PRENDAS Y PORTENTOS

Concursos de arquitectura en el Uruguay centenario, 1925-1930

Tatiana Rimbaud

PRENDAS Y PORTENTOS

CONCURSOS DE ARQUITECTURA DEL URUGUAY DEL CENTENARIO, 1925-1930

TATIANA RIMBAUD

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 Luis Bértola, Magdalena Coll, Mónica Lladó, Alejandra López Gómez, Vania Markarian, Sergio Martínez y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2020.

José de los Santos (maqueta editorial)
Tatiana Rimbaud (diagramación)
Nairí Aharonián Paraskevaídis, equipo de Ediciones Universitarias (revisión de textos)

© Tatiana Rimbaud, 2020
© Universidad de la República, 2023

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: <ucur@udelar.edu.uy>
<https://udelar.edu.uy/portal/institucional/comunicacion/ediciones-universitarias/>

ISBN: 978-9974-0-2018-4
e-ISBN: 978-9974-0-2022-1

COMISIÓN SECTORIAL DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA
CSIC

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY

Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR

UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Rodrigo Arim
RECTOR

**FACULTAD DE ARQUITECTURA,
DISEÑO Y URBANISMO**

Marcelo Danza
DECANO

**CONSEJO FACULTAD
DE ARQUITECTURA, DISEÑO
Y URBANISMO**

ORDEN DOCENTE

Lucía Bogliaccini
Ana Vallarino
Daniel Bergara
Mercedes Medina
Juan Articardi

ORDEN ESTUDIANTIL

Andrea García
Mailén Dávila
Valentina Hernández

ORDEN EGRESADOS

Sonia Prieto
Mercedes Espasandín
Guillermo Rey

INSTITUTO DE HISTORIA

COMISIÓN DIRECTIVA

Laura Alemán
Martín Cobas
Denize Entz
Magdalena Peña
Magdalena Sprechmann
Alicia Torres

CONTENIDOS

Agradecimientos
13 Presentación de la Biblioteca Plural
15 Prólogo
21 Introducción

25 1. Identidad y arquitectura en el Uruguay centenario
28 Identidad
32 Uruguay
35 Arquitectura

49 2. Proceso de reglamentación de los Concursos
56 La democracia en el arte
58 Arquitectos e ingenieros
60 La Sociedad de Arquitectos del Uruguay
64 El brazo ejecutor
67 El proyecto de Ley
69 El reglamento
72 Coincidencias y divergencias

79 3. Veinte Concursos

133 4. Tres casos
137 Instituto Profiláctico de la Sífilis
167 Pabellón de Uruguay en Sevilla
193 Estadio del Club Nacional de Football

219 5. Transversalidades
222 Los protagonistas
229 Argumentos recurrentes
241 Propuestas de arquitectura en el Uruguay centenario

253 6. Reflexiones finales

264 Fuente de las Imágenes
270 Bibliografía

AGRADECIMIENTOS

A las personas que hicieron posible y me facilitaron el acceso a los materiales de bibliotecas y archivos. A quienes leyeron partes del trabajo e hicieron valiosos aportes. A mis profesores de la maestría, a mis compañeros de generación y al tribunal de evaluación de tesis.

A la Comisión Académica de Posgrado y a la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República por apoyar el proceso de investigación.

A mis compañeros del Instituto de Historia de la Arquitectura, del equipo de la Transversal Patrimonio, del Grupo de investigación en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial y del Servicio de Investigación y Extensión.

A Laura Alemán, directora de tesis, quien acompañó todo el proceso y alentó la discusión, el cuestionamiento crítico y la búsqueda permanente.

Por último, a mi familia y amigos por el aliento infinito. Muy especialmente, a mis padres y hermanos, y a Luis, por su apoyo incondicional.

Dedicado a Galatea.

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los elementos sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los resultados de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento.

Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el

ochenta por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad uruguaya, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

Rodrigo Arim
Rector de la Universidad de la República

BAJO LA LUPA
Un enfoque preciso y oblicuo

Los concursos de arquitectura han sido siempre ocasión de disfrute, un regocijo agridulce, pleno de vértigo, ansiedad y zozobra. Así los describen los involucrados, que invierten días y noches en medio del aroma a café, del juego de la conversación y de la definición de los planos. Pero suelen ser también eventos polémicos que provocan crudos debates y eternas controversias: la pertinencia de la convocatoria, el contenido de las bases, la integración del jurado y el esperado fallo a menudo encienden la discusión entre pares. En ellos se miden los arquitectos y también la disciplina, que da un salto al frente, se abisma y pone a prueba sus límites. En ellos se condensa el fuego inquieto de la arquitectura. Como tensas fotografías, destilan el modo de mirar y proyectar de una época.

El trabajo que aquí se presenta aborda las contiendas desplegadas en un lustro pleno de significado colectivo, cinco años refundacionales; un brevísimo lapso en el que *lo nacional* intenta remontar nuevo vuelo, recrear lo creado, reinventar lo erigido a partir del verbo de Zorrilla y del pincel de Blanes, un tramo fulgurante en el que los arquitectos configuran su propia comunidad y se autoperciben como colectivo.

La investigación atiende a este universo específico y lo hace en un doble registro: con un foco agudo y minucioso, pero también oblicuo. Se trata

de mirar, como hacen los científicos —entre ellos, los historiadores—, pero se trata de hacerlo con intención, desde un punto preciso: la lente enfoca en detalle los concursos de la época y sus avatares, aunque intenta además detectar su aporte al dibujo de la *identidad nacional*, claro anhelo del período.

No hay aquí presunción de adoptar una lupa aséptica, vertical o ubicua. No hay mirada de Dios, no hay retina divina. Hay, en cambio, la asunción de que toda observación está mediada por la teoría, la certeza de que todo registro es intencionado y se cumple bajo cierta perspectiva, un asunto escabroso que Karl Popper abordó con lucidez hace casi noventa años, aun con todas sus espinas.[1]

Ahora bien, el enfoque adoptado es complicado en otro sentido: remite al concepto de identidad, tan desvirtuado y controvertido. Persigue una lumbre en la penumbra. Busca apresar una forma esquiva, un perfume inefable y a menudo escurridizo. Aunque —como veremos— tales dificultades son solo fantasmas vislumbrados o intuidos *a priori*, desde el prejuicio: la lectura atenta del texto permite disolverlas por las razones que siguen.

La primera está vinculada a lo que se plantea como una meta de la investigación: evaluar el modo y el grado en que estos eventos operan como insumos en la construcción de un plano común a todos los uruguayos. No se trata entonces de observar los proyectos edilicios a la luz de una identidad previa y ver si la verifican, sino de observar el *mecanismo* del concurso como ingrediente capaz de contribuir a delinearla.

1 Esto aparece planteado con claridad en *La lógica de la investigación científica* (Madrid: Tecnos, 2008), de 1934, y en *Conocimiento objetivo* (Madrid: Tecnos, 2007), de 1972. En su autobiografía dirá más tarde que «no existe una observación imparcial», porque «no existe cosa tal como una experiencia pasiva». Karl Popper, *Búsqueda sin término. Una autobiografía intelectual* (Madrid: Alianza, 2002), 83.

Esto conduce al segundo de los argumentos anunciados: la noción de identidad que aquí se adopta. En tal sentido, vale aclarar que el trabajo remite a la versión —muy sucinta— de Mario Sambarino al respecto, es decir, la que alude a una construcción compleja, provisoria y orientada al futuro.[2] Una acepción que descarta el consabido recurso a la raíz y condena la ilusión esencialista, en tanto asume la identidad nacional como *proyecto* colectivo. No hay aquí remisión a un modo de ser aceptado como legado y —mucho menos— convertido en imperativo: la identidad se entiende en cambio como un dibujo trémulo y siempre inconcluso, que mira hacia adelante y elude toda ficción de autoctonía.

Sobre esta base, el trabajo procura tender puentes entre ese mito en construcción —la identidad nacional— y el papel activo de los concursos.[3] En este marco, el caso del pabellón uruguayo en Sevilla es ilustrativo: un concurso marcado por la vena hispanista ostensible entonces en la arquitectura, que apela al discurso neocolonial —o neohispánico, según el caso— como vía de acceso a *lo nacional* que se busca. Una virtual paradoja que no lo es del todo y revela la complejidad del asunto en el seno de la arquitectura: en este caso, la disciplina procura hallar *lo propio* en el afuera. Un hecho aún más atendible si se considera que esta vertiente es algo más lateral o menos visible en otros campos de la cultura.

El concurso para la exposición de Sevilla es uno de los casos analizados con mayor detalle, junto a los proyectos formulados para el Instituto Profiláctico de la Sífilis y el Estado del Club Nacional de Football. Una tríada acotada pero diversa, que incluye situaciones dispares a nivel de escala, programa y otros parámetros.

2 Mario Sambarino, *La cultura nacional como problema* (Montevideo: Nuestra Tierra, 1969)

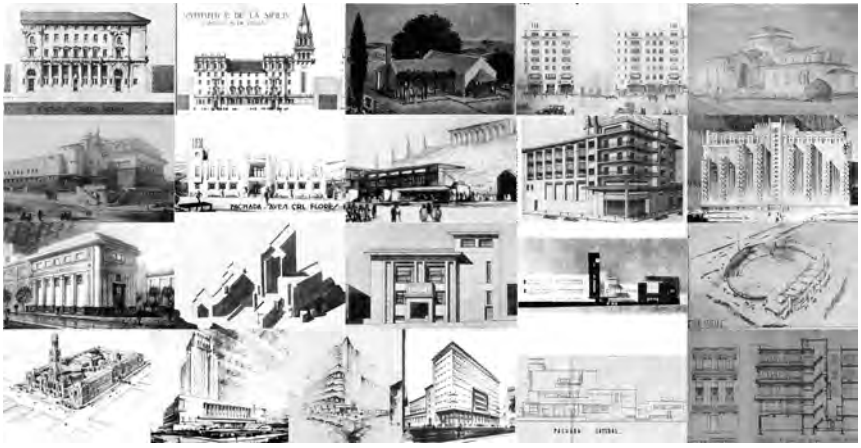
3 Apelo aquí a la versión del mito que ofrece Carlos Mariátegui, aunque en otro contexto y con referencia a otras cosas. Quiero decir, el mito entendido como metáfora o ***constructo*** necesario para activar e impulsar la acción colectiva. Véase Mariátegui (1930, pp. 1-4).

Esto me lleva a marcar otra virtud epistémica del trabajo, que se suma a lo enunciado. Me refiero al manejo completo del universo y a las cualidades de la muestra escogida. Como es obvio, lo primero no es fruto de una decisión sino un dato de partida: el objeto de estudio está compuesto apenas por veinte concursos, y puede por ende ser abarcado *in totum* por el ojo que lo escruta. Una ventaja inicial que evita los riesgos de la inducción —con su alto margen de incertidumbre— y permite alcanzar resultados sólidos, fundados en el examen de todos los casos del conjunto. A esto se agrega el acertado recorte de la muestra, un conjunto heterogéneo cuyo examen no agota el objeto pero permite acercarse a él con paso firme.

Así, la investigación se despliega como un abanico pleno de riqueza: se dilata en múltiples ramas y aureolas a partir del núcleo duro que aborda. La lupa se fija en estos pocos eventos, y desde ese foco delimitado irradia otras resonancias. De algún modo, exprime algo que parece duro, seco y comprimido: lo abre, lo rompe, lo expande. Induce y propicia otras nuevas miradas sobre las personas, los argumentos y los proyectos involucrados en el asunto.

Al fondo discurren los años del Centenario, con su discurso oficial —laico, estatista, afrancesado— y sus latencias más o menos ocultas. Un arco cuyos ríos subterráneos —el terco idealismo rodoniano, la ironía de Figari ante el falso París y sus excesos— suelen asomarse al campo de la arquitectura. Con todo, la autora recoge sobre todo la voz dominante y hegemónica, en el entendido de que es ella la que impulsa y dirime las contiendas de arquitectura. Y lo hace con rigor, curiosidad y autonomía. Tres valores apreciables en el periplo intelectual que aquí culmina.

Laura Alemán
Montevideo, marzo de 2021



01. PROPUESTAS DE LOS CONCURSOS DEL CENTENARIO

INTRODUCCIÓN

En Uruguay se han registrado concursos de arquitectura desde mediados del siglo XIX, pero el mecanismo se popularizó y consolidó gracias al trabajo del gremio profesional, ya entrado el siglo XX. El concurso fue considerado y defendido por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) como el método más democrático para ordenar la práctica profesional de la arquitectura y construir los mejores edificios de la nación.

Entre 1925 y 1930 Uruguay celebró el centenario de su independencia y su constitución como Estado-nación. Las múltiples actividades celebratorias y la particular coyuntura sociopolítica de esos años signaron un período de características excepcionales en la historia nacional. En ese tiempo se convocaron veinte concursos de arquitectura, muchos de los cuales resultaron en edificios públicos de gran porte, principalmente construidos en la ciudad de Montevideo. Esos concursos fueron relevantes en la historia de la arquitectura uruguaya y su análisis presenta posibilidades interesantes para reflexionar sobre la arquitectura y la identidad nacional.

Este libro es el resultado del trabajo de la autora para su tesis de Maestría en Arquitectura —perfil Historia, teoría y crítica— de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (2020) de la Universidad de la República. Su tesis propone el estudio completo y sistemático del universo de los concursos de arquitectura en uno de los períodos más fermentales de la historia uruguaya. A través de esto busca también comprender el debate arquitectónico, social y cultural de la época y su papel en la determinación de los rasgos identitarios del Uruguay. Por otro

lado, es una oportunidad para conocer a los actores implicados y a sus relaciones personales e institucionales.

El arco temporal estricto del Centenario (1925-1930) se define como período referencial en esta indagación. Ha sido ampliamente trabajado en sus múltiples aspectos por varios autores con miradas complementarias y, además, ha sido señalado como relevante en la cuestión de la identidad nacional. El tiempo determinado entre 1925 y 1930 acota el universo de estudio y define un conjunto de concursos arquitectónicos que resulta abordable y, al mismo tiempo, rico y significativo. Este pequeño lapso queda inserto dentro de lo que se ha caracterizado como el inicio de la arquitectura moderna en Uruguay, que, por eso mismo, ha sido abordado por múltiples investigadores con distintos enfoques que resultan complementarios. Así, a lo largo de este texto se recogen algunos de los conceptos manejados por la historiografía disciplinaria que se consideraron relevantes para el desarrollo del trabajo.

Como marco general, se debe mencionar a dos autores cuyos escritos fueron fundamentales para el desarrollo de este trabajo. En primer lugar, las investigaciones hechas y coordinadas por Gerardo Caetano sobre el Uruguay centenario se han tomado como base para la comprensión del período histórico analizado. Por otro lado, las indagaciones de Mario Sambarino sobre el tema de la identidad en América Latina han servido de marco conceptual para la aproximación a la temática identitaria en la arquitectura del Uruguay.

A su vez, es importante resaltar que se trabajó con el concepto amplio de *modernidad,* caracterizado por las miradas de distintos autores en la historiografía nacional. Se ha visto que los debates del período fueron planteados en ocasiones como dicotomía entre *tradición* y *modernidad*. Si bien algunos autores le adjudican el triunfo excluyente al pensamiento moderno, investigaciones más recientes relativizan este punto

y sostienen la coexistencia armónica —en constante debate pero sin enfrentamientos absolutos— entre modernidad y tradición.

Los concursos de arquitectura han estado en múltiples ocasiones bajo la lupa y algunos de los trabajos que los estudiaron han servido de insumo para la presente investigación, no solo por sus contenidos, sino por los distintos enfoques del tema, de los que se han tomado ideas y herramientas. En este sentido, en el transcurrir de los certámenes de arquitectura se «refleja la historia de la arquitectura en sí misma. Arquitectos de renombre y menos renombrados, innovadores y conservadores, están representados en una instantánea de la arquitectura tomada un momento dado en el tiempo» (De Jong y Mattie, 1994, p. 7). En cierto sentido, si se piensa que «las propuestas de los concursos funcionan como utopías» (Chupin, 2015, p. 12, traducción propia), el estudio de los concursos presenta una oportunidad excepcional para la investigación del pensamiento arquitectónico en un momento y lugar determinados. Cada concurso (o el conjunto de los concursos en un breve lapso) es un nodo singular acotado repleto de información. Los concursos, entendidos como pequeños fragmentos de la realidad, se ubican «entre la práctica profesional y la teoría de la arquitectura, son un ámbito de discusión, reflexión, de nuevos desafíos» (Cobas, 2012). De esa manera, el análisis de estos eventos pone al descubierto una amplia diversidad de relaciones, miradas e interpretaciones —en todas sus dimensiones— y permite construir un relato que deriva del paisaje de datos desprendidos por ese objeto único.

En Uruguay, la historiografía de la arquitectura nacional siempre ha dedicado atención a los concursos. Los escritos de gran parte de los autores que han estudiado la arquitectura en Uruguay mencionan los concursos de alguna manera: a través de la descripción de cierto evento, de la trayectoria de determinado arquitecto o en alusión a tal o cual edificio. El interés constante que ha despertado la temática se ha visto reforzado en los últimos tiempos.

En esa línea, se debe mencionar también que en el transcurso de la investigación se han publicado textos parciales en revistas y congresos relativos a la disciplina. Esos artículos, que se consignan en la bibliografía, alimentan en parte este libro.

1

IDENTIDAD Y ARQUITECTURA EN EL URUGUAY CENTENARIO

02. EXPLANADA DEL PALACIO LEGISLATIVO EL DÍA DE SU INAUGURACIÓN, 25 DE AGOSTO DE 1925.
VISTA AÉREA DEL ESTADIO CENTENARIO DURANTE LA CEREMONIA DE INAUGURACIÓN, 18 DE JULIO DE 1930.

IDENTIDAD Y ARQUITECTURA EN EL URUGUAY CENTENARIO

El año en que Uruguay cumplía sus primeros cien años de constituido, Horacio Acosta y Lara se preguntaba «¿A qué más puede aspirar un pueblo que a dejar jalones en la marcha de la humanidad, tan elocuentes y tan emocionantes como sus obras de verdadera y seria arquitectura?» (Acosta y Lara, 1930a, p. 53). Las aspiraciones del país en torno a la celebración del centenario tuvieron mucho que ver con la consolidación de la identidad nacional. En ese período cristalizaron algunas de las obras más emblemáticas de la nación: las inauguraciones del Palacio Legislativo y del Estadio Centenario, los concursos del Palacio Municipal y del Hospital de Clínicas, las ideas del Plan Regulador, la altivez del edificio Centenario y el primer embajador arquitectónico uruguayo, el Pabellón de Sevilla, entre otros. La relativa cercanía del bicentenario presenta una excusa para revisar este período en busca de algunas claves identitarias.

Con esa motivación, se propone a continuación un breve acercamiento a la cuestión de la identidad en la arquitectura uruguaya, en el período enmarcado por la celebración del centenario de independencia. La vastedad de la temática demanda una aproximación que incorpore múltiples enfoques: histórico, político, económico, sociocultural y arquitectónico, entre otros. En este sentido, la indagación —que se plantea desde la especificidad disciplinaria de la historia de la arquitectura— se nutre de trabajos e investigaciones de otras disciplinas, que sustentan y complejizan el marco de análisis.

Identidad

En Uruguay, el tema de la identidad ha sido abordado por múltiples autores. Arturo Ardao, Hugo Achugar, José Pedro Barrán, Gerardo Caetano, Alberto Methol Ferré, Mario Sambarino y Carlos Real de Azúa son algunos de los que han indagado la temática desde muy diversas perspectivas, pero, en cierta manera, sus enfoques coinciden en identificar la recurrencia de estas inquietudes en los períodos históricos más agitados. En ese sentido, interesa anotar la caracterización de Gabriel Peluffo, quien considera que «la noción de identidad nacional está vagamente referida a un campo de representaciones sociales en el que tiene lugar la disputa y la síntesis simbólica entre distintas memorias y proyectos de colectividad» (Peluffo, 1992, p. 63).

El período del Centenario en Uruguay fue uno de los momentos en que se planteó el tema de la identidad con mayor intensidad, fenómeno que sucedió también en otros países de América Latina. El argumento de la identidad y la búsqueda de identificación colectiva han sido de los temas más frecuentes en el continente, en especial en tiempos de crisis o celebración. A lo largo de la historia se han intentado establecer elementos identitarios para la totalidad de América Latina y, además, para las distintas identidades nacionales que la conforman.

Para Mario Sambarino, las respuestas a las preguntas sobre identidad, tanto en América Latina como en cada uno de los países americanos, no debe buscarse en mestizajes biológicos ni culturales, sino en la continuidad de sus sistemas jurídicos, productos culturales y estructuras colectivas. En ese sentido, plantea que la identidad en estos casos se puede entender de dos maneras: como realidad constituida en diversos grados posibles de consistencia o como proyecto político (Sambarino, 1980, p. 114). Como se expone a continuación, algunos de los autores que han trabajado los problemas de identidad en Latinoamérica han manejado

estas dos variantes, es decir, han considerado la identidad tanto como esencia a ser descubierta, o como propósito a ser construido.

03. AFICHES DEL FERROCARRIL CENTRAL PARA EL CENTENARIO, BRYAN DE GRINEAU, 1930.

El sociólogo chileno Jorge Larraín sostiene que en la historia de América Latina se identifican cuatro períodos de crisis en los que estos cuestionamientos tuvieron importancia: durante la instalación de la colonia, en la constitución de los Estados nacionales, en la celebración de los centenarios de independencia y alrededor de la década del setenta (Larraín, 1994). Por su parte, Caetano —uno de los autores uruguayos que más ha trabajado la temática— identifica tres momentos críticos para la identidad en la historia nacional:

> a. el surgimiento de Uruguay como estado independiente, b. el tramo inicial de la primera modernización capitalista a finales del siglo XIX, c. las tres primeras décadas del siglo XX y en especial los años del Centenario, en los que se consolida la emergencia del Uruguay moderno en su configuración más conocida (Caetano, 1992).

Los dos autores coinciden en que la década del veinte del siglo XX fue relevante en la cuestión de la identidad. Para Larraín, en este momento se debate el carácter latinoamericano en búsqueda de orígenes propios, con fuertes manifestaciones de movimientos indigenistas, en particular en países como Perú y México, «donde habían existido las civilizaciones indígenas más importantes» (Larraín, 1994). La hipótesis que maneja el autor se inscribe en la noción de identidad como realidad constituida. Este planteo se verifica en los países mencionados, donde además, un aparato intelectual venía trabajando con fuerza desde principios de siglo con esa finalidad. Por ejemplo, en México, las proclamas de Nicolás Mariscal apelaban a la herencia indígena en la construcción de monumentos y edificios propios: «para que estos edificios realmente sean nuestros, han de ser la fiel expresión de nuestra vida, de nuestras costumbres y estar de acuerdo con nuestro paisaje, es decir con nuestro suelo y nuestro clima» (Mariscal, 1915).

Caetano sostiene que en las primeras décadas del siglo XX, en particular en ocasión de la celebración del centenario, la sociedad uruguaya completó su primer modelo de configuración nacional. Este «modelo endointegrador de base uniformizante, sustentado en una propuesta oficial que privilegiaba nítidamente la meta del crisol de identidades» (Caetano, 2000, p. 10) se expandió a partir de las ideas impulsadas por José Batlle y Ordóñez. A su vez, en la clasificación propuesta por Sambarino, el modelo de Caetano se asienta en la noción de identidad como proyecto político. Un proyecto impulsado por el Estado que, además, tuvo la capacidad de abarcar expresiones opuestas sin mayores conflictos internos. En la hipótesis de Caetano, el imaginario integrador, moderno y cosmopolita que impulsó el batllismo reformista, cristalizó en los festejos del centenario y se convirtió en síntesis de la identidad uruguaya.

El alcance de la hipótesis latinoamericana indigenista no ha sido completamente explorado en Uruguay. La promovida excepcionalidad uruguaya,

sumada a la filiación eurocéntrica de la propuesta batllista, no coincide —en principio— con la hipótesis de Larraín sobre los movimientos que fomentaban por ese entonces el retorno a los valores y costumbres indígenas en oposición al legado cultural europeo. Sin embargo, el discurso del imaginario batllista fue un relato triunfante que no impidió la existencia de expresiones contrarias. De hecho, algunas manifestaciones de este tipo se produjeron durante la celebración del aniversario de la república, por ejemplo, en los ámbitos de la literatura y la cultura popular. El propio carácter integrador del imaginario diluyó las expresiones contrarias en su síntesis, sin permitir su desarrollo en plenitud pero tampoco avasallándolas completamente. Esto se puede reconocer también en la dicotomía tradición/modernidad que, como se verá más adelante, tuvo particular relevancia para la arquitectura.

De las dos alternativas propuestas por Sambarino, quizás la noción de identidad como proyecto describa mejor la búsqueda de identificación colectiva en el Uruguay durante el período del centenario. En ese sentido, los trabajos de investigación coordinados por Caetano muestran un certero panorama de la época. Sin descartar por completo la hipótesis de Larraín, u otras de similar tenor, se ha optado por trabajar en el marco histórico conceptual del imaginario descrito por Caetano. En este entendido, se puede decir que el primer imaginario nacionalista tuvo un carácter hiperintegrador, en tanto «aventura colectiva que recogió fuertes herencias y las proyectó en una nueva síntesis» (Leone, 2000, pp. 141-142).

Por último, interesa subrayar la observación de Sambarino en cuanto a las imágenes representativas de las distintas identidades nacionales. El autor sostiene que «una identidad cultural tiene siempre algún grado de unidad estilística en sus manifestaciones; en cambio, una identidad estatal puede incluir expresiones culturales extremadamente diferentes, reunidas por las relaciones entre formas y sistemas productivos» (Sambarino, 1980, p. 56). Esta reflexión apoya la caracterización de

integrador del imaginario descrito y su capacidad de síntesis entre expresiones disímiles u opuestas.

La posibilidad de representar al Estado a través de manifestaciones expresivas divergentes tuvo particular importancia en el ámbito arquitectónico. A lo largo del período, la cuestión del carácter y la representación institucional fue una preocupación constante en la comunidad arquitectónica. Esa urgencia se reflejó en los concursos, como se verá en los próximos capítulos.

04. IMÁGENES DE PORTADA DE LA REVISTA *MUNDO URUGUAYO* DE JULIO Y AGOSTO DE 1930

Uruguay

Uruguay, país joven, confirmó su primer modelo de identidad nacional durante el festejo de su centenario (Caetano, 2000, p. 9). El período de celebración de la independencia estuvo marcado por el crecimiento demográfico, las novedosas legislaciones laborales y la prosperidad socioeconómica. Este tiempo ha sido caracterizado como de matriz democrático-pluralista, con cierta jerarquización de lo público sobre lo privado, orgullo olímpico, reforma moral, secularización e idea de cercanía social.

Además, se alimentó el culto a la excepcionalidad a nivel mundial, con énfasis en el escenario latinoamericano: «una experiencia impar en el cuadro de las casi veinte naciones que al sur de los Estados Unidos cumplían a tropezones su trayectoria histórica» (Real de Azúa, 1964, p. 22).

Una población inmigrante —mayoritariamente de origen europeo— con prudentes aspiraciones de progreso, completaba el particular escenario de una sociedad cosmopolita. El Uruguay se veía a sí mismo como un país moderno, europeizado y próspero. Los sectores políticos condujeron la democrática nación con clara convicción progresista. La épica laica que culminó con la victoria uruguaya en el primer Campeonato Mundial de Fútbol marcó uno de los relatos «más perdurables e identificatorios de la sociedad uruguaya» (Caetano, 2019, p. 139).

Los festejos del centenario se desarrollaron en numerosos eventos a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX. Las instancias de 1925 y 1930 fueron las que se prepararon con mayor pompa y alarde. Las iniciativas de celebración apuntaron a generar «un torneo de patriotismo en el cual la nación en marcha a las más altas cumbres de su poderío, rinda pleitesía a su pasado y a las diferentes alternativas de gloria o de dolor que las tradiciones guardan en su seno».[1]

El sesgo político-partidario del debate en las cámaras legislativas y la prensa se mezcló con el espíritu festivo. El estado de agitación fue plasmado en textos celebratorios de inspiración nacionalista, «con la edición de centenares de folletos que operaron como verdaderos catecismos laicos» (Caetano, 2000). En ese sentido, la inauguración de los dos grandes edificios —públicos y laicos— que enmarcan el centenario uruguayo encarnan

1 Exposición de motivos de Luis Hierro. Comisión Parlamentaria Centenario. 20 de mayo de 1921.

los valores preferidos: la democracia en el Palacio Legislativo y el fútbol en el Estadio Centenario.

Se podría decir que los elementos identitarios del Uruguay centenario fueron quedando marcados en la sociedad a través de la vida política, el ocio y la cultura. En una sociedad secular, cosmopolita y moderna, la convivencia ecléctica fue reforzada por el pensamiento de intelectuales que manejaron posturas de conciliación y síntesis. Los festejos y realizaciones del Centenario —en todas sus expresiones— sirvieron de excusa para afirmar la configuración del buscado imaginario nacional.

05. INSTALACIÓN EN LA PLAZA INDEPENDENCIA, «1830-1930».
AFICHE OFICIAL DEL CAMPEONATO MUNDIAL, GUILLERMO LABORDE, 1930.

Arquitectura

> Del crisol de culturas europeas que se plasman en nuestra arquitectura y urbanismo, en las instituciones políticas y jurídicas, que se expresan en la lengua y en la diversidad de fisonomías y patronímicos, en el estilo educativo y académico, ¿Dónde buscar nuestra especificidad? ¿Hay una cultura autóctona? (Viñar, 1992, p. 33)

Estas preguntas han sido preocupaciones constantes para la comunidad arquitectónica del Uruguay y se han manifestado en múltiples ocasiones.[2] Sin embargo, acorde a las hipótesis recién reseñadas, el período del centenario fue de particular intensidad en la pesquisa de estas interrogantes. Para poder testear este supuesto e indagar sobre los cuestionamientos planteados alrededor de la identidad en la arquitectura de Uruguay, se proponen dos aproximaciones. En primer lugar, un recorrido breve por la historiografía de la arquitectura nacional que aborda el período, en busca de indicios de la temática identitaria. En segundo lugar, un abordaje directo a las opiniones de los arquitectos de la época que se manifiestan a través de las revistas especializadas, principalmente *Arquitectura*, en busca de las inquietudes de los protagonistas con respecto a una posible identificación arquitectónica nacional.

2 En los albores del siglo XIX el tema surgió de manera oblicua en la polémica sobre el proyecto de las recovas en la plaza Matriz, la polémica enfrentó al Cabildo (partidario de las recovas) y a los vecinos encabezados por Pérez Castellano, que reclamaban preservar el espacio indiviso de la plaza. Este episodio se recoge en los textos de José Manuel Pérez Castellano, «Memorial de las recovas» (1967) y de Carlos Pérez Montero (1950). Durante el proceso de independencia la inquietud identitaria se manifestó en la aspiración colectiva de desmarcarse de España y de la época colonial, por ejemplo, a través de la demolición de las murallas. Hacia el final del siglo XIX e inicios del siglo XX, los primeros profesionales formados en el país también formularon inquietudes en este sentido. Horacio Acosta y Lara, Eugenio Baroffio y Alfredo Jones Brown, entre otros, intercambiaron ideas sobre la temática. Algunas se manifestaron alrededor de los concursos.

Historiografía

La enorme riqueza en la producción arquitectónica de la época, la particular convivencia del pensamiento académico con el moderno, algunos eventos disciplinarios significativos —como la Exposición de Artes Decorativas de París—, entre otros aspectos, hacen de este momento un atractivo nicho para la investigación disciplinaria. En ese marco, el período de referencia ha sido trabajado por múltiples investigadores que con distintos enfoques han hecho valiosos aportes para la historia de la arquitectura nacional. En ese sentido, se reconoce una amplia producción historiográfica, parte de la cual se recoge en la bibliografía. En el siguiente apartado no se reseñaran todas las aproximaciones, sino que interesa identificar en esos textos las posibles reflexiones alrededor de los temas de identidad en la arquitectura uruguaya.

Con la serie de trabajos sobre las ideas y su materialización, Aurelio Lucchini instaló la preocupación por los contenidos de la arquitectura más allá de las realizaciones (Rimbaud, 2018, p. 87). Sin embargo, el análisis formalista a través de la selección de ejemplos lo llevó a afirmar que Uruguay era proclive a sufrir «hipnosis de los grandes centros universales. Las corrientes ideológicas de la arquitectura nacional han sido, y son en buena parte, reflejo de las foráneas» (Lucchini, 1959). No obstante, el tono optimista de su narración delata un relato evolucionista. El trabajo de Lucchini dejó sentadas, entre otras cosas, las bases para que otros autores consideraran el período de los veinte como el del triunfo de la modernidad.

En un enfoque diferente, Leopoldo Artucio plantea un relato sociologista en el que considera que la arquitectura uruguaya del período del Centenario se inserta en un franco progreso arquitectónico, cuando se instala la arquitectura nueva, realizada por «arquitectos con espíritu

renovador» (Artucio, 1971, p. 10). Sin embargo, la búsqueda de la arquitectura nacional parece quedar supeditada a las distintas inspiraciones externas del momento y el autor no reconoce intentos de identificación propia.

Por su parte, Lucchini ha hecho hincapié en la formación de los arquitectos nacionales como factor decisivo en la cristalización de una producción arquitectónica local (Lucchini, 1969, p. 67). Acorde a los modelos imperantes, la formación en Uruguay siguió abiertamente el modelo cultural francés en el siglo XIX y principios del XX. La creación de la Facultad de Arquitectura en 1915 y la enseñanza que ejerció en ella Joseph Carré[3] fue un hecho significativo en la consolidación de la profesión y la disciplina en el país. Mariano Arana y Lorenzo Garabelli subrayaron su influencia en el camino «hacia la identidad disciplinar». La identidad arquitectónica nacional, decían, «comienza por buscarse —tanto en la inspiración como en el sustento teórico— mirando hacia afuera» (Arana y Garabelli, 1991, p. 27). Con esta frase hacían referencia tanto a los maestros europeos como a las corrientes americanistas y neocoloniales que llegaban desde Argentina. Los autores identificaron que en Uruguay estas corrientes se presentaron como notas moriscas e hispánicas en unos pocos arquitectos. Para ellos, esas manifestaciones fueron pasajeras, al tener también un origen foráneo.

William Rey coincide con el análisis de Arana y Garabelli en la poca incidencia de los movimientos neocoloniales. Argumenta que la producción uruguaya «subraya una asociación más fuerte con elementos de la tradición peninsular. En este sentido, no parece apropiado utilizar para el caso de Uruguay, lo que las historiografías latinoamericanas denominan bajo el término neocolonial» (Rey, 2012, p. 74).

3 Sobre la enseñanza de tradición académica en Uruguay ver Jorge Nudelman (2019).

Sin embargo, Rey (2012) matiza el triunfo de la Modernidad en la década del veinte y admite hibridaciones y contradicciones que enriquecen la producción de la época. Al caracterizar a la Modernidad como «suave y polifónica» establece que la capacidad de los arquitectos de combinar diversas temporalidades formales se enmarca en la concepción amplia de la modernidad y en la destreza de un cuerpo profesional que utilizaba una multiplicidad de recursos sin prejuicios. Por otro lado, refiere al preponderante papel del Estado en la construcción de la identidad arquitectónica de la nación, que se materializa en grandes estructuras de carácter público. Estos monumentos de representación colectiva se enmarcan en ese concepto amplio de Modernidad.

En la publicación colectiva *La Aldea Feliz* también se reflexiona sobre la relación arquitectura, poder y Estado-nación. En el período de referencia se identifica que «la alianza entre intelectuales y Estado pareció alcanzar una de sus expresiones más genuinas a finales de los años veinte, cuando el gobierno decidió apostar por la renovación del sistema educativo» (Nisivoccia *et al.*, 2014, p. 24). Cabe apuntar en este sentido, que muchos arquitectos relevantes dentro del gremio y la academia tenían fuertes vínculos políticos, en especial con el batllismo. Entre ellos se destacan Alfredo Baldomir (presidente de Uruguay entre 1938 y 1942), Horacio Acosta y Lara (intendente de Montevideo, 1938-1942) y Alfredo Campos (ministro de Defensa en dos ocasiones). La inclinación de estos arquitectos por la vida pública y política es reconocida por Santiago Medero al enunciar una generación fundacional, que se evidenció en la década del treinta en tanto «los principales cargos ejecutivos estaban en manos de arquitectos que habían estado fuertemente implicados en la creación del gremio profesional y de la Facultad de Arquitectura, hecho histórico inédito» (Medero, 2018, p. 41).

En el texto de enfoque proyectual de Ernesto Spósito —muy relacionado con el objeto de este trabajo— se reconoce la influencia del relato evolucionista iniciado por Lucchini. El trabajo sobre edificios construidos durante el centenario refiere a un proceso de modernidad apropiada donde «se fueron incorporando expresiones de las modernidades contemporáneas, [mientras que] persistieron algunas manifestaciones inspiradas en lenguajes clásicos de la arquitectura» (Spósito, 2006). A partir de un análisis formal, el autor alimenta la idea que asocia la identidad arquitectónica nacional a la modernidad, en una concepción en la que la arquitectura moderna prevalece a pesar de la persistencia del pasado. Con una perspectiva diferente, la reciente investigación enfocada a los tejidos urbanos de Montevideo apunta también a la relación entre identidad y modernidad, pero en este caso, fundada en las aspiraciones modélicas de la ciudad inmersa en el impulso del batllismo reformista, en el que «el sueño de la renovación política y social se complementaba con el de la imagen urbana ideal» (Mazzini, Mazzini y Salmentón, 2018, p. 45). La idea que asocia el sesgo identitario del centenario con la modernidad ha sido manejada en varios trabajos, por ejemplo los de Alberto de Betolaza, Ruben García Miranda, Juan Margenat, Cesar Loustau, Mariella Russi y Salvador Schelotto, entre otros.[4]

También enfocado en el centenario, el trabajo de Susana Ántola y Cecilia Ponte sobre la representación de la nación en el espacio público aparece como el aporte más cercano al tema de estudio. Las autoras proponen que la búsqueda de elementos de identificación en la arquitectura del período tuvo dos vertientes. Por un lado, a través de la creación de elementos fundantes, grandes monumentos, símbolos nacionales y «partidas bautismales para un país aluvional, cuyos pobladores descendían de los barcos» (Ántola y Ponte, 2000). Por otro, saldadas las cuentas con

4 Los textos de estos y otros autores que han trabajado sobre el período se recogen en la bibliografía.

el pasado, se desplegaron numerosas manifestaciones culturales con el propósito de posicionar a Uruguay dentro del mundo moderno. En este sentido, las autoras plantean una alternativa a la dicotomía tradición/modernidad y suavizan el supuesto triunfo moderno con la caracterización de una modernidad compleja y tensionada, que incluía en su seno algunas de las líneas artísticas más conservadoras.

En muchos de los textos revisados se reconoce que la posibilidad de identificación como nación en el Uruguay centenario fue planteada como un debate entre tradición y modernidad. Esta disyuntiva tuvo particular relevancia en el ámbito arquitectónico. Algunos autores han planteado una dicotomía excluyente con el triunfo de la modernidad. Sin embargo, la complejidad del período es más rica que simples triunfos o derrotas. Es probable que, entre otras cosas, el imaginario integrador haya facilitado la coexistencia sin enfrentamientos de los dos elementos, en la concepción de una modernidad amplia, polifónica y compleja, como han caracterizado Ántola, Ponte y Rey, entre otros.

Los trabajos referidos han abordado distintos aspectos del período. Cada uno de ellos ha sido producto de su tiempo. Por lo tanto, es lógico que aproximaciones como las de Lucchini y Artucio —que inauguran la historiografía sobre la arquitectura del Uruguay de esos años— tengan ciertos prejuicios contra lo tradicional o lo historicista y favorezcan un discurso evolucionista. A medida que se alejan temporalmente, esos prejuicios se van perdiendo hasta llegar a los enfoques más recientes que matizan la rotundidad del triunfo de la modernidad y aceptan la matriz ecléctica del Uruguay de los veinte.

Los esfuerzos historiográficos que se han hecho hasta ahora han sido extremadamente valiosos para el acercamiento a un período tan importante en la historia de la cultura y la arquitectura del Uruguay. Estas elaboraciones han cubierto los mayores debates y las grandes realizaciones de

la época y sirven como base para futuras aproximaciones. Sin embargo, quedan aún interrogantes sobre la relación entre la arquitectura y la identidad. Un camino posible se vislumbra en la comprensión de las redes de personas y pensamientos que conformaban la comunidad arquitectónica uruguaya de la época, a través —como se esboza a continuación— de las opiniones de sus integrantes más activos.

06. IMÁGENES DE PORTADA DE LA REVISTA *ARQUITECTURA* ENTRE 1925 Y 1930.

Ideas simultáneas

La excusa que proporciona este trabajo exige mirar nuevamente algunos fenómenos ya estudiados para comprender las búsquedas identitarias de la comunidad arquitectónica de la época. Sin perder de vista las aproximaciones anteriores, se presenta la oportunidad de revisar algunas temáticas concretas en las opiniones de los involucrados. La mirada a las revistas especializadas como *Arquitectura, Obras Públicas* y *El Progreso Arquitectónico* despliega interesantes argumentaciones en la voz de los arquitectos protagonistas. En ese sentido, se han recogido de estas publicaciones algunas notas en las que se vislumbra la temática de

la identidad en el período. Estas expresiones se encontraron alrededor de ciertos eventos particulares como los congresos panamericanos de arquitectos, en las reflexiones sobre tendencias como el neocolonial o el *art déco* y en las polémicas alrededor de los concursos —que serán profundizadas en los próximos capítulos—. A partir de esos extractos se construye el siguiente relato, en el que predominan las palabras prestadas.

Los arquitectos uruguayos del centenario se sentían protagonistas del Uruguay progresista, que los reconocía como tales. Según Acosta y Lara (1930a), el país abrigaba «el orgullo de ocupar un lugar preeminente en Arquitectura entre los países de América» (p. 50). Sin embargo, en el seno de la comunidad arquitectónica, las primeras décadas del siglo XX estuvieron signadas por debates y enfrentamientos de modelos e ideas. La complejidad del período la resumía Joseph Carré cuando manifestaba que (1927)

> Estamos, hay que confesarlo, en una época de transición, en la cual, todavía ligados a la tradición sobre la cual descansamos antes de poder separarnos de ella, buscamos el camino que debemos seguir libremente en posesión de nuestra individualidad propia. Estamos sufriendo las desgarraduras ocasionadas por las fuerzas opuestas que nos solicitan (p. 77).

La época de transición a la que refiere Carré estuvo llena de apasionados discursos, aparentes enfrentamientos y vastas contradicciones. El debate se empantanó a veces en la disyuntiva entre lo referencial y lo abstracto, en la vacilación de mirar hacia el propio continente o a los referentes europeos y en lo latinoamericano como concepto colectivo a construir. Sobre el último punto, Román Berro se refería a la arquitectura latinoamericana no como uniformidad sino como conjunto de las diferentes modalidades arquitectónicas del nuevo mundo, y argumentaba que

> Sin renegar de todo lo que somos deudores a la madre Europa, sobre la tierra virgen del continente de Colón deben alentar nuevas orientaciones, nuevos ideales que completen con facetas no conocidas el diamante del progreso que la humanidad va tallando lentamente con el esfuerzo incesante de las generaciones (Berro, 1921, p. 149).

La disertación de Berro tuvo lugar en el I Congreso Panamericano de Arquitectura en Montevideo, en el que se abogaba para que los arquitectos latinoamericanos pudieran obrar por la interpretación del programa local, por la lógica adaptación al medio ambiente y por la aplicación de una ornamentación regional con la expresión genuina del alma del continente. Este deseo, que podría entenderse en la línea argumental para una arquitectura regional —o, como proponían algunos arquitectos argentinos, neocolonial—, no pedía manifestaciones uniformes basadas en el pasado, sino que habilitaba nuevas exploraciones tendientes a la modernización de la arquitectura latinoamericana.

En el particular Uruguay del centenario, el neocolonial que defendían desde Argentina Alejandro Christophersen y Martin Noel[5] levantaba ciertas sospechas e incomodidades. Así, Leopoldo C. Agorio (1926) sostenía que

> la moda del colonial pasará como han pasado otras modas. Nuestra personalidad nunca podrá reconocerse en esas formas arcaicas, gestadas en una época sin brillo de nuestra lenta evolución. Nuestra arquitectura no puede separarse mucho de las modernas corrientes (p. 77).

5 *Arquitectura* reproduce y comenta textos de ambos desde la década del diez del siglo xx en adelante.

La capacidad referencial de la herencia colonial de Uruguay fue rechazada firmemente por algunos arquitectos. Mauricio Cravotto (1924)[6] lo expresaba de manera tajante:

> 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 (p. 2).

La presencia de la arquitectura neocolonial en el país aparecía como un discurso minoritario. Pero el debate sobre la búsqueda de una identidad arquitectónica nacional iba más allá de la herencia histórica e introducía otras alternativas. A mediados de la década surgió otra posibilidad referencial en la búsqueda de una estética apropiada. El *art déco* —fenómeno de alto impacto en la edificación del país— se coló en el debate con defensores y detractores. Carlos Surraco denunciaba «que la ignorancia del verdadero valor de nuestra arquitectura es lo que conduce a ese nuevo academicismo lamentable nutrido directamente en la Exposición de París de 1925. Estética sin consistencia, de obras provisorias, de estructuras de *staff* y arpillera enharinada» (Surraco, 1927, p. 100). De manera contraria, Cravotto —que había renegado del neocolonial— se expresaba a favor de la exposición de París:

> Esta decoración no es un aditivo, es una forma refinada, simple, gentil, está diseminada como acentos en el edificio. […] La arquitectura moderna, de grandes volúmenes simples, de superficies amplias,

6 Mauricio Cravotto «catalizó un grupo de arquitectos que se sentían a la vez comprometidos por el progreso y preocupados por identificar una identidad que los vinculara a un pasado digno, más allá de la magra tradición arquitectónica estrictamente nacional» (Nudelman, 2014, p. 31).

> con grandes vanos y silenciosos murales que viven bajo el sol con el idioma del claro oscuro y el color, se magnifica por la colaboración de pintores y escultores (Cravotto, 1925, p. 266).

La arquitectura moderna —entendida en su noción más amplia— aparecía como una posibilidad identitaria para el pequeño país progresista. La agitada cultura arquitectónica del centenario recogía el imaginario integrador batllista —de síntesis, intercambio y combinatoria— y adoptaba una concepción abierta de la modernidad. Sin embargo, el estado de agitación en la disciplina arquitectónica se mantuvo durante todo el período. Al inicio de la década, Horacio Terra Arocena (1922) apelaba a la comunidad de arquitectos con las grandes interrogantes de la profesión:

> Hablo entre arquitectos nacionales: ¿Quiénes de ellos que no se ha planteado alguna vez, sino cien veces, la pregunta de cuál pueda ser la nueva tendencia en nuestra arquitectura? ¿Quién no ha pensado en elementos nuevos, en nuevas proporciones? Las formas lógicas de los modernos procedimientos constructivos, los tipos del clima y del continente en estas tierras de aluvión cosmopolita, las líneas originales que cristalicen los particulares programas del siglo, ¿Quién no ha buscado la realización estética de estos ideales de nuestro arte? (p. 17)

Por su parte, sobre el final del período, Elzeario Boix contestaba esas interrogantes e intentaba saldar las discrepancias con una formulación sintética e integradora en cuanto a las posibilidades de la arquitectura moderna. En el relato para el IV Congreso Panamericano concluía que

> las tendencias de la arquitectura moderna constituyen un notorio y valioso resurgimiento, expresión plástica inicial de un nuevo ciclo artístico. […] Que aun reconociendo el carácter universal de esa transformación cultural y de su reflejo, no cabe desconocer la

> influencia del factor nacional y hasta el del continental, en la expresión plástica de la arquitectura moderna (Boix, 1930, p. 300).

Más allá de las búsquedas identitarias en el ámbito nacional, los arquitectos uruguayos del centenario se sentían confiados sobre el lugar que ocupaban en el contexto americano y mundial. En ese sentido, Acosta y Lara recordaba que gracias a los congresos panamericanos de arquitectos —iniciativa uruguaya— se había logrado en todos los países del continente

> una verdadera conciencia de la profesión de Arquitecto. Gracias a eso, la Arquitectura ha recibido un verdadero impulso; que se ha hecho sentir saludablemente en la enseñanza, en la cultura y en el gusto de los pueblos, en su vida pública y privada. […] Se ha dado a esta Arte Madre, su verdadero puesto y se le asigna hoy su verdadero rol, en el movimiento de avance de los países de América (Acosta y Lara, 1930b, p 123).

Como se ha visto, la década del veinte fue una época de consolidación y debate en la incipiente comunidad arquitectónica del Uruguay. En un corto período convivieron el pensamiento académico y el moderno, se discutió sobre art déco y neocolonial, se abogó por lo americano sin negar la raíz europea y se intentó construir una arquitectura para una sociedad optimista henchida de autoestima. Se plantearon tímidas propuestas teóricas y ensayos aislados que trataron de salvar la disyuntiva entre lo local y lo universal, pero ninguno logró imponerse sobre la pluralidad imperante. La posibilidad de identificación de una cultura arquitectónica propia del país en esta década se vio inmersa en estos debates y se sumó a la crisis identitaria que recorrió toda América Latina. Sin embargo, en la apertura que proporcionaba el constante debate se encuentra el germen propio del imaginario nacional batllista hiperintegrador y ecléctico, que elimina el conflicto y acepta la diversidad en la combinatoria.

En la década siguiente, la preocupación de los arquitectos por cuestiones coyunturales obligó a dejar de lado el debate identitario. Lo que pareció como el triunfo de la modernidad, quizás se haya debido más a un cambio de prioridades en el conjunto de arquitectos que, ante las crisis económicas que se sucedieron en los primeros años treinta, vieron en los concursos de arquitectura una oportunidad para el desarrollo y la innovación. En ese sentido, Beltrán Arbeleche (1932) afirmaba que ante el estado de incertidumbre profesional se debía promover concursos y que «los beneficios obtenidos serían incalculables» (p. 49). Como se verá en el próximo capítulo, esa convicción sobre los concursos de arquitectura respondía a una larga tradición de defensa del mecanismo del concurso arquitectónico por parte de los colectivos profesionales.

2

PROCESO DE REGLAMENTACIÓN DE LOS CONCURSOS

PROCESO DE REGLAMENTACIÓN DE LOS CONCURSOS

La reglamentación de los concursos de arquitectura en Uruguay fue promovida por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU), que acompañó la discusión de los congresos internacionales. La SAU fue la gran defensora de la profesión e impulsó, entre otras cosas, la regulación del ejercicio profesional, la independencia formativa de los arquitectos y el mecanismo del concurso.[7]

La joven sociedad uruguaya —cosmopolita y pujante— aportó el marco propicio para esta discusión. La reforma que impulsó el batllismo —de ideales republicanos, laicos y urbanos— apostó a una imagen democrática e integradora. Esta idea de justicia e igualdad contribuyó a la confianza que los concursos uruguayos inspiraron dentro y fuera del país. Así lo recoge Virginia Bonicatto, al destacar que «el desempeño de los profesionales de Montevideo como jurados de concursos libres (de carácter público o privado) fue alabado en Buenos Aires por la revista *El Arquitecto Constructor,* órgano oficial del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos» (Bonicatto, 2018, pp. 137-151).

7 «La SAU fomentó un programa de difusión y reivindicación de la profesión.» (Mazzini y Méndez, 2011, p. 27).

En el IV Congreso Pan-Americano de Arquitectos en 1930, Horacio Acosta y Lara presentó una reflexión sobre la reglamentación de los concursos de arquitectura. Su ponencia defendía el sistema de concursos como el mejor instrumento para la realización de obras públicas y afirmaba que la reglamentación en América contenía todas las estipulaciones establecidas. La disertación dio por concluido un proceso de discusión que le llevó a la comunidad arquitectónica de Uruguay más de tres décadas.

Acosta y Lara se remontaba al origen de la organización de concursos y hacía un recuento de la evolución de la reglamentación a través de los congresos internacionales, para luego enfocarse en América y la experiencia de Uruguay.

> Desde el año 1867 es estudiada la organización de los Concursos, habiéndose ocupado ya de ellos el 1er Congreso Internacional de Arquitectos celebrado ese año en París; pero recién diez años después, en 1877, La Sociedad Suiza de Arquitectos e Ingenieros confecciona un Reglamento, tal vez el primero de su género que se formula en Europa, sentando los principios que los deben de regir. […] A partir de esa fecha, se preocupan las Sociedades de Arquitectos de formular Reglamentos semejantes al mencionado, habiéndose llegado por último, en el VIII Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Viena el año 1908 a aprobar un Reglamento para los Concursos Públicos Internacionales, […] a cuya pauta se ajustan casi lodos los Reglamentos aprobados por las Sociedades de Arquitectos de casi todos los países (Acosta y Lara, 1930c, pp. 320-322).

Si bien la práctica de los concursos en arquitectura es una tradición de larga data —se encuentran antecedentes en la antigua Grecia y en la Italia renacentista (Paisiou, 2015, p. 94)—, los primeros intentos de reglamentación profesional de los concursos como se conocen hoy surgieron

efectivamente en el siglo XIX.[8] Estos primeros articulados intentaban regular una situación bastante caótica, que presentaba pocas garantías para los concursantes y se prestaba a especulaciones y manejos. Los códigos elaborados se basaban en las reglas de los concursos estudiantiles de la academia francesa, que ya contaba con más de un siglo de tradición y prestigio.[9]

En Uruguay, los concursos se empezaron a implementar con frecuencia recién sobre finales del siglo XIX. Hubo que superar cierta reticencia fundamentada en la real escasez de profesionales y esto solo ocurrió cuando se instaló[10] la formación en arquitectura e ingeniería en el país —con sostenido trabajo de los profesionales radicados de manera permanente—.

Las razones esgrimidas en relación con el proyecto de reforma del teatro Solís ilustran parte del problema. Las cartas del administrador justifican el encargo directo de las obras de reforma al ingeniero Pedrálbez por sus méritos de formación reciente en París y además expresa la imposibilidad de organizar concursos arquitectónicos en el Montevideo de entonces:

8 «No fue hasta la década de 1880 que la RIBA [Royal Institute of British Architects] comenzó a buscar formas de prestar mayor fuerza a sus puntos de vista, sugiriendo a sus miembros que firmaran un pacto para no cooperar.» (Bergold, 1989, p. 43).

9 En la École des Beaux-Arts «el concurso tomó dos formas principales. Por un lado, la representación de una composición en un dibujo conocido como esquicio a realizar en doce horas en una sala de examen, un ejercicio destinado a evaluar la capacidad del alumno para expresar una idea y un partido (curso de acción). Por otro lado, estaba el proyecto a gran escala, el dibujo finalizado que el estudiante comenzó una vez que su bosquejo, también ejecutado en 12 horas, había sido aceptado de manera de probar su capacidad para elaborar un proyecto completo» (Lucan, 2012, p. 117).

10 A partir de la creación de la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas en 1885 la formación de ingenieros, arquitectos y maestros de obras se radicó en el territorio nacional. Esto fue motivado por el «convencimiento de la necesidad de preparar en el país los elementos que habrían de dirigir el desarrollo de actividades que el progreso le impondría» (Baroffio, 1943, p. 20).

> Dice Ud. que lo más natural y conducente al buen éxito de este monumento, hubiera sido llamar a concurso a todas las inteligencias. El principio es exacto, pero mi persuasión íntima es que él no tiene aplicación en los países que como el nuestro, el número de hombres científicos y especialmente en aquella época, era extremadamente limitado; porque si ellos vienen al concurso, no hay después quienes puedan juzgarlos.[11]

Sin embargo, algunas iniciativas aisladas se recogen en la prensa de la novel república. Por ejemplo, en 1852 apareció una protesta sobre la decisión de construir un nuevo edificio para aduana. No solo se consideraba innecesaria la construcción sino que se lamentaba que el gobierno aceptara la primera propuesta presentada sin hacer llamado a concurso o remate.[12] Asimismo, en 1866 se convocó un temprano concurso de anteproyectos para el Mercado Central. Si bien se desconocen las condiciones de la convocatoria o de sus concurrentes, es un primer antecedente de este tipo de certamen en el país.[13] Con la consolidación de un cuerpo técnico nacional calificado, la percepción sobre la escasez de profesionales cambió. Así lo reconocía la SAU en la década del veinte, «cuando el progreso trajo con el mejoramiento social, el perfeccionamiento de los institutos de enseñanza, fue desapareciendo aquel estado de cosas que, aunque humillante, tenía su justificación».[14]

11 Carta del 29 de noviembre de 1867 dirigida a Juan R. Gómez a propósito del teatro Solís y el proyecto de reforma encargado al Ing. Pedrálbez. Archivo IHA. Carpeta 1219/5. Copia de documentación del Museo Histórico Nacional.

12 *Comercio del Plata*, 11 de julio de 1852, p. 1 4.

13 Oficio de la Comisión E. Administrativa, 8 de febrero de 1867. Se abrió un concurso de proyectos para el edificio del nuevo Mercado, cuyo primer premio se otorgó al lema «Economía y Provecho» que presentó el arquitecto Tomás Havers. Conjuntamente, se presentó Pedro Márquez para la construcción del edificio. Este fue otorgado el 1.º de abril de 1867. Archivo General de la Nación, «Expediente sobre la construcción del nuevo mercado-1867.»

El proceso nacional de consolidación del concurso como mecanismo tuvo su correlato en otros países. Por ejemplo, en Estados Unidos también hubo que superar una turbulenta fase inicial: «incluso en el siglo xx, el concepto del concurso aún estaba manchado por su bien merecida reputación de injusticia y explotación» (Lipstadt, 1989, p. 73, traducción propia). Sin embargo, el protocolo del concurso y sus valores asociados —la democracia, la igualdad de oportunidades y la posibilidad de ascenso profesional o social— fueron promovidos en la vida cívica de ese país por el gobierno, que compartía esos valores en sus aspiraciones.

Por otro lado, en Argentina, el responsable de la recopilación más completa de los concursos de arquitectura del país sostiene que los concursos, «en los tiempos heroicos de nuestra consolidación como nación, generaron el acercamiento, participación y radicación de muchos de nuestros más afanados ancestros arquitectónicos». Además, de manera similar a lo ocurrido en Uruguay, la gremial profesional tuvo un papel central en el desarrollo de los certámenes, «desde 1904, cuando esta institución comenzó a recibir solicitudes de difundir los concursos entre sus asociados y redactó su primer reglamento con el objeto de mejorar los concursos organizados por otros y garantizar la participación de sus asociados» (Schere, 2008).

14 «Los concursos en Arquitectura». *Arquitectura*, 74 (enero 1924), pp. 2-3.

La democracia en el arte

La primera generación de arquitectos formados en Uruguay —involucrados en el gremio profesional, la docencia y la defensa disciplinaria— fue la que fomentó y promovió los concursos y su reglamentación. Acosta y Lara instauró la polémica pública sobre la reglamentación alrededor de 1900, en una serie de notas de prensa que más tarde fueron recogidas por la revista *Arquitectura*.

En estos textos tempranos, Acosta y Lara sostenía que el concurso público «es el medio más equitativo, más benéfico, que más considera el derecho de todos y el más económico para el Estado, puesto que obtiene el máximo de trabajo con el mínimo de gastos relativamente».[15] Además, en el plano artístico-cultural argumentaba en dos sentidos. Por un lado, en la dimensión didáctica del evento hacia el público general. Por el otro, dentro de la comunidad arquitectónica, como instrumento para promover y descubrir nuevas ideas. En un concurso público, el proyecto que resultara elegido,

> será más o menos bueno, más o menos malo, pero es indudable que el estudio que hagamos de él, comparándolo con otros que se hayan concebido para el mismo fin y con el mismo objeto, nos permitirá darnos cuenta más exacta de su bondad y por lo tanto creemos difícil establecer *a priori* sin esa previa comparación que el proyecto es inmejorable.[16]

15 Horacio Acosta y Lara, «Los concursos públicos,» *El Día*, 15 de noviembre de 1899. Reproducido en *Arquitectura*, pp. 140-141 (agosto de 1929).

16 Horacio Acosta y Lara, «El palacio de Gobierno y los concursos públicos,» *El Día*, 8 de setiembre de 1906. Reproducido en *Arquitectura*, *pp.* 140-141 (agosto de 1929).

El argumento se hacía oportuno al apelar a los valores de justicia y democracia, tan vinculados a la sociedad moderna que la política batllista trataba de impulsar. En ese sentido, insistía en que «así como el régimen republicano es la forma más acabadamente democrática de los pueblos en su vida política, en su vida artística el concurso es la forma más acabadamente democrática también».[17] La vehemencia de las notas era tal, que llegaban al punto de manifestar sorpresa ante la tozudez de algunos gobernantes y tomadores de decisión que no comprendían «la utilidad que reporta al arte la libertad».[18]

A medida que se sucedían los textos el concurso quedaba establecido como el mejor mecanismo, democrático y eficaz. Esta creencia fue abrazada por los profesionales, que —con convicción militante— intentaron establecer las mejores reglas para la implementación del sistema. Se reclamaba un concurso «rodeado de garantías serias, que excluyan toda idea de favoritismo o compadrazgo».[19] Esto podía ser obtenido únicamente a través de un reglamento de concursos aprobado y acatado por todos. La discusión sobre cuál sería ese reglamento fue un tema central para los colectivos profesionales en las tres primeras décadas del siglo XX.

17 Horacio Acosta y Lara, «Los concursos públicos», *El Día,* 15 de noviembre de 1899. Reproducido en *Arquitectura*, pp. 140-141 (agosto de 1929).

18 Horacio Acosta y Lara, «La Arquitectura Contemporánea y los Concursos Públicos», *El Día,* 21 de noviembre de 1899. Reproducido en *Arquitectura*, pp. 140-141 (agosto de 1929).

19 Horacio Acosta y Lara, «Los concursos públicos», cit.

Arquitectos e ingenieros

Entre 1907 y 1911, la *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay* publicó una serie de notas —sin firma unas, de Eugenio Baroffio otras— referentes al tema de los concursos de arquitectura. Una de ellas refería a una posible propuesta de reglamentación de concursos, que hubiera sido la primera en el país. Lamentablemente, el articulado no llegó a publicarse. El editorial que anuncia esta futura reglamentación apunta a que «en nuestro país no siempre han dado los Concursos de Arquitectura el resultado que de ellos se esperaba».[20] Una buena reglamentación haría que los certámenes fueran exitosos. Como insumo para la discusión que los profesionales debían darse, la revista publicaba el reglamento recién aprobado del Comité Central de la Sociedad Suiza de Ingenieros y Arquitectos, bajo el título «Principios a seguirse en los concursos de Arquitectura». Se publicaron catorce artículos agrupados en cuatro apartados del reglamento con los siguientes temas: preparación del concurso, confección del programa, examen de los proyectos, reparto de los premios y exposición, suma afectada a los premios y derecho de propiedad.

La necesidad de un reglamento fue defendida por la Asociación de Ingenieros y Arquitectos ante las frecuentes irregularidades en el ambiente, entre las que una de las más comunes era la falta de arquitectos en el tribunal.[21] En ese sentido, Baroffio sostenía «que el buen resultado de los concursos depende esencialmente de la clase de jurados

20 «La reglamentación de los concursos públicos», *Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay, 7,* Montevideo, 1907, pp. 115-116.

21 Eugenio Baroffio, «Concursos de arquitectura», *Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay, 34,* Montevideo, 1911, pp. 25-26.

que deben dictaminar sobre el mérito de las pruebas y de las formas con que se programan las exigencias».[22]

Además de trabajar en pos del reglamento, la Asociación participaba de la organización y evaluación de los certámenes y brindaba garantías a los intereses profesionales. Se destacaba en particular la tarea en los concursos públicos promovidos por el Ministerio de Obras Públicas (MOP). Estos concursos eran de gran importancia como demostración del interés del gobierno «de pedir la cooperación de todos los elementos preparados, para acometer y realizar las grandes obras útiles, sin excluir a los que alejados del campo político desean, sin embargo, con todo su ardiente patriotismo el engrandecimiento del país».[23] Un caso paradigmático fue el del Palacio de Gobierno. El proyecto, originalmente encargado a cuatro profesionales de manera directa, generó una polémica que tuvo gran repercusión en la prensa y «dio oportunidad a la Asamblea de la Sección Arquitectura de solicitar al presidente de la República, doctor Claudio Williman, la organización de un concurso amplio con un jurado de arquitectos» (Mazzini y Méndez, 2011, p. 26). Esta fue una de las primeras pulseadas ganadas por los arquitectos agremiados en su lucha por la consolidación y apreciación profesional. Como se verá a continuación, los reclamos y protestas de los arquitectos en torno a los concursos se mantuvieron luego de la disolución de la asociación profesional que compartían con los ingenieros.

22 «Las bases de todo concurso de arquitectura deben claramente establecer los datos del problema cuya solución se pide; la constitución del jurado, en su mayoría cuando menos de profesionales, la cantidad de trabajos exigidos, reducidos a lo estrictamente necesario, el importe de los premios que en su conjunto representen, como mínimo, el valor que se asignaría a un arquitecto por encargo directo de confeccionar el proyecto; y el plazo para la presentación de las pruebas.» Eugenio Baroffio, «Los concursos de arquitectura», cit., pp. 258-259.

23 «Concursos de arquitectura», *Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay, 35,* Montevideo, 1911, p. 101.

La Sociedad de Arquitectos del Uruguay

Entre 1914 y 1915, arquitectos e ingenieros separaron sus caminos,[24] primero en las asociaciones profesionales y luego en las carreras universitarias. A partir de ese momento, fueron los arquitectos en solitario los que continuaron con la tarea de intentar regular los concursos. En los primeros números de la revista *Arquitectura* aparecen varias menciones a «nuestro arancel y nuestro reglamento de Concursos».[25] Pero es recién en ocasión del Primer Congreso Pan-Americano de Arquitectos, que el tema volvió a ponerse en discusión y se le dedicó un eje temático que recogía varias propuestas.[26]

En 1923 se publicó en la revista un Reglamento de Concursos, firmado por Daniel Rocco y Román Berro en nombre de la comisión directiva de la SAU. El texto de cuarenta artículos tenía como cometido que los concursos de arquitectura se basaran en ellos, para llenar cumplidamente sus fines. En la introducción, la comisión directiva expresaba que formuló las normas ideales para el desarrollo de concursos en el país. Sin embargo,

24 «Ingenieros y arquitectos se enfrentaron duramente en el Uruguay de principios de siglo. Más allá de la defensa de los intereses profesionales en juego se enfrentaron dos concepciones diferentes respecto a las propias disciplinas y dos formas de entender el hecho arquitectónico. La ingeniería y la arquitectura, su especificidad, su rol en la sociedad y su trayectoria histórica se pusieron en discusión. La polémica trascendió las fronteras académicas e involucró al espacio político. En el Uruguay del novecientos se tiñó de un tono peculiar: la construcción disciplinar se entrelazó con la construcción de la acción moderna. Se transformó en una reflexión sobre el rol de la arquitectura como parte de la cultura.» (Mazzini y Méndez, 2011, p. 17).

25 Extractos de sesiones de la Comisión Directiva de la SAU. El 14 de octubre de 1916 se resuelve citar la comisión encargada de redactar las bases generales para los concursos públicos integrada por Baroffio, Boix, Lerena Acevedo, Berro y Gimeno. *Arquitectura, 16* (1916), p. 28. Trabajos preparativos al Primer Congreso Pan-Americano de Arquitectos. *Arquitectura, 34-35* (1919).

26 Número especial para el primer congreso Pan-Americano de Arquitectos, reúne artículos sobre el Concurso internacional de proyectos para el trazado general de avenidas de la Ciudad de Montevideo, de 1911. Sobre el concurso del Palacio Legislativo en 1903, entre otros. *Arquitectura,* 36 (1920).

también entendía que el medio local no estaba «completamente preparado para admitir Íntegramente los preceptos que pretende mantener el mencionado Reglamento».[27]

El reglamento se estructuraba sobre la base de los siguientes capítulos: naturaleza de los concursos, programa, proyectos, arquitectura, costo de la obra, jurado, recompensas y disposiciones diversas. El articulado propuesto era muy claro y detallado. Trataba de hacer los certámenes más beneficiosos para los oferentes y justos para los participantes, establecía la representación de la SAU en los jurados, dictaminaba el anonimato de los concursantes y afirmaba la necesidad del fundamento de los fallos, entre otras disposiciones.

De forma progresiva, fueron apareciendo en la revista *Arquitectura* cada vez más alusiones a la organización de concursos y a las molestias que despertaban en el gremio profesional. En particular —como se verá en el estudio del caso—, el concurso del Instituto Profiláctico de la Sífilis (IPS) acumuló todas las controversias posibles, como el rechazo a la participación de profesionales extranjeros, discrepancias internas en el jurado y quejas ante el fallo. Una de las notas sobre este certamen planteaba que

> el actual conflicto no es más que un nuevo episodio en la lucha que, desde hace años, vienen sosteniendo los arquitectos para obtener un justo reconocimiento de sus derechos. En estos últimos tiempos, merced a un amplio compañerismo y una loable solidaridad profesional, los arquitectos han podido realizar un esfuerzo cuyo principal resultado ha sido la conquista de una consideración anteriormente inexistente. Un ideal altamente colocado y una lucha tenaz

27 «Reglamento de concursos» firmado en nombre de la Comisión Directiva integrada por Daniel Rocco, Horacio Terra Arocena, Román Berro, Rodolfo Vigouroux, Rodolfo Amargós, Horacio Acosta y Lara, Alberto Canabal, Enrique Durán Guani y Horacio Azzarini. *Arquitectura, 62* (enero, 1923), pp. 7-9.

> para conseguirlo, cambiaron en pocos años la situación secundaria en que se había colocado a nuestra profesión.[28]

La gremial tenía una importante participación en los procesos de los concursos, lo que le confería un gran margen de acción. Muchas veces se le solicitaba la redacción de las bases, siempre había uno o dos delegados en el jurado y en algunas ocasiones hasta recibían los proyectos en su sede. La postura firme de los arquitectos logró, entre otras cosas, la promulgación de un decreto del Consejo Nacional de Administración para que los llamados se hicieran entre profesionales residentes en el país. En mayo de 1924 el Consejo Nacional de Administración, presidido por Julio M. Sosa, aprobó el decreto enviado por el ministro Santiago Calcagno:

> Considerando que el Estado costea Facultades de Arquitectura e Ingeniería con cursos especiales y becas de perfeccionamiento para que la capacidad técnica de los profesionales egresados de ellas sea debidamente aplicada y estimulada, compensándose así el aporte social que los beneficia y sostiene. Considerando, que es deber de previsión patriótica y económica fomentar la vocación por las profesiones técnicas y alentar y utilizar los esfuerzos y las aptitudes de los diplomados nacionales en todas las obras en que tales aptitudes y esfuerzos puedan aplicarse y experimentarse, consultando las necesidades de la Administración y del País, como exponente de la capacidad y de la cultura adquiridas, El Consejo Nacional de Administración RESUELVE: Artículo 1.º Los concursos de proyectos para la construcción de edificios públicos que promueven tanto el Consejo Nacional de Administración como sus dependencias, se ajustarán a las condiciones técnicas que establezca la Dirección de Arquitectura y se limitarán, salvo casos excepcionales que requieran

28 «Nuestra Actitud». *Arquitectura, 76* (1924), pp. 42-43.

> expresa determinación del Consejo Nacional, a los profesionales del País. Art. 2.º Comuníquese, etc.[29]

Este decreto se convirtió en un nuevo triunfo de los arquitectos agremiados. Sin embargo, la justificación explícita en los considerandos responde no solo a las luchas del gremio, sino a una concepción mucho más amplia de la política batllista, en el fomento al desarrollo del país modelo en todos sus aspectos. La referencia a la capacidad técnica nacional producto de las facultades públicas y las becas que el Estado costeaba era parte del orgullo del gobierno batllista, que apostó por la enseñanza universitaria como herramienta para el desarrollo del país. Asimismo, la explícita inclinación del gobierno por las nuevas carreras técnicas sobre los estudios tradicionales, era también reflejo del modelo de país que se impulsaba en las primeras décadas del siglo.[30]

De las polémicas suscitadas surgía una conclusión: era necesario establecer un reglamento de concursos, que impusiera las normas y diera garantías para concursantes, jurados y comitentes. Quien redactara ese reglamento debía considerar, además, los reclamos que el gremio profesional sostenía en pos del máximo desarrollo nacional de la profesión arquitectónica.

29 Decreto del Ministerio de Obras Públicas (Montevideo: MOP, mayo de 1924). Firman por el Consejo Julio María Sosa y Santiago Calcagno.

30 «La dirigencia política de principios de siglo, no solo decidió invertir en bienes de producción, sino que se apoyó en la enseñanza universitaria, para desarrollar su modelo de país. [...] La necesidad de promover la industria nacional, como camino al progreso social y económico, motivó la gestión de mejoras en la educación, particularmente en la técnica.» (Ántola y Carmona, 1998, p. 8.

El brazo ejecutor

El MOP fue un actor muy relevante y activo en este período, con una cuantiosa producción en todo el país, en particular a través de la Dirección General de Arquitectura, integrada mayoritariamente por arquitectos. Al igual que la SAU, el MOP trató de ordenar y organizar los concursos públicos de arquitectura en el período, pero con el foco puesto en la eficiente construcción del Estado. En 1924, el responsable de la Dirección de Arquitectura, Alfredo Jones Brown, propuso una Reglamentación General sobre Concursos de Proyectos para las Obras Públicas,[31] destinada a regular las obras estatales —de costo mayor a $ 100.000— que se hacían por concurso.

En su argumentación, Jones Brown presentó su propuesta como complemento del decreto mencionado. Sostenía que «tratándose de trabajos de cierta importancia, existe un interés real en que ellos sean ejecutados por concurso, a fin de prestigiar la mejor solución, que en este caso, se depuraría por el filtro que presenta un Jurado cuidadosamente seleccionado».[32] El prolijo reglamento de veinte artículos abarcaba todos los puntos necesarios: los concurrentes, los *montos*, las piezas, el jurado, los plazos, los proyectos, los premios, el fallo y los ganadores. La propuesta retomaba gran parte de las recomendaciones de los congresos internacionales y otras consideraciones que Jones Brown incorporó a partir de su vasta experiencia como jurado delegado del MOP. El reglamento es un documento muy sólido e interesante, concebido desde un lugar protector de los intereses del Estado y de la administración pública, quizá en detrimento de los intereses de los concursantes.

31 «Proyecto de reglamentación de concursos de proyectos para la construcción de edificios». *Obras Públicas y Edilicias, 2* (agosto de 1924), p. 33.

32 *Obras Públicas y Edilicias, 2* (agosto de 1924), p. 33.

En este sentido, algunas ideas que planteaba Jones Brown no fueron bien recibidas por la SAU, que publicó el articulado completo en la revista *Arquitectura* bajo el anuncio de que: «La Sociedad de Arquitectos resolvió elevar al señor ministro de Obras Públicas Ing. Santiago A. Calcagno una nota en la cual se hacían algunas observaciones a dicha reglamentación».[33] Las diferencias radicaban en cuatro puntos: el tope mínimo de las obras (muy elevado), los *montos* de los premios (inferiores a las que se estilaban), el sistema de verificación del costo máximo de obra (que recaía en exclusiva potestad del MOP) y la participación de los arquitectos estatales en los concursos, que la SAU proponía prohibir. Este último fue el punto de mayor confrontación entre colegas. Jones Brown argumentaba a favor de la inclusión en su fundamentación: «la admisión de los arquitectos de la propia Administración en los concursos a promoverse, […] termina con el favoritismo de entregar a profesionales no oficiales la confección de planos de obras públicas sin mayor control sobre su bondad».[34] Por otro lado, la SAU apelaba a eliminar por completo los vínculos laborales entre los concursantes y los jurados, para acallar las suspicacias y desconfianzas recurrentes en los concursos.

La polémica se filtró en algunos de los fallos de los concursos del Centenario, en los cuales arquitectos dependientes del MOP participaron en calidad de concursantes y de jurados. El diferendo generó un gran enfrentamiento entre los arquitectos del MOP y los de la SAU que finalmente derivó en la renuncia colectiva de los arquitectos estatales al gremio profesional. Por primera vez, los arquitectos del país se enfrentaron entre sí.

Por parte de la SAU se manifestaban dolidos porque los arquitectos oficiales, «haciendo una cuestión personal de un asunto que debió ser

33 «La reglamentación de concursos públicos», *Arquitectura, 86* (1925), pp. 75-77.

34 *Obras Públicas y Edilicias, 2* (agosto de 1924), p. 33.

discutido serenamente y en su faz moral, prefirieron renunciar su calidad de socios de la Sociedad de Arquitectos, infiriendo así un agravio gratuito a la Comisión Directiva de la Sociedad».[35] Mientras tanto, en el MOP destacaban la figura de Jones Brown, con su guía ética al momento de «defender el bien público en pugna con los intereses gremiales».[36] Sin embargo, el motivo central de la confrontación fue postergado en las discusiones del momento. A pesar de que no se lograron los consensos deseados, la resolución del conflicto se logró luego de una pausa en el debate y gracias a la aparición de una opción alternativa, que fue la que prosperó definitivamente en el reglamento de 1930

El enfrentamiento entre estos dos modelos aparentemente opuestos puede ser analizado desde la perspectiva de dos aspectos o formas de interpretación de una misma aspiración colectiva. En un país que se veía a sí mismo como moderno, europeizado y próspero —dentro de un imaginario integrador promovido por el batllismo, cuyo momento de cristalización fue justamente el Centenario—, el sentir colectivo estaba arraigado en ciertos principios compartidos. Dentro de estos aspectos fundamentales convivían, entre otros, la primacía de «lo público» sobre «lo privado» con la matriz democrático-pluralista (Caetano, 1992, p. 86). En este caso, se puede considerar que la primacía de lo público o estatal defendida por los arquitectos del MOP y la democracia impoluta augurada por la SAU, conviven en el mismo imaginario de país modelo. El imaginario hiperintegrador elude la confrontación y acepta la diversidad en la combinatoria. Esto permitió que ambas posturas fueran defendidas por orgullosos arquitectos de pensamiento moderno, inspirados por altivos ideales de la nación.

35 «La reglamentación de concursos públicos», *Arquitectura, 86* (1925), pp. 75-77.

36 Conforte, Emilio. «En la Dirección de Arquitectura», *Obras Públicas y Edilicias, 15* (1925), pp. 58-61.

El proyecto de ley

Luego de lograr la promulgación del decreto —y ante continuas polémicas en las convocatorias y los fallos de los concursos—, el gremio formó una comisión con los arquitectos Carlos Pérez Montero, Juan A. Scasso y Román Berro, para dirimir algunas cuestiones de principios. Los arquitectos consultaron en nombre de la SAU con distintos abogados sobre los aspectos legales de los concursos. De la pesquisa concluyeron en

> la importancia capital en la confección del programa y la necesidad urgente de un Reglamento de Concursos, aprobado no solo por la Sociedad de Arquitectos, sino también oficialmente por las autoridades públicas. […] Sin una reglamentación severa, los concursos públicos, darán lugar siempre a discusiones y reclamaciones, que pueden y deben evitarse en beneficio de la seriedad y eficacia de los mismos.[37]

En medio de un ambiente tenso, dos legisladores vinculados a las cuestiones universitarias elaboraron en 1924 un proyecto de ley para regular los concursos públicos de arquitectura. El doctor Manuel Albo y el contador Mariano García Selgas (ambos del Partido Nacional) propusieron un proyecto de ley muy breve —elogiado en la revista *Arquitectura*— que, sin embrago, nunca llegó a tratarse en la Cámara de Representantes. La SAU presentó el texto de los legisladores con una retórica propia:

> No sólo se ratifica la conquista lograda por el gremio en lo referente a la realización de los concursos entre los arquitectos nacionales sino también se colma un anhelo gremial al establecer un impedimento legal para que participen en concursos públicos los arquitectos

37 Informe aprobado por Comisión Directiva el 21/9/1925. *Arquitectura, 94* (1925), pp. 206-209.

> dependientes de las oficinas que planean dichos concursos y establecen las bases y programas de los llamados.[38]

La exposición de motivos del proyecto seguía la línea argumental del decreto anterior. Se destacaba la inversión del estado en la formación terciaria, que contribuía a formar un cuerpo técnico local satisfactorio, razón por la que se entendía que se había «llegado a ese estado de madurez en que podemos bastarnos a nosotros mismos».[39] El conciso proyecto se compone de ocho artículos donde se abordan temas como el monto inferior de las obras ($ 50.000), los técnicos habilitados (egresados de las facultades nacionales o con títulos revalidados), la competencia de las oficinas técnicas del Estado (fijar las condiciones del concurso y su fiscalización), el monto de los premios a distribuirse (de acuerdo a los congresos internacionales) y el impedimento de los arquitectos estatales de tomar parte en los concursos de sus dependencias.

El proyecto de ley atendía todos los requisitos de la SAU. Era una demostración del poder y la influencia que tenía la organización gremial. En apariencia, ganaban la pulseada contra los arquitectos estatales, tal como lo hicieran antes con los constructores, los arquitectos extranjeros y los ingenieros —aunque este último triunfo no fue tan claro (Mazzini y Méndez, 2011)—. Si bien el proyecto no llegó a tratarse en cámara, para la SAU era el desenlace inevitable, por lo que pausó el debate de la reglamentación hasta la aprobación de su propio reglamento unos años después.

38 «La reglamentación de concursos públicos», *Arquitectura, 86* (1925), pp. 75-77.

39 Montevideo, mayo 4 de 1925. Firmado: Manuel Albo, Mariano García Selgas.

El reglamento

El texto que puso fin a la discusión fue aprobado por la asamblea general de la organización gremial y publicado en *Arquitectura* en enero de 1930. El pasaje introductorio refiere a la desorientación reinante relativa a la norma de conducta a seguir en los concursos. El novel reglamento llegaba para brindar las garantías particulares necesarias, pero «con clara visión de los intereses colectivos».[40]

La SAU pretendió, y logró, zanjar definitivamente el debate sobre la organización de los concursos. El documento «contiene las indicaciones necesarias para que un concurso sea justo, equitativo y provechoso».[41] El texto aborda todos los puntos que habían sido discutidos hasta el momento y organiza los artículos en siete secciones: naturaleza de los concursos, el programa y las bases, los proyectos, el costo de la obra, el jurado, el arquitecto asesor y los premios.

Algunos puntos clave del articulado pautan los fundamentos que aseguran el buen funcionamiento del sistema. Se distinguen tres clases de concursos: internacionales, nacionales y por invitación especial. Se habilitan las modalidades en uno y dos grados. El programa y las bases deben constituir un contrato bilateral entre los promotores y los concurrentes. El plazo debe ser uniforme e impostergable. No se deben admitir planos, documentos o dibujos que no estén detallados en las bases. Los proyectos

40 «Reglamento general de Concursos». Reglamento General de Concursos. Aprobado por la asamblea general de asociados, el 16 de diciembre de 1929. *Arquitectura,* 146 (enero 1930), pp. 2-5.

41 «Los concursos deben ser organizados en forma tal, que aseguren las relaciones equitativas entre los promotores y los concurrentes. Para llegar a dicho fin, sus cláusulas deben ser perfectamente claras y definidas, deben asegurar la competencia libre, leal del concurrente, y el compromiso entre éste y el promotor debe ser definido como cuando se trata de un documento en las relaciones comerciales, y por fin, el fallo, o veredicto, debe basarse en opiniones de técnicos». «Reglamento general de Concursos». *Arquitectura,* 146 (enero 1930), pp. 2-5.

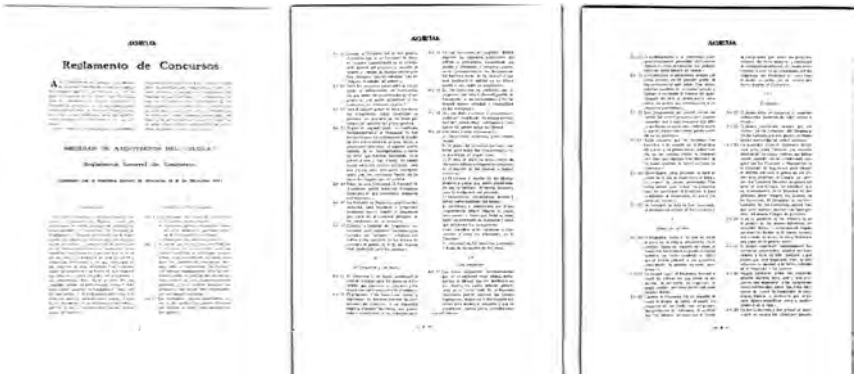
se deben presentar siempre anónimos bajo lema, excepto en el segundo grado cuando corresponda. No se puede limitar el precio del edificio sin la seguridad de su factibilidad, en cuyo caso el jurado se debe ceñir al mismo. El jurado debe ser imparcial, examinar y juzgar los proyectos y dar su fallo inapelable —fundado y por escrito—. Las bases deben fijar los premios y recompensas, cuyo total deberá ser por lo menos igual al arancel profesional correspondiente. El arquitecto ganador deberá ser el encargado de elaborar los planos definitivos y dirigir la obra. La propiedad artística de los proyectos será siempre de sus autores.

El conflicto que había enfrentado a los arquitectos años atrás se superó a través de una opción alternativa, con la incorporación del arquitecto asesor.[42] Este personaje —imprescindible en los concursos públicos— debía ser el encargado de organizar y dirigir todo el proceso: redactar las bases, organizar el llamado y la recepción de proyectos, responder las consultas, citar y asesorar al jurado y comunicar los resultados a los promotores, concursantes y la prensa. Con esta figura externa y ecuánime se salvaban las suspicacias que despertaban los vínculos laborales entre los concursantes y los jurados, sin necesidad de inhabilitar la participación de los arquitectos oficiales.

Una vez más, la postura del gremio de los arquitectos prevaleció en la pugna, aunque el resultado debería ser evaluado en la real aplicación del reglamento. Las herramientas que la SAU utilizó para lograr estas conquistas se descubren en las memorias de las comisiones directivas del período. Entre 1925 y 1926 la gremial se vio solicitada por varias instituciones privadas que pretendían su colaboración en la organización de

42 En las bases analizadas de los concursos 1925-1930 esta figura solo aparece en el documento del Concurso para el Banco Hipotecario. La figura del asesor se manifiesta en el reglamento argentino, aprobado por la asamblea de la Sociedad Central de Arquitectos el 25 de setiembre de 1929. La fundamentación y articulado de este reglamento presenta similitudes con el de la SAU (Schere, 2008).

concursos, prestándola con desinterés en todos los casos en que las bases se encuadraran dentro de sus normas. En 1929 y 1930, la comisión directiva se ocupó de solicitar el procedimiento de concurso para los edificios más importantes, públicos y privados, que se pensaba construir. En el período 1930-1931, se observó la necesidad de que todos los arquitectos vigilaran la publicación de bases y programas de concursos a abrirse, «a fin de denunciar con tiempo las observaciones que ellos merezcan, para poder pedir oportunamente que ellos respondan a lo establecido en el reglamento de concursos y tengan la claridad y eficacia necesaria para garantizar el éxito de los mismos».[43] En esos años, la comisión directiva recurrió al no patrocinio como medida de fuerza, recomendando a sus asociados no participar de los concursos que consideraban por fuera de los principios del gremio. Como se verá en el próximo capítulo, esta medida fue utilizada con éxito en numerosas ocasiones.



07. REGLAMENTO DE CONCURSOS.

43 Memoria de la comisión directiva de la SAU correspondiente al período 1930-1931.

Coincidencias y divergencias

La reglamentación de concursos en Uruguay fue evolucionando con las ideas y recomendaciones de los congresos internacionales y también —como se verá en los próximos capítulos— a razón de los problemas que se fueron presentando en los concursos convocados. Se sucedieron así distintas propuestas normativas: las primeras ideas de Horacio Acosta y Lara (1899-1906), la inquietud de la Asociación de Arquitectos e Ingenieros (Eugenio Baroffio, 1907), un primer texto de la SAU (1923), la formulación del MOP (Alfredo Jones Brown, 1924), el proyecto de ley de Manuel Albo y Mariano García Selgas (1924) y el reglamento de la SAU (1930).

Entre los reglamentos propuestos existen algunas diferencias clave que dan cuenta del transcurso de las polémicas en el desarrollo de la discusión. Los énfasis en las fundamentaciones manifiestan, por ejemplo, que la presencia mayoritaria de arquitectos en el jurado —tan cara en las primeras iniciativas— se asume de hecho en las últimas. La habilitación de arquitectos extranjeros y estatales también marca la postura en cada propuesta. Más allá de estos detalles propios de los debates de la época, todos los articulados persiguen la regulación de lo que se cree el mejor sistema para las nuevas obras de arquitectura, especialmente públicas.

Al indagar en el proceso de reglamentación de los concursos en Uruguay y en quiénes lo impulsaron se ha intentado profundizar en la génesis de los concursos de arquitectura en el país. Como se ha visto, los arquitectos de la primera generación formada en Uruguay fomentaron y promovieron los concursos y su reglamentación y llegaron a determinar el devenir de esta práctica arquitectónica. Entre ellos se destacan dos personajes de posturas aparentemente antagónicas pero inspirados en un mismo ideal de democracia y justicia: Alfredo Jones Brown y Horacio Acosta y Lara. Alfredo Jones Brown —prolífico arquitecto, activo docente y notable director de la Dirección de Arquitectura del MOP— abandonó

paulatinamente sus actividades a partir de 1925, cuando fue invitado a crear y a dirigir la oficina de arquitectura del Banco República Oriental del Uruguay (BROU). En 1933 se retiró finalmente en la tranquilidad rural. Al alejarse del ministerio, el debate que con firmeza lideró en nombre de la oficina perdió fuerza y culminó con la aprobación del texto del gremio, que no recogía los intereses del MOP.

Propuesta	Proponentes	Año	Art.	Énfasis	Extranjeros	Estatales
Comisión directiva SAU	Daniel Rocco y Román Berro	1923	40	Jurado: designación e integración mayoritaria de arquitectos. Fundamento del fallo.	No especifica	No especifica
DGA, MOP	Alfredo Jones Brown	1924	20	Representación del MOP. Costos y construcción de las obras. Contralor.	No especifica. Alude al decreto anterior.	Habilita
Proyecto de ley	Manuel Albo y Mariano García Selgas	1924	8	Edificios públicos de costo mayor a $ 50.000 se concursa.	Solo nacionales	No habilita
SAU	Horacio Acosta y Lara (presidente SAU)	1930	47	Funcionamiento general, bases, grados, exigencias, derechos.	Nacionales (en función de su magnitud)	No especifica, incorpora el rol del arquitecto asesor.

Horacio Acosta y Lara —primer decano de la Facultad de Arquitectura, inquieto docente y destacado profesional, primer presidente de la SAU y del Congreso Panamericano de Arquitectos— tuvo una intensa actividad pública que lo llevó a ser electo intendente de Montevideo en 1938. Su citada ponencia de 1930 revela un tono de confiado éxito. Para el arquitecto, se había llegado al punto —con la aprobación del texto de la SAU— en el que era «poco probable que se puedan crear cosas nuevas sobre la organización de los concursos públicos y por lo tanto que se puedan

introducir en los reglamentos que los rigen actualmente modificaciones fundamentales para mejorarlos».[44]

El proceso de reglamentación culminó con la publicación del reglamento en 1930, lo que coincide con el momento final del centenario. El devenir de la reglamentación en Uruguay es deudor de este proceso. La confirmación de los distintos reglamentos americanos propuestos en el Congreso Pan-Americano de Arquitectos[45] ese mismo año saldó la discusión en cuanto a la reglamentación de los concursos. En las décadas siguientes se sucedieron otros tantos debates alrededor de los concursos, pero ya no asociados a la reglamentación sino a otros temas relacionados: la escasez de convocatorias, los premios desiertos, ciertas tendencias en los fallos o la no construcción de los proyectos ganadores.

El convencimiento general de los arquitectos de que el sistema de concursos es el mejor y más democrático perduró a lo largo del tiempo. El concurso —entendido como «una institución al servicio del interés social»—[46] fue defendido por el gremio profesional como uno de sus principios fundamentales.

De las notas publicadas en la revista *Arquitectura* en las décadas siguientes se desprende que el reglamento de 1930, producto del proceso que se acaba de reseñar, fue el que determinó el ideal ético en todos los concursos de arquitectura en Uruguay de allí en adelante. Su espíritu se mantuvo en los reglamentos que le sucedieron, hasta el texto vigente al día de

44 Horacio Acosta y Lara, «Organización de los Concursos Públicos y Privados, Nacionales e Internacionales de Arquitectura y Urbanismo». *Arquitectura, 154* (1930), pp. 320-322.

45 Resoluciones del IV Congreso Pan-Americano de Arquitectos. *Arquitectura, 154* (1930), p. 322.

46 *Arquitectura,* 212 (1944), p. 76.

hoy —*aggiornado* al siglo XXI, de tono más técnico y espíritu legalista—, que se inspira en los principios establecidos en 1930.

Como se ha visto, el período Centenario fue crucial en el transcurso del debate y de la consolidación de los reglamentos de concursos de arquitectura, cuyos valores han perdurado en el tiempo. La comunidad arquitectónica responsable de las ideas y principios que rigen esos reglamentos es la que se descubre en los próximos capítulos, a través de su participación en los veinte concursos de arquitectura que se reseñan a continuación.

3

VEINTE CONCURSOS

VEINTE CONCURSOS

Los concursos de arquitectura presentan la particular posibilidad de poder abordar el debate profesional y disciplinario en eventos singulares completos, acotados en un tiempo y un lugar. Las interacciones entre las convocatorias, las propuestas presentadas y quienes las evalúan, por nombrar solo los aspectos más evidentes, recorren los debates subyacentes en la comunidad arquitectónica del momento.

Entre 1925 y 1930, Uruguay celebró el centenario de su existencia. Como se ha visto, este fue un momento único para la historia del país en la conformación de su identidad nacional. Las múltiples actividades celebratorias y la particular coyuntura sociopolítica signaron el período con una riqueza y complejidad excepcional. Por otro lado, fue un período de consolidación y lucha gremial en la profesión arquitectónica. Una de las reivindicaciones en puja fue la reglamentación de los concursos —reseñada en el capítulo anterior—, que encontró entre 1924 y 1930 la culminación de un largo proceso de debate.

En este marco tan particular se insertan los veinte concursos que conforman el trabajo. Se trata de los concursos de arquitectura en Uruguay cuya convocatoria estuvo abierta entre 1925 y 1930, inclusive. Es importante remarcar que esto abarca todo el universo conocido —sin recortes ni selección—. Para conformar el listado completo se revisaron diversos archivos y se consultaron fuentes bibliográficas, prensa y revistas

especializadas de la época. De todas formas, por la dispersión de la información no es posible asegurar la inexistencia absoluta de otras iniciativas o concursos organizados en el período. Por ejemplo, se han podido verificar muy pocos concursos privados por invitación, una práctica común en la época. En ese sentido, este trabajo habilita anexiones futuras y se concibe como un aporte más en una sumatoria de colaboraciones a la investigación de la época y la temática.

Por otro lado, algunas de las iniciativas encontradas no llegaron a formalizar la convocatoria a concurso. Estos emprendimientos no fueron considerados en el conjunto por no haber cristalizado en un certamen. En este grupo se distingue —por su cercanía a los temas del trabajo— el mausoleo para las cenizas de Artigas. Por otro lado, se decidió excluir también los concursos de estudiantes, dado que por la diferencia en sus objetivos —en unos la realización de una obra, en los otros el ejercicio en el plano de las ideas— no configuran eventos comparables. De estos ensayos estudiantiles vale la pena subrayar el concurso para el Monumento de los Centenarios en la ciudad de Artigas, cuya propuesta vencedora fue la de Américo Ricaldoni.

Asimismo, se registraron múltiples concursos de afiches y carteles decorativos en los que participaron arquitectos como concursantes o jurados. Estos certámenes no fueron considerados. De igual manera se descartaron los concursos literarios, de fotografía u otras convocatorias celebratorias de las muchas constatadas en el período. Si bien el presente trabajo remite solo a los concursos profesionales de arquitectura, es interesante notar cómo el mecanismo de concurso era ampliamente utilizado por la sociedad y estaba integrado en la vida cotidiana del Uruguay centenario.

Como se puede apreciar en el listado que se despliega a continuación, en un arco temporal más amplio se reconoce el período del Centenario como uno de particular intensidad en las convocatorias de arquitectura.

Tal intensidad se repite a finales de la década del treinta, debido a una coyuntura distinta que involucra, entre otras cosas, la coincidencia de ciertos arquitectos en cargos gubernamentales y posiciones de poder.

Listado de Concursos, 1900-1950

1902	Concurso Facultad de Medicina
1903	Concurso Palacio Legislativo
1905	Concurso Mercado Agrícola de Montevideo
	Concurso Facultad de Derecho y Comercio
1907	Concurso Asilo Expósitos y Huérfanos
1908	Concurso Palco del Jockey Club
	Concurso Restaurant y Casino Hotel del Prado
1909	Concurso Casa de Renta Banco Popular
	Concurso Administración Nacional de Puertos
1910	Concurso Sepulcro Sociedad Italiana de Socorros Mutuos
	Concurso Casa de Renta La Industrial
	Concurso Trazado General de Avenidas de Montevideo
1911	Concurso Palacio de Gobierno
	Concurso Centro Catalán
1912	Concurso Puente Santa Lucía
	Concurso Hotel Casino Carrasco
1913	Concurso Fuente Parque Central
	Concurso Club Social Uruguay de Salto
1915	Concurso Banco de Crédito
	Concurso para la decoración del Ateneo
1916	Concurso El Tiempo

1917	Concurso Banco República, Central
	Concurso estudiantil Monumento a Rodó en Artigas
	Concurso Grupo Escolar en la Unión
	Concurso Iglesia Parroquial de Pocitos
1918	Concurso Monumento a la memoria del señor G. Saint Bois
	Concurso Jockey Club
1920	Concurso Banco República, Paysandú
	Concurso Viviendas en La Teja
	Concurso Santuario del Cerrito
	Concurso Tribuna de Socios del Hipódromo de Maroñas
	Concurso Hospital Marítimo
1921	Concurso Colonia de Convalecientes
	Concurso Banco República, Unión
	Concurso Monumento al Gaucho
	Concurso Banco República, Paso Molino
	Concurso Montevideo Rowing Club
1922	Concurso Palacio Salvo
	(Internacional) Chicago Tribune Tower
	Concurso Internacional Palacio Municipal de Montevideo
1923	Concurso de la Aduana
	Concurso Banco República, Sucursal Aguada
	Concurso Instituto Profiláctico de la Sífilis
1924	Concurso del Frigorífico Municipal de Montevideo
	Concurso Colegio Sagrada Familia
1925	Concurso Instituto Profiláctico de la Sífilis
	Concurso Vivienda Rural económica
1926	Concurso Edificio Vero
	(Internacional) League of Nations Building, Ginebra

	Concurso Pabellón Uruguayo en Sevilla
	Concurso Hospital de Clínicas
1927	Concurso Club de Natación Neptuno
	Concurso Edificio Municipal de Colonia
	(Internacional) Concurso Panamericano para Colegio
	Concurso Estadio de Peñarol
	Concurso Banco de Seguros del Estado
	Concurso Escuela de Odontología
	Concurso Centro de Almaceneros Minoristas
1928	Iniciativa Concurso Mausoleo de las cenizas de Artigas
	Concurso Banco República, Cordón
	(Internacional) Faro de Colón
	(Internacional) Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
	Concurso Casa de Salud
	Concurso Banco República, G. Flores
1929	Concurso Palacio Municipal
	Iniciativa Concurso Hotel de Inmigrantes
	Iniciativa Concurso Rambla Wilson
	Concurso Afiches de la AUF para el Mundial de Fútbol
	Concurso Estadio del Club Nacional de Football
	Concurso Federación Rural
	Concurso Banco Hipotecario del Uruguay
1930	Concurso Hospital de Niños
	Concurso Hotel en La Paloma
	Iniciativa Concurso Monumento en conmemoración de la Jura de la Independencia
	Concurso estudiantil Monumento de los Centenarios
	Concurso Tattersall Hipódromo de Maroñas
1931	(Internacional) Palace of the Soviets, Moscú.

	Concurso Barrio Obrero
1932	Concurso de letreros luminosos UTE
	Concurso Banco de Seguros
1933	Concurso de carteles decorativos
	Concurso Bolsa de Comercio
1936	Concurso Monumento Confraternidad Argentino-Uruguaya
	Concurso Hotel Atlántida
	Concurso Facultad de Ingeniería
	Concurso Sección Femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria
	Concurso Instituto de Jubilaciones y Pensiones del Uruguay
	Concurso Escuelas Industriales
1937	Concurso Biblioteca Nacional
	Concurso Sanatorio Dr. Luis P. Lenguas y Policlínicas del Círculo Católico de Obreros
	Concurso de la Intendencia de Canelones
	Concurso Facultad de Arquitectura
	Concurso Banco Comercial
	Concurso Juventus
1938	Concurso Palco Hipódromo de Maroñas
	Concurso ANCAP
	Concurso Palacio de Justicia,
	Concurso Monumento a los Fundadores de la Patria
	Concurso Sede Club Nacional de Football
1939	Concurso Ordenación Avenida Agraciada
	(Internacional) Plan Regulador de Mendoza
	Concurso Club Remeros de Mercedes
1940	Concurso Caja de auxiliares de vendedores de diarios y revistas
	Concurso CUTCSA
	Concurso Administración General de Puertos

1941	Concurso Estadio Cerrado Municipal
	Concurso Centro Militar
1942	Concurso Viviendas Económicas CIFSA
	Concurso Banco República, Mercedes
1943	Concurso Sanatorio Casa de Galicia
	Concurso Escuela Industrial de Mecánica y Electrotecnia
1944	Concurso Viviendas para funcionarios Banco República
	Concurso Sanatorio España Mutualista
1945	Concurso Fábrica de Glucosa Walter Baethgen
	Concurso Banco República Sucursal Durazno
	Concurso Liceo Zorrilla de San Martín
	Concurso Caja Nacional de Jubilaciones y Pensiones
1946	Concurso Club Banco República
	Concurso Prestamos Pignoraticios
	Concurso Monumento San Martín
1947	Concurso Edificio Avenida
	Concurso Hotel Balneario Punta Colorada
1948	Concurso Edificio Matto Comparada
	Concurso Cantegril Country Club, Punta del Este
	Concurso Cines Plaza y Central
1949	Concurso Sindicato Médico del Uruguay
	Concurso Palacio Municipal Intendencia de Maldonado
1950	Concurso Escuelas 24 y 78 de Montevideo
	Concurso Sinagoga y Locales Anexos Comunidad Israelita

El listado —no exhaustivo— muestra los concursos convocados en Uruguay entre 1900 y 1950, y algunos concursos internacionales que fueron relevantes en el medio local y que además sirven a modo de contexto. De estos últimos, se reconoce la importancia del concurso para el Faro de Colón, no solo por el envío de una veintena de propuestas uruguayas, sino por la composición del jurado, que fue presidido por Horacio Acosta y Lara en nombre de toda América Latina. A razón de este honor, la revista Arquitectura dedicó un número especial que recogió parte de la trayectoria del arquitecto, su obra, su labor en distintos ámbitos y algunos de sus escritos. Como se ha visto en el proceso de reglamentación y se verá más adelante en el examen de los casos, Acosta y Lara tuvo un rol medular en la consolidación de la profesión y la disciplina, como un verdadero «*leader* de la causa profesional».[47]

El abordaje de los certámenes se presenta en dos niveles de profundidad. En primera instancia se sistematizaron los veinte concursos profesionales registrados. Esta aproximación posibilita hilar redes de personas y discusiones, indispensables para la comprensión íntegra del período. Este enfoque —descriptivo— agota el universo de estudio e incluye la recopilación documental de los veinte concursos, que se retoman más adelante en la consideración de los temas transversales. A partir de la información recogida se seleccionaron tres de esos concursos para indagar en profundidad en una segunda instancia. Los motivos de la elección y el análisis de cada caso se recogen en el próximo capítulo.

A continuación se desarrollan los veinte concursos del período de la siguiente manera: en cada certamen se presenta el título, una breve síntesis del evento y una imagen del proyecto ganador o mejor evaluado en caso de premio desierto. En todos los casos se ha intentado verificar

47 *Arquitectura*, 140-141 (agosto de 1929).

la información del concurso: sus convocantes, las fechas de apertura, quiénes elaboraban las bases y quiénes eran los jurados, cuántas propuestas se presentaban y quiénes eran los ganadores, entre otros datos. Los textos asociados a los concursos —junto a los gráficos conocidos de las propuestas presentadas— constituyen el corpus documental que sustenta este trabajo.

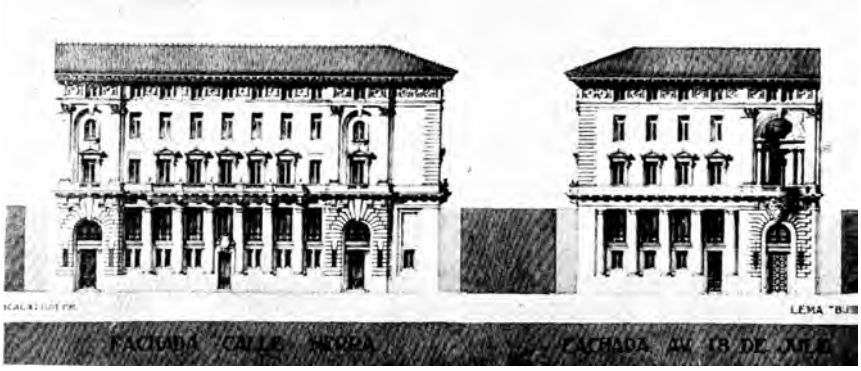
Instituto Profiláctico de la Sífilis (primer concurso)

Entre 1923 y 1924 la Comisión Honoraria del IPS consiguió el terreno y los fondos para construir su sede —compartida con el Consejo Nacional de Higiene (CNH)— y convocó un concurso de proyectos para tal fin. La SAU —a solicitud del IPS— elaboró las bases, a las que el MOP les introdujo ciertas modificaciones, entre ellas, la posibilidad de participación a arquitectos extranjeros.

El concurso se llamó en enero de 1924. Inmediatamente la SAU manifestó su desacuerdo con las modificaciones de las bases y orquestó una serie de medidas gremiales hasta que logró que el IPS retirara algunas cláusulas, en una solución de compromiso a un conflicto que duró meses.

Por último, en agosto de ese año se presentaron veintitrés propuestas al concurso. El jurado decidió declarar desierto el primer premio, ya que a su juicio ninguno de los proyectos respondía correctamente a las exigencias del programa. Por otro lado, otorgó seis premios en reconocimiento a la labor desarrollada por los participantes. Además, recomendó convocar un nuevo concurso y ampliar el terreno disponible para el edificio.

Jurado: Alejandro Gallinal, Héctor del Campo, Alfredo Vidal y Fuentes, Alfredo Jones Brown, Emilio Conforte, Jacobo Vázquez Varela, Alfredo Campos, Mario Moreau. Ganadores: Juan Giuria (segundo Premio), Raúl Lerena Acevedo y Juan Veltroni (segundo premio), Marcelo Mathurin Lecoq y Héctor Aquarone (accésit), Felisberto Gómez Ferrer, Julio Rivero y Carlos Hequet (accésit), Juan C. Lamolle (accésit), S. Genovese (accésit).



08. FACHADAS DEL PROYECTO LEMA «BURDE», RAÚL LERENA ACEVEDO Y JUAN VELTRONI. SEGUNDO PREMIO.

Instituto Profiláctico de la Sífilis (segundo concurso)

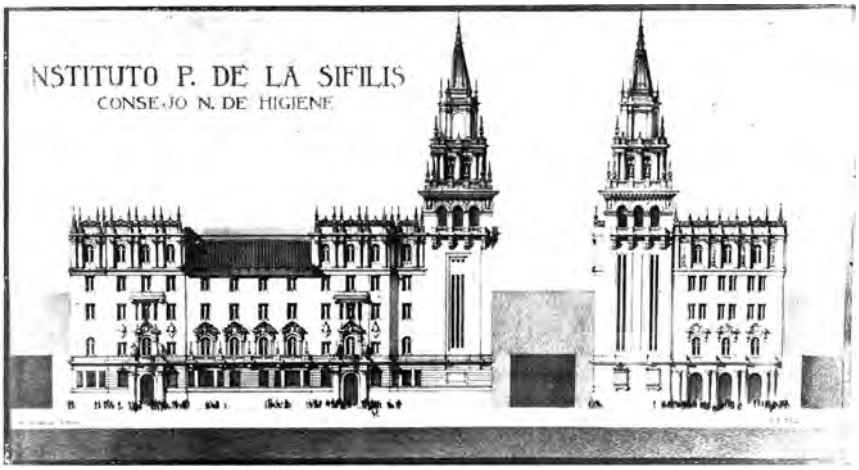
Con unas bases muy similares a las del certamen anterior —a excepción de los puntos objetados por la SAU y las dimensiones del terreno—, se convocó en 1925 un nuevo concurso para el IPS y la CNH. Se presentaron doce proyectos al llamado.

Según las actas, el jurado tuvo una tarea difícil y muy discutida. Las diferencias en la interpretación de la cláusula del precio de la obra enfrentaron las posturas de los arquitectos del MOP y de la SAU, lo que suscitó una serie de protestas que recogió ávida la revista *Arquitectura*. La polémica se prolongó por algunos meses sin lograr rectificación de la premiación, por lo que finalmente se construyó el edificio que resultó ganador por mayoría de votos.

El proyecto de Raúl Lerena Acevedo y Juan Veltroni se impuso —según el jurado— por ser el que mejor interpretó el programa y por la practicidad en la distribución de sus plantas para la función propuesta. Además, de los proyectos publicados es el único que propone un tratamiento diferencial en la esquina que le otorga cierta monumentalidad y carácter, que oficia de respuesta formal a las grandes aspiraciones institucionales de los médicos responsables del IPS.

Jurado: Alejandro Gallinal, Héctor del Campo, Horacio Terra Arocena, Alfredo Vidal y Fuentes, Alfredo Jones Brown, Emilio Conforte, Jacobo Vázquez Varela, Francisco Lasala, Horacio Acosta y Lara

Ganadores: Raúl Lerena Acevedo y Juan Veltroni (primer premio), Marcelo Mathurin Lecoq y Héctor Aquarone (segundo premio), Juan Giuria (mención), S. Genovese (mención), Juan C. Lamolle (mención), Felisberto Gómez Ferrer (mención), Roberto Bianchi y Julio Bauzá (mención).



09. PROYECTO LEMA «F», RAÚL LERENA ACEVEDO Y JUAN VELTRONI. PRIMER PREMIO.

Vivienda rural económica

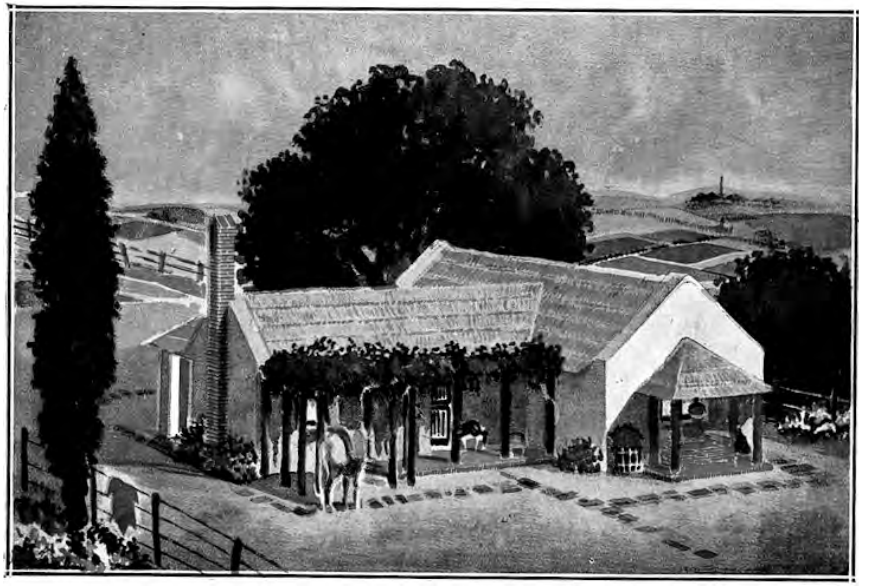
La Asociación Rural del Uruguay (ARU) organizó en 1926 un concurso de proyectos para la vivienda rural económica. La convocatoria no incluía un terreno determinado, ya que el objetivo del concurso era obtener un modelo o prototipo de vivienda adaptado al medio rural, que pudiera construirse tanto en las grandes extensiones agrarias como en las pequeñas colonias agrícolas. De los veinticuatro proyectos presentados, el jurado decidió adjudicar el primer premio y el premio especial del Ministerio de Industrias al proyecto de Alberto Muñoz del Campo. La propuesta triunfó por resolver de manera eficiente los aspectos de economía, higiene y estética. Además, el jurado destacó que el proyectista tuvo en cuenta las costumbres de la gente de campo.

La memoria del proyecto ganador —publicada completa en *Arquitectura*— confirma los motivos del jurado en la adjudicación del premio: «Para atender a la economía […] he estudiado cuidadosamente la forma de hacer una construcción que, llenando lo indispensable en materia de higiene y confort, pueda ser construida en gran parte por sus mismos habitantes».[48]

Con un tono un tanto condescendiente, las ideas manejadas no distan mucho de las que décadas más tarde se implementaron en las políticas de erradicación de la vivienda rural insalubre. Se desconoce si la vivienda llegó a ser construida en algún lugar.

Jurado: Horacio Acosta y Lara, Jacobo Vázquez Varela, Manuel Artagaveytia, Joseph P. Carré, Cayetano Carcavallo, Arturo Wilson, Roberto Sundberg, Hugo Tidemann, Raúl Bonino Ganadores: Alberto Muñoz del Campo (primer premio), Mauricio Cravotto (segundo premio)

48 Alberto Muñoz del Campo, «Canastillo», *Arquitectura*, 108 (1926), p. 249.



10. PERSPECTIVA DEL PROYECTO LEMA «CANASTILLO», ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO. PRIMER PREMIO.

Edificio Vero

El Dr. Pascual Vero, un próspero profesional de la medicina, convocó en 1926 un concurso para la construcción de un edificio sobre la avenida 18 de Julio. Como médico pionero de la oftalmología y otorrinolaringología en el país, Vero tuvo un papel importante en el desarrollo de estas especialidades, participó de la cátedra universitaria —fue colaborador de Manuel Quintela— y dirigió una de las principales clínicas de Uruguay. El éxito de su actividad privada lo convirtió en un acaudalado profesional, con gusto por el lujo y los avances tecnológicos. A principios de la década del veinte, Vero adquirió el terreno en esquina sobre la avenida y la calle Paraguay. El destino del solar sería para un edificio en altura de programa mixto, locales comerciales en planta baja y apartamentos para renta en los pisos altos, dos en cada nivel. Uno de los apartamentos se lo reservaba el médico para su vivienda particular, así como el uso del sótano para el estacionamiento de sus autos de alta gama.

El concurso reseñado en *El Progreso Arquitectónico* se trató de una convocatoria privada por invitación de la cual se desconocen los jurados y otros participantes. Esta era una modalidad bastante común en la época, por lo que es posible que se hayan desarrollado otras iniciativas de este tipo que lamentablemente no han quedado registradas. El proyecto ganador fue catalogado como manifestación del adelanto de la edificación en la principal arteria de la ciudad. El edificio construido despliega una volumetría particular, de sugerentes líneas curvas enfatizadas con ricos elementos ornamentales afiliados al art déco.

Jurado: sin datos

Ganadores: Gonzalo García Otero y Enrique Stewart Vargas (primer premio).

11. FACHADAS DEL PROYECTO LEMA «THE NEW DAY», GONZALO GARCÍA OTERO Y ENRIQUE STEWART VARGAS. PRIMER PREMIO.

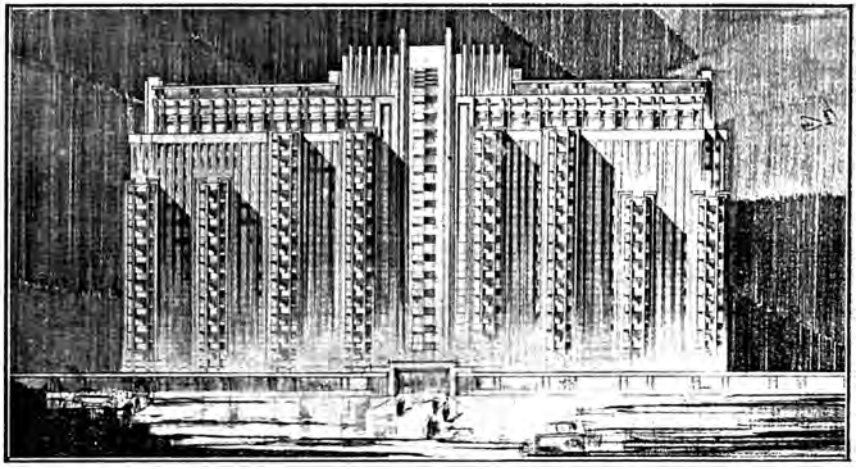
Hospital de Clínicas

La Ley n.º 8001 del 14 de octubre de 1926 autorizó la construcción del Hospital de Clínicas en el marco de una iniciativa hospitalaria que incluía también el Instituto Experimental de Higiene y la Escuela de Odontología. Para su implementación se creó una comisión honoraria —formada por médicos y arquitectos— que en pocos meses de trabajo adquirió un terreno y convocó un concurso para el edificio sanitario.

Al primer grado del concurso en 1927 se presentaron diez proyectos, entre los que se seleccionaron cuatro para participar en un segundo grado. Luego del fallo, Manuel Quintela y Mario Moreau —encomendados por la comisión honoraria— emprendieron un viaje para estudiar los hospitales americanos y europeos, e incorporaron las ideas observadas en el programa y bases para el segundo grado del concurso que se llamó a finales de 1928.

El fallo del segundo grado dio por ganador al arquitecto Carlos Surraco. Las razones esgrimidas por el jurado enfatizan la eficacia funcional de la propuesta, las facilidades de circulación, la sencillez y la economía de su organización. A partir de 1930 Surraco se embarcó en el proceso de diseño del proyecto ejecutivo y su construcción.

Jurado: Manuel Quintela, Eduardo Blanco Acevedo, José May, José Martínez, Arnoldo Berta, Alfredo Navarro, Carlos Brito, Horacio Acosta y Lara, Alfredo Campos, Alberto Muñoz del Campo, Eugenio Baroffio, Leopoldo Carlos Agorio, Daniel Rocco, Emilio Conforte, Horacio Terra Arocena, José Martirené.
Ganadores: Carlos Surraco (primer premio), Mauricio Cravotto (segundo premio), Julio Bastos Kliche y Héctor Mondino (tercer premio), Roberto I. Garesse (cuarto premio).



12. FACHADA DEL PROYECTO LEMA «DR. MANUEL QUINTELA», CARLOS SURRACO. PRIMER PREMIO.

Pabellón de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla

Uruguay se comprometió a concurrir a la exposición en 1911 y en 1925 el Consejo Nacional del Administración confirmó su participación y formó un comité organizador para llevar a cabo las tareas necesarias. Los recursos para financiar el pabellón propuesto se adjudicaron el 10 de junio de 1927, tras largas sesiones de debate parlamentario.

Aunque la SAU formuló las bases del concurso en 1926, el llamado se abrió recién el 1.º de julio de 1927. El texto de las bases insinuaba la configuración final del edificio, estipulaba no solo superficies, costos y características programáticas, sino también la disposición de algunos elementos y hasta la imagen final preferida, que debía armonizar con los *estilos de Sevilla*.

Se presentaron diecinueve proyectos. Las actas del jurado reflejan una postura estricta sobre las limitaciones presupuestales, la definición del proyecto ganador resultó por mayoría: seis de siete. La propuesta de Mauricio Cravotto fue considerada la que mejor se ajustaba a las exigencias del programa, particularmente en economía y superficie edificada.

La exposición transcurrió durante 1929 en los predios del parque María Luisa, en Sevilla. El pabellón de Uruguay se construyó en tiempo y forma, bajo la dirección de Emilio Conforte, director del MOP. La participación de Uruguay fue evaluada como muy positiva por todos los implicados.

Jurado: Óscar Orozco, Eugenio Baroffio, Felisberto Gómez Ferrer, José Gimeno, Jacobo Vázquez Varela, Elzeario Boix, Leopoldo Carlos Agorio
Ganadores: Mauricio Cravotto (primer premio), Alberto Muñoz del Campo y Carlos García Arocena (segundo premio).

13. PROYECTO LEMA «MAONA», MAURICIO CRAVOTTO. PRIMER PREMIO.

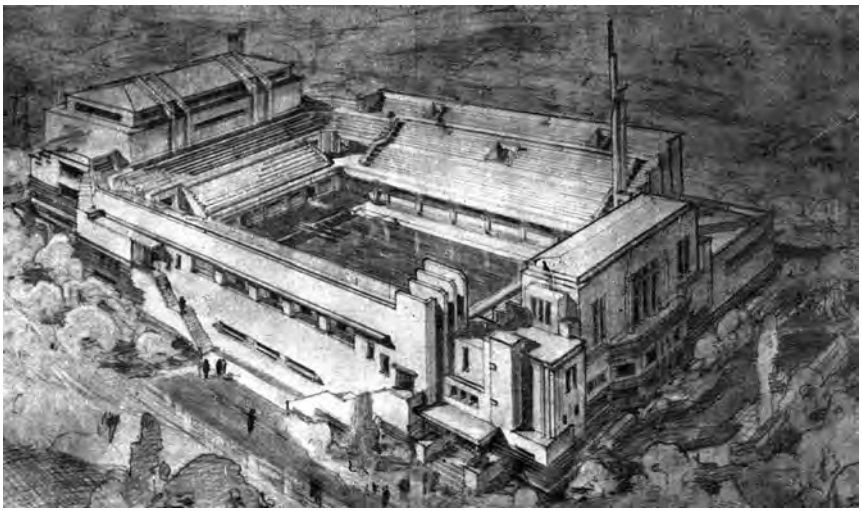
Club Neptuno

En 1927 el Concejo Departamental de Administración convocó un concurso a dos grados —con bases elaboradas por la SAU— para la construcción de la sede del Club de Natación Neptuno en el Parque Rodó. El tenor municipal de la convocatoria se debía a que el club se instalaría en un predio de la intendencia en régimen de concesión temporal. Se desconoce el número de proyectos presentados en el primer grado.

Al segundo grado del concurso fueron invitados dos arquitectos, quienes se debían sujetar al perfeccionamiento de sus proyectos anteriores. El jurado consideró que las dos propuestas eran meritorias y de buenas cualidades, inclinándose por el proyecto de Cravotto. Sin embargo, se observó que en ambos casos las propuestas superaban los costos establecidos, por lo que se decidió declarar el primer premio desierto.

Finalizado el concurso, el Consejo de Administración Departamental decidió adjudicar el proyecto del Club Neptuno al segundo participante, Rafael Terra Arocena, cuya propuesta se alejaba menos del precio establecido. Finalmente, el proyecto tuvo que ser adaptado para su construcción en una nueva ubicación en Ciudad Vieja.

Jurado: Juan Labadie, Julio Bauzá, José Mazzara, Antonino Vázquez, Leopoldo Carlos Agorio, José Muñis Parpal, Julio Rodríguez, Eugenio Baroffio, José Gimeno. Ganadores: Mauricio Cravotto (reconocimiento), Rafael Terra Arocena (reconocimiento).



14. PERSPECTIVA DEL PROYECTO DE RAFAEL TERRA AROCENA. RECONOCIMIENTO.

Edificio Municipal de Colonia

El concurso para la sede del Concejo Departamental de Administración de Colonia se desarrolló en Montevideo entre enero y mayo de 1928. El edificio proyectado se instalaría en un terreno municipal ubicado en la principal avenida de Colonia del Sacramento, a pocas cuadras del casco histórico. A la convocatoria municipal se presentaron nueve proyectos, de los que se conocen tres.

El jurado declaró por unanimidad desierto el primer premio, porque no encontró ninguna propuesta «dentro de la partida y tolerancia asignada».[49] Las dos menciones se adjudicaron mediante votación, con siete votos para el proyecto de José Villaavedra y Antonio Camp y cinco para la propuesta de Diego Noboa Courrás.

La administración de Colonia decidió, *a posteriori*, adjudicarle la obra por encargo directo a uno de los arquitectos premiados en el certamen. El edificio construido fue proyectado por Diego Noboa Courrás, quien debió ajustar su propuesta original. El palacio municipal fue inaugurado en 1933.

Jurado: Luis Aostalli Montaldo, Leopoldo Carlos Agorio, Juan Giuria, Antonino Vázquez, Eugenio Baroffio, Rafael Ruano, José M. Rovira
Ganadores: José Villaavedra y Antonio Camp (accésit), Diego Noboa Courrás (accésit).

49 *Arquitectura* 125 (abril de 1928): 77.

15. PROYECTO LEMA «POCHOLO», JOSÉ VILLAAVEDRA, ANTONIO CAMP. MENCIÓN.

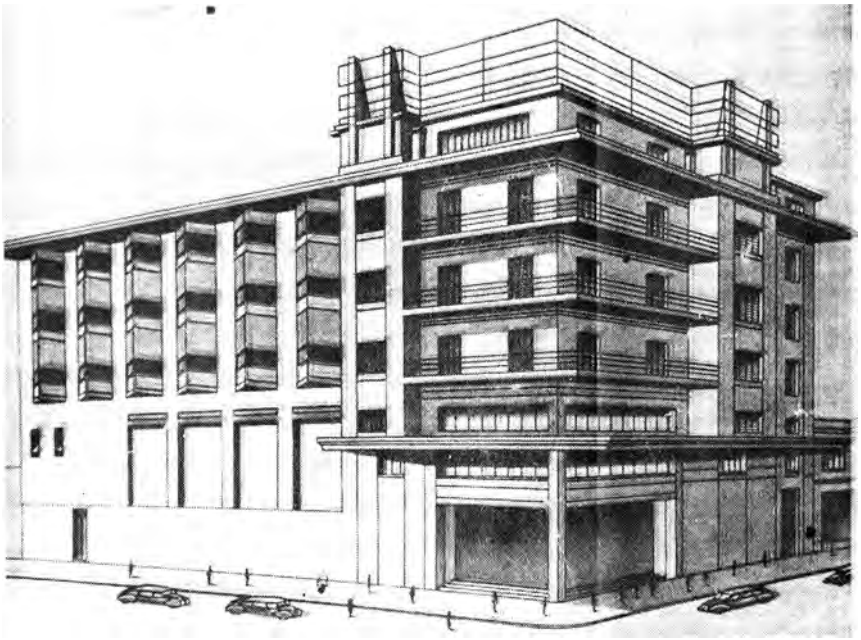
Centro de Almaceneros Minoristas

El 23 de abril de 1928 el Centro de Almaceneros Minoristas solicitó a la SAU su colaboración para la concreción de su sede social. Luego de las conversaciones mantenidas entre la organización y Juan Scasso en nombre de la SAU, se acordó organizar un concurso de proyectos con todo el apoyo del gremio, que incluía la elaboración del programa y las bases, la organización del certamen y la participación en el jurado.

Se presentaron diecisiete proyectos, entre los cuales se otorgó el primer premio a Julio Vilamajó y el segundo a José Villaavedra y Antonio Camp. No se ha podido recuperar el fallo, por lo que se desconocen las razones del jurado para definir los ganadores.

El edificio proyectado por Vilamajó se construyó de inmediato y quedó inaugurado en 1931. Ha sido reconocido por múltiples investigadores como una obra importante en la carrera de Vilamajó y relevante para la arquitectura nacional. Fue declarado Bien de Interés Municipal en 1995.

Jurado: Juan Antonio Rius, Juan Antonio Scasso, Rafael Ruano, Raúl Federice, David Risso, Eduardo Jiménez de Aréchaga
Ganadores: Julio Vilamajó (primer premio), José Villaavedra y Antonio Camp (segundo premio).



16. PERSPECTIVA DEL PROYECTO DE JULIO VILAMAJÓ. PRIMER PREMIO.

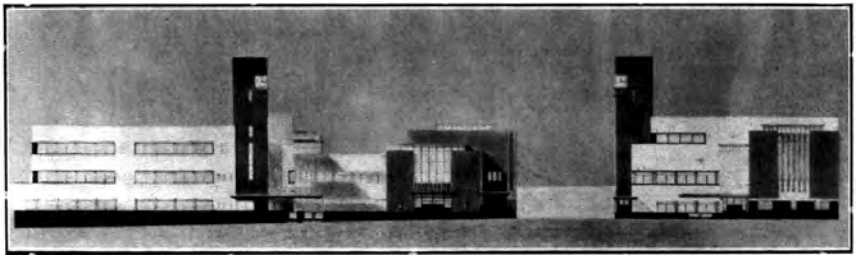
Escuela de Odontología

La misma ley que autorizó la construcción del edificio del Hospital de Clínicas lo hizo para la Escuela de Odontología. Por esa razón, la Comisión Honoraria del Hospital de Clínicas —a la que se sumó el director de la escuela de Odontología— fue la encargada de organizar todo lo relativo a la concreción del edificio: la elección del terreno, la disposición del concurso y la construcción.

En abril de 1928 se llamó un concurso de anteproyectos a dos grados para el edificio de Odontología. Las bases aprobadas por la Comisión Honoraria despertaron ciertos reparos en la SAU, particularmente respecto a los plazos y la integración del jurado, que no contaba con mayoría de arquitectos. Luego de un intercambio de notas y de la amenaza de la SAU de recomendar a sus afiliados abstenerse del concurso, se lograron los cambios solicitados y se desarrolló el certamen con normalidad.

Se desconoce el número de proyectos presentados al primer grado, en el que se seleccionaron dos propuestas para continuar el proceso. En el segundo grado resultó ganador el equipo formado por Rodolfo Amargós y Juan Antonio Rius. Pasado el concurso, la comisión honoraria decidió cambiar de ubicación e instalar la escuela en el mismo predio que el Hospital de Clínicas, para lo cual los arquitectos vencedores adaptaron la idea original en la elaboración del proyecto definitivo.

Jurado: Juan Antonio Scasso, Manuel Quintela, Horacio Acosta y Lara, Mario Moreau, Felisberto Gómez Ferrer.
Ganadores: Rodolfo Amargós y Juan Antonio Rius (primer premio), Augusto Butler, Antonio Bonnecarrere y Héctor Vera Salvo (segundo premio).



17. FACHADAS DEL PROYECTO DE RODOLFO AMARGÓS Y JUAN ANTONIO RIUS. PRIMER PREMIO.

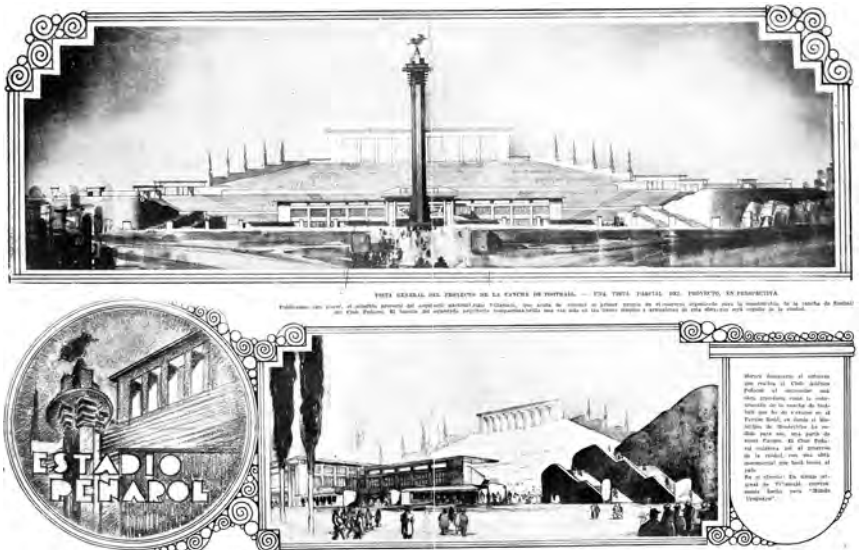
Estadio del Club Atlético Peñarol

En 1928 el Concejo Departamental de Administración de Montevideo cedió por treinta años al Club Atlético Peñarol un terreno ubicado en Parque Rodó. En el contrato de concesión se estipuló organizar un concurso de proyectos entre profesionales nacionales para las obras del estadio y club deportivo.

Las bases propuestas en primera instancia no eran de conformidad de la SAU. Por este motivo, el gremio recomendó a sus asociados no participar del certamen y cuando se le solicitó designar sus representantes al jurado se negó. Las medidas gremiales lograron que se convocara una nueva instancia con las bases modificadas y que se prorrogara la entrega de trabajos del primer grado hasta el 15 de enero de 1929. Se desconoce la cantidad de propuestas presentadas.

Del proceso de competición quedaron dos proyectos para una instancia final de evaluación. En julio de 1929, el jurado del segundo grado consideró que la composición general de la propuesta de Vilamajó se adaptaba mejor al emplazamiento elegido. La obra comenzó a construirse al año siguiente; sin embargo, de las etapas pautadas en el proyecto se concretaron solo los trabajos de excavación. En 1936 el Concejo Departamental indemnizó al Club Peñarol por las obras realizadas y le cedió el terreno a la Universidad de la República para la instalación de la Facultad de Ingeniería.

Jurado: Rafael Terra Arocena, Cesar Batlle Pacheco, Eugenio Baroffio, Antonino Vázquez, Leopoldo Carlos Agorio, Arturo Abella, Raúl Lerena Acevedo, Carlos Surraco, Francisco Viapina. Ganadores: Julio Vilamajó (primer premio), Juan A. Scasso y José Domato (segundo premio).



18. PROYECTO LEMA «SIRACUSA», JULIO VILAMAJÓ (SEGUNDO GRADO). PRIMER PREMIO.

Banco República Sucursal Cordón

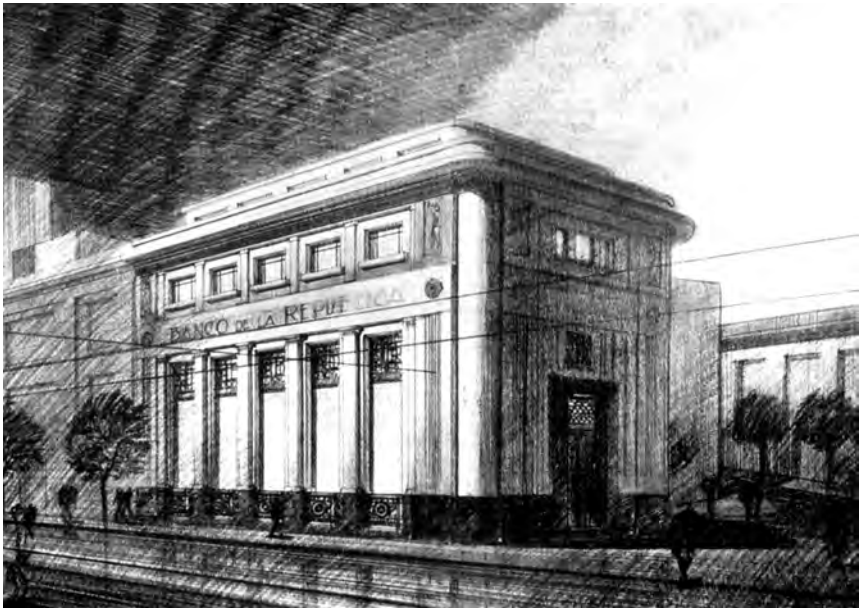
Desde sus inicios como empresa estatal, el BROU tuvo por costumbre organizar concursos para sus edificios de planta nueva. Sin embargo, las convocatorias eran por invitación y con bases elaboradas por la propia institución. Esta costumbre no era bien vista por los arquitectos agremiados, que transitaron con el BROU un largo proceso de negociación hacia una apertura gradual. El concurso de la sucursal Cordón fue un mojón en este proceso.

El BROU convocó en 1928 un concurso para la sucursal Cordón e invitó, entre otros, a los arquitectos Cravotto, Lamolle y Lerena Juanicó. Una vez presentadas las propuestas, el banco decidió anular el certamen sin llegar a fallarlo. En opinión de Herrán, el motivo fue que a los proyectos les «faltaba monumentalidad».[50]

La decisión causó gran molestia en la SAU, que intervino para resolver el conflicto. Se convocó una nueva instancia de concurso —se desconoce si fue por invitación y a quienes se invitó en ese caso— en la cual resultó ganadora la propuesta de Herrán. El edificio, que se emplazaría en la proa de 18 de Julio y Constituyente, no se construyó.

Jurado: sin datos.
Ganadores: Jorge Herrán (primer premio), Mauricio Cravotto (mención).

50 «Entrevista a Herrán», *El progreso arquitectónico*, (28-29), p. 23.



19. PERSPECTIVA DEL PROYECTO DE JORGE HERRÁN. PRIMER PREMIO.

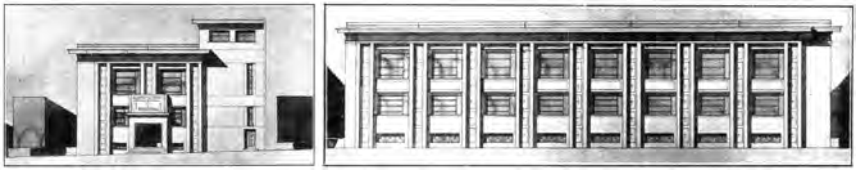
Banco República Agencia General Flores

El concurso para la agencia General Flores del BROU contó con más apoyo de la SAU que las convocatorias anteriores del banco, incluida la participación de su presidente como miembro del jurado. Se presentaron veintitrés propuestas al certamen, que transcurrió sin inconvenientes.

Durante agosto de 1929, el jurado llevó a cabo el proceso de eliminación gradual de los proyectos presentados y prefirió los proyectos que se organizaban con el público hacia los dos frentes y la gerencia en la medianera. Este partido fue el elegido en las tres propuestas premiadas: «bankito», «Marabú» y «Piripí». Se añadió una mención al lema «Ohm» que proponía una disposición —y una imagen— completamente diferente.

En el proyecto definitivo, Julio Vilamajó adaptó su propuesta original con base en los comentarios del jurado. Para lograr superar las críticas recibidas sobre la imagen exterior y la falta de carácter de sus fachadas, el arquitecto apeló a referencias históricas, inspirado quizás en los gráficos de las otras propuestas premiadas.

Jurado: Horacio Acosta y Lara, Rafael Ruano, Raúl Daneri, Alfredo Jones Brown, A. Cuñaro.
Ganadores: Julio Vilamajó (primer premio), Rodolfo Vigouroux y José Sierra Morató (segundo premio), Mauricio Cravotto (segundo premio), Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier (mención).



20. FACHADAS DEL PROYECTO LEMA «BANKITO», JULIO VILAMAJÓ. PRIMER PREMIO.

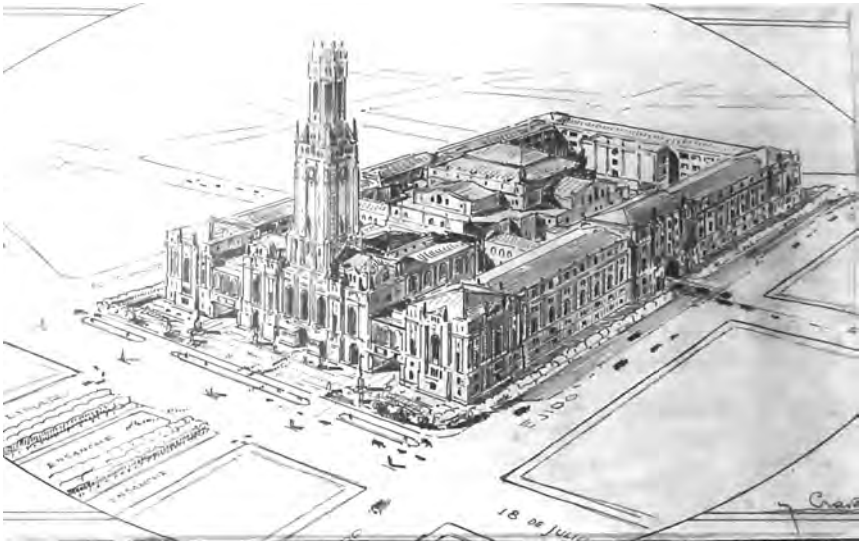
Palacio Municipal de Montevideo (primer concurso)

El Consejo de Administración Departamental convocó en 1923 un concurso internacional para su edificio sede. Con un plazo de siete meses para la preparación de las propuestas se solicitaba, entre otras cosas, aprovechar en lo posible los cimientos existentes en el terreno —vestigios del proyecto para el Palacio de Gobierno—.

La convocatoria tuvo una excelente respuesta, con noventa y cuatro proyectos presentados. En junio de 1924, el jurado resolvió declarar desierto el primer premio porque ninguna propuesta satisfacía todas las exigencias del programa ni presentaba las condiciones arquitectónicas necesarias para su inmediata realización.

El resultado fue considerado un triunfo por los arquitectos uruguayos —debido a la gran cantidad de propuestas nacionales premiadas—, en un momento álgido en el que la SAU bregaba por restringir los concursos a los arquitectos residentes en el país. Sin embargo, el concurso fue un fracaso desde el punto de vista del Consejo Departamental, ya que al declararse desierto, retrasó en varios años la construcción de la sede del gobierno municipal.

Jurado: Luis Ponce, Juan Arteaga, Eugenio Baroffio, Jacobo Vázquez Varela, José Gimeno, Horacio Azzarini, Luis Andreoni
Ganadores: Mauricio Cravotto (segundo premio), Rene Karman y Antonio Bilbao La Vieja (tercer premio), Horacio Acosta y Lara, Rodolfo Vigouroux e Ítalo Dighiero (accésit), Carlos Lagunas y Simón Lagunas (accésit), Diego Noboa (accésit), Alfredo Jones Brown (accésit), Ambrosio Annoni, Tomas Buzzi, Renzo Garle, Miguel Marelli, Enrique Ratti y Enrique Moizza (accésit).



21. PROYECTO LEMA «ÑATA», MAURICIO CRAVOTTO. SEGUNDO PREMIO.

Palacio Municipal de Montevideo (segundo concurso)

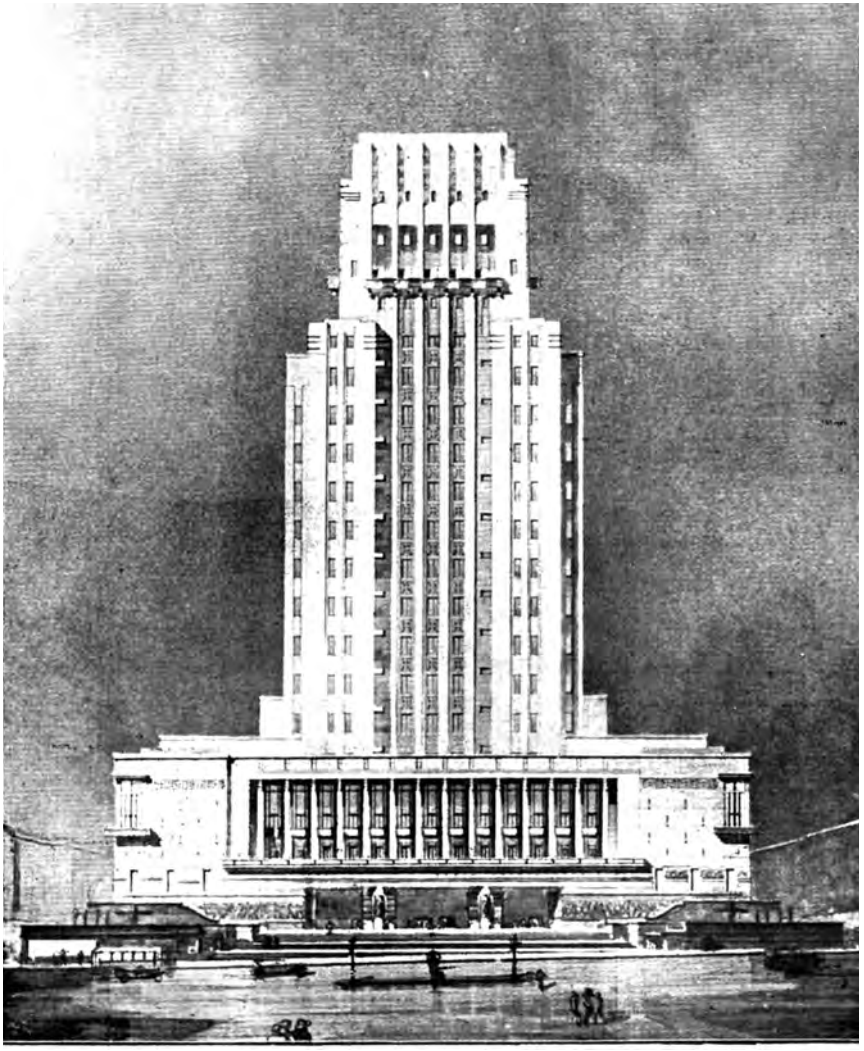
Pasados cuatro años desde el primer concurso, la construcción de la sede del Gobierno de Montevideo continuaba como mera intención del Consejo Departamental. A solicitud de la SAU se estudió —y se concretó— la posibilidad de organizar otro certamen, esta vez restringido a arquitectos nacionales.

El nuevo concurso se desarrolló en dos grados, idea y desarrollo, con la libertad de prescindir totalmente de los muros y cimientos existentes. Se desconoce el número de propuestas presentadas o los motivos de la selección del jurado. De los dos proyectos que se desarrollaron en el segundo grado resultó ganador Mauricio Cravotto, en una peculiar coincidencia con el concurso de 1924.

El edificio construido difiere con el propuesto. Las modificaciones —causadas principalmente por cuestiones presupuestales— se fueron sucediendo en un largo proceso de obra, que estuvo dirigido por el arquitecto ganador.

Jurado: Elzeario Boix

Ganadores: Mauricio Cravotto (primer premio), Diego Noboa Courrás (segundo premio).



22. FACHADAS DEL PROYECTO DE MAURICIO CRAVOTTO. PRIMER PREMIO.

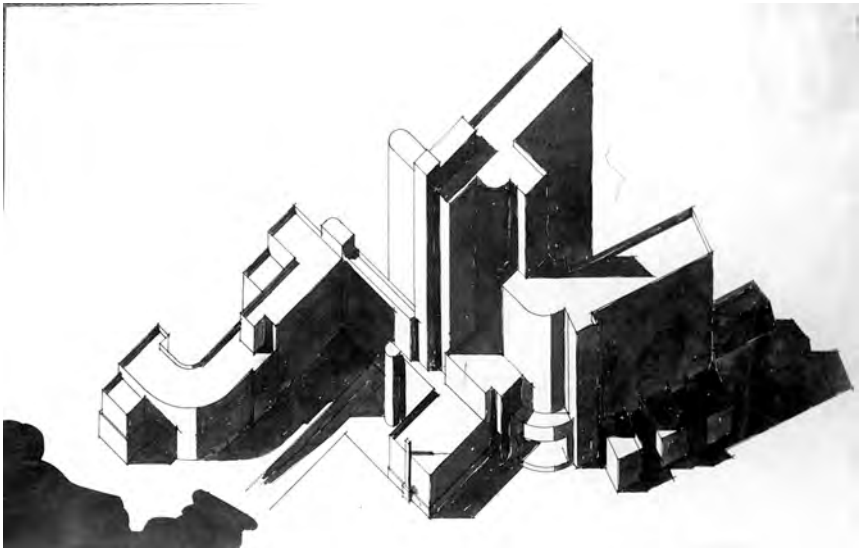
Casa de salud

En 1928 se autorizó la construcción de un nuevo sifilicomio a solicitud de la comisión honoraria del IPS. Se trataba de un edificio con fin social, que se instalaría en un predio reservado a tal fin en 1911, con capacidad para ciento sesenta enfermos.

El concurso se abrió en 1929. Los jóvenes arquitectos De los Campos, Puente y Tournier lograron el primer premio por mayoría de votos bajo el seudónimo «H8». El jurado destacó su eficiente comunicación, confort higiénico y clara organización.

El fallo —con una votación dividida— habilitó que el arquitecto premiado en segundo lugar presentara una queja ante la SAU y las autoridades del IPS, que luego fue desestimada. Finalmente, por motivos ajenos al desarrollo del concurso, el edificio no llegó a construirse.

Jurado: Horacio Terra Arocena, Alejandro Gallinal, Alfredo Jones Brown, Rosendo Quinteiro, Raúl Faget, Mario Ponce de León, José May.
Ganadores: Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier (primer premio), Carlos Surraco (segundo premio), Rodolfo Vigouroux y José Sierra Morató (tercer premio), Raúl Lerena Acevedo y Juan Veltroni (tercer premio).



23. PERSPECTIVAS DEL PROYECTO LEMA «H8», OCTAVIO DE LOS CAMPOS, MILTON PUENTE, HIPÓLITO TOURNIER. PRIMER PREMIO.

Banco Hipotecario del Uruguay

En 1927, la SAU —mediante una extensa nota elaborada por Scasso— aplaudió la decisión del Banco Hipotecario del Uruguay (BHU) de instalar su sede sobre la plaza Independencia. La iniciativa contribuiría al progreso y el embellecimiento de la capital, en un acto urbano de valor y bellas proyecciones. El gremio solicitó al BHU que —con el objetivo de lograr los encomiables propósitos de la institución[51]— estableciera un concurso de proyectos para su nuevo edificio.

En junio de 1930 el BHU convocó un concurso a dos grados para su sede, que además, se construiría en dos etapas. El primer grado consistía en la presentación de la idea, en un bajo nivel de definición, que se debía ajustar en una segunda instancia. Se desconocen el número de anteproyectos presentados y el fallo del jurado en la primera instancia, solo se conocen algunas de las propuestas que sortearon la primera evaluación.

Por motivos ajenos al concurso, el BHU decidió no instalar su sede sobre la plaza Independencia, por lo que —aparentemente— suspendió el desarrollo del segundo grado del certamen. Décadas más tarde, la institución llamó un nuevo concurso para su sede, en distinta locación, que sí se logró concretar.

Jurado: Roberto Garesse
Pasan a segundo grado: Beltrán Arbeleche, Miguel Canale, Julio Vilamajó, Octavio de los Campos, Milton Puente, Hipólito Tournier.

51 «La Ubicación del futuro Edificio para el Banco Hipotecario del Uruguay», *Arquitectura, 119* (octubre de 1927), p. 296.

24. PROYECTO LEMA «3 DE CORAZONES», BELTRÁN ARBELECHE, MIGUEL CANALE. ADMITIDO AL SEGUNDO GRADO.
PROYECTO LEMA «CHIP», OCTAVIO DE LOS CAMPOS, MILTON PUENTE E HIPÓLITO TOURNIER.
ADMITIDO AL SEGUNDO GRADO.

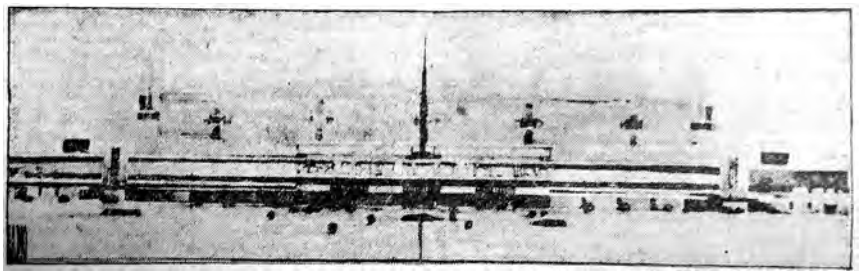
Estadio del Club Nacional de Football

En 1929 el Club Nacional de Football adquirió un terreno entre las avenidas Propios y Centenario. En diciembre de ese año, una delegación del club le solicitó a la SAU su colaboración para la construcción de un gran estadio, que pretendían inaugurar en el festejo del Centenario. La SAU acordó en llamar un concurso de ideas con un breve plazo de un mes y medio.

El jurado le adjudicó por unanimidad el primer premio a la propuesta de Scasso y Domato. La prensa destacó el proyecto por su elegante sobriedad, la amplitud y proporciones de la cancha y la buena visibilidad para los espectadores.

La celebración del primer Mundial de Fútbol —coincidente con el festejo del centenario— se desarrolló en los estadios Centenario, Parque Central y Pocitos. Se desconocen las razones por las cuales el estadio ganador no fue construido, aunque los apretados plazos pueden haber incidido. En el predio proyectado solo se llegó a delinear alguna cancha de práctica, que se utilizó durante la década del treinta. En 1940 se decidió rematar el terreno con el fin de saldar deudas contraídas por el club. El proyectado estadio en la avenida Centenario quedó perdido en el olvido.

Jurado: José Serrato, José María Delgado, Eugenio Baroffio, Luis Durán Veiga, Carlos Surraco, Rafael Terra Arocena, Juan Antonio Rius.
Ganadores: Juan A. Scasso y José Domato (primer premio), Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier (segundo premio), Alberto Muñoz del Campo y Carlos García Arocena (accésit), Luis Crocco y Román Fresnedo Siri (accésit), Rodolfo Vigoroux y José Sierra Morató (accésit).



25. FACHADA DEL PROYECTO LEMA «DEJALA, JUAN!», JUAN SCASSO Y JOSÉ DOMATO. PRIMER PREMIO.

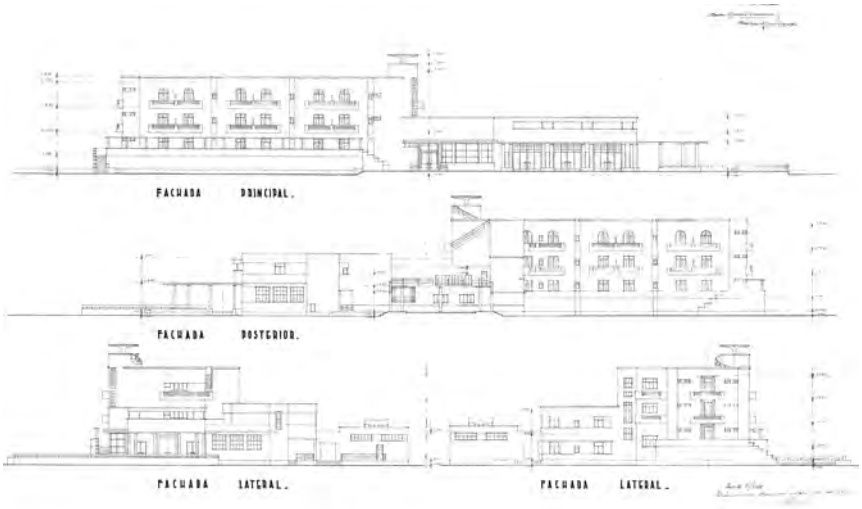
Hotel de La Paloma

En diciembre de 1929 se autorizó por ley la construcción de un hotel en el puerto de La Paloma. La misma ley establecía que el mecanismo de adjudicación de la obra fuera a un llamado a concurso entre los arquitectos nacionales y posterior licitación pública para su construcción.

El MOP organizó el concurso que se falló en diciembre de 1930. El jurado consideró el conjunto de las propuestas enteramente satisfactorio y otorgó el primer premio al proyecto de Alberto Muñoz del Campo y Carlos García Arocena.

Los arquitectos vencedores entregaron los planos definitivos —once en tela y seis en papel— al MOP para comenzar su construcción en el balneario. No se ha podido determinar la ubicación exacta del hotel, por lo que su concreción es incierta. Una hipótesis es que la etapa de obra no haya comenzado nunca. Otra posibilidad es que la construcción fuera modificada durante la obra, en un estado avanzado pero inconcluso y que luego de varias intervenciones se transformara en lo que es hoy el hotel Cabo Santa María.

Jurado: Juan Storm, Horacio Terra Arocena, Felisberto Gómez Ferrer, Raúl Regules, Raúl Lerena Acevedo.
Ganadores: Alberto Muñoz del Campo y Carlos García Arocena (primer premio), Juan A. Scasso y José Domato (segundo premio), Carlos Vanini, Pedro Saldun y Rodolfo Mato (tercer premio).



26. FACHADAS DEL PROYECTO LEMA «PINO», ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO Y CARLOS GARCÍA AROCENA. PRIMER PREMIO.

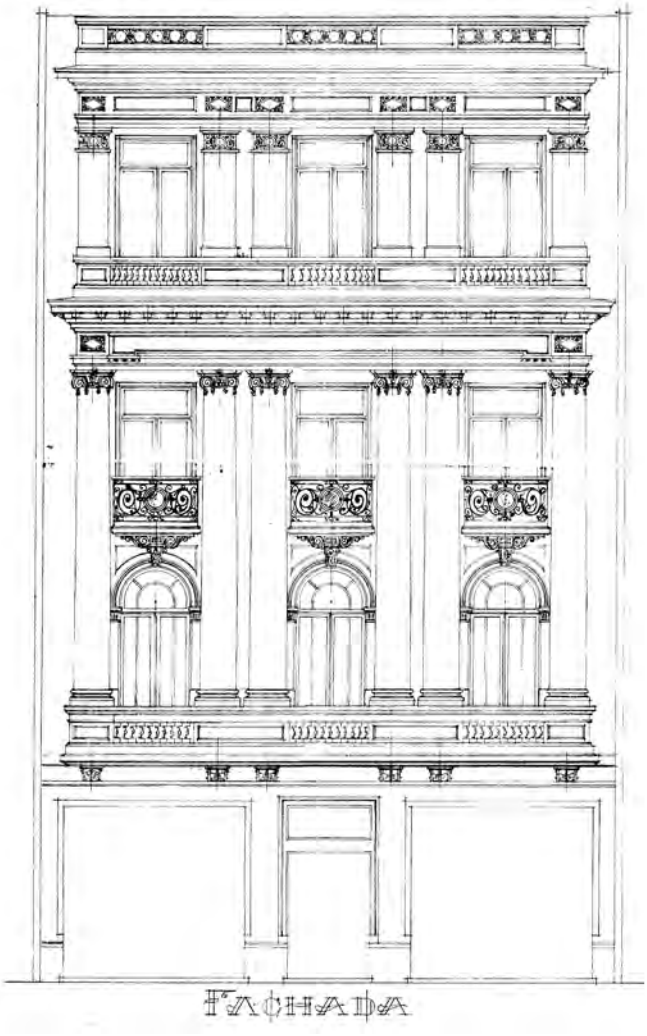
Federación Rural

El 15 de enero de 1930 la Federación Rural convocó un concurso para la construcción de un edificio sobre la avenida 18 de Julio, en un terreno que había adquirido el año anterior. La construcción debía albergar la sede de la organización y además proveer locales para renta.

Las bases de la convocatoria, elaboradas por la federación, no cumplían con los criterios establecidos por la SAU, por lo que el 4 de febrero el gremio envió una nota a la federación con las sugerencias de modificación que harían que el concurso tuviera todas las garantías para su buen desarrollo. La solicitud de la SAU no tuvo respuesta, por lo tanto, la directiva del gremio decidió recomendar a sus asociados abstenerse de participar en el certamen.

La SAU condenó de falta de solidaridad profesional a los autores de los siete proyectos presentados. Esto motivó algunas renuncias al gremio, entre ellos la de Lasala, el arquitecto vencedor. Al no contar con la aprobación de la asociación, no se publicaron los fallos ni los proyectos presentados en *Arquitectura*, por lo que los recaudos de las propuestas premiadas no se conocen. El edificio resultante, construido en la principal avenida de la capital, despliega en su composición académica una imagen clásica con recursos ornamentales historicistas.

Jurado: Horacio Acosta y Lara, Alfredo Campos, Juan José de Arteaga (designados por la Federación Rural, se desconoce su veraz participación)
Ganadores: Francisco Lasala (primer premio).



27. FACHADA DEL PROYECTO DEFINITIVO DE FRANCISCO LASALA. PRIMER PREMIO.

Banco de Seguros del Estado

A fines de 1927 el Banco de Seguros del Estado (BSE) convocó un concurso de anteproyectos para su edificio sede, que se ubicaría en Rincón entre Misiones y Zabala. Las bases de la convocatoria no eran acordes a los principios pautados por los arquitectos, por lo que la SAU decidió plantearle una serie de sugerencias al BSE. Luego de un proceso de diálogo y colaboración entre la SAU, el BSE y el MOP, se modificaron las bases de la convocatoria y se prorrogó el plazo de entrega. Se convocó un concurso a dos grados que cerró en octubre de 1928. El jurado seleccionó cinco propuestas para que desarrollaran un segundo grado, entre las que resultó ganadora la idea desarrollada por Amargós y Rius.

Pasado el concurso, el BSE decidió cambiar la ubicación de su sede, no ejecutar el proyecto ganador ni convocar a los arquitectos premiados para que presentaran una propuesta adaptada. Los arquitectos ganadores apelaron esta decisión a través de varias quejas formales y una demanda legal, cuyo contenido fue difundido en la revista *Arquitectura*. A pesar de las protestas fundadas, el edificio no se concretó. El BSE convocó años más tarde un nuevo concurso para su sede, solo para volver a repetir el fracaso del anterior certamen.

Jurado: Juan Scasso
Ganadores: Rodolfo Amargós y Juan Antonio Rius (primer premio), Jorge Herrán (segundo premio), José Villaavedra y Antonio Camp (tercer premio). Pasan a segunda instancia, sin premio: Carlos Nocetti, Julio Butler, Antonio Bonnecarrere y Héctor Vera Salvo.

Hospital de Niños

La Asistencia Pública Nacional organizó en 1930 un concurso de proyectos para la Sección Niños del Hospital Pereira Rossell y del Instituto de Pediatría y Puericultura. Se presentaron siete propuestas que fueron evaluadas por un jurado muy calificado de médicos y arquitectos, que fundó su evaluación en un conjunto de principios consensuados sobre arquitectura hospitalaria.

El jurado decidió por unanimidad declarar desierto el primer premio. Las razones esgrimidas apelaban al respeto por las condiciones del programa, que consideraban verdaderas cláusulas contractuales. Entendían que los proyectos presentados no eran realizables sin ser modificados sustancialmente. La contundente fundamentación del jurado cegó la posibilidad de adaptación de alguna de las propuestas premiadas para su construcción. Por último, en lugar de abrir un nuevo concurso la Asistencia Pública Nacional decidió encargar a los arquitectos de su oficina el proyecto del hospital. El edificio construido fue proyectado en 1936 por Carlos Surraco y Óscar Brugnini.

Jurado: Horacio Terra Arocena, José Martirené, Eduardo Blanco Acevedo, Carlos Surraco, Juan Giuria.
Ganadores: Juan Rius (segundo premio), Roberto I. Garesse (tercer premio), Luis Caviglia y Juan Santini (tercer premio), Román Fresnedo Siri y Carlos Gómez Gavazzo (tercer premio), Julio Bauzá y Cándido Zunin (mención), Rosendo Quinteiro y Manuel Quinteiro (mención), Alberto Aguerre y Fernando Lieni (mención).

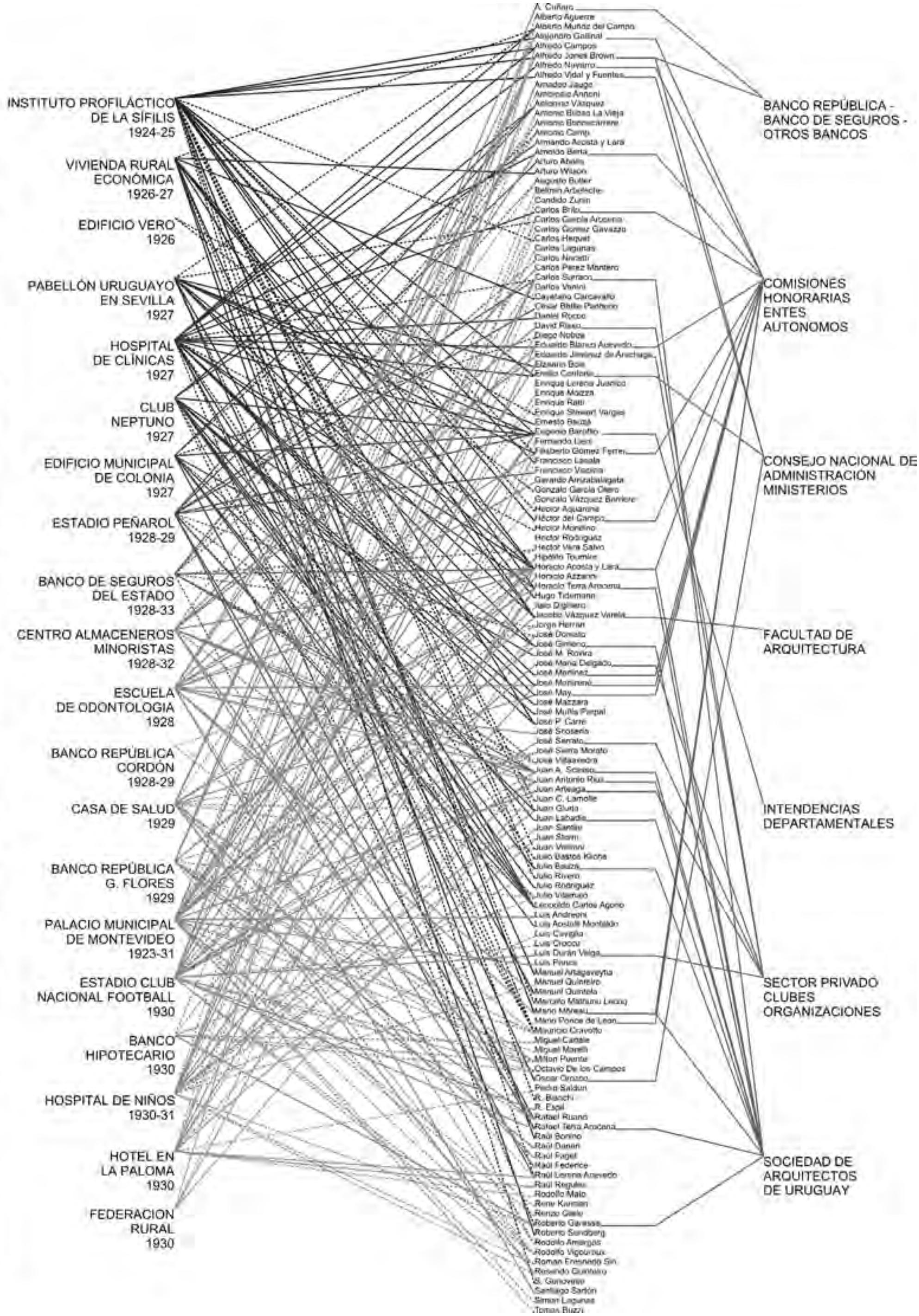
Panorama

La descripción de los veinte concursos muestra la diversidad y complejidad de la temática en la comunidad arquitectónica del Uruguay centenario. La sistematización del conjunto que se recoge en el cuadro permite formular algunos enunciados sugerentes. Por ejemplo, la mayoría de las convocatorias fueron hechas en un solo grado. Unos pocos certámenes fueron declarados desiertos; de ellos, algunos fueron convocados nuevamente en otro evento. La mitad de los concursos materializaron edificios y la gran mayoría de los convocantes fueron del sector público.

Más allá de lo interesante de las estadísticas, la sistematización de los documentos habilita el análisis sobre las polémicas y deliberaciones producidas en torno a los concursos y su posible irradiación en los ámbitos de la profesión, la academia y la cultura. Se reconocen temas de interés tanto en las bases como en los fallos y las reseñas. Las reflexiones generadas a partir del estudio de estos documentos se presentan en el capítulo de transversalidades.

En el esquema siguiente se recogen los veinte concursos reseñados y sus participantes. El diagrama permite visualizar rápidamente las redes alrededor de estos certámenes, cuestión medular en la real comprensión de la temática y el período. Algunos de estos vínculos y relaciones se manifiestan con intensidad en los tres casos seleccionados que se verán a continuación. La red de relaciones de los veinte concursos se retoma en el capítulo de transversalidades, como insumo para ensayar algunas ideas sobre concursos, arquitectura e identidad en el Uruguay centenario.

Concursos	1 grado	2 grados	Rellamado	1er premio desierto	Hecho 1er premio	Hecho otro premio	No construido	Cambio ubicación	Sector público	Sector privado	N.º propuestas	Costo
Instituto Profiláctico de la Sífilis 1	■		■	■			■		■		23	450.000
Instituto Profiláctico de la Sífilis 2	■				■				■		12	450.000
Vivienda Rural Económica	■						■			■	24	Sd
Edificio Vero	■				■					■	Sd/1	Sd
Hospital de Clínicas		■			■				■		10	3.100.000
Pabellón de Uruguay en Sevilla	■				■				■		19	69.000
Club de Natación Neptuno		■		■		■		■	■		Sd/2	200.000
Edificio Municipal de Colonia	■			■		■			■		9	150.000
Estadio Peñarol		■					■			■	Sd/2	Sd
Banco de Seguros del Estado		■					■		■		Sd/5	Sd
Centro de Almaceneros	■				■					■	16	110.000
Escuela de Odontología		■			■			■	■		Sd/2	Sd
BROU Cordón	■		■				■		■		Sd/1	Sd
Casa de Salud	■						■		■		Sd/4	500.000
BROU General Flores	■				■				■		23	Sd
Palacio Municipal Montevideo 1	■		■	■			■		■		94	Sd
Palacio Municipal Montevideo 2		■			■				■		Sd/2	Sd
Estadio Club Nacional de Football	■						■			■	Sd/5	Sd
Banco Hipotecario del Uruguay		■					■		■		Sd/3	Sd
Hospital de Niños	■			■			■		■		7	Sd
Hotel de La Paloma	■				■				■		Sd/3	100.000
Federación Rural	■				■					■	7	120.000
Totales	15	7	3	5	9	2	10	2	16	6	274	



INSTITUTO PROFILÁCTICO DE LA SÍFILIS 1924-25
VIVIENDA RURAL ECONÓMICA 1926-27
EDIFICIO VERO 1926
PABELLÓN URUGUAYO EN SEVILLA 1927
HOSPITAL DE CLÍNICAS 1927
CLUB NEPTUNO 1927
EDIFICIO MUNICIPAL DE COLONIA 1927
ESTADIO PEÑAROL 1928-29
BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO 1928-33
CENTRO ALMACENEROS MINORISTAS 1928-32
ESCUELA DE ODONTOLOGIA 1928
BANCO REPÚBLICA CORDÓN 1928-29
CASA DE SALUD 1929
BANCO REPÚBLICA G. FLORES 1929
PALACIO MUNICIPAL DE MONTEVIDEO 1923-31
ESTADIO CLUB NACIONAL FOOTBALL 1930
BANCO HIPOTECARIO 1930
HOSPITAL DE NIÑOS 1930-31
HOTEL EN LA PALOMA 1930
FEDERACION RURAL 1930
A. Cuñaro
Alberto Aguerre
Alberto Muñoz del Campo
Alejandro Gallinal
Alfredo Campos
Alfredo Jones Brown
Alfredo Navarro
Alfredo Vidal y Fuentes
Amadeo Jauge
Ambrosio Annoni
Antonino Vázquez
Antonio Bilbao La Vieja
Antonio Bonnecarrere
Antonio Camp
Armando Acosta y Lara
Arnoldo Berta
Arturo Abella
Arturo Wilson
Augusto Butler
Beltrán Arbeleche
Candido Zurin
Carlos Brito
Carlos García Arocena
Carlos Gómez Gavazzo
Carlos Herquet
Carlos Lagunas
Carlos Pérez Montero
Carlos Surraco
Carlos Vanini
Cayetano Carcavallo
Daniel Rocco
David Rizzo
Diego Noboa
Eduardo Blanco Acevedo
Eduardo Jiménez de Aréchaga
Elzeario Boix
Emilio Conforte
Enrique Lorente Juanicó
Enrique Mozza
Enrique Ratti
Enrique Stewart Vargas
Ernesto Bauzá
Eugenio Baroffio
Fernando Lieri
Filisberto Gómez Ferrer
Francisco Lasala
Gerardo Arrizabalagata
Gonzalo García Otero
Gonzalo Vázquez Barrière
Héctor Aquarone
Héctor del Campo
Héctor Monelino
Héctor Rodríguez
Héctor Vera Salvo
Hipólito Tournier
Horacio Acosta y Lara
Horacio Azzarini
Horacio Terra Arocena
Hugo Tidemann
Italo Dighiero
Jacobo Vázquez Varela
Jorge Herrán
José Donato
José Gimeno
José M. Rovira
José María Delgado
José Martínez
José Monteverdi
José May
José Mazzara
José Muñoz Porgal
José P. Carré
José Scoseria
José Serrato
José Sierra Morato
Juan A. Scasso
Juan Antonio Rius
Juan Arteaga
Juan C. Lamolle
Juan Giuria
Juan Labadie
Juan Santini
Juan Storm
Juan Vellozzi
Julio Bauzá
Julio Rivero
Julio Rodríguez
Julio Vilamajó
Leopoldo Carlos Agorio
Luis Andreoni
Luis Caviglia
Luis Crocco
Luis Durán Veiga
Manuel Quintela
Mario Moreau
Mario Ponce de León
Mauricio Cravotto
Miguel Canale
Miguel Morelli
Milton Puente
Octavio De los Campos
Oscar Orozco
Pedro Saldún
R. Bianchi
R. Espil
Rafael Ruano
Rafael Terra Arocena
Raúl Bonino
Raúl Danan
Raúl Fagel
Raúl Federice
Raúl Lerena Acevedo
Raúl Regules
Rodolfo Malo
René Kurman
Renzo Galo
Roberto Garessa
Roberto Sundberg
Rodolfo Amargós
Rodolfo Vigouroux
Román Fresnedo Siri
Rosendo Quintero
S. Genovese
Santiago Sartón
Simón Lagunas
Tomás Buzzi
BANCO REPÚBLICA - BANCO DE SEGUROS - OTROS BANCOS
COMISIONES HONORARIAS ENTES AUTONOMOS
CONSEJO NACIONAL DE ADMINISTRACIÓN MINISTERIOS
FACULTAD DE ARQUITECTURA
INTENDENCIAS DEPARTAMENTALES
SECTOR PRIVADO CLUBES ORGANIZACIONES
SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DE URUGUAY

4

TRES CASOS

TRES CASOS

Se presenta a continuación el estudio detenido de tres casos seleccionados. Si bien el recorte forzosamente deja fuera algunos aspectos, se considera que la elección refleja con suficiencia la riqueza y complejidad de los veinte certámenes. Los concursos que se abordan —el Instituto Profiláctico de la Sífilis, el Pabellón de Sevilla y el estadio del Club Nacional de Football— fueron seleccionados por sus características disímiles, que permiten indagar sobre distintos aspectos del período. Además, son ejemplos desiguales en todos los sentidos. Escalas y programas diversos. Jurados y ganadores diferentes. Un edificio que no se construyó, otro que se concretó en el exterior y otro producto de un concurso declarado desierto y reconvocado. Cada caso presenta singularidades especiales, mientras que el conjunto permite apreciar el estado de agitación de la comunidad arquitectónica de la época y desarrollar algunas reflexiones sobre concursos e identidad.

Las polémicas en el concurso para el edificio sanitario son un excelente ejemplo de los debates del Centenario. Los enfrentamientos profesionales dan cuenta de la agitación general de la joven y cosmopolita sociedad uruguaya que, con ímpetu, se construía a sí misma. En particular, las dos discusiones relacionadas a los mecanismos del sistema de concursos y su reglamentación son medulares en el proceso de consolidación social y profesional de la arquitectura. Por otro lado, se plantea tímidamente el

tema de la representación de la arquitectura institucional. Este problema se cuela de distintos modos en los tres casos de estudio.
La controversia política sobre la participación de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla rodeó también el concurso. El evento brindó la oportunidad de pensar cómo representar a Uruguay en el exterior, tanto en el plano diplomático-comercial como en el arquitectónico. De esta manera, el pabellón plantea una excelente oportunidad de reflexión sobre el debate disciplinario que transcurría entre la tradición académica y la modernidad. El edificio resultante se presenta como síntesis de estos conceptos, característica recurrente en la arquitectura uruguaya del siglo XX.

El entusiasmo colectivo del período llevó a iniciar emprendimientos titánicos, algunos exitosos, otros —como el concurso del Club Nacional—, verdaderos fracasos. El estadio habilita múltiples análisis. La mirada proyectual sobre las propuestas para ese y los otros dos estadios del período —Peñarol y Centenario— muestra un cambio en las búsquedas formales, donde la comunidad arquitectónica parece haber concluido en la imagen sobria, rigurosa y limpia de la arquitectura moderna. Asimismo, amerita reflexiones más amplias sobre la identidad en relación con el fútbol y la arquitectura, donde la conjunción del certamen para Nacional con el Estadio Centenario permite ensayar algunas hipótesis interesantes.

INSTITUTO PROFILÁCTICO DE LA SÍFILIS

> *Armonizar la ciencia con el arte o vice-versa, para realizar las grandes obras que la humanidad pide, con clamor incesante, para su mejoramiento y bienestar, es ambición noble y digna de admiración, y, sobre todo de cristalización, pero sin sacrificar nunca, como podía suceder en el caso presente, el elemento científico al puramente decorativo o cultural* (Alejandro Gallinal, Nota a la SAU, 14 de marzo de 1924. *Arquitectura, 77*, abril 1924, pp. 71-72).

La sífilis en Uruguay

La investigación científica de los primeros años del siglo XX avanzó con fuerza en el estudio de una de las enfermedades más extendidas y dañinas de la sociedad moderna. En 1905 se descubrió el microorganismo causante de la enfermedad y en las décadas siguientes las pruebas serológicas para confirmar la patología y la aplicación diagnóstica en pacientes. Estos, entre otros avances de la medicina, permitieron aumentar paulatinamente la efectividad del tratamiento. La cura con antibióticos no comenzó hasta después del descubrimiento de la penicilina en 1928.

El tratamiento de la enfermedad a principios de siglo seguía pautas higiénicas y morales, y en este sentido José Pedro Barrán ha señalado que la sífilis —junto a otras enfermedades venéreas— fue utilizada como herramienta en el proceso civilizatorio de la joven sociedad uruguaya.[52] Los ámbitos médicos y políticos se encargaron tempranamente del tema. Dentro de la Facultad de Medicina la enfermedad formaba parte de la Clínica Médica desde su comienzo y en 1912 se creó la Cátedra de la Clínica Dermosifilopática a cargo de José Brito Foresti. Además, la enfermedad era tema de estudio de egreso para los jóvenes profesionales uruguayos (Turnes, 2005). En lo asistencial, la importancia social de la dolencia ameritó la creación de un instituto de atención específico.

En 1917 se creó el IPS. La propuesta fue presentada por José Martirené, director de la Asistencia Pública y Alfredo Vidal y Fuentes, presidente del Consejo Nacional de Higiene. El objetivo expreso era el combate a la sífilis, «mal social que tiende cada día a generalizarse de más en más, y cuya acción destructora se hace sentir en el individuo y en su descendencia».[53]

La argumentación de José Martirené al presentar el proyecto de creación del IPS apelaba a un espíritu nacionalista y humanista. Para Martirené, con la creación del instituto «habrá menos enfermos en los hospitales, habrá menos dementes en los manicomios, se aprovechará mejor el capital que para la sociedad representa el trabajo producido por cada uno de sus miembros».[54]

52 «La ciencia médica con el terrorismo verbal de sus descripciones y consejos, era un recurso útil para controlar los *excesos de la pasión* en los jóvenes. La enfermedad venérea se había transformado por obra y gracia del médico, en una forma de castigo merecido ante tal infracción, un infierno laico.» (Barrán, 1989, p. 145)

53 Proyecto de Ley para la Creación del IPS (Montevideo: Diario Oficial, 28 de mayo de 1917).

54 Exposición de motivos de José Martirené, 6 de febrero de 1917. Proyecto de Ley para la Creación del IPS (Montevideo: Diario Oficial, 28 de mayo de 1917).

El carácter utilitario del enfoque higienista no era inocente. El joven y pujante país —en pleno proceso de industrialización y modernización— necesitaba de todas las fuerzas de trabajo disponibles. El trabajo científico y el desarrollo médico debían colaborar en asegurar no solo el bienestar de los ciudadanos, sino la fuerza trabajadora para lograr el tan buscado país modelo.

El IPS se constituyó como un organismo dependiente del Consejo Nacional de Higiene, pero con gran autonomía de acción. Sus fines esenciales se determinaron desde el proyecto: 1) profilaxis y tratamiento de la sífilis; 2) atención a los enfermos en dispensarios, y 3) educación al público sobre la enfermedad y sus consecuencias.[55] El proyecto estipulaba también la modalidad de trabajo del Instituto y su organización, bajo la dirección, vigilancia y fiscalización de una comisión directiva honoraria integrada por trece personas —en su mayoría médicos—[56] entre los que se elegía un presidente, cargo que ocupó Alejandro Gallinal durante el período que abarca este trabajo.

En sus primeros años de funcionamiento, el IPS operó bajo el presupuesto del Consejo Nacional de Higiene y con la cooperación de los poderes públicos. A medida que consolidaba su tarea en todo el territorio nacional, procuraba otros medios de financiación y generaba nuevos proyectos en el ámbito del instituto. En lo que respecta a su infraestructura edilicia, por un lado, el IPS instaló una red de dispensarios para diagnóstico y tratamiento —en todo el país— en edificios que ya eran utilizados con

55 Proyecto de Ley para la Creación del IPS (Montevideo: Diario Oficial, 28 de mayo de 1917).

56 La comisión honoraria se integra con dos miembros designados por el Poder Ejecutivo, el presidente del Consejo Nacional de Higiene y dos médicos del CNH, el director de la Asistencia Pública y dos delegados de esta, el profesor de la Clínica , el director de los Dispensarios de la Prostitución, el director de los Dispensarios de la Institución, el jefe político de la capital y el jefe de la Sanidad Militar. Proyecto de Ley para la Creación del IPS (Montevideo: Diario Oficial, 28 de mayo de 1917).

fines sanitarios. Por el otro, promovió dos concursos de arquitectura para la construcción de nuevos edificios: su sede en 1924-1925 y un hospital modelo en 1929. Los grandes planes del instituto estaban motivados por el convencimiento de perseguir una causa noble y patriótica. El país moderno y civilizado que perseguían se fundaba en la preponderancia de los valores de salud e higiene entendidos en la superioridad de la ciencia y la técnica.

Luego de la creación del Consejo de Salud Pública[57] en 1931, el IPS perdió la autonomía de acción que lo caracterizaba y pasó a ocupar un lugar dentro del consejo. La evolución en la facilidad del tratamiento de la enfermedad hizo también que su especificidad fuera perdiendo relevancia. Por este y otros motivos, el edificio del hospital modelo —denominado Casa de Salud— no llegó a construirse.[58]

57 Ley n.º 8766 (Montevideo: 15 de octubre de 1931).

58 Al respecto, ver Rey y Sierra (2019, pp. 195-210).

La polémica sobre los arquitectos extranjeros

En 1923 el IPS adquirió un terreno sobre la avenida 18 de Julio con el fin de construir allí su sede, que compartiría con la del CNH. La comisión honoraria decidió organizar un concurso de arquitectura, probablemente a instancias de Gallinal, quien ya había promovido otros certámenes. A los efectos, se solicitó la colaboración de la SAU para la redacción de las bases y del programa del concurso. La nota de la solicitud fue enviada el 8 de noviembre de 1923 y la respuesta llegó el 14 de diciembre, con la propuesta de bases y recomendaciones adjuntas.

Los redactores de las bases fueron los arquitectos Mario Moreau y Eugenio Baroffio, designados por la comisión directiva de la SAU. La nota que acompañaba la propuesta explicaba los criterios de elaboración en cuanto a las cláusulas sobre la presentación, premios, jurado, plazos, etc. Además, añadían una recomendación, extrañamente premonitoria, para que toda modificación en las bases fuera consultada con anterioridad con la Sociedad.

El 20 de diciembre de 1923, el IPS aprobó las bases propuestas por la SAU. Ese mismo día envió una nota al ministro de Industrias, con el objetivo de obtener la correspondiente autorización. La respuesta del Consejo Nacional de Administración fue positiva, previa revisión de bases por la Dirección de Arquitectura del MOP. Las bases fueron modificadas a sugerencia de Alfredo Jones Brown, responsable de la Dirección de Arquitectura, el 31 de diciembre de 1923. El director de Arquitectura encontró acertado el programa, pero sugirió modificaciones en las bases en los artículos 1, 2, 7 y 8. Los cambios propuestos permitían:

> Que figuren proyectos de arquitectos no residentes en la República, al no limitar el concurso a los profesionales del país. Esta medida no hará mal a los técnicos, dada su especial preparación, y beneficiará

> a la Administración al poder seleccionar el proyecto digno de ejecución entre un mayor número. […] El tiempo es suficiente para la confección de los ante-proyectos y si se diera mayor plazo, con toda seguridad los profesionales no iniciarían sus estudios hasta faltar unos tres meses para la expiración del plazo.[59]

Con esos cambios incorporados a las bases, se abrió el certamen el 6 de enero de 1924. Es interesante notar el breve lapso trascurrido entre el inicio del proceso y el llamado a concurso, que no supera los dos meses. Más allá de los contratiempos que tuvo luego el concurso, es un lapso muy corto que se podría explicar en parte por el interés que podía suscitar la obra y en parte por la eficiencia administrativa de todos los involucrados, producto de la asiduidad de estas instancias.

Las modificaciones de Jones Brown habilitaban la presentación de proyectos por parte de arquitectos extranjeros. La postura bien intencionada de Jones Brown era consecuente con algunos de los ideales del servicio público que se asocian al imaginario batllista, por ejemplo, en la preponderancia de los intereses públicos sobre los privados, o en este caso, sobre los corporativos. Esta idea se veía también en la fundamentación de la propuesta de reglamento de concursos de 1924 ya reseñada. Sin embargo, esto motivó el desacuerdo del gremio profesional, que inició una serie de protestas públicas y otras tantas gestiones privadas. La revista *Arquitectura* publicó inmediatamente un editorial al respecto y en los números siguientes replicó las notas de unos hacia otros, procediendo en defensa de los «legítimos intereses morales de los profesionales uruguayos».[60] La SAU enfrentó directamente la postura de Jones Brown desde el convencimiento de un accionar patriótico. Se entendía

59 Bases del Concurso (Montevideo: 1924). Antecedentes. Archivo Biblioteca Nacional.

60 «Los concursos en Arquitectura». *Arquitectura*, *74* (enero 1924), p. 2.

argumento suficiente para reclamar mayores oportunidades la apuesta del país a formar un cuerpo profesional propio —a través de la enseñanza terciaria gratuita y de calidad o las numerosas becas de estudio y perfeccionamiento, entre otras medidas— y así demostrar las capacidades nacionales en provecho de toda la sociedad.

La nota de los redactores de las bases anticipaba este problema. Advertían que sólo con la conformidad de la SAU ante todo cambio, esta podría patrocinar el concurso. Efectivamente, esa fue la última medida de fuerza que aplicó la asociación: el abandono del patrocinio y la exhortación a la abstención. En un primer momento se intentó recurrir al diálogo, la comisión directiva de la SAU solicitó que se dejaran sin efecto las modificaciones introducidas.[61] La respuesta del IPS no fue favorable. A su juicio,

> las modificaciones hechas no son tan fundamentales como parecen a través del criterio de esa Sociedad, pues toda se reduce a dos simples cuestiones de detalle: la de ampliar, en vez de restringir las proporciones del certamen, dándole un carácter internacional, y la de reducir el plazo establecido para la presentación de los proyectos respectivos. […] el abrir el concurso a elementos extraños al país […] le quita todo carácter de exclusivismo local.[62]

Pero la SAU refutó las afirmaciones del IPS sobre los motivos del pleito, argumentó como corporación la defensa de los derechos de los arquitectos nacionales. En particular, hizo hincapié en la especificidad de la profesión y las condiciones locales. En la misma línea, los arquitectos apelaron a la solidaridad de las sociedades de arquitectos de los países vecinos. Obtuvieron el apoyo de la Sociedad Central de Arquitectos de

61 Actas de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (Montevideo, 14 de febrero de 1924). Archivo SAU.

62 «Concurso para edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura*, *75* (1924), p. 22.

Buenos Aires (SCA)[63] y de la Sociedad Central de Arquitectos de Río de Janeiro[64] que cumplieron el acuerdo de cooperación que habían pactado en el reciente Congreso Panamericano de Santiago de Chile.

En paralelo, el gremio promovió y festejó el decreto que establecía que todos los concursos de proyectos para edificios públicos —salvo casos excepcionales— se hicieran entre los arquitectos residentes en el país. Estas acciones eran justificadas por la asociación en el plano ético de la «moral profesional».[65] Se apelaba a los intereses de la profesión, en el entendido de que no había razón personal por encima de las aspiraciones colectivas. El gremio se sentía confiado en su actitud y proceder, hasta en la aplicación de las medidas coercitivas, aunque eso significara que el concurso del IPS estuviera destinado al fracaso.

La maniobra favoreció a la SAU. Al mes siguiente, la revista *Arquitectura* publicó triunfal el fin del conflicto. La solución llegó después de varias reuniones entre la SAU y el IPS, donde —luego de establecida la buena voluntad de ambas partes— se alcanzó un acuerdo razonable para poder proseguir con el llamado a concurso. El IPS accedió a modificar los plazos como solicitaba la SAU; sin embargo, los compromisos legales del llamado en curso le impedían modificar la cláusula que permitía la presentación internacional. A los efectos prácticos de la competencia, la adhesión de las sociedades de Argentina y Brasil inspiradas en las resoluciones del Congreso Panamericano fueron garantías suficientes para la ausencia de arquitectos extranjeros en el certamen. Finalmente, la directiva de la SAU habilitó la participación en el concurso, no sin antes advertir que la situación acaecida debía servir de precedente para casos semejantes.

63 *Arquitectura, 75* (1924), p. 27.

64 «Concurso para edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura, 77* (1924), p. 73.

65 «Nuestra Actitud», *Arquitectura, 76* (1924), p. 42.

Premio desierto

El programa del concurso era muy claro en cuanto a los requisitos básicos del edificio. Las instalaciones para el IPS comprendían dispensarios, gabinetes, laboratorios, policlínicas, oficinas para la dirección técnica y administrativa, sala de conferencias, museo, biblioteca y otros locales de servicio. El CNH requería de espacios para oficinas y para laboratorios, incluía la inspección de Sanidad Terrestre, la inspección de Farmacias, Oficina de Estadística, Laboratorio Químico y Laboratorio Bacteriológico.

Las grandes aspiraciones de la comisión honoraria del IPS quedaron explícitas en una de las notas intercambiadas con la SAU durante el pleito:

> Corresponderá al Uruguay, y esto quiere hacerlo constar con legítimo orgullo la Comisión, de ser el primer país del mundo que con rentas destinadas a ese único objeto, construye un edificio que ha de servir de asiento a la Institución que no en el terreno de la teoría, sino en el de la realidad, viene combatiendo desde hace ya más de ocho años, y con resultado lisonjero siempre, el terrible flagelo, que ha sido, es y será, desgraciadamente, por mucho tiempo todavía, uno de los más dolorosos azotes de la humanidad.[66]

El 31 de agosto, al término del plazo estipulado, se presentaron veintitrés propuestas.[67] A partir de allí, el trabajo recaló en el jurado, que quedó integrado por Alejandro Gallinal y Héctor del Campo en representación del IPS, Alfredo Vidal y Fuentes, en representación del CNH, Alfredo Jones Brown y Emilio Conforte nombrados por el ministro de

66 Nota del IPS a la SAU, Montevideo, marzo 14 de 1924. *Arquitectura, 75* (1924), pp. 22-26.

67 Se registraron los siguientes lemas: «Juan Antonio Rodríguez, Salus I, 607, Montaraz, Salus 2, Bandera Amarilla, Profilaxis, H, esculapio, treinta y tres, roux, T, H8, H6, Minerva, Salome, Mate una mosca hoy, Libra esterlina, Burde, M, Cyrano y Menomeno».

Obras Públicas, Jacobo Vázquez Varela, como decano de la Facultad de Arquitectura, Alfredo R. Campos en representación de los concursantes y Mario Moreau en representación de la SAU. Pasadas varias sesiones, el jurado seleccionó seis proyectos para estudiar en mayor profundidad, en función de los premios a otorgar. Sin embargo, resolvió por unanimidad declarar desierto el primer premio, «haciendo constar que si bien los proyectos presentaban características generales satisfactorias, ninguno de ellos respondía a las exigencias del programa en condiciones que permitan aconsejar su realización».[68]

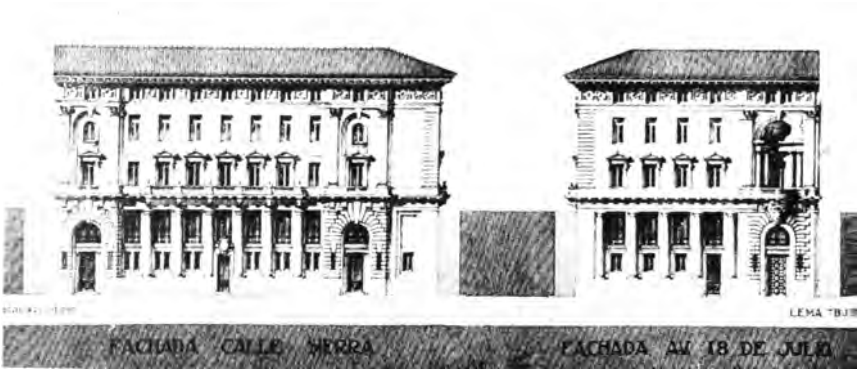
Se otorgaron dos segundos premios de $ 1500 a los proyectos presentados con el lema «Roux», del arquitecto Juan Giuria, y el lema «Burde», de los arquitectos arquitecto Raúl Lerena Acevedo y Juan Veltroni. Además, con el objeto de recompensar la labor de los cuatro equipos proyectistas restantes, se resolvió otorgar dos accésits con $ 750 a los lemas «Libra esterlina», de los arquitectos Héctor Acquarone y Marcelo Mathurin Lecocq, y «T», de los arquitectos Felisberto Gómez Ferrer, Julio Rivero y Carlos Hequet, y dos segundos con $ 500 a los lemas «M», del arquitecto Juan Carlos Lamolle, y «Juan Antonio Rodríguez», del señor Juan S. Genovese.

La revista *Obras Públicas y Edilicias* dedicó dos artículos al concurso. En uno se transcribe el veredicto y en otro se reproducen los gráficos de los proyectos «Burde», «Libra Esterlina» y «T». La publicación dependiente del MOP resaltó con «verdadera satisfacción, el éxito rotundo obtenido en este concurso por los técnicos oficiales».[69] No era para menos, teniendo en cuenta que cinco de los seis proyectos premiados pertenecían a profesionales que se desempeñaban en la Dirección de Arquitectura de esa oficina. Los gráficos publicados permiten estudiar algunas de las

68 *Obras Públicas y Edilicias, 4* (1924), p. 84.

69 Ídem.

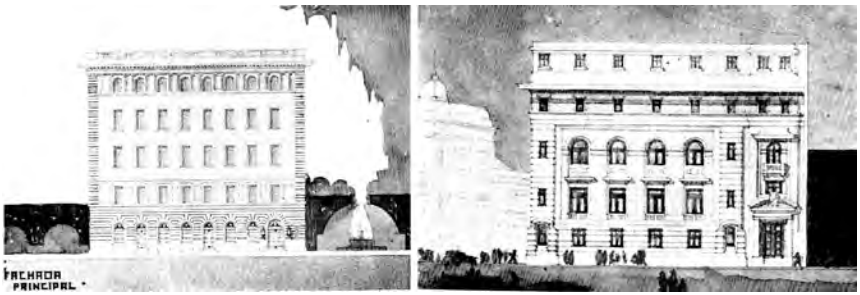
propuestas. En los tres casos se propone un edificio compacto de cinco niveles, sin particular destaque en los remates. Los tres presentan fachadas de distribución académica ornamentadas con motivos historicistas.



28. PROYECTO «BURDE», RAUL LERENA ACEVEDO Y JUAN VELTRONI

El proyecto «Burde» destaca por el detalle del tratamiento diferencial en cada nivel, jerarquizando el ornamento en el basamento y sobre los accesos del edificio. Su organización en planta responde a los criterios compositivos de la tradición académica, simetría sobre ejes ortogonales y locales organizados alrededor de patios que aseguraban los requisitos de higiene. Al bloque principal se le añade sobre un lateral otro elemento que resuelve algunos locales de dimensiones especiales, y otorga independencia al manejo de la fachada sobre 18 de Julio.

Los proyectos «Libra esterlina» y «T» presentan fachadas con tratamientos ornamentales más medidos y homogéneos. En el primer caso, una cuadricula austera, rigurosa y simple de vanos y llenos recuerda la imagen de los primeros rascacielos de Nueva York y Chicago. En el segundo, la composición asimétrica y el uso de vanos en distintas formas y tamaños, sugiere una reflexión sobre la tradición italiana.



29. PROYECTO «LIBRA ESTERLINA», ACQUARONE Y MATHURIN LECOCQ. PROYECTO «T», GÓMEZ FERRER, RIVERO, HEQUET

La instancia de evaluación del concurso sirvió también para que el jurado resolviera la necesidad de llamar a un nuevo certamen, ya que ninguna de las propuestas presentadas había reunido los méritos suficientes para satisfacer los requisitos del programa y las intenciones de la comisión honoraria. Además, al considerar que las exigencias del programa superaban las capacidades locativas en todas las propuestas presentadas, el jurado recomendó al IPS la ampliación del terreno a través de la adquisición de dos propiedades linderas.

La polémica sobre los arquitectos del Estado

En los primeros meses de 1925 se llamó un nuevo concurso de proyectos para el edificio del IPS y CNH.[70] Las bases de este certamen eran prácticamente idénticas a las del anterior, pero hubo ciertas modificaciones que respondían principalmente al ya mencionado pleito con la SAU. En primer lugar, el concurso se convocó de manera expresa entre los profesionales nacionales. La integración del jurado cambió en favor de las ideas del gremio para asegurar la mayoría de arquitectos en su composición. También se pautó un plazo de entrega más extenso y se flexibilizó el papel del MOP en la dirección de obras.

La recomendación del jurado anterior en cuanto a adquirir dos propiedades linderas para el nuevo edificio parece haber sido escuchada, ya que las dimensiones del terreno disponible se extendieron. El programa sufrió pequeñas modificaciones en algunas de las estancias y ciertas especificaciones de ubicación de determinados locales. Se estipuló que la entrada principal fuera por la avenida 18 de Julio, se incorporó lugar para depósitos y archivos, se agregaron salas de comisiones y profilaxis y se detallaron los metros cuadrados totales que debía tener cada sección —que antes no se especificaba—. En la nota final, ambas bases aclaran que cada proyectista podía ordenar de la forma más conveniente los locales enumerados. En las segundas bases se agrega además, que las dimensiones establecidas eran ilustrativas y, por ende, susceptibles de discretas modificaciones.

70 Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Programa y bases del Concurso de Proyectos para la construcción de un edificio destinado a sede del Instituto Profiláctico de la Sífilis y del Consejo Nacional de Higiene.* (Montevideo: 1925). Archivo Biblioteca Nacional.

El 30 de junio de 1925 cerró la convocatoria, a la que se presentaron doce propuestas.[71] Los proyectos presentados fueron considerados favorablemente como resultado meritorio del esfuerzo colectivo de los arquitectos nacionales ante un programa difícil, complejo y heterogéneo. El jurado —integrado por Alejandro Gallinal, Héctor del Campo y Horacio Terra Arocena, por el IPS; Alfredo Vidal y Fuentes, por el CNH; Alfredo Jones Brown y Emilio Conforte, por el MOP; Jacobo Vásquez Varela, por la Facultad de Arquitectura; Horacio Acosta y Lara, por la SAU, y Francisco Lasala, por los concursantes— trabajó durante veintiún días para otorgar su fallo.

El acta del veredicto relata con detalle el proceso de trabajo y la discusión del jurado. Su labor inicial fue llevada a cabo por vía de la eliminación gradual, «desechando solamente aquellas soluciones en las cuales la cantidad o calidad de los defectos enunciados, no compensada suficientemente por los méritos, las volviera desventajosas para su aceptación».[72] En primer lugar, se descartó el del lema «Lix», luego el de los lemas «B» y «Brik Bruk», y después a «Kiko», «Luz», «No 08» y «Treponema». Los motivos de las eliminaciones variaron entre las deficiencias de composición general y de expresión arquitectónica, mala iluminación y escasez de comunicaciones, partido general inadecuado, insuficiencia de comunicaciones verticales, excesiva complicación en las horizontales, desventajosa solución constructiva, fachada falta de carácter, inconveniente ubicación de locales, dificultad de circulación y dimensiones inapropiadas. Finalizado el proceso de eliminación quedaron siete proyectos en condiciones de ser premiados.

71 Lemas Presentados: B, Brik Bruk, Duc. F, Kiko, Lix, Luz, n.º 08, Pro Humanitate, Quijote, Ranita, Sello de los Juegos Olímpicos, Treponema y Vernes. «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura, 93* (agosto 1924), p. 174.

72 «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura, 93* (1924), p. 175.

El jurado acordó previamente el mecanismo de votación, resolviendo que deberían reunirse por lo menos cinco votos a favor de un proyecto para que éste pudiera ser premiado. Luego de establecer que había proyectos con méritos suficientes para obtener el primer premio, se procedió a votar, con la siguiente distribución en primera instancia:

Lema «F»: Conforte, del Campo, Gallinal y Jones Brown, total: cuatro votos.
Lema «Sello de los Juegos Olímpico»: Acosta y Lara, Vidal y Fuentes y Terra Arocena, total: tres votos.
Lema «Pro Humanitate»: Lasala, total: un voto.
Abstenciones: Vázquez Varela.

Dado este resultado se procedió a una segunda votación, limitándose a los dos proyectos más votados. Por el de lema «F» votaron Conforte, Del Campo, Gallinal, Jones Brown y Vásquez Varela, mientras que por el de lema «Sello de los Juegos Olímpicos» lo hicieron Acosta y Lara, Lasala, Alfredo Vidal y Fuentes y Terra Arocena. Como consecuencia se otorgó el primer premio al proyecto «F» de los arquitectos Veltroni y Lerena Acevedo. El segundo premio se adjudicó con cinco votos al lema «Sello de los Juegos Olímpicos» de los arquitectos Mathurin Lecocq y Aquarone. Se resolvió además por mayoría no hacer diferencias en la distribución de las cantidades de los otros premios, para lo que se acordó una compensación de cuatrocientos pesos a cada uno de los siguientes proyectos: «Duc» del arquitecto Juan Giuria, «Pro Humanitate» del señor Santos Genovese, «Verne» del arquitecto Juan C. Lamolle, «Ranita» de los arquitectos Gómez Ferrer, Rivero y Hequet, y «Quijote» de los arquitectos R. Bianchi y Julio C. Bauzá.

El resultado del concurso fue celebrado en las filas de arquitectos del MOP, quienes lo calificaron como un nuevo y definitivo triunfo. Los dos primeros premios y tres de las menciones habían sido realizados por

profesionales de la oficina estatal, hecho que consideraban no debía pasar desapercibido por las autoridades.[73]

Al igual que en la instancia de 1924, el concurso enfrentó las posturas de los arquitectos de la SAU y del MOP. En esta ocasión, la polémica subyacente sobre la participación de arquitectos del estado en concursos oficiales se manifestó en torno a la determinación del costo previsto para el edificio. Durante la actuación del jurado, la cláusula de las bases que estipulaba el monto máximo del edificio fue utilizada para marcar las diferencias entre los dos colectivos de profesionales.

En el proceso de eliminación gradual, Acosta y Lara —secundado por Terra Arocena— propuso eliminar de consideración los proyectos que superaran visiblemente el límite de $ 450.000 fijado en el artículo 7 de las bases. Como respuesta, los arquitectos Jones Brown y Conforte se opusieron argumentando que «no se puede ser absoluto en apreciaciones de índole y sobre cálculos basados en simples metrajes superficiales».[74] Además, argumentaron que la incompatibilidad entre el precio y las exigencias del programa no podían perjudicar las propuestas que habían atendido a cabalidad las solicitudes del edificio. Las opiniones de los arquitectos del MOP fueron compartidas por Lasala y por los médicos del jurado, por lo que no se eliminó ningún proyecto por la cláusula del costo. Al momento de la votación de los premios, Acosta y Lara y Terra Arocena insistieron en esta postura al dejar «constancia de que no entran a considerar los proyectos de lema «F» y «Pro Humanitate›› porque están a su juicio claramente fuera del costo máximo estipulado en las bases».[75]

73 «El Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis y Consejo Nacional de Higiene», *Obras Públicas y Edilicias, 13* (julio 1925), pp. 8-14.

74 «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura, 93* (1924), p. 172.

75 Ibídem, p. 177.

Entendían que esta diferencia ponía en desigualdad de condiciones estos proyectos por sobre los otros.

La diferencia de criterios trascendió el trabajo del jurado, durante y después del fallo. En un primer momento, la prensa cuestionó el accionar de los arquitectos del MOP. Las denuncias fueron consideradas por el jurado y por la dirección del MOP y fueron desestimadas por infundadas en ambos casos.[76] Al término del concurso, la polémica en el fallo habilitó quejas formales e informales, cuyo detalle recogió intencionadamente la revista *Arquitectura*, que calificó el certamen de doble fondo, donde «ganar un premio es como ganar una lotería».[77]

La editorial de la revista apeló directamente a la sacralidad de las bases del concurso, que «constituían el estatuto del mismo y tanto el jurado como los concursantes debían sujetarse a ellas». La queja estaba dirigida directamente a los dos arquitectos del MOP y sus «argumentos

76 «El Jurado tomó en consideración las denuncias aparecidas en la prensa relacionadas con la actuación de los delegados del Ministerio de Obras Públicas ante este Jurado, resolviéndose por unanimidad que no se les debe dar importancia, y dejándose constancia del alto concepto que merecen ante los demás miembros del Jurado por su capacidad e independencia de criterio los señores Jones Brown y Conforte. Los señores Jones Brown y Conforte se dan por satisfechos con esta declaración que les permite seguir actuando dignamente en el Jurado, y por eso no insisten en el propósito que abrigaban de pedir al Ministerio de Obras Públicas que los relevara en el desempeño de sus cargos.» «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura, 93* (1924), p. 176. «Montevideo, Septiembre 10 de 1925. Vista la exposición de los Señores Director y Subdirector de Arquitectura, Sres. Arquitectos Alfredo Jones Brown y Emilio Conforte, con motivo de su intervención como miembros del jurado que entendió en el segundo concurso de proyectos para el edificio destinado al Instituto Profiláctico de la Sífilis. Se resuelve: aprobar la conducta de los referidos funcionarios, dese conocimiento al Consejo N. de Administración por medio del repartido de práctica y comuníquese. Álvarez Cortes. Saludos a Ud. Atte. Por el Ministro, Pedro C. Rodríguez, secretario» «Del Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis». *Obras Públicas y Edilicias, 13* (1925), pp. 8-14.

77 «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura, 93* (1924), p. 174.

deleznables».[78] En opinión de la revista, los arquitectos Jones Brown y Conforte prefirieron ignorar la cláusula del costo del edificio a pesar de que en otros concursos ellos mismos la habían aplicado con severidad.

Adicionalmente, *Arquitectura* publicó la solicitud de revisión del fallo de dos de los participantes del concurso que, motivados por las diferencias en el fallo, solicitaban su revisión en virtud de la supuesta violación de bases. Los arquitectos sostenían que «las bases para un concurso deben ser iguales para todos los aspirantes»,[79] y las manifestaciones de Acosta y Lara y Terra Arocena recogidas en el texto del dictamen demostraban que no había sido el caso.

La magnitud del enfrentamiento entre los dos grupos de profesionales se agravó en el entredicho. La situación desencadenó un cuestionamiento interno en la SAU sobre la actitud a asumir en estos casos. Se formó una comisión especial compuesta por Carlos Pérez Montero, Juan A. Scasso y Román Berro, para determinar el proceder de la SAU frente a las irregularidades del concurso. A pesar de la fuerte presión de algunos socios, el informe de la comisión fue redactado en tono conciliador. Se hace una descripción del proceder del jurado en cuestión, sin emitir juicio de valor, y se concluye en la necesidad de una clara reglamentación de concursos. La comisión entendía que

> el Concurso de Arquitectura es un contrato que obliga a las partes y que las cláusulas de dicho contrato son las estipulaciones escritas del programa. […] El jurado, cuya composición con anterioridad era

78 «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura, 93* (1924), p. 172.

79 Protesta enviada al IPS por Bauzá y Bianchi, Montevideo Agosto 21 de 1925. «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis» *Arquitectura,* 93 (1924), p. 191.

> conocida por ambas partes, el Estado y los concursantes, dictó su fallo y ese fallo a su juicio, es inapelable y debe ser aceptado.[80]

El informe recomendaba a la SAU distanciarse del debate y señalaba que no le correspondía expedirse al respecto. Era el Estado el que debía determinar si

> el costo de la obra, en el caso de ejecutarse el proyecto premiado, será sensiblemente mayor que el indicado en el programa básico. Es una cuestión de defensa de los intereses del país, del dinero de todos y no es la Sociedad de Arquitectos la que debe asumir esa defensa. El Estado debe hacerlo por intermedio de sus oficinas técnicas de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, que es la indicada para ese asesoramiento. Si el precio resulta más elevado, el propietario, el Estado, resolverá lo que crea más conveniente y la Sociedad de Arquitectos, podrá entonces, volver sobre el asunto.[81]

Finalmente, el Estado —representado por la comisión del IPS— no dio lugar a la protesta, el MOP no hizo el estudio de precios, y la SAU no volvió a opinar sobre el concurso.

Los arquitectos del MOP triunfaron en el resultado de este concurso, pero como ha sido señalado en el capítulo sobre reglamentos, la posición de la SAU prevaleció en el largo plazo. El distanciamiento de los arquitectos oficiales del gremio profundizó la separación de los dos grupos, claramente

80 «La Sociedad de Arquitectos y el concurso del Instituto Profiláctico de la Sífilis». Informe redactado por una comisión especial de la SAU sobre la actitud a asumir por ésta, frente a las irregularidades producidas en el concurso para el Instituto Profiláctico de la Sífilis. Aprobado por Comisión Directiva el 21/9/25. *Arquitectura, 94* (setiembre 1925), p. 208.

81 «La Sociedad de Arquitectos y el concurso del Instituto Profiláctico de la Sífilis». *Arquitectura, 94* (1925), p. 209.

enfrentados. Más allá de los buenos resultados o de la capacidad profesional de los arquitectos estatales, la oficina pública no pudo equiparar el estatus del gremio en los ámbitos de poder y decisión. La SAU ratificó su hegemonía como voz autorizada en los temas de la arquitectura nacional y como actor primordial en el desarrollo de los concursos en el país.

Proyectos premiados

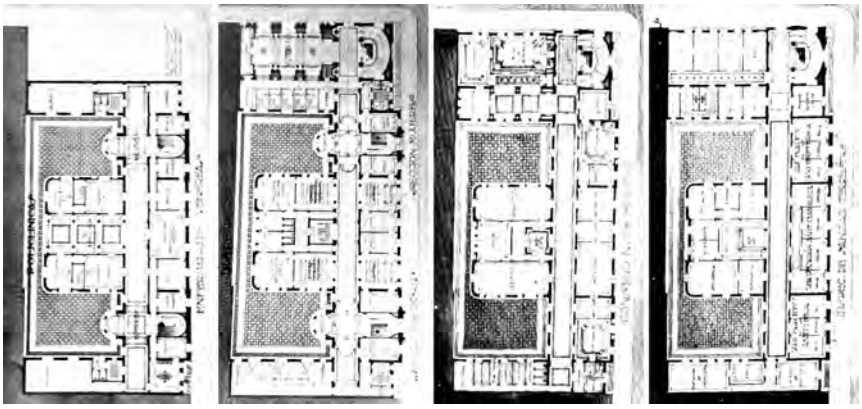
Los argumentos en la elección del primer premio fueron variados. Vázquez Varela justificó su abstención por entender que «en lo que respecta a distribución de plantas el proyecto "F" es el mejor, [pero] no merece a su juicio el primer premio por ser equivocado en su arquitectura exterior».[82] Por su lado, Gallinal votó por el proyecto «"F" por considerar que su planta es la más acertada y práctica para el destino prefijado; siendo a su juicio de poca importancia y perfectamente modificable el defecto de carácter de la fachada, que él también reconoce».[83] Estas manifestaciones fueron compartidas por otros miembros del jurado. Además, según Conforte, el lema «F» fue el que mejor interpretó el programa.

La propuesta de los arquitectos Juan Veltroni y Raúl Lerena Acevedo se organiza en seis niveles sobre una planta en forma de *E*, con dos generosos patios principales conectados sobre la medianera. La composición planimétrica responde a los principios de la academia, con especial cuidado en los requisitos higiénicos de ventilación e iluminación natural. La planta simétrica del sector principal alberga las funciones más técnicas, mientras que el área sobre la avenida 18 de Julio resuelve las dependencias de dirección y gerencia. En uno de los costados de este volumen se

82 «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura, 93* (1925), p. 177.

83 Ídem.

ubica la torre —tres niveles más alta—, que jerarquiza la esquina y le otorga cierto aire monumental al conjunto.

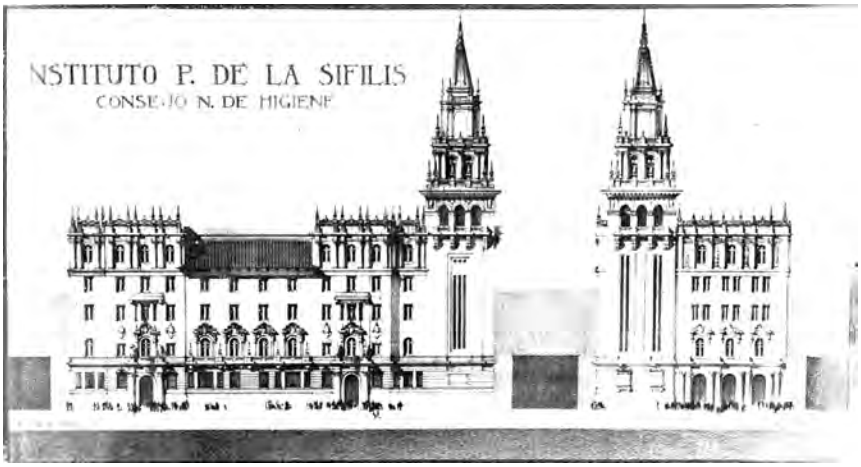


30. PLANTAS PROYECTO «F», VELTRONI Y LERENA ACEVEDO.

En cuanto a la interpretación del programa, la propuesta distribuye en los distintos pisos los grandes paquetes temáticos solicitados. En los planos publicados por la revista *Obras Públicas* se distingue en el subsuelo la sección de enfermedades venéreas, dispensarios contra la sífilis para hombres y mujeres en planta baja, el segundo piso se destina al CNH y el tercero a la Inspección de Sanidad Terrestre. Las circulaciones principales se despliegan en dos núcleos verticales —uno en la torre y otro en el sector entre patios— y una serie de grandes corredores longitudinales en cada piso, que se complementan con circulaciones secundarias en cada sector. La organización de los locales es clara y funcional, tal como observa el jurado.

Las fachadas presentan un tratamiento ornamental importante, con elementos de particular inspiración en las arquitecturas del barroco español. Los acentos decorativos se colocan estratégicamente en el remate de los accesos, sobre un paño compuesto por aberturas simples y revoques

lisos. Los dos volúmenes mencionados se reconocen en el tratamiento exterior: el cuerpo mayor hacia la calle lateral presenta una composición simétrica en sí misma y la fachada hacia 18 de Julio, otra distinta. La torre se ubica como elemento articulador singular en la esquina, lo que otorga destaque y relevancia al edificio en su entorno urbano. De los proyectos publicados, es el único que propone un tratamiento diferencial en la esquina. Si bien no es uno de los motivos explicitados en actas, puede haber contribuido a la decisión, a pesar del defecto de carácter en las fachadas que algunos integrantes del jurado le endilgan.



31. FACHADAS PROYECTO «F», VELTRONI Y LERENA ACEVEDO.

Las diferencias entre el primer y el segundo premio son notorias. Además de la resolución de la esquina, el proyecto «F» atiende mejor los requisitos higiénicos, con patios más amplios, iluminación y ventilación natural en todos los locales y en el corredor de circulación principal, mientras que en el proyecto «Sello de los Olímpicos» la circulación vertical principal y los corredores longitudinales en cada piso quedan contenidos entre otros locales.

Asimismo, la expresión exterior del segundo premio presenta dos fachadas con igual tratamiento en distinta longitud, un paño liso con una grilla de aberturas simples a la que se le superponen algunas cornisas y una serie de columnas de dos niveles en el sector central: nueve dobles columnatas en la fachada más larga, cinco columnas simples en la principal. Los accesos no están jerarquizados, el tratamiento ornamental general es simple y sobrio con elementos historicistas y referencias a la arquitectura clásica italiana.

32. PROYECTO «SELLO DE LOS OLÍMPICOS», MATHURIN LECOCQ Y AQUARONE. PROYECTO «DUC», GIURIA.

De los restantes proyectos premiados se ha encontrado únicamente el gráfico de fachada de la propuesta de Juan Giuria. Bajo el lema «Duc» se presenta un edificio de volumetría compacta y altura uniforme, al igual que el segundo premio. La fachada se resuelve con un gran basamento almohadillado, dos niveles de desarrollo liso con aberturas ornamentadas y un remate con una importante balaustrada, su tratamiento ornamental remite a arquitecturas de tradición clásica.

El texto del fallo es más meticuloso en las razones para la eliminación de las propuestas que en los méritos de las ganadoras. Sin embargo, son esos mismos elementos los factores más importantes en la consideración de las propuestas premiadas. La funcionalidad, la correcta interpretación del programa y la claridad en la organización, por un lado, y el carácter y composición de fachada por el otro. Tal como reconoce el jurado, los

proyectos premiados son ejemplos de la pericia de los arquitectos nacionales ante los desafíos planteados.

Entre el concurso de 1924 y el de 1925 las bases casi no cambiaron, el programa tuvo modificaciones menores y el terreno se extendió levemente. Sin embargo, si se comparan las dos propuestas presentadas por Veltroni y Lerena Acevedo, hay un notorio salto cualitativo, razón por la cual lograron en el segundo concurso la suficiencia de méritos para la adjudicación del primer premio. La diferencia se hace evidente en el planteo formal y en la configuración de las fachadas. El volumen compacto inicial de altura uniforme gana quiebres y salientes, el anodino remate inclinado de teja se convierte en un juego de aberturas, pináculos y cresterías y aparece la torre, elemento significativo que le otorga completitud.

En cuanto a la organización de la planta, si bien las propuestas tienen una estructura similar, la ampliación del terreno en el segundo concurso le permite descomprimir los locales y tener el aire necesario para satisfacer los requisitos higiénicos de iluminación y ventilación natural. Esto fue, en efecto, lo que lo diferenció de los otros proyectos presentados y lo hizo justo ganador.

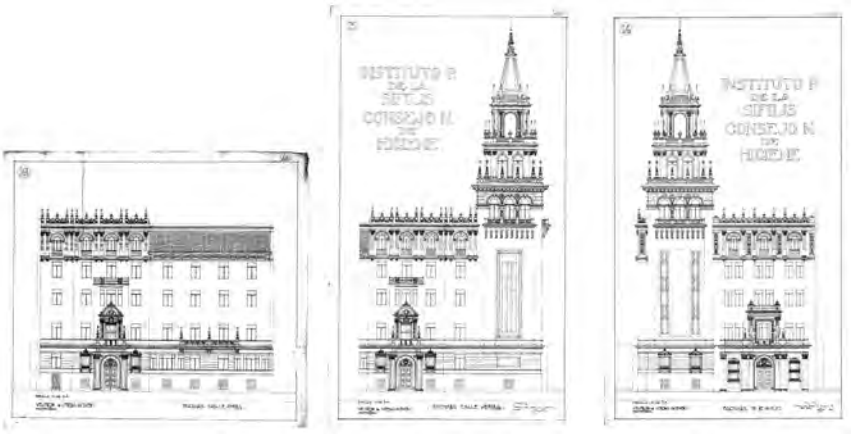
Los arquitectos vencedores, Juan Veltroni —italiano, formado en la Academia de Bellas Artes de Florencia— y Raúl Lerena Acevedo —egresado de la Facultad de Matemáticas en 1913—, trabajaron juntos dentro y fuera del MOP y participaron de múltiples concursos en sociedad. La afinidad laboral y la compartida tradición académica les permitieron formular proyectos altamente expresivos con esquemas de funcionamiento muy eficientes. El ajuste al anteproyecto del IPS para su construcción demuestra también la desenvoltura y capacidad de los autores.

Oposiciones en la sífilis

Los enfrentamientos entre los arquitectos del MOP y la SAU muestran dos visiones sobre la construcción del Estado que pueden resultar de un imaginario común. En el primer concurso, el patriotismo fue manejado por los dos colectivos en el debate sobre la exclusividad de los arquitectos nacionales. Mientras la concepción del MOP intentaba asegurar —con la mayor cantidad de propuestas presentadas— el mejor proyecto posible para un edificio insignia del país, la SAU abogaba por más oportunidades para que los arquitectos nacionales pudieran demostrar su valor.

Luego, la polémica sobre los arquitectos estatales se filtró disimulada en la discusión sobre la cláusula de los montos del segundo concurso. Los arquitectos del MOP se afirmaron en su especificidad laboral y fueron ellos los encargados del ajuste y ejecución de los edificios públicos, su preocupación era la calidad del proyecto no su presupuesto. La SAU, por otro lado, reclamó para todos los arquitectos el *métier* específico que se guardaban los técnicos estatales y apeló a la igualdad de condiciones de las propuestas antes que al esplendor de un proyecto determinado. Con este trasfondo, el reglamento propuesto por Jones Brown avivó la discusión entre la idoneidad de los técnicos oficiales —defendida por el MOP— y la incompatibilidad —según la SAU— de ser arte y parte en los certámenes.

En ambas instancias, la postura de la SAU prevaleció, mientras que los proyectos premiados fueron en su mayoría ejecutados por arquitectos del MOP. En ninguno de los dos fallos hubo un enfrentamiento de ideas arquitectónicas, ni de tipología, ni de lenguaje, ni de calidad espacial, como se ve en otros concursos. Tanto los jurados como las reseñas de las revistas parecen de acuerdo en que en el primer certamen no se presentaron proyectos con los méritos suficientes para el primer premio. En el segundo, los conflictos refieren a aspectos reglamentarios laterales y disputas subyacentes, la superioridad arquitectónica del proyecto ganador nunca fue cuestionada.



33. PLANOS DEFINITIVOS DE VELTRONI Y LERENA ACEVEDO (1926)

El enfrentamiento entre arquitectos resurgió fugazmente en el concurso de la casa de salud, organizado por el IPS en 1929. El certamen para el edificio destinado a sifilicomio de mujeres contó con una conformación similar en el Jurado, incluso con la reincidencia de algunos de sus miembros: Gallinal, Jones Brown y Terra Arocena. La argumentación del fallo apela a la sencilla y clara composición arquitectónica y a las exigencias higiénicas hospitalarias modernas en una «solución franca y tranquila, sin torturamientos».[84] En el conjunto de las propuestas premiadas, los primeros premios fueron otorgados a arquitectos jóvenes —de activa participación en la SAU—, mientras que solo la última mención pertenece a los arquitectos estatales (Veltroni y Lerena Acevedo). Esta aparente tendencia se repite en los concursos para el Hospital de Clínicas y el Hospital de Niños, donde los arquitectos estatales —de haberse presentado— no fueron premiados.[85]

84 *Arquitectura, 151* (junio de 1930), pp. 204-211.

85 William Rey y Jorge Sierra (2019) sostienen que este fenómeno responde a un desfasaje en los arquitectos estatales que todavía se regían por las reglas de composición académica, mientras que los arquitectos jóvenes eran «profesionales con una fuerte identidad moderna y cuyos proyectos ya han abandonado el protagonismo de los tradicionales *axes*» (pp. 195-210).

Sin embargo, más allá de las distintas soluciones tipológicas y del evidente cambio formal entre las propuestas ganadoras de los concursos de 1925 y 1929, los motivos expresos de los Jurados fueron los mismos: la funcionalidad, la buena organización y la composición arquitectónica. La variación mayor en la atención de los jurados entre los primeros concursos y los últimos —si se consideran también los de los hospitales de Clínicas y de Niños—, parece radicar en la ponderación de la especificidad técnica de la arquitectura hospitalaria. Para la Casa de Salud, la opinión de los médicos integrantes del jurado fue determinante —en especial la de José May, quien coincide en el jurado del Clínicas—. Incluso las fundamentaciones de los arquitectos evidencian este cambio; por ejemplo, Terra Arocena —miembro Jurado en los cuatro concursos— abogaba por el respeto a los costos en el IPS, mientras en la Casa de Salud y el Hospital de Niños hacía hincapié en las exigencias de la práctica médica. El mismo fenómeno sucede en el largo proceso del concurso del Hospital de Clínicas, donde se evidencia un cambio de tendencia entre el primero y el segundo grado.

En el panorama de los cuatro concursos hospitalarios del período, la preeminencia que iba adquiriendo la especificidad técnica se manifiesta tanto para la profesión arquitectónica como en el conjunto de la sociedad. La cristalización de las «grandes obras de la humanidad»[86] que Gallinal pretendía para el IPS se devela paulatinamente en los proyectos de los concursos para hospitales de la época y logra su máximo esplendor en el del Clínicas. El país modelo que buscaba los últimos avances tecnológicos para la construcción de sus centros asistenciales, encuentra en el proyecto de Carlos Surraco un verdadero mojón del progreso y la ciencia para el Uruguay moderno.

86 Alejandro Gallinal, Nota a la SAU, 14 de marzo de 1942. *Bases del Concurso* (Montevideo: 1924). Antecedentes. Archivo Biblioteca Nacional.

Institución

El proyecto definitivo para el edificio del IPS fue realizado por Veltroni y Lerena Acevedo en el seno de la Oficina de Arquitectura del MOP. Las diferencias entre el proyecto ganador del concurso y su versión final se pueden apreciar en los planos del archivo histórico del MTOP. Los autores modificaron las fachadas para responder a las críticas del jurado sobre la falta de carácter en su composición. En ese sentido, propusieron cambios en las portadas de entrada, que ganaron jerarquía al unir tres pequeñas puertas en una de mayor tamaño, así como en el tratamiento de los balcones de primer piso, que en el proyecto definitivo se concentran alrededor de las portadas de acceso, reforzando la idea de la entrada monumental.

Además se incorporaron aberturas a nivel de basamento para iluminar de forma directa el subsuelo, y se terminó de definir el tratamiento ornamental por sectores, donde el basamento, el remate y los accesos se encuentran profusamente ornamentados, mientras que el desarrollo del cuerpo es de una simplicidad rigurosa. En este sector, se destacan los tres vanos verticales de la torre, que han sido señalados como los gestos más racionalistas de la composición.

El proceso de construcción del edificio fue dilatado. La revista *El Progreso Arquitectónico* se refería al tema de manera irónica y mordaz: «La Ciudad del mañana… con que nos clasificó Keyserling, es por nuestra inveterada costumbre, por este estilo tan nuestro, tan criollo, de dejar para mañana, lo que podemos hacer hoy, o debíamos hacer hace un año o cinco».[87] Pese a los contratiempos, el edificio se terminó de construir en un plazo razonable y allí se instaló y funcionó el IPS desde 1927. Con la reforma

87 «Keyserling y el edificio para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *El Progreso Arquitectónico, 22-23*, p. 5.

del sistema de asistencia pública, a partir de 1934 se convirtió en la sede central del Ministerio de Salud Pública (MSP).

El edificio construido mantiene algunas de las características que se planteaban ya en el concurso. La ornamentación es ecléctica, con referencias múltiples al barroco español plateresco, al gótico isabelino, algunos gestos del renacimiento italiano y otros completamente despojados. Su universo ornamental reúne candelabros, copones, volutas, cresterías caladas, golas, nacelas, astrágalos, dentículos, óvalos, pilastras corintias, roleos, veneras, acróteras, laureas, acantos, cintas, dovelas, cornucopias, flores de lis, dragones, animales fantásticos y querubines. En 2007, la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación lo declaró bien cultural, «por ser un testimonio arquitectónico relevante y referente urbano de la ciudad de Montevideo».[88]

A pesar de su condición de arquitectura pública y de su implantación en la principal avenida de la capital, el edificio ha sido relegado en la historiografía nacional.[89] El aparente olvido puede deberse a múltiples causas. Por un lado, durante años el valor simbólico y material de la ornamentación fue excluido de la consideración historiográfica de la arquitectura nacional debido a una concepción restrictiva de la modernidad (Hojman y Rimbaud, 2017). Las generaciones que siguieron al centenario desconocieron excelentes proyectos de arquitectura ecléctica, entre los que se encuentra este edificio. Por otro lado, la decadencia de la sífilis como mal social debido a los avances en su tratamiento hizo que la institución que la combatía perdiera estatus. Por este motivo, el edificio sufrió cambios tempranos en su destino y sus propietarios. Las grandes expectativas de la

88 Declaración de Monumento Histórico Nacional. Resolución n.º 547/007 (Montevideo: 24 de agosto de 2007). Recuperado de <http://www.impo.com.uy/bases/resoluciones/547-2007/1>.

89 Entre las pocas reseñas del edificio, se destaca la del IHA de la Udelar en *Relevamiento y comentario sobre los bienes de interés municipal de Montevideo* (Montevideo [inédito], 1997).

comisión del IPS fracasaron en cuanto a su papel dentro de la salud pública y, quizás simbólicamente, eso quedó asociado en el porte de su sede.

A diferencia de otros edificios públicos producto de concursos del período —como el Palacio Municipal o el Hospital de Clínicas—, el edificio del IPS no logró consolidarse como hito notable en la historia de la arquitectura nacional. La falta de carácter que el jurado observaba al proyecto ganador puede ser la causante de que el edificio no haya podido superar los prejuicios iniciales en la consideración historiográfica. La cuestión parece rondar sobre el recurrente problema de la representación institucional.

La búsqueda de representación del Estado y la nación en la arquitectura se manifestó, como se verá en los próximos casos, en muchos de los concursos del período. En el marco del Centenario, la confirmación del imaginario nacional a través de sus edificios tomó especial relevancia. En los ejemplos hospitalarios, no solo se buscaba que la arquitectura representara a la nación, sino también a la institución de la medicina. En ambas dimensiones esto invocaba el imaginario del Uruguay centenario sobre el avance tecnológico, la prevalencia de la ciencia y la supremacía de lo público. En ese sentido, las propuestas premiadas en los concursos hospitalarios del período apelaron —con mayor o menor éxito— a una rigurosa funcionalidad y una búsqueda de carácter con referencias formales en un repertorio desprejuiciado y amplio.

El edificio del IPS es un excelente ejemplo de arquitectura nacional, testimonio de la agitación general de la incipiente comunidad arquitectónica en el joven país centenario. El estudio del proceso de concurso del IPS permite acercarse a los debates del período: los enfrentamientos entre modelos de arquitectos, la consolidación de la profesión y del mecanismo de concurso, el crecimiento de la especificidad técnica en la arquitectura hospitalaria, las búsquedas de representación dentro de una gran libertad expresiva, etc. Como se verá a continuación, este último tema adquirió fuerte intensidad en los concursos por venir.

PABELLÓN DE URUGUAY EN SEVILLA

> *El Uruguay, tan estrecha y directamente vinculado a España, no puede estar ausente en una justa de esta magnitud máxime cuando ella le presenta una envidiable oportunidad de hacer proficua propaganda en favor de la producción (*Fundamentación del Consejo Nacional de Administración, 20 de noviembre de 1925. Diario de Sesiones de las Cámaras, Archivo del Parlamento).

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 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».[90] La motivación de los organizadores perseguía 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. En un inicio estaba proyectada para 1914 pero fue postergada numerosas veces

90 *La Unión*, 9 de mayo de 1929. Citado en Braojos, 1992, p. 105.

debido a la coyuntura europea. Finalmente, se abrió al mismo tiempo que la Exposición Internacional de Barcelona.

La exposición supuso la transformación urbana más importante de la Sevilla contemporánea hasta 1992. 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 (Trillo, 1980, p. 124). La dirección arquitectónica y el diseño general de la exposición fueron llamados a concurso. El ganador, Aníbal González, desarrolló 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.

El impacto de la exposición no se vio en Sevilla hasta mucho después, ya que las metas inmediatas —económicas y comerciales— fueron opacadas por la crisis bursátil de 1929. Sin embargo, la transformación urbana perduró en el tiempo y dejó en la ciudad infraestructuras y espacios públicos de gran calidad, que marcan su impronta hasta hoy.

34. PLANO DE LA EXPOSICIÓN

Participación de Uruguay

La participación de los países americanos en la exposición ha sido reseñada por diversos autores europeos, que han basado sus trabajos en la extensa documentación del Archivo de la Hemeroteca Municipal de Sevilla (HMS). Para complementar estas miradas europeas se ha profundizado en los archivos y repositorios nacionales. En ese sentido, es interesante detenerse en la discusión parlamentaria sobre la participación del país en la exposición y la asignación de fondos para la construcción del Pabellón.

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,[91] 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. Los integrantes de esa comisión concluyeron «que hay gran interés nacional en que nuestro país se halle dignamente representado en aquel certamen».[92]

35. INAUGURACIÓN DEL PABELLÓN - MEMORIA DEL COMITÉ.

91 *Euskaro Español, 12*, marzo 1925, p. 10.

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

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.[93] El comité elaboró un plan de trabajo,[94] llevó adelante las gestiones diplomáticas, organizó la captación de expositores, y procuró el diseño de un pabellón. En principio se pensaba hacer un pabellón provisorio con $ 50.000, pero finalmente se decidió hacer uno permanente. Para llevar a cabo todo el plan se les solicitó a las Cámaras la suma de $ 80.000.[95]

El tema fue tratado en dos largas sesiones[96] de Diputados, donde la discusión descubrió debates ideológicos subyacentes. El diputado informante del proyecto fue Ernesto Bauzá, quien presentó los antecedentes para la discusión: A) Una carta del CNA del 20 de noviembre de 1925 en la que se comunica al parlamento que se ha hecho la invitación desde España y se ha aceptado en función de las consultas hechas. 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. En la sesión inicial, Bauzá argumentó sobre la importancia

93 El comité organizador estaba integrado por Óscar Orozco, Alejandro Gallinal, Carlos del Castillo, Francisco Torres Insargarat, Segismundo López de Rueda, Víctor J. Arcelus, Tomas 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.

94 Declaraciones de Óscar Orozco. Archivo HMS.

95 El costo del pabellón fue de $ 69343,62 e incluyó: «concurso de planos, construcción, decoraciones, instalaciones eléctricas, servicios sanitarios, etc.». *Memoria del Comité Organizador*, 1932.

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

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, que 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 los que se resolvían los fondos.

En disensión, Eugenio Gómez planteó discrepancias sobre el uso de fondos públicos para la participación en la exposición, y expresó que «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 Íbero-Americana». 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 Mendiondo fundamentó su voto negativo con la propuesta de que el país fuera representado por el embajador en España y que los industriales costearan sus gastos para la concurrencia comercial. 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 del 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 había considerado cuestiones raciales, afectivas o 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 se postergó otra vez la resolución el tema. Al día siguiente, en la sesión del 11 de mayo el proyecto se votó sin observaciones, y se resolvió por 49 en 58.

Tras una breve sesión en el Senado colmada de elogios a la madre patria, el 10 de junio de 1927 se efectivizaron los recursos.[97] A partir de ese momento el comité organizador continuó su labor con total autonomía.

Uruguay participó de la Exposición Iberoamericana con un pabellón expositivo permanente cuyo contenido estaba orientado a la industria y el comercio exterior. Asistieron además algunos enviados diplomáticos especiales, y en octubre de 1929 se celebró la *Semana de Uruguay* con la participación destacada de Carlos Reyles.

97 Diario de Sesiones de las Cámaras. «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. Archivo del Parlamento.

36. EL PABELLÓN.

El concurso

En abril de 1926 la SAU entregó las bases solicitadas por el comité organizador,[98] aunque la dificultad política en la obtención de fondos ocasionó que el concurso fuera llamado recién el 1.º de julio de 1927.[99] Además, 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 claramente pautadas en las bases. Se estipulaban superficies, costos, requisitos programáticos y hasta la disposición de algunos elementos.

El pabellón debía tener una superficie edificada de 1200 m^2 con la siguiente distribución: ganadería e industrias afines (180 m^2), agricultura (180 m^2), manufacturas (120 m^2), industria pedrera (120 m^2), bellas artes (120 m^2), arqueología y arquitectura (120 m^2), administración e informes (96 m^2), servicios higiénicos (72 m^2), e industria frigorífica de la carne —eje de la muestra— (192 m^2). Además, se solicitaba incorporar un local para una usina frigorífica, que se sugería ubicar en el sótano. El costo máximo estipulado era de $ 65.000. Se insinuaba la posibilidad de emplear materiales del país, de modo que estos se exhibieran como producto. Se debía prever la disposición necesaria para la exhibición de gráficos y además 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 trasformaciones sufridas por los estilos

98 «El pabellón uruguayo en la Exposición iberoamericana de Sevilla», *Arquitectura, 101* (1926), p. 95. A la comisión de elaboración de bases del concurso la integraban Ernesto Bauzá, José Gimeno, Leopoldo C. Agorio y Horacio Acosta y Lara.

99 Llamado público. *Diario Oficial*, 5 de julio de 1927, sección Avisos del día.

españoles al adaptarse a nuestro medio en la época colonial». Esta polémica solicitud generó algunas molestias en la comunidad arquitectónica del momento y, como se verá más adelante, se convirtió luego en elemento clave de las reseñas y críticas al edificio.

Al certamen se presentaron diecinueve 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 proyectos presentados se generó cierta preocupación por parte 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».[100]

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».[101]

100 Carta de Vicente Salaverry al comisario de la Exposición de Sevilla J. Cruz Conde, 17 de setiembre de 1927. Archivo HMS.

101 Actas del Jurado, publicadas en «Concurso de planos para el Pabellón del Uruguay en la Exposición de Sevilla», *Arquitectura*, 118 (1927), p. 271. El jurado del concurso de proyectos para el pabellón estaba integrado por Óscar Orozco, José Gimeno, Leopoldo C. Agorio, Eugenio P. Baroffio, Felisberto Gómez Ferrer, Jacobo Vázquez Varela y Elzeario Boix.

37. PROPUESTA «MAONA», MAURICIO CRAVOTTO.

También Jacobo Vázquez Varela votó por «Maona», aunque con objeciones, y expresó que «a su juicio el proyecto «Teruteru» es el mejor 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 distintos componentes no era la solicitada. Además, sostenía que «Maona» «cumple mejor las exigencias claras y precisas del programa». Solo 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».[102]

38. PROPUESTA "TERUTERU", ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO Y CARLOS GARCÍA AROCENA.

102 *Arquitectura, 118* (1927), p. 271.

39. ESTUDIO DE ÁREAS

La comparación de los gráficos publicados en la revista *Arquitectura* arroja que el proyecto «Maona» utiliza aproximadamente 1200 m^2 y «Teruteru» cerca de 1350 m^2 (sin contar el patio central). Las bases solicitaban 1200 m^2 construidos, Cravotto expresa en su cartón que utiliza 1204 m^2.

«Maona» es compacto y ordenado; el circuito de exposición funciona perfectamente al plantear un recorrido unidireccional y utilizar los espacios con racionalidad 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. En lo formal, la simetría semiaustera que utilizó Cravotto cumple mejor los requisitos representacionales que la intencionalidad mimético-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.

Algunas reseñas sobre el pabellón han tratado el resultado del concurso como errado y han hecho juicios de valor sobre la actuación del jurado. José 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» (Babiano, 1990, p. 19).

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 vasta actuación profesional y que muchas veces utilizaba 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.

Por otro lado, Amparo Graciani en su detallado análisis ha argumentado que

> 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 (Graciani, 2011, p. 321).

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 calificado el proyecto como una mera solución de compromiso. Sin embargo, esa valoración no tiene en cuenta la visión de Cravotto sobre la pertinencia de evocar a las grandes obras hispánicas y la necesidad de una justa ornamentación en los edificios: «Esta decoración no es un aditivo, es una forma refinada, simple, gentil, está diseminada como

acentos en el edificio».[103] En la misma línea, tampoco era esta «la única obra historicista de M. Cravotto, sin duda por imposición programática del Comité» (Graciani, 2011, p. 320), 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 los arquitectos se movían con libertad. No eran las obras historicistas algo que Cravotto desconociera o hiciera 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. La cuestión de la representación formal y la recurrencia a recursos históricos forma parte de un debate más amplio que, como se plantea a continuación, estuvo presente también en otros concursos del período.

40. PERSPECTIVA DEL PROYECTO «MAONA».

103 Mauricio Cravotto, «La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París», *Arquitectura, 97* (1925), p. 266.

Representación y carácter

Es interesante mencionar el resultado del casi simultáneo concurso de Vivienda Rural Económica, donde de los veinticuatro 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».[104] Visto el tenor de los dos concursos, donde priman por sobre todo las cuestiones económicas, no es sorprendente que los ganadores coincidan con los del pabellón, esta vez en orden inverso. Los dos arquitectos tenían un excelente manejo del concepto de economía y de racionalización de recursos. Considerando los resultados, se puede pensar que la propuesta del pabellón excedido de áreas de Muñoz del Campo fue consciente, y hasta se podría aventurar que en ambos casos Muñoz del Campo otorgó mayor o menor importancia al rigor presupuestal, según su propio criterio.

Si bien en ambos concursos hay una fuerte preponderancia del factor económico, no es el único elemento tenido en cuenta. Si el pabellón debía representar al país en el exterior, la vivienda rural tenía que ser la manifestación de la esencia de la nación en su fuero más íntimo. En ese sentido, el jurado otorgó el primer premio a la propuesta que mejor tomó en cuenta «las costumbres de nuestra gente de campo».[105] Muñoz del Campo desplegó su vivienda modelo como un instrumento de función social, ya que entendía que «del perfeccionamiento de la familia rural depende el futuro engrandecimiento del país».[106] Inspirada en una visión idílica y paternal, la vivienda ganadora presenta una organización clara en una planta ortogonal extrovertida, con materiales tradicionales como el ladrillo y el quincho. La

104 «Concurso de vivienda rural económica», *Arquitectura, 108* (1926), p. 249.

105 Ídem.

106 «Memoria Explicativa», *Arquitectura, 108* (1926), p. 250.

resolución formal de techos a dos aguas, muros revocados y galerías abiertas evoca sutilmente las tradiciones arquitectónicas hispánicas y coloniales.

La referencia a elementos históricos como instrumentos de representación era una estrategia común en los concursos. Esta tendencia se manifiesta en los certámenes del período para edificios públicos —como los bancos y los municipios—, tanto en las propuestas ganadoras —por ejemplo el BROU sucursal Cordón de Herrán— como en las actuaciones de los jurados. El fallo del concurso para la agencia General Flores del mismo banco es un caso paradigmático en este sentido. La propuesta de Vilamajó resultó ganadora a pesar de que su fachada fue considerada inferior a la de los otros proyectos premiados y el jurado recomendó «introducir algunas modificaciones en la misma, para darle un carácter que esté más en armonía con el destino y la importancia del edificio».[107] Tomando nota, Vilamajó modificó la expresión de las fachadas en el proyecto definitivo al incorporar elementos similares a los propuestos por Cravotto en el mismo concurso, que había optado por una alusión más clara a la arquitectura clásica.

Al mirar los certámenes para el Palacio Municipal de Montevideo, se reconoce que todos los arquitectos premiados en el primer concurso propusieron arquitecturas historicistas. Inclusive en la segunda instancia, el proyecto ganador de Cravotto —que ha sido considerado como una de las grandes obras de la arquitectura moderna del país— incluyó también múltiples referencias históricas.[108] Con un programa similar, el concurso

107 «De la Agencia Flores», *Arquitectura, 145* (diciembre de 1929), p. 247.

108 «Es, en especial, la voluntad de dotarlo del carácter de municipio de la ciudad que lo lleva a relacionarse con los ayuntamientos medievales, reformulados a partir de la estructura formal y del tipo torre con basamento. [...] La recurrencia a múltiples referentes arquitectónicos traduce la extrema dificultad de las obras próximas a la arquitectura moderna ortodoxa para expresar la carga semántica de un edificio público significativo» (Intendencia Municipal de Montevideo, Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República y Junta de Andalucía, 2008, p. 148).

para el municipio de Colonia resultó desierto porque el jurado no encontró proyectos que se ajustaran a la partida asignada. Sin embargo, la municipalidad de Colonia optó luego por encargar de manera directa el proyecto a uno de los arquitectos finalistas. Entre las dos opciones con mención eligieron la propuesta de imagen clásica de Noboa, que había quedado segunda ante el proyecto de clara filiación *art déco* de Camp y Villavedra.

El problema de la representación estuvo presente también en el concurso para el pabellón y sus protagonistas. La imposición estilística de las bases generó contradicciones en algunos de los implicados. Por ejemplo, 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? […] 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.[109]

En el pabellón, la prefiguración estilística se justificó por las características del lugar de implantación. El propio Acosta y Lara —que antes

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

protestaba por la falta de libertad en la imposición— participó en la redacción de las bases del concurso. Con esta predeterminación se evitó un planteo que podría haber sido válido: ¿Cuál es la arquitectura que representa al Uruguay en el exterior? La incorporación de ese apartado en las bases trató, quizás, de evitar ese debate. Se sometió la imagen del pabellón a las características sevillanas, antes que investigar las cualidades intrínsecas e identitarias que pudieran representar al país.

En la manera que fue hecha la convocatoria, los arquitectos proponentes pueden no haber conjeturado sobre el dilema de la representación de la arquitectura nacional. O quizás, ante la interrogante de qué era lo que simbolizaba al país, optaron por abrazar el imaginario integrador, proponiendo soluciones eclécticas, de lenguaje historicista —tal como se sugería en las bases—, pero incorporando una reflexión funcional y 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 las expresiones historicistas. El propio Cravotto las manejaba a la perfección como se puede ver en sus primeros proyectos, en los que no se partía de ninguna prefiguración.

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, Argentina[110]—, los arquitectos uruguayos

110 «El pabellón argentino fue diseñado por el arquitecto Martin Noel, de estilo neobarroco con elementos iberoamericanos y mestizos.» (Ayuntamiento de Sevilla, 2006, p. 28)
Martin 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. [...] Noel se convertiría en el principal artífice de la arquitectura neocolonial en el país» (Gutiérrez Viñuales, 2014, p. 20).

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. Cravotto desestima la herencia colonial como posibilidad referencial, al señalar que los primeros pobladores españoles en estas tierras no eran artistas ni arquitectos.

> 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.[111]

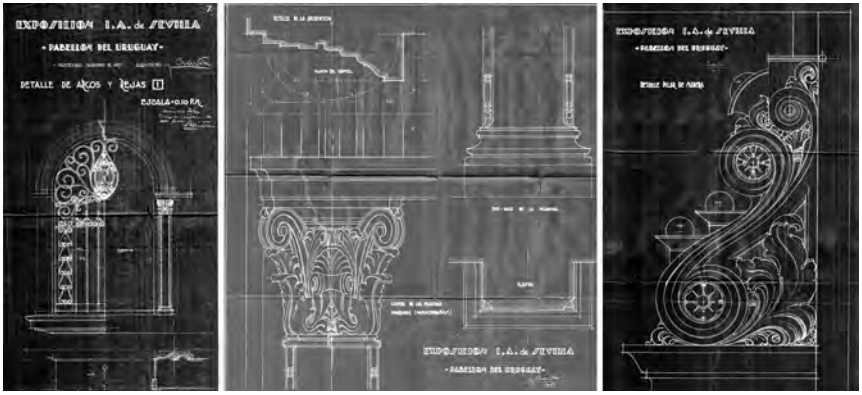
La revista acompañaba la entrevista con la reproducción de la perspectiva y la fachada del proyecto de Cravotto para el primer concurso del Palacio Municipal, donde se manifiesta ese perfume de otros tiempos que también evoca el pabellón. En otro artículo de 1925, Cravotto retomaba el tema y se inclinaba 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.[112]

111 Mauricio Cravotto, «Entrevista», *La Cruz del Sur*, *4*, junio de 1924, p. 2.

112 Mauricio Cravotto, «La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París», *Arquitectura, 97* (1925), p. 266.

Esta postura abierta hacia la ornamentación adquiere importancia en la comprensión 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 también con el sentir clásico-mediterráneo que defiende José Enrique Rodó[113] a través del redescubrimiento del mundo hispánico. La importancia que tuvo el autor en la vida del arquitecto[114] lo convierte en un factor a considerar para comprender a cabalidad el proyecto del pabellón.



41. DETALLES DEL PROYECTO EJECUTIVO

La innegable capacidad de representación que permite el uso de expresiones historicistas fue ampliamente utilizada por los arquitectos del Uruguay moderno. La cuestión del carácter es un tema transversal en el

113 Rodó abogaba por la construcción americana desde el hispanismo (Rodó, 1945, p. 158).

114 Se hallaron diversos textos de Rodó en el archivo personal de Cravotto. Además, en la correspondencia entre Cravotto y Amargós se encuentran múltiples referencias de admiración al autor..

período y como tal se retomará en el capítulo siguiente. La búsqueda de representación de una identidad arquitectónica nacional se perfilaba en un equilibrio entre la herencia europea y la reflexión local, habilitada por la capacidad integradora del imaginario imperante.

El pabellón

El 28 de setiembre de 1927 se le comunicó a Cravotto el resultado del concurso y el 16 de diciembre el arquitecto le entregó al comité el proyecto ejecutivo: diecinueve planos y una memoria descriptiva. La memoria estipulaba que era «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».[115] En este sentido, cabe aclarar que la obra fue dirigida por el director de Arquitectura del MOP, el arquitecto Emilio Conforte.

42. PABELLÓN DE URUGUAY, 2017.

El pabellón resuelve en una planta compacta y triangular todo el programa. A la nave principal rectangular este-oeste se le acopla la segunda nave hacia el sur, que culmina en un vértice achaflanado. 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

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

central es el encuentro de las dos naves, coronado por una cúpula rectificada que incorpora 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 solo 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 inscripta 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 que posibilitaban 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» (Graciani, 2011, p. 326). 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 mayor 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 concentran en la fachada principal y se colocan sobre superficies lisas revocadas, generando contraste y destaque. El portal es una estudiada pieza en 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 algo diferente a la planteada en el concurso: la entrada original se volcaba a una plazoleta situada al costado del río Guadalquivir, mientras que el proyecto construido se gira de forma leve para enfrentar el pabellón chileno. Este ajuste, hecho 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 la Universidad de Sevilla adaptó el edificio para uso estudiantil. Se sumó una planta y se compartimentaron 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. Al día de hoy, el edificio presenta degradaciones parciales. En el exterior todavía puede comprenderse el proyecto original, a pesar de los agregados traseros, la pintura y la pérdida de elementos de la crestería. La fachada principal conserva el espíritu de modesta monumentalidad que lo caracterizó. En su interior, 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.

Insignia

El pabellón representa a un país centenario y pujante. Fue seleccionado en concurso público por un jurado altamente calificado y es un excelente ejemplo del momento en que la arquitectura uruguaya se debatía entre la tradición académica y la modernidad. La obra habla también del momento intelectual del Uruguay, un país progresista desarraigado de sus pares latinoamericanos que 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 se esquivó a través de la prefiguración estilística, los arquitectos pudieron haber reflexionado sobre el tema y propuesto de todas formas arquitecturas eclécticas con referencias históricas, de base funcional y elementos ornamentales sintéticos. Entonces, podría llegar a aventurarse que esa combinación cuajó en la arquitectura del Uruguay durante el Centenario y dejó su huella en los años por venir.

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», cuya mayor virtud radica en 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 equiparan las faltas en la organización de los espacios, y es probable que no logren tampoco un carácter de representación institucional tan efectivo como el proyecto de Cravotto.

El pabellón uruguayo en Sevilla encarna fielmente a la sociedad del Uruguay del Centenario. Un símbolo del orgullo optimista del imaginario nacional que, como se verá a continuación, tuvo su máximo apogeo en 1930. Resguardado a la distancia, el pabellón permanece como testimonio de la síntesis emblemática del Uruguay en su mejor versión.

42. SECUENCIA AUDIOVISUAL DEL PABELLÓN DE URUGUAY DURANTE LA EXPOSICIÓN.

ESTADIO DEL CLUB NACIONAL DE FOOTBALL

> *Declaro inaugurado en esta fecha el Estadio Centenario, síntesis armoniosa del ideal creador y patriótico de un pueblo, que marcha, con la frente al sol, por el recto camino de su destino histórico* (Raúl Jude, «Discurso de inauguración». Folleto *El Estadio 1930*. Arq. Scasso).

Centenario y Mundial

El fútbol se consolidó como deporte masivo en los primeros años del siglo XX. En América Latina, su expansión popular estuvo relacionada con el crecimiento de las ciudades debido al gran flujo migratorio europeo. En Uruguay la práctica del ejercicio físico —y de este deporte en particular— fue promovida desde los ámbitos de la política y la medicina. Como describe Barrán (1989, p. 246), los principios de higiene y salud regentes invitaban a practicar el deporte para combatir los males de cuerpo, mente y alma. El fútbol aparecía entonces como un elemento coherente con los discursos higienistas, pero significaba también un estilo de libertad lúdica interesante para los sectores populares». Por su parte, la elite intelectual veía en el fútbol una oportunidad para moldear a la sociedad. «A través de los deportes modernos, la nación se imagina a sí misma. Pero a diferencia de la escuela, lo hace sobre el cuerpo. Crea y

diseña un cuerpo atlético, masculino, higiénico, por lo tanto civilizado.» (Guerrero, 2013, p. 63)

La práctica del deporte fue promovida como ejercicio físico así como en su dimensión de espectáculo. Los éxitos de la selección deportiva colaboraron con la popularización del fervor futbolístico. El proceso de secularización que impulsaba el batllismo reformista apoyó la sustitución del ritual dominical de la iglesia por el de la cancha, particularmente entre los sectores populares. El fútbol posibilitó la coyuntura para que el batllismo desarrollara un nacionalismo cosmopolita con la capacidad de abarcar a los inmigrantes dentro de su imaginario integrador.

Luego del éxito internacional del deporte en los Juegos Olímpicos de París en 1924 y Ámsterdam en 1928, la Fédération Internationale de Football Association (FIFA) decidió organizar un evento propio. En el congreso FIFA de Barcelona en 1929, Uruguay se postuló para acoger el primer campeonato mundial, «se comprometió a hacerse cargo del transporte y mantenimiento de las delegaciones que concurrieran al evento, así como de la construcción de un estadio especial para el acontecimiento» (Faccio, 2012, p. 49). Participaron del campeonato delegaciones de Europa y América. La selección uruguaya ganó la final disputada con Argentina. El evento deportivo se desarrolló durante el mes de julio de 1930, se utilizaron para ello los estadios Centenario, Parque Central y Pocitos (hoy desaparecido). Los estadios que los clubes de Peñarol y Nacional habían proyectado —en sendos concursos de arquitectura— los meses anteriores, no lograron construirse a tiempo. Como se verá más adelante, ambos proyectos fueron luego desechados.

La deliberada coincidencia de la celebración del centenario de la Jura de la Constitución con la organización del primer campeonato mundial de la FIFA en Montevideo refleja la apuesta a la modernización y secularización implícita dentro del imaginario del reformismo batllista. Uruguay se

consagró campeón del mundo en su propia casa. El festejo fue absoluto; la sociedad celebró bajo una sola bandera, superando las diferencias y los conflictos internos. El momento triunfal se constituyó en puntal de la identidad nacional.

Como se ha visto en capítulos anteriores, esta conformación identitaria estuvo embebida en el imaginario batllista que cristalizó en el período del centenario y tuvo mucho que ver con la gesta futbolística de 1924, 1928 y 1930. El proceso de constitución de las identidades nacional y futbolística del país fue simbiótico, interactivo y complejo. Se ha apreciado que los rasgos de una identidad influyeron en la otra. Imágenes iconográficas como las reproducidas por la revista *Mundo Uruguayo*, himnos y canciones que exaltan la épica en la conquista deportiva que se convirtieron en loores a la patria. La nación terminó de ser «acuñada entre goles y redoblantes en el loco despliegue de los años 20» (Alfaro, 1999, pp. 165-167).

Pasados el campeonato y la celebración del centenario, el país emergió con un nuevo sentido de sí mismo. A diferencia de las gestas de luchas y batallas con la que otros países sustentan su identificación como nación, el fútbol está atado a la identidad uruguaya mucho más que cualquier otra tradición épica, real o ilusoria. Como se verá a continuación, esta curiosidad identitaria se filtra en todos los aspectos de la sociedad, inclusive, en el ámbito arquitectónico.

En el proceso de imbricación entre identidad nacional y fútbol, la presencia del deporte en el período de estudio se refleja en tres emprendimientos arquitectónicos de singular importancia: los concursos para los estadios de Peñarol y Nacional y la construcción del estadio de Montevideo, llamado luego estadio Centenario. Como se verá más adelante, el breve lapso que separa las iniciativas y la coincidencia de algunos de los implicados hace que los tres eventos estén estrechamente relacionados entre sí.

La iniciativa de Nacional

En 1929 el Club Nacional de Football adquirió un terreno de grandes dimensiones en las inmediaciones de las avenidas Propios y Centenario. El club ya contaba con otros dos espacios de juego: el campo de Maroñas, propiedad de Nacional desde 1925 y el Parque Central, en arriendo desde 1900.[116] Las inminentes celebraciones del campeonato mundial y del centenario motivaron al club para construir un estadio *ex novo* en un terreno propio de ubicación céntrica. Para el diseño del estadio decidieron organizar un concurso de arquitectura y solicitaron colaboración a la SAU en el proceso. El 6 de diciembre de 1929, una delegación del club acudió a la reunión de la comisión directiva de la Sociedad para plantear su iniciativa. El club pretendía abrir un llamado a concurso de anteproyectos para su estadio y parque atlético —con un mes de plazo de entrega— con la aspiración de inaugurarlo en el festejo del centenario.[117]

Como presidente de la SAU, Horacio Acosta y Lara respondió que el plazo era muy corto para un concurso de anteproyectos y propuso convocar a uno de ideas. Las bases serían elaboradas por una comisión mixta, integrada por los arquitectos Amadeo Jauge y Luis Duran Veiga y por el Sr. Roberto Espil, que velaría por los intereses del club. El 28 de enero la SAU designó como delegados titulares al jurado a Mauricio Cravotto y Carlos Surraco y suplentes a Rafael Terra Arocena y Roberto Garese. Finalmente, fueron Surraco y Terra Arocena quienes desarrollaron la tarea. Se desconoce la fecha exacta de entrega de los proyectos (se asume que fue a finales de enero, en cumplimiento del plazo de un mes y medio solicitado

116 Información proporcionada por integrantes de la comisión directiva del Club Nacional de Fútbol: entrevista a Ernesto Flores y Gonzalo Pérez, enero 2019.

117 Acta de la SAU n.º 129. (Montevideo, 6 de diciembre de 1929). Participan de la reunión Acosta y Lara, Boix, Dighiero, Jauge y Labadie. *Arquitectura, 148* (marzo 1930), p. 71.

por la SAU). El jurado tuvo alrededor de veinte días para deliberar y el 18 de febrero se publicaron los resultados.

La premura por participar como sede en el primer campeonato de fútbol del mundo hizo que el club se trazara objetivos demasiado ambiciosos. La intención de inaugurar un flamante estadio en la celebración conjunta del centenario y del mundial de fútbol cegó a los promotores de la iniciativa, embarcándolos en una tarea que, por mucha voluntad que pusieran los arquitectos, estaba destinada a fracasar. Si bien el proyecto para el estadio no pudo concretarse a tiempo, el club participó como sede del campeonato acondicionando rápidamente el Parque Central.[118]

Pasada la euforia del treinta, el club intentó retomar el proyecto sobre la avenida Centenario en dos ocasiones, en 1934 y en 1936. Se buscaron alternativas económicas para iniciar las obras, alentadas por la situación insostenible del arriendo y los arreglos constantes que requería el Parque Central. Se puso en venta el campo de Maroñas y hasta se ofreció una franja del solar sobre Centenario al Mercado Modelo para su ampliación, gestiones todas sin éxito. Por último, se descartó completamente el proyecto y en 1940 los terrenos fueron enviados a remate público.[119]

En 1937 el club adquirió el Parque Central y en 1938 convocó un concurso de anteproyectos para la construcción en ese terreno de un edificio para sede, estadio de fútbol e instalaciones para otros deportes. El proyecto ganador fue el que presentaron Raúl Clerc y Héctor Guerra.

118 Club Nacional de Football, «Historial de Obras,» https://www.nacional.uy/institucion/gran-parque-central/item/historial-de-obras.html .

119 Ernesto Flores. *Nacional es Uruguay* (Montevideo: 14 Editorial, 2014).

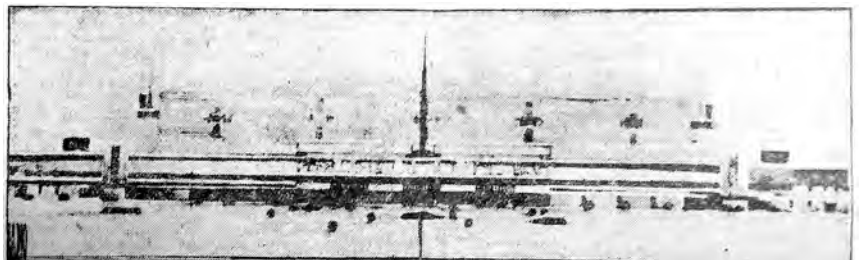
Premio a las ideas

Si bien los plazos planteados eran notoriamente irreales, la convocatoria fue exitosa y el concurso se desarrolló sin inconvenientes. El certamen fue llamado en tiempo récord, en verano y sin prórrogas posibles. Los arquitectos respondieron con entusiasmo. El talento profesional se vio inspirado ante la proximidad del primer mundial de fútbol. El proyecto habría de ubicarse muy próximo al estadio Centenario que estaba dirigiendo Scasso en el Parque Batlle. El fallo unánime del jurado y el detalle de los resultados del concurso fue recogido en la sección deportiva de la prensa capitalina.

Para agrado de la SAU, la nota periodística destacaba el nivel de excelencia de los jurados, que calificaba de figuras de primera línea. La «calidad del tribunal» [120] aseguraba la garantía de las propuestas premiadas. El jurado resolvió por unanimidad otorgar el primer puesto al proyecto con el lema «Dejala, Juan!» de Juan Scasso y José Domato, el segundo fue para el lema «57» de los arquitectos Octavio de los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier. En tercer lugar se otorgaron tres menciones iguales a los proyectos presentados por Alberto Muñoz del Campo y Carlos García Arocena, Luis Crocco con Román Fresnedo Siri y Rodolfo Vigoroux junto a José Sierra Morató.[121]

120 Los miembros del jurado fueron José Serrato, José María Delgado, Eugenio Baroffio, Luis Durán Veiga, Carlos Surraco, Rafael Terra Arocena y Juan Antonio Rius. *Diario El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

121 En algunas publicaciones sobre la obra de Román Fresnedo Siri se ha asignado un tercer premio para el arquitecto en este concurso, y además, un segundo premio en un concurso del mismo año denominado «*stadium* para 100.000 personas». Se ha rastreado la fuente de esta información a tres currículos del arquitecto, dos elaborados por el profesional y uno posterior. En los primeros dos listados se encuentra en 1930 el «Third Price in the Club Nacional de foot-ball competition». El tercer documento es una recopilación de la obra del arquitecto hecha por la Embajada de Uruguay en Washington. Allí aparece en 1930 un «2.º premio Concurso Stadium para 100.000 personas» y



44- PRIMER PREMIO, FACHADA DEL PROYECTO LEMA «DEJALA, JUAN!»

La descripción de la propuesta ganadora en la prensa fue muy elocuente.

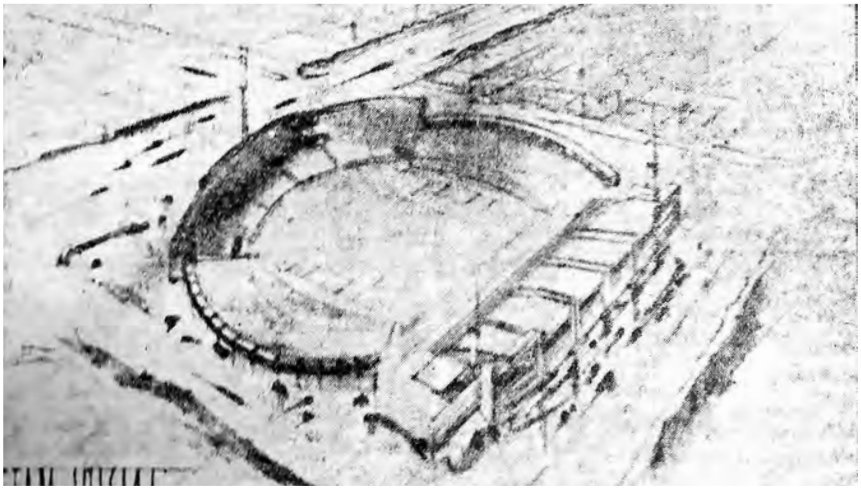
> Dentro de una elegante sobriedad el arquitecto ha resuelto victoriosamente el problema planteado. Y así vemos una cancha amplísima, magnifica en sus proporciones, donde la comodidad marcha en armonía con la visualidad, punto este fundamental para esta clase de construcciones.[122]

La propuesta de Scasso y Domato coloca sobre tres lados del campo de juego tribunas compartimentadas de diferentes alturas, tal como las del estadio Centenario. Sin embargo, para albergar el complejo polideportivo los autores añadieron un bloque prismático sobre el restante lado largo, en cuyo techo se despliega la cuarta tribuna. Esta decisión rompe la volumetría elíptica del estadio convencional y genera un conjunto edilicio más complejo. Siguiendo esa misma idea, plantearon dos sectores de accesos diferenciados entre el estadio y el complejo deportivo, ubicados en direcciones opuestas. El volumen prismático del polideportivo

ninguna mención al Club Nacional de Football. Se han buscado indicios de este último concurso en las publicaciones de la época sin éxito. Si bien la falta de evidencias no es prueba de ausencias, parece probable que las dos referencias sean al mismo concurso y el doble registro en las publicaciones se deba a la superposición literal de los listados.

122 *Diario El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

funcionaba con autonomía, mientras que la fachada principal del estadio se volcaba hacia la avenida Centenario, incorporando un elemento escultórico vertical central como remate formal.



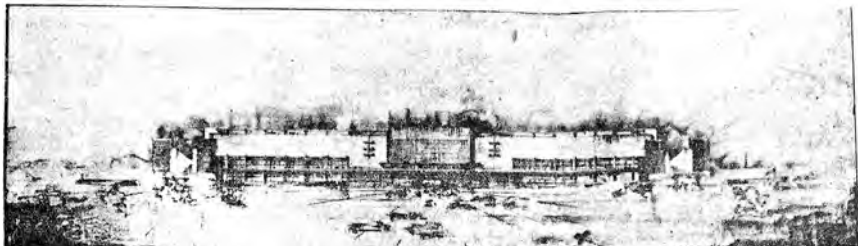
45. PRIMER PREMIO, PERSPECTIVA.

Además, el proyecto incorporaba «obras de arte y motivos ornamentales, signos todos ellos de que también preocupa la cultura de los sentimientos estéticos» (Scasso, 1941, p. 124).

Del segundo premio, la prensa expresa que se trata de una «concepción magnífica fruto de un estudio inteligente» y destaca el cuidado en la composición de «la sencillez y armonía de la fachada, con sus estupendas escaleras de acceso y la eficaz distribución de la planta».[123]

123 Diario *El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

En la propuesta del estudio De Los Campos, Puente y Tournier la inteligencia en el diseño de la fachada se manifiesta en una rigurosa simetría de predominante horizontalidad. Desde el alero que lo cubre todo a los grandes paños ciegos, se manifiestan algunos elementos característicos de la producción del estudio en esos años. Por ejemplo, la utilización ornamental de pequeños vanos horizontales dispuestos en fila. La horizontal y curvilínea figura del estadio apela a recursos formales empleados por los arquitectos en otras de sus obras, magníficos ejemplos de sobria modernidad y atenta consideración urbana.[124]



46. SEGUNDO PREMIO, FACHADA DEL PROYECTO LEMA «57».

La volumetría, sin embargo, parece responder solo al planteo funcional estricto del estadio. Se reconoce una elipse uniforme de perfecta simetría sobre sus dos ejes, donde las torres de acceso en las cuatro esquinas de la cancha interrumpen suavemente la curva y agregan movimiento en la apreciación exterior. El polideportivo queda contenido dentro del espesor de las dos tribunas más largas y se desarrolla debajo de estas.

124 Se reconocen similitudes y gestos recurrentes en algunos proyectos de las primeras décadas de producción del estudio, en su arquitectura de vivienda unifamiliar, emprendimientos de edificios en altura y en las propuestas presentadas en otros concursos. Al respecto, ver el trabajo colectivo *De los Campos, Puente Tournier, Obras y proyectos* (Alemán *et al.*, 2019).

La prensa reconoció también el problema de los tiempos: «no dio ambiente para que los dibujantes tradujeran perfectamente en líneas y colores las ideas de los competidores».[125] Sin embargo, a pesar del bajo nivel de detalle que se aprecia en los gráficos, las diferencias de diseño entre los dos proyectos resultan bastante evidentes. El proyecto ganador se organiza con sectores de actividades que facilitan la construcción en etapas. Esto parece confirmarse en la expresión de que una de las mayores razones de la elección fueron las memorias presentadas, donde se debía proponer un cronograma y un plan para la ejecución y desarrollo de las obras. En el plano formal, ambas propuestas recurren a la imagen moderna asociada a las corrientes que estaban en desarrollo en ese momento en paralelo en Europa y América y que en Uruguay se promovían fuertemente.[126]

A la luz de los resultados, fue la experiencia la ganadora en este caso. Este era el tercer estadio en un año que resolvía exitosamente Scasso. Además contaba con la ventaja de estar construyendo el mayor estadio del país en ese mismo momento, sin mencionar las decenas de obras de su prestigiosa y consolidada carrera, tanto a nivel municipal como particular. En su propuesta, Scasso maneja un delicado equilibrio entre los requisitos funcionales y económicos y el cuidado artístico. Los elementos formales, simples y precisos, sugieren la imagen límpida que representa los valores deportivos del club de fútbol: fuerza, talento y triunfo.

Al igual que en el concurso para el pabellón de Sevilla, el jurado favoreció funcionalidad y economía sobre formalidad. En los fundamentos para la

125 *Diario El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

126 «Poco se ha discutido sobre el verdadero estatuto local de este movimiento, aunque ha sido percibido de modo diverso. De un lado se afirma su condición apenas formal o epidérmica, desprovista de todo brío ideológico; del otro se le concede cierto espesor reflexivo, lo que parece plausible si se atiende a la palabra encendida de los involucrados en ello.» (Alemán, 2019, p. 66).

elección priman la eficiencia y la practicidad. Sin embargo, la prevalencia de la función sobre la forma no era literal en las propuestas y los aspectos formales no se descuidaron en ningún caso. El pensamiento de diseño que manejaban los arquitectos —deudor de una excelente formación académica— concebía obras completas en sus dimensiones funcionales y formales. Eran proyectos que contemplaban estos y otros aspectos y, que además, tenían la capacidad de representar las instituciones que iban a albergar.

47. SEGUNDO PREMIO, PERSPECTIVA.

Como nota aparte, es interesante reparar en los énfasis manejados por la prensa. El valor intrínseco de la juventud de los integrantes del equipo del segundo premio fue subrayado en el relato: «Estos tres jóvenes profesionales, egresados hace apenas un año de nuestra Facultad, ratifican con su notable trabajo la óptima impresión que por su labor de futuro habían provocado con evidentes aciertos anteriores».[127] Las múltiples felicitaciones que recibió el equipo se manifestaron también en este sentido, enfatizando otros rasgos que el imaginario nacional buscaba para sí mismo: la juventud, el ímpetu, la energía y la novedad.[128]

127 *Diario El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

128 Por ejemplo, el Club Atlético Atenas le hizo llegar «su más jubilosa felicitación por [...] la alegría que producen estas etapas triunfales que a la vez que afirman la existencia de altas capacidades técnicas ejercen en los espíritus inclinados al trabajo. [...] Estos triunfos son tanto más honrosos

Fútbol y arquitectura

En una sociedad fascinada por el fútbol, el concurso para el estadio de Nacional no fue un evento aislado. Como se ha visto, la destreza de Scasso fue decisiva en su victoria. Este saber se apoyaba en su experiencia con otras dos iniciativas arquitectónico-futbolísticas, desarrolladas en un muy breve período. Las propuestas para el concurso del estadio de Peñarol y el proyecto del estadio Centenario no son solo antecedentes inmediatos, sino que se relacionan de manera íntima con el caso de estudio. En este sentido, es importante detenerse brevemente en estos dos episodios.

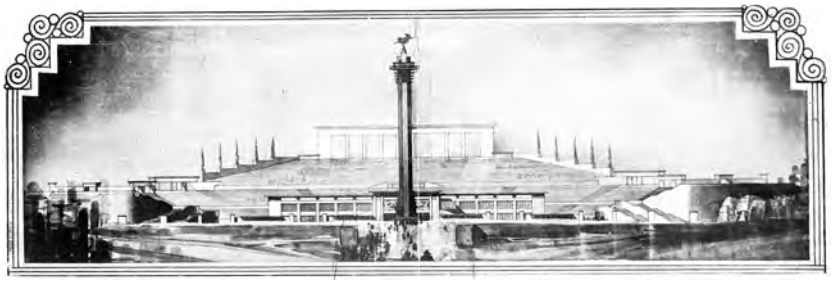
Concurso para el estadio de Peñarol

La iniciativa para la construcción del estadio del Club Atlético Peñarol surgió en 1928. El conjunto polideportivo se ubicaría en un terreno situado en el Parque Rodó, cedido al club por el Concejo Departamental de Administración de Montevideo. Luego de un largo proceso de negociación con el gremio de arquitectos para que la convocatoria fuera de acuerdo a sus principios —aquellos defendidos en las polémicas del IPS—, el concurso finalizó su proceso de evaluación recién en julio de 1929. El jurado estimó que las dos propuestas evaluadas en el segundo grado del certamen constituían soluciones aceptables al problema propuesto. El proyecto de Julio Vilamajó resultó ganador por la «calidad en la composición general, que se adapta mejor al emplazamiento elegido».[129]

si se tiene en cuenta que los estimados consocios son recientemente egresados de la Facultad, lo que permite ampliar el optimismo por su acción de futuro» (Nota del Club Atlético Atenas a los arquitectos De los Campos, Puente y Tournier. Montevideo, 1.º de marzo de 1930. Archivo IHA).

129 Acta del jurado en el segundo grado. Archivo IHA.

El estadio proyectado por Vilamajó —que no se llegó a construir— ha sido señalado como precedente de sus obras más relevantes: la Facultad de Ingeniería y el Ventorrillo de la Buena Vista en Villa Serrana. Para Aurelio Lucchini, en este proyecto «Vilamajó enfrenta, por primera vez, el arduo problema originado por un terreno de nivel quebrado» (Lucchini, 1970, p. 166). El arquitecto colocó la cancha en la parte más baja del terreno, mientras que las gradas se apoyan en distintos niveles sobre la elevación natural. El acceso, perfectamente simétrico, incorpora un elemento vertical distintivo que forma un hito en su entorno urbano. Esta disposición de teatro griego se ve reforzada en su aspecto formal por la incorporación de elementos como las columnas, los pórticos y las estatuas.



48. PRIMER PREMIO, PROYECTO DE VILAMAJÓ.

La propuesta de Scasso y Domato —premiada en segundo lugar— también acompaña el desnivel del terreno, en este caso, sobre su lado más largo. La cancha ubicada en el nivel más bajo se ve rodeada de altas gradas en tres cuartas partes de la elipse; sobre el cuarto restante se coloca una explanada inclinada hacia el mar donde se ubica también el acceso y la fachada principal. En esta fachada se despliega una serie de arcos de medio punto sobre las galerías y los accesos, recurso que remite a la imagen clásica del coliseo como lugar de espectáculo por excelencia. La estrategia de apoyar las tribunas sobre la cantera —y hacer del paisaje costero parte del espectáculo— es la misma que utiliza el proyecto

ganador, pero en este caso no se incorporan múltiples niveles al conjunto, sino que las tribunas tienen una altura única.

Las diferencias entre ambos proyectos son múltiples. Las canchas tienen opuestas orientaciones, los sistemas de acceso a las gradas son diferentes —Vilamajó por el nivel superior, Scasso y Domato por el del medio—, la volumetría es escalonada en uno y uniforme en el otro, etc. En ambos casos —quizás inspirados por los triunfos olímpicos—, las referencias formales apelan a la gloria deportiva del pasado clásico, uno al gran circo romano, el otro al espectacular teatro griego.

49. SEGUNDO PREMIO, PROYECTO DE SCASSO Y DOMATO.

Las propuestas para Peñarol difieren considerablemente de la obra que Scasso desarrolló unos meses después para el estadio oficial del campeonato del mundo y para el concurso del estadio de Nacional. Solo un elemento del proyecto contrincante parece haberse colado en el pensamiento del arquitecto: la incorporación de un elemento singular —obstinadamente vertical— sobre el acceso principal del estadio.

Estadio Centenario

El estadio Centenario se enmarca en la iniciativa gubernamental de la organización del primer campeonato de fútbol mundial en el país.

Esta obra implicó un gran despliegue de ingenio y trabajo para lograr en muy poco tiempo una construcción de esta magnitud.[130] El proyecto fue desarrollado por el arquitecto Scasso —con la colaboración de Domato—. Es probable que el encargo se haya debido a su trabajo dentro del municipio, secundado por la reciente premiación en el concurso para el estadio de Peñarol.[131] Se ha observado que algunas publicaciones atribuyen el diseño del estadio Centenario a un concurso. Justamente, la proximidad temporal y geográfica con el concurso del Club Nacional de Football y la coincidencia del ganador con el arquitecto proyectista, entre otras cosas, han colaborado para vincular estos eventos en la historiografía local.[132]

Scasso describe el estadio Centenario en su libro *Espacios verdes*. En el texto relata el proceso de creación, que presenta como consecuencia directa del programa y su función. Según dice, la planta del estadio surge

130 «Los planos para la licitación se prepararon entre setiembre y diciembre de 1929, y las obras en las que trabajaron 3 turnos diarios de 500 operarios, utilizando 14.000 m^3 de hormigón y moviendo 160.000 m^3 de tierra, se realizaron entre enero y julio de 1930» (Gatti y Alberti, 2009, p. 35).

131 Los documentos preservados en el Archivo Histórico Diplomático sobre la organización del Campeonato Mundial refieren a las condiciones del encargo por el apremio de los plazos (Archivo Histórico Diplomático del Ministerio de Relaciones Exteriores, Serie 1.64, Uruguay).

132 La alusión a un concurso para el Estadio Centenario se ha constatado en múltiples publicaciones de divulgación, trabajos de grado y posgrado. Es probable que el origen del error recaiga en la publicación de 1964 de la revista *Arquitectura* (239), que elaboró un listado de concursos organizados en los cincuenta años del gremio. La revista no menciona el estadio de Nacional, pero sí aparece «1925, Estadio Centenario, J. Scasso y Domato.» En la lista se han constatado múltiples errores que ya eran advertidos en la publicación. Otro desliz sucede en la transcripción de la entrevista realizada en 1976 a Octavio de los Campos donde dice que «en los años treinta tuvimos bastante éxito. Por ejemplo, un segundo premio en el del Estadio Centenario» (Arana, Garabelli y Livni, 1992, pp. 34-35). Sin embargo, el audio de la entrevista plantea algunas dudas sobre la exactitud de la memoria del arquitecto retirado. De los Campos dice: «en el año 34, 35, 36, tuvimos bastante éxito, por ejemplo, un segundo premio en el estadio...» El entrevistador pregunta: «¿el Centenario?», De los Campos contesta: «Sí, Centenario...» (minuto 43 de la entrevista, Archivo IHA). Para sumar a la confusión, el terreno donde se construiría el estadio de Nacional era denominado entre sus socios Parque Centenario, por su ubicación sobre la avenida Centenario.

«del rectángulo de juego; cuatro arcos de círculo centrando en cuatro puntos vecinos al punto medio del mismo, constituyen el anillo interno de las tribunas» (Scasso, 1941, p. 138).

Anota además su franca funcionalidad, que responde a que fue el primer estadio pensado solo para la práctica del fútbol. Este hecho ha sido destacado en las múltiples reseñas que se han escrito sobre el edificio. La peculiar característica —al parecer novel dentro de la arquitectura deportiva— facilitó en el diseño la organización de las instalaciones, tanto para los jugadores como —principalmente— para los espectadores. La visibilidad óptima para el espectáculo fue un factor central en el diseño, pero no el único. También lo fueron la elección de los puntos de acceso y las circulaciones, la sectorización de las distintas tribunas y los espacios para los intervalos. Se consideró la orientación de la cancha en cuanto al asoleamiento y al impacto urbano.

El emplazamiento del estadio generó algunas molestias dentro de la SAU, enfrentando respetados profesionales dentro del gremio. Es interesante reconocer los vínculos y redes personales que se cruzan en esta pequeña polémica. El redactor de la nota que se opone a la ubicación del estadio fue Carlos Surraco, arquitecto ganador del concurso del Hospital de Clínicas y miembro del jurado en el concurso del estadio de Nacional. La queja, publicada en la revista *Arquitectura,* planteaba ciertos reparos sobre el impacto urbano relativo a la ubicación del futuro estadio, en particular, su inconveniente cercanía al futuro Hospital de Clínicas, con el que se considera incompatible. Luego de exponer un sinfín de argumentos técnicos, la nota apela al «simple sentido común».[133] Sin embrago para Scasso la ubicación del estadio en el parque era la correcta, ya que contemplaba todos los aspectos de los problemas que un estadio puede

133 Acta de la SAU, n.º 118. *Arquitectura, 138* (mayo 1929), p. 94.

generar en la ciudad: la comunicación y conectividad con los barrios más poblados, el espacio libre inmediato que permitía la fácil evacuación, la baja altura del terreno y el marco verde que armonizaban el espacio y atenuaban la dimensión del elemento construido para que no «dominara el paisaje urbano» (Scasso, 1941, p. 140).

La solicitud de Surraco fue desoída, fuere porque el gremio no tuvo interés en insistir lo suficiente o porque el proyecto ya estaba demasiado avanzado como para cambiar de lugar. De cualquier manera, la oposición a la ubicación del estadio no parece haber sido generalizada dentro del gremio y, al final, el orgullo nacional por la gran obra de arquitectura ganó las simpatías de todos. La revista *Arquitectura* publicó meses más tarde una elogiosa reseña.[134] Pocos meses separan los proyectos de Scasso para los estadios de Peñarol y Centenario. Sin embargo, sus planteos de diseño son muy diferentes. De la planta elíptica pasa a la generatriz de los arcos de circunferencia. Si bien el esquema de circulaciones en las tribunas parece similar, la uniformidad de alturas de las de Peñarol desaparece para dar paso a tres niveles diferentes que marcan la compartimentación —método eficaz de orden y control—. El acceso y la fachada principal se colocan en el nivel más bajo en uno y el más alto en el otro. Las condicionantes de los terrenos plantean en un caso un edificio semienterrado que emerge, en el otro —completamente exento— desciende a propósito para matizar el impacto en el paisaje del parque.

Es evidente el cambio en la imagen exterior del edificio. En el Estadio Centenario, el elemento central en la composición —que marca y jerarquiza el acceso principal— es la Torre de los Homenajes. Scasso justificó su incorporación como una «nota de arte y serenidad en el ambiente. […] Las dos alas, al pie de la estatua, tienen reminiscencias de las victorias

134 «Estadio de Montevideo», *Arquitectura, 151* (1930), p. 213.

clásicas y resuelven el problema plástico de ligar la vertical de la torre con la extrema horizontal de la cúspide de la tribuna» (Scasso, 1941, p. 357). La pieza —que incorporaba una escultura que nunca se llegó a instalar— recuerda con un sutil guiño la propuesta ganadora para el estadio de Peñarol.

La búsqueda de representación a través de elementos clásicos en las propuestas para Peñarol, se transforma en el Centenario en la expresión de la modernidad, con geometrías límpidas y elementos ornamentales sobrios afiliados al art déco. La intencionalidad formal en el Centenario sobrepasa el propio deporte o la competición, e intenta representar en un solo monumento todo el orgullo de la joven nación. Así quedaba plasmado en palabras de Mauricio Cravotto el espíritu que el Uruguay centenario impregnaba a su logro arquitectónico más grande:

> Para satisfacción de uruguayos libres y demócratas, para orgullo de pueblos jóvenes, no conservadores, sino líricamente avancistas, si se quiere, la arquitectura del *Stadium* no es «clásica» ni «moderna», ni de ningún estilo agradable a aficionados; es simplemente ARQUITECTURA, hecha por un hombre libre, de HOY.[135]

En el concurso para el estadio de Nacional —unos meses después— las propuestas parecen retomar la impronta del estadio Centenario. Los planteos de Scasso para los estadios de Nacional y Centenario presentan tratamientos plásticos despojados, pero con elementos ornamentales —más o menos abstractos— pensados integralmente en el diseño total. Tal como Scasso sostenía, «se está lejos pues, de admitir que la forma se elige, se toma, se impone. Donde hay arquitecto, no hay prejuicios de formas,

135 Mauricio Cravotto. «Proemio para el Estadio Centenario». En folleto *El Estadio 1930. Arq. Scasso* (Montevideo). Archivo Fundación Cravotto.

de estilos, de modelos; hay creación, siempre» (Scasso, 1941, p. 140). La incorporación de estos detalles en busca de «equilibrios plásticos»,[136] produjo una arquitectura «ni clásica ni moderna», una arquitectura que sintetizaba perfectamente el Uruguay centenario.

136 Mauricio Cravotto, «La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París», *Arquitectura, 97* (1925), p. 266.

Montevideo, ciudad deportiva

La organización del mundial no solo saldaba el festejo nacional en un acto moderno, secular y popular, sino que permitía mostrar al mundo un Uruguay excepcional. Montevideo era la manifestación urbana del tan buscado país modelo, con la mirada puesta en el futuro.[137] En el sentir de la época se afirma que el nuevo estadio de Nacional dará una obra más a la ciudad «calificada con justísima razón la ciudad deportiva».[138]

Esta presentación de Montevideo se sustentaba en la importante infraestructura edilicia deportiva de la ciudad —existente y proyectada—. Esta era justamente la imagen que quería mostrar el joven país al organizar el Mundial y así erradicar de manera definitiva el calificativo de salvaje y bárbaro que lo ataba a su pasado colonial. Una Montevideo moderna, de arrogante personalidad, a la vanguardia, en construcción, con los últimos adelantos de la tecnología y el confort.

En este marco, la planificación del futuro de Montevideo era objeto de debate constante. La consideración urbana discurría entre las ideas en circulación del momento,[139] donde la salud, el bienestar, el ejercicio físico y el deporte ocupaban una dimensión importante. Por ejemplo, el proyecto del Plan Regulador —producto también del espíritu Centenario— proponía una ciudad donde la «gente vive bien, abundan los espacios

137 «Se buscaba que la capital del país modelo fuera ella misma modélica, en términos de expresión acabada de modernidad, belleza, y hasta grandiosidad republicana, nunca imperial» (Caetano, 2012b, pp. 26-31).

138 *Diario El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

139 Estas ideas se ven plasmadas en el devenir de las discusiones en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Según Frampton, los CIAM entre 1933 y 1947 estuvieron orientados hacia el urbanismo, con un enfoque idealista sobre la ciudad funcional organizada acorde las necesidades emocionales y materiales de las personas en las siguientes categorías: vivienda, trabajo, diversión y circulación (Frampton, 2012, p. 274).

libres, los deportes cerca o al pie de la vivienda».[140] La comunidad arquitectónica lideró la discusión sobre la ciudad. Curiosamente, algunos de los profesionales con mayor participación en los concursos del período fueron también los más activos en el debate urbano.[141]

Uno de los protagonistas de esa Montevideo moderna fue, justamente, Scasso. En sus trabajos como docente involucrado en las áreas de urbanismo y paisaje y como funcionario municipal en la Dirección de Paseos Públicos, desarrolló un importante pensamiento teórico sobre la ciudad y sus espacios públicos que vertió también en su arquitectura. En ese sentido, es interesante revisar su libro *Espacios verdes* (1941), una exploración sobre los espacios públicos de la ciudad moderna —en particular el caso alemán— que el arquitecto desarrolló antes, durante y después de su viaje de perfeccionamiento en 1932.

Scasso defendía el valor de los espacios públicos como función social para todos los habitantes de la ciudad, en una «pugna porque el verde, rompa la fría rigidez de la ciudad petrificada y abriendo brechas por todas partes, llegue a las zonas internas para llevarle los beneficios de la luz, el aire, el sol, el verde, el sosiego, los goces de la espacialidad» (Scasso, 1941, p. 149). Estos espacios verdes eran concebidos como los lugares donde los habitantes urbanos podían salir al aire libre y hacer actividades que atenuaran los efectos nocivos de la ciudad, algunas de esas acciones eran las relativas a la cultura física. En ese sentido, sostenía que

140 Mauricio Cravotto, Octavio de los Campos, Hipólito Tournier, Américo Ricaldoni, Milton Puente y Santiago Michelini, *Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo. Estudio de urbanización central y regional* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1931), p. 19. Es interesante notar que en el Plan Regulador, en el plano «Montevideo Futuro Plano General para la Ciudad de Tres Millones de Habitantes» figura el estadio Centenario consolidado como hito urbano dentro del Parque Batlle.

141 Tómese de ejemplo a los redactores del Plan Regulador de 1930 —y sus opositores—, así como la posterior Comisión del Plan Regulador, integrada por Mauricio Cravotto, Carlos Maggiolo, Eugenio Baroffio, Pedro Risso, Mario Peyrot, Horacio Acosta y Lara, Juan Scasso y Alfredo Levrero.

«los campos de cultura física y de deportes, son elementos estables de la ciudad que responden a una necesidad fija y permanente» (Scasso, 1941, p. 119). El arquitecto consideraba que los estadios formaban parte de los espacios públicos de la ciudad y su previsión suficiente y permanente era imprescindible para la salud de los pobladores y para el prestigio mismo de la ciudad.

La impronta deportiva en Montevideo —que apelaba al ideal higiénico y civilizado de la ciudad moderna— quedó plasmada en los proyectos de estadios del período. Al mirar las propuestas que Scasso desarrolló, se reconoce la preocupación por el bienestar del usuario en todas sus dimensiones. Las reflexiones urbanas del arquitecto impregnaron sus ideas de diseño en los tres proyectos que han sido reseñados. Se podría pensar que el responsable de los espacios públicos de Montevideo apeló al derrame espacial de las infraestructuras futbolísticas, con la intención de convertir la pretendida ciudad deportiva en una verdadera ciudad moderna al servicio de todos sus habitantes.

Imaginario

El concurso para el estadio del Club Nacional de Football habilita múltiples análisis. Por un lado, una mirada ceñida exclusivamente a las propuestas del certamen arroja que la clave del éxito fue la funcionalidad del proyecto obtenida por la *expertise* del proponente. Si bien la discusión en este caso no abordó cuestiones de carácter o representatividad formal, estos aspectos no fueron descuidados en las propuestas premiadas que recurrieron a un despliegue visual geométrico y sobrio.

Al ampliar la mirada hacia los tres estadios proyectados en el período —el de Peñarol, el Centenario y el de Nacional— separados por poco más de un año en el tiempo, se puede ver un cambio en la búsqueda formal de los proyectos. Las referencias clásicas en las propuestas del estadio de

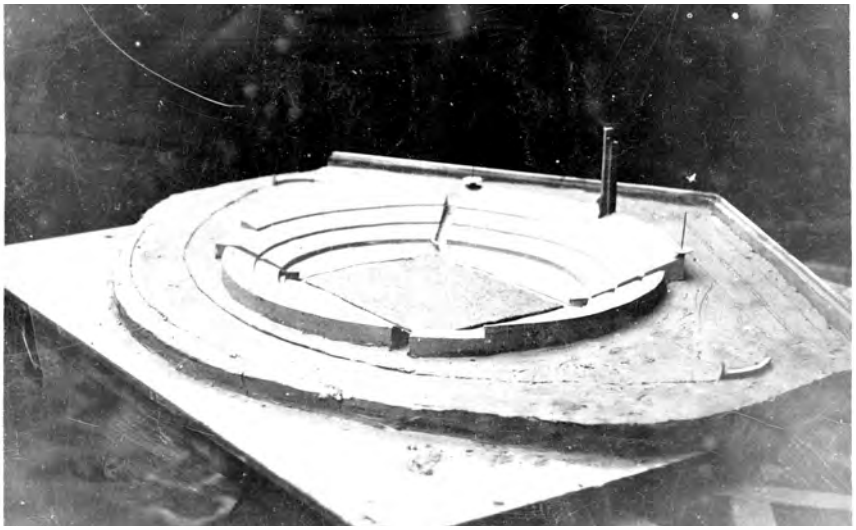
Peñarol —inspiradas en el pasado olímpico— fueron descartadas en los proyectos posteriores. El Centenario apela a la modernidad a través de una imagen despojada con algunos recursos *art déco*. En las propuestas para el estadio de Nacional la apuesta fue a la economía formal.

La historiografía de la arquitectura uruguaya ha considerado este viraje formal como evolución. Sin embargo, no se puede hablar de evolución sino de recorrido abierto. Los arquitectos involucrados recurrieron a diferentes referencias formales antes y después de estos proyectos, algunas inspiradas en la historia, otras más despojadas.[142] Quizás se pueda aventurar que, en el caso específico y novedoso que presentaba el programa futbolístico, la comunidad arquitectónica local llegó al acuerdo en esos años de que la imagen rigurosa y limpia de la arquitectura moderna era la más apropiada para representar los ideales deportivos de juventud, destreza y vigor.

Por otro lado, las circunstancias del concurso para el estadio de Nacional plantean interrogantes sobre la ingenuidad en los plazos manejados. Ninguno de los involucrados podía creer realmente que fuera posible el diseño y la construcción de un estadio de esas características en cinco meses. La proeza inédita del estadio Centenario llevó casi el doble de tiempo. Se podría explicar este fenómeno por la confianza y el optimismo ciego que la sociedad del Centenario tenía. El estado de arrobamiento colectivo habilitó el perfecto desarrollo del concurso; sin embargo, la realidad se encargó de derribar ilusiones, condenando el proyecto al fracaso definitivo. El estadio propuesto por Scasso podría haber sido retomado, tenía los méritos suficientes para hacerse realidad. El club hubiera tenido así un estadio en terreno propio probablemente antes y definitivamente

142 Como se ha visto en los casos anteriores, los arquitectos de la época se manejaba con gran libertad creativa en un amplio repertorio formal. En este sentido, al revisar la trayectoria de los arquitectos involucrados se despliegan conjuntos de obras de perfiles diversos.

en una mejor ubicación que la presente. Sin embrago, las dificultades económicas y el cambio de mentalidad en la sociedad —que iba perdiendo el optimismo característico del Centenario— hicieron que un excelente proyecto arquitectónico quedara perdido en el olvido.



50. MAQUETA DEL ESTADIO CENTENARIO.

Al considerar el caso desde el punto de vista de la identidad se abren otras posibles reflexiones. Se ha visto el papel protagónico que tuvo el fútbol en la conformación identitaria del Uruguay. Habría que preguntarse si la arquitectura tuvo tal dimensión. En el caso en que ambos campos se cruzan para conformar infraestructuras deportivas de calidad, quizás la respuesta sea afirmativa. El estadio Centenario, único construido dentro del período de estudio, se ha convertido en uno de los monumentos más apreciados por el pueblo uruguayo. Como producto del Uruguay centenario representa la gloria de la victoria futbolística, y además, sintetiza la cultura, sentir y condición esencial del ser uruguayo.

En ese sentido, es interesante reconocer también el fenómeno que se ha desatado con posterioridad dentro de la comunidad arquitectónica. Como representante innegable de la arquitectura uruguaya, el estadio Centenario ha sido elogiado en innumerables oportunidades, en muchas de las cuales se ha adjudicado su diseño al resultado de un concurso.

Como se ha visto, la coincidencia humana, temporal y espacial con el concurso del estadio para Nacional ha habilitado esta confusión. Sin embargo, quizás el error involuntario sea la manifestación inconsciente de una convicción colectiva de la comunidad arquitectónica, el deseo de que su obra más representativa lleve también asociados los valores democráticos del mecanismo de concurso, tan defendido por arquitectos uruguayos de todas las épocas. La fusión entre el concurso para Nacional y el proyecto del estadio Centenario ha generado un importante mito fundacional de la arquitectura moderna uruguaya que, como todo mito, trama hechos verídicos con otros imaginarios.

Juan Scasso, prolífico arquitecto, activo docente y memorable director municipal, se convirtió así en protagonista involuntario en la fábula del proceso de hibridación fútbol-arquitectura-nación de la época. Su pensamiento urbano quedó impregnado en Montevideo, ciudad modelo de la joven y orgullosa sociedad uruguaya de la primera mitad del siglo XX. Su vasta producción arquitectónica forjó mojones —como el estadio— en la historia de la arquitectura nacional. El estadio Centenario —proeza de la construcción y tecnología modernas— se ha convertido en el símbolo patrio por excelencia, la encarnación cementicia del Uruguay como nación.

5

TRANSVERSALIDADES

TRANSVERSALIDADES

Con el panorama completo de los veinte concursos y los tres casos seleccionados se despliega un rico paisaje de datos. En ese marco, se han identificado ciertas transversalidades y temáticas coincidentes que surgen de la totalidad del universo de estudio. Las recurrencias se alimentan, a su vez, de los procesos de búsqueda de identidad y de reglamentación reseñados en los primeros capítulos.

Las transversalidades identificadas se clasifican en tres grupos. Por un lado, se constató la repetición de determinados nombres: arquitectos con una intensa participación en los concursos —como jurados o concursantes— y además muy activos en la comunidad arquitectónica de la época. Por otro, algunos temas persistentes en los documentos asociados a los concursos —bases, fallos, reseñas— muestran los debates subyacentes del período. Por último, en las múltiples propuestas presentadas se despliega la posibilidad de reflexionar sobre la *praxis* arquitectónica del Uruguay centenario.

En este sentido, se exponen a continuación los temas transversales en tres secciones: protagonistas, argumentos y propuestas. La organización del análisis en esta forma trata de arrojar luz sobre algunas de las principales inquietudes que atraviesan el período.

Los protagonistas

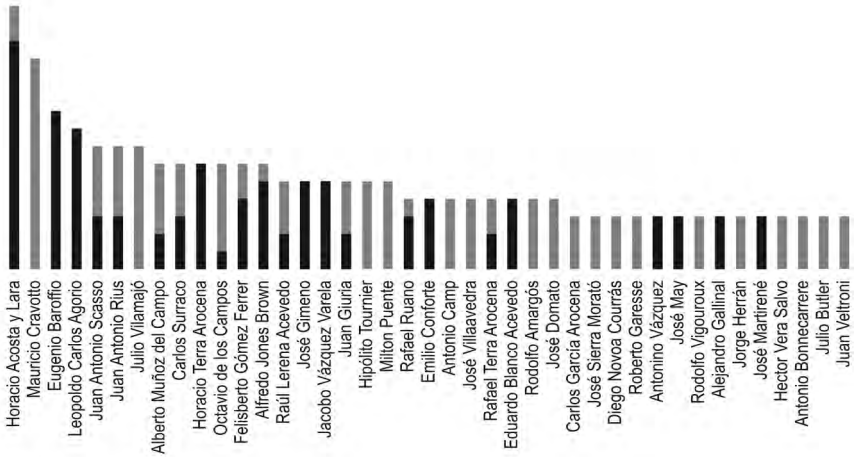
Otros trabajos dedicados a los concursos de arquitectura han constatado, como fenómeno común, la recurrencia de algunos arquitectos en el mundo de los certámenes: «es interesante notar que los nombres de algunos pocos arquitectos surgen continuamente» (De Jong y Mattie, 1994, p. 10, traducción propia). Acorde a la información recabada para este trabajo, esta afirmación puede aplicarse también en los concursos del Uruguay centenario.

Ante la evidente reiteración de algunos nombres, se plantean algunas interrogantes que guían el análisis: ¿Quiénes eran los arquitectos de mayor injerencia relativa en los fallos de los concursos? ¿En qué grado influyó la visión de estos jurados en la arquitectura uruguaya? ¿A qué cuerpo ideológico disciplinario adscribían? ¿En qué medida estaban condicionados por cuestiones disciplinarias, políticas o ideológicas? ¿Cuáles eran las relaciones entre estos arquitectos, las instituciones y espacios de decisión? ¿Quiénes fueron los arquitectos mayormente premiados? ¿Cuáles eran las relaciones entre los integrantes de los jurados, los arquitectos premiados y los ámbitos donde se desenvolvían?

En la gráfica siguiente se muestran las personas con mayor participación en los concursos del período, ordenadas según cantidad de intervenciones. Se reconocen casos en que los profesionales solo se desempeñaron como jurados (negro), probablemente debido a su labor institucional. Otros casos corresponden en exclusiva a asiduos concursantes premiados (gris); quizás los técnicos más jóvenes se encuentren en esta categoría. Algunos otros son arquitectos que participaron como concursantes y como jurados, dependiendo de las características de cada concurso.

Según los datos recabados sobre los arquitectos que participaron en los veinte certámenes, se ha constatado una sutil diferencia generacional

entre quienes proponen y quienes eligen. La diferencia etaria se hace visible en el conjunto de los profesionales más activos, al agregar a la lista sus edades en el inicio del período estudiado (1925).



Los arquitectos con mayor cantidad de intervenciones en los jurados fueron: Horacio Acosta y Lara (50 años), Eugenio Baroffio (48 años), Leopoldo Carlos Agorio (34 años), Horacio Terra Arocena (31 años), Alfredo Jones Brown (49 años), José Gimeno (34 años) y Jacobo Vázquez Varela (53 años). Sin duda la figura que domina el panorama es la de Horacio Acosta y Lara, involucrado de alguna manera en más de la mitad de los concursos del período. Además, como se ha visto en el segundo capítulo, tuvo un rol determinante en la discusión de la reglamentación de los concursos. Lo mismo se puede decir de Alfredo Jones Brown, al frente de la oficina más importante del Estado en cuanto a ejecución de obras en todo el territorio nacional. De manera similar, Eugenio Baroffio —quien también estuvo involucrado en el proceso de reglamentación— representaba la gestión municipal de la capital de la República.

Este era un grupo de arquitectos formados en Uruguay en la Facultad de Matemáticas, en la tradición de la academia de L'École des Beaux-Arts. Esta tradición «era, en la terminología del siglo veinte, racionalista», y «se caracterizó por una confianza total en, para usar una palabra más del siglo XVIII: la razón» (Chafee, 1977, p. 62, traducción propia). El modelo de arquitecto académico se insertó a pleno en el país, a través de los lineamientos forjados por la extensa práctica disciplinaria francesa, que era la modalidad considerada más avanzada de la época. Esta formación «se incorporó en la matriz de la arquitectura uruguaya y fue asumida como una metodología de trabajo que perduró largamente en el siglo XX» (Beretta, Hojman y Rimbaud, 2019). La filiación académica de los integrantes de los jurados se verifica, como se verá más adelante, en los procedimientos y argumentaciones de los fallos estudiados.

A pesar de las distintas polémicas y enfrentamientos del período —como los reseñados en capítulos anteriores—, se puede decir que estos arquitectos partían de una misma base conceptual que se enmarcaba en la tradición académica. Si bien es evidente que cada uno de esos arquitectos tenía un pensamiento y una trayectoria propios —que deberían ser abordados de manera individual[143]—, se reconoce en el conjunto cierta afinidad, un acuerdo tácito sobre las reglas básicas de la arquitectura y una apuesta común al Uruguay moderno.

Ante la interrogante sobre la existencia de un grupo de arquitectos de mayor injerencia relativa en los fallos de los concursos, la respuesta parece afirmativa. En cuanto al lugar de estos arquitectos dentro de la comunidad arquitectónica, se hace evidente la aparición de ciertos protagonistas de la época. Si se revisan las opiniones publicadas en

143 Algunos de estos arquitectos han sido abordados por la historiografía nacional, pero resta aún mucho por estudiar.

Arquitectura, algunas de ellas reseñadas en el primer capítulo, se encuentran coincidencias entre los mayores formadores de opinión y los implicados con más asiduidad en los concursos. Además de participar en los certámenes y publicar sus opiniones en la prensa y en revistas especializadas, estos arquitectos dirigían organismos públicos, practicaban la docencia, participaban fuertemente en el gremio profesional y en la vida pública del país. Entre esos arquitectos, Leopoldo Carlos Agorio —con autorizada voz de decano y rector universitario— guiaba la práctica profesional con sus escritos en la revista gremial. Mientras tanto, Jacobo Vázquez Varela y Horacio Terra Arocena repartían su tiempo entre la docencia, la práctica profesional y la actividad legislativa. Ellos —al igual que Horacio Acosta y Lara y algunos otros arquitectos de la época— participaban de manera activa en la sociedad, la política y el gobierno. Este grupo de arquitectos fue responsable en gran parte del devenir de la arquitectura nacional, al decidir —entre opciones muy diferentes— la imagen final de algunas de las obras más emblemáticas de la nación en los concursos de arquitectura. En ese sentido, es importante considerar que las propuestas eran juzgadas bajo la mirada académica de estos arquitectos. Como se verá más adelante, las propuestas eran también concebidas en el marco de la tradición académica, por lo que al parecer no hubo quiebres intergeneracionales demasiado rupturistas.

Las recurrencias en los jurados se debían muchas veces a los vínculos institucionales de estos arquitectos. Vale notar que las instituciones más involucradas a través de las delegaturas en los jurados fueron: la SAU (diecisiete concursos), la Facultad de Arquitectura (diez concursos), el MOP (diez concursos) y la Intendencia de Montevideo (nueve concursos). A ellos se sumaban los delegados de los comitentes y de los concursantes, que en muchos casos eran arquitectos reconocidos por su actividad profesional y gremial. Si bien todas las instituciones reseñadas tuvieron un rol importante, el protagonismo de la SAU en estos procesos resalta por sobre las demás y amerita un apartado especial.

Como se ha visto en el tercer capítulo, la SAU lideró la discusión y el proceso de consolidación de los reglamentos de concursos en el país. Además, en el período estudiado promovió casi la totalidad de los concursos reseñados, y se ha constatado también la participación de arquitectos agremiados en todos los jurados cuya integración se conoce. Asimismo, en muchos casos las bases fueron elaboradas por el gremio a solicitud de los promotores —se han verificado siete en el período—. Cuando no lo eran, la comisión directiva de la SAU se ocupaba de revisar que las bases de cada concurso fueran de conformidad con sus propios criterios, desatando diversas medidas coercitivas cuando no se cumplían. Al mismo tiempo, el apoyo en la difusión y la propaganda gremial —a través de *Arquitectura* o de las circulares entre sus socios— constituía un factor diferencial para el éxito en la convocatoria del concurso en cuestión.

El gremio de los arquitectos era respetado, y su opinión requerida. La corporación profesional tenía entonces poder e influencia y sus posiciones eran escuchadas y consideradas. Es probable que una multiplicidad de causas colaborara en esta situación. Por un lado, en una comunidad profesional relativamente pequeña y joven, el gremio podía representar de manera fiel el sentir de una amplia mayoría de los arquitectos actuantes, lo que hacía a la institución más fuerte. Por otro lado, los arquitectos más involucrados en el gremio eran profesionales muy activos, que se desenvolvían además en diversas oficinas públicas, ejercían la docencia y en muchos casos estaban implicados en actividades político-partidarias. Pero más allá de eso, se debe considerar la muy buena posición y el *statu quo* del arquitecto como profesional en la sociedad uruguaya. La disciplina arquitectónica era considerada la madre de todas las artes, dado que conjugaba sensibilidad y talento con desarrollo tecnológico y saber específico. La buena posición que las carreras profesionales tenían se acentuaba en las carreras técnicas, que eran particularmente promovidas por los sectores gobernantes. Era, después de todo, la profesión a través

de la cual se podía materializar y visibilizar, de manera más clara, el progreso de la nación. Ante esto, cabe una reflexión sobre las condiciones y la valoración de la profesión arquitectónica en la coyuntura actual que, en apariencia, ha perdido la posición destacada de principios de siglo XX.

Un último aspecto del análisis lo configuran los arquitectos ganadores en los certámenes. Los concursantes premiados con mayor asiduidad fueron Mauricio Cravotto (32 años), Julio Vilamajó (31 años), el equipo de Octavio de los Campos (22 años), Milton Puente (22 años) e Hipólito Tournier (22 años), la sociedad de Juan Rius (31 años) y Rodolfo Amargós (28 años), Juan Scasso (31 años) en conjunto con José Domato (21 años), Alberto Muñoz del Campo (35 años) y el par formado por Antonio Camp (31 años) y José Villaavedra (31 años).

Estos jóvenes profesionales uruguayos estaban formados también en la tradición académica, bajo la conducción de Joseph Carré, que dirigió la enseñanza arquitectónica en la Facultad de Matemáticas de 1907 a 1915 y en la Facultad de Arquitectura hasta 1941. Por su actitud abierta y flexible, la formación que impartió conjugaba una sólida enseñanza académica con una gran libertad creativa (Lucchini, 1988). En este sentido, se reconocen las reglas de composición francesa utilizadas en las propuestas presentadas, más allá de que su expresión formal vacilara libremente entre lo referencial y lo abstracto. Como se verá más adelante, las observaciones de los jurados sobre algunas de estas propuestas confirman esta tendencia.

En cuanto a las relaciones entre los arquitectos premiados y los organismos que convocan y evalúan los concursos, se presenta una diversidad tal que no es posible arriesgar enunciados totalizantes. Algunos arquitectos premiados ya desarrollaban parte de su actividad laboral en el ámbito público, otros luego de ganar determinado concurso y otros nunca la desplegaron. Muchos de los arquitectos ganadores eran —o

fueron luego— docentes en la Facultad de Arquitectura, a veces en las mismas cátedras de quienes los habían evaluado como jurados, pero otros tantos participantes se desvincularon completamente de la facultad al momento de su egreso. En el mismo sentido, la participación gremial no era un denominador común entre los concursantes premiados: algunos eran activos miembros de la sociedad de arquitectos, otros lo fueron por un tiempo y otros nunca.

Al respecto de los vínculos entre jurados y concursantes, la clave parece estar en mirar desde el lado de los evaluadores. En una comunidad arquitectónica relativamente pequeña, donde los arquitectos que se desempeñaban en los jurados por lo general tenían actividad docente, esa sutil diferencia etaria hacía quizás que los evaluadores conocieran a todos los concursantes —y se conocieran también entre ellos— y que, por lo tanto, tuvieran diversas relaciones unos con otros. Profundizar en estas relaciones implica recorrer las trayectorias personales de cada uno de ellos. Si bien se ha intentado trazar algunos de los vínculos más evidentes, se considera que la exploración de esas redes de relaciones es una empresa de largo aliento que escapa el alcance de este trabajo.

En ese sentido, se ha visto que las interrogantes planteadas llevan a indagar en las relaciones que los arquitectos van forjando con las instituciones en su trayectoria personal. Mirar las redes de relaciones entre instituciones y personas ayuda a comprender su influencia en el devenir del país y de la arquitectura nacional. Para ello, se puede avanzar a través del estudio pormenorizado de la historia de las instituciones o de la profundización de las reseñas biográficas de cada uno. Sin embargo, las relaciones de los arquitectos dentro de la sociedad y los círculos dominantes que lideran el país —así como las relaciones entre la institución arquitectura y el poder— son temáticas vastas y complejas que requieren un abordaje en mayor profundidad. El desafío queda planteado para futuras aproximaciones.

Argumentos recurrentes

La documentación asociada a los concursos comprende las bases, los fallos, las propuestas y las reseñas publicadas en las revistas especializadas. En el marco de este trabajo se buscaron los documentos relativos a los veinte concursos en distintos archivos y publicaciones; los escritos hallados conforman un importante corpus documental. A partir del estudio y de la sistematización de este *corpus* se identificaron algunas temáticas recurrentes en los textos, ideas que se repiten y discursos que se retoman. Los temas frecuentes, que se detallan a continuación, dejan entrever las preocupaciones y polémicas que afectaban a la comunidad arquitectónica del período.

Las bases estudiadas recogen, en mayor o menor medida, las inquietudes planteadas por la SAU en el proceso de reglamentación reseñado en el segundo capítulo. Como se ha visto, en los casos en que las bases incumplieran estos principios, el gremio apelaba a distintas medidas de protesta. De esta manera, algunos elementos presentes en las bases se desprenden de los puntos medulares de los debates entablados por los arquitectos del período.

En primer lugar, se verifica efectivamente que la composición de los jurados contaba con mayorías de arquitectos. Este reclamo de los profesionales garantizaba la correcta y fundada elección de los proyectos premiados, ya que implicaba la comprensión técnica de las propuestas presentadas y la capacidad de los evaluadores para su correcta comparación. Se apelaba en este sentido al respaldo del conocimiento técnico, específico y profesional.

Por otro lado, en un gran porcentaje de las bases se establecía la exposición pública de todos los proyectos presentados al término del concurso. Si bien solo se ha podido constatar la efectiva realización de la exposición

en unos pocos casos, el hecho de quedar determinada en las bases garantizaba la dimensión educativa y social de los certámenes. Estos eventos de carácter expresamente público y espíritu didáctico tenían como objetivo acercar a toda la comunidad el debate disciplinario. Asimismo, esa oportunidad se aprovechaba para mostrar la complejidad intrínseca de la profesión y así sustentar su importancia y estatus en la sociedad.

Del mismo modo, las cláusulas que estipulaban que el fallo debía contener una exposición de motivos apelaban también a una dimensión educativa, esta vez enfocada hacia la propia comunidad arquitectónica. Esta exigencia era importante no solo porque aseguraba la transparencia del mecanismo al fundamentar la elección, sino porque habilitaba el debate y el intercambio de ideas. Las distintas opiniones que despertaban los fallos promovían la discusión dentro de la disciplina y derramaban hacia las prácticas proyectuales. Los fallos superaban el mero acto de elección y se convertían en dinamizadores de diálogos y reflexiones entre los arquitectos que se reflejaban en la academia, en la práctica profesional y en las propuestas presentadas entre un concurso y otro.

Estos tres aspectos encontrados en las bases remiten no solo al buen funcionamiento de los concursos, sino a sus principios esenciales. La dimensión educativa del concurso, tanto hacia adentro de la comunidad arquitectónica —fallos— como hacia la sociedad toda —exposiciones—, era garantizada por la capacidad de evaluación de los jurados. Esta garantía dependía de la idoneidad del jurado y de su integración con mayoría de arquitectos. Los aspectos didácticos de los certámenes tomaron particular relevancia en la sociedad cada vez más moderna y culta del Uruguay centenario y en su orgullosa comunidad arquitectónica.

Otro aspecto sugerente de las bases surge al notar quiénes eran sus redactores y qué fines perseguían al hacerlo. Como se ha visto, por lo general las bases eran redactadas por arquitectos, algunas veces a través del gremio, otras desde el MOP y otras por distintos profesionales que asesoraban a los comitentes. En muchas ocasiones los promotores solicitaron la redacción de bases a la SAU y cuando no lo hacían la agremiación proponía modificaciones de iniciativa propia. Este accionar ha sido reseñado en el segundo capítulo como parte de la defensa de los principios establecidos en los reglamentos. Sin embargo, interesa profundizar en las motivaciones y razones esgrimidas en esas acciones, que denotan el apego a esos principios.

La nota enviada por la comisión directiva de la SAU al BSE sobre la deficiencia de sus bases es particularmente clara en ese tema. En ella, Horacio Acosta y Lara sostenía que el éxito de los concursos radica en dos cuestiones fundamentales: el programa y el jurado. Por los motivos ya vistos, se solicitaba que el jurado estuviera integrado en su mayoría por arquitectos. Pero además, el programa debía también ser elaborado por arquitectos, que pudieran definir con claridad la esencia del futuro edificio. El motivo expreso para que las bases fuesen elaboradas por técnicos idóneos y capacitados residía en que, de esa manera, se aseguraba tanto el éxito de la convocatoria como la imparcialidad en la evaluación.

> Las Bases de un Programa no deben limitarse únicamente a una enumeración de los locales que integrarán el edificio, sino también a especificar su destino, su uso, la relación que existe entre unos y otros, directa o indirecta, datos o sugestiones que el Arquitecto pesa, considera, combina y estudia para llegar a un partido, que en su distribución y disposición satisfaga, cómoda, higiénica, económica y estéticamente al destino del edificio. […] Los Concursos Públicos han sido calificados como la democracia en el arte, y es efectivamente así, desde que por ese medio se abre la puerta a todos los arquitectos

> para que valiéndose únicamente de su preparación y de su talento proyecten distintas soluciones de un mismo programa para que el Jurado pueda elegir dentro de ellas, la que considere mejor. De aquí que una de las primeras exigencias del sistema es que el programa coloque a todos los concurrentes en las mismas condiciones, para que no se cometa la injusticia que de las mismas bases puedan deducirse circunstancias favorables para unos y desfavorables para otros, alejando así elementos que pueden aportar su valioso contingente.[144]

Acosta y Lara sostenía que el buen proceder en los concursos implicaba el respeto a las pautas establecidas en los reglamentos, motivados estos por principios de democracia, justicia, igualdad de oportunidades y libertad. Esos principios, muy presentes en el Uruguay centenario, se impulsaban en la comunidad arquitectónica y en la sociedad toda a través de la implementación de los concursos. En ese sentido, las bases de los concursos deben considerarse como documentos de alto valor que han tenido un rol importante en el devenir de la arquitectura de la nación.

Un segundo grupo de documentos lo conforman los fallos de los concursos. La revisión de estos dictámenes despliega interesantes líneas de exploración. Por un lado, en los mecanismos y procedimientos empleados —y explicitados— por cada jurado para la evaluación de las propuestas. Por otro lado, en las justificaciones y observaciones sobre las propuestas evaluadas con las que se argumenta a favor o en contra la elección de los ganadores. Se ha reconocido la existencia de un grupo de arquitectos particularmente activo y con mayor injerencia en los fallos de los concursos estudiados. El análisis de los fallos permite indagar, además, sobre la dimensión de la adscripción de estos arquitectos a determinado cuerpo ideológico disciplinario. Como se verá a continuación,

144 «Programa del Concurso de Ante- proyectos». *Arquitectura, 125* (abril de 1928), pp. 81-89.

la tradición académica se evidencia en las narrativas que refieren tanto a los procedimientos como a las argumentaciones de estos fallos.

En cuanto a los procedimientos, es interesante notar que estos no han variado mucho a lo largo del tiempo y que se deben sobre todo al análisis sistemático y comparativo de las propuestas presentadas. El proceso comienza con unas primeras instancias de análisis por eliminación, donde —bajo el acuerdo unánime del jurado— se descartan los proyectos que, por distintos motivos y sin duda alguna, no cumplen con las pautas de las bases. Luego se procede al estudio comparativo —individual o colectivo— de los proyectos restantes. El análisis de cada proyecto se hace sobre las condiciones de las bases. Además, en algunas ocasiones el jurado estipula previamente ciertas exigencias propias que se suman a los elementos de juicio ya previstos —por ejemplo, en los fallos de la Casa de Salud y el Hospital de Niños—. En las evaluaciones de concursos con segundo grado se agrega una instancia de cotejo entre las propuestas de cada autor, del primero al segundo grado. Se revisa que se respeten las líneas generales del proyecto anterior y que se hayan hecho las modificaciones solicitadas.

La definición de las propuestas ganadoras se establece a través de una o varias votaciones. El jurado tiene libertad de adoptar este procedimiento u otro, como el consenso, pero la tradición democrática hace que la gran mayoría de las definiciones sean de esta manera. La votación puede ser argumentada o no, dependiendo del caso. Las fundamentaciones sobre cada propuesta se recogen luego en los textos de los fallos, especialmente cuando las decisiones no son unánimes.

El resultado del concurso se traduce en los premios que el jurado otorga a las propuestas seleccionadas. Uno de los desenlaces posibles merece un análisis particular: el primer premio desierto. Dentro del conjunto de concursos analizados, cinco de ellos tuvieron este resultado. Las razones

o motivos de los jurados para declarar desierto el primer premio presentan algunos matices en cada uno de los concursos.

En el primer certamen del IPS se declaró desierto el primer lugar porque el jurado entendió que «si bien los proyectos presentaban características generales satisfactorias, ninguno de ellos respondía a las exigencias del programa en condiciones que permitan aconsejar su realización».[145] Similar explicación tuvo el primer concurso del Palacio Municipal, donde «se considera que ninguno cumple satisfactoriamente todas las exigencias del programa y las condiciones arquitectónicas de realización necesarias para merecer esa alta distinción».[146] Por fortuna, para estos dos edificios se abrieron nuevas convocatorias, con bases ajustadas. En ambos casos los proyectos ganadores en las segundas instancias fueron construidos.

En otros dos fallos se alegaron causas económicas para declarar desierto el primer premio. En el análisis del precio de las dos propuestas finalistas para el club Neptuno «el jurado halla que los dos se sobrepasan. […] Estando los dos fuera del margen preestablecido, no puede, sin faltar a las bases del concurso, otorgar el premio a ninguno de los dos».[147] En el caso del Municipio de Colonia, se «declara desierto el primer premio a causa de que ninguno de los proyectos, cuya planta, fachada y distribución han sido materia de un detenido análisis, por parte de los miembros del Jurado, se encuadran dentro de la partida y tolerancia asignada».[148] Curiosamente, en estos dos casos no se volvió a convocar concurso pero

145 «El Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Obras Públicas y Edilicias, 4* (1924), p. 84.

146 «El Concurso del Palacio Municipal», *Arquitectura, 78* (mayo de 1924), pp. 82-95.

147 Transcripción de documento: fallo del concurso del Club Neptuno. Archivo Fundación Cravotto.

148 *Arquitectura, 125* (abril de 1928), pp. 77-80.

sí se llegó a materializar el edificio en cuestión. Finalizado el certamen, los comitentes decidieron encargarle la construcción a alguno de los concursantes. En ningún caso se llamó a quienes habían quedado en primer lugar en la consideración del jurado.

Por último, en el Hospital de Niños, luego de un detenido análisis de todas las propuestas, el proyecto que el jurado entendía como el mejor resultaba «irrealizable en definitiva puesto que debería ser fundamentalmente modificado para ese fin»,[149] por lo que decidió declararlo desierto. En este caso, no se volvió a convocar el concurso ni se encargó el edificio a ninguno de los concursantes. La iniciativa fue postergada por unos años y su diseño se dejó luego en manos de la oficina de arquitectura de Salud Pública.

En los cinco ejemplos, los motivos para no premiar se sustentaron en la falta de respeto a las cláusulas de las bases. Por un lado, las más obvias razones económicas, y por el otro, las de las características de los edificios planteados que, en la mirada de un jurado calificado, no satisfacían los requisitos y exigencias de los programas pedidos. Si se considera que de los cinco fallos de premios desiertos resultaron igualmente cinco edificios construidos —en comparación con otros cinco concursos que, a pesar de haber adjudicado primeros premios, no llegaron a concretarse—, parece una herramienta válida y razonable de los jurados del período. En las siguientes décadas, sin embargo, el fallo que declaraba el primer premio desierto fue cuestionado por la comunidad arquitectónica ante la percepción de que las exigencias sobrepasaban las recompensas.[150]

149 «El Concurso del Hospital de Niños», *Arquitectura, 164* (julio de 1931), pp. 151-152.

150 En el concurso para el edificio del Juventus, Herrera MacLean manifestó que no debería declararse desierto el primer premio, ya que el «proyecto perfecto y sin fallas muy rara vez surge de una

La mirada detenida sobre los comentarios y observaciones de los jurados sobre las propuestas revela ciertas coincidencias en los conceptos manejados. Estas nociones responden al pensamiento de los jurados que, como se ha visto, tenían un sustento común que se basaba en la tradición académica. Para mejor comprensión de la temática, se han agrupado las críticas recurrentes según el aspecto que enfatizan.

- *Cuestiones de interpretación del programa.* En la gran mayoría de los fallos se encuentran referencias al cumplimiento del programa como elemento central en la definición de las propuestas premiadas. Los jurados justifican la elección de la propuesta ganadora en función de cómo el edificio evaluado se adapta a las exigencias del programa en sus diferentes dimensiones: económicas, funcionales, estéticas, etc. Este enunciado —que puede parecer ambiguo— es central en las discusiones de los jurados y muchas veces es determinante cuando la votación no es unánime. El programa es el componente primordial del concurso: para los comitentes es garantía de que el resultado cumpla con sus expectativas, para los concursantes establece la pauta y el rango de acción —para todos por igual— y a los jurados les sirve de marco de evaluación para todas las propuestas. Por lo tanto, en la tarea de los jurados, la correcta interpretación del programa es el filtro principal por el cual las propuestas son desechadas o consideradas entre las mejores. El modo en que esa interpretación es juzgada presenta los mayores desencuentros; las polémicas que se desatan de los fallos por lo general devienen de distintas interpretaciones del programa —y de las bases— por los miembros del jurado. El trasfondo de las críticas sobre la interpretación del programa remite a los aspectos considerados en las cuestiones siguientes.

competencia —y menos en este caso con los plazos acortados— cumpliendo con total éxito en todas sus partes con el espíritu y las exigencias del programa», *El Bien Público,* 13 de noviembre de 1938.

- *Cuestiones de funcionalidad*. Un elemento central en la evaluación de gran parte de los concursos radica en la eficacia de la solución ganadora en resolver el programa solicitado. Las referencias a este aspecto varían en la terminología empleada. En los fallos, la funcionalidad del proyecto se describe a veces como buena organización, correctas comunicaciones, diferenciación y agrupación de funciones, comodidad y facilidad de funcionamiento, etc. Estos conceptos se asocian en los dictámenes con los de economía, confort, higiene y adaptabilidad. La consideración funcional se evalúa principalmente a través de las plantas, que se entienden como piezas de una maquinaria que debiera funcionar a la perfección. La eficiencia y practicidad de las distintas soluciones propuestas es juzgada en la mirada de los jurados, bajo criterios académicos y en el marco de la modernidad en su sentido más amplio.

- *Cuestiones de concepción proyectual*. Se reconocen dos conceptos principales alrededor de la idea de proyecto —debitarios de la tradición académica—, que se manejan en los fallos alternadamente. Por un lado, se habla de la definición del partido, lo que implica «la selección de un concepto básico inicial de la naturaleza de un edificio en particular» (Van Zanten, 1975). Por otro lado, y de manera más recurrente, los jurados manejan el concepto de composición. Los fallos refieren indistintamente a la composición arquitectónica, la composición general, la disposición de la planta y hasta la de la fachada. Este concepto es uno de los pilares fundamentales del sistema académico porque permite solucionar, dentro de un marco establecido, problemas proyectuales de muy diferente magnitud. En las reglas académicas, la composición implica una manera de resolver un proyecto de arquitectura de forma tal que se desarrolle fluidamente a través de una sucesión de espacios. En ese sentido, se entiende que un «buen edificio *Beaux Arts* lleva al visitante de la mano; como un discreto guía, le insinúa lo que debe conocer, lo lleva

hacia donde desea ir, corre las puertas y abre las ventanas para hacer la visita agradable» (Van Zanten, 1975).

- Algunos autores consideran que «la palabra composición era el término genérico para designar la concepción arquitectónica» (Lucan, 2012, p. 21, traducción propia). Sin embargo, de los fallos revisados se desprende que el término composición era un concepto concreto y de uso cotidiano en la comunidad arquitectónica de la época, por lo que probablemente hubiera un acuerdo tácito en sus implicancias. Los miembros de los jurados calificaban los proyectos de buena o mala composición con base en su formación, experiencia y capacidad técnica. En este sentido, la capacidad de juzgar los aspectos proyectuales, como composición y partido, de las propuestas presentadas, se relaciona de manera íntima con la referida reivindicación de que los jurados debían tener una integración mayoritaria de arquitectos.

- *Cuestiones formales*. Por último, los fallos recogen las inquietudes de los jurados asociadas a la imagen del edificio, especialmente en su expresión exterior. Estas preocupaciones se reconocen en las numerosas menciones al carácter, la belleza exterior o la calidad de las fachadas —excelentes o deficientes—. Sin embargo, las críticas sobre el carácter no parecen ser elementos eliminatorios en la consideración de los jurados. Más aún, en algunas ocasiones el primer premio se otorgó a pesar de las faltas de carácter reconocidas en el proyecto —por ejemplo el IPS— y, en otras, luego de adjudicado el premio, se solicitó al ganador que modificara su propuesta para que estuviera «más en armonía con el destino y la importancia del edificio».[151]

151 «Los concursos del Banco República». Fallo del Concurso del Banco República Agencia General Flores. *Arquitectura, 145* (diciembre de 1929), pp. 244-246.

- La noción de carácter también es debitaria de la tradición *beaux arts*. El concepto puede ser entendido en dos dimensiones simultáneas: «la impresión de individualidad artística y la expresión, ya sea simbólica o funcional, del propósito para el cual se construyó el edificio» (Rowe, 1982, p. 62, traducción propia). Esta es una idea central: el carácter de un edificio depende en gran parte de la capacidad de expresión de sus funciones, en definitiva, apela a la aptitud representativa del proyecto. Como se ha visto en capítulos anteriores, el carácter y la representación fueron temas fundamentales en los debates del Uruguay centenario, en el marco de su confirmación identitaria. En ese sentido, es comprensible que la cuestión formal fuera uno de los mayores factores de consideración en la evaluación de los jurados.

En todos los fallos analizados se reconoce, en mayor o menor medida, la matriz académica. Inclusive en los concursos donde los proyectos ganadores han sido calificados posteriormente como modernos y vanguardistas. Un ejemplo muy claro —por la rica fundamentación de su fallo— es el del concurso de la Casa de Salud cuyo proyecto ganador presenta una evidente filiación moderna. [152]

La reseña descrita en el fallo del jurado indica que al momento de la votación, quienes lo hacen por el lema «H8» fundamentan minuciosamente el proyecto, manejando nociones académicas. La justificación recoge algunos de los conceptos recién mencionados:

> Ese proyecto se destaca del conjunto por su sencilla y clara composición arquitectónica. […] Reúne condiciones esenciales de buena composición arquitectónica en una solución franca y tranquila como

152 Así lo señalan William Rey y Jorge Sierra (2019, pp. 195-210).

> lo es el programa del llamado a concurso, […] una composición más tranquila y simple como corresponde a programas de esta índole, con una adaptación al terreno más lógica y racional dando en la relación de sus masas la sensación de un conjunto más armonioso y equilibrado cumpliendo los ideales de toda sana arquitectura.[153]

La constatación de la matriz académica no implica que se deba tachar a estos arquitectos de conservadores o que no se pueda afirmar que en esa época se consolidó el pensamiento moderno en la arquitectura nacional. Como se ha visto en el segundo capítulo, el accionar de estos arquitectos estuvo motivado por la modernidad y el progreso, entendidos en una concepción amplia. El estudio de los textos asociados a los concursos del Centenario muestra, por un lado, una serie de temáticas recurrentes que atraviesan las discusiones de la comunidad arquitectónica de la época. Por el otro, la solvencia del trabajo de los arquitectos que se desempeñaban como jurados o que elaboraban las bases de los certámenes. Estos documentos son producto de esos enérgicos arquitectos formados bajo los principios académicos, que perpetúan en las bases y en los fallos los conceptos de la tradición francesa. Como se verá a continuación sobre el conjunto de las propuestas, en el marco de la misma tradición existía una gran libertad creativa, que se manifestaba en las búsquedas proyectuales de los proponentes.

153 «Concurso de Planos de la Casa de Salud». *Arquitectura, 151* (junio de 1930), pp. 204-211.

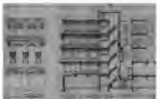
Propuestas de arquitectura en el Uruguay centenario

Los capítulos anteriores han abordado en detalle las propuestas premiadas en los concursos del IPS, del pabellón de Sevilla y del estadio del Club Nacional de Football. En este apartado se presenta una mirada transversal sobre el conjunto de propuestas presentadas en los veinte concursos, que se han podido conocer a través de los recaudos gráficos identificados en el marco de este trabajo.

Cada concurso establece en sus bases un listado detallado y minucioso de los gráficos y piezas solicitados. Los redactores de las bases entendían que a través de esos determinados gráficos se podía comprender, analizar y evaluar el proyecto en cuestión, probablemente en clave académica. Más aún, en un gran porcentaje de las bases quedaba estipulado que si se entregaban piezas que no fueran las solicitadas no iban a ser tenidas en cuenta para la evaluación. Esta advertencia respondía directamente a algunos de los reclamos del gremio profesional, ya que con ella se garantizaba el principio de equidad. Como sostenía Acosta y Lara, se ponía en igualdad de condiciones a todos los proponentes, eliminando el factor de la capacidad productiva que podían llegar a tener los arquitectos con oficinas establecidas en detrimento de, por ejemplo, los jóvenes recién egresados.

Los diferentes tipos de recaudos responden a las solicitudes establecidas en cada una de las bases. La entrega del concurso se conformaba por un conjunto específico de documentos que cada participante debía aportar. Entre las piezas exigidas con regularidad estaban las plantas, las fachadas y los cortes, en ocasiones se incorporaba una perspectiva exterior y en menor porcentaje se añadía uno o dos detalles interiores. Además, los requisitos siempre incorporaban una memoria descriptiva y un presupuesto. Si bien se conocen algunas maquetas de trabajo de ciertos

	1° PREMIO	PREMIO	PREMIO	PREMIO	SIN PREMIO	EDIFICIO
INSTITUTO PROFILÁCTICO DE LA SÍFILIS						
INSTITUTO PROFILÁCTICO DE LA SÍFILIS						
VIVIENDA RURAL ECONÓMICA						
EDIFICIO VERO						
HOSPITAL DE CLÍNICAS						
PABELLÓN URUGUAYO EN SEVILLA						
CLUB NEPTUNO						
EDIFICIO MUNICIPAL DE COLONIA						
ESTADIO PEÑAROL						
CENTRO ALMACENEROS MINORISTAS						

	1° PREMIO	PREMIO	PREMIO	PREMIO	SIN PREMIO	EDIFICIO
ESCUELA DE ODONTOLOGÍA						
BANCO REPÚBLICA CORDÓN						
CASA DE SALUD						
BANCO REPÚBLICA G. FLORES						
PALACIO MUNICIPAL MONTEVIDEO						
PALACIO MUNICIPAL MONTEVIDEO						
ESTADIO CLUB NACIONAL FOOTBALL						
BANCO HIPOTECARIO						
HOTEL EN LA PALOMA						
FEDERACION RURAL 1930						

proyectos presentados —no necesariamente los premiados—, las bases no estipulaban la entrega de estos elementos, por lo que probablemente fueran utilizados como instrumentos de ideación en la elaboración de los proyectos. Por otro lado, las bases convenían en las escalas de los diferentes gráficos pedidos. Por lo general estas se establecían a un centímetro por metro, aunque se encontraron también piezas solicitadas a cinco, dos y hasta medio centímetro por metro. En este sentido, si bien los gráficos presentan distintas particularidades de un concurso a otro, el conjunto tiene cierta coherencia global y puede ser comprendido como una muestra robusta y sólida del buen diseño arquitectónico de la época.

Del conjunto de los concursos del período se ha podido recobrar cerca de cuarenta propuestas tomadas de las publicaciones y los archivos consultados. Si bien es un número interesante si se tiene en cuenta que la gran mayoría de las propuestas corresponden a las premiadas, no puede considerarse representativo del universo completo de las presentaciones, que quizás superaba las trescientas. En ese sentido, el análisis sería mucho más rico si se contara con los recaudos de todas las propuestas. Lamentablemente, el esfuerzo creativo que implican los certámenes de arquitectura por lo general no queda registrado más que en la memoria de los implicados. Por lo tanto, el examen que se presenta a continuación parte de un corpus incompleto y se plantea en términos relativos, aunque habilita, por lo menos, algunas reflexiones sobre el estado de la práctica arquitectónica en el Uruguay centenario.

La tabla de síntesis que sigue ilustra la totalidad de las propuestas de las que se han recuperado registros gráficos.

Fachadas y perspectivas

En el conjunto completo, la expresión formal de los proyectos es muy diversa y refleja distintas inspiraciones. Las propuestas que se plasman en las fachadas son por lo general debitarias de referencias externas; plantean distintos guiños que van cambiando según las preferencias de los arquitectos, los tipos de edificios y las distintas tendencias que se suceden en esos años. Si bien el período estudiado es muy breve, se han identificado ciertas correlaciones entre algunas corrientes o debates disciplinarios de la época y la imagen exterior de los proyectos.

En ese marco, se observa que los recaudos gráficos de todas las propuestas conocidas para los concursos del IPS y del primer Palacio Municipal despliegan una clara impronta historicista. Esta opción se reconoce también en concursos posteriores, pero ya no en la totalidad de las propuestas de cada concurso sino acompañadas de proyectos con otras referencias en su expresión exterior. Como se ha visto en el apartado del concurso para el pabellón en Sevilla, el uso de recursos historicistas como instrumentos de representación era una estrategia muy utilizada, en especial en los concursos para edificios públicos. Por ejemplo, los concursos para edificios bancarios se prestaron para una multiplicidad de recursos formales que iban desde las referencias historicistas más clásicas al tratamiento más despojado y vanguardista, pasando por un cierto equilibrio formal de sobria austeridad —muy utilizado en concursos posteriores—.[154] Hacia el final del período, aunque la diversidad se mantuvo, las propuestas de marcada referencia histórica se observan en menor cantidad y dan lugar a una cierta prevalencia de geometrías más simples.

154 Sobre el final de la década del treinta, en las búsquedas arquitectónicas «se reflejaba en las deliberaciones de los jurados que premiaban funcionalidad y reclamaban carácter» (Rimbaud, 2019c).

El impacto que tuvo en la profesión la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925 se reconoce en la expresión formal de las propuestas para los concursos del club Neptuno, del edificio Vero y del Hotel de La Paloma, entre otros. De la misma manera, las propuestas de los concursos para el Hospital de Clínicas y para la Escuela de Odontología parecen buscar la imagen racional asociada a la vanguardia europea, que llegaba a nuestro medio a través de las publicaciones periódicas. En esos casos, se debe considerar la importancia del avance de la especificidad técnica en la arquitectura hospitalaria, como se ha señalado en el análisis del concurso para el IPS. Sin embargo, en la expresión de sus fachadas es evidente el cambio de referencia formal entre las propuestas de los concursos hospitalarios del inicio del período y los del final.

Las iniciativas privadas no fueron muchas en el período. En el capítulo anterior se han comentado las propuestas para los estadios de fútbol de los clubes Peñarol y Nacional, en las que la expresión formal transitó un camino exploratorio con elementos clásicos, pinceladas *art déco*, tratamientos plásticos despojados y elementos ornamentales abstractos. Curiosamente, los tres emprendimientos privados que sí fueron construidos se ubican sobre la principal avenida de la capital: el edificio Vero, el Centro de Almaceneros Minoristas y la Federación Rural. Lamentablemente, en estos concursos no se han podido recuperar otras propuestas que no fueran las ganadoras; sin embargo, es interesante notar la respuesta formal de los arquitectos en una ubicación tan significativa. Los tres proyectos plantean referencias diversas, no muy distintas de otras del período. Mientras los dos edificios en altura recurren a una expresión sobria y controlada, con salientes, movimientos y juegos de claroscuro acentuados con elegantes motivos ornamentales, la sede social apela a referencias históricas en busca de representación institucional. La libertad creativa en la respuesta formal de estos edificios es posible en el marco de la ecléctica avenida, que admite sin conflictos una gran pluralidad de manifestaciones.

En este panorama, se puede atribuir la diversidad de la expresión formal en los concursos del período a la libertad creativa habilitada por la combinación de la tradición académica con el imaginario del país moderno. La apertura, la movilidad estilística, las búsquedas particulares, las divergencias y las coincidencias, facilitaron un desprejuiciado intercambio de ideas que sustentó el proceso de consolidación disciplinaria y profesional de la arquitectura en Uruguay.

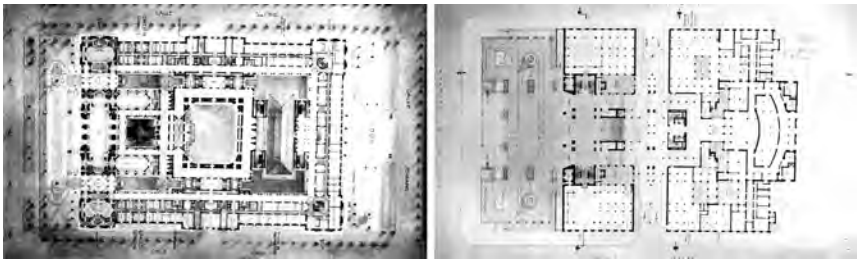
Plantas y cortes

Como se ha visto en el análisis de los fallos, las plantas y los cortes eran utilizados para evaluar la funcionalidad del proyecto. A través de estos gráficos se medía la efectiva solución de la propuesta en cuanto a estructura, organización, practicidad, economía, confort, higiene y adaptabilidad. Además, estos recaudos plasmaban las relaciones espaciales que daban vida al programa solicitado y materializaban el destino del edificio.

En cuanto a la organización funcional de las propuestas, es difícil establecer comparaciones en un conjunto tan diverso de programas. En todos los casos, se buscaba la máxima eficiencia del edificio —entendida como el cumplimiento óptimo de la función— en relación con el programa solicitado. Las diferentes soluciones de organización espacial reflejan la amplitud conceptual de un período disciplinario agitado, pero no permiten establecer preferencias de una sobre otra, sino que se suman a la complejidad de la apertura intelectual reseñada. En la excelente formación académica de los arquitectos uruguayos recae el éxito de esta singularidad. El sistema de diseño *beaux-arts* que manejaban los arquitectos tenía la capacidad de resolver distintos programas —nuevos o difíciles— con un conjunto conocido y acotado de herramientas proyectuales.

Por otro lado, la innovación técnica o incorporación de nuevas tecnologías en las propuestas es un ítem también difícil de evaluar. Los gráficos

existentes son reproducciones miniaturizadas de las láminas originales, muchas veces de baja calidad, por lo que no es posible apreciar el detalle de los distintos componentes constructivos o instalaciones de los proyectos.[155] En los fallos, este aspecto no era considerado por los jurados en la evaluación de las propuestas. Quizás la escala utilizada o el nivel de definición de anteproyecto solicitado en la mayor parte de los casos dificultaran la incorporación de innovación tecnológica. O quizás fuera un aspecto que el ganador de cada concurso desarrollaba en la etapa del proyecto ejecutivo. De todas maneras, vale notar que no se identificó este ítem como elemento relevante en los concursos estudiados.



51. PLANTAS DE LOS PROYECTOS DE CRAVOTTO PARA EL PALACIO MUNICIPAL, 1924 Y 1929.

En los recaudos relevados se identificaron algunos rasgos interesantes en cuanto a su expresión gráfica. Las plantas de algunos proyectos presentan trazados pesados donde los muros macizos son perforados apenas por los vanos, mientras otros dibujos parecen más livianos, con trazados de muros que integran en una misma línea recta los llenos y vacíos. Si bien

155 En los pocos casos en que se ha podido acceder a las láminas originales se ha encontrado cierta reflexión sobre estos aspectos. Por ejemplo, la propuesta ganadora del concurso para el pabellón de Sevilla presenta un meticuloso detalle del mecanismo para el frigorífico de carnes enterrado en el subsuelo. Por otro lado, las memorias descriptivas para el Hospital de Clínicas hacen hincapié en las necesidades técnicas hospitalarias. Es posible que otras propuestas del período plantearan algunas ideas novedosas en cuanto a los aspectos tecnológicos. Si se recuperaran los gráficos completos de otros proyectos, la mirada con este sesgo enriquecería el conocimiento sobre la producción arquitectónica del período.

ambas modalidades convivieron en las propuestas de todos los concursos estudiados, la modalidad maciza es más frecuente en los primeros concursos, mientras que en los tardíos hay una mayor concentración de trazados lineales.

Esta sutileza se puede asociar a un cambio en las tendencias de expresión gráfica del momento o en las técnicas constructivas, que iban dejando de lado los tradicionales muros portantes o, simplemente, puede ser el resultado de las distintas preferencias personales de los arquitectos. En este sentido, es interesante mirar las propuestas de Mauricio Cravotto, quien cuenta con el mayor número de premiaciones en el período. Sus presentaciones en estos cinco años parecen confirmar cierto corrimiento en las tendencias de expresión gráfica. En las plantas del arquitecto se muestra la preferencia por el dibujo macizo en las propuestas para el primer Palacio Municipal o el Pabellón de Sevilla, mientras que en otros proyectos se reconoce un dibujo más lineal, como en el club Neptuno, el Hospital de Clínicas y el segundo Palacio Municipal.

Bajo criterios académicos y en el marco de la modernidad en su sentido más amplio, los trazados de estos proyectos reflejan el estado de situación de la práctica profesional de la arquitectura del período. Dentro del cuadro de las restricciones impuestas en cada concurso (piezas, escalas, etc.), los arquitectos abrazaron la libertad de creación al expresar sus ideas a través de sus medios predilectos. En ese sentido, es interesante también notar las pequeñas notas de humor de los concursantes, que se manifiestan a través de los lemas o seudónimos utilizados con distintos juegos de palabras y hasta en la creación de pequeños sellos y dibujos —muy originales— que se plasmaban en las láminas entregadas en cada concurso.[156]

156 «Ya verás», «Uh», «Shit», «Mal abrigo», «Criollo biejo», «4 a 0», «Upa», «El pirata» y «Rataplán» son algunos de los lemas registrados en los veinte concursos.

Proyectos

La concepción proyectual en muchos casos implicó la definición por un determinado tipo edilicio. Nuevamente, la diversidad de programas, contextos y exigencias —sumada a la libertad creativa de los proponentes— resultó en una multiplicidad tipológica absoluta. A diferencia del rascacielos en Estados Unidos,[157] se puede arriesgar que en Uruguay no se adoptó una tipología preferente sino que se habilitó una búsqueda en diversas direcciones, creando un panorama edilicio más vasto, complejo y ecléctico.

Visto el conjunto de las propuestas, resta intentar determinar su influencia en el medio arquitectónico de la época. Es claro el rol central que tenían los certámenes en el período, tanto en el debate disciplinario como en la práctica profesional. La gran cantidad de concursos, las numerosas propuestas presentadas y el espacio adjudicado en las revistas especializadas, en una comunidad arquitectónica relativamente pequeña, dan cuenta de ello. Sin embargo, la propia diversidad ya reseñada dificulta la determinación del impacto de las propuestas en la práctica arquitectónica del momento en cuanto a la posibilidad de haber inspirado ciertos modelos o tendencias. Se podría decir que su influencia en el medio se recoge más en las polémicas desatadas por las competencias, que en las propuestas y realizaciones producto de ellas.

Los proyectos analizados, muy diferentes entre sí, proponen distintas visiones de las aspiraciones de los arquitectos para la construcción del Uruguay moderno. Las propuestas —construidas o no— que dejó el centenario impactaron en el aprendizaje proyectual del colectivo

157 «El *Chicago Tribune* presentó el concurso para liderar el camino en la transformación tanto del rascacielos como de la ciudad. [...] Arquitectos y clientes estadounidenses y europeos a ambos lados del Atlántico previeron una nueva era en el diseño que se abría en la estela de la guerra. Al imaginar el rascacielos para esta nueva era» (Solomonson, 2003, p. 197).

arquitectónico, y los edificios que fueron construidos contribuyeron a formar la imagen urbana del país modelo. Los edificios resultantes de los certámenes del período del centenario, un total de once, forman parte del conjunto edilicio que sustenta la identidad arquitectónica de la nación. Si bien no es posible agrupar estos once edificios bajo una característica común que los diferencie de otros importantes ejemplos de arquitectura nacional, es interesante subrayar que son en parte responsables en la determinación de los rasgos identitarios del Uruguay en la conformación de su realidad física cotidiana. Estos once proyectos, construidos de un total de veinte concursos, realizados en un lustro especialmente significativo en la historia del país, son una muestra de la capacidad de propuesta y construcción de futuro de la sociedad uruguaya. Estos valores, aparentemente adormecidos en el Uruguay de hoy, pueden ser rescatados en el espíritu de un nuevo Centenario.

6

REFLEXIONES FINALES

REFLEXIONES FINALES

Los objetivos perseguidos en este trabajo buscaron, por un lado, establecer la importancia de los concursos dentro del debate arquitectónico, social y cultural del Uruguay de la época. Por otro, reconocer su incidencia en la determinación de los rasgos identitarios del Uruguay como nación. Para ello, se buscó información sobre todos los concursos de arquitectura convocados entre 1925 y 1930, de sus organizadores, participantes y propuestas presentadas.

La materia prima de esta investigación —la documentación e información relativa a los concursos del período— fue obtenida mediante la revisión de archivos y publicaciones y la sistematización de información dispersa. El cuerpo documental ordenado de los veinte concursos formó la base necesaria para un estudio integral y transversal. Adicionalmente, se decidió profundizar en tres casos, que se seleccionaron por sus características y particularidades divergentes. Estos son ejemplos que no habían sido abordados en profundidad por la historiografía nacional y que presentan aspectos interesantes en el desarrollo de las temáticas indagadas.

Los concursos tuvieron un rol central en el período estudiado. El conjunto de las propuestas conocidas trasuntan una gran libertad creativa e interesantes búsquedas proyectuales de jóvenes arquitectos uruguayos. Además, los once edificios que surgen de estos concursos forman parte del conjunto

edilicio que sustenta nuestra identidad arquitectónica y son testimonio de la apuesta al futuro que caracterizaba al pujante y joven país. Su diverso y ecléctico legado ha colaborado —con infraestructuras de gran calidad— en la formación del rico paisaje urbano que moldea nuestra sociedad.

Como se ha visto, el estudio de los concursos posee múltiples nichos de interés que pueden ser abordados en diversas dimensiones de análisis. Estas últimas páginas pretender retomar el trabajo realizado para reflexionar sobre los concursos en tres sentidos: en su calidad de catalizadores de debates, como espacios de ensayo proyectual —en particular sobre la capacidad de representación institucional— y en su atributo identitario, en el marco del Uruguay centenario.

52. EDIFICIOS PRODUCTO DE CONCURSOS DEL CENTENARIO

Catálisis del debate

El período de estudio estuvo atravesado por múltiples polémicas que afloraron a lo largo de la investigación. Los debates mantenidos por los profesionales de la época acompañaron el proceso de consolidación de la comunidad arquitectónica uruguaya. En esos intercambios se descubren tensiones entre la pretensión de un país moderno a la par de Europa y la búsqueda de una identidad propia. Cada uno de los caminos posibles contó con defensores y detractores, todos cobijados en la apertura intelectual proporcionada por la matriz académica y el imaginario integrador.

Del mismo modo, el proceso de consolidación de la reglamentación de los concursos en las primeras tres décadas del siglo tuvo un rol decisivo en la comunidad arquitectónica de la época. El reglamento publicado en 1930 saldó la discusión en cuanto a la reglamentación de los concursos y consagró el ideal ético para todos los certámenes de arquitectura en Uruguay de allí en adelante. Los enfrentamientos que se desataron entre grupos de arquitectos fueron el costo de uno de los mayores logros del gremio profesional. Esta puja en el seno de la comunidad arquitectónica estuvo motivada por los principios de democracia, justicia e igualdad, propios del imaginario del Uruguay centenario.

En ese sentido, las discusiones relacionadas al mecanismo del concurso —y su reglamentación— acaecidas en los certámenes para el IPS fueron medulares en el proceso de consolidación social y profesional de la arquitectura en el país. Los enfrentamientos profesionales en esos dos concursos dan cuenta de la agitación general en la floreciente comunidad arquitectónica de la época. Las pulseadas del gremio de arquitectos se manifestaron en ambas instancias, primero sobre la convocatoria abierta a extranjeros y luego —indirectamente— contra los arquitectos estatales. El debate dejó entrever las dos visiones contrapuestas como prendas de un mismo imaginario nacional. El patriotismo manejado por los dos colectivos de arquitectos enfrentados queda inmerso en el sentir colectivo del Uruguay centenario: unos trataban de asegurar los mejores proyectos para la obra pública del país, otros buscaban garantizar que los arquitectos nacionales tuvieran la oportunidad de probar su valor a la nación.

Los debates que generaron los concursos promovieron ricos intercambios de ideas que desencadenaron procesos de consolidación en la profesión y la disciplina. Esos intercambios dinamizaron diálogos y reflexiones en la academia, en el gremio y en la práctica profesional. En ese sentido, cabe destacar que se identificó un grupo de arquitectos

con una participación preponderante en los certámenes, tanto entre los concursantes premiados como en la composición de los jurados. Estos profesionales uruguayos —formados en la tradición académica—, perpetuaron en las propuestas y en los fallos los conceptos medulares de la práctica francesa. Asimismo, se constató que los arquitectos de mayor actividad fueron también actores relevantes dentro de la comunidad arquitectónica: docentes, dirigentes de oficinas públicas, formadores de opinión y militantes del gremio profesional, capaces de influir en el futuro disciplinario y profesional colectivo. La incidencia de este grupo de arquitectos fue determinante en los concursos, y su accionar dejó un profundo legado en el devenir de la arquitectura nacional.

Ensayo proyectual

En el marco de la celebración del centenario, la confirmación del imaginario nacional a través de la imagen de los edificios fue un tema primordial. En ese sentido, la temática de la representación atravesó los veinte concursos —y los tres casos de estudio—, entre muchas otras iniciativas públicas y privadas. De esa manera, la reflexión alrededor de los concursos de la época permite pensar que la búsqueda de representación institucional a través de la arquitectura aspiró a mostrar una nación joven, moderna y pujante, pero fundada en las sólidas bases de la herencia occidental.

El Pabellón de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla brindó la oportunidad de pensar cómo representar al Uruguay en el exterior, tanto en el plano diplomático-comercial como en el arquitectónico. El concurso premió una solución ecléctica depurada, de base funcional y elementos ornamentales sintéticos. Esa combinación compactada de modernidad y tradición —de amplitud conceptual y libertad creativa— caracterizó la arquitectura del Uruguay en el período del centenario y probablemente sentó precedentes para el desarrollo profesional futuro.

La reflexión sobre este caso evidenció la búsqueda de una identidad arquitectónica nacional que se perfilaba en una ponderación entre la reflexión local y la herencia europea. En este sentido, el panorama general de todos los concursos refleja el uso consistente de referencias formales históricas —más o menos abstractas— para reforzar el mensaje de representación institucional.

El concurso para el estadio del Club Nacional de Football —mirado en conjunto con los proyectos para el de Peñarol y el Centenario— permite reflexionar sobre la búsqueda formal de los proyectistas en el período. Se reconocen referencias clásicas en los proyectos para Peñarol, recursos depurados *art déco* en el estadio Centenario y geometrías austeras en las propuestas para el CNF. Sin embargo, no corresponde hablar de un proceso evolutivo —como se ha hecho—, ya que esos mismos arquitectos recurrieron a diversas referencias formales, antes y después de estos proyectos, en un marco amplio de libertad proyectual.

De forma similar, al considerar las propuestas presentadas por el equipo ganador a los dos concursos del IPS se vislumbra en el cambio de planteo formal un factor determinante en la adjudicación del premio. Esa misma expresión exterior —como la de otros excelentes proyectos eclécticos— fue causal de su omisión en la historiografía nacional, víctima de relatos evolucionistas y prejuiciosos alentados por la modernidad más radical. El estudio del caso permitió percibir que la búsqueda de representación de la nación se amalgamó, en los ejemplos hospitalarios, con alusiones a la institución médica. En cuanto a resolución formal, esto implicó que se apelara de distintas maneras a elementos clave del imaginario nacional como el avance tecnológico, la prevalencia de la ciencia y la modernidad como aspiración, en su sentido más amplio.

En el panorama extendido, no se puede aseverar la existencia de preferencias formales generalizadas en la búsqueda de identificación nacional,

sino más bien, se puede ver una tendencia al equilibrio local entre legado y novedad. El conjunto de los recaudos gráficos de las propuestas encontradas en todos los concursos conforma una pequeña muestra de las ideas y aspiraciones presentes en la práctica profesional de la época. En ese sentido, se examinaron los proyectos y su representación a través de fachadas, perspectivas, plantas y cortes. El grupo de aproximadamente cuarenta propuestas de arquitectura presenta una gran heterogeneidad formal, tipológica y funcional —entre otras—, reflejo de la rica diversidad presente en la arquitectura uruguaya.

Desde otra perspectiva, la sistematización y el análisis de la documentación recabada permitió establecer algunos argumentos recurrentes en las redacciones de bases y fallos que subrayan y ordenan estos espacios exploratorios. En los textos de los fallos se reconocieron algunas preocupaciones constantes con respecto a los mecanismos de funcionamiento y la evaluación de las propuestas, en particular aquellos aspectos que se consideran tributarios de la tradición francesa. Además se constató, por un lado, que las bases recogían las reivindicaciones de los arquitectos reseñadas en el proceso de reglamentación. Por otro lado, se encontró que esos escritos apelaban a la dimensión educativa del certamen, tanto para la sociedad como en el seno interno de la comunidad arquitectónica. Esto se descubre en las cláusulas que establecen los fallos fundados por los jurados —con una integración mayoritaria de arquitectos— y las exposiciones públicas de las propuestas.

La dimensión educativa registrada en los certámenes refuerza la noción de los concursos como espacios de experimentación en el sentido más amplio. La búsqueda proyectual, los ensayos de representación institucional y las diversas exploraciones formales, acusan nichos didácticos de creación arquitectónica que —en el marco abierto del Uruguay centenario— provocaron algunos de los más grandes portentos de la arquitectura nacional.

Creación de identidad

A lo largo del trabajo se ha intentado responder algunas interrogantes sobre los concursos de arquitectura del centenario como objetos de significación y representación de la identidad nacional. Se ha buscado determinar su rol en la construcción identitaria de la nación uruguaya en los festejos del centenario. Se ha aspirado a determinar si de alguna manera estos concursos marcaron el camino de la arquitectura nacional y de la imagen general de la sociedad uruguaya de ayer y hoy.

En lo que respecta a estos veinte concursos, es difícil determinar su impacto colectivo. Algunos de ellos marcaron profundas huellas en la historia de la arquitectura nacional. Evidentes son los casos del Palacio Municipal y del Hospital de Clínicas. Además, la historiografía disciplinaria ha destacado por distintos motivos el BROU de General Flores, el Centro de Almaceneros Minoristas y la Escuela de Odontología y, en otra dimensión, el pabellón de Sevilla fue considerado un mojón en las relaciones diplomáticas del país. Otros de estos edificios han pasado más desapercibidos —o directamente han sido obviados— en la consideración general; ejemplos de ello son el IPS, el Edificio Vero y el Municipio de Colonia. Por otro lado, los eventos de los certámenes para el Palacio Municipal, el Hospital de Clínicas y el BROU General Flores han sido reconocidos por sus particularidades, más allá de los edificios que de ellos resultaron. De la misma manera, el concurso para la Casa de Salud fue ampliamente celebrado, aunque el edificio ganador nunca llegó a construirse. Se podría decir que el conjunto de certámenes del período tuvo una incidencia importante —aunque no homogénea— para la arquitectura en el Uruguay de ese momento y la que habría de venir.

En esa línea, el estudio del concurso para el estadio del Club Nacional de Football permitió reflexionar sobre el protagonismo del fútbol en la conformación de la identidad nacional y su extensión simbólica en la

arquitectura deportiva. Se ha visto que el estadio Centenario es uno de los elementos identitarios indiscutidos de la sociedad uruguaya: prenda arquitectónica que sintetiza la cultura, el sentir y la condición esencial del pueblo oriental. Por estos motivos, el equívoco involuntario acerca de la existencia de un concurso para el estadio Centenario que se ha extendido dentro de la comunidad arquitectónica es interesante en términos de identificación colectiva. La aspiración inconsciente de los arquitectos de que su obra más representativa fuera asociada con los valores democráticos de los concursos ha generado un mito fundacional de la arquitectura moderna uruguaya, en la amalgama ilusoria entre el concurso para el Club Nacional de Football y el estadio Centenario.

A lo largo de estas páginas se ha intentado reflexionar sobre las cuestiones de la identidad en el Uruguay a través del estudio en profundidad de los concursos de arquitectura del período del centenario. El análisis de los concursos puede tomar un sesgo diferente bajo la conceptualización de identidad de Mario Sambarino, quien propone entender a la identidad de un país como proyecto político. En ese sentido, es posible trazar una línea de pensamiento reflexiva sobre la identidad en Uruguay en el ámbito de la arquitectura, donde sea más significativo el evento del concurso que la materialización de los edificios.

Desde esa perspectiva, el valor identitario de estos veinte concursos se puede considerar en su dimensión conceptual, en la raíz democrática de la pluralidad de ideas. En esta línea, se podría decir que el mecanismo del concurso es la expresión máxima de la arquitectura como intención y expresión de deseo, y que además trae consigo asociados valores muy caros para la sociedad uruguaya como la democracia y la igualdad. De esa manera, se podría entender que los concursos en sí mismos son valiosos como elementos identitarios y que para la comunidad arquitectónica de Uruguay encarnan la esencia del sentir nacional. Asimismo, los concursos derraman en la cultura y la sociedad en su dimensión educativa

y en los debates que se extienden fuera de la comunidad arquitectónica, por lo que también se podría plantear, en una mirada amplia, que los concursos de arquitectura son elementos de alta significación para el Uruguay en su conjunto. En este sentido, los certámenes arquitectónicos se descubren como excelentes ejemplos de la noción de identidad como proyecto. En el contexto del estudio del centenario, los veinte concursos reseñados pueden ser entendidos como manifestaciones sustanciales de la nación, en el buscado proyecto del Uruguay moderno.

FUENTES DE LAS IMÁGENES
BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DE LAS IMÁGENES

01 Elaboración de la autora a partir de imágenes 8 a 27.
02 Centro de Fotografía de Montevideo (CdF).
03 Bryan de Grineau, 1930. En *Sección Aurea.* Carmenes, Álvaro. El afiche uruguayo de la primera mitad del siglo XX (II). Recuperado de https://www.carmenes.org/wp/2010/07/18/el-afiche-uruguayo-de-la-primera-mitad-del-siglo-xx-ii/
04 Mundo Uruguayo. 1930. Tapa. *Mundo Uruguayo* 600-602-606 (julio-agosto).
05 Archivo IHA, Foto 19627 / Guillermo Laborde, 1930. En *Autores*. Afiche Mundial de Fútbol 1930. https://autores.uy/obra/12532
06 Arquitectura. 1925-1930. Tapa. *Arquitectura*.
07 Arquitectura. 1930. Reglamento general de Concursos. *Arquitectura, 146* (enero), pp. 2-5.
08 Arquitectura. 1920. Congreso Panamericano de Arquitectos. *Arquitectura* 37 (octubre): 73. / Obras Públicas y Edilicias. 1925. La Dirección de Arquitectura del MOP. *Obras Públicas y Edilicias,* 15, p. 58.
09 Obras Públicas y Edilicias. 1924. El Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Obras Públicas y Edilicias* 5 (noviembre), pp. 105-107.
10 Obras Públicas y Edilicias. 1925. El Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis y Consejo Nacional de Higiene. *Obras Públicas y Edilicias* 13 (julio), pp. 8-14.
11 Arquitectura. 1926. Concurso de vivienda rural económica. *Arquitectura* 108 (noviembre), pp. 249-254.
12 El progreso arquitectónico. 1926. *El progreso arquitectónico* (5), p. 29.

13 Arquitectura. 1930. Edificios hospitalarios. Concursos de planos realizados. Hospital de clínicas Casa de Salud». *Arquitectura* 151 (junio), pp. 189-203.
14 Arquitectura. 1927. Concurso de planos para el Pabellón del Uruguay en la Exposición de Sevilla. *Arquitectura* 118 (setiembre), p. 271.
15 Archivo IHA, Foto 7284.
16 El Día. Moderno edificio del Club Neptuno. *El Día*. s.d.
17 Arquitectura. 1929. El concurso de planos de la Escuela de Odontología. *Arquitectura* 144 (noviembre), pp. 215-221.
18 El progreso arquitectónico. *El progreso arquitectónico* (20-21), p. 15.
19 Arquitectura. 1929. Los concursos del Banco República. *Arquitectura* 145 (diciembre), pp. 244-246.
20 Arquitectura. 1929. Los concursos del Banco República. *Arquitectura* 145 (diciembre), pp. 244-246.
21 Arquitectura. 1924. El Concurso del Palacio Municipal. *Arquitectura* 78 (mayo), pp. 82-95.
22 Arquitectura. 1931. Bases y programa para el Concurso de Anteproyectos para la construcción del Palacio Municipal de Montevideo (1929-30). *Arquitectura* 163 (junio), pp. 131-132.
23 Archivo IHA, Foto 18012-18030.
24 Archivo IHA, Foto D.003819-003821 y Foto 17856-17868.
25 El Plata. 1930. *El Plata*, 18 de febrero, sección Deportiva.
26 Archivo Histórico MTOP.
27 Archivo IHA, Permiso de Construcción. n.º 140509.
28 Obras Públicas y Edilicias. 1924. El Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Obras Públicas y Edilicias* 5 (noviembre), pp. 105-107.
29 Obras Públicas y Edilicias. 1924. El Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Obras Públicas y Edilicias* 5 (noviembre), pp. 105-107.
30 Obras Públicas y Edilicias. 1925. Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Obras Públicas y Edilicias* 13 (julio), pp. 8-14.

31 Obras Públicas y Edilicias. 1925. Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Obras Públicas y Edilicias* 13 (julio), pp. 8-14.
32 Obras Públicas y Edilicias. 1925. Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Obras Públicas y Edilicias* 13 (julio), pp. 8-14.
33 Archivo Histórico MTOP.
34 Wikimedia Commons
35 Archivo IHA, Carpeta 1637.
36 Archivo Fundación Cravotto.
37 Arquitectura. 1927. Concurso de planos para el Pabellón del Uruguay en la Exposición de Sevilla. *Arquitectura* 118 (setiembre), p. 271.
38 Arquitectura. 1927. Concurso de planos para el Pabellón del Uruguay en la Exposición de Sevilla. *Arquitectura* 118 (setiembre), p. 271.
39 Elaboración de la autora.
40 Archivo Fundación Cravotto.
41 Archivo Fundación Cravotto.
42 Tatiana Rimbaud.
43 Youtube. Canal de Juan José Cabrero. Pabellón de Uruguay Exposición Iberoamericana de Sevilla. https://www.youtube.com/watch?v=zRFcPZR6pcM .
44 El Plata. 1930. *El Plata*, 18 de febrero, sección Deportiva.
45 El Plata. 1930. *El Plata*, 18 de febrero, sección Deportiva.
46 El Plata. 1930. *El Plata*, 23 de febrero, sección Deportiva.
47 Archivo IHA, Foto 17280.
48 El progreso arquitectónico. *El progreso arquitectónico* (20-21), p. 16.
49 El progreso arquitectónico. *El progreso arquitectónico* (20-21), p. 15.
50 Archivo IHA, Foto 15131.
51 Archivo Fundación Cravotto Cravotto.
52 Elaboración de la autora a partir de imágenes de Archivo IHA.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Alemán, L. (2019). Casas Blancas. En L. Alemán *et al., De los Campos, Puente, Tournier. Obras y Proyectos (pp. 41-68). Montevideo:* IHA, FADU, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Recuperado de http://www.fadu.edu.uy/iha/files/2016/10/DPT-libro-en-pdf.pdf.

Alemán, L. *et al.* (2016). *De los Campos, Puente, Tournier. Obras y Proyectos. Montevideo:* IHA, FADU, Universidad de la República. Recuperado de http://www.fadu.edu.uy/iha/files/2016/10/DPT-libro-en-pdf.pdf.

Alemán, L., y Cesio, L. (2001). *Mauricio Cravotto. Palacio Municipal. Informe.* Montevideo: IHA, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Alfaro, M. (1999). *Uruguayos campeones: entre la historia y la memoria.* En G. Peluffo (Coord.), *Los veinte: el proyecto uruguayo* (pp. 165-167). Montevideo: Museo Blanes.

Ántola, S., y Ponte, C. (2000). *La nación en bronce, mármol y hormigón armado.* En G. Caetano (Coord.), Los uruguayos del Centenario (pp. 220-232). *Montevideo: Santillana.*

Ántola, S., y Carmona, L. (1998). *Primeros edificios universitarios*. Montevideo: Universidad de la República.

Arana, M., y Garabelli, L. (1991). *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940.* Montevideo: Fondo de Cultura Universitaria.

Arana, M., Garabelli, L., y Livni, J. L. (1992). Documentos para una historia de la arquitectura nacional: Arq. Octavio de los Campos. *Arquitectura, 262 (*noviembre), 34-35.

Arana, M., Garabelli, L., y Livni, J. L. (2016). *Entrevistas a arquitectos uruguayos*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Arana, M., Mazzini, A., Ponte, C., y Schelotto, S. (1999). *Arquitectura y diseño art déco en el Uruguay*. Montevideo: Dos Puntos.

Ardao, A. (1956a). Ideas Filosóficas de Batlle. En *Batlle. Su vida. Su obra*. Montevideo: Acción.

Ardao, A. (1956b). *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX*. Montevideo: Fondo de Cultura Económica.

Artucio, L. (1971). *Montevideo y la arquitectura moderna*. Colección Nuestra Tierra, 5. Montevideo: Nuestra Tierra.

Ayuntamiento de Sevilla (2006). *Catálogo Patrimonial. Nuevo Plan General de Ordenación Urbanística de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Babiano, J. (1990). El Pabellón de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de 1929. *Aparejadores, 32*, 15-20.

Baldoira, C. (1997). El edificio de la Facultad de Odontología. *Trazo, 28*, 43-48.

Baldoira, C. (2007). *Edificios universitarios proyectados mediante concurso*. Montevideo: IHA, Universidad de la República [inédito].

Barrán, J. P. (1989). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Barrán, J. P., y Nahum, B. (1979). *Batlle, los estancieros y el Imperio Británico*. Primer tomo: El Uruguay del Novecientos. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Barreto, M. (1992). *El Centenario de los Almaceneros y Baristas: Cambadu 100 años*. Montevideo: Cambadu.

Barthes, R. (1987). *La muerte del autor*. Barcelona: Paidós.

Bayce, R. (2013). El sinuoso proceso de constitución de la identidad nacional y Futbolística. *Cuaderno de Historia, 14*, 47-62. Recuperado de http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50905/1/cuaderno-de-historia-14_a-romper-la-red.pdf

Beretta, E., Hojman, M., y Rimbaud, T. (2019). Los arquitectos uruguayos y la ornamentación en las fachadas de Montevideo, 1870-1940. Ponencia presentada en *Congreso internacional El modelo Beaux-Arts y la arquitectura en América*

Latina, 1870-1930, La Plata, Argentina, abril. Recuperado de http://ocs.congresos.unlp.edu.ar/index.php/CBA/1CBA/paper/viewFile/4330/1108

Bergold, B. (1989). Competing in the academy and the market place: European Architecture Competitions, 1401-1927. En H. Lipstadt (Ed.), *The Experimental tradition* (pp. 21-52). Nueva York: Princeton Architectural Press.

Bona, A., y Gallo, D. (2005). *Imágenes de Juan Veltroni. Un arquitecto florentino en el Uruguay del 1900*. Montevideo: Istituto Italiano di Cultura.

Bonicatto, V. (2018). Expresión y modernidad. El concurso para el rascacielos de Salvo Hnos. Montevideo, 1922. *Vitruvia, 4,* 139-163.

Boero, G., y Gervaz, A. (1988). El Concurso de vivienda y sus arrabales. *Trazo, 20*, 35-40.

Bouret, D., y Remedi, G. (2009). *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Braojos, A. (1992). *Alfonso XIII y la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

Broquetas, M. (2015). Fotografía e identidad. La revista Mundo Uruguayo en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario. Artelogie. *Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine, 7*. Recuperado de http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/11463

Cacciatore, J. (Dir.) (2009). *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Caetano, G. (1992). Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario. En H. Achugar y G. Caetano (Coords.), *Identidad uruguaya: Mito, crisis o afirmación* (pp. 75-96). Montevideo: Ediciones Trilce.

Caetano, G. (2000a). Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario. *Sociohistórica, 7*, 11-51.

Caetano, G. (Coord.) (2000b). *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*. Montevideo: Santillana.

Caetano, G. (2012a). Prólogo. *Cuaderno de Historia, 8,* 9-12. Recuperado de http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50876/1/cuaderno-de-historia-8_a-romper-la-red.pdf

Caetano, G. (2012b). A propósito de las políticas de ciudad en Uruguay. *R, 10*, 26-31.

Caetano, G. (Coord.) (2014). *El Uruguay Laico.* Montevideo: Taurus.

Caetano, G., Geymonat, R., y Sánchez, A. (2000). *Dios y Patria. En G. Caetano (Coord.), Los uruguayos del Centenario* (pp. 31-65). Montevideo: Santillana.

Caetano, G. (2019). *Historia mínima del Uruguay.* Ciudad de México: El Colegio de México.

Castellanos, A. (2000). *Nomenclatura de Montevideo*. Montevideo: IM.

Cenicelaya, J. (1987, mayo-junio). Los concursos de arquitectura. La trascendencia de una idea. *Arquitectura, 266*, 58-74.

Centro de Fotografía, Sociedad de Arquitectos del Uruguay y Facultad de Arquitectura (2015). *100 años de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay-Concursos*. Fotogalería. Montevideo: Universidad de la República-SAU-IM.

Cesio, L. (Coord.) (2015). *Modernos*. Montevideo: IHA, FADU, Universidad de la República. Recuperado de https://issuu.com/iha.fadu/docs/modernos-set-2015

Cesio, L. *et al*. (2017). *Arbeleche y Canale*. Montevideo: IHA, FADU, Universidad de la República.

Chafee, R. (1977). The teaching of architecture at the École des Beaux-Arts. En A. Drexler (Ed.), *The architecture of the École des Beaux-Arts* (pp. 61-109). Nueva York: MoMA. Recuperado de https://courseworks2.columbia.edu/files/596897/download?download_frd=1

Chupin, J.-P. (Ed.) (2015). *Architecture Competitions and the Production of Culture, Quality and Knowledge*. Montreal: Potential Architecture Books.

Cobas, M. (2012). Juego de Concursos. *Arquitectura, 268 (octubre), 21-28.*

Cohen, J., y Damicsh, H. (Eds.) (1993). *Américanisme et modernité: l'idéal américain dans l'architecture*. París: Flammarion.

Colquhoun, A. (1995). Siglo XIX: la arquitectura de las estaciones en Francia e Inglaterra. *Casabella, 624*, 45-51.

Cravotto, M., De los Campos, O., Tournier, H., Ricaldoni, A., Puente, M., y Michelini, S. (1931). *Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo. Estudio de urbanización central y regional.* Montevideo: Impresora Uruguaya.

Crossman, C. (2019). Juzgar la calidad arquitectónica: criterios de juicio y jurados de concurso. *R, 17*, 118-127.

De Jong, C., y Mattie, E. (1994). *Architectural Competitions, 1792-1949*. Köln: Taschen.

De Souza, L. (2019). *Imaginarios rurales.* Montevideo: CSIC, Universidad de la República.

Demasi, C. (2004). *La lucha por el pasado: historia y nación en Uruguay, 1920-1930.* Montevideo: Ediciones Trilce.

Drexler, A. (1977). *The architecture of the École des Beaux-Arts*. Nueva York: MoMA.

Faccio, F. (2012). El primer campeonato Mundial de Fútbol, Uruguay 1930, en el contexto de la globalización. *Cuaderno de Historia, 8*, 49-56. Recuperado de http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50876/1/cuaderno-de-historia-8_a-romper-la-red.pdf

Facultad de Arquitectura (2014a). *Agencia Gral. Flores: actividad específica de readecuación programática, asesoramiento histórico y del diseño del mobiliario y ornamental de la Agencia General Flores del Banco de la República Oriental del Uruguay.* Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República [inédito].

Facultad de Arquitectura (2014b). *Fresnedo Siri*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Ferrari, J. M. (2010). *A 100 años de la Ley de Asistencia Pública Nacional.* Montevideo: Sindicato Médico del Uruguay.

Flores, E. (2014). *Nacional es Uruguay*. Montevideo: 14 Editorial.

Frampton, K. (2012). *Historia critica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Frega, A. (2008). Uruguayos y Orientales: itinerario de una síntesis compleja. En J. C. Chiaramonte, C. Marichal y A. Granados, *Crear la Nación, los nombres de los países de América Latina* (pp. 95-112). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Frega, A. (1987). *El pluralismo uruguayo (1919-1933) Cambios sociales y política.* Serie de Investigaciones, 54. Montevideo: CLAEH.

Funes, P. (2000). Literatura y nación en tiempos del Centenario. En G. Caetano (Coord.), *Los uruguayos del Centenario* (pp. 245-275). Montevideo: Santillana.

Gaeta, J. C. (Ed.) (1995). *Mauricio Cravotto: 1893-1962*. Montevideo: Dos Puntos.

García Miranda, R., Russi, M., y Rey, W. (1993, noviembre). Reflexiones acerca de la identidad en la producción arquitectónica uruguaya. *Arquitectura, 1263*, 3-13.

Gatti, P., y Alberti, M. (2009). *Juan Antonio Scasso*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Giaudrone, C. (2008, diciembre). El gaucho en el ámbito iconográfico del Centenario uruguayo (1925-1930). *Hispánica Moderna, 2*, 149-165.

Gómez, M. J. (1989). *Una modalidad de conocimiento histórico, la historia de la arquitectura (*Trabajo reglamentario del curso de ayudante docente honorario. Montevideo: IHA, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República [inédito]).

González, N. (2011). Los aportes italianos en el ámbito de la arquitectura uruguaya (1830-1950). En M. Sartor (Coord.), *América Latina y la cultura artística italiana*. Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura.

González, R. (2007, diciembre). El concurso del Faro de Colón: Un reencuentro con el monumento olvidado de la arquitectura panamericana. *ARQ, 67*, 80-87.

Graciani, A. (2011). *La participación internacional y Colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Greissing, C. (2000). Conflictos y tensiones en el debate por la educación durante el Centenario. En G. Caetano (Coord.), *Los uruguayos del Centenario* (pp. 67-138). Montevideo: Santillana.

Grupo de Viaje (1996). *Arquitectura sin título*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Guerrero, B. (2013). Construyendo la nación: Himnos y cantos deportivos. En J. C. Luzuriaga, A. Morales y J. Osaba (Coords.), *Cuaderno de Historia, 14. A romper la red. Miradas sobre fútbol, cultura y sociedad* (pp. 63-74). Montevideo: Biblioteca Nacional.

Guguich, R., y Perdomo, Á. (1997, agosto). El difícil arte de juzgar. *Elarqa, 22*, 6-9.

Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *Arquitectura de raíces hispanas: entre los «estilos californianos» y el neocolonial, 1880-1940*. Granada: Universidad de Granada.

Hernández, F., Mateo, L., y Penot, M. J. (2016). *Identikit: 1949 - 2015: retrospectiva al concurso de vivienda y sus influencias*. Montevideo: FADU, Universidad de la República [inédito].

Hojman, M., y Rimbaud, T. (2017). La fachada y el ornamento. Ponencia presentada en *Encuentro de Historiadores,* Córdoba, Argentina. Recuperado de https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/11593

Iglesia, R. (1989). *Arquitectura e identidad cultural.* Buenos Aires: Ed. Identidad.

Instituto de Historia de la Arquitectura (1997). R*elevamiento y comentario sobre los bienes de interés municipal de Montevideo*. Montevideo: Universidad de la República [inédito].

Intendencia Municipal de Montevideo, Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República y Junta de Andalucía (2008). *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo.* Montevideo: IMM-Facultad de Arquitectura, Universidad de la República-Junta de Andalucía. Recuperado de https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/guia_arquitectonica_y_urbanistica_cuarta_edicion.pd

Larraín, J. (1994). La identidad Latinoamericana. *Estudios públicos, 55*, 31-64.

Leone, V. (2000). Manuales escolares e imaginario social en el Uruguay del Centenario. En G. Caetano (Coord.), *Los uruguayos del Centenario* (pp. 139-216). Montevideo: Santillana.

Lipstadt, H, (Ed.) (1989). *The Experimental tradition*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

López Campaña, P. (Dir.) (1925). *Libro del Centenario del Uruguay*. Montevideo: Capurro Publicidad.

Loustau, C. (1977). Montevideo, a través de 250 años de Arquitectura. *Arquitectura, (243)*, 20-34.

Lucan, J. (2012). *Composition, non-composition*. Lausana: EPFL Press.

Lucchini, A. (1969). *Ideas y formas en la arquitectura nacional.* Colección Nuestra Tierra, 6. Montevideo: Nuestra Tierra.

Lucchini, A. (1970). *Julio Vilamajó. Su arquitectura.* Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Lucchini, A. (1988). *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay.* Tomos I y II. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Maggi, C. (1963). *El Uruguay y su gente.* Montevideo: Ediciones Alfa.

Maluenda, A. (1998). Los concursos de arquitectura y su difusión: un fragmento de la cultura arquitectónica. En J. M. Otxotorena Elicegui, M. Á. Alonso del Val y J. M. Pozo Municio (Coords.), *De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965* (pp. 201-212). Navarra: Universidad de Navarra. Recuperado de https://core.ac.uk/download/pdf/83573969.pdf

Margenat, J. P. (2009). *Tiempos modernos: arquitectura uruguaya afín a las vanguardias, 1925-1940.* Montevideo: Tradinco.

Maríategui, C. (1930). El hombre y el mito, *Amauta,* (31) (junio-julio), 1-4.

Mariscal, N. (1915). *La patria y la Arquitectura Nacional.* Ciudad de México: Casa de la Universidad Popular Mexicana.

Mazzini, A., Mazzini, E., y Salmenton, J. (2018). *Cambios culturales, tipologías y tejidos urbanos.* Montevideo: Universidad de la República.

Mazzini, E., y Méndez, M. (2011). *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX.* Montevideo: CSIC, Universidad de la República. https://hdl.handle.net/20.500.12008/3405

Medero, S. (2018). *Monumentalidad y transparencia.* Montevideo: FADU, Universidad de la República.

Medero, S., Rodríguez, E., y Sierra, J. (2018). *Carlos Surraco.* Montevideo: FADU, Universidad de la República.

Medero, S., y Sierra, J. (2018, julio). *Dossier. Un diagrama en funcionamiento. Vitruvia, 4*, 165-214.

Mendiondo, L. (2012). Algunos apuntes sobre futbol e identidades en Uruguay. *Cuaderno de Historia, 8.* Recuperado de http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50876/1/cuaderno-de-historia-8_a-romper-la-red.pdf

Methol Ferré, A. (1971). *El Uruguay como problema. M*ontevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Moldovanu, B., y Sela, A. (2006). Contest architecture. *Journal of Economic Theory, 126*(1), 70-96.

Morales, F. (1999). El fútbol en el Centenario. En G. Peluffo Linari (Coord.), *Los veinte: el proyecto uruguayo* (pp. 159-164). Montevideo: Museo Blanes.

Nahum, B. (2016). *Manual de Historia del Uruguay*. Tomo II: 1903-2010. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Nin y Silva, C. (1930). *La República del Uruguay en su primer Centenario (1830-1930)*. Montevideo: Sureda.

Nisivoccia, E., Craciun, M., Gambini, J., Medero, S., Méndez, M., Nudelman, J., y de Souza, L. (2014). *La aldea feliz. Episodios de la modernización*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Nudelman, J. (2014). *Tres visitantes en París*. Montevideo: CSIC, Universidad de la República. Recuperado de https://www.csic.edu.uy/content/tres-visitantes-en-par%C3%ADs

Nudelman, J. (2019, noviembre). Eslabones perdidos. Los planes anteriores a 1952, o… ¿cuán reaccionaria era nuestra academia? *Vitruvia, 5*, 17-40.

Paisiou, S. (2015). Greek Concerns and Global Regulations. En J.-P. Chupin (Ed.), *Architecture Competitions and the Production of Culture, Quality and Knowledge* (pp. 92-109). Montreal: Potential Architecture Books.

París de Oddone, B. (1999). *Diccionario de Personalidades de la Universidad de la República 1849-1973. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.*

Peluffo Linari, G. (1992). Crisis de un inventario. En H. Achugar y G. Caetano (Coords.), *Identidad uruguaya: Mito, crisis o afirmación* (pp. 63-73). Montevideo: Ediciones Trilce.

Peluffo Linari, G. (Dir.) (1999). *Los veinte. El proyecto uruguayo. Los años locos: arte y diseño de un imaginario.* Montevideo: Museo Blanes.

Pérez Castellano, J. M. (1967). Memorial de las recovas. En *Selección de escritos. Crónicas históricas 1787-1814. Colección Clásicos Uruguayos*. Montevideo: MEC. Recuperado de https://autores.uy/obra/5540

Pérez Montero, C. (1950). *El Cabildo de Montevideo*. Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.

Ponte, C. (1999). Montevideo Metáfora. En G. Peluffo Linari (Coord.), *Los veinte. El proyecto uruguayo* (pp. 85-92). Montevideo: Museo Blanes.

Popper, K. (2002). *Búsqueda sin término. Una autobiografía intelectual*. Madrid: Alianza.

Popper, K. (2007). *Conocimiento objetivo*. Madrid: Tecnos.

Popper, K. (2008). La *lógica de la investigación científica.* Madrid: Tecnos.

Quintela, G. (2013). Colombes 1924: El triunfo celeste y sus usos políticos. *Cuaderno de Historia, 14*. Recuperado de http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50905/1/cuaderno-de-historia-14_a-romper-la-red.pdf

Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Real de Azúa, C. (1964). *El impulso y su freno.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Real de Azúa, C. (1991a). *Diccionario de Literatura Uruguaya*. Tomo III. Montevideo: Arca. Recuperado de https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/38886/1/DiccioLiteraturaII.pdf

Real de Azúa, C. (1991b). *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya.* Montevideo: Ediciones Arca.

Rey, W. (2012). *Arquitectura moderna en Montevideo*. Montevideo: CSIC, Universidad de la República.

Rey, W., y Fernández, M. (2017). De Granada al Río de la Plata. Manuel Gómez Moreno y el Hispanismo en el contexto uruguayo (1920-1940). En R. J. López Guzmán (Coord.), *De Sur a Sur Intercambios artísticos y relaciones culturales* (pp. 271-282). Granada: Atrio.

Rey, W., Barriola, N., y Mendizábal, M. (2011). *Tu Patrimonio*. Montevideo: Editorial bDP.

Rey, W., y Sierra, J. (2019). Un proyecto frustrado. El Sifilicomio de mujeres, en Montevideo. En L. Alemán *et al., De los Campos, Puente, Tournier. Obras y Proyectos* (pp. 195-210). Montevideo: IHA, FADU, Universidad de la República. Recuperado de http://www.fadu.edu.uy/iha/files/2016/10/DPT-libro-en-pdf.pdf

Rimbaud, T. (2019c). Una arquitectura para el Uruguay. En L. Alemán *et al., De los Campos, Puente, Tournier. Obras y Proyectos* (pp. 165-194). Montevideo: IHA,

FADU, Universidad de la República. Recuperado de http://www.fadu.edu.uy/iha/files/2016/10/DPT-libro-en-pdf.pdf

Rodó, E. (1945). Por la Unidad de América. Montevideo, 19 de abril de 1896. En *Obras completas*. Montevideo: Barreiro y Ramos.

Roux, M. (2015). *Anticipaciones dos máquinas en sombra.* Montevideo: FADU, Universidad de la República.

Rowe, C. (1982). *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Londres: MIT Press.

Sambarino, M. (1969). *La cultura nacional como problema*. Montevideo: Nuestra Tierra.

Sambarino, M. (1980). *Identidad, tradición, autenticidad. Tres problemas de América Latina.* Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos.

Scarone, A. (1937). *Uruguayos contemporáneos.* Montevideo: Barreiro y Ramos.

Scasso, J. A. (1941). *Espacios verdes: política del verde en Alemania hasta el año 1932: antecedentes. Los sistemas de parques de las ciudades norteamericanas. Los parques de Londres. La ciudad jardín en Inglaterra.* Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Scheps, G. (2018). *Diecisiete registros.* Montevideo: FADU, Universidad de la República.

Schere, R. (2008). *Concursos 1826-2066*. Buenos Aires: SCA.

Solomonson, K. (2003). *The Chicago Tribune Tower Competition: Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*. Chicago: University of Chicago Press.

Stabb, M. (1969). *América Latina. En busca de una Identidad.* Caracas: Monte Ávila.

Theodourou, M., y Katsakou, A. (2018). *The competition Grid*. Londres: RIBA.

Trillo, M. (1980). *La Exposición iberoamericana: la transformación urbana de Sevilla.* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Turnes, A. L. (2005). La sífilis en la medicina. Una aproximación a su historia. *Sindicato Médico del Uruguay.* Recuperado de https://www.smu.org.uy/dpmc/hmed/historia/articulos/sifilis.pdf

Viñar, M. (1992). Memorias fracturadas. En H. Achugar y G. Caetano (Coords.), *Identidad uruguaya: Mito, crisis o afirmación* (pp. 33-47). Montevideo: Ediciones Trilce.

Wilson, E. *et al. (*2011). *Hospital de Clínicas de Montevideo: génesis y realidad: 1887-1974.* Montevideo: Bioerix.

Artículos en publicaciones seriadas

Acosta y Lara, H. (1899a,). La Arquitectura Contemporánea y los Concursos Públicos. *El Día*, 21 de noviembre. Reproducido en *Arquitectura, 140-141* (agosto de 1929).

Acosta y Lara, H. (1899b). Los concursos públicos. *El Día,* 14 de noviembre. Reproducido en *Arquitectura, 140-141* (agosto de 1929).

Acosta y Lara, H. (1906). El palacio de Gobierno y los concursos públicos. *El Día, 8 de setiembre.* Reproducido en *Arquitectura, 140-141* (agosto de 1929).

Acosta y Lara, H. (1930a). En defensa de nuestra profesión. Alegato de la Sociedad de Arquitectos. *Arquitectura, 148*, 50-53.

Acosta y Lara, H. (1930b). Fruto de los congresos. *Arquitectura, 151*, 123.

Acosta y Lara, H. (1930c). Organización de los Concursos Públicos y Privados, Nacionales e Internacionales de Arquitectura y Urbanismo. Ponencia presentada al *IV Congreso Pan-Americano de Arquitectos. Arquitectura, 154,* 320-322.

Agorio, L. (1926). Colonialismo. *Arquitectura, 101*, 74-77.

Arbeleche, B. (1932). Actualidad de los Concursos. *Arquitectura, 172*, 49.

Arquitectura (1916, octubre-noviembre). Actas Comisión Directiva de la SAU. *Arquitectura, 16*, 28.

Arquitectura (1919, setiembre-octubre). Congreso Panamericano de Arquitectos. *Arquitectura, 34-35*, 69.

Arquitectura (1923a, enero). Reglamento de Concursos. *Arquitectura, 62*, 7-9.

Arquitectura (1923b, enero). Concurso Internacional de Proyectos para la construcción del Palacio Municipal de Montevideo. *Arquitectura, 62*, 13-16.

Arquitectura (1923c, enero). Reglamento de concursos. *Arquitectura, 62*, 7-9.

Arquitectura (1923d, noviembre). Crónica General. *Arquitectura, 72*, 260.

Arquitectura (1924a, enero). Los concursos en Arquitectura. *Arquitectura, 74*, 2-3.

Arquitectura (1924b, febrero). Concurso para edificio Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Arquitectura, 75*, 22-26.

Arquitectura (1924c, marzo). Nuestra Actitud. *Arquitectura, 76*, 42-43.

Arquitectura (1924d, mayo). El Concurso del Palacio Municipal. *Arquitectura, 78.* 82-95.

Arquitectura (1924e, noviembre). Concurso del Palacio Municipal. *Arquitectura, 84,* 205-210.

Arquitectura (1925a, enero). La reglamentación de concursos públicos. *Arquitectura, 86*, 75-77.

Arquitectura (1925b, abril). La reglamentación de Concursos Públicos. *Arquitectura, 89*, 75-77.

Arquitectura (1925c, agosto). El concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Arquitectura, 93*, 172-179.

Arquitectura (1925d, setiembre). La Sociedad de Arquitectos y el concurso del Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Arquitectura, 94*, 206-209.

Arquitectura (1926, abril). El pabellón uruguayo en la Exposición iberoamericana de Sevilla. *Arquitectura, 101*, 95.

Arquitectura (1926, noviembre). Concurso de vivienda rural económica. *Arquitectura, 108*, 249-254.

Arquitectura (1927a, agosto). Bases para el concurso del Hospital de Clínicas creado por ley del 14 de octubre de 1926. *Arquitectura, 117*, 267.

Arquitectura (1927b, agosto). Programa y Bases: Del Concurso de Proyectos para Edificio destinado la construcción del Club de Natación Neptuno en el Parque Rodó. *Arquitectura, 117*, 263-265.

Arquitectura (1927c, setiembre). Concurso de planos para el Pabellón del Uruguay en la Exposición de Sevilla. *Arquitectura, 118*, 271.

Arquitectura (1927d, octubre). La ubicación del futuro Edificio para el Banco Hipotecario del Uruguay. *Arquitectura, 119*, 295-297.

Arquitectura (1927e, diciembre). El concurso para la construcción del edificio municipal de Colonia. *Arquitectura, 121*, 364.

Arquitectura (1928a, abril). Programa del Concurso de Anteproyectos. *Arquitectura, 125*, 77-89.

Arquitectura (1928b, octubre). Crónica General. *Arquitectura, 131*, 240-242.

Arquitectura (1928c, noviembre). Concurso para el Banco de Seguros del Estado. *Arquitectura, 132*, 253.

Arquitectura (1929a, marzo-abril). Del Centro de Almaceneros Minoristas. *Arquitectura, 136-137*, 63.

Arquitectura (1929b, junio). La Ubicación del Estadio. *Arquitectura, 139,* 98-100.

Arquitectura (1929c, noviembre). Concurso de planos para la construcción de un edificio destinado a Sifilicomio de mujeres que se denominará Casa de Salud. *Arquitectura, 144*, 222-224.

Arquitectura (1929d, noviembre). Concurso de planos de la Escuela de Odontología. *Arquitectura, 144*, 215-221.

Arquitectura (1929e, diciembre). Los concursos del Banco República. *Arquitectura, 145*, 244-246.

Arquitectura (1930a, enero). Reglamento general de Concursos. *Arquitectura, 146*, 2-5.

Arquitectura (1930b, febrero). Discutiendo honorarios en el C. N. de A. *Arquitectura, 147,* 26.

Arquitectura (1930c, junio). Concurso de Planos de la Casa de Salud. *Arquitectura, 151*, 204-211.

Arquitectura (1930d, junio). Edificios hospitalarios. Concursos de planos realizados. Hospital de clínicas Casa de Salud. *Arquitectura, 151*, 189-203.

Arquitectura (1930e, junio). Estadio de Montevideo. *Arquitectura, 151*, 213.

Arquitectura (1930f, junio). Proyecto Primer Premio en Concurso para el Estadio del Club Atlético Peñarol. *Arquitectura, 151*, 222-224.

Arquitectura (1930g, julio). Actas de Sesiones de la SAU. *Arquitectura, 152*, 291.

Arquitectura (1930h, agosto). Bases y programa del Concurso de Anteproyectos para el edificio del Banco Hipotecario del Uruguay. *Arquitectura, 153*, 301-311.

Arquitectura (1930i, octubre). Actas de Sesiones de la SAU. *Arquitectura, 155*, 363-364.

Arquitectura (1931a, junio). Bases y programa para el Concurso de Anteproyectos para la construcción del Palacio Municipal de Montevideo (1929-30). *Arquitectura, 163*, 131-144.

Arquitectura (1931b, julio). El Concurso del Hospital de Niños. *Arquitectura, 164*, 151-152.

Arquitectura (1931c, enero). Primer premio en el segundo grado del concurso para el Palacio Municipal. *Arquitectura, 158,* 19-24.

Arquitectura (1931d, febrero). Vivienda Pucci. *Arquitectura, 159*, 35.

Arquitectura (1932, abril). Edificio del Centro de Almaceneros Minoristas. *Arquitectura, 173*, 81-83.

Arquitectura (1944, diciembre). El día del Arquitecto. *Arquitectura, 212*, 73-77.

Arquitectura (1947). Concursos. *Arquitectura, 217*, 67-98.

Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay (1907). La reglamentación de los concursos públicos. *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay, 7*, 115-116.

Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay (1911). Concursos de arquitectura. *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay, 35,* 101-102.

Baroffio, E. (1909). Los concursos de arquitectura. *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay, 18*, 258-259.

Baroffio, E. (1911). Concursos de arquitectura. *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay, 34*, 25-26.

Baroffio, E. (1943). Visión retrospectiva de la enseñanza de la arquitectura en el Uruguay. *Anales de la Facultad de Arquitectura, 6*, 20-31.

Berro, R. (1921). 1.er Congreso Panamericano de Arquitectos. *Arquitectura, 49*, 145-149.

Boix, E. (1930). ¿Cómo juzgar las tendencias de la moderna arquitectura: decadencia o resurgimiento? *Arquitectura, 153*, 301-311.

Cajade, M. OBJETa, *R, 17 (octubre)*, 138-145.

Carré, J. P. (1917). La arquitectura Moderna. *Arquitectura, 20*, 77-80.

Comercio del Plata (1852). *Comercio del Plata*, 11 de julio.

Conforte, E. (1925). En la Dirección de Arquitectura. *Obras Públicas y Edilicias, 15,* 58-61.

Cravotto, M. (1924). Entrevista. *La Cruz del Sur, 4,* 2.

Cravotto, M. (1925). La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París. *Arquitectura, 97,* 266-278.

Diario Oficial (1913). *Registro Nacional de Leyes, Decretos y otros documentos 1912.* Montevideo: IMPO.

Diario Oficial (1927). Llamado público. *Diario Oficial*, 5 de julio, sección Avisos del día.

Elarqa (1997). Confrontaciones. *Elarqa, VI*(22), 4.

El Día (1929, agosto 26). El primer paso hacia la realización del gran Stadium de Peñarol. *El Día.*

El Día (1931, enero 7). Los proyectos para construir el gran Palacio Municipal. *El Día.*

El Día (s. f.). Moderno edificio del Club Neptuno. *El Día.*

El Ideal (1929, agosto 25). El gran estadio de Peñarol. Hoy fue colocada la piedra fundamental de la magna obra proyectada por Vilamajó. Millares de personas presenciaron la ceremonia. *El Ideal.*

El País (1998, agosto 2). *El País.*

El Plata (1930a, febrero 18). Sección Deportiva. *El Plata.*

El Plata (1930b, febrero 23). Sección Deportiva. *El Plata.*

El progreso arquitectónico (1926). Un nuevo edificio se levantará en la Avda. 18 de Julio. *El progreso arquitectónico,* (5), 29.

El progreso arquitectónico. *El progreso arquitectónico,* (20-21), 15-16.

El progreso arquitectónico. Entrevista a Herrán. *El progreso arquitectónico,* (28-29): 23.

El progreso arquitectónico. Keyserling y el edificio para el Instituto Profiláctico de la Sífilis. *El Progreso Arquitectónico,* (22-23), 5.

Euskaro Español (1925). *Euskaro Español, 12,* 10.

Gómez Gavazzo, C. (1935). Vivienda rural. *La Propaganda Rural, 56.*

Hogar y Decoración (1950). *Hogar y Decoración, 29*, 848.

Lucchini, A. (1959, junio 26). Ideas y formas modernas. Su desarrollo y sus consecuencias desde el año 1949 hasta nuestros días en la República oriental del Uruguay. *Marcha.*

Martirené, J. (1917). Exposición de motivos Proyecto de Ley para la Creación del IPS. *Diario Oficial*, 28 de mayo.

Muñoz del Campo, A. (1926). Canastillo. *Arquitectura, 108* (noviembre), 249-251.

Obras Públicas y Edilicias (1924a, julio). El Concurso del Palacio Municipal. Texto del Fallo del Jurado. *Obras Públicas y Edilicias, 1,* 15.

Obras Públicas y Edilicias (1924b, agosto). Proyecto de reglamentación de concursos de proyectos para la construcción de edificios. *Obras Públicas y Edilicias, 2,* 33.

Obras Públicas y Edilicias (1924c, octubre). El Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Obras Públicas y Edilicias, 4,* 84.

Obras Públicas y Edilicias (1924d, noviembre). El Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Obras Públicas y Edilicias, 5,* 105-107.

Obras Públicas y Edilicias (1925, julio). Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Obras Públicas y Edilicias, 13,* 8-14.

Obras Públicas y Edilicias (1926). Concurso Escuela de Odontología. *Obras Públicas y Edilicias, 28,* 91-92.

Obras Públicas y Edilicias (1927). Llamado a concurso y bases Municipio de Colonia. *Obras Públicas y Edilicias, 41,* 89-90.

Obras Públicas y Edilicias (1928). Concurso Banco de Seguros del Estado. *Obras Públicas y Edilicias, 49,* 23-24.

Obras Públicas y Edilicias (1929). Concurso Hotel de La Paloma. *Obras Públicas y Edilicias, 65-66,* 62.

Obras Públicas y Edilicias (1930). Concurso Hospital de Niños. *Obras Públicas y Edilicias, 77,* 67.

Obras Públicas y Edilicias (1931). Concurso Hotel de La Paloma. *Obras Públicas y Edilicias, 79-80*, 87.

Pérez Oyarzun, F. (2007). Tras los concursos. *ARQ, 67* (diciembre), 10-17.

Queirolo, E. (1934). Los concursos públicos y privados. Su faz legal y bajo el punto de vista de la ética profesional. *Arquitectura, 183*, 65-68.

R (2019, octubre). Mapa: concursar. *R, 17*, 102-103.

R (2019, octubre). Mesa redonda ¿Una alternativa posible a lo real? Marcos Castaings, Jorge Gambini, Lucio de Souza, Daniella Urrutia. Moderador: Gastón Ibarburu. *R, 17*, 104-111.

Rey, W. (1995). ¿Qué hacer con el pasado en la construcción del futuro?. Reflexiones en torno a Patrimonio, Ciudad e Identidad. *Arquitectura, 265* (diciembre), 34-41.

Rimbaud, T. (2019a). Proceso de reglamentación de los Concursos de Arquitectura en Uruguay, 1900-1930. *Arquisur, 9*(15), 50-65.

Rimbaud, T. (2019b, noviembre). Pabellón de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. *Vitruvia, 5*, 41-60.

Rimbaud, T. (2020, noviembre). Concurso, Profesión y después. Las polémicas alrededor del edificio para el Instituto Profiláctico de la Sífilis en Uruguay, 1924-1926. *Vitruvia, 6*, 85-106.

Rizzi, M. (2000, diciembre). Historia de la enseñanza de la otorrinolaringología en Uruguay. *Rev Med Uruguay, 16*, 174-192

Roux, M. (2019, octubre). Competitions o máquina de excepción. *R, 17*, 128-137.

Scasso, J. A. (1915-1916, diciembre-enero). Discurso en la colación de grados. Los nuevos arquitectos. *Arquitectura, 11*, 127.

Scasso, J. A. (1923, mayo-junio). Algunas observaciones y algunos propósitos. *Arquitectura, 174,* 101.

Spósito, E. (2006). Centenario Moderno. *Apuntes, 2,* 274-283.

Surraco, C. (1927, mayo). La pseudo arquitectura moderna. *Arquitectura, 114*, 100.

Terra Arocena, H. (1922). Algunas reflexiones sobre la evolución posible de nuestra arquitectura. *Arquitectura, 51*, 17-18.

Van Zanten, D. (1975). Le système des Beaux-Arts. *Architecture d'Aujourd Hui, 182*, 97-106.

Verdaguer, J. (1973). Los concursos de arquitectura: un tema polémico. *Cuadernos de arquitectura y urbanismo, 96,* 41-43.

Recursos electrónicos

1811-2011. Bicentenario Uruguay. Recuperado de http://www.1811-2011.edu.uy/B1/

Cabrero Nieves, J. (1929). Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929. Pabellón de Uruguay. Recuperado de http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com.es/

Coral Cine (2018). Sangre de Campeones. Montevideo: CdF. Recuperado de http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/sangre-de-campeones#

Comisión Especial Permanente de Ciudad Vieja (s. f.). Padrón 2432, Club Neptuno. *Inventario del Patrimonio Arquitectónico y Urbanístico de la Ciudad Vieja*. Recuperado de http://inventariociudadvieja.montevideo.gub.uy/padrones/2432

Club Nacional de Football. *Historial de Obras*. Recuperado de https://www.nacional.uy/institucion/gran-parque-central/item/historial-de-obras.html

Delgado, V., Magnone, F., y Staricco, M. (2015). La Ciudad imaginada. *100 años de Concursos de Arquitectura en Uruguay*. Montevideo: FADU, Universidad de la República. Recuperado de http://concursos.fadu.edu.uy

FIFA (s. f). Uruguay se ciñe la primer corona mundial. Recuperado de https://es.fifa.com/worldcup/news/uruguay-cine-primera-corona-mundial-502038

Junta Departamental de Colonia (s. f.). Nuestro Edificio. *Junta Departamental de Colonia*. Recuperado de https://www.juntacolonia.gub.uy/index.php/institucional/nuestro-edificio

Uruguay. Ministerio de Educación y Cultura (2007). Resolución n.º 547/007: Declaración de Monumento Histórico. Edificio Sede del Ministerio de Salud Pública. Recuperado de http://www.impo.com.uy/bases/resoluciones/547-2007/1

Youtube. Canal de Juan José Cabrero. Pabellón de Uruguay Exposición Iberoamericana de Sevilla. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=zRFcPZR6pcM

Otros documentos

Acta del Jurado en el segundo grado del Concurso para el Estadio de Peñarol. Carpeta 511. Archivo Instituto de Historia de la Arquitectura.

Bases del Concurso IPS CNH. (Montevideo: 1924). Archivo Biblioteca Nacional.

Carta de Vicente Salaverry al comisario de la Exposición de Sevilla J. Cruz Conde, 17 de setiembre de 1927. Archivo Hemeroteca Municipal de Sevilla.

Carta del 29 de noviembre de 1867 dirigida a Juan R. Gómez a propósito del Teatro Solís y el proyecto de reforma encargado al Ing. Pedrálbez. Carpeta 1219/5. Copia de documentación del Museo Histórico Nacional. Archivo Instituto de Historia de la Arquitectura.

Documentos sobre la organización del Campeonato Mundial de 1930, Ministerio de Relaciones Exteriores, Serie 1.64, Uruguay. Archivo Histórico Diplomático.

Documentos de concursos. Mueble A. Carp.7/171-172, Mueble L. Carpeta 6. Archivo Fundación Cravotto.

El Estadio 1930. Arq. Scasso, folleto. (Montevideo: 1930). Archivo Fundación Cravotto.

Expediente sobre la construcción del nuevo mercado-1867. Oficio de la Comisión E. Administrativa, 8 de febrero de 1867. Archivo General de la Nación.

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

Instituto Profiláctico de la Sífilis. *Programa y bases del Concurso de Proyectos para la construcción de un edificio destinado a sede del Instituto Profiláctico de la Sífilis y del Consejo Nacional de Higiene.* (Montevideo: 1925). Archivo Biblioteca Nacional.

Láminas del concurso y proyecto Ejecutivo para el Pabellón de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. (Montevideo: 1927). Archivo Fundación Cravotto.

Memoria del Comité Organizador de la Participación de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. (Montevideo: 1932). Carpeta 1637. Archivo Instituto de Historia de la Arquitectura.

Muras, Otilia. Informe a Adolfo Cordova sobre las actividades realizadas por el IHA desde 1952. Archivo Administrativo. (Montevideo: 11 de noviembre de 1964). Archivo Instituto de Historia de la Arquitectura.

Nota del Club Atlético Atenas a los arquitectos De los Campos, Puente y Tournier. (Montevideo: 1.º de marzo de 1930). Carpeta 2964. Archivo Instituto de Historia de la Arquitectura.

Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Actas de Sesiones de la Comisión Directiva, 1914-1935. Archivo Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

Transcripción de documento, bases de concurso para edificio sede. Archivo de la Federación Rural.

Uruguay, Parlamento. *Diario de Sesiones de las Cámaras*. Ley n.º 8083. Archivo del Parlamento.

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

Uruguay, Parlamento. *Exposición de motivos de Luis Hierro. Proyecto de Ley de creación de una Comisión parlamentaria con motivo del Centenario.* (Montevideo: 20 de mayo de 1921). Archivo del Parlamento.

Archivos consultados

Archivo General de la Nación
Archivo General de la Universidad
Biblioteca Nacional
Biblioteca del Banco República Oriental del Uruguay
Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Biblioteca de la Facultad de Ingeniería
Cabildo Municipal
Centro de Fotografía
Federación Rural
Fundación Cravotto
Hemeroteca Municipal de Sevilla
Instituto de Historia de la Arquitectura
Ministerio de Relaciones Exteriores
Ministerio de Industria, Energía y Minería
Ministerio de Transporte y Obras Públicas
Palacio Legislativo
Sociedad de Arquitectos del Uruguay

COMISIÓN SECTORIAL DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA
CSIC

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY

Los concursos de arquitectura ofrecen la posibilidad de abordar el debate disciplinario y profesional en eventos singulares completos, acotados en un tiempo y un lugar, en tanto la interacción entre las convocatorias, las propuestas presentadas y los jurados siempre está signada por los debates subyacentes en la comunidad arquitectónica del momento.

El período del centenario en el Uruguay fue altamente significativo en la consolidación de la identidad nacional. Fue también un tiempo de mucha actividad en la profesión arquitectónica, en la que se destaca la organización de numerosos concursos edilicios y la culminación del largo proceso de debate sobre su reglamentación. El estudio se inserta en lo que la historiografía ha caracterizado como el inicio de la arquitectura moderna en Uruguay, fenómeno heterogéneo que abrigó distintas variantes formales, interesantes contradicciones ideológicas y una producción de gran calidad.

El texto propone el estudio de los concursos de arquitectura organizados en Uruguay entre 1925 y 1930, con el objetivo de establecer la importancia de los certámenes y sus concreciones dentro del debate arquitectónico, y, además, reconocer su incidencia en la determinación de los rasgos identitarios del Uruguay como nación. El trabajo permite compartir algunas reflexiones que pretenden motivar intercambios y trabajos futuros.

ISBN: 978-9974-0-2018-4