

Umbral concreto Sobre el Urnario de Montevideo

Arq. Mary Méndez. Farq. UdelaR. Mg. UTDT.BA.
Profesora Adjunta del Instituto de Historia de la Arquitectura, Cátedra de Historia de la Arquitectura
Nacional, Arquitectura y Teoría, Teoría de la Arquitectura 1

Facultad de Arquitectura. Universidad de la República. Bvar. Artigas 1031.
CP. 11200. Montevideo, Uruguay.
00598 24096838,
00598 22030009
00598 99745028,
merymendez712@gmail.com

Umbral concreto. Sobre el Urnario de Montevideo

Resumen

En las oficinas del Palacio Municipal, en 1959, el arquitecto Nelson Bayardo estaba finalizando los planos para la construcción de un edificio que debía alojar unas 18.000 urnas funerarias. Pensó en una estructura bastante arriesgada que fue definida con el asesoramiento de José Tizze, también funcionario municipal. Juntos pensaron en un bloque exento, con una planta cuadrada de 35 m de lado, aislado en medio de un amplio espacio verde del Cementerio del Norte.

Las pantallas de hormigón armado operan como un rústico caparazón que resguarda el claustro de 20 x 20 metros, abierto al cielo y protegido del exterior mediante importantes diferencias de nivel. Allí se incorporó la vegetación y el agua, detenida. Los recursos arquitectónicos utilizados buscaron la abstracción más absoluta: en el Urnario todo es silencio.

Un camino semicircular circunda el volumen y permite su contemplación lejana. Al ingresar continúa la *promenade*, enlentecida por una dilatada escalera que lleva al segundo nivel. Luego el recorrido ritual continúa, girando siempre sobre el patio.

Un mural de Edwin Studer discurre paralelo a la escalera enfrentando al norte, inseparable del espacio, inseparable también de la estructura. La estable composición acromática se adhiere al edificio presentando una total integración e intimidad del arte con la arquitectura.

Las flores de plástico multicolor pretenden apaciguar el vacío de la muerte mientras que una mano humilde buscó resistir la solemnidad abrumadora del conjunto incorporando un altar para San Antonio Abad, con una colorida y pequeña imagen de yeso. Resulta la materialización sorda y popular de la crisis semántica de la abstracción moderna.

En este trabajo se busca exponer el edificio como emergencia de discusiones significativas acerca del valor comunicativo de la abstracción, el simbolismo y la sacralidad en el seno mismo de la modernidad. Para ello se establecen las tramas proyectuales y se rastrean las relaciones contextuales con otras obras del arquitecto y del ingeniero, se exploran los vínculos con los artistas del Taller Torres García y se exponen las múltiples relaciones con la arquitectura de Vilanova Artigas y Alfonso Reidy. En particular se establecen los vínculos con la realizada por Le Corbusier en la posguerra, conocida en los reiterados viajes realizados por Bayardo a Francia y especialmente a través de las redes que posibilitaron los colaboradores uruguayos del atelier del 35 de la rue de Sèvres.

Palabras claves: abstracción, sacralidad, tramas proyectuales.

Concrete threshold. About the Ossuary of Montevideo

Abstract

In the offices of City Hall, in 1959, the architect Nelson Bayardo was finalizing drawings for the construction of a building that should accommodate some 18,000 urns. He thought of a quite risky structure that was defined with the advice of the engineer José Tizze also city official. Together they envisioned a free block with a square base of 35 m side, isolated in the middle of a large green space in the North Cemetery.

Concrete screens work as as a rustic shell that protects the cloister of 20 x 20 meters, open to the sky and protected from the outside by important differences in level. it was added the vegetation and reserved waters. The architectural means sought total abstraction: in the ossuary everything is still.

A semi-circular road surrounds the volume and allows to regard it from afar. When entering the promenade proceeds, slowed by a long staircase leading to the second level. Then the ritual journey continues, always surrounding the patio.

A mural of Edwin Studer runs by the staircase, facing north. Inseparable from space, also inseparable from structure. The stable achromatic composition adheres to the building featuring full integration and intimacy between art and architecture.

Multicolor plastic flowers intend to appease the void of death while a humble hand sought to resist the overwhelming solemnity incorporating an alter piece of San Antonio Abad, colorful and small plaster image. They are deaf and popular materialization of the crisis of modern abstraction semantics.

This paper seeks to expose the building as an emergency meaningful discussions about the communicative value of abstraction, symbolism and sacredness in the very heart of modern art. In order to do that establish the projective frames and we trace the contextual relationships with other works of the architects we explore the links with the artists of Taller Torres García and exposed the multiple relationships with the architecture of Vilanova Artigas and Alfonso Reidy. In particular we establish the bonds with by Le Corbusier in the postwar period, known repeatedly by Bayardo's trips to France and especially through networks that enabled Uruguayans employees Uruguayans of atelier 35 rue de Sèvres.

Keywords: abstraction, sacredness, projective frames.

Umbral concreto Sobre el Urnario de Montevideo

Año 1959 en la Intendencia Municipal, Nelson Bayardo está terminando los planos para la construcción de un edificio que debía alojar unas 18.000 urnas funerarias¹. La estructura era bastante arriesgada y había sido definida con el asesoramiento de José Tizze, calculista experto en hormigón armado, también funcionario municipal². Como le gustaba hacer a Bayardo, el partido fue definido con seguridad. Sin vacilaciones optó por un claustro de 20 x 20 metros, abierto al cielo y enterrado 1,5 metros, rodeado de un espeso deambulatorio. El edificio resultó un bloque exento de planta cuadrada con 36 metros de lado y 7 metros de alto, elevado 2,3 metros sobre el nivel de suelo por medio de 8 pilares trapezoidales, aislado en medio de un amplio espacio libre del Cementerio del Norte.¹

Cada una de sus caras se orienta hacia un punto cardinal y el centro del cuadrado coincide exactamente con el centro de un área circular limitada por un camino para automóviles que lo envuelve permitiendo su contemplación lejana. Mediante un breve rodeo se produce el acceso, que se obliga a pie, por el lado este. El volumen debía estar contenido en un talud verde rodeado de árboles, que disminuía hacia el norte, de manera que la vista a través del patio se dirigía desde lo alto hacia un lago que completaba el conjunto, en un paisaje digno de las Églogas virgilianas.

La forma se confió a la potencia de la estructura de hormigón armado y no se admitió ninguna concesión innecesaria. Las pantallas de 15 centímetros de espesor operan como un rústico caparazón que resguarda el espacio abierto en el interior, protegiendo así la intimidad de ese lugar de contemplación, bastante más intelectual que utilitario. Allí se incorporó la vegetación y un espejo para el agua detenida, de previsibles proporciones áureas.

Al ingresar continúa la *promenade* exterior, enlentecida por una *gradonata* que lleva al primer nivel de doble altura. El recorrido ritual continúa por la doble galería del norte, girando siempre sobre el patio. Unas veces el vínculo que se establece con el claustro es directo, otras se enmarca la vista con huecos que van de lado a lado de los muros; en el último nivel aparecen ligeros *pilotis*.

¹ El edificio se insertó en el plan de reordenamiento del Cementerio que había realizado el arquitecto Luis Crespi.



Angulo suroeste

No es necesario explicar que los recursos arquitectónicos provienen de la estética de Le Corbusier: es conocida la fascinación de Bayardo por sus obras de posguerra³. Especialmente manifiesta los vínculos con el Convento Santa María de La Tourette, construido para los padres dominicos en Lyon en el año 1957. Pero más interesantes que las evidentes relaciones formales resulta el conocimiento directo que Bayardo y Tizze tenían de las preocupaciones de Le Corbusier en los cincuenta a través de las redes que posibilitaron los colaboradores uruguayos del atelier del 35 rue de Sèvres. Me refiero en particular a Justino Serralta, amigo de Bayardo desde la juventud hasta su muerte. Ambos compartían el gusto por la misma pintura, posiciones ideológicas, posturas docentes y muchas ideas disciplinares⁴. Entre 1947 y 1950 Serralta trabajó con Le Corbusier y colaboró en la definición del Modulor, en la Unidad de Habitación de Marsella, del Plan de Bogotá y en el místico proyecto para la Sainte-Baume⁵. Cuando Serralta volvió a Uruguay al promediar el año 1951, formó sociedad con Carlos Clémot y, eventualmente, con la empresa Dieste y Montañez, realizando importantes obras en Montevideo. En 1953 Serralta era profesor adjunto del Taller Altamirano, cargo que compartía con Bayardo, quedando a su cargo entre 1962 y 1972. En estos mismos años José Tizze era socio en el estudio profesional de Altamirano, de modo que seguramente los tres tenían opiniones compartidas.

Si comparamos el Urnario con La Tourette, la abstracción que resulta de la simple operación proyectual del caso montevideano es aun más absoluta: en el Urnario reina un silencio sagrado, un temor que proviene también de la materia bruta, que de igual modo reclama la reverencia pero que la obtiene mucho más eficazmente. Sin duda existe una justificación en la relación escalar, pero no solamente, hay algunos otros elementos que conviene explicar.

En la pared situada al sur del claustro se ubicó un mural de Edwin Studer que discurre paralelo a la escalera, enfrentando el sol del mediodía⁶. Cubre unos 140 metros cuadrados de superficie y es inseparable del espacio, inseparable también de la estructura. La estable composición acromática se adhiere al edificio presentando una total integración e intimidad del arte con la arquitectura y

resulta, junto con el Seminario Arquidiocesano de Mario Payssé, la obra que mejor expone esta integración en Uruguay.



Claustro y galería oeste

La necesidad del arte pone de manifiesto un problema no del todo considerado por la historiografía local: la crisis semántica de la forma abstracta y la necesidad de la sacralidad en el mundo moderno⁷. La calidad de esta incorporación, la sensibilidad de Studer como artista plástico y la amistad que lo unió con Bayardo durante tantos años fueron, en parte, responsables del resultado. Pero también hay condiciones de la época.

Este edificio resulta un documento material de primer orden para entender la arquitectura de mediados del siglo XX en Uruguay. En él emergen discusiones significativas acerca del valor comunicativo de la abstracción, el simbolismo y la sacralidad en el seno mismo de la modernidad local. En otras obras del período –como las de Mario Payssé, por ejemplo–, la incorporación del arte plástico representa una especie de claudicación, una aceptación tácita de la incapacidad comunicativa de la arquitectura; en otras, como las de Dieste, sucede exactamente lo contrario.

El problema expresivo que la abstracción suponía ya había sido motivo de debate en los años anteriores. Recordemos las críticas de Torres García al neoplasticismo europeo y las discusiones que al respecto tuvieron a mediados de los cuarenta los constructivistas uruguayos del taller con los artistas argentinos de la Asociación Arte Concreto-Invención y del Grupo Madi⁸.

Bayardo y Tizze confiaron en la elocuencia de la forma abstracta y en el valor de la estructura, alineándose con el racionalismo estructural que dominaba la Facultad de Arquitectura cuando fueron estudiantes, lógica indiscutida que se mantuvo convalidando la producción hasta bien entrados los años cincuenta.

Según esta lógica, la materia logra conmover porque resulta misteriosamente expresiva, y no es solo la razón sino más bien el espíritu quien percibe el equilibrio de las fuerzas. Los edificios debían manifestar su condición tectónica y los materiales ser respetados en su esencia y usarse con sencillez. Tal arquitectura podía así dar paso a una iluminación de tipo mística, manteniéndose, no obstante, en el ámbito de lo profano⁹.

La significación de este pensamiento arquitectónico resulta relevante para comprender las obras realizadas en Uruguay entre 1950 y 1965. El período coincide con un empuje constructivo producto de la favorable situación económica de posguerra, que se mantuvo algunos años después de terminada la Guerra de Corea. El empuje permitió la proliferación de edificios que modificaron y modernizaron la imagen de Montevideo, realizándose gran parte de la obra pública, casi toda la arquitectura religiosa y los principales edificios de vivienda en altura de la Rambla de Pocitos, del centro de Montevideo y de Punta del Este, que asistía entonces a su primer impulso urbanizador¹⁰.

Payssé proyectó el Seminario de Toledo en 1952, su vivienda en Carrasco de 1954, la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles en 1957, la sucursal del Banco República de Punta del Este en 1960 y la del Banco Popular en 1965. Son estos los años en que Eladio Dieste cubrió miles de metros cuadrados con la cerámica armada, realizó la estructura de la Iglesia de la Asunción y San Carlos Borromeo (en 1954), del Colegio La Mennais (en 1958) y de San Juan Bosco (en 1966), proyectó y construyó la Iglesia de Atlántida y la Iglesia de Lourdes en Malvín (ambas en 1961).

Raúl Sichero realizó La Goleta en 1954, el Panamericano y el Ciudadela en 1959; García Pardo el Gilpe en 1955, el Pilar en 1957 y el Positano en 1959; Pintos Risso proyectó el edificio Pocitos en 1951, el Ovalle en 1954, el Castelar y el Beverly en 1958 y el edificio Olivetti en 1959. En Punta del Este construyó el Santos Dumont en 1959. Francisco Villegas Berro y Guillermo Jones Odriozola realizaron el Península en 1955 y el Arcobaleno en 1960. Gómez Platero y Rodolfo López Rey construyeron el edificio Puerto en 1959, las casas Poyo Roc y Son Pura en 1960 y la casa Ahel en 1962. En 1957 Walter Cabuto Etchegaray presentó un plan de reconversión para la Ciudad Vieja que significó el punto más álgido de las transformaciones urbanas esperables. En 1971 Leopoldo Carlos Artucio consideraba las dos décadas anteriores como “el gran despliegue de la Arquitectura Moderna”¹¹.

Todos estos edificios compartían preocupaciones disciplinares que caracterizaban el momento histórico, dentro y fuera de fronteras. El racionalismo estructural, la valoración escultórica del sistema portante y el respeto por las cualidades constructivas de los materiales son evidentes en todos ellos y dependían de las enseñanzas recibidas. La noción de la arquitectura como obra colectiva, la integración de las artes, la obsesión por la geometría y hasta la aplicación de la Divina Proporción fueron consideradas también, aunque con grados diferentes de compromiso intelectual¹².

Son 15 años de debates, cuando comienzan a enfrentarse posiciones disciplinares y se opone la noción de una arquitectura vinculada al mercado con otra que se concibe como valor innegociable. Los arquitectos afines a esta segunda y antigua tradición preservaban el rol del arquitecto como maestro constructor, ordenador de una acción colectiva que conservaba los valores de un sistema de base artesanal. Integraban técnica y arte en un intento de recrear la obra total y manipulaban la forma de los objetos confiando en su dimensión simbólica, explorando los límites expresivos de la

abstracción sin dudar, como hemos señalado, de su elocuencia comunicativa. Durante esos años el país se modificó y las ideas que afirmaban pueden considerarse como epigonales en un escenario que comenzaba a transitar por el camino sin retorno de la producción capitalista.

El Urnario resulta una pieza clave en este contexto, bastante próximo a algunos ejemplos de arquitectura religiosa, superándolos incluso. La singularidad de la obra y la especificidad del programa se presentan como una señal contraria a la economía monetaria. Y es que la certeza nihilista de la muerte resulta la única posibilidad de sacralidad moderna, pura inmanencia que se manifiesta sin velos, anulando de un golpe la *vanitas* y enfrentando al hombre con la nada. Lo desnuda de cara al vacío mediante el brutal hormigón, frío e inerte como los 18.000 despojos de seres que alberga. El Urnario se convierte en umbral, pero en umbral de lo incierto y nadie queda indiferente a lo que la obra expresa de manera tan concreta.

En este sentido las intervenciones espontáneas de los usuarios son contundentes. Miles de flores de plástico multicolor pretenden apaciguar el vacío de la muerte aunque solo logran ahondarlo. Abajo, en el claustro, alguien buscó resistir la solemnidad abrumadora del conjunto incorporando un altar para San Antonio Abad, con una colorida y pequeña imagen de yeso, kitsch breve pero perturbador. Lejos de afectar el conjunto, estas acciones anónimas son la manifestación sorda y popular de la desesperación que provoca la abstracta forma moderna.

Sin duda, el pensamiento de Nelson Bayardo suponía una toma de distancia respecto del aceleramiento de los procesos productivos afirmando en cambio el valor sagrado de la construcción y su capacidad real para transformar el mundo. Revelaba asimismo una posición contraria a la objetivación y desacralización de la arquitectura. Su posición política, su solidaridad con los compañeros de la Facultad de Arquitectura en tiempos de dictadura militar y especialmente su actividad docente no deja dudas al respecto.

Fue profesor de proyectos durante 22 años. Entre 1953 y 1959 fue adjunto en el Taller Altamirano, y en el Taller de Dufau entre 1960 y 1965, entre 1967 y 1969 dirigió un taller experimental y entre 1970 y 1975 dirigió su propio taller. En 1950 acompañó a los estudiantes de la primera generación que viajó por Europa, y nuevamente viajó con estudiantes en 1958 y 1961. Fue jurado en todos los concursos de obra pública que se realizaron en el país entre 1963 y 1989, y la Facultad lo distinguió como profesor emérito en 1990.

La importancia de Bayardo para la cultura arquitectónica de Uruguay está fuera de toda discusión. Fue el maestro de toda una generación de arquitectos. Su vocación por la enseñanza y la amorosa atención que ponía en el proceso de aprendizaje de los estudiantes que tuvo a su cargo se expresó en los textos de pedagogía aplicada a la enseñanza del proyecto. Realizó investigaciones sobre los aspectos grafológicos en los trabajos de los educandos, según el método de grafología emocional objetiva del profesor Curt Honroth y sobre los modos de desarrollar las aptitudes desarrollables del intelecto en base a los trabajos de psicología clínica del doctor Hermann Rorschach, de Suiza.

Su propuesta didáctica, atenta a las necesidades de los estudiantes, se plasmó en sus principales escritos; citamos “Experiencia en Venezuela”, *CEDA*. N° 30. Montevideo, octubre de 1966; *Reflexiones sobre talleres de Arquitectura*, Venezuela, 1966; *Las seis coordenadas de la arquitectura*, Paraguay, 1970; y *Hacia una autodidáctica dirigida*, Montevideo, 1990. Su actividad docente llama hoy a la reflexión en los ámbitos académicos.

José Tizze ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1930 y si bien no obtuvo el título se especializó en cálculo estructural de hormigón armado. Sus conocimientos acerca del pretensado fueron adquiridos de manera autodidacta y en su biblioteca se conserva una importante colección de textos sobre hormigón. Durante algunos años mantuvo un estudio profesional con los arquitectos Carlos Altamirano y Ruben Dufau, sus compañeros de generación en la Facultad. Ingresó como funcionario municipal a mediados de los años cuarenta y allí se convirtió en uno de los mejores amigos de Bayardo.

Su pericia técnica fue siempre considerada por los arquitectos uruguayos, de modo que intervino en las más importantes obras de la ciudad. Asesoró en el cálculo de los edificios de la Rambla de Pocitos y del Panamericano de Raul Sichero, actuó como consultor de la importante firma de ingenieros Bermúdez y Simeto, mantuvo permanentes vínculos con Dieste y Montañez y con la empresa constructora de Raúl Clerc y Héctor Guerra. Definió la estructura de la casa que el arquitecto Luis Vaia proyectó en 1950 para su familia en el Cerro, una obra temprana donde la estructura de hormigón armado resuelve sin otras mediaciones la lógica formal.

El Urnario municipal permite establecer otras tramas de vínculos que hicieron posible su materialización, me refiero a los múltiples contactos que los proyectistas establecieron con las obras de los arquitectos de la escuela brutalista paulista. La obra montevideana se ha puesto en relación innumerables veces con la de Vilanova Artigas, en particular con la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de San Pablo, pero más allá de la leyenda urbana, no es posible confirmar estos vínculos. El proyecto del Urnario precede a esta obra en un par de años y fue realizado al mismo tiempo que alguna de las viviendas que formalmente resultan más vinculables, como la casa Mario Taques Bitencourt, también en San Pablo¹³.

Obras anteriores donde el hormigón tiene una presencia formal tan destacada eran conocidas por Bayardo y Tizze a través de las publicaciones especializadas. Las obras de Niemeyer, Rino Levi, Marcelo, Milton y Mauricio Roberto se publicaron en *L'Architecture d'Aujourd Hui* en varias oportunidades y sus imágenes, muy difundidas, circulaban entre los arquitectos locales.

Más interesante parece la relación con la obra de Alfonso Reidy ya que tuvo una importante incidencia en la arquitectura uruguaya. El conjunto residencial Pedregulho (Río de Janeiro, 1946-1958) fue una obra considerada “ejemplar”, con influencia directa en la definición del Arcobaleno de Villegas y Jones Odriozola en Punta del Este y en varias casas de Gómez Platero y López Rey, entre muchos otros casos. En particular el Colegio Experimental Paraguay-Brasil de Asunción

(1952) y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (1953) pudieron tener influencia directa en la formalización del Urnario Municipal, pero en realidad, no es posible confirmarlo¹⁴.

Lo cierto es que en 1954 Bayardo asistió junto a un grupo de estudiantes a la Bienal Internacional de Arquitectura de San Pablo, realizada al mismo tiempo que la II Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA). Estaba inserta en el marco de los festejos conmemorativos del IV Centenario de San Pablo y fue organizada por el Museo de Arte Moderno de San Pablo y el Instituto de Arquitectos de Brasil. Asistieron Gropius y Le Corbusier, Sert, Rogers, Max Bill y Alvar Aalto¹⁵.

Es muy posible que allí Bayardo se vinculara con Reidy, que participó como jurado, y con Rino Levi, entre muchos otros realizadores brasileños que asistieron al evento. El contacto con la escuela paulista fue registrado en la revista del Centro de Estudiantes que publicó el Hospital Antonio Cándido de Camargo proyectado por Levi en 1948, quien personalmente cedió documentación y comentarios especialmente para la revista¹⁶.

En esta exposición se otorgó un premio a Paul Rudolph en la categoría joven arquitecto. Sus obras otorgaban todo el valor a la estructura de hormigón armado y tuvieron una importancia inusitada, apenas considerada para los estudios de la arquitectura de posguerra uruguaya. Rudolph visitó la ciudad de Montevideo en ese mismo año, posiblemente luego de finalizada la exposición de San Pablo, y su llegada causó gran conmoción entre los jóvenes estudiantes de arquitectura, y seguramente también entre gran parte de los profesionales¹⁷.

El Urnario Municipal de Montevideo alcanzó repercusión internacional poco después de finalizada su construcción, en 1962. Fue citado en importantes textos y revistas internacionales especializadas. Se publicó en la revista *Summa* de Buenos Aires en 1964, la italiana *Domus* en 1964, en *The Architectural Review* de Londres en 1965 y en *L'Architecture d'Aujourd'hui* de París en 1966. En 1969 apareció comentado en el libro de Francisco Bullrich *Nuevos Caminos de la Arquitectura en América Latina* (Barcelona: Blume). Enrique Browne lo incluyó en *Otra arquitectura en América Latina* (México: Gili, 1998). En Uruguay apareció en la *Revista de la Facultad de Arquitectura* en 1961, en el libro de Leopoldo C. Artucio *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Nuestra tierra, 1971), en el artículo de Aurelio Lucchini "Evolución de la arquitectura nacional desde 1939 a 1959", publicado en la revista *Arquitectura* (N° 239, Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1964) y en la misma revista en la edición especial de 1975.

Fue considerado también en las siguientes publicaciones: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Taller Sprechman, *Arquitectura G'90, Las arquitecturas potentes de dos metrópolis asimétricas*, Montevideo: Dos Puntos, Infoplus, 1997; Mariano Arana, *Arquitectura en Uruguay*, Ambiente, Separata, La Plata, 1981; San Carlos Latchinian, *Nelson Bayardo: al maestro, amigo entrañable y ciudadano ilustre*, Boletín SAU, Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, setiembre de 2002; Rafael Lorente Mourelle y Ramiro Bascans, *Uruguay: Panorama de*

su arquitectura contemporánea, *Summa* N° 27, Buenos Aires, 1970; Nelson Bayardo, *Urnario del Cementerio del Norte*, *Revista de la Facultad de Arquitectura*, Montevideo, 1963.

El edificio ha sido recientemente seleccionado por el equipo de investigadores liderados por Barry Bergdoll, curador principal de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York y profesor de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Columbia, Francisco Liernur, Carlos Comas y Patricio del Real para integrar la exposición sobre Arquitectura Moderna de América Latina que se realizará en esa institución a comienzos del año 2015.

En Uruguay, la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación está en vías de declarar la obra como Monumento Histórico Nacional, luego de años de inmerecido olvido¹⁸.

¹ Nelson Bayardo (Montevideo, 1922-2002)

² José Pedro Tizze (1909-1987).

³ La admiración de Bayardo por Le Corbusier quedó de manifiesto en el obituario que escribió con ocasión de su muerte.

Nelson Bayardo. "Ha muerto Le Corbusier". *Revista de la Facultad de Arquitectura*. N° 6. Montevideo: Facultad de Arquitectura, agosto de 1965. 4-6.

⁴ Justino Serralta (Melo, 1919-París, 2011).

⁵ En Francia la obra religiosa de Le Corbusier recién comenzó a ser analizada sistemáticamente como tal a partir de 2004: Flora Samuel "La cité orphique de la Sainte-Baume", *Le symbolique, le sacré, la spiritualité dans l'œuvre de Le Corbusier*. Paris: Racontres de la Fondation Le Corbusier, 2004. La relación entre estos proyectos fue citada por Manfredo Tafuri en 1976, en el capítulo dedicado a Le Corbusier. (M. Tafuri y F. Dal Co. *L'architettura contemporanea*, Milano: Electa, 1976) y en relación con los debates del arte sacro en Francia, en fechas muy recientes (2010) Françoise Caussé. *La revue L'Art Sacré. Le débat en France su l'art et la religion (1945-1954)*. Paris: Cerf, 2010.

⁶ Studer nació en Montevideo en 1924. Fue pintor y muralista, integrado al Taller Torres García desde 1946. La relación entre Studer y Bayardo fue muy personal y sostenida en el tiempo, como lo demuestran los retratos de juventud y vejez del arquitecto.

⁷ El tema fue abordado por Francisco Liernur. "Abstracción, arquitectura y los debates acerca de la síntesis de las artes en el Río de la Plata (1936-1956)", *Trazas de Futuro. Episodios de cultura arquitectónica de la Modernidad de América Latina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008, 227.

⁸ Los dispares puntos de vista relativos a la abstracción llevaron a la separación de los artistas antes vinculados en la revista *Arturo*, cuyo único número fue publicado en 1944. Sobre este tema ver Liernur. "Abstracción, arquitectura y los debates acerca de la síntesis de las artes en el Río de la Plata (1936-1956)", *Trazas de Futuro*, 224. La discusión fue ampliamente explicada en Alejandro Crispiani. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva Argentina y Chile 1940-1970*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

⁹ Esta corriente de pensamiento se remonta a Viollet Le Duc, Semper y especialmente a Ruskin, autores muy consultados en la Facultad de Arquitectura en las tres primeras décadas del siglo XX. Ruskin fue nuevamente introducido entre los arquitectos y artistas uruguayos por Joaquín Torres García, y Studer era un discípulo declarado.

En este sentido, una directa relación entre la técnica constructiva, la naturaleza de los materiales y la lógica formal se sostenía desde el comienzo del siglo como la verdadera esencia de la arquitectura. Contrariamente, los velos, las simulaciones y la falsa apariencia fueron reiteradamente acusados de antiéticos y engañosos aludiendo a motivos diferentes, económicos, simbólicos o ideológicos. Fue determinante de este pensamiento la enseñanza de Carré. Estaba formado en el racionalismo francés y ejerció a partir de entonces su labor docente en la Facultad de Matemáticas y a partir de 1915 en la recién creada Facultad de Arquitectura. Fue responsable de la elaboración del Plan de Estudios de 1918 que estaba basado en un esquema similar al plan rector de los estudios en París. Sobre esta base y sobre los tratados académicos como las *Lecciones de Arquitectura* de Durand, los *Elementos* y *Teoría de la Arquitectura* de Guadet, los textos de Viollet Le Duc y la *Historia de la Arquitectura* de Choisy se organizó la enseñanza en Uruguay al menos hasta 1930. El libro de Choisy era un referente obligado de los estudiantes de arquitectura. Sus particulares dibujos en los que se podía captar a un tiempo la planta, el corte y el espacio interior determinaron un modo integrado de pensar el objeto arquitectónico. El libro de Choisy constituía un manual fundamental para los estudiantes de arquitectura desde principios de siglo. La primera edición francesa de 1899 había ingresado tempranamente a la Facultad de Matemáticas y continuó en uso hasta bien entrada la década del cincuenta. Arturo lo usaba para sus clases de historia. Una edición de Víctor Leru, de 1944, se conserva en su biblioteca y está cubierta de anotaciones y comentarios (Choisy, Auguste. *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires: Víctor Leru, 1944. 141-147. Colección Arturo. Centro Documental IHA).

¹⁰ Estas obras fueron posibilitadas por la Ley de Propiedad Horizontal de 1946.

¹¹ L. C. Artucio. *Montevideo y la Arquitectura Moderna*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1971.

¹² Con excepción de los edificios de García Pardo, en la mayoría de los casos seculares la integración de las artes era muy tímida y estaba reducida a la incorporación de uno o dos murales en los accesos de los edificios de vivienda colectiva, pinturas, frescos o mosaicos en algún muro interior de las obras públicas. La sección áurea fue usada incluso por un arquitecto absolutamente pragmático como Raúl Sichero.

¹³ Vilanova Artigas. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. São Paulo, 1994.

¹⁴ Julio Diarte. *Reconstrucción del proyecto. Colegio experimental Paraguay-Brasil. Alfonso Eduardo Reidy, 1952-1965*. Asunción: Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte. Universidad Nacional de Asunción, 2009.

¹⁵ Paulo de Tarso Amendola. *Arquitetura nas bienais Internacionais de São Paulo (1951-1961)* Tesis de Doctorado, Programa de Posgraduados en Arquitectura y Urbanismo, Escuela de Ingeniería de San Carlos, Universidad de San Pablo, San Carlos, 2008.

¹⁶ Instituto Central. Hospital Antonio Cándido de Camargo. *Revista del CEDA*, Montevideo, diciembre de 1954-enero de 1955, 1-13.

¹⁷ El comentario fue realizado por el arquitecto Rodolfo López Rey en la entrevista realizada a mediados de 2012.

¹⁸ Agradezco los datos, los documentos y la colaboración que me brindaron la familia de Nelson Bayardo y Amanda Tizze. Agradezco también las conversaciones con Rafael Lorente, Conrado Pintos, Jorge Nudelman, Nery González, Nelson Inda y Mariano Arana. Los

planos fueron facilitados por el arquitecto Carlos López, de la Intendencia Municipal de Montevideo, el acceso al edificio por Richard Burgos, Daniel Sánchez y Alberto Ansina, de la división Necrópolis.
El relevamiento fotográfico pertenece al arquitecto Tano Marcoveccio, del Servicio de Medios Audiovisuales de la Facultad de Arquitectura y fue realizado para ilustrar este artículo el 6 de agosto de 2013.