGURA 5. MAURICIO CRAVOTTO: PERSPECTIVA EN ACUARELA DEL PROYECTO PRESENTADO BAJO EL LEMA MAONA.

arquitectos se movían sin prejuicios. No era el lenguaje historicista algo que Cravotto desconociera o realizara de mala manera, ni mucho menos. Considerando estos aspectos sin los prejuicios de la mirada moderna más ortodoxa, la calidad de la composición de Cravotto es incuestionable. Por otro lado, la consideración del lenguaje solicitado y utilizado forma parte de un debate más amplio que se plantea a continuación.

Por último, es interesante mencionar el resultado del casi simultáneo concurso de Vivienda Rural Económica, donde entre los 24 proyectos presentados se adjudicó el primer premio a Alberto Muñoz del Campo y el segundo a Mauricio Cravotto. Las actas explican que el ganador es el que «mejor ha contemplado los aspectos de economía, higiene y estética del problema».²⁵ Visto el tenor de los dos concursos, donde priman por sobre todo las cuestiones económicas, no es sorprendente que los ganadores sean los mismos que en el pabellón, esta vez en orden inverso. Los dos arquitectos tenían un excelente manejo del concepto de economía y de la racionalización de recursos. Sin embargo, Muñoz del Campo propuso conscientemente para el pabellón un edificio excedido de áreas. Se podría aventurar que en ambos casos Muñoz del Campo evaluó el contexto y el destino del edificio, y otorgó mayor o menor importancia a la rigurosidad presupuestal según su propio criterio.

24. Graciani, *La participación internacional...*, 320.

25. Jurado: Horacio Acosta y Lara, Jacobo Vázquez Varela, Manuel Artagaveytia, Joseph Carré, Cayetano Carcavallo, Arturo Wilson, Roberto Sundberg, Hugo Tidemann y Raúl Bonino. «Concurso de vivienda rural económica». *Arquitectura*, n.º 108 (1926): 249.

Carácter

El periodo del Centenario en Uruguay fue significativo en el proceso de construcción identitaria del país. Se consolidó el imaginario batllista hiperintegrador,²⁶ moderno y cosmopolita, en un proceso reformista aplicado a una sociedad mayoritariamente de inmigrantes.

Fue también una etapa significativa para la comunidad arquitectónica. Una época de crisis y debate, en la que convivieron el pensamiento académico y el moderno, en un intento de construcción de una arquitectura nacional, con constantes polémicas sobre las referencias manejadas, como el art déco o el neocolonial. El debate y la búsqueda de una identidad arquitectónica nacional se disputan en un equilibrio entre lo americano y la herencia europea, habilitado por la capacidad integradora del imaginario imperante.

Este debate estuvo presente en el concurso y sus protagonistas. La imposición estilística de las bases alimentó la polémica que acompañó a algunos de los implicados. A principios de siglo, Horacio Acosta y Lara protestaba contra este tipo de estipulaciones:

En la belleza arquitectónica descubrimos la expresión de cualidades morales y de sentimientos que no han tenido el mismo éxito en todas las épocas; porque no es el mismo gusto el de todos los pueblos ni el de todos los individuos. De manera que prívesele a este arte de la libertad que se expresa en todas sus manifestaciones y se le reducirá a una repetición continua, constante que aplastará todas las iniciativas y todos los esfuerzos que se hagan en el sentido del progreso. ¿A qué se reducirá un arquitecto si se empezara por imponerle un estilo en sus concepciones? [...] Obrar de otra manera sería proceder inconscientemente sin atender las exigencias que nos imponen los adelantos de nuestra época. Es preciso que nos convenzamos que hoy ya no se imponen formas añejas a las nuevas necesidades, sino que, al contrario, las nuevas necesidades dictan la ley a la construcción, exigiéndole exterioridades y proporciones racionales.²⁷

En el pabellón, la prefiguración estilística se justificó por las características del lugar de su implantación. Con esta predeter-

26. Gerardo Caetano, *Los uruguayos del Centenario* (Montevideo: Santillana, 2000), 9-10.

27. Horacio Acosta y Lara, «Los concursos públicos», *El Día*, 14 de noviembre de 1899. Reproducido en *Arquitectura*, n.º 140-141 (agosto de 1929): 132.

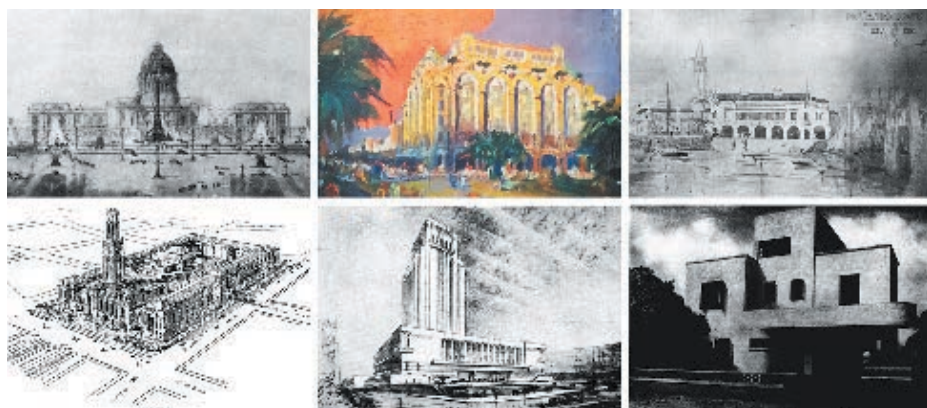


FIGURA 6. PROYECTOS DE CRAVOTTO: GRAN PREMIO (1918), TIENDA LONDON-PARÍS (1922), MONTEVIDEO ROWING CLUB (1923), PALACIO MUNICIPAL (1924), PALACIO MUNICIPAL (1930), VIVIENDA PUCCI (1931).

minación se evitó un planteo que podría haber sido válido: ¿Cuál es la arquitectura que representa al Uruguay en el exterior? No se ha encontrado evidencia de que esta disyuntiva siquiera fuera planteada. El propio Acosta y Lara —que antes protestaba por la falta de libertad en la imposición— es participe en la redacción de las bases del concurso. La incorporación de ese apartado en las bases trató, quizás, de evitar ese mismo debate. Se sometió la imagen del pabellón a las características sevillanas, antes que investigar las cualidades intrínsecas e identitarias que pudieran representar al país.

Sin embargo, tal y como fue realizada la convocatoria, los arquitectos proponentes pueden no haber conjeturado sobre el dilema de la arquitectura nacional. O, quizás, ante la interrogante de qué era lo que representaba al país, optaron por abrazar el ya mencionado imaginario integrador, proponiendo soluciones eclécticas, de lenguaje historicista —tal como se sugería en las bases—, pero incorporando una reflexión funcional y de síntesis expresiva que bien podría caracterizar la arquitectura del Uruguay centenario.

De hecho, como se ha mencionado, los arquitectos participantes —jurados y concursantes— no eran ajenos a los lenguajes historicistas. El propio Cravotto los manejaba a la perfección, como se puede ver en algunos de sus primeros proyectos, en los que no se partía de ninguna prefiguración impuesta.

En el marco de la imposición estilística, los concursantes debían definir el lenguaje a utilizar, que al mismo tiempo representara a Uruguay y se acoplara al lugar de la exposición. Mientras otros países optaron por el neocolonial —en particular Argentina²⁸—, los arquitectos uruguayos no parecían muy convencidos al respecto. Una entrevista a Mauricio Cravotto en 1924 indaga precisamente en ese tema, e ilustra algunos matices en el pensamiento del arquitecto ganador:

28. «El pabellón argentino fue diseñado por el arquitecto Martín Noel, de estilo neobarroco con elementos iberoamericanos y mestizos». *Catálogo patrimonial. Nuevo Plan General de Ordenación Urbanística de Sevilla* (Sevilla, 2006), 28. Martín Noel y Alejandro Christophersen se encuentran entre los mayores promotores de la arquitectura neocolonial en el Cono Sur. «En la Argentina, entre 1913 y 1914 los arquitectos Alejandro Christophersen y Martín Noel habían pronunciado sendas conferencias poniendo en evidencia los valores de la arquitectura colonial [...] Por su parte, Noel, que se convertiría en el principal artífice de la arquitectura neocolonial en el país [...]». Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Arquitectura de raíces hispanas: entre los "estilos californianos" y el neocolonial, 1880-1940* (Granada: Universidad de Granada, 2014), 20.

29. Mauricio Cravotto, «Entrevista», *La Cruz del Sur*, n.º 4 (junio de 1924): 2.

Muy pocos de los pobladores de nuestra tierra de origen hispánico fueron artistas o arquitectos. Tal vez eran artesanos, algunos, de buen gusto. Las adaptaciones y traducciones que ellos hicieron del arte español fueron posiblemente improvisaciones, corregidas luego, pero indudablemente carentes de un concepto de proporción e higiene. Por qué, entonces, ese afán de repetir malas traducciones en vez de buscar en los innumerables ejemplos de belleza de la España antigua y moderna el sentido y el carácter de la Arquitectura poniendo en evidencia el valor de la vida moderna y conservando como homenaje al romanticismo algo de la gracia de la arquitectura hispana como se recuerda la impresión de los jardines perfumados de Andalucía sin saber precisamente de qué flores provenía.²⁹

La revista acompañaba la entrevista con la reproducción de la perspectiva y la fachada del proyecto de Cravotto para el primer concurso del Palacio Municipal, donde se manifiesta ese perfume de otros tiempos que también evoca el pabellón.

En 1925 Cravotto retomaba el tema en un artículo donde se inclina hacia la arquitectura moderna, pero sin desconocer la necesidad de la justa ornamentación.

El valor de la arquitectura moderna no está todavía generalizado. [...] La depuración de los valores superfluos llevó a exageraciones, llevó como dije, a desnudeces tal vez demasiado esqueléticas pero no tardó la contra reacción a venir, acompañada por un valor que encierra en sí, la distinción: fue la decoración moderna funcional.³⁰

Esta postura abierta hacia la ornamentación, bajo un concepto de modernidad amplio, tiene una real importancia en la com-

prensión del proyecto del pabellón, no como una traición a la modernidad sino como un proyecto moderno de concepción íntegra.

Asimismo, las contradicciones y conciliaciones presentes en el proyecto refieren a un marco cultural más amplio, habilitado en parte por la capacidad integradora del espíritu del Centenario. El romanticismo al que refiere Cravotto —y experimenta en su propio recorrido por España— puede vincularse con el sentir clásico-mediterráneo que defiende José Enrique Rodó³¹ a través del redescubrimiento del mundo hispánico. La importancia que tuvo el autor en la vida del arquitecto³² lo convierte en un factor a considerar para comprender cabalmente el proyecto del pabellón.

Ya en la década del treinta, inmersos los arquitectos uruguayos en la influencia de las corrientes modernas más radicales, se habla de por fin haber superado el eclecticismo al describir la vivienda Pucci,³³ otra obra de Cravotto. De esta manera se cierra formalmente una etapa de delicado equilibrio entrópico, donde la libertad en el uso de recursos expresivos permitió conjugar la síntesis de un país joven, abierto y ecléctico como el del Uruguay centenario.

El pabellón

El 28 de setiembre de 1927 se comunicó el resultado del concurso a Cravotto, y el 16 de diciembre el arquitecto entregó al Comité el proyecto ejecutivo: 19 planos y una memoria descriptiva. La memoria estipulaba: «[...] será necesario que el arquitecto director, a medida que se eleve la construcción, prepare algún detalle necesario, o modelo, o rectifique a su criterio las acotaciones indicadas».³⁴ En este sentido, cabe aclarar que la obra fue dirigida por el director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, arquitecto Emilio Conforte.

El pabellón resuelve en una planta compacta y triangular todo el programa. A la nave principal rectangular este-oeste se le acoplan dos naves hacia el sur que rematan en un vértice achafanado. El acceso se atenúa con una pequeña antecámara, que se extiende hacia el oeste en un volumen bajo para alojar las dependencias administrativas. El espacio central es el encuentro de las tres naves; coronado por una cúpula rectificada, incorpora

30. Cravotto, «La arquitectura moderna...», 266.

31. Rodó abogaba por la construcción americana desde el hispanismo. Por citar alguna de sus expresiones en tal sentido, decía: «Grabemos, entretanto, como lema de nuestra divisa literaria, esta síntesis de nuestra propaganda y nuestra fe: Por la unidad intelectual y moral de Hispano-América». Enrique Rodó. «Por la Unidad de América. Montevideo, 19 de abril de 1896», en *Obras completas* (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1945), 158.

32. Se encontraron diversos textos de Rodó en el archivo personal de Cravotto. Además, en la correspondencia entre Cravotto y Amargós mientras el primero estaba de viaje (1918-1921), aparecen múltiples referencias de admiración hacia el autor. Fundación Cravotto.

33. *Arquitectura*, n.º 159 (1931): 35.

34. Memoria descriptiva del proyecto ejecutivo, diciembre de 1927. Fundación Cravotto.

iluminación natural perimetral y nichos angulares para alojar esculturas. El interior del triángulo emula un cerrado patio andaluz, rodeado por los recintos de exposición que se abren solamente hacia las vistas exteriores. Esto genera una circulación unidireccional funcional al programa expositivo. En las intersecciones agudas de ambas naves se alojan perfectamente los servicios sanitarios, racionalizando los recursos y colaborando con la ilusión de la continuidad ortogonal inscrita en un triángulo inapreciable.

La complejidad de alturas, la compacta disposición funcional y la elegante ornamentación logran crear la ilusión representativa que necesita el embajador edilicio. El exterior aparenta un edificio con más opulencia que la posible según los recursos existentes. En el interior los espacios de exposición se ordenan de modo jerárquico: el central y más importante de la industria frigorífica, los complementarios de ganadería, agricultura y manufacturas, y por otro lado las estancias secundarias de arqueología, pedrería y bellas artes.

«Junto con la asimétrica distribución de sus salas, lo más conseguido de la planta proyectada por Cravotto fue la existencia de una circulación simple [...] y la sabia combinación de líneas rectas —diagonales horizontales— y curvas».³⁵ La funcionalidad del planteo es intachable: la finalidad del edificio es la de exposición, para lo cual genera un recorrido calculado, eficiente y amable con el visitante. Las funciones secundarias se resuelven para apoyar la experiencia sin perturbar el recorrido. El espacio central —de doble altura— alberga un frigorífico transparente para la carne vacuna. Este artefacto esconde toda su maquinaria en el subsuelo y libera las visuales, en un alarde tecnológico propio del Uruguay progresista de la época.

La estructura de hormigón armado fue calculada por el ingeniero Francisco Viapina: pórticos en la cúpula rectificada y losas armadas en dos sentidos que descargan en muros de mampuestos cerámicos, a su vez fundados en una zapata corrida de profundidad media. Los paramentos son revocados, pintados en el interior, y los pavimentos, pétreos. Las aberturas son de hierro, así como los elementos de seguridad, cuyo diseño apoya el relato iconográfico nacional de toda la fachada.

La ornamentación utilizada es sobria, elegante y justa en su distribución. Los elementos se colocan sobre superficies lisas re-

35. Graciani, *La participación internacional...*, 326.

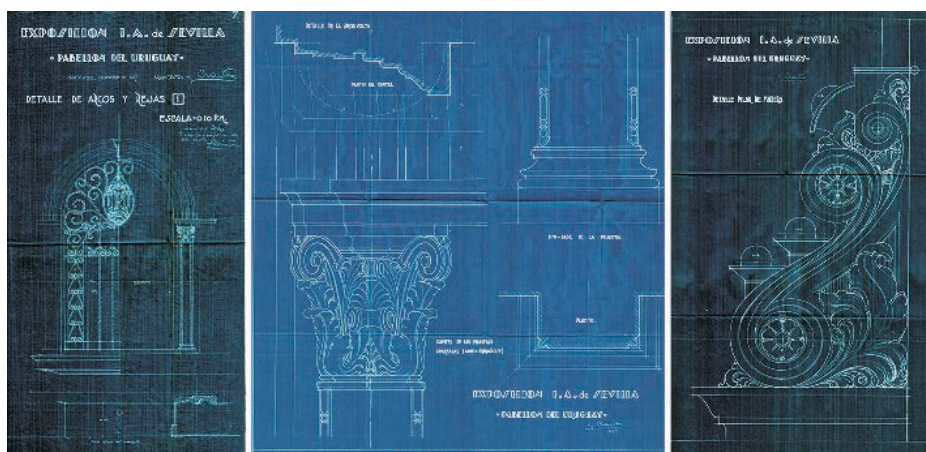


FIGURA 7. MAURICIO CRAVOTTO: PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA. DETALLES DEL PROYECTO EJECUTIVO, 1927.

vocadas, generando contraste y destaque, y se concentran en la fachada principal. El portal es una estudiada pieza de piedra española trabajada en unicidad: cada soporte se compone de dos esbeltas columnas corintias de fuste liso y una pilastra esculpida con motivos tipo ataurique. El arco rebajado está coronado por un frontis mixtilíneo que en su vértice superior contiene el escudo patrio y la inscripción *URUGUAY*. También se ven motivos arabescos en la crestería que corona la cornisa delantera del edificio. La calidad en la manufactura de los ornamentos se debe también a sus hacedores, el escultor José P. Catoli y el maestro de obras Francisco A. Prieto.

La inserción urbana es levemente diferente a la planteada en el concurso: la entrada original se volcaba a una plazoleta al costado del río Guadalquivir, mientras que el proyecto construido se gira levemente para enfrentar el pabellón chileno. Este ajuste, realizado probablemente por el trazado general de la exposición, hace que se pierda un poco el carácter monumental del acceso. El trazado actual, con el agregado reciente de otro edificio en el solar, no favorece la apreciación del pabellón, que queda escondido y relegado ante sus vecinos más altos y exuberantes.

En 1982 el arquitecto Salvador Camoyán realizó obras de adaptación para su nuevo propietario, la Universidad de Sevilla,



FIGURA 8. MAURICIO CRAVOTTO: PABELLÓN DE URUGUAY EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA. ESTADO DE LA CONSTRUCCIÓN EN 2017.

que implicaron la adición de una planta y la compartimentación de los espacios interiores, por lo que se perdió el circuito expositivo original. El pabellón ha resentido la fragmentación de sus espacios, si bien estas modificaciones no han trascendido significativamente al exterior.

El edificio está incluido dentro del parque María Luisa y Recinto de la Exposición Iberoamericana, bien de interés cultural, y tiene protección grado C desde 2006. Su catalogación apela a:

El entorno enormemente cualificado, tanto en lo arquitectónico como en lo urbano y lo paisajístico, en el que el pabellón de Uruguay ocupa una posición central. Su composición encaja dentro del programa de fantasía arquitectónica y nostalgia cultural que marcó la Exposición, compartiendo con el resto de pabellones ciertos rasgos de lenguaje arquitectónico y tipología que resultan característicos de la época.³⁶

Al día de hoy, el edificio presenta degradaciones parciales. Su estado de conservación es relativamente bueno considerando su edad y las modificaciones que se le han realizado. En el exterior todavía puede comprenderse el proyecto original, a pesar de los

³⁶. *Catálogo patrimonial. Nuevo Plan General de Ordenación Urbanística de Sevilla* (Sevilla, 2006), 16.

agregados traseros, la pintura y la pérdida de elementos de la crestería. La fachada principal conserva el espíritu de modesta monumentalidad que lo caracterizó. Interiormente, solo es posible vislumbrar el antiguo pabellón en el *foyer* y en el espacio central; la compartimentación del resto de la planta ha eliminado la natural fluidez espacial del circuito expositivo, irremediablemente.

Símbolo

Cabría añadir en la valoración que el pabellón representa a un país centenario y pujante; que fue seleccionado en concurso público por un jurado altamente calificado; y que es un excelente ejemplo del momento en que la arquitectura uruguaya se debatía entre la tradición académica y la modernidad. Habla también del momento intelectual en que se define la identidad del Uruguay, desarraigada de sus pares latinoamericanos; de conquistas sociales y gremiales en una comunidad que generaba oportunidades y vivía mirando al futuro.

El concurso del pabellón presenta de manera tangente un debate no resuelto: ¿Cuál es la arquitectura que representa al Uruguay? Si bien la interrogante fue esquivada a través de la prefiguración estilística, los arquitectos pudieron haber reflexionado sobre el tema y propuesto igualmente soluciones eclécticas, de base funcional y elementos ornamentales sintéticos. Entonces, podría aventurarse que esa combinación fue la que caracterizó la arquitectura del Uruguay, por lo menos durante el Centenario.

Se ha convertido en creencia común que el fallo del jurado fue errado, y que el primer premio debería haber sido otorgado a Muñoz del Campo y García Arocena. Sin embargo, las razones esgrimidas por el jurado se justifican desde varios puntos de vista. Una mirada más pragmática, inherente a la modernidad uruguaya, arroja que Cravotto gana porque su proyecto satisface todas las exigencias del programa, de la manera más económica y eficaz. El análisis académico, propio de la formación de los integrantes del jurado, revela que *Maona* se rige por las más perfectas lógicas de composición: axialidad y orden a partir de ejes estructuradores. Exhibe el carácter necesario para un edificio institucional, que sintetiza la expresión formal de la representación nacional.

El proyecto *Teruteru*, cuyas mayores virtudes radican en la riqueza y el delicado manejo de lenguajes en las fachadas, carece de eficiencia en su organización y es claramente inferior en cuanto a la resolución de los espacios y recorridos. La incuestionable calidad de Muñoz del Campo y García Arocena en el manejo de los elementos historicistas no equipara las faltas en la distribución del proyecto, y es probable que no logren tampoco un carácter institucional tan bueno como el proyecto de Cravotto.

El pabellón uruguayo en Sevilla representa fielmente la sociedad en el Uruguay del Centenario. Esa sociedad tan optimista y orgullosa es la que determina gran parte del devenir nacional, la configuración de la arquitectura de entonces y las bases para la construcción del Uruguay actual.

Fuente de las imágenes

1. *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org>
- 2 y 5 a 7. *Fundación Cravotto*.
3. *Arquitectura*, n.º 118 (Montevideo, 1927): 271.
4. *Elaboración de la autora*.
8. *Tatiana Rimbaud*, enero de 2017.