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

3.3 LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES

Como se ha visto en el primer capítulo de este trabajo, se estableció una importante relación entre las ideas de Torres-García, su taller y gran parte de la arquitectura que se desenvolvía en el Uruguay de los años cincuenta. Esto supuso sin duda alguna una contribución del medio y estableció un fecundo proceso de integración de las artes en arquitectura. De esta forma surgieron murales, rejas, esculturas, fuentes y otros objetos que se integraban en la obra arquitectónica aportando diversos valores.

Esto coincide, como también se ha visto, con el desarrollo de una visión renovadora de la arquitectura elaborada por la generación de Payssé y Lorente. La arquitectura cúbica, muy difundida a partir de la visita de Le Corbusier a Río de la Plata en 1929, comienza a convivir con propuestas que incorporan nuevos conceptos propios de la arquitectura nórdica, fundamentalmente a través de las obras de Jacobsen y Alvar Aalto, plenas de contenido orgánico.

Esta nueva concepción en desarrollo mantiene una estricta relación con el concepto de estructura del universalismo constructivo, donde cada parte es componente de un órgano y está ligada con las restantes, otorgándole un preciso sentido unitario. A partir de este concepto, se facilita el surgimiento de diversas coincidencias para explotar las posibilidades creativas de artistas y arquitectos trabajando en conjunto.

Universalismo, “porque el arte tiene esencia universal”, y constructivo, “porque será la estructura la que domina toda la obra”. Y será a través del rigor geométrico que domina sus composiciones como los arquitectos Payssé y Lorente serán capaces de conciliar un sistema constructivo racional y económico, que sea a su vez soporte de las más diversas representaciones artísticas.

Cuando Payssé cita en su libro a Van Eyck: “Lo maravilloso de la arquitectura es que es un arte;

simplemente eso. Lo terrible de los arquitectos es que no siempre son artistas[1]", de alguna manera nos remite a la entrevista concedida por Lorente a la revista del Ceda: "El conocimiento es indispensable para enriquecer la cultura, ampliarla y colocar al hombre en situación de profundizar y entender mejor los problemas. Y el arte en general, la pintura, la escultura y la música, agudizan, además, la sensibilidad. Siempre he pensado que la arquitectura es un arte, y como tal, universal.[2]" Ambas citas dejan claro que los arquitectos comparten la idea de la arquitectura como un hecho artístico.

Además, recordemos que Payssé en su libro dedica un capítulo a Torres-García (Integración con las otras artes plásticas), en el que incluye un poema de Rafael Alberti dedicado: "A la Divina Proporción", la sección áurea; conjuntamente con una serie de citas de varios autores que van desde el propio Alberti, a Paul Valery, Marcel Breuer, Gropius, o M. Yamasaki. Todos con menciones sobre la relación de la arquitectura con las otras artes plásticas. Como en la cita de Bruno Taut "No habrá frontera entre las artes decorativas; la Escultura o la Pintura, todas las artes 'construirán'[3]". Resaltando sobre todo la idea de una arquitectura disciplinada, ordenada y pensada.

De esta forma, Payssé ya nos señala este propósito integrador y la idea del arte construido, que defenderá como un punto esencial en su concepción arquitectónica. Pero son una serie de afirmaciones de su "maestro", Le Corbusier, las que aclaran y precisan lo que entiende por integración de las demás artes con la arquitectura:

"Pero la integración de las artes en la arquitectura es algo más, o más bien, es otra cosa. Ya no se trata de añadir a la arquitectura a la pintura o a la estatuaria, como se hizo aceptablemente en ciertas épocas, […] ahora el puro espíritu de renovación será expresado por estructuras que posean una matemática interior, ubicadas en lugares fijos e inalienables, desde los cuales la obra de arte irradiará todo su poder, en

concordancia exacta con las fuerzas potenciales de la obra arquitectónica […]. Cuando todo esté preparado para recibir la colaboración del pintor o del escultor, no se tratará de pedirles que respondan a preguntas frívolas. Si invitamos a nuestro hogar a una persona notable, digna, realmente capaz y a la cual respetemos, no lo rodeamos de bullicio, sino que la escuchamos, y ella cuenta con nuestro silencio, porque sabemos que tiene algo que decir[4]".

Consciente de la difícil tarea, para Payssé, en esta posible colaboración de las artes mayores con la arquitectura, la personalidad obviamente tiene su relevancia. Y para realizar tal arte, es menester personalidades y temperamentos señalados. El arquitecto se pregunta: "¿Quiénes están preparados para esta tarea?", y emite su juicio, "Yo me temo por la inmensa producción artística que ha permanecido indiferente al acontecimiento arquitectónico contemporáneo".
Y a pesar de lograr tal integración en algunas de sus obras, advierte: "Me gustan las paredes bien proporcionadas y me da aprensión el entregarlas a mentalidades sin preparación; pues si un muro es estropeado, manchado, si destrozamos el saludable y diáfano lenguaje de la arquitectura con la introducción de estilos impropios de pintura y escultura, si no estamos en el espíritu del ambiente, sino contra él, habremos cometido errores decepcionantes".

Payssé sostenía que en la integración, todas las artes obedecen al espíritu de la arquitectura, pero sin limitaciones a su propuesta, escuchando lo que éstas tienen que decirnos. Todas las concesiones hechas a las artes plásticas en la arquitectura para forjar una integración de las artes, no deberían obtenerse nunca con el sacrificio de la función, de la honestidad constructiva y de la economía en su más elevado concepto. En este sentido, Payssé nos dice: "La experiencia del pasado está allí para probar que nunca las artes plásticas fueron más libres y más florecientes que en la época de la arquitectura disciplinada[5]"; esta

idea es acorde con el pensamiento moderno, y con el de Torres-García, que también señalaba este aspecto y que creía que a cuantas más reglas estuviera sujeto el arte, más libre sería éste. Ratificando esta postura, Payssé también cita a Strawinsky, que prácticamente con las mismas palabras abunda con lo que expone Torres: "[...] la función del creador es pasar por el tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites; cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es".

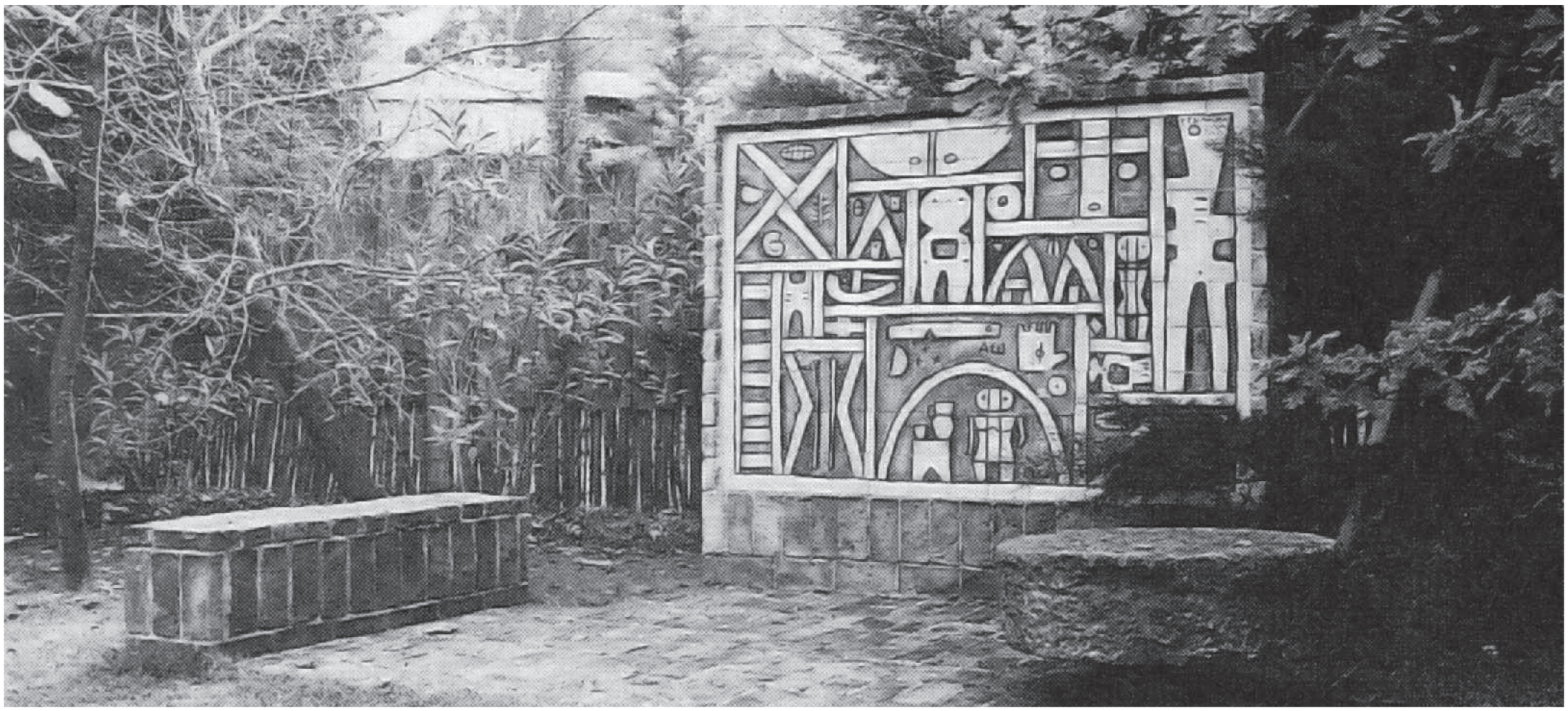
En resumen, Payssé nuevamente se identifica con el ideario de Lorente, que en sus principios arquitectónicos sostenía una visión de la arquitectura, como un hecho creativo, no solo social, productivo o técnico, sino artístico; a pesar de ser primordial el aspecto económico y el ajuste al programa siguiendo la lógica, lo racional.

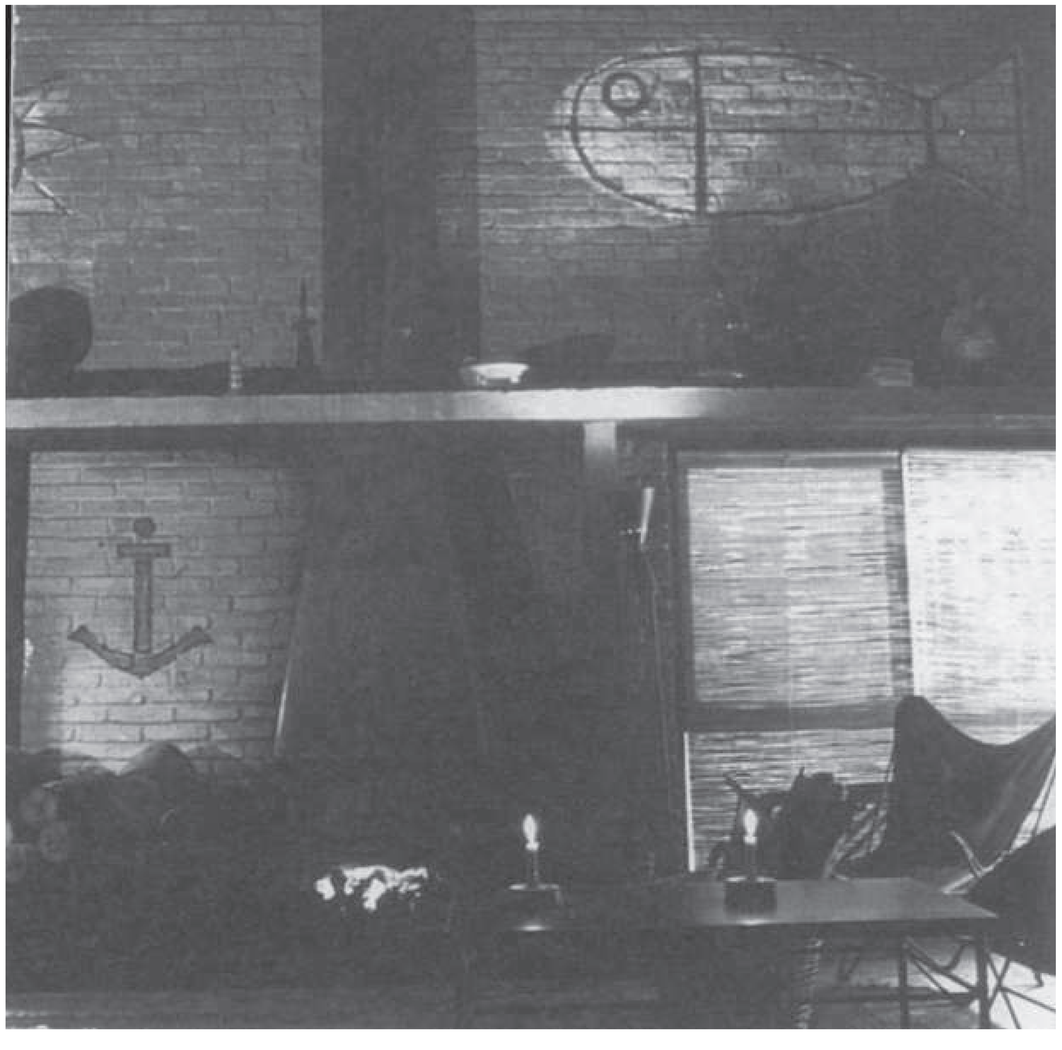
Este enfoque de Lorente se irá manifestando gradualmente en su producción arquitectónica a partir de sus primeros contactos con el taller de Torres-García por medio de Leborgne y la intensificación de sus relaciones con los pintores integrantes de este taller, nombres como el de Alpuy, Fonseca, Ribeiro, Matto, Horacio Torres, entre otros, y su propia práctica de pintor, incorporando en su obra el color y la propia integración de las artes.

Esto se puede comprobar observando las viviendas de veraneo de Bella Vista (1956-58). En particular, su propia vivienda (3.59), donde el arquitecto crea un espacio interior de gran plenitud y dicha integración de las artes plásticas establece un diálogo muy activo entre arquitectura y arte constructivo. Hecho que también se logra en el exterior, elaborado en unidad con la propia vivienda y la integración con la naturaleza.

En esta obra relativamente simple aparece con plenitud y sencillez la voluntad integradora que Rafael Lorente nos transmite, además de su gran familiaridad con los lineamientos del universalismo

3.59 Lorente, *vivienda en Bella Vista*, 1956





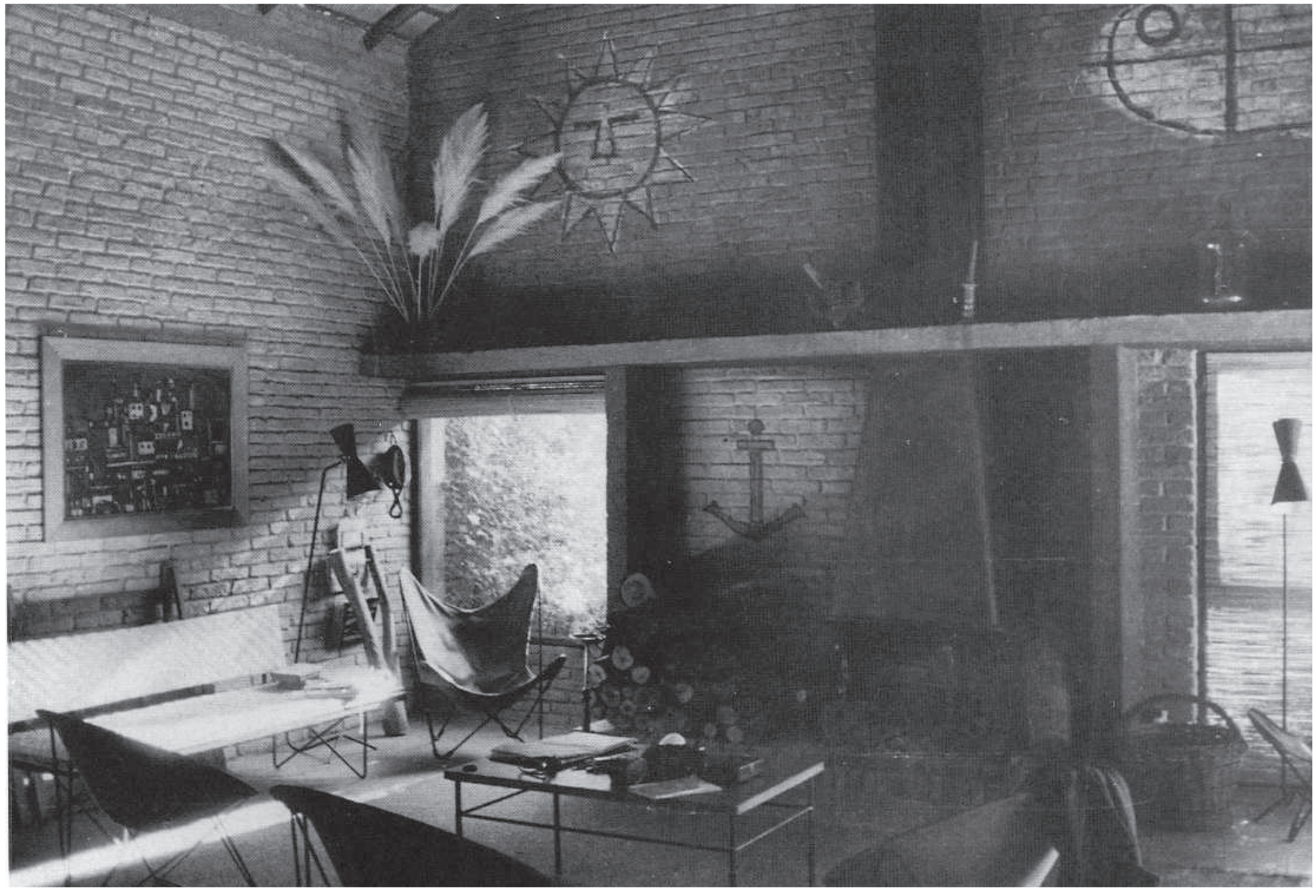
constructivo. Patentes en la utilización de una paleta baja con colores ocres y terrosos en la resolución de su interior, tanto en el mobiliario como en los objetos decorativos, de tal forma que esto no significó una simple adicción de la obra plástica en el espacio arquitectónico preconcebido, sino un real y efectivo diálogo que permite una nueva realidad espacial. Los signos como el Sol, el ancla, o el pescado, signos comunes o muy representativos de la obra de Torres, aparecen pintados directamente sobre la pared de ladrillo visto, en un espacio a doble altura (3.60). Dichos signos no resultan proyectados de forma casual sobre el plano de la pared, en realidad se ubican de una forma determinada, ordenada y en consonancia con la arquitectura. Los distintos elementos, como la estantería de hormigón visto, la chimenea y los huecos de fachada, crean una trama con nichos, donde se ubican los signos que rellenan el espacio.

La composición de la estantería de hormigón –formada por una horizontal y dos verticales– resalta tanto aspectos estéticos como funcionales-constructivos del conjunto. Le otorga escala al ambiente, al mismo tiempo que, tectónicamente, forma el dintel, y separa y define los siguientes espacios: hueco fachada o abertura, espacio chimenea y ventanal.

Otra obra de simplicidad explícita, en la que Lorente integra arquitectura y artes plásticas, la realiza el año anterior (1955) y se trata del Stand para la firma Debernardis, construido para la exposición temporal de productos vinculados a la construcción. Aquí el arquitecto desenvuelve una composición neoplástica, tanto en estructura como en colores (panel expositor) y que nos conduce en el mismo sentido (estructura y color) a obras del constructivismo de Torres-García como “Construcción I” (1930), utilizando colores primarios para diferenciar planos y estructura, dejando explícito su criterio de concepción de la obra, como algo de coherencia y unidad.

Concebido como un gran espacio, el stand se caracterizaba por el empleo de materiales

3.60 Lorente, *vivienda en Bella Vista*, 1956



prefabricados, como losetas de cerámica, viguetas prefabricadas pretensadas y perfiles de acero (3.61). En este caso, Lorente, bajo un espacio a doble altura, integra un mural expositor hecho con pastillas vidriadas, proyectado por Julio Alpuy (discípulo de Torres-García), que emplea de la misma forma colores primarios y una estructura abstracta en referencia directa al lenguaje formal del stand. La integración en el caso del stand Debernardis resulta más sutil que en el ejemplo anterior, pero no por eso menos tangible. Aquí Lorente confirma plenamente su afirmación de que: "También puede encontrarse la belleza (porque eso sí, sostengo que la arquitectura es arte, sinónimo de cultura, de humanismo, de sensibilidad y técnica) en realizaciones más modestas".

Retrocediendo hasta 1950, Lorente finaliza la obra de los cines Plaza y Central acoplados a un edificio de viviendas. En esta obra la acción principal integradora de Lorente consistió en conformar un gran hueco sobre el acceso al cine Plaza, que se vuelca sobre la plaza Libertad (3.62, pág. 282). Con una dimensión monumental, el hueco asume una escala urbana, y anticipa visualmente el uso o destino del edificio, recibiendo la cartelera propia del cine.

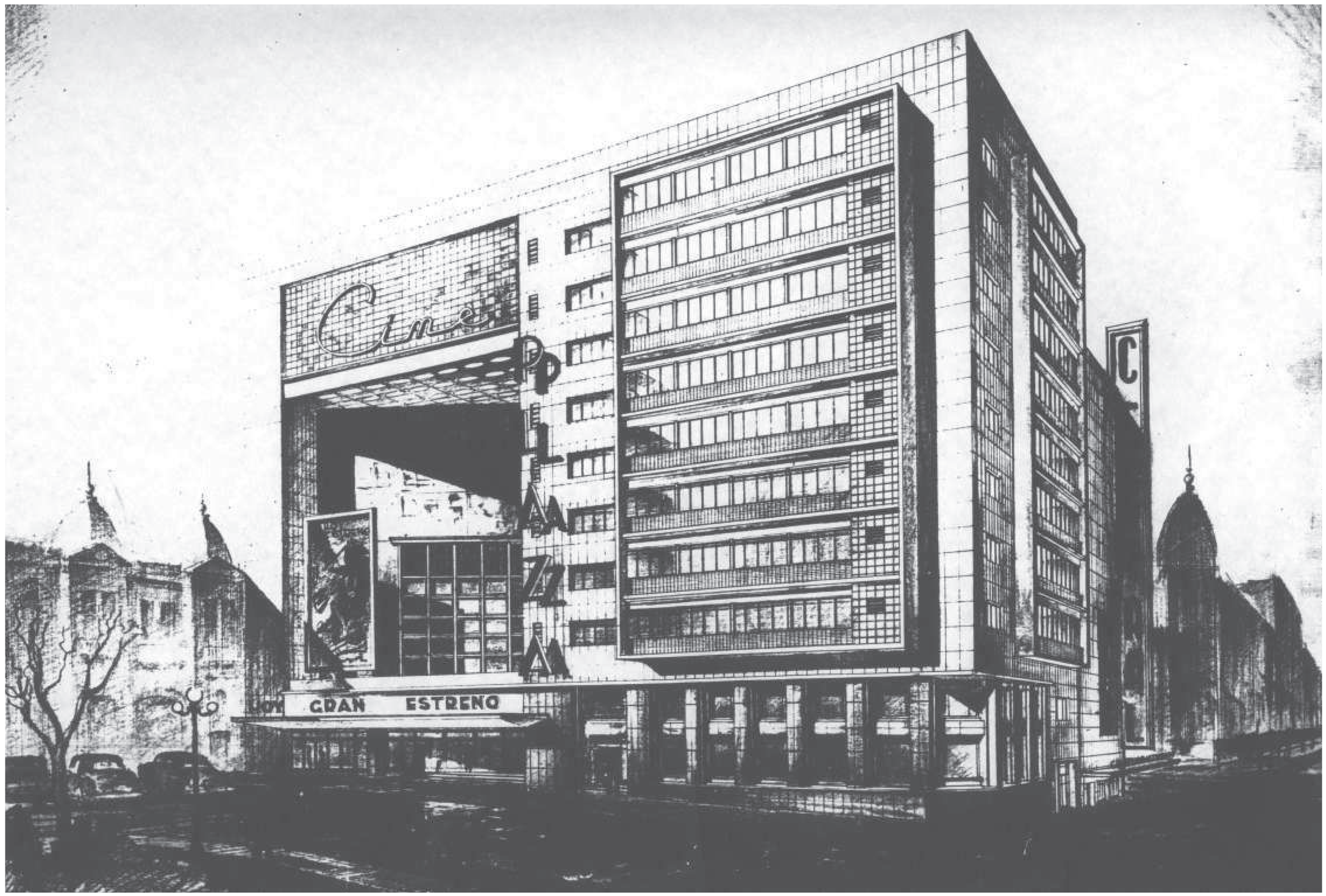
En la propuesta original, se preveía ubicar un gran mural en bajorrelieve de arenisca tallada que al final no fue ejecutado. La abertura del hueco no se justifica solamente por la voluntad integradora del arte de Lorente, responde a temas de proyecto donde Lorente logra conciliar cuestiones estéticas y funcionales.

Al abrir esta abertura, Lorente excava el volumen que se presenta con una apariencia maciza y compacta, y equilibra el conjunto contrastando lo lleno con lo vacío; crea movimiento en la fachada al inclinar el plano del fondo del hueco siguiendo la misma directriz de las salas de cine, y aprovecha uno de sus laterales para ventilar el bloque de viviendas (dependencia de servicios y escaleras).

Cabe destacar que, en colaboración con el artista Horacio Torres (hijo de Torres-García), fue ejecutada la integración entre arquitectura y arte en el ambiente

3.61 Lorente, *stand Debernardis*, 1955

3.62 Lorente, *cines Plaza y Central, y bloque de viviendas*, perspectiva,1947

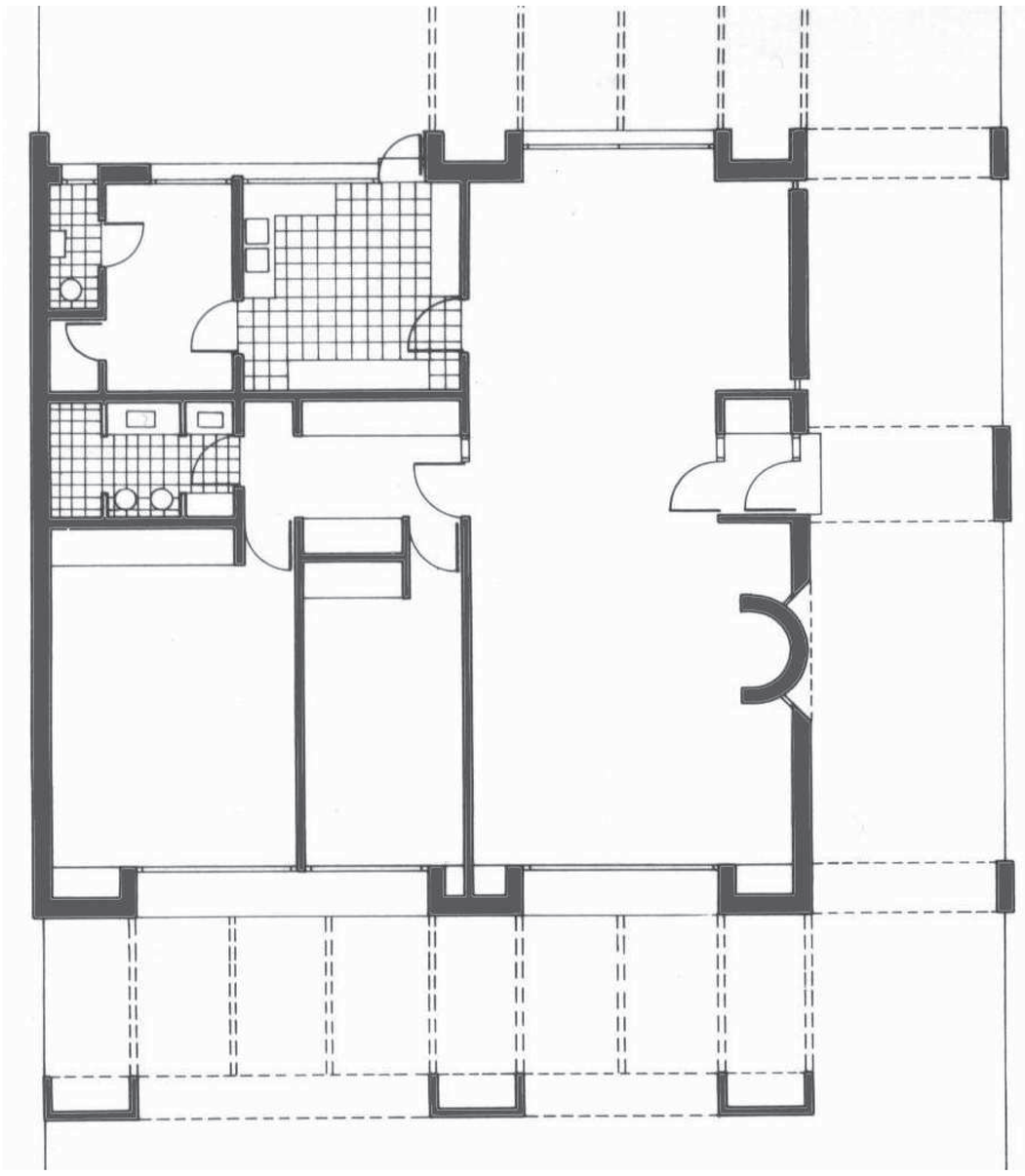


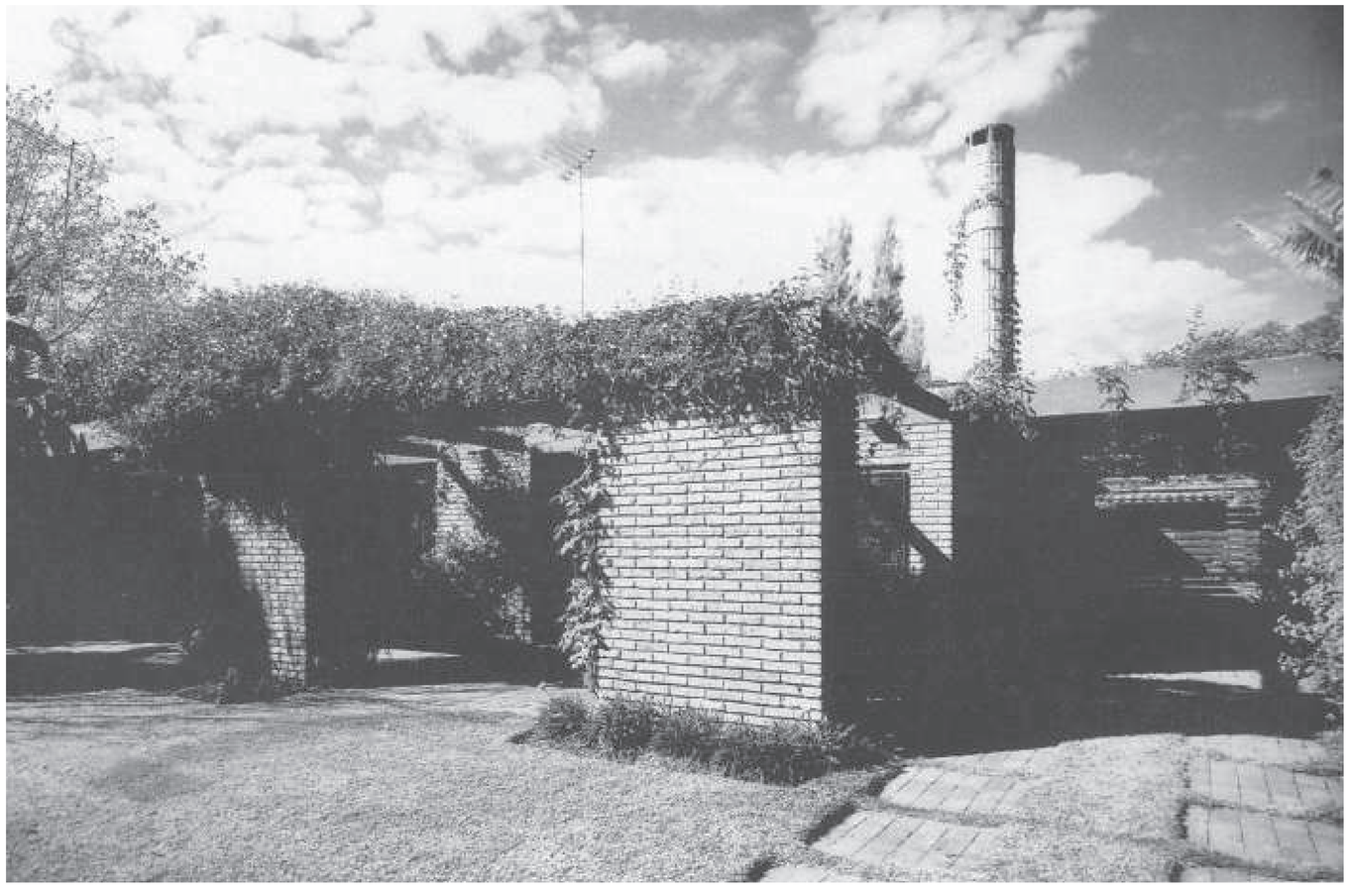
3.63 Lorente, *cines Plaza y Central*, (confitería) 1950

de un local comercial (una confitería), debajo del edificio de apartamentos situado sobre la esquina (3.63, pág. 283). En el local, tanto el espacio como los diversos equipamientos, como la iluminación según Rafael Lorente Mourelle,[6] fueron concebidos de manera unitaria, constituyendo un ejemplo de trabajo en conjunto multidisciplinar y de integración. Lamentablemente, la falta de documentación y el hecho de que esta confitería ya no exista, imposibilita la realización de un estudio más determinante.

En obras posteriores, Lorente desenvuelve con mayor o menor determinación esta voluntad integradora dependiendo y muchas veces condicionado por el comitente. Esta capacidad, esta sensibilidad de pensar y proponer un espacio con total potencialidad de integración con las artes plásticas se manifestará de forma contundente en el proyecto de su propia vivienda (1979). Ésta se plantea como un organismo que se prolonga hacia los espacios exteriores, logrando la anhelada unidad interior-exterior; y se caracteriza por un peculiar acceso lateral visiblemente marcado por una viga-cubierta que crea una zona techada frente a la entrada de la vivienda (3.64). Esta zona externa protegida alberga un bajorrelieve en yeso de José Gurvich (discípulo de Torres). Situado en el contrapunto del acceso principal, o sea, en la cara opuesta a la puerta de entrada, este trabajo de Gurvich fue en su momento rescatado de una de las viviendas de Bella Vista para reaparecer en otra obra de Lorente (3.65, pág. 286). Empotrado en una pared de obra vista, bajo el techo de hormigón y rodeado por una vasta vegetación, Lorente logra una efectiva integración entre arquitectura, arte y naturaleza.
Nuevamente, queda evidente que la arquitectura comanda dicha integración; por medio de la voluntad de fomentar la relación entre los espacios interiores y exteriores, y a raíz de las relaciones formales que Lorente va construyendo, establece un diálogo a tres bandas (arquitectura – arte – naturaleza), que se basa en la unidad. Y en este diálogo permanente van surgiendo las diferentes obras: como una

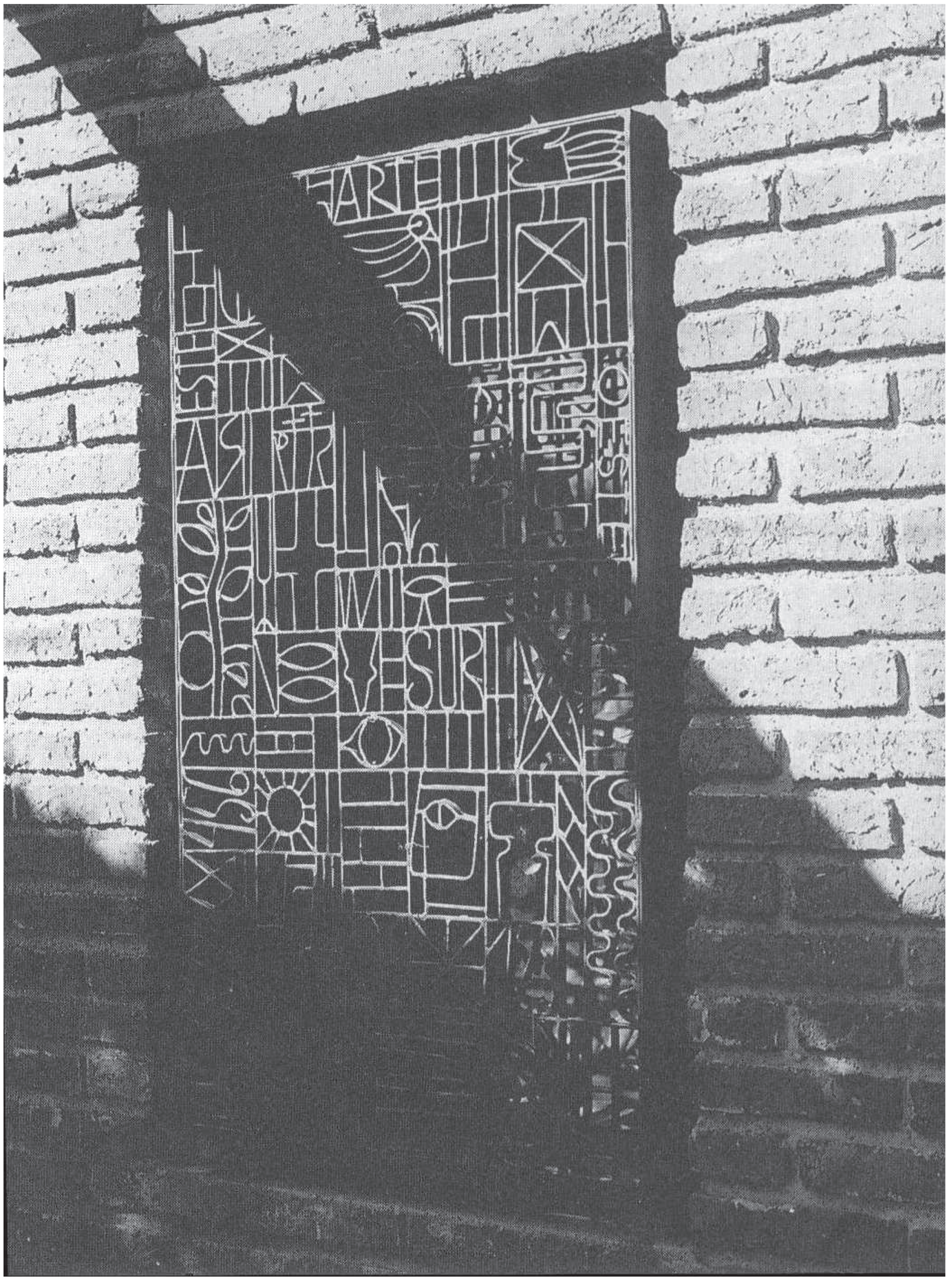
3.64 *Vivienda Lorente*, 1979





3.65 *Vivienda Lorente*, 1979

3.66 *Vivienda Lorente*, 1979



reja constructiva de Francisco Matto que matiza la luz exterior por su construcción con pequeñas planchuelas de hierro, obras de Joaquín Torres-García, Barradas, Figari, Fonseca, Alpuy y del propio Lorente, estratégicamente distribuidas por la vivienda, confirman un sustancial criterio ordenador y la convicción conceptual del magisterio torresgarciano (3.66, pág. 287).

Por el otro lado, –por parte de Payssé– esta convicción conceptual emerge en su producción arquitectónica con más vehemencia e integrada a su discurso arquitectónico. Como en el caso del Seminario Arquidiocesano de Montevideo, concurso en el que Payssé obtiene el primer premio (1952), una obra singular donde el ladrillo visto y la integración de las artes asumen el protagonismo en la obra. El mismo que en el Banco de Previsión Social (1957), donde, por medio del ladrillo visto, Payssé reitera su verdadera obsesión por la integración de las artes.
En particular estas dos obras serán abordadas desde el punto de vista del empleo del ladrillo visto en el siguiente apartado, destacando de la calidad artística e integración del seminario los distintos bajorrelieves en ladrillo proyectados por Payssé, la fuente de los teólogos y las colaboraciones tanto de Nora y Silvia Sierra como las intervenciones de Horacio Torres; y del Banco de Previsión Social, la fuente con siete gárgolas proyectada por Payssé a modo de escultura, también realizada en obra vista.

Con relación al aspecto teórico (su discurso arquitectónico), Payssé, en su libro, hace hincapié nuevamente en la importancia de una "arquitectura construida", estructurada con criterios específicos.
Al referirse al ejemplo de integración de las artes que desea lograr, cita a Piet Mondrian: "Por medio de la unificación de la Arquitectura, Pintura y Escultura, una nueva realidad plástica está creada. Escultura y Pintura no se manifestarán ellas mismas como motivos separados, ni como motivo mural que destruye la misma arquitectura, ni tampoco como arte aplicadas,

sino que serán verdaderamente constructivas, lo que ayudaría a la creación de un ambiente no meramente utilitario o racional, sino también puro y completo en su belleza"[7].

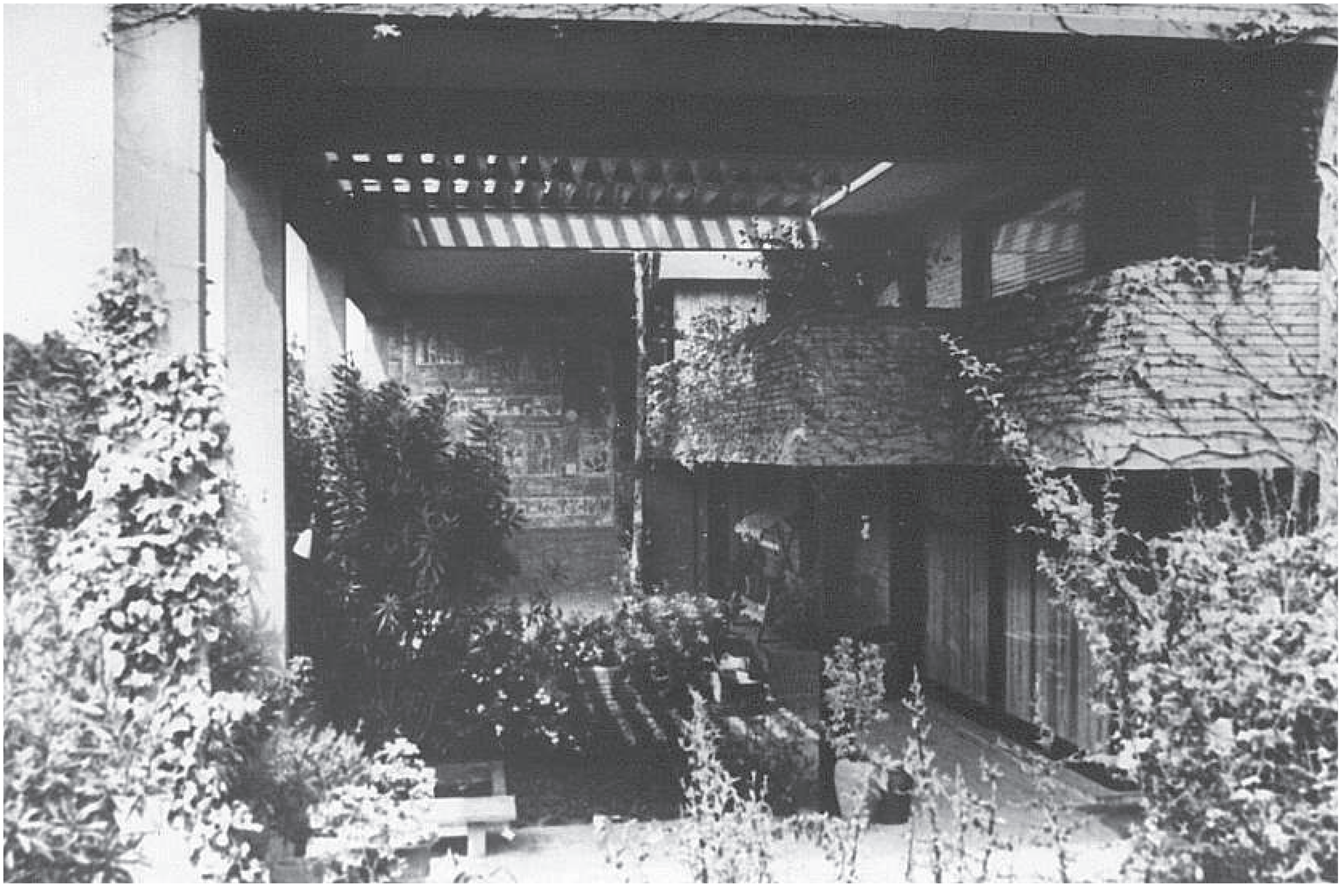
Realidad que se expresa con claridad en su ya mencionada vivienda de Carrasco (1954), en la cual se integran varias obras plásticas, entre las cuales se destaca un gran mural al fresco concebido por el artista plástico Julio Alpuy (3.67, pág. 290).

Ocupando una posición privilegiada, el mural se ubica junto a la entrada principal de la vivienda; espacio que se abre para esta gran zona parcialmente cubierta que constituye el patio sobre el cual se vuelca toda la vivienda (3.68, pág. 291). El atractivo y la riqueza espacial que le otorga este espacio a la vivienda son incuestionables. Un espacio a doble altura integrado con la vegetación propuesta por el arquitecto, donde el mural de Alpuy funciona como un telón de fondo de esta zona que en realidad es una prolongación del interior de la vivienda. Justamente donde se plantea el mural, el espacio se ensancha y el vano entre pilares de fachada aumenta; aspectos que engrandecen la espacialidad en este tramo del patio, legitimando cierto protagonismo al plano vertical de fondo (donde se ubica el mural). En la misma zona de patio, Payssé sitúa una pequeña fuente en ladrillo y tejuelas cerámicas, obra de Francisco Matto (3.69, pág. 292). La fuente se direcciona hacia el interior de la vivienda, relacionándose directamente con la zona del estar que se abre completamente sobre el patio parcialmente cubierto. El ambiente que se crea próximo a la fuente presenta un carácter intimista; la zona del patio transitable se estrecha, cediendo paso a una zona ajardinada sobe la cual se ubica la fuente, la cota de asentamiento se baja unos pocos peldaños, y nuevamente la integración con la naturaleza juega un papel importante en la ambientación.

Payssé ubica de un lado de la fuente un banco de obra para la contemplación de la misma, y del otro lado, una jardinera que absorbe el desnivel, creando límites parciales, que no obstruyen la fluidez espacial

3.67 *Vivienda Payssé*, mural de Julio Alpuy, 1954

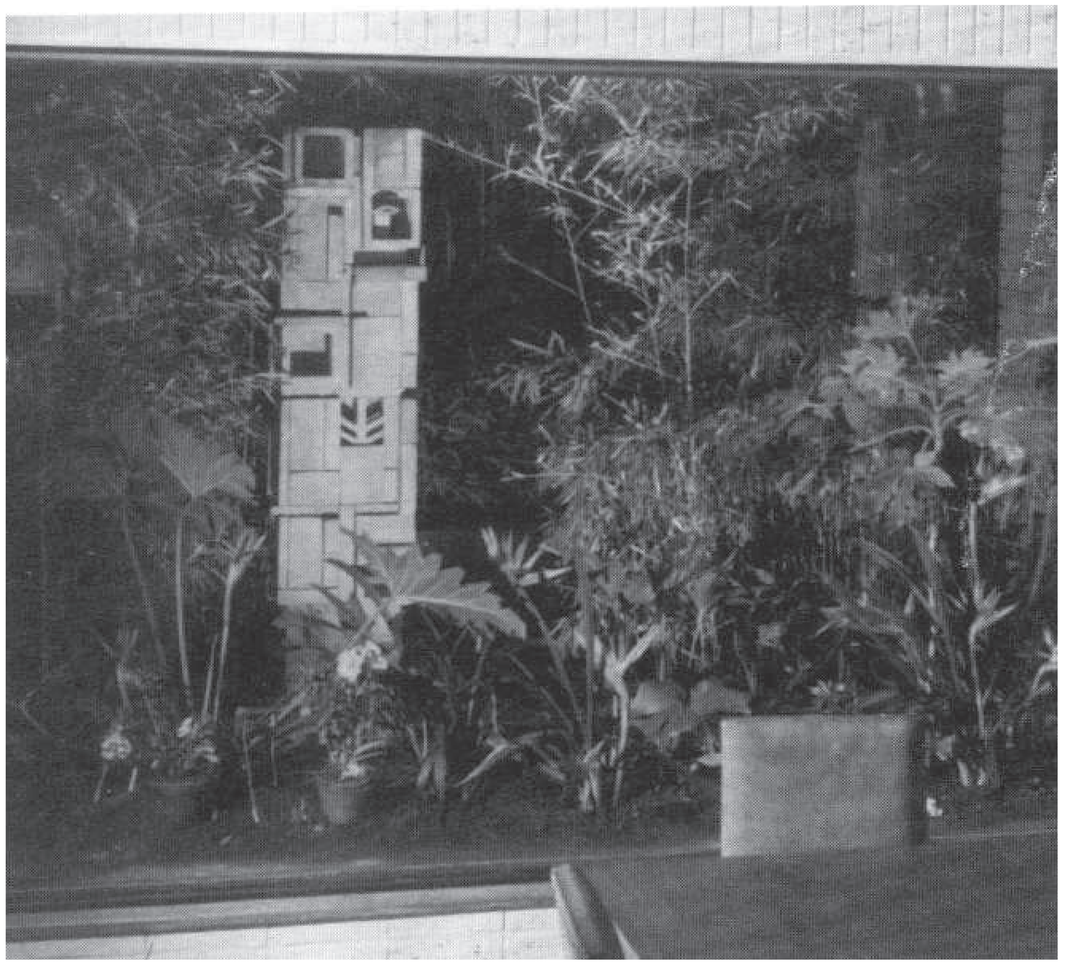
3.68 *Vivienda Payssé*, 1954



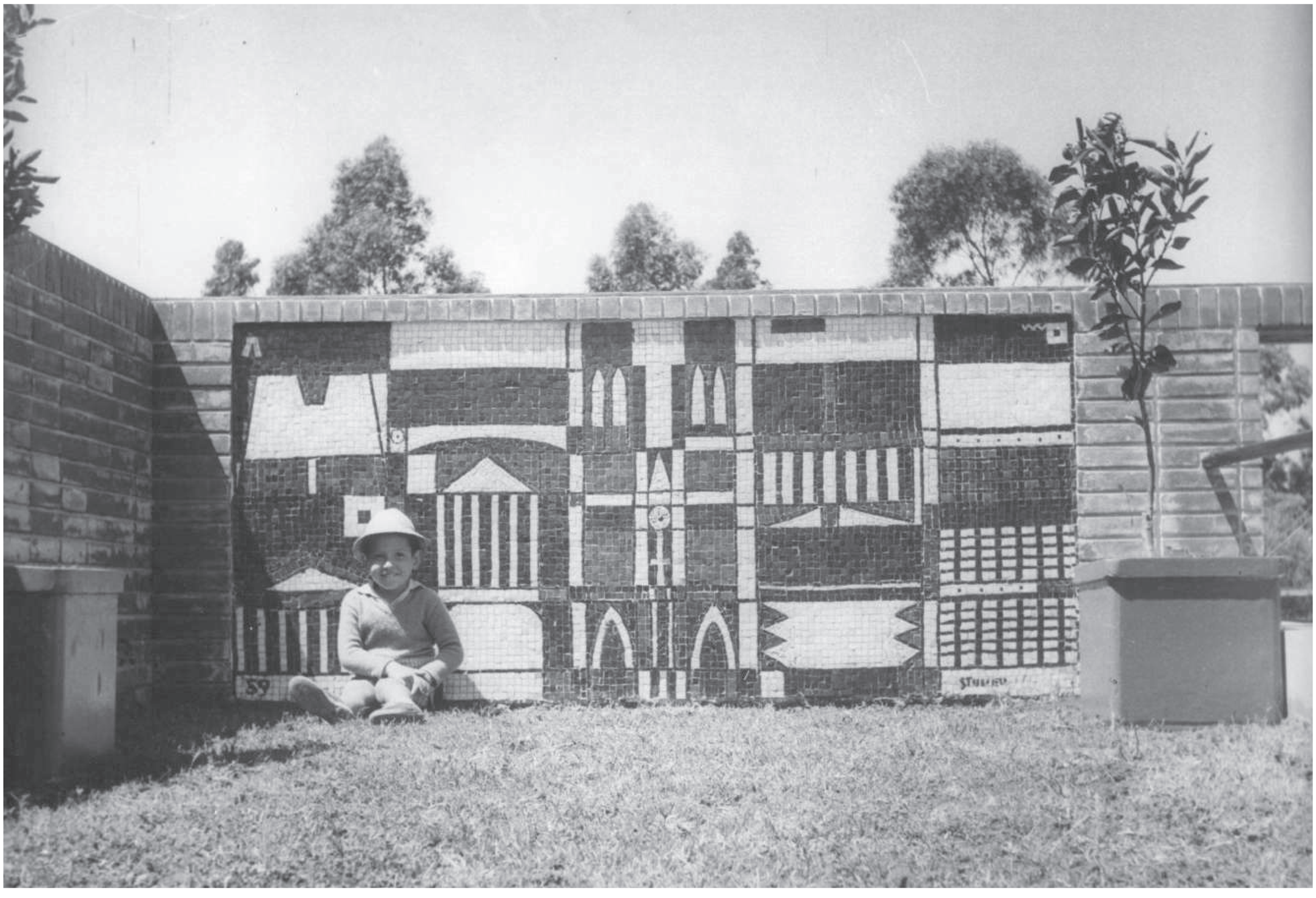
3.69 *Vivienda Payssé*, fuente (Francisco Matto), 1954

3.70 *Vivienda Payssé*, tapiz constructivo (Auguto Torres y Elsa Andrada, 1954

3.71 *Vivienda Payssé*, escultura (Payssé) , 1954



3.72 *Vivienda Payssé*, mural veneciano de Studer, 1954



del patio como un todo, pero que igualmente contribuyen para acentuar el carácter intimista del ambiente.

Aún en la planta baja, es destacable mencionar un tapiz constructivo, boceto de Augusto Torres (y ejecutado por Elsa Andrada de Torres), colgado sobre la pared que conforma el estar, y que ocupa casi la totalidad del mismo (3.70, pág. 293). Tapiz y fuente se ubican de forma confrontada uno al otro, ratificando la esencia plástica de estos ambientes de la vivienda. De la misma manera que corrobora la presencia de una escultura (como un tótem) hecha en ladrillo de autoría del propio arquitecto (3.71, pág. 294). Situada en una zona ajardinada en los fondos de la vivienda, la escultura se planta frente a un ventanal que enmarca todo lo ancho del comedor. Por último, en la planta azotea-jardín se subraya la presencia de un mural veneciano del plástico Edwin Studer empotrado en la pared de obra vista (3.72, pág. 295).

La vivienda Payssé logra ser un ejemplo de integración de las artes. Como se ha visto, las distintas obras plásticas no se encuentran dispuestas al azar. Payssé conjuga distintos elementos arquitectónicos, como jardineras, bancos, aberturas, desniveles, la propia estructura, en función de la integración, elaborando el aspecto más importante: la espacialidad de los ambientes. El orden se hace vigente en la propia geometría que comanda los principales lineamientos de la vivienda, la integración interior-exterior proporciona una sucesión de espacios significativos, donde las distintas visuales que se crean rematan sobre las varias obras de arte que se integran.
Payssé, por medio de esta construcción de los espacios, conduce las visuales e integra los objetos artísticos a la propia arquitectura.

Con el mismo criterio realiza la agencia del Banco República (1962), en Punta del Este. Al igual que la casa Payssé, el banco también se caracteriza por la riqueza espacial de la propuesta. Como se ha visto,

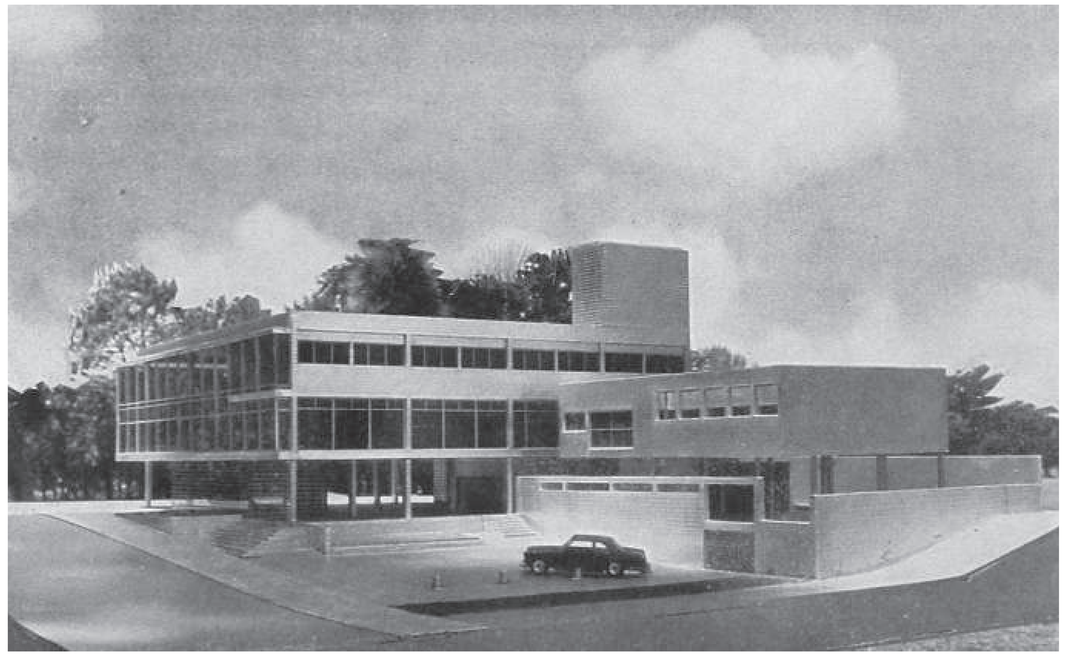
la planta baja libre proporciona un gran espacio cubierto (3.26, pág. 213), como una plaza protegida de gran profundidad visual, donde el espacio del ámbito público y del edificio se hace continuo y rico por las visuales cruzadas que se generan. En esta zona, ambientada con jardines, bancos y fuentes de agua, Payssé sitúa un gran mural abstracto hecho en cerámica por los artistas E. Studer y F. Tisch (3.73, pág. 298). Ocupando casi la totalidad del paño, el mural se expone de forma abierta hacia el espacio que conforma esta plaza protegida, estableciendo casi uno de sus lindes, a la vez que éste se encuentra emplazado enfrentado al núcleo de acceso del banco. De esta manera, Payssé crea una tensión entre estos dos puntos principales, que se equilibran mutuamente armonizando el espacio cubierto. Aspecto que se ve nítidamente favorecido por el orden presentado, regido por el rigor geométrico empleado en la composición, en este caso, pautado por la propuesta estructural.

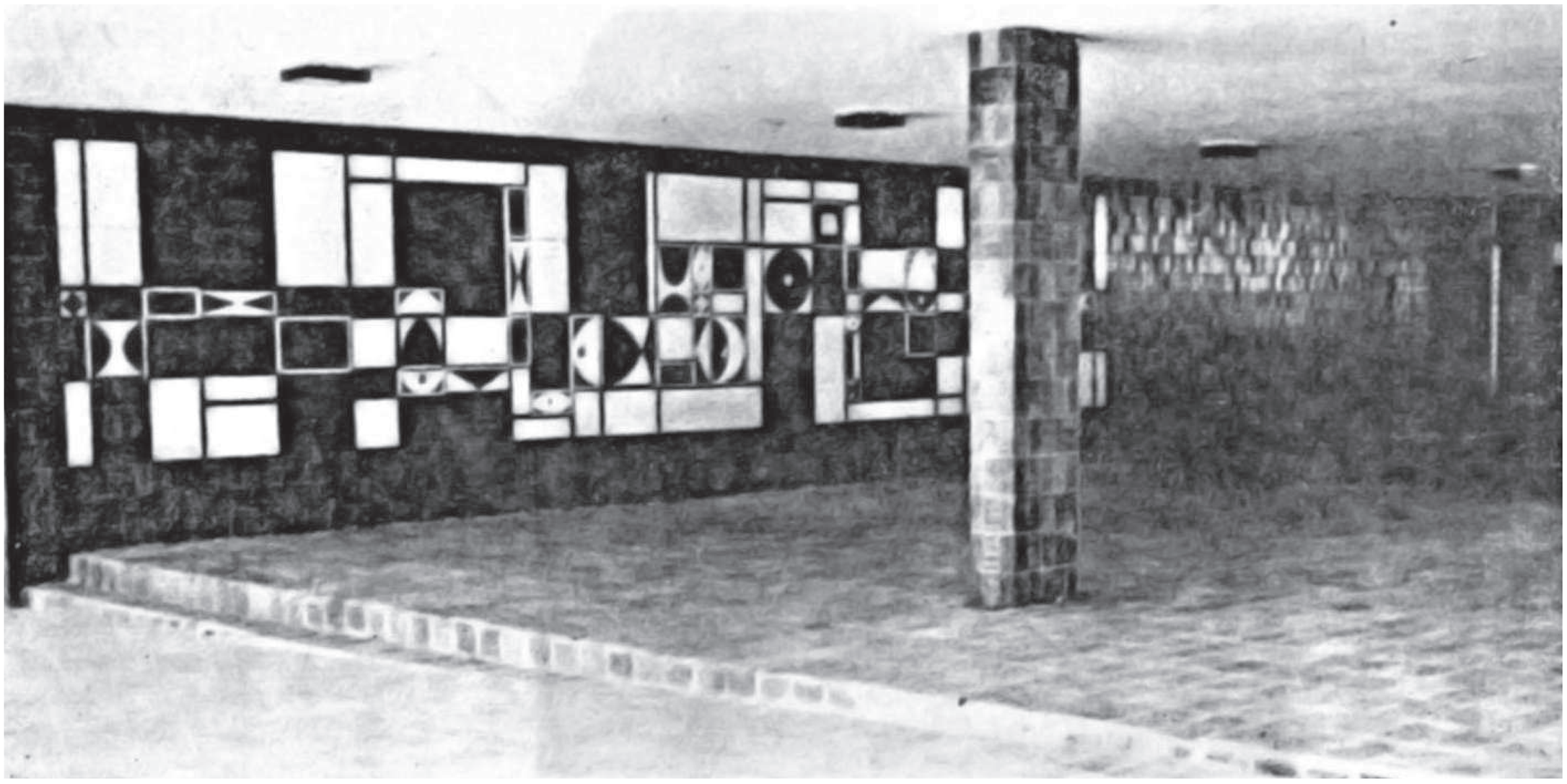
Por último, cabe señalar el proyecto para el concurso de viviendas para el Monte Olympus (Los Ángeles) de 1964, donde nuevamente Payssé apuesta por la integración de la arquitectura con las artes plásticas. La vivienda, como se ha constatado en previo análisis, se caracteriza por su estricta ortogonalidad y su geometría, dentro de una composición neoplástica (3.44, pág. 246). En su propuesta, incorpora una escultura en el jardín del patio central, y en la cara interior de los tres muros que reciben las escaleras externas, y en el muro que conforma el garaje, prevé la ejecución de cuatro murales abstractos en hormigón armado, a cargo de Horacio Torres (3.74, pág. 299).

En este caso, los mencionados muros, que juegan un papel visiblemente importante en la construcción formal de la vivienda, reciben un tratamiento plástico que, como dice Mondrian: "[…] completa la creación de un ambiente no meramente utilitario o racional, sino también puro y completo en su belleza".

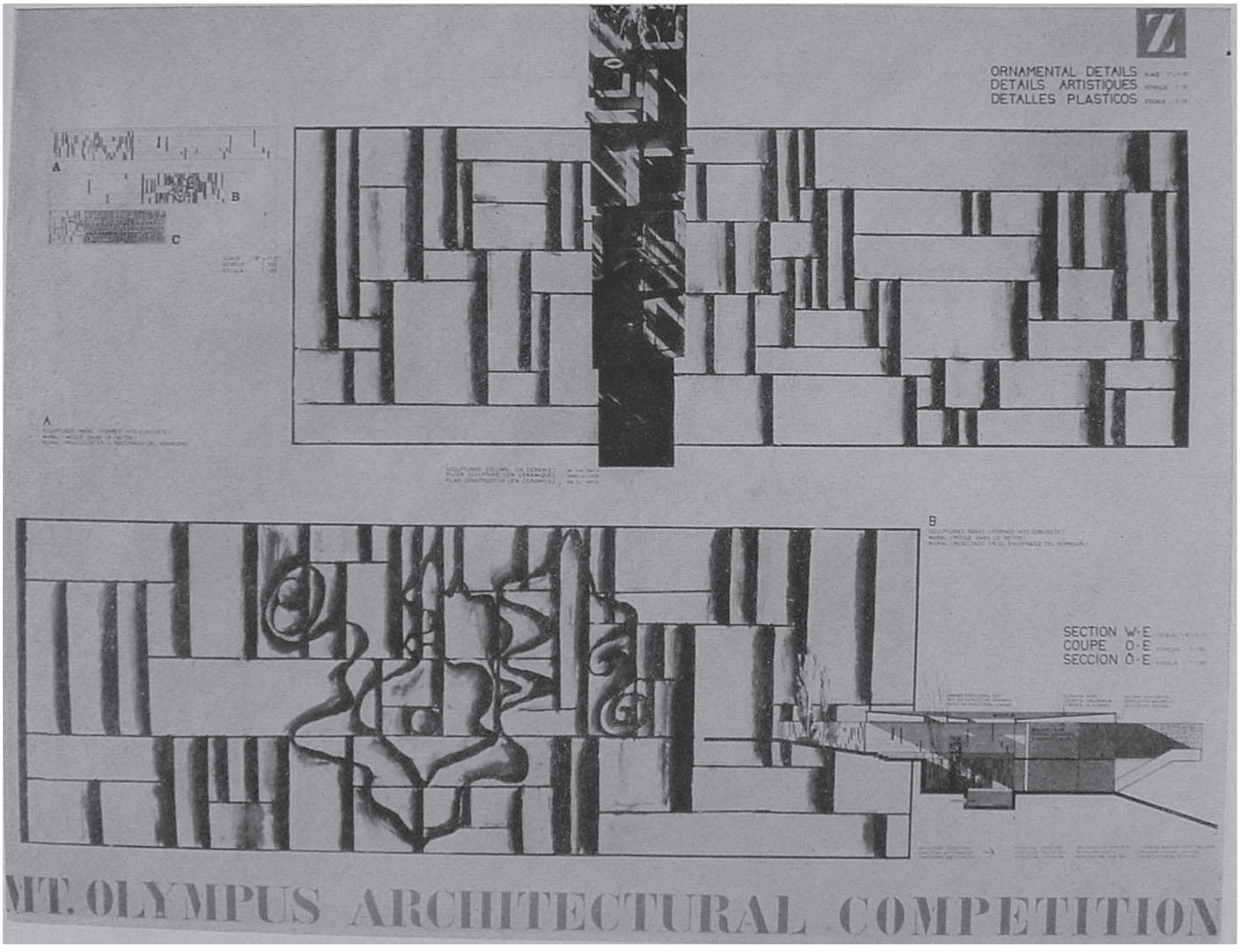
De forma reiterada, como en otros de sus proyectos, se confirma el carácter construido de la arquitectura

3.73 Payssé, *Banco República*, mural (Studer y Tisch) y maqueta, 1964





3.74 Payssé, *concurso Monte Olympus*, mural propuesto a cargo de Hoarcio Torres, 1964



de Payssé, y se aprecia –con el enfoque direccionado a la integración de las artes–, cómo las visuales son conducidas desde distintos puntos, generando diversas perspectivas hacia estos muros, que a la vez conforman una serie de espacios ya característicos de la obra de Payssé; espacios elaborados, cubiertos, o parcialmente cubiertos de gran fluidez espacial, integrados a la naturaleza.

Al realizar el análisis de diversas obras, ejecutadas tanto por Payssé como por Lorente, se distinguen innovaciones que afectan a la integración de la arquitectura y las artes, si las comparamos con la de los primeros años del siglo XX, con el advenimiento de la arquitectura moderna en el Uruguay. De hecho, estas innovaciones que se producen en este tema en la arquitectura de posguerra son relativas a la interpretación de esta integración de las artes plásticas a la arquitectura, a la luz de los criterios legados por el maestro Torres y difundidos posteriormente a través del Taller. Torres plantea las condiciones necesarias para una correcta unión de las tres artes "espaciales". La arquitectura, que representaría la parte más intelectual de la obra de arte, ordena y proporciona las otras, organiza y define armonía total con la pintura y escultura, todo regido por las condiciones constructivas planteadas en el proyecto.

Payssé y Lorente asimilan estos hechos y desarrollan en un momento histórico, una integración arquitectura-artes plásticas, que culmina incorporando color al medio y espacio a la escultura, logrando la integración genuina de las tres germinando en conjunto, desde la gestación del proyecto.

1 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. 179.

2 Rafael Lorente: entrevista para el Ceda (Centro de Estudiantes de Arquitectura) nº 12, Montevideo, diciembre 1965, p. 29.

3 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. 179.

4 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. 181.

5 REYES, MARIO P., ¿Dónde 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. 181.

6 MOURELLE, RAFAEL L., Cines Plaza y Central y edificio de apartamentos, Monografías Elarqa nº1: Rafael Lorente Escudero 1907-1992, Ed. Dos Puntos, Montevideo, 1993, op.cit, p. 62.

7 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. 158.

3.4 LA IMPORTANCIA DEL LADRILLO Y EL PAPEL DA LA ESTRUCTURA

La obra con ladrillo aparente, es decir, la obra vista, por su reiterada utilización ejerce un papel importante en las obras de Payssé y de Lorente. Este material es relevante, no solamente en la obra de estos arquitectos, sino también en gran parte de la producción arquitectónica uruguaya de la segunda mitad del siglo XX. Señalados por la crítica arquitectónica historicista uruguaya, como "pioneros" de una arquitectura "ladrillera", sus nombres aparecen conjuntamente con otros como el del arquitecto Ernesto Leborgne o el del ingeniero Eladio Dieste.

Al propósito de adentrarnos en estas obras, en las que se resalta la valorización de las propiedades del ladrillo por parte de los arquitectos Payssé y Lorente, paralelamente a sus distintas formas de empleo, se suma el interés de verificar la relación de este material y el aspecto estructural en las obras. El objetivo es lograr una aproximación a éstas, al hecho arquitectónico, verificando cómo los arquitectos plantean el aspecto estructural, qué grado de relevancia asumen en los distintos programas, y por último, cómo interactúan el ladrillo y la estructura.

El ladrillo transciende el rol del elemento constructivo, para incorporar también componentes conceptuales vinculados a movimientos culturales propios de este período. Efectivamente, como ya se ha visto anteriormente, a partir de 1950 aproximadamente, ocurren importantes cambios en el panorama de la arquitectura uruguaya. Nuevas propuestas en el escenario internacional, como la obra de Alvar Aalto, de Jacobsen, o del Le Corbusier tardío, de Ronchamp, o de la Tourette, y el pensamiento y la obra de Joaquín Torres-García, en el plano nacional, colaboran en la difusión de una determinante cultural, que de alguna forma procura la identidad para una mejor arquitectura para Uruguay.

Con la afirmación de los nuevos arquitectos, de la llamada tercera generación, cabe a estos concretar las nuevas intenciones y los cambios necesarios

en esta búsqueda de la moderna arquitectura uruguaya; y de Payssé Reyes a Lorente Escudero, o de Ernesto Leborgne a Eladio Dieste, el ladrillo pasa a ser un material distinguido en sus obras. Despiezo, fragmentación, color, calidez y textura, explotan las posibilidades del material y del conjunto. Una volumetría de planos perforados, confirman la opción de los nuevos proyectos por la masa, y no por la línea. Y esta nueva arquitectura "ladrillera", dentro de una nueva modernidad nacional, utiliza el ladrillo en diversos programas; desde viviendas unifamiliares, hasta programas tan diferenciados como es el caso del Banco de Previsión Social y el AEBU.

En una explicación objetiva, el ladrillo es un material versátil que permite ensayar diferentes lenguajes y programas arquitectónicos; y por sus excelentes cualidades intrínsecas, así como por su capacidad de adaptación y complementación con otras técnicas constructivas, se tornó un material de uso extensivo.
El tradicional ladrillo de campo producido en Uruguay es un elemento paralelepípedo macizo, constituido por tierra arcillosa bien preparada y materia orgánica, y cocido en horno de campo. La liga más utilizada es el abono y el aserrín, pudiendo incorporar otros elementos como la cuerina, o la cáscara de arroz entre otros. Su masa es homogénea, bien cocida, y produce al golpear dos piezas entre sí un característico sonido metálico. Su color puede variar del rojo, al anaranjado o plateado, y cuando se somete a la compresión, su resistencia media es de 150 Kg/cm2. Su producción artesanal es una actividad desarrollada en diferentes lugares y en todos los departamentos del país desde hace muchas décadas, y aún hoy se desarrolla en condiciones de aislamiento social y productivo, con un alto grado de informalidad en esta fase, pero que tiene gran incidencia en el circuito formal de la construcción.

Lorente, como hombre de la construcción, también empleó el ladrillo, no amparado por un discurso arquitectónico, pero sí sobre la base de unos principios

que atendían a la práctica profesional. Principios de economía, de sencillez, que plasman una arquitectura que busca lo esencial y que nace a partir del empleo de formas geométricas puras. Una arquitectura que se guía, sobre todo, por la lógica constructiva, y por la concepción artística de la arquitectura de Lorente. Aspectos que, conciliados, sin lugar a dudas estimularon a Lorente a valorar y comprender el abanico de posibilidades constructivas del empleo de este material, así como todo su potencial plástico.

Si en Lorente es su producción arquitectónica la que permite formar una lectura paulatina de su arquitectura, así como los valores intrínsecos a ella, en Payssé, además de su producción –obra-construida–, hay que resaltar, una vez más, que ésta se ratifica y se respalda permanentemente en su producción teórica.

En su libro ¿Donde estamos en Arquitectura?, Payssé se cuestiona el porqué de la utilización del ladrillo, y cita a Spengler, que afirma que se trata del primer material creado por la inteligencia humana, con el dominio sobre los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. Argumento que en cierto modo transcribe el profundo vínculo y arraigo de este material con el hombre, pero que verdaderamente no expresa las auténticas razones que conducen al arquitecto a emplearlo. En este sentido, Payssé describe una serie de razones (que se relacionan con aspectos económicos, de versatilidad, de funcionalidad, y de estética), por las cuales el ladrillo, a pesar de sus siglos de existencia, aún seguiría siendo un material con posibilidades de empleo. Según el arquitecto éstas serían: a) por ser un material casi totalmente nacional, materia prima y mano de obra, contemplando de esta forma el aspecto de la economía intrínseca del producto; b) es de apropiadas dimensiones y fácil adaptación a distintos usos en obra y variadas aplicaciones constructivas, como muros, tabiques, bóvedas, pavimentos, etc.; c) envejece bien (no así el revoque y ciertas piedras) y usado en doble

tabique, no necesita recubrimiento; d) presenta un buen aspecto y color (complementario del verde de la naturaleza); e) es de inagotables posibilidades estéticas y plásticas; f) es absorbente de la humedad: de altos valores higrométricos usado al natural o con pinturas permeables en interiores; g) es un buen absorbente acústico, y presenta una buena reacción al calor (material cocido y probado al fuego), y h) es un buen aislante térmico.

Termina su exposición sobre el ladrillo apuntando la importancia del factor humano en la construcción, aludiendo en su libro a una cita de Eladio Dieste: "En mi país, –y seguramente en otros países iberoamericanos sucede lo mismo– hay una notable capacidad artesanal para la construcción en ladrillo (herencia de los constructores españoles e italianos). En el último pueblo encontraremos oficiales-albañiles tan hábiles como los mejores, que parecen llevar los ladrillos en la sangre; que sólo esperan que los sepamos guiar para hacer cosas que asombrarán. Lo racional, lo económico, lo verdaderamente utilitario es usar ese capital de notable eficiencia obrera y que tengamos en cuenta lo que sabe hacer la gente que ha de construir nuestras obras".

Las cualidades ponderadas y los argumentos formulados por Payssé referentes a la utilización del ladrillo no hacen más que expresar una manera de pensar del arquitecto extensible al empleo de otros materiales, en la que valora el conocimiento de las cualidades propias de cada material. Aspecto que está en concordancia con la idea y la importancia que Payssé le otorga a una de sus premisas, de que el arquitecto debe saber ejecutar aquello que concibe. Es decir, la acción de construir, por la cuál Payssé sostiene: "Pero hay que comprender que, ante todo, el arquitecto debe ser constructor antes que arquitecto (en la enseñanza tradicional o corriente sucede lo contrario; he aquí quizás, nuestro primer lastre); de aquí la necesidad de adquirir una sólida técnica, lo mismo que en cualquier arte u oficio. Y para dominar el oficio hay que conocer los materiales

y sus posibilidades físicas, expresivas y económicas; y esto debe comprenderse y estimularse desde el principio; …". A esta postura, hay que sumarle uno de sus "cinco puntos" ya mencionados, donde hace una referencia directa al empleo de los materiales: "uso de materiales simples en su natural aspecto y textura, empleando estos materiales como elementos expresivos de valoración del espacio y respetando sus limitaciones constructivas"; que repercute en otro de sus postulados: "construcción lo más simple posible –sin alardes constructivos– haciendo uso, en lo mínimo posible, de diferentes materiales".

Estos aspectos se pueden comprobar plenamente en diferentes obras en las que el ladrillo es protagonista, como en el caso del Seminario Arquidiocesano de Montevideo (1952), localizado en las afueras de Toledo. Claridad, sencillez y economía fueron determinantes según el arquitecto para lograr la composición final del seminario, que presenta como aspectos más relevantes la cuestión climática y la implantación, la intercomunicación espacial y visual, junto con el sentido plástico. Con relación a este último aspecto, el ladrillo asume un valor significativo, además de ser el material empleado en la construcción del edificio, se torna en manos de artistas plásticos, y del propio arquitecto (con la labor de hábiles albañiles), en el objeto que cumple con el cometido de integración de las artes en el seminario. El edificio de la iglesia, que se destaca por su altura en la composición del conjunto y por su significado, recibe las principales intervenciones (3.75, pág. 309). Se destaca inicialmente la fachada principal del templo. Una fachada trabajada, idealizada por Payssé, que recibe los nombres de los personajes (papas y santos) más importantes de la Historia de la Iglesia Católica. Realizado como un gran mural, los nombres aparecen escritos en bajorrelieve de obra vista. Los criterios compositivos de Payssé logran una fachada vibrante y equilibrada, armoniosa con el todo que la compone. Ésta se divide en seis franjas horizontales con tres alturas distintas; dos de estas alturas se repiten de forma intercalada, alternando la

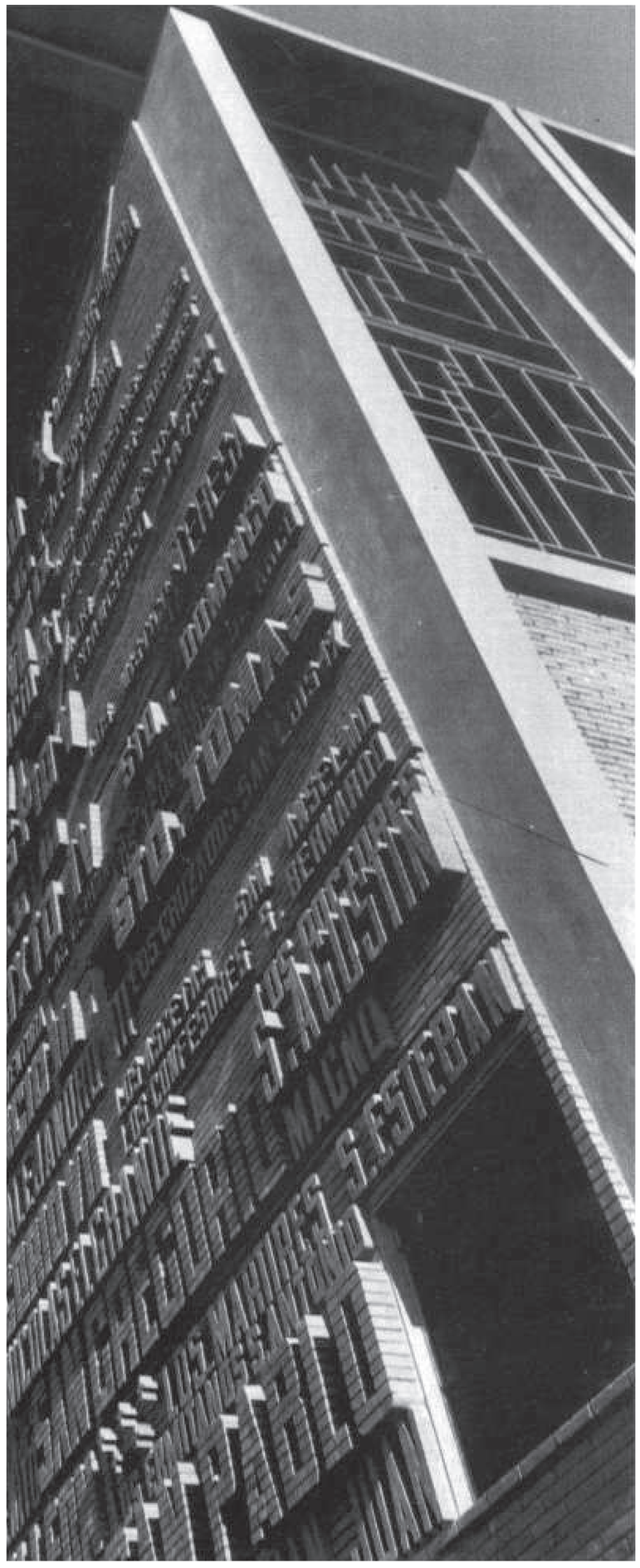
modulación y creando un ritmo en la fachada que se rompe con la ultima franja –la de mayor altura–, y que está en proporción áurea con la suma del mural (3.76, pág, 310).

Con un criterio de construcción claro, Payssé demuestra la búsqueda de equilibrio por compensación, visible en cada una de las franjas, y en la totalidad de la fachada. Las escrituras se organizan dentro de cada una de las franjas horizontales, siguiendo un eje que es central a la fachada. Los pocos huecos de fachada que se abren disminuyen conforme aumenta la altura, y se disponen de forma que buscan el equilibrio de la composición, aproximándose al eje central a medida que suben. Por último, se resalta el orden del mensaje de Payssé, disponiendo los nombres de forma cronológica, situando en la base los nombres de los apóstoles (Tomas, Pedro, Pablo, etc.) los primeros católicos, la base de la Iglesia; y en la parte superior, los últimos papas, terminando con el papa vigente en su momento, Pío XII. Con el mismo carácter se realizó el campanario de la iglesia, desarrollando escrituras del Antiguo y Nuevo Testamento en las respectivas caras sur y norte; así como fuentes de hormigón y obra vista en los patios internos, como es el caso de la Fuente de los Teólogos (3.77, pág. 311).

Una vez en el interior del templo, se destaca la composición abstracta que compone la contrafachada, obra realizada por Horacio Torres. Realizada en obra vista, su composición geométrica abstracta recuerda a obras pictóricas de Joaquín Torres-García como estructura en color de 1930, composición tubular abstracta (1937), o estructura en color de 1942 (3.78, pág. 313). La obra de Horacio Torres no solamente enriquece el espacio por su presencia, sino también dota el interior de la nave con una atmosfera singular al recibir la luz coloreada que entra desde las aberturas laterales y que se cuela por sus ranuras verticales. Por último, aún relacionado con Horacio Torres, se destacan los grandes vitrales pensados para las fachadas laterales de la iglesia representando la “Vía Crucis”, un arte constructivo, estructurado de

3.75 Payssé, *Seminario Arquidiocesano*, 1952

3.76 Payssé, *Seminario Arquidiocesano*, detalhes de fachada, 1952



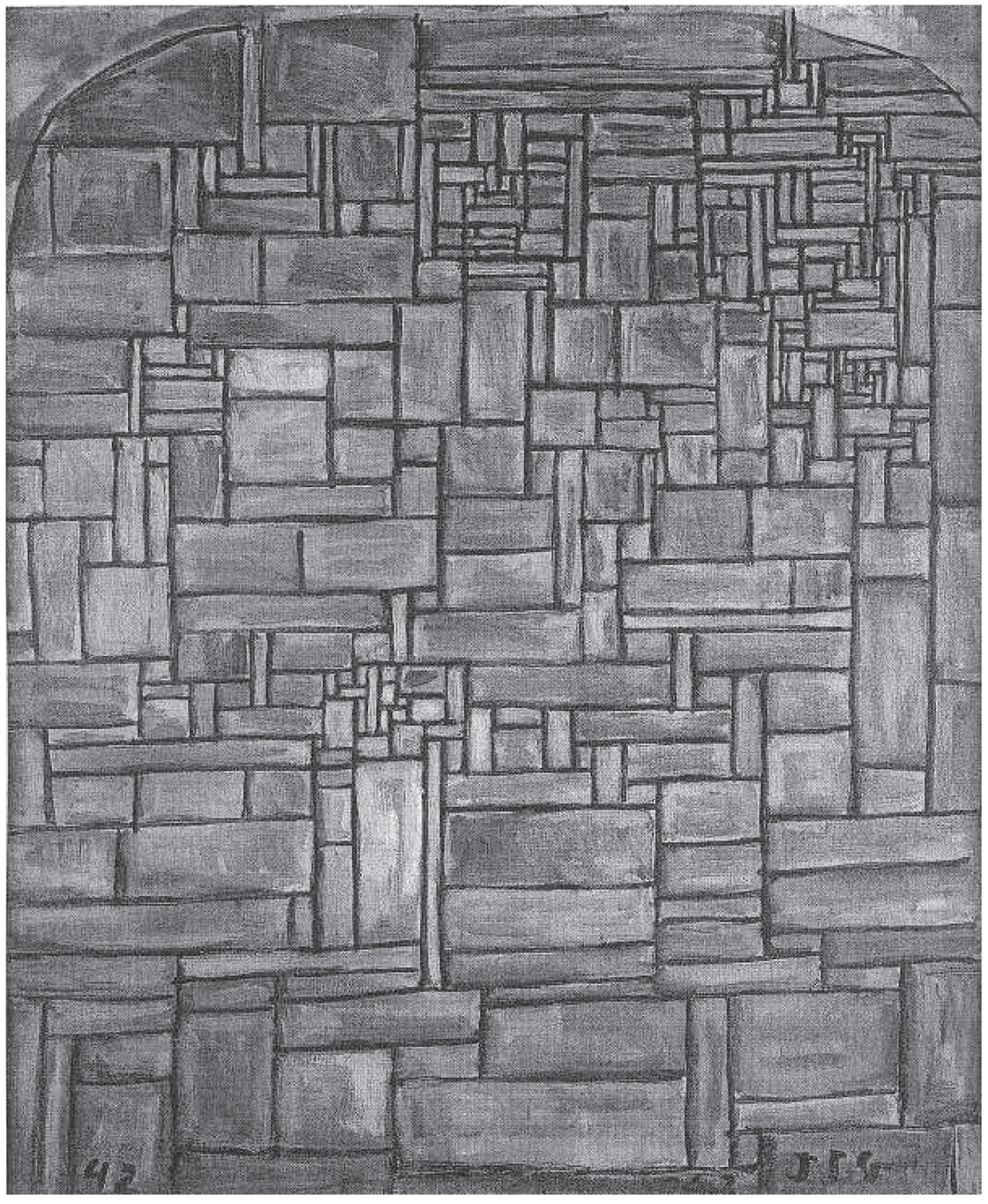
3.77 Payssé, *Seminario Arquidiocesano*, fuente de los Teólogos, 1952

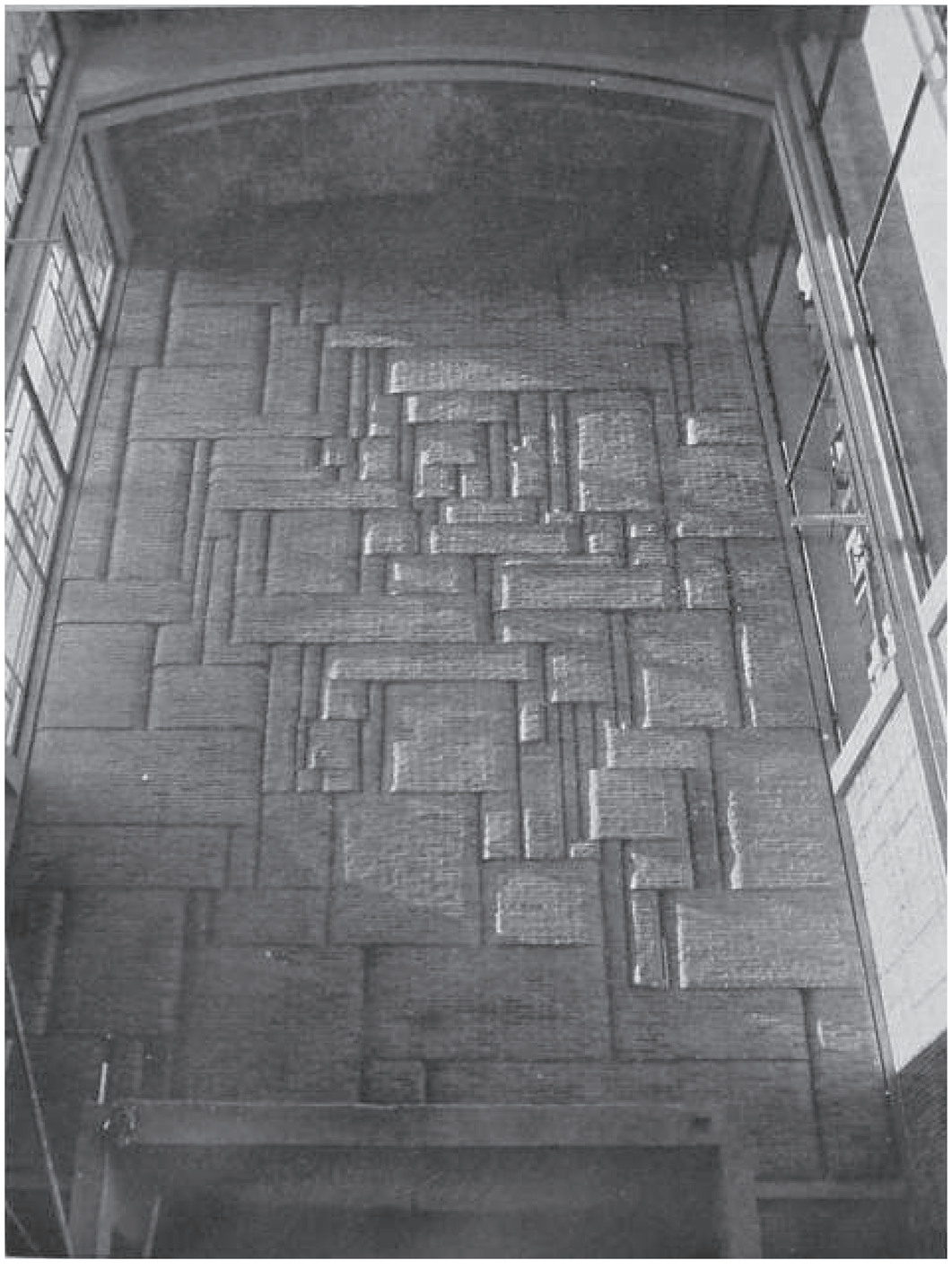
resolución planista y colores contrastados que nunca se terminaron de completar.

La estructura del seminario, resuelta con un sistema porticado en hormigón armado, asume el protagonismo de esta obra imponiéndose incluso sobre la destacada relevancia del propio ladrillo. Esta estructura porticada establece un módulo que impone un ritmo constante en toda la composición del edificio; se refleja en la definición de las fachadas –donde se muestra claramente–, se acusa en los forjados y pilares de forma independiente al cerramiento (3.79, pág 314). Sobre todo, la solución estructural es la que permite el cometido del programa, donde una de las esencias del proyecto que ya fue tratada es la intercomunicación espacial y visual entre los cinco grandes patios que articulan la composición. El planteo estructural crea un orden en todo el conjunto, le proporciona al edificio una unidad que se vigoriza con el papel que se le adjudica al ladrillo: el de cerramiento y plástico. Los huecos que genera la estructura son cerrados completamente o parcialmente –como en el caso de los antepechos– por ladrillos que en su colocación marcan un diseño, enfatizan una horizontalidad, o remarcan una verticalidad según las intenciones del arquitecto (3.80, pág. 315). La plasticidad del ladrillo no reside simplemente en su color y textura; como se comprueba en el seminario, aparece en el ladrillo empleado de canto en vertical ("o de pie"), o en el aparejo a sogas, o formando un mural abstracto, o con el valor de la palabra que le otorga Payssé, trasmitiendo de forma directa su mensaje y utilizando medios propios de la arquitectura.

El hormigón, combinado con el ladrillo, crea una obra que se caracteriza por su sencillez, austeridad y economía (3.81, pág. 317). El sentido constructivo al que se refiere Payssé en esta obra hace referencia a un correcto empleo de los materiales (en especial el ladrillo), desde su elección, hasta su empleo constructivo y partido estético. Este carácter austero del edificio se encuentra en concordancia con el

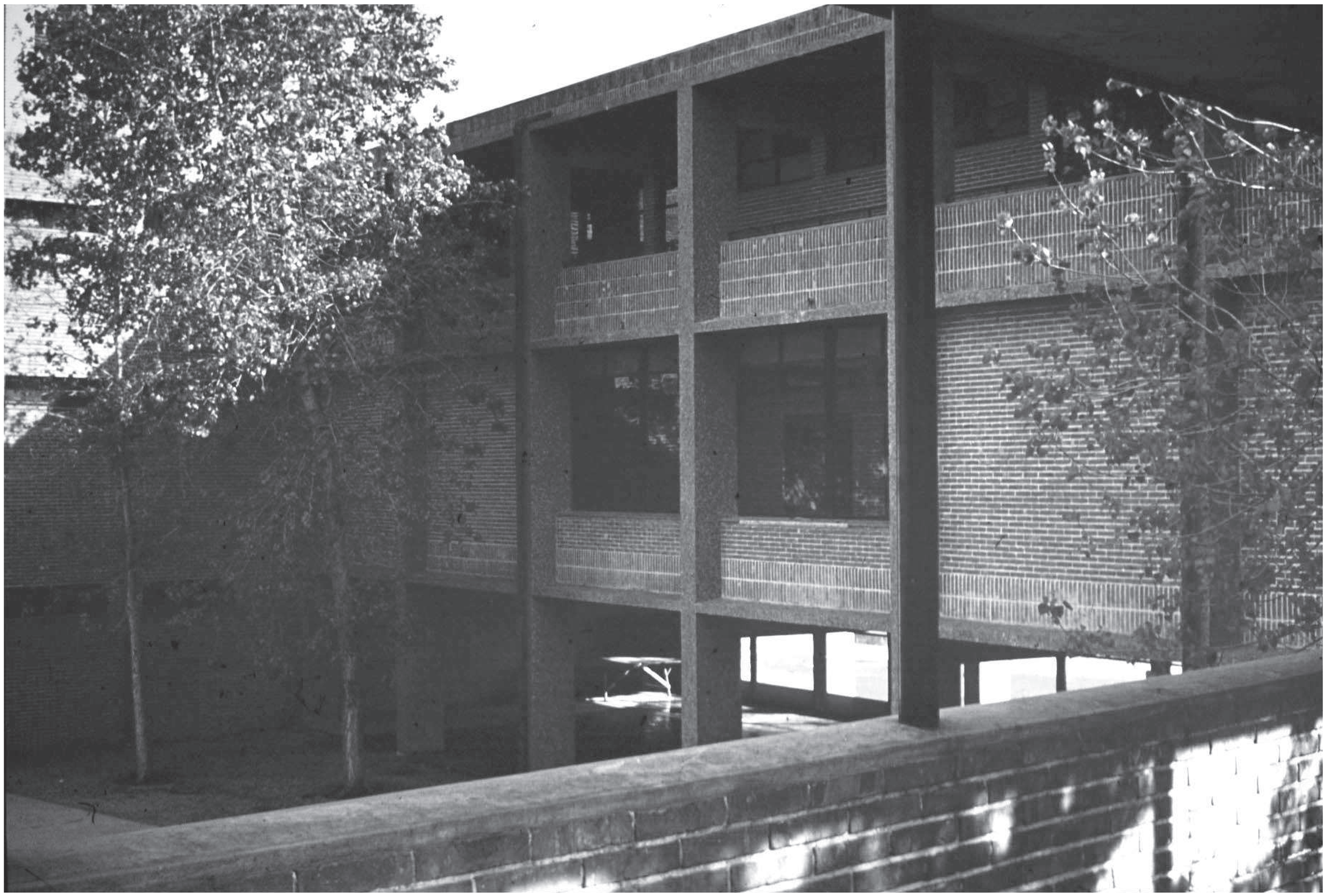
3.78 Payssé, *Seminario Arquidiocesano*, 1952
Mural fachada interior, Horacio Torres
Torres-García: *estructura en color, 1942*





3.79 Payssé, *Seminario Arquidiocesano*, 1952
Patio Seminario Mayor

3.80 Payssé, *Seminario Arquidiocesano*, 1952



cometido de la propia construcción y el programa que alberga; donde la abstención y reclusión interior tienen un singular significado, y lo templado y moderado se tornan características consolidadas intrínsecas al seminario. Una construcción que refleja sinceridad constructiva, empleo de pocos materiales y ninguna clase de alardes. A estas virtudes se agrega el sentido económico que el uso del ladrillo viabilizó, construido con mano de obra local, todos los materiales nacionales y plástica propia, según el propio Payssé probablemente haciendo referencia a todos estos aspectos; desde la labor de los artesanos ladrilleros locales, hasta la contribución de artistas plásticos con un arte constructivo basado en las ideas del maestro Torres-García. En suma, en el seminario se confirma la coherencia entre un concepto básico del arquitecto: "La sencillez es la principal virtud de la arquitectura", y el objeto construido.

Esto también será confirmado en las obras menores de viviendas unifamiliares que proyectó y construyó durante la década del cincuenta en el barrio de Carrasco, tales como su propia vivienda, la "casa Payssé" (1954), la "vivienda con patio" (1958), la "vivienda en una planta" (1960), y la vivienda que proyectó adyacente a la suya en 1961. En estas casas, el color rojo del ladrillo y el verde de la naturaleza son los tonos dominantes. El ladrillo es utilizado para levantar paredes, para pavimentación, y hasta para lograr la integración plástica que desea Payssé, como es el caso de su vivienda, o de la respectiva vivienda contigua. Se resalta su plasticidad en la ejecución de bajorrelieves, fuentes e incluso esculturas como la concebida por el propio arquitecto para su vivienda. En esta última, Payssé emplea el material ensayando sus innumerables posibilidades y buscando su mayor expresividad; desde el diseño de la pavimentación en la zona patio, hasta su colocación en fachada. Así lo ilustra su disposición en el cerramiento exterior, sobre las vigas perimetrales el ladrillo se emplea de forma aplacada, de canto y en vertical, acentuando la verticalidad de los pilares y de los huecos de fachada;

3.81 Payssé, *Seminario Arquidiocesano*, 1952

ya dentro de la "caja", el ladrillo se emplea acostado para diferenciar y marcar una horizontalidad en los paños enmarcados por los pórticos de hormigón (3.82). Con el mismo criterio emplea el ladrillo en la vivienda contigua (1961), resaltando este juego entre verticales y horizontales, diferenciando la volumetría de la vivienda, que se expresa con los pilares de fachada, con su coronamiento, que forma la caja externa, y lo que sucede internamente.

En el interior de ambas viviendas Payssé también emplea el ladrillo visto, las paredes exteriores se realizan con un doble tabique con cámara de aire, proporcionando un aislamiento térmico, donde en algunos casos se esconde la carpintería metálica. Pintados de blanco, se diferencian del rojo que predomina en el exterior, y contrastan su textura y relieve con los paños lisos de los techos revocados (3.83).

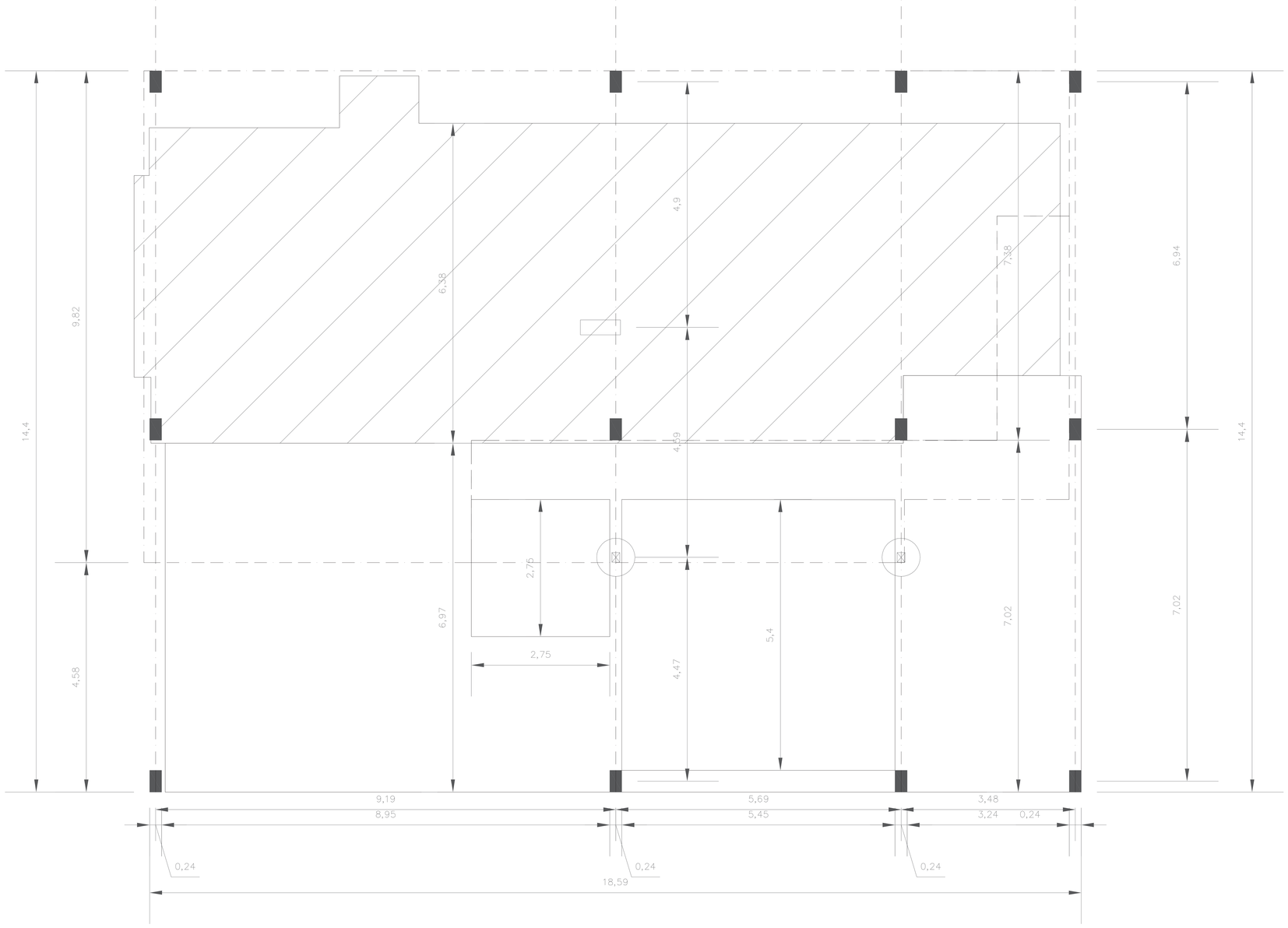
La estructura de la vivienda Payssé es de hormigón armado con la presencia de algunos pilares metálicos. Aparece de forma clara en la obra y decisiva en la composición de la misma. Se hace evidente que la concepción de la estructura de la vivienda Payssé está presente en el génesis del proyecto, no solamente cumpliendo con su función primordial de sustentación como también contribuyendo con otros requisitos del orden estético y formal.

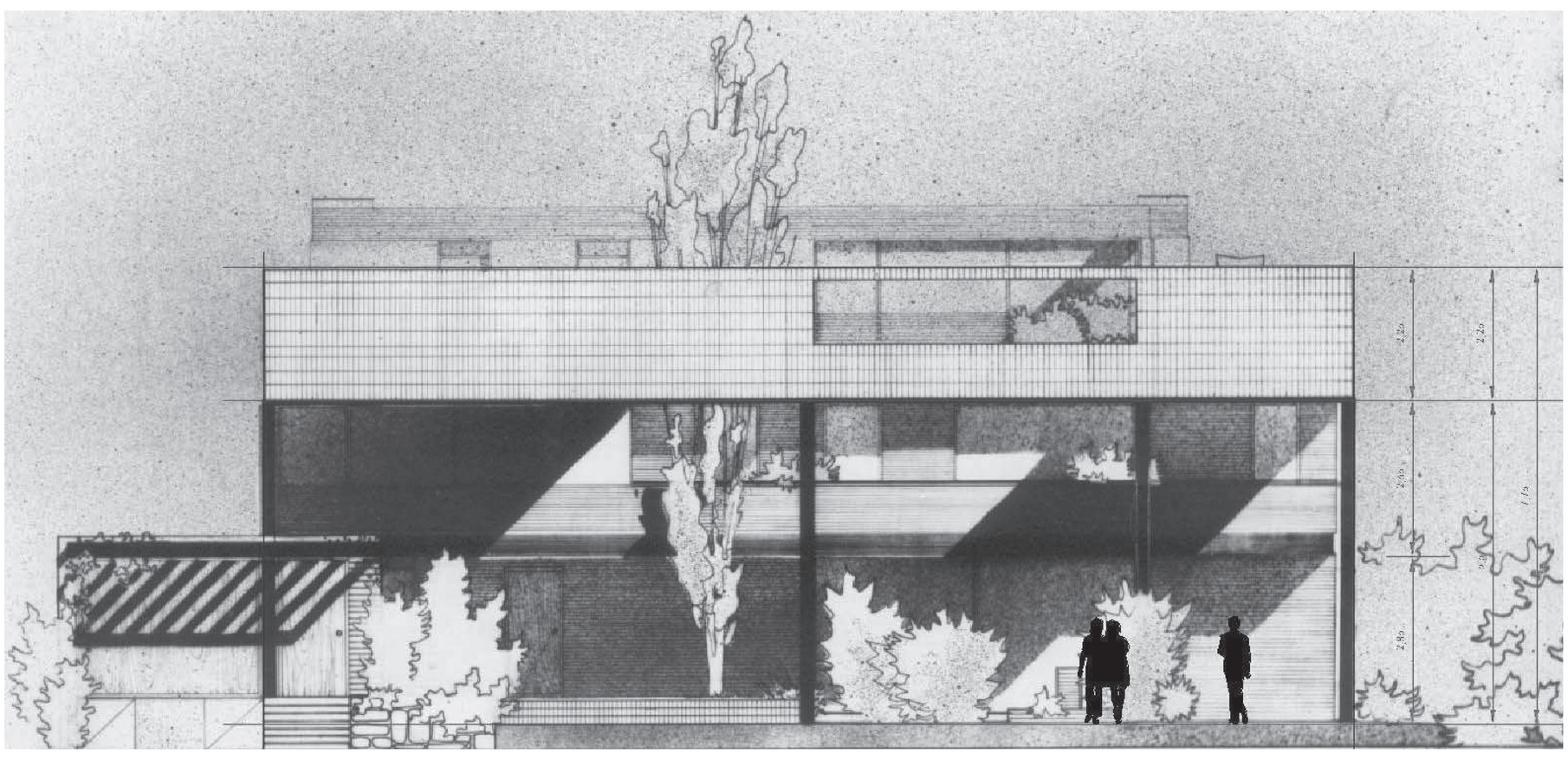
La proporción áurea, o la sección áurea, es la ley por la cual se dan las pautas de la estructura que define varios aspectos de la vivienda. La estructura se dispone en una malla que obedece a un tipo que se repite, variando la distancia entre los ejes de pilares de fachada, donde se sitúan obedeciendo a una proporción progresiva (3.84, pág. 320).

Payssé revela la estructura, la acusa y despega de la vivienda los pilares de hormigón perimetrales que forman los pórticos y que definen los grandes huecos en la fachada. Este gesto se aprecia principalmente en planta baja, donde se constata esta acción o intención de independizar la estructura de los tabiques que conforman la vivienda (3.9, pág. 189). Aún en planta

3.82 *Vivienda Payssé*, 1954
3.83 *Vivienda Payssé*, interior

3.84 *Vivienda Payssé*, planta estructura y alzado, 1954





3.85 *Vivienda Payssé*, 1954

baja aparecen dos pilares metálicos, ubicados en proporción áurea con relación al patio, que aguantan el voladizo de la primera planta. La poca expresión de los pilares metálicos hace patente la intención de Payssé de que el patio configure un espacio libre, sin elementos estructurales.

En la cubierta jardín, la estructura define el hueco donde se empotra la celosía del patio y al mismo tiempo delimita la posición del estudio de Payssé, por medio de una viga longitudinal que atraviesa la vivienda (3.85, pág. 321). Queda latente, pues, la relación existente entre la estructura y la proporción entre huecos y llenos de la vivienda, ya que la estructura da las pautas de la composición.

Del mismo modo ocurre con el planteamiento estructural en la vivienda adyacente (1961), donde la estructura se torna importante en la composición de la fachada y en la conformación de los espacios interiores y exteriores que crea el arquitecto. Nuevamente, la regla de oro que rige la estructura se torna una herramienta que corrobora la composición y armonía de la construcción.

En el caso de las otras dos viviendas (la vivienda con patio de 1958, y la vivienda en una planta de 1960, ambas ubicadas en el barrio de Carrasco), Payssé opta por otra solución estructural, con un planteo similar entre ambas. La estructura se basa en una cubierta plana resuelta con una losa de hormigón que se apoya sobre paredes portantes. Los tabiques de distribución interior no son inferiores a un espesor de 15 centímetros, colaborando con los tabiques perimetrales en la sustentación del peso de la cubierta.

Como excepción, en la denominada “vivienda de una planta” (1960), Payssé emplea la solución de un pilar metálico en la zona galería cuando el vano sobrepasa la solución estructural, acusando su presencia de forma clara y honesta (3.41, pág. 242). Este sector de la vivienda para el arquitecto no solamente se caracteriza por la función de separar y conectar los

ambientes sociales de los íntimos, y ser una zona de paso; al abrir el vano de casi toda la zona de galería hacia el patio jardín, y prolongarla hacia el exterior, Payssé crea una zona que interactúa de forma directa con este espacio exterior sobre el cual se vuelcan varias dependencias de la vivienda, enfatiza esta relación de la vivienda con el jardín y crea una zona de estar en el mismo.

Aún en esta última vivienda, diferenciándola de la vivienda con patio (1958), Payssé acusa la viga superior que recibe la losa y resalta el acabado con este remate superior de la misma manera que distingue los dinteles de los huecos de fachada, dejando claro lo que es cada elemento constructivo. Ya en la vivienda con patio (1958), la obra vista envuelve todos los elementos, menos en determinadas zonas exteriores –como frente al estar– donde la losa-cubierta de hormigón vuela a lo largo de todo el estar, ofreciendo protección contra las intemperies. (3.38, pág. 237).

Dentro de esta misma línea, Payssé proyecta en 1963 las viviendas superpuestas ubicadas en Malvín (Montevideo). La misma solución aplica en planta para las dos viviendas, con la creación de un acceso lateral, que permitió la resolución de la estructura por medio de muros portantes. Un edificio con una geometría pura, donde el ladrillo le concede al prisma una apariencia maciza en el que el estudio de las aberturas –relegando su alineamiento cartesiano, con una distribución aparentemente aleatoria– incrementa esta idea del plano perforado, valorizando la sencillez del volumen. Nuevamente, Payssé recurre al empleo del ladrillo de canto en vertical, en este caso, las últimas hileras de ladrillos marcan una barra horizontal en todo el perímetro que remata el edificio (3.86, pág. 325).

Ya en la obra de Lorente, como se ha visto en su trayectoria de las estaciones de servicios Ancap, la presencia del ladrillo aparece en las estaciones de los años cuarenta. En obras como la estación Ancap Arocena (1943), la estación Ancap Punta del Este

(1944), o la estación Ancap de Br. Artigas (1945), el ladrillo no es tratado como material principal, sino que aparece conjuntamente con el empleo de la madera y la piedra, siendo en ocasiones empleado de forma mixta con la piedra, como en la estación Arocena. Aún así su expresión gana presencia y cierto protagonismo en los grandes pilares circulares que sustentan las cubiertas donde se ubican los reportajes, estableciendo un marcado contraste formal entre ambos, y explorando –en el caso de estas obras– tanto su función plástica como la estructural (3.87, pág, 327).

Cuando construye la vivienda "La Forêt" (1947) en Punta del Este, Lorente nortea su concepción hacia una estrecha relación del espacio interior y el exterior, y utiliza el ladrillo visto en casi la totalidad de la obra. Con muros externos dobles, el rojo del ladrillo y el verde de la naturaleza, ahora combinados con la piedra, asumen los tonos dominantes de la obra. La solución estructural de la vivienda se presenta de acorde con la sencillez de ésta. Su estructura se resolvió con paredes portantes y muros de piedra, como el muro de la chimenea o el muro del garaje. Sobre la fachada principal, se sustenta parte de la cubierta con el auxilio de pilares de madera ubicados en el porche, conjuntamente con los montantes del cerramiento del living-comedor.

Es apreciable cómo explora Lorente otros recursos de la estructura a favor de la composición de la obra –como en el caso del tejado– aprovechando aspectos funcionales. En la fachada sudoeste, donde se abre un hueco que conforma y organiza el patio de servicio, Lorente mantiene la línea de cubierta que vuela sobre la fachada dándole una continuidad a la línea horizontal de cubierta y conservando el plano de tejado como un todo, dejando a la vista la estructura de madera empleada a manera de pérgola (3.88, pág. 328).

Pocos años después de la experiencia de La Forêt, en la vivienda Pérez Mackinnon (1950), el ladrillo vuelve

3.86 Payssé, *viviendas superpuestas*, 1963

aparecer, pero con menos intensidad.

Esta vivienda tiene como precedente la vivienda Castiglione (1948), con la cual comparte varios aspectos –principalmente en los acabados exteriores– que, especialmente en la vivienda Pérez Mackinnon, corroboran una imagen de precisión y claridad a la construcción (3.89, pág. 329).

Con un predominio del revoco pintado, tanto en los muros como en la cubierta que vuela, el material cerámico se hace presente en unos pocos paramentos verticales. Más precisamente en los muros de los lindes laterales del solar.

El que presenta una mayor notoriedad es el de la entrada, donde se ubica el porche. Sobre él se vuelcan los ambientes del estar social y del estar íntimo (3.34, pág. 229). Lorente, contrasta un acabado liso, una terminación casi perfecta con la textura reticulada, el color y la apariencia rústica que le proporciona la obra vista. Se orientan ciertas visuales de las zonas de estar hacia esta superficie de obra vista (señalada en planta como "muro trabajado"), donde existe un intercambio directo de los usos de los espacios interiores con los exteriores, y se emplea el material como elemento expresivo de valoración del espacio.

La estructura –en este caso también sin relevancia– se resuelve con una solución mixta, que utiliza pilares y paredes de carga sobre los cuales se apoya la losa de hormigón armado. La presencia de los pilares en el estar, de poca expresión, permite crear el ambiente de transparencia e integración que pretende Lorente. De esta manera, la estructura se ajusta a las necesidades funcionales y espaciales de la vivienda.

El empleo del ladrillo obra vista se reanuda con destaque en su obra en el proyecto de cinco viviendas de uso temporal ubicadas en el balneario Bella Vista entre 1955-57. La carencia de recursos en la zona, la utilización de una mano de obra local, de menor calificación, le conduce a procedimientos constructivos simples basados en el uso de muros portantes de ladrillo de campo, con algunos pilaretes de hormigón armado, e inclusive con cubiertas de

3.87 Lorente, *estación Ancap Punta del Este*, 1944

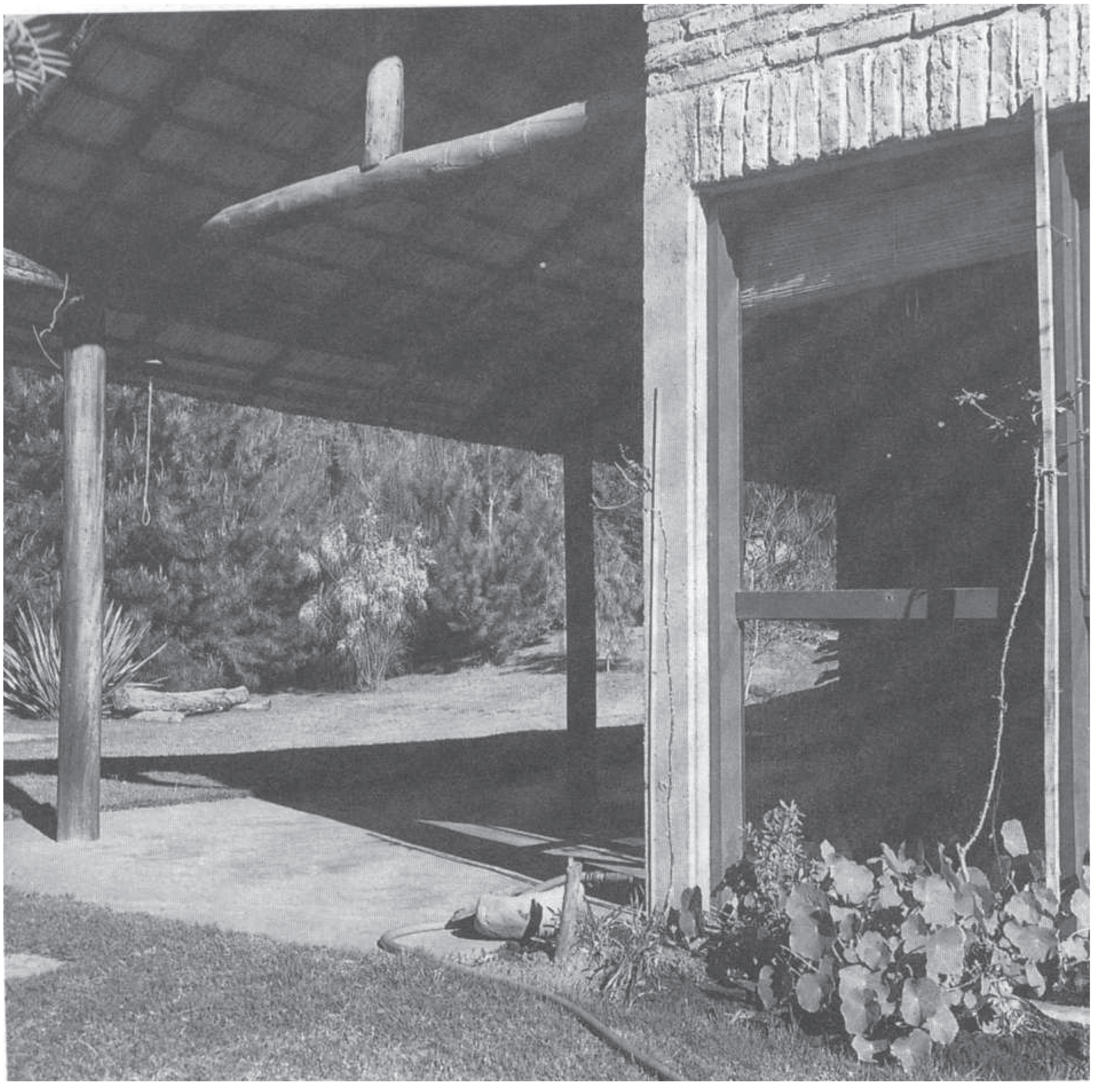
3.88 Lorente, *vivienda La Forêt*, 1947

3.89 Lorente, *vivienda Castiglione*, 1948

quincha obtenida en bañados cercanos (3.90). En este sentido, se distingue la vivienda Chilabert, por su diferenciación en la solución estructural.
Aún así todas presentan un lenguaje arquitectónico caracterizado por su humildad y sabiduría, que utiliza conscientemente un mínimo de recursos generando un lenguaje modesto e intemporal, que explota la textura y calidez del ladrillo, transmitiendo esta calidez al refugio del hombre, y usando los materiales con franqueza. Se huye de una ejecución excesivamente atildada y se apuesta por una forma de mayor viveza, con una vibración superficial producida por la ligeras variaciones en el tono de color, y la textura de los ladrillos.

En obras que se caracterizan por su gran porte, el ladrillo obra vista también obtiene reconocimiento y adquiere el rol de material principal; como se ha visto con el ejemplo del Seminario Arquidiocesano de Payssé.
Continuando con el arquitecto y dentro de esta magnitud de edificios, posteriormente se destaca claramente la obra del Banco de Previsión Social (1957), donde el ladrillo tiene un papel fundamental. Una vez más Payssé, fiel al uso del ladrillo de campo, busca explotar al máximo las posibilidades expresivas de este material, valorando su calidez, textura y color. Es el predomino del ladrillo, que aquí aparece combinado con el hormigón visto, el que contribuye para otorgarle al conjunto construido esta unidad palpable que presenta el edificio, además de transmitir una sensación de pesadez, proporcionándole una imagen maciza. Al mismo tiempo, esto le permite reafirmar el criterio de caja "vaciada" y de volúmenes puros perforados, aspectos que caracterizan la obra de Payssé (3.91, pág. 332).
El vidrio y el hormigón son los otros dos materiales que se utilizan y ayudan a valorizar el equilibrio entre los segundos planos de fachada que se crean (3.92, pág. 333). La estructura de hormigón visto tiene un papel importante en la composición del edificio. Se acusa, pero no en su totalidad, y se manifiesta en el

3.90 Lorente, *vivienda en Bella Vista*, 1955-57



3.91 Payssé, *Banco de Previsión Social*, 1957

3.92 Payssé, *Banco de Previsión Social*, 1957

enriquecimiento espacial y en la definición de las fachadas. La estructura se destaca en casi todo el perímetro del edificio, a nivel del embasamiento, para luego desaparecer en su interior. Su relevancia se constata en la estructura porticada que enmarca las oficinas en la entrada principal, donde Payssé explota todo el potencial expresivo plástico y tectónico de la estructura de hormigón dejándola a la vista, como elemento de valoración del espacio (3.93). Entabla un diálogo entre el ladrillo (revestimiento) y el hormigón (estructura), que transcurre conforme la conveniencia de la propuesta arquitectónica; en momentos decisivos de la composición, enseña la estructura, y en otros crea el plano de ladrillo.

La utilización del ladrillo por parte del Payssé va aún más lejos cuando, en colaboración con los ingenieros Eladio Dieste y Montañez, proyecta el Banco Popular (1965), donde este material no sólo es la terminación predominante en los paños de pared marcados por la estructura, sino por el cerramiento superior, compuesto por bóvedas de ladrillo armado que caracterizan espacialmente la obra (3.94 pág. 336).
La estructura modulada de pilares y vigas de hormigón sobresale creando nichos, en los cuales se instalan los equipamientos y reciben los tensores que contrarrestan el empuje de las bóvedas, ampliando el empleo de este material y adjudicándole una función estructural inusitada en sus obras.

Otra obra de gran porte, donde se destaca el protagonismo del ladrillo como opción constructiva, es sin duda el edificio de la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay – AEBU (1964), de Lorente. Trabajando básicamente con dos materiales, el revestimiento cerámico y el ladrillo rojo tradicional de campo, Lorente logra una uniformidad cromática en el edificio capaz de atar los distintos volúmenes de la composición, tornándola homogénea (3.95, pág. 337). Al mismo tiempo, la calidad de solidez que le concede el ladrillo establece una clara dicotomía, donde características opuestas, como peso y levedad,

3.93 Payssé, *Banco de Previsión Social*, 1957

3.94 Payssé, *Banco Popular*, 1965

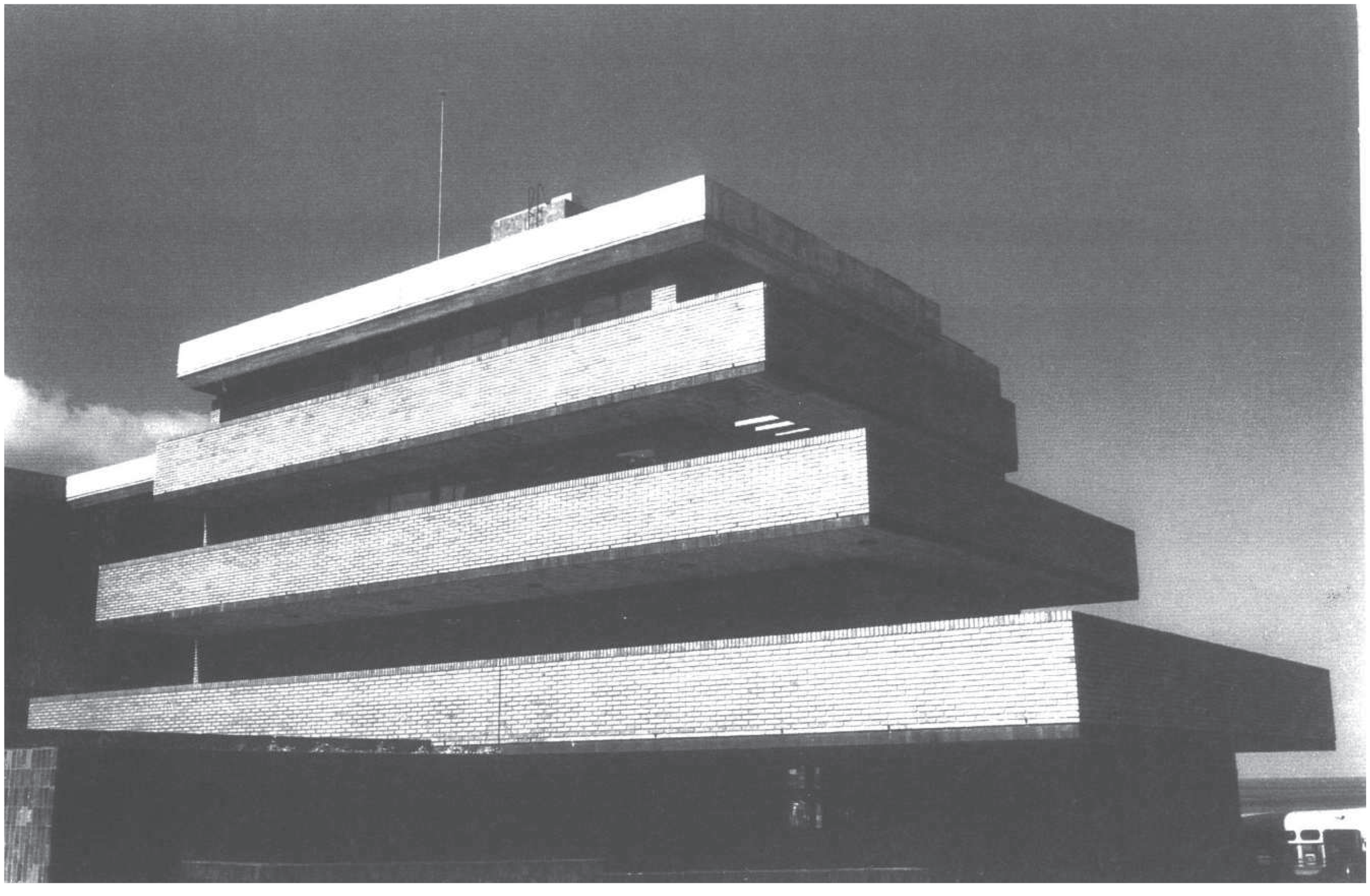
3.95 Lorente, *edificio del AEBU*, 1964

se confrontan permanentemente, como en el caso de las grandes terrazas rojas que se proyectan con arrojo (3.96). El embasamiento del edificio se reviste con plaquetas cerámicas en un tono marrón y el muro exterior, con plaquetas de color verde musgo, que en conjunto con el rojo quemado del ladrillo, confirman la opción por una paleta baja. La estructura de hormigón armado no desvela un aspecto relevante como expresión, se esconde y desaparece por detrás de los muros. El ladrillo en este caso es revestimiento y crea el plano macizo y la idea de volumen; el resquicio de estructura solamente aparece en los cantos de forjados, que son acusados en fachadas, pero aún así, revestidos con cerámica.

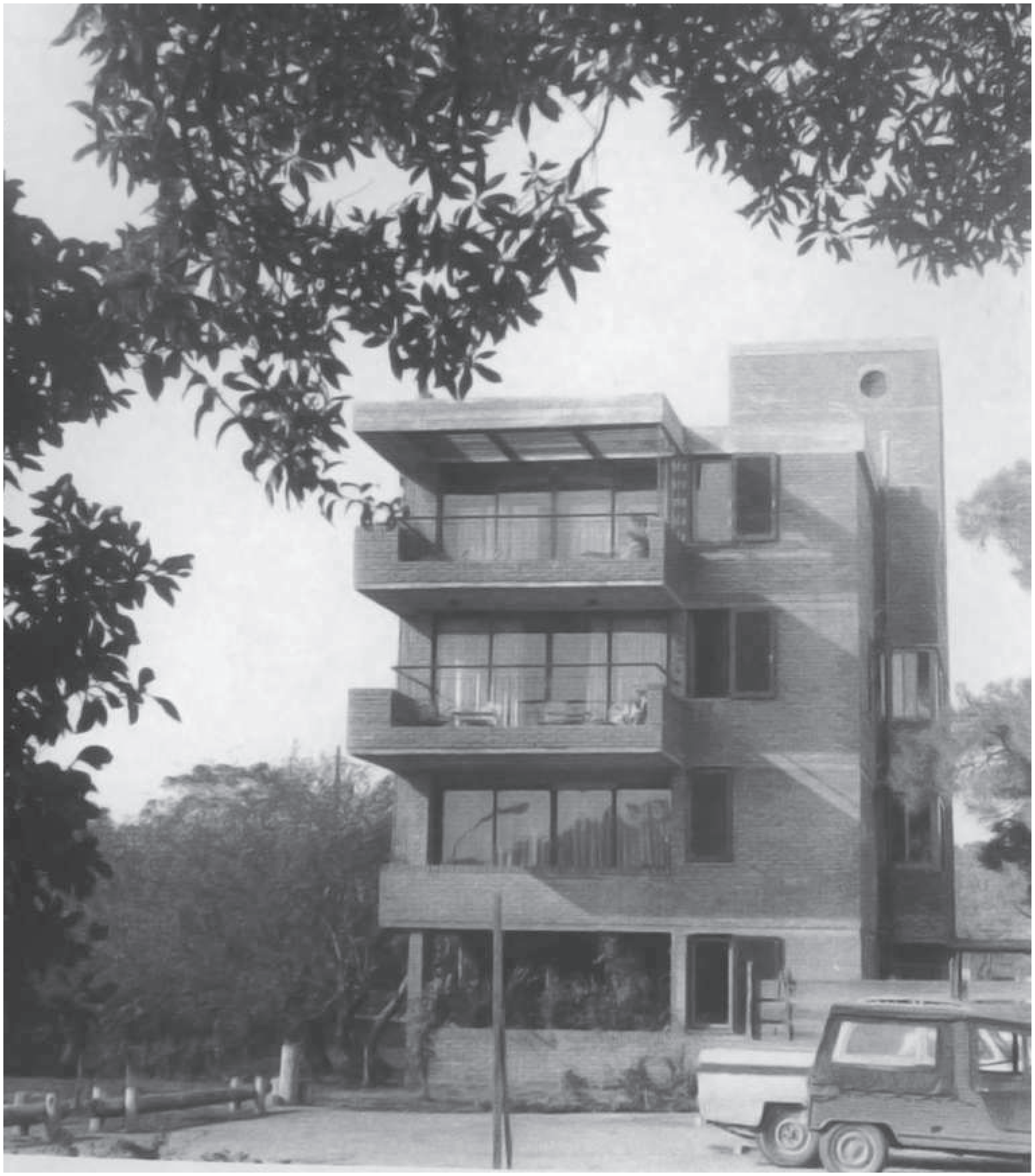
Posteriormente, Lorente, en su trayectoria arquitectónica, intensifica el empleo del ladrillo en diversas obras. Lo utiliza con mesura en el conjunto habitacional de empleados de Ancap (1970), donde construye los cerramientos exteriores en muros dobles de ladrillo visto, combinándolo con estructura de hormigón armado: en la vivienda colectiva que construye en Punta Gorda sobre la Av. General Paz (1971), en la cual Lorente penetra más en la disposición del ladrillo en sus fachadas, utilizándolo en diversos despiezos, sacándole de esta forma la mayor expresividad posible al material (3.97, pág. 340); o también cuando construye su vivienda propia en Carrasco (1979), una de sus ultimas obras, compacta e introvertida, con muros dobles de ladrillo de campo visto, e interiormente muros pintados de blanco (3.98, pág. 341).

El ladrillo obra vista sin lugar a dudas representa un material importante en la producción arquitectónica de Payssé y Lorente, y su empleo se incrementa justamente durante la década del cincuenta.
Aun así, mirando el repertorio arquitectónico de ambos arquitectos, este no se puede limitar a tal empleo. A lo largo del levantamiento de estos trabajos, donde es vital el empleo del ladrillo, se constata y se hace evidente que, tanto Payssé como

3.96 Lorente, *edificio del AEBU*, 1964



3.97 Lorente, *vivienda colectiva*, 1971



3.98 *Vivienda Lorente*, 1979

Lorente, explotan en sus respectivas obras la textura y calidez del ladrillo, conjuntamente con la unidad que les proporciona; y esto lo transmiten al objeto de su quehacer arquitectónico, usando los materiales con franqueza, sin atestar sus fachadas e interiores con distintos tipos de materiales sin fundamentos.

NOTAS

1 Oswald Spengler, filósofo alemán (1880-1936). 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. 158.

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. 159.

3 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. 158