ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

LA MODERNIDAD URUGUAYA DE LOS AÑOS CINCUENTA. MARIO PAYSSÉ REYES Y RAFAEL LORENTE ESCUDERO, DESDE LA DOCENCIA Y LA PRÁCTICA.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA
Escola Tècnica Superior d`Arquitectura
Tesis Doctoral: Martin Gonzalez Luz
Director de tesis: Teresa Rovira Llobera
Departamento: Proyectos Arquitectónicos
Línea: La Forma Moderna

CONCLUSIONES:
UNIDAD Y SENTIDO COMÚN

4.1 DOS TRAYECTORIAS DESIGUALES

Recorriendo la evolución arquitectónica en la obra de Payssé y Lorente, nos encontramos con similitudes y diferencias, que, analizadas cronológicamente, aproximan o distancian las dos trayectorias. Para comprobarlo, basta con observar las obras realizadas en un mismo período. Sobre estas trayectorias, que definen los "caminos" trazados por los arquitectos, interactúan una serie de condicionantes que repercuten con más o menos intensidad en la evolución arquitectónica de cada uno.

Por otro lado, es necesario recordar que la historiografía uruguaya se predispone a nombrar casi siempre conjuntamente a los arquitectos Payssé y Lorente como autores modernos representativos de una misma vertiente o senda de la arquitectura moderna uruguaya; como un hecho consolidado. Por esta razón y sobre la base de lo estudiado hasta el momento, se hace una aproximación a la trayectoria arquitectónica de los dos arquitectos, con la finalidad de formalizar una lectura de la evolución de ambos y establecer así un paralelo entre los dos caminos trazados, y poder clarificar tanto los posibles acercamientos como los distanciamientos.

Como se ha comentado con anterioridad, las trayectorias de los dos arquitectos aparentan, a primera vista, diferenciarse bastante. Esto se aprecia principalmente en la lectura de las diversas etapas que jalonan la evolución de Lorente, que se distinguen de manera más clara que en Payssé, pues en su caso el grado de ruptura entre las diferentes etapas se produce de una forma más sutil.

Abarcar la totalidad de la extensa obra del arquitecto Lorente es una tarea difícil de llevar a cabo. Primero por su propio volumen y segundo por la dificultad en rescatar el material producido en sus más de cincuenta años de actividad profesional; a pesar de esto, la documentación que se ha podido compilar permite crear una visión global de su obra. Suficiente para, en líneas generales, poder acotar

las múltiples búsquedas y las diversas asimilaciones que se distinguen en el recorrido de su trayectoria, y establecer la lectura de tres etapas temporales que pueden llegar a diferenciarse.

La primera etapa de Lorente, que ya se ha trabajado,[1] corresponde casi en su totalidad a las primeras obras realizadas para Ancap, un periodo que se podría determinar comprendido entre 1933-37, donde un joven Lorente sorprende por su contundencia y seguridad formal. Esta etapa se caracteriza por una arquitectura blanca, monocromática, con un manejo de volúmenes rotundos y geometrías puras, donde Lorente se expresa con un lenguaje mesurado, bajo una influencia directa proveniente de la arquitectura realizada en Europa, precisamente con reflejos de la arquitectura de vanguardia que se producía entre mediados y finales de los años veinte.

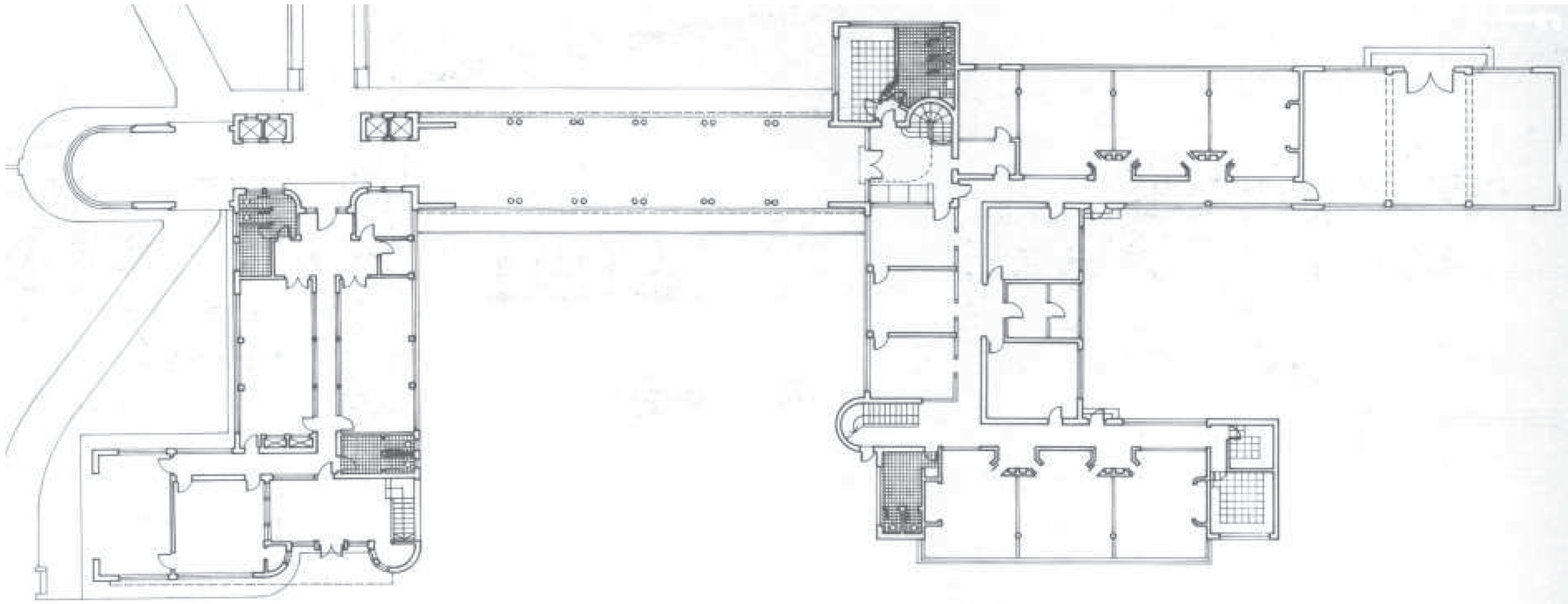
Destacan en este periodo obras tan importantes como la estación de servicio Ancap y la florería Tarino de 1933, proyectada mientras Lorente aún era estudiante, y una serie de edificios emblemáticos en las plantas de combustibles de Capurro y de La Teja (1934-35), como las oficinas administrativas y dependencias para obreros, la central de vapor, y los edificios de laboratorios y oficinas.

La acertada combinación de volumetrías simples, como prismas y cilindros, rige la mayoría de las composiciones formales de las construcciones de la Teja (4.1). El conjunto de los laboratorios y oficinas constituye un claro ejemplo, así como las oficinas administrativas.

En la resolución de las plantas se aprecia la franqueza constructiva acorde con la compositiva, se denota un diseño proporcionado y ajustado donde la estructura se hace presente, mostrándose claramente y asumiendo su función.

En el edificio de los laboratorios y oficinas, los pilares se separan de la fachada para permitir los dos rasgos longitudinales que generan las ventanas continuas en el volumen y se conjuga una estructura porticada con una portante.

4.1 Lorente, *Laboratórios y Oficinas Ancap, Planta de la Teja* , 1934



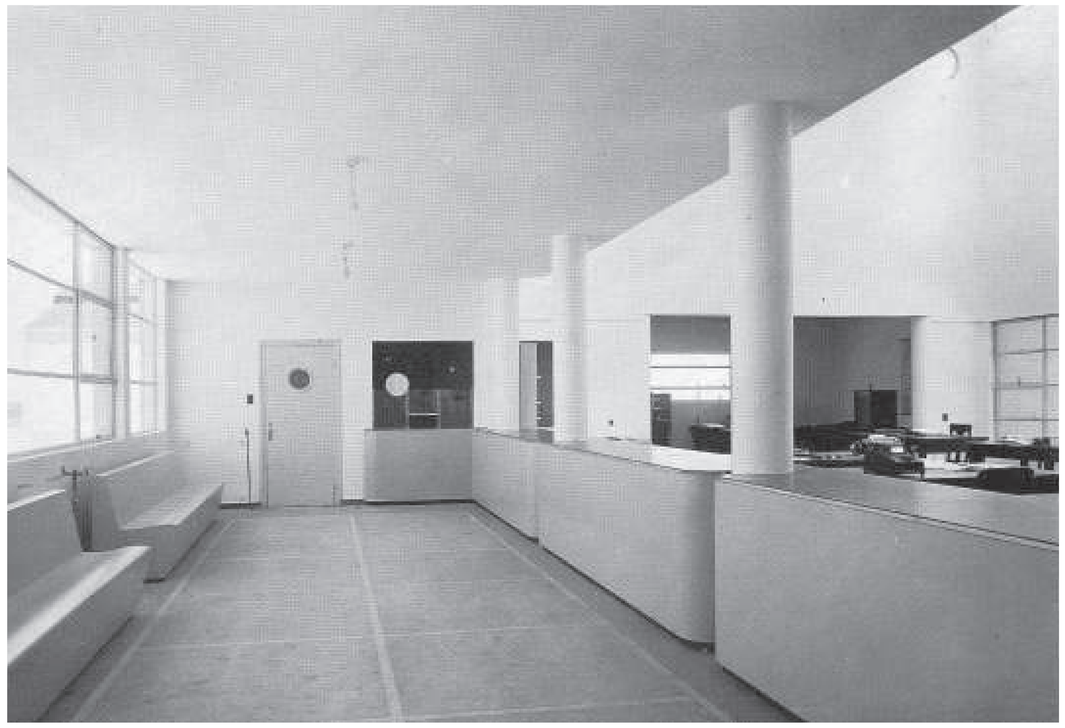
Ya en las oficinas administrativas, maneja la estructura con un doble papel donde además de su desempeño funcional, contribuye estéticamente en la composición espacial, como queda claro en las zonas de las oficinas a doble altura, donde Lorente construye la composición espacial en función de la plasticidad de la escalera en un espacio a doble altura estructurado por los pórticos conjugados a la vez con unos lucernarios (4.2).

La pureza formal de sus edificios no se restringía solamente a su volumetría, tal concepción también se transmitía a los detalles arquitectónicos y a los distintos objetos en el interior del edificio. Detalles que se observan, como la simplicidad de la carpintería metálica y el diseño de la puerta de entrada del edificio de la planta de alcoholes, así como la estantería metálica de la misma recepción conjuntamente con el pasamano de la escalera (4.3, pág. 352). Esta concordancia se hace aún más patente en ejemplos como en el interior de las oficinas administrativas, tanto en la sencillez del diseño de los bancos como de los mostradores, concebidos como volúmenes puros, así como en el remate de la escalera con el pasamano de sección circular separado del antepecho (4.4, pág. 352). En la misma línea, también se destaca la entrada y el mobiliario de la florería Tarino, y el cuidadoso diseño de la iluminación, tanto en el interior de la florería como en el exterior de la estación (4.5, pág. 352; 4.6, pág. 353).

Si Ancap se torna lo más representativo de Lorente de los años treinta, hay que destacar que a finales de la misma década se pueden identificar algunas obras realizadas en el ámbito privado en las cuales ya se señalan algunos aspectos que marcaron los años cuarenta. Aunque se hayan llevado a cabo algunas obras públicas en La Teja hasta 1938, se trata de obras provenientes de su actividad privada y del cambio de programa, como la vivienda M. Escudero (1936), la vivienda Rubino (1937) o la propia vivienda Lorente (1937), que exteriorizan un paso a

4.2 Lorente, *Oficinas administrativas Ancap, Planta de la Teja* , 1934

4.4 Lorente, interior de las *Oficinas administrativas Ancap, Planta de la Teja* , 1934
4.3 Detalle recepción, edificio *Planta de alcoholes Ancap*, 1934-35
4.5 Entrada principal de la *Florería Tarino*, 1933



4.6 Lorente, *estación Ancap y Florería Tarino*, 1933

una arquitectura que se aproxima a lo regional y se desvincula de aquella arquitectura blanca. La opción de cometido permite a Lorente experimentar con materiales locales. Empieza a utilizar materiales como la piedra, la madera, y en algunos casos hasta la paja, como en el caso de la construcción artesana de los tradicionales techos de quincha. La vivienda Rubino (1937) constituye un claro ejemplo con la estructura de la cubierta en madera, el techo de quincho y con el muro perimetral de la vivienda en piedra (4.7).

Del mismo modo, es importante mencionar el edificio de la Administración Central de Ancap con fecha de 1938, que marca un hito en esta etapa de su trayectoria, por la importancia del encargo y aún más por su resolución. El edificio representativo de la entidad se concibe con un carácter monumental, y un lenguaje que rememoran un clasicismo, alejándose de las obras que proyecta apenas cuatro años antes (4.8, pág, 357). Este hecho demuestra la flexibilidad y el empeño de Lorente en solventar diversas situaciones impuestas en los encargos y de ajustarse a los medios. Si por un lado Lorente parece expresar una total libertad de acción al proyectar y construir las diversas estaciones o las plantas como la Teja, al proyectar la Administración Central de Ancap demuestra que es capaz, igualmente, de crear un edificio consistente independiente de las condicionantes impuestas. Dos condicionantes básicas podrían atribuirse a esta particular obra en la trayectoria de Lorente: primero, la importancia del encargo en sí. La representación de la entidad podría explicar dos aspectos: el clasicismo otorgado al edificio, justificado con una solución tripartita bien definida por un claro basamento, desarrollo del edificio, y remate superior, sumados al empleo de elementos arquitectónicos –como frisos y pinturas con temas clásicos en su interior–; y su monumentalidad, expresada en el porte de la edificación y en la solución del edificio –que incluye un gran hall a triple altura como espacio central, sobre el cual se organizan las distintas partes del edificio.
La segunda condicionante también vinculada a la

4.7 Lorente, *vivienda Rubino*, 1937

primera se refiere al contexto, a su emplazamiento en la Av. Libertador (antigua Av. Agraciada) una de las primeras avenidas de Montevideo y que comunica el centro de la ciudad con la zona norte. Una avenida que constituye un espacio peculiar dentro de la trama urbana de Montevideo pues corta en diagonal el trazado ajedrez, modificando el tejido urbano y generando una manzana diferenciada como la que se inserta el edificio de la Administración Central. Caracterizada por su verticalidad, en ella se destacan tanto la presencia de edificaciones de viviendas como de otras entidades como bancos, hoteles y empresas como la propia Ancap. Consolidada como una de las principales arterias de Montevideo, nace en la plaza Fabini también llamada plaza del Entrevero, y culmina en su coronamiento con la presencia destacada del Palacio Legislativo, lo que le otorga notoriedad.

La segunda etapa de Lorente corresponde a las obras comprendidas en la década del cuarenta, que se caracterizan por el empleo de nuevos tipos de materiales que se traducen en colores y texturas, diferenciándolo en estos dos aspectos de la arquitectura monocromática de los años treinta. La realización de obras en contextos bien específicos, como el barrio de Carrasco, o el balneario de Punta del Este, permiten a Lorente ensayar con otros materiales y también adecuarse en parte a la tradición constructiva del local. La madera, el ladrillo visto y la piedra son los materiales básicos empleados en las obras de este periodo. Se destacan de estos años obras como la estación Ancap de Arocena (1943) ubicada en Carrasco, la estación Ancap de Punta del Este (1944), o la vivienda de veraneo La Forêt (1947) del mismo balneario; obras que materializan y contrastan estas experiencias de Lorente.

La contextualización de estas obras no inhiben las premisas de proyecto de Lorente que siguen evolucionando sobre los mismos valores. Planteamientos que se perciben estructurados, ordenados y funcionales, como es el caso de las

4.8 Lorente, *Administración Central de Ancap*, 1938

estaciones (Arocena y Punta del Este), utilizando como base geometrías simples, y apoyándose en el plano ortogonal y en planteamientos asimétricos para concebir la composición de las edificaciones. Tanto la estación Arocena como la de Punta del Este, con un planteamiento similar, se destacan en la forma como Lorente explora la expresividad de los distintos materiales (ladrillo, piedra y madera). En la estación Arocena, Lorente combina el ladrillo con un basamento en piedra, y en la parte superior de la edificación utiliza la madera en forma de un revestimiento de tablas superpuestas que impone un antagonismo orgánico, la ligereza de la madera contra la solidez del basamento en una consistente dicotomía visual (4.9). El gran diámetro de los pilares circulares de obra vista que sostienen la cubierta a dos aguas, acentúan a su vez el contraste con la esbeltez de la cubierta y del revestimiento en madera. A través de estos materiales, junto con las cubiertas de teja francesa, Lorente visa la integración con el entorno inmediato de la estación, pues las texturas y colores son predominantes en las construcciones de Carrasco y forman parte de su vocabulario formal-expresivo. El mismo criterio de empleo de los materiales es extensivo a la estación de Punta del Este, que también se vale de los mismos elementos formales como los pilares circulares, o los planos de las cubiertas inclinadas, insertada en un contexto de condiciones semejantes.

En este sentido, la vivienda de La Forêt (1947 – Punta del Este) cumple con el mismo cometido de las obras anteriores. Nuevamente la piedra, el ladrillo visto y la madera son los materiales escogidos por Lorente para resolver el planteamiento de una vivienda que atiende a las necesidades constructivas del lugar dentro de una gran economía (que le permite solventar problemas constructivos, acústicos y térmicos), al mismo tiempo que explora las calidades plásticas de los materiales, que acusan los diversos planos y texturas. Con La Forêt, Lorente alcanza una sencillez que se destaca por su implantación y resolución formal,[2] y también señala la preocupación de Lorente en experimentar

4.9 Lorente, *estación Ancap Arocena*, 1943

nuevas soluciones constructivas, como el caso de la esbelta cubierta, el plano inclinado resuelto con un panel sándwich de madera impermeabilizado.

A finales de los cuarenta se destaca en la trayectoria de Lorente la obra de los cines Plaza y Central integrados con un edificio de viviendas (1947-50). Destacable por el arrojo con el cual Lorente soluciona la inserción[3] de las dos salas cinematográficas y consecuentemente la propia inserción del edificio en la densa malla urbana del centro de Montevideo (4.10). El juego con volúmenes puros, el grado de ordenamiento de la composición de las fachadas, forman algunos atributos que revelan la inclusión de Lorente en una plena modernidad arquitectónica. En particular se resaltan dos aspectos más: el empleo del color como elemento de valoración del espacio, desvelado en un cuidadoso estudio del uso de los materiales y sus tonalidades (las fachadas resueltas con placas de arenisca de color ocre y plaquetas de gres vidriado a la sal, destacando la carpintería en color marrón y verde oscuro); y el mencionado[4] aporte en la integración de las artes, con la participación del artista Horacio Torres, aunque éste no se haya llevado a cabo en su totalidad como en la concepción inicial del proyecto.

El tercer segmento de la trayectoria de Lorente (años cincuenta en adelante), se determina por las acciones que reafirman su inserción dentro de una modernidad aún más consolidada. Periodo en el cual comienza a reflejar una arquitectura, donde la abstracción y el poder de síntesis conducen a una reducción de elementos y a una sencillez que nortean el desarrollo de la mayoría de estas obras, además de la afirmación en el empleo del color (principalmente de los materiales en su estado natural), y de una idea integradora del arte. El tratamiento que le concede a algunas de sus fachadas, haciéndolas despojadas, y la concepción de la obra operando sobre formas creadas a partir de figuras geométricas puras, se materializan en obras que trasmiten una imagen de precisión y de claridad, con el predominio del revoco pintado

4.10 Lorente, *cines Plaza y Central integrados con edificio de viviendas*, 1947

y por la incorporación de elementos prefabricados; a veces utilizados como estructura o simplemente revestimiento. A pesar de este enfoque, Lorente no deja de introducir detalles o elementos acabados con algún material natural en sus obras, como la piedra, el ladrillo o la tejuela; valorando y aprovechando en ocasiones la presencia de determinado material de la región, explotando tanto sus cualidades plásticas como constructivas.

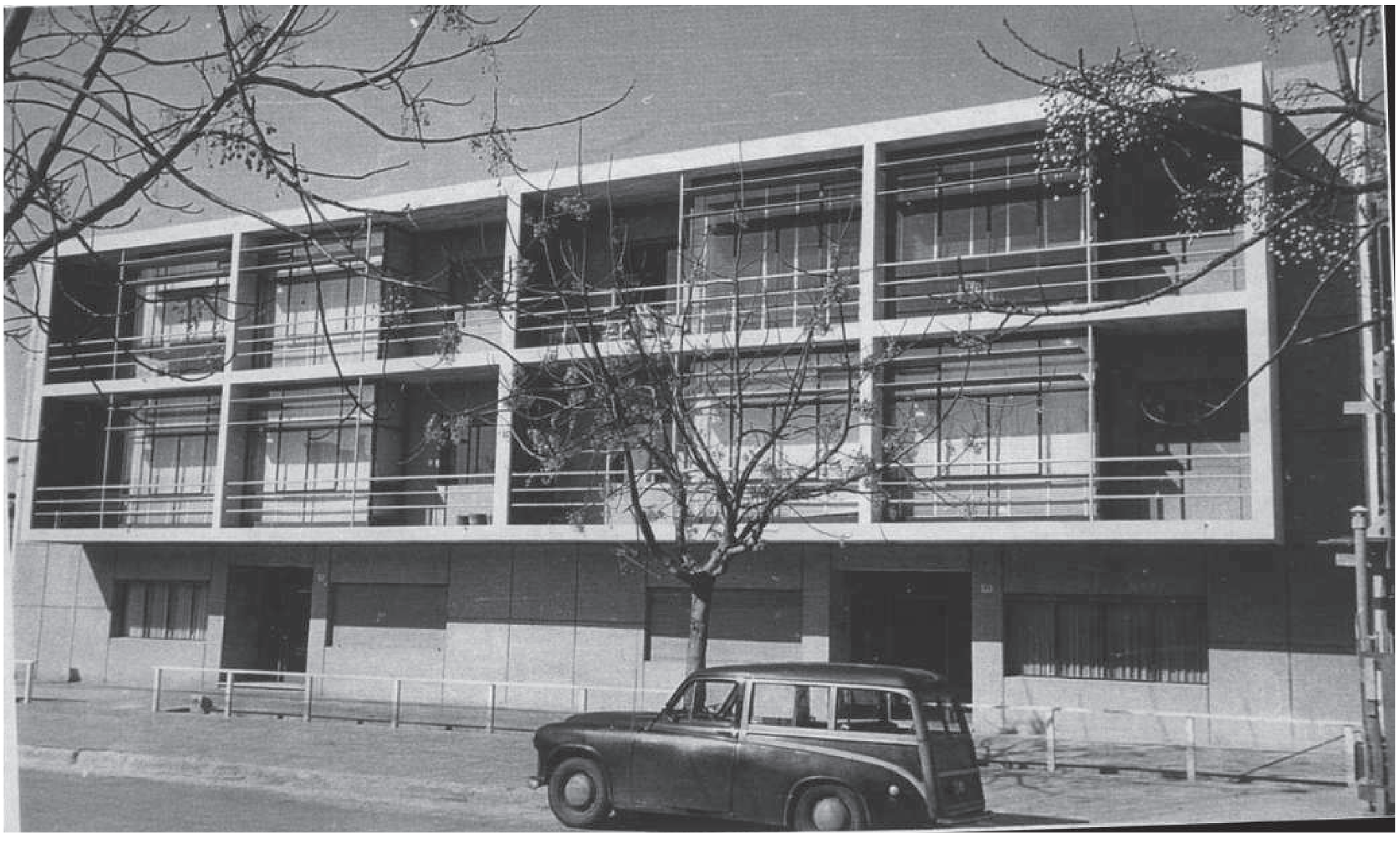
La vivienda Castiglione de 1948 ilustra este cambio con respecto a la etapa anterior dentro de su actividad en el sector privado; y en su labor en el sector público (Ancap), éste se concreta con la estación de servicio Ancap Pocitos de 1949 (4.11). A partir de entonces surgen obras como la vivienda Pérez Mackinnon (1950), el edificio Berro (1952), las estaciones Ancap de Lavalleja y de San José (1952), el edifico Blanes (1954), o el stand Debernardis (1955); obras que exhiben un mismo punto de vista tanto en concepción como en la expresión (4.12, pág. 364).

Pasada la primera mitad de los cincuenta, Lorente proyecta y construye un grupo de viviendas de uso temporal en el balneario de Bella Vista (1956-57), que constituye otro ejemplo de su flexibilidad y empeño profesional en solventar situaciones adversas impuestas en el encargo, y en un claro ejemplo de ajuste al medio. La carencia de recursos materiales y humanos en la zona origina la utilización de una mano de obra local poco calificada, optando por procedimientos constructivos con materiales sencillos y propios del local. Estas circunstancias no son limitadoras para Lorente que al contrario, con materiales como el ladrillo de campo visto, las cubiertas de quincha, troncos de eucaliptos, que exigen una labor artesanal, logra con un mínimo de recursos un máximo de expresividad, generando una obra que se caracteriza por su humildad (4.13, pág. 365).

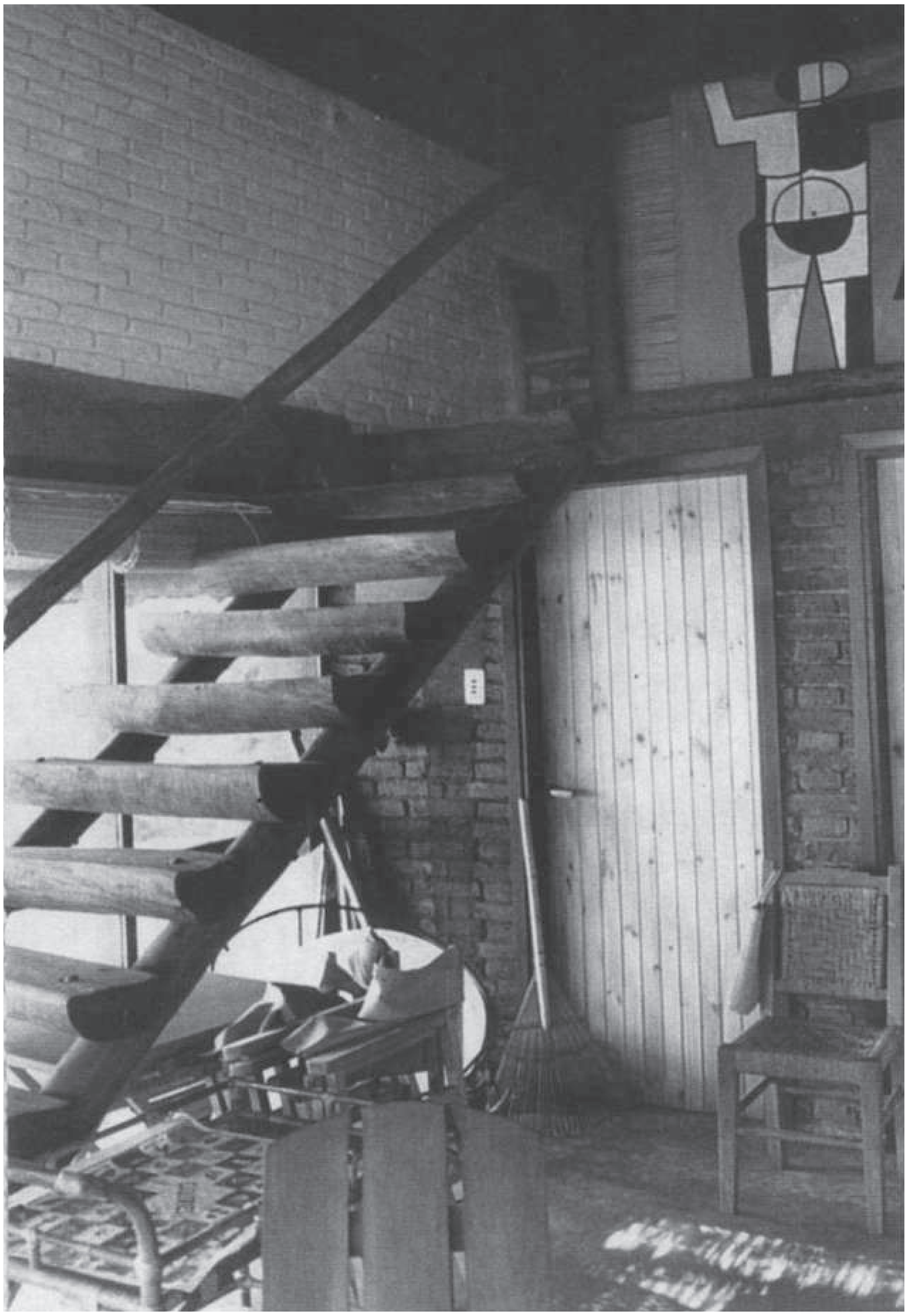
La vivienda Lorente del balneario Bella Vista se caracteriza por esta calidad, por su porte, por los materiales utilizados y por su resolución estructural.

4.11 Lorente, *estación Ancap Pocitos*, 1949

4.12 Lorente, *edificio Berro*, 1952



4.13 Lorente, *vivienda en Bella Vista*, 1956



Su calidad arquitectónica se resalta en varios aspectos, la acertada proporción de la cabaña, la armonía entre los distintos materiales, la integración con la naturaleza y con las artes plásticas, pero su énfasis está en la espacialidad de un rico ambiente interior a doble altura que constituye el ambiente casi único de la vivienda. Esta actitud demuestra y respalda la visión de Lorente de que el hecho arquitectónico está sujeto en parte a una serie de determinantes locales y de medios, no dudando en amoldarse a las circunstancias adversas que se plantean. Concibe de la misma forma pero con recursos diferentes obras como el stand Debernardis y la vivienda Lorente de Bella Vista.

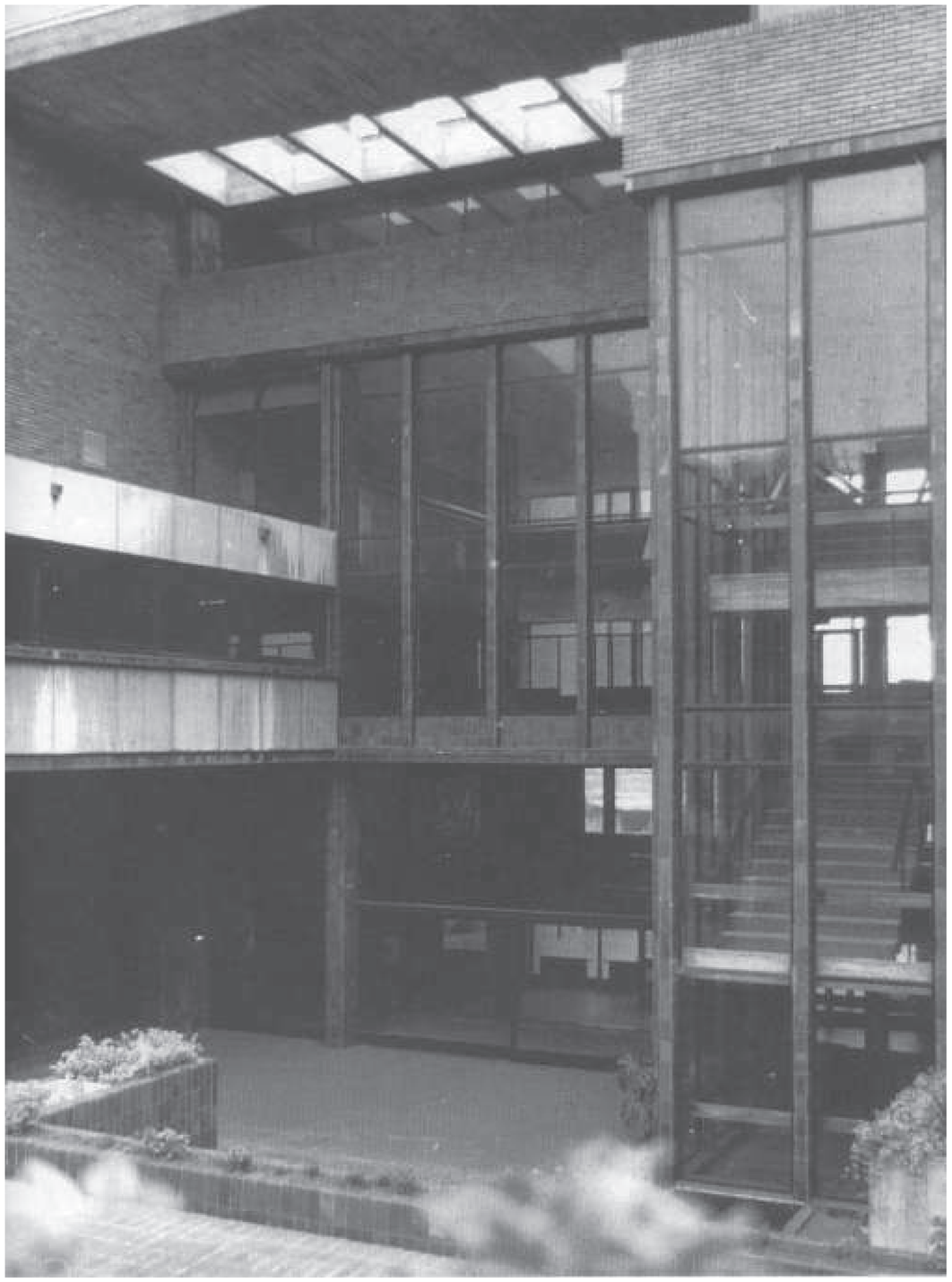
En las últimas obras de Lorente de los años sesenta y setenta, se intensifica el empleo del tradicional ladrillo de campo que pasa a ser el material protagonista en su arquitectura. Un Lorente maduro, seguro de sus acciones y fiel a las mismas convicciones que marcaron la década de los cincuenta, crea bajo los mismos parámetros obras que nacen del lenguaje geométrico-abstracto, con predominio de lo ortogonal, con composiciones sencillas a partir de volúmenes puros, y con una concepción espacial que se basa en la construcción.

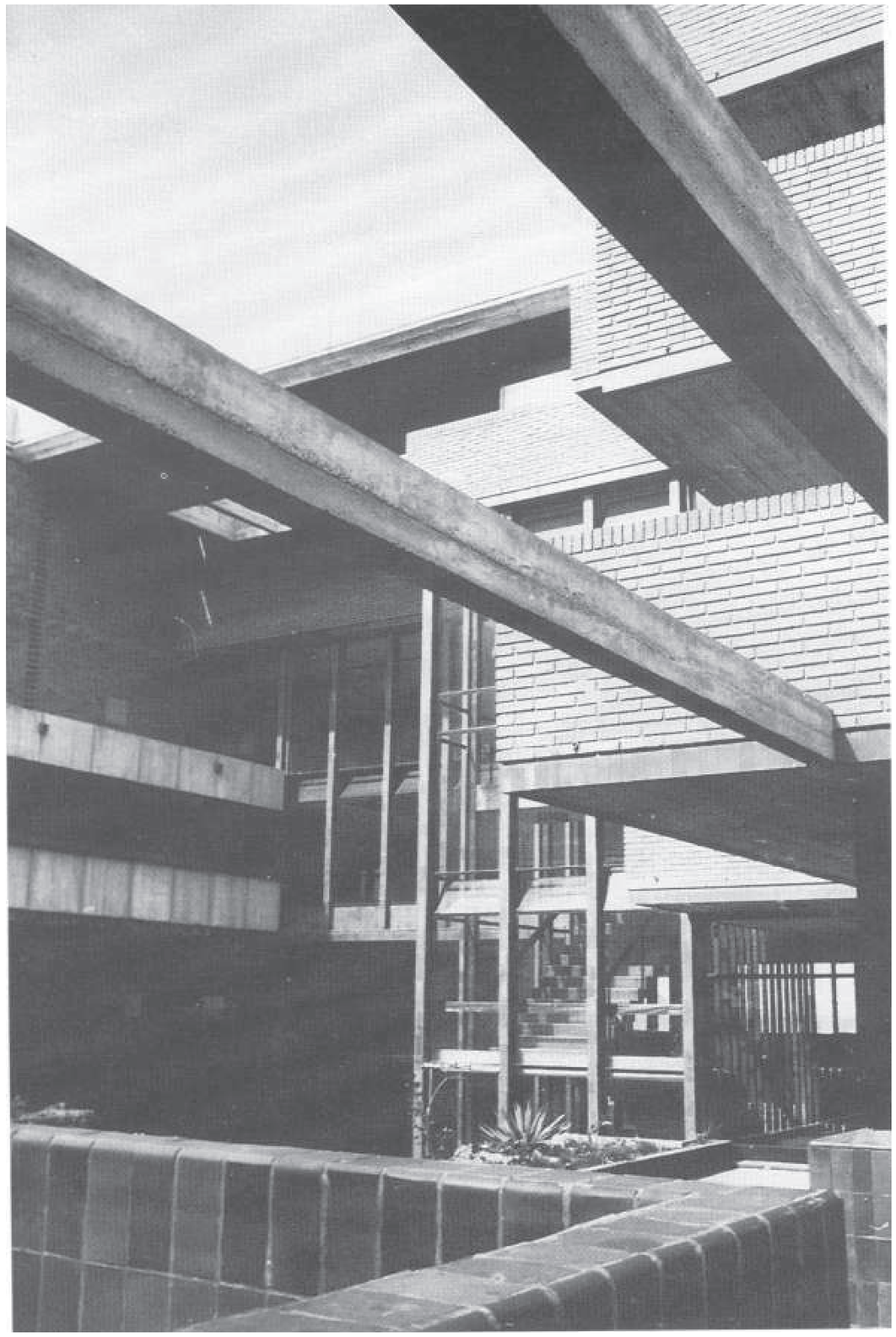
Lorente, por medio de las oposiciones de texturas y de color, convierte el empleo de materiales puros o naturales en el elemento expresivo de su arquitectura. El ladrillo, la cerámica y el hormigón armado visto o a veces también pintado, combinados, pasan a ser los principales materiales (4.14).

El edificio del AEBU (la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay) de 1964 sirve de marco referencial de esta etapa, donde aparece el ladrillo como material casi exclusivo; a partir de ahí le suceden obras tan representativas como el edificio de viviendas para los funcionarios de Ancap (1970) y el expresivo edificio de viviendas de Gral. Paz.

Terminando y completando su trayectoria, deja sus últimos trabajos con los mismos principios y el mismo nivel arquitectónico de toda su obra realizada en

4.14 Lorente, *edificio AEBU*, 1964





décadas de incesante actividad profesional, su propia vivienda (1978) y la vivienda Berchesi (1979), ambas ubicadas en Carrasco.

Volcándonos sobre la trayectoria de Payssé, a pesar de que su obra construida es menor, si se incluyen sus proyectos y concursos no construidos, al igual que Lorente, su recorrido podría subdividirse en tres etapas temporales.

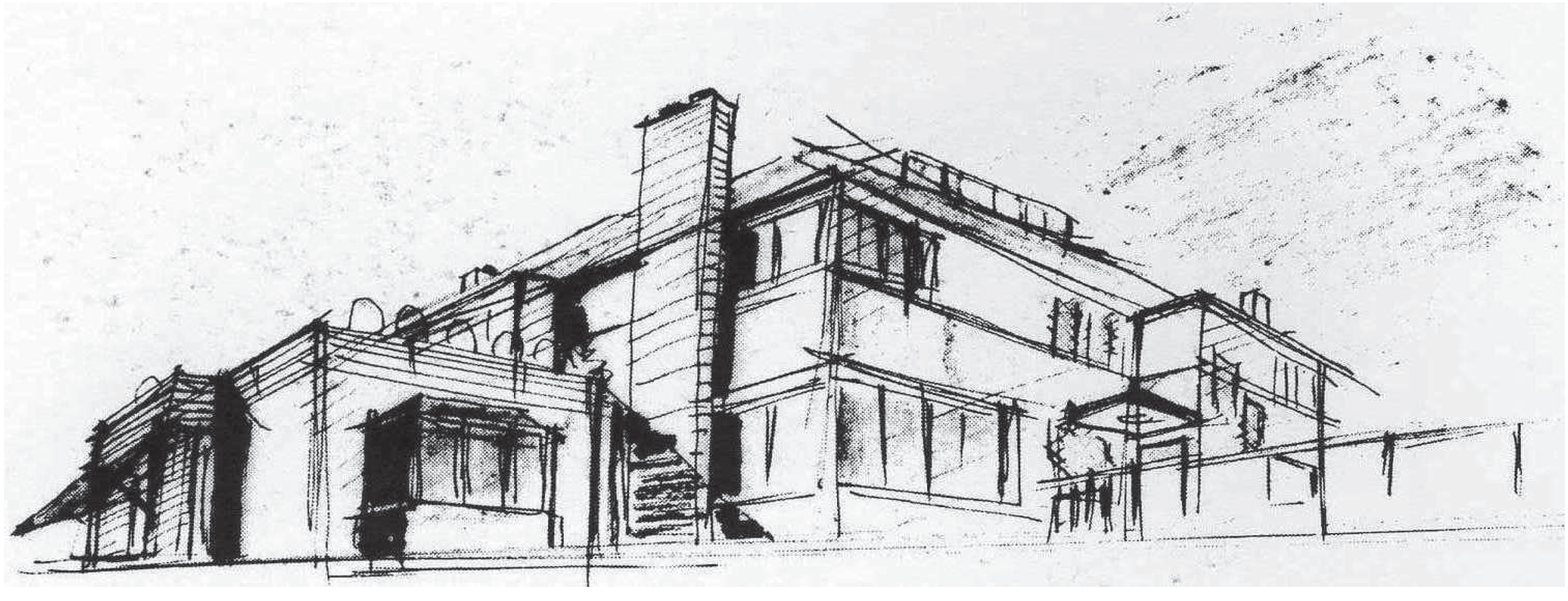
El primer segmento, más que constituir propiamente una etapa de la obra de Payssé es el testimonio del Payssé estudiante. Representada por una única obra, la vivienda Malvin (1935) pone en evidencia como génesis algunos de los criterios proyectuales que el arquitecto formulará posteriormente. Temas como la creación de espacios cubiertos pero abiertos, el rigor geométrico en la definición de la forma, y la estricta proporción entre huecos y llenos son tratados con más y menos aciertos en la definición de la obra. Su relevancia está en que materializa tempranamente algunas de las inquietudes de Payssé, y su clara intención de elaborar un lenguaje moderno, con una arquitectura despojada, de líneas puras.

Los años cuarenta dan inicio a la segunda etapa en el recorrido de Payssé que en realidad no dejan de ser sus primeras experiencias.
En este periodo, las primeras obras que se materializan se alejan en parte de los contenidos iniciales que idearon la vivienda Malvin. Algunos de sus criterios proyectuales, aunque presentes en algunos casos, no son tan palpables, y dan lugar a una obra más contextualizada y a veces condicionada o dependiente del entorno inmediato. La vivienda Fein-Lerena (1945), ubicada en el barrio de Carrasco, constituye un claro ejemplo. La solución adoptada para la cubierta, el alero, –que adelgazándose define una sola línea horizontal, remarcada por el canalón–, el juego con los volúmenes de las chimeneas, la presencia del bow-windows, y el enmarcado de las ventanas, evocan una aproximación al período wrightiano de las Prairie

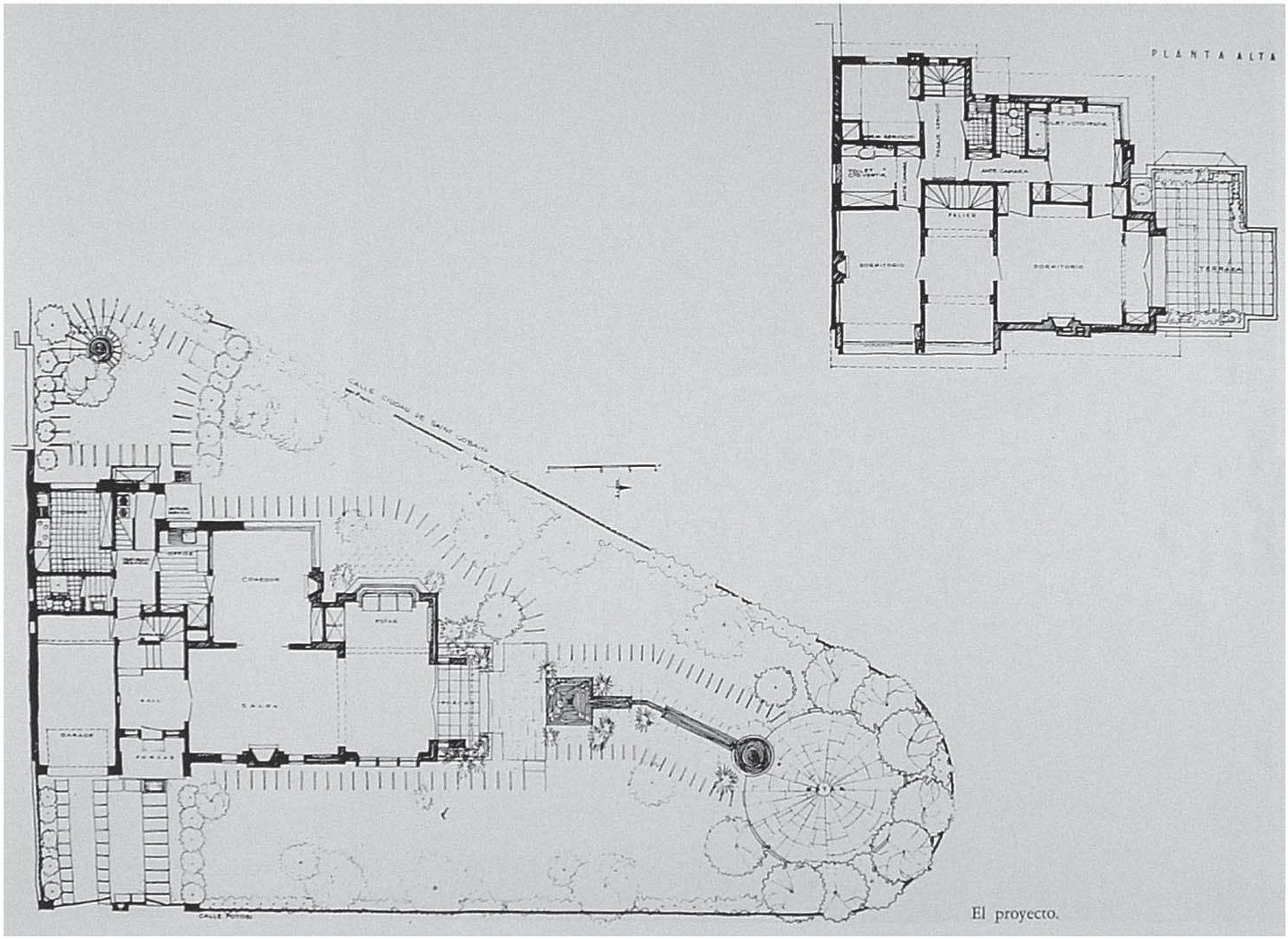
Houses (4.15, pág. 370).
Sin embargo, a pesar de ser una obra de apariencia tradicional –integrada en el contexto–, la planta baja es abierta, se caracteriza por una composición espacial libre donde existe una continuidad entre los principales ambientes de la vivienda.
Se organiza dentro de un esquema funcional claro que se adapta de forma natural al formato triangular del solar (4.16, pág. 371). Otros ejemplos son los edificios de Roque Graseras (1945) y el Estigarribia (1945). Ambos representan una arquitectura donde el autor busca la solución plástica en el equilibrio de la composición mediante el juego de horizontales y verticales –alternando llenos y vacíos– y en la diferenciación de materiales, como es el caso del edificio en Estigarribia, con un excesivo número de elementos como molduras y frisos en la composición de las fachadas (4.17, pág. 372).

El edificio de Bulevar España (1946) se sitúa en el contexto como una obra de transición. A diferencia de los anteriores, Payssé elabora una arquitectura que se caracteriza por su austeridad y rigor formal, ejecutando una fachada limpia, despojada de elementos superfluos (4.18, pág. 373). Pero es a finales de los años cuarenta cuando el concepto de lo moderno se impone con más vehemencia en su obra. El concurso del Hotel Waldorf Astoria (1947) en Punta del Este perfila un edificio de clara concepción moderna, y sirve de marco referencial para la consolidación de una tercera etapa en su trayectoria, la de los años cincuenta. La concepción en altura del edificio, tipo "edificio pantalla", las líneas rectas, la integración con las áreas verdes, las grandes superficies vidriadas, y el remate horizontal de los terrazos definen su visual (4.19, pág. 374). Sin olvidar el aspecto de la funcionalidad y del emplazamiento, con la definición de los cuatro espacios diferenciados que circundan el hotel: el espacio de entrada y estacionamiento, el de estar de verano, el de invierno, y el patio de servicio.
Según palabras del propio arquitecto referente al concurso: "No fue tenido en cuenta para el primer

4.15 Payssé, *vivienda Fein-Lerena*, 1945



4.16 Payssé, *vivienda Fein-Lerena*, 1945

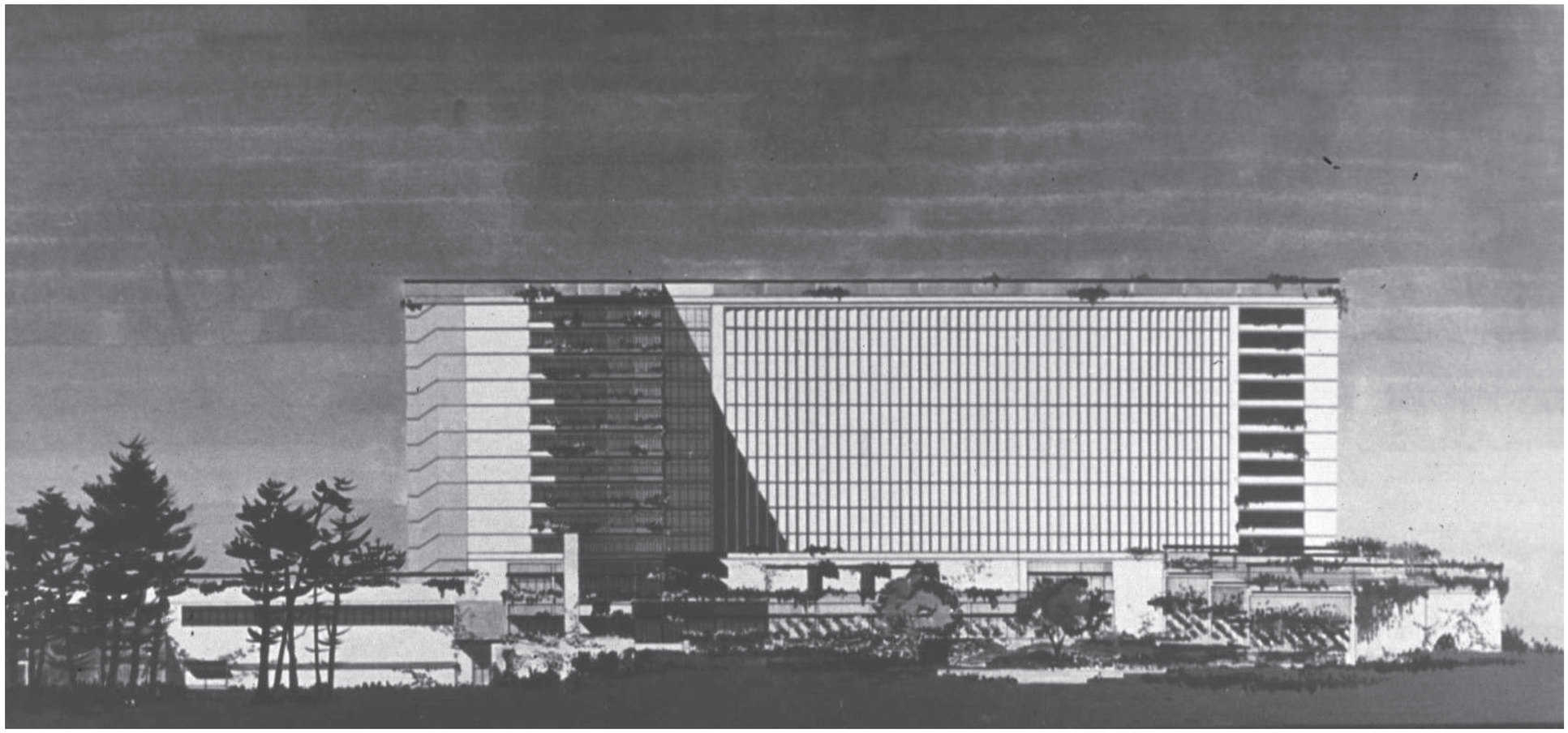


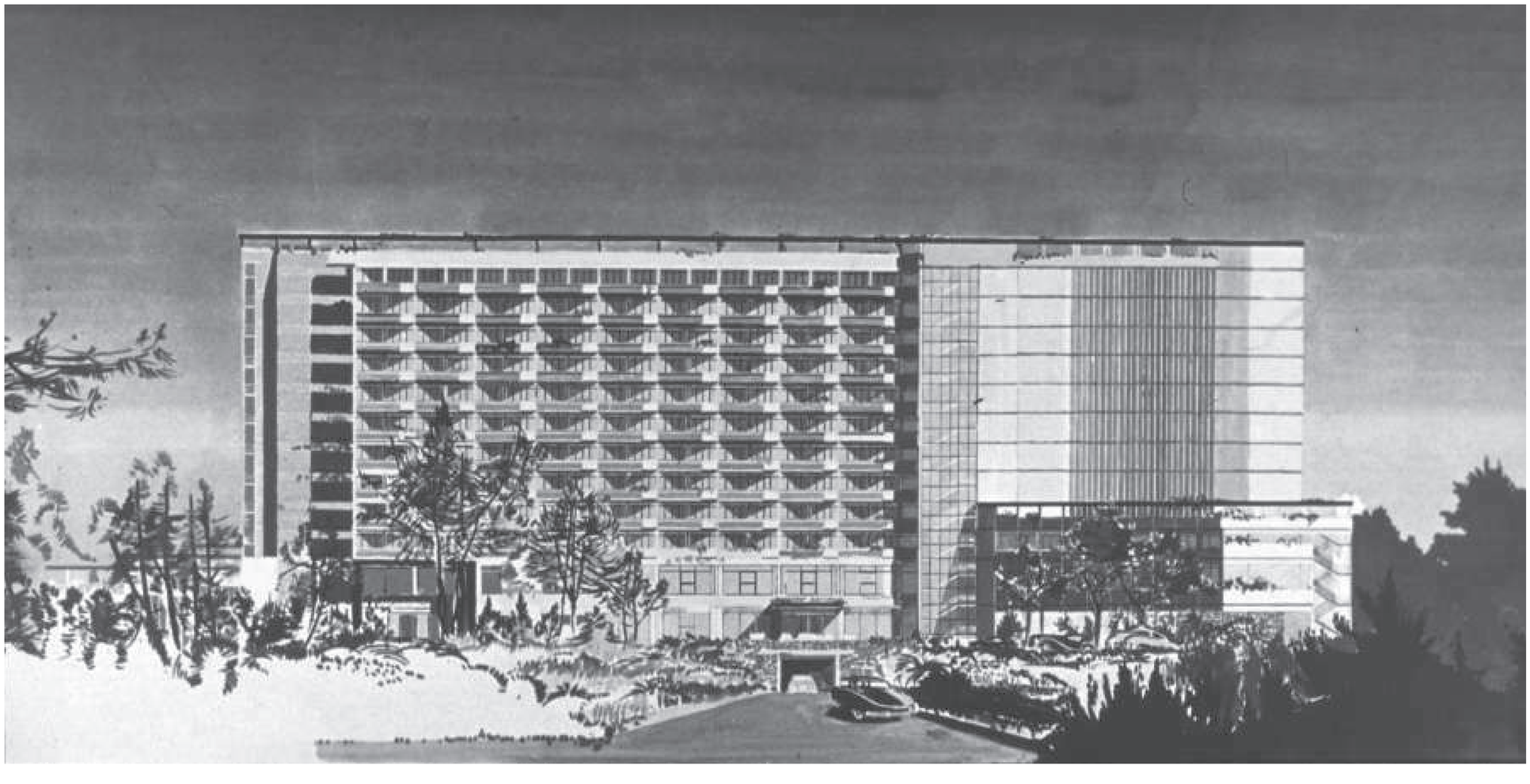
El proyecto.

4.17 Payssé, *edificios Roque Graseras y Estigarribia*, 1945

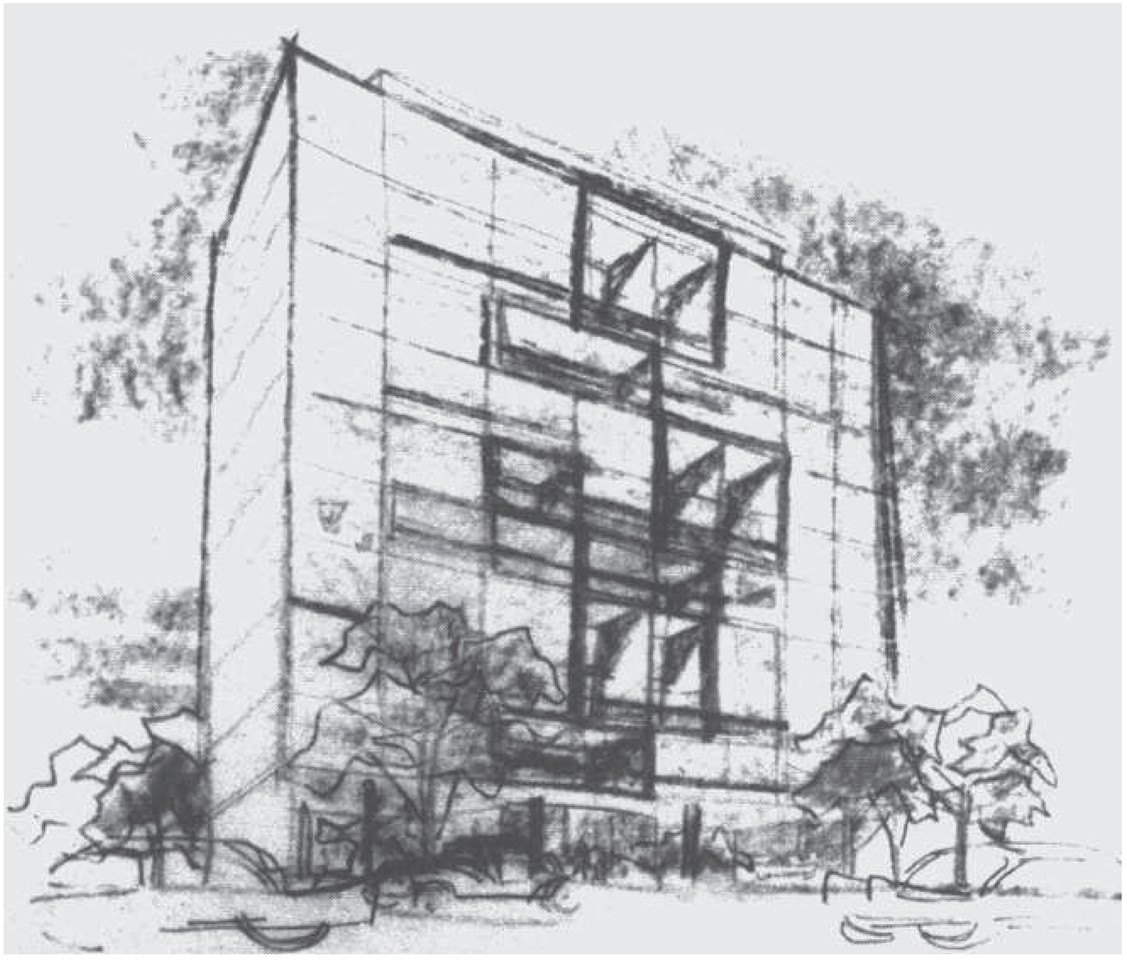
4.18 Payssé, *edificios Roque Graseras y Estigarribia*, 1945

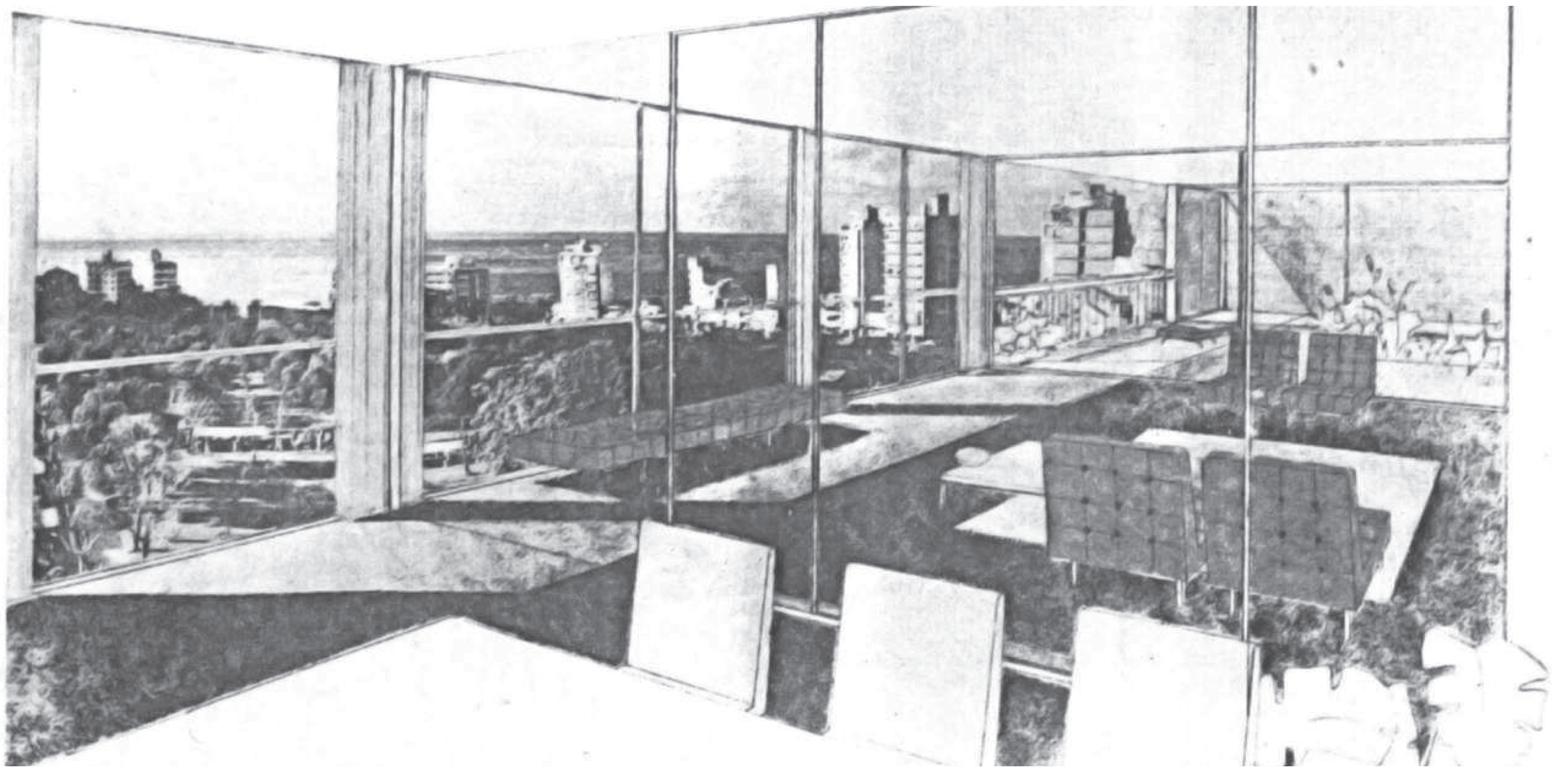
4.19 Payssé, *concurso Hotel Waldorf Astoria*, alzados, 1947





4.20 Payssé, *edificio de viviendas Tymsa*, 1952





premio por considerar el jurado que "era demasiado alto y demasiado moderno para Punta del Este".

Esto a pesar de que moderno, según Igor Strawinsky, "es aquello que es de su tiempo y debe estar a la medida y en la posición de su tiempo, […]".[5]

A principios de los años cincuenta, Payssé lleva a cabo el proyecto de la casa Fein (1951) en Punta del Este, y el anteproyecto de su propia vivienda (1951) en Carrasco. En ambos proyectos el artista comienza a esbozar de forma práctica principios que fundamentarán su ideario de la arquitectura.

La casa Fein se destaca con su cuidadoso emplazamiento en el médano, y sobresale por la creación de distintos espacios exteriores protegidos, integrándolos claramente con ambientes interiores. Estos dos aspectos de integración de los espacios interiores con exteriores, de la creación de espacios cubiertos pero abiertos, también son abordados en el estudio de su propia vivienda.

Además, se reconoce el empleo del rigor geométrico constructivo, el estudio de proporción entre huecos y llenos, y la intención de la complementación de la obra con las artes plásticas.

Como se ha constatado con anterioridad, el anteproyecto constituyó realmente un ensayo precursor de su vivienda del 54, en la cual Payssé expresó su decálogo arquitectónico. En 1952 Payssé proyecta el edificio de viviendas Tymsa en Villa Biarritz, en Montevideo, un proyecto que se aproxima marcadamente a una expresión miesiana, donde Payssé, sin dejar de abordar los mismos temas citados, como la creación de zonas abiertas pero cubiertas e integración con zonas ajardinadas, trabaja con una fachada modulada, por medio de la cual establece la composición con la creación de módulos huecos y llenos, y con la creación de espacios a doble altura; además de abordar y enfatizar aspectos como la continuidad espacial y la transparencia de la vivienda (4.20, pág. 375).

Pero es en 1952, con el primer premio en el concurso para el Seminario Arquidiocesano de Montevideo,

cuando tendrá lugar la materialización de sus principales conceptos en sus obras.

A partir de ahí y durante tres décadas, los años cincuenta, sesenta y setenta, Payssé logra una homogeneidad constante sin grandes sobresaltos, basándose en una manera de trabajar que investigaba y perseguía siempre los mismos principios. En este sentido, el Seminario Arquidiocesano de Montevideo (1952) adquiere un especial significado en la trayectoria de Payssé, pues, como ya se ha comentado, representó la oportunidad de concretar las principales ideas con respecto a sus "cinco puntos".

El ladrillo de campo visto, respaldado por una argumentación teórica –como también se ha visto–, pasa a ser su material por excelencia, cobrando protagonismo en varias de sus principales obras.

Es entonces, en 1954, cuando Payssé concreta los cinco puntos de una nueva arquitectura para el Uruguay, a través de un trabajo teórico y práctico llevado a cabo con alumnos de su taller; a pesar de que estos cinco puntos ya habían sido abordados plenamente en diversos trabajos anteriores, como es el caso del propio Seminario. La creación de espacios cubiertos pero abiertos, la estricta proporción entre huecos y llenos, el rigor geométrico constructivo, el uso de materiales simples en su aspecto natural y la complementación con las artes plásticas incorporadas a la arquitectura y apoyadas en la propia construcción conforman las directrices que dan soporte y guían el quehacer arquitectónico de Payssé. Éstas, conjuntamente con otros criterios conceptuales del arquitecto, definen la contundencia de su perfil teórico y la repercusión sobre sus obras.

En este sentido, su vivienda en Carrasco (1954) representa uno de sus jalones arquitectónicos por abordar de forma clara e integral casi la totalidad de su pensamiento.

Estos criterios se tornan prácticamente universales en la obra de Payssé, y son utilizados

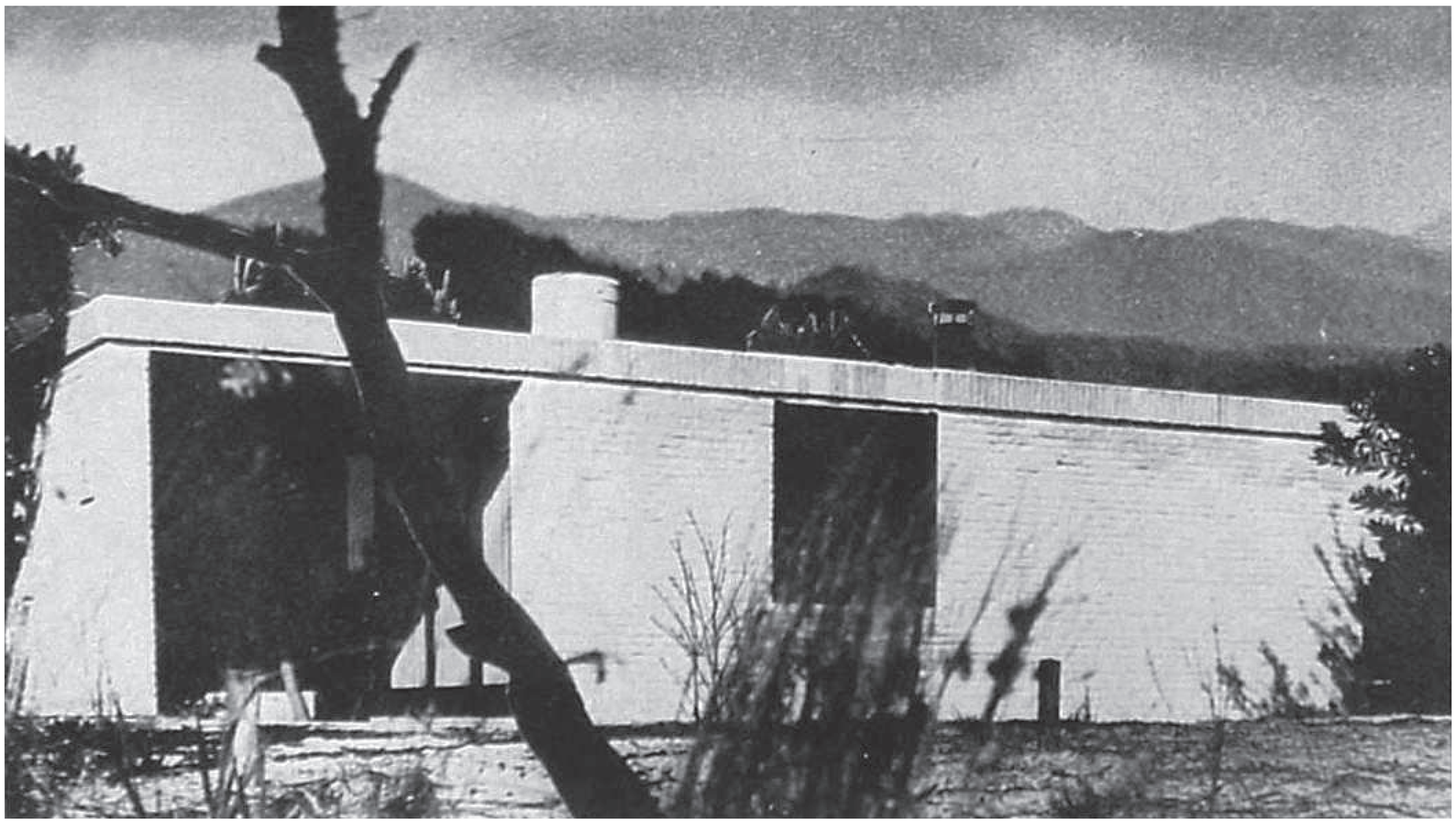
independientemente de las diversas variantes, sean de programa, financieras o del entorno.

Este hecho se constata en obras como su propia vivienda y la vivienda económica (1954), o la vivienda con patio (1958), tres obras planteadas en condiciones diferentes, y que no obstante mantienen una misma esencia (4.21). Este raciocinio es válido también al analizar el Banco de Previsión Social (1957) en sus dos versiones, ya que, debido a un cambio sufrido en la institución comitente durante la ejecución de la misma, se efectuaron sensibles cambios en el proyecto original. La propuesta ganadora del concurso presenta una arquitectura que nos remite a la expresión del edificio Tymsa (1952), con grandes superficies vidriadas, y el acento en la estructura, características poco habituales en la obra de Payssé, pero igualmente con claras referencias a sus cinco puntos (4.22, pág. 381). Las alteraciones acometidas conducen a un proyecto ejecutado, que encauza la arquitectura de Payssé hacia una evolución más linear y acorde con su pensamiento, sin dejar de identificar en ambos proyectos una misma esencia teórica y una universalidad de criterios.

Apuntada como una de las obras más representativas de Payssé, tanto por la historiografía contemporánea como por el propio autor,[6] en el Banco de Previsión Social se abordan varios aspectos que expresan su ideario arquitectónico, destacando los aspectos ya mencionados con anterioridad, como el valor compositivo de la obra, el cuidado en el emplazamiento incidiendo directamente en la integración urbana, el empleo de los materiales con predominio del ladrillo visto combinado con el hormigón (visto), y la rica espacialidad del edificio.

A principios de los años sesenta, obras como la vivienda de una planta (1960) o la vivienda en Carrasco (1961) reafirman las bases conceptuales sobre las que Payssé concibe sus obras. Los mismos valores “universales” encontrados en su vivienda del 54 se repiten en estas obras. El concurso para

4.21 Payssé, *vivienda económica*, 1954

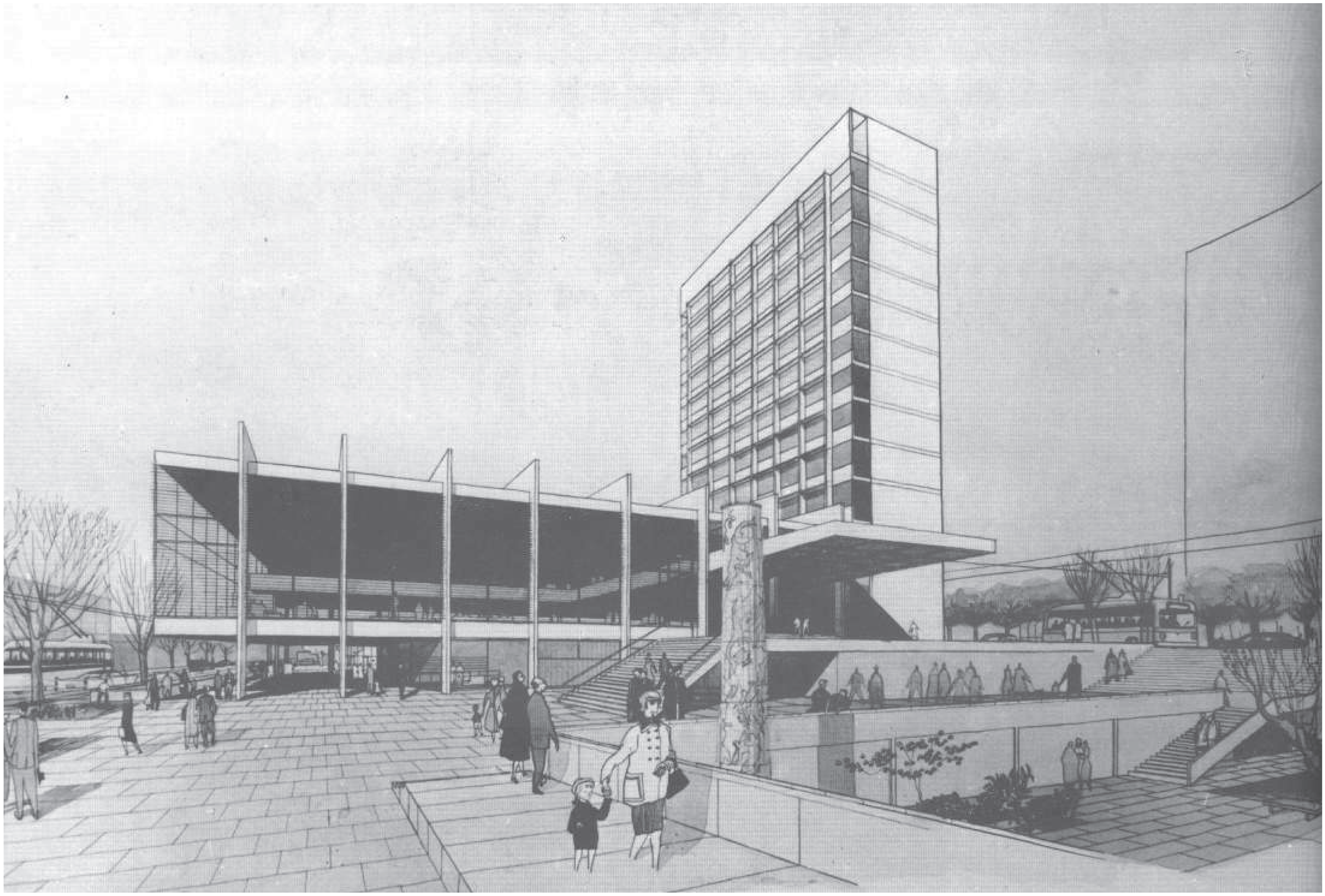


la sucursal del Banco República de Punta del Este (1960-62) materializa su principal obra de esta década.
Así la designa el propio autor, y en este caso con el respaldo de buena parte de la crítica arquitectónica uruguaya y de colegas propios.[7] El poder de síntesis y abstracción definen la contundencia formal de esta obra, conjugados con una de las aplicaciones más armoniosas de sus cinco puntos (4.23, pg. 383). En ella, Payssé, sin dejar de lado la claridad funcional y estructural, busca permanentemente el equilibrio entre la precisión técnica y la libertad de creatividad artística.

Durante esta década, se incrementa la galardonada participación de Payssé en concursos de arquitectura, como se ha visto con anterioridad. Se destaca la participación de Payssé en varios concursos, como la Intendencia de Maldonado (1962), el Palacio de Justicia (1963) con un cuarto premio, la Junta Departamental de Montevideo (1963), y el concurso del Monte Olympus (1964) en Los Ángeles (EUA). Asimismo, alterna su participación en diferentes concursos, y trabaja en algunos encargos particulares de expresión, como las viviendas superpuestas de Malvín (1963) o la agencia del Banco Popular (1965), donde el ladrillo visto continua siendo el material elegido por Payssé para solventar tanto cuestiones estructurales (B. Popular),[8] como para expresar la plasticidad deseada por el arquitecto.

En la retrospectiva de su trayectoria, durante la segunda mitad de los años sesenta, Payssé experimenta con una excesiva libertad formal, tal vez en parte entusiasmado por la maleabilidad de ciertos materiales, especialmente del hormigón armado, o simplemente con curiosidad por experimentar una arquitectura que en parte se desvincula del ángulo recto.
Sin poder llegar a materializar ninguna obra, este estudio de Payssé se resume básicamente en la

4.22 Payssé, *propuesta ganadora para el concurso de la Caja de Jubilaciones, actual "Banco de Previsión Social"*



elaboración de cuatro proyectos y anteproyectos acabados entre 1965 y 1971.

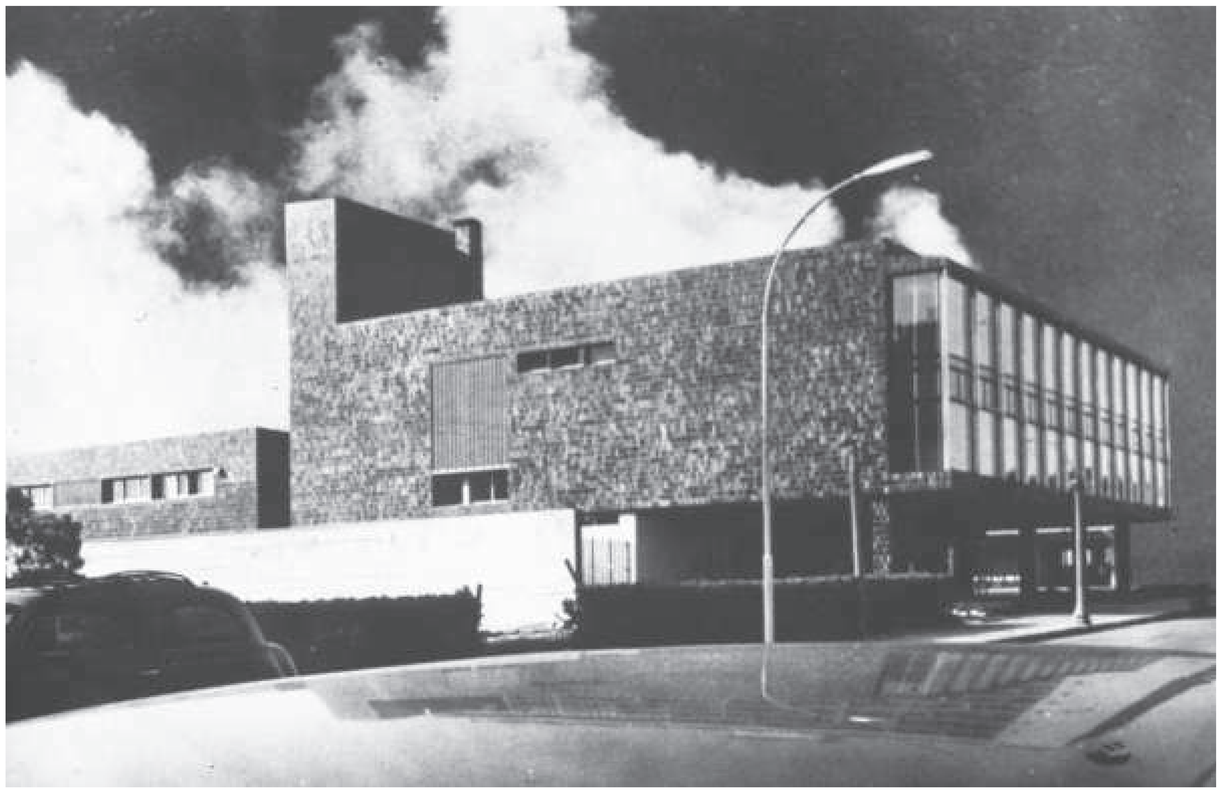
Comienza con su participación en el concurso internacional para el Euro-Kursaal (1965) en San Sebastián, España. Concurso en cual su propuesta queda seleccionada conjuntamente con otros 13 trabajos, de un total de 520 presentados. Payssé plantea un complejo turístico hotelero, con una propuesta que se aleja sustancialmente de planteamientos anteriores, basados en la composición ortogonal a partir de formas geométricas puras.

Para el Kursaal propone una solución de formas libres que evocan la sinuosidad de la Baker House (1947-49) de Alvar Aalto, y la plasticidad de las Unités de Le Corbusier, introduciendo en sus proyectos un sistema formal basado en el protagonismo de la curva (4.24, pág. 385). Un planteamiento orgánico aparentemente libre pero no casual, porque así como la curva en la Baker House no es fortuita, en el Kursaal está justificada en la génesis del proyecto, atendiendo a las necesidades del programa y a las condicionantes climáticas y físicas del solar de implantación.

Posteriormente y en la misma línea, participa en el concurso para la Municipalidad de Ámsterdam (1967), y más tarde proyecta el complejo La Brava (1969), y el complejo La Pastora (1971), el primero un complejo habitacional distribuido a lo largo de una ensenada, y el segundo un complejo turístico-habitacional, ambos situados en el balneario de Punta del Este.

En sus últimos proyectos, Payssé abandona sus planteamientos curvilíneos y reanuda su arquitectura con el ángulo recto. Así lo demuestra en el concurso para la terminal de ómnibus de Buenos Aires (1971), en el cual obtuvo el primer premio, pero nunca llegó a construirse. La sencillez del planteamiento estructural, constituida por pórticos tensados en hormigón y acero, y su solución en módulos posibilitando futuras ampliaciones

4.23 Payssé, *Banco República*, 1962



equilibran una arquitectura despojada, con una estética de gran pureza formal (4.25, pág. 386). Sin embargo, la embajada de Uruguay (1973) para Brasilia, también fruto de un concurso, sí que se construyó.

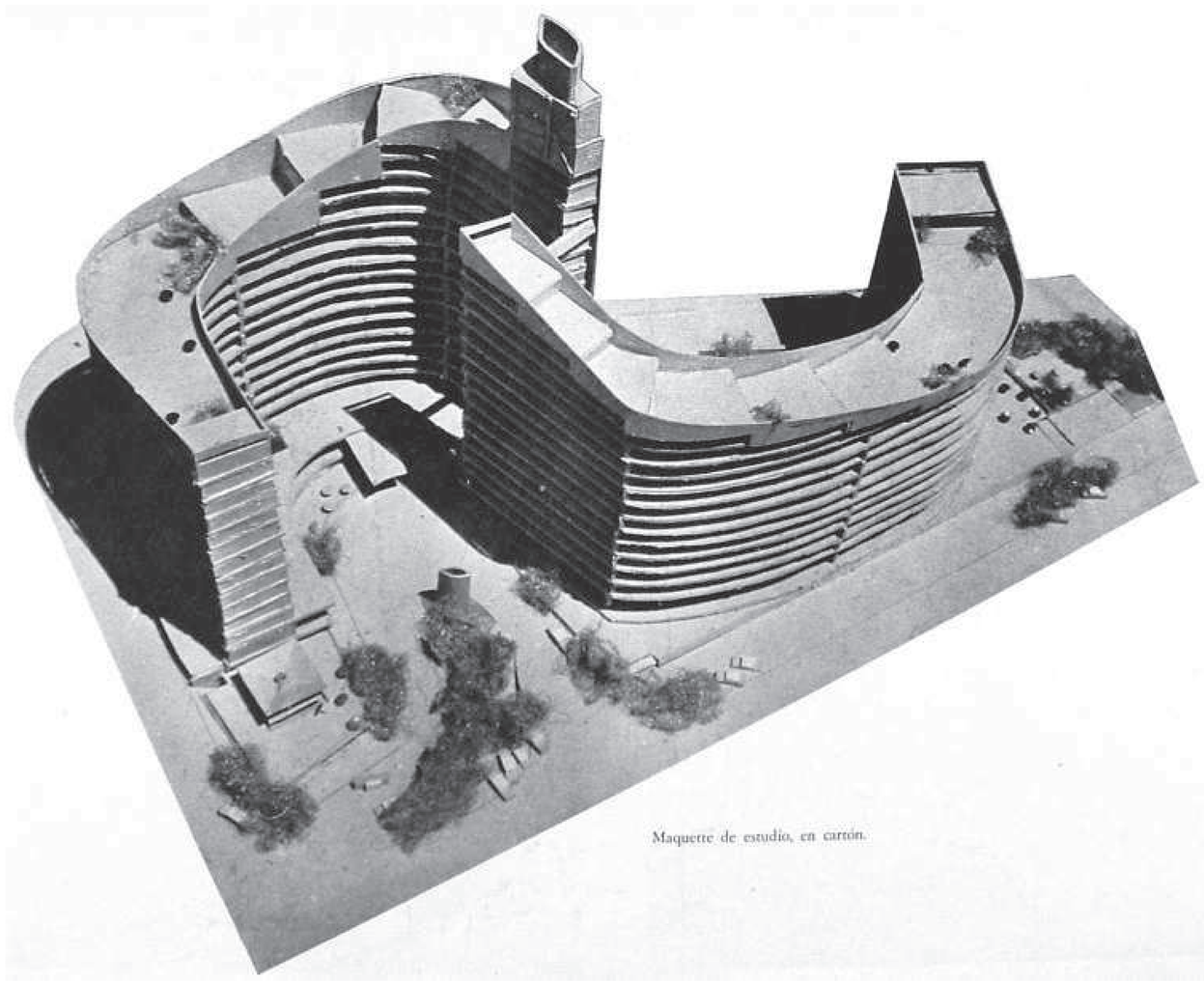
En la sede diplomática se comprueba el rigor geométrico de la composición y de la definición de la forma, una rigurosa proporción entre huecos y llenos define una expresión contundente y abstracta con grande planos de hormigón visto, que forman los parasoles con clara influencia lecorbusiana (4.26, pág. 387). Recordando los parasoles de obras como el edificio para el Visual Arts Center (1961-64) Cambridge (Universidad de Harvard), el Centro Olivetti (1963-65), o Chandigard, queda clara la preocupación del arquitecto por el acondicionamiento físico natural, y el cuidado en el planteamiento de la estructura que, junto con los parasoles, forman un todo que engloba la propuesta plástica del edificio.

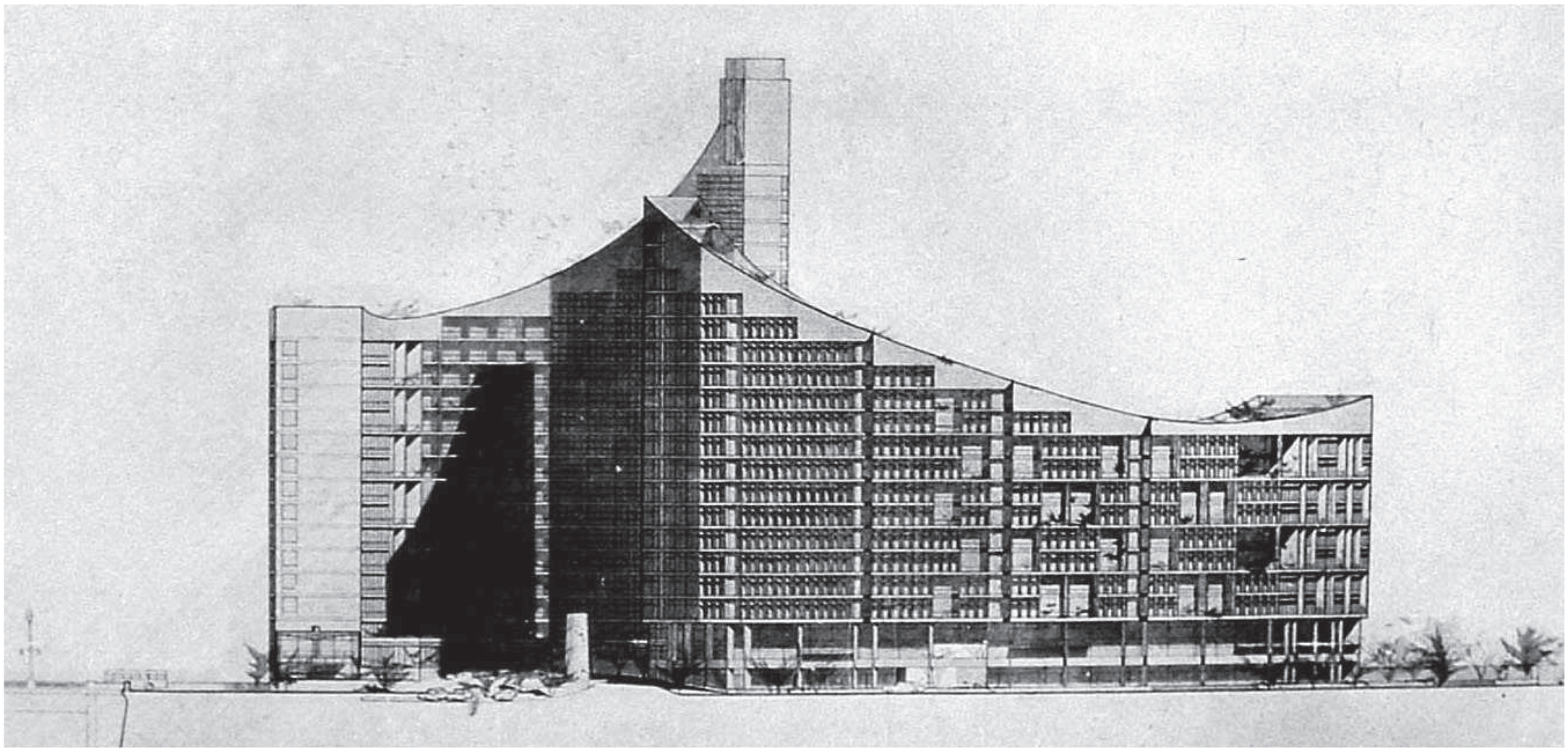
En su última obra, la Cancillería Uruguaya de Buenos Aires, Payssé elabora una solución que se desarrolla en altura, creando un basamento de cuatro plantas con una terraza ajardinada, que separa y articula el resto del edificio; medida que, por las alturas de las construcciones lindantes, permite minimizar el impacto de la inserción del edificio en su entorno urbano.

Con un aspecto introspectivo, Payssé recurre a la expresión plástica del hormigón visto, que corrobora este carácter en la edificación, trabajando los planos de fachadas en módulo, y con parasoles fijos en el mismo material, texturizando partes de las fachadas con elementos salientes en hormigón (4.27, pág. 389). Recordando y haciendo analogía de su viejo maestro Vilamajó, que con el mismo efecto creó obras como su propia vivienda (1930), o la Facultad de Ingeniería de Montevideo (1933).

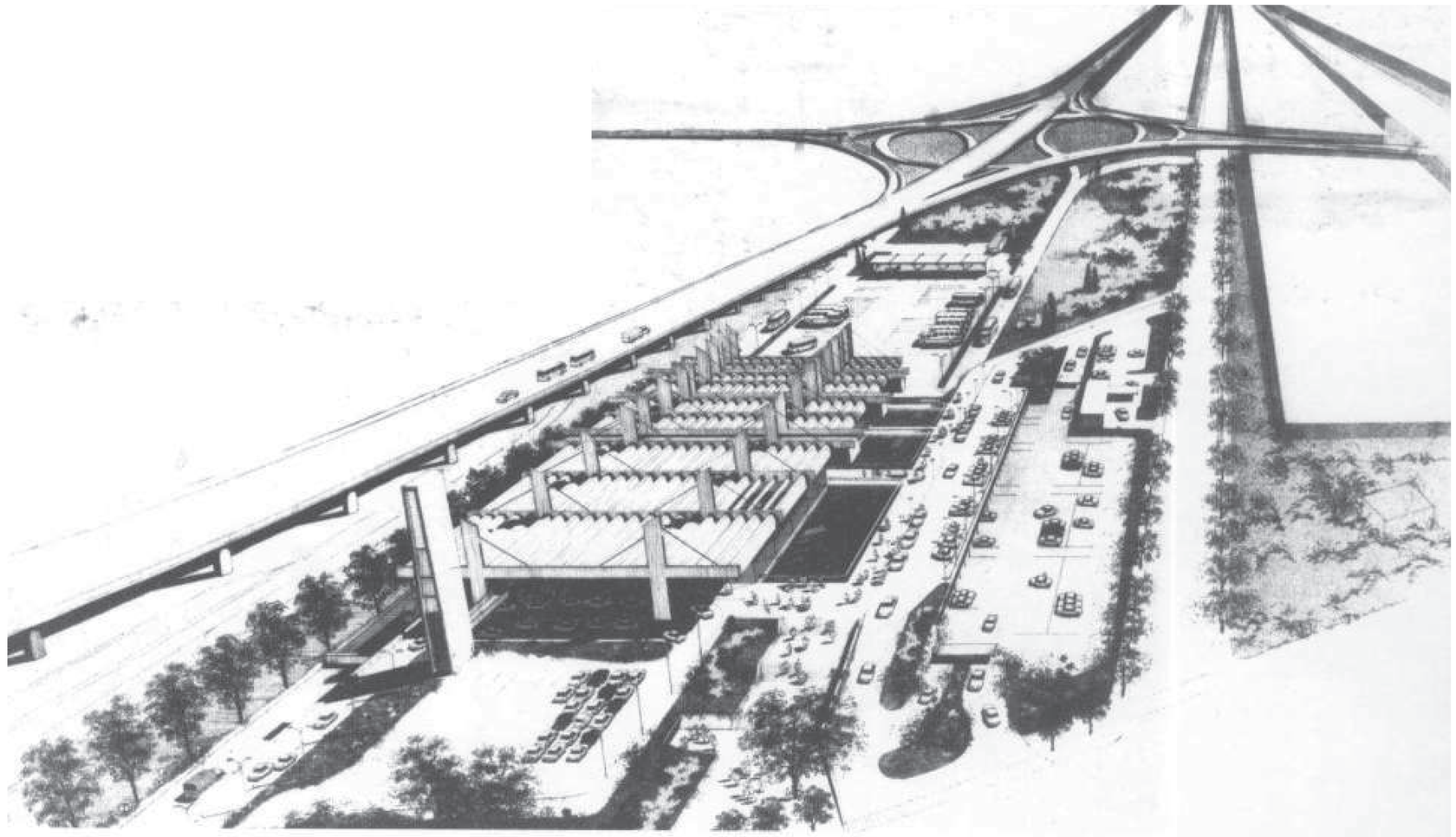
En la retrospectiva de Payssé, es un hecho constatable que éste fundamenta su arquitectura en sólidos conceptos teóricos. Esto le posibilita

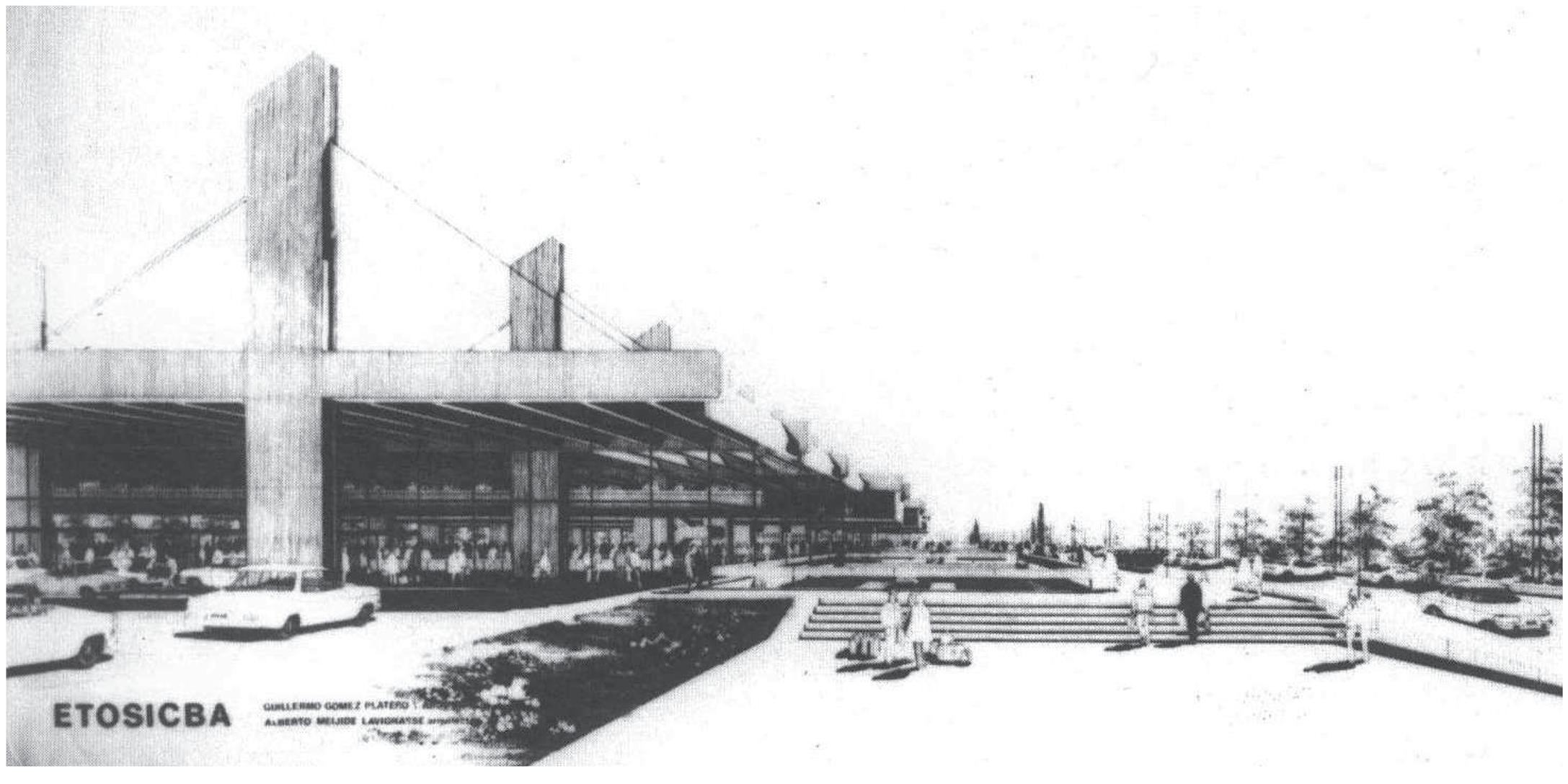
4.24 Payssé, *concurso Euro-Kursaal*, 1965



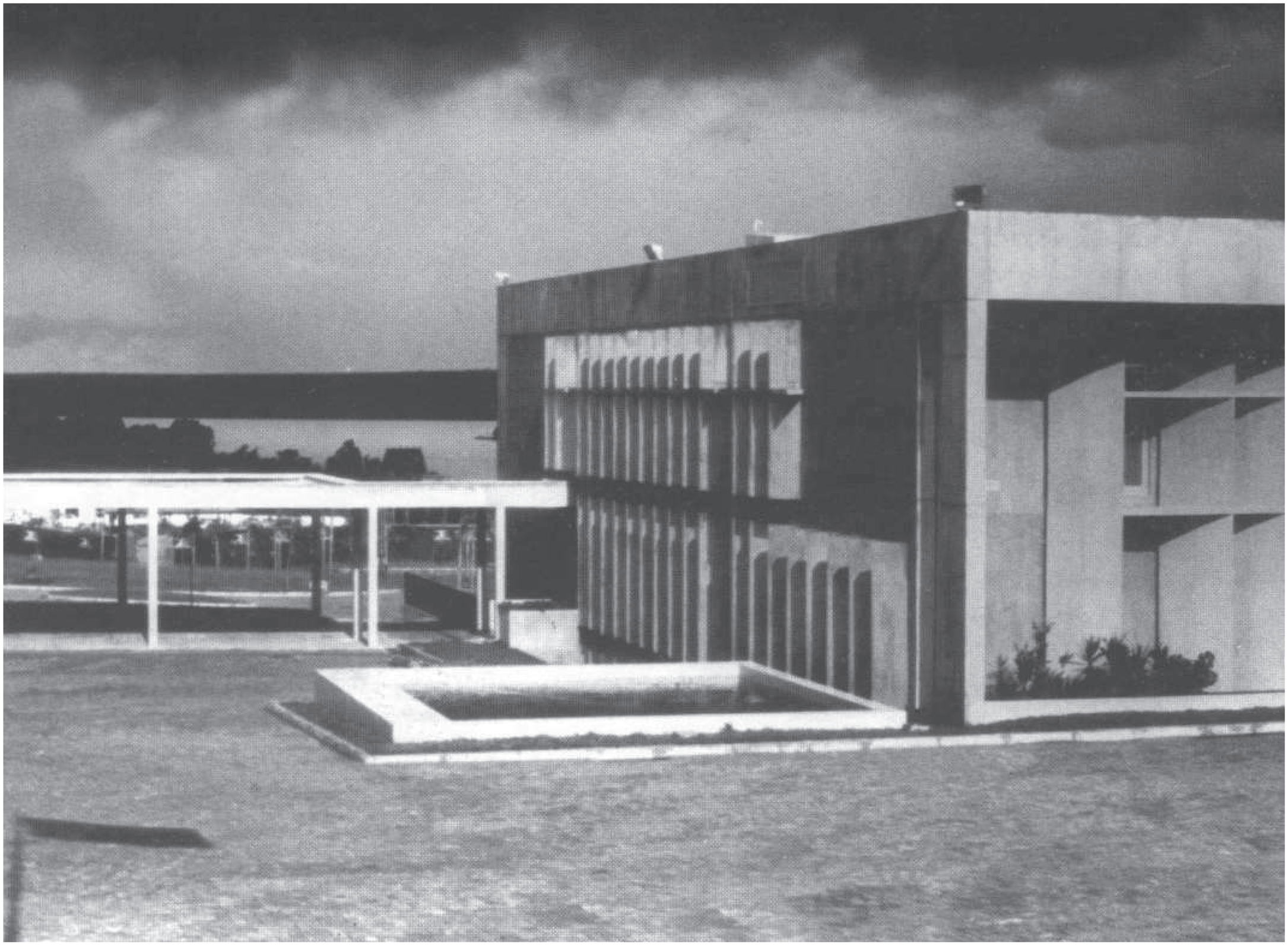


4.25 Payssé, *concurso Terminal de omnibus Buenos Aires*, 1971





4.26 Payssé, *Embajada de Uruguay en Brasilia*, 1973



su objetividad en la búsqueda del camino que le permite expresar su arquitectura, lo que, juntamente con una permanente inquietud por la investigación, marca desde el inicio su quehacer profesional.

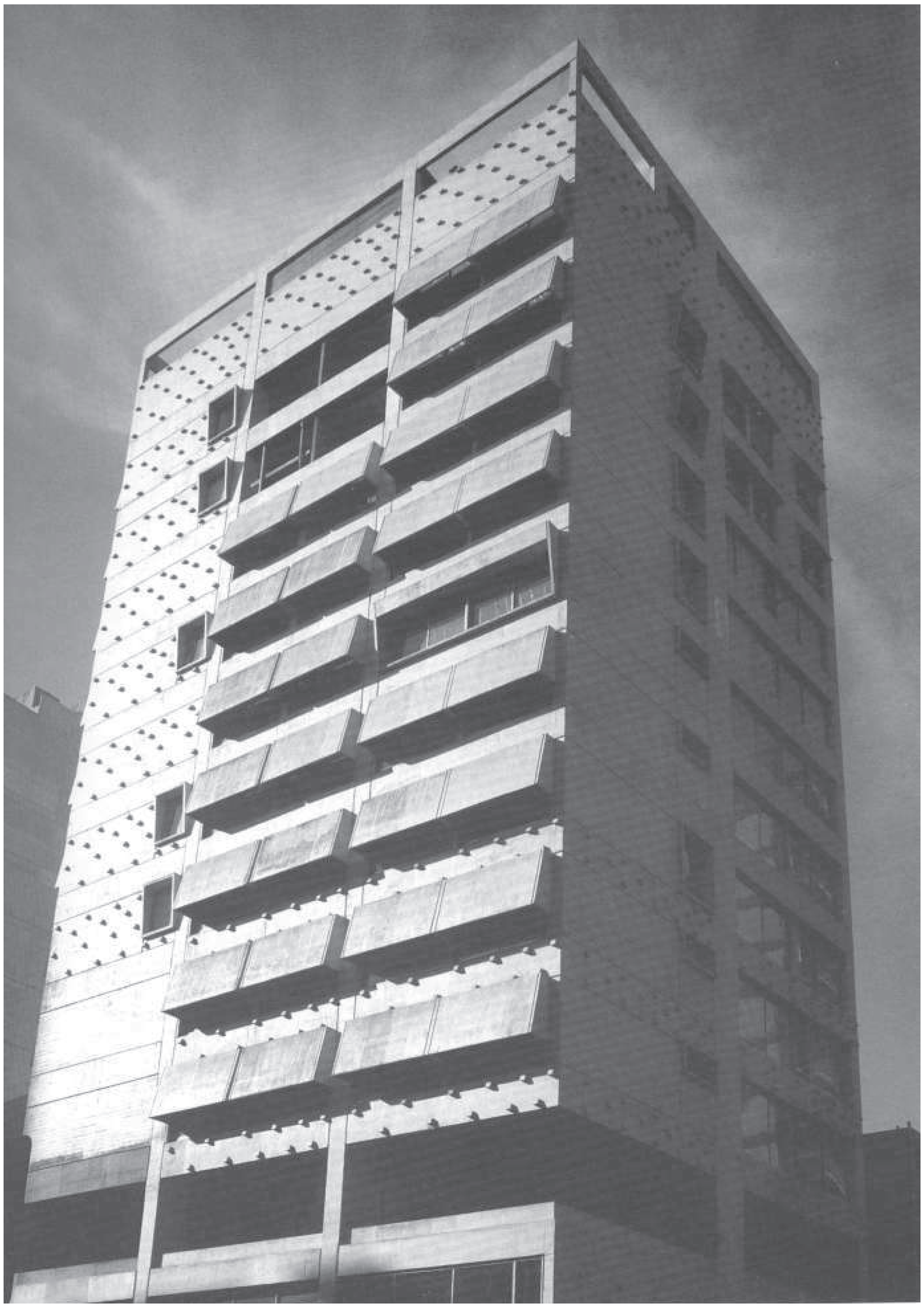
La década de los cincuenta se caracteriza por el manejo de un diseño que parte de una geometría simple, básicamente compuesta por rectángulos, y fructifica en una arquitectura totalmente despojada de elementos superfluos, en la que prevalece el carácter de una arquitectura "construida"[9] a través del empleo de estas formas puras.

El autor, desde una postura docente, fundamenta las premisas necesarias que le permiten concretar una arquitectura estructurada y ordenada; y es a través de su obra como plasma sugerencias y caminos a la altura de su nivel pedagógico.

Esta carga teórica en la obra de Payssé permite distinguir esquemas formales y espaciales genéricos. Esquemas que se repiten con independencia del tipo de obra de que se trate, y aunque es el propio Payssé quien determina que no se trata de concebir los objetos mediante procesos intelectivos, es inevitable el reconocimiento inmediato que nos proporciona la lectura de la mayoría de sus obras: presentan este aspecto constante, sin lugar para soluciones sorprendentes.

Los desplazamientos que la obra de Payssé nos propone ya están planeados al detalle, definidos los caminos y las paradas, totalmente ordenado el caos, sin espacio para improvisaciones. Las miradas son conducidas, los gestos situados en espacios perfectamente equilibrados, en los que el grado de percepción del usuario parece ser limitado; tal vez por esta subliminal propuesta de recorridos y detenciones deliberadas al recorrer una obra. Así, estas obras informan nuestra mirada de forma tácita, posibilitando su apreciación de forma inmediata. Su profunda acción teórica y su postura de docente repercute nítidamente sobre su obra, y ésta se refleja sobre todo en dos aspectos: el

4.27 Payssé, *Cancillería uruguaya en Buenos Aires*, 1977



primero se expresa en la propia linealidad de su trayectoria, evocando un sello que es personal, paradójicamente en una arquitectura que busca lo universal; y el segundo es ostensible a su propia obra arquitectónica, haciendo de ella su propio instrumento pedagógico.

Por otro lado, en el recorrido de Lorente las constataciones no son distintas, su trayectoria es aparentemente más libre, desprendida, por lo tanto, menos lineal. Al mismo tiempo que su evolución se hace más visible, palpable, dejando en el recorrer de los años, propuestas más heterogéneas. Sin embargo, esta supuesta heterogeneidad de su obra forma una evolución constante, rica en experiencias, gracias a un gran número de proyectos y obras construidas; aspecto que torna el recorrido de Lorente lineal, sin sobresaltos, tanto como el de Payssé.

A través de las diferentes etapas de su quehacer arquitectónico, Lorente logra trasmitir una constante en la definición de sus espacios. El hecho de que estos son siempre espacios contemporáneos acompaña su propia temporalidad, de esta forma se definen claramente las obras, tanto de los años treinta como las de los años cincuenta. Y justamente, es la diversidad de su obra la que nos propone permanentemente esta contemporaneidad, espacios que exigen una percepción más demorada, o un análisis más detenido.

Esta actualidad, vinculada a una constante renovación de Lorente, no atiende a los modismos pasajeros, y sí que está relacionado con su juicio de valores, que, al igual que Payssé, busca una arquitectura con valores universales.

Y en este sentido, quizás la obra de Lorente sea aún más universal que la de Payssé, posiblemente por no respaldarse en un discurso teórico.

Sin embargo, un estudio más detallado de sus obras nos permite reconocer el manejo idóneo de los distintos códigos arquitectónicos y su aportación de elementos propios.

Su arquitectura, atenta a las transiciones, demuestra una sensibilidad especial a los cambios que la arquitectura moderna promueve. De esta forma, Lorente va construyendo a lo largo de su actividad profesional, a lo largo de su vida, una arquitectura independiente de un concepto teórico rígido, donde su propia obra es la que representa su "teoría", en constante adecuación a su época y a su contemporaneidad, señalando los caminos recorridos por la arquitectura moderna.

Su arquitectura se nutre de su propio ejercicio profesional, del cúmulo de experiencias, pero sobre todo, de su manera de entender la concepción de la obra, o sea, ordenada, sencilla, funcional, construida con valores sólidos que se mantuvieron constantes a lo largo de su trayectoria como arquitecto. Si bien Lorente no transitó los caminos de la docencia, a lo largo de su vasta obra deja permanentemente claros ejemplos de cómo realizar una arquitectura moderna.

Como se ha podido observar, a lo largo del desarrollo profesional de Payssé y Lorente, se constatan dos trayectorias que son desiguales, pues se desarrollan desde bases distintas. Pero este hecho no impide que sus respectivas obras converjan hacia una misma dirección, pues, además de la relación de ambos con el universalismo constructivo de Torres-García, comparten una misma visión del hecho arquitectónico, y se basan en los mismos principios que permiten construir una obra que anhela a la universalidad.

1 Referente al apartado 2.3 (Lorente y su trayectoria Ancap).

2 Ver apartados 3.1 y 3.2 (La Forêt 1947).

3 Ver apartado 3.3. Cines Plaza y Central (1947-50). En este proyecto las salas se han resuelto yuxtapuestas con sus palcos invertidos, generándose, de esta forma, una de las secciones más complejas, audaces y originales de la arquitectura realizada en Uruguay hacia estos años.

4 Ver apartado 3.3. Cines Plaza y Central (1947-50).

5 REYES, MARIO P., ¿Donde estamos en Arquitectura?, Con el auspicio de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1968, op.cit, p. 96.

6 GIURIA, BLANCA. Arquitecto Mario Payssé – Lo mejor de Montevideo. Periódico: El País, nº 903, Montevideo, 1986.

7 GIURIA, BLANCA. Arquitecto Mario Payssé – Lo mejor de Montevideo. Periódico: El País, nº 903, Montevideo, 1986. Entre otros comentarios relacionados con la sucursal del Banco República (Punta del Este, 1960-62) en la entrevista realizada a Payssé, se cita que el arquitecto catalán A. Bonet consideraba esta obra como "el mejor edificio de Punta del Este".

8 Ver apartado 3.4, Banco Popular (1965). El espacio de la actividad bancaria está resuelto por una gran nave de cerámica armada, calculada por el estudio de los ingenieros Dieste y Montañez.

9 Ver apartado 3.1. Se hace referencia a una "arquitectura construida" no solamente a su aspecto tectónico material, sino básicamente al compositivo. La forma como espacio construido, ordenado por medio de relaciones abstractas y con criterios de construcción de forma: donde economía, precisión, rigor y universalidad son sus atributos.

4.2 TORRES-GARCÍA: UNA MODERNIDAD UNIVERSAL

Al tratar de constatar y ponderar el nivel de influencia del maestro Torres-García en los arquitectos Payssé y Lorente, es fácil caer en la tentación y cometer el error de simplificar su aporte limitando tal cuestión a la idea totalizadora del arte que propagó con afán el maestro. De hecho, la constatación de la integración de las artes es un logro claramente visible en determinadas obras arquitectónicas de Payssé y Lorente, obteniéndola a través de la incorporación cuidadosa de obras plásticas a la arquitectura. Pero en realidad, si se analiza bajo una óptica más minuciosa, este hecho no se limita simplemente a fomentar la participación de artistas plásticos discípulos directos de Torres, o seguidores de su universalismo constructivo en las obras de estos arquitectos, su alcance es más profundo, y la respuesta al verdadero vínculo se acredita ahondando en el propio decálogo de Torres-García. Buscando en su propia conjetura, conceptos, criterios y percepciones, que se reflejan de manera objetiva o subjetiva en el pensar y obrar de los arquitectos.

Bajo aspectos teóricos, la importante visión unitaria del arte que sembró Torres constituye, quizás, su primer principio o legado, que comparten los dos arquitectos: la asimilación del arte como algo unitario. Y esta percepción implica la consideración de la arquitectura como un hecho artístico, lo que no significa que se le atribuya exclusivamente a Torres tal mérito, ya que se reconoce que ni fue el primero ni el único en fomentar la integración de las artes; pero en Uruguay su contribución es innegable, así como el acercamiento que existió entre los arquitectos y los postulados del artista.

Recordando el pensar de los arquitectos, se ha visto anteriormente que Lorente, en sus pocos escritos, consideraba que el arte en general agudiza la sensibilidad del hombre, y entendía abiertamente la arquitectura como un arte, y como tal, a través de ella, aspiraba siempre a llegar a lo universal.

Por otro lado, corroborando esta postura, Payssé afirmaba que la arquitectura no es solamente técnica,

sino también es arte; y en su libro deja claro la importancia que le concedía al tema al dedicarle un capítulo, "Integración con las otras artes plásticas", donde plantea la temática desde su punto de vista y la apoya en el parecer de diversos autores, como A. Perret, Bruno Taut, Le Corbusier, A. Ozenfant, Mies, I. Strawinsky, A. Van Eyk, o M. Yamasaki entre otros; dedicando este capítulo "A la memoria de Joaquín Torres-García", revelando con ello la importancia que le otorgaba al maestro plástico.

Las consideraciones de Torres en relación a la forma, y su actitud frente a la obra son dos aspectos que se pueden relacionar con el modo de actuar de los arquitectos. Recapitulando la enseñanza de Torres, éste mantenía que el arte no debería hacer reír ni llorar, ni menos causar placer imitando lo vivo, lo real. Por lo tanto, no se debería buscar el placer frívolo de las emociones, condenando la postura en general de los artistas de querer despertar en el público un interés real. Según Torres, se debería querer alcanzar algo que tocase la íntima estructura del hombre, y esto lo encontramos dentro de sí mismo, sin referencias a lo externo. O sea, dentro de los propios medios de cada arte, en la pintura, este valor estaría en lo plástico.

La obra debe actuar sobre el sujeto directamente por sus propias cualidades plásticas despertando el verdadero placer estético. Considera la forma como un valor absoluto, con referencia a su propia esencia y no como representación de otra cosa. De esta manera se obtiene la obra reducida a sus elementos indispensables, donde se descarta toda expresión de elementos que no provengan de su propia naturaleza. Por lo tanto, para Torres, la forma no representa nada fuera de sí misma, no teniendo que expresar más de lo que concretamente sea, forma sin significado, estructurada, acusando una coherencia interna, que se justifica entre las partes que la componen. De esta manera plantea el uso del color y de la materia plástica; donde la pintura que se utilice tendrá su valor concreto, igualmente que otros materiales, la madera será madera, la piedra será piedra y así para cualquier

material que se utilice.

Este sentido de la forma como algo absoluto comprendido en sí mismo constituye la manera moderna de entender la forma, y este pensamiento está arraigado a la concepción de las obras de Payssé y Lorente; que, como se ha visto, están claramente contenidas dentro de una modernidad. Sus obras transmiten lo que son, sin alardes o referencias externas, y se expresan por sus propias cualidades arquitectónicas reconociéndose al final un objeto formal genuino, válido por su propia construcción formal.

Al mismo tiempo que considera la forma como un valor absoluto, Torres también describe una actitud importante que debe tener el artista al realizar una obra: esta condición para enfrentarse a la obra, como hemos señalado, es la sencillez. Para Torres, la sencillez se plasma en la actitud con respecto al oficio, y en la humildad; y se materializa con la valoración de lo esencial, con la exclusión de artificios, con el poder de síntesis, aspectos que en arquitectura se vinculan al principio de economía.

Este pensamiento repercute en varios aspectos sobre el obrar de los arquitectos. Uno de ellos es el criterio con el cual Lorente y Payssé emplean los materiales, sobre todo en la honestidad del empleo, tanto constructiva como estética, y en el aspecto cuantitativo. Como se ha visto y constatado, ambos arquitectos en lo general, se caracterizan por definir sus obras con un reducido número de materiales. Lorente desde sus primeros pasos, en su fase temprana de Ancap, cuando concebía una arquitectura blanca con predominio del revoque, y pasando por los años cuarenta, cuando experimenta el empleo de los materiales combinados, utilizando la madera y la piedra. En su obra, culmina este principio de economía cuando introduce el ladrillo de campo como principal material, explorando tanto sus posibilidades constructivas como su plasticidad (4.28, pág. 397). El edificio del AEBU (1964), o el

edificio para empleados de Ancap (1970) son dos claros ejemplos del empleo del ladrillo. En Payssé, por otro lado, se ha constatado que esta influencia incide tanto sobre su discurso arquitectónico, como sobre sus obras. Aclama el uso de materiales simples, si es posible en su aspecto natural y textura, empleando estos materiales como elementos expresivos de valorización del espacio, respetando sus limitaciones constructivas, y principalmente haciendo uso en lo mínimo posible de diferentes materiales. Este principio de economía se verifica en obras como la del Banco República de Punta del Este (1962) –donde emplea un revestimiento cerámico que se utiliza de la misma forma tanto para paramentos verticales como horizontales (4.29, pág. 399) –, en la embajada uruguaya en Brasilia (1973), o la cancillería uruguaya en Buenos Aires (1977), ambas obras con predominio del hormigón armado visto. No olvidando la singular importancia del ladrillo tradicional de campo en su obra, que incorpora todos los aspectos teóricos de su discurso arquitectónico. Aspectos económicos y plásticos que exploró Payssé, empleando el ladrillo a veces como material único, como en las viviendas Superpuestas (1963) o combinado con el hormigón visto, como en el Seminario Arquidiocesano (1952), o el Banco de Previsión Social (1957).

La sencillez no era una característica casual de las obras de Payssé y de Lorente, éstos eran conscientes de su importancia como condición para lograr una buena obra. Los arquitectos dejan claro la convergencia de sus puntos de vista.

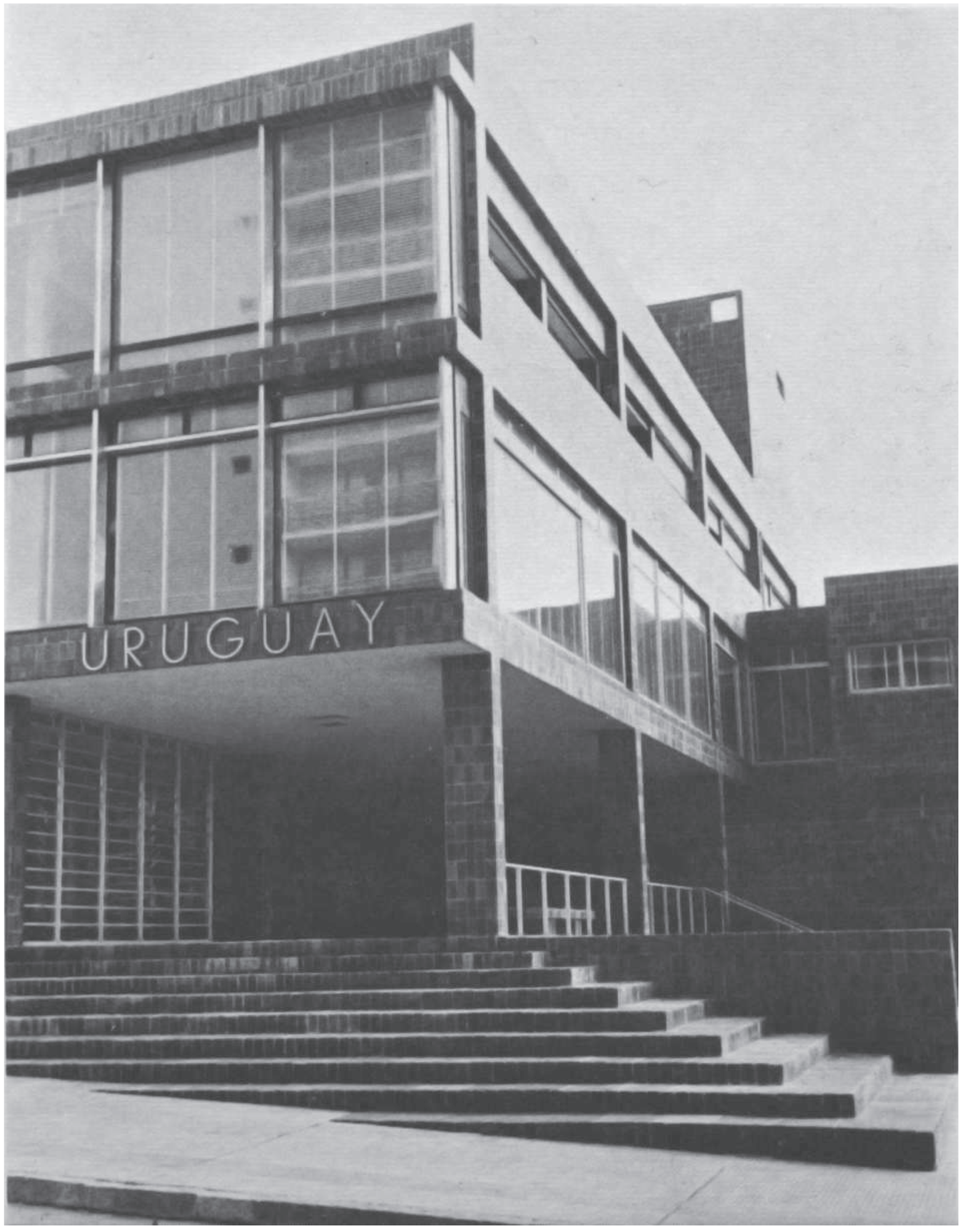
Lorente ratifica esta postura con una invocación a la modestia, cuando dice: “He pensado siempre que no es indispensable, y sí peligroso, para un buen planteamiento arquitectónico, la gran dimensión, los grandes programas, el empleo de ricos materiales, la perfección en las terminaciones, la monumentalidad de los espacios. También puede encontrarse la belleza en las realizaciones más modestas. Pero además, esa postura es mucho menos peligrosa que la otra, porque lo brillante, lo ampuloso lo grande, cuando no

4.28 Lorente, *edificio AEBU*, 1964

está bien manejado, hace más notable el error".[1]
Payssé, de una forma más clara, alude a la sencillez en su libro citando: "Tendremos una mejor arquitectura, cuando se entienda que la sencillez, como en otras cosas, es la principal virtud de la buena arquitectura […]; [...] se realicen obras menos pretenciosas, más livianas y rápidas que la nuestra actual [...]".[2]

De hecho, es en sus obras donde se aprecia el sentido que se le otorga a la sencillez la valoración de lo esencial y poder de síntesis. Consta como una postura que se asume desde la concepción inicial de la obra, y esta sencillez forma parte natural del acto de proyectar, más que la de devenir un medio por el cual los arquitectos se enfrentan al programa; por esta razón, está presente desde los primeros planteamientos de una obra, pasando por la ubicación, solución estructural, etc., hasta la definición de sus acabados.
En Lorente, las estaciones de Ancap de los años cincuenta ejemplifican esta calidad con muy pocos elementos arquitectónicos, donde es capaz de crear obras como la estación de Pocitos (1949), la estación de Minas (1952), o la de San José (1952). Las tres estaciones, marcadas por una fuerte horizontalidad definida por los cantos de las cubiertas, son un ejemplo de obras que emplean una economía de medios para lograr alcanzar esta constitución de síntesis formal. Expresión de lo simple que según Payssé es obtener el más hábil ordenamiento de los medios, basado en la comprensión de lo esencial, a lo cual todo lo demás debe subordinarse, en este caso, obras que son creadas con muy pocos elementos, básicamente pilares y cubiertas planas. Justamente las dos primeras –estación Pocitos y la estación de Minas– se caracterizan por el juego que crea Lorente con las cubiertas planas que componen las edificaciones. Éstas, establecidas a diferentes alturas –e incluso en ocasiones con la sobreposición de los forjados para establecer un criterio que marca un orden y la jerarquía de los distintos espacios–, logran una obra despojada y en equilibrio, caracterizada por

4.29 Payssé, *Banco República*, 1962



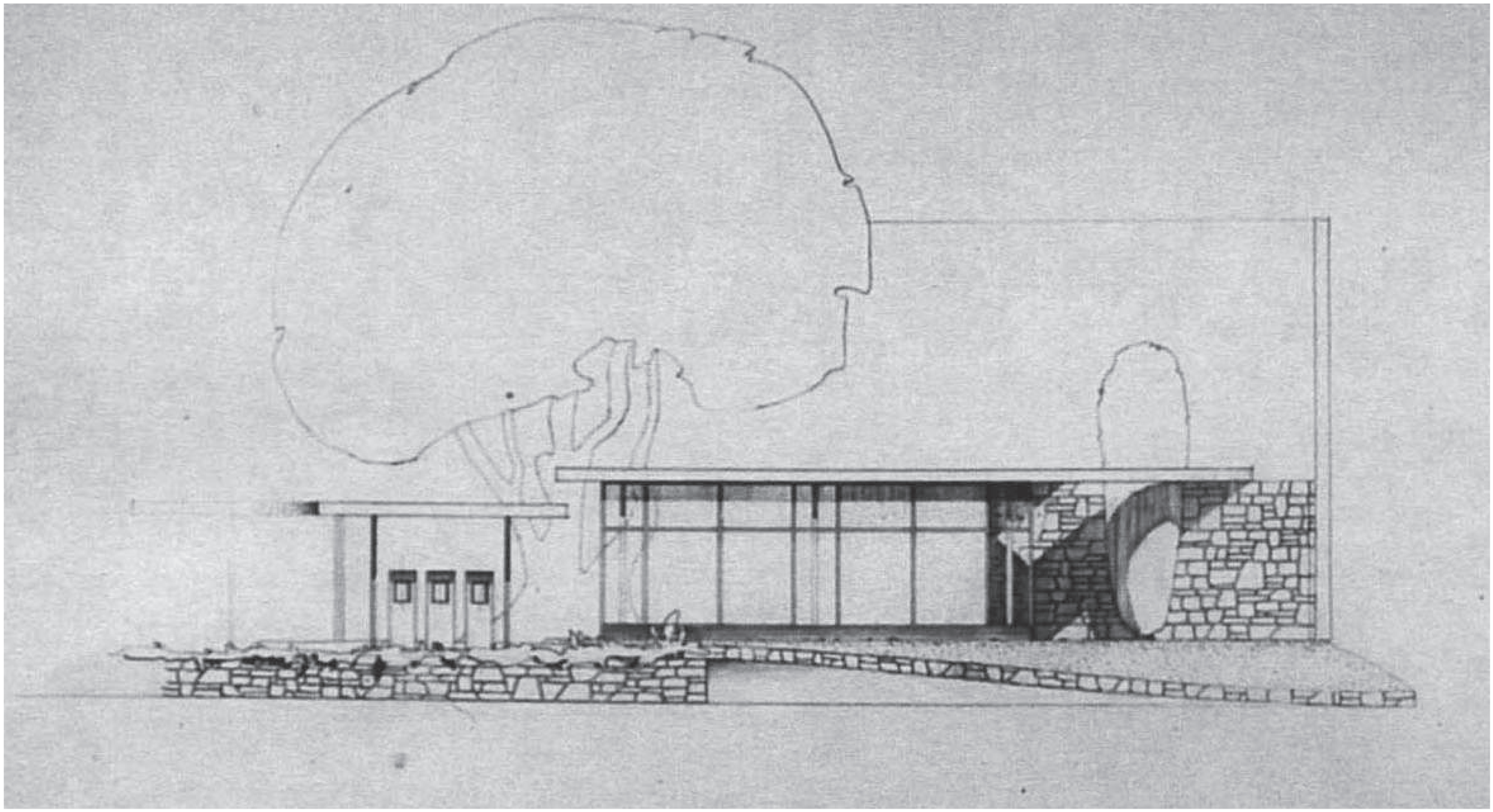
sus formas puras y simplicidad tectónica (4.30).

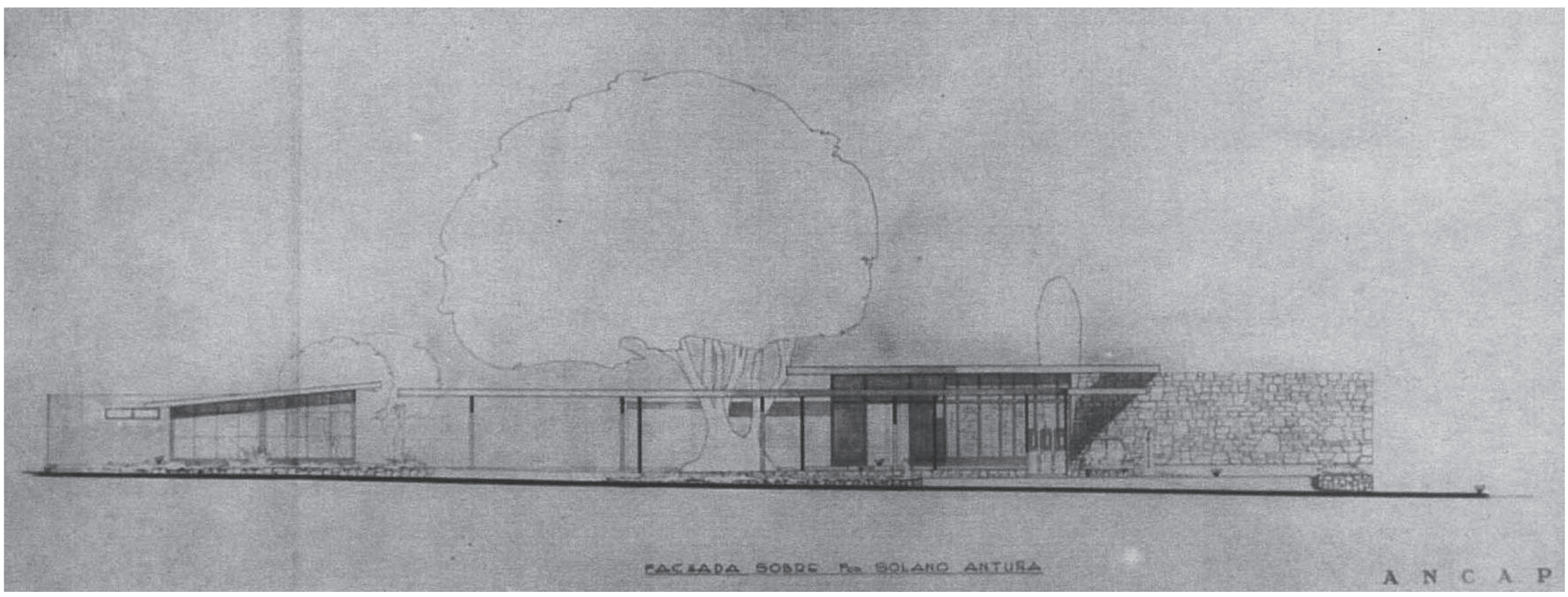
La estación de San José sigue la misma línea, articulando tres volúmenes puros donde se destaca la sencillez constructiva del conjunto, así como la elección de los materiales. Lorente emplea una estructura porticada de hormigón para solventar el programa (4.31, pág. 402). En el volumen que abriga la función de taller-lavado de coches y camiones, por ejemplo, utiliza en los pórticos vigas invertidas, depurando las visuales desde el interior del taller, y en los cerramientos, utiliza desde bloques de hormigón, vidrio, o chapa metálica, según la función. Materiales simples que en ningún momento disminuyen la calidad del diseño arquitectónico, ni la solución constructiva; al contrario, destacan tanto el conjunto como los detalles más singulares, como el diseño de la marquesina de entrada sustentada por los tubos metálicos doblados en formato de "V" (4.32, pág. 403).

Esta calidad en las obra de los arquitectos está presente tanto en obras pequeñas, como grandes. En el caso de Payssé, el Seminario Arquidiocesano es un ejemplo de cómo, en una obra de magnitud, también es posible alcanzar esta condición. Soluciona el planteamiento de un extenso programa con una sucesión de patios interiores que se comunican o no, según las necesidades funcionales, y adopta una solución estructural porticada económica, que además le permite explotar la espacialidad del propio edificio, creando zonas de paso, de estar, y otorgándole permeabilidad al conjunto.

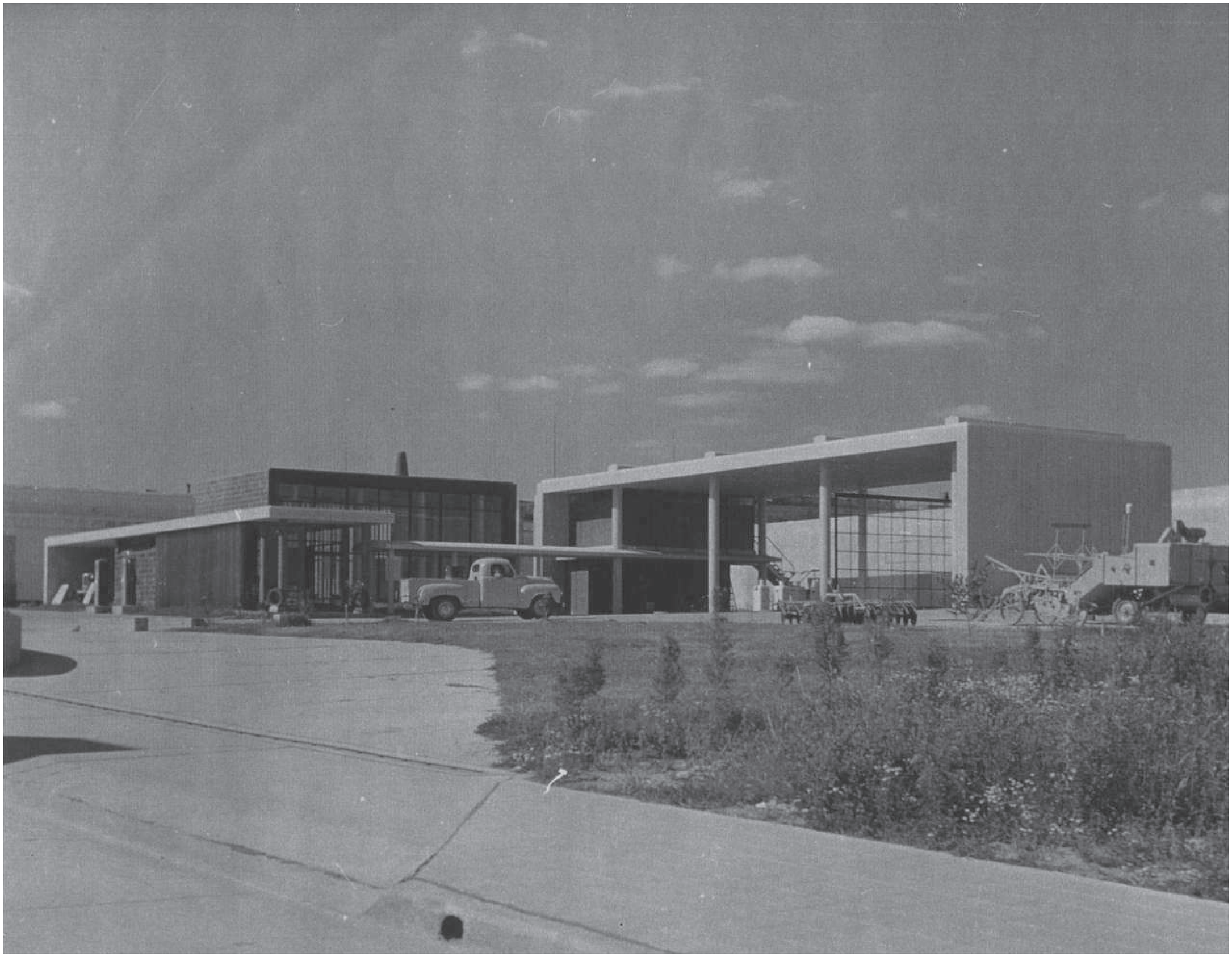
Por otro lado, la "vivienda económica" en Salinas (1954) de Payssé, con un programa ínfimo, muy básico, es capaz de comprender una síntesis de sus principios arquitectónicos dentro de una economía de medios de las más escasas, donde Payssé, en esas mínimas condiciones, intenta tocar diversos temas: desde la relación interior-exterior de la vivienda, la de creación de espacios cubiertos pero abiertos, la estricta proporción entre huecos y llenos, hasta el empleo

4.30 Lorente, *estación Ancap Pocitos, alzados*, 1949





4.31 Lorente, *estación Ancap San José*, 1952



4.32 Lorente, *estación Ancap San José*, 1952

de materiales simples, sin olvidar la importante complementación de la arquitectura con otras artes plásticas.

El alto grado de importancia que le asigna Torres a la geometría es otro aspecto que repercute sobre los arquitectos. Se ha visto en el capítulo 1 que el universalismo constructivo es un arte esencialmente geométrico, y que Torres-García considera lo "geométrico" como el verdadero lenguaje de la plástica, capaz de situar el arte en otro plano, pasándolo de lo anecdótico a lo universal. Tal como se ha comentado con anterioridad en el apartado 1.3, Torres consideraba la geometría como el lenguaje gráfico de la razón, hasta tal punto que exponía: "pensar es geometrizar".

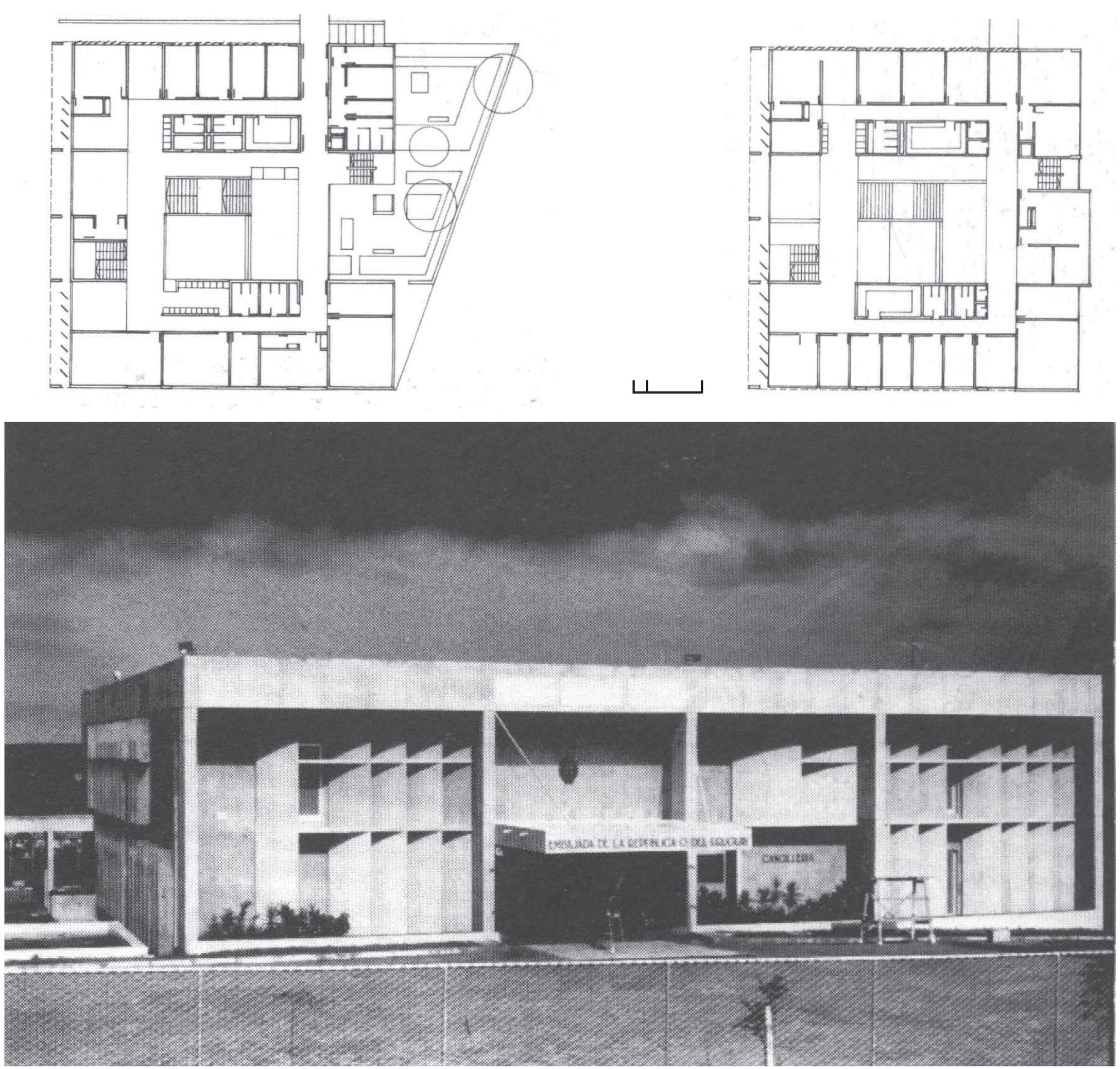
La difusión del empleo de un lenguaje geométrico, como medio de elaboración de un arte genuino, también puede ser interpretado como un aporte torres-garciano. Y como se ha constatado, en este sentido, el maestro, con su labor de docente, fue claramente un gran impulsor de estos valores modernos.

Por ende, es reconocible que el empleo de la geometría es sumamente importante tanto para Payssé como para Lorente. Sus obras se destacan por partir siempre de una geometría simple, usando formas geométricas elementales.

Payssé reconoce su importancia en uno de sus "cinco puntos para una mejor arquitectura" al defender el rigor geométrico –constructivo– como base de una buena arquitectura, y destaca que un mayor rigor geométrico conducirá a una mayor sencillez y economía.

La vivienda Lorente (1979) representa un claro ejemplo de este rigor. De planta cuadrada, esta pequeña vivienda se destaca por varios aspectos, desde su carácter abstracto, sencillez, espacialidad, hasta el empleo de sus materiales. Pero dentro de lo geométrico, se destaca la forma elemental de la planta y el rigor con el cual fue concebida, desarrollada a

4.33 Payssé, *Embajada uruguaya en Brasilia*, planta baja y 2ª planta, 1973



través de una trama ortogonal que crea un módulo de (1,50 x 1,50 m).

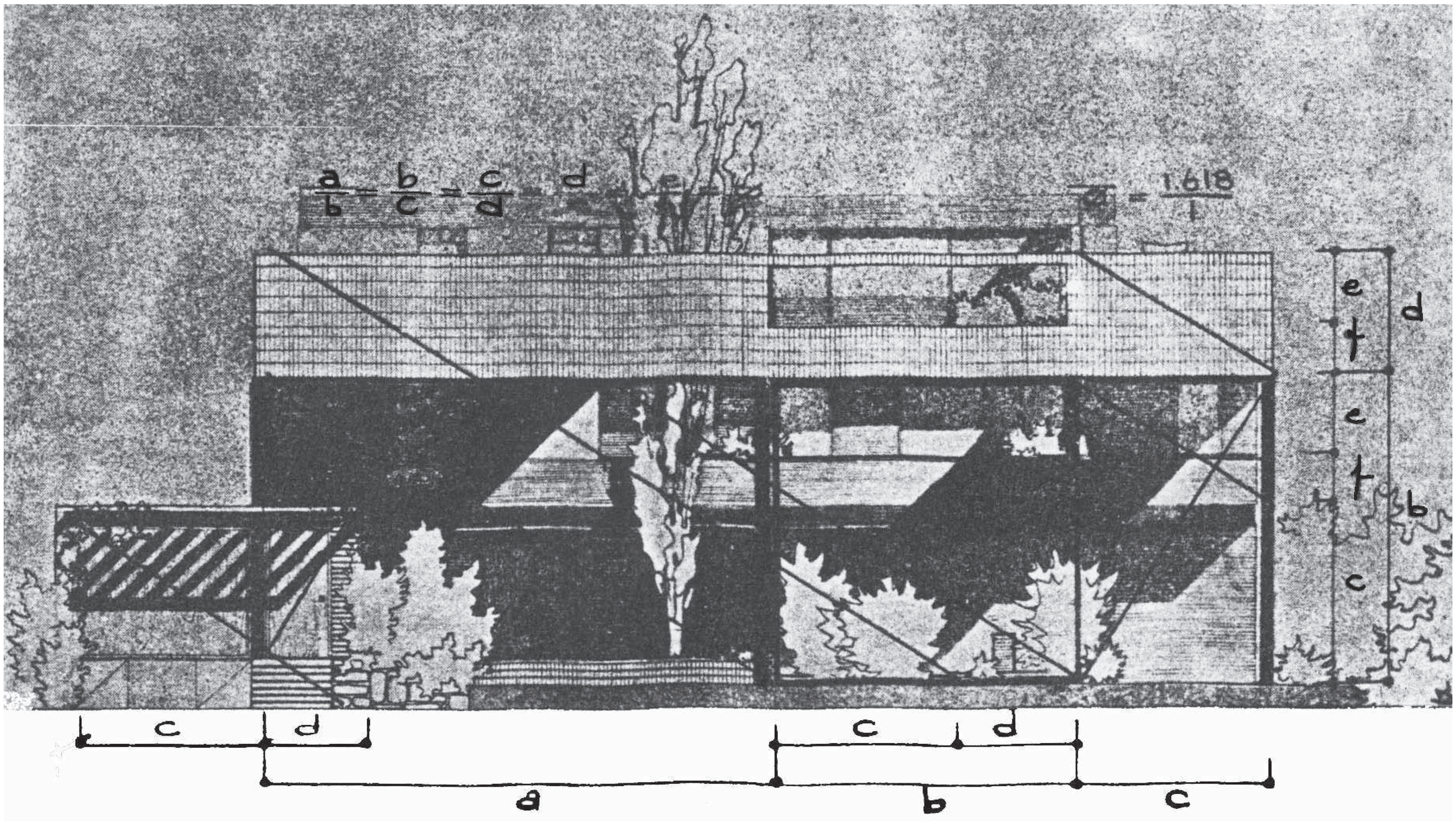
Por otro lado, la embajada uruguaya de Brasilia, proyectada por Payssé, constituye un ejemplo similar donde se valora el empleo de formas geométricas puras dentro de un estricto rigor, que define tanto el planteamiento estructural, como el espacial, resultando dos volúmenes prismáticos de planta cuadrada, tanto para la cancillería como para la residencia de la embajada (4.33, pág. 405).

De la misma forma que para la geometría se puede considerar el sentido de equilibrio, el empleo del sistema ortogonal y el uso de la sección áurea como criterios de composición, también ampliamente difundidos por Torres, son medios esenciales para adentrarse en su universalismo constructivo, y que de alguna manera también pueden ser reconocidos en las obras de los arquitectos.

En la obra de Payssé, estos criterios se aprecian de una forma más clara, o hasta de una manera casi didáctica. La vivienda Payssé (1954) y la casa de Carrasco (1961) –que está colindante a la misma– son dos ejemplos bastante claros, donde se valora el ángulo recto, y es perceptible el empleo de la sección áurea como instrumento de medida para adquirir la justa proporción al disponer la estructura. Hay que resaltar que, aunque visible en la disposición de los pilares, tanto en la vivienda Payssé como en la vivienda Carrasco, Payssé no se limitaba a emplear la sección áurea para plantear la estructura. En esta última obra –la vivienda Payssé–, que ha sido vista en el capítulo 3, el empleo de la sección áurea es válido para determinar la proporción en altura de las distintas partes de la fachada, delimitando la espacialidad del patio cubierto; para determinar la proporción de la fuente entre pilares bajo el mismo patio, o para establecer la proporción entre la entrada del garaje y la entrada de la vivienda (4.34). Asimismo, para marcar la misma proporción del voladizo de la planta primera con relación al patio cubierto.

Lo mismo sucede con la vivienda Carrasco, donde

4.34 *Vivienda Payssé*, estudio fachada, 1954



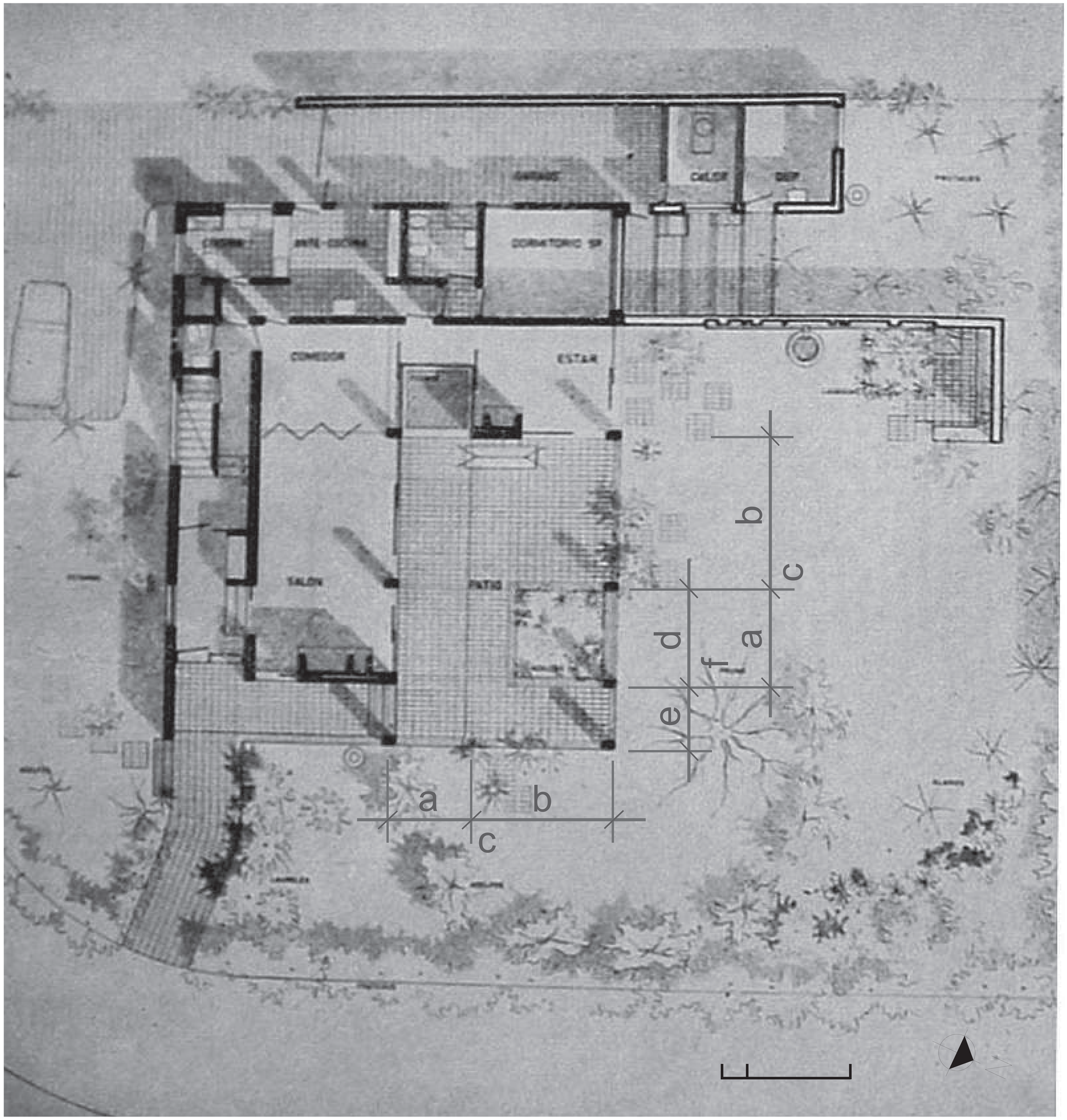
el patio cubierto también está sujeto en su génesis a tal proporción, como el estanque, que coincide con el voladizo de la primera planta, proyectándose sobre el patio cubierto en proporción áurea, hasta la disposición de los pilares que delimitan el patio (4.35).

El sentido del equilibrio es otro aspecto importante. Como se ha visto, para Torres establecer el equilibrio en el cuadro consiste, según sus propias palabras, en situar los puntos armónicos como en un sistema de contrapunto, o sea, crear un desequilibrio en el cuadro para luego restablecerlo: "Así obtendremos un funcionalismo en los planos del cuadro o en los volúmenes de la escultura y arquitectura. Hay que partir, pues de lo asimétrico".[3]

En la obra de Lorente, la asimetría está presente, sea en una construcción volumétrica o en la de una fachada (o en un plano). El edificio Blanes (1954) por ejemplo, aunque la solución de la planta es simétrica, en la resolución de la fachada Lorente niega la simetría, y en la construcción volumétrica se aprecia el equilibrio por compensación de los tres volúmenes que se destacan en vertical (4.36, pág. 411). Ya en el edificio Martínez Reina (1958), con una planta originalmente simétrica, Lorente introduce elementos que rompen la simetría y tensionan el conjunto (3.49, pág. 253). Elementos que siguen criterios de emplazamiento, como la orientación solar, y las vistas hacia el vacío de la plaza. Lorente crea una gran terraza que se extiende a lo largo de toda la fachada norte, desplaza el eje de simetría, e introduce pequeños cambios en la distribución que no afectan al esquema funcional, pero son suficientes para que repercutan en la disposición de las fachadas.

Con un carácter más enfático, se plantea su vivienda Carrasco, donde se aprecia la ortogonalidad de la composición y el criterio asimétrico de la planta. Se constata en el acceso lateral de la vivienda y en la ubicación de los pilarones de ladrillo visto que definen el espacio intermediario y matizan el pasaje entre interior y exterior (3.64, pág. 285). De la misma

4.35 Payssé, *vivienda Carrasco*, planta baja, 1961



forma se verifica el empleo de la proporción áurea, al situar tanto los pilarones de la fachada principal, como al establecer la proporción que sitúa la entrada de la vivienda.

Por otro lado, la obra de Payssé también utiliza el mismo recurso, la asimetría y la búsqueda del equilibrio por compensación son el resultado de un cuidadoso y riguroso estudio al concebir las construcciones volumétricas y de fachadas. La vivienda con patio (1958) ilustra esta labor; consiste en una sucesión de operaciones que, conforme al maestro Torres, rompen el equilibrio para luego restablecerlo. De esta manera Payssé obtiene una fachada armoniosa y equilibrada, por compensación, y consecuentemente asimétrica (4.37, pág. 413). La fachada principal consiste en una pequeña ventana ubicada en un plano macizo de obra vista, que prácticamente desaparece. Es lo contrario de lo que sucede en el extremo opuesto, con la ubicación de dos grandes huecos de ventana, que rompen la opacidad de la obra vista y, de esta manera, se llega a un equilibrio por contrapunto. Payssé desplaza verticalmente uno de los huecos de fachada, creando un punto de tensión en la misma; y en la secuencia, equilibrando la composición, crea otro "rectángulo", que no solamente rompe el plano de fachada, sino que excava el volumen y designa lo que es el porche de la vivienda.

Se crean tres distintos tipos de planos que guardan relación, el opaco de la obra vista, el traslúcido de los huecos de ventanas y el inmaterial, que es el espacio excavado en el volumen.

Las viviendas superpuestas de Malvín (1963) constituyen otro ejemplo claro de cómo Payssé emplea la asimetría como criterio ordenador de las fachadas, con un simple gesto, que consiste en desplazar los huecos de ventanas entre plantas con la finalidad de romper la alineación de los huecos, trabajando sobre el plano de obra vista (3.86, pág. 325). Visualmente y de forma reiterada, crea un punto de máxima tensión (hueco superior), para luego contrarrestarlo (hueco inferior). El mismo principio de

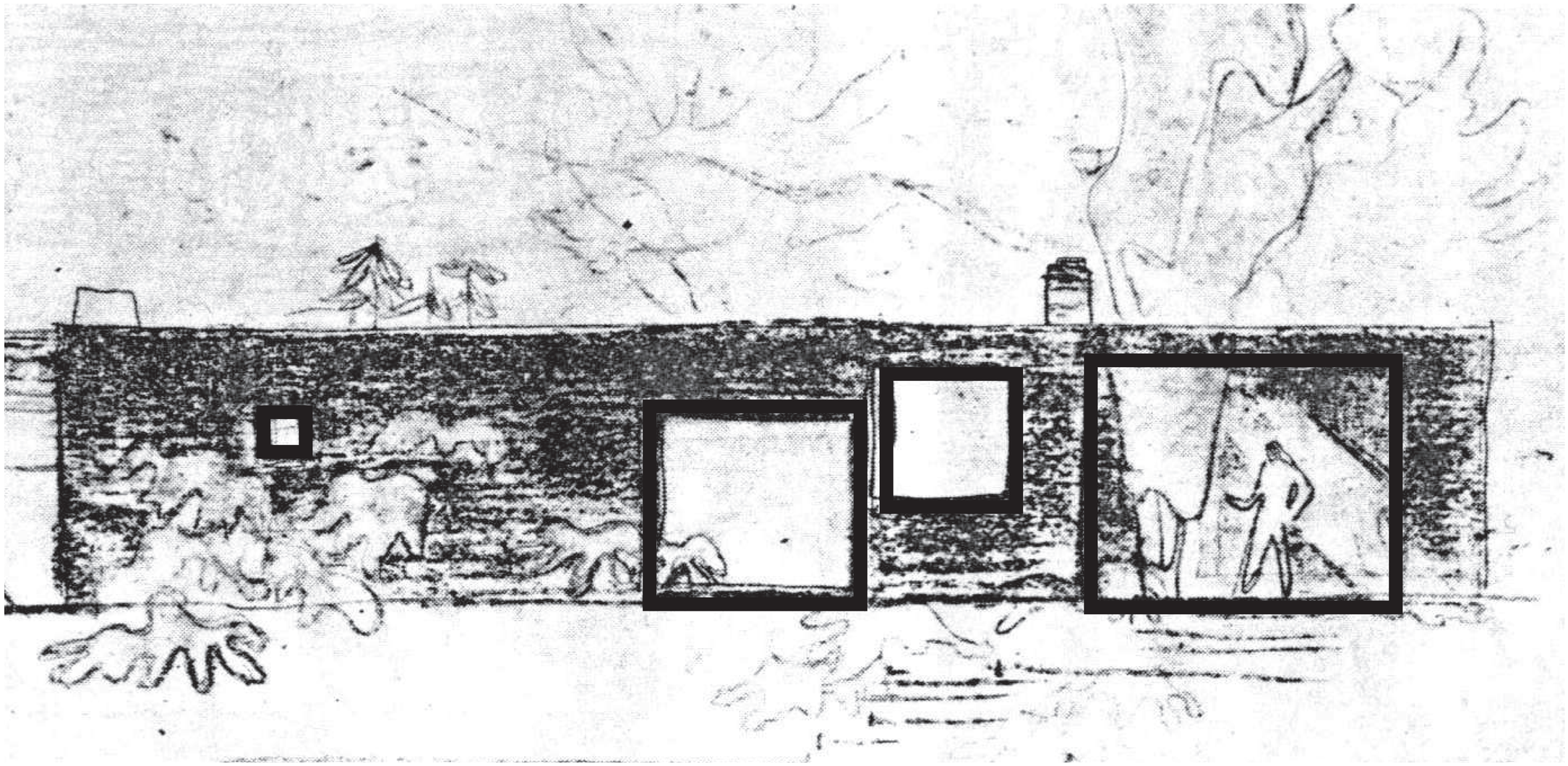
4.36 Lorente, *edificio Blanes*, 1954

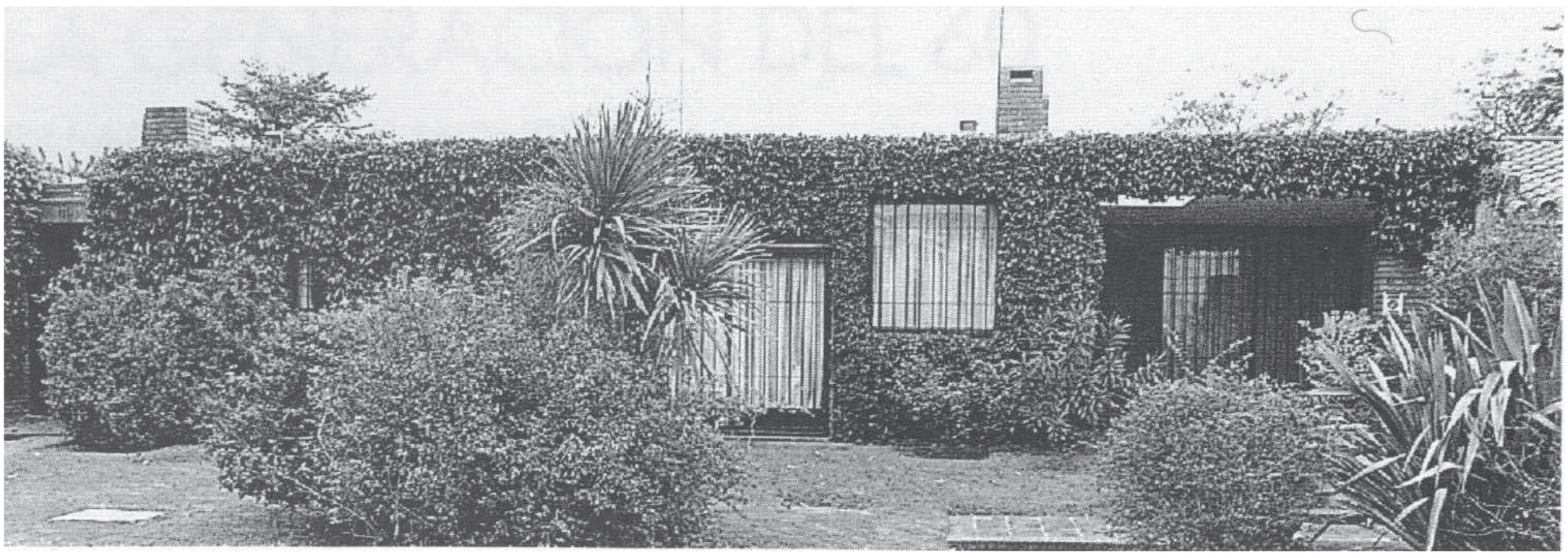
concepción se refleja en obras como el Banco Popular (1965), o en concursos como el Monte Olympus (1964), jerarquizando y ordenando distintas partes de las fachadas (4.38, pág. 415). Este criterio ordenador no se limita solamente a volumetrías o fachadas, se emplea en todos los aspectos del proyecto, como el emplazamiento de una edificación, por ejemplo, la embajada uruguaya en Brasilia (4.39, pág. 415).

La defensa y al mismo tiempo la divulgación de un arte abstracto en el medio cultural uruguayo consiste en otra aportación importante de Torres-García. Con su particular concepto de abstracción, el maestro defendía que todo lo que la visión física nos representa tiene que ser rectificado por la inteligencia.
Recordando su pensamiento sobre la abstracción, Torres decía: "Sea figurativo o no, todo arte, y tal como lo consideramos, es abstracto. La razón de ello es ésta: porque no consideramos arte sino a aquel que se basa en un sintetismo, es decir, que esté hecho y concebido dentro de una visión de elementos abstractos, con exclusión de la realidad y realizados por elementos plásticos, considerados también entre sí. Es decir, que los elementos formales y de color empleados aquí ya están completamente desvinculados de todo objeto y, por otra parte, la materia plástica empleada ya opera con independencia y sin ninguna sujeción de la naturaleza, pues dentro de la obra sólo quieren dar su expresión propia. Por eso, aunque tal arte sea figurativo, es abstracto, y el arte naturalista imitativo, sujeto siempre al objeto real, no podrá ser jamás ni sintético ni abstracto".[4]

Para Torres, estar en lo abstracto es estar en lo verdadero del arte, y en este sentido el mensaje del maestro también es asimilado por los arquitectos. Entendiendo la abstracción como lo que es, una verdadera forma de concepción, según H. Piñón "es el principio formativo y, a la vez, el atributo visual específico de la modernidad".[5] De la misma manera que en lo pictórico abstracto, la arquitectura abstracta se basa en la valoración de lo esencial intensificando

4.37 Payssé, *vivienda con patio*, 1958



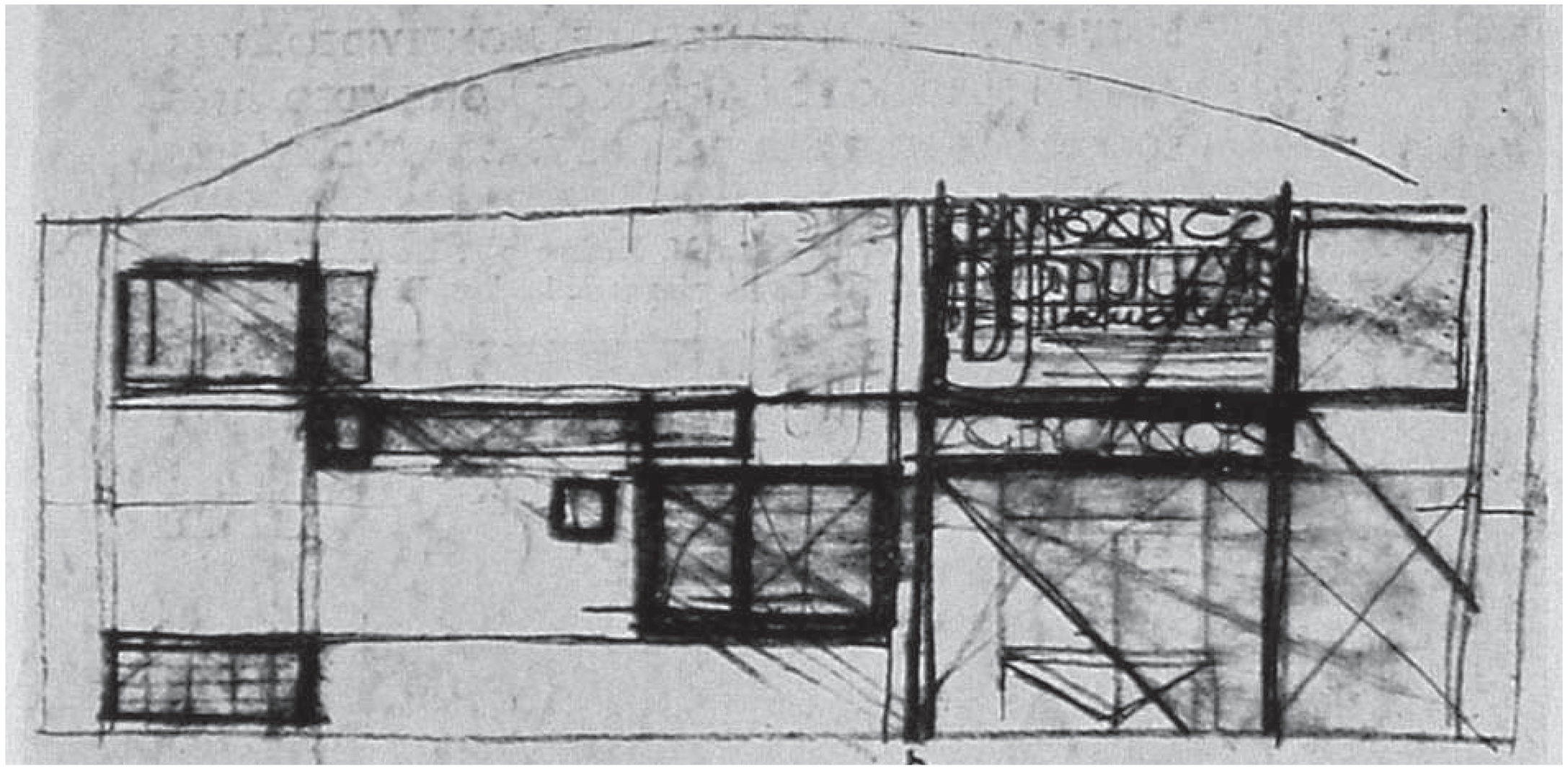


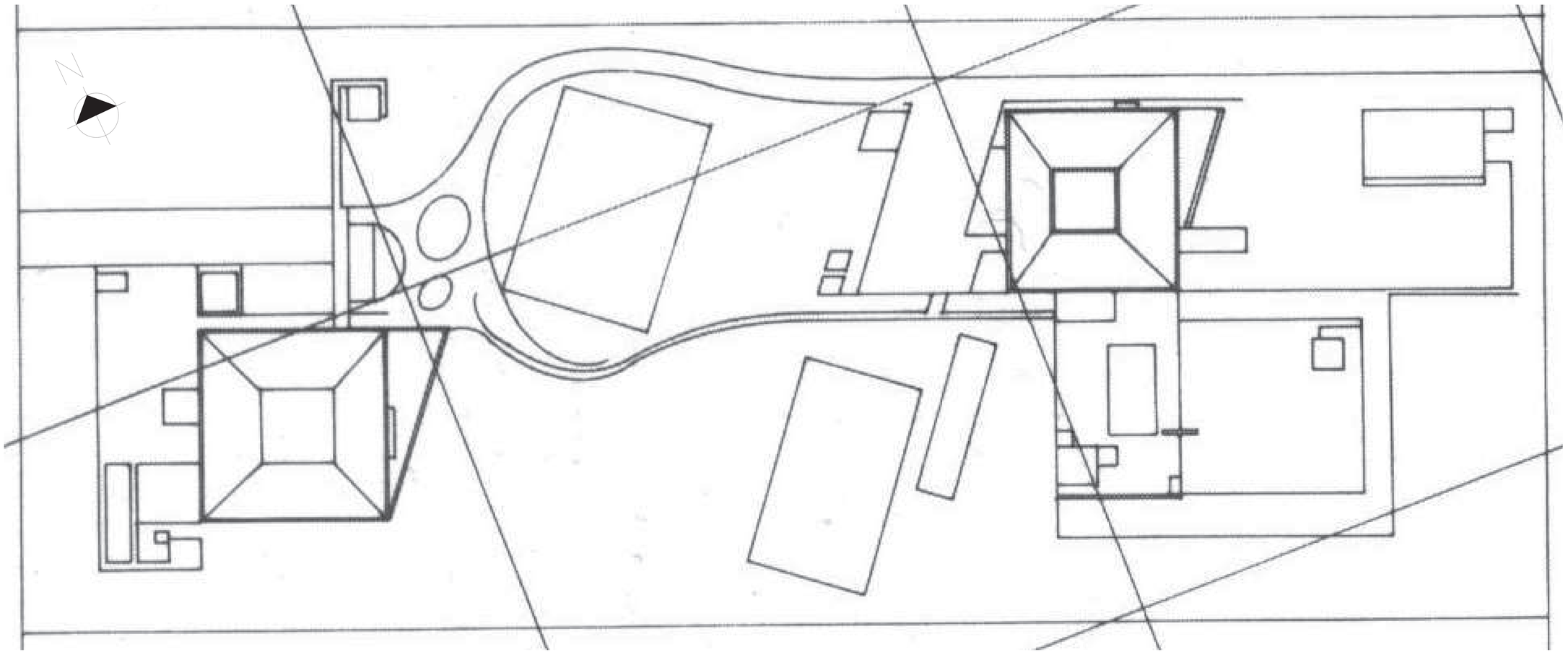
el conocimiento, creando un determinado orden, y solamente valiéndose de lo plástico para expresar algo, renunciando a lo particular y a lo casual.
En el texto Abstracción en arquitectura: una definición,[6] de C. Martí, éste define el procedimiento abstracto como aquel que decanta el quehacer arquitectónico hacia la vertiente sintáctica, dando prioridad a las reglas de construcción formal del propio objeto, donde el interés se desplaza desde los elementos hacia las relaciones que se establecen entre ellos y hacia los principios de composición que las regulan.

El sentido de lo abstracto está ligado al concepto moderno de estructura. Para Torres, el concepto de "estructura" sintetiza la obra y la orienta hacia la universalidad. Por eso es vital para éste que el único propósito que debe de tener el artista al dirigirse a su obra es hacer una estructura, excluyendo cualquier otra idea o plan preconcebido. Torres define el propósito de hacer una estructura como: "la relación entre los diferentes elementos de una obra para llegar a la unidad estética".[7]

La insistencia en la difusión y la voluntad de que se realizara un arte estructurado posiblemente sea una de sus reflexiones más importantes. Estructura que, para Torres, es sinónimo de arte, que se vincula con la idea de "construcción", es decir, de crear con elementos plásticos concretos un conjunto ordenado y armonioso dentro de una única totalidad, visando la unidad perfecta de la obra.
Recordando su pensamiento, la obra estructurada tiene un centro invisible, algo que unifica todos sus elementos retenidos por una relación entre ellos, que es real, precisa y controlable. Se establece por un sistema de relaciones, ordenado por un trazado que se basa en leyes geométricas y estrictas. En resumen, para Torres la base del arte es la construcción, y ésta significa la creación de un orden dentro de una expresión abstracta –pues es donde la obra adquiere su verdadero valor plástico–, considerando la unidad completa de la obra. Por esta razón Torres define la

4.38 Payssé, *Banco Popular*, estudio fachada, 1965
4.39 *Embajada uruguaya en Brasilia*, emplazamiento, 1973





idea de estructura como medio para alcanzar lo universal, ya que la verdadera construcción a que se refiere está en un orden abstracto.

Estos aspectos se exponen en las obras de los arquitectos, que buscan hacer una arquitectura de consistencia formal, basándose, como se ha visto hasta ahora, en una serie de criterios y conceptos que forman la sintaxis con la cual los arquitectos conciben sus obras. Crean una arquitectura que se funda en el carácter de construcción de la forma por medio de la abstracción, donde la solidez formal le otorga una identidad específica, que se relaciona con la consistencia y coherencia de las relaciones que la vertebran, direccionando la obra de esta manera hacia lo universal.

La vivienda Payssé (1954) o la sucursal del Banco República (1962) de Punta del Este son claros ejemplos en la obra de este artista que reflejan estas condiciones. Como se ha visto con anterioridad,[8] una vez comprobada su consistencia formal, son producto de una forma específica de concebir el proyecto, del mismo modo que se insieren en el mismo contexto las obras de Lorente, como el edificio Berro (1952), el edificio del AEBU (1964) o su propia vivienda de Carrasco (1979).

Torres aportó la herencia cultural del arte moderno europeo, y la valoración e incorporación de la geometría del arte autóctono indioamericano, así como colores y texturas que se hicieron propias de una identidad uruguaya. Reafirmó la función metafísica del arte más allá de la meramente estética, y tanto su obra como su difusión teórica apuntaban a la profunda comprensión del término abstracción, el cual, como ya se ha comentado, no significaba necesariamente la ausencia de representación sino más bien la creación en la obra de un valor plástico absoluto. Las comparaciones entre una obra pictórica de Torres con la obra arquitectónica de Payssé y de Lorente no es factible; la pintura no es arquitectura. Donde se pueden encontrar la unión de ambas es

en el legado teórico de Torres. Son los “medios del hacer”, los criterios y juicios sobre el arte emitidos y divulgados por el maestro los que son perceptibles en el obrar de ambos arquitectos y en sus respectivas trayectorias.

El significado y el valor de la forma, el criterio en el empleo de los materiales, en la búsqueda de la sencillez, en la idea de equilibrio, en el empleo del sistema ortogonal, de la geometría, de la sección áurea, de la abstracción, de la idea de estructura son conceptos y criterios compositivos de orden puramente visual, que permiten entablar o construir relaciones formales y plasmar una obra unitaria, que aspira a la universalidad. Estos valores son fuertemente absorbidos por los arquitectos Lorente y Payssé, que muestran una estrecha vinculación con el taller Torres-García. Payssé incluso reproduce sus palabras e impresiones al comienzo de su libro:

“En el arte, más que en la filosofía, podemos encontrar descanso de los combates de la vida, pues nos transporta a un mundo ideal en que todo es armonía y orden, equilibrio y perfección: vale decir, un mundo del cual esta ausente el dolor y en el que encontramos realizados nuestros anhelos más caros.”

(Joaquín Torres-García, Barcelona, 1913)

NOTAS

1 Rafael Lorente: entrevista para el Ceda (Centro de Estudiantes de Arquitectura) nº 12, Montevideo, diciembre 1965, p. 30.

2 REYES, MARIO P., ¿Donde estamos en Arquitectura?, Con el auspicio de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1968, op.cit, p. 156.

3 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Universalismo Constructivo, Ed. Alianza, Madrid, 1984, op.cit, p. 50.

4 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Universalismo Constructivo, Ed. Alianza, Madrid, 1984, op.cit, p. 241.

5 PIÑÓN, HELIO, Arte abstracto y arquitectura moderna, Revista DPA nº16: Abstracción, Ed. UPC, Barcelona, 2000, op.cit, p. 22.

6 MARTÍ, CARLES, Abstracción en arquitectura: una definición, Revista DPA nº16: Abstracción, Ed. UPC, Barcelona, 2000, op.cit, p. 8.

7 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Universalismo Constructivo, Ed. Alianza, Madrid, 1984, op.cit, p. 210.

8 Ver capítulo 3.

4.3 LO LOCAL Y LO MODERNO

Una vez ponderado el aporte torres-garciano al panorama cultural uruguayo, y recorrido los diferentes caminos de la evolución profesional de los arquitectos Payssé y Lorente, que nos conducen hacia una arquitectura de propuestas coincidentes, cabe analizar estas dos trayectorias en el ámbito específico de la arquitectura moderna en el Uruguay.

Definiendo y situando sus respectivas arquitecturas bajo una óptica que aparentemente oscila entre lo local y lo moderno, se cuestiona si realmente Payssé y Lorente se propusieron crear una arquitectura vernácula, de carácter "regional", con la intención de formar una tradición, una arquitectura propia uruguaya como en ocasiones se ha insinuado; o si, simplemente, buscaron desarrollar una arquitectura moderna que incorporara las respuestas adecuadas al local. La segunda hipótesis probablemente es la acertada y la más próxima a la realidad.
Aproximarnos a sus obras, considerar la formación y el pensamiento de Payssé y Lorente, de inmediato nos permite juzgarlo de esta manera. Sí se considera como premisa que una de las causas de la cultura regionalista es en buena medida un sentimiento anticentrista, una aspiración a alguna forma de independencia cultural, económica o política, constatamos que este sentimiento es inexistente, tanto en el caso de Payssé como de Lorente. Por el contrario, ejercitaron la profesión en distintas zonas del país, y además fueron parte muy activa del propio centro cultural y político, Montevideo. Lo que sí se confirma a lo largo de esta investigación es la búsqueda de una arquitectura uruguaya, pero no en el sentido nacionalista o vernáculo –como en algunos casos se ha apuntado–, sino en el de una arquitectura que se ajusta al medio con valores universales.

Al comenzar a tratar este tema, parece oportuno citar, y al mismo tiempo rescatar, el testimonio de uno de los grandes maestros de la modernidad, Marcel Breuer, que expresa unos conceptos análogos a los

sostenidos por Payssé y Lorente. Estas ideas provienen de una conferencia que dio Breuer[1] en Zúrich en 1934, titulada "¿Dónde nos encontramos?". Ideas que sirven para establecer un paralelo entre la forma de pensar de los arquitectos y lo que expone uno de los grandes difusores y representantes de la modernidad como fue Breuer.

En su ponencia, el maestro húngaro comienza por definir lo que considera los impulsos básicos de la "Nueva Arquitectura", resumiéndolos en tres posturas: En primer lugar, la ausencia de ideas preconcebidas. En segundo lugar, tener una capacidad individual para colocarse en inmediato contacto objetivo con una tarea, forma o problema dados. Y en tercer lugar, consiste en crear satisfacción estética mediante el equilibrio y el uso de formas elementales.
Una vez dadas estas premisas básicas para entender la modernidad, Breuer expone algunas reflexiones sobre el tradicionalismo, que interesa resaltar para poder equipararlas con las respectivas posturas de Payssé y Lorente.
Al considerar el tradicionalismo, Breuer define la tradición como una consciente dependencia del pasado inmediato, y no como una inconsciente continuidad y crecimiento de la cultura de una nación, generación tras generación. O sea, que para Breuer, la tradición es condicionante, por una permanente conexión con el pasado, pero también reconoce en el empleo de la tradición un impulso (o trasfondo) lógico, racional, por el cual ésta se justifica, no tratándose de algo arbitrario.

Tras este comentario, Breuer cita: "Conviene insistir en que los hombres descritos como arquitectos modernos tienen la más sincera inspiración y el mayor cariño por el arte nacional genuino y por las antiguas casas paisanas, como por las obras de arte de las grandes épocas. Nada proporciona tanta satisfacción como descubrir una artesanía creadora, que se ha desarrollado desde tiempo inmemorial, transmitiéndose de padres a hijos, libre de la pompa

pretenciosa de la arquitectura del último siglo". Aclarando una posición con relación al hecho "tradicional" por parte de los arquitectos modernos. Pero al mismo tiempo advierte: "Ahí hay algo que puede enseñarnos, aunque no pensamos en imitarlo. Para nosotros, la tentativa de construir según una tradición nacional o de acuerdo a un estilo de una época desaparecida sería insincera e inadecuada. Enorgullecerse de tales cosas es un mal síntoma".

A continuación, Breuer reconoce que puede parecer paradójico establecer un paralelo entre ciertos aspectos de la arquitectura vernácula o arte nacional, y el Movimiento Moderno; pero de todos modos, considera interesante constatar cómo estas dos tendencias diametralmente opuestas tienen dos características en común: resalta el carácter impersonal de sus formas y una tendencia a desarrollarse a lo largo de líneas típicas y racionales que no son afectadas por modas pasajeras. A pesar de ello, insiste en aclarar las distancias existentes, pero sin dejar de invocar su opinión personal. Esto queda evidente cuando apunta: "No vaya a malentenderse lo que he dicho. Yo no quiero expresar, ni por un momento, que el arte paisano y el Movimiento Moderno tienen alguna conexión, en realidad, el uno con el otro, todo lo que he querido hacer notar es la similitud entre ciertas tendencias que han conducido, o pueden conducir, a una relativa perfección en cada una de ellas. En cualquier caso, podemos admitir que hay cantidades de viejas casas de granja campesinas que consideramos mucho más estimulantes que muchas así llamadas 'modernas'".

Termina su exposición defendiendo la posición de que es francamente falso decir que el Movimiento Moderno desprecia el arte nacional o tradicional; señalando: "es simplemente que la simpatía que por ambos tenemos no toma la forma de hacernos desear el usarlos como medio para las necesidades completamente diferentes de la época actual".

Volcándonos sobre Payssé y Lorente, ambos asumen una postura similar a la mencionada. Bajo el aspecto teórico, Payssé reconoce el valor de la tradición, al mismo tiempo que evidencia una clara inclinación hacia lo universal en general, sobre todo en arquitectura, al punto de reflejarlo en su libro, con citas que incluso aportan definiciones, como la de Stravinsky: "Pero el universalismo del que estamos en peligro de perder los beneficios –advierte I. Stravinsky– es todo lo contrario del cosmopolitismo, que comienza a ganarnos. El universalismo supone la fecundidad de una cultura esparcida y comunicada por doquier, mientras que el cosmopolitismo no prevé ni acción ni doctrina, y entraña la pasividad indiferente de un eclecticismo estéril."[2]

Ya Lorente, como es sabido, sin tener una vasta producción teórica, también nos deja ver claramente su postura cuando asume la arquitectura como un arte, "y como tal, universal";[3] pero al mismo tiempo afirma que de ninguna manera el hecho arquitectónico, pueda ser "internacional".[4]

Esta afirmación confirma la visión de Lorente del hecho arquitectónico, significa que la arquitectura debe estar vinculada al medio y a condicionantes del local donde se desarrollará. Este aspecto en ningún momento puede interpretarse como una apología al regionalismo o hacia una arquitectura vernácula, su larga trayectoria profesional y sus propias obras demuestran lo contrario.

Desde sus albores profesionales, en la década de los treinta, Lorente manifiesta de forma muy clara su identificación con la vanguardia arquitectónica, que se manifiesta principalmente en Europa. A lo largo de su vasta trayectoria está permanentemente atento a la evolución de la modernidad y sus diferentes colores locales. Sin ignorar en absoluto lo regional, concilia su incorporación a la modernidad de forma convincente, a la vez que lo integra como se ha visto, con una arquitectura de procesos tecnológicos avanzados, pero sin dejar de cumplir diversas exigencias constructivas y climáticas locales, con un lenguaje

sencillo y efectivo, adecuado a la realidad de su país.

Recordándolo, esto queda claro en más de un ejemplo. En la vivienda La Forêt (1947), Lorente emplea materiales locales con un sistema constructivo convencional, con excepción del panel sándwich, que utiliza para formar las cubiertas inclinadas, un ejemplo de concordancia y mezcla del empleo de recursos tanto artesanales como tecnológicos. A la vez, las viviendas del balneario de Bella Vista (1956-58), como hemos expuesto, constituyen un verdadero ejemplo de realización con pleno ajuste al medio local (4.40, pág. 425). En el caso de su propia vivienda, con énfasis en la espacialidad, apoyada en materiales como el ladrillo de campo visto, la cubierta de quincho, y los troncos de eucalipto, Lorente materializa una obra palpitante que se mantiene vigente dentro de su sincera propuesta. Igualmente, la estación Ancap de Minas (1952) ilustra esta condición al sacarle partido a ciertos aspectos regionales, como el criterio de emplear la piedra típica de la región para la construcción de su arquitectura.

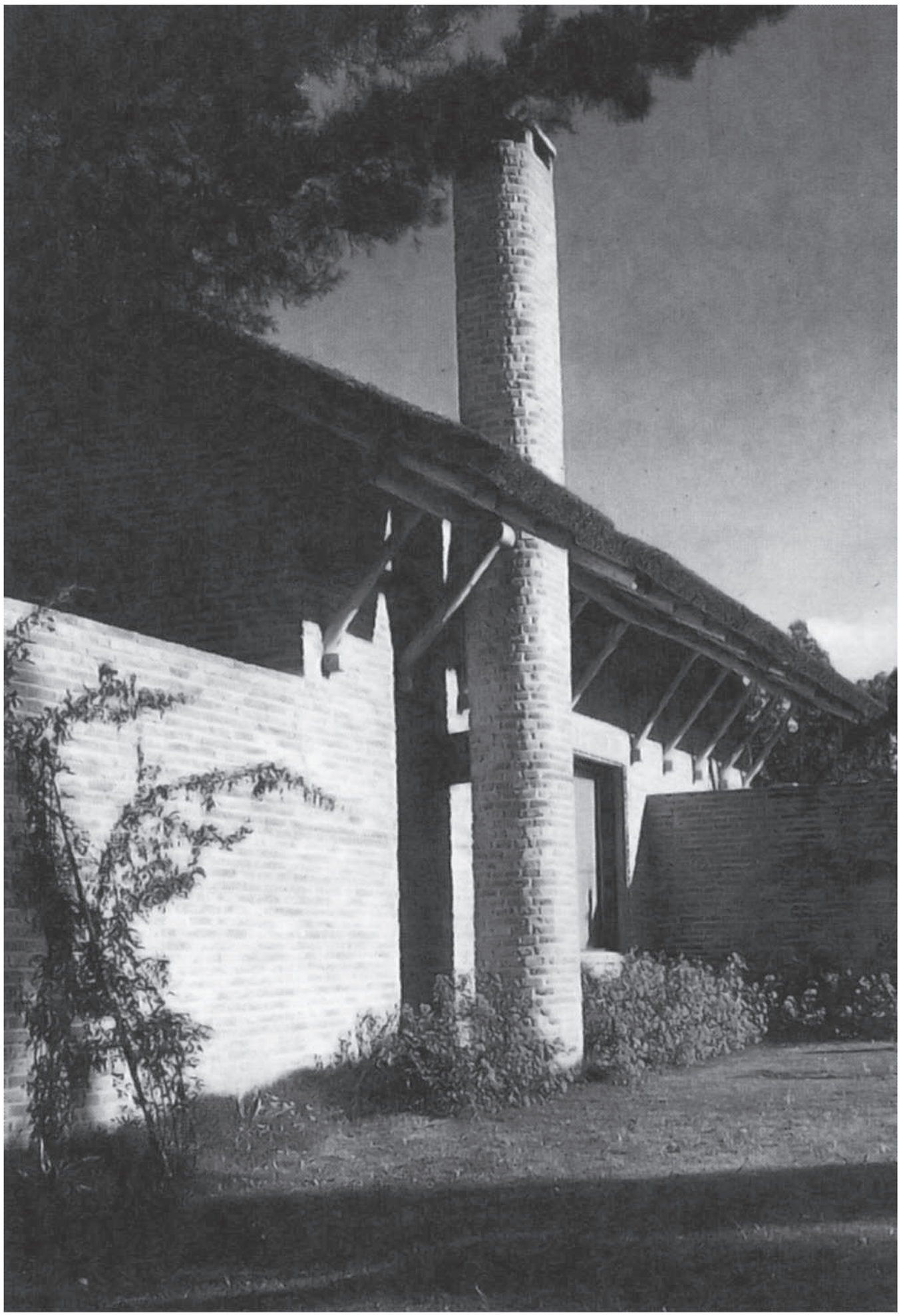
Volviendo al marco teórico de Payssé, en sus consideraciones sobre la tradición se hace evidente el respeto del arquitecto cuando cita: "Pero una renovación no es fecunda más que cuando se une a la tradición. Y la tradición es cosa distinta al hábito (como explica I. Stravinsky), puesto que éste por definición es una adquisición inconsciente que tiende a convertirse en actitud maquinal. Tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto, es una fuerza viva que anima e informa el presente; la tradición asegura, así, la continuidad de la creación".[5]
Una visión similar a la que cita Breuer, a pesar de que esta última va más lejos, sobrevalorando e incluso rescatando la tradición como un valor que establece un eslabón entre el pasado y el presente, enriqueciendo el propio proceso creativo. De cualquier forma, ambas posturas valorizan la tradición en sí.
En este sentido, aun señalando este ideario teórico relacionado a lo universal, Payssé se vale de M.

Unamuno para definir que: “Es dentro y no fuera, donde hemos de buscar el Hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno”.[6] Este sentir de Unamuno también se puede relacionar con el pensamiento de Torres-García, lo que refuerza el vínculo entre el arquitecto y el maestro del Universalismos constructivo –aspecto que se aplica también a Lorente–, el cual nos dice que la “tradición” a la que aspira alcanzar es esencialmente la que debemos mirar dentro y no fuera; que es dentro de nosotros mismos donde debemos hallarlo todo.

Torres nos dice: “no es mirando al sol con telescopio como le comprenderé, sino mirando adentro, otro sol, la IDEA”.[7] Ambos pensamientos son subjetivos y como tales están sujetos a más de una interpretación, pero en ninguno de los casos la introspección que proyectan significa la incitación a una búsqueda de algo local; y sí todo lo contrario, lo que ambos sugieren en buena medida es una búsqueda por la esencialidad de las cosas, lo que nos conduce a una universalidad.

En lo que se refiere a una posible arquitectura local o regional, Payssé nos muestra otra vez un pensamiento que clarifica su postura, ejemplificando nuevamente su afinidad de pensamiento con una citación de A. Salazar que dice: “Pues lo local, que no va más allá de lo local, y que no sabe alcanzar valores universales al adentrarse en las esencias eternas, que son las humanas, simplemente humanas, no puede ser arte que trascienda”.[8] Payssé afirma de manera reiterada en su discurso teórico la universalidad, y la plantea no solamente como una mera calidad de la obra, más como un valor absoluto a perseguir; destacándonos justamente la necesidad de valerse de valores universales para poder concebir. No obstante, aportándonos más una referencia a lo local, cita a S. Giedion: “Pero algo ha aprendido el arquitecto moderno: que ante todo y sobre todo ha de estudiar los hábitos de vida, el clima, con una reverencia que casi llamaríamos religiosa, antes de ponerse a proyectar. Es por ello que el nuevo regionalismo tiende, en primer lugar, a llenar las condiciones cósmicas y terrestres”.[9]

4.40 Lorente, *vivienda en Bella Vista*, 1956-58



Condiciones cósmicas, que podemos entender como universales.

Sin lugar a dudas, esta última cita mencionada del libro de Payssé refleja lo que el arquitecto puso en práctica. Los profundos estudios que realizó: climáticos con todas sus variaciones; intensidad de las lluvias, estudios de los vientos, analizando sus frecuencias, intensidades, los estudios de asolamiento, estudiando la penetración de los rayos solares, las salidas y puestas del sol, verificando orientaciones convenientes, asolamientos de fachadas y etc. fueron vitales para definir algunos de los "Cinco puntos" que estableció Payssé. La relación de vanos con respecto a la fachada (teniendo en cuenta entre otros aspectos la luminosidad del cielo de Montevideo), la creación de espacios cubiertos pero abiertos, establecen principios que Payssé definió como "particulares", aptos para mejorar la arquitectura del Uruguay. Como describía Payssé: "[...] a los principios generales expuestos hay que aplicarles los particulares, pero de acuerdo a las propias determinantes, medios y circunstancias".[10]

Esta opinión de Payssé coincide plenamente con el pensar de Lorente. Si se recapitulan las propias palabras del arquitecto: "La obra arquitectónica es el resultado de un profundo análisis de las necesidades, del aspecto económico, de las condiciones sociales, de las posibilidades técnicas y ambientales, de los materiales y del conocimiento profundo del medio", esto queda evidente. Y este pensar de los arquitectos tampoco se puede relacionar con un "nuevo regionalismo", o una posible proposición de formar una arquitectura de tradición uruguaya, porque bajo esta acotación de lo local, se suplantan parámetros universales de concepción.

Los cinco puntos de Payssé plasman simplemente el estudio de las condicionantes, recordando en este caso específico algunas influencias que sufrió el artista, como la de A. Pret. No es fortuitamente

por lo que Payssé lo cita en su libro, dividiendo las condicionantes materiales de la arquitectura en dos: las condicionantes permanentes –las que impone la naturaleza (clima y sus variantes), los materiales y sus propiedades, la estabilidad y sus leyes, la óptica con sus deformaciones, el sentido eterno y universal de proporción y formas– y las condicionantes pasajeras –las impuestas por el hombre, como la función, las costumbres, la moda, o los reglamentos–.

Pero quizás es en el empleo de los materiales donde puedan generarse algunas confusiones, en particular con el empleo del ladrillo de campo. Como se ha comprobado en las obras, el criterio estético que guía tanto a Payssé como a Lorente en el empleo de los materiales obedece a una conducta que dicta la valoración del espacio por medio de las cualidades generales intrínsecas del material. Trabajando con un reducido número de materiales, respetando sus aptitudes constructivas, explotando al máximo la plasticidad que ofrece el material y prevaleciendo el uso de materiales simples, con su aspecto natural y textura, como la madera, la piedra, y principalmente el ladrillo tradicional de campo. Como hemos visto, en esta actitud se identifican varias influencias, no solamente el aporte de Joaquín Torres-García, en cuanto al empleo de los materiales, ratificando el valor concreto de éstos, sino también el importante aporte de Le Corbusier, o de la arquitectura nórdica (Aalto).

Le Corbusier se sitúa como una referencia internacional indiscutible. Su obra como un todo, es reconocida por los propios arquitectos; en el caso particular de los materiales, es su obra posterior a 1950 la que destaca, valorando especialmente la manera como explota la plasticidad y expresión de distintos materiales.

Se subrayan obras como las Casas Jaoul (1954-56), la plasticidad del hormigón armado de las Unités, el museo del Centro Cultural de Ahmedabad (1954), y el Convento de La Tourette (1957-60) entre otras. Ya el impacto que causó la arquitectura nórdica en el Uruguay en la segunda mitad del siglo pasado

es señalado por la crítica arquitectónica uruguaya en diversas ocasiones,[11] y reconocida por el propio Payssé. Desde Asplund, Markelius, a Jacobsen, y Aalto; siendo este último el de mayor difusión. Según Payssé, es destacable de Aalto el cuidado en el empleo de los materiales asociado con el diseño de las obras. Con certeza, los trabajos realizados con ladrillos rojos durante la década de los cincuenta de Aalto no pasaron desapercibidos por Payssé y por Lorente. Edificios como el Ayuntamiento de Säynätsalo (1949-52), la Universidad de Pedagogía de Jyväkylä (1952-57), la Politécnica de Helsinki (1955-64), o el Instituto Nacional de Pensiones (1956).

A pesar de que el ladrillo visto sea protagonista en innúmeras obras de Payssé y de Lorente, no se puede considerar como material exclusivo de los arquitectos; aun teniendo obras tan representativas como la vivienda Payssé, el Banco de Previsión Social (4.41), o la vivienda Lorente, o el edificio del AEBU (4.42, pág. 431). Independientemente a esta cuestión, cabe constatar que el empleo del ladrillo visto se incrementa durante la década de los cincuenta, y se consolida en la década de los sesenta. En cierto modo tornándose un material propio, característico del Uruguay, durante un momento cultural específico. Paralelamente, la historiografía uruguaya asocia en lo general el empleo del ladrillo visto, como un medio para alcanzar una identidad propia, representativa del país. Bajo esta lectura de contexto, Payssé y Lorente, conjuntamente con Ernesto Leborgne y Eladio Dieste, son considerados los pioneros del ladrillo, y así figuran en una publicación de la revista Elarqa[12] titulada: "Generaciones del ladrillo I – Pioneros" (4.43, pág. 433).

Varios son los escritos que asocian el empleo del ladrillo con la búsqueda de la identidad nacional. Julio C. Gaeta en Pioneros del ladrillo nos describe: "El sitio y las condiciones particulares de implantación del hecho arquitectónico se convierten en importantes determinantes proyectuales y se hace explícita la

4.41 Payssé, *Banco de Previsión Social*, 1957

intencionalidad de que en la generación de la obra los materiales utilizados y la formalización se vinculen con los recursos y técnicas del lugar. Estas intenciones conllevan a retomar con nuevas energías la discusión de la arquitectura nacional. Se establece entonces una suerte de enfrentamiento entre el universalismo que planteaba el Movimiento Moderno versus el espíritu localista de las nuevas tendencias".[13] Más adelante, refiriéndose a obras de Lorente y de Payssé, entre otros, cita: "…la Casa de Payssé Reyes, la Casa de Lorente Escudero, las iglesias de Dieste y las silenciosas e introvertidas obras de Ernesto Leborgne, conforman el primer listado de referencia en la arquitectura ladrillera y constituyen todas ellas calificadas creaciones de maestros del pasado reciente que nos cuentan y enseñan acerca del ladrillo, de la estética, y de la búsqueda de la identidad en la nueva modernidad de una arquitectura nacional[14]".

Leopoldo Artucio, en su libro Montevideo y la arquitectura moderna, haciendo referencia a ese preciso momento de la arquitectura uruguaya describe: "Se han apartado de la arquitectura vidriada porque resultó cara e inconveniente, y porque ha caído al nivel de la fórmula, pese a sus ocasionales excelencias estéticas[15]".

Y Adolfo Maslach al referirse tanto a la obra de Payssé como a la de Lorente en su libro Joaquín Torres-García – Sol y Luna del Arcano, comenta: "[…] Mario Payssé Reyes consigue una unidad expresiva que se aprecia ciertamente. Establece una versión válida en arquitectura nacional para el Uruguay donde la forma y el contenido se consustancian en unidad que refleja el alcance de sus postulados teóricos en armonía con la calidad de su diseño. Las obras del arquitecto Lorente agregan una condición, ya que él extrema su relación y su cercanía con la arquitectura vernácula"; más adelante aún refiriéndose a la obra de Lorente, cita: "Enlaza la tradición, y la modernidad en una unidad convincente y realiza una forma plena de contenido. Crea una arquitectura donde forma y contenido, en irreprochable unidad, trasunta las esencias de una arquitectura popular de tradición

4.42 Lorente, *edificio del AEBU*, 1964

en el Uruguay"; y completa afirmando: "La misión que se proponen estos arquitectos como dignos representantes de su generación es colaborar con la gestión de una arquitectura nacional".[16]

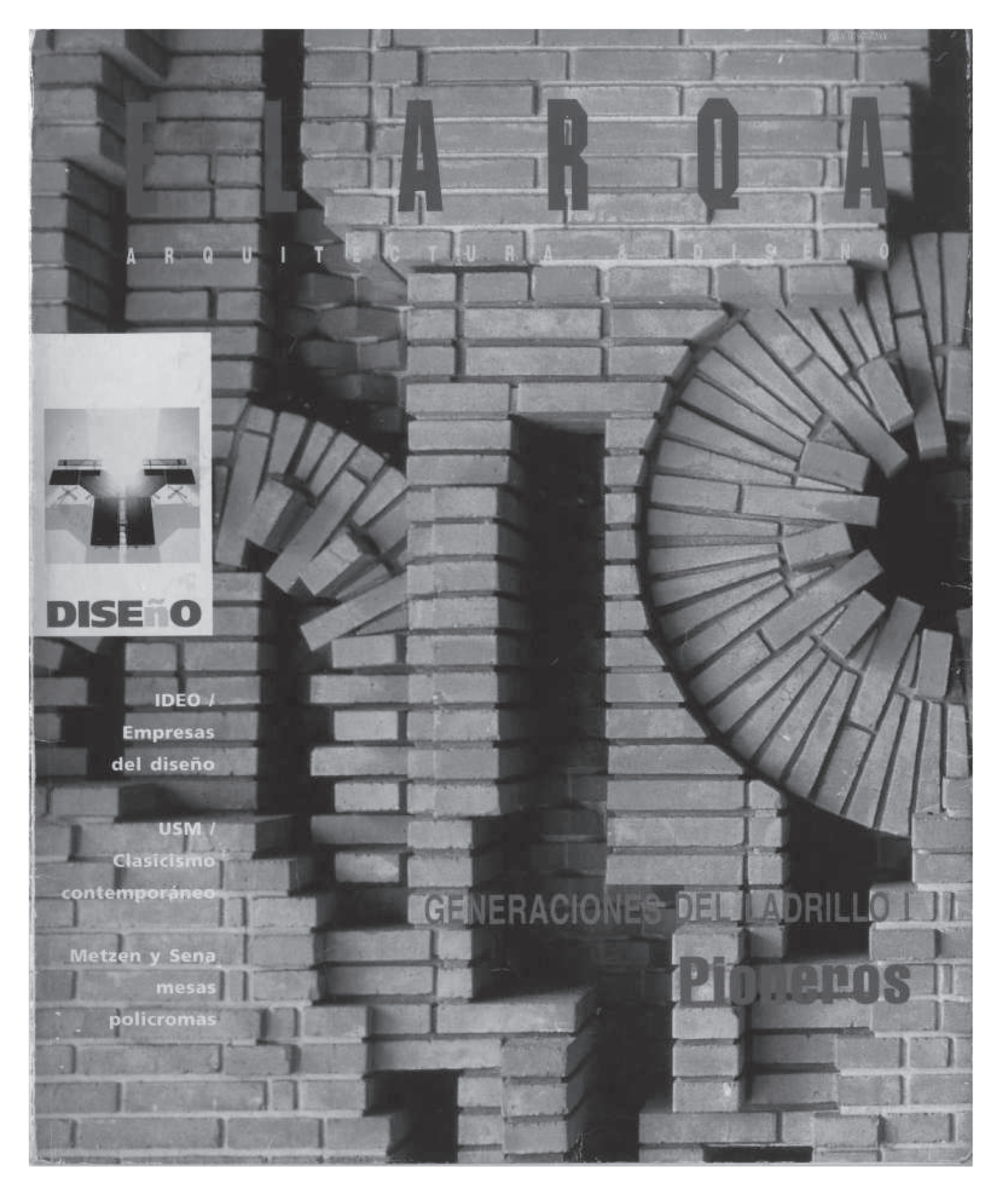
El empleo del ladrillo bajo estas connotaciones ocasionó cierta polémica. Este contexto generó una especie de divisor de aguas entre algunas tendencias arquitectónicas, donde un sector interpretaba el empleo del ladrillo justamente como una manera de buscar una identidad nacional, y de esta manera, inconscientemente, difundían aún más este "rol", tergiversando el verdadero sentido con que era utilizado el ladrillo y el parecer de algunos arquitectos que se valían de este material por propósitos completamente diferentes, como en el caso de Payssé y de Lorente.

Esto queda evidente en una entrevista de Julio C. Gaeta hecha a García Pardo, uno de los grandes arquitectos de la modernidad uruguaya, en la cual se capta su percepción respecto de aquel momento, aunque considerando la pregunta tendenciosa en sí misma.

Éste pregunta: "Estas obras tuvieron en aquel momento repercusión o algún tipo de reconocimiento a nivel profesional? Me interesa saber cómo sintió usted esa omisión que hubo por tanto tiempo de la arquitectura moderna, tal vez, por considerarla extranjerizante y ajena."

Respuesta: "El reconocimiento fue tardío, estoy hablando de las obras de la década del cincuenta y algunas en Punta del Este ya de los primeros años sesenta como el Grillo, el Rucamalén, L`Hirondelle o el Aranzal. Lo que yo esperaba era que los arquitectos modernos egresados en mi época o posteriores a mí, valoraran estas obras, pero no fue así. No fue así porque se generó una especie de idea, que yo no te sabría decir de donde partió, de que esa era una arquitectura universal –con influencia europea y no regional– y por lo tanto no válida. No habían llegado a entender la arquitectura moderna racionalista, existía la idea de

4.43 *Portada de la revista de arquitectura "Elarqa": Generaciones del ladrillo I, pioneros, 1995*



que debía surgir una arquitectura moderna pero con algo de sabor nacional, con tradición uruguaya, o por lo menos regional, hispanoamericana. Yo no siento eso, yo entendía que la arquitectura en ese momento era universal, y que si Uruguay quería estar a nivel arquitectónico-cultural del mundo, debía responder a esos principios arquitectónicos universales; por eso se llamó arquitectura internacional. La critica fue esa, que no era una arquitectura propia del Uruguay; la que era propia para el Uruguay era la del ladrillo. Y en ese sentido, Payssé Reyes y un grupo muy bueno de arquitectos como Guillermo Jones Odriozola, Raúl Cohe Piris y otros, se dejaron influenciar mucho en ese criterio. Ellos hacían arquitectura moderna y la revestían de piedra o la revestían de ladrillo, para estar más en lo regional. Jones Odriozola tiene plantas muy bien resueltas, plantas magníficas y también la composición plástica es muy buena pero revestida con un elemento externo como la piedra. Payssé usaba mucho el ladrillo aparente, aunque no en todas sus obras. Para mi una estructura de hormigón armado que se reviste de ladrillo para aparentar un regionalismo es una solución falsa."[17]

Lo cierto es que si retomamos el pensamiento inicial citado de Breuer, lo que queda de manifiesto en las obras de Payssé y de Lorente es que sus obras responden con un rotundo sí a lo que el maestro húngaro denomina los impulsos básicos de la nueva arquitectura. No existen ideas preconcebidas, la legalidad formal de cada obra es específica para cada caso; en sus creaciones, como se ha comprobado, logran la satisfacción estética por medio del equilibrio y del empleo de formas elementales. Y ambos arquitectos, a lo largo de sus respectivas trayectorias, han demostrado con holgura gran capacidad de solventar diversos tipos de programas, así como capacidad para identificar de forma inmediata la problemática específica de cada proyecto; aspecto vital que permite alcanzar las buenas resoluciones.

Las obras de Lorente y de Payssé responden a

códigos universales; están concebidas bajo criterios concretos que les permiten construir y ordenar una arquitectura con consistencia formal. Estos criterios, que, como hemos visto con anterioridad, analizan desde el significado y el valor específico de la forma, a la búsqueda de la sencillez, a una idea de equilibrio específico, al empleo del sistema ortogonal, de una geometría de formas puras, de la sección áurea, de la abstracción, hasta la idea de estructura. Bajo estos aspectos que aspiran a lo universal, se plantean los arquitectos el empleo específico de los materiales, donde el ladrillo visto se destaca; y en ningún momento sus respectivos pareceres arquitectónicos nos dan entender una postura que busca insertarse dentro de una representatividad regional.

Borges dijo cierta vez: "El color local es un invento extranjero, surge de que otros nos miren, no de lo que seamos. Y lo que enfatice o fuerce el color local puede incurrir en un exceso de pertenencia y pertinencia, que acaba por tornarlo apócrifo".

De acuerdo con una modernidad instaurada, tanto Payssé como Lorente no ignoran los aspectos locales, y están totalmente de acuerdo con lo que el maestro Torres-García decía: "lo que caracteriza el arte de una tierra es un matiz de color, un ambiente de la obra, una forma peculiar de utilización, y no lo que represente".

1 BREUER, MARCEL, ¿Dónde nos encontramos?, Revista Nuestra Arquitectura, Trabajos de Marcel Breuer I, nº 9, Ed. Contempora, Buenos Aires, 1947.

2 REYES, MARIO P., ¿Donde estamos en Arquitectura?, Con el auspicio de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1968, op.cit, p. 87.

3 Rafael Lorente: entrevista para el Ceda (Centro de Estudiantes de Arquitectura) nº 12, Montevideo, diciembre 1965, p. 28.

4 Rafael Lorente: entrevista para el Ceda (Centro de Estudiantes de Arquitectura) nº 12, Montevideo, diciembre 1965, p. 28.

5 REYES, MARIO P., ¿Donde estamos en Arquitectura?, Con el auspicio de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1968, op.cit, p. 154.

6 REYES, MARIO P., ¿Donde estamos en Arquitectura?, Con el auspicio de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1968, op.cit, p. 153.

7 TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, Universalismo Constructivo, Ed. Alianza, Madrid, 1984, op.cit, p. 714.

8 REYES, MARIO P., ¿Donde estamos en Arquitectura?, Con el auspicio de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1968, op.cit, p. 153.

9 REYES, MARIO P., ¿Donde estamos en Arquitectura?, Con el auspicio de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1968, op.cit, p. 154.

10 REYES, MARIO P., ¿Donde estamos en Arquitectura?, Con el auspicio de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1968, op.cit, p. 154.

11 Autores como: Leopoldo C. Artucio (Montevideo y la Arquitectura Moderna), Rafael Lorente Mourelle, Ramiro Bascans (Uruguay: Panorama de su arquitectura contemporánea), Mariano Arana, Lorenzo Garabello, José L. Livni, y César Loustau, reconocen y acusan este impacto de la arquitectura nórdica en la arquitectura uruguaya.

12 Revista Elarqa: Generaciones del ladrillo I, Pioneros, nº 15, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995.

13 GAETA, JULIO C., Arte y Arquitectura, Pioneros del ladrillo, Revista Elarqa: Generaciones del ladrillo I, Pioneros, nº 15, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995, op.cit, p. 3.

14 GAETA, JULIO C., Arte y Arquitectura, Pioneros del ladrillo, Revista Elarqa: Generaciones del ladrillo I, Pioneros, nº 15, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995, op.cit, p. 3.

15 ARTUCIO, LEOPOLDO C., Montevideo y la Arquitectura Moderna, Ed. Nuestra Tierra, Montevideo, 1971, op.cit, p. 49.

16 MASLACH, ADOLFO M., Joaquín Torres-García, Sol y Luna del Arcano, Ed. Auspiciada por la Unesco, Caracas, 1998, op.cit, p. 748-749.

17 GAETA, JULIO C., Entrevista, Monografías Elarqa nº 6, Arquitecto Luis García Pardo, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 2000, op.cit, p. 10.

4.4 LA EXISTENCIA DE UNA MODERNIDAD CONSOLIDADA

Después de hacer esta aproximación a la obra de los arquitectos Payssé y Lorente, exponiendo la visión particular de cada uno sobre el hecho arquitectónico, analizando sus obras, comparando sus trayectorias e influencias, en el momento de valorar la posible influencia ejercida por los arquitectos, hay que tener en cuenta algunos aspectos y consideraciones que se dan entre ambos artistas.

Por un lado, Payssé se distingue por su dedicación a la docencia, por su trabajo como catedrático de la Facultad de Arquitectura del Uruguay, donde un gran número de alumnos compartieron sus enseñanzas. En este sentido, es lógico pensar que el maestro posiblemente influenció de una u otra manera a varios de estos estudiantes; además, a un número reducido de sus alumnos les tocó cooperar y aprender más de cerca con la experiencia profesional de Payssé. Alumnos que trabajaron directamente con Payssé y que posteriormente, ya como arquitectos, algunos se tornaron colaboradores del maestro. Entre los más asiduos y destacados sobresalen nombres como Walter Chappe, Perla Estable, Luis Faget, Mario Harispe, Guillermo Lussich, Enrique Monestier, Carlos Pelufo, Adolfo Pozzi, Mariano Arana, Fedor Tisch, e incluso su propio hijo, Marcelo Payssé, que también se dedicó a la docencia (4.44, pág. 441).

Por otro lado, Lorente, dentro de su extensa labor profesional –además de formar a muchos colaboradores de la Oficina de Arquitectura de Ancap– en el ámbito del servicio público, también contó con jóvenes colaboradores en su actividad profesional particular, dentro del ámbito privado. Inclusive, según Rafael Lorente Mourelle,[1] más de un alumno de Payssé colaboró en el estudio de Lorente.
De su labor en Ancap, se destacan arquitectos colaboradores, como Roberto Beraldo, Justino Serralta o Mario Facello entre otros, y de su labor en el ámbito privado se distinguen nombres como el de Guillermo Lussich Payssé, Juan José Lussich Hardoy, Héctor Vigliecca, Carlos Arcos, y también su hijo Rafael

Lorente Mourelle (4.45).
Todos estos colaboradores de Payssé y de Lorente son nombres que perfectamente se podrían considerar como objeto de otro estudio en particular, en el cual, entre otros aspectos, se podrían valorar tanto las enseñanzas de Payssé como las de Lorente.

Durante la década de los sesenta, cabe mencionar el surgimiento de un grupo de estudiantes que se congregó –unidos por una ilusión común– en torno al estudio y desarrollo de una arquitectura, que, además de ser referida al medio, elaborase un pensamiento comprometido con el oficio de arquitecto.
Varios de estos jóvenes provenían del taller Payssé Reyes, responsable de un significativo aporte a la docencia y a la arquitectura en el Uruguay. Este grupo, denominado "Núcleo Sol", además de estudiar el pasado reciente, particularmente a autores como Vilamajó y Bonet, se dedicó a estudiar, visitar y discutir la obra de arquitectos como el propio Payssé y Lorente Escudero, además de Leborgne, Fresnedo Siri, Jones Odriozola y Dieste, entre otros.

Con una intensa labor propagandística, el Núcleo Sol estuvo encargado, entre los años 1961 y 1964, de la edición de la revista Arquitectura de la SAU (Sociedad de Arquitectos del Uruguay), difundiendo ideas y promoviendo el debate arquitectónico con un trasfondo social (centrado en la problemática de las viviendas de interés social), y difundiendo la arquitectura nacional a través de arquitectos ya consagrados, como los ya citados Vilamajó, Bonet (en el Río de la Plata), o el propio Payssé; pero también ofreciendo una oportunidad a jóvenes arquitectos recientemente egresados.
Es importante mencionar que, a principios de los años sesenta, Rafael Lorente Escudero también desarrolló una labor destacada en el campo gremial, donde cumplió las siguientes tareas: consejero de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, miembro del Colegio de Asesores y Jurados de la Sociedad

ARRIBA:

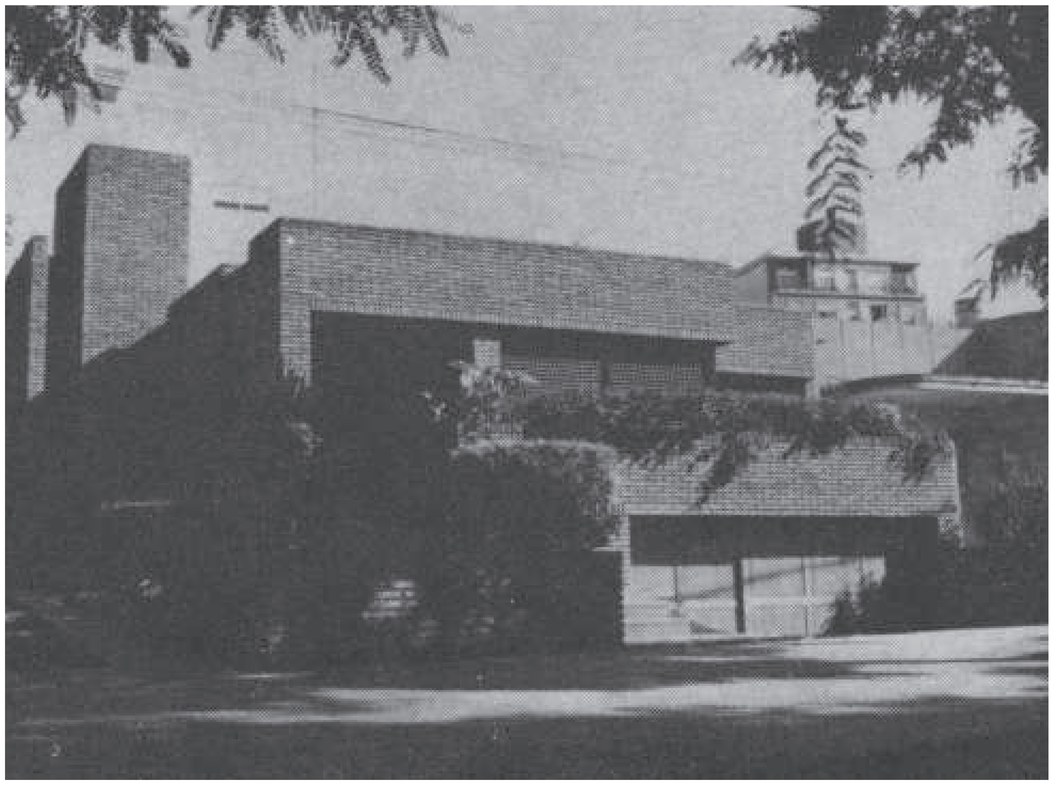
4.44 Block Asistencial para la Médica Uruguaya. Concurso realizado a mediados de los sesenta: Walter Chappe, Adolfo Pozzi y Luis E. Faget

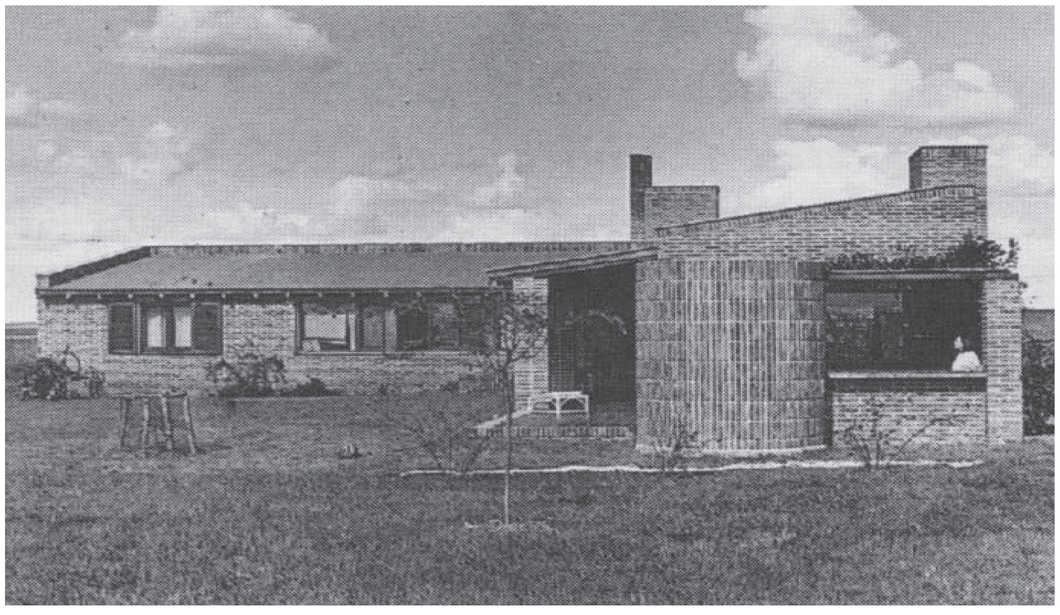
Mariano Arana, Mario Spallanzani, *viviendas unifamiliares*, 1966

ABAJO:

4.45 Héctor Vigliecca, *complejo Bulevar Artigas*, 1972

Rafael Lorente Mourelle, *vivienda unifamiliar en Young*, 1969





de Arquitectos del Uruguay, director de la revista Arquitectura (Revista de la SAU) culminando hacia 1965 como presidente de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, siendo reconocible la interacción entre el arquitecto y los jóvenes componentes del Núcleo Sol durante este periodo (4.46).

En el ámbito internacional, este grupo se interesaba por arquitectos como Alvar Aalto, –en aquellos años menos conocido en Uruguay–, así como Coderch o Bonet, entre otros, identificándose con los planteamientos urbanísticos del Team X, siguiendo los escritos de los Smithson, de Van der Broek y Bakema, de Aldo Van Eyck, Candilis y Woods. También admiraban y reivindicaban frente a la Facultad la obra tardía de Le Corbusier, conforme consta en una citación de Lorente Mourelle en un artículo titulado "La generación del 60": "Por entonces la Facultad reconocía en Le Corbusier al gran maestro, pero curiosamente ignoraban su evolución, en particular el último período que va desde la maison Jaoul (1954-56 en adelante), pasando por La Tourette (1956-59), Ronchamps (1950-53), etcétera. Se le congelaba en una visón esquemática, olvidando así el talento fantástico de un creador que, al igual que Picasso, se contradecía a sí mismo dando lugar siempre a soluciones imprevistas llenas de ideas y sugestiones".[2]

Ya en el ámbito nacional, estudiaron obras que posteriormente adquirieron una importancia relevante en la arquitectura moderna uruguaya. Obras de Payssé, como el Seminario Arquidiocesano (1952), el Banco República de Punta del Este (1962), la vivienda Payssé (1954); y obras de Lorente, como la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay (AEBU-1964), o las viviendas del balneario de Bella Vista (1956-58); entre otras obras, como la iglesia de Atlántida (1959) de Dieste y su propia vivienda (1960), la vivienda Augusto Torres, y la vivienda Leborgne (1940) del mismo arquitecto, el urnario del Cementerio del Norte (1961) de Nelson Bayardo, el liceo y colegio La Mennais (1959) de Clemot y Serralta, o la ampliación

4.46 *Contraportada de la Revista de La Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) nº240, Diciembre, 1965*

ARQUITECTURA

ORGANO OFICIAL DE LA SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DEL URUGUAY

MONTEVIDEO DICIEMBRE 1965

S U M A R I O

3. APORTES DE LA S.A.U. PARA LA ESTRUCTURACION DEL PLAN NACIONAL DE LA VIVIENDA

17. OCHO OBRAS DE ARQUITECTOS RECIENTEMENTE EGRESADOS

55. EL ESPACIO BOLIVIANO

75. EXPERIENCIAS DE AUTO AYUDA EN DAKAR

DIRECTOR RESPONSABLE Arquitecto Rafael Lorente
COORDINADOR Rafael Lorente Mourelle
COLABORADOR Juan José Lussich
ADMINISTRACION Y PUBLICIDAD Pedro Couceiro Duran
Punta de Santiago 1538
Teléfono: 50-00-34

DIRECCION POSTAL *Agraciada 1464*

COMISION DIRECTIVA DE LA SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DEL URUGUAY

Presidente	Arq. Rafael Lorente
Vice-Presidente 1º	" Walter Chappe Piriz
Vice-Presidente 2º	" Jorge Bonino
Secretario General	" Héctor Vignale Peirano
Tesorero	" César J. Loustau
Secretario de Actas	" José Mieres Muró
Secretario Administrativo	" Guillermo Gómez Platero

MIEMBROS DEL CONSEJO DELIBERATIVO

Arq. Enrique M. Acquarone	Arq. Juan Pérez Mackinnon
" Miguel Amato	" G. Rodríguez Reborati
" Luis E. Casaretto	" Carlos A. Saavedra
" José Coppetti	" J. C. Santini Carlevaro
" Alfredo L. de Cores	" Luis A. Teperino
" Oscar Díaz Arnesto	" Julio Villar Marcos
" Alejandro Morón	" F. Villegas Berro

Precio de Venta
Socios $ 40.00
No Socios " 80.00

del Liceo Alemán (1963) de Antonio Cravotto.

A mediados de los sesenta, el grupo pierde protagonismo y termina por disolverse, principalmente porque se alejan del país varios de sus integrantes. Aun así, más tarde, en 1967, surge el "Estudio 18", un estudio de jóvenes arquitectos y con varios remanentes del Núcleo Sol, y que mantenían los mismos ideales; según Mourelle, con las mismas inquietudes en la búsqueda de contenidos hacia una mejor arquitectura para el medio, anhelo que caracterizó la actuación de estos dos grupos. Aquí participa activamente el arquitecto Lorente Escudero, manteniendo diversas asociaciones puntuales con algunos de los integrantes del estudio, en el que también colaboraron arquitectos como Mariano Arana y Mario Spallanzani.

Estos dos grupos citados que surgieron durante la década de los sesenta, valorizaron una arquitectura afín a la ejecutada por Lorente y Payssé, revalorizaron sus nombres, rescatando inclusive algunas obras de los arquitectos al estudiarlas y exponerlas. Aspecto que corrobora que ambos arquitectos lograron construir una obra de referencia y que caracterizó un periodo específico de la arquitectura moderna uruguaya; principalmente la desarrollada en las décadas de los cincuenta y sesenta.

El estudio realizado nos permite valorar que ambos arquitectos desarrollaron sus obras dentro de una modernidad ya instaurada, que dio sus primeros pasos con la generación anterior. Esta inserción en la modernidad explica cómo estos dos arquitectos, con perfiles diferentes, son capaces de realizar una obra afín, los dos como arquitectos modernos en toda su acepción.

Payssé, a través de su admiración por las vanguardias y por los grandes maestros, con su perfil teórico, conjugó una reflexión arquitectónica que repercutió directamente sobre sus obras, originando un singular aporte a la arquitectura uruguaya.

Mientras que Lorente, de la misma manera –en el desarrollo de su extensa labor profesional, claramente con más énfasis en la práctica que en lo teórico–, realizó una obra plenamente moderna en su contenido y que significó también un importante aporte a la arquitectura uruguaya. Su admiración por los grandes maestros se refleja en su obra ya acabada, con una coherencia y rigor en la práctica arquitectónica que se guía por su carácter inconformista, y se podría transcribir o entender como una constante preocupación por alcanzar la mejor solución al problema arquitectónico, y por su continua búsqueda por una autorrenovación consciente –como en ocasiones rodeándose de jóvenes colaboradores y transmitiendo su experiencia, pero desde una postura abierta y receptiva al intercambio de ideas.

Sobre la base de todo lo visto, podemos constatar que la relación que se establece entre sus obras reside en que los dos arquitectos operan con criterios consolidados dentro de la modernidad. Basándose en valores modernos descritos desde la publicación de Acerca del Purismo, de Ozenfant y Le Corbusier, hasta varios escritos y obras que han legado los grandes arquitectos del siglo pasado. Pero el hecho que aún los aproxima más es la admiración y concordancia que ambos tuvieron con los postulados de Torres-García, por su arte, sus escritos y principalmente, por sus valores en la concepción de un arte moderno.

Ambos, como se ha visto, supieron interpretar e incorporar en sus obras los principales valores del maestro plástico. Desde la visión unitaria del arte, el valor de lo plástico por lo plástico, el empleo de los materiales, la sencillez, con la valoración de lo esencial y poder de síntesis, valorización del empleo de un lenguaje geométrico, el valor de lo abstracto, la asimetría y el equilibrio por compensación, el sistema ortogonal, y el empleo de la sección áurea, entre otros aspectos, sin olvidar el propósito principal del universalismo constructivo, tener como finalidad elaborar una estructura.

La idea de que un arte construido es un arte estructurado, donde el concepto de estructura incide directamente sobre la idea de relación entre el todo y las distintas partes que lo componen, visando, como afirma Torres, la perfecta unidad de la obra. Geometría, proporción y creación, así sintetizaba Torres el arte ideal.

En este sentido, como se ha comprobado, ambos arquitectos demuestran que se valen de estos criterios formales para operar en la construcción de la forma. Ejemplos como la casa Payssé, el Banco República de Punta del Este, la vivienda Mackinnon, la vivienda Lorente de Carrasco, y el edificio del AEBU certifican estos valores.
Con valores de juicios claros y bien definidos, conciben el proyecto abarcando todos sus aspectos y etapas; desde la implantación, forma, concepción espacial, hasta el empleo de materiales, todo bajo este criterio constructivo. Y de esta manera, como se ha comprobado en las obras, por un sistema de relaciones entre elementos que componen el todo, y que se basan en estos criterios específicos, son capaces de crear un objeto o producto arquitectónico que apunta hacia la universalidad. Obras que confirman en ambos casos –Payssé y Lorente– el ideario arquitectónico con lo materializado en la práctica; principalmente en el caso de Payssé, ya que éste presenta una producción teórica, que tiene en su propia vivienda su máxima representatividad, pues expresa claramente su ideario arquitectónico, llegando a plasmar con nitidez sus cinco puntos para una mejor arquitectura en el Uruguay.

Esta concepción moderna de los arquitectos y el estudio de su entorno, así como las obras de arquitectos como Sichero, Odriozola o García Pardo, entre otros, nos permite reconocer la existencia de una modernidad consolidada en el ámbito arquitectónico de Uruguay de los años cincuenta. Una modernidad que alcanza su plenitud en estos años cincuenta, sobre la base de una serie de factores previos: de

carácter político, económico y social.
Principalmente en el ámbito arquitectónico, es gracias a figuras como Carré, Cravotto, Vilamajó, Scasso, Rius, Amargós, Surraco, Gavazzo, De los Campos, Puente, Tournier, Aubriot, Valabrega, entre otros –sea en la docencia como en la materialización de las obras–, como se alcanzan estos resultados. Sin dejar de considerar la influencia internacional por razones claras, que sería el eje motriz, sin el cual no existiría tal renovación. Y sobre todo en Uruguay, por la especial contribución del maestro Torres-García, que, como ya hemos comentado, aportó la herencia cultural del arte moderno europeo, la valoración e incorporación de la geometría del arte autóctono indioamericano, y el color y texturas particulares de nuestro entorno, escribiendo en la historia del Uruguay un momento cultural específico.

Para concluir sobre Lorente, queremos referirnos y hacer extensivo también a Payssé unas palabras que Rafael Lorente Mourelle dedicó a su padre, y creemos que sintetiza en buena parte lo que se ha visto respecto a las obras de ambos arquitectos:

"Vivimos en una época en la cual la producción más publicitada por los mass media se caracteriza por la desmesura de los continentes con relación a los contenidos, por el afán de lo novedoso y efectista como valor en sí, por el refugio en un sobrediseño amanerado e insustancial. El mensaje de Lorente Escudero, vinculado al pensamiento torres-garciano en cuanto al valor de lo concreto en el arte, es precisamente el rescate de los contenidos éticos de la arquitectura, la creatividad puesta en los condicionantes materiales y espirituales de la propia obra en la dimensión exacta de sus circunstancias, la virtud de lo modesto, de lo justo y de lo económico, que lo relaciona profundamente con su espacio y su tiempo, sin desmedro de lo creativo y vital, sustento último de su obra. Precisamente, esto constituye a mi juicio la esencia de su autenticidad y de su aporte tan necesarios para las nuevas generaciones de

arquitectos y artistas en un mundo caracterizado por el despilfarro y el consumismo y por su contracara de injusticias y subdesarrollo."
(Rafael Lorente Mourelle, Madrid, junio 1992)

Para finalizar, queremos puntualizar que, a lo largo de este trabajo, en algunos momentos se ha utilizado la palabra aproximación para referirnos a etapas de este estudio, ya que creemos que este trabajo nos acerca realmente a la obra de estos dos arquitectos, permitiéndonos hacer un relectura de sus contenidos. Al mismo tiempo, da un paso inicial que abre un abanico de oportunidades para abordar nuevos planteamientos específicos que se pueden explorar al investigar tanto la obra de Lorente como la de Payssé, pues creemos que ambos aún tienen mucho que decir por medio del legado de sus obras.

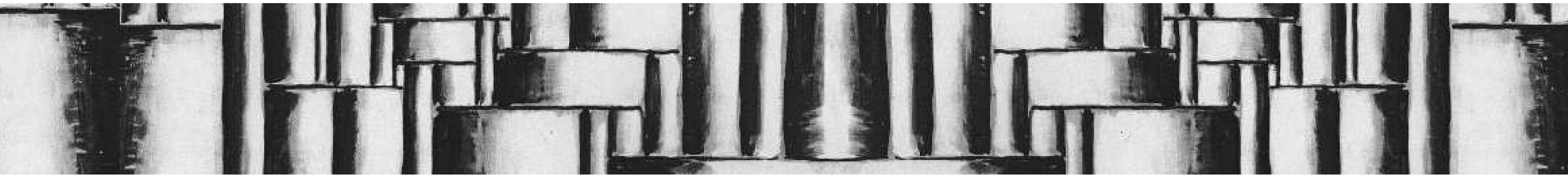
Por último, subrayamos que este trabajo no tendría razón de ser sin la aportación del maestro Torres-García, con su importante contribución a la cultura desde el mundo de las artes.

"De estructura y universalidad –los dos pilares sobre los que todo quiere apoyarse–, tanto lo hallaremos hablando de un dolmen o de un templo, como de un soneto o de una pintura, y lo mismo si se tratara de un problema religioso o de arquitectura. Pues a través de todas esas cosas sólo se quiere llegar a esa esencialidad universal, donde se evidencia que la regla constructiva y el universo se identifican."
(Torres-García, marzo de 1942)

1 Según entrevista realizada a Rafael Lorente Mourelle – diciembre 2001.

2 MOURRELLE, RAFAEL L., La Generación del 60, Revista Elarqa: Generaciones del ladrillo I, Pioneros, nº 15, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995, op.cit, p. 19.

ANEXOS



BIOGRAFÍA JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

CRONOLOGÍA

1865 - Mataró – Barcelona – Montevideo. Joaquim Torras Fradera (padre de Joaquín Torres-García) originario de Mataró, embarca para Uruguay para hacer fortuna. En Montevideo, se casa con María García Pérez, natural de Uruguay. El matrimonio pasa a regentar un típico establecimiento rioplatense, un almacén de "ramos generales", junto al almacén se halla un bar, un taller de carpintería y un depósito de madera.

1874 - Nace en Montevideo el 28 de julio. Hijo de Joaquín Torres Fradera, oriundo de Mataró y su madre, natural de Montevideo, es María García Pérez. Joaquín recibe una educación no formal de acuerdo a las enseñanzas que le imparte su madre. En sus primeros años, J.T.G. no recibe escolarización y es su propia madre la que le introduce en la lectura, la escrita y las cuentas.

1890 - A la edad de trece años Torres-García comienza a dibujar y a pintar con cierta asiduidad. Realiza retratos que muestran un cierto carácter caricaturesco.

1891- La familia Torres viaja a España y se radica en Mataró, donde el joven Joaquín asiste a la Escuela de Artes y Oficios donde recibe clases de dibujo, además de clases de pintura del maestro Josep Vinardell i Rovira.

1892 -El grupo familiar pasa a vivir a Barcelona y Joaquín Torres-García ingresa a la Escuela Oficial de Bellas Artes, asistiendo además a la Academia Baixas.

1893 - Un grupo de artistas, arquitectos y escritores católicos y tradicionalistas funda, como escisión del Círculo Artístico de Barcelona, el Círculo Artístico de

"Sant Lluc". Joseph Torras i Bages, mas tarde obispo de Vic (1899), es el consejero espiritual – consiliario – de la agrupación.

1894 - J.T.G. participa en la Segunda Exposición General de Bellas Artes en la Sección Extranjera de Escultura. En el otoño, se matricula en las enseñanzas superiores, es decir, las de Pintura, Escultura y Grabado de Llotja.

1895 - J.T.G. se inscribe en el «Cercle Artístic Sant Lluc». Le atrae, en especial, su biblioteca, que le permite profundizar en aspectos de la historia del arte y de la literatura. Conoce a Joseph Pijoan, Eduardo Marquina, Luis de Zulueta y Pere Moles. Con ellos a lo largo de los años, se reunirá en su taller o en el estudio de Marquina. A este grupo se van sumando nuevos nombres, como el del músico Antoni Ribera, principal propagador de la obra de Wagner en Barcelona.

El joven J.T.G. visita asiduamente las exposiciones de la Sala Parés, merced a las cuales, a falta de museos, se familiariza con la pintura histórica, la costumbrista y la romántica.

1896 - Participa en la Sección Extranjera de Pintura de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas.

J.T.G. asiste a la conferencia dada por el doctor Joseph Torras i Bages en el Círculo Artístico de "Sant Lluc" : "De L`infinit i del límit de l`art", que le introduce en la filosofía y en la literatura. Ello le impulsa a leer a autores como Kant, Schopenhauer, Hegel, Goethe, y a clásicos como Homero, Sófocles, Esquilo, Platón y Horacio.

1897 - Frecuenta el café «Els Quatre Gats» . En el salón de la Vanguardia tiene lugar a la primera muestra individual en Barcelona de J.T.G., integrada por dibujos.

1898 - J.T.G. causa baja como socio del Circulo de Artístico de "Sant Lluc". Colabora como ilustrador en revistas de época como Barcelona Cómica y

La Saeta. Participa en la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Por medio de diversas publicaciones, artículos y elegías necrológicas, J.T.G. empieza a conocer la obra de Pubis de Chavannes.

1899 - Visita el museo del Prado en Madrid, donde admira las pinturas de Tintoretto, Veronés, Ticiano, El Greco, Velásquez y Goya.

1900 - Expone en el Salón de «La Vanguardia».

1901 - Comienza a colaborar en «Pél i Ploma».

1903 - Da clases particulares de dibujo y junto con Iu Pascual solicitan realizar una exposición en el Cercle Artístic Sant Lluc.

1904 - Colabora con Gaudí en la restauración de la Catedral de Palma de Mallorca en concreto en la realización de sus vidrieras junto con Jaume Llongueras e Iu Pascual. Colabora en el diseño del rosetón y de ocho vidrieras de la Capilla Real, poniendo en practica una nueva técnica basada en la superposición. Expone con Iu Pascual en el Cercle Artístic Sant Lluc.

Raimon Casellas publica en La Veu de Catalunya un comentario en el que alude al cambio en la pintura de Torres García.

J.T.G. publica en la revista mensual Universitat Catalana el articulo “Augusta et Augusta”, en el que, en replica al articulo de Raimon Casellas, afirma que la forma artística nunca copiará a la realidad, al tiempo que defiende su concepción idealista del arte.

1905 - Expone en la Sala Parés junto a otros artistas catalanes.

1907 - Da a conocer algunos ensayos en publicaciones catalanas y realiza una muestra individual en el Salón de «La Publicidad». J.T.G. colabora con sus artículos para diversas revistas.

1908 - Por encargo pinta seis murales para la capilla del Santísimo Sacramento en la Iglesia de San Agustín, trabajos que son destruidos en el incendio sufrido por la iglesia en 1936. Además pinta los salones del Ayuntamiento de Barcelona, frescos que serán destruidos en 1912.

1909 - Se casa con Manolita Piña de Rubiés.

1910 - Realiza dos grandes pinturas murales para el Pabellón del Uruguay en la Exposición Internacional de Bruselas. Visita París y se admira ante los frescos de Puvis de Chavanne en el Panteón.

1911 - Nace su hija Olimpia. Participa en la VI Exposición de Arte de Barcelona con la pintura «Palas introduciendo a la Filosofía en el Helikom como X Musa», muy elogiada por la crítica. Realiza dos exposiciones individuales en Barcelona y en octubre se instala en Sarriá.

1912 - Eugenio d'Ors califica a la pintura de Torres-García como el gran ejemplo del movimiento «noucentista». El mismo d'Ors prologará el catálogo de su exposición en Galerías Dalmau de Barcelona.

1913 - Nace su hijo Augusto. Se instala en Tarrasa y crea la «Escola de Decoració» inspirada en la integración de las artes al servicio de la arquitectura. Publica trabajos sobre sus consideraciones acerca del Cubismo y el Estructuralismo Pictórico. Expone en la sala «Faianç Catalá» los bocetos de los frescos para el Saló Sant Jordi del Palacio de la Generalitat, trabajo que realizará en trece días en agosto.

1914 - Edita la revista de la «Escola de Decoració» de Tarrasa, que recogerá el pensamiento del grupo que la integra.

1915 - Nace Ifigenia, su segunda hija mujer. Comienza en septiembre la pintura del segundo fresco del Saló Sant Jordi. Escribe la primera parte de «El descubrimiento de sí mismo».

1916 - Comienza a pintar los frescos de la Casa Badiella, en Tarrasa. Culmina la segunda parte de su manuscrito sobre «El descubrimiento de sí mismo».

1917 - Expone en las galerías Dalmau y comienza la creación de juguetes de madera. Además, termina los frescos de la Casa Badiella. En Dalmau vuelve a exponer, esta vez junto a Rafael Barradas. Abandona «Mon Repós» y se instala en Sarriá.

1918 - Se forma e integra el grupo «Courbet», con Rafael Barradas, Llorens-Artigas, J. Miró, Domingo, Rafael Sala y Enric Ricart. Expone en la Sala Reig y publica en la revista «Art Voltaic» de Salvat-Papasseit, su manifiesto «Art-Evolució» en versión francesa. Expone sus juguetes en madera en las Galerías Dalmau.

1920 - J.T.G. expone en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao, y dicta conferencias sobre el arte moderno.

Torres-García y su familia parten a París y allí visita con Joan Miró a Picasso y Hans Arp, entre otros. Viaja a Nueva York y entabla amistad con Jean Xceron y Joseph Stella, miembro de la «Societé Anonyme», quien le hace conocer a Max Weber, John Graham y al músico Edgar Varése.

1921 - Conoce al pintor Marcel Duchamp y Katherine Dreier fundadora de la Society Annonyme quien adquiere su pintura New York Docks y dos acuarelas (New York Street Scene y New York: Bird's Eye View) que hoy integran la colección de la Galería de la Universidad de Yale. Expone en el Whitney Studio Club, junto a Stuart Davis y Stanislaw Szukalski.

1922 - Expone en la Galería Hafstangel y comienza a entregar diseños de juguetes a «Dover Farms Industries». Vuelve a Europa y se instala sucesivamente en Pisa, Florencia, Cascina y Fiesole.

1924 - Nace su hijo Horacio. Comienza la fabricación de juguetes para la «Aladdin Toy Co.» Presenta obras en el «Salón d Automne» de París.

1926 - Expone en forma individual sus obras de estilo neoclásico en la «Galerie Fabre» de París. Viaja a Barcelona y se despide de Barradas.

1928 - Comienza sus ideografías donde desarrolla sus ideas estéticas y religiosas. Su pintura cambia totalmente y comienza a desarrollar el sentido arquitectónico, construido, característico de su creación. Expone en la Galería Zak de París. Conoce a Pedro Figari.

1929 - Colabora con la revista «Art contemporain» de París y participa en la «Exposition Selecte d'Art Contemporain», en el Stedelijk Museum de Amsterdam. Ese año se vincula con Michel Seuphor, Piet Mondrian, Amadée Ozenfant y Brancusi, a quienes visita en sus talleres.

1930 - Aparece el primer número de la revista «Cercle et Carré», que incluye un artículo de Torres, «Vouloir construire». Participa en la «lere. Exposition du groupe latino-aménicain de Paris», en la Galería Zak, junto a artistas como Abela, Bellini, Cochet, Colson, Figari, Orozco, Pissarro y Diego Rivera, entre otros.

1931 - Vuelve a Suiza y se distancia por discrepancias con el grupo de «Cercle et Carré». Expone en la galería Jeanne Buchen, de París. Además expone en varias galerías parisinas, entre ellas, la Oliviero, donde se exhiben libros y juguetes de Torres-García.

1933 - En plena crisis económica, Torres abandona París y se vuelve a España. En Madrid realiza su primer muestra retrospectiva, en el Museo de Arte Moderno. Participa de muestra colectiva en el «Salón de Artistas Ibéricos». Ilustra la edición castellana de «Song of the Open Road» de Walt Whitman. Dicta numerosas conferencias y exhibe obras suyas en la Primera Ex-

posición del «Grupo de Arte Constructivo».

1934 - En el consulado uruguayo en Madrid, conoce a los compatriotas Armando Vasseur y Eduardo Dieste, quienes influyen decisivamente para hacerlo volver al Uruguay. Poco después, tras 43 años de ausencia, vuelve con su familia a Montevideo, acompañado del escultor español Eduardo Díaz Yepes. Dicta su primera conferencia en la Universidad de la República, inaugurando el ciclo «Arte y cultura Popular». En «Amigos del Arte» realiza una exposición retrospectiva de 220 obras suyas. Acusado por el artista Norberto Berdía de hacer un arte servil al capitalismo, Torres publica el «Manifiesto 1», donde defiende la universalidad del problema plástico al margen de proletarios y burgueses. En la «Escuela Taller de Artes Plásticas» (ETAP) Torres-García comenzará a dictar conferencias y en octubre de ese año es nombrado profesor de la Facultad de Arquitectura.

1935 - Crea la «Asociación de Arte Constructivo». Se vincula con artistas abstracto-geométricos argentinos y chilenos, con la intención de crear un arte genuinamente americano. Los arquitectos uruguayos E. Leborgne, Fresnedo, Parpagnolli y el ingeniero Eladio Dieste, comienzan a visitar el tallen de-Torres-García y la relación marcará la arquitectura uruguaya. Ediciones Alfar publica su libro «Estructura».

1936 - Aparece «Circulo y Cuadrado», revista trimestral de la Asociación de Arte Constructivo, a la que Torres considera como la segunda época de «Cercle et Carré». En el Ateneo de Montevideo se realiza una exposición-venta de Artes plásticas, a beneficio de los intelectuales españoles. En ella incluyen obras de Del Prete, Michelena, Barradas, Arden Quin, Rosa Acle, Amalia Nieto, Augusto y Horacio Torres.

1937 - Torres realiza una serie de dibujos para ser ejecutados en piedra, al tiempo que estudia con profundidad el arte y las civilizaciones precolombinas.

1938 - Termina el Monumento Cósmico en granito, inspirándose en el Templo del Sol del Ollantaytambo de Perú. Publica sus trabajos sobre «La tradición del hombre abstracto», ilustrado a mano.

1939 - Siguiendo las reglas de la sección áurea, inicia una serie de retratos de personajes célebres.

1940 - Acompañado del crítico Jorge Romero Brest, el pintor argentino Petorutti visita a Torres-García. En el Ateneo se realiza la 11a. Exposición del Taller Torres-García, donde participan 28 artistas.

1941 - Como profesor honorario de arte nombrado por el gobierno uruguayo, dicta conferencias por radio que se transmiten por la emisora del Sodre.

1942 - La Asociación de Arte Constructivo publica «La Ciudad sin Nombre» de Torres-García. Expone en Buenos Aires en la Galería Müller.

1943 - El 26 de enero se reúne por primera vez el grupo del Taller Torres García. Entre otros participan Gonzalo Fonseca, Julio Alpuy, José Gurvich, Manuel Pailós, Francisco Matto, Horacio y Augusto Torres, Elsa Andrada, Sergio de Castro, Edgardo y Alceu Ribeiro, Jonio Montiel, Lili Salvo, Olga Piria y Guido Castillo. En Buenos Aires se publica «Universalismo Constructivo - Contribución a la unificación del Arte y la Cultura de América», ilustrado con 350 dibujos originales suyos. En diciembre se edita el último número de «Círculo y cuadrado».

1944 - Aparece la revista «Arturo» y Torres-García colabora con un artículo sobre la creación literaria y dos poemas. En mayo Torres-García y sus alumnos logran la autorización para pintar 27 murales constructivos en el Hospital Saint Bois, de los cuales el maestro pintó siete. Son la culminación del estilo Universalismo Constructivo.

1945 - Aparece el primer número del órgano de difusión del Taller Torres García, «Removedor», cuyo

redactor responsable será Guido Castillo. Realiza una extensa gira por América Latina.

1946 - Torres-García escribe el «Manifiesto 5» y pinta el fresco Maternidad para el Sanatorio Rodríguez López.

1947 - Torres-García publica el libro «Mística de la Pintura». Inicia un ciclo de conferencias en la Facultad de Humanidades y Ciencias. El poeta español León Felipe visita a Torres-García, quien lo lleva a conocer los murales del Hospital Saint Bois. En el número 20 de «Removedor», Torres escribirá sobre León Felipe.

1948 - Los arquitectos Ramón Menchaca y Ernesto Leborgne, comienzan a construir la casa de Torres García (Caramurú 5612) y se trata de aplicar el constructivismo a la arquitectura. Se publica «Lo Aparente y lo Concreto en el Arte», donde se recopilan las lecciones dictadas por Torres-García en la Facultad de Humanidades y Ciencias. En esta institución comienza el ciclo sobre «La Recuperación del Objeto». A mediados del año, José Bengamin comienza un ciclo de conferencias en «Amigos del Arte» y en el Taller Torres-García.

1949 - Torres y su familia se instalan en la casa de la calle Caramurú. El día de su cumpleaños, el 28 de julio, se realiza la exposición retrospectiva de Torres-García en «Amigos del Arte». Dieron conferencias sobre el acontecimiento la poetisa Susana Soca, el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Buenos Aires Julio Payró y el escritor José Bergamín, presentados por Amalia Nieto. Torres García, a pesar de estar gravemente enfermo, asiste a la exposición. El 8 de agosto, Joaquín Torres García muere en Montevideo a los 75 años de edad. Sus restos son velados en el Ateneo, frente a uno de sus cuadros constructivos.

BIOGRAFÍA MARIO PAYSSÉ REYES

CRONOLOGÍA

1913 – Nace el 05 de marzo, en Montevideo Uruguay.

1931 –Tempranamente demuestra sus inclinaciones hacia la docencia, siendo profesor ayudante de matemáticas en el Liceo Zorrilla.

1932 – Ingresa en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, donde durante su carrera será discípulo directo de Julio Vilamajó (1894-1948).

1933 – Trabaja de ayudante proyectista en la UTE.

1934 – Viaja a Buenos Aires. Primer vuelo en hidroplano.

1935 – En sus estudios recibe el premio Estímulo (tema: estadios), proyecta la vivienda Malvín.

1936 – Recibe el premio Giuria en la exposición de arquitectura y urbanismo de la Facultad (Acrópolis de Atenas) y el premio "Profesores", para 4º año.

1937 – Viaja a Brasil, como miembro de delegación estudiantil para presentar proyectos de urbanismo en una exposición. Recibe el premio Estímulo (tema: vivienda).
Egresa de la Facultad con el titulo de arquitecto (octubre). Investigación: obtiene un cargo en el Instituto de Urbanismo (abril de 1937 a enero de 1941).

1938 – Viaja a Marruecos, Argelia, Túnez, Italia, Francia, Suiza y Alemania.
Recibe el cargo de Asistente Honorario del Taller Vilamajó (agosto 1938 hasta agosto de 1943).Participa del concurso Facultad de Arquitectura, gana una Mención, junto con Duhalde y García Selgas.
Se hace socio de la SAU.

1939 – Participa del concurso de Escenografias (SODRE), obra Stenka Rasin, obtiene el primer premio junto con el escultor Armando González.
Participa del concurso del Club Nacional de Fútbol l(glorioso), junto con R. Coeh y González Chás.

1940 – Es miembro informante de la Comisión Urbanística del V Congreso Panamericano de Arquitectura y Urbanismo.
Participa del concurso de Urbanismo organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) con el tema: Solución plástica y funcional para 18 de Julio y Agraciada, gana una Mención.

1941 – Trabaja como profesor en la UTU: Escuela de Artes Aplicadas, Escuela de Industria de la Construcción y Escuela de Cursos Complementarios Nocturnos (1941/57).
Trabaja como Arquitecto Auxiliar en la Dirección del Plan Regulador de la IMM (enero 1941/51).
Es nombrado Secretario de Redacción de los Anales de la Facultad de Arquitectura.
Participa del concurso Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, 2º Premio (Medalla de Oro).
Publica: Evolución de la vivienda montevideana (Anales de la Fac.) Cuatro guías de la nueva arquitectura (CEDA nº 15). El jardín a través de la historia (Hogar y Decoración nº 10).

1942 – Integra el Colegio de Jurados de la SAU (1942-50), y miembro de Comisión Asesora de Exposiciones de la SAU.
Participa del concurso de viviendas CIFSA, obtiene el 2º y 4º premios junto con G. García Selgas.

1943 – Trabaja como Profesor Adjunto de Proyectos (1º y 3º año) , septiembre de 1943 hasta julio de 1949.

1944 – Trabaja como profesor de Dibujo y Estudio de las Formas, en primer año de preparatorios del Liceo Francés.

1945 – Trabaja como profesor de Dibujo y Estudio de las Formas, en segundo año de preparatorios del Liceo Francés. Es Delegado por el Orden Docente a la Asamblea del Claustro de Facultad (1945/46). Publica: Una forma de enseñar arquitectura, (Anales de la Facultad nº 8). Proyecta varios edificios junto con Duhalde y García Selgas.

1946 – Es nombrado miembro de la Comisión Asesora de Arquitectura y Ramas Afines de la SAU,
(1946/48). Participa como jurado del concurso para la Sede Deportiva del Club Banco República (junio).

1947 – Participa del Concurso Hotel Waldorf-Astoria (P. del Este), junto con Duhalde y García Selgas.

1948 – Fallece su maestro Julio Vilamajó.
Viaja a los EE.UU. y a varios países de sudamericanos en el Moore-McComack (abril de 1948 hasta marzo de 1949).
Obtiene una beca de Perfeccionamiento Docente de la Facultad de Arquitectura (primer puesto entre ochenta postulantes), que lo lleva durante un año por diversas universidades y estudios profesionales de Estados Unidos: entre otros, los estudios de F. Lloyd Wright, E. Saarinen, R. Neutra. L. Mies Van der Rohe, E. Mendelsohn, W. Gropius, y como profesor observador del Instituto Tecnológico de Massachusetts (un semestre).
Obtiene la Beca del Fondo Rowe (primer puesto entre más de doscientos postulantes).
Interviene en el Congreso de Urbanismo de Nueva York.
Realiza la obra del Parque Zoológico Lecocq.

1949 – Trabaja como profesor Titular de Proyectos (1º a 3º año) hasta 1957. Publica: El momento arquitectónico en los EE.UU. (Hogar y Decoración nº 27).

1951 – Es nombrado profesor Titular de Proyectos (4º y 5º año) hasta 1957, cátedra dejada vacante por el fallecimiento de Vilamajó, (concurso de méritos). Proyecta la vivienda Fein en Punta del Este y su propia vivienda en Carrasco. Publica: El arquitecto y el cliente, (Hogar y Decoración nº 31).

1952 – Participa del Jurado del Premio Carré.
Gana el 1º Premio en el concurso Seminario Arquidiocesano de Montevideo, junto con Chappe y Monestier. Recibe el titulo de Miembro de Oro de la SAU.

1954 – Construye su propia casa en Carrasco. Publica: Cinco puntos de una nueva arquitectura para el Uruguay, trabajo realizado con los alumnos del Taller Payssé.

1956 – Participa de los concursos Sanatorio Casa de Galicia (mención), y Banco Hipotecario, junto con Ros y Tisch. Investigación: estudia una estructura transformable. Recibe el titulo de "Oficial de Academia", otorgado por el Ministerio de Instrucción Publica de Francia por su actuación docente en los preparatorios de Arquitectura del Liceo Francés.

1957 – Por razones de salud, deja su cargo de Profesor Titular de Proyectos de Arquitectura.
Gana el 1º Premio en el concurso Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares, junto con Chappe, Tisch y Arizpe. Recibe la Medalla de Oro de la SAU.

1958 – Gana el 1º Premio en el concurso Mutualista del Partido Nacional, (no realizado) junto con Ros, Bascou, Faget y Peluffo.

1959 – Participa del los concursos Banco Hipotecario del Uruguay, y para un Hogar Estudiantil, junto con Pozzi, Faget, Peluffo y Estable.

1960 – Gana el 1º Premio y mención en el concurso Sucursal Punta del Este del BROU. Es citado en la

revista "Arquitectura" nº 236, editada por la SAU.

1961 – Viaje a Europa. Ejerce de Jurado-Critico para Talleres de Arquitectura, Facultad de arquitectura de Rosario (Argentina). Expone en la VI Bienal de San Pablo. Recibe la Medalla de Oro de la SAU.

1962 – Ejerce de jurado del concurso de Vivienda del Grupo de Viaje de la Facultad, en la Bienal Artistas Jóvenes (París), y en el concurso de Oposición de Profesores de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (Bs.As). Participa del concurso Intendencia Municipal de Maldonado, junto con Vilar del Valle y Estable, y recibe el "Gran Premio" en el V Festival de Cine, en la categoría film pedagógico: Eupalinos.
Es citado en "Art in Latin American Architecture" por Paul Damas.

1963 – Integra el Colegio de Jurados de la SAU (1963/64).
Participa en los concursos Oficinas del Poder Judicial (4º premio) junto con Chappe y Estable, y para la Junta Departamental de Montevideo (2º premio), junto con Chappe y Estable.

1964 – Participa en el concurso Mt. Olimpus (EE. UU.) junto con Estable Giralde y Navarro. Participa del Primer Certamen argentino y Latino americano de Cortometrajes, mención Honorífica, con el film Eupalinos. Citado en la revista "SUMMA 3", junio 64.

1965 – Participa del concurso Euro-Kursaal (España), junto con Harispe, Estable y Faget. Gana el Premio al Color en el Festival de Mar del Plata por el film Eupalinos.

1967 – Ejerce de jurado del XV Salón Municipal de Artes Plásticas. Participa del concurso para la Municipalidad de Ámsterdam (Holanda), junto con Estable y Patrone.

1968 – Viaje a Europa (Francia, España, Italia e Inglaterra). Publica el libro ¿Dónde estamos en arquitectura?

1969 – Ejerce de jurado del II Festival Internacional de Cine sobre arquitectura (X Congreso de la UIA)..
Citado en "Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana" por Francisco Bullrich. Es elegido Miembro Honorario de la Sociedad Central de Arquitectos (Republica Argentina).

1970 – Viaje a México y Puerto Rico.. Ejerce de jurado del concurso para Profesores Titulares de Arquitectura y Expresión de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de la Plata (Argentina). Participa del concurso Piloto 70, y del concurso para la Universidad del Belgrado (Argentina). Es nombrado miembro de la Comisión Nacional de Artes Plásticas.

1971 – Gana el 1º Premio en el concurso para la Terminal de Ómnibus de Bs.As. (No realizado), junto con Herrán, Villegas Berro, Harispe, Estable, Gomez Platero y López Rey.

1973 – Golpe de Estado (febrero /junio). Intervención de la Facultad (septiembre). Renuncia a la Comisión Nacional de Artes Plásticas.

1974 – 1º Premio en el concurso para la Embajada Uruguaya en Brasil, junto con Estable, Peluffo, Laxalde y Marcelo Payssé. Viaje a Brasil, para visitar el terreno destinado a la Embajada Uruguaya. Recibe la Medalla de Oros de la SAU.

1976 – Es invitado a ejercer como coordinador de Talleres., (Hasta 1983).

1977 – Citado en "Panorámica de la Arquitectura Latinoamericana", por Damián Bayón y Paulo Gasparini.

1978 - Le encargan el proyecto de la Cancillería

Uruguaya en Bs.As., junto con Estable, Peluffo y Laxalde. Viaja a Buenos Aires, para visitar el terreno y las obras de la Cancillería uruguaya.

1980 – Viaje a Puerto Rico.

1981 – Citado en "Architectures en Amérique Latine" nº 344, marzo 81.

1984 – Fin de la intervención en la Facultad.
Nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de la Republica.

1986 – Su vivienda particular de Carrasco es declarada Monumento Histórico Nacional.

1988 - Fallece el 13 de enero en Montevideo a los 74 años.

1993 – Citado en la revista Elarqa nº 9 diciembre; citado en la Monografía de Rafael Lorente.

1994 – La comisión Especial permanente de Carrasco y Punta Gorda coloca una placa en homenaje a los Arq. Ernesto Leborgne, Rafael Lorente y Mario Payssé Reyes.

1995 – Citado en la revista "Elarqa" nº 15 septiembre.

NOTA BIOGRÁFICA

Mario Payssé Reyes nace en Montevideo (Uruguay) el 5 de marzo de 1913.

En 1931 ya demuestra sus inclinaciones hacia la docencia, como profesor ayudante de matemáticas en el Liceo Zorrilla. Al año siguiente (1932) ingresa en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la Republica. A lo largo de su trayectoria como estudiante, recibe varios premios: Premio Estímulo 35, Premio Guiria 36, Premio Profesores de Facultad 36 y Premio Estímulo 37. Y también durante su formación trabaja como ayudante proyectista en la UTE (Administración Nacional de Usinas y trasmisiones Eléctricas).

En 1937 egresa de la Facultad de Arquitectura, y obtiene un cargo en el Instituto de Urbanismo (abril 1937 a enero 1941) donde se dedica a la investigación. Al año siguiente viaja a Marruecos, Argelia, Túnez, Italia, Francia, Suiza y Alemania. En su primer viaje a Francia, conoce personalmente August Perret, en su estudio de Paris de la Rue Franklin 25 XX, y a Le Corbusier en su atelier. Visita las principales obras de ambos maestros. Al regresar, recibe el cargo de Asistente Honorario del Taller Vilamajó (agosto de 1938 hasta agosto de 1943) iniciando su carrera docente. Payssé durante su carrera fue discípulo directo de Julio Vilamajó, frecuento su Taller e incluso su estudio de Mercedes y Yí. Y sin duda en el ámbito nacional fue una de las principales influencias que sufrió; como el propio Payssé lo reconoce. Durante su docencia universitaria, trabajo como profesor de Dibujo y Estudio de las Formas en preparatorios de Arquitectura del Liceo Francés y también fue profesor de la UTU (Escuela de Artes Aplicadas, Escuela de Industria de la Construcción y Escuela de Cursos Complementarios Nocturnos). Hecho que le posibilitó tener una idea global de todas las fases de la enseñanza y le permitió acotar y perfeccionar las

distintas visiones requeridas para cada fase. De 1941-57 también actuó como arquitecto del Plan Regulador en la Intendencia Municipal de Montevideo. De septiembre de 1943 a julio de 1949, trabaja como profesor Adjunto de Proyectos de 1º y 3º año.

En 1948, fallece su maestro Julio Vilamajó, y el mismo año Payssé obtiene una beca de Perfeccionamiento Docente de la Facultad de Arquitectura que lo lleva durante un año por diversas universidades y estudios profesionales de Estados Unidos. En esta ocasión tiene el privilegio de visitar las obras y de conocer a grandes maestros. Conoció a Frank Lloyd Wright en Taliesin Este, a Walter Gropius, cuando era Jefe del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Harvard, a Mies Van der Rohe, en su estudio de Chicago y a Eric Mendelsohn en su taller de San Francisco. En el mismo año, es invitado como profesor observador en la Escuela de Arquitectura del Instituto Tecnológico de Massachussets, y tiene la oportunidad de conocer a Alvar Aalto. Y por ultimo el arquitecto Richard Neutra, que en tres ocasiones tubo la oportunidad de encontrarse. La primera en Montevideo, en la primera visita del maestro austriaco a Uruguay, la segunda en Los Ángeles en la casa del propio Neutra y la última vez en la casa de Payssé en Montevideo. Payssé a pesar de las diferencias entre ellos, admiro a todos estos arquitectos que conoció. Tanto que en su libro sobre su obra (¿Dónde estamos en arquitectura?: 1937-1967), dedica en cada capitulo un homenaje a cada uno de ellos. Recalcando a su ver lo que aporto de forma más significativa cada uno de ellos a la Arquitectura. A esta lista de homenajeados, se le suman tres nombres del ámbito nacional que son importantes para Payssé: el del maestro Joaquín Torres-García, por el cual Payssé tenia una gran admiración tanto por su teoría como por su obra, a punto de desarrollar una estrecha colaboración en sus

obras con el Taller de Torres; el del arquitecto Mauricio Cravotto Catedrático de Urbanismo, que fue una de las personalidades destacadas de la Facultad durante sus estudios y obviamente su maestro, Julio Vilamajó.

En 1949, es nombrado profesor Titular de Proyectos (1º a 3º año) hasta 1957. Y en 1951 es nombrado profesor Titular de Proyectos (4º y 5º año) hasta 1957.

La carrera de Payssé fue jalonada por diversos premios, la mayoría proveniente de concursos de arquitectura, aún que también participo en concursos de estenografías, cine y plástica. De su dilatada participación en concursos, se destacan: el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, el Seminario Arquidiocesano de Montevideo, la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares, la Mutualista del Partido Nacional, la Sucursal Punta del Este del Banco Republica y las Oficinas del Poder Judicial. A nivel internacional, se destacan el Complejo Hotelero Euro-Kursaal en Donostia, la Municipalidad de Ámsterdam, la Terminal de Ómnibus de Buenos Aires, la Embajada Uruguaya en Brasilia y las viviendas para el Monte Olympus en Los Ángeles.

Muchos colaboradores pasaron por el estudio de Payssé, en su mayoría, ex -alumnos como Walter Chappe, Mario Harispe, Nora Pons, Carlos Pelufo, Enrique Monestier, Perla Estable, Mariano Arana, o Hedor Tisch entre otros.

En 1957, por razones de salud, deja su cargo de Profesor Titular de Proyectos de Arquitectura. Sin embargo su trayectoria de concursos premiados, lo acompaña hasta 1974 cuando gana el 1º premio para realizar la Embajada Uruguaya en Brasilia. En 1976 hasta 1983, es invitado de forma honoraria para ejercer como coordinador de Talleres en la Facultad de Arquitectura. Al año siguiente (1984) recibe el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de la Republica.

Su vivienda particular de Carrasco es declarada Monumento Histórico Nacional, en 1986.

Payssé fallece en Montevideo, el 13 de enero de 1988.

BIOGRAFÍA RAFAEL LORENTE ESCUDERO

CRONOLOGÍA

1907 – 03 de febrero, nace en Montevideo Uruguay.

1926 – Ingresa en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la Republica, siendo alumno de J. P. Carré, Rafael Ruano y de Rodolfo Vigourox.

1929 – Asiste a las conferencias de Le Corbusier a su paso por Montevideo recibiendo el impacto del maestro y de su mensaje renovador.

1932 – Ingresa a la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Pórtland, como dibujante en el entonces Departamento de Ingeniería.

1934 – Febrero, obtiene el titulo de arquitecto y consolida su actividad el la administración pública desempeñándose como jefe de la División de Arquitectura del Departamento Técnico de ANCAP, donde desarrolla una vastísima obra en relación con el primer complejo industrial del país que se interrumpe en 1973. Paralelamente, instala su estudio profesional en el que complementa sus búsquedas y preocupaciones arquitectónicas.

1934 – 38 – Proyecta y construye los conjuntos industriales de Capurro y La Teja (planta de combustible ANCAP). Ambos constituyen los primeros programas de envergadura de su trayectoria profesional.

1938 – Proyecta el edificio de oficinas de la Administración Central ANCAP, en la Av. del Libertador y Paysandú.

1943 – Proyecta la Estación de servicio ANCAP de la calle Arocena esquina Otero, con la colaboración del arquitecto Roberto Beraldo.

1944 – 45 – Proyecta la Estación de servicio ANCAP de Punta del Este, en la calle Gorlero, con la colaboración del arquitecto Roberto Beraldo, que con esta obra completa la trilogía de obras proyectadas juntos, las otras dos son la estación de Carrasco y el Cantegril Country Club de Punta del Este.

1945 – A partir de este año visita asiduamente el taller de Torres García y con algunos de sus más destacados discípulos (como Augusto y Horacio Torres, F. Matto, J. Alpuy y Fonseca) trabaja en varios proyectos plásticos reafirmando su concepción unitaria de arte y arquitectura. Hacia esta época comienza a pintar en forma autodidacta.
Posteriormente al influjo de la obra y de la personalidad de Julio Vilamajó y del citado Joaquín Torres García, su investigación arquitectónica evoluciona hacia planteos donde hombre, materiales y colores asumen el protagonismo de la obra. Su propuesta resulta próxima de la que desde otros enfoques y escalas realizaban Mario Payssé y Ernesto Leborgne en lo local, así como la de Antonio Bonet en Punta Ballena.

1947 – 50 – Rafael Lorente Escudero obtiene el primer premio del concurso de anteproyectos para la construcción de un complejo de dos salas cinematográficas de 2.400 y 1.200 espectadores, salones comerciales y un edificio de nueve apartamentos con garaje, ubicado en el encuentro de la Plaza Libertad con la Av. Rondeau.

1955 – 57 – Proyecta cinco viviendas de uso temporal en el balneario Bella Vista.
1958 – Proyecta como vencedor de un concurso privado el edificio de viviendas Martínez Reina. Participa del concurso para el Sindicato Medico del Uruguay.

1959 – Participa en los Concursos para el Banco Hipotecario, y para el Hogar Estudiantil de la Universidad de la República.
En estos años Rafael Lorente Escudero también

desarrollo un labor destacado en el campo gremial, donde cumplió las siguientes tareas: Consejero de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, miembro del Colegio de Asesores y Jurados de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, director de la revista Arquitectura culminando hacia 1965 como presidente de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

1964 – 68 – Rafael Lorente Escudero junto con Lorente Mourelle y Juan J. Lussich, gana el concurso para la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay.

1966 – Participa del Concurso para la Sede ALALC.

1970 – Rafael Lorente Escudero proyecta el edificio de Empleados ANCAP, dos bloques de edificios para los funcionarios de ANCAP y una estación de servicio.

1973 – Rafael Lorente se aleja definitivamente de ANCAP, por discrepancias entre las cuales la extinción de la Oficina Técnica de Arquitectura.

1979 – 80 – Proyecta su propia vivienda con la colaboración del arquitecto Rafael Lorente Mourelle, en el barrio de jardín Carrasco.

1979 – 80 – Proyecta la vivienda Berchesi con la colaboración del arquitecto Rafael Lorente Mourelle, situada en el barrio jardín Carrasco.

El arquitecto Lorente Escudero fue un hombre profundamente comprometido con su tiempo, cuya sensibilidad, dinamismo y particular sentido estético lo llevó a practicar con éxito la fotografía y el cine. Supo rodearse de una bella pinacoteca que constituía una permanente fuente de inspiración y de reflexión para su inspiración y de reflexión para su obra. Fue además un gran deportista y un incansable viajero. En sus últimos años a partir de un grave quebranto de salud, es en la pintura donde vuelca su impulso creativo, exponiendo con éxito en conocidas galerías de Montevideo.

Fallece en Montevideo a la edad de 85 años el 22 de marzo de 1992.

NOTA BIOGRÁFICA

Rafael Lorente Escudero nace en Montevideo (Uruguay) el 3 de febrero de 1907.

En 1926, ingresa en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la Republica, donde de inicio de carrera tubo profesores como José Carré y Rodolfo Vigouroux; y también el que fue su maestro, Rafael Ruano. Durante su periodo de estudiante, se destacan dos hechos concretos: primero la asistencia a las conferencias de Le Corbusier en el año 29 en Montevideo, donde el gran maestro recorriendo las principales ciudades de Sur América, difundía su mensaje renovador de la Arquitectura, creando gran impacto entre los jóvenes estudiantes. Y segundo, cuando en el año 32, Lorente aún estudiante ingresa como dibujante en ANCAP (Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Pórtland) en el Departamento de Ingeniería.

En 1934, Lorente obtiene el titulo de arquitecto y consolida su actividad en la administración pública. Estando al frente como jefe de la recién creada División Arquitectura del Departamento Técnico de ANCAP. Este suceso permitió a Lorente la oportunidad de proyectar y construir una vastísima producción arquitectónica, y de establecer una relación con ANCAP que perduro por más de cuarenta años. En el mismo año, paralelamente a su actividad en el sector público instala su estudio profesional, que también le permitió diversificar su repertorio arquitectónico.

Como principales influencias en la obra de Lorente, en el ámbito internacional es la arquitectura de Le Corbusier que lo marca. Principalmente con la obra de Le Corbusier posterior a los años cincuenta. En 1951, Lorente hace su primer viaje a Europa donde visita la obra de Le Corbusier, y a lo largo de la década retorna a Europa donde vista obras como la Capilla de Ronchamp, las casas Jaoul y el Convento

de la Tourette. Ya en el ámbito nacional la obra del arquitecto y maestro Julio Vilamajó, fue sin duda un referente para Lorente.

ApesardequeLorentenoasistiócomoalumnoaVilamajó en la Facultad de Arquitectura, Lorente fue su amigo y tenia gran admiración por su obra. Especialmente por sus ultimas obras, destacando el Parador del Ventorillo de la Buena Vista (1946), subrayando el uso de los materiales, la inserción en la naturaleza, la espacialidad y sobre todo el color. Otra influencia directa en su obra y en su planteamiento de la arquitectura, hace referencia al pensamiento y obra del maestro Joaquín Torres-García. En 1945 por medio de uno de sus mejores amigos: el arquitecto Ernesto Leborgne, contacta con el taller Torres-García. Donde imparte una relación muy intensa con el taller Torres-García. Y junto con algunos de sus más destacados discípulos, como Julio Alpuy, Francisco Matto, Gonzalo Fonseca y Augusto y Horacio Torres, trabaja en varios proyectos.

Dentro de sus principales colaboradores, se destacan: el arquitecto Roberto Beraldo con su contribución en las estaciones ANCAP de los años cuarenta. El arquitecto Mario Facello, Luis Vaia, Juan José Lussich y principalmente el arquitecto Rafael Lorente Mourelle, su hijo.

Entre los principales concursos destacamos que en el año cuarenta y siete Lorente obtiene el primer premio del concurso de anteproyectos para la construcción de un complejo de dos salas cinematográficas de 2.400 y 1.200 espectadores, salones comerciales y un edificio de viviendas, ubicado en la Plaza Libertad con la Av. Rondeau. En el año cincuenta y ocho, participa de un concurso cerrado de anteproyectos y obtiene el primer premio para proyectar el edificio de viviendas Martínez Reina, ubicado en la Plaza Independencia. Y

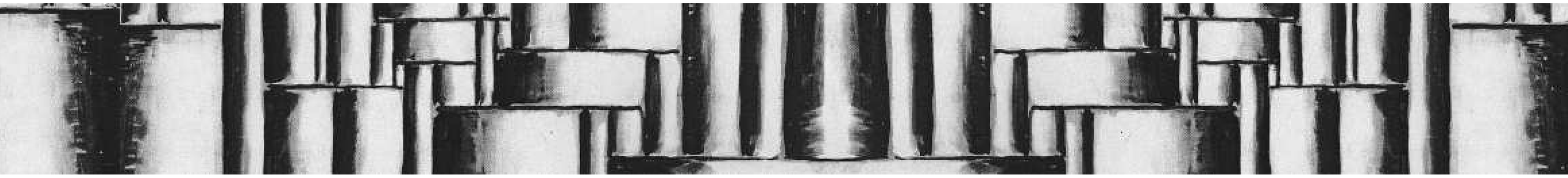
en el año sesenta y cuatro, junto con Lorente Mourelle y Juan J. Lussich, gana el concurso para la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay.

Cabe destacar que a finales de los años cincuenta, Lorente también desarrollo un labor destacado en el campo gremial, donde cumplió las siguientes tareas: Consejero de la Facultada de Arquitectura de Montevideo, miembro del Colegio de Asesores y Jurados de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, director de la revista Arquitectura culminando hacia el año sesenta y cinco como presidente de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

En 1973, Rafael Lorente se aleja definitivamente de ANCAP, por discrepancias entre las cuales la extinción de la Oficina Técnica de Arquitectura.

Lorente fallece en Montevideo, el 22 de marzo de 1992.

BIBLIOGRAFÍA



AGORIO, LEOPOLDO. *El museo de Bellas Artes y su futura sede*. Revista Arquitectura nº 92. (Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay), Montevideo, 1925.

ÁLVAREZ, FERNANDO; ROIG, JORDI. *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*. Ed. Col.legi d`Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1996.

ARGUL, JOSÉ P., *La irrupción de Torres-García en su País.* Mundo Hispánico, nº 301, Madrid, 1973.

ARTUCIO, LEOPOLDO C. *Montevideo y la Arquitectura Moderna,* Ed. Nuestra Tierra, Montevideo, 1971.

ARANA, MARIANO. *Aproximación a la obra de Julio Vilamajó*. Rev. Summa, nº 27, Buenos Aires, 1970.

ARANA, MARIANO. *La desaparición de un creador*. Periódico El País, Montevideo, 1988.

ARANA, MARIANO; DANZA, MARCELO. *Profeta en su tierra*, Monografías Elarqa nº1: Rafael Lorente Escudero 1907-1992. Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1993.

ARANA, MARIANO; GARABELLI, LORENZO. *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. 2ª Ed. Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, 1995.

ARANA, MARIANO; SCHELOTTO, SALVADOR. *Mario Payssé Reyes, un creador.* Monografías Elarqa nº3: Mario Payssé Reyes arquitecto. Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995.

BONET, JUAN M. *Reflexiones desde el reina Sofía – Entre dos continentes.* Periódico El País Cultural, nº 736, Montevideo, 2003.

BOESIGER, W; GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65.* 7ª Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

BOIS, Yve-Alain. *Lettres à Jean Gorín: Mondrian, Vantongerloo, Torres-García, Bill,…*, Macula, nº 2, París 1977.

BREUER, MARCEL. *¿Dónde nos encontramos?*, Revista Nuestra Arquitectura, Trabajos de Marcel Breuer I, nº 9, Ed. Contempora, Buenos Aires, 1947.

BREUER, MARCEL. *Sol y Sombra*. Revista 2G, nº 17. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

BULLRICH, FRANCISCO. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana.* Ed. Blume, Barcelona, 1969.

BUZIO, CECILIA. *Torres-García and his legacy*. Kouros Gallery, Nueva York, 1986.

CARRÉ, JOSÉ PEDRO. *La Arquitectura Moderna.* Revista Arquitectura nº 130. (Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay), Montevideo, 1928.

CASTILLO, ALBERTO. *Joaquín Torres-García, Profeta en su Tierra.* Rev. Goya nº 115, Madrid, 1973.

CASTILLO, GUIDO. *"Era un buscador nato".* Periódico: El País Cultural, nº736, Montevideo, 2003.

CHRIST, RONALD. *En el mundo y taller de Julio Alpuy.* Catálogo: Julio Alpuy Retrospectiva, Centro de Exposiciones de la I.M.M. Montevideo, 1999.

CRAVOTTO, ANTONIO. *Mauricio Cravotto, la formación de su personalidad.* Monografías Elarqa nº2: Mauricio Cravotto 1893-1962. Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995.

DUCAN, BARBARA. *Joaquín Torres-García, 1874-1949.* Chronology and Catalogue of the Family Collection, University of Texas, Austin, Texas, 1974.

ESTABLE, PERLA. *Aproximación a la obra de Mario Payssé Reyes*, Revista Elarqa: Generaciones del ladrillo I, Pioneros, nº 15, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995.

GAETA, JULIO C. *Arte y Arquitectura, Pioneros del ladrillo*, Revista Elarqa: Generaciones del ladrillo I, Pioneros, nº 15, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995.

GAETA, JULIO C. *Entrevista*, Monografías Elarqa nº 6, Arquitecto Luis García Pardo, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 2000.

GARCÍA-SEDAS, PILAR. *J. Torres-García y Rafael Barradas – Un dialogo escrito: 1919-1928.* Ed. Parsifal, Barcelona, 2001.

GARCÍA-SEDAS, PILAR. *Joaquín Torres-García. Bajo el cielo de Francia,* Catálogo: Joaquín Torres-García un mudo construido, Ed. Fundación ICO, Madrid, 2002.

GATTÁS, MECHA. *Mario Payssé: El arquitecto.* Periódico La Mañana, 1984.

GIURIA, BLANCA. *Arquitecto Mario Payssé – Lo mejor de Montevideo.* Periódico El País, Montevideo, 1986.

GLIKBERG, POLA; MOURRELLE, RAFAEL L. *Arte y Arquitectura, El aporte de Joaquín Torres-García/La vivienda Leborgne*, Revista Elarqa: Generaciones del ladrillo I, Pioneros, nº 15, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995.

GRADOWCZYK, MARIO H. *Torres-García: Mondrian y Torres-García: la retícula inefable*, Catálogo: Joaquín Torres-García: un mundo construido. Ed. Fundación ICO, Madrid, 2002.

GRADOWCZYK, MARIO H. *Junto a Piet Mondrian – Un encuentro memorable*. Periódico El País Cultural, nº736 Montevideo, 2003.

GUIGON, EMMANUEL. *Una obra paradojal*. Periódico El País Cultural, nº736 , Montevideo, 2003.

HABER, ALICIA. *Cataluña Eterna.* Edición Fundación Torres-García, Uruguay, 1988.

HENÁNDEZ, ANHELO. *Joaquín Torres-García, Cataluña Eterna*. Galería del Sur, Punta del Este, 1989.

HENÁNDEZ, ANHELO. *Los hombres célebres y el Universalismo Constructivo.* Cat. Museo Torres-García, Montevideo, 1990.

KAHN, LOUIS. *Forma y diseño.* artc. 1955-57-61, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.

KALENBERG, ANGEL; SANGUINETTI, JULIO M. *Seis Maestros de la Pintura Uruguaya.* Ed. Museo Nacional

de Bellas Artes, Buenos Aires, 1987.

KANDINSKY, VASILI. *De lo spiritual en el arte. 1912*. Ed. Piados, Barcelona, 1996.

LAHTI, LOUNA. *Alvar Aalto 1898-1976, Paraíso para gente grande.* Ed. Taschen, Colonia, 2006.

LAMPRECHT, BARBARA. *Richard Neutra 1892-1970, La conformación del entorno.* Ed. Taschen, Colonia, 2004.

LE CORBUSIER. *El espíritu nuevo en Arquitectura – En defensa de la Arquitectura.* 2ª Ed. Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2003.

LLORENS,TOMÀS. *Torres-García:La pintura constructiva de Paris,* Catálogo: Joaquín Torres-García: un mundo construido. Ed. Fundación ICO, Madrid, 2002.

LORENTE, RAFAEL. "*Entrevista*". Revista del Ceda nº 29. Montevideo, 1965.

LOSTEAU, CÉSAR. *La arquitectura de Mario Payssé*. Periódico El País, Montevideo, 1970.

LOSTEAU, CÉSAR. *El retiro de un Maestro*. Periódico El País, Montevideo, 1984.

LOSTEAU, CÉSAR. *Ante la muerte de un Maestro.* Periódico El Día, Montevideo, 1988.

LOSTEAU, CÉSAR. *Vida y obra de Julio Vilamajó*. Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1994.

LOSTEAU, CÉSAR. *La huella de un Maestro – En recuerdo de Mario Payssé.* Periódico El País, Montevideo, 1999.

MARGENAT, JUAN. *Barcos de ladrillo, Arquitectura de referentes náuticos en Uruguay 1930-1950.* Imprenta Mercur, Montevideo, 2001.

MARTÍ, CARLES. *Abstracción en arquitectura: una definición*, Revista DPA nº16: Abstracción, Ed. UPC, Barcelona, 2000.

MASLACH, ADOLFO M. *Joaquín Torres-García. Su visión Constructiva.* Ed. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1980.

MASLACH, ADOLFO M. *Joaquín Torres-García, Sol y Luna del Arcano*, Ed. Auspiciada por la Unesco, Caracas, 1998.

MONDRIAN, PIET. *Realidad natural y realidad abstracta.* Ed. Barral, Barcelona, 1973.

MONTANER, JOSEP MARIA. *Arquitectura y Crítica*. 3ª Ed., Ed. Gustavo Gile, Barcelona, 1999.

MORENO, CARLOS M. *Montevideo en la literatura y en él arte.* Ed. Nuestra Tierra, Montevideo, 1971.

MOURELLE, RAFAEL L.; BASCANS, RAMIRO. *Uruguay-Panorama de su arquitectura contemporánea.* Rev. Summa, nº 27, Buenos Aires, 1970.

MOURELLE, RAFAEL L. *Una aproximación a la obra de Rafael Lorente Escudero*, Monografías Elarqa nº1: Rafael Lorente Escudero 1907-1992. Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1993.

MOURELLE, RAFAEL L. *La Generación del 60*, Revista Elarqa: Generaciones del ladrillo I, Pioneros, nº 15, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995.

ONETTI, JUAN C. *Infidencias sobre Torres-García.* Periódico El País Cultural, nº736 Montevideo, 2003.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Ed. Optima, Barcelona, 1987.

OXLEY, FERNANDO. *Villa Serrana, Un dialogo con la Naturaleza*, Revista Trazo: Centro de Estudiantes de Arquitectura, nº 25, Montevideo, 1993.

OZENFANT, AMÉEDÉE; JEANNERET, CHARLES E. *Acerca del purismo escritos 1918-1926*, 2ª Ed., Ed. El Croquis, Madrid, 2004.

PELUFFO, SOLA DÍAS. *Ideas fundamentales de Torres-García.* Ed. Universidad de la República, Montevideo, 1986.

PINEDA, RAFAEL. J*oaquín Torres-García, Época de Paris 1926-1932*. Galería Siete, Caracas, 1980.

PIÑÓN, HELIO. *Arquitectura de las Neovanguardias*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

PIÑÓN, HELIO. *Curso básico de proyectos*. Ed. UPC, Barcelona, 1998.

PIÑÓN, HELIO. *Miradas intensivas*. Ed. UPC, Barcelona, 1999.

PIÑÓN, HELIO. *Arte abstracto y arquitectura moderna.* Revista DPA nº16: Abstracción, Ed. UPC, Barcelona, 2000.

PIÑÓN, HELIO. *Raúl Sichero*. Ed. UPC, Barcelona, 2002.
PODESTÁ, JOSÉ M., Joaquín Torres-García. Ed. Losada, Buenos Aires, 1946.

PONS, JOAN SUREDA. *Torres-García, Pasión Clásica*, Ed. Akal, Madrid, 1998.

REYES, MARIO P. *¿Donde estamos en Arquitectura?*, Con el auspicio de la Facultad de Arquitectura de Montevideo y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, 1968.

ROVIRA, TERESA. *Problemas de forma-Schoenberg y Le Corbusier.* Ed. UPC-ETSAB, Barcelona, 1999.

ROWELL, MARGIT. *Grid Pattern Sign Paris-Montevideo*. Art Council of Britain, 1986.

RUSSELL, HENRY; JOHNSON, PHILIP. *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922.* Ed. Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1984.

SCHELOTTO, SALVADOR. *El Anteproyecto del plan Regulador de Montevideo. Una mirada desde los 90.* Monografías Elarqa nº2: Mauricio Cravotto 1893-1962. Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1995.

SURRACO, CARLOS. *Los rieles de nuestra arquitectura.* Revista Arquitectura nº 65. Montevideo, 1923.

TEMPEL, INGRID. *Disparen contra el Centro Pompidou, Ni olvido ni ostracismo*. Periódico: El País Cultural, nº736, Montevideo, 2003.

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN. *La presente revista*, *CIRCULO Y CUADRADO*, nº1, Ed. La Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1936.

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN. *La recuperación del Objeto.* Ed. Biblioteca Artigas, Montevideo, 1952.

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN. *Lo aparente y lo concreto en el arte*, Ed. Centro Editor América Latina, Montevideo, 1969.

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN. *Escritos (selección analítica y prólogo Juan Fló)*. Ed. Arca, Montevideo, 1977.

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN. *Universalismo Constructivo.* Ed. Alianza, Madrid, 1984.

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN. *Historia de mi vida*. Ed. Paidos, Barcelona, 1990.

TORRE, GUILLERMO D. *Joaquín Torres-García – V Bienal de San Paulo*, Uruguay, Museo Torres-García, 1959.

TORROELLA, SANTOS. *Con Mondrian al Fondo*. Ed. Mundo Hispánico, Madrid, 1975.

VALÉRY, PAUL. *Eupalinos o El Arquitecto*. Ed. Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993.

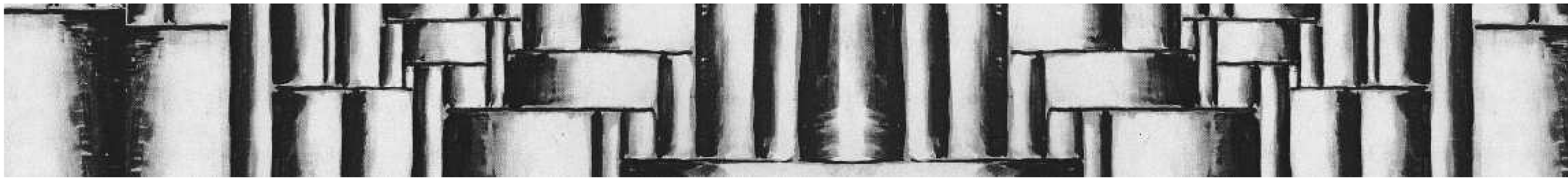
VAN DER ROHE, LUDWING M. *Escritos, Diálogos y Discursos.* 2ª Ed. Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2005.

VAN DOESBURG, THEO. *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros escritos.* Col. Arquitectura nº 18, Valencia, 1985.

WESTON, RICHARD. *Alvar Aalto*. Ed. Phaidon, Londres, 1995.

WHEELER, MONROE. *Joaquín Torres-García*, Austin, Texas, 1972.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES



Archivo Mario Payssé Reyes:
2.10, 211, 2.12, 2.21, 2.22, 2.23, 2.24, 3.3, 3.4 (foto: Payssé), 3.5, 3.6, 3.7, 3.8 (foto: Payssé), 3.10, 3.11, 3.12 (fotos: J. Shulman), 3.25, 3.26, 3.27, 3.35, 3.36, 3.37, 3.40, 3.42, 3.43, 3.44, 3.45, 3.51, 3.53, 3.67, 3.68, 3.69, 3.70 (fotos: Payssé), 3.71, 3.72, 3.73, 3.74, 3.75 (foto: J. Shulman), 3.76, 3.77, 3.78, 3.79 (fotos: Payssé), 3.80, 3.81, 3.82, 3.83, 3.84, 3.85 (foto: J. Shulman), 3.86, 3.94 (foto: J. Shulman), 4.15 (foto: Payssé), 4.16, 4.17, 4.18, 4.19, 4.20, 4.21 (fotos: Payssé), 4.22, 4.23 (fotos: Payssé), 4.24, 4.25, 4.26, 4.27, 4.29 (foto: P. Estable), 4.33, 4.34, 4.35, 4.37, 4.38 y 4.39.

Archivo Rafael Lorente Escudero:
2.13, 2.14, 2.15, 2.16, 2.17, 2.18, 2.19, 3.15, 3.17, 3.28, 3.29, 3.30, 3.32, 3.33, 3.34, 3.47, 3.49, 3.50, 3.54, 3.55, 3.56, 3.57, 3.58, 3.59, 3.60, 3.61, 3.62, 3.63, 3.64, 3.65, 3.66, 3.87, 3.88, 3.89, 3.90, 3.96, 3.97, 3.98, 4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5, 4.6, 4.7, 4.8, 4.9, 4.10, 4.11, 4.12, 4.13, 4.30, 4.31, 4.32 y 4.40.

ARANA, MARIANO; GARABELLI, LORENZO. Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940. 2ª Ed. Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, 1995:
2.2, 2.3, 2.4 y 2.9.

Catálogo: Joaquín Torres-García un mudo construido, Ed. Fundación ICO, Madrid, 2002: 1.2, 1.5, 1.6, 1.8, 1.9, 1.10, 1.11, 1.13, 1.14, 1.15, 1.16, 1.17, 1.19 y 3.78.

GONZALEZ LUZ, MARTIN:
3.9, 3.13, 3.14, 3.16, 3.18, 3.19, 3.20, 3.21, 3.22, 3.23, 3.24, 3.31, 3.38, 3.39, 3.41, 3.46, 3.48, 3.52, 3.64, 3.84, 3.91, 3.92, 3.93, 3.95, 4.14, 4.28, 4.36, 4.41, 4.42 y 4.43.

HABER, ALICIA. Cataluña Eterna. Edición Fundación Torres-García, Uruguay, 1988:
1.4.

http://earth.google.es/
3.51 y 3.54.

http: //paiting/cc_puvis_travail.jpg:
1.1.

LOSTEAU, CÉSAR. Vida y obra de Julio Vilamajó. Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1994:
2.5 y 2.20.

Rev. Summa, nº 27, Buenos Aires, 1970:
2.6, 2.7, 2.8, 4.44 (superior izquierda), 4.45 (superior izquierda) y 4.46.

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN. La recuperación del Objeto. Ed. Biblioteca Artigas, Montevideo, 1952:
1.18

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN. Lo aparente y lo concreto en el arte, Ed. Centro Editor América Latina, Montevideo, 1969:
1.21

TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN. Universalismo Constructivo. Ed. Alianza, Madrid, 1984:
1.12.

AGRADECIMIENTOS

A Marcelo Payssé Alvarez y a Rafael Lorente Mourelle, por haberme abierto las puertas que permitieron la elaboración de esta tesis, siempre con gran generosidad facilitándome todo el material disponible de los arquitectos Payssé y Lorente.

A Cristina Lorente, por recibirme en su casa y por su aportación.

Al Departamento de Medios Audiovisuales y al de Historia, de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la Republica de Uruguay.

A Teresa Rovira, siempre con la mano extendida, dispuesta ayudar, y por sus clarificadoras lecciones.

A mis padres, Armando y Cristina por la ayuda y el apoyo incondicional que siempre he recibido.

Y por último, a Tiago por ser un estímulo pujante en la realización de este trabajo; y a Cibele Vieira por muchas cosas, pero sobre todo por su ánimo y apoyo constante a lo largo de estos años.