

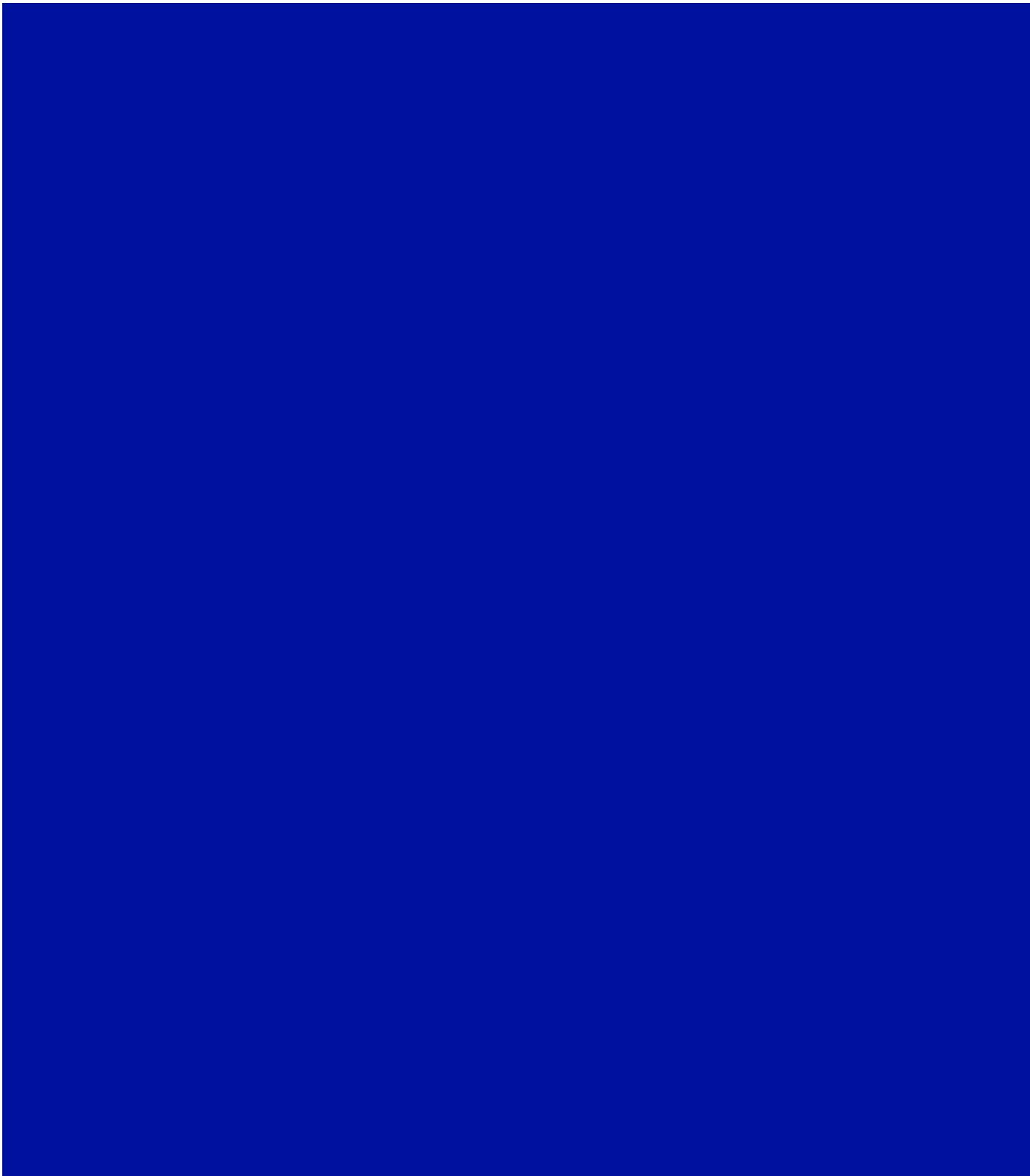


## ***El yo artista***

*El arte en la teoría y la práctica  
de Mauricio Cravotto*

MIRIAM HOJMAN<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Miriam Hojman es arquitecta por FADU-Udelar, donde enseña, investiga y cursa el doctorado en Arquitectura, FADU-Udelar. El presente artículo es un avance de su tesis doctoral *El arte en la arquitectura uruguaya. Interacciones en la teoría y la práctica. 1930-1940*, cuyos tutores son los Dres. Aníbal Parodi Rebella y Laura Malosetti Costa.



Los proyectos arquitectónicos y la producción teórica de Mauricio Cravotto (Montevideo, 1893-1962) revelan una concepción sobre la arquitectura y su vínculo con el arte y la ornamentación que lo apartan de las posturas radicales en torno a estos temas que las versiones más radicales de la modernidad proponían. Los numerosos viajes que realiza, las extensas redes que genera, su inserción en el ambiente artístico, su trayectoria docente en la Facultad de Arquitectura conforman el núcleo que alimenta su pensamiento y, por ende, sus realizaciones.

El presente artículo procura aproximarse, a partir de la indagación en los textos de Cravotto y, particularmente, en tres proyectos de finales de la década del veinte y los primeros años de la siguiente, a la conexión peculiar que el arquitecto mantenía con el arte. En ese sentido, busca explorar las bases conceptuales de una de las maneras de articulación entre arquitectura y artes visuales en el contexto de la arquitectura uruguaya de la década del treinta del siglo XX.

La apertura del archivo de Mauricio Cravotto y los nuevos trabajos que, en consecuencia, se están realizando sobre su producción permiten profundizar en sus ideas y proyectos, abrir nuevas líneas de abordaje sobre su trayectoria y reinterpretar y poner en cuestión trabajos sobre él ya realizados. Los materiales encontrados en el archivo (planos, fotos, textos, libros, correspondencia, etc.) reafirman la complejidad del personaje. Es interesante descubrir cómo influyeron en sus obras y en su trabajo docente los viajes, los vínculos, las redes, sus lecturas y el arte.

Como veremos más adelante, establecer linealidades, adherencias a ideologías o regímenes específicos en el pensamiento de Cravotto resulta algo difícil. Lo que se puede afirmar es que poseía una vasta cultura y erudición, una gran curiosidad, que lo hacía interesarse en diversos temas, y una actitud abierta, que le permitía transitar por distintos escenarios. Las obras artísticas y la ornamentación que incluye en su arquitectura reflejan también esta diversidad, así como su producción en general —y, mirándolo desde una óptica actual, quizás algunas contradicciones—, lo que impide etiquetarlo fácilmente.

En este sentido, las redes que tendió dan cuenta de la complejidad de sus ideas. Fueron frecuentes sus viajes a Europa, principalmente a Italia y Alemania a fines de los años treinta, y mantuvo un vínculo epistolar intenso con Alberto Sartoris (1901-1998), destacado arquitecto racionalista italiano, asociado al fascismo. Esto llevó a algunos autores, como el caso de Nudelman, a presumir o insinuar

que Cravotto simpatizaba con estos regímenes: «[...] El panorama era muy parecido al de la Italia fascista, con la cual muchos de ellos se sentían identificados. Mauricio Cravotto y Alberto Sartoris tuvieron una buena relación, quizás iniciada en el viaje del uruguayo a Alemania e Italia en 1938» (2015, p. 30).

Por otra parte, Cravotto mantuvo vínculos con Claude Bragdon (1866-1946), arquitecto estadounidense, seguidor de la teosofía, corriente que fue perseguida por el nazismo y a la que Cravotto también se afilió. Asimismo, se relacionó con Joachim Hellmut Freund (1919-2004), exiliado alemán de origen judío, crítico musical y teatral, radicado en Montevideo en 1939, que, junto con otros exiliados alemanes, judíos de extracción antifascista, participó del programa *La voz del día*, emitido por CX 46 Radio América (Wegner, 2013, p. 297).

En definitiva, esto expone una época compleja y revela que sería poco riguroso, con las evidencias que se tienen hasta el momento, atribuirle con claridad una afiliación ideológica definida al arquitecto.

Este artículo se centrará en sus textos y en su obra arquitectónica, la proyectada entre los años veinte y treinta que marcó su inclusión entre el selecto grupo de arquitectos considerados fundantes del proyecto moderno nacional. La extensión del período en el que se abordarán sus textos —que excede el lapso de estudio particular de las obras— pretende mostrar que sus ideas con relación al arte, que germinaron en su juventud, se mantuvieron a lo largo de los años y atravesaron su producción arquitectónica. Sus trabajos y escritos denotan la amplitud de su concepción frente a la ornamentación y al vínculo con las artes visuales.

**El arte en su pensamiento** Desde su primer viaje, a distintos países de América y Europa, luego de haber obtenido el primer Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, aparecen in-

dicios que permiten desentrañar decisiones con relación a su obra posterior. Además del interés por la espacialidad de la arquitectura neocolonial y neohispánica, que visita y croquiza en diversos países latinoamericanos (libreta de viaje, 1918), se interesa por un autor, Claude Bragdon,<sup>2</sup> que provoca en Cravotto un cambio sustancial en su mirada hacia la arquitectura y un cambio radical en lo que se refiere a lo ornamental. A partir de una lectura profunda de sus textos —se observan subrayados y anotaciones por

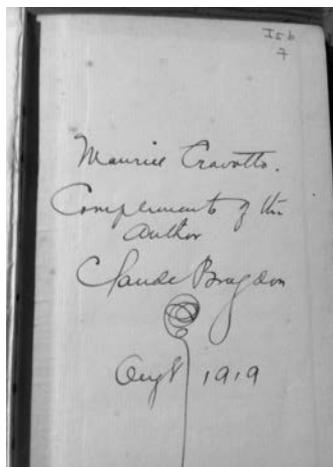
<sup>2</sup> En diciembre de 1918, Cravotto compró en Nueva York tres libros de Bragdon: *The Beautiful Necessity: Seven Essays on Theosophy and Architecture* (1910), *Architecture and Democracy* (1918) y *Projective Ornament* (1915). Estos ejemplares permanecen en su biblioteca fechados y acompañados de otros que compra más adelante —algunos enviados por el

propio Bragdon— del mismo autor, como *Four Dimensional Vistas* (1916), *A Primer of Higher Space* (1913) y *Episodes from an Unwritten History* (1910), y dos ejemplares —uno en inglés (1922) y otro en español (1936)— de *Tertium Organum*, del escritor místico ruso Peter Demianovich Ouspensky —prologado por Bragdon— en dos versiones. En una carta a sus padres

desde Londres, Cravotto se declara teósofo. Martín Fernández introduce este tema en su artículo «GP 01\_Norteamérica interior» (2017).

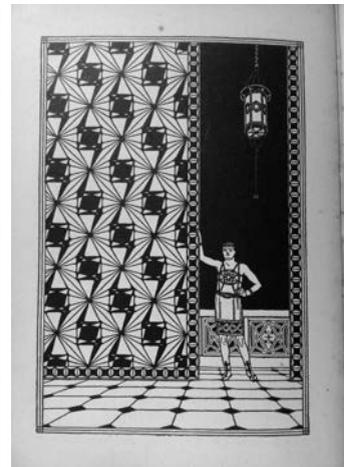
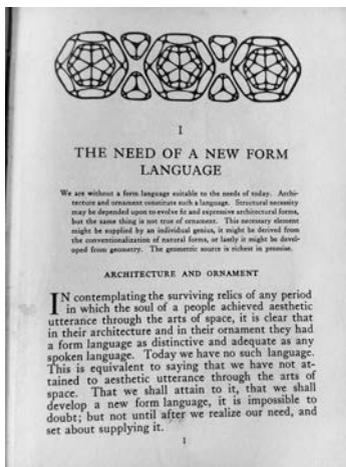
## IMAGEN 1

Ejemplar de *Episodes from the Unwritten History*, Rochester, The Manas Press, 1910, de Claude Bragdon, dedicado por el autor a Mauricio Cravotto en 1919. Fuente: Biblioteca Archivo Cravotto



## IMÁGENES 2 y 3

Primera página y página interior de *Projective Ornament*, Rochester NY: The Manas Press, 1915, de Claude Bragdon. Fuente: Biblioteca Archivo Cravotto



parte de Cravotto—, comienza un vínculo epistolar entre ambos arquitectos<sup>3</sup> y un interés del arquitecto uruguayo por la teosofía y, en particular, sobre lo que puede significar para la arquitectura la cuarta dimensión en relación con la espacialidad y lo ornamental, como lo demuestran varios de sus escritos posteriores.

En ese mismo viaje, Cravotto investiga los programas de los cursos de construcción y composición de ornato de las escuelas de arquitectura de Columbia, Harvard y Princeton. En ese sentido, según los apuntes de viaje, propone que se debería incluir la historia del ornato en esos cursos para darle sustento a la composición y no caer en el mero dibujo vacío (Fernández, 2017, p. 183). Es así que, desde el inicio de su carrera, le preocupaba la profundización sobre el rol del arte en la arquitectura y el papel de la ornamentación.

En el informe que presentó al Consejo de la Facultad de Arquitectura en 1921, argumenta, en forma detallada y clara, que era indispensable incorporar la historia del ornamento en el programa de Composición Decorativa Arquitectónica. Además de fundamentar su postura sobre la importancia de «ver y aprender lo que otros artistas han hecho antes» en instancias formativas dentro de los talleres —y no solo dejarlo para los cursos de Historia de la Arquitectura—, también expone sus ideas sobre el ornamento:

Quando se trate del edificio en sí mismo, recordar que una vez proporcionado, ordenado y en conocimiento del valor del material empleado, es siempre más eficaz ornamentar por acantos que crear zonas decorativas: quiero decir que más vale hacer resaltar acentuando por el adorno las formas y líneas ya

bellas por su posición y valor de relación que crear expresamente sitios ornamentables (p. 113).

En 1925, Cravotto visitó la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París y, a su regreso, manifestó el impacto favorable que la *decoración moderna funcional* (más tarde conocida como *art déco*) le provocó. Es así que se pronuncia contra el despojamiento excesivo de decoración en las obras de arquitectura y enfrenta las posturas dominantes que promovían una arquitectura blanca, con cubierta plana, pura y despojada. Cravotto presenta una actitud de coherencia entre la teoría y la práctica, distinta a la de varios de sus colegas que denostaron el *art déco* por carecer de sustento teórico y por no adherir a los preceptos imperantes:

Esta reacción tendiente a la depuración de los valores superfluos llevó a exageraciones, a desnudeces tal vez demasiado esqueléticas, pero no tardó la contrarreacción en venir, acompañada por un valor que encierra, en sí, la distinción: fue la decoración moderna funcional. Esta decoración no es un aditivo, es una forma refinada, simple, gentil, está diseccionada como acentos en el edificio. [...] La arquitectura moderna, de grandes volúmenes simples, de superficies amplias, con grandes vanos y silenciosos murales que viven bajo el sol con el idioma del claroscuro y el color, se magnifica por la colaboración de pintores y escultores (Cravotto, 1925, 270).

Este texto explicita su postura ante la inclusión de elementos decorativos y artísticos en la arquitectura. La continuidad

3 Varias cartas de Bragdon dirigidas a Cravotto se encuentran entre las páginas de los libros mencionados en la biblioteca de la casa Cravotto.

de su reflexión respecto al tema se observa durante toda su vida, no solo en relación con la producción arquitectónica, sino también sobre la enseñanza de la profesión.

En varios escritos expresa la necesidad de incorporar a artistas plásticos al plantel docente de la Facultad de Arquitectura. «Hasta tanto no convivamos con artistas plásticos...» (1938, p. 8), plantea en un informe luego de su viaje por ciudades alemanas e italianas, en el que propone la mejora de los medios gráficos de expresión del proyecto arquitectónico con el apoyo de los artistas.

En la enseñanza de la urbanística y la arquitectura paisajística prioriza la enseñanza artística:

De ambas observaciones recojo la emocionante lección que solo son realizaciones válidas aquellas en que la exquisitez de artista ha primado por sobre la numérica, cuantitativa, analítica y pretenciosa ambición de reducir la vida a hecho intelectual y la proporción a receta métrica (1938, p. 16).

Antes ya había expuesto estas ideas en su propuesta para la realización de un centro cívico dedicado a las artes en la zona del Parque Rodó, que nuclearía los edificios de la Facultad de Arquitectura, la Escuela Nacional de Bellas Artes y el Museo de Bellas Artes.

Los arquitectos y los artistas plásticos deben convivir, por cuanto la plástica es una unidad, y la técnica del arquitecto es tanto más afinado cuanto más armónicamente nazca de la intuición formal, y esta se aclara inmensamente cuando se suplanta función por ritmo y ecuación por armonía [...]. Es, pues, una conquista el vincularse a los pintores y escultores. Es para estos también un perfeccionamiento convivir con los arquitectos, pues es siempre en un medio arquitectónico donde al fin deberán anidar sus concepciones (Cravotto, 12 de abril de 1937).

En 1951, luego de su recorrido por varias ciudades europeas, remarcó su posición, en la que siempre las artes plásticas jugaban un rol central —la poesía y la música también— para desentrañar aspectos compositivos y simbólicos de la arquitectura. En las observaciones sobre las obras que visitó en su viaje, reafirma su postura de considerar la arquitectura como un arte —es más, un arte plástico—, con un concepto unificador de las artes:

Que la arquitectura contemporánea se está cumpliendo, con un pensamiento unitario respecto a

las demás artes plásticas y oficios de arte [...]. Que fue necesario dar una gran importancia a las artes plásticas y a los oficios del arte para poder captar la legitimidad de múltiples composiciones arquitectónicas y su respuesta de orden moral estético y educacional (Cravotto, 1952, s. n.).

Estas ideas constituyen la línea de la cual Cravotto nunca se alejó y que en su discurso para la celebración del Día del Arquitecto de 1952 volvió a estar presente. Eran momentos en que se discutía violentamente el nuevo plan de estudios de la Facultad de Arquitectura y que tenían a Cravotto en el centro de la tormenta.

Pero mi punto de vista —muy preocupado de la unidad del arte— pretende encontrar una vía más generalizadora en la percepción de las artes plásticas, para servir la causa de la comprensión del arte actual arquitectónico. Esta vía es hacia la espacialista. Por esto es que he traído estas inquietudes aquí, para tratar de crear un clima de meditación que nos lleve a un territorio ascético y podamos eludir la tremenda problematización, la tremenda polémica y la tremenda improvisación de estos tiempos, y nos ampare en una síntesis, donde todos nos podamos encontrar con alegría y respeto (Cravotto, 1953, p. 20).

La postura de Cravotto frente a la arquitectura —donde el arte tenía un papel primordial— era uno de los factores que causaba rechazo en el estudiantado, que promovía el plan y aspiraba a romper con la enseñanza de corte académico formalista (y artístico) para tender hacia una formación de inclinación social y a un enfoque técnico.

### ***El arte en su producción arquitectónica***

En los años treinta se concretan las obras de arquitectura más importantes de su trayectoria, donde se observa una adhesión creciente a los criterios modernos en términos compositivos y espaciales. El Palacio Municipal, el Rambla Hotel y su propia casa y estudio constituyen una tríada que ha colocado a Cravotto dentro de los impulsores de una nueva arquitectura en el país. Se trata de edificios con distintos programas, escalas y situaciones contextuales dentro de la ciudad de Montevideo, que permiten entender diversos aspectos del pensamiento de Cravotto:

**IMAGEN 4**  
 Perspectiva del  
 salón de actos del  
 Palacio Municipal.  
 Pieza de entrega  
 del anteproyecto  
 presentada al  
 concurso a segundo  
 grado, 1930. Fuente:  
 Archivo Cravotto

la importancia del arte en su arquitectura, el vínculo con artistas plásticos de la época, la correlación de su producción teórica y la práctica, el aporte de sus redes y lecturas en los proyectos concretos.

### **El Palacio Municipal: entre la modernidad y la tradición**

Si bien el proyecto para el gobierno de Montevideo —primer premio en el concurso público nacional a dos grados de 1929-1930 y ejecutado entre 1936 y 1962— ha sido ubicado por parte de la historiografía en el podio de los ejemplos que aportaron a una nueva arquitectura en el país, el edificio presenta características que pueden poner en cuestión tal posición. Coincidimos con De Betolaza (2014, p. 317) en que se trata de «un edificio sumamente complejo, uno de los peor interpretados de la modernidad uruguaya». Quizás el germen de esta inclusión haya sido Leopoldo Artucio, uno de los historiadores más respetados, que ubicó en su *Montevideo y la arquitectura moderna* (1968) en el mismo nivel de análisis al Palacio Municipal y al Hospital de Clínicas. De allí en más, no se ha puesto en cuestión su modernidad, aunque se ha reconocido la inspiración en las municipalidades medievales, el manejo de referencias históricas y el apego a diversas fuentes para su expresión final.

El reconocido artista español Jorge Oteiza, en el marco de los descargos contra el fallo para el concurso del monumento a José Batlle y Ordóñez, con su habitual irreverencia,

utilizó calificativos muy duros hacia los miembros del tribunal, entre los que se encontraba Mauricio Cravotto, al que definió como «italianizante y pasatista» (1960a). En particular, en un artículo en *Marcha*, descalifica el Palacio Municipal y la obra de los miembros del jurado:

La Carreta de Belloni, los recalentamientos arqueológicos de Prati y Mañé, el palacio florentino de la Municipalidad de Montevideo, de Cravotto (todos estos, precisamente, miembros uruguayos en el Jurado Internacional del Monumento a Batlle), pertenecen a este mundo absurdo y extemporáneo en el que se alimenta y funda nuestro falso sentido de la percepción (Oteiza, 1960b, p. 6).

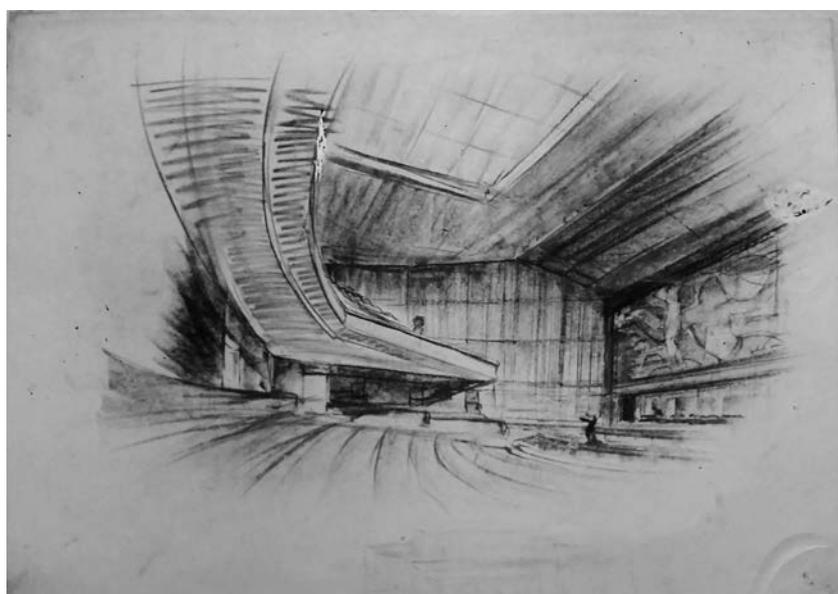
Como mencionamos, la figura de Cravotto está siendo reestudiada a partir de la apertura de su archivo, y hay mucho por desentrañar sobre distintos aspectos del edificio. Cravotto no explicitó el carácter moderno de su proyecto, aunque sí aludió a Wright y Le Corbusier como referentes:

Traté de hacer un edificio serio, sin fasto, práctico, democrático y, si se me permite, fino de expresión exterior e interior por cuanto pueden concurrir a este resultado, el amor que me liga a todas las manifestaciones de armonía, a todos los valores espaciales, al culto por el espíritu arquitectónico y urbanístico de lo italiano, lo griego, lo árabe y el respeto por las mentes de los grandes maestros F. L. Wright y Le Corbusier (1931, p. 144).

Lo que sí está presente es una autoasunción explícita como artista creador y la declaración de una búsqueda de modernidad: «Con la responsabilidad del “yo” artista, trataré de buscar la más absoluta depuración de formas y funciones» (1931, p. 142). En las bases del llamado a segundo grado, entre las indicaciones que se formularon —y que Cravotto, según afirmó, no logró comprender por su ambigüedad—, se recomendaba, para la expresión arquitectónica del edificio,

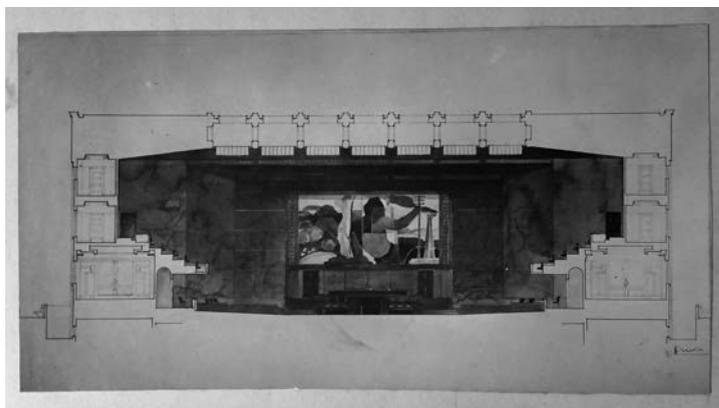
La adopción de formas de arraigo, compatibles con la evolución arquitectónica moderna, evitando efectos plásticos de dudoso resultado para el carácter del edificio con relación a su destino y para su significación monumental dentro del ambiente urbano dominante.

Coincidimos en que es una recomendación ambigua, pero deja entrever las aspiraciones del comitente en su



**IMAGEN 5**

Corte del salón de actos del Palacio Municipal. Pieza de entrega del anteproyecto presentada al concurso a segundo grado, 1930. Fuente: Archivo Cravotto



pretensión de un edificio moderno, con una expresión que se adecuara al carácter y a la monumentalidad que se requería para un edificio gubernamental.

Y el «yo artista», además, se observa en los bocetos de murales y pinturas que el arquitecto incorporó en las piezas presentadas al concurso. En la fachada del edificio se esbozan dos grandes murales a los lados del acceso principal que no se ejecutaron. Los trazos son muy esquemáticos y —al menos en los gráficos encontrados— solo puede observarse una clara intención de integrar grandes murales en el exterior.

En el salón de actos, hoy Salón Azul Dr. Aquiles Lanza, Cravotto proyectó un enorme mural que dibuja con relativo detalle en un corte y esboza en un croquis perspectivado, ambos presentados en el concurso a segundo grado. En la imagen, se distingue, en primer plano, a un hombre —un trabajador— y, al fondo, un paisaje industrial —una chimenea humeante y una columna para la línea eléctrica—. A la derecha, una figura femenina —parece una alegoría clásica— y, al fondo, figuras que no se logran distinguir. Aquí ya aparece la dualidad entre lo clásico y lo moderno, entre el espíritu y la técnica, que se manifestará también en los edificios que trataremos más adelante, principalmente en la casa propia de Cravotto, y que es reflejo de la riqueza y complejidad de su pensamiento.

Si bien no se encontraron documentos que lo acredite, puede presumirse que Cravotto se basó, para este boceto, en la obra de Guillermo Laborde (Montevideo, 1886-1940) —o, incluso, el artista pudo haber colaborado en esa instancia con el arquitecto—. Laborde realizó, en los primeros años de la década del treinta, la obra *Luz artificial*, encargada por el Directorio de Usinas Eléctricas del Estado para emplazarse en el casino de la usina eléctrica José Batlle y

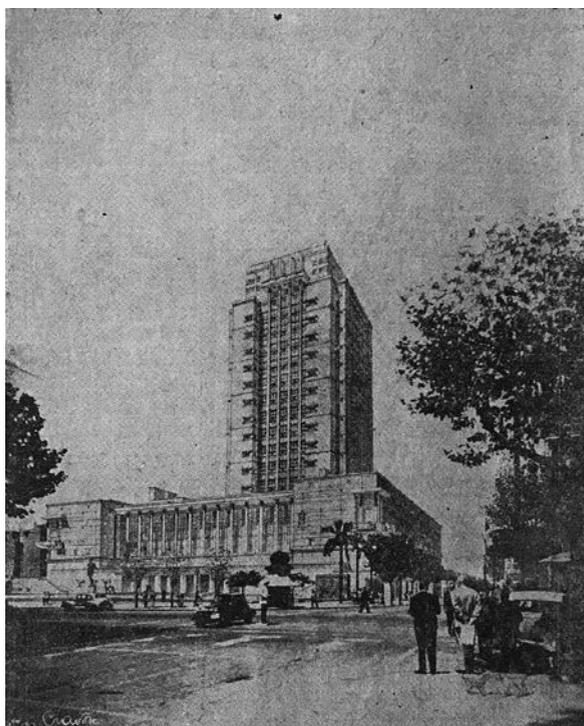
**IMAGEN 6**

Fotomontaje durante la construcción del Palacio Municipal. Se observa la inclusión de *El David*. Diario *Acción*, 24 de agosto de 1950. Fuente: Archivo Cravotto

Ordóñez (*El Día*, 1932), proyectada por el arquitecto Juan Antonio Rius e inaugurada en 1932. La temática con relación al obrero, la energía y la velocidad eran constantes en las obras artísticas integradas a la arquitectura en ese entonces, vinculadas a la modalidad *art déco* principalmente. Encontramos en ambos trabajos algunas similitudes. Además, Laborde era parte de la red y el círculo que en ese entonces arquitectos y artistas formaron.

Finalmente, ninguna de las obras bocetadas en el concurso del Palacio Municipal llegó a concretarse. Durante la construcción del edificio, se incorporaron réplicas de obras de arte renacentistas: la escultura *El David*, de Miguel Ángel Buonarroti, que llegó a Montevideo en 1931 y fue trasladada el 7 de abril de 1958 desde su primer emplazamiento a la explanada del Palacio Municipal, y la copia en yeso de la *Puerta del paraíso*, del baptisterio de Florencia, obra de Lorenzo Ghiberti, que se ubicó en el lugar donde se había proyectado el gran mural ya mencionado.

A fines de los años cincuenta y durante los sesenta, los debates estéticos y las polémicas en torno a las artes visuales se agudizan y extienden al espacio público. No se trata solo de la disputa entre *abstracción* y *figuración*, sino entre propuestas que se adhieren a conceptos contemporáneos y las que persisten en los principios tradicionales.



**IMAGEN 7**  
Hotel Rambla, c. 1935.  
Archivo Cravotto



Con la inclusión de la obra renacentista en el espacio público, Cravotto se está colocando dentro de una posición, quedando sujeto a las acusaciones de anacrónico, como la de Oteiza, ya mencionada.

No conocemos el motivo de los cambios, pero existen indicios—fotomontajes previos al inicio de la construcción<sup>4</sup> y artículos de prensa— de que Cravotto tenía en mente colocar *El David* en ese lugar y recrear su ubicación en la Piazza della Signoria, de Florencia, delante del Palazzo Vecchio. Su homenaje a las comunas medievales y a la Italia donde se originaron se concretarían en estas obras.

#### **Hotel Rambla: aportes comunicativos del arte**

Un año después de ganar el concurso del Palacio Municipal, en 1931, Cravotto proyecta el Hotel Rambla, considerado por

**IMÁGENES 8 Y 9**  
Murales del bar y sala de fiestas del Hotel Rambla. Negativos-pruebas de contacto, c. 1935. Fuente: Archivo Cravotto

la historiografía como la obra que consolida su adopción de un camino moderno y el abandono de modalidades estilísticas del pasado.

Se observa en el edificio un despojamiento de elementos decorativos, excepto algunos acentos del diseño náutico directamente vinculados al programa y a la ubicación frente al mar. En este caso, Cravotto encarga al artista Guillermo Laborde dos enormes murales como forma de comunicar el programa y su función turística asociada al sol, al mar y a la playa.

En 1935, año de la inauguración del edificio, Laborde, con la colaboración del artista plástico Luis Alberto Solari (Fray Bentos, 1918-Montevideo, 1993), realiza dos murales al fresco en el bar y en la sala de fiestas (Margenat, 2009, p. 54). Hay muy pocos registros y referencias sobre estos imponentes murales, solo imágenes de negativos-pruebas de contacto que se encontraron en el archivo y una pequeña reproducción en la revista *Arquitectura* de 1940, 203, p. 80.

Los murales representan el aire y el mar: el primero, una mujer alada, sutil, vuela serenamente; la otra, una sirena, sensual, con su torso desnudo, reposa en la arena. Estos trabajos tienen los aspectos característicos de la obra del artista: son planistas, sintéticos, de grandes dimensiones, cercanos a los decorados teatrales y de carnaval, a lo que también se dedicaba. Seguramente, como toda la obra de Laborde, tendría colores brillantes y una exaltada luminosidad.

En este edificio, se concreta, en la práctica, una de las inquietudes recurrentes de Cravotto—como lo manifestó en sus textos— en cuanto a la importancia del trabajo de colaboración con los artistas plásticos. La representación con imágenes alegóricas (la figura alada) de un tema moderno como el vinculado al turismo marítimo—con gran impulso desde la década del veinte en Montevideo— era



<sup>4</sup> Bocetos fechados en 1942, encontrados en el Archivo Cravotto y proporcionados por Paula Durán.

habitual en las expresiones artísticas de la época y también, como ya mencionamos, refleja la complejidad del pensamiento de Cravotto.

Pensamos que este trabajo pudo haber resultado muy osado y atrevido para la época, y quizás por ello no ha tenido mayor repercusión y no ha sido mantenido en el edificio. De todas maneras, el hotel dejó de funcionar en 1947 como tal y pasó a ser un edificio residencial.

**Casa Kalinen: la síntesis de su pensamiento.  
Entre la abstracción y la figuración**

Cravotto aprovechó la libertad que propicia construirse su propia casa para incorporar sus ideas espirituales, filosóficas y arquitectónicas.

En su casa estudio (Kalinen), en la avenida Sarmiento, proyectada en 1932, además de incorporar aspectos compositivos y espaciales que introducen un concepto moderno, plasmó también sus convicciones a nivel simbólico con la ayuda del arte y la ornamentación.

La adhesión al *credo*<sup>5</sup> teosófico le dio el marco ideal para desarrollar la complejidad de su pensamiento. El interés por la teosofía, la cuarta dimensión y su influencia en la espacialidad arquitectónica y la ornamentación comenzó en su viaje como becario de la facultad en 1918 y permaneció a lo largo de los años.

En el archivo se encontraron numerosas piezas gráficas que denotan las búsquedas espaciales y plásticas que el arquitecto realizó para el proyecto de su casa. Por un lado, el casi medio centenar de esquemas que dibujó para las fachadas demuestra la importancia que le adjudicaba el arquitecto a la envolvente del edificio. El mismo Cravotto expresó, en varias oportunidades, que se apoyaba en las artes plásticas y las artesanías, entre otras artes y disciplinas, para sus exploraciones creativas.

Yo he predicado la búsqueda, por la observación o la ejercitación, en muchos caminos: por las artes plásticas, las artesanías (cerámica especialmente), por la composición de formas en sí, por la música, la poética, o bien por la maravillosa geometría proyectiva, por la geometría de 4 dimensiones, por la filosofía, incluso por la morfología terrestre, he predicado la búsqueda de auxiliares para atesorar en el subconsciente, como documentos esencializados, para usarlos en la oportunidad creativa (1953, p. 21).

En esta cita se refiere a la geometría de cuatro dimensiones que se relaciona con el concepto espacial de la teosofía:

5 En su archivo, se encontró un texto, una especie de manifiesto, escrito en Firenze el 21 de abril de 1920, que denota claramente la adherencia de Cravotto a la teosofía, a la que define como *credo*. El título del escrito es *Teosofía*; el subtítulo es *Crede*. Esto coincide con los libros de Bragdon que se encontraron en la biblioteca del arquitecto. Se observa en sus apuntes que tradujo la palabra *tenets* como 'credo', 'dogma',

'preceptos'. Una de sus interpretaciones sobre la teosofía era que «su única misión consiste en trabajar por el perfeccionamiento moral de la Humanidad por medio de la Sabiduría y la Libertad, opuestas al obscurantismo y al despotismo intransigente de las sectas religiosas», y que la «Teosofía no quiere decir "sabiduría de Dios", sino "Divinidad de la Sabiduría"» (Cravotto, 1920, p. 2). En otras palabras,

que en el interior de una persona habita la sabiduría y que, a partir de ella, se puede promover un mundo mejor.

IMAGEN 10  
Casa estudio Cravotto.  
Detalle de trama  
ornamental exterior.  
Fuente: Julio Pereira,  
Servicio de Medios  
Audiovisuales,  
FADU-Udejar



el hombre habita en tres dimensiones, pero la sabiduría radica en el interior. Esa conciencia interior es lo esencial y tiene que aparecer en la espacialidad. Ese interior es la cuarta dimensión. Como explica Fernández (2017), Bragdon traslada este concepto al tema de la arquitectura y al ornamento tridimensional. A través de las matemáticas y de la geometría no euclidiana —a partir de hipercubos, hiperprismas, tetraedroides, entre otras figuras— explica cómo el ornamento en tres dimensiones incluye un vector hacia la cuarta dimensión.

IMAGEN 11  
Puerta de acceso a la  
casa estudio Cravotto.  
Relieves de Severino  
Pose. Fuente: Julio  
Pereira, Servicio de  
Medios Audiovisuales,  
FADU-Udelar

Coincidimos con Fernández que la trama ornamental en tres dimensiones que Cravotto integra en su casa podría haber surgido a partir de exploraciones sobre el concepto de la geometría de cuatro dimensiones que el arquitecto, en su discurso de 1952, dijo haber experimentado. La retícula formada por rectángulos en sectores exteriores del volumen rehundido y en el interior en un amplio paño sobre la estufa remiten a los diseños que Bragdon proponía para sus decoraciones. Se trata de planchas prefabricadas de cemento de Pórtland blanco, carbonato de calcio y mica, rectangulares, que, con diseños geométricos, forman una retícula. Un elemento cuadrado de cerámica negra sobre el ángulo izquierdo de los rectángulos se intercala de uno en uno jugando con otro ritmo.

En varios de los croquis de estudio que Cravotto realiza de su fachada, ya está presente esta intención de incorporar un patrón ornamental no figurativo en la fachada. Esta idea se reitera en la casa Nogueira (proyectada en 1937, demolida en 1962), aunque el resultado no fue tan logrado. Estos recursos ornamentales geométricos constituyen una forma de decoración cercana a las expresiones del *art déco* y distanciada de la ornamentación historicista que por esos años estaba quedando atrás.

De todas maneras, las alusiones a un significado que pudiera entenderse fácilmente a través de obras de arte figurativo no faltaban en las obras de los arquitectos *modernos* de la época y tampoco en las de Cravotto. Además de la trama de diseños geométricos tridimensionales de carácter abstracto, el arquitecto incluyó, en la fachada de su casa, elementos ornamentales cargados de simbolismo. En la puerta de acceso metálica, encargó al artista Severino Pose (Montevideo, 1894-1963)<sup>6</sup> un bajorrelieve compuesto por dos círculos inscritos en cuadrados de trazados simples y estilizados, en los que puede evocarse el lenguaje *déco*. En el superior, se ven elementos del mundo moderno, alegorías de la máquina, un tren y un transatlántico en movimiento; en el inferior, dos figuras de perfil recuerdan al mundo clásico: un hombre desnudo de cuerpo entero y el rostro de una mujer de perfil. Más abajo, encontramos la figura de caracol, imagen que simboliza la casa. La ciencia y la razón, por un lado, el humanismo y el espíritu, por otro, evidencian el dualismo del pensamiento de Cravotto.

En la casa aparecen otros guiños que sutilmente transmiten sus inquietudes. En el cielorraso del dormitorio principal, un bajorrelieve en yeso muestra el contorno de una góndola. Este motivo se repite en el grabado del



vidrio de una ventana de la misma habitación. Estos aluden a Venecia, una de sus ciudades de referencia, como la de muchos de sus colegas. Para Cravotto, representaba la «síntesis entre la razón nórdica y la sensibilidad del sur» (Méndez, 2014, p. 82). Esto nos revela, una vez más, el dualismo de su pensamiento —ciencia y espíritu—, que en su propia casa se dio el gusto de cristalizar. En su discurso, ya aludido, en ocasión del Día del Arquitecto, explicita su amor hacia Venecia:

Pero nosotros, en el Día del Arquitecto, pensemos: si nos valemos del estudio profundo de pocos lugares sugestivos donde campee una verdad certera o presumible, o un propósito elevado, puede ser que una exploración en una región arquitectural, que uno ame o comprenda con la sangre, con el espíritu, con el intelecto, o con los tres, sea inagotable fuente de sugerencias, para colmar una vida de pensamiento y de acción.

Algunos de esos lugares veremos en las diapositivas. Cada uno de vosotros podrá hacer, con total libertad, la propia exploración. Cuando llegemos

6 Severino Pose pertenecía al círculo intelectual de Cravotto. Realizó la medalla para el Montevideo Rowing Club en 1930 (proyecto de Cravotto ganado por concurso en 1923) y para la colocación de la piedra fundamental del Palacio Municipal en 1935. En 1927 realizó un bajorrelieve en la fachada de otra obra del arquitecto: el edificio Frugoni. Cravotto

proyectó la casa propia de Severino Pose en Villa Colón, en 1935.

a la zona por donde posaron las eternas corrientes mediterráneas, las de todo el oriente y norte, que tan lejos llegaron, es decir, Venecia y su región vecina, me encontraréis. Es válido, todavía hoy, interrogarlo, cuando ella se actualiza, siguiendo los mismos principios de su posada, y de nuestra exploración recogeremos una nueva lección de equilibrio y fantasía. He terminado (Cravotto, 1953, p. 23).

**Reflexiones finales.** Cravotto realiza una **prédicta constante por la unidad de las artes, y es muy probable que, en los aspectos compositivos y espaciales de sus proyectos, estuvieran**

presentes las ideas que promovió en sus textos y conferencias, tema pendiente de profundizar. En el análisis de sus edificios, en este artículo en particular, nos centramos en la incorporación del arte —específicamente, el arte visual— y la ornamentación en sus fachadas e interiores y en el vínculo con artistas plásticos y escultores.

En ese sentido, entendemos que se trata de algo distinto a la idea decimonónica de *integración de las artes* o la de obra de arte total. Como expresa Liernur (2005, p. 281):

Es sabido que la idea de *integración de las artes* tiene sus orígenes en el siglo XIX, especialmente en la noción wagneriana de *Gesamtkunstwerk*. En el temprano siglo XX, fue el núcleo de las experiencias como las de la Escuela Bauhaus bajo la dirección de Walter Gropius. Sin embargo, el desarrollo de las artes, y especialmente de la arquitectura, se produjo en las décadas de 1920 y 1930, con una creciente autonomía.

Se presume que en los edificios analizados la unidad se plantea en otro sentido que el de la integración. Aunque existe una colaboración mutua, prevalece el *yo artista del arquitecto, del genio creador*. Incluso en los trabajos que estimamos son obra del propio Cravotto, como la trama ornamental de su propia casa o los murales proyectados para el Palacio Municipal, el vínculo es de diálogo más que de integración. En los planos de la casa para el Dr. Alejandro Nogueira, se esbozan los bajorrelieves de su fachada y se detallan los elementos de herrería artística. Se trata de formas que nos recuerdan los diseños vinculados al *art nouveau*, poco usual para un edificio proyectado en 1937

que presenta una volumetría y composición racionalista con volúmenes puros, grandes vanos, líneas geométricas. Este trabajo nos remite a su formación académica, en la que el dibujo y la composición de ornato eran temáticas fundamentales dentro del curso de Composición Decorativa Arquitectónica, a la que Cravotto (1921) le ha otorgado especial atención.

En la formación del arquitecto, estaba implícita la idea de que el diseño de los objetos artesanales vinculados a la arquitectura (herrería artística, yesería, marmolería, empapelados, cerámicas, vitrales, etc.) debía formar parte integral del proyecto. La facultad formaba a un arquitecto artista que debía involucrarse en todos los aspectos creativos de la obra. Por eso, el artesano, por lo general, estaba subordinado a las decisiones proyectuales del arquitecto.

Incluso los artistas plásticos, como es el caso de Severino Pose, uno de los artistas más cercanos a Cravotto, parecían compartir la idea de que el artista se presentaba como colaborador del arquitecto:

Entiendo que el verdadero rol de la escultura, su función social y decorativa más eminente debe considerarse aquella que cumple en las creaciones del arquitecto, especialmente en las que llenan las más altas finalidades de la vida contemporánea y constituyen los nuevos templos de la comunidad, escuelas, teatros, bibliotecas, universidades populares, salas de conciertos, casas del pueblo... Pero esta labor de colaboración solo será posible cuando el arquitecto, maestro de obra, se erija en el verdadero creador de la nueva ciudad (citado en Larnaudie, 2004, p. 30).

Los vínculos de Cravotto con Pose y con Guillermo Laborde —muy reconocidos y activos en ese entonces— deben entenderse en el marco de un ambiente cultural común que compartían artistas y arquitectos. En este caso, los hilos que los conectan revelan que las colaboraciones para sus obras no fueron coincidencia.

Cravotto compartió el estudio con los arquitectos Rius y Amargós entre 1921 y 1930. Rius destaca el vínculo que tuvo con Severino Pose y Guillermo Laborde en la entrevista que le realizaron Arana, Garabelli y Livni en 1972 (2016, p. 60). Severino Pose realizó una escultura en bronce: *Retrato del Arq. J. A. Rius* (Comisión Nacional de Bellas Artes, 1963). Por otra parte, como ya mencionamos, Rius encarga a Laborde la obra para el casino de la usina eléctrica José Batlle y Ordóñez. Cravotto proyecta, en 1935, la casa propia de Severino Pose

en Villa Colón, una «vivienda mínima», según palabras del arquitecto presentadas al concurso bienal de arquitectura de 1942. En 1938, proyecta la casa para el pintor Domingo Bazurro (1886-1962), quien fuera profesor de acuarela y croquis en la Facultad de Arquitectura.

Estas son solo algunas de las conexiones que, a modo de ejemplo, presentamos para entender algunos aspectos de la trayectoria de Cravotto y su vínculo con las artes visuales, a los que hay que agregar la enorme red que tejió a partir de sus viajes al exterior.

Indagar en cómo intervinieron las relaciones personales, las amistades y los círculos que se formaban entre arquitectos, artistas y otros actores culturales de la época resulta ineludible para entender el rol del arte en la arquitectura del período. Se trata de una época germinal de una nueva arquitectura y plena de contradicciones si la analizamos desde la mirada actual, pero producto de un contexto particular y fermental de la arquitectura en el Uruguay.

En esos años, arquitectos considerados fundantes de la arquitectura moderna en el país, como Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier, Alberto Muñoz del Campo, Juan Antonio Rius, Juan Scasso, José Pedro Sierra Morató y Julio Vilamajó, y, por supuesto, Mauricio Cravotto, al mismo tiempo que se alejaban de los estilos historicistas y su aparato ornamental decimonónico, incluían obras de arte —en general, figurativas— en sus fachadas o en sus espacios interiores relevantes y acudían a la representación para expresar la función del edificio o las pretensiones de sus propietarios. Esta aparente paradoja podría deberse a la permanencia de tradiciones academicistas en los

profesionales formados bajo los preceptos *beaux arts*, por la necesidad de amortiguar la austeridad y templar el silencio abstracto de la arquitectura moderna, o, simplemente, debido al *gusto* que permanecía en la sociedad y en los arquitectos como reminiscencia de su formación y por lo que el arte uruguayo en esa época ofrecía.

Sin dudas, la posición de Cravotto frente al problema de la arquitectura y su relación con las artes plásticas, a partir del estudio de sus textos, sus obras y sus redes, además de otorgar nuevos elementos para comprender su trabajo, aporta significativamente a la indagación sobre una de las maneras en que el arte incidió en el proceso proyectual arquitectónico de la década del treinta del siglo XX en el Uruguay.

---

## Bibliografía

- ARANA, M.; GARABELLI, L., y LIVNI, J. L. (2015). *Entrevistas, edición especial*, libros 1 y 2, Montevideo: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Udelar.
- ARTUCIO, L. (1968). *Montevideo y la arquitectura moderna*, Montevideo: Nuestra Tierra.
- CRAVOTTO, M. (1918). *Libreta de viaje*, inédito, Archivo Cravotto.
- (1920, ABRIL, 21). *Teosofía*, inédito, Firenze: Archivo Cravotto.
- (1921). «Sobre composición decorativa arquitectónica», *Arquitectura*, n.º 47, pp. 113-114.
- (1925). «La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París», *Arquitectura*, n.º 97, pp. 266-278.
- (1931). «Edificio para el Palacio Municipal», *Arquitectura*, n.º 163, pp. 132-142.
- (1937, ABRIL, 12). *Carta al presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes*, Horacio Acosta y Lara, inédito, Archivo Cravotto.
- (1938, DICIEMBRE, 14). *Informe al decano de la Facultad de Arquitectura*, Armando Acosta y Lara, Archivo Administrativo de la Facultad de Arquitectura, carpeta 6 A-a (3).
- (1952). *3 informes. Experiencia de un viaje de estudio*, Montevideo.
- (1953). «Exploración de una región arquitectural», *Arquitectura*, n.º 226, pp. 18-23.
- DE BETOLAZA, A. (2014). *Modernidades híbridas en el Uruguay: 1925-1950*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Disponible en <http://oa.upm.es/40394/2>.
- FERNÁNDEZ, M. (2017). «GP 01\_ Norteamérica interior», *Vitruvia*, n.º 3, pp. 177-193.
- (2018). *Conferencia sobre la casa Cravotto*, Curso de Arquitectos Uruguayos, Instituto de Historia de la Arquitectura, FADU-Udelar.
- LARNAUDIE, O. (2004). «Una nueva visualidad», en *Los veinte: el proyecto uruguayo*, Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- LIERNUR, J. (2005). «Arquitectura y “conciliación de las artes”», en GIUNTA, A., y MALOSSETI, L. *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires: Paidós.
- MARGENAT, J. P. (2009). *Tiempos modernos. Arquitectura uruguaya afín a las vanguardias*, Montevideo.
- MÉNDEZ, M. (2014). «La argentina Aldea Feliz de Mauricio Cravotto», *Vitruvia*, n.º 1, pp. 67-84.
- NUDELMAN, J. (2015). En PETIT, C.; BUSTILLO, G.; MÉNDEZ, M., y NUDELMAN, J. (2015). «La Facultad de Arquitectura en Montevideo-Uruguay», en *Revista de la Facultad de Arquitectura*, 13, pp. 24-37.
- OTEIZA, J. (1960, mayo, 27). «El escultor Oteiza comienza su defensa. Las irresoluciones de un jurado internacional», *Marcha*, 15.
- (1960, JUNIO, 24). «Proyección espiritual del monumento a Batlle», *Marcha*, 6, 20.
- PELUFFO, G. (1999). *Historia de la pintura uruguaya. Entre localismo y universalismo: representaciones de la modernidad (1930-1960)*, Montevideo: Banda Oriental.
- WEGNER, S. (2013). «Zufucht in einem fremden Land. Exil in Uruguay 1933-1945», Berlín-Hamburgo, Assoziation A., en HORNOS WEISZ, L. (2017). *La literatura en lengua alemana y la cultura uruguaya. Joachim Hellmut Freund y la literatura del exilio alemán en Entregas de La Licorne (1953-1959)*.