

# Rogelio Salmona y Le Corbusier: sobre la permeabilidad del hacer

**TESIS DOCTORAL**

Valencia, Junio de 2015

**Autora:** Clara Elena Mejía Vallejo

**Director:** Dr. D. Jorge Torres Cueco



*A Clemencia y Pedro, con quienes todo empieza.*



## **Agradecimientos:**

- A Rogelio Salmona por las lecciones recibidas, ahora y siempre
- A María Elvira Madriñán por su infinita generosidad y su sonrisa, así como por el cariño y esmero con el custodia este valioso material en muchos casos fruto de un trabajo compartido
- A Jorge Torres, trabajador incansable, por su apoyo constante, y su ejemplo
- A Pedro Mejía y Liliana Bonilla por sus valiosos comentarios y por su solidaridad incondicional
- A Juan Deltell por ser compañero y amigo y por su inestimable ayuda
- A Marta Devia por sus precisiones con respecto a la organización del archivo y por su tiempo
- A Leonor Martínez por compartir conmigo sus recuerdos y por sus dibujos
- A Beatriz Vázquez y Yaneth Alarcón por su apoyo en la Fundación Rogelio Salmona
- A Lucy, María Victoria y Ricardo por su afecto y por animarme en esta empresa
- A Clemencia por ser mi sustento y la voz que siempre me ayuda
- A Ada y Elia por el tiempo que les he robado y por su amor
- A Ricardo, siempre

# Rogelio Salmona y Le Corbusier: sobre la permeabilidad del hacer

**00 . PRESENTACIÓN** (PAG. 13)

**0 . INTRODUCCIÓN** (PAG. 17-38)

## **A . 35 RUE DE SÈVRES 1948-1954**

**1. Proyectos en curso en el Taller** (PAG. 40)

**2. Organización del trabajo/ hacia una sistemática** (PAG. 41-53)

- a. Los sistemas estructurales
- b. La configuración volumétrica
- c. La relación con el paisaje
- d. Las exploraciones en torno a lo material
  - i. La exploración de un camino: el trabajo en torno a lo vernáculo

**3. El trabajo a varias manos** (PAG. 54-195)

- a. Colaboradores entre 1948-1954
- b. Las colaboraciones de Rogelio Salmona
  - 1) Edificios lineales
  - 2) Los proyectos de vivienda de densidad media
    - i. Búsquedas para el establecimiento de una relación armónica con el paisaje
    - ii. Les Maisons Jaoul: la construcción de un lugar
    - iii. Nuevos modelos de asentamiento urbano
    - iv. Los proyectos residenciales en Chandigarh: un ejercicio de síntesis

## **B . EL CAMINO DE REGRESO: 1948-1961**

### **1. Compañeros de viaje en la distancia. Bogotá 1948-1958** *(PAG. 198-251)*

- a. Los años 50. El momento de un cambio
- b. Un itinerario a través de diez proyectos
- c. Las claves para una búsqueda

### **2. Un cambio de perspectiva** *(PAG. 252-259)*

- a. Abandono del taller de Le Corbusier
- b. Organizando un regreso a Colombia

### **3. Primeros pasos en compañía** *(PAG. 260-306)*

- a. Las primeras “villas”
- b. Un paréntesis
- c. Búsquedas en torno a la vivienda colectiva

### **4. Búsquedas en solitario** *(PAG. 307-346)*

- a. Búsquedas inconclusas
- b. La casa tras las casas en serie
- c. Salto de escala y nuevas colaboraciones
- d. De nuevo las casas

## **C. HACIENDO ARQUITECTURA. REFLEXIÓN EN TORNO A CINCO PROYECTOS DE “MADUREZ”**

### **1. Elementos para una búsqueda** (PAG. 348-367)

- a. La necesaria consideración del paisaje y de su imbricación con la arquitectura.
- b. El entendimiento de la arquitectura desde su vivencia eminentemente espacial. Buscando continuidades.
- c. La incorporación de los espacios abiertos como articuladores de la arquitectura
- d. La definición material. Importancia de la luz, la sombra, el agua, como materiales de proyecto
- e. La inclusión del tiempo: simultaneidad, ausencia y presencia
- f. La univocidad entre el interior y el exterior. Desaparición del concepto de fachada
- g. La arquitectura como hecho cultural. Un pacto con la historia y la geografía.

### **2. Estrategias y herramientas** (PAG. 368-403)

- a. La importancia de la geometría: herramienta y memoria
- b. La posición del acceso/los recorridos
- c. La organización de la planta a partir de unidades de programa espacialmente afines
- d. La configuración del contorno exterior/el encuentro con el suelo y con el paisaje

### **3. La casa de huéspedes ilustres: un proyecto de síntesis** (PAG. 404-473)

### **4. Construyendo un pensamiento** (PAG. 474-498)

- a. Los textos como herramienta para la construcción de un pensamiento
- b. “Allende los patrones” Comentarios al concurso para el colegio Emilio Cifuentes
- c. Textos escritos entre 1972 y 1982 : Pensar la ciudad.
- d. Textos escritos a partir de 1982: La elaboración de un pensamiento

## **D . LA TRANSMISIÓN DE UN OFICIO. EPÍLOGO** (PAG. 502-512)



# ANEXOS

## 1. Sentando las bases para un oficio: Colombia 1936-1948 (PAG. 516-563)

- 1.1 Nacimiento de la primera Facultad de Arquitectura en Bogotá
- 1.2 Lecturas e influencias
- 1.3 Panorama profesional años 1936- 1948
- 1.4. Breves biografías

## 2. Tablas (PAG. 566-587)

- 2.1- Los trabajos desarrollados en el 35 rue de Sèvres 1945-1957
- 2.2- Los colaboradores en el 35 Rue de Sèvres 1948-1954
- 2.3- Registro de dibujos realizados por Rogelio Salmona 1948-1954
- 2.4- Comparativa arquitectura en Colombia 1948-1962
- 2.5- Clasificación obras de Rogelio Salmoa estudiadas
- 2.6- Textos de Rogelio Salmona

## 3. Selección de textos de Rogelio Salmona (PAG. 590-605)

- 3.1 Allende los patrones
- 3.2 prólogo al libro *Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias*
- 3.3 Espacios abiertos
- 3.4 Hacer arquitectura
- 3.5 La experiencia es mía lo demás es dogma

## 4. Redibujos (PAG. 608-643)

## 5. Bibliografía temática extendida (PAG. 648-674)

- A. Rogelio Salmona
- B. Le Corbusier
- C. Arquitectura en Colombia
- D. Pierre Francastel







*Hace algunos años, no demasiados, tuve la ocasión de asistir a la lectura de una tesis doctoral, en la cual uno de los miembros del tribunal comentó que muchas tesis tienen algo de autobiográfico. En este caso no cabe duda de que es así.*

*Yo nací y crecí en Bogotá, ciudad en la que Rogelio Salmona ejerció mayoritariamente su actividad como arquitecto. Tuve la suerte de crecer en un entorno vinculado a la arquitectura y también cercano al arquitecto. Por lo tanto, se puede decir que crecí visitando sus edificios, viviendo en temporadas en uno de sus espacios y viendo desde la ventana del piso 5 de una de las Torres del Parque, cómo cada día el arquitecto paseaba por los espacios abiertos comprobando que todo estuviese en su lugar, conversando con los jardineros, reclamando para este espacio el mismo mimo con que él lo había concebido. En los días fríos de la capital también recuerdo especialmente cuánto me gustaba ir de “paseo” al Museo de Arte Moderno: me sentía bien allí en sus salas con ventanas hacia los cerros, tomando tranquilamente un café y observando a la gente moverse por sus espacios o acudiendo al cine.*

*Otras experiencias, no vinculadas tanto al espacio como al hacer y al imaginar, también acuden sin cesar a mi recuerdo. La ocasión de ver cómo se perfilaban una a una las piedras coralinas que habrían de construir los muros de la Casa de Huéspedes Ilustres en el Golfo de Manzanillo y el cuidado con el que el arquitecto prestaba atención a este proceso; o un picnic en Riofrío, en un solar al otro lado de una quebrada, contemplando el lugar en el que habría de crecer su casa y escuchando a Rogelio Salmona conversar con María Elvira Madriñán sobre aquel lugar, son algunos de ellos. Muchos años han pasado desde entonces, pero la intensidad del recuerdo me hace vivir estas experiencias en presente. La memoria es a veces traicionera y los recuerdos se van modelando con el tiempo al antojo de nuestros deseos. Por lo tanto habrán de disculparme si la precisión histórica de los mismos está algo contaminada por mi nostalgia, pero el hecho es que estos recuerdos habitan en mi cabeza, sean ellos precisos o creados, y que muchos de los espacios que ahora estudio pertenecieron a la memoria de mi infancia, constituyendo algunos de los marcos de mi vida cotidiana durante esos años.*

*Por lo tanto, aunque ahora esté mirando las obras de este arquitecto con otros ojos, intentando aproximarme a él con el rigor que exige este tipo de trabajo, y por lo tanto analizando su arquitectura desde cero, casi como si por primera vez la mirase, no puedo negar que existe un conocimiento previo, que pertenece a lo intuitivo, y que me acompaña.*

*También debo confesar que he pretendido utilizar la elaboración de este documento como un pretexto para el regreso y como una herramienta para la comunicación. Este proceso me ha permitido tender un puente hacia las raíces y construir un lugar para el diálogo con los seres queridos, para volver a mirar con ojos emocionados y muy “abiertos” las obras y escuchar con auténtico deleite las palabras que desde muy joven me enseñaron a amar la arquitectura, palabras que pertenecen y han pertenecido tanto a Rogelio Salmona como a algunos de sus discípulos y colaboradores cercanos.*









## 0. INTRODUCCIÓN

*“La arquitectura también es una manera de ver el mundo y de transformarlo. Es sobre todo un hecho cultural que propone y en ciertos casos provoca la civilización. Es una mirada que recorre con rigor y con entusiasmo las pequeñas cosas de la vida, que sublima lo cotidiano, que resuelve bien, por ejemplo, una ventana porque a través de ella entra el paisaje, o que al diseñar un patio sabe que desde allí descubre el hombre las estrellas y le da un límite al infinito”.<sup>1</sup>*

Para Rogelio Salmona el oficio de arquitecto desborda el estricto sentido del “hacer” constituyendo una manera de pensar. Ser arquitecto implicaba para él una forma de posicionarse en el lugar y en el tiempo, un compromiso con la cultura y con la historia.

Su pensamiento arquitectónico, o bien podríamos decir su manera de entender la disciplina, es complejo y por lo tanto no admite interpretaciones lineales. Rogelio Salmona fue un arquitecto que de alguna manera se posicionó simultáneamente en su tiempo y fuera de él y, por paradójico que pueda parecer, también dentro y fuera de su contexto. Aunque su aproximación a la arquitectura siguió siempre un camino extremadamente personal y coherente, bebía parcialmente de lo que se estaba haciendo en ese momento en Colombia, pero también de lo aprendido en París y en general de su enorme cultura, que era universal. No obstante, y por encima de todo, su hacer estaba profundamente arraigado en la historia, en el amplio sentido del término, con lo que éste engloba de pasado, pero también de presente y de futuro; y en el lugar geográfico concreto en que lo ejerció. Rogelio Salmona, sin lugar a dudas fue un arquitecto comprometido con el hacer y con el pensar la arquitectura, y por ende, con el hecho cultural que esto supone.

El 4 de Abril de 2007, hacia al final de su vida, concedió en una entrevista en su casa de las Torres del Parque a Ken Tadashi Oshima y Oscar Arenales-Vergara. Una de las primeras preguntas a las que se le pide responder es: *¿Cómo el tiempo de su permanencia en París contribuyó a modelar su visión de la arquitectura?*

---

1 SALMONA R. (2000). “Hacer arquitectura”. Conferencia Universidad Santo Tomás, Bucaramanga. Fundación Rogelio Salmona, Bogotá. Inédita.

Su respuesta es tajante:

*“ Yo pienso que la influencia más importante recibida durante mis primeros años no procedió de Le Corbusier, sino más bien de Pierre Francastel. Mi conexión con Le Corbusier es obvia, pero es realmente a través de mis cursos con Francastel (en la École des Hautes Études) en París que adquirí conocimiento sobre la historia de la arquitectura. El profesor Francastel me iluminó, haciéndome entender la relación integral que existe entre arquitectura y sociedad y cómo la arquitectura puede expresar de la manera más profunda los aspectos poéticos de una sociedad. Mientras trabajaba en el Taller de Le Corbusier en París, pensaba sobre qué tipo de arquitectura debería hacer a mi regreso a Sur América. Yo no estaba satisfecho con los preceptos de la Arquitectura Moderna que eran válidos en Europa durante los años 1920-1930, ya que pensaba eran menos poéticos en el contexto de América durante los mismos años. Francastel me ayudó tremendamente haciéndome entender la importancia vital de los elementos históricos para permitirme establecer mi propio punto de vista\_ para poder establecer con claridad una cierta forma de arquitectura que respondiera a las necesidades del momento.”<sup>2</sup>*

Al leer estas líneas, inicialmente desconcertantes, surge la necesidad de intentar comprender el sentido exacto (o por lo menos aproximado) de las palabras de Rogelio Salmona. Pretendiendo entender qué quería decir con *“mi relación con Le Corbusier es obvia”*, más allá del hecho de haber trabajado para él, entender cómo un profesor de sociología puede ser más importante en la formación de un arquitecto que uno de los grandes maestros de la arquitectura, entender cómo la historia puede ayudar a hacer una arquitectura que responda *“a las necesidades del momento”*. Todos estos interrogantes quedaban sin respuesta, pero sin embargo parecía fundamental poder avanzar una hipótesis para permitir una aproximación al hacer del arquitecto colombiano. La tesis que sigue a continuación, en su voluntad de ahondar en la manera de hacer y de pensar la Arquitectura de Rogelio Salmona, ha pretendido de alguna contribuir a ir dilucidando estos interrogantes.

Para centrar mínimamente el comentario de Rogelio Salmona vamos a hacer una somera recapitulación de las circunstancias que envolvieron los años durante los que el arquitecto vivió en París. Según los datos de los que se dispone, se pueda fechar su llegada a la capital francesa hacia mediados de 1948 y su partida en julio de 1957.

## 1. Antecedentes

Rogelio Salmona trabajó durante seis años<sup>3</sup> en el estudio de Le Corbusier y sin embargo, prácticamente hasta el final de sus días tuvo una cierta reticencia en admitir la influencia del maestro franco-suizo, más evidentemente no su condición de discípulo. En una conferencia dictada en Chile en 1990 afirmó:

*“Tendría que ser totalmente franco con ustedes: me considero un discípulo de Le Corbusier, pero no un seguidor”*<sup>4</sup>

Habría que esperar la llegada del premio Alvar Aalto en 2003 para que, en el discurso de aceptación del mismo, Rogelio Salmona reconociera públicamente su agradecimiento hacia Le Corbusier reiterando una vez más su condición de discípulo y aceptando esta vez las influencias.

*“En medio de esta situación, ¿qué he hecho yo? Primero, aceptar y ser agradecido con las influencias. Mi obra le debe a la historia en general, y a la historia de la arquitectura en particular. Le debe, por supuesto, a Le Corbusier, del cual soy discípulo, pero también a Frank Lloyd Wright y a Alvar Aalto particularmente. A partir de estas deudas e influencias que han estimulado en mí constantes búsquedas y -ojalá que así sea- han desembocado en algunos encuentros, he tratado de hacer una arquitectura que responda a las enseñanzas de los maestros y a mis propias experiencias, que siempre han intentado ser coherentes con la circunstancia, el lugar y las necesidades.”*<sup>5</sup>

Cuatro años más tarde en la entrevista concedida en 2007 a Ken Tadashi Oshima y Oscar Arenales-Vergara dice:

*“En la mayoría de los casos, conscientemente he tratado de hacer una arquitectura “terratemporal” para apoyarme en la tradición. Esto incluye a los grandes maestros de la arquitectura -Le Corbusier, Aalto, Kahn- así como las tradiciones locales que tienen todas su respectiva presencia en cada proyecto.”*<sup>6</sup>

---

3 Rogelio Salmona solía afirmar que había trabajado durante diez años en el atelier de Le Corbusier, no obstante los datos objetivos encontrados sólo corroboran una permanencia de seis años.

4 SALMONA R. (1990) Conferencia dictada en Chile en Fundación Rogelio Salmona, inédito y ALBORNOZ C. (2011) *Rogelio Salmona un arquitecto frente a la historia*. Tesis de Maestría Universidad de los andes, inédito. Pag. 69

5 SALMONA, R. (2003) “La mariposa y el elefante” (Versión 1). Discurso aceptación premio Alvar Aalto, Jyväskylä. “La mariposa y el elefante” (Versión 2): *“En medio de esta situación, ¿qué he hecho yo? Primero, aceptar y ser agradecido con las influencias. Mi obra le debe, por supuesto, a Le Corbusier, con quien trabajé por años y del cual soy discípulo, pero también a Frank Lloyd Wright, a Hans Scharoun y a Alvar Aalto en particular, y sobre todo a la historia de la arquitectura occidental, incluyendo la islámica y la prehispánica de América.”*

6 ARENALES VERGARA O., TADASHI OSHIMA, K. (2008), op. Cit, Pag. 12

Durante su estancia en París, en paralelo con el trabajo en el 35 rue de Sèvres, Rogelio Salmona acudió fielmente durante todos los sábados a lo largo de nueve años, a los cursos de Sociología del Arte que dictaba Pierre Francastel en la École Pratique des Hautes Études de la Sorbonne<sup>7</sup>. En estos cursos tuvo la oportunidad de aprender el valor de la historia, profundizando de la mano de Francastel en el Románico y el Gótico; pero también en la arquitectura árabe; en los logros técnicos y conceptuales alcanzados en el Renacimiento (sobre todo gracias a Brunelleschi); en el siglo XIX; en la revolución pictórica y espacial operada en el siglo XX. A lo largo de estos años Rogelio Salmona fortaleció su interés innato por la cultura y adquirió una amplia perspectiva sobre la continuidad histórica y sobre la compacidad de la producción humana.

Francastel no sentía una particular devoción por Le Corbusier, llegando incluso a citarlo en alguno de sus libros como “*ce diable d’homme*”<sup>8</sup>, aunque también reconocía que le faltaba “*la distancia otorgada por el tiempo*”<sup>9</sup>. No se tienen datos precisos sobre la opinión que le pudiera merecer Francastel a Le Corbusier aunque, según parece, el único libro del sociólogo existente en su biblioteca era el de *Architectes célèbres*<sup>10</sup>, con anotaciones, meras correcciones, en la parte correspondiente a sí mismo.<sup>11</sup>

Por lo tanto y sin lugar a dudas, se podría afirmar que la estancia de Rogelio Salmona en París discurrió entre dos polos enfrentados, dos polos habitados por personajes de una capacidad innegable y de una fuerza intelectual fuera de toda discusión, lo que seguramente resultaría a la vez difícil y tremendamente enriquecedor. En la entrevista concedida por el arquitecto a Cristina Albornoz habla de la dificultad de hallarse entre dos maestros:

*“Había una enorme dicotomía entre lo que estaba oyendo donde Francastel y lo que estaba trabajando donde Le Corbusier. Estaba en el filo de la navaja y no sabía muy bien dónde pararme y qué hacer. La única solución era leer, tratar de estar muy informado, para encontrar, como se dice en francés, faire la*

---

7 Conocida hoy como École des Hautes Études en Sciences Sociales

8 FRANCASTEL P. (1964) *Art et technique au XIX et XX siècles*. Gonthier, Paris

9 FRANCASTEL, P, op. Cit, Pag. 182

10 En la biblioteca personal de Le Corbusier podemos encontrar los dos tomos referidos como: FRANCASTEL, Pierre (sous la direction de). *Le Architectes célèbres*. Tomes I-II, Patis, Mezenod, 1958. (FLC Z 153 y FLC Z 154. Anotaciones de Le Corbusier en el tomo II.

11 QUINTANA, I. (2008). *Orígenes de otra modernidad en Arquitectura. Dos arquitectos colombianos en Francia en los años 50*. Tesis de Maestría Paris 1 Pantéon Sorbonne, inédito . Pag 46.

*part des choses, el medio justo: sin descartar del todo a Le Corbusier, que para mí era un ídolo, aceptar que Francastel se estaba volviendo otro ídolo.”*<sup>12</sup>

Probablemente el hecho de tener que vivir en este constante desgarró, unido a una personalidad fuerte y contestataria, fueron algunos de los factores que empujaron desde un momento temprano al joven Salmona a definir una postura muy personal ante el oficio.

Vemos pues que según esta afirmación de Rogelio Salmona, su formación en París discurrió en torno a tres ejes: Le Corbusier, Francastel y sus propias lecturas que, como él mismo afirma, le permitieron centrar, “*faire la part des choses*”, las influencias opuestas recibidas por parte de sus dos maestros. Revisando sus testimonios y recabando el de algunas personas cercanas a él se podrían mencionar varios textos o autores clave, pertenecientes a sus distintos ámbitos de interés.

De la entrevista realizada por Cristina Albornoz en mayo de 2001 se extraen algunos de ellos: *El derecho a la ciudad* de Henri Lefebvre, *La arquitectura en la edad del humanismo* de Rudolph Wittkower, *La vida cotidiana de los Aztecas* de Jacques Soustelle, así como los textos de Nicolaus Pevsner, Erwin Panofsky, Lévy Strauss, Lucien Febvre, Henri Focillon y Claude Lévy Strauss. Recabando en otras fuentes<sup>13</sup> se han citado, como textos que Salmona recomendaba fervientemente entre sus colaboradores y estudiantes, *Urbanismo y Sociedad* de Sybil Moholy Naggy y, una vez más, *El derecho a la ciudad* de Henri Lefebvre. También en los distintos textos escritos por el arquitecto a lo largo de los años se encuentran citas recurrentes a Guillaume Apollinaire, Gaston Bachelard, Charles Baudelaire, Albert Camus, Antoine de Saint-Exupéry, Paul Valéry, Paul Verlaine y Robert Frost. En los escritos más tardíos solía citar a Hannah Arendt, Umberto Eco y George Steiner. Si bien esta somera enumeración no puede transmitir el sentido de estas lecturas, sí que contribuye a detectar un determinado sesgo y orientación de sus intereses.

Puede parecer fuera de lugar incluir esta alusión a las lecturas dentro de la descripción de lo que perfiló la formación del arquitecto, pero no obstante, desde nuestro punto de vista, resulta fundamental. Rogelio Salmona fue un gran lector y tanto en sus textos como en sus espacios las componentes narrativa (en cuanto a lo que supone la inclusión de la variable temporal), la imaginativa (en su vocación de

---

12 ALBORNOZ, C. *Rogelio Salmona. Un arquitecto frente a la historia*. Tesis de Maestría Universidad de Los Andes. Tutor Fabio Restrepo . Pag. 22

13 Según testimonio de Liliana Bonilla, antigua alumna y colaboradora del estudio de Rogelio Salmona.

traer imágenes a la mente), la capacidad de evocar y el reconocimiento de la variable afectiva como clave para conformar nuestra memoria, son componentes importantes. En su sensibilidad, en la manera de transmitir su visión del mundo y de la arquitectura, la influencia de estos textos se transparenta sin cesar. A continuación se transcriben dos fragmentos de textos escritos por el arquitecto que de manera muy explícita ponen de manifiesto la importancia de estas influencias.

*“La arquitectura es una síntesis inteligente de vivencias, de lecturas y pasiones, de puñados de nostalgias. Transforma la naturaleza y la ciudad, la moldea, es el palpito del lugar y lugar de encuentro entre la razón, el encantamiento y la poesía. Entre la claridad y la magia.”<sup>14</sup>*

*“Me asalta la incertidumbre del descubrimiento, como a un navegante que sabe de qué puerto sale, pero ignora a qué puerto va a llegar. El principio de incertidumbre en un proyecto es que no se sabe si ese alfabeto de emociones que guarda la memoria a la hora de la verdad va a resultar. Alfabeto de emociones que es suma de afectos acumulados en viajes por espacios, lugares, arquitecturas concebidas por otros, en esta época y en épocas muy distantes de la mía. ¿Cómo transmitir, a través de un hecho arquitectónico concreto, esas evocaciones, esos instantes capturados en una experiencia personal que los otros no conocen y que, por lo tanto, no se tendrán en cuenta a la hora de aproximarse a la obra? Es lo difícil: darle cuerpo a esa afectividad y, sobre todo, que otros se conmuevan sin que necesiten tener noticias de la conmoción anterior.”<sup>15</sup>*

Durante este período en París, Rogelio Salmona frecuentó asiduamente ciertos personajes que sin duda contribuyeron a perfilar su pensamiento como fueron Françoise Choay, Iannis Xenakis, Boris Fraenkel, Michèle Clément, Hubert Damisch, Fabien Boulakia, etc.

El ambiente parisino en los años 50 era de una intensidad apabullante y los emigrantes latinoamericanos que en ese momento allí se encontraban, y cuyo círculo frecuentaba Rogelio Salmona, eran intelectuales de gran calado, de la talla de Gabriel García Márquez, Marta Traba, Alberto Zalamea, Damián Carlos Bayón, etc. Con respecto a este tema el propio arquitecto relata su experiencia en la entrevista concedida a Felipe Leal en 2003 con las siguientes palabras:

---

14 SALMONA R. (1998). “Entre la claridad y la magia”. *La Rebeca*, Cámara de Comercio, Bogotá y “Hacer arquitectura”

15 SALMONA R (2004-2005-2006). “Del principio de incertidumbre a la incertidumbre de un principio”. Conferencia UNAM México (2004), Conferencia Universidad Central de Venezuela (2005). Fundación Rogelio Salmona, Bogotá. Inédito. *Ciudad Viva* 401 (2006). Bogotá.

*“Paralelo al trabajo siempre emocionante al lado de Le Corbusier, se me fueron creando inquietudes, descubrimientos, certezas, como el saber que la arquitectura es un servicio, a la vez que una respuesta espacial a las necesidades sociales y culturales de una sociedad, también a las características geográficas y topológicas; en otras palabras es la conciencia histórica de una región, de un país. Estas consideraciones cada vez más certeras me llevaron a involucrarme y a relacionarme con los estudiantes de todas las profesiones de América Latina que vivían en París, muchos de ellos exiliados. Éramos muy numerosos. Nos reuníamos con frecuencia para intercambiar ideas e ilusiones, pero sobre todo para informarnos de los acontecimientos, casi siempre trágicos, del acontecer latinoamericano o reconocer la importancia de sus actividades culturales. La poesía de Pablo Neruda, que acababa de publicar el Canto General, el pensamiento de Octavio Paz, el movimiento arquitectónico brasileño, la obra de Villanueva en Caracas, Celso Fontalvo y su ensayo Casa grande y senzala (quizás aludiera a Casa-Grande e Senzala de Gilberto Freyre) nos impactó. Miguel Angel Asturias, Jorge Icaza, por citar sólo algunos, son leídos y discutidos. Los grandes muralistas mexicanos también eran tema de discusión.”<sup>16</sup>*

Esta rápida descripción de los hechos nos da cuenta de la complejidad de las circunstancias que rodearon al período de formación de Rogelio Salmona durante su estancia en París: dos maestros enfrentados, el contacto con artistas e intelectuales europeos y la presencia de una comunidad latinoamericana muy fuerte, contestataria y ansiosa de crear un “nuevo mundo” .

## **2. Objetivos.**

Aunque el período formativo de Rogelio Salmona en París bebe de influencias diversas, para la elaboración del trabajo que nos ocupa, se centró el interés en la relación *maestro- discípulo* existente entre Le Corbusier y Rogelio Salmona -retomando sus propias palabras- analizándola a partir de los aspectos relacionados con el hacer, con el oficio.

Para ello se van a estudiar la producción y el funcionamiento del *atelier* de Le Corbusier durante los años 1948 a 1954 incidiendo en el tipo de proyectos -y de labores en su seno- realizados por el colombiano, así como los equipos de trabajo en los que se vio involucrado.

---

16 LEAL F. (2003) “Entrevista a Rogelio Salmona”. *Bitácora n°9*, Facultad de Arquitectura UNAM, México. Pag. 27-33.

Según diversos relatos, durante la época en la cual el joven Salmona permaneció en el 35 rue de Sèvres, en el plano personal se situó siempre a la contra de Le Corbusier y se esforzó por mantener una cierta autonomía. Al intentar descifrar las claves de dicha oposición, es posible lanzar la hipótesis de que ésta no estuviera fundada en cuestiones estrictamente arquitectónicas. Quizás el encuentro de dos temperamentos fuertes y una profunda diferencia en cuanto a sus actitudes políticas dificultaron una relación fluida. Al parecer, la rebeldía de Salmona lo llevó incluso a pervertir las normas de registro de los proyectos del taller de Le Corbusier, al firmar el *Libre Noir* en varias ocasiones bajo un nombre falso<sup>17</sup>. Según su propio testimonio utilizó el nombre de Walter<sup>18</sup> en algunas ocasiones, y efectivamente es posible rastrear cómo éste aparece registrado en el libro en diversas entradas<sup>19</sup>. Así mismo, hay una gran diferencia entre el número de dibujos firmados por Rogelio Salmona y aquellos rubricados por Germán Samper, a pesar de que este último permaneció durante menos años en París.<sup>20</sup>

La duración exacta de la permanencia de Rogelio Salmona también es incierta. En realidad, no está del todo claro cuál fue el tiempo y el período exacto durante los que permaneció Rogelio Salmona en el estudio de Le Corbusier en París. El arquitecto siempre hablaba de una permanencia de diez años tanto en el 35 rue de Sèvres, así como en los cursos de Francastel. No obstante, en los registros del taller de Le Corbusier sólo figuran datos de su colaboración entre junio de 1948 hasta 1954: marzo -si se atiende

---

17 ALBORNOZ, C., op. Cit. Pag. 49-50. “Existía en el taller un Libro Negro, donde uno tenía que anotar inmediatamente terminaba un dibujo, el proyecto, la fecha y quien dibujó. Todos pasamos por el Libro Negro. Una secretaria lo tomaba, mandaba al archivo y se tomaba las copias. Era muy organizado el archivo histórico de Le Corbusier. Ya tenía prevista y pensada la Fundación. En un fin de semana de puente que Le Corbusier se iba a Nueva York, me pidió que le hiciera ocho perspectivas. \_ ¡Las necesito para cuando vuelva de Nueva York. (me dijo)\_ ¿Cuándo vuelve de Nueva York? (le pregunté)\_ Vuelvo el martes. (respondió)\_ No puedo, tengo previsto un viaje y el lunes es día festivo. \_Se queda y hace las perspectivas. Las ocho perspectivas. Me tocó quedarme y por supuesto perdí el viaje. Era una primavera bellísima. Empecé a hacer las perspectivas y las acabé el sábado. Hice treinta de la furia. Era la misma perspectiva pero puesta en distintos ángulos, a mano alzada, y las numeré. Tenía que anotar en el Libro Negro: perspectiva tal, vista tal, dibujado por Salmona. Treinta veces. Empecé a escribir los datos, hacía un sol lindo, cuando llegué a la octava perspectiva, paré y dejé el registro para completarlo el martes. Ya las perspectivas estaban hechas, solo era anotarlas en el libro. Me fui al parque. Había comprado las Memorias de André Gide, bajo un seudónimo que se llamaba André Walter. Cuando volví el martes en vez de Salmona firmé Walter, Walter, Walter, Salmona, Salmona, Walter, Walter. Es que yo era un poco iconoclasta. No pasó nada, entregué las perspectivas, nadie miró”

18 DAZA R. (2014) “El verdadero Walter. El colaborador más desconocido y misterioso del taller de Le Corbusier”. *Dearq* 14, Universidad de los Andes, Bogotá. Artículo de Ricardo Daza avanza en el cuál avanza una hipótesis sobre esta cuestión.

19 FLC-CDS-4218 y 4219 (julio de 1950); FLC-LCM226-4270, 4272, 4278, 4279 y 4280 (diciembre de 1950) y FLC-CDS- 4218 Y 4219 (11 de julio de 1950).

20 En los proyectos de los que se ha vaciado la información constan: 198 dibujos firmados por Samper, 160 por Salmona.



a lo escrito en el certificado emitido por Le Corbusier fechado 17 de Julio de 1954<sup>21</sup> - y julio -al último registro que figura en el *Livre Noir* con su nombre, correspondiente a un plano de la *Maison du Gouverneur*, fechado el 5 de julio de 1954-. Sea cómo sea, los datos objetivos apuntan a que su estancia real tuvo una duración de 6 años<sup>22</sup>.

Por todo lo anterior se puede constatar la dificultad de poder rastrear con precisión la historia de los hechos que acontecieron durante esos años. Resulta paradójico ver cómo el maestro se esforzó de forma sistemática y constante por ir construyendo el registro de su propia historia; mientras que el discípulo -rebelde e iconoclasta- se dedicó a introducir pequeñas distorsiones y pistas falsas para desdibujar la propia. Existen varios factores que dificultan especialmente esta labor. Hay una gran ausencia de datos sobre esta época ya que en primer lugar, parece ser que Rogelio Salmona no estuvo especialmente preocupado por guardar de forma sistemática esta información, de hecho él mismo alude en alguna ocasión a que gran parte de los documentos de esta época los había perdido o que incluso le habían sido robados. “*Me robaron la maleta en que estaba todo esto*”<sup>23</sup>, afirmaba el arquitecto haciendo referencia a sus certificados de estudios en la Sorbonne. En segundo lugar el carácter un tanto iconoclasta del arquitecto, cómo él mismo se definió, seguramente dificulta aún más la labor de re-trazar con precisión su trayectoria durante esta época.

Si bien los hechos se resisten, los dibujos y el trabajo permiten trazar una historia paralela, quizás menos precisa y más sujeta a interpretación, pero no por ello menos cierta. Re-trazar la historia de los hechos y las personas que rodearon a Rogelio Salmona durante este período es una labor que ya se ha acometido en diversas ocasiones<sup>24</sup>. No parece por lo tanto oportuno volver a incidir en estas cuestiones, aun cuando es verdad que quedan muchas lagunas y datos contradictorios por esclarecer.

---

21 ALBORNOZ, C., op. Cit, Pag. 71.

22 En la relación de colaboradores en el taller de Le Corbusier, Salmona está considerado miembro del estudio entre 1949 u 1953. No obstante, los últimos planos firmados datan del 5 julio de 1954, así como la carta de recomendación del maestro del 17 de julio de 1954. No obstante, Salmona no regresó a Colombia hasta el 8 de noviembre de 1957. Se sabe que trabajó en la obra de construcción del CNIT en París, pero esta se inició en junio de 1956 y se inauguró el 12 de septiembre de 1958. Por lo tanto, hay dos años inciertos: 1954 y 1955.

23 ALBORNOZ, C., op. Cit., Pag. 31.

24 En particular en los trabajos de Ingrid Quintana y Cristina Albornoz y en menor medida de Tatiana Urrea y Elisenda Monzón.

El *Livre Noir* del taller de Le Corbusier constituye un registro de todos los planos “oficiales” de proyecto producidos en el estudio, con indicaciones sobre su autor, la fecha de realización, etc. que en numerosas ocasiones ha constituido una herramienta valiosísima para re-trazar trayectorias de las personas que trabajaron en el taller o para reconstituir ciertos momentos de la producción de Le Corbusier. No obstante, en este caso, el propio arquitecto ya nos anuncia que él en muchas ocasiones hacía caso omiso de esta práctica, obviando firmar algunos dibujos, inscribiéndolos en el libro con nombre falso o simplemente no registrándolos. Esto hace que cuando se pretende a través de él reconstituir el trabajo realizado por Rogelio Salmona en el 35 Rue de Sèvres haya muchos datos que no encajan. Por ejemplo, el propio arquitecto dice haber participado en los proyectos para la *Chapelle de Notre Dame du Haut de Ronchamp* y para la *Villa Manorama Sarabhai*, cuando ninguna de estas dos participaciones aparece reflejadas ni en el *Livre Noir*<sup>25</sup>, ni en los dibujos archivados en la *Fondation Le Corbusier*.<sup>26</sup> No obstante, al margen de los datos, entendemos que justamente el atender a esa “no objetividad” puede resultar interesante para la labor que nos ocupa. Según lo que se ha podido intuir sobre la personalidad y el carácter del joven Salmona resulta evidente que ciertos olvidos y alteraciones en firmas o registros podían no ser fruto de la casualidad, ni de un carácter despistado.

Sean cuales sean las razones que se hallan detrás de esta dificultad para reconstruir un período de una manera precisa, lo que por encima de todo parece oportuno subrayar es que en esta historia hay dos partes: la de los datos, las fechas y los nombres que se antoja imprecisa y escurridiza, y por otro lado la de las “obras” (los dibujos y los textos) que al permanecer, abarcan un terreno más amplio y por lo pronto, al mismo tiempo más estable. Por lo tanto, teniendo en cuenta lo anterior, el primer objetivo de esta tesis no será el de volver a trazar los hechos, sino el de visitar lo producido o escrito durante esta época para intentar comprender mejor la trayectoria formativa de Rogelio Salmona en París.

---

25 El hecho de que en el *Livre Noir* se reflejen sólo los planos “oficiales” que han salido del estudio destinados a clientes u organismos, hace que puedan existir otros planos en los que sí que conste la participación de Rogelio Salmona en estos proyectos, aunque por nuestra parte no se haya podido acceder a ellos.

26 A través de la documentación recogida en los DVD Plans.

### **3. Hipótesis de partida:**

*“ Toda actividad intelectual o práctica comienza por una búsqueda, corresponde a una cuestión planteada por el entorno.”<sup>27</sup>*

La transmisión del conocimiento se opera por vías diversas, y en el caso de Le Corbusier y Salmons no se produjo de una manera lineal ni mucho menos mimética. Si se acometiera una labor de búsqueda de las “similitudes y diferencias”, ciertamente se hallarían algunos puntos de encuentro, pero estos de forma alguna serían relevantes para la comprensión de la obra.

Por el contrario, se parte de la hipótesis de que en la manera de hacer del arquitecto colombiano, en su aproximación cotidiana al oficio, es posible reconocer las trazas de una herencia. Muy por encima de una eventual repetición de formas, espacios o elementos, será a través de un trabajo organizado y constante en torno a un número acotado de variables, donde la manera de enfrentarse al oficio de los dos arquitectos resulte más próxima.<sup>28</sup> En ambos la búsqueda constante es un común denominador.

En ciertas ocasiones, alguno de los colaboradores de Le Corbusier, en concreto Germán Samper, recuerda que el maestro insistía en que *“hay que cargar la semilla, no la flor”*<sup>29</sup>. Le Corbusier a todas luces era consciente de la relevancia de su papel en la historia y del impacto que en los jóvenes colaboradores causaba su proximidad. Con esta frase los alentaba a aprender de él de una forma auténtica, es decir, asimilando las bases de un oficio.

### **4. Organización del documento:**

Dadas la complejidad y la originalidad del pensamiento arquitectónico de Rogelio Salmons, y la dificultad para abarcarlo, se ha optado por esta estructura de acercamiento a su hacer no lineal, propo-

---

27 FRANCASTEL, P., *Art et Technique*, op. Cit Pag. 250

28 En dos libros póstumos de Le Corbusier, este define su trabajo como fruto de la constancia: *“C’est-à-dire agir dans la modestie, l’exactitude, la précision. La seule atmosphère pour une création artistique c’est la régularité, la modestie, la continuité, la persévérance. [...] J’ai déjà écrit quelque part que la constance est définition de la vie, car la constance est naturelle et productive”*. Le Corbusier, *Mise au point*, 11.

29 O’ BYRNE M.C (2014). “35 rue de Sèvres”, *Dearq*, Universidad de los Andes Bogotá 32.

niendo una aproximación mediante saltos temporales que pretenden, por un lado abarcar las influencias diversas, sin establecer una jerarquía a priori de las mismas, y por otro lado ir a la síntesis de su pensamiento. Este proceso apunta a ir cerrando el ámbito conforme se van extrayendo conclusiones parciales y no al revés, para finalmente llegar, o quizás sea más preciso decir volver, a la obra.

El trabajo se ha organizado en tres partes. En la primera denominada **“35 Rue de Sèvres 1948-1954”** se pretende indagar en la manera de trabajar de Le Corbusier durante esa época, analizando los proyectos abordados y la manera de asignar el trabajo a los colaboradores.

Para intentar dar luz a la hipótesis que se avanza en esta tesis, se va a empezar mirando qué proyectaba Le Corbusier en aquellos años, independientemente de la colaboración de Rogelio Salmona. Tras un vaciado de los diferentes proyectos en curso en el taller, se lleva a cabo una clasificación atendiendo, no tanto a la naturaleza del programa, como a las operaciones arquitectónicas que aluden y vinculan forma, estructura, exploraciones en torno a la materialidad y relación entre lo construido y el paisaje. En este proceso se detecta la presencia de una ciertas “líneas de investigación” a partir de las cuales se propone una lectura personal.

A continuación se estudió cuál era la forma de organizar el trabajo en el 35 rue de Sèvres en lo que atañe a la adscripción de los colaboradores, o equipos de colaboradores, a un tipo determinado de proyecto o a una fase concreta de su evolución. Del mismo modo que se detectaron ciertas vías de investigación con respecto a los proyectos, también fue posible corroborar un cierto grado de especialización en lo que respecta la adscripción de los trabajos y los colaboradores. Tras varios intentos por situar adecuadamente a Rogelio Salmona al parecer, en los años finales de su estancia, Le Corbusier decide especializar sus contribuciones y lo destina fundamentalmente a proyectos de vivienda colectiva de densidad media, por lo general vinculados a planteamientos urbanos de pequeña escala.

Posteriormente, y a la luz de lo anteriormente enunciado, se propone una lectura analítica de los principales proyectos en los que se vio involucrado Rogelio Salmona. La selección de estos proyectos no atiende a su relevancia en función de su trascendencia o magnitud. Se realizó a partir de una evaluación de la intensidad de la participación de Rogelio Salmona en cada uno de ellos. Este grado de participación se pretendió detectar básicamente a partir de dos fuentes: los registros firmados en el *Livre Noir* y los documentos en los que figura el nombre del arquitecto colombiano archivados en los archivos de la *Fondation Le Corbusier*.

La segunda parte titulada **“Preparando el regreso. París-Bogotá 1948-1962”** aborda la situación de la arquitectura en Colombia durante el período de permanencia de Rogelio Salmona en París y en el momento de su regreso a Bogotá. La elección de las dos fechas que abren y cierran esta parte tiene una justificación dual: la primera atiende al momento de la partida de Rogelio Salmona de Bogotá -y a los años inmediatos en los que varios de sus compañeros de generación se graduaron- ; la segunda (1962) coincide con el momento en el que Rogelio Salmona obtiene su título oficial de arquitecto por la Universidad de los Andes en Bogotá.

Este apartado se estructura a su vez en cuatro partes. En la primera, a modo de introducción, se pretende hacer un somero barrido del trabajo que estaban desarrollando los compañeros de generación de Rogelio Salmona durante el período de tiempo comprendido entre 1948 y 1962. A continuación se dedica un apartado a las actividades desarrolladas por Rogelio Salmona en París tras el abandono del *atelier* de Le Corbusier y previo a su partida. La tercera parte muestra los primeros trabajos desarrollados por Rogelio a Salmona en Colombia, realizados todos ellos en colaboración, debido al hecho de que aún no ostentaba el título oficial de arquitecto. Concluye este apartado exponiendo proyectos incipientes, ya firmados en solitario, en los que el arquitecto empieza a perfilar varios de los caminos en los que centrará posteriormente sus búsquedas.

En el tercer y último apartado, titulado **“Haciendo arquitectura. Reflexión en torno a cinco proyectos de madurez”**, se aborda una lectura detallada de cinco proyectos intentando extraer a partir de ésta conclusiones sobre la manera de hacer del arquitecto colombiano.

*“... A partir de estas deudas e influencias que han estimulado en mí constantes búsquedas y -ojalá que así sea- han desembocado en algunos encuentros, he tratado de hacer una arquitectura que responda a las enseñanzas de los maestros y a mis propias experiencias, que siempre han intentado ser coherentes con la circunstancia, el lugar y las necesidades”.*<sup>30</sup>

Recorriendo la obra de Rogelio Salmona y atendiendo a sus palabras se puede afirmar, casi parafraseando al arquitecto, que su obra se construye en torno a dos polos fundamentales: el aprendizaje y la búsqueda. Será por lo tanto en torno a estas dos cuestiones que se articulará la aproximación a su hacer.

---

30 SALMONA, R. (2003) “La mariposa y el elefante”, op. Cit.

En este capítulo se abordarán tres cuestiones: la identificación de ciertos aspectos recurrentes en el trabajo de Rogelio Salmona, en un apartado denominado “Elementos para una búsqueda”; una propuesta sobre las posibles “Estrategias y herramientas” empleadas por el arquitecto para llevar a cabo esta reflexión; la reconstrucción de un proceso de proyecto a partir de los bocetos del arquitecto –centrada en el proyecto para la Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia- y por último se plantea una relectura de los textos escritos por el arquitecto colombiano, entendidos como una síntesis propia sobre su hacer, en un apartado denominado “Construyendo un pensamiento”.

“Los elementos para una búsqueda”. En este apartado se parte de la identificación de algunos temas sobre los que el arquitecto escribía y que estaban en el trasfondo de su manera de hacer. Para elaborar esta lista, en la que sin duda habrá ausencias, se procedió de la mano de las sesiones de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Bogotá<sup>31</sup> durante las cuales el arquitecto habló de su trabajo a partir de unos ejes temáticos establecidos. Aunque los ítems propuestos no coinciden con el contenido de las sesiones, sí que beben de los temas que en ellas se abordaron. Los ejes de reflexión propuestos son: a) La necesaria consideración del paisaje y de su imbricación con la arquitectura; b) El entendimiento de la arquitectura desde su vivencia eminentemente espacial. Buscando continuidades; c) La incorporación de los espacios abiertos como articuladores de la arquitectura; d) La definición material. Importancia de la luz, la sombra, el agua, como materiales de proyecto; e) La inclusión del tiempo. Simultaneidad, ausencia y presencia; f) La univocidad entre el interior y el exterior. Desaparición del concepto de fachada; g) La arquitectura como hecho cultural. Un pacto con la historia y la geografía.

En medio de este constante ir y venir propuesto entre el hacer y el pensar, o entre las palabras y los dibujos surge el siguiente punto denominado “Estrategias y herramientas”. En él se avanza una hipótesis sobre algunas de las operaciones proyectuales, o sobre algunos de los mecanismos, utilizados por el arquitecto para dar forma en el proyecto a los aspectos mencionados anteriormente. Si bien en el caso anterior se procedió a partir de las palabras, en este caso se partió de los dibujos (y re-dibujo) de los proyectos. Los puntos desarrollados son a) La importancia de la geometría. Herramienta y memoria; b) La posición del acceso/ los recorridos; c) La organización de la planta a partir de unidades de programa espacialmente afines; d) La configuración del contorno exterior. El encuentro con el suelo y con el paisaje.

---

31 Sesiones transcritas e inéditas. Las citas concretas y las fechas precisas se hayan reflejadas conforme van apareciendo en el cuerpo del documento.

En el tercer apartado, cuyo título es “La Casa de Huéspedes Ilustres. Un proyecto de síntesis”, se lleva a cabo una labor diferente. Partiendo de los bocetos iniciales del arquitecto se intenta reconstruir el proceso de proyecto, lanzando una hipótesis sobre los pasos y el orden de las decisiones que poco a poco se fueron adoptando. El material disponible permite una aproximación interesante a las fases previas, una labor esclarecedora, que por lo general es difícil de acometer, ya que Rogelio Salmona no solía conservar este tipo de documentos.

Por último, en “Construyendo un pensamiento” se propone una lectura sistemática de los textos del arquitecto que permite extraer interesantes conclusiones.

## **5. Fuentes y metodología propuesta**

Como primer punto es importante mencionar que esta tesis ha sido desarrollada en el seno del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV. Esta puntualización inicial es importante pues remite al enfoque que se ha pretendido dar a esta investigación.

Esta tesis propone realizar una aproximación al trabajo del arquitecto desde el hacer, intentando descifrar las claves que vertebran el oficio en su vertiente “práctica” o proyectual. Partiendo de esta hipótesis, el material a partir del cual se ha trabajado primordialmente son los dibujos de los arquitectos. En la medida de lo posible, y atendiendo a una cierta dificultad derivada de la distancia de las fuentes, se ha trabajado con material original procedente de archivo, tanto en el caso de Rogelio Salmona como de Le Corbusier. En lo que respecta al panorama arquitectónico en Colombia en los años 1948-1962 se ha recurrido al material publicado en las revistas de la época (básicamente *PROA*), entendiendo que se trataba del canal más importante de difusión, lo que lo hace relevante para atender a los posibles intereses o influencias.

Cabe decir también que tras este proceso queda un bagaje inenarrable, teniendo el absoluto convencimiento de que a la par de haber realizado un trabajo de investigación, intentando aprender el rigor y la disciplina que este supone, también se han recibido unas lecciones magistrales sobre cómo llevar a cabo el oficio de proyectar, o como diría Rogelio Salmona de “componer” la arquitectura.

### **a. Organización y selección de la información gráfica:**

Tal y cómo se señaló anteriormente la aproximación propuesta desde esta tesis tiene un cariz proyectual. Es por eso que se ha concedido una especial importancia a la selección y a la organización de los documentos gráficos utilizados, seleccionando material original, bien sea de los propios arquitectos o de los medios de difusión de la época.

Los dibujos se han organizado de manera que sea posible reconocer la coherencia gráfica del discurso. Dicho de otra manera, se ha evitado incluir los dibujos dentro del texto intentando crear apartados coherentes y sucesivos de información gráfica perteneciente a un mismo proyecto o a un conjunto de proyectos relacionados. Esta organización permite realizar un recorrido por el texto con el apoyo de las imágenes y también da pie a poder recrearse en el estudio de los proyectos con el apoyo del texto.

Se es consciente de que esta decisión en algún momento puede dificultar la lectura, por lo que en ciertos casos -en los que es especialmente relevante poder seguir los dos discursos en paralelo- se ha generado un anexo gráfico independiente.

### **b. Los dibujos producidos por Rogelio Salmona en el 35 Rue de Sèvres:**

La información analizada procede en su gran mayoría de los archivos de la *Fondation Le Corbusier*, con el apoyo del *Livre Noir*.

En primer lugar se recabó información sobre su período en el 35 rue de Sèvres: los trabajos en los que colaboró, los dibujos que firmó y de los que se podría intuir su autoría, intentando extraer conclusiones tanto sobre la metodología de trabajo en el taller de Le Corbusier (organización del trabajo, especialización de las tareas según los colaboradores) así cómo sobre las propias aptitudes e intereses del joven Salmona.

Sobre esta cuestión se ha escrito suficientemente, ya que tanto Ingrid Quintana, como Cristina Albornoz, Elisenda Monzón y Tatiana Urrea abordan en sus respectivas investigaciones este tema de for-



ma más o menos exhaustiva<sup>32</sup>. Germán Téllez también ha escrito sobre ello aunque de una forma más puntual. No obstante, en los trabajos anteriormente realizados, vuelven a aparecer incoherencias y datos no concordantes. No se pretende resolver esta cuestión ya que tal y cómo se mencionó anteriormente se reconoce la dificultad operativa que existe para obtener una mayor precisión. Lo que sí entendemos podría tener interés es hacer una recopilación de los datos que arrojan los distintos trabajos, incluyendo los que se han obtenido a lo largo de esta investigación para probablemente sacar conclusiones (Ver Anexo 2.3).

Parece oportuno puntualizar que el interés se ha centrado, más que en el establecimiento de un listado, en una aproximación en mayor profundidad al trabajo realizado. No todas las colaboraciones que realizó Salmona en el estudio de Le Corbusier tuvieron la misma importancia, ni con respecto a su duración en el tiempo, ni en cuanto al carácter de su implicación en los mismos. Rogelio Salmona pasó por diversos tipos de trabajos a lo largo de su estancia en el 35 rue de Sèvres, aunque hacia el final de su experiencia parece ser que estaba bastante especializado en temas de vivienda. En un texto de Balkrishna Doshi “La historia del acróbata y sus dos discípulos” publicado en la monografía reciente sobre Germán Samper, Doshi evoca con las siguientes palabras su recuerdo de Salmona “*Rogelio Salmona, arquitecto colombiano, trabajaba en vivienda...*”

### **c. Los dibujos de Rogelio Salmona**

El material utilizado procede íntegramente de los archivos de la Fundación Rogelio Salmona en Bogotá y ha sido recopilado por la autora de esta tesis a lo largo de estancias realizadas entre los años 2012 y 2015. Se trata de fotografías, posteriormente trabajadas intentando alterar mínimamente el aspecto original de los dibujos, de ahí que en algunos casos se puedan apreciar ciertos brillos o que la calidad no sea la óptima de una digitalización.

Trabajando con estos dibujos originales fue imposible no tomar consciencia de valor y de la calidad del material gráfico estudiado. Fueron muchas mañanas y tardes dedicadas a su estudio y fotografiado, sin que las horas parecieran nunca pasar. Por el contrario, estas estancias se convirtieron en una especie de oasis al que siempre estaba deseando regresar. Como manera de expresar mi agradecimiento y admi-

---

32 Germán Téllez también escribió sobre esta cuestión aunque de una manera puntual.

ración, se consiguieron una serie de ayudas por parte del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV para contribuir a la digitalización de ciertos documentos. Entendiendo que el cometido era ante todo contribuir a salvaguardar la información, más allá del poder disponer de unas imágenes concretas para incluir en esta investigación, se primó la digitalización de proyectos completos. Algunas imágenes de alta calidad han podido ser incluidas, otras por cuestiones del tiempo y la distancia no. No obstante se tiene la tranquilidad de saber que se ha contribuido a su permanencia.

Muchos de los proyectos presentados en este documento son material inédito, ya que se trata de los primeros trabajos del arquitecto, quien probablemente no los consideraba del todo maduros para ser publicados. En un momento se tuvieron dudas sobre la pertinencia de sacar este material a la luz, dado que la voluntad del arquitecto quizás habría sido la de mantenerlo en silencio. Tras varias idas y vueltas se llegó a la conclusión de que en la medida que el material contribuía a favorecer una aproximación más precisa a de la manera de hacer de Rogelio Salmona y por lo tanto constituía una real aportación al conocimiento, dicha decisión podría ser legítima. Se accedió a esta información por supuesto, contando con el consentimiento y la aprobación de la Fundación Rogelio Salmona y en particular de María Elvira Madriñán, sin cuyo apoyo este trabajo no habría sido posible.

#### **d. El rebibujo de los proyectos de síntesis:**

Para analizar y poder conocer más a fondo los proyectos estudiados se realizó un redibujo, que se incluye en el Anexo 4. Este proceso ha aportado luces sobre muchas de las cuestiones operativas de los arquitectos y también ha puesto de manifiesto, una vez más, la continuidad y la coherencia de sus búsquedas.

Tanto para Le Corbusier como para Rogelio Salmona el dibujo constituyó una herramienta proyectual de primer orden por lo que se consideró que era imposible abordar este trabajo sin hacerlo partícipe del proceso.

### **e. Las revistas PROA**

La revista *PROA*, tal y cómo se explica detalladamente en el Anexo 1.2, en el que se le dedica un apartado, tuvo una gran relevancia durante los años de estudio (1948-1962), al ser prácticamente el único material de difusión de la arquitectura en Colombia.

De hecho, la primera fase de aproximación para la elaboración de esta tesis consistió en un vaciado de información de las revistas publicadas entre los años 1946 (año de su fundación) y 1962. Este trabajo se llevó a cabo en la hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá y en la biblioteca particular de los arquitectos Pedro Mejía y Liliana Bonilla<sup>33</sup> en Cali. A lo largo de este proceso fue posible hacerse una idea del panorama arquitectónico en Colombia durante los años de estudio, tanto por los arquitectos y los proyectos publicados como por los textos. A pesar de constituir el reflejo de un momento, el material mantiene hoy en día una vigencia indiscutible (cosa que no siempre sucede tras analizar material de publicaciones periódicas). El momento histórico fue sin duda singular pero también, y sobre todo, las personas que contribuyeron a forjarlo (tanto en su condición de arquitectos, como de políticos, gestores o editores) (Anexo 1.4).

Aunque en este documento la revista y su material se utilizan como apoyo al discurso, el proceso de su análisis constituyó uno de los momentos intensos de esta investigación.

### **f. La lectura de los textos de Francastel:**

En numerosas ocasiones se ha aludido a la importancia de la influencia que ejerció Pierre Francastel en la formación de Rogelio Salmona, no obstante, no se ha precisado de manera concreta en qué consistió dicha influencia. Lo que es real es que las enseñanzas de Francastel constituyeron para el arquitecto una especie de credo personal, ya que asistió todos los sábados, durante 9 años, a los cursos que éste impartía en la École Pratique des Hautes Études de Paris (Sorbonne) sobre Sociología del arte.

---

33 Pedro Mejía Mejía fue discípulo de Rogelio Salmona en la Universidad Nacional de Colombia durante los años 1961, 1962 y 1963. Posteriormente trabajó junto a él en el Instituto de Crédito Territorial y fue coautor de algunos de sus proyectos. Liliana Bonilla trabajó en su estudio como colaboradora durante los años 1975 a 1978.

Plantearse reconstruir estos cursos, es una labor que excede del cometido de esta investigación. No obstante, realizar una lectura paralela de los escritos a los que estos dieron forma, para construir una hipótesis sobre el sentido de esta influencia, se antoja necesario. Reconocemos que se trata una aventura arriesgada, en cuanto la transmisión del conocimiento se realiza por canales diversos y sus efectos tienen que ver tanto con la parte que imparte como con la que recibe. No tenemos la posibilidad de conocer a Francastel, la persona, ni de ser Rogelio Salmons a sus 20 o 30 años, ni incluso la posibilidad de verificar la posible veracidad de las conclusiones que de estas lecturas se obtengan. Tampoco disponemos de nueve años por delante de nosotros para recibir estos conocimientos y poder madurarlos largamente.

Por lo tanto, el acercamiento a este punto se plantea de forma instrumental a partir de una lectura atenta de los textos del sociólogo francés, prestando una especial atención a lo escrito en la época durante la que Rogelio Salmons residió en París. En concreto nos hemos centrado en la lectura de *Peinture et Société* en donde pone en evidencia la construcción del espacio plástico por medio de la visión pictórica, y *Art et Technique aux XIX et XX siècles*, texto fundamental que incide en la importancia de las condiciones materiales y técnicas para el desarrollo de la producción artística. Si bien en un primer momento se consideró la posibilidad de dedicar un capítulo del documento a su estudio y análisis, finalmente se condujo para incluir el poso que éstas dejan y la preparación del espíritu, ambos necesarios para aproximarse mejor a la manera de hacer de Rogelio Salmons, a partir de una fuente clara de conocimiento de la que bebió intensamente.

### **g. La lectura de los textos de Rogelio Salmons**

El último material al que se recurrió fueron los textos escritos por el propio arquitecto. Los textos fueron en su mayoría facilitados por la Fundación Rogelio Salmons, aunque posteriormente se completó la lista con material encontrado por la autora. Toda la información relativa a estos escritos se encuentra ordenada en una serie de tablas (Anexo 2.6).

Estas lecturas contribuyeron a aportar luz sobre las cuestiones que para el arquitecto resultaban importantes. Se analizaron con respecto a su contenido, cambiante con el curso de los años, pero también con respecto al tono, que poco a poco fue definiendo los matices de una voz propia. La inclusión de la variable temporal en este análisis, poniendo en paralelo producción escrita y arquitectónica resultó sin duda de gran utilidad.

A continuación se transcriben unos fragmentos que dan cuenta de estas palabras. Hondas de contenido y poseedoras de una gran belleza, a tal punto que cualquier intento de descripción sería una labor vana.

*“Hacer arquitectura, es renacer elementos que ya existen: no se inventan los patios, las atarjeas, las bóvedas y techumbres, los muros, los vanos y las transparencias, el zaguán, la galería y las plazas. Hacer arquitectura es tener un acuerdo tácito con la historia, pues toda obra prepara la siguiente; es el resultado de una dura práctica en busca de lo esencial.”<sup>34</sup>*

*“Retirar la mirada, pero también retenerla profundamente al caminar por las plazas centenarias, por los patios olvidados, por las galerías y los zaguanes que han visto desfilar a la historia, para encontrar en el silencio la propia resonancia. Retener la mirada para medir y dibujar esos lugares que nos emocionan y guardarlos en la memoria para algún día, recordar sus medidas, sus ecos, su resonancia, y componer recargado de emoción la obra arquitectónica, los espacios sorprendidos, los lugares de encuentro: la ciudad. La memoria ayuda a encontrar el camino de la poesía. Ayuda a descubrir que es posible y necesario componer con el material, con la luz y la penumbra, con la humedad, con las transparencias y con los sesgos, para lograr una especialidad enriquecedora para los sentidos. La armonía, la sorpresa y el encuentro también forman parte de la arquitectura: ésta es su profunda poética.”<sup>35</sup>*

*“Con el tiempo fui aceptando cada vez con menos dificultades que nada se inventa y que todo se recrea y que, en ese sencillo acto, la arquitectura transforma lo existente sin modificarlo, porque permite la continuidad de la historia que, a su vez aneja, la enriquece incorporándola.”<sup>36</sup>*

---

34 SALMONA, R. (2000). “Hacer arquitectura”. Conferencia Universidad Santo Tomás Bucaramanga. (2003) *Revista M* n°2, Universidad Santo Tomás, Bucaramanga.

35 Id.

36 SALMONA, R. (1985). “Espacios abiertos”.



**A - 35 RUE DE SÈVRES 1947-1954**

## A. 35 RUE DE SÈVRES 1947-1954

### 1. **Proyectos en curso en el Taller**

Según los datos que figuran en los archivos de la Fondation Le Corbusier, durante el período comprendido entre 1944 y 1958 -lapso de tiempo que abarca cuatro años antes y después de la estancia de Rogelio Salmona en el taller de Le Corbusier- se abordaron allí ochenta y seis trabajos diferentes. De éstos, cincuenta y nueve eran proyectos de edificación propiamente dicha (construida, sólo proyectada, o imaginada), diez se centraban en propuestas urbanas para ciudades enteras o para amplias zonas dentro de éstas, nueve constituían intervenciones en el territorio -sobre todo vinculadas al tratamiento del paisaje en Chandigarh- y por último se cuentan tres estudios teóricos: Le Modulor, La Grille Climatique para Chandigarh, y la exposición “Synthèse des Arts Majeurs”.

Entre aquellos cincuenta y nueve proyectos están algunos de los más importantes del período de madurez de Le Corbusier. Entre ellos cabe mencionar las obras que se llevaron a término y que son: la *Unité d'Habitation de Marseille* (1945), la *Usine Claude et Duval* (1946), la *Maison du Docteur Currrutchbet* (1949), la *Cabanon* (1949), la *Main Ouverte* (1950-1965), la *École d'Art et d'Architecture* de Chandigarh (1959-1965), la *Chapelle de Notre Dame du Haut* (1950-1965), el *Millowner's Association Building* (1951), la *Villa de Madame Manorama Sarabhai* (1951), la *Villa Shodan* (1951), las *Maisons Jaoul* (1951), el *Musée d'Ahmedabad* (1951), el *Musée de Chandigarh* (1952), la *Haute Cour de Chandigarh* (1952), la *Unité d'Habitation de Rezé* (1952), el *Secrétariat de Chandigarh* (1953), la *Maison du Brésil* (13), el *Couvent de Sainte Marie de La Tourette* (1953), el *Barrage de Bhakra* (1955), el *Palais de l'Assemblée Chandigarh* (1955), la *Tombe de Le Corbusier* (1955), las *Unités de Camping* (1955), la *Unité d'Habitation de Briey-en-Fôret* (1956), el *Stade en Bagdad* (1956), la *Maison de la Culture de Firminy* (1956), la *Unité d'Habitation de Berlín* (1957), el *Musée National d'Art Occidental* de Tokyo (1957) y el *Pavillon Philips* de Bruselas (1958).

Revisando estos proyectos de arquitectura, y centrándonos en la parte de edificación, es posible identificar diversas líneas de investigación recurrentes, o diversos tipos de edificios que se van repitiendo, perfeccionando y solapando a lo largo de los años. (Anexos 2.1). Atendiendo a los proyectos realizados, enumerados anteriormente, efectivamente podemos ver como básicamente durante esta época en el estudio de Le Corbusier se están acometiendo seis tipos distintos de edificios, a saber: bloques lineales de alta densidad -para vivienda u oficinas-, edificios de planta cuadrada de 3 ó 4 plantas -para viviendas



singulares y edificios de oficinas-, edificios de planta cuadrada para museos, proyectos de infraestructuras o intervención en el paisaje, edificios representativos de programa y forma complejos y, por último, un conjunto de obras de menor envergadura en las que se investiga en torno a la construcción con materiales autóctonos y más expresivos. La lista de los proyectos no construidos es muy extensa, y consecuentemente más dispersa, por lo que se adjunta en un cuadro anexo (Anexo 2.1.1). Aún así la persistencia de las líneas de trabajo anteriormente enunciadas resulta también clara.

## 2. Organización del trabajo/ hacia una sistemática

Tras esta breve introducción es posible observar como, en un mismo momento y en lugares próximos, Le Corbusier puede estar llevando simultáneamente proyectos que recorren caminos casi antagónicos. Véase por ejemplo el caso de la Unité d’Habitation de Marseille, frente a las exploraciones también residenciales como Roq et Rob, la Sainte Beaulme, La Citadelle o la Rochelle.

En *Le Corbusier. The poetics of Machine and Metaphor* Alexander Tzonis explica que Le Corbusier nunca fue fiel a un único proyecto. Lo comparaba a Don Juan ya que siempre llevaba varios trabajos a la vez. Tzonis atribuye esto, entre otras razones, a una necesidad intelectual de eficiencia creativa que inducía a Le Corbusier a probar en paralelo diversas soluciones a cuestiones puntuales preestablecidas.<sup>1</sup>

Efectivamente esta necesidad de “eficiencia creativa” a la que alude Tzonis es una constante en el trabajo de Le Corbusier, como una *recherche patiente*, organizada y sistemática, que “utilizaba” los distintos proyectos que se le encargaban -o que él mismo promovía- como laboratorios para indagar cuestiones que trascendían lo inmediato que se estaba proyectando. Las búsquedas apuntaban a aspectos diversos que muchas veces no eran explorables en un mismo proyecto.

---

1 T’ZONIS, A. (2001). *Le Corbusier: the poetics of machine and metaphor*, Universe Publishing, New York; trad. It (2001). *Le Corbusier: la poetica della macchina e della metafora*, Rizzoli, Milano. Pag. 166

“Le Corbusier non fu mai fedele a un singolo progetto. Come spinto da un comportamento de Don Giovanni, che portava avanti diverse relazioni nello stesso tempo, seguiva contemporaneamente diversi progetti, tormentandosi per ognuno di essi, ma senza lasciarsi assorbire totalmente da alcuno. Senza dubbio, vista l’incertezza della maggior parte delle commissioni, questa era una strategia di sopravvivenza necessaria. D’altro canto, il suo comportamento scaturiva da un bisogno intellettuale di efficienza creativa, che lo spingeva a tentare diverse strade parallele in cerca di soluzioni soddisfacenti. Così nessuna delle sue scoperte, che venisse adottata o meno in una costruzione, veniva scartata. Ogni idea nuova veniva accuratamente immagazzinata insieme a soluzioni precedenti ideati da altri, per essere riutilizzata se e quando fosse stato necessario.”

Esta búsqueda paciente y organizada, tan explícitamente defendida por Le Corbusier, estaba presente tanto en las estrategias de proyecto que le permitían abordar los distintos trabajos, como en las herramientas utilizadas para ello: dibujo, nomenclatura, sistema de almacenamiento de la información, adscripción de los colaboradores a los distintos trabajos, etc.

Como primera tentativa de clasificación se podrían enumerar las siguientes líneas de investigación: la adscripción de un determinado tipo de planta a la resolución de programas concretos -con lo que esto implica con respecto a las posibilidades para compartimentar el espacio y las maneras implícitas de circular dentro del edificio-; la relación entre el tipo de planta y la estructura que la vertebra; la manipulación de la percepción de los edificios y de los espacios interiores en función de su construcción -que incluye la elección de los materiales y la forma de relacionarlos entre ellos- y por último cabría también mencionar la exploración de vías diversas para el establecimiento de una relación entre el objeto construido y el paisaje.

Si de los trabajos de edificación a los que se alude se descartan aquellas propuestas que, por falta de desarrollo, se antojan excesivamente esquemáticas o indefinidas, quedarían un total cincuenta y cinco proyectos, de los cuales catorce son bloques lineales, trece edificios parten de una planta cuadrada, diecisiete proyectos se articulan en base a la repetición de crujiás paralelas explícitas, y por último aparecerían siete casos singulares, más cuatro proyectos de infraestructuras.

En su escrito los *Cinco puntos para una nueva arquitectura* Le Corbusier inicia su apartado relativo a los pilares diciendo: “*Resolver un problema de manera científica quiere decir, de entrada, diferenciar sus elementos.*”<sup>2</sup> Quizás esta frase, referida en este contexto a un aspecto específico de su pensamiento arquitectónico, pueda ser extrapolable a un método de trabajo que contempla por separado los distintos factores que determinan la génesis de un proyecto arquitectónico, que de una manera paciente y metódica son recombinados. Los cinco puntos enunciados por le Corbusier -los pilares, la cubierta jardín, la composición libre de la planta, la ventana alargada y la composición libre de la fachada- aluden a esta voluntad de disociación y de “búsqueda paciente” y, aunque excesivamente esquemáticos para explicar su producción arquitectónica, sí dan pistas sobre la permanencia de una manera “científica” de plantearse los problemas.

---

2 ROTH, A. (1927). *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*. Akadem Verlag DR. Fr. Wedekind & Co, Stuttgart. Trad. esp. Roth, A., & Lahuerta, J. J. (1997). *Das casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Colección de Arquitectura. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba. Caja Murcia.

Al mismo tiempo, en *Vers une Architecture* Le Corbusier nos habla de la necesidad de un estudio profundo de las partes para lograr “vencer al adversario”. Quizás se refiera al adversario como a la necesidad de superarse a sí mismo, de perfeccionar y pulir su propia producción, que debe ser encaminada según un proceso de “selección mecánica” como los griegos alcanzaron en el Partenón<sup>3</sup>. “*Acceptar, integrar, redescubrir*” eran según Balkrishna Doshi palabras recurrentes del maestro, que siempre lograba convertir las limitaciones en ventajas.<sup>4</sup>

Para la época en la que se ha decidido centrar el estudio quizás sea posible reescribir, o volver a formular, estos cinco puntos en torno a la siguiente propuesta:

- a) La configuración de la planta
- b) El sistema estructural
- c) La configuración volumétrica
- e) La relación con el paisaje
- e) El trabajo con la materia

A continuación se intentará desglosar someramente estas posibles vías de investigación latentes en la manera de hacer del maestro suizo centrándonos en los trabajos desarrollados durante los años 1948-1954 y, en la medida de lo posible, en aquellos en los que hubiera participado Rogelio Salmona.

---

3 LE CORBUSIER (1923). *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris. P. 106-107  
“*Des yeux qui ne voient pas.*

“*Le Parthénon est un produit de sélection appliquée à un standart établi. Depuis un siècle déjà, le temple grec était organisé dans tous ses éléments.*

*Lorsqu’ un standart est établi, le jeu de la concurrence immédiate et violente s’exerce. C’est le match ; pour gagner, il faut faire mieux que l’adversaire dans toutes les parties, dans la ligne d’ensemble et dans tous les détails. C’est alors l’étude poussée des parties. Progrès. Le standart est nécessité d’ordre apporté dans le travail humain.*

*Le standart s’établit sur des bases certaines, non pas arbitraires”*

4 Germán Samper (2011). Diego Samper Editores, Bogotá. Pag 15.

### a. La configuración de la planta

Quizás sea una simplificación excesiva aventurarse a afirmar que existe una relación entre el “tipo” de edificio a desarrollar y la configuración básica de la planta mediante la cuál éste se aborda. No obstante, durante esta época, resulta posible identificar la utilización recurrente de tres configuraciones básicas: bloques lineales, para resolver vivienda de alta densidad y oficinas; edificios compuestos a partir de crujeas paralelas manifiestas, para conjuntos residenciales de baja densidad y, por último, composiciones de planta cuadrada para construcciones singulares tanto de uso público -museos-, como residencial -viviendas unifamiliares de gran envergadura- ó aplicadas a construcciones prefabricadas. Por último cabría mencionar una última categoría, la de los edificios singulares, en la que se hibridan aspectos de las tres anteriores.

Dichas organizaciones de la planta van acompañadas de investigaciones en torno a los sistemas estructurales y a los mecanismos de configuración volumétrica de los alzados.

### b. Los sistemas estructurales:

Aunque existen diversas combinaciones entre estos tres aspectos -organización de la planta, sistema estructural y mecanismo de configuración volumétrica de los alzados-, por lo general, cada configuración de la planta lleva asociado un sistema estructural que de alguna manera le es consustancial. Así, los bloques lineales se resuelven habitualmente en sus plantas tipo mediante una retícula de pilares de hormigón o de acero, al igual que los edificios de planta cuadrada -aunque éstos eventualmente introducen alternancia de retícula y fragmentos de muro-, mientras que las edificaciones de crujeas paralelas explícitas ensayan y alternan el trabajo tanto con muros de carga como con pilares.

Siguiendo las enseñanzas de su maestro Perret, y asumiendo la primacía del hormigón como el material estructural del momento por excelencia<sup>5</sup>, en 1914 Le Corbusier plantea su propuesta de Maison Dom-ino, en donde la estructura adquiere una absoluta independencia, tanto con respecto al cerramien-

---

<sup>5</sup> No obstante, es importante señalar que Le Corbusier mantuvo una predilección por el uso de la estructura metálica, siempre que esto fuera posible.

to, como con respecto a la distribución. Si bien -tal y como dice Allan Colquhoun<sup>6</sup>- esta decisión parte de una voluntad de racionalizar e industrializar los procesos constructivos, también lleva implícita la aparición de una nueva variable a la hora de proyectar: la necesidad de interrogarse sobre cuál debe de ser la forma de la estructura. Su constante interés por la estructura quizás también pueda interpretarse desde una voluntad de permanencia, ya que ésta -en su condición de lenguaje lógico- tiene una gran capacidad para resistir al paso del tiempo.

### c. La configuración volumétrica

Los elementos responsables de la configuración volumétrica, y de la consecuente imagen del alzado, también parecen ser susceptibles de ser leídos desde una cierta sistematización. Fundamentalmente, a lo largo de estos años Le Corbusier explora tres mecanismos en el desarrollo de sus proyectos: el trabajo con planos sucesivos en aras a conseguir una mayor abstracción en la lectura del volumen como un todo (Usine Claude et Duval, Unités d' Habitation, La Tourette, etc), la expresión e individualización del entrepaño definido conjuntamente por la estructura y la forma de la cubierta (Unités Transitoires, Roq et Rob, La Citadelle, etc) -como herramienta para singularizar la lectura de las distintas unidades- y, por último, la perforación del muro mediante huecos puntuales, como recurso expresivo vinculado a un deseo de hacer explícita la materia (Ronchamp, Villa Shodan en algunas zonas, etc).

Es así como, dependiendo del programa a resolver y del carácter que se le pretendía imprimir al volumen, se optaba por un tipo u otro de solución. Las condiciones específicas de la localización geográfica, si bien influían en la particularización de las soluciones adoptadas, no parecían ser determinantes a la hora de decidir el carácter general de los edificios. Soluciones empleadas en Francia eran susceptibles de ser llevadas a la India, o viceversa.

---

6 COLQUHOUN, A. (2002). *Modern Architecture*, Oxford University Press, Oxford. Trad. esp. COLQUHOUN, A. (2005). *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Gustavo Gili, Barcelona. Pag. 144

*“en esta construcción la estructura de hormigón está concebida como algo independiente de la organización espacial y como medio de lograr la industrialización del proceso constructivo, no como el elemento lingüístico que era para su maestro Perret. La independencia lógica del esquema libera la forma artística de su tradicional dependencia a la tectónica. El edificio se presenta entonces como un producto industrial”.*

No obstante sorprende particularmente el trabajo simultáneo en torno a tres formas casi opuestas de manipulación de los aspectos formales y constructivos, en aras a potenciar distintas lecturas escalares y visuales: el recurso a la composición por planos sucesivos (*brise soleil*), la individualización de la célula (trabajo con crujeías paralelas) y la explicitación del muro (perforaciones aleatorias). Parece claro que Le Corbusier utilizó estas cuestiones como un verdadero laboratorio de expresión lingüística, extrayendo de cada una de ellas soluciones y situaciones espaciales adecuadas para cada proyecto. A continuación vamos a centrarnos en los dos primeros, ya que son quizás los más recurrentes.

La utilización sistemática del *brise soleil* abunda en la búsqueda de una determinada abstracción en la aprehensión de los edificios. Este recurso posibilita una lectura dual del límite exterior del edificio, mediante la interposición de un espacio de aire que permite establecer una diferenciación entre el alzado que manifiesta las particularidades del uso y el alzado que se muestra al exterior, aludiendo a la globalidad de sus proporciones. Al mismo tiempo también es una herramienta plástica importante que permite jugar con los claroscuros, las dobles escalas y los espacios intermedios. Se trata de un trabajo mediante planos sucesivos en el que el *brise soleil* es el responsable de la relación con el exterior, mientras que el *pan de verre* hace las veces de filtro con el interior.

Aunque el *brise soleil* a buen seguro cumple una determinada función en el control del soleamiento, está claro que su papel excede con creces de este cometido. Se trata también de un recurso eminentemente compositivo, o si se prefiere pictórico, que junto con la proporción general del paño que organiza, constituye la pauta para la lectura del alzado. También permite a Le Corbusier conferir un espesor ficticio a la materia, potenciando así la aparición de efectos claramente vinculados al manejo plástico de la misma como son el relieve, el contraste y el claroscuro, entre otras.

Como contrapunto y necesario complemento del *brise soleil* aparece el *pan de verre*. Del diálogo entre ambos surge la posibilidad de incorporar escalas múltiples dentro de una lectura unitaria del conjunto. El *pan de verre* trabaja con la escala del usuario, con un nivel de proximidad en el que le resulta posible reconocer un sistema pensado a su medida para ventilar, para mirar y para -en ciertos casos- apoyarse.

Es importante anotar que la investigación en torno al *pan de verre* se extiende a los paños ligeros de fachada utilizados tanto en los proyectos que utilizan *brise soleil* como en los que no, especialmente en las construcciones que apuntan a un cierto grado de industrialización.

Vemos pues que no es que Le Corbusier desatienda en estos proyectos la escala pequeña, o si se prefiere más doméstica, sino que establece una doble lectura de las fachadas del edificio: una se concibe para ser vista en su totalidad y desde el exterior, mientras que la otra lo hace para ser vista en su particularidad y desde el interior. Se trata de un sistema extremadamente especializado y refinado en su dualidad.

También cabe anotar que, en los edificios en los que se emplea este mecanismo, la relación tanto con el suelo como con el cielo se formaliza de una manera particular, cosa por otro lado obvia atendiendo al voluntario trabajo del lienzo de fachada como una unidad en sí. En este sentido, el adoptar soluciones particulares y diferenciadas en los extremos del edificio no hace más que reforzar el carácter “terminado” de la obra, reforzando el hecho de que el lienzo principal responda de manera precisa a una determinada proporción.

Otra búsqueda bien diferente es la que Le Corbusier lleva a cabo en los proyectos en los que opta por la utilización de crujiás paralelas explícitas. Es un recurso utilizado por lo general en conjuntos de viviendas de media o baja densidad, en algunas viviendas unifamiliares y, aunque sin llegar a concretarse, en unos pocos edificios públicos tales como oficinas y fábricas. Una vez más vemos cómo es un sistema que se utiliza con independencia del programa y del lugar a resolver: seguramente se trata más de una cuestión de carácter, de manipulación escalar y de expresión de la construcción. Si bien en el caso anterior veíamos cómo existía la voluntad de apostar por una lectura de la totalidad del edificio, en este caso pareciera como si el objetivo residiera en la lectura de las partes que componen la obra, bien sean viviendas independientes (por ejemplo *Roq et Rob*), ó espacios de un interior intencionadamente pautado (*Villa Manorama Sarabhai*).

#### **d. La relación con el paisaje:**

La diferencia entre estas tres formas de proceder anteriormente enunciadas con respecto a la definición del carácter de las fachadas -el trabajo con planos sucesivos, la expresión e individualización del entrepaño definido conjuntamente por la estructura y la forma de la cubierta y la perforación del muro mediante huecos puntuales- difícilmente es atribuible a particularidades del programa, ya que vemos cómo edificios de vivienda colectiva se resuelven tanto con uno u otro mecanismo. No obstante, las dos primeras establecen maneras muy distintas de relación del observador externo con el edificio, y en el tercer caso, del habitante con el exterior.

En el caso de la utilización del *brise-soleil* se fuerza a una lectura distante y del todo, mientras que el *pan de verre* promueve un aproximación y una relación de interacción con lo construido: la contemplación contrapuesta a la experiencia.

Estas consideraciones llevan implícitas maneras diferentes de entender la relación entre lo edificado y el paisaje. En los casos en los que se recurre al *brise soleil* por lo general se trata de edificios que se asientan sobre el paisaje y que establecen con él un diálogo mediante la abstracción. La utilización del *brise soleil* da pie a la lectura del edificio como un todo, tanto por la percepción escalar que éste conlleva, como por el hecho de ser edificios que se levantan del plano del suelo. Estas dos cuestiones surgen quizás como respuesta a una necesidad de establecer un contrapunto con el paisaje, entendido como panorama.

Por el contrario cuando Le Corbusier recurre a muros de carga perpendiculares al plano de fachada como responsables últimos de la imagen del edificio, la relación con el paisaje se invierte. Los edificios pasan de colocarse sobre el paisaje a enraizarse en él. Vistos desde fuera parecen surgir del paisaje. En estos caso se apuesta por una percepción más fragmentada, potenciada por la definición material de los edificios, que establece un diálogo con los elementos que construyen el paisaje y no con la totalidad del mismo, aunque éste siempre siga estando como fondo.

En el texto de presentación de la Villa Mandrot en *l' Œuvre Complète* se puede leer lo siguiente:

*“La composition est ordonnée sur le paysage. La maison occupe un petit promontoire dominant la plaine derrière Toulon, elle-même barrée par la magnifique silhouette des montagnes. On a tenu à conserver la sensation de surprise qu’offre le spectacle inattendu de cet immense développement paysagiste et, pour cela, on a muré les chambres du côté de la vue et l’on a tout simplement percé une porte qui, lorsqu’on ouvre, dégage sur un perron d’où le spectacle fait comme une explosion. En descendant le petit escalier qui rejoint le sol, on voit surgir une grande statue de Lipchitz, stèle dont la palmette finale se déploie dans le ciel au-dessus des montagnes. »<sup>7</sup>*

La apertura de huecos puntuales por el contrario tiende a intensificar la vivencia del espacio interior como un espacio concluso, modificado puntualmente por las solicitaciones provenientes del exterior

---

7 LE CORBUSIER (1957). *Œuvre complète*, Verlag für Architektur, Artemis, Zurich; octava edición 1991. Tomo 1929-1934. Pag. 59



-como por ejemplo la incidencia cambiante de la luz, ó la presencia del paisaje como realidad parcialmente enfocada al servicio del interior-.

Nos encontramos una vez más frente a un problema de manipulación de la forma en aras a promover una determinada percepción de la misma, que a su vez establece maneras diferentes de relacionarse con el entorno.

La consecuencia última de estos tres mecanismos de trabajo es el establecimiento de diferentes formas de relación entre la pieza construida y el paisaje en el que se asienta. Las primeras son hitos en el paisaje, que se posicionan sobre él pero que no interactúan, las segundas construyen el paisaje estableciendo un diálogo próximo con los elementos que lo rodean y las terceras se apoderan de algún fragmento de él para incorporarlo como propio.

#### e. Las exploraciones en torno a lo material:

En los proyectos de los años 20 se aboga por una particularización del espacio en base a su cromatismo, conjuntamente con una no-expresión de la materialidad que lo construye. Incluso muchas de las primeras casas restringen el uso del color a sus espacios interiores, trabajando con el blanco como color del contenedor. Es una apuesta de la que casi se podría decir que es literalmente pictórica, en la cual el “lienzo en blanco” contiene una serie de planos de color cuidadosamente dispuestos para manipular la percepción de los espacios interiores, potenciando así una determinada manera de recorrerlos y percibirlos.

« Madame,

*Nous avons rêvé de vous faire une maison qui fût lisse et unie comme un coffre de belle proportion et qui ne fût pas offensée d'accidents multiples qui créent un pittoresque artificiel et illusoire et qui sonnent mal sous la lumière et ne font qu'ajouter au tumulte d'alentour. Nous sommes en opposition avec la mode qui sévit dans ce pays et à l'étranger de maisons compliquées et heurtées. Nous pensons que l'unité est plus forte que les parties. Et ne croyez pas que ce lisse soit l'effet de la paresse ; il est au contraire le résultat de plans longuement mûris. Le simple n'est pas le facile. Au vrai, il y aurait eu de la noblesse dans cette maison dressée contre le feuillage. »<sup>8</sup>*

---

8 LE CORBUSIER (oct. 19925). “Lettre à Mme. Meyer”. Notice FLC Villa Meyer

Es probable que los Quartiers Modernes Frugès en Pessac sea el primer proyecto en el que se produce un cambio en esta manera de hacer. Le Corbusier plantea aquí utilizar la policromía en el exterior de las viviendas como recurso para matizar el impacto de un entorno quizás excesivamente construido.

*« Polychromie. Un esthète illustre, revenant de Pessac proféra : « Une maison c'est blanc : »  
Nous avons donné l'étalon d'appréciation : façades blanches.  
Lorsque des lignées de maisons créaient une masse opaque, nous avons camouflé chaque maison : les  
façades sur rue alternativement brun et blanc.  
Une façade latérale blanche, l'autre vert pâle. La rencontre sur l'arête, du vert pâle ou du blanc, avec le  
brun foncé provoque une suppression de volume (poids) et amplifie le déploiement des surfaces (extension).  
Cette polychromie est absolument neuve. Elle est rationnelle, fondamentalement. Elle apporte à la sym-  
phonie architecturale des éléments d'une extrême puissance psychologique.  
La conduite concertée des sensations psychologiques de volume, des surfaces, des contours et des couleurs,  
peut conduire à un lyrisme intense.  
Le lotissement de Pessac est très serré. Les maisons grises en ciment faisaient un insupportable amas  
compressé, sans air.  
La couleur pouvait nous apporter l'espace. Considérer la couleur, comme apporteuse d'espace. Voici  
comment nous avons établi des points fixes : certaines façades peintes en terre de sienne brûlée pure. Nous  
avons fait fuir au loin des lignées de maisons: bleu outremer clair.  
Nous avons confondu certains secteurs avec le feuillage des jardins et de la forêt: façades vert pâle ».<sup>9</sup>*

Este texto, en el que el arquitecto explica la manera de abordar la policromía en las viviendas de Pessac (1925), clarifica los motivos que lo mueven a la utilización del color en el exterior de las viviendas, permitiéndonos ver cómo probablemente interior y exterior se trabajan con criterios comunes. Indudablemente, también queda claro que el recurso a la utilización del color procedía de cuestiones estrictamente visuales y de manipulación de la percepción. Josep Quetglas afirma no obstante que las viviendas «ya» son el interior, de manera que una vez se traspasan los límites del barrio ya se está dentro y por lo tanto se está en el espacio del color.

Sin embargo este intento de control perceptivo se opera, como decíamos anteriormente, desde lo visual/pictórico, sin involucrar a la construcción. Los materiales se trabajan como lienzo, como superficie de apoyo neutra destinada a recibir el color, pero no se expresan en su particularidades tectónicas, ni a nivel táctil ni visual. Así mismo la construcción, la forma cómo dichos materiales se asocian unos con

---

9 LE CORBUSIER. Notice Fondation Le Corbusier Quartier Moderne Frugès- Pessac.

otros, tampoco se explicita. La arquitectura así establece una gran distancia tanto con los oficios que le dan forma, como con los propios usuarios, a quienes fuerza a establecer una relación “intelectual” con los espacios.

*« En toda la obra madura de Le Corbusier, incluso cuando el muro exterior es un relleno entre pilares, dichos pilares se desvanecen y la superficie entera se recubre con una capa uniforme de revoco blanco o coloreado. Al homogeneizarse y desmaterializarse, los muros del edificio pierden, por decirlo así, su memoria tectónica, exactamente igual que en el cubismo la pintura, al fragmentarse, pierde su memoria narrativa. Como en el cubismo, la arquitectura ya no reitera la historia: se vuelve reflexiva.»<sup>10</sup>*

*“But what perhaps intrigued him more, in the long run, was De Stijl’s obsession with colour. An example was shown in the exhibition of 1923: an axonometric perspective drawing by Van Doesburg and Van Eesteren in which the primary colours, red, blue and yellow as well as a various shadings of grey were shown orchestrating the surfaces of a house. At the Villa La Roche, colour became a topical element, especially in the characterization of the gallery space and of the apartment proper- though, perhaps paradoxically, the crystalline hall, the first built variation on a De Stijl theme in Le Corbusier’s work, remained entirely white.*

*Where applied, Le Corbusier’s polychromy continued to evolve according to its own logic, i.e. based not upon the use of primary colours, but on the broken shades of his Purist palette. The elegant Purist colours scheme of the Cité Frugès in Pessac marks a climax in his trajectory (built 1926). It is no coincidence that Purist sensibility again appears to be retrospectively blended with De Stijl in Giedion praise of the resulting effect of transparency and interpenetration:*

*“Le Corbusier house are neither purely spatial, neither purely plastic: air circulates throughout! Air becomes a constituent factor! Neither space nor volume counts, only RELATIONSHIP and PENETRATION. There is only one, indivisible space; it cannot be subdivided. The shells fall away between indoors and outdoors”<sup>11</sup>*

En paralelo a esta búsqueda, desde estadios muy tempranos Le Corbusier explora las posibilidades expresivas y espaciales de una materialidad habitualmente ligada a lo vernáculo.

---

10 COLQUHOUN, A. (2002). *Modern Architecture*, op Cit. Pag. 143

11 VON MOOS, S. (1967). *Le Corbusier Elemente einer synthese*. Verlag Huber. Trad. Eng. *Le Corbusier elements of a Synthesis* (2009) 010 Publishers, Rotterdam. Pag.99

i. La exploración de un camino: el trabajo en torno a lo vernáculo

Se puede considerar que los primeros proyectos en los que explora este aspecto son las *Maisons Loucheur* (1929), la *Maison Errazuriz* (1930), la *Villa de Mandrot* (1929) y la *Maison Henfel* o *Maison de Weekend* en la Celle-Saint-Cloud (1934).

La inclusión de las *Maisons Loucheur* dentro de esta enumeración podría resultar dudosa ya que se trata de un prototipo ideado por Le Corbusier para ser construido de manera casi íntegra en taller. No obstante, y según Le Corbusier, este prototipo habría permitido resolver cuestiones relativas a la “economía general” de Francia por aquel entonces, ya que a la vez planteaba utilizar la fuerza productiva de las grandes empresas, recurriendo a la industrialización y la taylorización, y el saber hacer ancestral, dando cabida a los pequeños propietarios de terrenos e industriales locales:

*« Toutefois, l'expérience de Pessac a conduit à un petit stratagème de diplomatie opportune : il est prévu la construction d'un mur d'appui de la maison ou d'un mur mitoyen entre deux maisons, en maçonnerie de moellons, de briques ou d'agglomérés, matériaux du pays, réalisé par le maçon du pays. Et ainsi, le noir complot de l'entrepreneur local sera déjoué et l'alliance utile sera scellée. »*<sup>12</sup>

Conviene recordar que, incluso antes, en la primera versión para las *Maisons Citroban*, Le Corbusier también explora esta dualidad utilizando simultáneamente muros de construcción local y elementos prefabricados.

Le Corbusier nos hace ver en este texto cómo la decisión en esta ocasión de recurrir a soluciones vernáculas responde estrictamente a una voluntad práctica -o de oportunidad- al no querer enfrentarse de nuevo a un fracaso estrepitoso como el del proyecto de Pessac el cual, a pesar del entusiasmo de los políticos de alto nivel y de la oportunidad y el carácter visionario de su promotor M. Frugès, tuvo que hacer frente a múltiples trabas e infinitas críticas, así como a sus propios errores. Con independencia de las razones que lo conducen a tomar esta decisión, está claro que se abre una vía en las indagaciones de Le Corbusier que no sólo no se abandona sino que se va enriqueciendo a lo largo de diversos proyectos.

---

12 LE CORBUSIER (1929). Notice Maison Loucheur Fondation Le Corbusier

En el entorno de 1930 las únicas experiencias de Le Corbusier fuera de Europa (Francia, Suiza, Bélgica y Alemania), incluyendo tanto proyectos como realizaciones, eran las Villa Ocampo en Buenos Aires (1928), la *Villa Baizéau* en Cartago (1928), la *Villa Paulo Prado* en Sao Paulo (1929) y el edificio para el *Centrosoyuz* en Moscú.

Dejando de lado el Centrosoyuz, ya que dado su carácter singular y su localización geográfica particular no es asimilable a los demás proyectos, se podría afirmar que en prácticamente todos los casos se trata de proyectos extremadamente incipientes (excepto la *Villa Baizéau* de la cuál se llegó a construir un segundo proyecto) y de una traslación casi directa de la interpretación material de las casas que por aquel entonces estaba proyectando en Europa.

No obstante y como bien apuntó Tim Benton probablemente las exploraciones llevadas a cabo en la *Villa Ocampo* -prácticamente una continuidad de los bocetos puestos en marcha para la *Villa Meyer* en Neuilly-sur-Seine (1925)- y en la *Villa Baizéau* (1928), constituyen puntos de arranque para los proyectos realizados durante los años cincuenta en la India.

*“The design already has some of the feel of the Algerian projects about it, and along with the Villa Baizéau projects, must be seen as a pointing forward to some of the solutions of the 1950s Indian Buildings”<sup>13</sup>*

Tras la experiencia de las *Maisons Loucheur* el siguiente proyecto que aborda Le Corbusier fuera de Europa es la casa Errazuriz<sup>14</sup> en 1930, en él que da un paso más. Profundizando en las exploraciones realizadas en las *maisons Loucheur*, Le Corbusier ensaya una nueva sintaxis constructiva, en la que las características de los propios materiales y su lógica de puesta en obra definen un nuevo lenguaje. También vale la pena recordar que quizás una de las primeras ocasiones en las que Le Corbusier recurre a la necesidad de construir mediante muros de carga paralelos, y espacio interior organizado mediante dos crujiás sea en las casas Murondins, proyecto de 1940.

Poco a poco se va produciendo un abandono progresivo de la aproximación pictórica en la definición de los volúmenes, adentrándose paulatinamente hacia una aproximación escultórica, que se hace explícita desde una voluntad de hacer hablar a los materiales y a su puesta en obra.

---

13 BENTON, Tim (1980). *The Villas of Le Corbusier 1920-1930*. Yale University Press. Pag153

14 Proyecto situado en Chile aunque sin un lugar definido.

### 3. El trabajo a varias manos

#### a. Colaboradores entre 1948-1954

*“Él sabía ubicar de los 30 que éramos, el que tenía más interés. Sabía trabajar en equipo. En equipo consistía precisamente, en que conocía muy en profundidad y entonces le entregaba a cada uno las cosas que le interesaban.”<sup>15</sup>*

De la misma manera que Le Corbusier tenía muy claro cuáles eran los temas que le interesaba investigar, recombinándolos en los distintos proyectos en función de sus características, también conocía las aptitudes y las flaquezas de sus colaboradores y, al parecer, tenía clara una especie de estrategia sobre qué tipo de trabajos era más oportuno asignarles, generando asociaciones fructíferas entre ellos.

Son escasos los planos que aparecen firmados por un único colaborador, llegando a figurar hasta cinco personas como autores de un único dibujo. Si se observa el cajetín que aparece en los planos, se puede leer cómo en él aparecen dos anotaciones: “*dessiné par*” y “*vérifié par*”. Esto nos da cuenta de esa voluntad de Le Corbusier de generar un trabajo en equipo, en el que siempre como mínimo dos personas estuvieran involucradas en la ejecución de un plano.

La organización del Atelier del 35 Rue de Sèvres sufrió varios cambios a lo largo de los años, dependiendo tanto del momento histórico y de la posibilidad real de trabajo durante dicho período, como de las decisiones organizativas internas y de los intereses del propio Le Corbusier. Según la historiografía que se ha ocupado de este tema<sup>16</sup> es posible reconocer cuatro etapas claras dentro del funcionamiento del estudio: el momento anterior a la guerra -marcado por la presencia de Pierre Jeanneret y de algunos colaboradores fieles-; el momento de la apertura tras la guerra en 1945 -con el encargo de la Unité de Marseille y la creación del ATBAT-; el período entre 1950 y 1959 caracterizado por un gran número de trabajos y de colaboradores diversos y, por último, el lapso de tiempo comprendido entre 1959 y la muerte de Le Corbusier en 1965. El segundo período, que es amplio y complejo, a su vez está dividido

---

15 *Le Corbusier el artista* (2010). Fundación Pablo Atchugarry, Punta del Este. Entrevista a Justino Serralta por Leonardo Noguez. pag 168

16 MICHELS, K. (1989). *Der Sinn der Unordnung: Arbeitsformen im Atelier Le Corbusier*, Weibaden: F. Vieweg, Braunschweig.

dos épocas: la primera con la presencia clara de André Wogenscky como *chef d'atelier*, en la que se seguía primando una estructura piramidal y la segunda -a partir de 1955- caracterizada por la adquisición de una mayor autonomía por parte de los colaboradores y marcada por la presencia fuerte de Yannis Xénakis, André Maisonnier y Augusto Tobito, así como por la partida de André Wogenscky en 1957. El último periodo del Atelier Le Corbusier se conoce como l' "Étape 72"<sup>17</sup> y durante ella el maestro optó por una reducción drástica del número de colaboradores decantándose exclusivamente hacia los temas que le permitían incidir en la investigación, dejando de lado o delegando fuera de la estructura del estudio las cuestiones de gestión.

Para la investigación objeto de este trabajo interesa centrarse en la primera parte del segundo período, abarcando a su vez los dos años anteriores al inicio de éste (1948-1954). Para intentar comprender la lógica de funcionamiento del estudio durante estos años se ha procedido por dos caminos diferentes. En primer lugar se ha realizado un vaciado de los *DVD Plans* -de los trabajos en los que la participación de Rogelio resulta relevante-, anotando los planos firmados por cada colaborador. Así mismo también se ha realizado una tabla que organiza cronológicamente -mes a mes desde junio de 1948 hasta julio de 1954- los nombres y los trabajos que aparecen registrados en el *Livre Noire* (o *Cahier des Dessinateurs*). Esta información resulta complementaria, ya que en el *Cahier de Dessinateurs* sólo aparecen los planos considerados definitivos y en la tabla elaborada figuran, para el período en cuestión, todos los colaboradores y todos los proyectos; mientras que en el cuadro elaborado con información procedente de los *DVD Plans* aparece documentación perteneciente a todas las fases del proyecto, aunque el vaciado se ha hecho sólo para determinados proyectos.

De esta labor -reflejada en los Anexos 2.2- se pueden extraer conclusiones interesantes sobre la organización del trabajo realizado durante esos años.

Ilario Leone en su Tesis Doctoral<sup>18</sup> realiza un análisis exhaustivo de la presencia de los diversos colaboradores durante los años de post guerra en el estudio de Le Corbusier. En el material elaborado por Leone es posible obtener datos sobre el número de colaboradores presentes a lo largo de los distintos años. Según el cuadro "Numero collaboratori per anno" (Parte 1. pag 19) en el año 1948

---

17 Expresión del propio Le Corbusier que hace referencia a su edad.

18 LEONE, Ilario (Mayo 2013). *Lo Studio de Le Corbusier nel secondo dopoguerra. Passaggi, pratiche e esiti*, Tesis Doctoral Tutor Carlo Olmo. Politecnico di Torino.

hubo 23 colaboradores; en los años 1949-1950 pasaron a ser 25; en el 1951 se redujo el número a 13; en el 52 aumentó a 20 y a partir de ese momento empezó a bajar progresivamente hasta el final de sus días, siendo 16 y 15 el número de colaboradores en 1953 y 1954. Por lo tanto durante el período que permaneció Rogelio Salmona en el Atelier se puede decir que el trabajo se llevó adelante por una media de 20 colaboradores.

Entre abril de 1948 y diciembre de 1949 (momento de máxima presencia de colaboradores en este período) se trabajó de forma casi exclusiva en el proyecto para las manufacturas Duval en Saint Dié. Luego siguió un período hasta marzo de 1951, en el que también el número de colaboradores era elevado y en el que se estaba trabajando en el Plan Director para Bogotá y en los proyectos “altruistas” de Cap Martin y la Sainte-Beaume. Si bien el encargo para Chandigarh se formalizó en 1950, no empezarán a aparecer planos firmados hasta el año siguiente. Durante el año 1951, cuando el número de colaboradores alcanza su mínimo, prácticamente todos los esfuerzos del atelier están concentrados en el proyecto para la Haute Cour de Chandigarh. En 1952 vuelve a aumentar el listado de colaboradores, sin llegar no obstante a alcanzar el número de los años anteriores, descendiendo a partir de este momento de forma continua. En paralelo a esta situación, los años 1952, 1953 y 1954 serán especialmente prolíficos en cuanto a la cantidad de encargos o de estudios y al número de planos realizados.

Si bien en un primer momento sorprende la relación entre el número de colaboradores por año y el número de proyectos en marcha en el estudio, si se mira con atención las características de dichos trabajos quizás es posible detectar las causas de este aparente desequilibrio.

Como ya se ha comentado, el primer proyecto en el que trabajó Rogelio Salmona a su llegada a París fue el de la *Usine Claude et Duval*<sup>19</sup>. En el 35 Rue de Sèvres se estuvo trabajando de manera ininterrumpida -y prácticamente exclusiva- en este proyecto desde 1947 hasta 1949, y hasta 1951 de forma discontinua. Es importante anotar que este proyecto fue el último desarrollado en el estudio de Le Corbusier en equipo con el ATBAT, bebiendo en gran parte de la experiencia de la organización del trabajo puesta a punto para la *Unité de Marseille*. Esto implica que todas las fases del trabajo del edificio, tanto las propiamente de diseño como las técnicas, fueron llevadas a cabo conjuntamente por el Atelier y el

---

19 Aunque en algunas fuentes se cita que Rogelio Salmona comenzó su andadura el 35 Rue de Sèvres trabajando de la mano de Teodoro Hernández de León en el proyecto de la Unité de Marseille, esta colaboración no aparece reflejada en el Livre Noir.



ATBAT (como parte del Atelier), algo que explica el muy elevado número de planos existentes en los archivos y la presencia de un gran elenco de colaboradores vinculados a dicho proyecto .

Así mismo también resulta fundamental para explicar la desequilibrada relación entre la presencia de colaboradores y el número de trabajos desarrollados durante los años 1952 al 1954 el hecho de que Pierre Jaenneret tuviera un estudio paralelo en Chandigarh, en el que recaía la responsabilidad de todo el desarrollo técnico de los proyectos para la India.

Una vez recabado el número de colaboradores presentes, se ha procedido a investigar la continuidad de los mismos durante los años objeto de estudio, así como en su nivel de implicación con los proyectos desarrollados en colaboración con Rogelio Salmona. Para ello se ha elaborado un cuadro en el que figuran los distintos colaboradores con los que coincidió Salmona a lo largo de los trabajos mas representativos en los que participó, y que posteriormente son objeto de análisis. En la lista de los proyectos analizados quedan excluidos aquellos en los que la implicación de Rogelio Salmona no fue significativa, al no existir entradas suyas en el *Livre Noir* o documentos relevantes en los *DVD Plans: Concours pour 800 Logements à Strasbourg, Unité de Rézé- Nantes, Ahmedabad Millowner's Owners Association, Villa Chinubhai Chimanbai, Villa Hutbeeing Shodan, Villa Manorama Sarabaib y Cité Universitaire du Brésil*. Así mismo también se ha decidido no reflejar los proyectos que se limitan a meros estudios previos sin mayor desarrollo posterior (*Cité Industrielle, Retaining Wall y Leisure Valley* en Chandigarh) y los proyectos estrictamente urbanos (*Bogotá, Marseille Sud Michelet, Marseille Veyre*)

Esta tabla nos permite confirmar las colaboraciones más recurrentes que ya se habían detectado previamente en los gráficos y cuadros realizados (Anexo 2.2.2). Para quedarnos con el grupo de trabajo en el que presumiblemente se ubicó a Salmona, se excluirá en primer lugar a aquellos colaboradores con los que sólo tuvo relación en la *Usine Claude et Duval* (en gris) ya que, por las características propias del desarrollo del proyecto mencionadas anteriormente, involucraba una manera de funcionar ligeramente diferente al resto. En segundo lugar, hay una serie de personajes que debido al papel que desempeñaban en el estudio también se sitúan al margen (en azul). En primer lugar debemos citar a André Wogenscky, *chef d'atelier*, es decir la persona que tras la partida de Pierre Jaenneret se hizo cargo de todas las cuestiones organizativas y de gestión de las que no quería hacerse cargo Le Corbusier, y que tras la finalización del proyecto de la *Usine Claude et Duval*, ya prácticamente no se volvió a ver involucrado en los procesos de diseño..

Nombre	País de procedencia	Fechas de permanencia	Número de años	Registros firmados LN	Registros DVD Plan*
Clémot Tamborel, Carlos	Francia	1949-1950	2	2	23
Doshi, Balkrishna (1)	India	1951-19541	4 (6)	4	21
Gardien, Fernand	Francia	1946-1965	20	38	144
González de León, Teodoro	México	1948	1	4	36
Kim Chung-up	Corea	1952-1955	4	27	59
Kujawski, Olek	Polonia	1949-1955	7	7	10
Maisonnier, André	Francia	1947-1959 (1951-1959)	13-9	11	22
Mériot, Jacques	Francia	1952-1953	2	2	13
Michel, Jacques	Francia	1952-1956	5	84	96
Sachinidis Georges	Grecia	1953- ¿?	-	1	80
Salmona , Rogelio	Colombia	1948-1954	7	95	140
Samper, Germán	Colombia	1949-1952	5	57	118
Seralta, Justino	Uruguay	1949-1950	2	6	5
Solomita, Vincent	E.U.A	1949-1950	2	3	3
Tobito Acevedo, Augusto	Venezuela	1953-1958	6	1	1
Vakulik, Jaroslav	R. Checa	1949-1950	2	12	14
Valencia, Reinaldo (2)	Colombia	1949-1950	2	**	**
Walter	¿?	1949-1950	2	2	4
Weissmann, Walter	E.U.A	1947-1949	3	22	29
Wogenscky, André	Francia	1936-1956	21	2	41
Xénakis,Yannis	Grecia	1949-1950	11	-	2
Yoshizaka, Takamasa(8)	Japón	1949-1955 3	6*	-	25

### Notas al cuadro:

1. Balkrishna Doshi seguiría colaborando con Le Corbusier a su regreso a la India hasta 1956.
2. Al no haberse incluido los proyectos urbanos dentro del marco de estudio no aparece reflejada con la colaboración con Reinaldo Valencia que tuvo lugar a lo largo del proyecto para el Plan Piloto para Bogotá.
3. Este dato que aparece en la Tesis de Ilario Leone resulta contradictorio con los registros firmados por Takamasa en el Livre Noir, que se concentran entre diciembre de 1950 y marzo de 1951.

En segundo lugar cabría mencionar a Fernand Gardien que fue, junto con Wogenscky y Jane Heillbuth, la secretaria personal de Le Corbusier, uno de los colaboradores que permaneció durante más tiempo junto al maestro. Al parecer Gardien era un colaborador más versado en la coordinación y en cuestiones técnicas que en el desarrollo de proyectos. De hecho cuando en la fase final de su trayectoria Le Corbusier sacó fuera del estudio el proyecto ejecutivo para los edificios de Firminy, delegándolo en el estudio Présenté, fue Gardien el encargado de seguir su desarrollo. Por último habría que excluir también a Yannis Xénakis -ingeniero y músico- quien durante los primeros años en el 35 Rue de Sèvres, se encargó estrictamente de cuestiones vinculadas con la puesta a punto de los modelos estructurales empleados y de la optimización de la respuesta climática de los edificios.

Tras esta criba queda un equipo de ocho personas que si bien fueron teniendo presencias desiguales en los distintos proyectos, se puede decir que a menudo eran designados por Le Corbusier para conformar equipos de trabajo. Este “equipo” estaba compuesto por dos franceses (Maisonnier y Michel), dos colombianos (Samper y Salmona), un indio (Doshi), un coreano (Kim Chung-up), un japonés (Takamasa), un griego (Sachinidis) y un ruso (Olek).

Nombrado de esta forma el equipo resulta más bien heterogéneo, no obstante dentro de este conjunto de nacionalidades diversas cada colaborador parecía tener su lugar. Si bien es cierto que en algunos casos se generaban asociaciones por procedencia geográfica, en este caso la hipótesis sólo resulta cierta en el caso de Salmona y Samper y de forma muy parcial.

Todos ellos permanecieron un lapso importante de tiempo en el Atelier, que oscila entre los 4 y los 9-13 años. Estas cifras son elevadas ya que la media de permanencia en el estudio, según Ilario Leone, era de aproximadamente 1.5 años. Vale la pena tener en cuenta que la permanencia de 7 años de Rogelio Salmona en el taller se sitúa entre las más extensas de esa época, lo cual es un dato importante para valorar la importancia que el colombiano otorgaba a esta experiencia.

De estos ocho colaboradores se puede decir que dos de ellos, André Maisonnier y Jacques Michel, asumían con mayor frecuencia tareas de largo recorrido, es decir que su presencia en determinados proyectos era continua a lo largo del tiempo. Llama la atención que justamente sean dos franceses a los que Le Corbusier encomienda este tipo de trabajo, quizás justamente pensando que sería los que mayor continuidad tendrían.

Balkrishna Doshi, quien por su origen disponía de un amplio conocimiento de la cultura india -que aunque le resultaba apasionante era ajena para el maestro-, estuvo destinado a los proyectos singulares en Ahmedabad -tanto las distintas Villas como el edificio para la Asociación de Hilanderos- que estaban vinculados de una manera más íntima con el día a día de la vida en la India.

Al coreano Kim Chung-up Le Corbusier le solía asignar tareas relacionadas con la construcción y desarrollo de los proyectos a escalas constructivas, labor para la que aparentemente era extremadamente minucioso. Sólo su vinculación con el proyecto para el edificio del Secretariado en Chandigarh parece haber tenido una cierta continuidad.

El caso de Yoshizaka Takamasa es extraño, pues si bien su presencia parece reflejada con una duración de 7 años en el *Atelier* en el *Livre Noir* sólo figuran registros suyos entre diciembre de 1950 y marzo de 1951 -fechas que coinciden con su participación en *Rog et Rob* y la *Sainte-Beaume* también reflejada en los *DVD Plans*-. Aunque es posible que esta fecha refleje su colaboración en el Museo de Arte Occidental de Tokyo a su regreso al Japón. El equipo Takamasa, Clémot, Salmona y Samper fueron los encargados durante los años 49-50 de las búsquedas relacionadas con el paisaje a través de los proyectos de *Rog et Rob* y de la *Sainte-Beaume*.

Georges Sachinidis, de nacionalidad griega y compositor de profesión, fue un compañero permanente de Salmona a lo largo de los diferentes proyectos. Sin embargo sólo figura en una ocasión en el *Livre Noir*, en junio de 1953, vinculado al proyecto de *La Citadelle* para Hem-Roubaix. Comparando esta cifra con las 80 ocasiones en las que aparece su nombre en los *DVD Plans*, llama la atención este desajuste. Quizás el hecho de que no fuera arquitecto lo situaba en un nivel de colaboración que no le permitía asumir las riendas de ningún proyecto, aunque debía ser eficiente pues evidentemente se contaba con él en múltiples ocasiones.

Por último quedan los casos de Samper y Salmona, ambos colombianos y con un permanencia dilatada en el estudio. Le Lion et la Gazelle, así los nombró en una ocasión Le Corbusier<sup>20</sup>. Si bien es sabido que Le Corbusier sentía una mayor afinidad hacia Samper y que quizás le inspiraba una mayor

---

20 Entrevista radiofónica en *Métro du Soir* con François Chaslin. “Surpris para la nuit: rencontré avec l’architecte colombien Rogelio Salmona”. Septiembre 8 de 2005. “*Ce qu’il m’a dit un jour Le Corbusier en me critiquant mais en réalité sans me critiquer c’est: vous savez, Samper est un lion, vous vous êtes une gazelle. Trop de finesse. Je n’ai pas très bien compris l’allusion* ».

confianza, las cifras que arrojan los cuadros con respecto al número de trabajos firmados -en cualquiera de las dos fuentes consultadas- resulta bastante significativo y similar en ambos casos, con una mayor presencia de Salmona justificada por su más dilatada permanencia.

Si bien desde los años 1949 hasta mediados de 1951 ambos desarrollaron su labor en el 35 Rue de Sèvres de forma absolutamente paralela con la participación conjunta en los proyectos de *Rog et Rob, Bogotá, Marseille Sud Michelet, Marseille Veyre* y el inicio del proyecto para la *Haute Cour en Chandigarh*, en junio de 1951 se produce una ruptura de este tándem hasta ahora perfecto, quizás debido a una de las “ausencias”<sup>21</sup> de Rogelio Salmona del *Atelier*.

A partir de mayo de 1951 el trabajo de Germán Samper estuvo centrado en los inicios del proyecto para las Maisons Jaoul y en los grandes edificios públicos para Chandigarh. El arquitecto colombiano se vio intensamente involucrado en los proyectos para la *Haute Cour*, el *Sécretariat*, el *Capitole* y la *Main Ouverte*. Hacia el final de sus estancia volvió a retomar temas de urbanismo y vivienda con el proyecto para *La Citadelle*.

Tras el regreso de Salmona, aparentemente en el entorno de noviembre de 1952<sup>22</sup>, su trayectoria fue vertiginosa. A lo largo de los dos años que siguieron participó en dieciséis proyectos diferentes, en algunos de ellos como apoyo, como es el caso de las Villas para Ahmedabad -en las que aparentemente sólo se encargó del diseño de las *claustras*-, en otros como desarrollador de proyectos en marcha con un gran eficiencia -en 1953 firmó 21 registros en el *Livre Noir* pertenecientes a las *Maisons Jaoul*- y en otros muchos casos como responsable de lanzar proyectos nuevos. Llama la atención que por lo menos en dos ocasiones, *Barristers Building* y *Village du Gouverneur*, Le Corbusier le dejara prácticamente sólo en el planteamiento y desarrollo de estos proyectos. Si bien está claro que se trata de proyectos menores, Le Corbusier había dejado muy claro que no quería que nadie distinto de él interviniera cerca de “sus palacios”. De hecho, aunque en el caso del *Village del Gouverneur* intervinieron puntualmente Olek, Doshi y Michel, los únicos registros que aparecen en el *Livre Noir* están firmados por Salmona y por el propio Le Corbusier -lo cuál es relativamente inusual-. Lo anterior demuestra sin duda que aunque Le Corbusier

---

21 Según los testimonios de Rogelio Salmona, fue despedido en dos ocasiones del Atelier por el propio Le Corbusier, quien después de forma peculiar lo volvió a llamar. Es conocida la anécdota que cuenta que tras un período largo de ausencia Le Corbusier envía una postal a Salmona en la que le dice: “*Vous vous n’êtes pas encore suicidé?*”

22 En los *DVD Plans* figura varios dibujos para las *Maisons Jaoul* firmados por Salmona en Noviembre de 1952. El primero de ellos tiene fecha de 12 de noviembre de 1952 (FLC09953).

quizás no confiara en Salmona, y que su relación personal con él fuera tensa, arquitectónicamente sin duda valoraba su trabajo.

El análisis de las colaboraciones durante estos años también nos permite ver cómo Le Corbusier mantenía un cierto hilo conductor en el tipo de proyectos que asignaba a cada colaborador: André Maisonnier estuvo fundamentalmente vinculado a proyectos singulares (*Haute-Cour* y *Ronchamp*), Jacques Michel estuvo versado en proyectos de viviendas de media y baja densidad (*Maisons Jaoul, Roq et Rob, Villa Manorama Sarabaih, Maison Type Rochelle*), Balkrishna Doshi trabajó fundamentalmente en proyectos singulares de planta cuadrada (*Villa Shodan, Villa Chimanbhai, Millowners Owner's Association, Musée de Ahmedabab*), Germán Samper estuvo destinado a planes de urbanismo, edificios singulares y vivienda de media densidad (*Bogotá, Marseille Sud Michelet, Marseille Veyre, Hem- Roubaix, Chandigarh, Haute- Cour, Secrétariat, Capitole, Main Ouwerte y La Citadelle*). Por último, Rogelio Salmona coincide con Samper quedando excluida de su trayectoria los edificios singulares y decantándose mucho su participación en proyectos relacionados con vivienda colectiva de media y baja densidad y en la planificación de núcleos residenciales vinculados a ellas.

Si bien se podría pensar que, quizás al haber delegado en Wogenscky la labor como *Chef d'Atelier* éste se encargaba de organizar el trabajo de los colaboradores, no obstante los *Cahiers* de Le Corbusier muestran claramente que era el maestro quien decidía que colaboradores debían participar en la realización de los distintos trabajos.

#### **b. Las colaboraciones de Rogelio Salmona**

Para conocer más de cerca el trabajo realizado por Rogelio Salmona en el 35 Rue de Sèvres y poder extraer conclusiones sobre su condición de antecedente para un hacer futuro, se va proceder a analizar los distintos trabajos acometidos por el arquitecto colombiano a lo largo de estos años. Recabando información procedentes de fuentes diversas <sup>23</sup> se puede afirmar que cómo mínimo Rogelio Salmona colaboró en aproximadamente treinta proyectos diferentes. (Anexo 2.3)

---

<sup>23</sup> A modo de resumen se ha realizado el cuadro adjunto en el que se recogen los datos provenientes de las siguientes fuentes consultadas: Fondation Le Corbusier (Livres Noir y DVD Plans), trabajos de tesis de Elisenda Monzón Peñate, Cristina Albornoz Rugeles e Ingrid Quintana, libro Rogelio Salmona (Germán Téllez), y testimonios tanto del propio Salmona como de otros colaboradores del taller de Le Corbusier en esos mismos años.

Citados en orden cronológico éstos son:

*Unité de Marseille*<sup>24</sup> (1948), *Usine Claude et Duval* (1948,1949), *Roq et Rob* (1949), *Marseille Veyre* (1949,1951), *Marseille Sud* (1949, 1951), *Urbanisme Bogotá* (1950), *Palais du Gouverneur- Chandigarh* (1950), *Unité Nantes* (1950), *800 Logements Strasbourg* (1951), *Urbanisme Chandigarh* (1951), *Ronchamp*<sup>25</sup> (sin datos), *Un arbre une maison* (1952), *Maisons Jaoul* (1952, 1953, 1954), *Sécretariat - Chandigarh* (1952,1953)<sup>26</sup>, *Capitol - Chandigarh* (1953, 1954), *Haute Cour Barristers Building - Chandigarh* (1953), *Quartier Expérimental - Chandigarh* (1953)<sup>27</sup>, *Leisure Valley - Chandigarh* (1953)<sup>28</sup>, *Nouvelle Ville Briey* (1953), *La Citadelle HEM Roubaix* (1953), *Maison Type Rochelle* (1953, 1954), *Maison du Péon* (1953), *Village du Gouverneur* (1953, 1954), *Retain Wall* (1953), *V2 Station - Chandigarh* (1953)<sup>29</sup>, *CU Brazil* (1953, 1954), *Immeuble à quatre étages* (1954), *Abmedabad Millowner's Owners Association* (1954), *Villa Chinubhai Chimambhai* (1954), *Villa Hutheesing Shodan* (1954), *Cité Industrielle- Chandigarh* (1954), *Villa Manorama Sarabaih* (1955)<sup>30</sup>.

De estos treinta y dos proyectos, a juzgar por el número de dibujos en los que aparece su nombre, se puede afirmar que aquellos proyectos en los que Rogelio Salmona tuvo una presencia más importante fueron: *Usine Claude et Duval*, *Roq et Rob*, *Urbanisme Bogotá*, *Maisons Jaoul*, *Barristers Buiding - Haute Cour Chandigarh*, *La Citadelle HEM Roubaix*, *Maison Type Rochelle*, *Le Capitol Chandigarh*, *Nouvelle Ville Briey*, *la Maison du Péon* y *le Village du Gouverneur*.

---

24 Esta colaboración no ha podido ser cotejada. En el Livre Noir no aparece registro de ella y dada la extensión de la documentación relativa a la Unité d'Habitation de Marseille contenida en los DVD Plans no ha sido posible para la autora realizar el mismo vaciado riguroso que en los otros casos.

25 Sólo según el testimonio del arquitecto en entrevista concedida a François Chaslin en *Métro du Soir* Sept. 8 2005.

26 MONZÓN, E (abril, 2010). *Rogelio Salmona. Errancias entre arquitectura y naturaleza*. Tesis doctoral Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Director Juan Ramírez Guedes. Inédita. La alusión a esta participación solo aparece en esta fuente. Esta afirmación no ha sido cotejada en resto de fuentes, en las que no se ha encontrado referencia alguna a la participación en estos proyectos.

27 Id.

28 Ibid.

29 Ibid.

30 Sólo según el testimonio del arquitecto en entrevista concedida a François Chaslin en *Métro du Soir* (septiembre 8 de 2005).

Caroline Maniaque en su libro *Les Maisons Jaoul projet et fabrique* (2006) afirma que tanto Salmona como Samper participaron en los proyectos para las Villas Manorama Sarabhai y Shodan (no hay registro de ello). También dice que Salmona permaneció hasta 1957 en el 35 rue de Sèvre. (no hay registro de ello)

Según el certificado que expidió Le Corbusier a la salida de Salmona del estudio<sup>31</sup> el período de permanencia del colombiano en el 35 Rue de Sèvres se centra entre Junio de 1948 y el 17 de Julio de 1954. En este documento Le Corbusier afirma que Salmona participó de “manera muy activa en la mayoría de sus trabajos más importantes”, y enuncia a continuación el siguiente listado:

*“Je certifie que Monsieur Roger SALMONA, de nationalité Française, a travaillé dans mon atelier depuis le mois de juin 1948 jusqu’à ce jour.*

*Il s’est occupé très activement de la plupart de mes travaux les plus importants:*

- *Plan Directeur de Bogotá*
- *Plan d’Urbanisation de Marseille –Sud-Michelet*
- *Plan de Marseille Veyre*
- *Plan Neuve-Ville-Briey*
- *Plans des maisons type courant (F2-F3-F4-F5)*
- *Chandigarh, Capital du Punjab, Indes:*
- *Étude des voies de circulation*
- *Capitol: Silhouettes générales du Capitol*
  - *Haute-Cour (avant- projet)*
  - *Barristers*
  - *Habitations des péons, etc...*

*Monsieur Roger SALMONA a réalisé ces tâches avec beaucoup d’exactitude et d’invention. Il s’agit ici de travaux extrêmement délicats ayant réclamé de sérieuses qualités d’architecture et d’urbanisme. Je lui souhaite toute réussite dans la suite de sa carrière.*

*Fait à Paris, le 17 juillet 1954”*

---

31 Carta de recomendación en ALBORNOZ RUGELES, C., op Cit. Pag. 71



Sorprende este documento, ya que Le Corbusier parece hacer omisión de varias de las colaboraciones de Salmona en el estudio, documentadas en otras fuentes, como por ejemplo su participación en las Maisons Jaoul, que parece haber sido intensa y a la cual al parecer el propio Le Corbusier alude en alguna ocasión<sup>32</sup>. Tampoco menciona los proyectos de *Roq y Rob*, *el Village du Gouverneur*, ni *la Citadelle*, trabajos en los que aparecen varios planos firmados por Rogelio Salmona. Está claro que en estudios de una cierta envergadura es difícil contar con una absoluta precisión en la adscripción de tareas a los colaboradores, pero no obstante no deja de sorprender este énfasis en los proyectos urbanos y la omisión relativa a los trabajos residenciales.

Si bien, aparentemente, hay bastante indeterminación con respecto a cuáles fueron los trabajos en los que colaboró Rogelio Salmona de manera efectiva durante su permanencia en París, en la tabla anexa (Anexo 2.2) se ha intentado establecer una serie de listados paralelos, en el que las coincidencias confirman las participaciones ciertas y las no coincidencias quizás puedan llegar a arrojar luz sobre las diversas lagunas de información.

Tal y como se ha comentado en la introducción, existe una cierta ambigüedad en los datos por lo que se ha decidido centrar esta parte de la investigación en aquellos trabajos sobre los que existen datos verificables sobre su participación: concretamente dibujos firmados (extraídos de los *DVD Plans*) y/o registrados en el *Livre Noir* por Salmona. Seguramente procediendo de esta manera nos dejaremos muchas cosas en el camino ya que tal y como se apuntó el joven Salmona no era especialmente riguroso ni sistemático a la hora de firmar e inscribir los dibujos. Baste comparar el número de planos firmados por Germán Samper y por Rogelio Salmona durante una misma época: el desequilibrio resulta tan patente que no puede más que hacernos dudar sobre la objetividad de este sistema. No obstante, entendemos que justamente el atender a esa “no objetividad” puede resultar provechoso para la labor que nos ocupa. Según lo que se ha podido intuir sobre la personalidad y el carácter del joven Salmona, resulta evidente que ciertos olvidos y alteraciones en firmas o registros no eran fruto de la casualidad, ni de un carácter despistado. A buen seguro se podría aventurar que fueron actos absolutamente deliberados. Por esto se piensa que atender a los dibujos firmados por él puede arrojar datos interesante sobre aquellos trabajos en los que se sintió más involucrado.

---

32 TÉLLEZ, G. (2006). *Rogelio Salmona. Obra Completa:1959/2005*. Editorial Escala, Bogotá.

El cuadro (Anexo 2.2) nos permite apreciar cómo existe una gran disparidad en el número de dibujos firmados en los distintos proyectos. Así mismo, y volviendo al certificado emitido por Le Corbusier, podemos constatar cómo, según éste, el trabajo de Rogelio Salmona durante esos años se puede dividir de manera casi simétrica entre participaciones en planes de urbanismo y otros tipos de proyectos. De hecho los proyectos urbanos se nombran en primer lugar, lo que no coincide de manera exacta con una clasificación cronológica. Sin embargo, atendiendo al número de dibujos firmados por Rogelio Salmona con respecto a dichos trabajos vemos cómo éstos son realmente escasos (incluido el Plan de Urbanismo de Bogotá, en el que se sabe según testimonio del propio Salmona que colaboró de manera activa). Se entiende que esta serie de pequeños datos no hace más que apoyar la hipótesis según la cual probablemente Rogelio Salmona omitió firmar o registrar aquellos dibujos pertenecientes a temas con los que no se sentía identificado o con los que no estaba conforme, como por ejemplo los proyectos urbanismo.

De aquellos proyectos en los que se intuye una mayor participación quizás habría que quedarse con los siguientes: *Roq et Rob*, *Maisons Jaoul*, *Haute Cour Chandigarh (Avocats)*, *Le Village du Gouverneur*, *la Maison Type Rochelle* y en menor medida *La Citadelle*. A pesar del hecho de que constan muchos planos firmados por Salmona en el proyecto de la *Usine Claude et Duval*, es posible intuir que al tratarse del primer, o en todo caso segundo proyecto, en que participó -ya que aparentemente hubo una colaboración en la *Unité de Marseille* bajo la dirección de Teodoro Hernández de León- atendía en mayor grado a las normas de funcionamiento del estudio por aquel entonces. No obstante por eso mismo, por ser la vía por la que se inició su aprendizaje en el estudio de Le Corbusier, pensamos que tiene valor el incluirlo.

Resulta curioso constatar cómo estos trabajos en los que se refleja una mayor participación son todos proyectos de vivienda con unas similitudes importantes entre ellos. Con ello no se pretende afirmar que estos proyectos fueran fruto de la presencia de Salmona, más si que se podría aventurar que constituyen una línea clara de investigación dentro del trabajo realizado en ese entonces en el 35 Rue de Sèvres, dentro de la cuál el maestro consideró que el trabajo de Salmona podría resultar provechoso.

El propio Salmona afirmó en la entrevista concedida a Cristina Albornoz:

*“Estaba en el Taller un poco desubicado, un poco molesto, Bogotá, Chandigarh, Ronchamp, etc. Por otro lado el descubrimiento de las ciudades árabes con toda esa creación cultural, administrativa, obras para gozar la arquitectura realmente importante, la arquitectura como goce. Mientras dibujaba el proyecto de Marseille-Veyre, me preguntaba, ¿Cómo llego de noche? ¿Dónde llego? ¿Dentro de la naturaleza? Los*

*parques son importantes cuando son parques, no cuando son espacios verdes vacuos, vacíos. Recorriendo las ciudades del Mediterráneo confirmaba la importancia que tiene la calle, la escala, el balcón, la vida. Obviamente, tenía relación con las ciudades colombianas. ¿Hacer arquitectura nueva en Cartagena, supone acabar con la ciudad vieja, que es tan agradable por la escala, por la armonía? ¿Qué hacer? ¿Pilotis? \_Había algo que no funcionaba. ¡Era terrible! Me expulsaron del Taller dos veces. Era muy difícil. Había que poner en duda las cosas. Entonces Le Corbusier me asignó proyectos de vivienda; Ahmedabad, que eran otra cosa, vivienda bonita a escala, que no planteaban ningún problema trascendental.*<sup>33</sup>

Estas palabras de Rogelio Salmona coinciden parcialmente con los datos objetivos que se han podido recabar ya que, si bien es cierto que varios de los primeros proyectos en los que participó Salmona fueron fundamentalmente planes de urbanismo -*Marseille Veyre* (1949), *Bogotá* (1950), *Marseille Sud* (1951), urbanismo de *Chandigarh* (1951), *800 Logements à Strasbourg* (1951)-, y que tras este período a partir de 1952 se le asignaron proyectos de vivienda de escala media -excepto el edificio para los *Avocats* relacionado con la *Haute Cour* de Chandigarh-, esta afirmación de Salmona no es del todo precisa -ó por lo menos no aparece claramente documentada- en cuanto a que el trabajo relativo a la vivienda se desarrollara en Ahmedabad. Muchos de estos trabajos se proyectaron en Francia, en Chandigarh o sin emplazamiento concreto, no figurando sin embargo ningún trabajo extenso realizado en Ahmedabad. Habría que perseguir cuál fue su participación en el proyecto de la casa Manorama Sarabhai, ya que si bien no consta en este listado sí que coincide absolutamente con el tipo de proyectos en los que se le había asignado trabajar.

Mirando atentamente la lista de los proyectos en los que colaboró Rogelio Salmona se puede apreciar cómo fundamentalmente colaboró en tres tipos de proyectos: planes de urbanismo, edificios longitudinales para viviendas y oficinas, edificios de vivienda de media y baja densidad compuestos por crujeas paralelas. A su vez, resulta posible observar algunas colaboraciones puntuales dispersas de menor calado. Vemos pues cómo, a primera vista, la revisión de los trabajos que se le asignaron al joven Salmona confirma las pautas generales de la organización del trabajo en el estudio de Le Corbusier que se habían planteado en la introducción a este capítulo.

---

33 ALBORNOZ RUGELES, C., op Cit. Pag. 52

### **Urbanismo:**

- *Marseille Veyre* (1949,1951)
- *Urbanisme Bogotá* (1950)
- *Marseille Sud* (1949, 1951)
- *Urbanisme Chandigarh* (1951),
- *Capitol - Chandigarh* (1953, 1954)
- *Cité Industrielle - Chandigarh* (1954)

### **Edificios longitudinales:**

- *Unité de Marseille* (1948)
- *Usine Claude et Duval* (1948,1949)
- *Concours Strasbourg pour 800 logements* (1951)
- *Unité d' Habitation de Rezé- Nantes* (1950)
- *Chandigarh- Secretariat* (1952-1953)
- *Chandigarh- Barristers Building* (1953)
- *Cité Universitaire du Brésil* (1953, 1954)

### **Crujías paralelas:**

- *La Sainte Beaume* (1948)
- *Roq et Rob* (1949)
- *Un arbre une maison* (1952)
- *Les Maisons Jaoul* (1952, 1953, 1954)
- *La Citadelle (Hem- Roubaix)* (1953)
- *Maison Type La Rochelle* (1953,1954)
- *Le Village du Gouverneur* (1954)
- *La Maison du Péon* (1954)
- *Immeuble à 4 étages* (1954)
- *Villa Manorama Sarabaih* (1955)

### **Edificios singulares:**

- *Palais du Gouverneur - Chandigarh* (1950)
- *Ronchamp* (sin datos)
- *Villa Hutheesing Shodan* (1954)

### **Otros:**

*Quartier Expérimental - Chandigarh* (1953), *Leisure Valley - Chandigarh* (1953), *V2 Station - Chandigarh* (1953), *Retain Wall* (1953).

A continuación se va a proceder a analizar con cierto detenimiento aquellos proyectos en los que Rogelio Salmona tuvo una mayor participación. El estudio de los proyectos se realizará mediante dos vías. En primer lugar mediante el redibujo, esquemático o detallado según los casos, de la información planimétrica básica de cada uno de los proyectos, no tanto con la intención de reproducir los dibujos del Atelier, cuya calidad gráfica es difícilmente alcanzable en muchos casos, como con la finalidad de comprender las pautas de orden métrico, geométrico y compositivo que los ordenan. En segundo lugar, mediante una lectura atendiendo a los aspectos relevantes para la concreción del proyecto que se enunciaron anteriormente, a saber: la configuración de la planta, los sistemas estructurales, la configuración volumétrica, la relación con el paisaje y las exploraciones en torno a lo material.

### **1) Edificios lineales.**

El texto de Le Corbusier que acompaña la presentación del proyecto para la Manufacture de Saint Dié (1946-1951) en el volumen 5 de l'Œuvre Complète deja patente la importancia que tuvo este proyecto para el maestro suizo:

*“La construction fut lente, constamment freinée para les circonstances, patiente. « Mais la petite manufacture Duval de St-Dié porte en soi certains éléments pertinents d'architecture moderne: 1° une modulation complète au Modulor; 2° une expression saisissante de la coupe; 3° une manifestation intense de la polychromie des plafonds, menuiserie, tuyauterie et gaines, en plein accord avec la robustesse du béton brut: la manufacture de Saint-Dié fut achevée avant l'Unité de Marseille. Toutes deux expriment une rude santé dans leur épiderme, et leurs couleurs saisissantes poussées à la plus puissante intensité.”*

*« À l'occasion de la construction de cette usine, on a pu jouer un jeu d'une subtilité quasi musicale : un contrepoint et fugue réglés sur le « Modulor »*

*Il y a trois masses :        la colonnade à jour des pilotis;  
                                     le parallélépipède des ateliers;  
                                     le couronnement des bureaux et toit-jardin*

*Il y a de plus trois cadences, rythmes différents.*

- a) l'écartement de l'ossature portante de béton armé: pilotis, poteaux et planchers;*
- b) le grillage (de béton) du brise-soleil de la façade des ateliers;*
- c) La résille du pan-de-verre (construction en chêne) qui s'étend derrière les brise soleil au devant des ateliers et des bureaux Etc... <sup>34</sup> fig 1.*

Este edificio, contemporáneo como proyecto de la Unité de Marseille aunque de hecho se terminó

---

34 LE CORBUSIER (1957). *Œuvre complète*, Vol 5 Pag. 14

de construir antes que aquella, constituye en sí un pequeño manifiesto. A pesar de la relativa modestia de sus dimensiones y del carácter poco representativo de su uso, Le Corbusier vertió en él grandes esfuerzos. Quizás ello fue debido en parte a la amistad que le unía al joven empresario Jean-Jacques Duval, pero a buen seguro también constituyó una manera de demostrar a la ciudad de Saint Dié, y sobre todos a sus gestores -quienes habían rechazado su propuesta de 1945 para la reconstrucción de la ciudad- las bondades de sus planteamientos. Le Corbusier escribió a Duval: *“Je tiens personnellement à faire une chose tout à fait jolie et à prouver à ces gens de Saint-Dié qu’ils ont eu tort de me flanquer à la porte”*.<sup>35</sup>

El planteamiento urbano para Saint-Dié se basaba en la construcción de siete bloques tipo Unité orientados este /oeste, en este caso particular situados perpendicularmente a las montañas de los Vosgos. El proyecto para la *Usine Claude et Duval* se sitúa al margen de este planteamiento de ciudad nueva, en un parcela situada ligerante hacia el norte del límite de la actuación. (FLC 09453A). Si bien la fábrica no es, ni podría haber sido, un edificio del tipo Unité, sí que aplica algunos de sus rasgos característicos como son los *pilotis* en planta baja, el *brise-soleil* y la composición a partir de tres masas (*pilotis*, paralelepípedo central y terraza-jardín)

Le Corbusier describe este pequeño edificio como portador en sí de ciertos elementos “pertinentes de la arquitectura moderna”:

*« 1° une modulation complète au modulator; 2° une expression saisissante de la coupe; 3° une manifestation intense de la polychromie des plafonds, menuiserie, tuyauterie et gaines, en plein accord avec la robustesse du béton brut. »*<sup>36</sup>

Es el primer edificio proyectado por Le Corbusier en el que pone en práctica el empleo del Modulor para dimensionar y proporcionar cada uno de los aspectos del edificio, resultando muy interesante comprobar como todas y cada una de las partes de este edificio se encuentran pautadas en sí mismas de forma autónoma pero relacionadas a su vez con el resto mediante las dos series del Modulor:

---

35 LE CORBUSIER, *DVD plans n°9 1945-1949*

36 LE CORBUSIER (1957). *Œuvre complète*, Vol 1946-1952, op. Cit.

a) *L'ossature*

*Le plan et la coupe fournissent:*

*les écartements*

*les épaisseurs*

$$M = (K+B) = 592\_S.b + 33\_S.b = 625$$

$$E = 70\_S.r \text{ (série rouge)}$$

$$D = 70\_S.b \text{ (série bleue)}$$

$$C = 43\_S.r$$

$$I = 296\_S.r$$

*les porte-à-faux:*

b) *Le brise-soleil*

*le Plan et la façade donnent:*

*la largeur de l'alvéole*

$$K = 592\_S.b$$

*la hauteur de l'alvéole*

$$I = 296\_S.r$$

*l'épaisseur de l'alvéole*

$$A = 7,8\_S.b$$

*la profondeur*

$$F = 113\_S.r$$

c) *Le pan-de-verre*

*la façade fournit:*

*les cadres de menuiseries de*

$$J = 366\_S.b$$

*fenêtres*

$$N = 86\_S.b$$

$$P = 140\_S.b$$

*Le jeu joué est celui des mesures directrices de l'ossature, du brise-soleil et du pan-de-verre qui sont toutes trois différentes, indépendantes l'une de l'autre et ne coïncident pas (ne se superposant nullement) c'est à dire:*

625

592

366

*Mais toutes sont au diapason, toutes sont de la famille. On peut dire que cette musique jouée ici par l'architecte sera ferme et subtile nuancée comme du Debussy.*"<sup>37</sup>

El edificio, a diferencia de las *Unités d'Habitation* se encuentra orientado Norte-oeste/Sur-este, ubicándose el núcleo de comunicación vertical en la fachada norte. La planta mide 82,495 metros de longitud por 12,90 de ancho, siendo la altura total 17,10 metros. El sistema estructural consiste en pórticos de hormigón armado dispuestos a una distancia aproximada de 6,25 metros, con un luz de 6,25 metros

---

37 LE CORBUSIER (1957). Vol. 5, op. Cit pag.14

en el vano central y dos voladizos de 2,96 metros en cada uno de los extremos, conformando el ancho total de 12.90 metros anteriormente mencionado. El edificio se compone de 13 vanos, disponiéndose la escalera justo a 1/3 de la planta. El hecho de que el número de vanos sea impar permite situar la comunicación vertical vinculada a uno de ellos, permitiendo así sectorizar el bloque en sus dos unidades compositivas, a un tercio y dos tercios de la dimensión total de la fachada.(FLC 09449)

Llama especialmente la atención el hecho de que cada una de las partes del edificio (estructura portante de hormigón, *brise-soleil* y *pan-de-verre*) se pautan según tres ritmos o cadencias diferentes y deliberadamente desfasados, respondiendo cada uno de ellos a una de las series del Modulor. (FLC 09536)

La sección, definida básicamente por la estructura, expresa y contiene las claves para la lectura espacial del edificio. Las decisiones que la concretan tienen que ver con la disposición y proporción de los voladizos y con la separación variable de los forjados, hecho que permite construir espacios con muy diferentes cualidades y proporciones. La presencia del voladizo contribuye a la definición de un paño de fachada continuo, definido por las proporciones totales del lienzo y particulares de las celdas de *brise-soleil*.

El edificio se separa completamente del suelo, y el *brise-soleil*-compuesto de 14 celdas, una más que el número de vanos de estructura- se apoya sobre el canto recreado del primer forjado, interrumpiéndose antes de llegar a la cubierta-jardín. El *brise-soleil* no cubre la totalidad del lienzo de fachada, liberando dos pequeños paños ciegos en los extremos. La suma de estas dos operaciones permite independizar visualmente ambos órdenes.(FLC09450)

Aunque en la fachada norte el *brise-soleil* no es necesario como protección solar, se utiliza para conferir un ritmo y un orden compositivo al alzado. Resulta conveniente a su vez observar cómo los paños de los dos niveles superiores, coincidentes con la nave de producción, se pautan mediante éste, mientras que en el nivel inferior el *pan-de-verre* se trabaja como un elemento continuo. Esto quizás sea debido a la dificultad para rigidizar y construir el *pan-de-verre* en dos plantas ya que, debido a la escasez de acero y de aluminio debido a la guerra, estaba compuesto por perfiles trapezoidales de madera. (FLC 9451)

La planta baja y los muros de los testeros se construyen con granito rosa, material reutilizado de las construcciones demolidas (FLC 09573). Estos muros de granito de 53 cm de espesor se dejan aparentes tanto en el exterior como en el interior, constituyendo el fondo de perspectiva de las salas de producción.



Esta decisión material retoma cuestiones ya enunciadas en anteriores proyectos y en las que el maestro suizo seguirá incidiendo, como es la utilización del contraste entre dos materiales pesados -en este caso el hormigón y la piedra- con el fin de obtener una mayor expresividad. El contraste entre materiales pesados había sido utilizado por primera vez en el *Pavillon Suisse de la Cité Universitaire de Paris* (piedra rústica y piedra en placas cortadas). Aunque en numerosos proyectos construidos a partir de 1929 -año en que se construyó la *Villa pour Madame de Mandrot*- Le Corbusier había utilizado la piedra rústica (*Immeuble Porte Molitor, Maison Henfel, Villa le Sextant*), será en la *Usine Claude et Duval* cuando trabaje por primera vez el contraste entre piedra rústica y hormigón visto, dos materiales pesados y diferentemente “texturados”. A partir de este momento será un recurso ampliamente empleado, especialmente en algunos de los edificios proyectados en Chandigarh, en los cuáles mezcla ladrillo y hormigón in situ (*béton brut*).

La policromía en este edificio se trabaja con especial intensidad en el intradós de los forjados, estableciendo un diálogo con otros elementos singularizados mediante el color: las instalaciones vistas, los elementos metálicos ligeros como puentes grúas y barandillas, y finalmente las cortinas.

Con respecto a la forma en la que este edificio se relaciona con el plano de apoyo, vale la pena mencionar que aunque el cuerpo edificado se levanta del suelo mediante un sistema de *pilotis*, los testeros sí que se apoyan de una forma clara. El cuerpo de servicios situado a la derecha del acceso también lo hace, enrasándose prácticamente con el extremo del voladizo. La suma de estas dos operaciones altera la percepción de un cuerpo que en principio tenía la vocación de dejar pasar el terreno. Quizás la posición del bloque de servicios obedezca parcialmente a la necesidad de ocultar la visión de parte de las instalaciones antiguas de la fábrica situadas en la parte posterior del edificio. No obstante, la decisión de hacer llegar los testeros al suelo seguramente tiene que ver con un determinado entendimiento de la naturaleza de los materiales. En efecto, la incorporación del muro de granito rosa de 53 cm de espesor a buen seguro incita a Le Corbusier a establecer otras leyes de relación entre las partes del edificio. La presencia de un material pesado, con una pauta de construcción diferente a la del hormigón, obliga a reflexionar sobre un edificio que aparentemente tenía la vocación de ser un tipo. Este trabajo en torno a la sintaxis que implica el uso de materiales diversos será una de las vías de trabajo en el estudio de la Rue de Sèvres durante estos años.

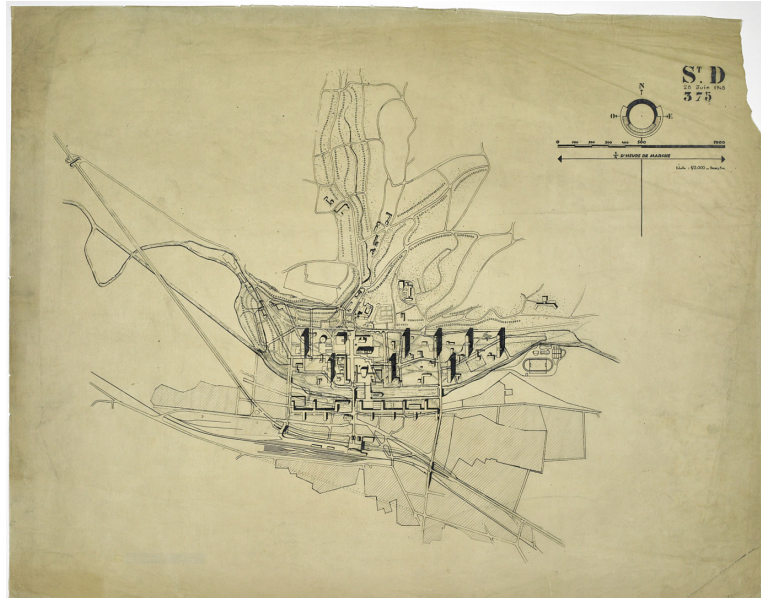


Fig.01-SD\_FLC 09497B\_NN\_28-06-1945



Fig.02-SD\_FLC 09453A\_IC-BOD-NAD-APH-ROD\_02-04-1948

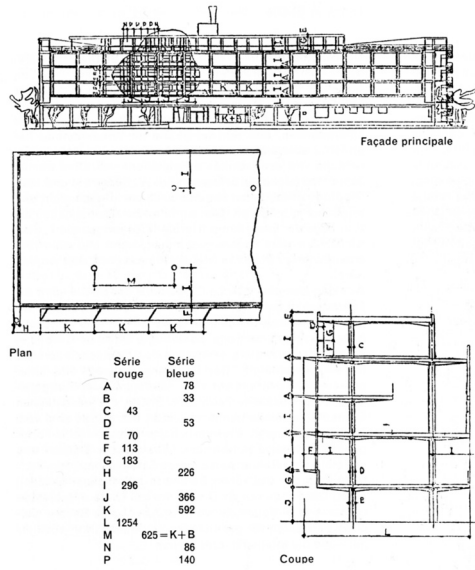


Fig.03-SD\_Oeuvre Complète Vol 5 p. 14

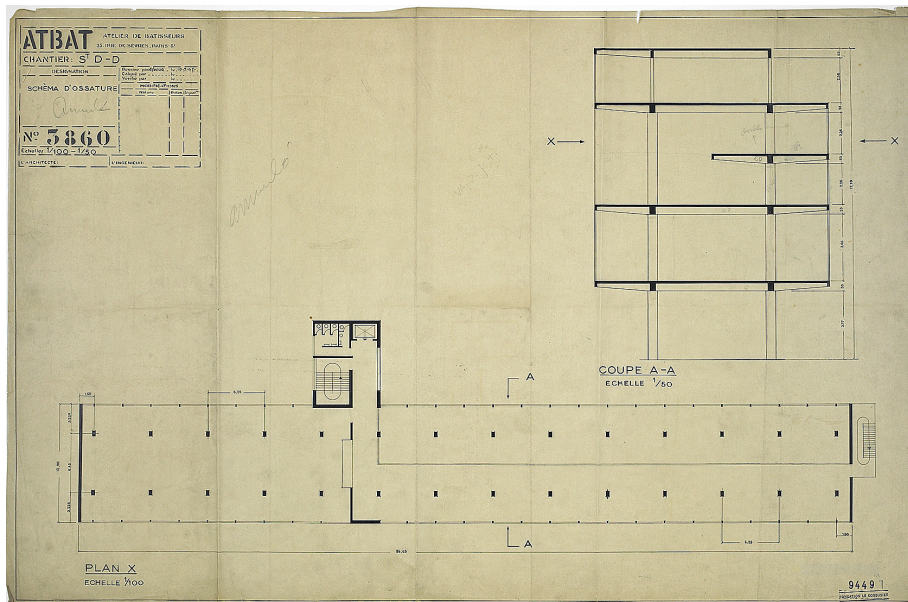


Fig.04-SD\_FLC 09449\_NN\_NF

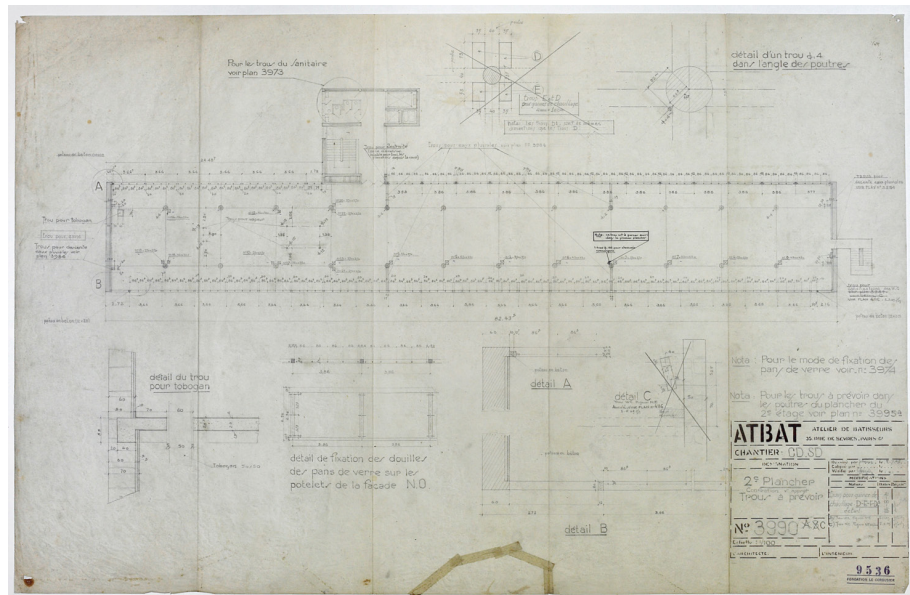


Fig.05-SD\_FLC09536\_DE LE- SAL- GARD\_08-07-1948\_04-08-1948\_01-01-1949\_02-02-1949

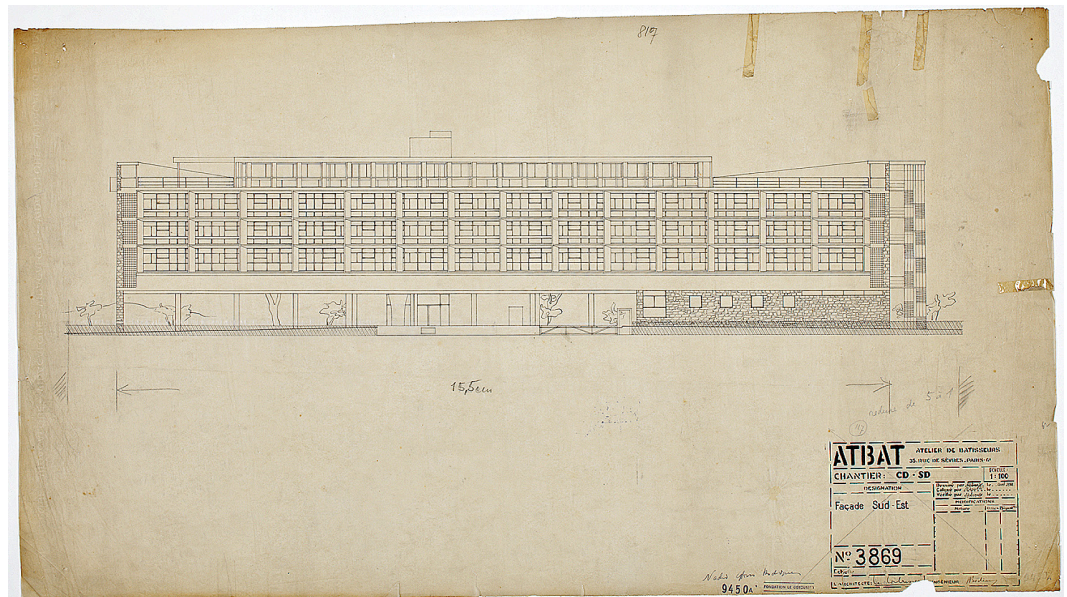


Fig.06-SD\_FLC 09450A\_LC-BOD-NAD-APH-ROD\_01-04-1948

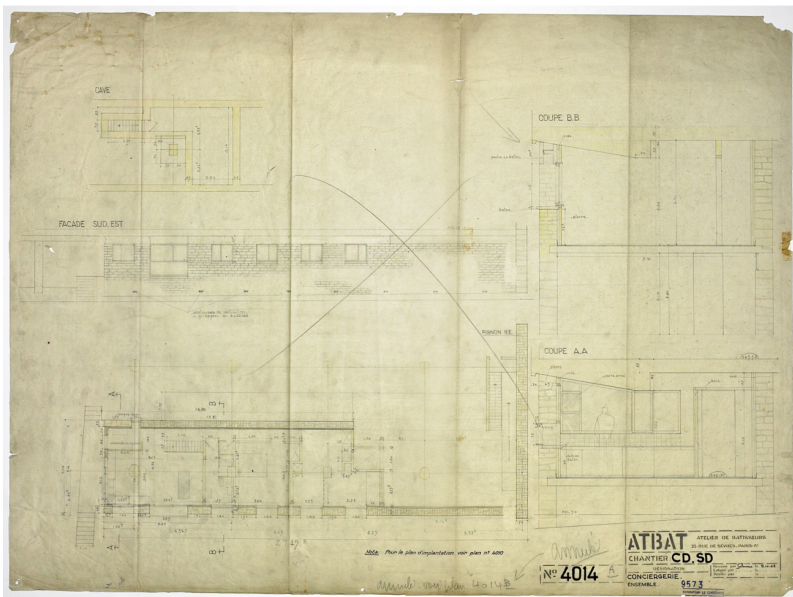


Fig07-SD\_FLC09573\_SAL\_05-10-1948

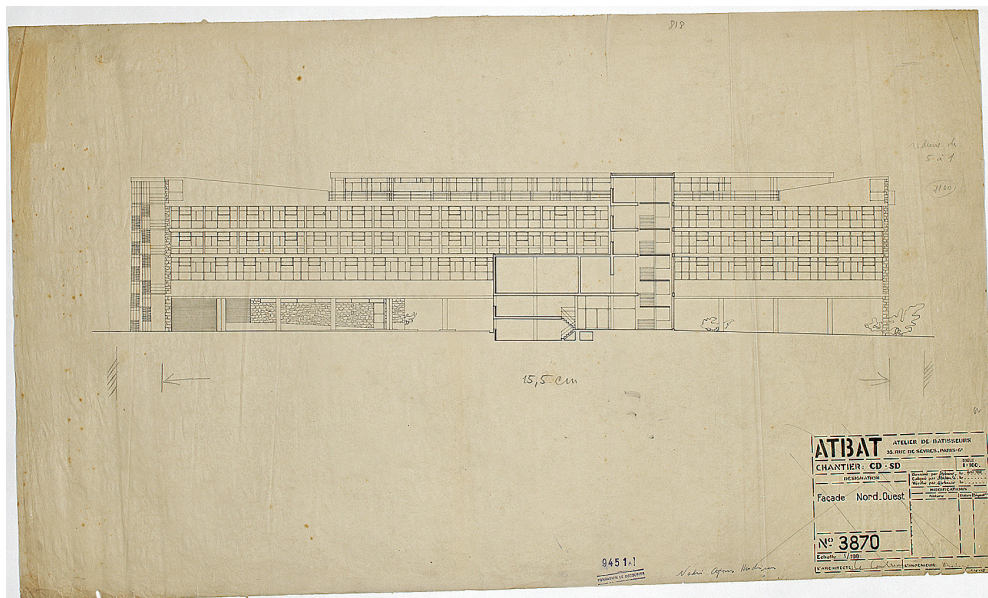


Fig08-SD\_FLC 09451A\_LC-BOD-NAD-APH-ROD\_01-04-1948

El Edificio para la *Haute Cour* (1951-1953) fue el primero que se construyó en el conjunto del Capitolio, constituyendo una suerte de laboratorio para los posteriores edificios proyectados y construidos en Chandigarh. Debido a la premura con la que fue proyectado el edificio, se ensayó inicialmente un sistema de proyecto a varias manos que aparentemente fue muy fructífero, ya que se siguió utilizando a lo largo de todo el proceso y para otros edificios diversos en la ciudad India. En este caso, y según Marion Millet y Rémi Papillault<sup>38</sup>, los encargados de establecer las primeras trazas del edificio fueron Samper, quien dibujó las plantas, Maisonnier como responsable de los alzados, Salmona al cargo de las secciones y el propio Le Corbusier dibujando las perspectivas. Posteriormente intervendrían intensamente otros colaboradores del estudio como Doshi y Xénakis.

El edificio para la *Haute Cour*, a su manera también es un edificio lineal, participando de varios de los aspectos desarrollados por Le Corbusier para esta tipología edificatoria. La planta de este inmueble, inscrita en un rectángulo de 130x37 metros, se estructura a partir de trece vanos de estructura, al igual que la *Usine Claude et Duval*. No obstante, en este caso los vanos no son idénticos entre sí: ocho vanos iguales conforman la parte derecha de la planta, a continuación siguen dos módulos con la mitad de anchura que los anteriores, delimitando el acceso, y finalmente un módulo doble en el extremo izquierdo de la planta. Una vez más se utiliza una partición de 1/3 y 2/3, con un módulo suelto en el acceso, pero con una solución infinitamente más compleja.(FLC 04561- FLC 04555A)

Aunque se mantiene una composición a partir de tres masas, el orden de éstas se altera, así como su carácter: el habitual sistema, *pilotis*/ cuerpo/ remate se modifica. Lo primero que llama la atención es que el edificio toca el suelo de una manera decidida y que su remate en lugar de desdibujarse recurriendo a elementos sueltos y expresivos, como en las *Unités d'Habitation*, se define como una línea horizontal fuerte y tensa, trabajando con una cornisa hiper dimensionada separada del cuerpo central mediante una franja de aire.El carácter del *brise-soleil* también se modifica, ya que pierde el plano vertical y asume en sí mismo una composición jerarquizada que repite las claves de la composición global del edificio (FLC 4522). Todas estas decisiones proceden en parte de una necesidad de control climático a partir de unas pautas diferentes de las habitualmente trabajadas, pero también a una condición de escala y monumentalidad requeridas por el carácter y dimensión del conjunto (FLC04574- FLC 04541).

---

38 LE CORBUSIER, DVD plan Haute Cour, 1952

El cambio en la manera de apoyar las edificaciones en el suelo resulta significativo y novedoso en la manera de trabajar de Le Corbusier. Los edificios como se dijo anteriormente descansan sobre el terreno, pero además esta nueva forma de relación viene apoyada por una manipulación del plano del suelo y de la sección, excavando y construyendo espacios en un cota inferior al plano de apoyo (FLC 4558).

El edificio para los Abogados (conocido como *Barristers Building*) data de 1953. Se trata de un edificio no construido, vinculado a la *Haute Court*, y que podría ser calificado como menor dentro del complejo conjunto urbano de Chandigarh. No obstante, este proyecto resulta de especial interés para el trabajo que nos ocupa ya que, atendiendo a la autoría reflejada en los diferentes planos, parece haber sido dibujado en gran parte por Rogelio Salmona.

El edificio se sitúa en la parte posterior de la *Haute Cour*, en paralelo a ella y desfasado hacia la derecha, cerrando el conjunto de dos cuadrados de 400 metros, acotando la composición mientras se enfrenta en la distancia al edificio del secretariado (FLC 05156).

Destinado a alojar los despachos de los abogados, organizados en una planta sencilla y repetitiva, se trata de un bloque lineal de dos plantas, en apariencia muy parecido al edificio para las manufacturas Duval. Pero conviene observar que aunque las similitudes entre los dos proyectos son grandes, también lo son las diferencias. Como puntos en común podemos citar la proporción de la planta y la manera de ordenarla y jerarquizarla mediante la colocación en perpendicular del núcleo de escaleras a 2/3 de la planta. Sin embargo, podemos apreciar claros cambios conceptuales y ciertos matices diferentes en diversos aspectos como la formalización y el carácter del *brise-soleil*, la manera en la que se construye el apoyo en el suelo o el remate del edificio y, por último, la solución estructural/espacial utilizada (FLC 0473)

En este caso no hay 13 vanos estructurales como anteriormente hemos visto, pero sí que se respeta la proporción y la organización de la planta en 2/3 y 1/3 y la disposición de la escalera en un vano intermedio. La planta está compuesta por 10 vanos de estructura y 14 módulos de *brise-soleil*, mientras que en la fábrica de Saint-Dié se utilizó 13 vanos de estructura y 14 de *brise-soleil*.

Con respecto al *brise-soleil* situado en la fachada sur-este es posible apreciar tres modificaciones sustanciales. La primera es que su longitud coincide con la del bloque, dejando visto única y exclusivamente el espesor de los muros testeros al eliminar las franjas laterales presentes en la fábrica Duval. La segunda

es que el *brise-soleil* llega al plano de suelo. Finalmente, al ganar en espesor y autonomía, tanto formal como estructural, este elemento se convierte en un espacio susceptible de ser habitado. El espacio de la protección solar se amplía y se pauta en vertical para responder a la doble escala impuesta por la necesidad de una percepción lejana controlada y una aproximación a la escala humana resultado del uso interior (FLC06044).

En el documento FLC 6046 se observa en el extremo derecho del plano un detalle del brise-soleil en el que se aprecia cómo este elemento se hace más complejo. En primer lugar, podemos observar cómo se trabaja una composición tripartita, mediante franjas horizontales profundas distanciadas 2,26 m y planos a 0,47 m, utilizados como bancos o maceteros, alterando así la percepción de las alturas interiores del edificio. Por otra parte, el elemento de protección solar se interrumpe a la altura de 2.26 en la segunda planta, estableciendo un diálogo con la cubierta que, de forma conceptualmente análoga a lo que sucede en el edificio de la *Haute Cour*, también constituye un remate horizontal potente, cerrando la composición con su avance decidido (FLC 6046-FLC29015A-FLC04745)

La fachada noroeste se trabaja con una estrategia claramente diferente, construyendo un plano de fachada, enrasado con la cubierta, que apuesta por una definición mediante el contraste de texturas y claroscuros alternando el uso de elementos cerámicos y hormigón. La fachada se compone de cuatro franjas horizontales de celosía cerámica, pautada por las líneas de los dos forjados intermedios y por dos líneas más dispuestas a mitad de la altura libre (FLC04753). Coincidiendo con la pauta estructural, las vigas sobresalen ligeramente explicitando la modulación estructural mediante elementos puntuales. A mitad de la altura libre aparece otra línea de orden menor en la que se realiza la misma operación. Esta estrategia de construcción de la fachada, en aras a potenciar efectos de luz y sombra, recuerda a la fachada interior del *Couvent de la Tourette*, realizado en este mismo año (1953).

Estas operaciones con respecto a la construcción de las fachadas son importantes ya que tienen una repercusión clara en la forma en la que se percibe el edificio. Aunque permanece la composición en tres masas, mediante estas estrategias se subvierte la jerarquía de cada una de las partes, haciendo que la lectura tripartita sea cada vez menos evidente.

El apoyo en el terreno en este caso también se modifica con respecto a las soluciones habituales para bloques lineales ya que el cuerpo apoya en el suelo y, al igual que en la *Haute Court*, modifica la cota inmediatamente adyacente del terreno generando espacios bajo la cota del plano de referencia



(FLC 29014D). En paralelo, y quizás como consecuencia de la nueva relación establecida con el suelo, la estructura también se modifica, abandonándose la estructura de soportes y recurriendo a una estructura de muros. En efecto, según los planos el edificio éste se habría de construir mediante una serie de muros de ladrillo de 27 cm duplicados (FLC 6047). Esta decisión, aparentemente extraña con relación al tipo de edificio que resuelve, en realidad establece una cierta continuidad con el trabajo espacial realizado en el edificio de la *Haute Cour*, que aunque construido con soportes, define y organiza los espacios mediante muros. Es posible que el hecho de apoyar los edificios en el suelo de una forma decidida haya implicado la necesidad de establecer una relación más explícita respecto a la manera en la que se transmiten las cargas al plano de apoyo.

Los muros de ladrillo a buen seguro implicaban otras virtudes a la hora de construir en Chandigarh, como por ejemplo una mayor economía, probablemente una mejor acústica -tema que les causó problemas en la *Haute Cour*- y el empleo de un material que no requiere de un acabado (FLC 04767).

La utilización del material cerámico como elemento estructural vertical llevó aparejadas otras cuestiones que modificaron de forma sustancial el aspecto exterior de los edificios. La coincidencia del material estructural en vertical y horizontal, en el caso del hormigón armado, implicaba la no necesidad de distinción, dando lugar a planos ciegos e indiferenciados de testero. No obstante, al introducir la dualidad se hace necesario establecer una nueva sintaxis que defina la manera en que los elementos de hormigón, se relacionan con los elementos cerámicos. Esta operación da lugar a que los forjados se muestren en los testeros, trabajando así una composición horizontal. Vale la pena recordar aquí que en Saint Dié Le Corbusier ya había recurrido a los muros testeros de granito, aunque sin manifestar en este caso la estructura horizontal portante.

Aunque se considera que los proyectos de edificios lineales que revisten una mayor importancia con respecto a la colaboración de Rogelio Salmons son los dos anteriores, se hace a continuación una breve reseña de los otros dos en los que participó. Se trata en ambos casos de edificios del tipo *Unité d'Habitation*.

El *Concours de Strasbourg pour 800 logements* (1951) fue un concurso con inscripción previa promovido por el Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (M.R.U), dirigido entonces por Eugène Clau-

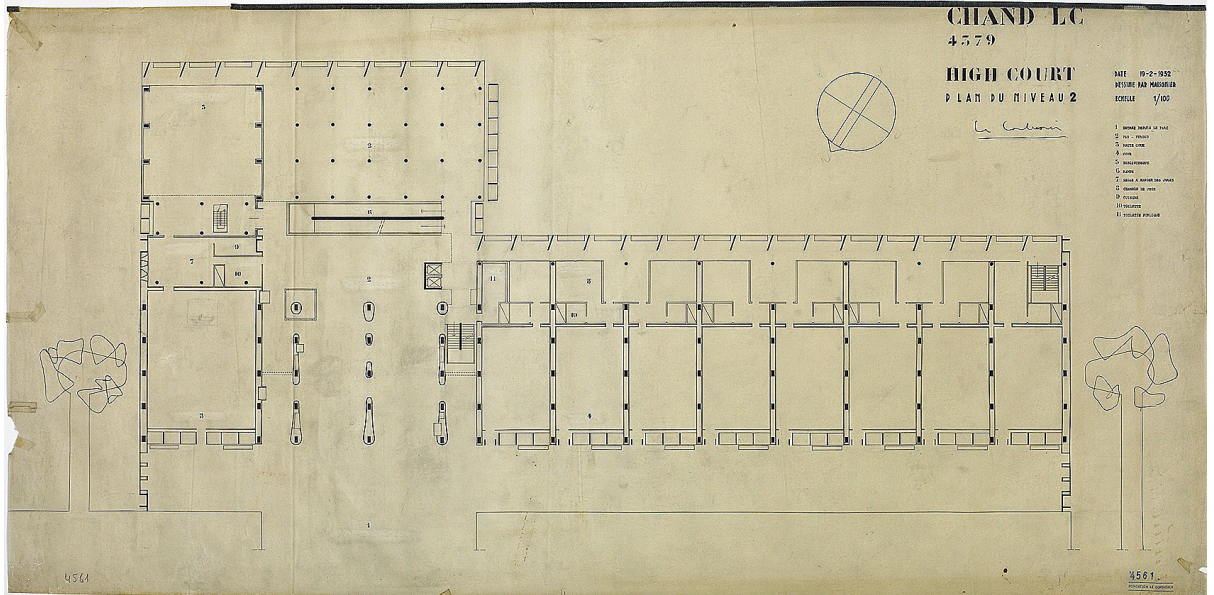


Fig.01-HC\_FLC 04561A\_LC-MAIS\_19-02-1952

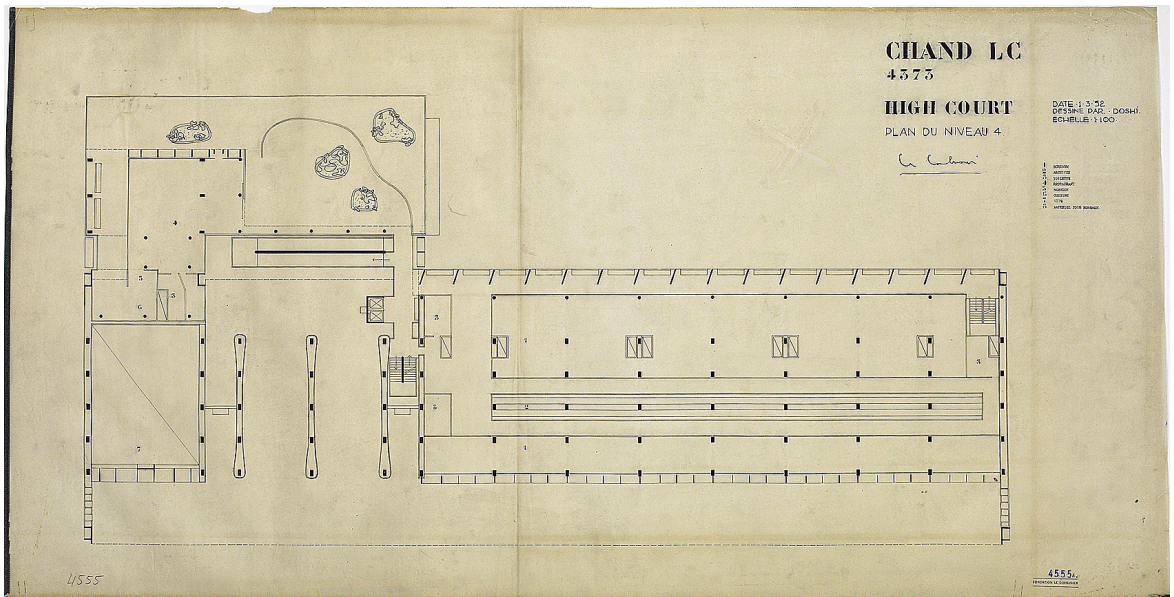


Fig.02-HC\_FLC 04555A\_LC-DOSH\_01-03-1952

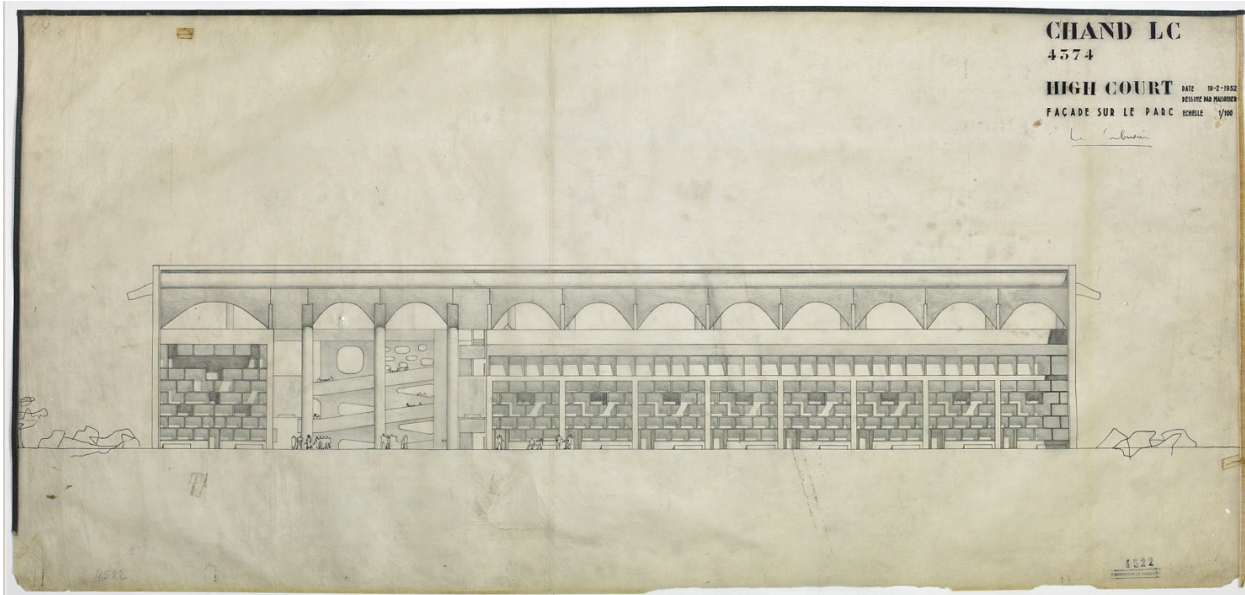


Fig03-HC\_FLC04522\_IC\_NF

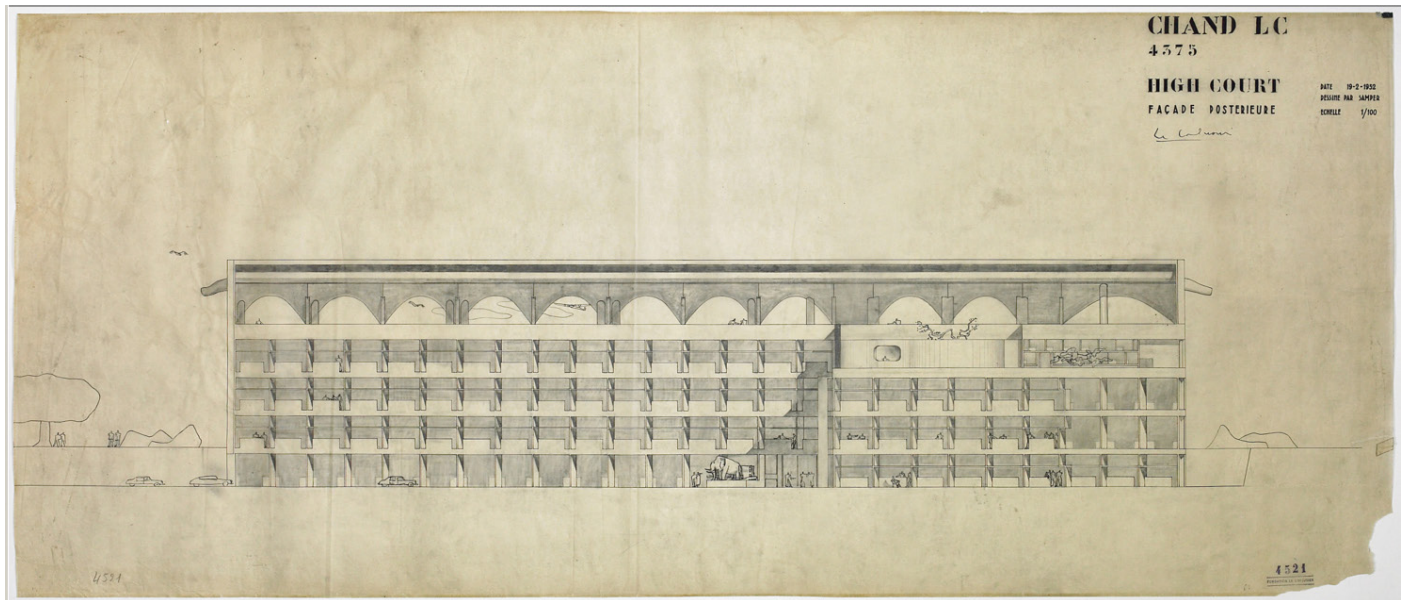


Fig04-HC\_FLC04521A\_IC\_19-02-1952

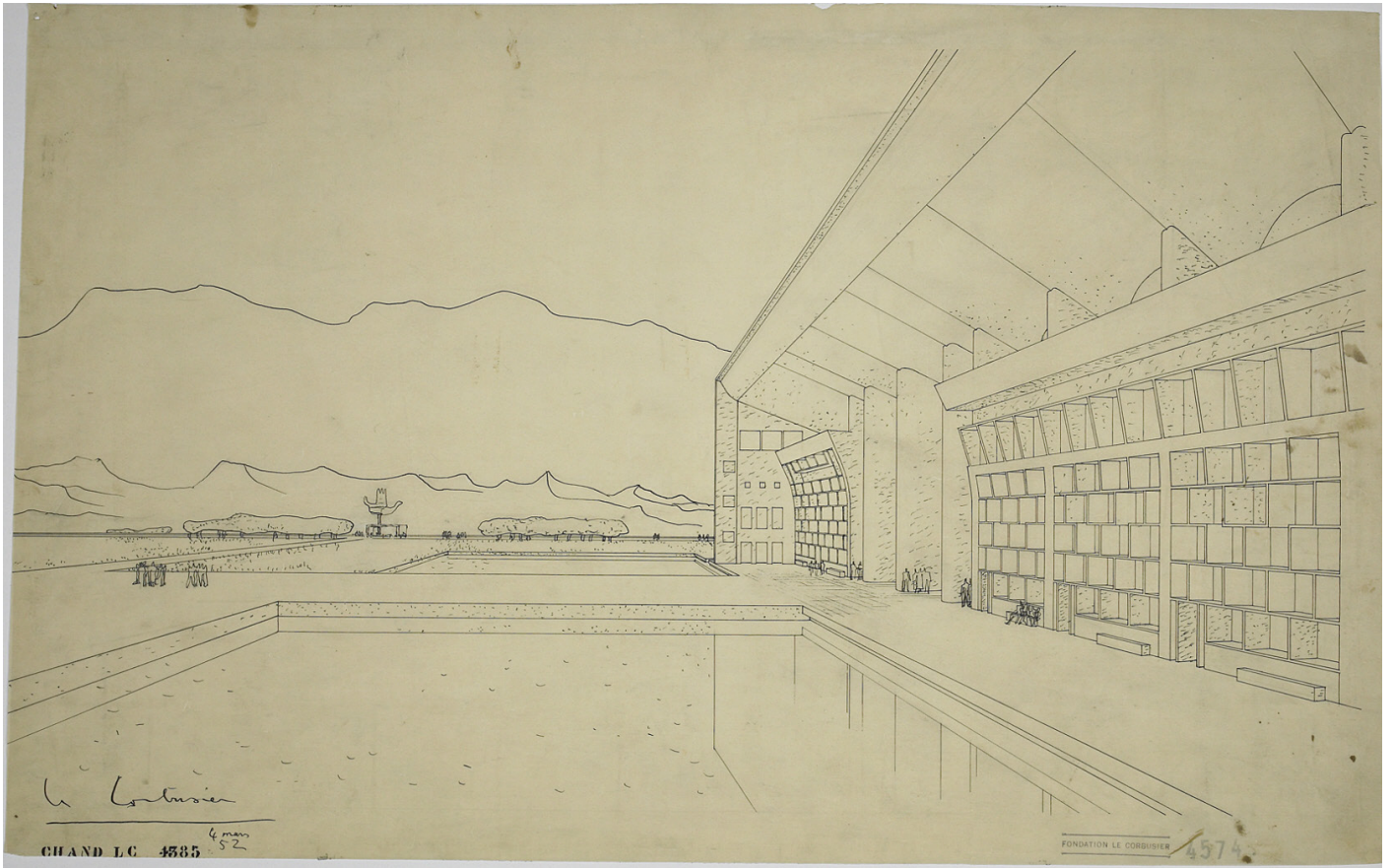


Fig.05-HC\_FLC 04574\_LC\_04-03-1952

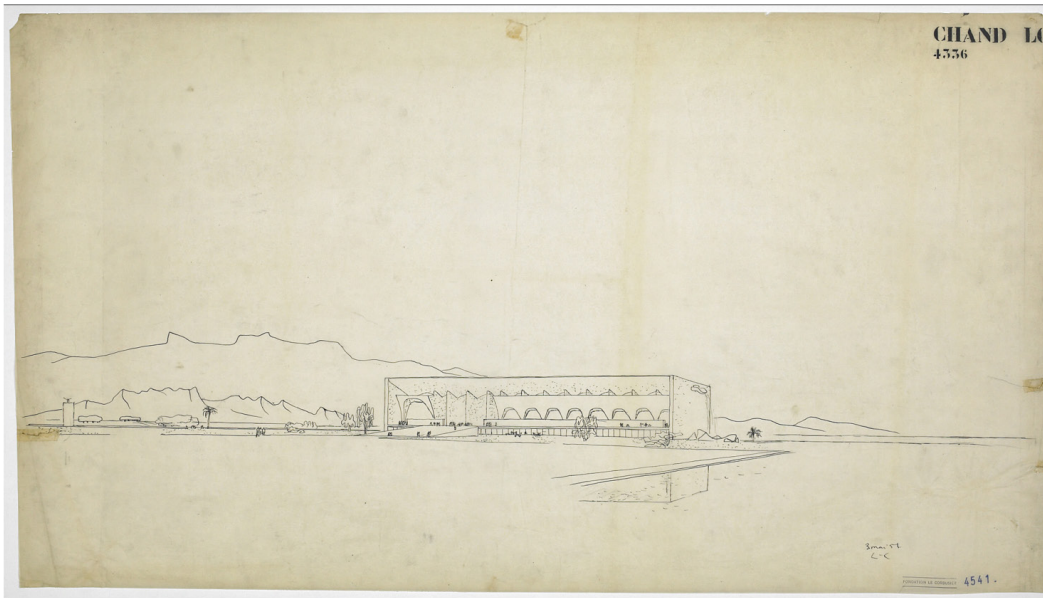


Fig06-HC\_FLC04541\_LC\_03-05-1951

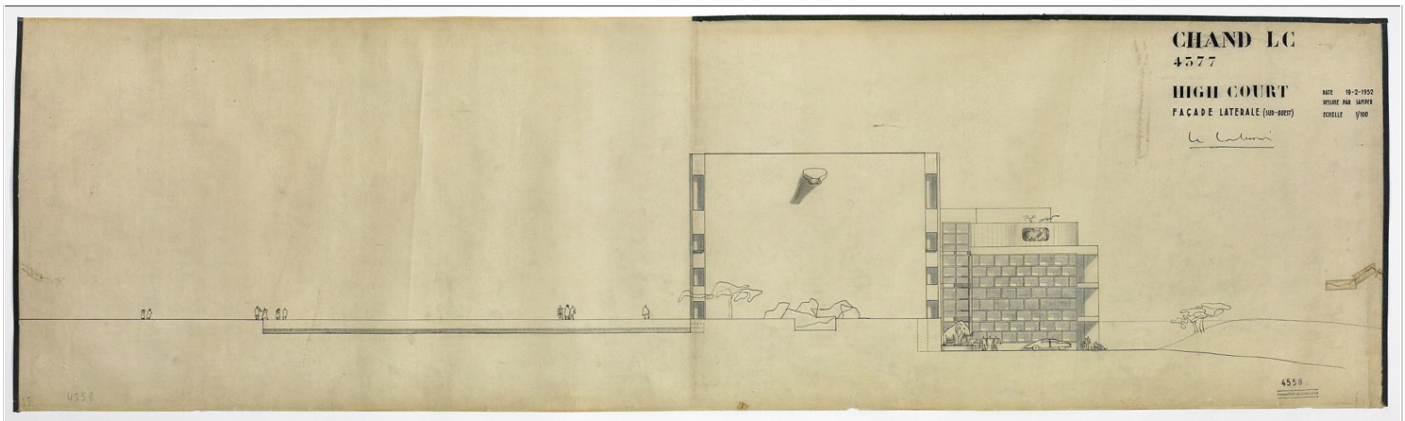


Fig07-HC\_FLC04558\_LC-SAM\_19-02-1952

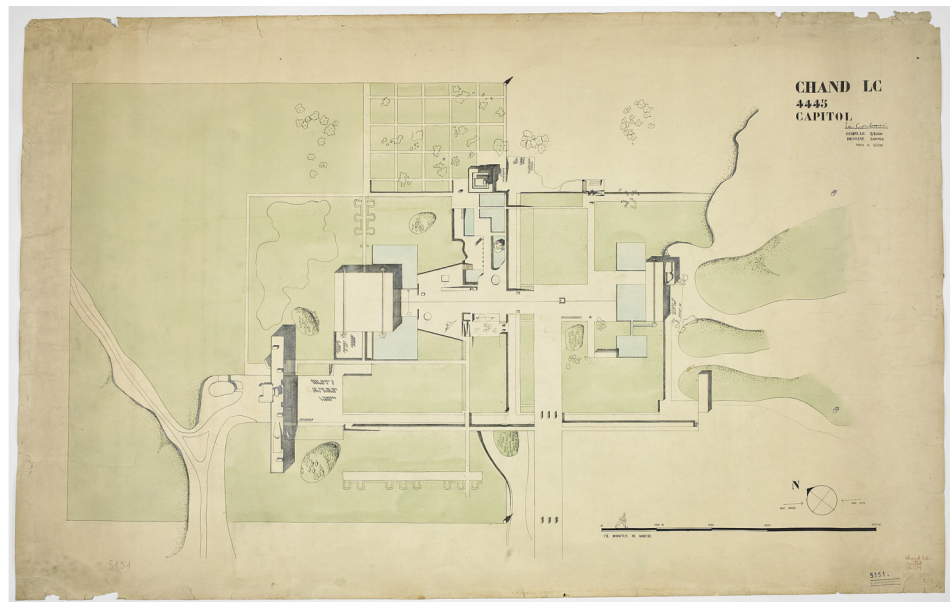


Fig.01-CAP\_FLC05151\_SAM-LC\_.jpg

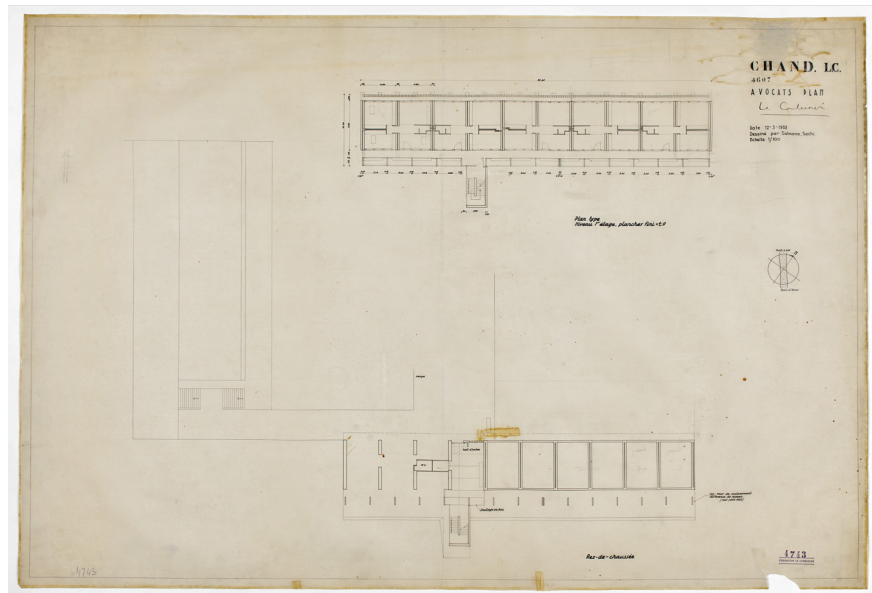


Fig.02-AV\_FLC04743\_LC-SAL-SACH\_12-03-1953

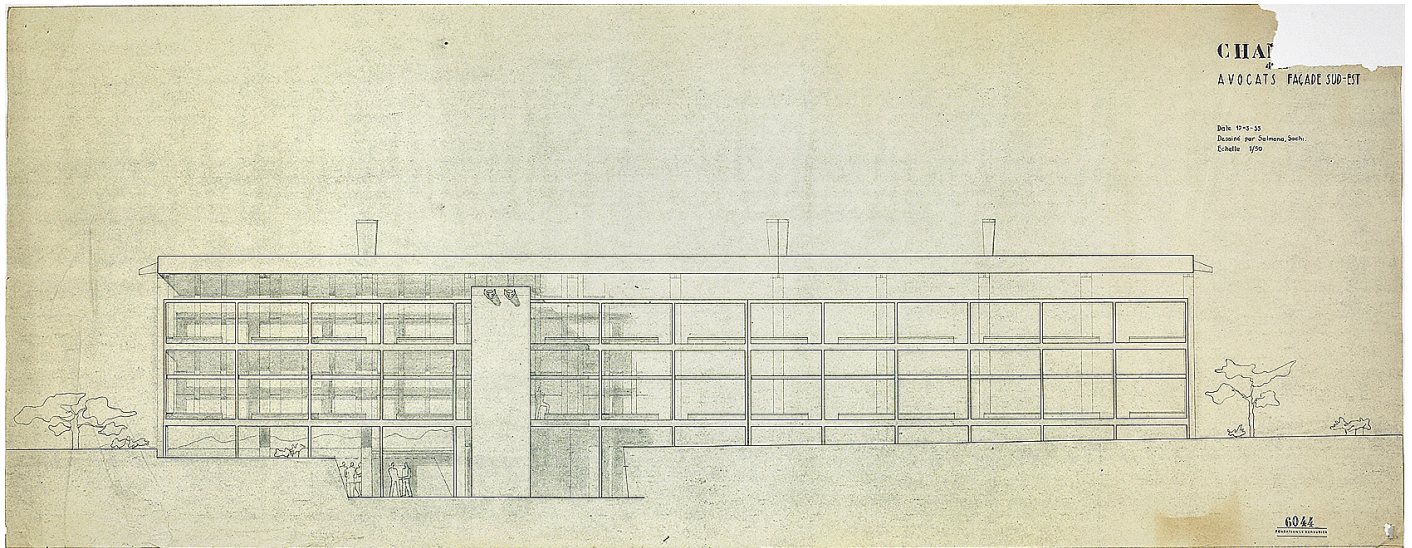


Fig03-AV\_FLC 06044\_SAL-SACH\_17-03-1953

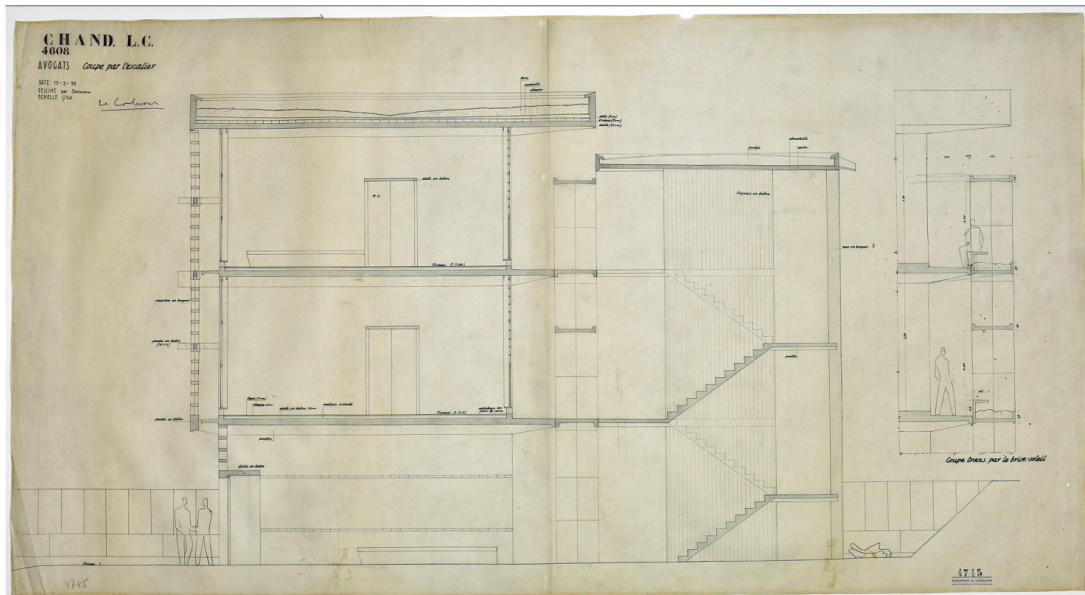


Fig04-AV\_FLC04745\_LC-SAL\_13-03-1953

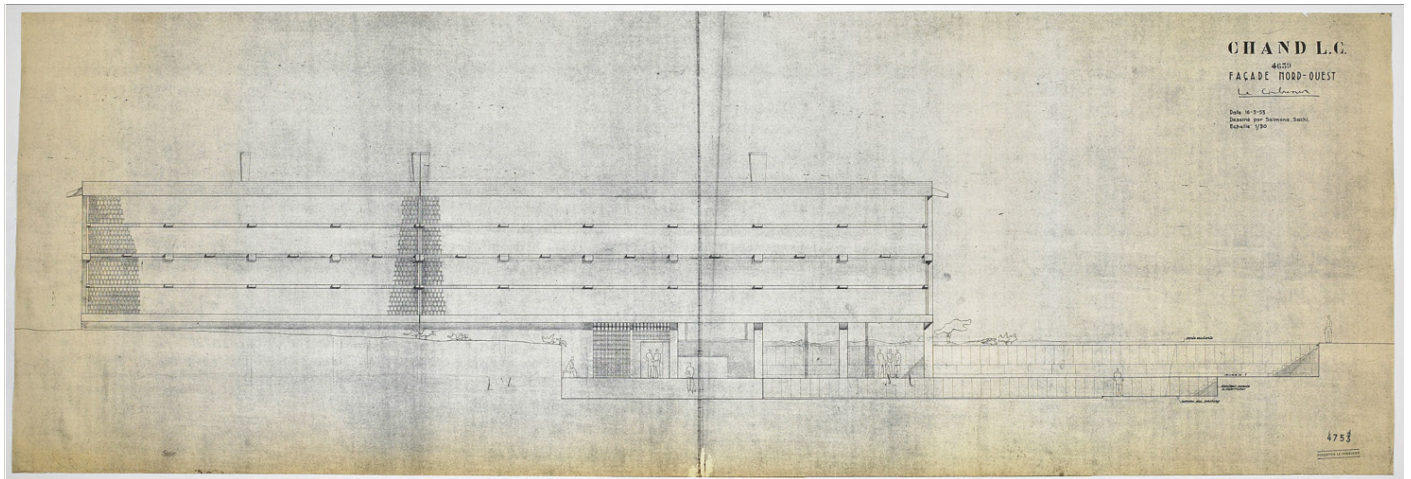


Fig.05-AV\_FLC 04753\_LC-SAL-SACH\_16-03-1953



Fig.06-AV\_FLC 29015A\_NN\_NF



Fig.07-AV\_FLC 29014D\_NN\_NF



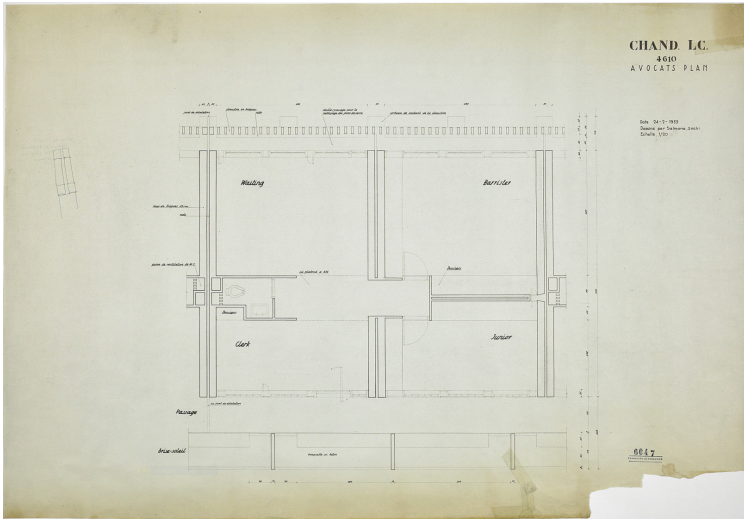


Fig08-AV\_FLC 06047\_SAL-SACH\_24-02-1953

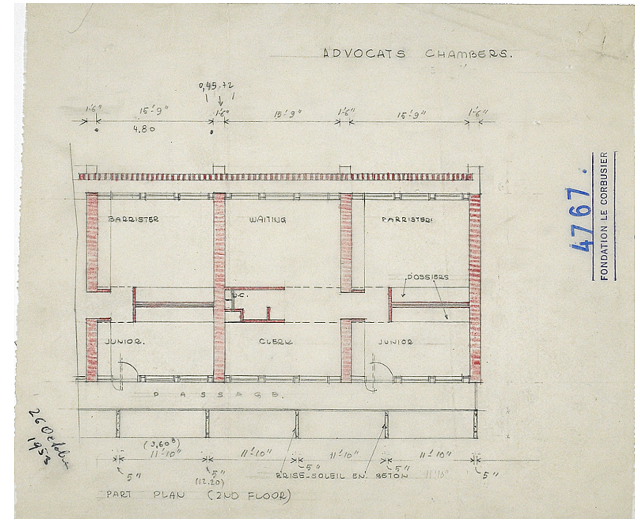


Fig09-AV\_FLC 04767\_NN\_26-10-1953

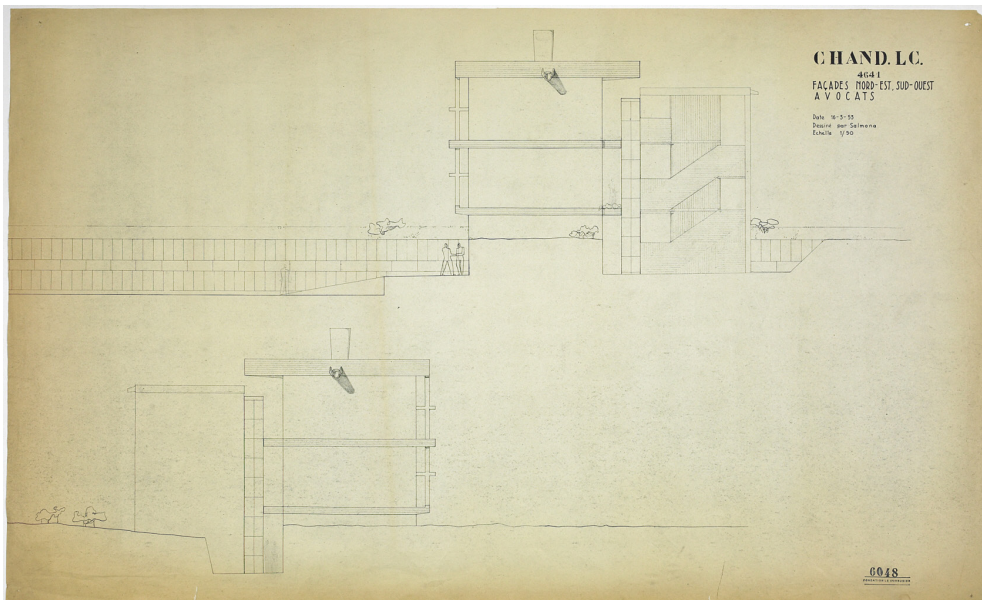


Fig10-AV\_FLC 06048\_SAL\_16-03-1953

dius-Petit, “dans le désir louable de provoquer des regroupements cohérents d’entreprises et d’architectes réunis.”<sup>39</sup> Se trataba de un concurso de arquitecto y empresa, novedad que entusiasmó a Le Corbusier, animándolo a participar. El planteamiento de Le Corbusier fue proponer dos bloques monumentales, susceptibles de alojar 400 viviendas cada uno de ellos, dispuestos con una separación entre sí de 200 metros. Como novedad, en el conjunto se ubicaba una torre cilíndrica de 50 metros de altura con 100 viviendas. Los bloques respondían claramente al tipo Unité d’Habitation, aunque con un matiz en la disposición de las “rue intérieures”. (FLC 30664- FLC 30665). Un cambio importante con relación al edificio de Marsella reside en su estructura. En este proyecto Le Corbusier prescinde de los “casier à bouteilles”, proponiendo la utilización de un sistema de elementos prefabricados de hormigón en forma de “U” que actúan a la vez como estructura vertical, horizontal y cerramiento<sup>40</sup>. Con este nuevo procedimiento se suprime el esqueleto portante, dejando sólo una malla en las fachadas que actúa como rigidización frente al viento al mismo tiempo que otorga un soporte al que unir la estructura, también prefabricada, de las logias de fachada .

La colaboración de Rogelio Salmona en este proyecto parece haber sido escasa, limitándose a la elaboración de algunos planos.<sup>41</sup>

La *Unité d’ Habitation de Nantes* (1952-1953) fue fruto del encargo de una cooperativa, *La Maison familiale*, que agrupaba obreros y capataces, la mayoría de ellos vinculados a los talleres del puerto. Las condiciones del encargo hacen que este proyecto deba asumir como premisa de partida el hecho de contar con un presupuesto más ajustado.(FLC 01529)

Parte del mismo principio de la *Unité d’Habitation de Marseille*, aunque en su formalización definitiva se acerca más a la propuesta para los *800 logements à Strasbourg*. En planta baja se disponen cuatro soportes por crujía en lugar de dos, se elimina la calle comercial, se reducen las dimensiones en profundidad, se sustituye la doble altura perpendicular a la escalera por una paralela y se elimina la estructura de “casiers à bouteilles?”. En este caso la estructura está construida por un sistema de “boîte à chaussures”, lo que

---

39 LE CORBUSIER (1957). *Œuvre complète*,. Vol 5 (1946-1952), op. Cit. Pag. 102

40 *Ibidem*. Pag. 110

41 En su tesis Elisenda Monzón Peñate afirma que la colaboración de Salmona en este proyecto fue extensa, citando muchos dibujos. No obstante en las comprobaciones de dichos dibujos que ha podido realizar la autora, no se ha detectado la presencia de Salmona en los mismos, al no aparecer su nombre en ninguno de ellos.

significa que cada apartamento es una caja de hormigón pretensado apoyada sobre la inferior y separada sólo unos centímetros, mediante dos bandas de apoyo de plomo, tanto de ésta como de los laterales. (FCL1532- Fig. 04)

En ambos proyectos llama la atención la alteración del sistema estructural básico de la *Unité d' Habitation de Marseille*, prescindiendo del sistema puntual de soportes metálicos y optando por un sistema en el que estructura y compartimentación de los espacios coincide. Este cambio sustancial, sin duda debido a cuestiones de optimización técnica y económica de la solución, modifica conceptualmente el esquema de una forma radical.

Este somero recorrido por los proyectos de edificios lineales en los que participó Rogelio Salmona entre los años 1948 y 1953 resulta interesante pues muestra una clara evolución en la manera de hacer del maestro suizo. Concretamente llama la atención el cambio en las estrategias de encuentro con el suelo y de remate de estos tipos de edificios, las modificaciones en la estructura portante y la apuesta por una expresión material más compleja.

Cabe preguntarse porqué en los edificios lineales proyectados para Chandigarh se modifica tan radicalmente la manera de encontrarse con el terreno. Todos, o prácticamente casi todos, generan un espacio de sombra en su cota inicial pero visualmente llegan al suelo y se apoyan en él de forma contundente. El hecho de que el plano de fachada –sea éste un *brise-soleil* ó la propia estructura configurando una zona porticada- acometa directamente contra el terreno es una de las claves para producir un cambio sintáctico entre las partes. Incluso en el *Palais du Gouverneur*, quizás el edificio más “aéreo” de los que componen el recinto monumental, la estructura portante se proyecta enrasada a fachada en las plantas bajas. Prácticamente todos éstos edificios lineales proyectados en Chandigarh se sitúan en la zona del *Capitole*, lo que nos da la clave para avanzar una posible hipótesis. El espacio del *Capitole* es un vacío de enormes dimensiones -alrededor de 400 metros separan la *Haute Cour* del *Palais de l'Assemblée*- en el que la minuciosa posición estratégica y distante de unos cuerpos de gran envergadura, junto con un sofisticado trabajo con los desniveles del plano del suelo, permiten a Le Corbusier establecer unos límites que definen el conjunto arquitectónico en sí, vinculándolo a su vez de una forma estrecha con el paisaje lejano. En prácticamente todos los dibujos del *Capitole* se muestran las montañas del Himalaya como un elemento dominante.

Quizás la estrategia de apoyar los edificios en el suelo tenga que ver con la doble intención de por un lado acotar el espacio en horizontal y al mismo tiempo dirigir la mirada hacia el paisaje distante.

Esta presencia hegemónica del paisaje quizás también justifique la alteración del encuentro con el cielo en los edificios. Si bien en algunos de ellos permanece la presencia de objetos arquitectónicos en las cubiertas -como por ejemplo en el caso del edificio del *Secrétariat-*, en general se tiende a primar la construcción de una línea de cornisa fuerte, emergiendo únicamente unos volúmenes cuya envergadura ya no es la de unos objetos arquitectónicos sobre una cubierta sino la de auténticos hitos en el paisaje, ó incluso la de puentes de relación con el cosmos. (véase por ejemplo los cuerpos que emergen de la cubierta del *Palais de l'Assemblée*). La incorporación de estos “signos”, de elementos arquitectónicos dotados de un carácter simbólico (*la figuration du Modulor, la spirale harmonique, l'alternance de la journée de 24 heures, le jeu des solstices, la tour des quatre horizons, la main ouverte, etc.*) en el espacio abierto del *Capitole*, fuerza a los edificios a ser más neutros. Existen unos elementos de relación intencionada con el cosmos y es en ellos en los que se concentra la función simbólica. Según esta hipótesis, estas dos decisiones arquitectónicas podrían encontrar un punto de confluencia en su génesis: la voluntad de Le Corbusier de establecer un diálogo con el paisaje y con el cosmos, no mediante su contemplación pasiva, sino mediante su manipulación gracias a determinadas decisiones arquitectónicas adoptadas a su escala y que dialogan con ellos de igual a igual. Como si tuviera la voluntad de situar sus edificios y sus espacios a la escala del paisaje y del cosmos, formando parte de ellos.

Con respecto a la estructura portante se puede constatar un cierto abandono de la estructura de pilares —excepto en los edificios de planta cuadrada— en pro de la estructura de muros. Esta decisión aboga en pro de una definición de la espacialidad de los edificios a partir de estancias, claramente delimitadas, frente a la alternativa de trabajar una cierta abstracción de los espacios definidos por la pauta de la malla geométrica de la estructura. Resolviendo espacios necesariamente compartimentados en células independientes (edificios de oficinas, viviendas, ó incluso conventos), Le Corbusier opta por el trabajo con muros de carga como elemento estructural, solución que conlleva el hecho de que el límite de la estancia es a su vez lo que la sustenta y por lo tanto inmodificable. Cobra a partir de ese momento especial relevancia la relación entre planos verticales y planos de techo, trabajados como un conjunto a en lo que respecta a la percepción.

En paralelo a la reflexión sobre la definición de los espacios, se lleva a cabo otra muy importante en torno a su construcción material. Tal y cómo se vio tanto en el edificio para la *Usine Claude et Duval*,

como en el *Barristers Building*, paulatinamente Le Corbusier fue experimentando con la incorporación de materiales mampuestos (ladrillo y piedra rústica) y con en el diálogo que éstos establecen con el hormigón. La utilización de este tipo de materiales incorpora dos cuestiones fundamentales: la presencia necesaria y patente de la mano del hombre y la asunción de las características del material, en cuanto a forma, color y textura como acabado de los espacios. Estas dos cuestiones revisten una especial importancia. Son decisiones quizás en parte forzadas por las circunstancias: no hay que olvidar que Europa a finales de los años 40 y mediados de los 50 aún estaba sumida en un período de posguerra, y que en la India el nivel de desarrollo tecnológico de la construcción no era por aquel entonces equiparable al de Europa. Sin embargo, por varias cuestiones es posible intuir que la asunción de esta nueva forma de entender la materialidad y de abordar la construcción no fue exclusivamente una cuestión de necesidad. En proyectos de menor escala como las que se verán a continuación Le Corbusier llevaba experimentando desde 1929 con este tipo de construcción. También es importante mencionar que sin duda la experiencia India marcó profundamente la manera de hacer del maestro suizo. Pierre Jeanneret, quien según varios testimonios fue el contrapunto y la inteligencia “constructiva” del 35 Rue de Sèvres, tras su llegada a la India, escribió en 1950 una carta a Josep Lluís Sert en la que le decía:

*“Je suis maintenant surtout préoccupé para le fait d'utiliser autant de travailleurs manuels que possible sur le site de construction que je supervise. Après avoir passé des années à m'efforcer de remplacer le travail manuel par des machines pour réduire les coûts de production, je ne savais pas ce que la vie me réservait. Le but, ici est d'employer autant de mains que possible.”<sup>42</sup>*

En paralelo a la cuestiones coyunturales del momento y lugar en el que Le Corbusier está desarrollando su trabajo, también existen unas inquietudes de orden plástico que están haciendo cambiar su entendimiento con respecto a los materiales, y a la maneras en las que se construye la forma. En un carta dirigida a Joseph Savina el 18 de mayo de 1950 Le Corbusier escribe:

*“(…) L'évolution de l'époque conduit vers une synthèse des arts. La sculpture est la première à prendre rang devant la peinture qui flotte et bat de l'aile.  
Je crois la sculpture très proche de rejoindre l'architecture dans des bâtiments.  
A Marseille, sans un son de crédit il y a des témoignages :  
1° les pilotis qui sont œuvre sculpturale*

---

42 TOUCHALEAUME, E.- MOREAU, G. (2010). *Le Corbusier- Pierre Jeanneret- L' aventure Indienne*, Gourcuff Gradenigo et Éditions Eric Tochaleaume/ Galerie 54, Paris.

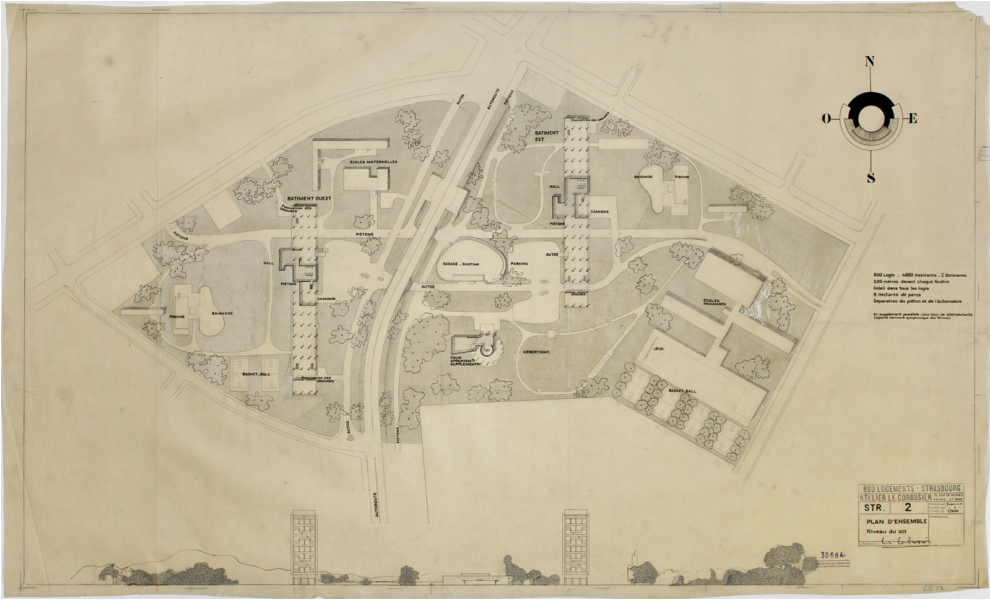


Fig.01-LST\_FLC 30664A\_LC-SAM\_-06-1951

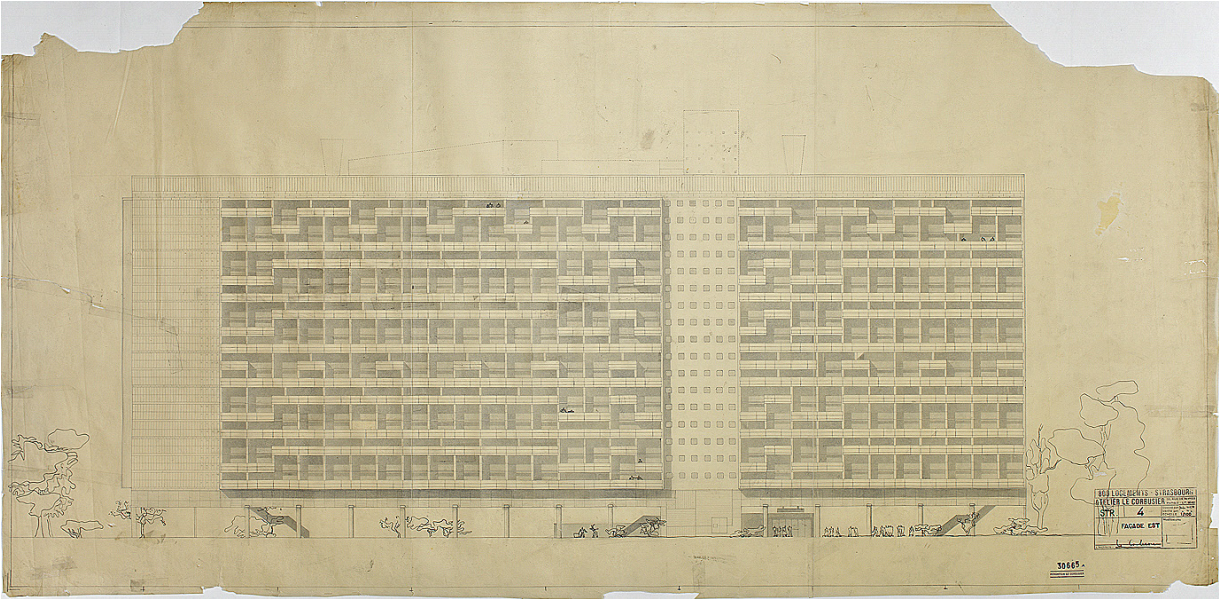


Fig.02-LST\_FLC 30665A\_LC-SAM\_-06-1951

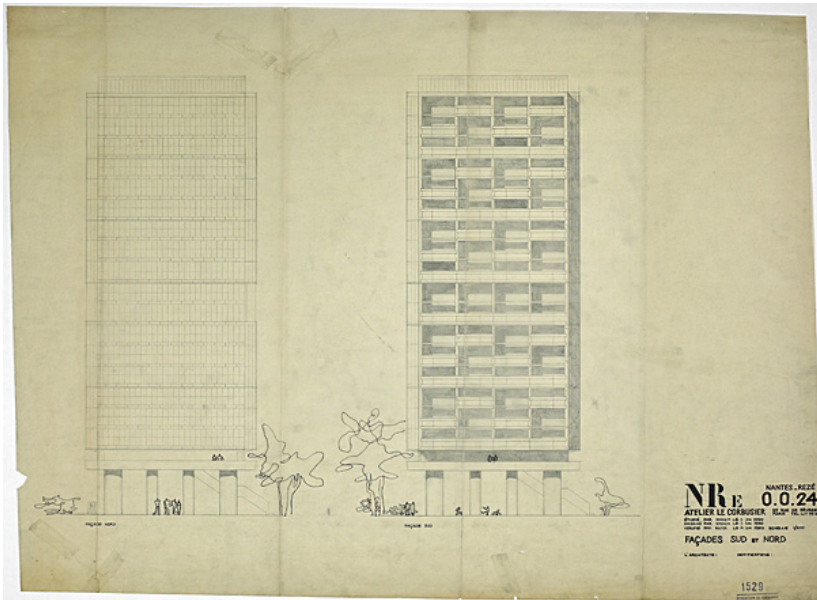


Fig.01-UR\_FLC 01529\_SERR-WAL\_07-06-1950

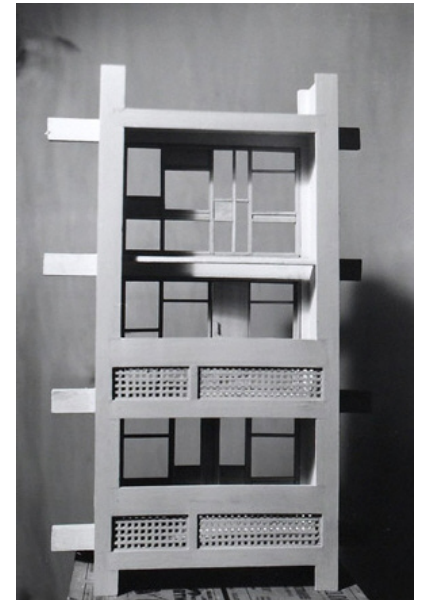


Fig.03-UR\_FOTO 1.jpg

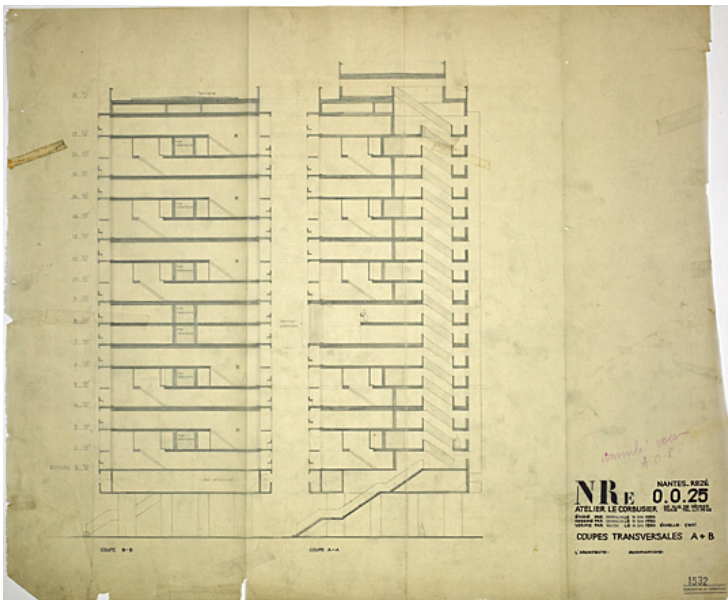


Fig.02-UR\_FLC 1532\_SERR-WAL\_12-06-1951

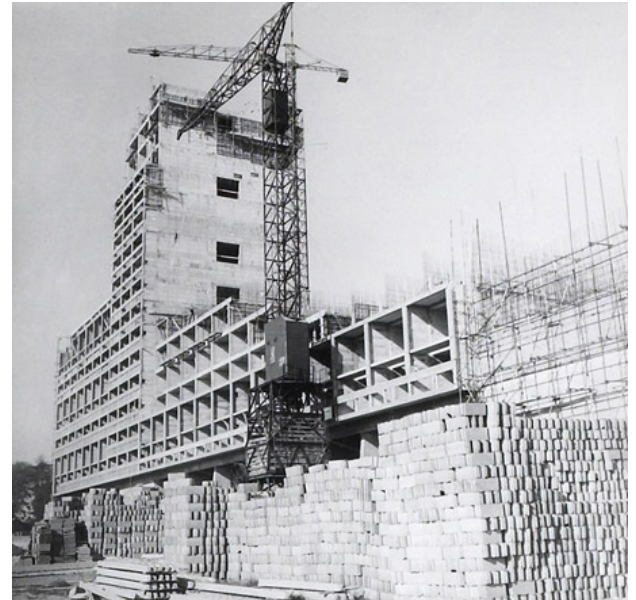


Fig.04-UR\_FOTO 05

2° la toiture qui, avec le paysage, est prodigieuse : tour des ascenseurs et réservoirs, cheminées de ventilation, salle de culture physique, rampe, escalier, bains de soleil. C'est triomphant  
 3° les bons hommes (planches détournées et arêtes arrondies) sortis du coffrage dans le béton (glorification du modulator)  
 4° les claustras ciment plâtre et verre de couleurs dans le hall  
 5° une plastique de 5m de long (couchée) en feuilles de laiton battues sur lattes de bois et noyaux de plâtre... Tout cela, fait dans l'atelier Sèvres 35, avec des garçons qui y font leurs débuts (des architectes).<sup>43</sup>

Vemos pues cómo a través de ciertas decisiones arquitectónicas Le Corbusier va ampliando su radio de acción hacia la naturaleza y el cosmos, pero también hacia el hombre y la materia. El Hombre real poco a poco emerge con mas fuerza, por encima del técnico. En una carta dirigida a su madre Le Corbusier escribió:

*“... Petite maman, cette présente lettre exempte de toute modestie mondaine, mais remplie de fierté, je te renvoie pour que tu saches qu'enfin l'architecte, l'urbaniste, le peintre et le sculpteur ont accouché ici... la poésie- raison d'être et de vivre des gens bien nés.”*<sup>44</sup>

## **2) Los proyectos de vivienda de densidad media:**

En paralelo al trabajo con edificios lineales -y fundamentalmente durante los últimos años de su permanencia en el 35 Rue de Sèvres - el grueso de los trabajos de edificación a los que fue destinado Rogelio Salmona fueron proyectos de vivienda colectiva de densidad media, básicamente compuestos por edificios resueltos a partir de crujiás estructurales paralelas y manifiestas.

En este tipo de proyectos las investigaciones de Le Corbusier en torno a la relación con el paisaje y a la utilización de materiales vernáculos fueron especialmente intensas -y en este sentido el discurso entronca de forma natural con lo anteriormente expuesto-, pero también dieron pie a estudiar nuevos modelos de asentamientos urbanos.

---

43 LE CORBUSIER (2002). *Le Corbusier- Choix de lettres*. J. Jenger (Ed.). Birkhäuser, Basel-Boston Berlin

44 LE CORBUSIER (2002). *Le Corbusier- Choix de lettres*, Ibidem., pag 179



*i. Búsquedas para el establecimiento de una relación armónica con el paisaje.*

El primer trabajo de este tipo en el que se vio involucrado Rogelio Salmona fueron los conjuntos residenciales *Roq et Rob*, en Cap Martin. Debido a que este proyecto presenta muchas similitudes con las propuestas realizadas para el *Village de Pèlerinage* de la Sainte-Beaume, realizado en paralelo e iniciado unos años antes, se ha considerado oportuno hacer una breve reseña de éste.

Refiriéndose al fracaso del proyecto para la *Basilique de la Paix et du Pardon* Le Corbusier escribió las siguientes palabras:

*“Mais ceux qui cherchent à lier les choses de l’homme et les choses de la nature en une harmonie subitement valable, se font aigrement rejeter et rien ne se fait! (...) La surface de l’eau... n’est plus troublée, tout va bien; chacun dormira tranquille! (...)”*<sup>45</sup>

“*Lier les choses de l’homme et la nature en une harmonie subitement valable*”; con estas palabras Le Corbusier hace explícita su voluntad de promover una armonía entre lo construido y el entorno natural. Esta vía de investigación lo ocupó a lo largo de muchos años y quizás nunca pudo llegar a ver sus frutos, pues ninguno de los proyectos en los que exploró esta cuestión de una forma más consistente llegaron a ser construidos. Llama la atención en este sentido que en su Atelier se estuviera trabajando a lo largo de seis años en el proyecto de *Roq et Rob*, entre 1949 y 1955 con algunas interrupciones. Durante este tiempo Le Corbusier fue aportando modificaciones, ensayando nuevos caminos y realizando múltiples variaciones sobre el tema. Lo anterior demuestra que quizás para él se tratara más de un “laboratorio” de investigaciones, que de una voluntad real de construir un edificio. De hecho el encargo fue básicamente auto promovido por el propio Le Corbusier, aunque con la complicidad con su amigo Robert Rebutato, propietario de l’Étoile de Mer y de los terrenos adyacentes en los que estaba previsto ubicar Rob .

El proyecto para la *Sainte-Beaume* comparte con el anterior su carácter altruista. Esta vez el encargo lo promueve Édouard Trouin, geómetra y propietario de una gran extensión de terrenos en la Sainte-Beaume, hermoso paraje montañoso en torno al Plan d’Aups con el Mont Sainte Victoire como tela de fondo hacia norte. Se dice que en estas montañas, en un gruta a media altura, habitó María Magdalena. Trouin, un apasionado emprendedor, amante de la naturaleza y de lo bello, no quería parcelar sus tierras

---

45 PETIT, J.(1970). *Le Corbusier Lui-même*. Éditions Rousseau, Genève. Pag

y borrar así las huellas de un entorno natural privilegiado. Debido a esto se empeñó en la búsqueda de una arquitectura capaz de dialogar con este entorno sin alterarlo, proponiendo construir una basílica dedicada a María Magdalena cuyo proyecto encargó a Le Corbusier.

Junto al proyecto de la *Basilique de la Paix et du Pardon* (1946-1948) se planteó construir un *Village de Pèlerinage* en nombre de la paz internacional, que en principio encargó a Perret, quien no pasó de unos esquemas iniciales. Posteriormente, con la aquiescencia de Perret -quien se encontraba inmerso en los trabajos de Le Havre y Amiens- se dirigió a Le Corbusier la realización paralela de esta parte del proyecto. Según parece el encargo complementario a la basílica pasó por fases muy diversas, lo que quizás explique la dispersión y diferencia de bocetos (FLC 17734).

Los dibujos de 1949, presentan una agrupación residencial compuesta por crujiás paralelas desplazadas, muy similar a algunos de los esquemas realizados para *Rog et Rob*. Las viviendas/ alojamientos estaban organizados en un espacio dividido a su vez en dos crujiás (de 2.26 metros) definidas por gruesos muros de carga. Se trata de viviendas en dúplex, levantadas del terreno mediante un espacio de aire. La imagen en el paisaje habla de una voluntad de integración con el entorno natural mediante la fragmentación de la escala, el recurso a las bóvedas recubiertas de una capa vegetal como elementos de cubierta y la presencia de vegetación fundida con la edificación (FLC 17715, FLC 17719-B).

Un segunda propuesta disminuye el número de unidades idénticas y reduce la longitud de los espacios residenciales, a la vez que elimina la doble crujiá de muros de carga dejando una línea de soportes en el centro (FLC 17733). Por último se realiza una propuesta relativamente ajena a las anteriores en la que se trabaja a partir de dos bloques curvos que generan un conjunto de gran envergadura, conocido como “*la barque*”(FLC 17740-17742).

Los proyectos residenciales para la Sainte-Beaume (1948-1949) y algunas de las propuestas para Cap Martin son coincidentes en el tiempo, compartiendo varias premisas básicas como la de resolver un conjunto residencial de densidad media en un entorno natural con una impactante presencia y en desnivel. Esta coincidencia hace que muchas de las soluciones se planteen de manera casi indistinta, a tal punto que en la clasificación realizada en los *DVD Plans* hay varios dibujos catalogados de forma indiscriminada en ambos proyectos: dibujos de la *Sainte-Beaume* aparecen en el proyecto de *Rog et Rob* y viceversa. Al parecer era práctica habitual de Le Corbusier tomar planos de otras carpetas que utilizaba como base para otros proyectos, y posteriormente se archivaba el todo conjuntamente. Ambos proyec-

tos para la Sainte-Beaume y para Cap Martin retoman el hilo de varias de las investigaciones realizadas previamente en torno a la vivienda de densidad media construidas a partir de muros de carga como son las *Maisons Loucheur* de 1929 (FLC 18354) y una serie de proyectos desarrollados durante 1940: las *Maisons Murondins* (FLC 33593), las *Maisons pour Maîtres et Contremaîtres de la S.P.A* (FLC 31788) y la *École Manin* (FLC 24142), así como las *Unités Transitoires* en 1944 (FLC19268A).

En torno a estas propuestas se operan varias búsquedas que están relacionadas con la disposición de los muros -en fachada ó perpendiculares a ella-; con la métrica de la crujía básica -búsqueda de una modulación que permita optimizar las distribuciones interiores-; con la relación con el plano del suelo -resolución de la dicotomía entre la voluntad de levantar las construcciones del terreno y la utilización de un sistema estructural que llega a él de forma contundente- y con la voluntad de diferenciar y cualificar los espacios mediante una especialización de la sección -búsqueda en torno a posibles maneras de rematar los espacios y en general los volúmenes, lo que conlleva a su vez exploraciones en torno a la forma de la cubierta-.

No obstante, se piensa que es posible afirmar que tanto en la *Sainte-Beaume* como en *Roq et Rob*, se opera una búsqueda nueva que tiene que ver con la asociación de estos módulos residenciales en pro de formar un conjunto coherente y unitario, analizando las implicaciones que ello tiene con respecto al paisaje. Hasta ahora las búsquedas de Le Corbusier relacionadas con la construcción en terrenos naturales se habían centrado en construcciones aisladas, o en todo caso en conjuntos compuestos por construcciones independientes, por lo que resulta posible lanzar la hipótesis de que se trata de las primeras aproximaciones del maestro suizo a este tema. De hecho sus propias palabras consignadas en la reseña del proyecto para la *Sainte-Beaume* en la obra completa nos dan cuenta de ello:

*“Tout était déférence au paysage, modulé sur le paysage, expression même du paysage: paysage vue des bâtiments, ou paysage fait de la présence des bâtiments dans une harmonie passionnément désirée.”<sup>46</sup>*

El hecho de enfrentarse a la definición de un conjunto a buen seguro le permitió precisar cuestiones sobre las que antes se dudaba, como por ejemplo el recurso a la bóveda. En algunos croquis para las

---

46 LE CORBUSIER (1953). *Œuvre Complète*, op. Cit, Pag, 25

*Maisons Loucheur* de 1929 (FLC 18354), compartidos con las viviendas para la *S.P.A en Lannemezan*<sup>47</sup> se puede observar ya la tentación a cubrir con bóvedas los espacios. Estos tanteos tímidos se repiten en l. No obstante, tanto en *Roq et Rob* como en la *Sainte-Beaume* esta solución constructiva para la cubierta se asume claramente desde el inicio, ya que le permite fragmentar las distintas partes del conjunto -controlando la escala-, y al mismo tiempo dotar de una imagen homogénea al conjunto mediante su repetición.

Las propuestas de 1949 para la *Trouinade*<sup>48</sup>, dibujadas por Clénot, emplean un módulo base compuesto por dos crujiás paralelas de 2.26 m de ancho y 22.6 metros de longitud, delimitadas por muros de tapial de 0.55 metros de espesor (FLC 17716).

Esta métrica retoma, optimizándola, la utilizada en las *Maisons Murondins* (1940), que parte de dos crujiás de 3 metros y tres muros de 0.50 de espesor. La longitud propuesta para estas construcciones es de 40.5 metros, pero dado que por lo general cada construcción está compuesta por dos zonas, cada una de ellas tiene aproximadamente 20 metros. Las *Maisons Murondins* están pensadas, no obstante -y al contrario que las propuestas para la *Trouinade*- como un espacio dependiente de su lado largo para abrirse al exterior, actuando como principal responsable de la visión de las mismas. La dimensión de las crujiás que las definen surge aunando una dimensión útil para disponer una cama en perpendicular y un paso y una dimensión suficientemente pequeña susceptible de ser cubierta con *rondins* de madera transportables manualmente.<sup>49</sup>

Aunque las *Maisons Murondins* surgieron de la necesidad de dar respuesta a una situación de precariedad debida a la guerra, y desde esta óptica se entienden las pautas de su concepción, desde hace varios años Le Corbusier venía haciendo esfuerzos por intentar conciliar lo más avanzado de la industria de su tiempo con un saber hacer y una cultura material ancestrales. Las *Maisons Loucheur* (1929) son un claro ejemplo de esto y, como continuación de la reflexión de aquellas, el proyecto en *Lannemezan* (1940) también lo es.

---

47 Una vez más surge la duda sobre sí hay errores de catalogación ya que en los DVD plan volume 3 y DVD plan volume 7 hay dibujos idénticos en los apartados de las *Maisons Loucheur* y las viviendas para el complejo SPA.

48 La *Trouinade*, derivado de Trouin el promotor del proyecto, es otro nombre con el que se conocía el proyecto residencial proyectado en la *Sainte Beaume*.

49 Como ejemplos de aplicación de las *Maisons Murondins* cabría citar la *Maison des Pèlerins* (1951) y la *Maison du Gardien de Ronchamp* (1951).

En el capítulo de *l'Oeuvre Complète* dedicado a las *Maisons de Maîtres et Contremaîtres de la S.P.A* se puede leer:

*“On a repris l'étude de la maison Loucheur de 1929. On l'a appliqué à des conditions locales de matériaux, de main-d'œuvre (maçonnerie de pierre, toiture et planchers de béton, pan-de-verre ou autre en menuiserie de bois). On a ouvert la maison au soleil et sur le plus beau paysage, le dos tourné au vent violent, compte tenu de la pente, installant le logis sur un pilotis ouvert sur la vallée et permettant le séjour plein air sous la maison”.*<sup>50</sup>

Sin embargo la solución definitiva de las *Maisons en Lannemezan* difiere de los tanteos iniciales, optando por un espacio compuesto por dos crujiás paralelas de 4.40 metros de ancho y 9.25 metros de profundidad, separadas por tres muros de 0.45 metros de espesor. La fachada norte es ciega, alternándose en el resto planos de piedra con fachadas ligeras compuestas por madera y vidrio. La sección se resuelve mediante semi-niveles de forma que en una crujiá se disponen espacios de servicio y el acceso, mientras que en la otra tan sólo un espacio de aire, con un altura tal que no permite que sea habitable. La cubierta es plana de hormigón en algunos módulos o bien inclinada a dos aguas hacia el centro (tipo *Unité Transitoires*). No obstante, en la información disponible en los *DVD Plans* aparecen bocetos en los que se tanea la posible utilización de bóvedas. A su vez vale la pena mencionar que este proyecto bebe de la *École Manin*, proyectada en 1930 (FLC 2140) .

A la par que Le Corbusier reflexiona sobre la métrica y optimiza la distribución de estos espacios residenciales, continúa trabajando de manera intensa con la sección para intentar encontrar la manera adecuada de llegar al suelo y de relacionarse tanto con el entorno natural sobre el que el edificio se apoya como con el paisaje lejano con el que se pretende dialogar. En un primer momento, tanto en este proyecto como en los tanteos para Roq et Rob, se asume como premisa básica que las construcciones deben estar levantadas del suelo para favorecer ese diálogo. Esto quizás sea una herencia directa de las *Unités d' Habitation*, en las que unos de los puntos clave era el tener una mínima ocupación del suelo con una máxima cantidad de viviendas, permitiendo que el terreno libre pasara por debajo de ellas. Sin embargo, en estas pequeñas construcciones el problema es otro y la relación con el paisaje se deberá plantear en términos mas sutiles. Como consecuencia de lo anterior, veremos cómo a lo largo de la evolución de estos dos proyectos Le Corbusier va realizando tanteos múltiples al respecto.

---

50 LE CORBUSIER (1953).). *Œuvre Complète*, Vol. 4., op. Cit

En los primeros dibujos para la *Trouinade* la totalidad del espacio se levanta del suelo debido, según Le Corbusier, al desnivel presente en el terreno. No obstante sorprende ver cómo este espacio de aire ni se representa ni se vive como parte de la vivienda. De hecho, en el dibujo en perspectiva seccionada se muestra el espacio cortado a nivel de la primera planta interior (FLC 17726).

En la propuesta que data de 1951 sorprende ver cómo se reduce drásticamente el número de viviendas proyectadas, aunque parece claro que se trata de una primera fase de un desarrollo futuro. A pesar de que el esquema sigue siendo análogo al inicial, sus particularidades difieren. Se sigue manejando un esquema de dos crujiás paralelas, con la salvedad de que en este caso la línea intermedia de carga está definida por soportes, aparentemente metálicos. La dimensión total de la vivienda se reduce, pasando a dos crujiás de 2.26 metros aproximadamente<sup>51</sup> de ancho por 10 metros de longitud y dos plantas.

Parece que toda la construcción se levanta del suelo al igual que en la propuesta anterior, pero se introduce un cambio sustancial. Tanto en el espacio de acceso a las viviendas como en el ámbito con el que éstas se vinculan con el paisaje se incorporan unos espacios previos, acotados por muros curvos. Si bien en la planta no se obtiene demasiada información sobre estos espacios exteriores, en la sección se puede apreciar la aparición de un árbol dentro de cada uno de ellos y la presencia de un hilo de humo dirigiéndose hacia el cielo, lo que habla probablemente de una vida intensa en el exterior (FLC 17331). Esta operación, aparentemente anodina, adelanta un cambio conceptual importante. Se pasa de la sección que omite dibujar la planta baja a la creación de un espacio interior al exterior, en el que la mujer y el hombre resguardados a la sombra del edificio (FLC 17330), prolongan el espacio de la vida doméstica disfrutando de su árbol. Con respecto a la relación inversa, lo que se ve desde el paisaje, también se opera una modificación importante: no se confía en la visión de un elemento que se levanta del suelo sino que se busca reproducir las formas de la naturaleza construyendo un paño mineral ondulante que emerge directamente del suelo, como las montañas.

En paralelo a esta propuesta, en 1950 se empieza a gestar otra propuesta que difiere sustancialmente de las anteriores. Responde al esquema de la “barca” (FLC 17776, FLC 17777, FLC 17737, FLC 17738, 17794A, FLC 17742, FLC 17781), con formas de reminiscencias religiosas. Durante el proceso de concreción de esta forma aparecieron también edificios o conjuntos circulares que, atendiendo a la carta de Trouin archivada en la Fondation Le Corbusier (FLC 17751), pueden responder a una imposición por

---

51 No existen cotas en los planos que permiten conocer con precisión sus medidas

parte del cliente. No obstante, en los *Carnets* (D16, fig. 171) figura un boceto de 1950 que muestra la plaza de toros de La Santamaría en Bogotá, en el que se puede leer la siguiente anotación: “*La Plaza del Toro / confirmation des anneaux de 200 de la Ste Beaume*”. En el mismo *Carnet* figuran mas bocetos de dicho edificio en los que se incide en su diálogo con el paisaje.

Si bien las primeras propuestas que desarrollaban la forma de barca, a pesar de la diferencia clara de formalización del conjunto, seguían trabajando en torno a la construcción de viviendas a partir de dos crujiás paralelas y su manera de relacionarse con el plano del suelo, no obstante aparecen varias cuestiones nuevas como son: el uso del espacio en cota cero como zona porticada de acceso; la utilización de una de las crujiás estrictamente como terrazas y espacios vacíos -probablemente con el fin de resolver el acuerdo geométrico de las distintas unidades- y la construcción de un volumen “cerrado”, cuya percepción es unitaria. (FLC 17794A)

En el volumen 5 de l'*Œuvre Complète* se dice que estaba prevista la construcción de dos tipos de edificios: uno para residencia temporal y otro para residencia permanente. Quizás la diferencia entre las distintas fases del proyecto responda al hecho de que se trate de un tipo de edificio u otro -aunque esto no aparece reflejado en los planos de forma explícita-.

Inicialmente el espacio de cada vivienda se construye con tres muros paralelos. La crujiá habitada de estos primeros tanteos mide aproximadamente 20 metros de largo por 3.66 de ancho, más dos muros de 45 cm. (FLC17737, FLC 17738). A continuación practica una modificación de estructura, alternando muros y soportes, hasta finalmente hacer que permanezca un único muro, como cierre de los espacios vacíos, construyéndose el resto con soportes metálicos (FLC 17776, FLC 17777). Esta decisión se entiende quizás desde la definición de los espacios situados en las planta baja y primera (no habitados), dada la estrechez que tendrían los mismos en el caso de construirse mediante muros. La relación así con el paisaje circundante y con el centro también es más clara. De hecho, en las zonas interiores de uso propiamente residencial, las estancias siguen estando definidas por muros.

En las carpeta relacionadas con este proyecto aparece aparecen una serie de planos, dibujados por Germán Samper, que coinciden literalmente con dibujos realizados para *Roq et Rob* en 1949 y en los que se prescinde de los muros asumiendo por completo la presencia de una estructura ligera. Es posible que éstos hayan servido de base para desarrollar los tipos que daban forma a la primeras propuestas de la barque (FLC 17776, FLC 17777).



Fig.01-STB\_FLC 17719B\_NN\_NF

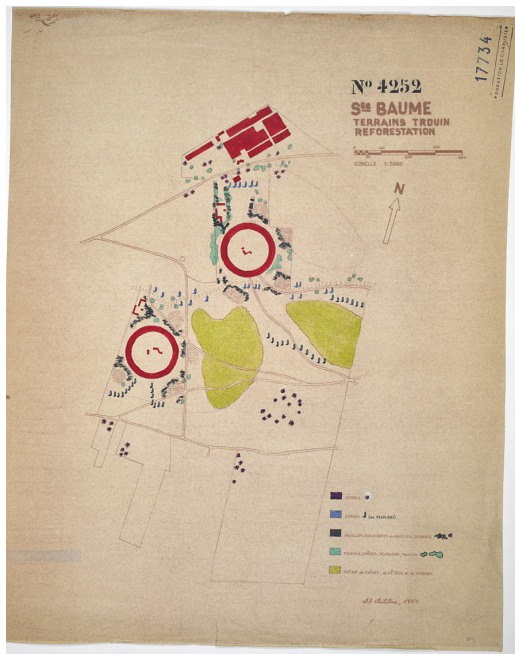


Fig.02-STB-FLC 17734\_NN\_27-10-1950

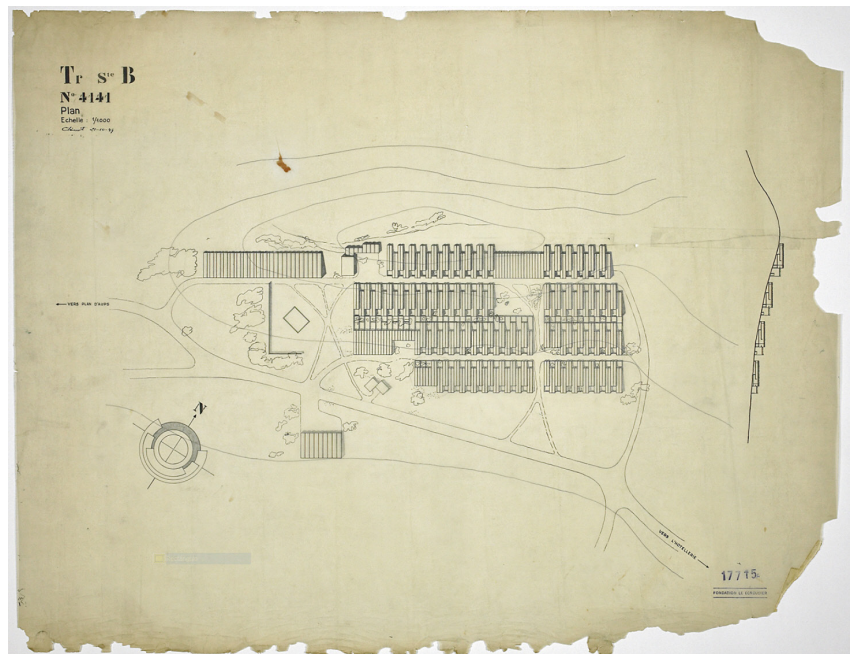


Fig.03-STB\_FLC 17715A\_CLÉ\_21-10-1949



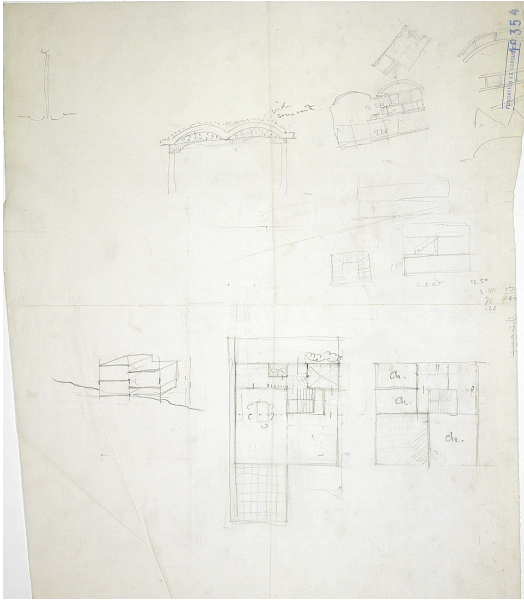


Fig.04-Maisons Loucheur 1929\_FLC 18354

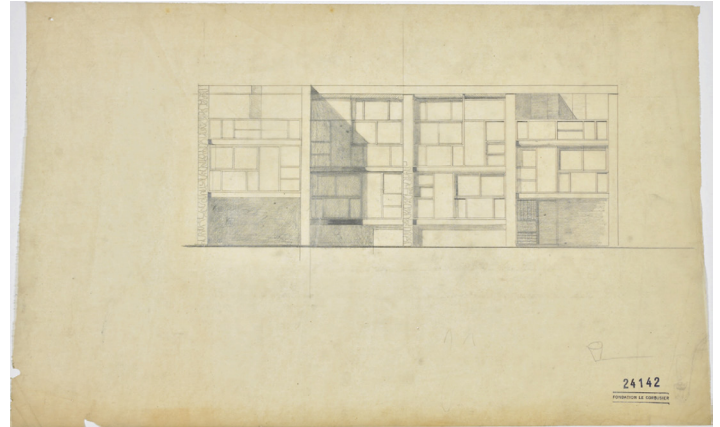


Fig.05-École Manin 1940\_FLC 24142

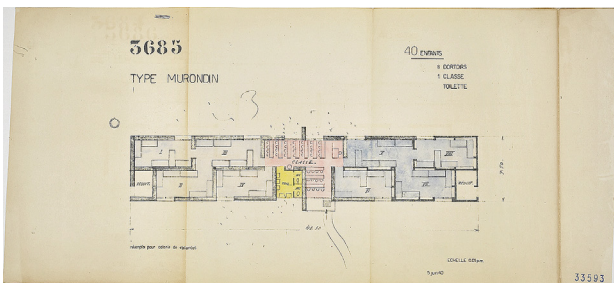
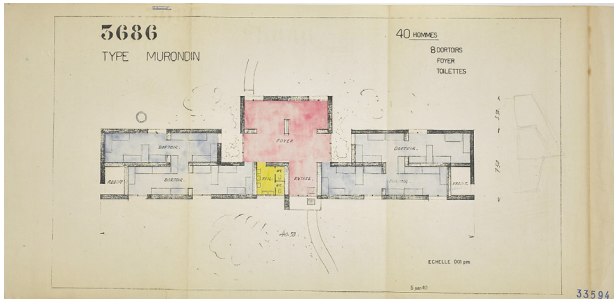


Fig.06 y 07-Maisons Murondins-1940\_FLC 33593 y FLC 33594

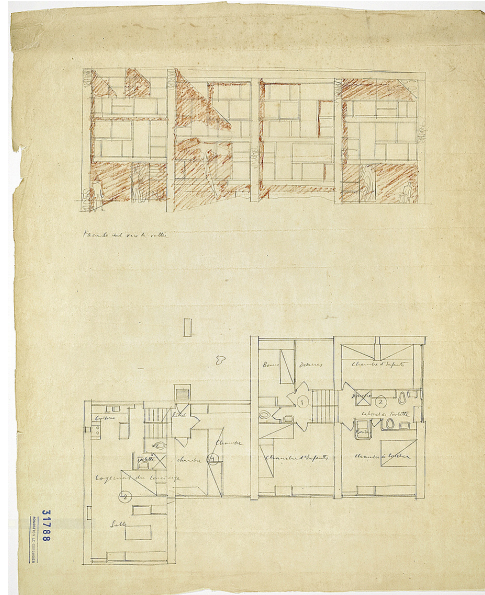


Fig.08-SPA Lannezeman 1940\_FLC 31788

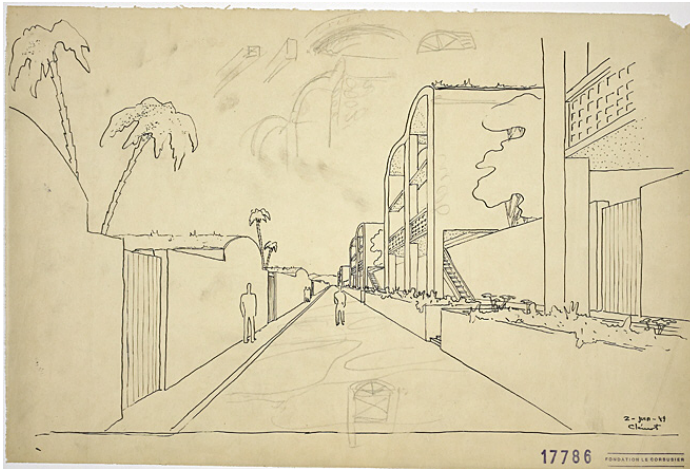


Fig.09-STB\_FLC 17786\_CLÉ\_02-06-1949

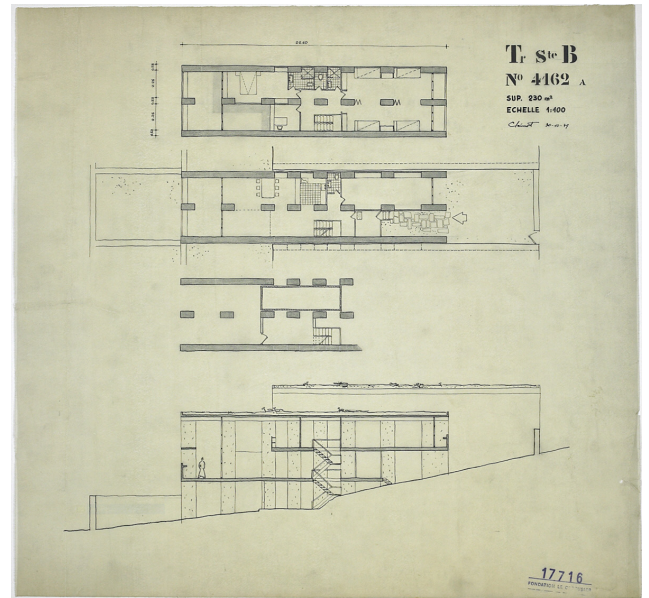


Fig.11-STB\_FLC 17716\_CLÉ\_30-10-1949

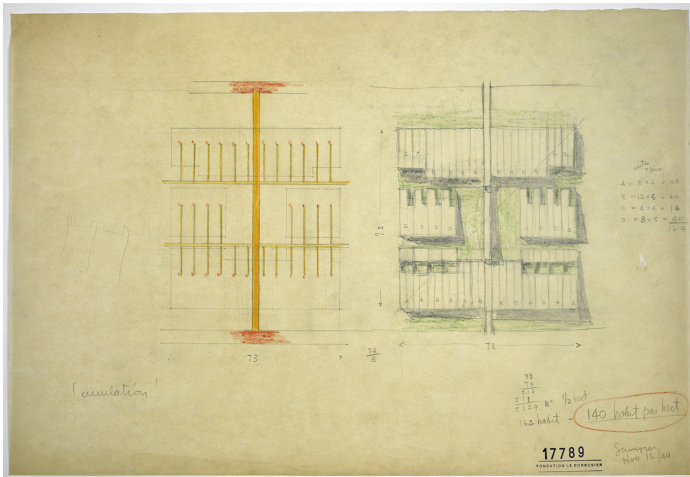


Fig.28-STB\_FLC17789\_SAM\_16-11-1949

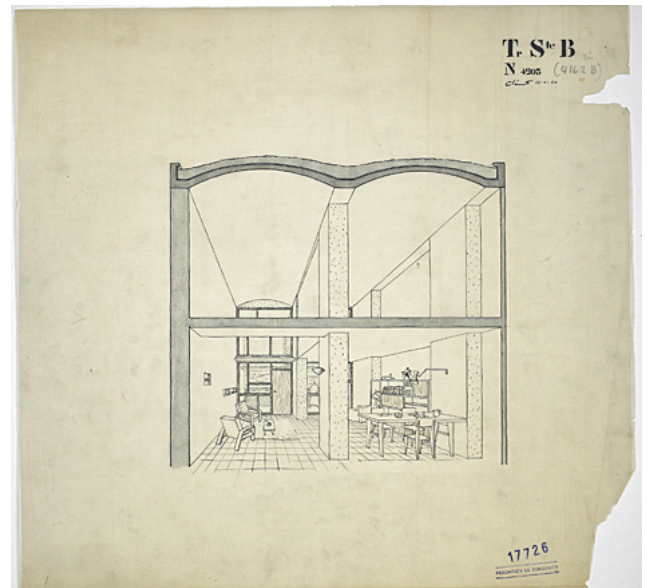


Fig.12-STB\_FLC 17726\_CLÉ\_19-05-1950

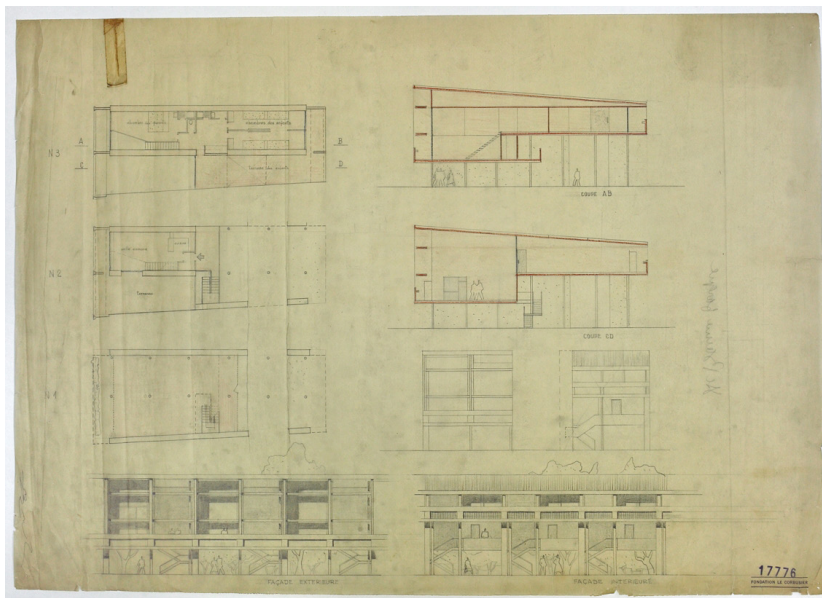


Fig.24-STB\_FLC 17776\_NN\_NF

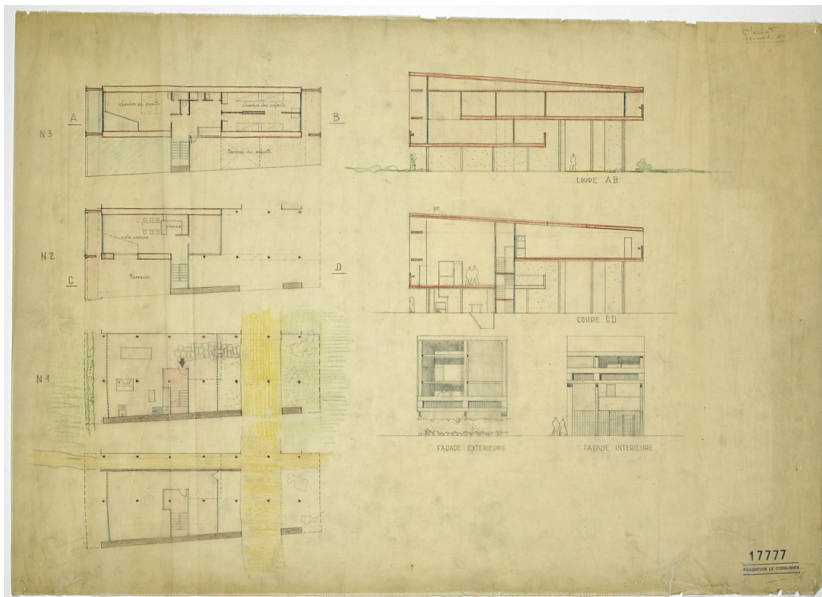


Fig.23-STB\_FLC 17777\_CLÉ\_14-04-1950

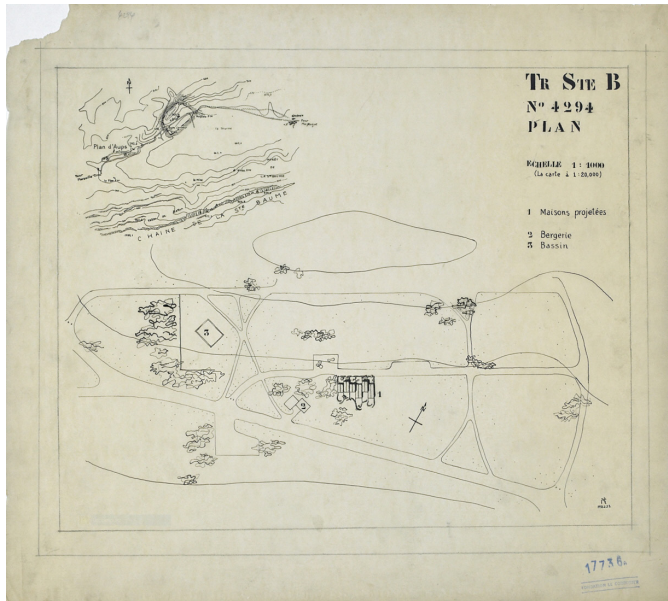


Fig13-STB\_FLC 17736A\_TAKA\_23-02-1951

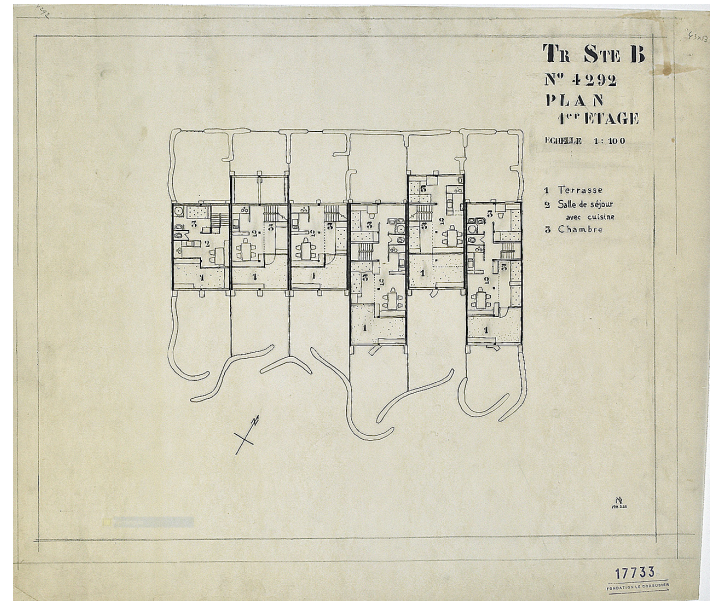


Fig14-STB\_FLC 17733A\_TAKA\_23-02-1951



Fig10-STB\_FLC 17730\_TAKA\_19-02-1951

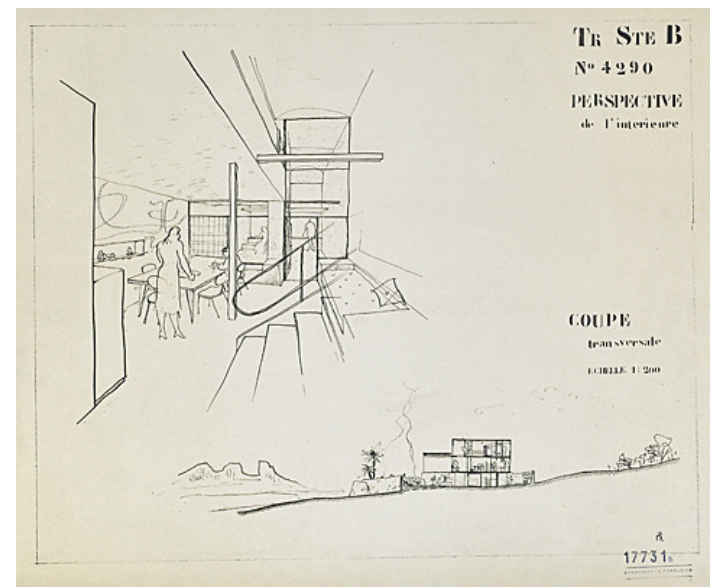


Fig15-STB\_FLC 17731B\_TAKA\_NF

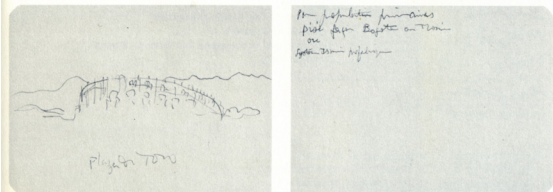
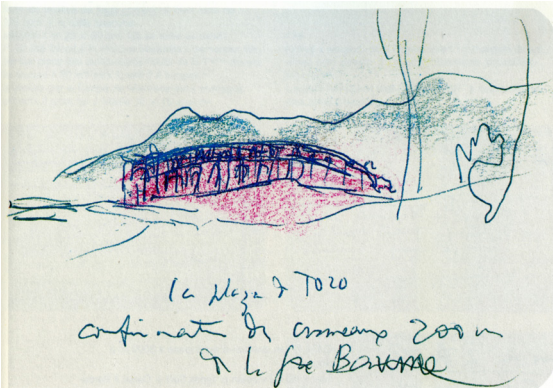


Fig.19-STB\_Carnet D16 171-172-173. Plaza de Toros Bogotá

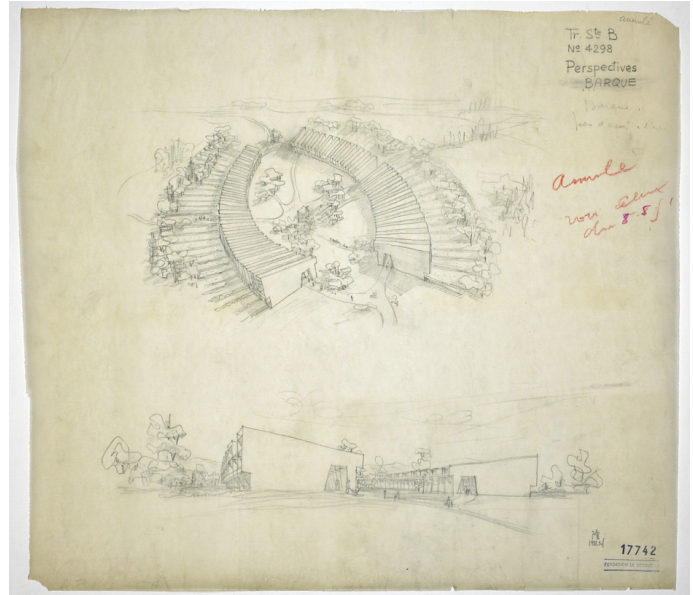


Fig.20-STB\_FLC 17742\_TAKA\_01-03-1951

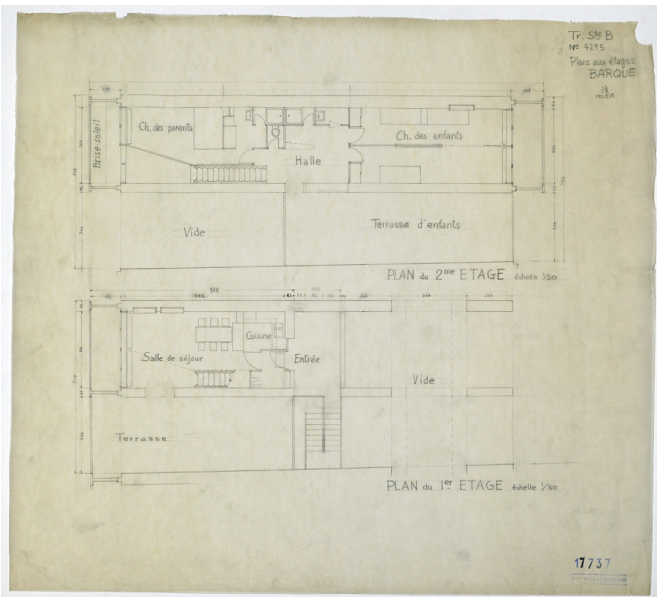


Fig.21-STB\_FLC 17737\_TAKA\_28-02-1951

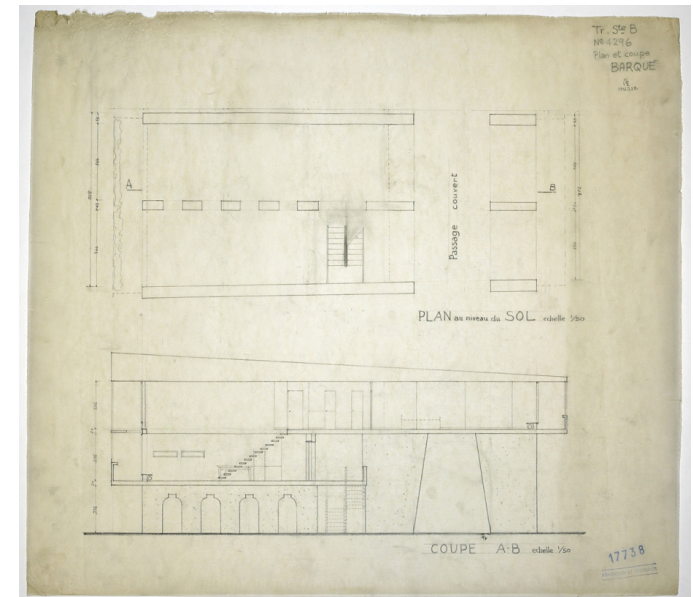


Fig.22-STB\_FLC\_17738\_TAKA-28-02-1951

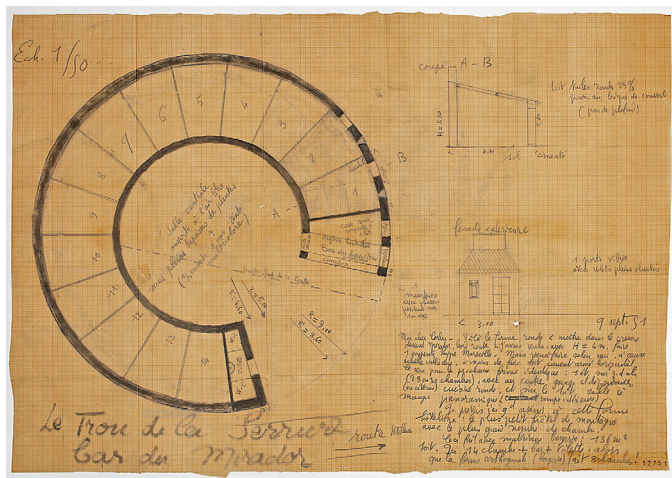


Fig.16-STB\_FLC 17751\_NN\_01-09-1951

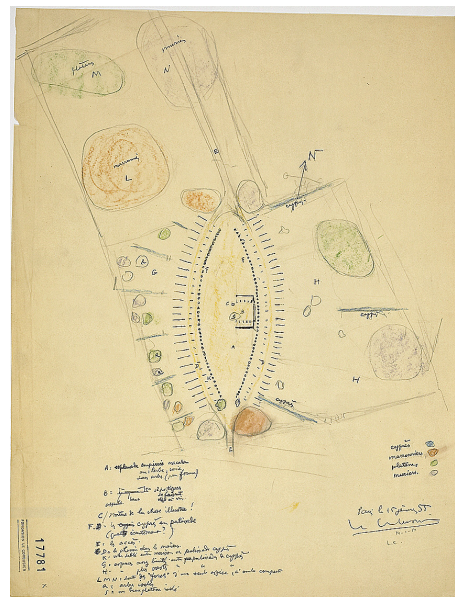


Fig.17-STB\_FLC 17781\_LC\_14-01-1954\_15-01-1955

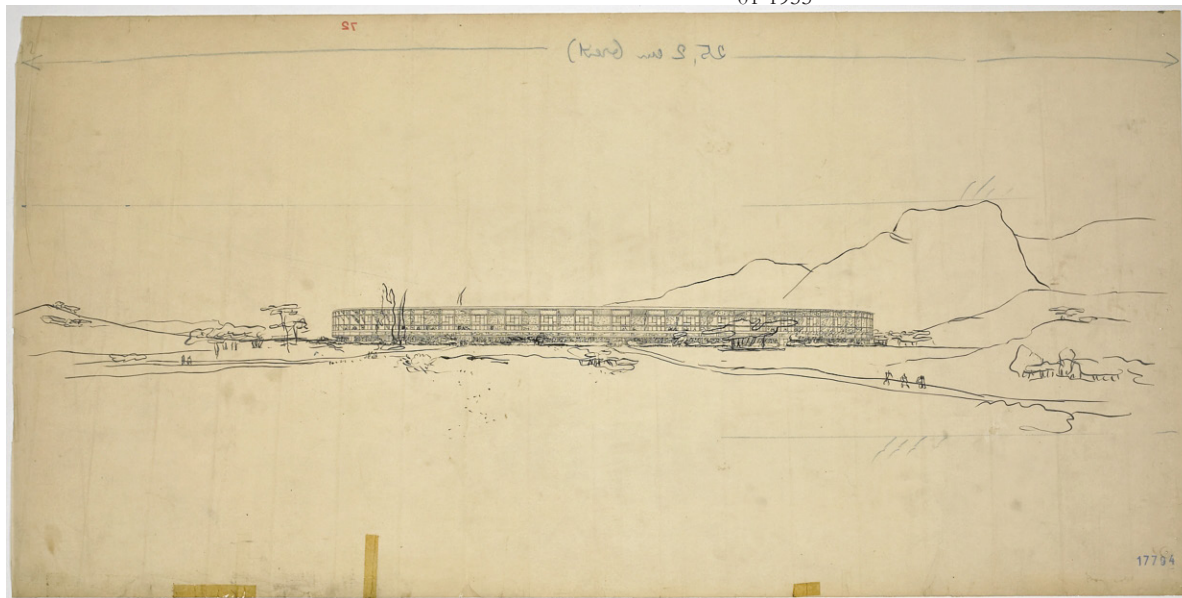


Fig.18-STB\_FLC 17794A\_NN\_NF

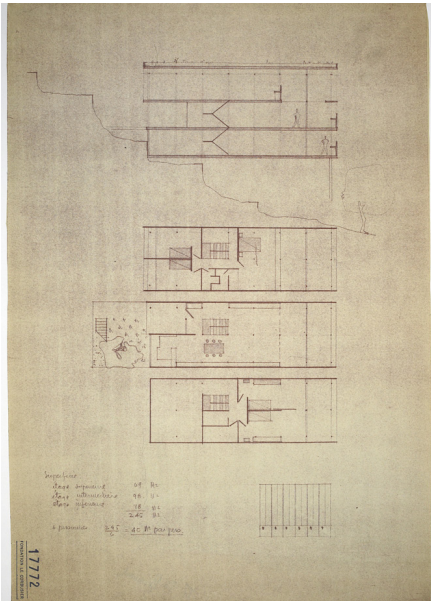


Fig.25-STB\_FLC17772\_NN\_NF

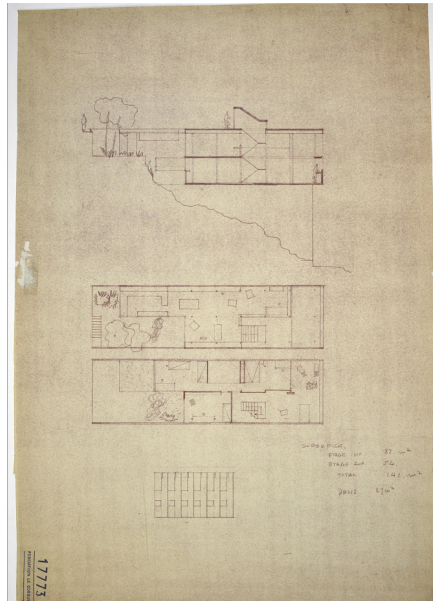


Fig.26-STB\_FLC17773\_NN\_NF

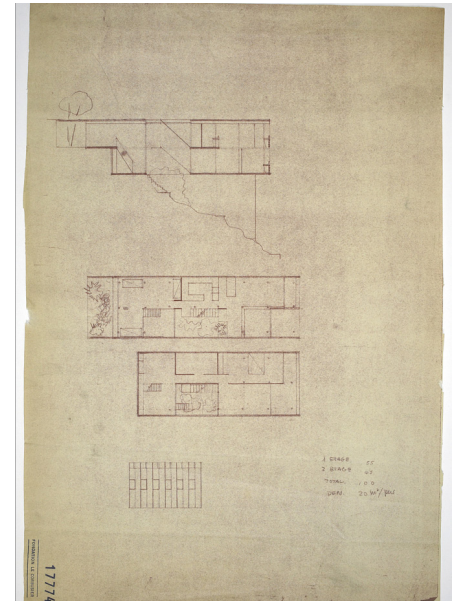


Fig.27-STB\_FLC17774\_NN\_NF

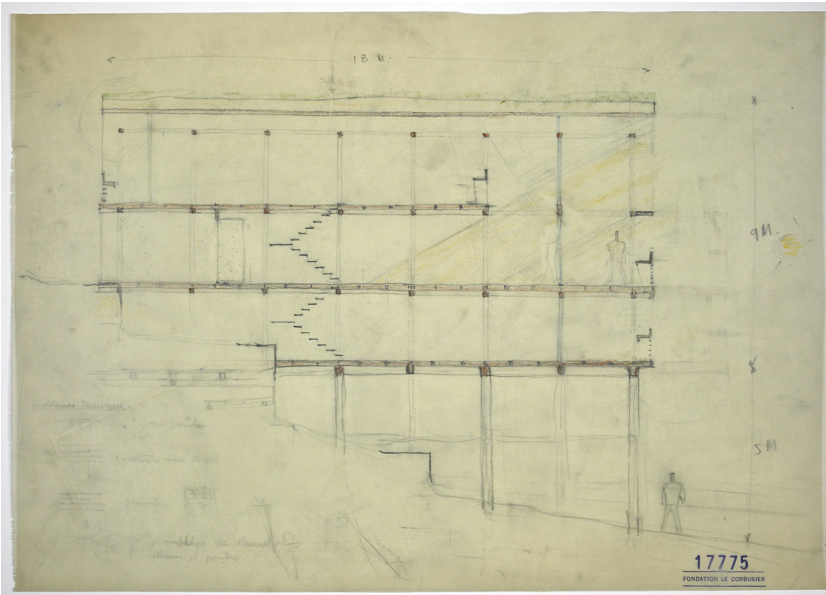


Fig.29-STB\_FLC17775\_NN\_NF

También cabe resaltar que quizás estos tanteos pudieron coincidir también con la colaboración establecida con “*l’Aluminium Français*”:

*“Mais les circonstances avaient permis d’autres rencontres ce fut “l’Aluminium Français” qui, a un moment donné, tendit l’oreille à nos propositions; et des formes d’urbanisme et d’architecture en furent l’effet, conçues en plein voisinage possible et admissible avec le pissé, mais réalisables avec les méthodes les plus aiguës d’emploi du métal le plus moderne qui est: l’aluminium”<sup>52</sup>*

Esta propuesta extraña, parece que persigue la antítesis de lo que se pretendía en los inicios del proyecto, a saber: la fragmentación de la escala. En este caso se trataba de construir un volumen unitario y con una condición de forma predeterminada y muy condicionante, en la que se hacían esfuerzos sobredimensionados por matizar su impacto. Quizás, como se ha mencionado anteriormente, se trataba de una imposición del cliente ya que, a pesar de los bocetos mencionados, no se reconoce una apuesta clara. Según el propio Le Corbusier, en el curso de los años Trouin fue adquiriendo una gran pasión por la arquitectura.

*“Pendant ces années, Trouin vécut à Paris dans une chambre de bonne sous les toits dont il avait couvert les murs de plans, de graphismes, de peintures; et les murs étant recouverts, il se mit à employer le plafond comme planche à dessin, si bien que cette chambre constitue un lieu extraordinaire que la photographie a omis de perpétuer”<sup>53</sup>*

Queda patente la continuidad, pero al mismo tiempo la diversidad de la búsqueda, cuando constatamos que en Octubre de 1949 en el 35 Rue de Sèvres, se estaba dibujando la propuesta para la *Trouinade* construida con muros de tapial y en diciembre de ese mismo año también se avanzaba con la propuesta de Rob, construida con el sistema 226\*226\*226 de alveolos de aluminio.

En relación a esto, Le Corbusier escribió en las páginas de su *Œuvre Complète* dedicadas al proyecto de *Roq et Rob* :

*“Les études se sont poursuivies, basées tantôt sur une technicité, tantôt sur une autre, à la recherche d’une type d’habitation et d’exploitation de l’habitation sur les rives de la Côte d’Azur, capable de s’insérer dans le paysage et propre à le vitaliser.”<sup>54</sup>*

---

52 LE CORBUSIER (1953). *Œuvre Complète*, Vol. 5, op. Cit pag. 25.

53 Ibid. Pag. 25.

54 Ibid Pag 60



Atendiendo a esta afirmación de Le Corbusier, y a la vista de la diversidad de hipótesis manejadas, sin duda es posible afirmar que en estos dos proyectos Le Corbusier estaba intentando afinar una manera de construir en el paisaje conjuntos residenciales de una cierta envergadura. Hay decisiones que presentan una gran estabilidad, y que a lo largo de las distintas propuestas se van perfilando como definitivas como son: el recurso a la planta desarrollada en profundidad compuesta por dos crujiás paralelas -de una dimensión en torno a los 2.26 metros de ancho-; la voluntad de manifestar de forma explícita cada unidad mediante su expresión y la singularización de la cubierta; la contigüidad de los módulos en planta, mas no necesariamente en alzado – mediante la alteración tanto de la línea de cornisa como de la del remate inferior- y la voluntad de independizar el espacio habitable con respecto a la cota del terreno.

A pesar de la persistencia de estos factores hay otros que parecen estar menos claros para el maestro suizo, y que lo llevan a hacer múltiples tanteos. Se trata básicamente de la forma en que las construcciones se encuentran con el suelo -lo que depende en gran parte del tipo y forma de la estructura que sustenta el todo- y, de manera extensiva, la tipología estructural y el carácter material de las soluciones. Le Corbusier se debate en este sentido entre soluciones prefabricadas con estructura ligera de aluminio y soluciones con muros gruesos de tapial u hormigón. Al parecer alberga menos dudas con respecto al tipo de cubierta ya que siempre la define construida con bóvedas. Incluso en las soluciones ligeras utiliza esta solución constructiva, haciendo la siguiente descripción de la misma: "*l'une des premières recherches conçues en tôle d'aluminium pliée, la toiture voûtée étant recouverte de béton, de terre et de plantes grasses.*"<sup>55</sup> Es posible que sea esta certeza, en cuanto a la utilización de la bóveda recubierta por una capa vegetal, la que le haya llevado a cuestionar ciertas decisiones, pues no parece muy coherente a priori la utilización de este tipo de cubierta apoyada sobre un ligero entramado de aluminio.

El proyecto de *Rob* estaba pensado inicialmente como el conjunto de seis residencias vacacionales para artistas y doce alojamientos para viajeros de paso. *Roq* era una desarrollo urbanístico más ambicioso que contaba con entre 30 y 80 viviendas según las diferentes versiones. No obstante, y sobre todo en los momentos iniciales, la investigación tipológica con respecto a la célula que definía el tipo de vivienda y sus pautas de construcción fue común (entre ellos y con la *Sainte-Beaume*). Atendiendo a lo anterior se hará un análisis indistinto de los dos proyectos, pretendiendo centrarse en las cuestiones de fondo, válidas tanto para el uno como para el otro.

---

55 LE CORBUSIER (1953). *Œuvre Complète*, Vol.5, op. Cit pag 60

La propuesta para *Rob* de diciembre de 1949, dibujada por Germán Samper y Rogelio Salmona y cuyos dibujos quizás son los que más han trascendido, exploraba el camino del 226\*226\*226 de una manera bastante convincente, aunque vista con detenimiento es una solución que duplica la estructura, ya que la bóveda es un elemento estructural en sí independiente de la retícula de aluminio. El hecho de independizar los soportes verticales de los cerramientos de medianería le permite rematar las bóvedas de una forma más armoniosa, estableciendo un doble orden sutil que permite la lectura de cada crujía individualmente, pero que también da cuenta del conjunto dual que constituye la unidad residencial básica. Así mismo, en el encuentro con el suelo permite una solución ligera, posibilitando que los módulos de vivienda avancen o se retranqueen con respecto al contiguo con bastante independencia. (FLC 18667, FLC 18683, FLC 18671)

En tanteos posteriores dibujados por Yoshizaka Takamasa<sup>56</sup> entre 1950 y 1951, se observan dos cambios fundamentales. El primero es que las viviendas se reducen claramente en dimensión, pasando a tener 2, 3, 4 ó 5 módulos de 2.26 metros de profundidad en lugar de los 7 que tenían las propuestas anteriores. Este cambio responde a la voluntad de ofrecer la mayor diversidad posible de viviendas, vinculada al número de habitantes que puedan ocuparlas -que oscila desde 2 hasta 2+9+1-. (FLC 18743, FLC 18745). No obstante, estos tanteos parecen haber sido desarrollados fundamentalmente en planta, partiendo de una sección esquemática que ordena los distintos tipos de forma escalonada ajustándose hacia la pendiente y organizando las viviendas de mayor a menor superficie (FLC, 18754). La imagen en alzado, de la cual aparentemente no hay dibujos definitivos, debe asumir cuatro plantas y un frente continuo, lo que genera una escala excesiva para lo que se pretendía. Un tímido croquis quizás da cuenta de ello (FLC 18943).

En estos tanteos desaparece la franja de 53 ó 43 cm que delimitaba el espacio residencial a ambos lados de las dos crujías y que permitía que la bóveda se rematara de forma armoniosa. El módulo de 2.26 metros sigue rigiendo toda la composición y la decisión de duplicar la estructura en la medianera -fruto de la construcción con los alveolos de 2.26\*2.26\*2.26- parecen ser datos de partida por ahora asumidos.

Takamasa continúa con la búsqueda, planteando en febrero de 1951 otra solución que coincide parcialmente con algunas de las búsquedas para la *Sainte-Beaume* (FLC 18740, FLC 18728). En este caso ya

---

56 Aunque mucho de los dibujos no están firmados, ni tienen fecha, por similitud con otros se intuye que la autoría y las fechas son similares.

no se trata sólo de un estudio tipológico sino de una propuesta completa. No obstante, la sección induce a pensar que se trata de una solución inicialmente concebida para el territorio de la Sainte-Beaume, cuyo desnivel es mucho menos pronunciado que el de Cap Martin. Esta vía exploraba la posibilidad de realizar un cambio entre la estructura que llega al suelo y la de la parte aérea, utilizando muros pesados en la primera y una estructura alveolar de aluminio en la parte superior (FLC 18705, FLC 18706, FLC 18770). En esta propuesta, la llegada al suelo se realiza construyendo con muros sólo los elementos portantes de los extremos, sustituyéndose la línea de carga intermedia por soportes de hormigón. Esta operación, sin duda destinada a liberar la planta baja y hacer menos pesada la imagen de la llegada del edificio al suelo, no obstante presenta ciertas incoherencias. No parece clara la literalidad de mantener las tres líneas de carga, ni tampoco la sustitución de uno de los ejes de encuentro con el suelo por soportes. La decisión de trabajar con muros, además de eventualmente resolver un problema de esbeltez de la estructura de aluminio en las plantas bajas, también a buen seguro partía de una idea de cómo realizar el diálogo con el elemento natural de apoyo.

A partir de aquí Le Corbusier ensaya otras maneras de resolver esta cuestión. En el dibujo (FLC 18704) se pueden observar dos tanteos diferentes, ya adaptados a la topografía de la Costa Azul. En ambos casos se apuesta por una estrategia similar, modificando los tipos de estructura en cada nivel. El segundo dibujo podría coincidir con lo anteriormente visto, en donde perdía importancia la decisión de homogeneizar la altura de la línea inferior del forjado para todas las unidades. No obstante aquí, al aumentar la altura del espacio vacío con el fin de adaptarse a la topografía, la solución queda claramente desproporcionada. El primer dibujo apuesta por la creación de una especie de *sol artificiel*, similar -guardando las distancias- al utilizado en las *Unités d' Habitation*. En este caso sólo existe estructura vertical en la línea que coincide con el vano intermedio de estructura y la imagen del conjunto, además de resultar relativamente inestable, adquiere una contundencia ajena al planteamiento inicial. En ambas propuestas se unifica la línea inferior de la construcción y, aunque se hacen tanteos modificando la línea de cornisa, el impacto sobre el territorio parece mayor. Finalmente, estas propuestas de unificación del plano de forjado inferior conllevan otra cuestión y es que difícilmente permiten los retranqueos de piezas en planta -otra de las estrategias utilizadas para mitigar la escala del conjunto-.

Como podemos observar la cuestión no es sencilla. Tras esos dibujos tan seductores de Germán Samper y Rogelio Salmona -que no contemplaban de forma seria las premisas de la construcción- resulta difícil encontrar una opción posible y satisfactoria.

En octubre de 1951 Aphonso realiza otra tentativa, aparentemente cambiando la cota de implantación de la propuesta con el fin de disminuir la altura de la planta baja (FLC 18929) y reduciendo el número de unidades a cinco en lugar de las seis que se habían manejado siempre hasta este momento. En él se muestran de nuevo dos cambios sustanciales: el primero tiene que ver con la construcción y el carácter de la zona aérea y el segundo tiene que ver con la forma de apoyar en el suelo (FLC 18908- FLC 18909).

Por lo que se puede intuir tanto en la planta como en el alzado, en esta fase del proyecto se hace una apuesta contundente por diferenciar de forma clara, mediante sus materialidad y su construcción, el carácter de las dos partes del edificio. El encuentro con el suelo se realiza mediante muros de piedra natural de gran espesor, llegando incluso a cegar la planta baja en el primer vano a la izquierda -el más próximo al acceso- y ofreciendo la visión frontal del muro.

Con el cambio de la cota de apoyo la proporción de la planta baja se reduce, quedando así mucho más proporcionado el conjunto, aunque esto no justifique el cambio de material. Sin embargo, estudiando el dibujo del alzado con una cierta atención, se puede observar cómo la decisión de cegar frontalmente el primer vano puede partir de un deseo de diálogo y continuidad con los muros de contención necesarios para construir el “aterrazamiento”, fortaleciendo de esta manera la relación con el entorno natural mediante el material.

El hecho de reducir el conjunto a cinco unidades y de modificar sus desplazamientos relativos también contribuye a lograr una mayor armonía con el entorno. En la propuesta dibujada por Aphonso los tres módulos centrales permanece estables, desplazándose sólo aquellos situados en los extremos. De esta forma la percepción del conjunto, cuando se llega por cualquier de los dos laterales, es la de los muros, acotando así un espacio protegido por éstos en la zona frontal de las viviendas.

Por el contrario, la parte superior de la edificación parece asumir con mayor contundencia su carácter de construcción industrializada. Si bien en todas las anteriores aproximaciones a la definición del conjunto su aspecto parecía obedecer a una cierta voluntad de identificación con las construcciones vernáculas, en este planteamiento se asume con total radicalidad las claves de una construcción ligera: se retoma el espacio entre los módulos, que sin duda permite su ensamblaje y sirve de ajuste métrico entre la dimensión de la piedra y la de los elementos de aluminio, y se modifica incluso el espesor de la cubierta por primera vez y su construcción, planteándose a partir de una plancha curvada recubierta por tierra natural.

A partir de 1952 se opera un cambio radical en la manera de abordar el proyecto de *Rob* que al parecer termina convirtiéndose en las *s de Vacances* a *“me)construcci investigacis residencias para artistas y doce alojamientos para Unités de Vacances* para las cuales aparentemente se llegó a formalizar un proyecto entre los años 1952, 1953 y 1954. Vale la pena anotar aquí que, si bien parece cierto que el trabajo concreto sobre esta propuesta se llevó a cabo en el 35 Rue de Sèvres a partir de 1952, algunos bocetos de Le Corbusier de que datan de diciembre de 1949 (FLC 19019 P, Q, D) dan cuenta de que ya entonces el maestro lo tenía en la cabeza.

En un documento fechado 4 de julio de 1952 (FLC 18924) quizás se encuentre la clave para este particular<sup>57</sup>. En él Le Corbusier intenta establecer las pautas para la gestión de una copropiedad con Rebutato en relación a los terrenos próximos a L'Étoile de Mer. Según se puede descifrar, Le Corbusier plantea que a cambio de los terrenos aledaños al *Cabanon* y de la posibilidad de ocupar los terrenos por debajo de éste para implantar las *Unités de Vacances*, Rebutato podría obtener tanto un edificio para las *Unités de Camping* y su explotación, como la propiedad de las *Unités de Vacances*, aunque el uso esté reservado a Le Corbusier y sus colaboradores. El proyecto está concebido como un lugar de trabajo y el coste de construcción de *Las Unités de Vacances* correría a cargo de Le Corbusier. Es posible que Le Corbusier decidiera cambiar de estrategia al ver que el proyecto de *Roq* -de mayor envergadura y que por lo tanto sin duda lograría optimizar los costes de una construcción industrializada- no tenía opciones de salir adelante, ya que de hecho en los últimos años sólo se veían propuestas directamente vinculadas a *Rob*. El cambio apunta hacia una simplificación de la construcción y una minimización del espacio, aprovechando la experiencia del *Cabanon* del cual toma posesión en agosto de 1952. Quizás la necesidad de auto financiar el proyecto lo lleve a ser más pragmático, proyectando estrictamente en base a sus necesidades y a una construcción que conoce y domina, con la colaboración fructífera de Barberis en Córcega

Tras la intensa búsqueda realizada en torno a las viviendas compuestas por dos crujiás paralelas, ordenadas mediante el módulo 2,26 y con espacio abovedado, sorprende la solución propuesta para estos módulos, que de alguna manera anula o hace caso omiso de las anteriores investigaciones. Por supuesto también abandona la propuesta para realizar una construcción en aluminio, descartando por el momento llevar a la práctica su *brevet 2.26\*2.26\*2.26*.

---

57 Según Bruno Chiambretto en su libro *Le Cabanon*, pag. 61, Le Corbusier inicia la reflexión sobre este nuevo proyecto en Julio de 1952 en el curso de un viaje, entre Cap Martin y Ajaccio, para supervisar la construcción del *Cabanon*. En el documento que se cita no es legible el lugar en el que está escrito, pero al existir coincidencia aproximada de fecha bien podría tratarse del mismo momento.

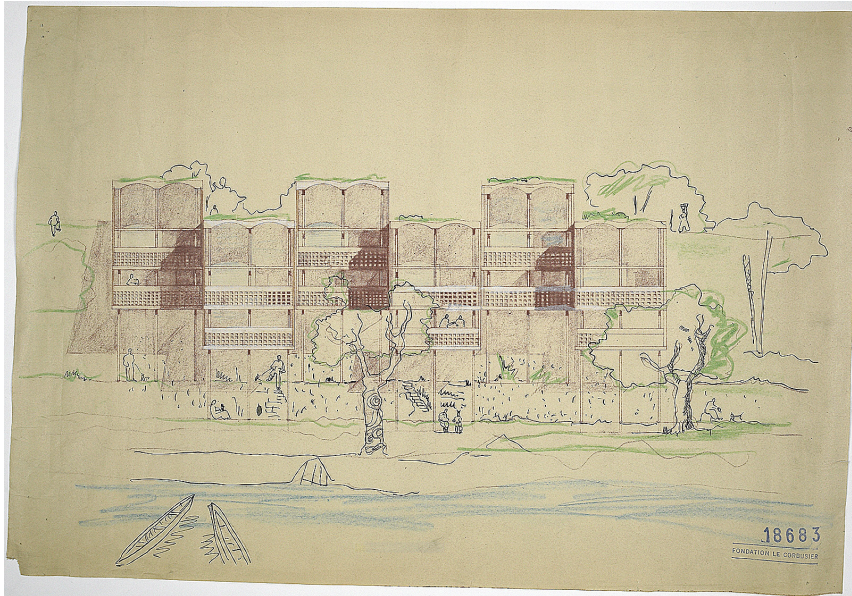


Fig.01-RR\_FLC 18683\_NN\_NF

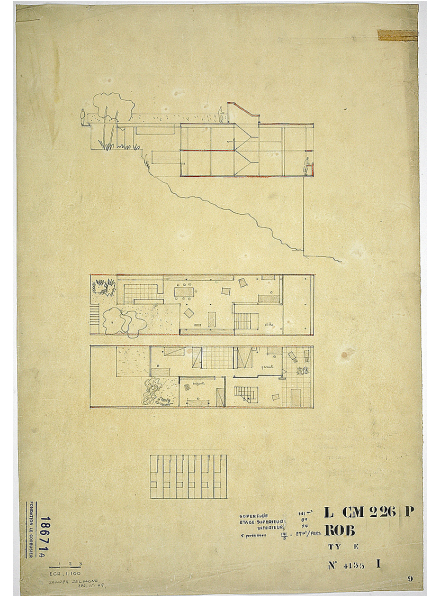


Fig.02-RR\_FLC 18671\_SAM-SAL\_1949-12

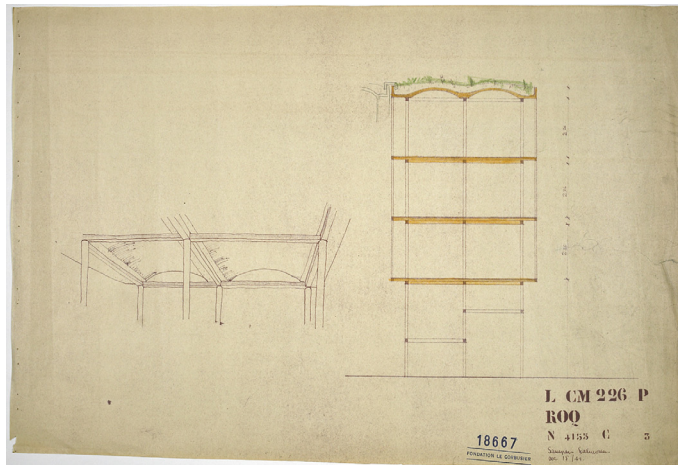


Fig.03-RR\_FLC 18667\_SAM-SAL\_1949-12

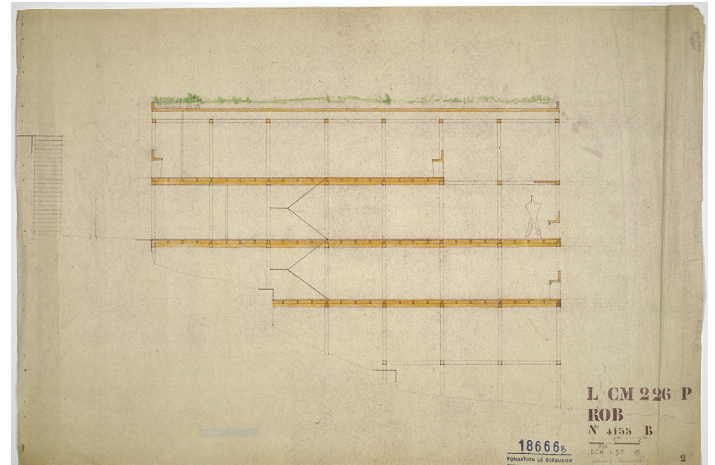


Fig.04-RR\_FLC 18666B\_SAM\_ -1949-12



Fig05-RR\_FLC 18743\_NN\_NF

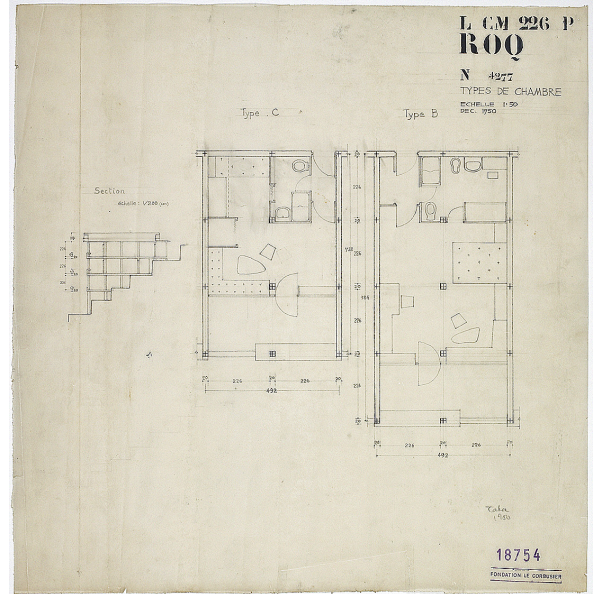


Fig06-RR\_FLC 18754\_TAKA\_1950-12

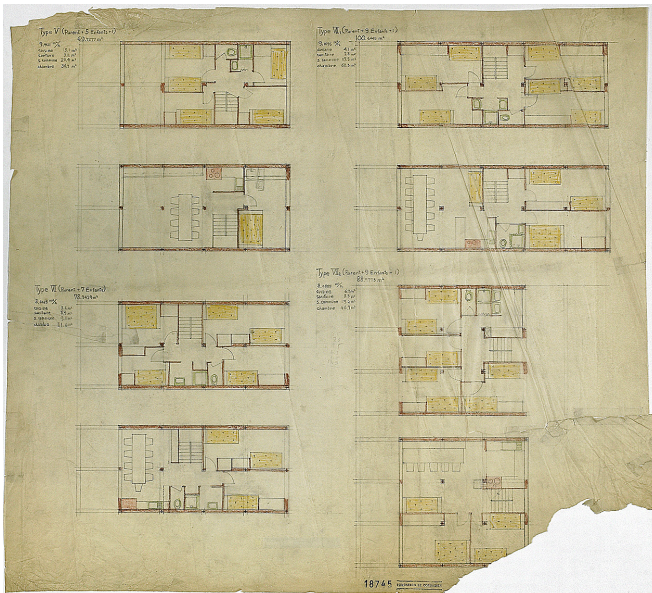


Fig07-RR\_FLC 18745\_NN\_NF

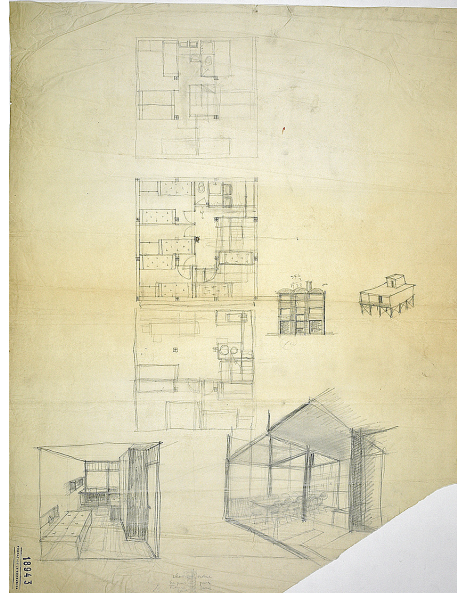


Fig08-RR\_FLC 18943\_NN\_NF

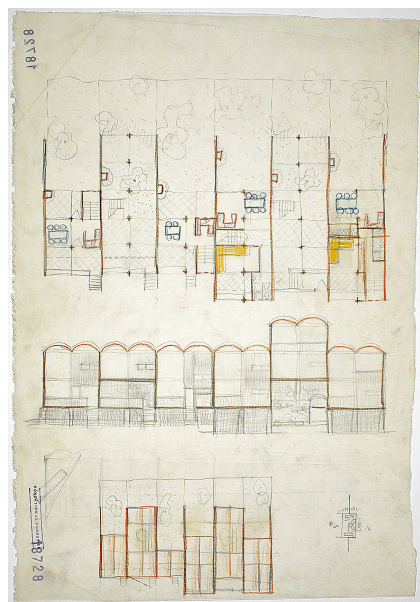


Fig.09-RR\_FLC 18728\_NN\_NF

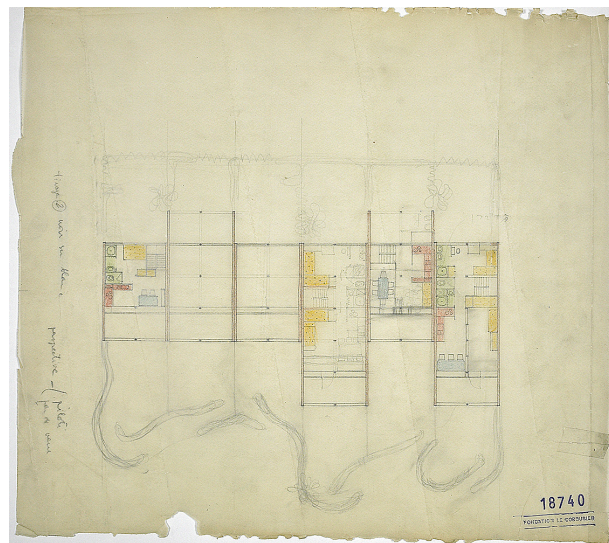


Fig.10-RR\_FLC 18740\_NN\_NF

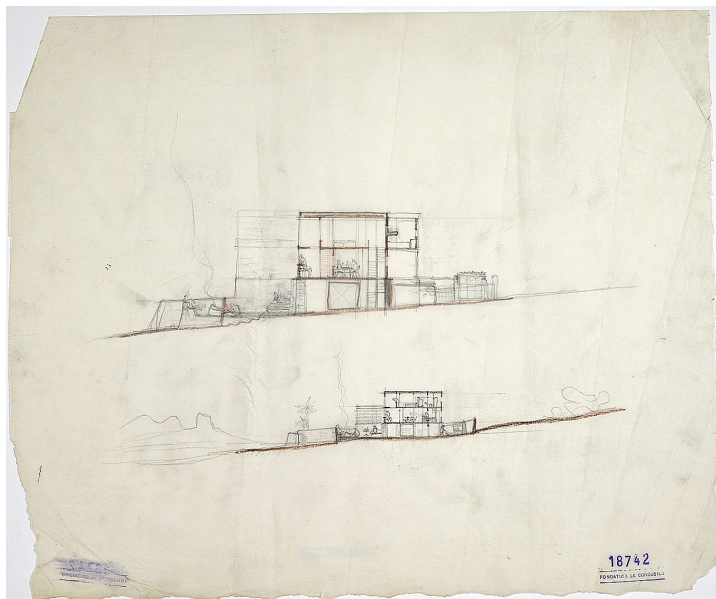


Fig.11-RR\_FLC 18742\_NN\_NF



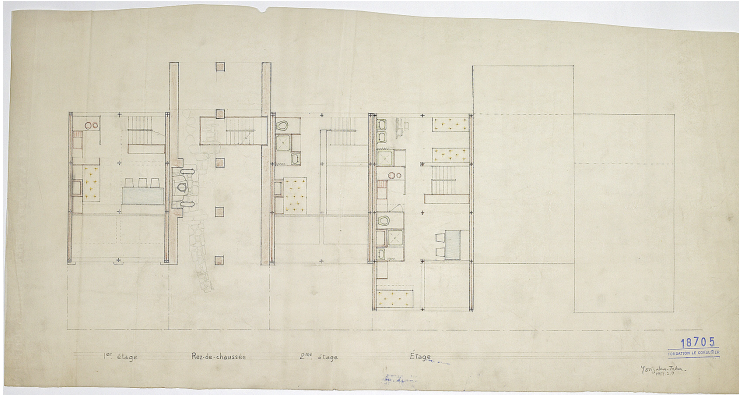


Fig.12-RR\_FLC 18705\_TAKA\_1951-02-07

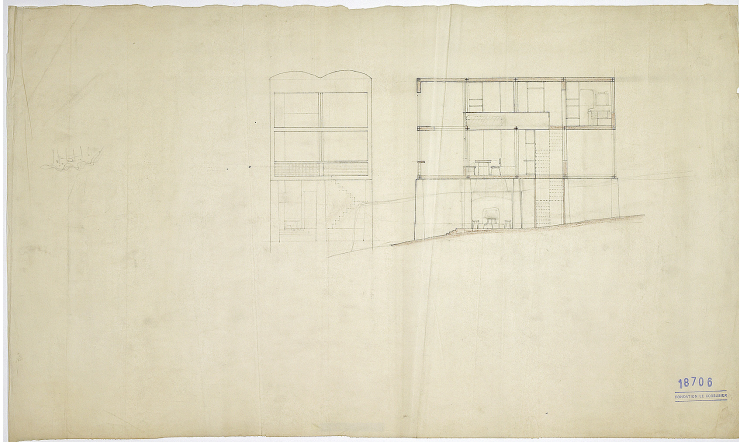


Fig.13-RR\_FLC 18706\_NN\_ND

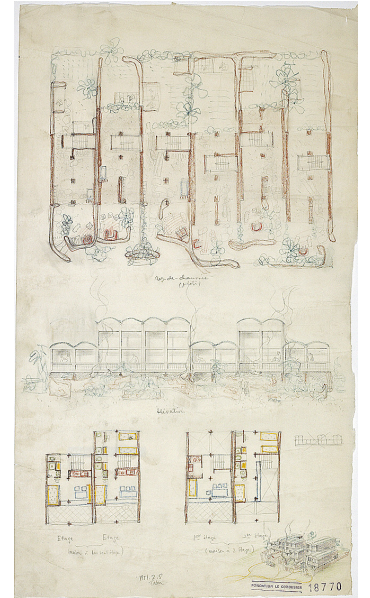


Fig.14-RR\_FLC 18770\_TAKA\_1951-02-08

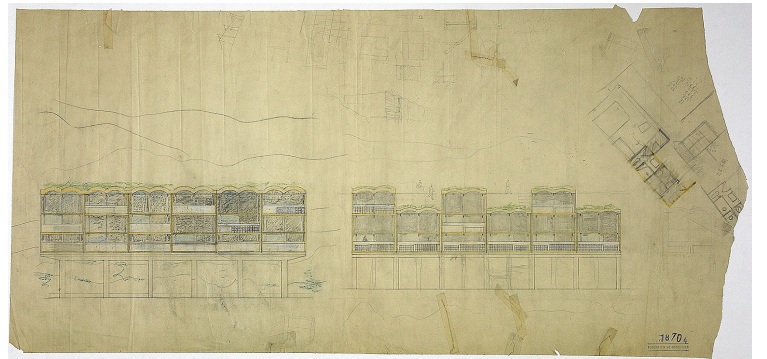


Fig.15-RR\_FLC 18704\_NN\_NF

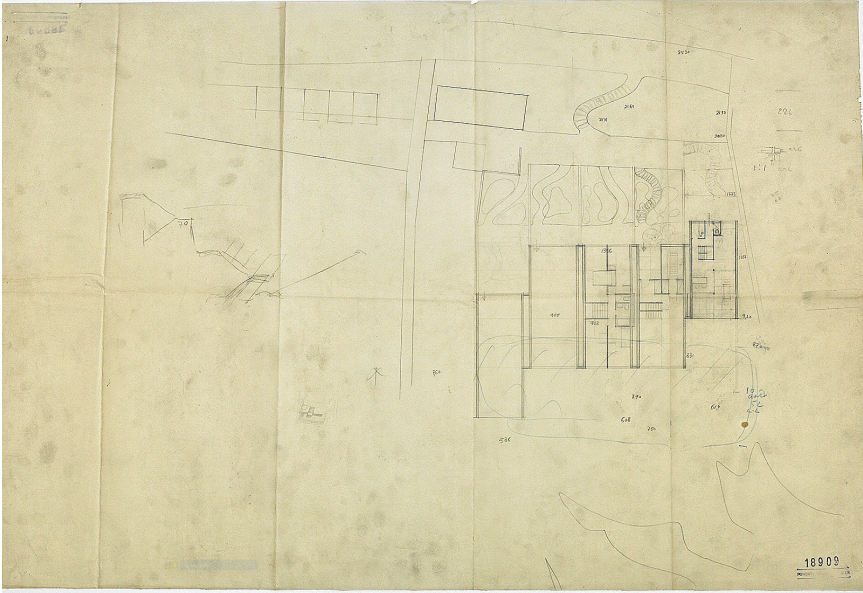


Fig16-RR\_FLC 18909\_NN\_NF

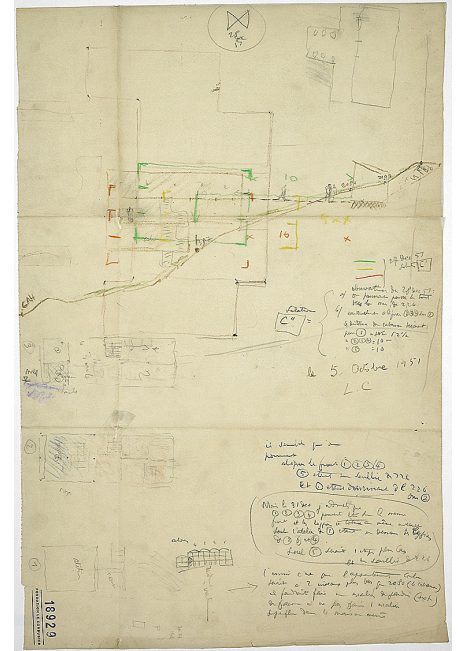


Fig17-RR\_FLC 18929LC\_NN\_1951-10-05

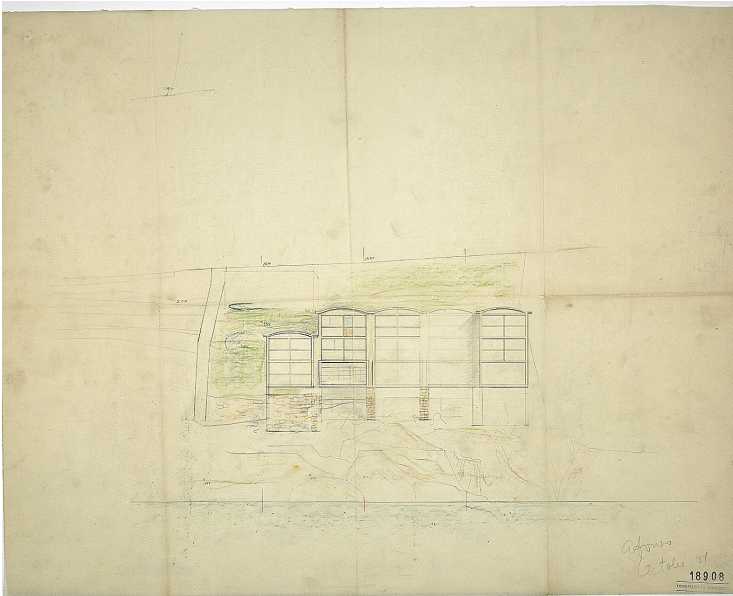


Fig18-RR\_FLC 18908\_APH\_-1951-10

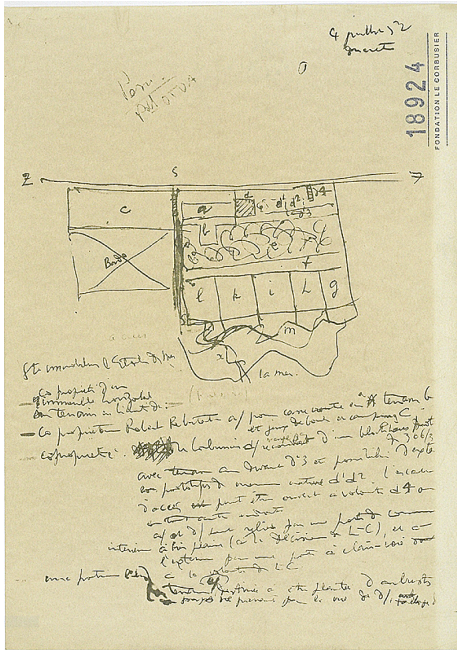


Fig.19-RR\_FLC 18924\_NN\_1952-07-04



Fig.20-RR\_FLC 19019\_Q\_NN\_NF

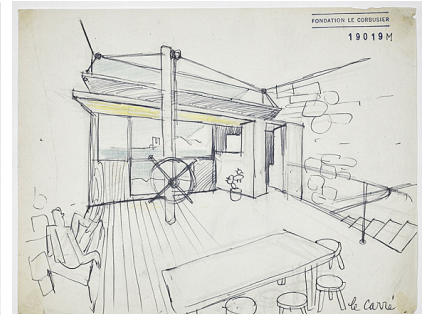


Fig.21-RR\_FLC 19019\_M\_NN\_NF

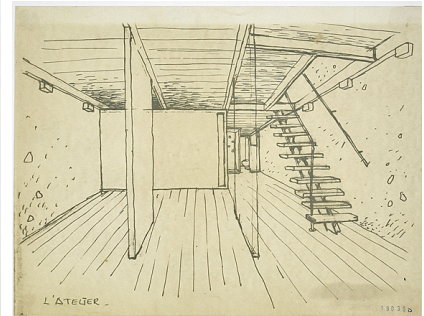


Fig.22-RR\_FLC 19036\_D\_NN\_NF

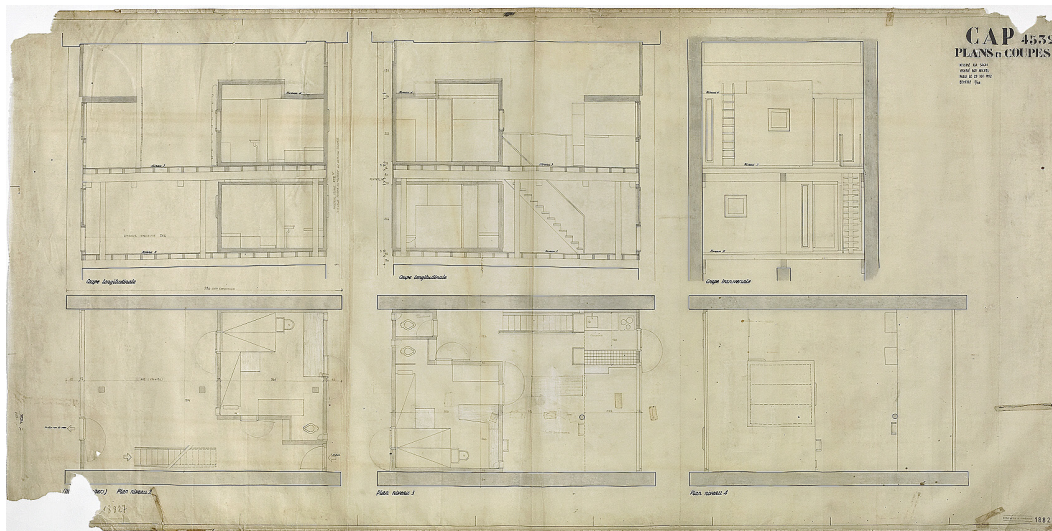


Fig.23-RR\_FLC 18827\_SACH-MICH\_1952-12-29

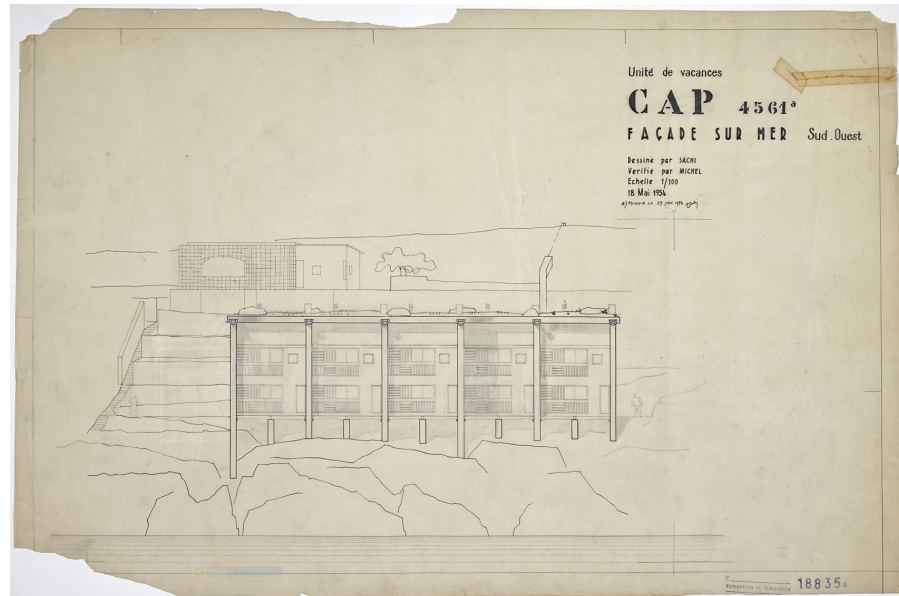


Fig.24-RR\_FLC 18835\_SACH-MICH\_1954-05-18

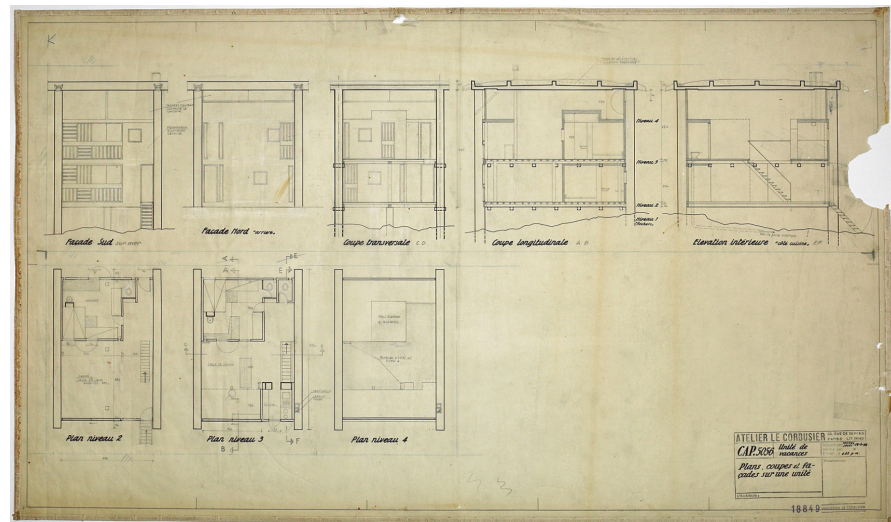


Fig.25-RR\_FLC 18849A\_MICH-SACH\_1954-05-19

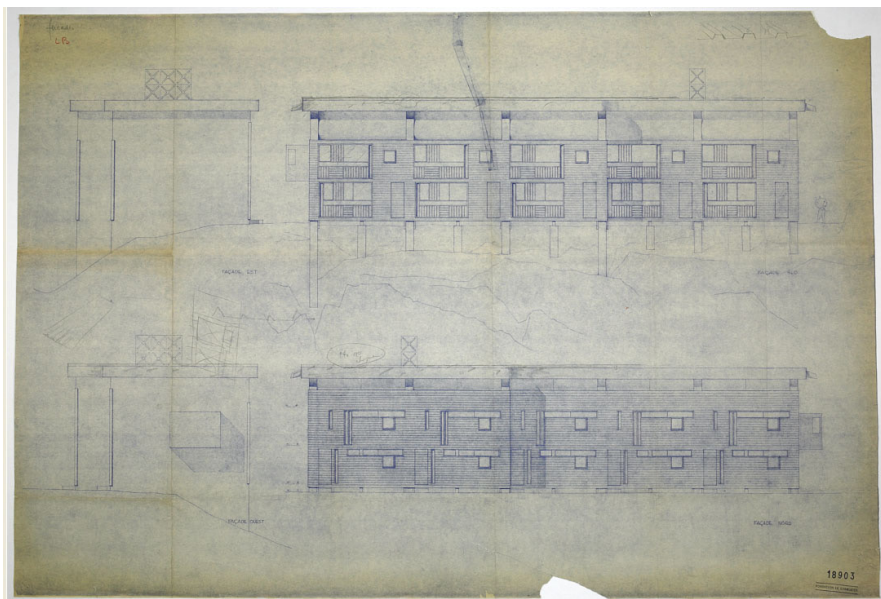


Fig.26-RR\_FLC 18903\_NN\_NF

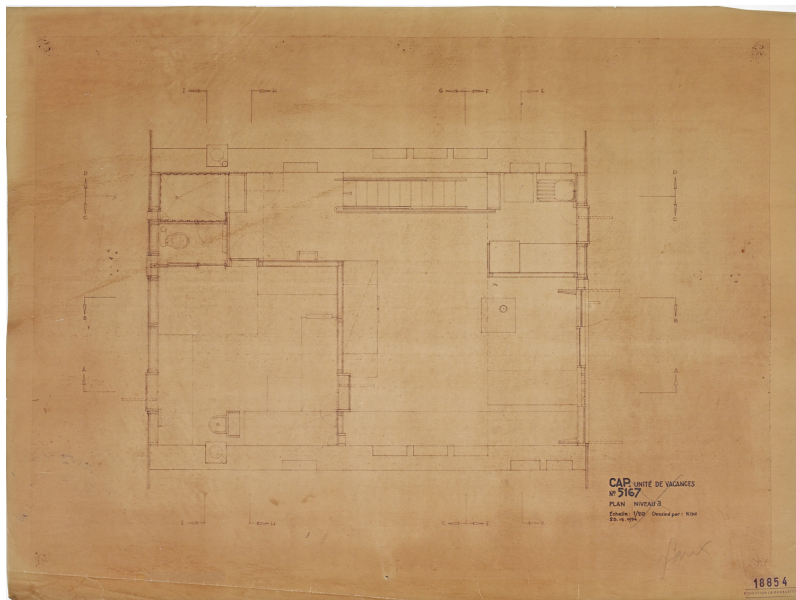


Fig.27-RR\_FLC 18854\_KIM\_1954-12-23

El proyecto para las *Unités de Vacances* se sitúa exactamente en el mismo lugar que estaba previsto *Rob*, en el terreno inmediatamente inferior a L'Étoile de Mer y el *Cabanon* y, al igual que las últimas versiones de aquel, está compuesto por cinco unidades, en este caso adosadas en grupos de dos y tres viviendas.

Su construcción se prevé mediante muros de carga que no duplican la medianera y una estructura aparentemente de madera apoyada en ellos. La forma cómo se resuelve el programa también varía sustancialmente, ya que si bien las soluciones anteriores apuntaban a viviendas mas o menos convencionales resueltas en dúplex, en este caso realmente se proyecta un espacio para alojar a personas trabajando, y no a familias. El espacio está organizado mediante dos espacios de descanso confinados (3.66\*3.66 metros) cada uno de ellos con 4 camas , una mesa y un aseo, una zona común de cocina y descanso y otro gran espacio quizás destinado al trabajo. Existe la posibilidad de disponer de cuatro camas adicionales sobre la cubierta del módulo superior y un espacio de aire que separa la cubierta del resto. La unidades básicas de descanso son una reproducción literal del *Cabanon*, cuya construcción terminó en Agosto de 1952.([FLC 18827](#), [FLC 18835](#), [FLC 18849A](#))

Si bien el edificio se levanta del suelo, ya no lo hace con una planta o dos, como en los anteriores tanteos, sino tan sólo con ocho escalones. El concepto constructivo se modifica por completo. Unos muros gruesos quizás de piedra (ver bocetos del espacio interior ([FLC 19019P](#)) y una cubierta pesada vegetal delimitan el todo. Se pueden apreciar a su vez varios tanteos en los que se hacen pruebas con respecto a la sintaxis entre muros y fachadas. Inicialmente se manifiestan los muros, retranqueándose el plano de fachada y disponiéndose unas gárgolas potentes coincidentes con cada muro (similares a las de Chandigarh) que enfatizan aún más la lectura de las unidades, mientras que en los dibujos de Kim de diciembre de 1953 ([FLC 18854](#)) se observa cómo se hace pasar la fachada por delante haciendo primar la visión del plano. Al parecer en las últimas versiones Le Corbusier planteaba recubrir las fachadas mediante una plancha de aluminio micro ondulada quizás similar a la inicialmente propuesta para el *Cabanon*. La composición tripartita cuerpo-aire-cubierta pesada recuerda a la estrategia empleada en los edificios lineales de Chandigarh.

Cómo se puede observar, a pesar de la intensidad de la búsqueda por ahora no parece haber conclusiones cerradas. Se podría afirmar que el maestro mantiene como premisas ciertas la permanencia de un ancho de crujía de 2,26 metros como base para la resolución del espacio interior de la vivienda, la voluntad de trabajar de una manera constante en sus edificios el encuentro con el suelo y con el cielo, la

necesidad de una respuesta al paisaje mediante la utilización de elementos que le sean propios y, finalmente, el deseo de aunar el uso de formas de construcción vinculadas a la tradición con las soluciones más innovadoras.

En febrero de 1955 Le Corbusier renunció definitivamente a la construcción de este proyecto bajo el pretexto de que el solar era potencialmente inundable, ya que una fuerte tormenta había causado destrozos recientemente. Es posible que la causa fuera parcialmente esa, pero no cabe despreciar el hecho de que tras seis años de trabajo, altruista, personal y obstinado, Le Corbusier no pareció encontrar una solución para establecer esa simbiosis entre paisaje y arquitectura que le satisficiera. Sólo su Cabanon, cuya principal característica es la ausencia de arquitectura, parecía convencerle.

## ii. *Les Maisons Jaoul: la construcción de un lugar*

Las *Maisons Jaoul* (1951-1954) constituyó un proyecto para la realización de dos casas para alojar a dos familias distintas. Fue promovido por André Jaoul, empresario de la industria metalúrgica, amigo de Le Corbusier y para quien éste ya había proyectado la *Maison de Vacances* en 1937. En principio, pensando que la envergadura del proyecto no era adecuada para Le Corbusier (ó al menos así lo afirmó el promotor) el proyecto es encargado al arquitecto inglés Clive Entwistle de junio 1951. Jaoul enseña a Le Corbusier la solución propuesta por Entwistle y éste lo convence para continuar él con el proyecto. Le Corbusier retoma el trabajo a mediados de 1951, modificando radicalmente la propuesta inicial que consistía un único volumen prismático de cuatro plantas con una fuerte presencia en el solar (FLC 10079, FLC 10077, FLC 10078, FLC 10044).

En el momento en el que se retoma el proyecto en el 35 Rue de Sèvres había ya varias reflexiones acumuladas sobre la vivienda de carácter “modesto” -no hay que olvidar que el momento de postguerra en el que se estaba los recursos económicos de los promotores eran necesariamente limitados-. Baste recordar las dos experiencias presentadas en los párrafos anteriores. Así mismo en 1950, aplicando las premisas estudiadas en *Roq et Rob* y en la *Trouinade*, se había proyectado la *Maison Fueter* en el lago de Constanza.

También es importante anotar que en 1951 Le Corbusier empezaba a elaborar su propuesta para la *Maison du Péon* en Chandigarh.

Le Corbusier desde el principio plantea hacer dos casas separadas para responder mejor a la particularidad del encargo, pero también para conseguir una escala más acorde con las exiguas dimensiones de la parcela.

En los dibujos iniciales establece unas premisas métricas y organizativas de cada una de las casas que, a pesar de que la organización del conjunto sufrió varias modificaciones a lo largo del proceso de proyecto, se mantuvo prácticamente intacta. En efecto, el espacio de las viviendas estaría organizado a partir de dos crujías paralelas, delimitadas por muros de ladrillo, y con anchos desiguales de 2.26 m y 3.66 metros.

El primer esquema planteado dispone las casas en paralelo a la dimensión larga del solar, solapándose las en planta con el fin de obtener un único volumen. Esta solución, aunque reduce la envergadura del volumen con respecto a la propuesta de Entwistle, no convence a Le Corbusier, quizás debido a que la escala del conjunto sigue siendo importante (planta baja más dos niveles). En esta fase se plantea dejar el garaje prácticamente a la misma cota 0 de la vivienda, proponiendo unos espacios porticados que quizás bebían de su obsesión por levantar la vivienda del suelo. En 1951, fecha en la que inicia este proyecto, vemos que, tanto en la Sainte-Beaume como en Roq y Rob, se sigue apostando por este tema. (FLC 10199, FLC 10200, FLC 10201, FLC 10206)

No obstante, esta decisión consume mucho espacio en planta baja y ofrece unos espacios de sombra hacia orientaciones que realmente no los necesitan. Esto le lleva en segunda estancia a separar las dos casas, uniéndolas mediante una zona al aire libre que conecta los dos accesos. En esta fase propone comprar la parcela vecina y girar el conjunto 90 grados orientando así sus fachadas principales hacia noroeste y sureste. (FLC 10027). Al parecer su iniciativa no tiene buena acogida ya que muy pronto la parcela vuelve a aparecer en los dibujos con su dimensión original.

A partir de este momento Le Corbusier decide girar una de las casas, colocándola de forma paralela a la Avenue de Lonchamp y configurando un diedro con la otra. Inicialmente dispone el espacio abierto hacia el noreste (FLC 10102) y sureste y luego lo invierte abriéndolo a suroeste y sureste. (FLC 10170).

Para solucionar el tema del aparcamiento juega con la topografía situando el plano de apoyo de las casas en la cota más alta del solar y deprimiendo ligeramente la planta de aparcamiento que queda así resuelta en sótano. (FLC09906) Con esta estrategia las casas ganan un plano de apoyo que les otorga



independencia con respecto a la calle y a su vez construye el terreno, resolviendo así también el conflicto del apoyo de los volúmenes. Esta operación reviste gran importancia, pues además de resolver un tema funcional, trabaja con una de las cuestiones que como habíamos visto en los ejemplos anteriores le preocupa en ese momento de manera especial: el encuentro con el suelo.

A juzgar por los bocetos previos, si bien Le Corbusier tuvo algunas ligeras vacilaciones con respecto al tipo de estructura que debería construir la propuesta, ya que en algunos de ellos- todos realizados en septiembre de 1951- se observan soluciones con elementos puntuales de apoyo (FLC 10022, FLC 10023, FLC 10272), muy rápidamente se decanta por la solución de muros, e incluso se puede decir que por el ladrillo visto (FLC 10313 de diciembre de 1951). Esta apuesta material sorprende hasta cierto punto ya que en 1950 Le Corbusier había proyectado para su amigo el profesor Rudolf Fueter una casa en Altnau, cerca al Lago de Contanza, proyectada con ladrillo cara vista y bóvedas de hormigón. Aunque la casa no se llegó a construir, sí que permitió llevar la solución hasta un nivel de desarrollo suficiente para conocer sus pros y sus contras. En la casa suiza estaba previsto duplicar el muro y trabajar el interior con un revoco blanco, algo que al parecer encarecía considerablemente la solución y que motivó que en el curso del proyecto esta solución se desestimase. Así mismo, la solución para cubrir los espacios mediante bóvedas se aplica aquí de una manera relativamente literal. Las crujías que organizan el espacio interior tienen una dimensión de 2.26 metros, apareciendo una franja de 64 cm entre crujía y crujía que actúa a modo de transición (FLC 18504). La proporción de las bóvedas resultante de esta operación sin duda no acabó de satisfacer a Le Corbusier, pues a partir de este proyecto siempre intentó construir la bóveda manifestando la suma de dos crujías.

Al mismo tiempo estaba proyectando en la India dos proyectos importantes con una materialidad análoga: la *Villa Manorama Sarabai* y la *Maison pour le péon* de Chandigarh, ambos planteados con ladrillo visto y bóvedas de hormigón. Se sabe que a pesar de la condición muy modesta de último este proyecto Le Corbusier vertía en él un gran interés.

En la fase inicial de proyecto -tal y como señala Caroline Maniaque<sup>58</sup> y se puede comprobar en el *Livre Noir* y en los *DVD Plans*-, el principal encargado de encajar la propuesta fue Germán Samper. No obstante, hay que señalar que previamente hubo otras manos que se encargaron del mismo, pues figuran varios dibujos sin identificación pero sin lugar a duda no dibujados por el arquitecto colombiano. A par-

---

58 MANIAQUE, C (2005). *Le Corbusier et les Maisons Jaoul: projets et fabrication*. Picard, Paris.

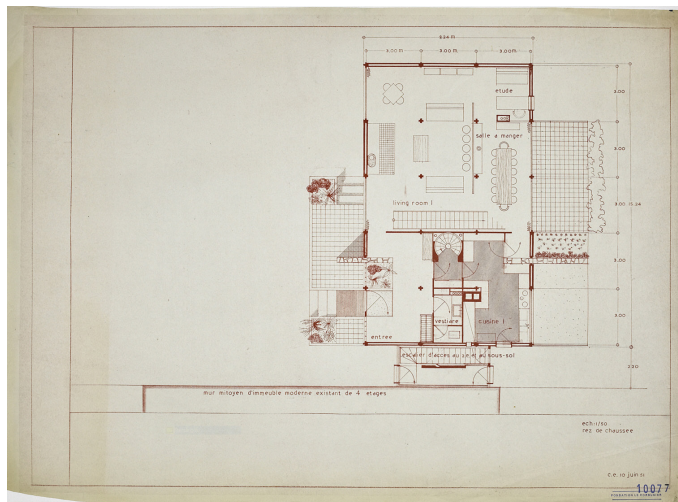


Fig.01-MJ\_FLC 10077\_NN\_10-06-1951

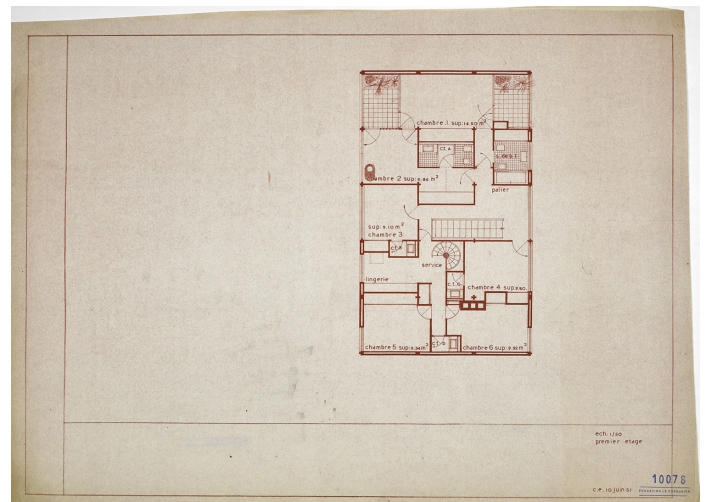


Fig.02-MJ\_FLC 10078\_NN\_10-06-1951

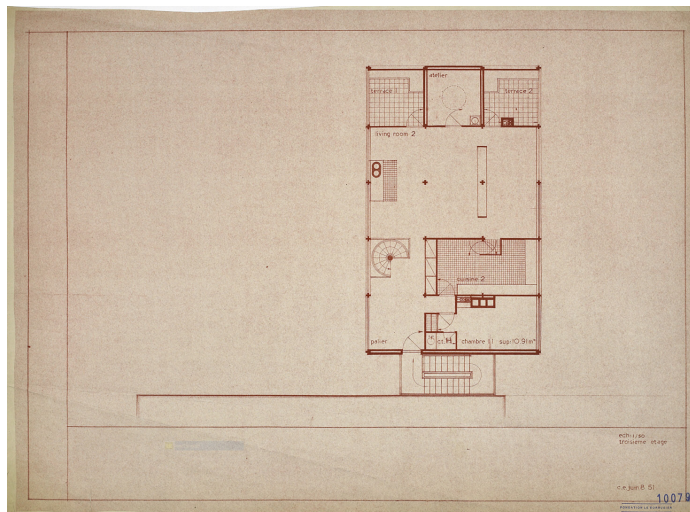


Fig.03-MJ\_FLC 10079\_NN\_10-06-1951\_NN\_08-06-1951

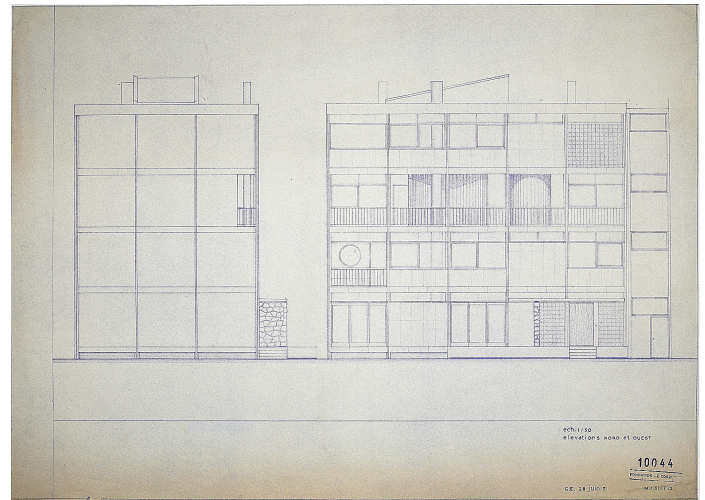


Fig.04-MJ\_FLC 10044\_NN\_28-06-1951

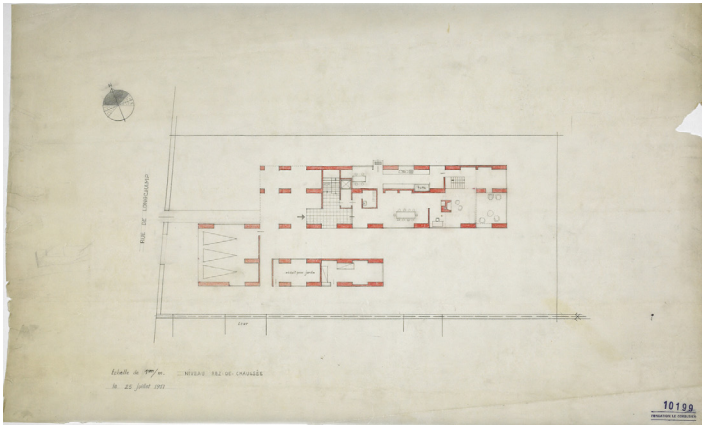


Fig.05-MJ\_FLC 10199\_NN\_25-07-1951

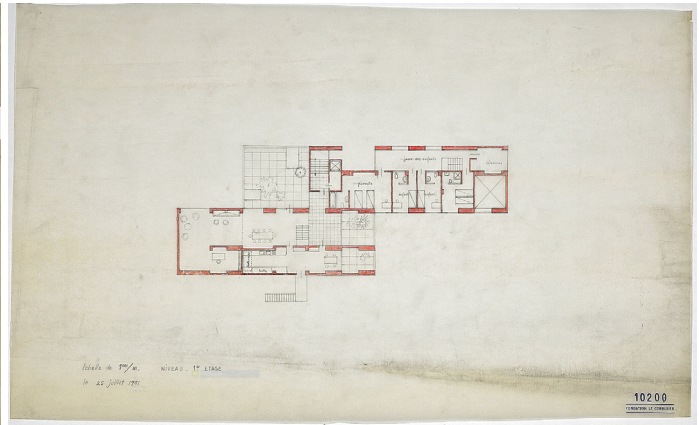


Fig.06-MJ\_FLC 10200\_NN\_25-07-1951

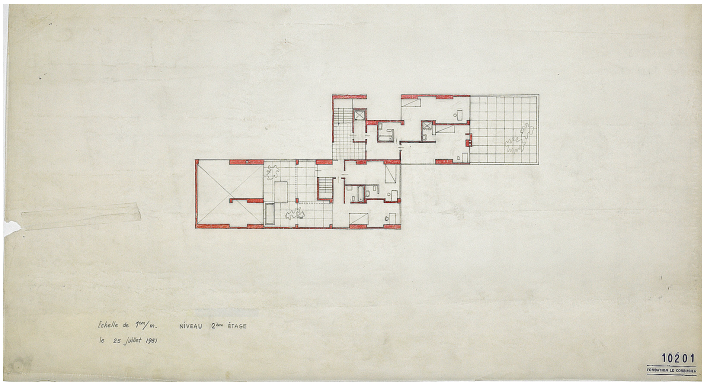


Fig.07-MJ\_FLC 10201\_NN\_25-07-1951

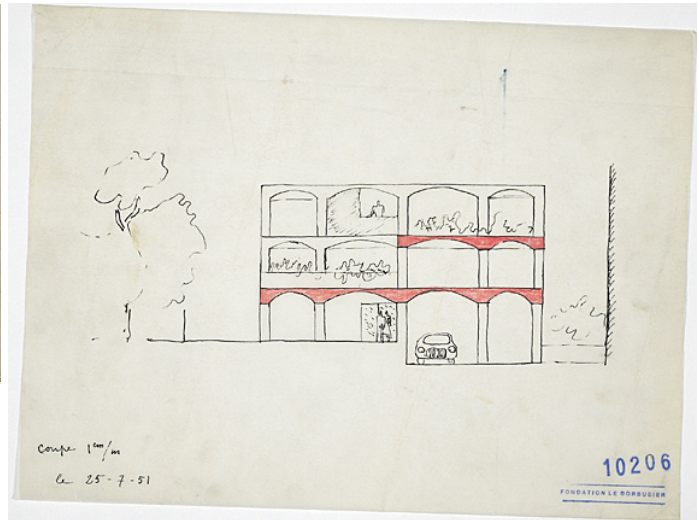


Fig.08-MJ\_FLC 10206\_NN\_25-07-1951

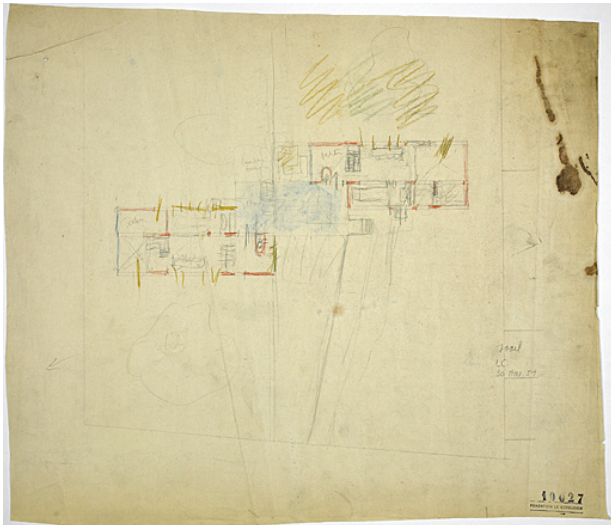


Fig.09-MJ\_FLC 10027\_LC\_30-11-1951

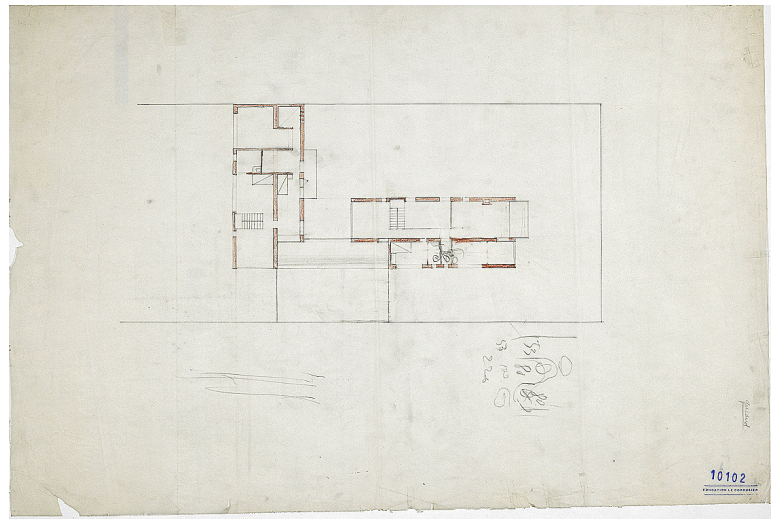


Fig.10-MJ\_FLC 10102\_NN\_NF

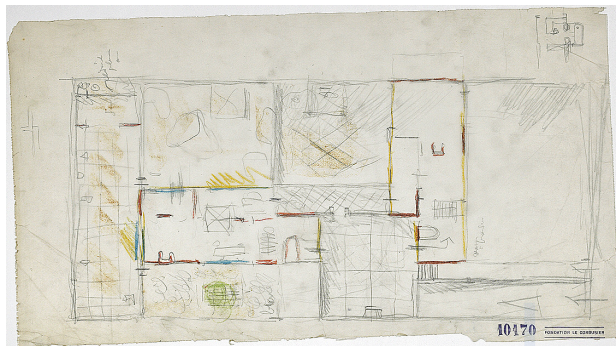


Fig.11-MJ\_FLC 10170\_NN\_NF

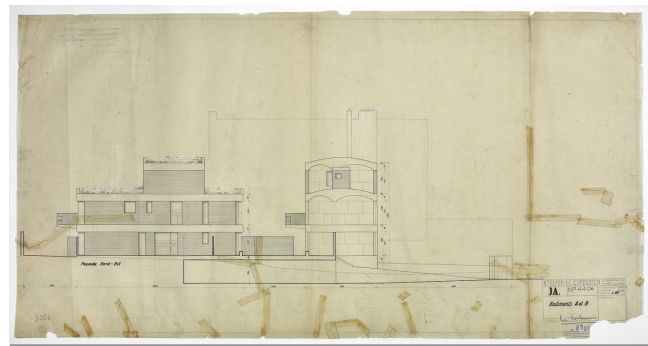


Fig.12-MJ\_FLC 09906\_LC-SAM\_12-03-1952

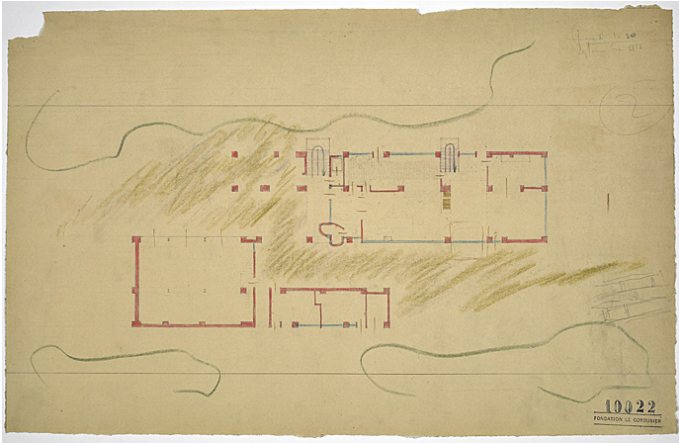


Fig13-MJ\_FLC 10022\_NN\_20-09-1951

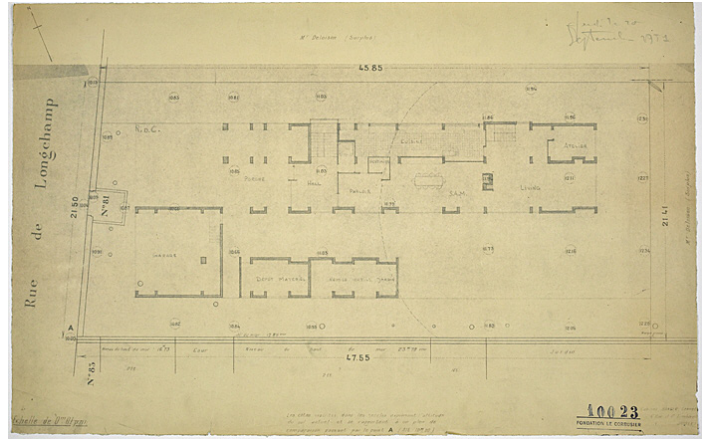


Fig14-MJ\_FLC 10023\_NN\_20-09-1951

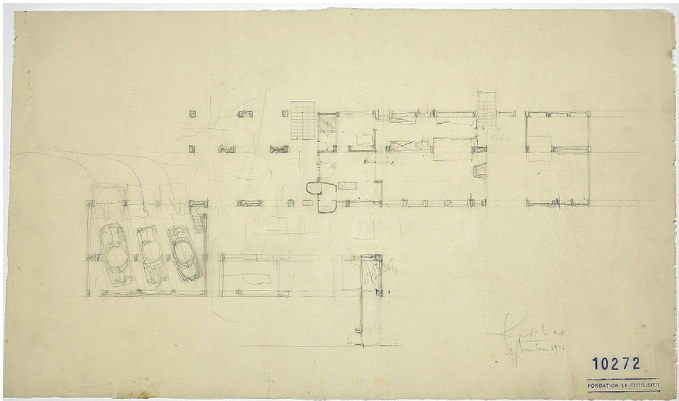


Fig15-MJ\_FLC 10272\_NN\_24-09-1951

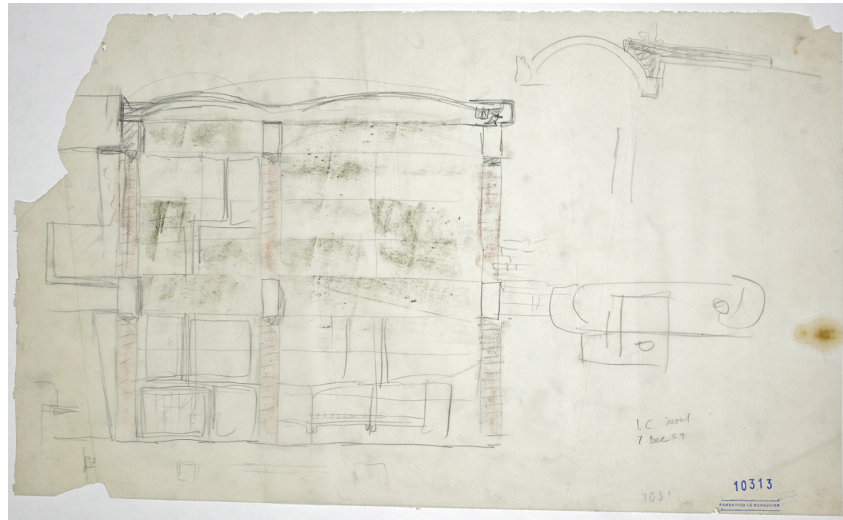


Fig16-MJ\_FLC 10313\_LC\_07-12-1951

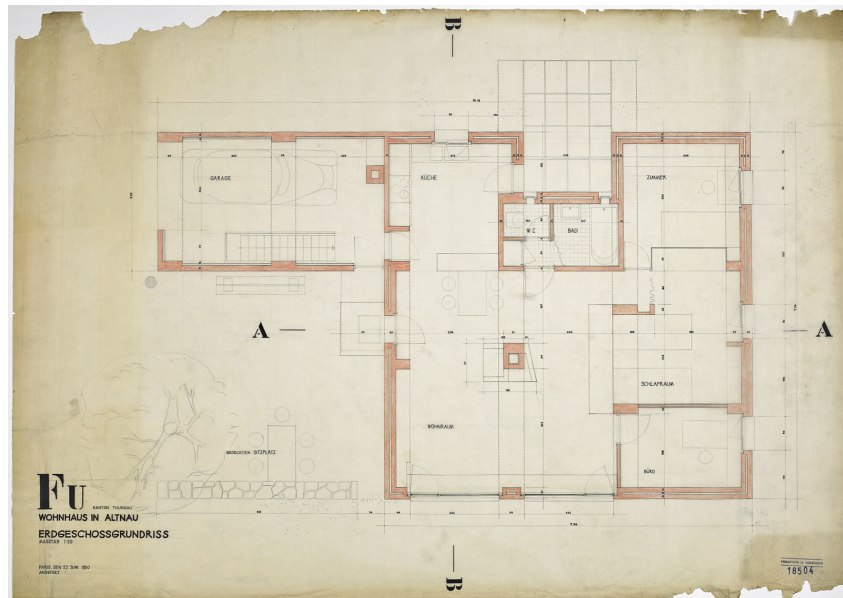


Fig17-MJ\_FLC 18504-Maison Fueter\_NN\_NF

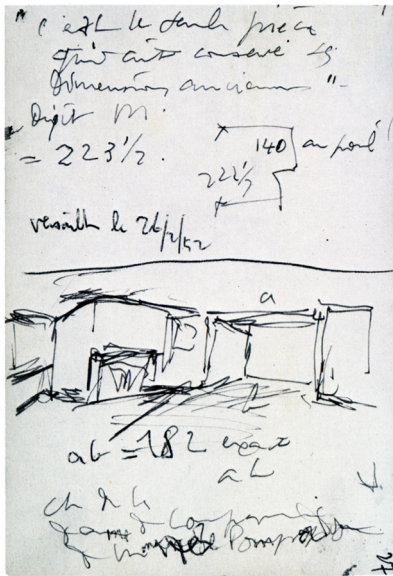


Fig.18-MJ\_Carnet E22 Fig.573

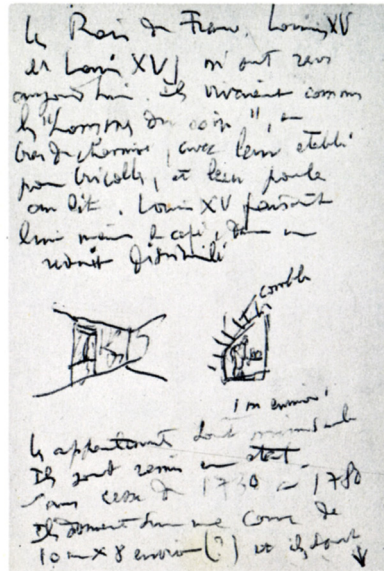


Fig.19-MJ\_Carnet E22 Fig.574



Fig.20-MJ\_Carnet E23 Fig.575

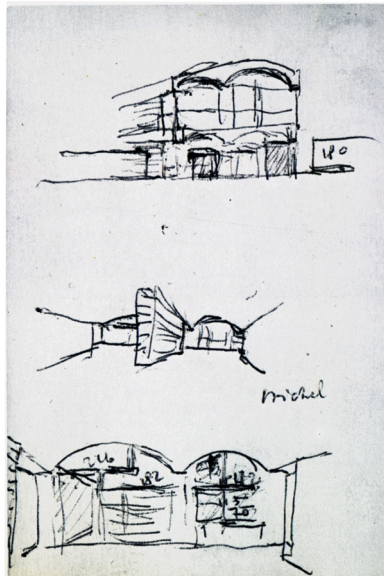


Fig.21-MJ\_Carnet E22 Fig.576

Fig. 573  
 "C'est la seule pièce qui ait conservé ses dimensions anciennes\_ // dixit M. // = 223 1/2 // 140 // au pied // 222 1/2 Versailles le 26/2/52 ab= 182 exact // ch de la dame de Compagnie de Mme. de Pompadour

Fig. 574  
 Les rois de France, Louis XV et Louis XVI m'ont ravi aujourd'hui. Ils vivaient comme les « hommes du coin », en bras de chemise, avec leur établi pour bricoler. Et leur poule au lit. Louis XV faisait lui-même le café dans un réduit dissimulé

Comble // 1 m environ  
 Les appartements sont minuscules ils sont remis en état sans cesse de 1750 à 1780 Ils donnent sur une cour de 10x8 environ (?) et ils sont

Fig. 575  
 ch de la dame de compagnie de la Pompadour // Mme de Mailly // dessiné sur place // idem

taillés dans les mansardes.  
 Il y a a beaucoup de bon et de mauvais goût. Dans les tout petits trous (Bibliothèque de la Dubarry ( ?) // bibliothèque et atelier de Louis XVI c'est au mieux // ? // de souvenir

Fig. 576

tir de noviembre de 1951, y hasta agosto de 1952, la mayor parte de los planos aparecen firmados por Le Corbusier y por Germán Samper. En noviembre de 1952 y hasta diciembre de 1954 -ó quizás diciembre de 1953, ya que el anterior plano tiene doble fecha y también estaba firmado por Sachinidis- aparecen varios planos firmados por Rogelio Salmona.

A partir de ese momento, Samper queda al margen de este proyecto y los encargados pasan a ser Michel, Salmona, Sachinidis y Kim. Cuando Salmona entra a trabajar en él parece que ya todas las grandes decisiones están tomadas, y de hecho el esquema aparentemente no se mueve un ápice a partir de entonces. No obstante esto no es así, ya que hay multitud de planos pertenecientes a este proyecto producidos durante esos años. Parece que durante los mismos Le Corbusier puso todo su empeño en afinar la construcción, en particular la definición desde el punto de vista tanto formal como de su potencial de uso de los *pan-de-verre- aménagés* y del muro central que separa las dos crujiás, dotado también de un elevado contenido.

Llama la atención una serie de bocetos en el *Cabier E22*<sup>59</sup> (fig. 573, 574, 575, 576) en los que Le Corbusier, se puede suponer que tras una visita a Versalles -ya que escribe “*dessiné sur place*”-, acota y dibuja la habitación de Mme. De Mailly, *femme de chambre* de Mme. De Pompadour. Al parecer le interesa este espacio por sus dimensiones 1.40\*2.235 m, algo que está en la línea de sus investigaciones. A buen seguro que la casi coincidencia entre las dimensiones de esta habitación con el módulo de 2.26 utilizado durante estos años en los proyectos de vivienda colectiva, lo reafirmaba en sus convicciones. No obstante, sobre todo se detiene en señalar la presencia de nichos en los que se produce el almacenamiento y se realizan de manera puntual algunas actividades. Se muestra admirativo ante el hecho de que en un reducto pequeño se puedan realizar actividades diversas, cuya viabilidad depende del carácter eficiente de los nichos o del almacenamiento dispuesto a proximidad. La comparación entre los reyes y los “hommes du coin” sin duda también es muy dicente.

Los dibujos tienen fecha de 26 de febrero de 1952, momento que coincide con el desarrollo del proyecto para Neuilly sur Seine. Acto seguido, en los Carnets aparecen unos dibujos en perspectiva de las Maisons Jaoul incorporando este concepto. En el volumen 6 de su *Œuvre Complète*, Le Corbusier dedica casi todo el texto relativo a estas casas a hablar del mobiliario:

---

59....LE CORBUSIER (1981). Notas por DE FRANCLIEU, F. *Le Corbusier Sketchbooks -2 -1950-1954*. The Architectural History Foundation, New York. The MIT Press, Cambridge, Fondation Le Corbusier, Paris.



*“Quand le temps “sera revenu”, le problème mobilier dans le monde entier aura trouvé sa solution témoignant une transformation des mœurs et des habitudes. Cette mutation s’opère sous nos yeux, touchant diversement les couches sociales ou les individus. Depuis 1928 (chaise longue), tome I œuvre complète, Le Corbusier n’a pas voulu aborder ce problème du mobilier car il n’avait ni clients riches ou pauvres se trouvant en instance d’ameublement ou de bâtisse. Il fallait attendre encore. Déjà les Unités d’habitation ont elles réalisé une part essentielle de la solution ; on veut dire par là que l’homme moderne est devenu un nomade, un nomade habitant dans des immeubles à services communs, des logis divers accommodés aux étapes cruciales de la vie. La guerre, les bombardements, ont anéanti maisons et mobiliers ; les nouvelles générations peuvent se mettre en ménage en n’emportant pas avec eux la charge des « meubles de famille » hérités. Dorénavant, ils pourraient entrer dans leur appartement avec leur valise à la main, leur caisse de livres, leurs vêtements. Reste à se pourvoir de lits (et quels lits simplifiés), de tables (et de quelles tables s’agit-il, grandeur, combinaison de juxtapositions possibles ?) enfin de sièges (de quels sièges s’agit-il ?).*

*L’atmosphère en cette matière est conditionnée jusqu’ici par les fabricants de mobiliers- industrie qui fait part de l’économie du pays, qui a sa Chambre de Commerce, et qui, pour assurer ses carnets de commandes, évoque volontiers la mémoire de Louis XIV ou Marie Antoinette, ou de qui on voudra, qui est parfaitement en dehors de la question. Et tout, ceci n’aide pas à discerner les voies de l’avenir. En matière de mobilier, on peut affirmer que l’avenir n’est pas esquissé. Tout dépend à vrai dire des conditions de vie de la société moderne, para conséquent de l’évolution de l’urbanisme, de l’architecture, des équipements domestiques. La machine à laver est sur la ligne de feu tandis que l’architecture fait encore des prix de Rome.*

*Ici, dans ces Maisons Jaoul de Neuilly, le problème du mobilier n’a pas été posé. »<sup>60</sup>*

Para Le Corbusier sin duda esta obra revestía un interés particular, ya que por un lado se trataba de volver a construir en París tras la guerra, pero sobre todo se hallaba finalmente frente a la posibilidad de materializar lo que llevaba proyectado durante años. Desde 1940 estaba estudiando este proyecto y por fin había llegado la ocasión de construirlo, lo que quizás explica el celo prestado al mismo. Es uno de los proyectos de los que mas planos se conservan en los archivos de la Fondation Le Corbusier, siendo la lista de colaboradores involucrados en su desarrollo muy extensa, y contándose entre ellos muchos de los colaboradores de toda confianza de LC, como Michel, Samper, Maisonnier, Salmona Doshi, Sachinidis, etc.

---

60 LE CORBUSIER (1953). *Œuvre Complète*, Vol. 6, op. Cit pag. 208

### *iii. Nuevos modelos de asentamiento urbano*

Entre 1953 y 1954 en el 35 Rue de Sèvres se estaban desarrollando en paralelo tres proyectos que tenían que ver con la creación de conjuntos urbanos de pequeña o media dimensión en entornos rurales. Dos de ellos eran estudios teóricos, sin lugar: *Maison type La Rochelle* y el denominado *Nv-B* -aparecen planos con esta nomenclatura tanto vinculados al proyecto de la *Maison type Rochelle*, como al de *La Citadelle*. El tercero es el estudio para los alojamientos de la población obrera vinculada a la industria en Hem cerca de Roubaix.

Es importante recordar que en abril de 1953 entró en vigor el *Plan Courant*. Dicho plan pretendía aportar una solución a la crisis del alojamiento surgida tras la Segunda Guerra Mundial que, a pesar de la buena voluntad de los gobiernos que se habían ido sucediendo, seguía sin resolverse. La originalidad de este plan es que pretendía abarcar un largo espectro que iba desde la creación de una ley territorial hasta una vía de financiación y una programación normalizada. Una de sus particularidades es que ofrecía ayudas a 20 años a los propietarios o compradores de terrenos dispuestos a urbanizarlos, comprometiéndose a realizarlo mediante “planos tipo”. En paralelo se creó un modo de ahorro y préstamos para la construcción, así como la obligación para las empresas de más de 10 empleados de destinar el 1% de su masa salarial para el alojamiento de sus trabajadores. Una medida importante contemplada por este plan, para el caso que nos ocupa, era la concesión de ayudas a aquellos que decidieran instalarse en el campo. El objetivo de esta medida era el de descongestionar las aglomeraciones de mas de 10.000 habitantes, que eran en principio las mas afectadas por los estragos de la guerra.

Ante este panorama no es de extrañar que Le Corbusier pusiera todo su empeño en ofrecer una alternativa competitiva para esas “casas tipo” destinadas a configurar nuevos asentamientos urbanos en entornos rurales. Así, las soluciones aportadas en estos tres proyectos se entremezclan y constituyen una única búsqueda. Básicamente en ellos se exploran dos cuestiones diversas. En primer lugar se investiga en torno a formas de agrupación de viviendas de densidad baja, con el objetivo de generar nuevas formas de asentamientos urbanos en entornos rurales con una mayor implicación con la naturaleza y la creación de espacios abiertos. En segundo lugar se establece una metódica búsqueda en torno a dos tipologías, viviendas unifamiliares adosadas de planta baja mas un nivel y viviendas unifamiliares adosadas en planta baja-. Cada uno de estos tipos se estudia con métricas diversas de forma a responder al mayor número de casos posibles.

En 1954, y en paralelo a estas búsquedas, también se estaba estudiando en el *atelier* de Le Corbusier el *Village del Gouverneur* en Chandigarh, que posee muchos puntos en común con los nombrados proyectos.

El proyecto para *La Citadelle en Hem-Roubaix* (1952-1953) es quizás el que de una forma más consistente aúna las investigaciones llevadas a cabo en los tres proyectos. Surge como consecuencia de una invitación del industrial Albert Provost, presidente del *Comité Interprofessionnel du Logement Social* (C.I.L.), para estudiar una propuesta de implantación urbana para la población obrera de la ciudad de Hem cerca de Roubaix. El 27 de noviembre de 1952 se obtiene la confirmación del encargo mientras que Le Corbusier se encuentra en India.

Por aquel entonces Hem era una pequeña ciudad que sufrió un rápido crecimiento de población debido al florecimiento de la industria. El encargo planteaba encontrar una forma de orden urbano y social para alojar a esta población. Uno de los requerimientos de partida era que como mínimo el 70 % de las viviendas debían ser casas individuales.

En la propuesta elaborada por el *atelier* de Le Corbusier, de las 819 viviendas previstas 360 serían viviendas individuales de dos plantas, 330 viviendas se desarrollarían en planta baja y 294 se distribuirían en un edificio tipo *Unité* -similar a la *Unité d' Habitation* de Rézé Nantes- de 17 plantas.

Las viviendas de dos niveles son idénticas a las que se están desarrollando en paralelo y que se nombran como *Maison type Rochelle* (derivadas de los estudios de 1944 para les *Unités Transitoires* <sup>61</sup>).

Desde el punto de vista de la reflexión urbana este proyecto presenta gran interés. En los documentos previos es posible observar cómo se estaba llevando a cabo un trabajo muy completo que, de manera simultánea, tomaba en consideración el territorio -con sus potenciales y sus carencias-, las condiciones deseables para un núcleo urbano en ese territorio y las características que debían tener las tipologías residenciales para responder a los dos anteriores, así como la necesidad de respetar una máxima economía. Quizás debido a los viajes de Le Corbusier en esta época “las conversaciones” escritas sobre los planos son especialmente prolíficas y permiten tener datos sobre las preocupaciones que vertebraban el trabajo (FLC 20869- FLC 20870).

---

61 Marzá y Tinacci dicen que este tipo está derivado del tipo *Loucheur*, afirmación que a nuestro entender reviste ciertas dudas.

Las primeras propuestas completas dibujadas datan de abril de 1953 (FLC 20901), pudiéndose observar en ellas un planteamiento muy sectorizado en el que cada tipo de vivienda define y ordena una porción de territorio. Las vías rodadas configuran cinco grandes zonas, ubicándose en cada una de ellas un tipo de edificación específico. En el centro de gravedad del conjunto se sitúa un exiguo equipamiento comercial. En el plano FLC 20873 se puede leer que existe una duda entre si es pertinente generar una nueva centralidad -con las facilidades de comercio y ocio que esto implica- o si se debe generar un núcleo dependiente de Roubaix.

La propuesta de junio de 1953 (FLC 20817-FLC20907), modifica el trazado de los viales rodados definiendo únicamente cuatro grandes zonas y situando en el centro un equipamiento comercial más generoso y relevante en cuanto a su capacidad para configurar el espacio público. En cada uno de los cuatro cuadrantes, excepto en el que contiene la *Unité d' Habitation*, se disponen tanto viviendas en planta baja, como edificaciones del tipo *Unité Transitoire* -tanto entero como partido-. Esta mezcla de tipos enriquece sin duda el espacio público.

Las anotaciones en los planos permiten detectar cómo paulatinamente cada vez adquiere más fuerza la idea de combinar los diferentes tipos de viviendas. Esta circunstancia responde probablemente a una voluntad de generar un espacio mas equilibrado y diverso, pero sin duda constituye también una apuesta social importante. Las viviendas de planta baja y las de baja más un nivel estaban destinadas a personas de mayores ingresos, mientras que las *Unités* y los alojamientos transitorios a los trabajadores con situaciones mas precarias.

Por último, en agosto de 1953, aparecen unos estudios denominados *Quartier Expérimental Hem Roubaix* en los que se exploran otras vías configuración (FLC 20828- FLC 20829A). Fernando Marzá y Elena Tinacci en la reseña del proyecto de los *DVD Plan* hacen alusión a ellos como si se tratara del estudio general para HEM, pero en el plano FLC 20828 se observa cómo se trata sólo de una propuesta para una zona mínima del conjunto.

En estos estudios se indaga en la construcción de unidades cuadradas, una especie de manzanas abiertas configuradas por seis tipos diferentes de viviendas. El esquema recuerda vagamente al tipo de organización propuesta para las zonas H1 del Plan Director para Bogotá, pero mejorando claramente el esquema. En la capital colombiana se trabajó a partir de manzanas de 80\*50 metros, conformadas por un único tipo de vivienda de planta baja más dos niveles, y con patios traseros. Los patios estaban

orientados hacia el centro de la manzana de forma que las fachadas principales daban a la calle. Si bien en el centro de la unidad había un espacio libre de uso público y había un ámbito arbolado de 26 metros -dos jardines de 12 metros y una calle de 2-, el uso de este espacio central era estrictamente privado.

En el esquema para el *Quartier Expérimental*, se plantea la existencia de un espacio central de uso claramente público, conectado mediante una vía del tipo V4. A este espacio abierto recaen tanto algunos jardines de acceso como bloques. A partir de un cuadrado central se dispone un sistema de circulaciones en esvástica que organiza seis grupos de viviendas alternados, tres de planta baja y tres de dos plantas. El esquema resulta especialmente eficaz tanto volumétrica como espacialmente ya que siempre enfrenta construcción y jardín obteniendo un juego muy sutil de escalas. Así mismo en este esquema se dota a los muros curvos de los antejardines de un nuevo significado, ya que se convierten parcialmente en lugares de trabajo directamente relacionados con el espacio público central.

Llama la atención cómo, en muchos sentidos, es posible relacionar este esquema con la propuesta de Wiener y Sert para Tumaco. La similitud entre las manzanas básicas de Tumaco (1948) y las de las zonas H1 de Bogotá es importante, participando ambas del espacio central colmatado por jardines. No obstante la tipología para Tumaco contemplaba la existencia de un espacio de trabajo o comercio vinculado a la zona posterior de la vivienda y remate del patio. Esto hacía que las calles centrales tuvieran un claro sentido funcional, no así en el caso de la propuesta para Bogotá.

Los dibujos del *Quartier Expérimental*, tanto en planta como en perspectiva, fueron dibujados por Rogelio Salmons. Resulta bastante curioso observar el pequeño croquis del hipotético emplazamiento para este barrio en el plano [FLC 20828](#). Se coloca en una esquina lejana del complejo principal, que en todas las versiones de ordenación quedaba vacía. Cabe preguntarse si no sería una propuesta realizada por su cuenta y riesgo por el joven colombiano.

Con respecto a los tipos residenciales empleados, vale la pena anotar que para las construcciones de dos plantas se utilizó el tipo *Rochelle* que se detallará más adelante en el marco de ese proyecto. Para las viviendas en planta baja se realiza un minucioso estudio que retoma las investigaciones realizadas en torno a viviendas compuestas por crujías paralelas con la alternancia de módulos de 3.66 metros y 2.26 metros, conservando la presencia de los dos espacios jardín a ambos lados de la casa. Sin embargo se producen dos cambios radicales con respecto a los proyectos anteriores que modifican sustancialmente la configuración espacial de las mismas.

La primera diferencia reside en que la vivienda se desarrolla y amplía tanto en el sentido de su ancho, mediante la adición de crujías paralelas, como en el de su longitud. En el documento [FLC 20918E](#) es posible leer la siguiente anotación:

*“Je crois que le principe de l’habitabilité en longueur n’est pas très valable en horizontal, sauf pour des raisons d’économie jusqu’à un certain limite. En horizontal on a des possibilités d’extension dans tous les sens. La densité de bâtisse est toujours la même. Peut être on peut économiser en boiserie”.*

En el documento ([FLC20916A](#)) se exponen las virtudes del crecimiento en horizontal, argumentando que de esta forma los jardines se modifican de forma proporcional a la dimensión de la vivienda. Como contrapartida, se anota que a nivel urbano implicaría una necesaria alineación. Para resolver esto se propone el sistema de doble crecimiento que permite respetar la proporcionalidad entre espacio residencial y espacio de jardín, posibilitando a su vez la existencia de retranqueos a nivel urbano, que según el documento son deseables.

Si bien la estructura portante sigue estando constituida por muros, el cambio de la proporción de la planta, que pasa de ser longitudinal a ser un espacio con una relación más equilibrada entre sus dos dimensiones, resta contundencia a los mismos dentro de la configuración del espacio. Con una cierta distancia casi se podría afirmar que el espacio de estas viviendas sigue más la pauta de la *Villa Sarabaih*, que la de *Roq et Rob*, *La Sainte Beaume* o las *Maisons Jaoul*. ([FLC 20818A](#)- [FLC 20819A](#)- [FLC 20820](#)- [FLC 20821](#)- [FLC 20823](#)- [FLC 20824](#)- [FL 20825](#)). Se trata de un sistema aditivo que conjuga módulos de 2.26 y 3.66 de ancho para las estancias y estructura de muros interiores de 25 cm y exteriores de 35 de cm de espesor. La crujía de 2.26 se utiliza de forma prácticamente generalizada para las habitaciones y los baños, llevando al límite su ancho, y la de 3.66 para las zonas de estar y cocina. La cocina así como los baños obedecen siempre a una misma distribución, independientemente de la superficie útil de cada uno de los tipos.

Otra diferencia reside en la forma de las cubiertas que en este caso son parcialmente planas -en la zona del acceso- e inclinadas a un agua vertiendo hacia la zona del jardín. Parece que se abandonan definitivamente las bóvedas, cuya construcción en París puso de manifiesto la dificultad que implicaba llevarlas a cabo en un país que ya no posee esa práctica constructiva. No obstante en algunos bocetos se puede apreciar cómo en algún momento se pensó en utilizarlas. ([FLC 20856](#)- [FLC 20918D](#))

Vale la pena nombrar también que en este proyecto se retoma el antejardín delimitado por muros curvos, posibilitando dotar a cada vivienda de un espacio “interior” al exterior y el jardín posterior, aun-

que en este caso se plantean invertidos. Se trata de una solución muy similar a la utilizada en la segunda propuesta para la *Sainte-Beaume* (FLC17733). Sin embargo, como se decía anteriormente la solución está invertida, ya que en caso de la *Sainte Beaume* la zona configurada con los muros curvos se relaciona con el estar y con el paisaje, mientras que en *La Citadelle* se vincula al acceso, a la zona de servicios y a la calle. La situación de este exterior-interior en la parte más pública de la vivienda cobra un especial interés, ya que además de ser los encargados de la configuración del espacio público, también permite alojar en ellos espacios de trabajo vinculados a las viviendas.

El encuentro con el suelo también se realiza de una manera dual: los elementos que cierran los jardines se apoyan francamente en el suelo mientras que las viviendas están separadas de éste mediante tres escalones (FLC20822A)

Atendiendo a los planos firmados por Salmona para este proyecto parece que su participación se podría haber limitado al planteamiento del *Nouveau Quartier Expérimental* y que el grueso del proyecto lo hubiera podido dibujar Samper. No obstante, analizando lo que parecen ser los bocetos previos, no queda claro que no pertenezcan a la mano de Salmona. Parece evidente que estos bocetos fueron realizados por un hispano parlante ya que varias de las anotaciones aparecen en castellano. Y a juzgar por el trazo y por el tipo de letra impulsivos y algo caóticos, no parece coincidir con la pulcritud de los dibujos a mano de Germán Samper (FLC 20918 A,B,C,D,E- FLC 20916 B,C,D,E,F,G,H,I,J,K,L).

Entre la información de este barrio experimental de Hem figuran planos rotulados como Nv.B (*Nouvelle Ville/Briey*), apelación que también aparece en algunos planos de la *Maison Type Rochelle*. Así mismo vale la pena hacer notar que varios de los dibujos interiores presentados como pertenecientes a estos dos proyectos, aparecían idénticos en las *Unités Transitoires*. (FLC 20816 en *Citadelle* o FLC20771 en *Rochelle*, FLC 19304- FLC 19304I- FLC 304L en las *Unités Transitoires*).

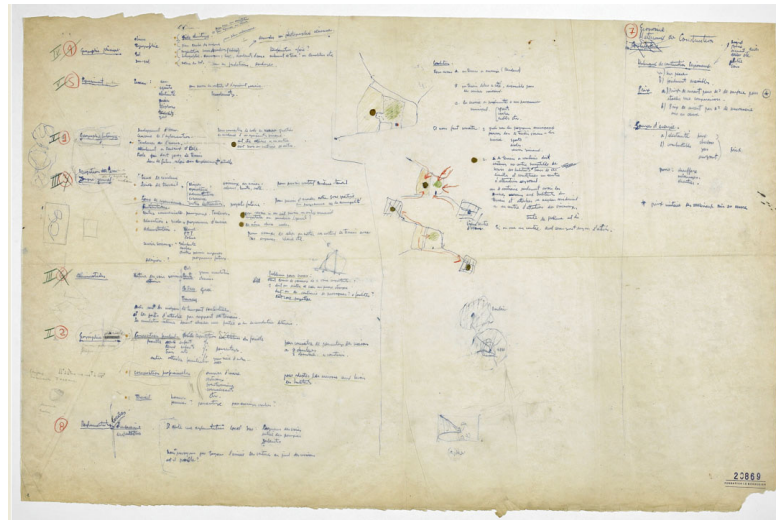


Fig01-HEM\_FLC 20869-NN-NF

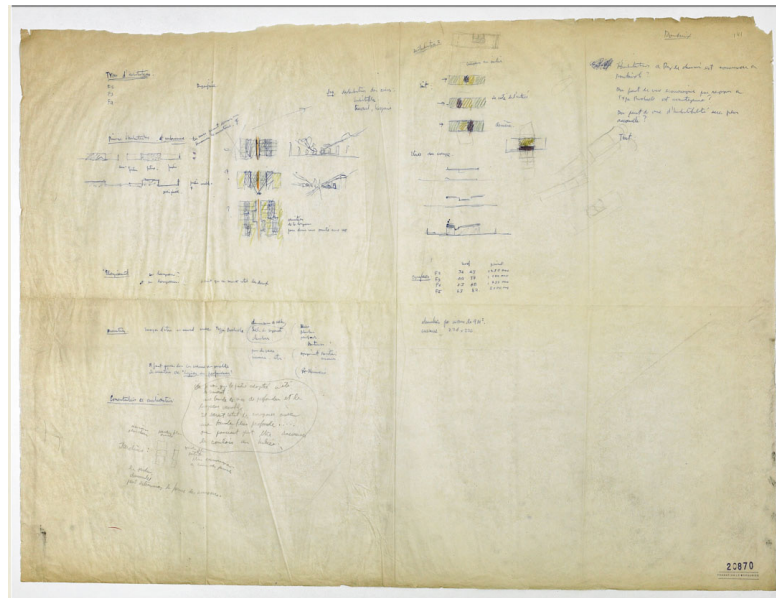


Fig02-HEM\_FLC 20870-NN-NF



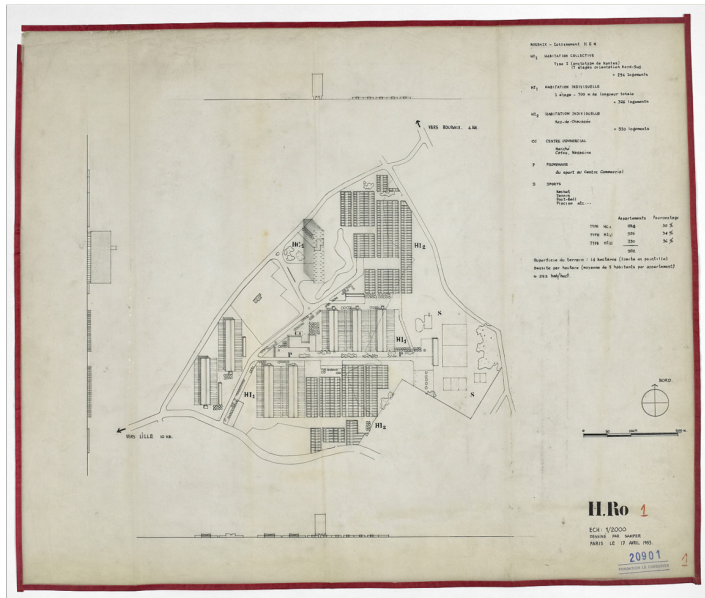


Fig03-HEM\_FLC 20901\_SAM\_17-04-1953

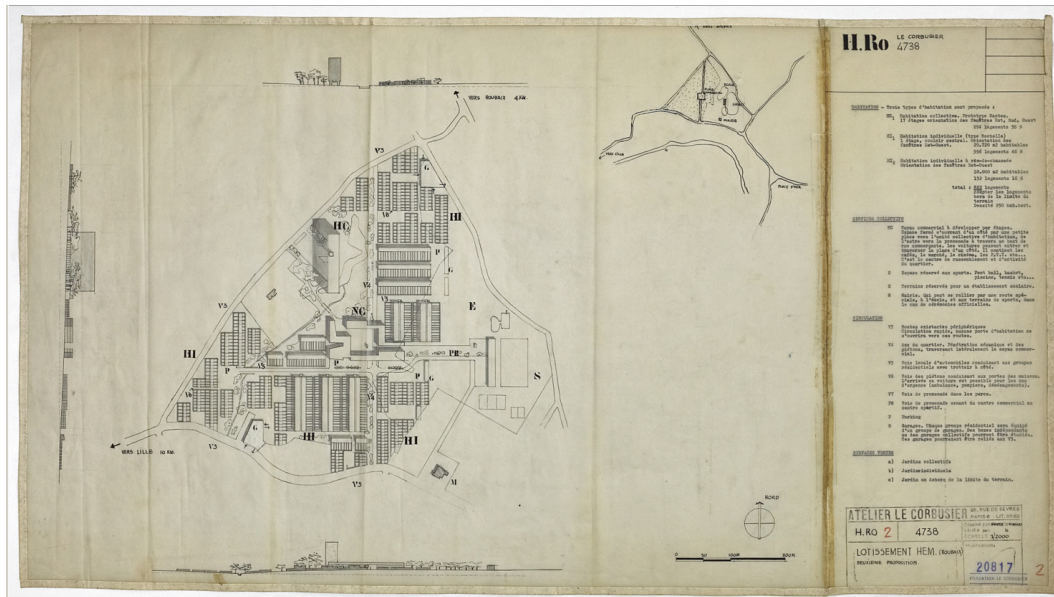


Fig04-HEM\_FLC 20817\_SAM\_10-06-1953

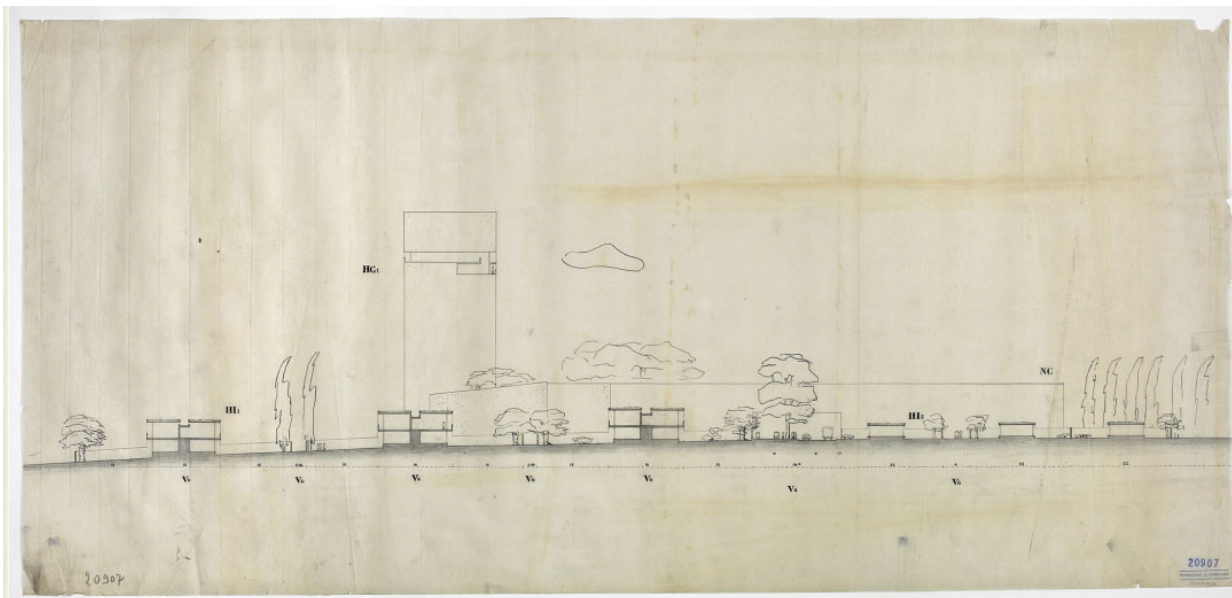


Fig.05-HEM\_FLC 20907-NN-NF

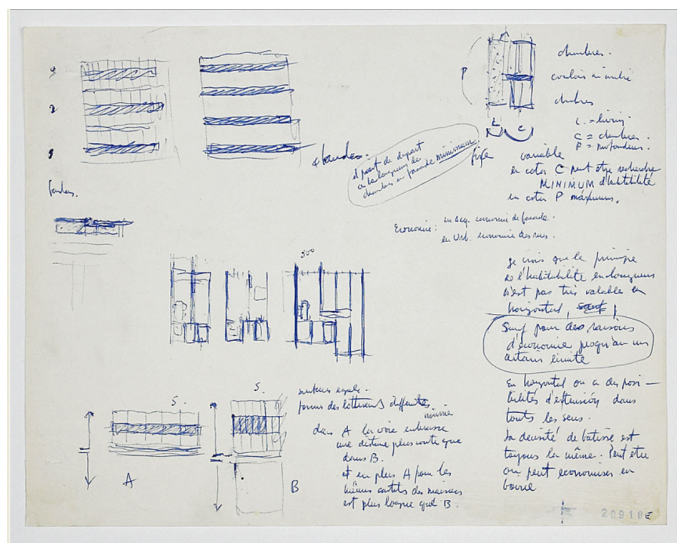


Fig.06-HEM\_FLC 20918E-NN-NF-53

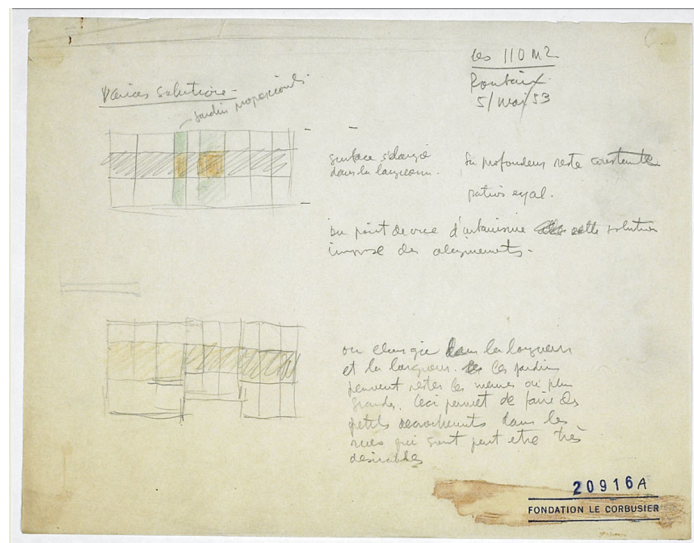


Fig.07-HEM\_FLC 20916A-NN-05-05-53

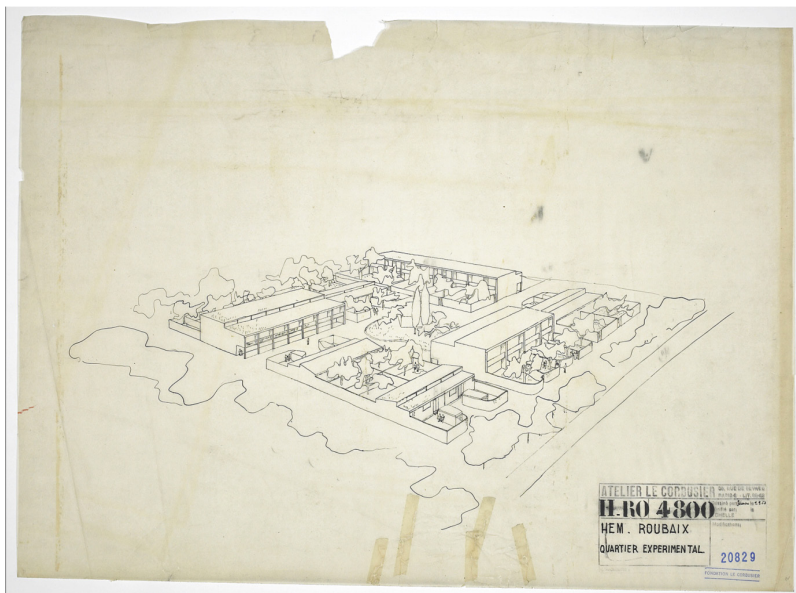


Fig08-HEM\_FLIC 20829A\_SAL\_09-09-1953

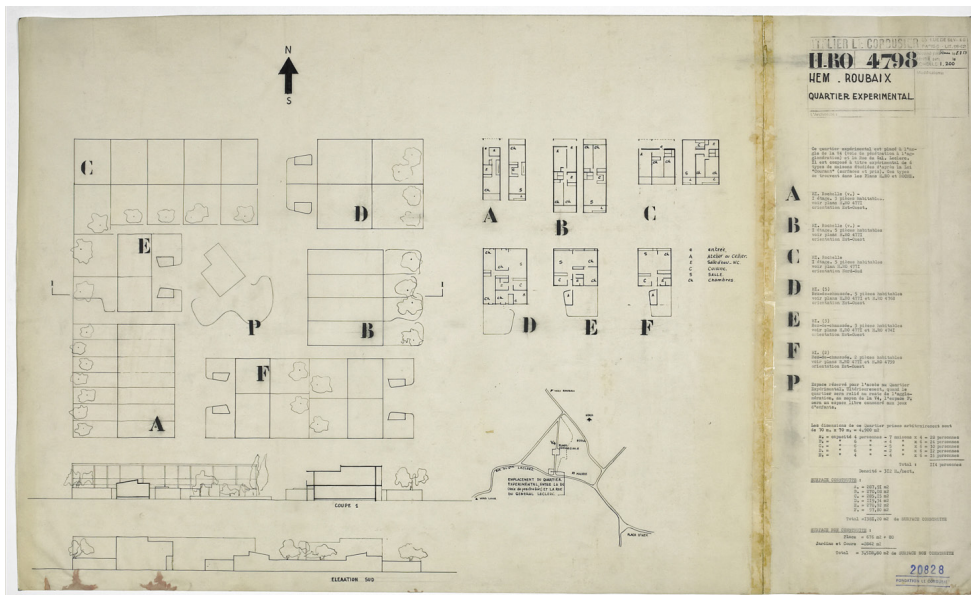


Fig09-HEM\_FLIC 20828\_SAL\_08-08-1953

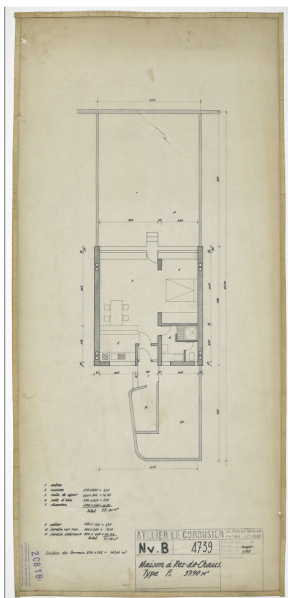


Fig.10-HEM\_FLC 20818A\_  
SAM\_NF

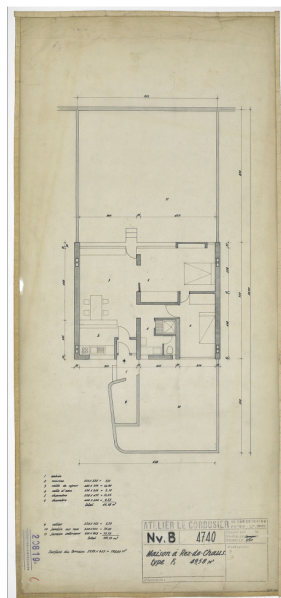


Fig.11-HEM\_FLC 20819A\_  
SAM\_NF

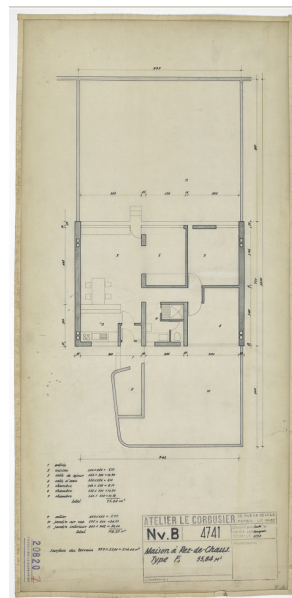


Fig.12\_FLC 20820\_SAM-SA-  
CH\_NF

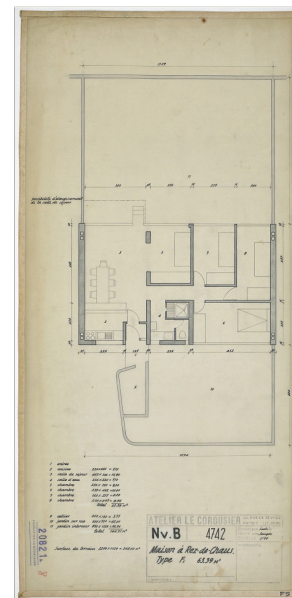


Fig.13-HEM\_FLC 20821A\_  
SAM-SACH\_NF

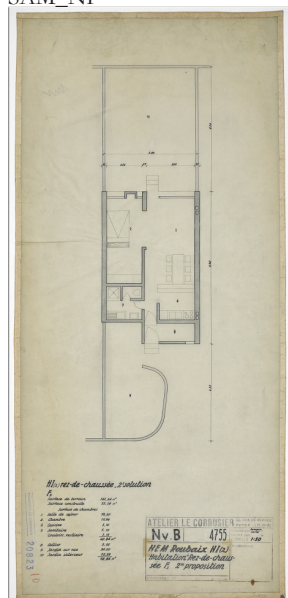


Fig.14-HEM\_FLC 20823\_  
SAM-SACH\_NF

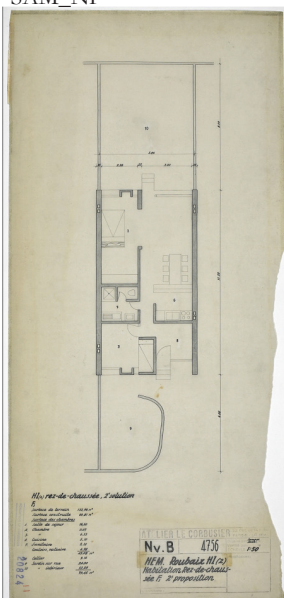


Fig.15\_HEM-FLC 20824\_  
SAM-SACH\_NF

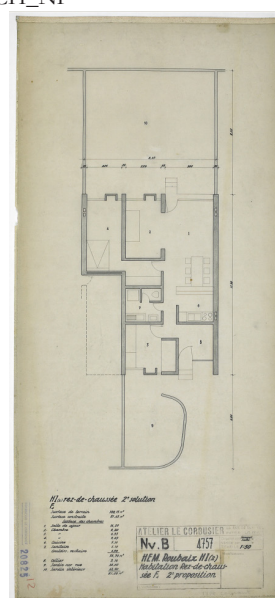


Fig.16-HEM\_FLC 20825\_  
SAM-SACH\_NF

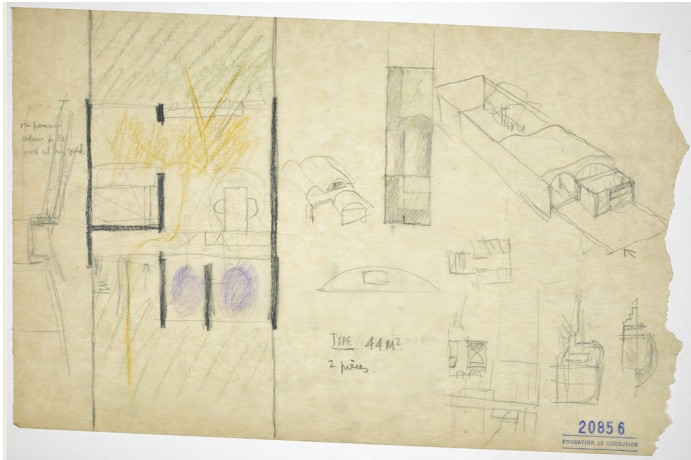


Fig.17-HEM\_FLC 20856-NN-NF

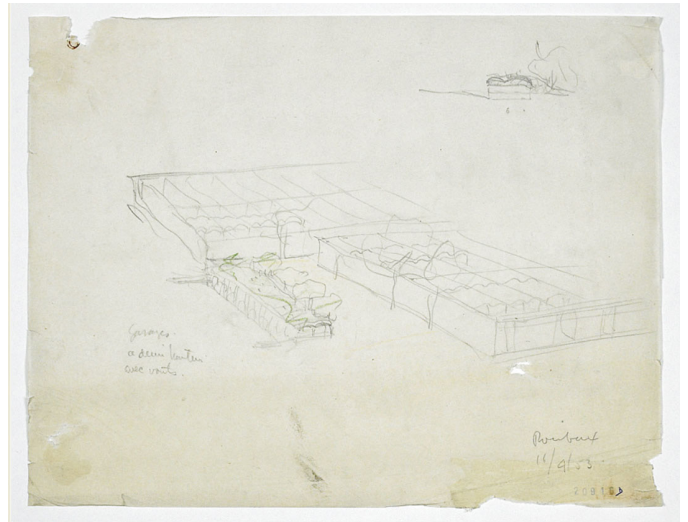


Fig.18-HEM\_FLC 20918D-NN-11-09-53

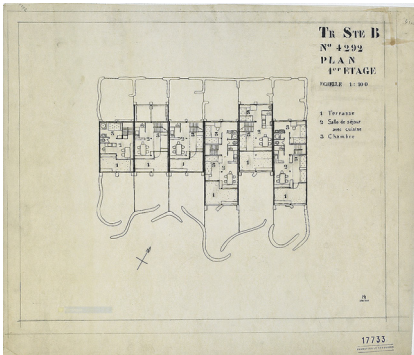


Fig.19-HEM\_FLC 17733-Sainte Beume

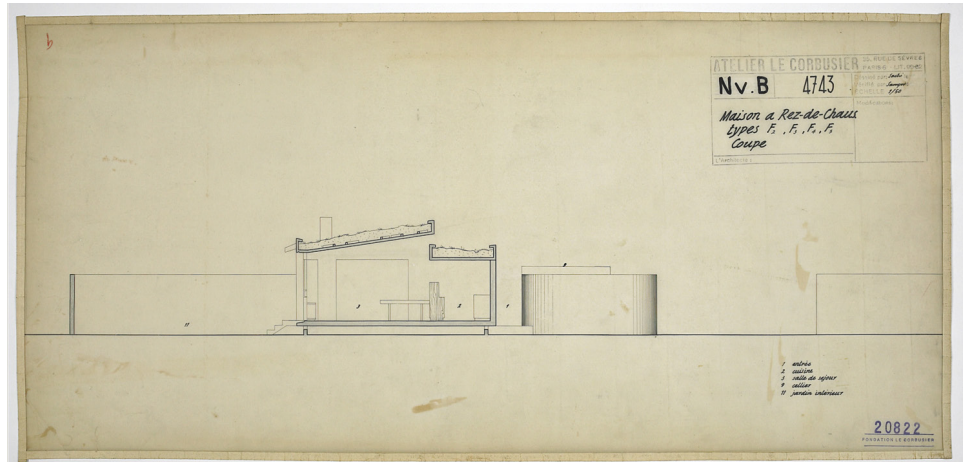


Fig.20-HEM\_FLC 20822A\_SAM-SACH\_NF

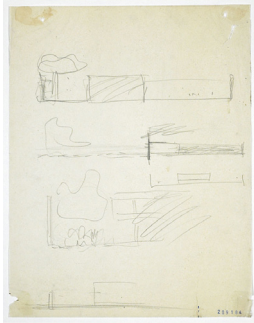


Fig.21-HEM\_FLC 20918A\_NN\_NF

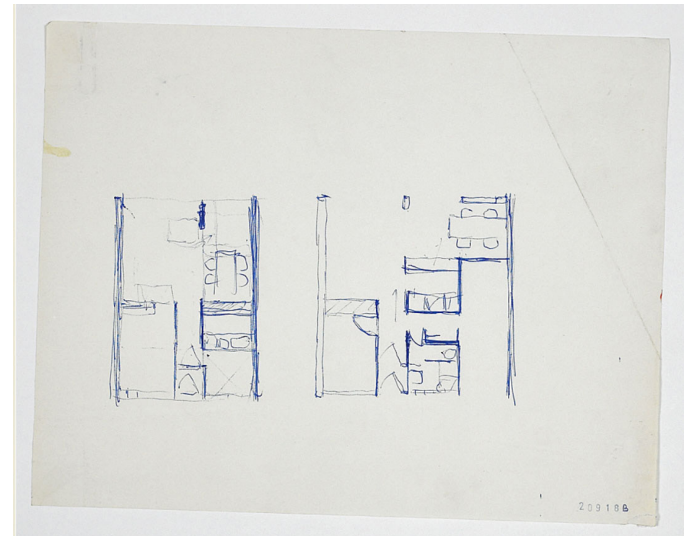


Fig.23-HEM\_FLC 20918B\_NN\_NF

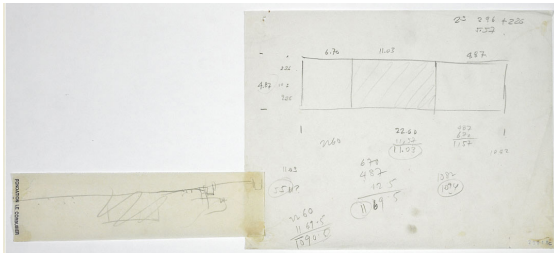


Fig.22-HEM\_FLC 20918C\_NN\_NF

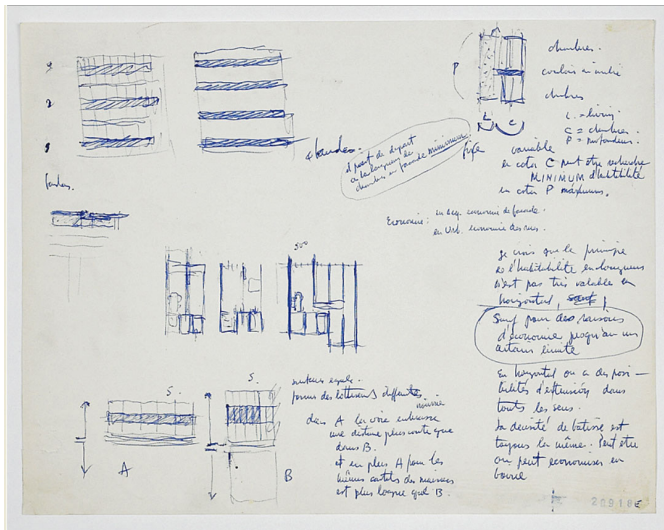


Fig.24-HEM\_FLC 20918E\_NN\_NF-53

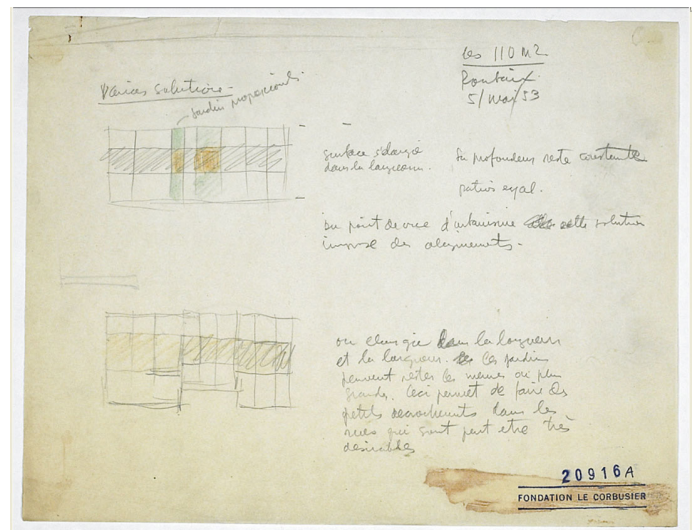


Fig.25-HEM\_FLC 20916A\_NN\_05-05-53

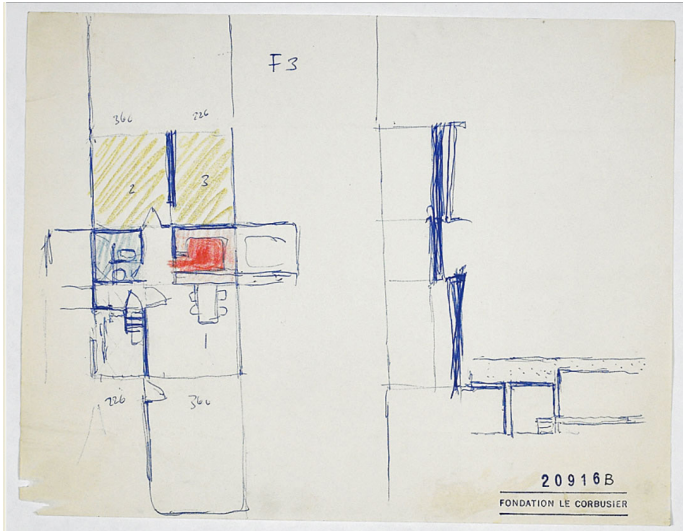


Fig.26-HEM\_FLC 20916B\_NN\_05-05-53

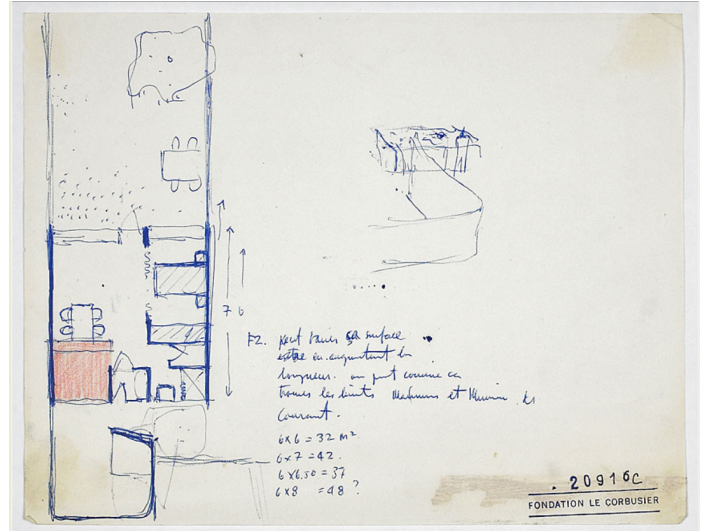


Fig.27-HEM\_FLC 20916C\_NN\_NF

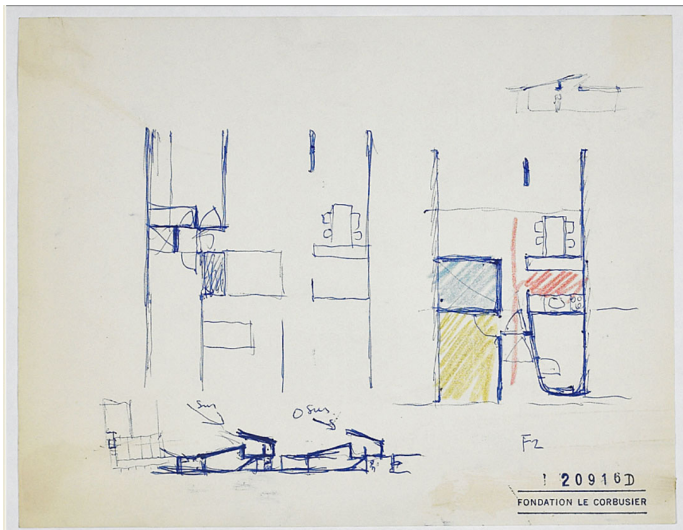


Fig.28-HEM\_FLC 20916CD\_NN\_NF

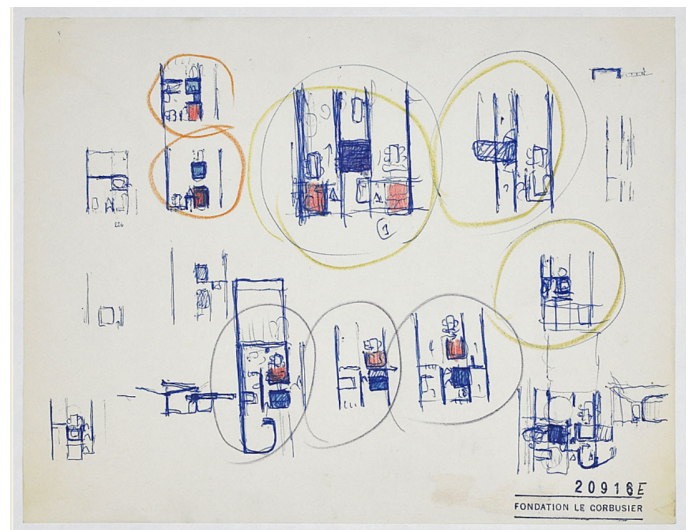


Fig.29-HEM\_FLC 20916E\_NN\_NF

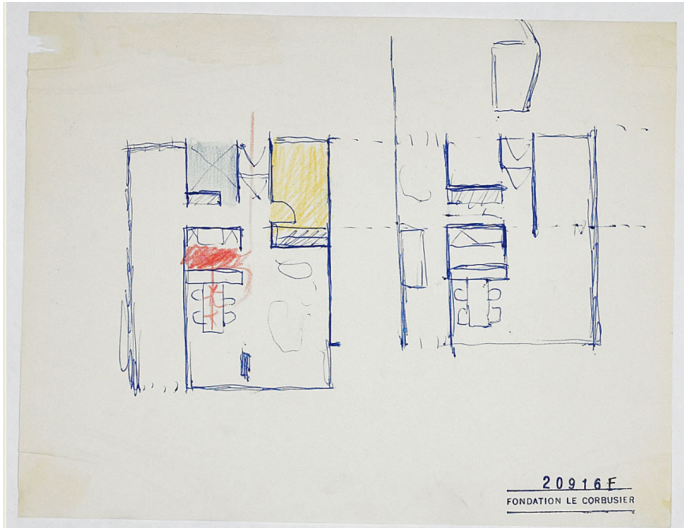


Fig.30-HEM\_FLC 20916F\_NN\_NF

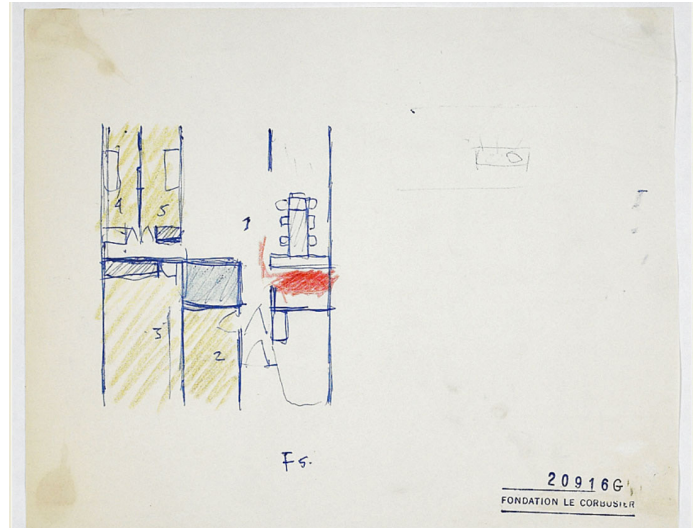


Fig.31-HEM\_FLC 20916G\_NN\_NF

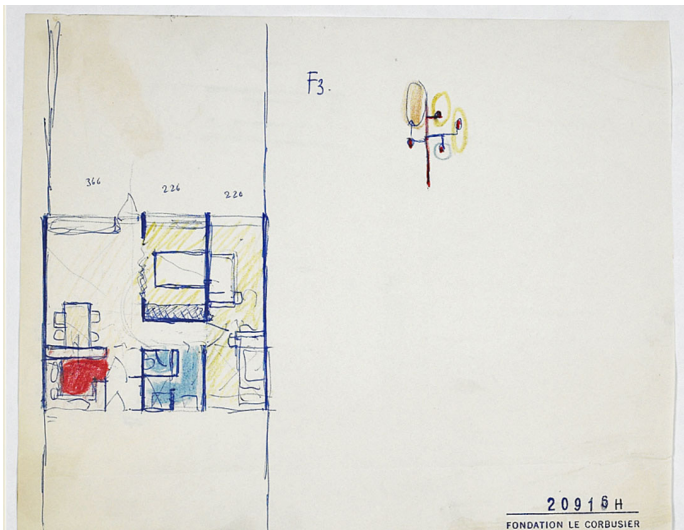


Fig.32-HEM\_FLC 20916H\_NN\_NF

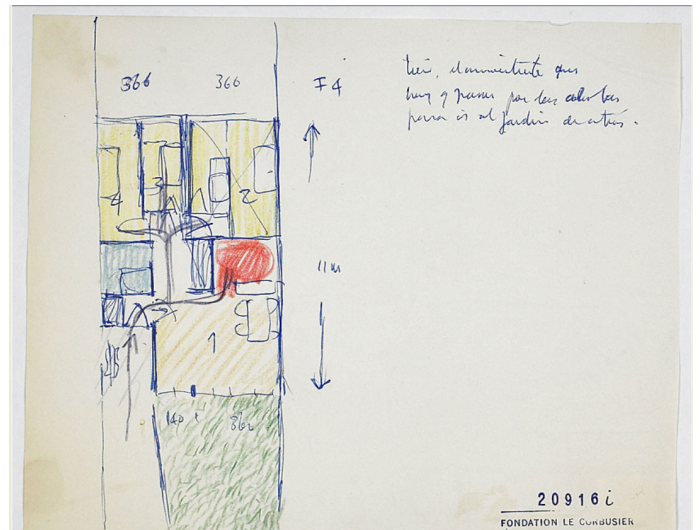


Fig.33-HEM\_FLC 20916I\_NN\_NF



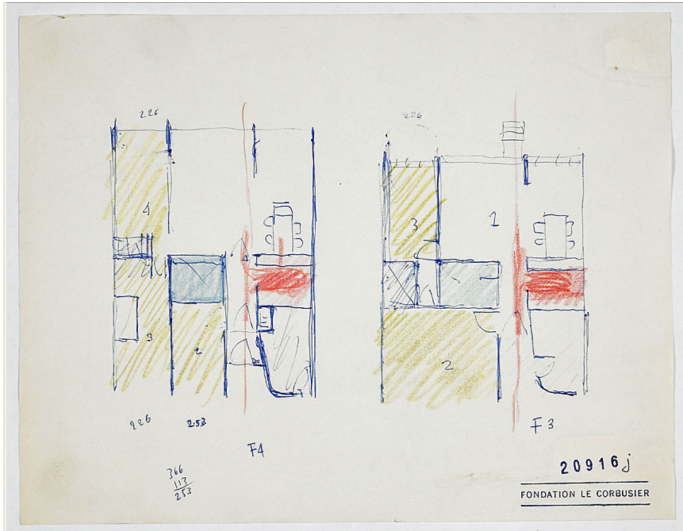


Fig.34-HEM\_FLC 20916j\_NN\_NF

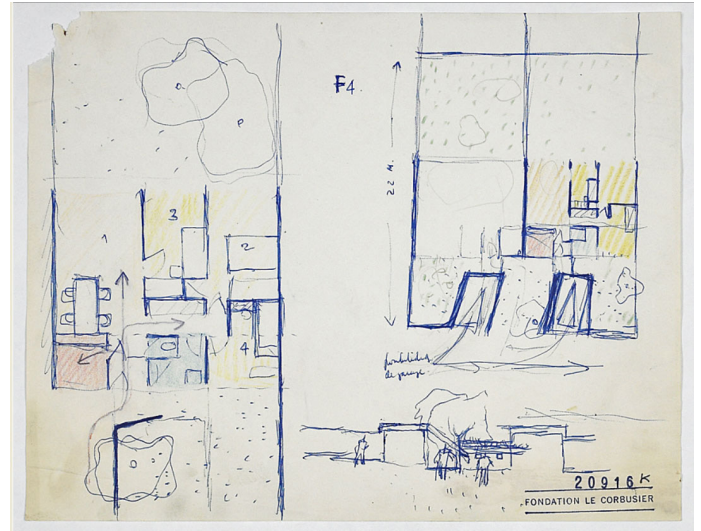


Fig.35-HEM\_FLC 20916k\_NN\_NF

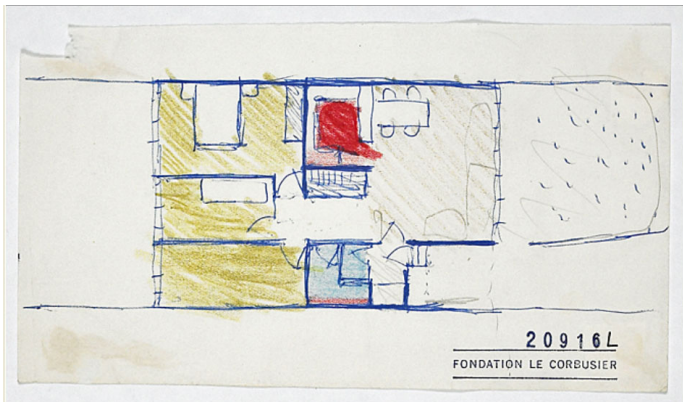


Fig.36-HEM\_FLC 20916L\_NN\_NF

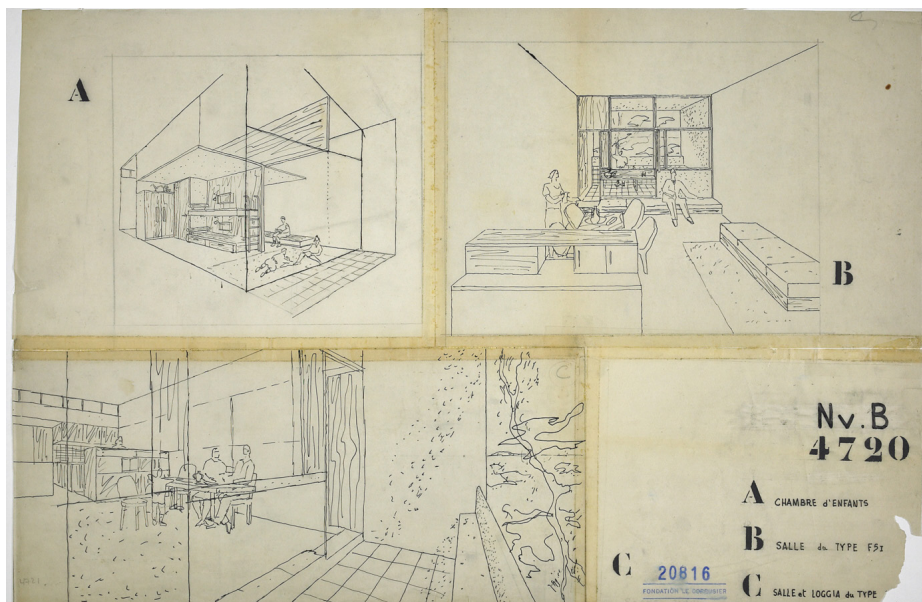


Fig.37-HEM\_FLC 20816

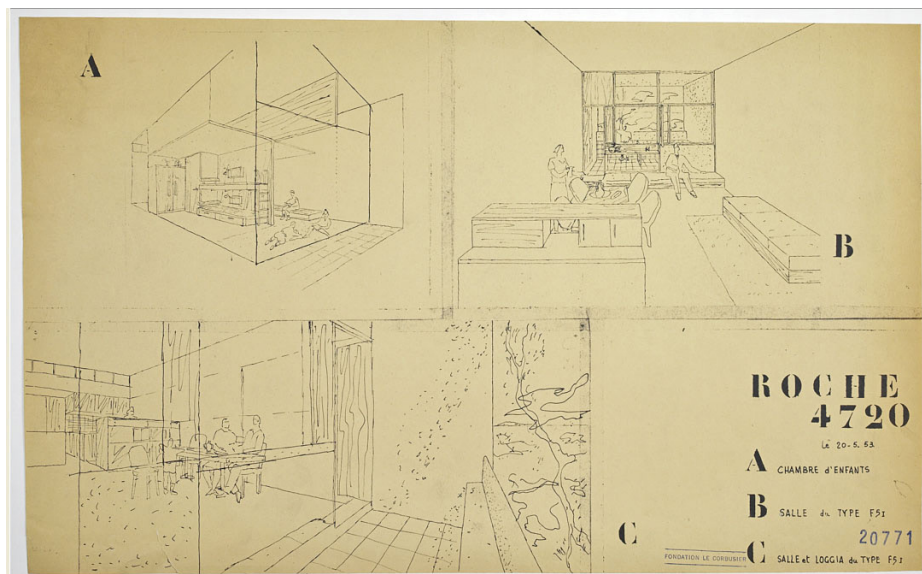


Fig.38-HEM\_FLC 20771\_NN\_20-05-1953-Maison Type Rochelle

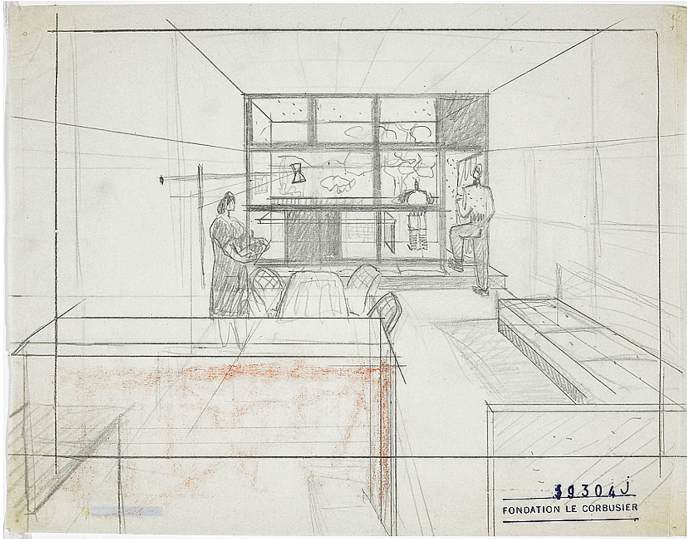


Fig.39-HEM\_FLC 19304-Unités Transitoires

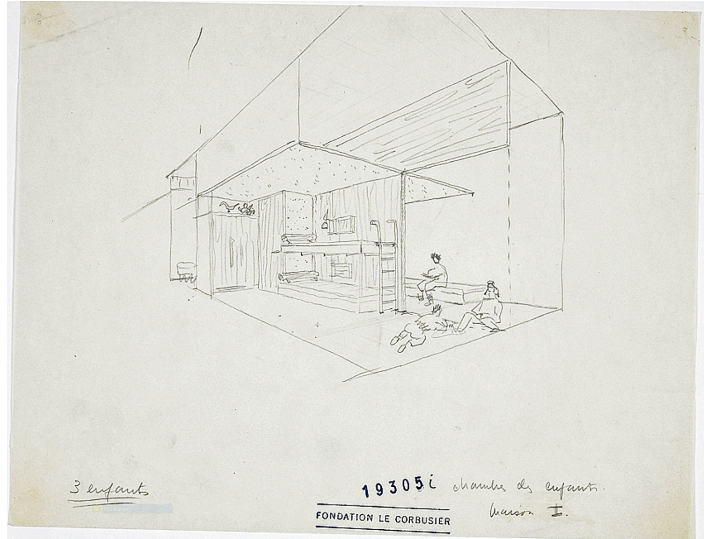


Fig.40-HEM\_FLC 19304I-Unités Transitoires

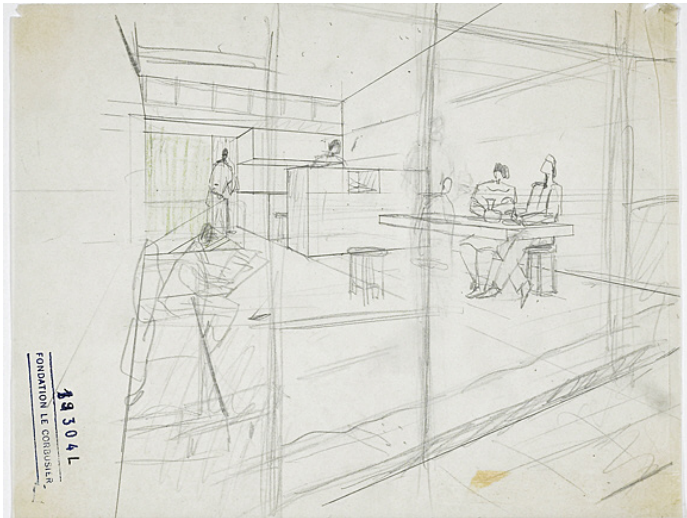


Fig.41-HEM\_FLC 19304L-Unités Transitoires

La *Maison Type la Rochelle* es un proyecto sin lugar, aunque quizás su nombre se deba a que en 1945, cuando Le Corbusier propuso la ordenación para la zona de La Pallice cerca a la Rochelle, ya había estado estudiando las maneras de resolver un enclave residencial “verde” vinculado a una fábrica y en contacto con la naturaleza.

En 1945 Raoul Dautry (por aquel entonces Ministro de la Reconstrucción y el Urbanismo) encargó a Le Corbusier el proyecto para la zona de La Rochelle-Pallice. Si bien el núcleo histórico de la Rochelle no había sido dañado durante la guerra, no había corrido la misma suerte la zona portuaria de La Pallice, situada al norte, cuyas industrias y habitaciones se habían visto seriamente afectadas por los bombardeos.

Los primeros estudios de Le Corbusier se centraron en una franja de tierra situada entre el núcleo histórico de La Rochelle y el puerto de La Pallice, de nombre Pont Neuf, vinculada a la fábrica SCAN que había sido muy dañada durante la guerra. Se trata de un proyecto realizado siguiendo sus teorías de la *Usine Verte* y proyectó la zona residencial en una franja de tierra cerca al litoral. En ella implantó tanto viviendas de una planta, como *Immeubles à Redents* de planta baja más un nivel - retomando la tipología de las *Unités Transitoires*, como bloques de vivienda de gran longitud de planta baja más cinco-, así como incluso algún *Immeuble Cartésien*. Al parecer hubo divergencias entre las expectativas del MNRU y las propuestas del arquitecto, lo que sin duda provocó que se realizaran numerosas y diversas propuestas de ordenación. No obstante en todas ellas había ciertos temas recurrentes, como la voluntad de configurar el espacio urbano mediante edificaciones de baja altura con una fuerte vinculación con el espacio circundante y una proporción generosa de espacio verde libre vinculado a ellas (FLC 29900).

Aunque los estudios para la *Maison Type Rochelle* son aparentemente sin lugar, cabe preguntarse si Le Corbusier seguía pensando en aquel proyecto, si el carácter de oportunidad de la aprobación del Plan Courant le hace pensar que era una buena idea retomarlo, o si sólo lo motivó el hecho de seguir reflexionando sobre los temas en él esbozados, a saber los de la *Ville Verte*, emplazamientos urbanos con una fuerte vinculación con la naturaleza.

En este proyecto se abordan básicamente dos tipos de vivienda: adosadas de planta baja más un nivel y aisladas de una planta. Las viviendas adosadas retoman varios aspectos previamente trabajados en las *Unités Transitoires* y también en algunas de las múltiples propuestas realizadas para la *Sainte-Beaume*. (FLC 19268)

Aunque el tipo de la *Unité Transitoire* se basaba en la creación de una calle interior y el solape de las viviendas con respecto a ésta, en los últimos dibujos de las mismas el edificio ya aparece “desdoblado”. No resulta claro si se trata de una propuesta alternativa ,o de una reflexión sobre el modelo propuesto. La segunda hipótesis no parece descabellada, ya que este tipo de edificios en principio estaba pensado para ser utilizado en asentamientos rurales con amplios terrenos y con una muy baja densidad de ocupación, y bajo estas premisas no resultaba muy convincente el hecho de sacrificar la posibilidad de tener ventilación e iluminación cruzada en las dos plantas y de poder acceder a las viviendas disfrutando del paisaje.

Cuando Le Corbusier retoma sus indagaciones sobre esta tipología en la Rochelle lo realiza de forma mas intensa en el tipo “partido” (FLC 20762- FLC 20763), aunque también aparecen algunos dibujos del tipo doble .(FLC 20764- FLC 29927- FLC 29925)

Partiendo de un ancho básico de 3.11 metros y una longitud de 12.24 metros, la siguiente unidad trabaja con 4.30 metros de ancho por 14.52 de largo. Sorprenden estas medidas pues, por primera vez en años, se salen del sistema Modulor, así como las alturas libres con las que trabaja, de 2.50 y 3.46 metros. Estas dimensiones aparentemente tampoco coinciden con las del proyecto original para las *Unités Transitoires* realizado en 1944, aunque la verdad es que si bien se mantiene la sección, la distribución se modifica sustancialmente. A diferencia de los estudios realizados previamente con respecto a las viviendas adosadas de densidad media, o incluso en la propias *Unités*, cuando se plantea ampliar la superficie de la vivienda no duplica directamente esta dimensión básica, simplemente aumenta la luz estructural. Las *Unités* dobles trabajan con dos crujiás estructurales -4.21 y 2.40 metros respectivamente y una profundidad de 5.46 metros más el espacio exterior- alternándose a ambos lados de la planta (FLC 29908). Es posible que este cambio repentino de sistema métrico tenga por finalidad adaptarse a alguna normativa, probablemente vinculada al Plan Courant. La acotación presente en algunos de los bocetos es extremadamente exhaustiva, así como los cálculos de superficies, algo no habitual en este tipo de bocetos previos. (FLC 29925)

La relación con el suelo por el contrario sigue siendo la misma propuesta en las *Unités Transitoires*. Tras un largo periplo por las propuestas que implicaban levantar las viviendas de la cota del terreno, vimos cómo en las últimas propuestas para Rob, el edificio volvía a aproximarse al terreno. En la *Maison Type la Rochelle* existe un ligero desnivel entre el primer forjado y el terreno natural pero no un espacio habitable. No obstante, en el tipo partido, se crea un espacio porticado de acceso que permite la construcción de

un espacio en sombra vinculado con el exterior. También merece la pena destacar el hecho de que sitúa un espacio de trabajo en planta baja.

Si se comparan las dos vistas del exterior (FLC 19270 (UTR) y FLC 20766 (ROCHE)) de ambos proyectos, y a pesar de la enorme similitud de los dibujos, llaman la atención las diferencias en el encuadre y la manera de tratar en ambos casos el entorno inmediato de los edificios. En la primera vista prácticamente la mitad de la perspectiva está destinada a mostrar la gran extensión de espacio verde en la que se asientan los edificios y los espacios destinados a la vida de la colectividad. En un plano lejano se divisan grupos amplios de personas conversando y disfrutando del espacio colectivo. En la perspectiva para la *Maison Type Rochelle*, sin embargo, se pone énfasis en lo próximo, se acerca el punto de vista y todo el formato esta dedicado a contar el edificio y su entorno inmediato, renunciando a la posibilidad de contar un espacio amplio y colectivo vinculado con el paisaje. De hecho, vinculado a cada vivienda aparece un árbol (*un arbre une maison*) y un recinto exterior delimitado y protegido. Se sustituyen las imágenes de la colectividad por otras que atienden más a la familia y al individuo. Este tipo de valla curvilínea y construida en piedra, aparece por primera vez en las segundas propuestas para la *Sainte-Beaume*, en cuyos bocetos de sección aparece también el árbol contenido en este espacio.

Un cambio sustancial, con respecto al modelo del que parte y a soluciones anteriores, reside en el tipo y la forma de la cubierta que delimita estos espacios. En las *Unités Transitoires* la cubierta era a dos aguas invertidas, de manera que la recogida de aguas pluviales se hacia en el interior del edificio, en la zona próxima a la comunicación horizontal, lugar de confluencia de todas las instalaciones. En las *Maisons Type Rochelle*, por el contrario, el agua se vierte hacia el jardín mediante gárgolas al igual que en las edificaciones proyectadas en Chandigarh y en la última propuesta para Rob. Las gárgolas vertiendo agua al jardín restituyen un ciclo de la naturaleza, aproximando la misma a los habitantes, al igual que lo hace el árbol cerca de sus vivienda. Al hilo de lo anterior, vale la pena anotar que el árbol que se dispone frente a cada vivienda es de hoja caduca, lo que al mismo tiempo permite “ver” el edificio. La cubierta se convierte en este caso en un plano pesado protegido por vegetación. Así, el conjunto deviene un todo estrechamente relacionado con lo natural.

El proyecto de casa unifamiliar aislada presentada como parte de la *Maison Type Rochelle* constituye una curiosa mezcla entre la construcción de las *Maisons Jaoul*, obviando las bóvedas, el proyecto final de Rob

(o *Unité de vacances*) y la propuesta para las *Maisons de Vacances* (3.66\*3.66)<sup>62</sup>. La planta está compuesta por dos espacios de *Cabanon* en los extremos, obviamente alojados por en sendos cuadrados de 3.66\*3.66, disponiendo en el centro un espacio de estar común, una cocina y un baño. A diferencia de la propuesta para *Rob*, este módulo se resuelve en una única planta y con muros de ladrillo cara vista. Se trata de una tipología extraña que desde luego podría servir como residencia para trabajadores, estudiantes o artistas, pero quizás más difícilmente como residencia familiar. En este sentido se entiende como solución de alojamiento provisional para trabajadores a la espera de poder acceder a una vivienda. No obstante llaman la atención la materialidad y la forma cómo se apoyan estas construcciones en el suelo, generando un basamento de piedra natural y una zona enterrada probablemente destinada a instalaciones. La solución material quizás se pueda explicar por la necesidad estricta de ajustar los presupuestos, pero la construcción del sótano quizás obedece más a la búsquedas materiales y de relación con el entorno que Le Corbusier había llevaba haciendo durante los años anteriores.(FLC 20765)

Se puede observar cómo, aunque aparentemente el edificio proyectado en 1944 y su versión revisada de 1953 -o la versión propuesta para el alojamiento temporal- siguen aparentemente las mismas vías marcadas por sus antecesores, se produce un cambio conceptual considerable. Paulatinamente Le Corbusier se va alejando de la colectividad como modelo social para centrarse en la familia y el individuo. Así mismo, la vinculación con lo natural se opera también de una manera más próxima. Ya no se entiende la naturaleza como un marco ideal, como un paisaje para ser contemplado, sino como un lugar con el que coexistir.

---

62 Vale la pena anotar que aunque el proyecto para las Maisos de vacaciones 3.66\*3.66 se formaliza como tal en 1956, en la información perteneciente al Proyecto de Roq et Rob, ya aparece esbozada la solución tanto en planta como en volumetría. Cosa que no debe sorprendernos pues en ese momento Le Corbusier estaba ensayando formas de combinar el recién construido Cabanon. Es curioso pero la planta de éstas aparece en Las Maisons Type Loucheur (error o anticipación?)

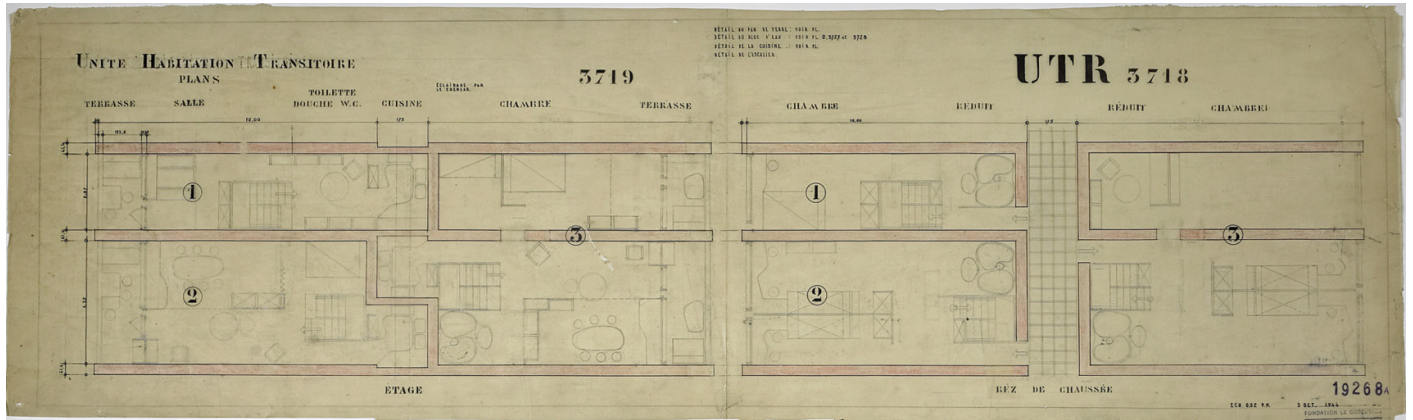


Fig.01-MR\_FLC 19268A-Unités Transitoires

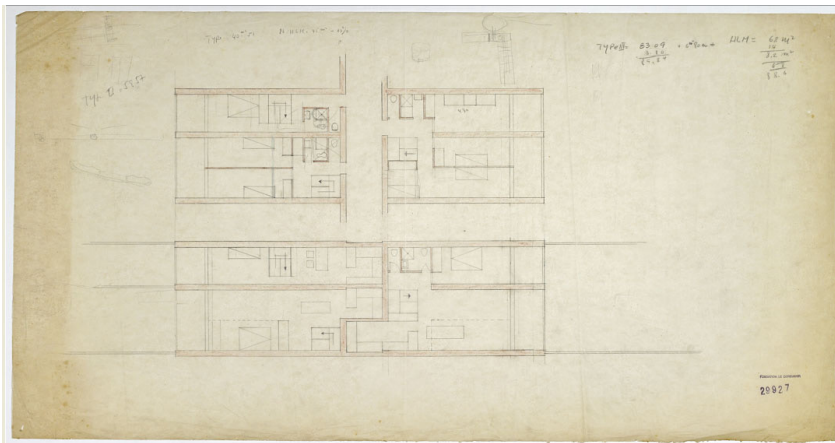


Fig.02-MR\_FLC 29927\_NN\_NF

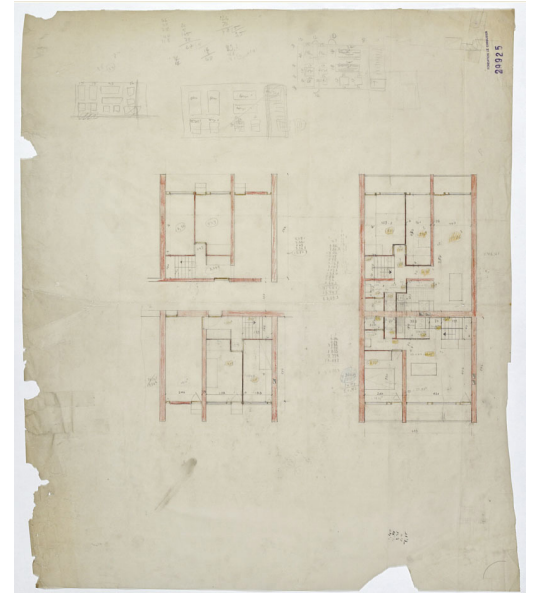


Fig.03-MR\_FLC 29925\_NN\_NF



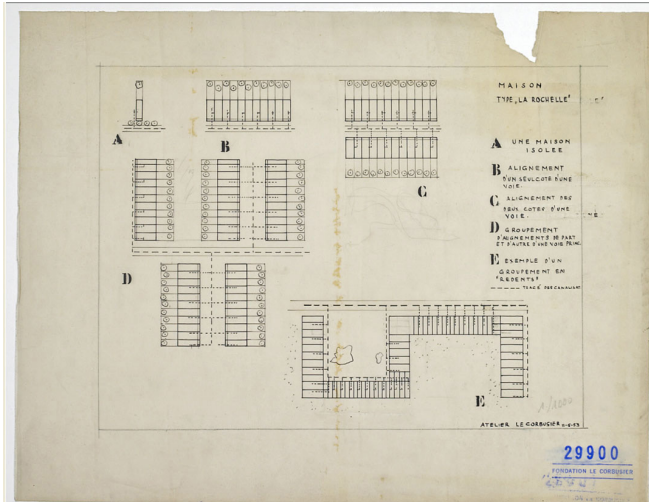


Fig04-MR\_FLC 29900\_NN\_11-05-53

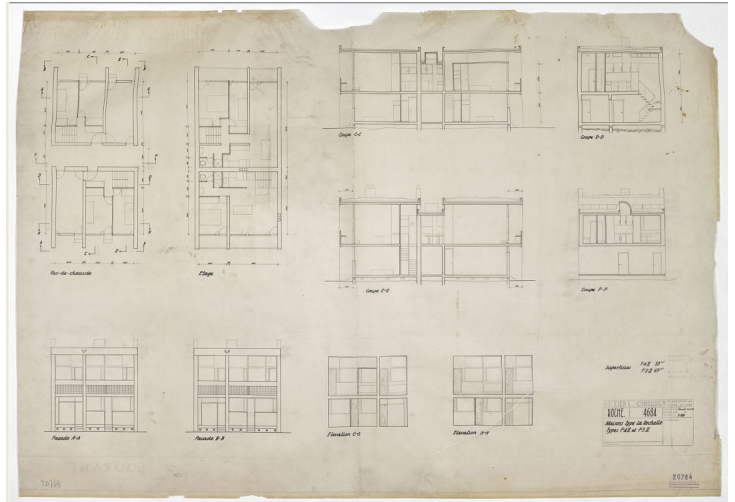


Fig05-MR\_FLC 20764\_MERIoT\_14-05-1953

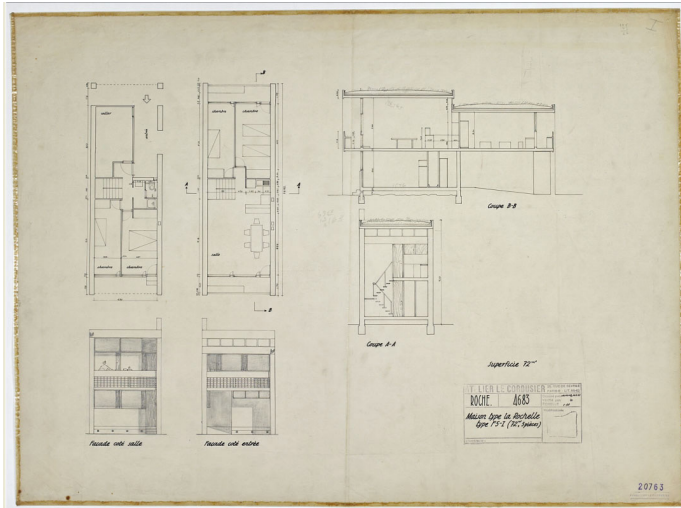


Fig06-MR\_FLC 20763\_SAL\_14-05-1953

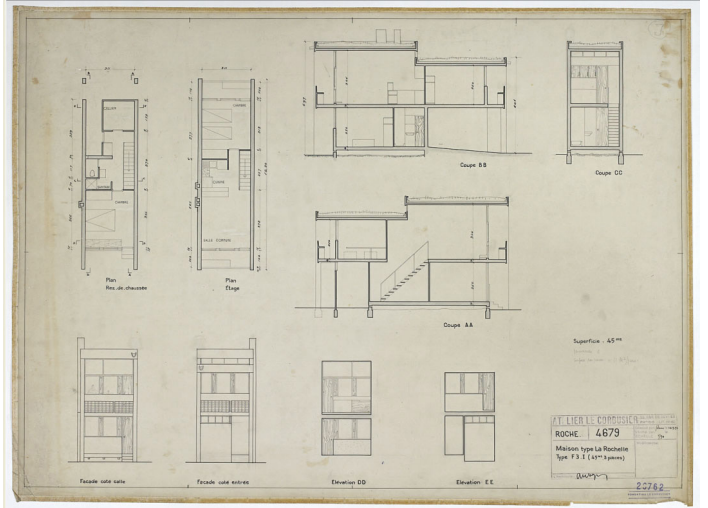


Fig07-MR\_FLC 20762\_SAL-WOG\_10-05-1953

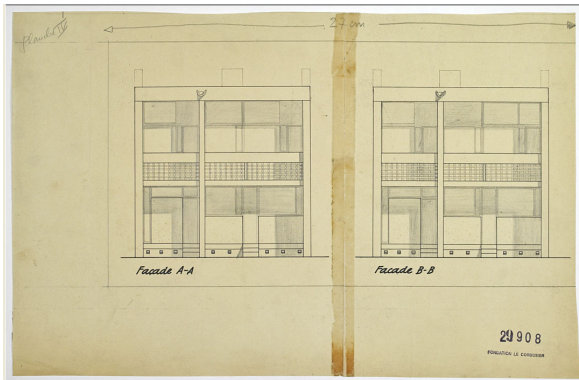


Fig.08-MR\_FLC 29908\_NN\_NF

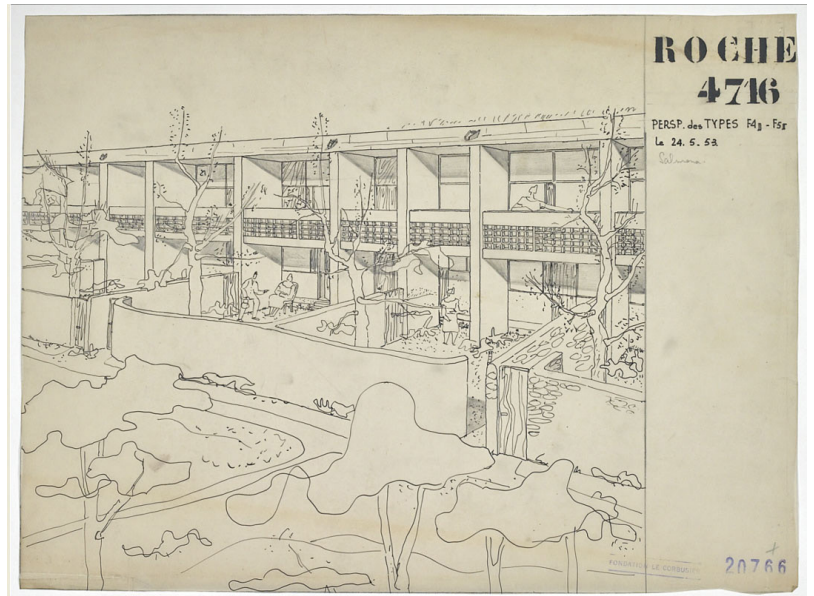


Fig.09-MR\_FLC 20766\_SALMONA\_24-05-1953

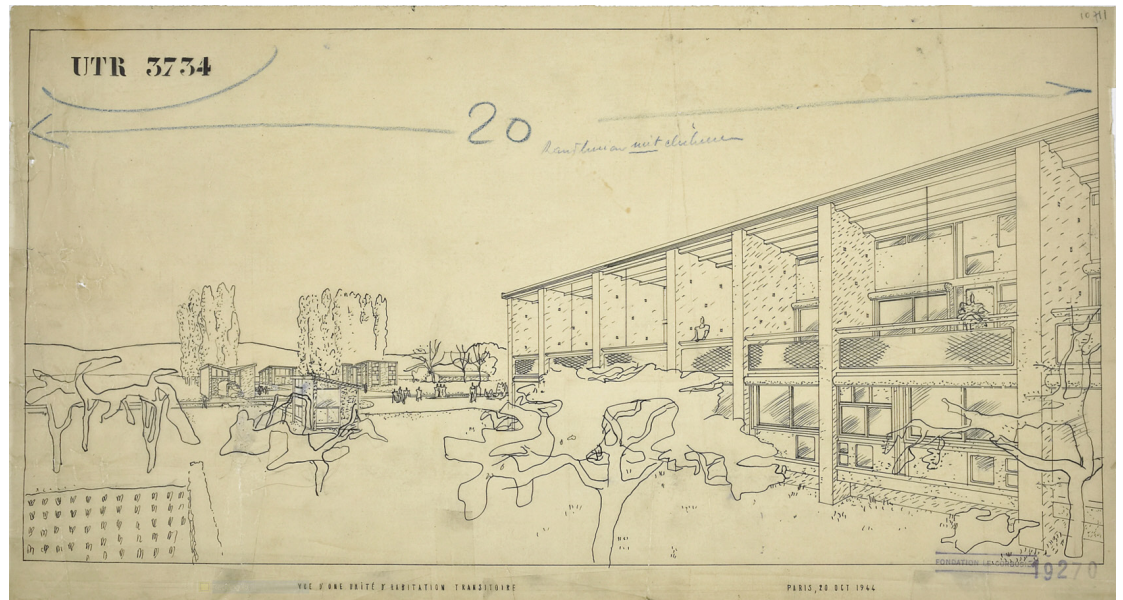


Fig.10-MR\_FLC 19270-Unités Transitoires

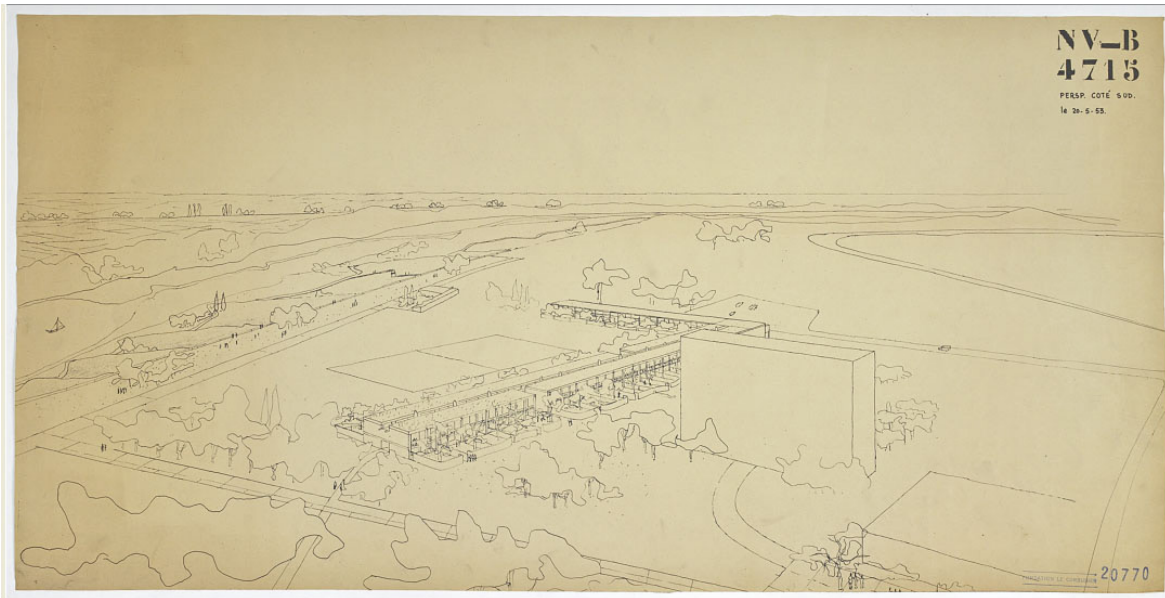


Fig11-MR\_FLC 20770\_NN\_20-05-1953

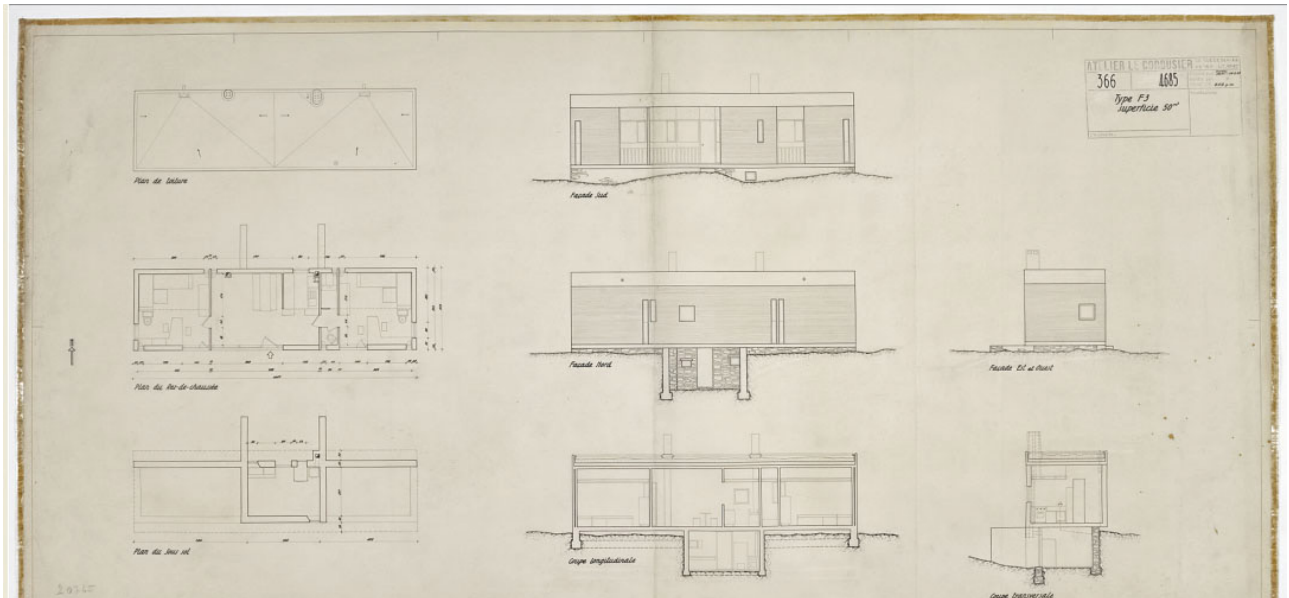


Fig12-M\_FLC 20765\_MICHEL-SACHI\_14-05-1953

iv. Los proyectos residenciales en Chandigarh: un ejercicio de síntesis

*“Notre tâche est de découvrir l’urbanisme et l’architecture qui plongent dans la sève de cette puissante et profonde civilisation et la dotent de l’outillage moderne favorable (pour) la caser dans le temps présent. C’est là une des tâches des penseurs et des techniciens.”<sup>63</sup>*

La historia de *La Maison du Péon* (1951-1957) y del posterior *Village du Gouverneur* (1953-1954) es la historia de un proyecto frustrado, pero también supone la ocasión para una nueva oportunidad. En estos proyectos, cuya reflexión se inicia en 1951, Le Corbusier tiene la posibilidad de proseguir, o quizás mejor volver a iniciar desde cero pero partiendo de bases ciertas, la reflexión desarrollada en proyectos como *Roq et Rob*, la *Sainte Beaume*, o *La Citadelle*.

Sin embargo, a pesar de que Le Corbusier tenía un enorme interés en poder desarrollar un proyecto de viviendas para las clases más desfavorecidas de Chandigarh, nunca lo logró concretar. En sus cartas y en sus escritos, en más de una ocasión, manifestó su admiración por la civilización y la cultura india, que vivía en pro de valores esenciales:

*“Au bout de la course 1951, à Chandigarh; contact possible avec les joies essentielles du principe hindou: la fraternité des rapports avec le cosmos et êtres vivants, étoiles, nature, animaux sacrés, oiseaux, singes et vaches, et dans le village, les enfants, les adultes et les vieillards actifs, l’étang et les manguiers, tout est présent et sourit, pauvre mais proportionné”<sup>64</sup>*

Documentos escritos archivados en la Fondation Le Corbusier muestran cómo en esta ocasión el maestro es especialmente meticuloso centrando a priori las cuestiones que deben orientar el proyecto. Ya desde el inicio realiza una reflexión muy precisa sobre las necesidades espaciales -vinculadas tanto al clima como a la manera de abordar el programa de necesidades- teniendo en cuenta la cultura india (FLC05485- FLC05485C). También considera la necesidad de abastecimiento en agua, estableciendo una ratio de 130 litros/habitante y día -sorprende ver cómo ésta casi se aproxima a la estimación de consumo hoy en día-. Así mismo, estudia los materiales y las técnicas constructivas disponibles en el sitio

---

63 LE CORBUSIER, Carta a Maxwell Fry y Jane Drew del 1/12/1950 FLC. Citada por Papillault Rémy, en DVD plan

64 LE CORBUSIER (1966), *Mise au Point*, Éditions Forces Vives, Paris Trad Esp TOORES J. (2104) Le Corbusier *Mise au Point*, Abada Editores, S.L, Madrid . Pag.12

y adaptadas a la necesidad de implementar un sistema constructivo lo más económico posible. Esto último se conseguiría mediante dos vías: el trabajo con materiales disponibles in situ (tapial, ladrillo y piedra) y la utilización de técnicas constructivas acordes a la tradición constructiva del lugar. En base a esto parece que Le Corbusier realizó varios tanteos para definir a priori cuál era el sistema constructivo idóneo, atendiendo simultáneamente a la crujía que cada uno de ellos permitía construir y a la cantidad de material empleado. En el documento [FLC 05485E](#) se puede leer “*Ce qui commande c’est la portée standard*”. En los posteriores [FLC 05485M](#)- [FLC 05485O](#)- [FLC 05485R](#), siguen una serie de cálculos que aparentemente muestran tanteos para unas cargas estándar y luces comprendidas entre 2.26 y 7 metros, tanto con un sistema de cubierta planas y nervios de hormigón armado, como con un sistema de bóvedas.

Tras la dilatada experiencia de *Rog et Rob*, en la que tras años de proyecto aún se seguían haciendo constantes modificaciones al sistema material y constructivo sin llegar a encontrar una solución que satisficiera adecuadamente todas las variables, Le Corbusier pretende en este caso comenzar a partir de ahí.

*“Le programme de Chandigarh prévoit par famille une surface de 110 m2. Un terrain minimum!... Toutes les familles vivent côte à côte, mais ne se dérangent pas mutuellement. Cette solution avec le soleil, l’espace, la verdure, mi-ouverte, mi-fermée, est quelque chose d’entièrement nouveau dans l’habitation. Un groupe de 750 habitants forme un village...”<sup>65</sup>*

En 1951 encarga a sus colaboradores André Maisonnier, Germán Samper y Rogelio Samona<sup>66</sup>, la labor de empezar a reflexionar sobre este proyecto. Los planos del 12 y 13 de Abril, y del 14 de junio de 1951, firmados por Maisonnier ([FLC29091](#)- [FLC31145](#)- [FLC05989](#)), dan cuenta en este sentido del trabajo que se estaba realizando. Tras un estudio preciso del soleamiento, en los primeros se ensaya una solución con cubierta plana y nervios de hormigón. La solución de la planta se propone en profundidad, a partir de dos crujías de 2.26 metros y una longitud total de 20.54 metros. Dicha profundidad está organizada en cinco partes: dos zonas de jardín situadas en los extremos, dos zonas de veranda respectivamente orientadas a noroeste y sureste y una zona central como único espacio “climatizado”. Si bien esta primera propuesta contempla el uso del ladrillo en pavimentos, al parecer los muros y la cubierta todavía están previstos con soluciones prefabricadas de hormigón. Así mismo, aún está presente la utilización de grandes zonas acristaladas.

---

65 LE CORBUSIER (1952). Notice Maison des Péons Fondation LC

66 Según Rémi Papillault Maisonnier, Salmona y Samper fueron los encargados de la primera fase de este proyecto. No obstante sólo figuran planos firmados por Maisonnier.

Tras estos primeros dibujos Le Corbusier recuerda la solución que había visto algunos años atrás en la casa de Francisco Pizano de Brigard en Bogotá. A continuación recupera unos bocetos que había realizado en un papel del Hotel Continental y los transmite a Maisonnier con la siguiente indicación: “*Maisonnier ceci pour compléter l'étude d'avril 51. Suite du plan n°4325 du 13-4-51*” (FLC05484, FLC05484B). La casa de Pizano de Brigard, como se verá en el capítulo dedicado a Bogotá, estaba cubierta por tres bóvedas rebajadas, construidas con ladrillo visto, que salvaban una luz de 4.5 metros. Esta solución parecía encajar perfectamente con las necesidades del proyecto en curso -la luz prevista inicialmente era de 2.26+2.26 metros- adoptándose como solución definitiva para todas las propuestas residenciales realizadas en Chandigarh a partir de ese momento. Esta decisión se asume ya que, entre otras cosas, tras la comparación realizada con la solución construida con nervios de hormigón se concluye que, utilizando un espesor constructivo menor, la bóveda permite cubrir luces mayores.

El documento en el que Le Corbusier propone recurrir a las bóvedas rebajadas de ladrillo como solución para la cubierta de *La Maison du Péon* está fechado el 11 de junio de 1951. Vale la pena anotar que los primeros dibujos de las *Maisons Jaoul* -propuesta de Entwistle- llegados al 35 rue de Sèvres pertenecen también a junio de 1951, y que la primera vez que éstas aparecen dibujadas con bóvedas es en un boceto de octubre de 1951 (FLC 10112). Aunque muy diferentes con respecto a su programa y a las condiciones del lugar en el que se implantan, las *Maisons Jaoul* y las propuestas residenciales en Chandigarh tendrán un desarrollo paralelo. No es casual que, una vez más, los nombres de los colaboradores se repitan en ambos proyectos.

También es curioso constatar que en el plano FLC05989 aparece un apunte gráfico en el que se precisa que Sert utilizó una solución parecida para proyectar viviendas destinadas a personas de escasos recursos en Bogotá.

Además de las bóvedas, la propuesta de Maisonnier introduce modificaciones con respecto a la anterior, limitando los espacios de *verandah* y aumentando el espacio propiamente interior que pasa de tener 4.52\*4.52 metros a 7.70\*4.52 metros, trabajando una longitud total de 22.5 metros. También elimina los planos de vidrio, sustituyéndolos por celosía de ladrillo.

Posteriormente, de enero a marzo de 1952, Le Corbusier hace el encargo a Balkrishna Doshi de retomar este trabajo (FLC05990- FLC29082). Doshi precisa la última propuesta dibujada por Maisonnier e introduce ciertas modificaciones, sutiles pero muy oportunas. La primera de ellas es la alineación

de todas las piezas cerradas con el fin de crear un espacio longitudinal pasante de *verandah*, volviendo a ampliar la *verandah* transversal hacia el noroeste. La propuesta de Doshi es absolutamente esencial: se trata de la construcción de una sombra, una doble cubierta apoyada en dos muros laterales. Doshi coloca una capa vegetal sobre la bóveda<sup>67</sup> y la cubre con un parasol, para generar una doble cubierta aislada y ventilada.

El ámbito interior está conformado por dos crujiás que organizan el espacio, aunque aparentemente se lee una única crujiá estructural. Se juega con un ancho útil total de 5.57 metros ( $2.26+2.96+0.10+0,125*2$ ), dimensión que coincide aproximadamente con la utilizada en las *Maisons Jaoul* (con crujiás de 2.26 y 3.66 metros).

El espacio de la casa se levanta algo más del suelo (40 cm), de forma que el escalón que se genera haga las veces de banco; a su vez se elimina el jardín delantero, anteriormente entendido como un espacio cerrado, abriéndolo francamente hacia la calle. Con estas operaciones se potencia una relación más intensa entre lo público y lo privado, posibilitando la utilización de este espacio abierto como una espacio intermedio de relación.

En marzo de 1952 la empresa de materiales de construcción Knapen realiza los planos definitivos (FLC 05473).

En la propuesta final de ordenación, cada grupo de 174 casas (750 habitantes) conforma un pequeño pueblo (*Village*) de 140\*158 metros de lado, vinculado hacia el interior y con un pequeño equipamiento público en el centro (FLC5616). Tras tanteos iniciales en los que se disponen las casas según varias orientaciones diferentes, se opta por un esquema de bandas paralelas en el que todas las viviendas están dispuestas en la orientación noroeste/sureste. A pesar de la aparente simplicidad del sistema, la manera de configurar los espacios públicos es muy sutil. En varios aspectos recuerda a la propuesta del *Village Expérimental* dibujada por Rogelio Salmona para *La Citadelle* (FLC 20829A). Si bien áquel es un sistema centrífugo -configuración imposible de encajar en este caso debido a la climatología extrema y a la imposibilidad de asumir ciertas orientaciones-, en ambos casos aparece una cuidada definición de los espacios públicos a partir del diálogo entre zonas ajardinadas privadas, o semi-privadas, la calle

---

67 Aproximadamente en la misma época se estaba proyectando la Villa Manorama Sarabhai con una cubierta de bóvedas también protegida por una capa vegetal.







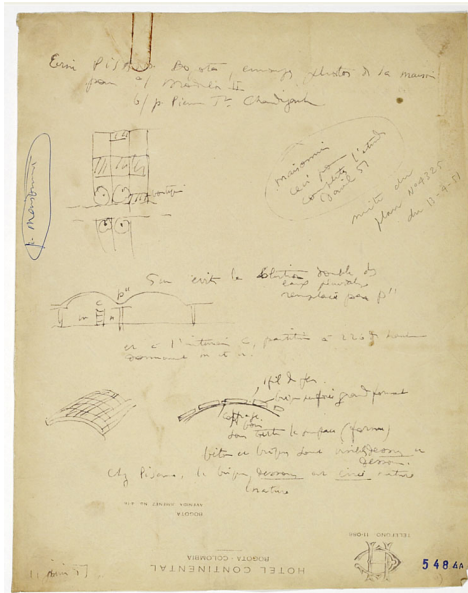


Fig.10-MP\_FLC 05484\_LC\_11-06-51

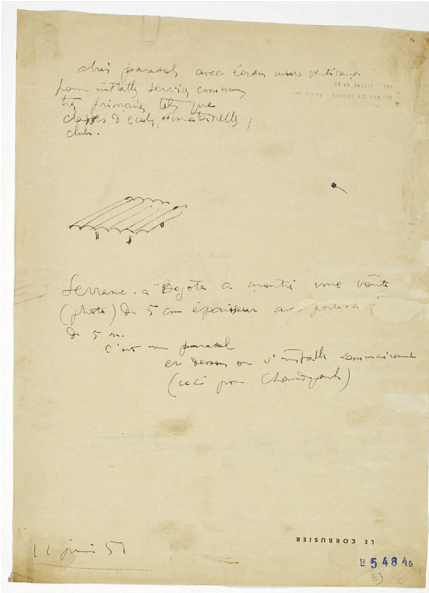


Fig.11-MP\_FLC 05484B\_LC\_11-06-51

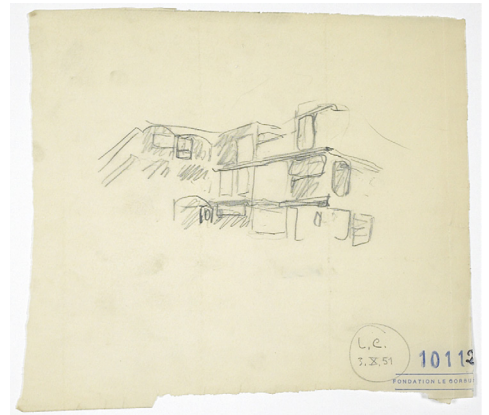


Fig.12-MJ\_FLC 10112\_LC\_03-10-1951

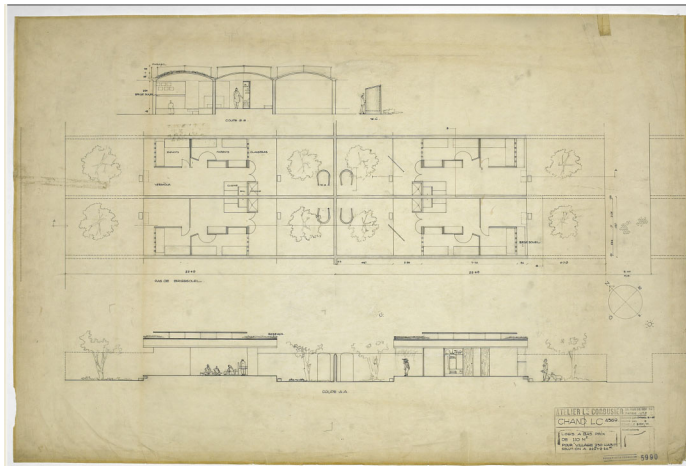


Fig.13-MP\_FLC 05990\_DOSH\_18-01-52

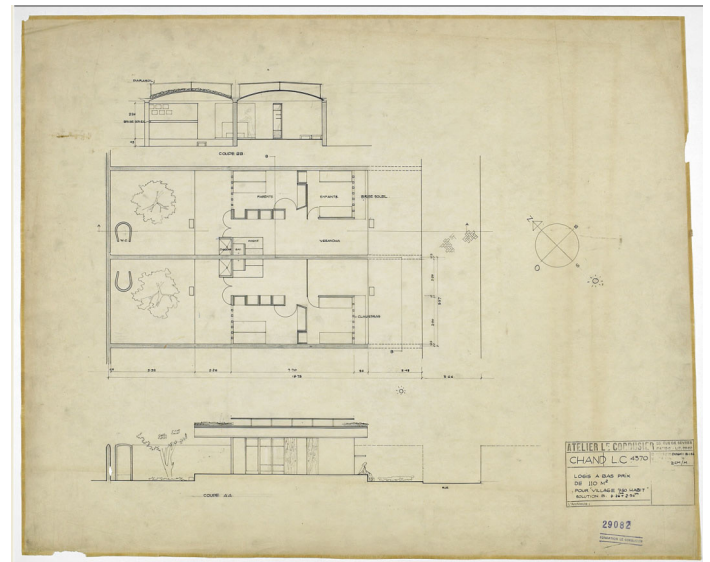


Fig.14-MP\_FLC 29082\_DOSH\_18-01-52

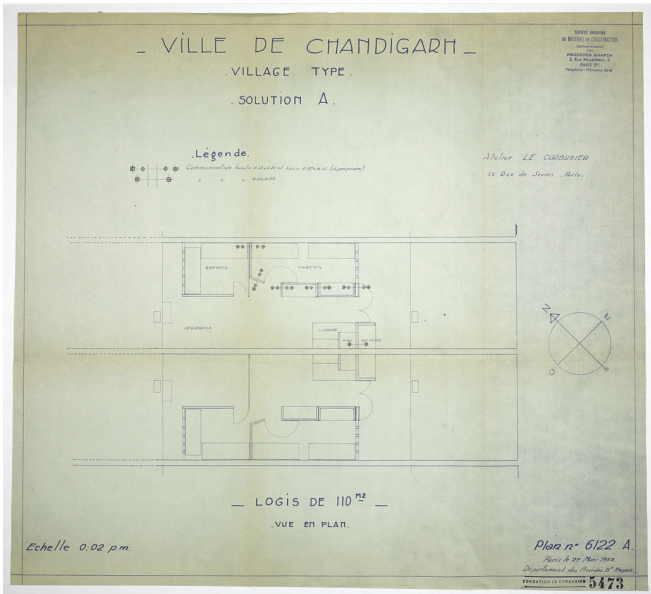


Fig15-MP\_FLC 05473\_NN\_27-03-52

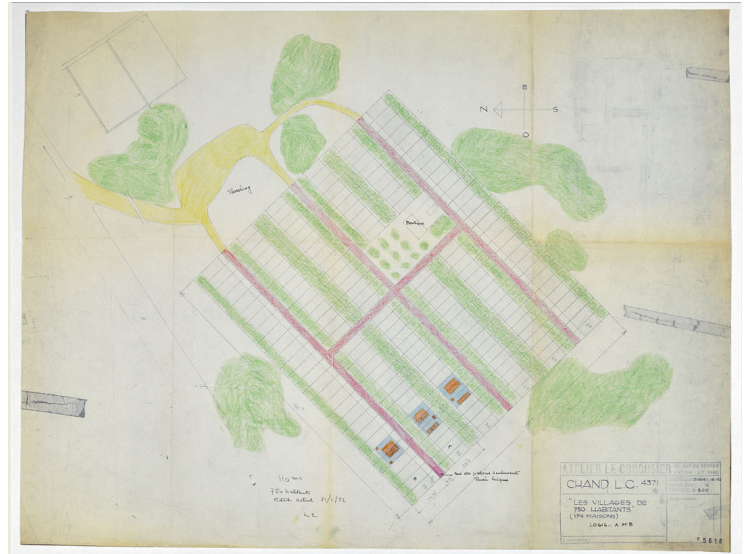


Fig16-MP\_FLC 05616\_DOSH\_15-01-1952

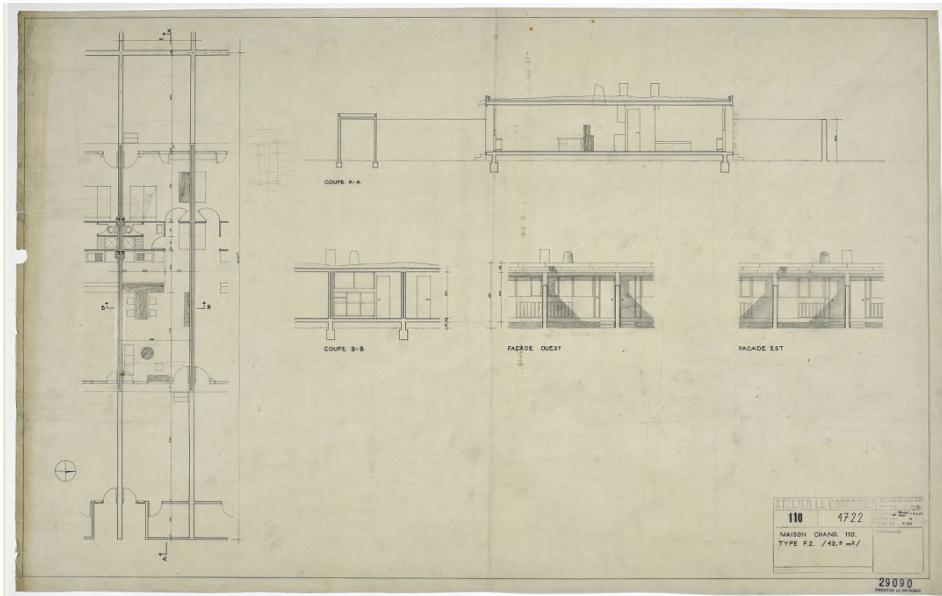


Fig17-MP\_FLC 29090\_MICH-OLEK\_04-06-53

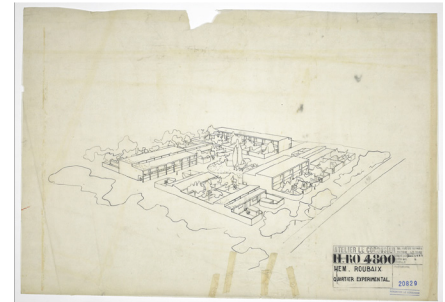


Fig18-MP\_FLC 20829A\_09-09-1953\_SAL

y la edificación. La imagen del conjunto hacia el exterior se confía a los jardines. Tres calles paralelas, aparentemente iguales ordenan el conjunto. No obstante, si bien el trazado y la dimensión de estas vías es idéntico, no lo es su sección, existiendo una clara jerarquización del eje central que se encuentra ampliado a ambos lados por la presencia de los jardines abiertos vinculados a la zona de acceso a las viviendas. Este eje a partir de la mitad geométrica del conjunto, coincidente con un eje transversal no pasante, se ve ampliado por el espacio de plaza destinada al equipamiento público. El conjunto contempla la existencia de dos tipos de vivienda, aunque al parecer se desarrolló con mayor intensidad el tipo de 110 m<sup>2</sup>, del que hasta ahora se ha hablado. En junio de 1953, Michel y Olek firman una propuesta para la vivienda de 42.5 m<sup>2</sup> (FLC29090).

No obstante, en paralelo al trabajo que se estaba llevando a cabo en el 35 rue de Sèvres, Jeanneret, Fry y Drew también estaban en Chandigarh trabajando sobre el tema. Tras diversas disputas, y a pesar de tener incluso el apoyo del propio Nehru, Le Corbusier no consigue el encargo y muy a su pesar suyo se ve obligado a abandonar este proyecto.

El *Village du Gouverneur* era un proyecto directamente ligado al *Palais du Gouverneur*, que no estaba contemplado en los inicios del encargo. Será a finales de 1953 cuando se le comunique a Le Corbusier la decisión de añadir al proyecto del *Palais du Gouverneur* una zona residencial. En su fase final, este complejo proyecto no construido llevaba asociadas dos zonas: un área de dependencias vinculadas al Gobernador en la zona frontal del Palacio, y en un nivel por debajo de la cota del suelo -construyendo una suerte de basamento enterrado para la construcción principal-, y otra zona más extensa, que en los planos aparecía pautada por una retícula regular en la parte posterior izquierda, al noroeste, detrás del Secretariado y la Asamblea. En este segundo lugar es en el que se decidió implantar el *Village du Gouverneur*, esto es, una zona residencial para las personas directamente ligadas al Gobernador.

Sin embargo en ese momento seguía prevaleciendo la norma según la cual los proyectos de vivienda en Chandigarh estaban atribuidos a los Senior Architects (Jeanneret, Fry et Drew). Entre octubre y noviembre de 1953 Le Corbusier recibe los planos de parte de Jeanneret y Fry mostrando sus propuesta para las *Maisons du Péon* 5J, 11JC, 12JC y 13J (Jeanneret) y 9F (Fry). (FLC05392- FLC05393- FLC05437- FLC05439- FLC 05440- FLC 05448- FLC 05466)

Le Corbusier se pone enseguida a trabajar y junto a Rogelio Salmona -parece ser que también hubo alguna colaboración puntual de Balkrishna Doshi en los inicios (FLC 05464)- desarrolla una propuesta alternativa para el *Village du Gouverneur*, estableciéndose una competencia entre los dos equipos. Le Corbusier pelea arduamente por poder proyectar esta zona, alegando que todas las construcciones del Capitolio deben ser acordes a sus palacios, consiguiendo finalmente que le concedan el encargo. El maestro suizo trabajará en este proyecto ininterrumpidamente desde diciembre 1953 hasta junio de 1954, con alguna reflexión puntual mas tardía. Sin embargo, en diciembre de 1954 renunciará al mismo en vista de que la construcción del *Palais du Gouverneur* estaba en entredicho.

De los 13 tipos de residencias previstas para la ciudad, los que debían estar en relación con el Palacio eran:

- Tipo V: Secretariado del Gobernador (3 casas)
- Tipo IX: Superintendentes y doctores (2+1 casas)
- Tipo X: Asistentes (6 casas)
- Tipo XI: Clerks Seniors (3 ó 4 casas)
- Tipo XII: Clerks Juniors (15 casas)
- Tipo XIII: peones (muchas)

Según la información de la que se dispone, prácticamente la totalidad de los dibujos de este proyecto fueron realizados por Rogelio Salmona bajo la atenta supervisión de Le Corbusier. Exceptuando un dibujo preliminar para la *Maison du Péon* dibujado por Doshi, tres detalles a 1/20 y a 1/10 dibujados por Olek y el plano de los canales de riego por Michel, todos los dibujos llevan la firma del arquitecto colombiano. También es importante mencionar que este es el último proyecto en el que trabajó Salmona antes de retirarse del Atelier de Le Corbusier.

El proyecto para esta serie de viviendas se inició en diciembre de 1953, momento en el que se estaba construyendo la *Villa Manorama Sarabhai* -proceso que se extendió entre 1953 y 1955-. El proyecto para la señora Sarabhai se desarrolló en torno a dos propuestas respectivamente fechadas en marzo y noviembre de 1952. Sin duda las experiencias acumuladas en la construcción de esta casa y en la de las *Maisons Jaoul*, así como en los estudios realizados para la *Maison du Péon*, fueron decisivos para dar forma a estos estudios, que de alguna manera constituyen una síntesis de las investigaciones llevadas a cabo en estos importantes proyectos.

Se realiza todo un estudio tipológico y constructivo que, aunque deudor de las experiencias *anteriores de las Maisons Loucheur, de las casas en Lannemezan, de la Sainte-Beaume, de Roq et Rob, de la Maison du Péon, de La Citadelle* y por supuesto de las *Maisons Jaoul*, aporta avances significativos. Este trabajo constituye un auténtico esfuerzo de sistematización de la construcción a partir de una reinterpretación de la utilización de elementos constructivos tradicionales, optimizándolos y obteniendo a la vez de ellos su máxima expresividad. Sin duda el hecho de que Rogelio Salmons hubiera participado activamente en el proceso de formalización final y “construcción” de las *Maisons Jaoul*, así como en el proyecto para *La Citadelle*, fue decisivo a la hora de enfrentarse a este proyecto.

Se trata de la puesta a punto de un sistema que permite resolver viviendas de superficies útiles variables -42 m<sup>2</sup> (tipos XIII), 72 m<sup>2</sup> (tipos XII y XI), 92 m<sup>2</sup> (tipo X), 140 m<sup>2</sup> (tipo IX) y 260 m<sup>2</sup> (tipo V)- pero con unas constantes con respecto a la métrica, a la construcción y los principios de definición de los espacios. (FLC05438K- FLC5438I).

El tipo XIII (*Péons*) es la célula básica, y aunque comparte algunos rasgos en común con las viviendas de mayores dimensiones y con el proyecto de 1951 para la *Maison du Péon*, no utiliza exactamente el mismo sistema métrico y constructivo. Aparentemente este tipo es el primero que se intenta resolver -realizando para ellos múltiples aproximaciones (FLC05438 A/M- FLC05441- FLC29106- FLC05442) lo cual no deja de ser sorprendente dado el avanzado estado de desarrollo en el que se había dejado el proyecto para la *Maison du Péon*. Aunque no cabe duda de que esta solución mejora claramente la anterior (FLC29082 péon- FLC29111- FLC29113- FLC5564), es posible que gran parte del esfuerzo se haya concentrado en mejorar la relación superficie habitable/superficie construida de las propuestas realizadas por Jeanneret, ya que era un argumento claro y objetivo para demostrar, como de hecho ocurrió, la superioridad de su planteamiento. De hecho, en los archivos de la Fondation Le Corbusier constan varios documentos en los que se realizan comparaciones exhaustivas entre las superficies de las propuestas de Jeanneret y las desarrolladas en el Atelier (FLC05436- FLC05443A- FLC 05433B- FLC5449).

El número de bocetos realizados para esta propuesta es importante (FLC05438 A/M- FLC05441- FLC29106- FLC05442), y aparentemente la búsqueda se centraba en reducir tanto el ancho de crujía como la longitud total edificada. A diferencia de la última versión para la *Maison du Péon*, en la que se combinaban los módulos de 2.96 y 2.26 metros con una profundidad del espacio edificado de 10.80 metros, en esta propuesta se vuelve a trabajar con dos crujías de 2.26 metros y una profundidad edificada de 8.20 metros.

Comparando la solución aportada por Le Corbusier y Salmona con la propuesta de Jeanne-  
ret (FLC05440- FLC05562), se puede constatar que además de optimizar la cuestión métrica, éstos  
consiguen un funcionamiento más óptimo del espacio interior. A pesar de que ambas propuestas  
cuentan con dos estancias cerradas, la manera como los primeros configuran y disponen las mismas les  
permite introducir un tercer espacio pasante en forma de Z que posibilita la ventilación cruzada y que,  
en los días de buen tiempo, es susceptible de hacer las veces de veranda que comunica los dos patios.

Además de estas cuestiones organizativas es importante señalar un cambio radical en la propuesta  
para el Type XIII con respecto a la lógica métrica y constructiva empleada. En esta propuesta la posición  
de las compartimentaciones al interior de las dos crujías de 2.26 metros no responderá estrictamente  
a ellas y por lo tanto no se adaptan al sistema Modular (FLC29111). Partiendo de la construcción, se  
afinan las dimensiones introduciendo la métrica de los materiales, que en este caso al ser ladrillo visto  
en muchas de las zonas, es especialmente condicionante. Esta ruptura dramática con el sistema métri-  
co, hasta ahora infalible, ya había empezado a manifestarse en la propuesta para la *Maison Type Rochelle*  
(FLC20762). La propuesta del Type XIII es la única que aparece exhaustivamente definida en todas sus  
partes a la escala 1/20. Queda pues la duda de si esta nueva complejidad métrica y constructiva se apli-  
caría a todas ellas o si sólo se trató de una veleidad por parte de Rogelio Salmona.<sup>68</sup>

A la par que el módulo base (42 m2) se van estudiando las soluciones modulares para el resto de  
viviendas (FLC05438K- FLC5438I).

La casas más pequeñas (alrededor de 72 metros cuadrados) corresponden con los Tipo XI (Clerks  
Senior) y XII (Clerks Junior). Están resueltas en una única planta de tres módulos de 2.96 metros,  
contando con 8 metros de profundidad. (FLC29105- FLC5462- FLC29103- FLC29104). En los bocetos  
previos se vuelven a ver anotaciones en castellano, lo que quizás confirma la hipótesis de una mayor  
participación de Rogelio Salmona en la definición de los tipos de *la Citadelle* (FLC05468E).

EL Tipo X (Asistentes) tiene dos módulos de 2.96 metros y dos plantas (9.29 metros de profundi-  
dad) (FLC 29102- FLC29098).

---

68 Es importante recordar que en su práctica profesional posterior Rogelio Salmona desarrolló un sistema de  
medida y proporción basado en la métrica del ladrillo y denominado el “Estantillón”.

EL Tipo IX tiene tres módulos de 2.96 metros y dos plantas (8.89 metros de profundidad) (FLC06095A- FLC05563)

EL Tipo V tiene cinco módulos y dos plantas (11.10 metros de profundidad). (FLC29096- FLC05561- FLC29094A)

Como se puede apreciar se trata de un sistema de crecimiento en dos direcciones, directamente relacionado con las investigaciones realizadas en *La Citadelle*. Sin embargo, a diferencia de su antecedente -que alternaba crujías de 2.26 y 3.66 metros- y de el Tipo XIII -que empleaba el 2.26 metros-, en este proyecto se trabaja con un única crujía de 2.96 metros. Al parecer, tras los diversos estudios realizados se debió concluir que el módulo de 2.96 era más versátil que el 2.26, entre otras cosas por permitir colocar una cama en las dos direcciones y alojar una escalera de ida y vuelta con su rellano.

El sistema se basa en la repetición de crujías paralelas de 2.96 metros de ancho, definidas por muros de carga de ladrillo de 25 cm de espesor. El ladrillo en India presumiblemente debía medir 228\*107\*69 mm, lo que nos induce a pensar que quizás los muros portantes estaban enfoscados. También observando con detenimiento los dibujos es posible constatar que los muros no se representan con ninguna textura (FLC05570- FLC29095- FLC05568). No sucede así en la *Maison du Péon*, en la que claramente se dibuja el despiece del ladrillo visto y se acotan los muros con 22 cm.

Además de la estabilidad del módulo estructural utilizado, también es posible constatar la permanencia de ciertos elementos: se utiliza un ancho de 1.62 metros para las escaleras, 0.63 para los armarios , 0.22 para las fachadas macizas -compuestas por dos hojas, cámara de aire y revestimiento- 0.22 m para las claustras, 0.55 metros de distancia entre claustras y fachada, 0.70 metros de *brise-soleil* o vuelo en las fachadas noroeste, etc. (FLC29104- FLC05482- FLC05563- FLC29094A).

En todos los casos la escalera es de ida y vuelta de similares dimensiones y configuración Se ubica en la primera o segunda crujía mirando la planta desde el noroeste, asociándose a un paso y a elementos de almacenamiento y configurando así una banda de servicios. La posición de ésta, en la profundidad de la planta, contribuye a definir dos zonas. De esta manera elemental, a partir de una módulo estructural que es a la vez espacial y la posición de la escalera, se componen las plantas. La posición de la escalera lleva asociada la ubicación de la zona de acceso, que siempre se dispone en el mismo módulo que ésta. La cocina, en las casas de tres o más crujías, se dispone en el módulo suelto lateral a la escalera.



Con respecto a la configuración de los espacios de habitaciones, se retoma una estrategia establecida en el tipo XIII (peones), disponiendo los espacios en tresbolillo y alternando espacios climatizados y zonas de veranda. De esta forma se asegura una adecuada circulación del aire, ofreciendo a su vez la posibilidad de disponer de un espacio exterior ventilado para dormir.

Las fachadas también responden a una construcción estandarizada, utilizando básicamente dos tipos de cerramientos. En primer lugar se recurre a muros ciegos de 21 cm de espesor compuestos por dos hojas de ladrillo: hoja exterior de ladrillo de 11 cm, cámara de aire de 2 cm, hoja interior de ladrillo de 5 cm y revestimiento a ambas caras de 1.5 cm enfoscado a la cal. Estos cerramientos se utilizan cuando las estancias dan directamente a las fachadas y no disponen de protección al exterior. Siempre que se da esta situación se colocan en los extremos del muro sendas aperturas de ventilación de aproximadamente 15 cm de ancho -más dos piezas de carpintería de madera de 5 cm a cada lado-, elementos que permiten ventilar las estancias e independizan compositivamente los muros de cerramiento de los muros de carga, de forma que éstos se lean siempre íntegramente. Estas piezas de ventilación son de madera, de tal forma que no permiten vistas. En todos los tipos, exceptuando en el de los peones, en las paredes ciegas y cuando la estancia no tiene otra fuente de iluminación, se dispone al lado de una de las aperturas de ventilación un hueco acristalado que permite iluminación y vistas y que tiene la dimensión de una puerta, de forma que no haya excepciones en la composición.

En segundo lugar, cuando el lienzo de fachada se encuentra protegido, bien por *claustras*, por *brise-soleil*, o suficientemente retrasado del plomo de la fachada, se utiliza el *pan-de-verre* cubriendo toda la estructura, combinando módulos ciegos y acristalados. Vale la pena hacer notar que en estas viviendas el *pan-de-verre* no está tan “aménagé” como en las *Maisons Jaoul*, es decir, que no parece que se le conceda una intensidad de uso tan presente como en aquellas. El *pan-de-verre* también tiene 21 cm de espesor. (FLC05567- FLC05570- FLC05568- FLC29095).

La composición de estos liensos se realiza mediante los muros encalados, las vigas de 27 cm que se manifiestan hacia el exterior y sirven como elementos de transición entre los muros y las bóvedas y por último los prefabricados pautados mediante unas texturas de los encofrados.

Dependiendo de la orientación se utilizan dos mecanismos de protección solar. Todas las viviendas se encuentran orientadas en la dirección noroeste/ sureste, coincidente con los vientos dominantes. Hacia el sureste la protección se realiza en todos los casos mediante la colocación de un plano de claustras

cerámicas de 22 cm de espesor, separado 55 cm del plano de fachada. En tanteos que datan de junio de 1954 (FLC05568), se puede observar cómo se está dudando entre construir un plano continuo de *claustras*, manifestando sólo el plano de forjado y la cubierta y haciendo énfasis así en la unidad del conjunto, y el hecho de marcar los muros enfatizando la percepción de los alveolos. Finalmente, a juzgar por las decisiones que se reflejan en los planos más tardíos, se optan por la segunda solución (FLC29095). Las plantas bajas que presentan esta orientación se retranquean 77 cm, dimensión que surge de la suma de las dimensiones de la *claustra* y su espacio. Sólo en la vivienda de mayor dimensión el espacio entre la *claustra* y la fachada se amplía a 84 cm para poder alojar en él una puertas que permitan abrir los espacios de ducha al exterior.

El acceso siempre se dispone hacia el sureste, es decir mirando hacia el *Palais du Gouverneur*. La fachada noroeste se resuelve de forma diferente. La primera diferencia reside en que el retranqueo de la fachada de planta baja es mayor -1.33 metros-, de forma que puede alojar las puertas del *pan-de-verre*, cuya hoja mide aproximadamente 1.20 de ancho. En todos los tipos, excepto el de los Secretarios del Gobernador, la protección a noroeste en planta alta se produce estrictamente mediante la aparición de espacios profundos de veranda, vinculados a las habitaciones. La llegada de las habitaciones a fachada se opera mediante un muro ciego con dos elementos de ventilación en los extremos. Su apertura se realiza de manera directa hacia las verandas. En la casa de los Secretarios se interpone además un plano de *brise-soleil* de 70 cm de espesor, incluido en los 1.33 metros (FLC29094A). Se trata, como en el caso del edificio de los *Avocats* para la *Haute Cour*, de un *brise-soleil* habitado tanto por vegetación como por un banco corrido que hace las veces de barandilla.

El agua, al igual que en los anteriores proyectos para Chandigarh, se vierte hacia el exterior mediante gárgolas. Las gárgolas, potentes elementos de hormigón, a la vez que cumplen con su cometido funcional sirven de pauta compositiva para separar viviendas de usuarios diferentes. En la casa de los Secretarios (Tipo V), las únicas aisladas aparte de la vivienda del Doctor (Tipo IX), las gárgolas se disponen unicamente coincidiendo con cada muro de la fachada sureste -excepto en los últimos- y en los laterales.

La cubierta participa de las investigaciones en torno a los espacios con bóveda llevados a cabo en *Roq et Rob*, en la *Maison du Péon*, en las *Maisons Jaoul* y en la *Villa Manorama Sarabaib*. Probablemente la solución se asemeje particularmente a etapas preliminares del proyecto para esta última casa, ya que si bien las bóvedas se plantean interiormente mediante un sistema constructivo análogo exteriormente, y de manera contraria a la solución definitiva adoptada en la Villa en Ahmedabad, dichos elementos se manifiestan claramente. Las bóvedas de ladrillo visto se apoyan sobre vigas de 27 cm de canto visto,

a diferencia de las de la Villa Manorama Sarabaih que miden 47 cm (FLC 06703- FLC 06706), con un ligero resalte que ayuda a realizar el apoyo de la bóveda.

Según se pueda observar en el detalle dibujado por Olek (FLC29112), la bóveda constaba de una primera capa de ladrillos de 2-3 cm de espesor, reforzada en su parte superior por una capa de ladrillo de 7 cm, y todo ello rematado por aproximadamente 40 cm de arcilla y juncos, solución aparentemente empleada en las construcciones rurales indias por las cuáles Le Corbusier mostró un gran interés (ver bocetos en Carnets). La solución inicial, sin embargo, consistía en disponer sobre la capa de ladrillo una capa de hormigón burdo, luego una lámina de estanqueidad y sobre esta una capa de tierra vegetal de 25 cm de espesor. El remate de la cubierta tanto en los laterales como en los frentes, aparentemente estaba pensado mediante un prefabricado de hormigón de 53 cm de altura. En el frente el prefabricado reproduce literalmente la curvatura de la bóveda en su cara inferior mientras que en la superior se hace un poco más tendida, de forma similar a lo planteado en los alzados de Roq de diciembre de 1949, dibujados por Germán Samper y Rogelio Salmona (FLC 18676).

Con respecto al apoyo en el suelo las casas, éstas se levantan 40 cm del nivel de terreno, distancia modular que implica la posibilidad de una persona de cuclillas. Los elementos verticales llegan al suelo, construyéndose en el resto una solera aislada del terreno mediante una capa de grava. El pavimento también es de ladrillo.

Una cuestión importante en estas casas es el cambio de módulo que se opera, ya que en lugar del 2.26 y 3.66 empleados hasta ahora se trabaja con 2.96 m, dimensión ya utilizada en los últimos planteamientos para la *Maison du Peón* y probablemente ya establecido anteriormente como pauta en la Villa Sarabaih. Lógicamente, al variar el módulo en planta también lo hace en altura. La planta baja mide 2.26 metros de altura libre, mientras que la planta alta comienza con 2.26 hasta la cara inferior de la viga, a los que se suman 27 cm del canto de ésta y 53 cm de realce de la bóveda, arrojando un total de 3.06 metros. Una vez más, en la casa de los Secretarios modifica la altura de la planta primera, haciendo que sea 2.96 hasta la cara superior de la viga y luego 53 cm para una altura total de 3.47 metros (aunque en las secciones figura 3.66 metros). Quizás la viga midiera 0.44 m en este caso, de forma similar a las de la *Villa Sarabhai*.

La ordenación de este conjunto presenta interés ya que trabaja a escala reducida muchas de la premisas utilizadas por Le Corbusier para la ordenación del *Capitole*: el conjunto se ordena a partir de dos cuadrados y las viviendas en ambas zonas, al igual que los edificios del Capitolio, se encuentran orien-

tadas según la dirección sureste-noroeste, coincidiendo con los vientos dominantes (FLC29118- FLC 29108A).

En el primer cuadrante, el más cercano al *Palais du Gouverneur*, se sitúan las viviendas pertenecientes a las castas más altas; en el segundo se ubican las viviendas de los peones. Las primeras se disponen en el territorio de forma aislada, según el sistema de “*cobésion optique*”, puesto a punto para el Capitolio, y es gracias a una estratégica disposición de las vías rodadas cómo se opera una nueva sectorización de los diferentes tipos de viviendas. Cada clase se encuentra en una fracción de terreno que le pertenece mientras que las *Maisons des Péons* forman unidades compactas. Los asistentes y los *Clerks Senior* comparten zona y el médico se sitúa en medio del conjunto, alejado de los de su “clase”. Llama la atención el hecho de que las casas de los peones disfrutaran de dos zonas de jardín “propias”, mientras que en la zona perteneciente a las clases más altas las viviendas se posan sobre un territorio amplio pero no definen su entorno próximo. De alguna manera se trabajan las mismas pautas que en un edificio público.

La zona de los peones se ordena de una forma más compacta, recurriendo de nuevo a dos cuadrados. Cada uno de ellos está formado por 126 viviendas y una zona comercial vinculada a una guardería. En el centro de estos dos barrios se sitúa, en un amplio terreno libre, la escuela y las dotaciones deportivas.

Este proyecto, importante en extensión y en carácter constituía una excelente manera de rematar el espacio del Capitolio. Las exhaustivas anotaciones de Le Corbusier sobre los dibujos de Rogelio Salmona dan cuenta de la importancia que tenía este trabajo, del cual se podría haber pensado que era menor para el maestro. Cuando a finales de 1954 por motivos varios se decide renunciar a la construcción del Palacio del Gobernador, Le Corbusier se niega a que el proyecto del *Village du Gouverneur* sea construido. Según dice Rémi Papillault en la reseña introductoria al proyecto en los *DVD plans*, hay constancia de que en 1956 hubo tentativas por lanzar la construcción de esta zona residencia vinculada al Capitolio y parece ser que Le Corbusier se opuso a ello.

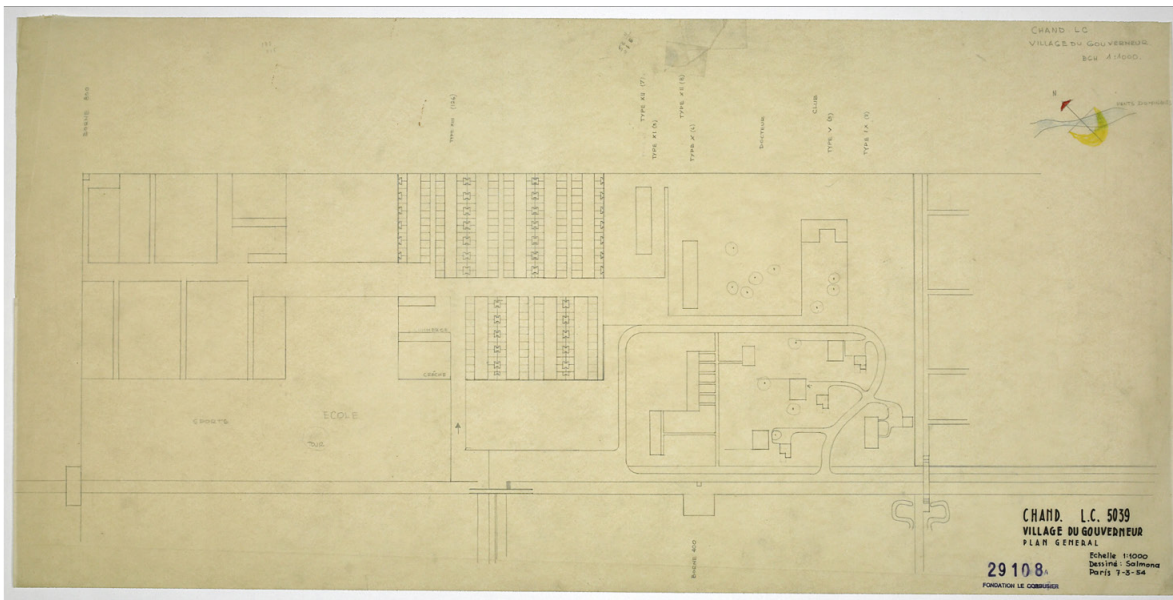


Fig.55-VG\_FLC 29108A\_SAL\_07-03-54

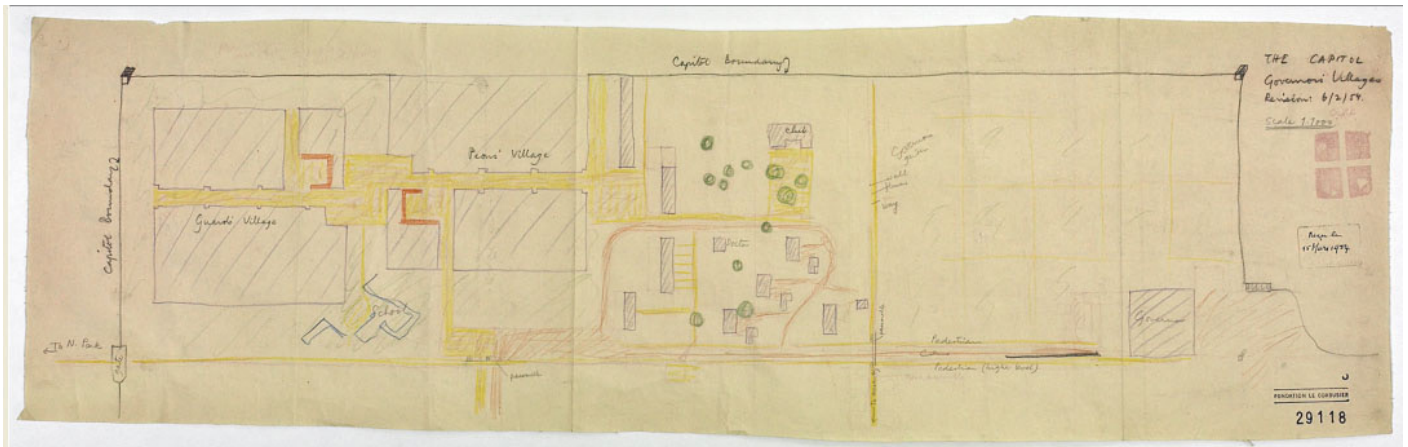


Fig.56-VG\_FLC 29118\_NN\_06-02-54

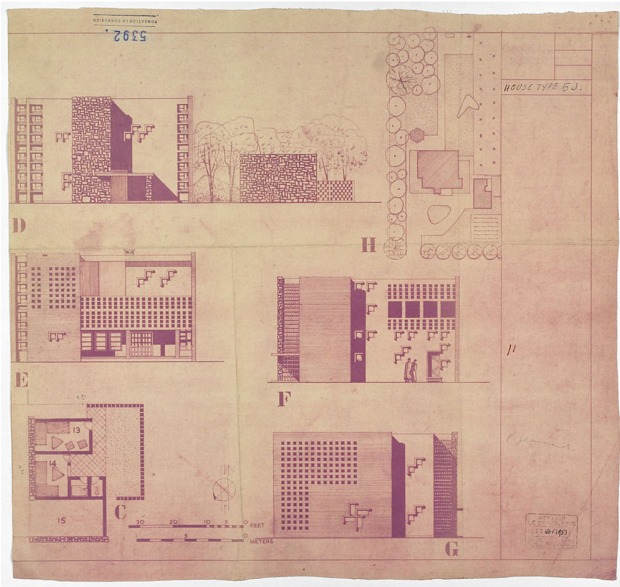


Fig01-VG\_FLC 05392\_PJ\_23-10-53

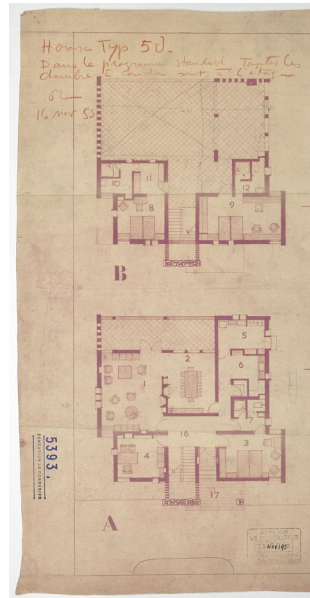


Fig02-VG\_FLC 05393\_PJ\_16-11-53

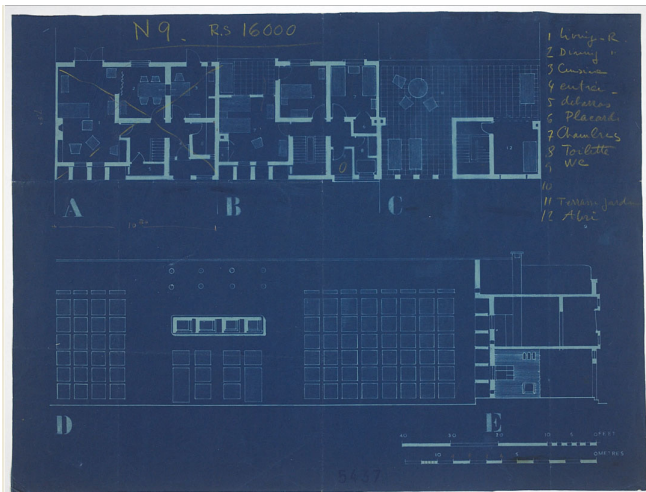


Fig03-VG\_FLC 05437\_NN\_NF

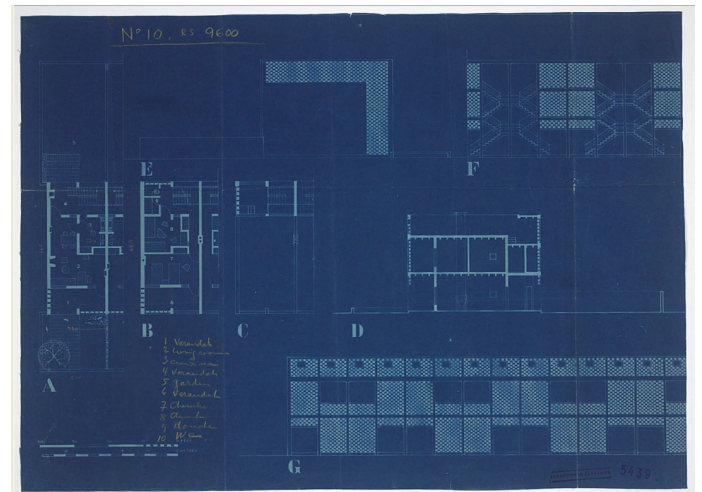


Fig04-VG\_FLC 05439\_NN\_26-10-53

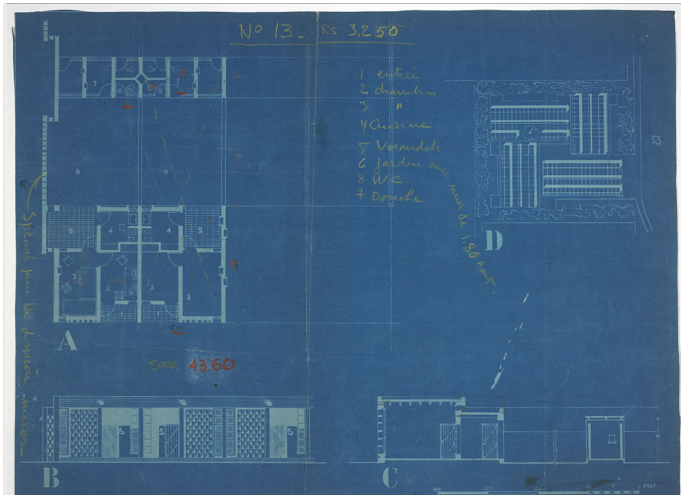


Fig05-VG\_FLC 05440\_NN\_20-10-53

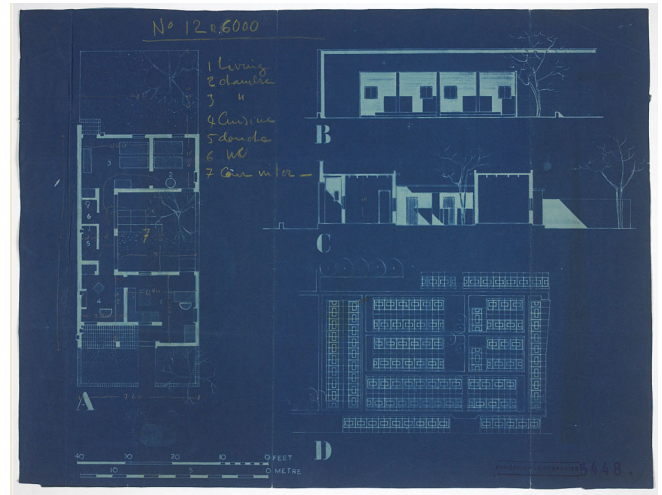


Fig06-VG\_FLC 05448\_NN\_25-10-53

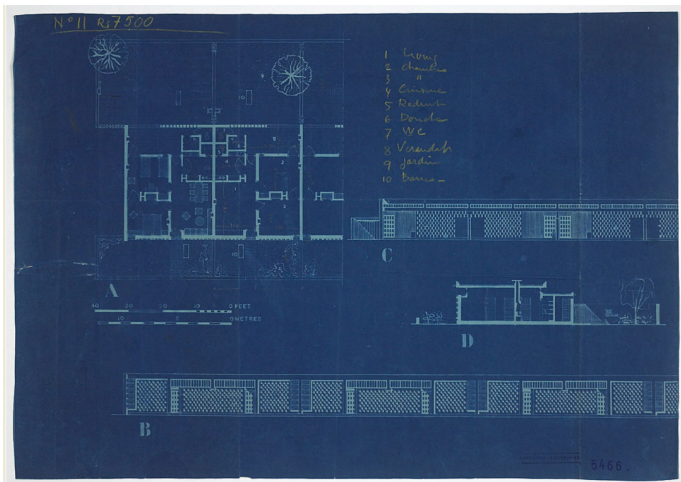


Fig07 -VG\_FLC 05466\_NN\_NF

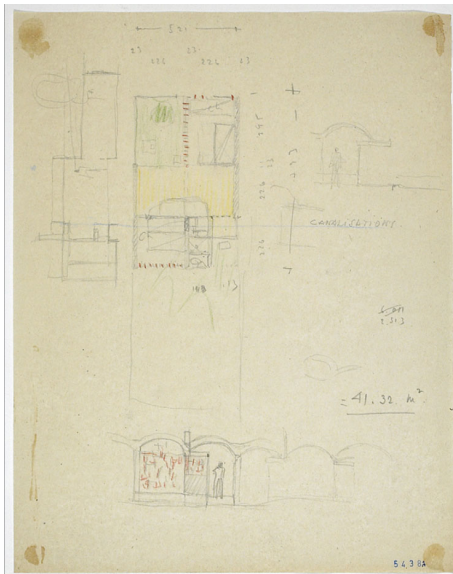


Fig.08-VG\_FLC 05438A\_NN\_NF

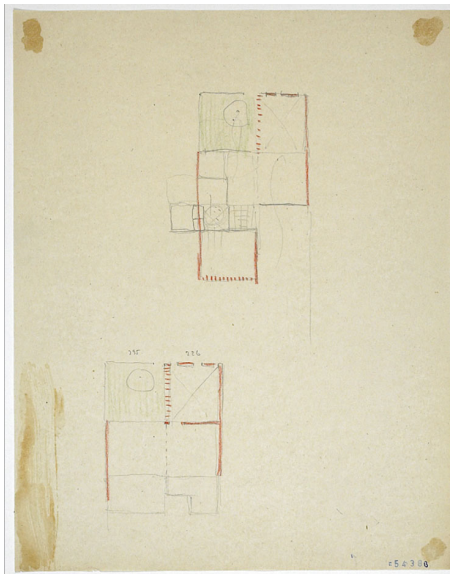


Fig.09-VG\_FLC 05438B\_NN\_NF



Fig.10-VG\_FLC 05438C\_NN\_NF

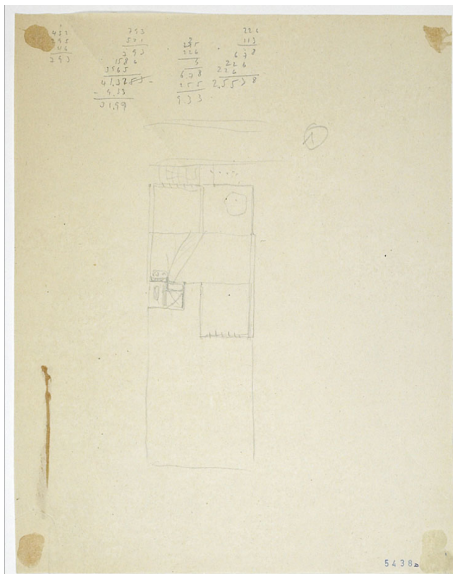


Fig.11-VG\_FLC 05438D\_NN\_NF

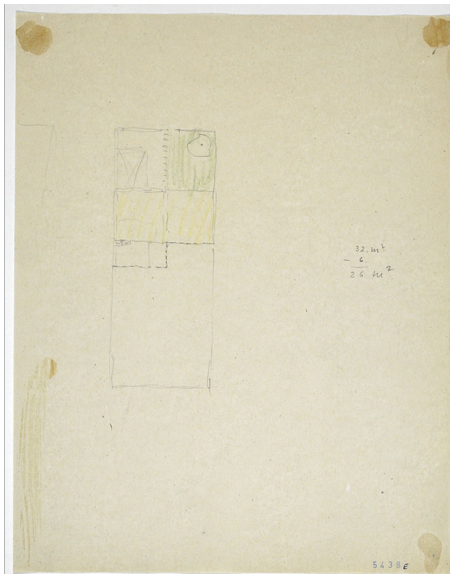


Fig.12-VG\_FLC 05438E\_NN\_NF

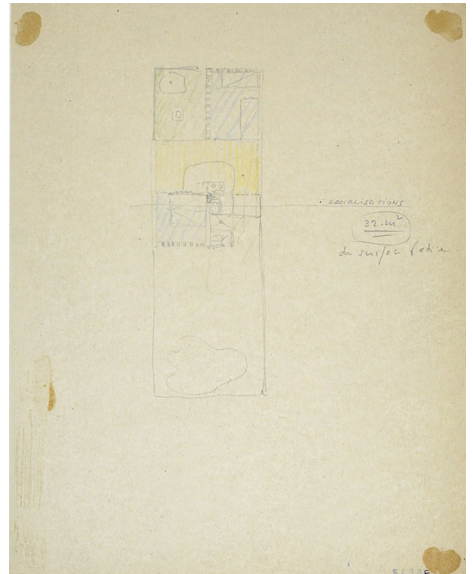


Fig.13-VG\_FLC 05438F\_NN\_NF



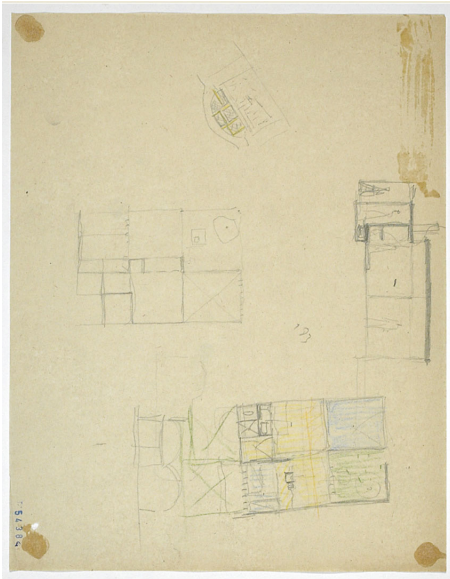


Fig.14-VG\_FLC 05438G\_NN\_NF

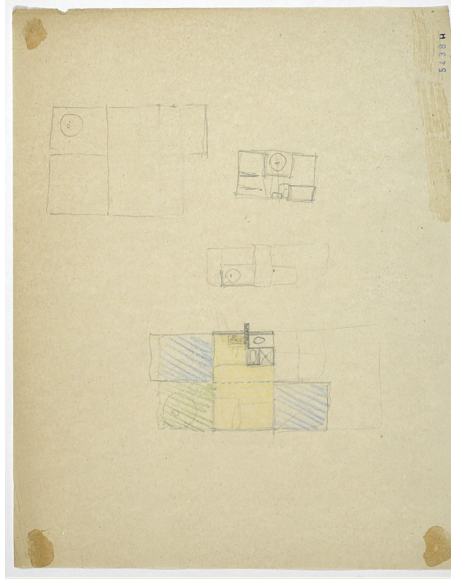


Fig.15-VG\_FLC 05438H\_NN\_NF

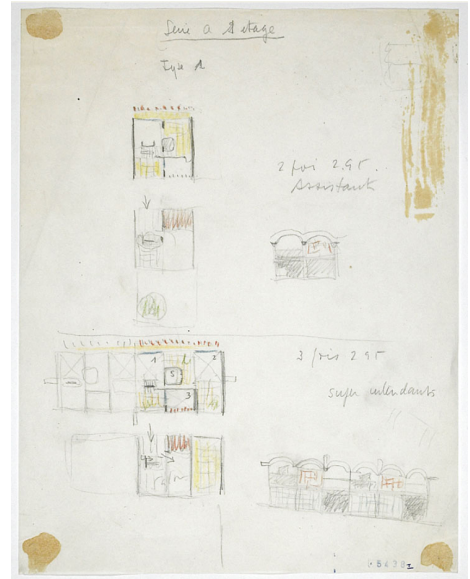


Fig.16-VG\_FLC 05438I\_NN\_NF

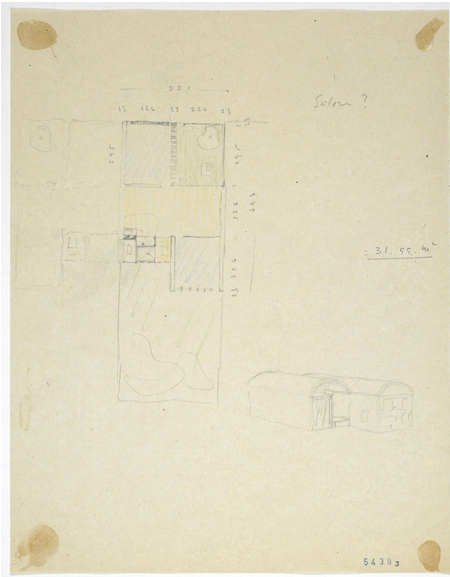


Fig.17-VG\_FLC 05438J\_NN\_NF

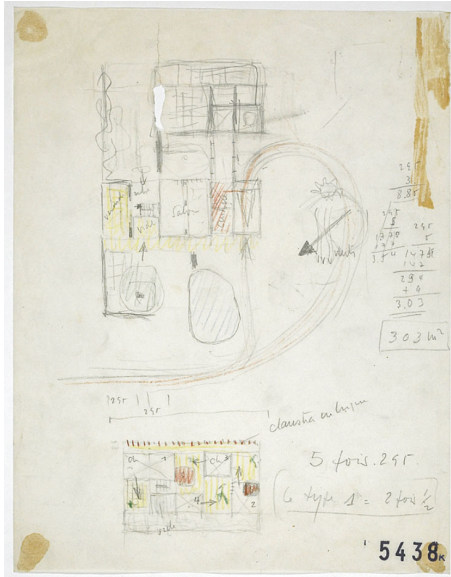


Fig.18-VG\_FLC 05438K\_NN\_NF

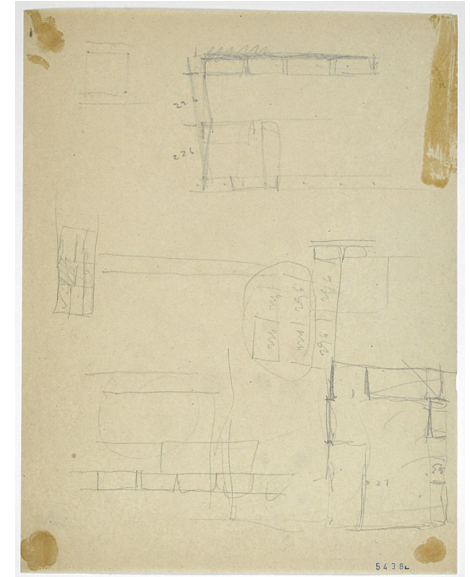


Fig.19-VG\_FLC 05438L\_NN\_NF



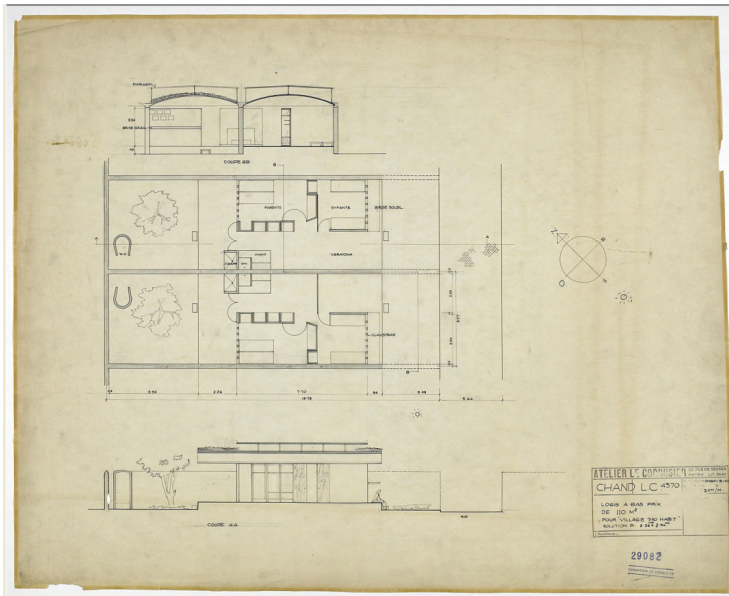


Fig.24-VG\_FLC 29082\_DOSH\_18-01-52

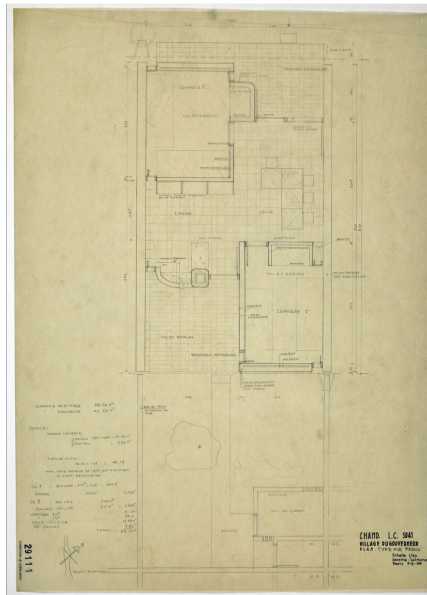


Fig.25-VG\_FLC 29111\_SAL\_07-03-54\_TXI-II

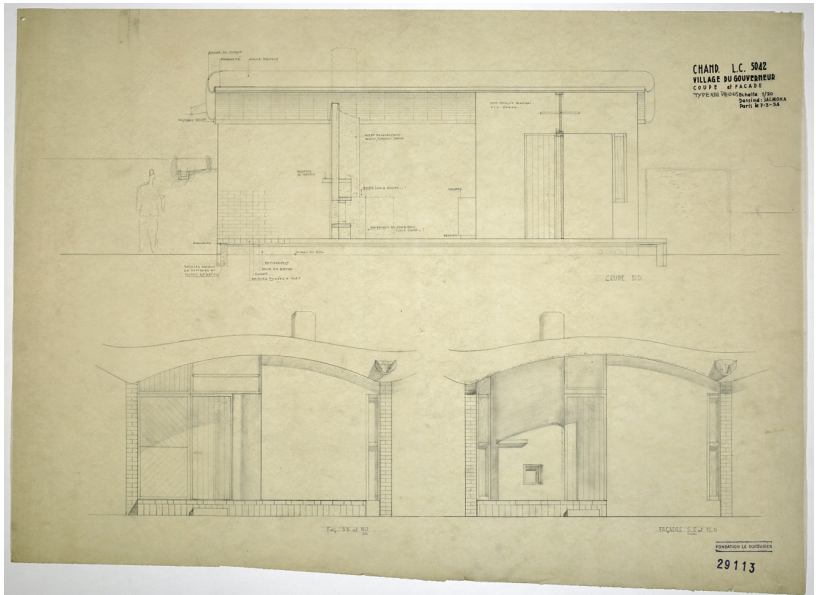


Fig.26-VG\_FLC 29113\_SAL\_07-03-54\_TXIII

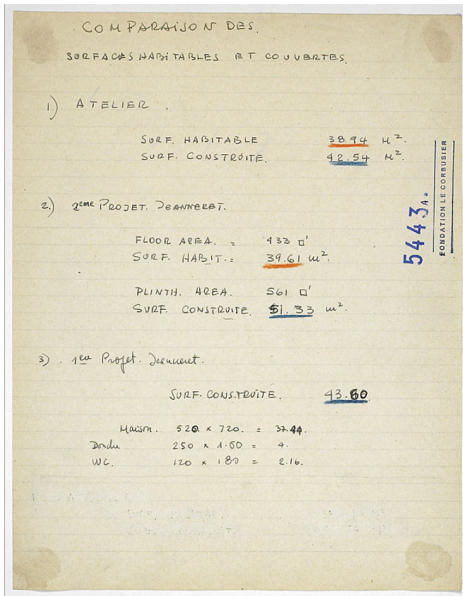


Fig.28-VG\_FLC 05443A\_NN\_NF

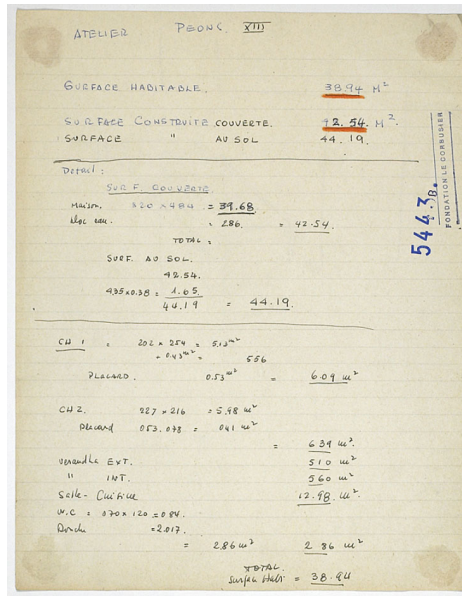


Fig.29-VG\_FLC 05443B\_NN\_NF

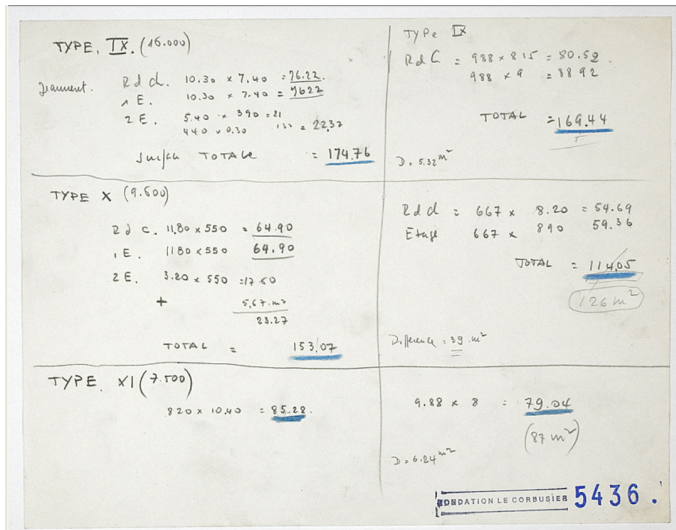


Fig.30-VG\_FLC 05436\_NN\_NF

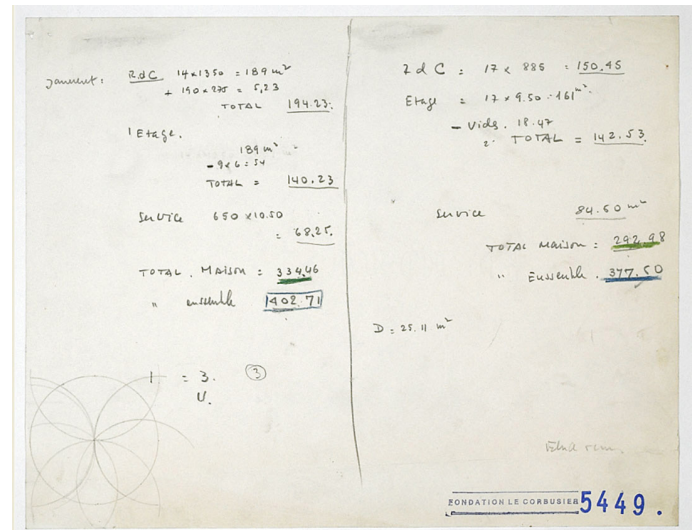


Fig.31-VG\_FLC 05449\_NN\_NF

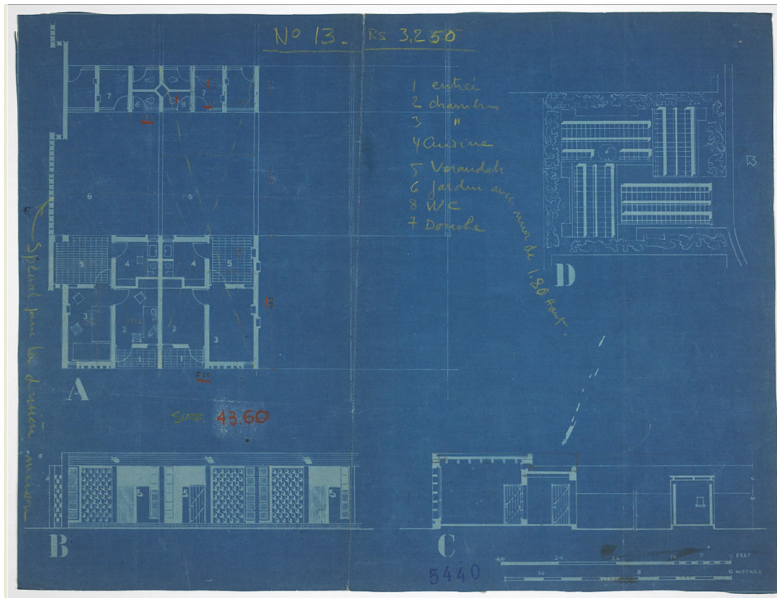


Fig.32-VG\_FLC 05440\_NN\_20-10-53

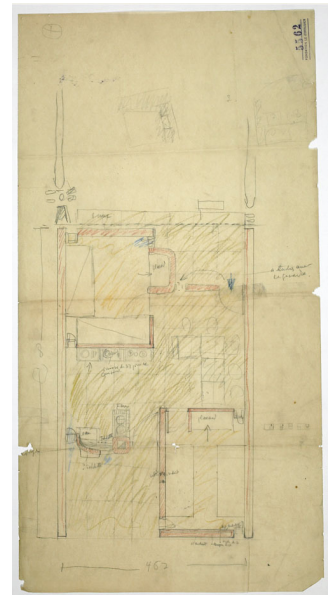


Fig.33-VG\_FLC 05562\_NN\_NF

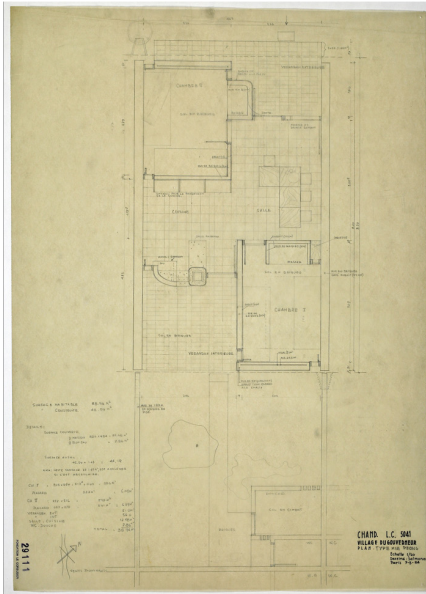


Fig.34-VG\_FLC 29111\_SAL\_07-03-54\_TXI-II

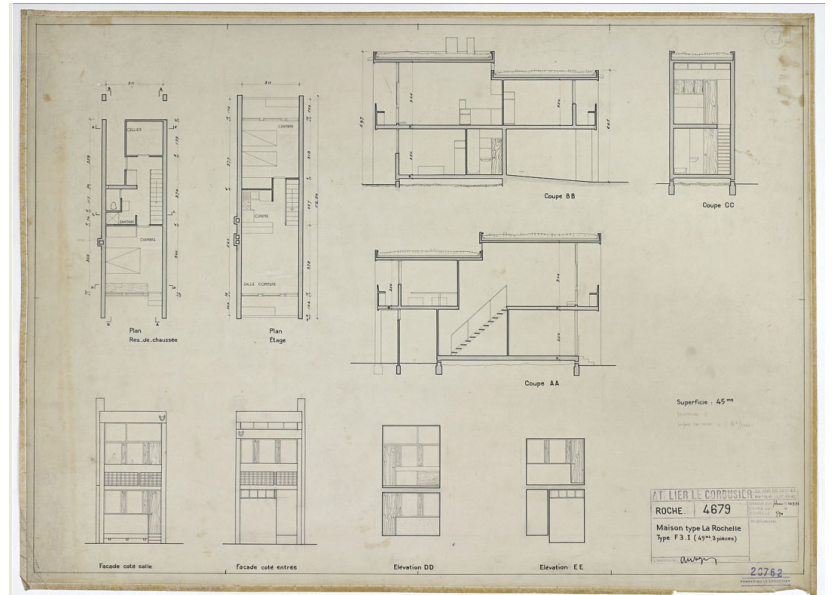


Fig.35-VG\_FLC 20762\_SAL-WOG\_10-05-1953

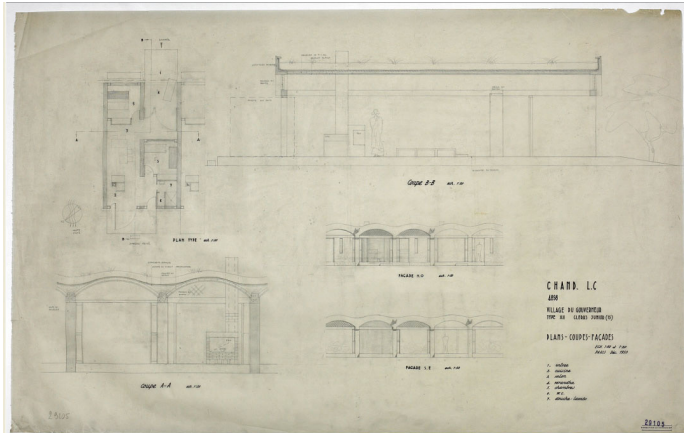


Fig.36-VG\_FLC 29105\_NN\_28-06-54

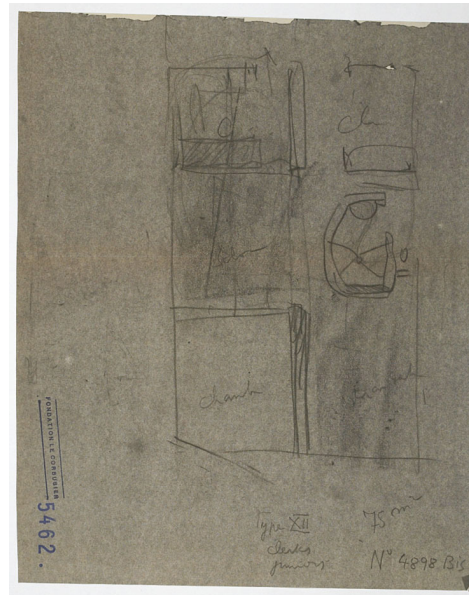


Fig.37-VG\_FLC 05462\_NN\_NF

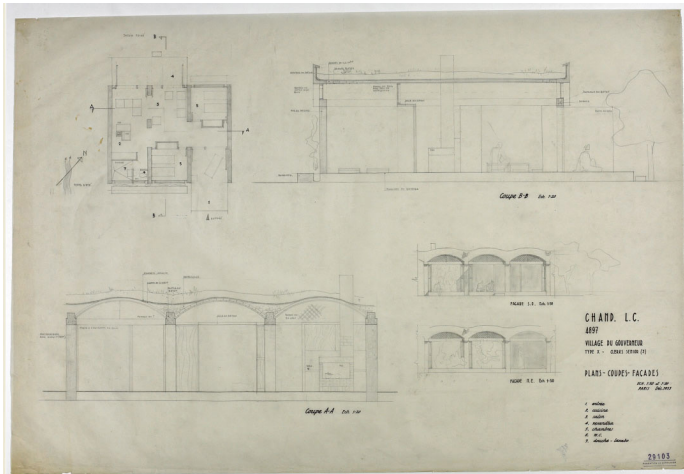


Fig.38-VG\_FLC 29103\_NN\_-12-53

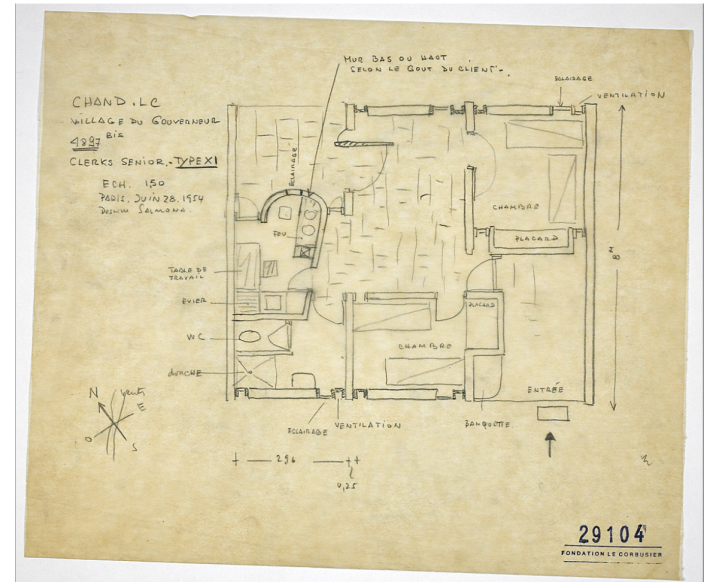


Fig.39-VG\_FLC 29104\_SAL\_28-06-54\_TXI

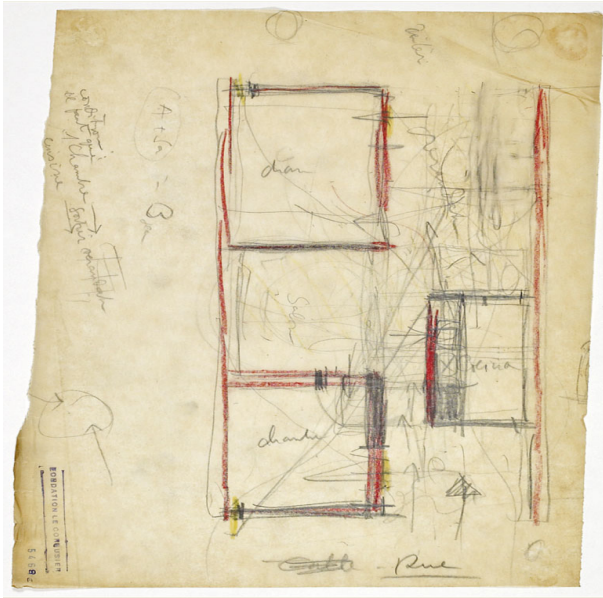


Fig40-VG\_FLC 05468E\_NN\_NF

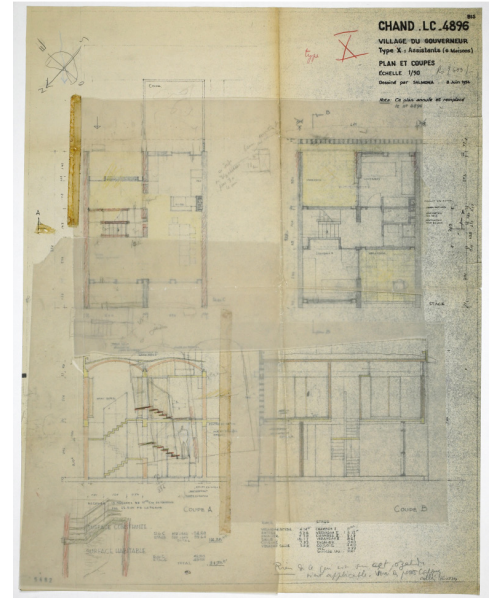


Fig41-VG\_FLC 05482\_SAL\_08-06-54\_TX

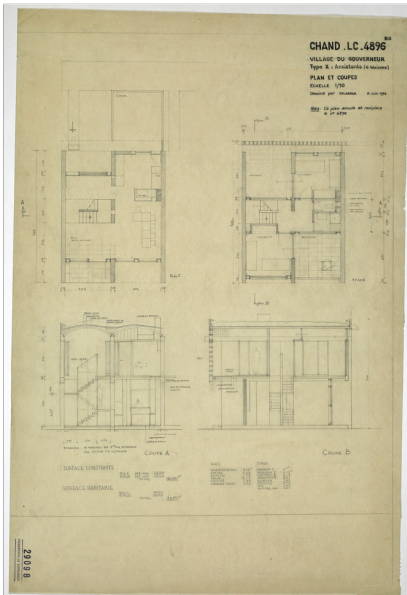


Fig42-VG\_FLC 29098\_SAL\_08-06-54\_TX

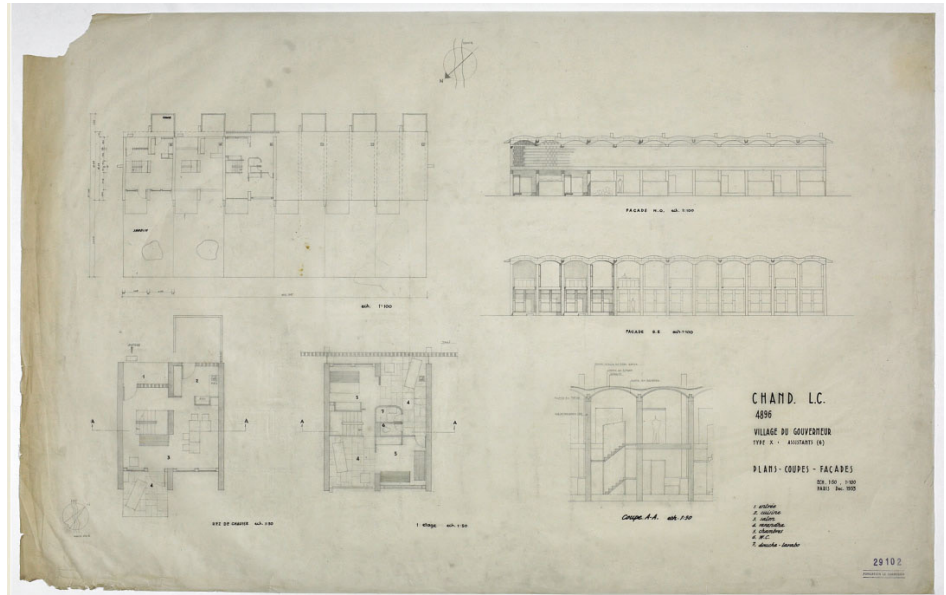


Fig43-VG\_FLC 29102\_NN\_-12-53

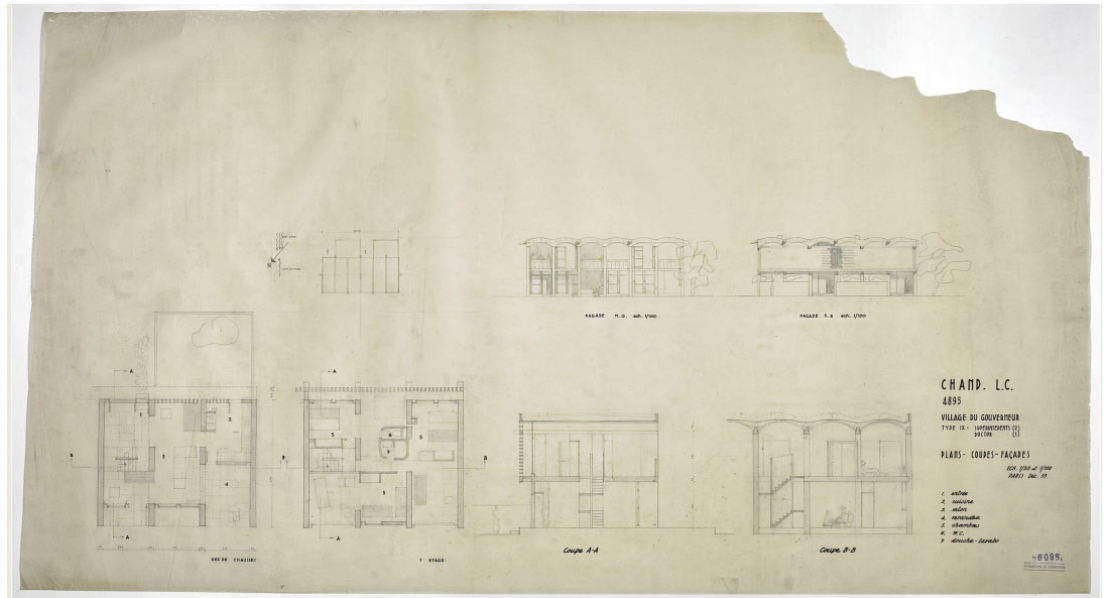


Fig.44-VG\_FLC 06095A\_NN\_-12-53

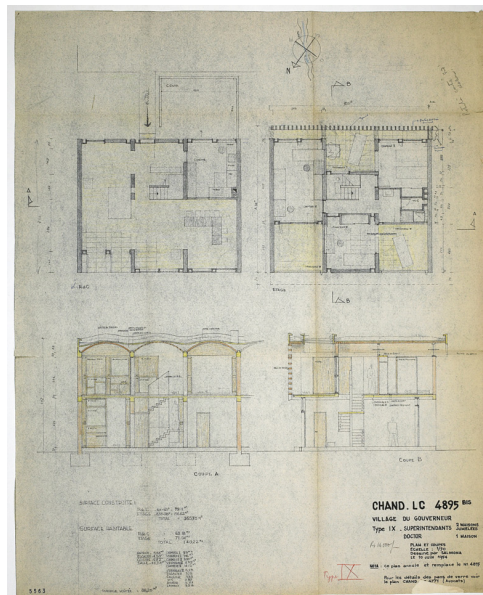
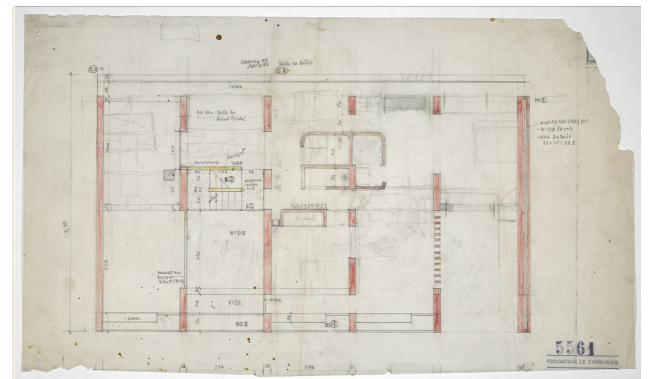
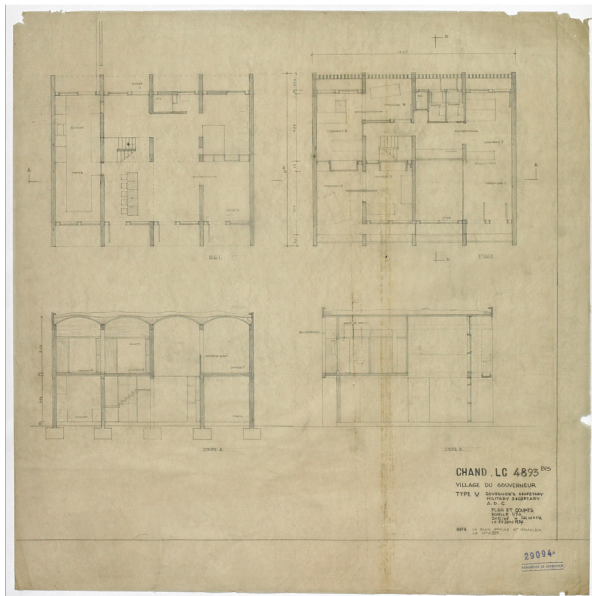
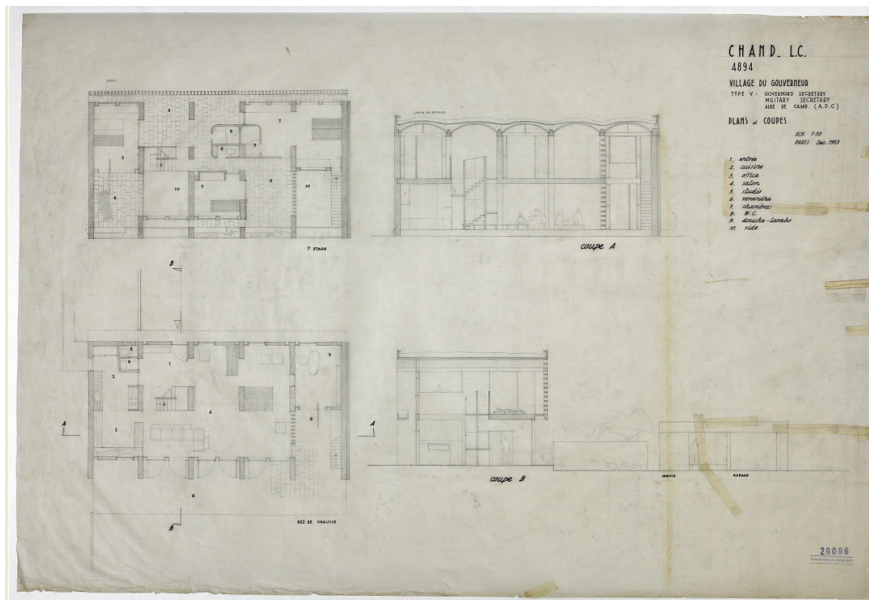


Fig.45-VG\_FLC 05563\_SAL\_10-06-54\_TIX





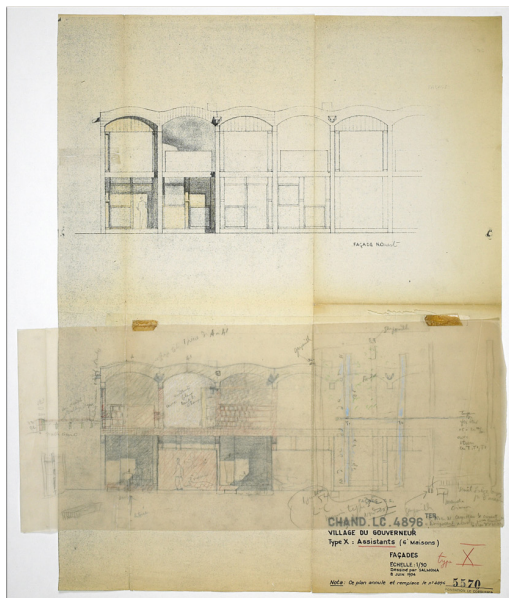


Fig.49-VG\_FLC 05570\_SAL\_08-06-54\_TX copia

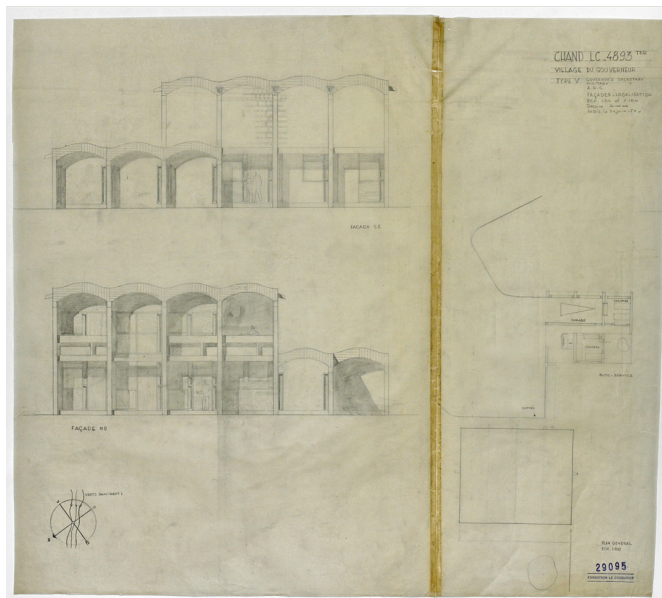


Fig.50-VG\_FLC 29095\_SAL\_24-06-54\_TV

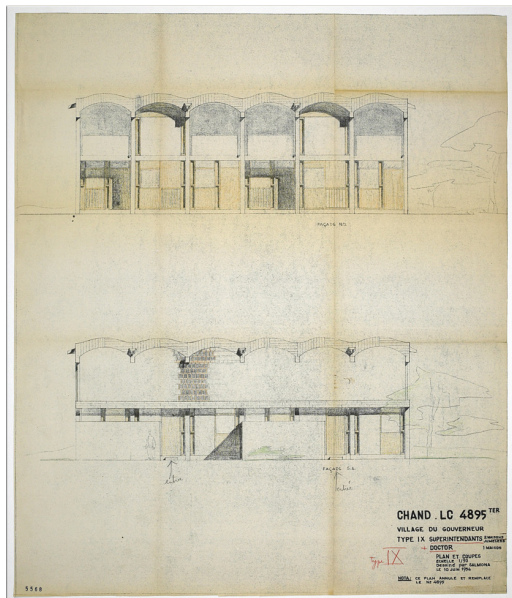


Fig.51-VG\_FLC 05568\_SAL\_10-06-54\_TIX

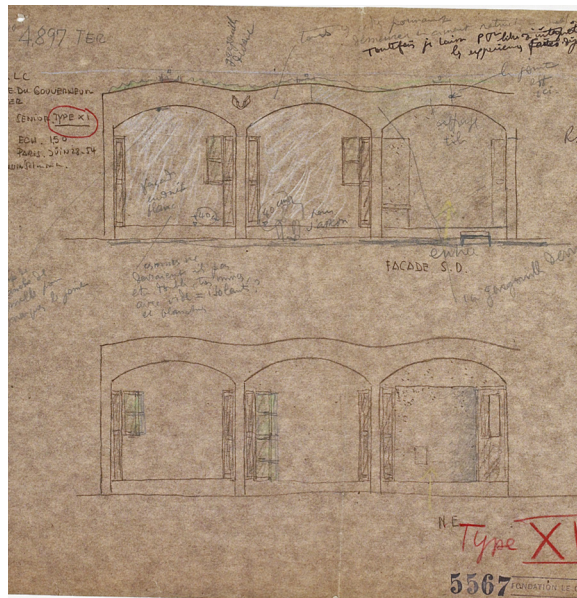


Fig.52-VG\_FLC 05567\_SAL\_28-06-54\_TXI

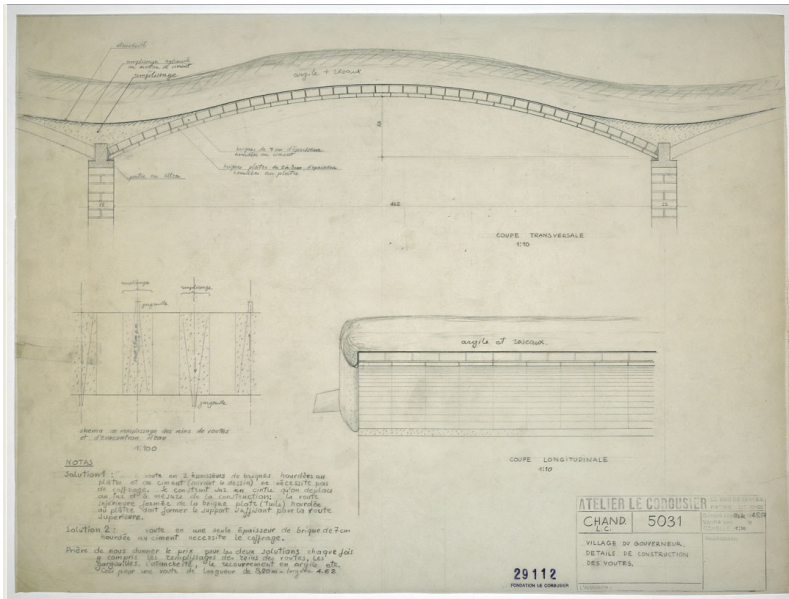


Fig.53-VG\_FLC 29112\_OLEK\_04-05-54

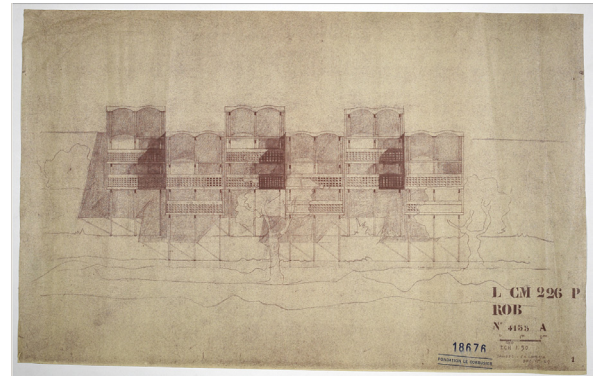


Fig.54-VG\_FLC 18676\_SAM-SAL\_12-1949



**B - EL CAMINO DE REGRESO 1948-1961**

## B - EL CAMINO DE REGRESO. 1948-1961

### **1. Compañeros de viaje en la distancia. Bogotá 1947-1958**

#### **a. Los años 50. El momento de un cambio.**

La experiencia en la Universidad Nacional fue sin duda importante en la formación del joven Salmona. Tanto sus primeros años como estudiante, como su presencia en la institución en calidad de profesor tras su regreso de Europa, fueron hechos decisivos. Su relevancia no está relacionada de forma específica con una proximidad a la academia, sino con los momentos concretos en los que dicha vinculación se produjo.

En 1945, cuando Rogelio Salmona ingresa por primera vez en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Bogotá, figuras del calado de Leopoldo Rother, Gabriel Serrano y Bruno Violi, entre otros -cuya relevancia se expone en el Anexo A-, marcaban la pauta de la arquitectura dentro y fuera de las aulas.

En el momento de su regreso a Colombia, a finales de 1957, el panorama se había modificado ligeramente ya que una generación de nuevos arquitectos, formados en la propia Universidad y compañeros suyos de generación, empezaban a formar parte del cuerpo de profesorado. Entre ellos resulta imprescindible citar a Fernando Martínez Sanabria, Guillermo Bermúdez, Arturo Robledo y Dicken Castro, entre otros. Aunque el relevo generacional se estaba operando de una manera evidente, durante esos años aún Gabriel Serrano, Leopoldo Rother y Bruno Violi, mantenían su presencia tanto en las aulas como en el panorama profesional.

En el anexo A se expone de forma extensa cuáles fueron las figuras que tuvieron relevancia durante los años fundacionales de la arquitectura moderna en Colombia. En este apartado se pretende deslindar ciertos aspectos del trabajo realizado durante la permanencia de Rogelio Salmona en París por algunos de estos profesionales, en particular los pertenecientes a su misma generación. Se considera importante centrar las preocupaciones, e incluso las tendencias, presentes en la incipiente arquitectura colombiana

para contextualizar el momento y el entorno en los que se sitúa la obra temprana de Rogelio Salmona. Para ello se va a proceder al análisis de un grupo acotado de obras que se consideran relevantes. También vale la pena recordar que aunque Rogelio Salmona llegó a Colombia en 1957 su andadura en solitario habría de esperar hasta mayo de 1962, fecha en la que obtuvo el título de arquitecto por la Universidad de los Andes con la presentación de un proyecto profesional de vivienda colectiva: la Cooperativa de los Cerros. Durante estos primeros años en el país, el trabajo de Salmona contó con una triple vía de influencias: el bagaje adquirido en Europa, el entorno de la arquitectura colombiana con el que se encuentra a su llegada y la necesidad de trabajar en asociación con otros profesionales.

La hipótesis a partir de la cuál se aborda este capítulo es que, desde puntos de partida muy diversos, tanto algunos profesores (Bruno Violi), como parte de sus discípulos (Martínez Sanabria, y Bermúdez) coincidieron con Rogelio Salmona en la Universidad Nacional de Bogotá en un momento en el que sus inquietudes arquitectónicas parecían estar en sintonía en numerosos aspectos. También se incluye a Francisco Pizano de Brigard que, aunque no impartió clases en la Universidad Nacional, sí fue también compañero de generación y de trabajo de los anteriores.

Durante los años transcurridos desde 1939 hasta 1957 Bruno Violi (Milán, 1909) había ejercido como docente y había consolidado su lugar como profesional de prestigio en el ámbito colombiano. Los otros cinco personajes, a lo largo de esos mismos años eran estudiantes: Fernando Martínez Sanabria (Madrid, 1925), se formó íntegramente en las aulas de la Universidad Nacional (1942-1947); Guillermo Bermúdez Umaña (Bogotá, 1924), había iniciado su andadura en la Universidad Católica de Chile y finalizó sus estudios en la Universidad Nacional de Bogotá (1944-1948); Francisco Pizano de Brigard (París, 1926), estudió durante cuatro años en la Universidad Nacional (1943-1946) y finalizó sus estudios en la Universidad de Michigan (1946-1948); Dicken Castro (Medellín, 1922) cursó toda su carrera en la Universidad Nacional de Bogotá y posteriormente realizó estudios de posgrado en la Universidad de Oregon-Eugene y por último, Rogelio Salmona Mordols (París, 1927), cursó tres años en la facultad (1945-1948) y posteriormente viajó a París en 1948 en donde trabajó durante seis años en el Taller de Le Corbusier.

Trayectorias y orígenes aparentemente disímiles confluyen no obstante en un momento preciso de la historia. Resulta sorprendente constatar cómo a partir del año 1948 es posible rastrear un hilo conductor, o varios, que relacionan las búsquedas de estos seis personajes, como si se hubiera operado una suerte de síntesis en la distancia. No se trata de discernir quien “llegó primero”, sino quizás de intentar

reconocer los motivos que animaron sus búsquedas. Para ello se van a analizar someramente una serie de proyectos en los que resulta especialmente interesante reconocer ciertos aspectos puntuales presentes en el trabajo de estos seis arquitectos, posteriormente retomados por Rogelio Salmona y otros muchos que se encontraban ejerciendo la profesión en Colombia en ese momento.

La selección de los proyectos se ha llevado a cabo a partir de lo publicado en la revista *PROA*, ya que se considera que fue sin lugar a dudas el principal medio de difusión de la arquitectura en Colombia durante esos años. La criba realizada por los historiadores de la arquitectura, al ocuparse como es lógico de las obras más singulares, a veces deja de lado obras menores que no obstante resultan necesarias para entender cuáles eran las preocupaciones y los intereses de aquellos que estaban iniciando su andadura profesional en el momento. Se ha realizado una selección personal y en consecuencia intencionada, pretendiendo realizar un muestreo. Evidentemente no se trata de una lista exhaustiva, ni quizás incluso jerarquizada. Es más bien una estrategia personal para intentar extraer conclusiones mediante la visión y el estudio simultáneo de diez proyectos de carácter residencial y escala reducida proyectados durante el momento de la estancia de Rogelio Salmona en París y en el de la llegada de éste a Colombia.

## **b. Un itinerario a través de diez proyectos**

### **1) Concurso Vivienda Económica ICT (1947)**

El concurso de vivienda económica (Fig. 1-7), lanzado por el Instituto de Crédito Territorial en 1947 y publicado por la revista *PROA* en su número 6 de abril de 1947, planteaba dar una respuesta al tema de la vivienda económica para el clima de Bogotá, mediante casas pareadas. Resulta interesante pues es uno de los primeros concursos abiertos organizados en el país, contando además con una amplia participación (veintiséis profesionales graduados). A la vista de lo publicado en la revista *PROA*, en él concurrieron tanto arquitectos con una cierta trayectoria -Obregón y Valenzuela, Gabriel Serrano, Jorge Gaitán Cortés, Gabriel Solano y Álvaro Ortega- como arquitectos recién egresados -Fernando Martínez Sanabria y Hernán Vieco-.

En el seno de este concurso existieron varias categorías, Viviendas Tipo A, B y C. Todas las tipologías debían resolverse con un ancho de fachada fijo de 11.50 metros y dar respuesta a una parcelación



preestablecida. Para la Vivienda Tipo A se concedieron tres premios -primer premio para Obregón y Valenzuela; segundo premio para Gabriel Serrano, Gabriel Largacha y Carlos Arbeláez; tercer premio para Fabio Robledo y Robledo Hermanos-, y una mención especial para Jorge Gaitán, Gabriel Solano y Álvaro Ortega. En la vivienda Tipo B, el primer premio quedó desierto, el segundo fue otorgado al equipo compuesto por Fernando Martínez Sanabria y Hernán Vieco, mientras que el tercero recayó una vez más en Gabriel Serrano, Gabriel Largacha y Carlos Arbeláez.

Analizar las propuestas premiadas resulta interesante ya que dan cuenta de las maneras de hacer de la época, de los puntos en los que incidía cada uno de los equipos de arquitectos, así como de las cuestiones que aparentemente fueron valoradas positivamente por el jurado.

La mención especial -concedida a la propuesta para el Tipo A elaborada por Jorge Gaitán, Gabriel Solano y Álvaro Ortega- premia el proyecto que, según dice la revista *PROA*, “(...) a juicio de varios profesionales fue el mas inteligentemente estudiado pero no se sometió rigurosamente a las bases del concurso”. El proyecto tiene ciertas reminiscencias del bloque de viviendas construido por Le Corbusier en la Weisenhoff de Stuttgart, aunque con una solución de alzados muy diferente. En cualquier caso está claro que apostaba por una estructura de soportes -que otorgaba una cierta libertad a la planta-, por levantar la edificación del suelo poniendo en relación la calle con el jardín y por una construcción aparentemente industrializada de los cerramientos. La propuesta ganadora, comparte con la anterior el hecho de ser aparentemente más “moderna” que las demás. Al igual que ésta utiliza estructura de elementos puntuales, cubierta plana, y por una resolución de la fachada mediante la alternancia de planos de diferentes materiales, eliminando el hueco. Es posible observar ciertas similitudes en los planteamientos y en el lenguaje en la mayoría de las propuestas seleccionadas. Son recurrentes algunos elementos como los muros de piedra rústica -por lo general asociados a la chimenea- en diálogo con paños de materiales más ligeros, la combinación por planos de diversos tipos de material y la decisión de trabajar la agrupación a partir del conjunto de dos viviendas con una lectura unitaria.

La solución presentada por Martínez Sanabria y Hernán Vieco es quizás la más austera y contenida de cuántas se premiaron y su aspecto parece incluso uno de los mas conservadores. Recurre a una estructura de muros de carga, a la utilización de cubiertas inclinadas y a una composición de la fachada mediante huecos. En ella se puede apreciar una casi total ausencia de estilo. La solución se centra en una máxima optimización de los espacios y de la construcción, mediante una clara y contundente operación geométrica que -dividiendo el solar en dos cuadrantes idénticos- libera una superficie de jardín de igual

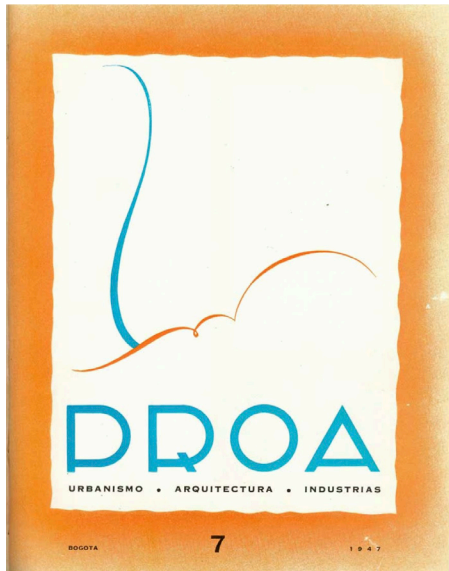


Fig.1- PROA 7-mayo 1947-portada

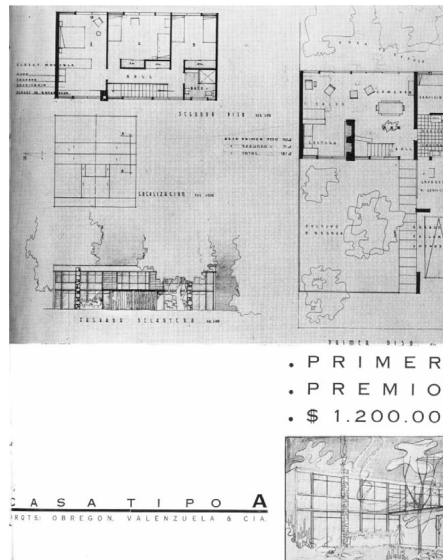


Fig.2- PROA 7-mayo 1947-propuesta Obregón, Valenzuela & cia



Fig.3- PROA 7-mayo 1947-propuesta G. Serrano, G. Largacha y C. Arbelaez

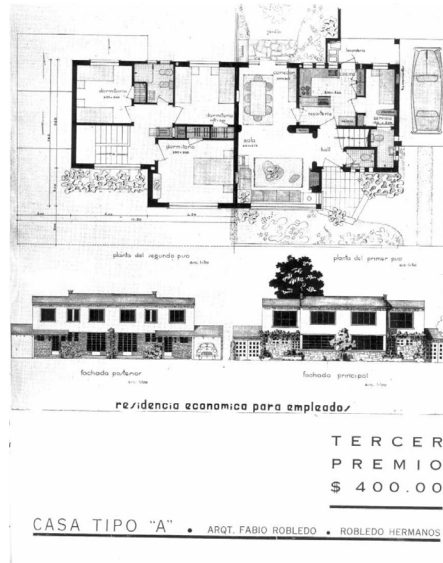


Fig.4- PROA 7-mayo 1947-propuesta F. Robledo, Robledo Hermanos

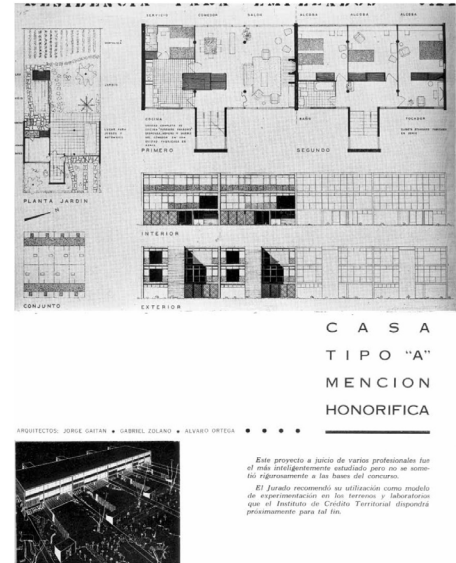
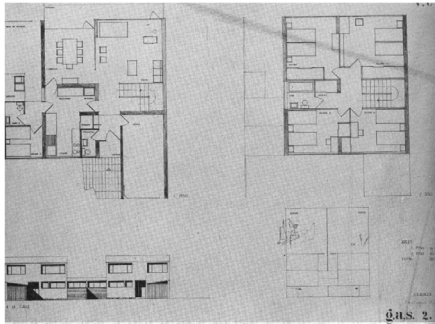


Fig.5- PROA 7-mayo 1947- propuesta J. Gaitán, Gabriel Zolano y Á. Ortega.



SEGUNDO  
PREMIO  
\$ 800.00  
CASA TIPO B



ARQTS. FERNANDO MARTINEZ • HERNAN VIECO



Fig6- PROA 7-mayo 1947- F. Martínez y H. Vieco



TERCER  
PREMIO  
\$ 400.00  
CASA  
TIPO "B"



ARQUITECTOS: GABRIEL SERRANO • GABRIEL LARGACHA • CARLOS ARBELÁEZ



Fig7- PROA 7-mayo 1947-Propuesta G. Serrano, G. Largacha y C. Arbeláez

dimensión que el espacio construido. Así mismo, dispone unos cuerpos ligeros de garaje que emergen parcialmente del volumen principal, con el objeto de acotar un espacio de jardín previo a cada conjunto de dos viviendas.

De todas los trabajos premiados es el único que no genera la unidad a partir de la lectura unitaria de dos casas. En su propuesta cada vivienda tiene una lectura individual, al conseguir que el ancho ocupado en la planta superior sea menor al de la planta baja, evitando así la coincidencia de la zona de cocina y servicio con la de garaje. Con esta estrategia consigue independizar visualmente cada una de las casas, ya que dos cuerpos bajos arropan al volumen de la vivienda propiamente dicha. Esta operación resulta sin duda muy efectiva para matizar la escala del espacio exterior. El trabajo de composición de la planta deja intuir algunos de los aspectos presentes en sus futuras obras y trae a colación muchas de las reflexiones llevadas a cabo posteriormente en Tumaco.

Los aspectos más relevantes de este trabajo de Martínez Sanabria, por lo que suponen de antecedentes para trabajos posteriores, son: el trazado estructural como principal responsable de la organización de los espacios -en este caso mediante dos crujiás paralelas-; la utilización de muros de carga; la reducción al mínimo de los espacios de circulación – gracias a la eliminación de los pasillos-; la importancia concedida a la configuración de los espacios de transición -tanto en el interior como en el exterior- y la atención prestada a la solución volumétrica del conjunto. La ausencia de estilo a la que se aludía en líneas anteriores denota una voluntad clara de enfrentarse a los problemas desde la raíz eliminando del repertorio de actuación soluciones prestadas, actitud que caracterizará la manera de hacer de Martínez Sanabria.

## **2) Nueva Ciudad en Tumaco (Dirección de Edificios Nacionales- 1948)**

Este proyecto (Fig. 8-19) se enmarca dentro de la interesante colaboración, aludida en el Anexo A, establecida entre la Universidad Nacional de Colombia y la Dirección de Edificios Nacionales. El 10 de Octubre de 1947 un incendio destruyó la casi totalidad de la ciudad de Tumaco, cuna de uno de los principales centros de producción maderera en Colombia. Como consecuencia de esto, se decidió establecer un plan de reconstrucción de la ciudad para cuyos estudios de planificación se nombró una comisión integrada por los arquitectos Gonzalo Samper, Fernando Martínez Sanabria, Álvaro Pradilla y Edgard Burbano.

Más tarde se incorporaron a este equipo Luz Amorochó, Hernán Vieco y Eduardo Mejía como colaboradores inmediatos. Los consultores nombrados para establecer las directrices del plan fueron Paul Lester Wiener y Josep Lluís Sert.

Prácticamente todos los arquitectos que tomaron parte en la redacción de este proyecto estaban recién graduados y los que no, estaban en vías de hacerlo. Tal y como se dijo anteriormente, el incendio que destruyó la ciudad de Tumaco tuvo lugar el 10 de Octubre de 1947, año en que Fernando Martínez Sanabria obtuvo el título de arquitecto. Sin duda la asesoría de Wiener y Sert fue decisiva para la configuración de la propuesta, pero no obstante esta experiencia constituyó una oportunidad para los jóvenes arquitectos, permitiéndoles pensar una ciudad desde sus inicios -lo que les obligaba a ofrecer una respuesta tanto a lo urbano como a las distintas escalas y usos del entorno edificado-, así como por el hecho de poder trabajar de la mano de dos personajes de gran calado.

Si bien hoy en día no permanece prácticamente nada de la propuesta construida -ya que de lo poco que fue realizado una gran parte la arrasó el mar- no sucede así con la reflexión que supuso sobre la vivienda colectiva de baja densidad, sobre su materialización en un clima extremo y con unos recursos materiales limitados, así como sobre una manera de hacer ciudad desde el entendimiento conjunto de la planificación y de los elementos espaciales que la definen.

La propuesta se funda en unos planos urbanísticos muy deudores tanto de las experiencias de Wiener y Sert en Brasil y Perú (Cidade dos Motores y Chimbote), como de algunas premisas de Le Corbusier, sobre todo en lo relativo a la organización del centro cívico y quizás en la utilización de algunos “tipos” de edificios como configuradores del tejido residencial. Sin embargo, ciertos aspectos relevantes como por ejemplo la utilización de las “manzanas abiertas” como unidad base del tejido residencial, y la construcción del tejido urbano fundamentalmente a partir de la media densidad, aparecen enunciados por primera vez en este proyecto.

Pocos años separan lo aquí trabajado de las primeras propuestas de Le Corbusier para Bogotá (1949), resultando curioso ver cómo en la configuración del tejido residencial se pueden apreciar ciertos rasgos comunes. Es posible afirmar que la baja densidad como tejido de base para la construcción de la ciudad aparece por primera vez en el trabajo de Le Corbusier de forma contundente en la propuesta para Bogotá. Posteriormente es una cuestión que se reelaborará en proyectos como La Citadelle (1953), la Maison Type Rochelle (1953) y en los proyectos residenciales para Chandigarh -Maisons du Peón

(1951) y Village du Gouverneur (1954)-. Vale la pena anotar aquí que es en estos proyectos, y en particular en la definición del Village du Gouverneur, en los que se centró el último trabajo de Rogelio Salmona en el 35 Rue de Sèvres.

La unidad básica que organiza el espacio residencial semeja una especie de “manzana abierta”, definida por una calle interna de uso más doméstico -por la cual se accede a las viviendas y en la que se sitúan las instalaciones- y por una calle perimetral, de tráfico rodado y arbolada. Esta estratificación de las circulaciones se sitúa en la línea de las propuestas urbanas de Le Corbusier y de su teoría de las 7 vías, aplicada por primera vez de forma completa en el planeamiento para Bogotá.

La manzana tipo propuesta para Tumaco es muy interesante pues aborda de una manera dual el tema de la escala y de la delimitación entre lo público y lo privado, constituyendo uno de los elementos que se encontrarán en el planeamiento de Bogotá. Estas unidades urbanas están conformadas por dos o tres conjuntos de viviendas unifamiliares adosadas, dependiendo de su ubicación en el conjunto urbano. Las manzanas compuestas con dos hileras dan lugar a un espacio de circulación peatonal direccional, situándose en el punto de sutura entre el centro cívico y la zona más residencial. En la circulación peatonal se ubican los comercios de mayor dimensión asociados a la viviendas, generándose así una suerte de pasajes comerciales. Se trata de manzanas de mayor dimensión que las utilizadas en el tejido base residencial, cuya escala dialoga de forma adecuada con la del centro cívico. Las zonas más alejadas del centro están compuestas por tres grupos de viviendas, de forma que las circulaciones peatonales se organizan en dos direcciones, poniendo de esta forma en relación todas las partes del área residencial. Así mismo, al estar organizadas a partir de tres elementos la configuración de las fachadas exteriores permite obtener un espacio perimetral homogéneamente cualificado.

Como cierre del espacio residencial se sitúa una hilera quebrada de viviendas unifamiliares. La visión simultánea en el plano de las dos zonas pone de manifiesto las diferentes maneras de configurar el espacio urbano: en un caso mediante el vacío de gran dimensión, en el otro, mediante una precisa interpretación de los modos de vida y de la forma en que el espacio ayuda a potenciarlos. En el planeamiento de Bogotá se retoma en algunas zonas de manera casi literal la manzana abierta propuesta para Tumaco, quizás a modo de reinterpretación de la manzana fundacional entendida como herramienta para ordenar el espacio urbano, pero también como otra manera de entender la vida en la ciudad, volviendo a poner en valor ciertos aspectos de la vida en unidades familiares por encima de lo colectivo.

Tras su empeño con la gran escala y la máxima “colectivización” en varios proyectos urbanos de estos años, Le Corbusier apuesta en el planteamiento para Bogotá por una escala más medida y por un mayor énfasis en la definición de las transiciones de privacidad y pertenencia de los espacios.

La familia típica de Tumaco estaba en la época compuesta por 8 personas dedicadas a quehaceres diferentes, lo que motivó pensar la vivienda en el caso general como el compendio de una zona residencial y un ámbito de taller o comercio.

La planta del grupo de viviendas N° 1 -del cual se dispone de una información más completa- se organiza a partir de un cuadrado de 60\*60 metros, situándose en su perímetro dos grupos de diez viviendas taller/comercio enfrentados. En el espacio común entre los mismos se proyecta una vía peatonal a lo largo de la cual se ubican las zonas de taller o comercio en la primera crujía, sucediéndose luego las zonas de patio y vivienda propiamente dicha. Las residencias se disponen en los lados exteriores del cuadrado, desarrollándose en dos alturas. La planta (10\*6.0 metros de dimensión) está estructurada con dos crujías paralelas de 3 metros cada una y una escalera lineal situada en perpendicular a la dimensión mayor de la planta. En la zona del salón se dispone un ámbito a doble altura cerrado por una celosía, lo que permite una mejor ventilación y acondicionamiento de ese espacio. A pesar de que el conjunto se organiza de forma simétrica con respecto la vía de circulación interior, la orientación de las viviendas es siempre la misma, abriendo la doble altura al sureste o al suroeste<sup>1</sup>.

La construcción de las viviendas se plantea con muros de bloque de hormigón dispuestos cada seis metros y unos cerramientos y estructura interior de madera -lo que resulta coherente dado que Tumaco era una de las principales zonas productoras de madera en Colombia-. Esta utilización simultánea de una estructura portante de muros y de una estructura ligera recuerda algunas de las propuestas incipientes para *Roq et Rob*<sup>2</sup>, proyecto en curso en el Taller de Le Corbusier, en el que trabajaban tanto Rogelio Salmons como Germán Samper. El vidrio quedaba totalmente excluido de estas construcciones y los principios que guiaban las decisiones constructivas estaban regidos por criterios de economía en la concepción y por una consecuente rapidez en la construcción.<sup>3</sup> La cubierta de la vivienda se construye inclinada

---

1 Orientaciones favorables para las temperaturas altas en el hemisferio sur.

2 No obstante la solución planteada en Roq et Rob contemplaba la utilización de muros de piedra u hormigón y estructura de aluminio.

3 Hernán Vicco, que participó en el desarrollo del proyecto, afirmaba que el diseño de las casas de Tumaco era muy deudor de su proyecto de grado. Sin embargo, sea como sea, la solución para Tumaco es mucho más compleja y elaborada.

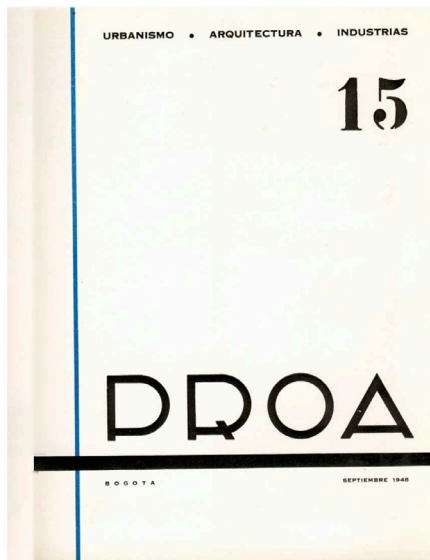


Fig.8- PROA 15-septiembre 1948-portada

ARQUITECTOS:  
FERNANDO MARTINEZ  
EDUARDO MEJIA  
EDGAR BARRANTE  
HERNAN VIECO  
SRYA LUZ AMORCCHO

ARQTE. CONSULTORES:  
PAUL LESTER WIENNER  
JOSE LUIS SKAT

ARQUITECTO JEFE DE OBRAS:  
CARLOS SANTACRUZ

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL  
PLAN DE TUMACO ELABORADO POR EL  
DEPARTAMENTO DE EDIFICIOS NACIONALES  
DEL MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS

En el número 14 de PROA se expresó de su  
nuevo número el directorio que se ha seguido en la  
ejecución de los planos para la reconstrucción a  
este puerto del Pacífico. En esta entrega se descri-  
bimos algunos aspectos del problema y se pasa  
las ideas estadísticas no contempladas anteriormente.  
Claro está que no se pretende considerar en  
este número las informaciones expuestas y graficas con  
el total de los trabajos que requiere esta proyección  
de las especias peculiares que demandan las poli-  
ticas de esta índole y la magnitud de esta  
obra, en la que se trabajan, como en otras, en  
un equipo. Como los aspectos constructivos y proyectos  
de carácter técnico (sobre todo el problema de  
calentamiento) que deberán someterse a posteriores  
trabajos. Las consideraciones siguientes son presentadas

plano de la futura ciudad

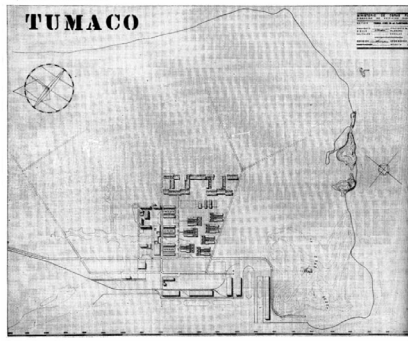
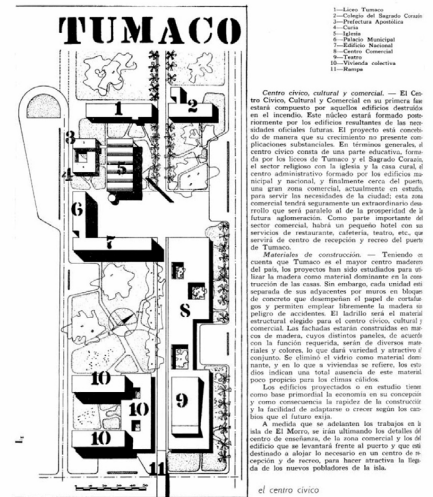


Fig.9- PROA 15-septiembre 1949-plano de la futura ciudad



Centro cívico, cultural y comercial. — El Centro Cívico, Cultural y Comercial en su primera fase estará compuesto por aquellos edificios destruidos en el incendio. Este núcleo estará formado posteriormente por los edificios resultantes de las necesidades adicionales futuras. El proyecto está concebido de manera que su crecimiento no presente complicaciones substanciales. En términos generales, el centro cívico como el punto principal, tiene el eje que por los lados de Tumaco y el Segundo Consejo, el centro administrativo formado por los edificios municipal y nacional, y finalmente el eje del puerto, una gran zona comercial, actualmente en estudio, que servirá como núcleo de la ciudad; esta zona comercial tendrá seguramente un extraordinario desarrollo que será paralelo al de la prosperidad de la futura aglomeración. Como parte importante del sector comercial, habra un proyecto hotel con un servicio de restaurantes, cafetería, teatro, etc. que servirá como centro de recepción y recreo del puerto de Tumaco.

Materiales de construcción. — Teniendo en cuenta que Tumaco es el mayor puerto marítimo del país, los proyectos han sido estudiados para utilizar los materiales locales disponibles en la construcción de las casas. Sin embargo, cada ciudad es diferente de las otras por su clima, su topografía, su tipo de concreto que disminuyen el papel de control que y permiten emplear. Alentamos la industria local de cemento. El edificio será el material estructural básico para el centro cívico, cultural y comercial. Las fachadas estarán contruidas en muros de ladrillo, con otros distintos paneles, de acuerdo con la función requerida, serán de diversos materiales y colores, lo que dará variedad y atractivo a cualquier conjunto de edificios que se construyan, y en lo que a viviendas se refiere, los edificios tendrán un total aumento de este material poco preparado para los climas cálidos.

Los edificios proyectados en su totalidad tienen como base primordial la economía en su concepción y como consecuencia la rapidez de la construcción y la facilidad de adaptarse o crecer según los cambios que el futuro exija.

A medida que se adelanten los trabajos en la isla de El Morro, se irán utilizando los edificios del centro de empujamiento de la zona comercial y los edificios que se levantaron frente al puerto y que se destinaron a servir al comercio en el centro de recepción y de recreo, para hacer atractivo la llegada de los nuevos pobladores de la isla.

el centro cívico

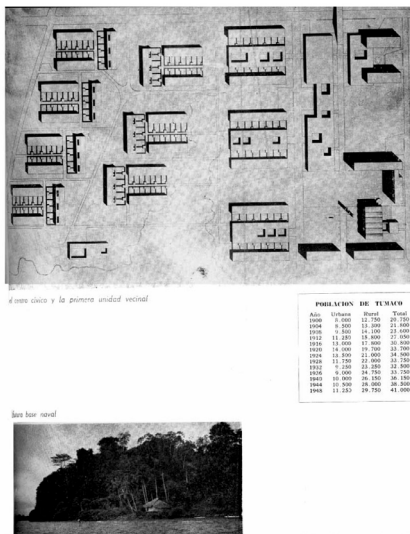


Fig.11- PROA 15-septiembre 1949-el centro cívico y la primera unidad vecinal

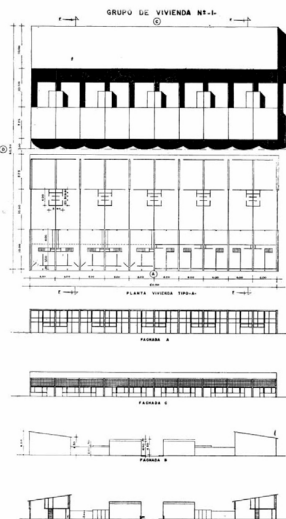


Fig.12- PROA 15-septiembre 1949-grupo de viviendas n°1

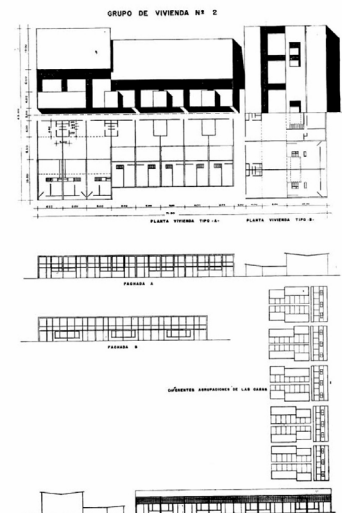
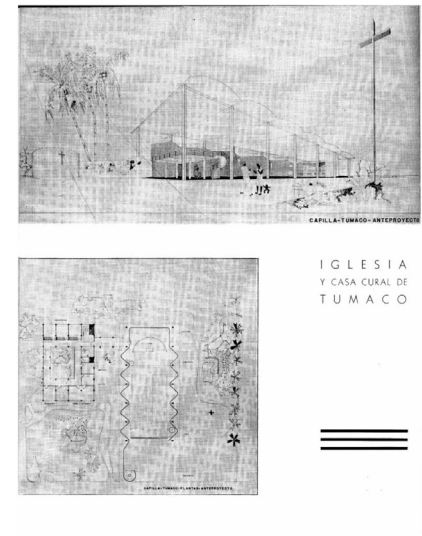
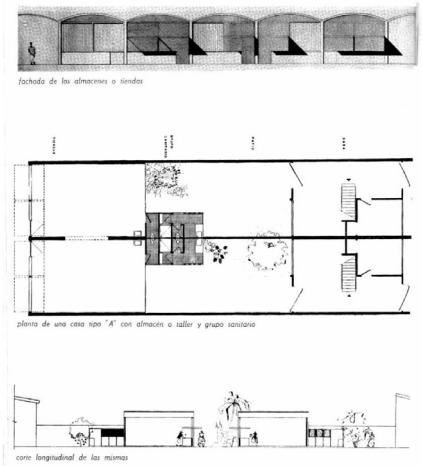
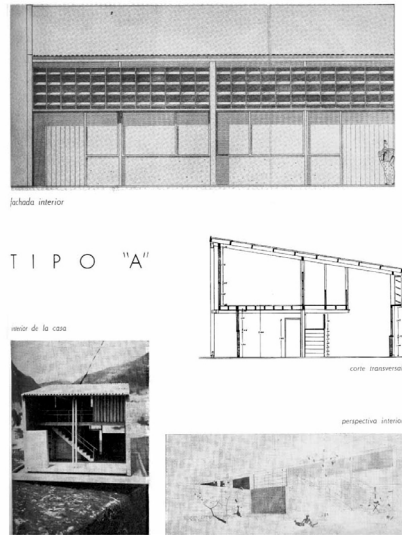
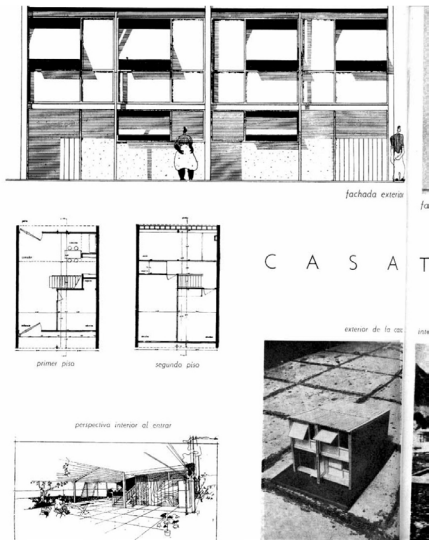


Fig.13- PROA 15-septiembre 1949-grupo de viviendas n°2





a un agua, mientras que en las zonas de almacén se recurre a una cubierta abovedada. Los cerramientos de las fachadas de estas zonas interiores eran pivotantes de eje horizontal para permitir su completa apertura, facilitando así la actividad comercial y constituyendo a la vez un elemento de protección solar.

Así mismo, es importante mencionar que en la correspondencia establecida entre Fernando Martínez Sanabria y Le Corbusier, el joven colombiano mostraba su entusiasmo por formar el primer grupo del Ascoral en Colombia, así como su convicción de que las investigaciones para Tumaco podrían constituir el primer trabajo del grupo.<sup>4</sup> En una de las cartas dirigidas por Martínez Sanabria a Le Corbusier escribe:

*“Por consejo nuestro el Ministerio ha nombrado consultor a J.L. Sert que vendrá a comienzos de Febrero, y creo que dadas las circunstancias se llegará a hacer algo bueno pues tenemos los fondos en gran parte (18.000.000) y ya el proyecto puede construirse. La idea es formar nosotros mismos el primer grupo del Ascoral, de tal manera que las investigaciones para el puerto sean nuestro primer trabajo.*

*Le ruego creer en nuestro entusiasmo, no solamente en El Escorial sino en todo lo que sea dirigido o inspirado por usted. Es muy difícil creer que vayamos a olvidar o incluso a enfriarnos cuando se trata de ideas que nos han formado y que nos son tan amadas”<sup>5</sup>*

El proyecto para la nueva ciudad de Tumaco fue presentado en el CIAM de Bérghamo como muestra del trabajo del grupo CIAM Colombia.

Con respecto a los edificios propiamente dichos es posible reconocer varias vías ya exploradas, ó en vías de serlo, tanto por Josep Lluís Sert como por Le Corbusier en numerosos proyectos. La herencia de Le Corbusier es patente, aunque paradójicamente se trata tanto de una herencia de lo ya realizado -Casa Errazuriz (1930), École Manin (1930), Maisons por ingénieurs et contremaîtres (1940)- como también de lo por venir -Unités de Camping (1956), Maisons du péon (1951)-. Sorprende incluso la manera en que están dibujados los planos, recordando inequívocamente los documentos de Le Corbusier. Tam-

---

4 Según consta en la correspondencia de Fernando Martínez Sanabria, la relación epistolar entre éste y Le Corbusier, Paul Lester Wiener y Sert fue intensa. Martínez Sanabria era el mediador no oficial entre los arquitectos contratados para redactar el Plan de Bogotá y las autoridades locales. Así mismo esta correspondencia también da cuenta del profundo interés que manifestaron los redactores por incluir a Martínez Sanabria en el equipo. Tras una vacilante aceptación, dicha colaboración se vio truncada, sin tan siquiera llegar a nacer, cuando tras quince días en Nueva York el joven colombiano decidió regresar al país y abandonar el proyecto.

5 ZALAMEA, A. (2008). “El hacedor de espacios”. En A. Zalamea, F. Montenegro, & R. Velázquez, *Fernando Martínez Sanabria* (págs. 13-53). Bogotá, Colombia: Publicaciones MV. Molinos Velásquez Editores.

bién, y de manera lógica ya que es el primer trabajo llevado a cabo por Sert en Colombia, constituye un laboratorio de trabajo del que luego se extraerán conclusiones para los planes urbanísticos de Cali, Medellín y Bogotá, desarrollados por Wiener y Sert con Le Corbusier como redactor del Plan Piloto en el tercer caso.

Esta experiencia de Tumaco, aparentemente de escasa relevancia -dadas su efímera permanencia y su escasa envergadura-, reviste no obstante una especial importancia ya que por una parte vincula claramente el trabajo que se está llevando a cabo en Latinoamérica con lo que acontecía en Europa y por otra también representa uno de los primeros pasos en la búsqueda de Fernando Martínez Sanabria en torno a la vivienda y una cuidada reflexión sobre la manera de construir la ciudad.

Algunos de los temas relevantes que aquí se trabajan son: la configuración del tejido residencial basado en construcciones organizadas por crujías paralelas manifiestas -definidas por muros portantes-, la configuración de las fachadas mediante entrepaños ligeros de madera y vidrio -en este caso sólo madera-, el movimiento de la cubierta como herramienta para particularizar los distintos espacios y por último la utilización de la bóveda rebajada.

### **3) Casa de Francisco Pizano de Brigard (1949-1950)**

En el entorno de la Dirección de Edificios Nacionales otros arquitectos estaban explorando esta manera de construir vinculada a una reinterpretación de la tradición, como por ejemplo Francisco Pizano de Brigard (Universidad Nacional 1943-1946, Graduado en la Universidad de Michigan en 1948).

En 1948-1949 el arquitecto proyecta el Edificio Nacional para Venadillo en Tolima (Fig.20) Este proyecto, como dice el propio arquitecto, es una obra de juventud<sup>6</sup> en la que se realiza una especie de síntesis algo forzada entre la manera de construir vinculada a la tradición, hacia la que se estaban acer-

---

6 “Probablemente me esté saltando una corta etapa en la cual, todo este grupo entró al Ministerio de Obras públicas, a la Sección de Edificios nacionales. Jorge Arango Sanín, que se había graduado en Chile, fue nombrado director de esta Sección durante el gobierno del presidente Laureano Gómez. Jorge llevó a todos estos arquitectos jóvenes para hacer proyectos, entre otros la reconstrucción de Tumaco. Muchos de ellos no se llevaron a cabo, y yo creo que fue una suerte, porque éramos muy jóvenes, idealistas y proyectábamos edificios que iban de acuerdo con lo que se estaba haciendo en Europa, pero aquí no tenían ninguna aplicación.” PIZANO DE BRIGARD, F. (2004). Entrevista. En A. e. MIANI URIBE (Ed.), *Conversaciones de Arquitectura Colombiana* (Vol. 1, pág. 102). Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.

cando algunos miembros del Movimiento Moderno, y las premisas canónicas de los cinco puntos de Le Corbusier.

La figura de Francisco Pizano de Brigard, aunque aparentemente no tenga la misma continuidad y trascendencia en el devenir de la arquitectura moderna colombiana que los otros arquitectos que aquí se estudian<sup>7</sup>, resulta de especial interés para abordar el tema que nos ocupa ya que sirve de nexo o conexión entre las diversas partes.

El primer hecho relevante es que Pizano de Brigard, junto con Guillermo Bermúdez y Hernán Vieco, fue uno de los fundadores en 1948 del grupo llamado *Domus*<sup>8</sup>, nombre elegido en honor a la revista italiana del mismo nombre. Bermúdez y Vieco serán figuras importantes, tanto en los procesos de consolidación de la arquitectura en Colombia previa al año 1957 como en las primeras obras de Rogelio Salmona, de las cuales algunas fueron desarrolladas conjuntamente. Por otro lado, Francisco Pizano trabajó en la oficina que estaba llevando a cabo la parte colombiana del Plan Regulador dirigido por Wiener y Sert, cuyo Plan Piloto estaba redactando *Le Corbusier*. Esto hizo que en diversas ocasiones el joven bogotano tuviera la ocasión de coincidir con el maestro suizo, e incluso que aquel realizara varias vistas a su domicilio.

Entre los años 1949 y 1950 Pizano de Brigard proyecta y construye su propia casa (Fig. 21-24), depurando y concretando en ella algunas de las intuiciones que ya se enunciaban en el proyecto para Venadillo. Se trata de una vivienda sencilla, organizada espacialmente a partir de una planta en forma de L compuesta por cuatro rectángulos de 4.5 metros por 6 metros. En el brazo corto de la L se sitúan en planta baja la cocina con las dependencias de servicio y el comedor; en el lado largo se dispone en el centro la zona de acceso y una zona de estar, situándose media planta más abajo la zona de garaje. En la planta superior se distribuyen en el brazo corto las habitaciones, mientras que en perpendicular se ubica la circulación vertical con un espacio vacío sobre el salón y, sobre el garaje -media planta más bajo que las habitaciones-, otra sala de estar. El espacio se cubre con bóvedas rebajadas dispuestas en la misma dirección (4.5 metros de luz) y situadas a una única altura, poniendo de manifiesto las tres

---

7 Francisco Pizano de Brigard se retira muy pronto de la vida activa en arquitectura, en el año 1964, para dedicarse a la ganadería y a la gestión académica.

8 Posteriormente se incorporaron al grupo Roberto Rodríguez Silva y Jaime Ponce de León. Si bien *Domus* fue un grupo consolidado y activo a partir del año 1948 la autoría de los proyectos de cada uno de sus miembros es individual.

crujías coincidentes con los distintos tipos de espacios presentes en la casa: espacio a altura simple para habitaciones y zona de servicios y garaje; espacio a doble altura para la zona de acceso y primera salita; espacio a altura y media para el salón. Vemos pues cómo un volumen de una aparente sencillez encierra una gran riqueza espacial.

Con respecto a la construcción, llaman particularmente la atención el recurso a la bóveda rebajada de mampostería con el intradós visto –tratado sólo con cera-, la escalera de revoltón hecha con rasilla y los cerramientos parcialmente resueltos mediante celosías cerámicas. El exterior blanco y austero contrasta con unos espacios interiores de una gran calidez. La casa se sitúa en un terreno con una fuerte pendiente, lo que se resuelve creando un zócalo de piedra rústica natural cerrado hacia la calle con una ligera barandilla metálica y vegetación.

Esta manera de implantar unos volúmenes blancos y abstractos sobre un socalo mineral -en estrecho diálogo con el territorio- nos remite a la experiencia de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé en Garraf. Vale la pena recordar que Pizano de Brigard terminó sus estudios en Michigan entre los años 1946 y 1948, y que por ese entonces, a partir de 1941, Sert ya se encontraba en los Estados Unidos. Aunque Pizano de Brigard relata que la formación en Michigan era aún de corte muy clasicista -recordando incluso cómo los dos colombianos venidos de la Universidad Nacional<sup>9</sup> y un compañero canadiense representaban un problema para la escuela debido a sus ideas avanzadas- también es importante recordar que durante esta estancia en los Estados Unidos tuvo la oportunidad de viajar. En ninguno de los relatos de los arquitectos colombianos que estaban formándose, ó empezando a ejercer la profesión durante esa época, se menciona a Josep Lluís Sert como influencia. No obstante resulta evidente que la sintonía existente entre Le Corbusier y el arquitecto catalán era grande, lo que unido al hecho de que éste último estuviera en América durante esos años, hace que su potencial influencia no sea para nada despreciable. En numerosas cartas Le Corbusier pidió a Sert que se asociara con él, refiriéndose siempre a su persona en términos muy cálidos y elogiosos. Las búsquedas de los dos arquitectos coincidían por aquel entonces en numerosos puntos<sup>10</sup>.

---

9 Los dos colombianos eran Francisco Pizano de Birgard y Roberto Rodríguez Silva. Se desconoce el nombre del canadiense.

10 Véase por ejemplo la similitud existente entre las propuestas para los modelos E-F de las casas en Garraf y la *Maison de Weekend* (Maison Henfel), ambas desarrolladas en 1935.

Como se comentó anteriormente, Francisco Pizano trabajó en la oficina que estaba llevando a cabo la parte colombiana del Plan Regulador dirigido por Le Corbusier, lo que propició que el maestro suizo tuviera la ocasión de visitar su casa en varias ocasiones. En una entrevista publicada en el año 2004 Pizano de Brigard relata:

*“Mi casa la hice cuando trabajaba en el Plan Regulador, y ahí estuvo Le Corbusier varias veces. Le Corbusier era una persona muy llana y muy sencilla. Él era un arquitecto famoso, nosotros unos muchachitos recién graduados. Con él nos reuníamos y almorzábamos al pie de la chimenea con unos perros calientes sobre la mesa o cualquier otra cosa. Nos contaba anécdotas, nos hacía preguntas, se interesaba por lo que estábamos haciendo y nos mostraba sus dibujos. Era un racionalista que utilizaba el ángulo recto, y fue entonces cuando salió con la ciudad de Chandigarh y nos sorprendió a todos. Tenía algunos dibujos de este proyecto para la India, los cuáles mostraba muy en secreto. A veces íbamos a restaurantes baratos, ya que nosotros no teníamos plata, pues, éramos jóvenes y solo ganábamos el sueldo del Ministerio o del Plan Regulador.”<sup>11</sup>*

Hay quien afirma<sup>12</sup> que es posible que Le Corbusier se hubiera inspirado en las bóvedas de la casa de Pizano para sus Maisons Jaoul. Dichas afirmaciones se fundan en los croquis de Le Corbusier recogidos en el Carnet D-15 fig. 83, 84, 85; E-21 fig. 512 (Fig. 34-37). Este último croquis, en la monografía de José Luis Sert de Josep M. Rovira<sup>13</sup>, le está atribuido a éste. No obstante, el propio Pizano afirma no recordar haber visto a le Corbusier hacer estos dibujos, y lo que aparece dibujado en los Carnets de Le Corbusier no coincide con lo construido en realidad en la casa de Bogotá. Pizano afirma que las bóvedas de su casa estaban construidas con dos filas de ladrillo y no con tres capas de rasilla, tal y como aparece en el croquis de Le Corbusier.<sup>14</sup> Así mismo, las dimensiones reflejadas en esos dibujos 25/11/2 (ó 29/14/1.5) coinciden más con las dimensiones de la rasilla catalana que con las del ladrillo bogotano 24/12/6.

*“Recuerdo lo mucho que disfruté durante la construcción al ver cómo iban pegando la rasilla de la escalera, pieza por pieza, con yeso y sin formaleta; y también el vivo interés de Le Corbusier al visitar la casa; lo que no recuerdo es haberlo visto hacer este dibujo; el cual hasta ahora tampoco sabía que existía.”<sup>15</sup>*

---

11 PIZANO DE BRIGARD, F. (2004). Entrevista. En A. e. MIANI URIBE (Ed.), *Conversaciones de Arquitectura Colombiana* (Vol. 1, pág. 103). Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.

12 GONZÁLEZ MARGARITA, “*Dos casas en París?*” y QUINTANA INGRID (2008) “*Orígenes de otra modernidad en arquitectura. Dos arquitectos colombianos en Francia en los años 50*”. Tesis de maestría. Université Paris 1. Inédita

13 ROVIRA, Josep M. (2000), *José Luis Sert*, Electa, Milano

14 RODRÍGUEZ, JUAN LUIS (2008). Memorias de los años 50. Conversación con Francisco Pizano. En AAVV, *dearquitectura 03*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes “*El hecho es que la bóveda de mi casa no estaba construida con tres hiladas de rasilla sino con dos hiladas de ladrillo; lo que estaba construido en rasilla era la escalera*” .

15 Ibid. (pág.16).

No obstante el boceto archivado como **FLC 05484** (fechado de junio de 1961) en la Fundación Le Corbusier, indica que antes que en las Maisons Jaoul, Le Corbusier ya se había planteado utilizar esta solución en la Maison du Péon en Chandigarh.

Para construir las bóvedas de mampostería, Pizano de Brigard relata que fue fundamental la colaboración establecida con el ingeniero catalán Fernando Murtra<sup>16</sup>, comentando incluso que los operarios que realizaron las bóvedas fueron también catalanes. Esta estrecha relación entre una persona conocedora de un saber hacer ancestral y un arquitecto se repetirá de manera casi idéntica en el caso de las Maisons Jaoul con la colaboración de Domènec Escorsa. A diferencia de las bóvedas de Garraf y de las de la Petite Maison de Weekend, en este caso se deja el ladrillo visto con un tratamiento de cera transparente.

Rogelio Salmona, quien fuera presumiblemente uno de los mayores responsables del proceso final del proyecto en Neuilly sur Seine, relata cómo visitó a Escorsa en su taller en Béziers<sup>17</sup>, aprendiendo de éste la técnica para fabricar las bóvedas. Así mismo, también vale la pena recordar que fue Sert quien puso en relación a Le Corbusier con Escorsa, arquitecto español con quien colaboró en el Pabellón de España para la Exposición de las Artes Decorativas en París en 1937. A partir de esta experiencia Escorsa permaneció en París aunque, a partir de 1941, realizó varias tentativas infructuosas de ser acogido en Latinoamérica (inicialmente en México y luego en Venezuela y Colombia). Finalmente consiguió asentarse profesionalmente en Béziers en el año 1947.

Tras construir su propia vivienda<sup>18</sup>, Pizano proyectó y construyó dos casas y varios edificios más en

---

16 Fernando Murtra nació en Barcelona en 1915 y se licenció como ingeniero en la Universidad Nacional de Bogotá. Se asoció con Jorge Arango Sanín junto al cual realizó varias fábricas de gran interés y posteriormente, tras el cierre de Domus, se asoció con Guillermo Bermúdez. Juntos, entre otras obras, hicieron la casa Bermúdez y el Barrio Mutis.

17 Entrevista con François Chaslin en Métro du Soir. “Surpris para la nuit: Rencontre avec l’architecte colombien Rogelio Salmona”. Septiembre 8 de 2005.

18 “*Fue entonces cuando hicimos varias casas, entre esas la mía, localizada en los Cerros Orientales de Bogotá cerca al Colegio Nueva Granada, la cual fue demolida. En esa casa ensayamos, yo creo que por primera vez en Colombia, la construcción moderna de bóvedas de empuje en ladrillo, como las españolas catalanas que tiene todas las construcciones en Cartagena. El diseño contemplaba tres bóvedas y en su interior tenía una escalera muy esbelta hecha en tabletas de ladrillo de empuje. De la misma manera destacaría la fábrica de chicles Clark que todavía subsiste, aunque no he vuelto, me dicen que no es fácil de reconocer. Con este proyecto practicamos un proceso completo de prefabricación de bóvedas que no eran de empuje sino cáscaras o membranas en concreto reforzado muy liviano. Todas las paredes se tendían en el suelo, una encima de otra y después, con un sistema de ventosa y una grúa las izaban hasta su sitio armándolas como un “Lego”. Ese era un proceso que trajeron a Colombia, Ortega y Solano, además de ingenioso, muy económico, ya que reducía el número de formaletas, vaciando todas las partes en el suelo, una encima de otra como una baraja de naipes y se instalaban a gran velocidad...*”

los que se utilizaba la bóveda y en las que prosiguió sus investigaciones en torno a la expresividad de los materiales de construcción como vehículo para dotar al espacio de mayores cualidades sensitivas. Se trata de las casas para su padre, el pintor Pizano, y la casa para Ignacio Gómez J. en Bogotá (Fig. 25). En esta última, quizás impulsado por lo que en aquel momento se suponía que era moderno o por su experiencia previa en la construcción de la fábrica de Chicles Clarks (Fig. 27-28), abandonó la bóveda de empuje en mampostería y construyó la cubiertas con una cáscaras de hormigón reforzado muy livianas. Para la fábrica contó con la colaboración de Álvaro Ortega, gran impulsor de la construcción industrializada en hormigón en Colombia a quien se deben algunos de los ejemplos más paradigmáticos de edificios realizados íntegramente en hormigón en Colombia en los años 50 y 60, como son el Estadio de Baseball en Cartagena<sup>19</sup> y la destruida Estación de Autobuses de Bogotá<sup>20</sup> (Fig. 31-33). Vale la pena anotar que Le Corbusier realizó unos apuntes de ésta última (FLC 05484B), quizás pensando que podría ser una solución interesante para Chandigarh.

Esta asociación constante entre el arquitecto y el ingeniero, tan patente en este caso, va a ser sin duda un común denominador en la producción arquitectónica de calidad en Colombia durante estos años. Además de los casos ya mencionados es importante traer a colación de nuevo la experiencia de Cuéllar, Serrano y Gómez con Domenico Parma-, quien posteriormente sería estrecho colaborador tanto de Germán Samper como de Rogelio Salmona-.

En la casa para Ignacio Gómez, Pizano de Brigard desarrolló conjuntamente con el italiano Aymar, dueño de una fábrica de ladrillo -aunque se consideraba ante todo un artesano-, una serie de piezas cerámicas “decoradas” con motivos geométricos que fueron utilizadas tanto como acabado de las bóvedas como para tratamientos de fachadas y celosías. Esta casa, muy criticada en su momento por su excesiva “decoración”, supone no obstante un paso importante en la búsqueda de la integración de un saber artesano en la configuración de los espacios modernos. En estas obras convivían los máximos avances en construcción con los oficios tradicionales.

Esta búsqueda en torno a la cerámica no fue Pizano de Brigard el primero en emprenderla. Hay

---

19 Proyecto realizado en equipo por Edgar Burbano, Jorge Gaitán Cortés, Álvaro Ortega y Gabriel Solano con la participación de Guillermo González Zuleta como ingeniero estructural.

20 Proyecto realizado por Álvaro Ortega y Gabriel Solano con la participación de Guillermo González Zuleta como ingeniero estructural.



que recordar que Jorge Gaitán Cortés, además de sus múltiples ocupaciones como gestor de la ciudad y como arquitecto, también se empeñó en seguir gestionando la fábrica de ladrillo en San Cristóbal, perteneciente a su abuelo paterno. A su regreso al país en 1944, y tras haber realizado un posgrado en Yale, Gaitán Cortés asumió la gerencia de la ladrillera en la cual desarrolló productos innovadores como por ejemplo el ladrillo en forma de “U”, ampliamente utilizado por los arquitectos de las generaciones venideras. También diseñó una pieza cerámica para el intradós de la bóveda del Teatro La Comedia, ensayada previamente en la cubierta del estudio de su propia casa. Esta pieza, denominada por el arquitecto “ladrillo sombrero”, tenía como finalidad mejorar la capacidad acústica de la cubierta del teatro mediante la introducción de pequeñas oquedades en el paramento continuo de la bóveda. El proceso constructivo para la utilización de la misma consistía en construir una cimbra de guadua<sup>21</sup> sobre la que se disponían las piezas cerámicas para, una vez colocadas éstas, tender una fina estructura de acero y una capa de hormigón de 5 cm.<sup>22</sup> Como ejemplos de la aplicación de estas piezas cerámicas en su arquitectura cabe citar la iglesia de San Cristóbal (1946), el teatro La Comedia y su propia casa.

Hasta este punto hemos visto cómo poco a poco se tienden unos lazos entre Le Corbusier (Europa), Sert (Estados Unidos) y las nuevas generaciones de arquitectos colombianos. Aunque Salmons aún no se encuentre en el seno de la cuestión, de forma mediada ya se empieza a intuir su presencia.

#### **4) Dos casas de Bruno Violi: estudio de casa en Cartagena (1949) y Casa Shaio en Bogotá (1953)**

Bruno Violi fue, según muchos testimonios, sin lugar a dudas uno de los maestros que marcó más profundamente a las nuevas generaciones.

Cuando Bruno Violi proyecta su casa estudio en Cartagena en 1949 cuenta con cuarenta años y una amplia experiencia, mientras que sus discípulos apenas alcanzan los 25 años. Aunque excelente diseñador, Violi no fue un arquitecto especialmente prolífico. Quizás por eso mismo y por el hecho de no haber sido sólo arquitecto, sino también pintor, sus obras reflejan una gran independencia y capacidad de

---

21 La guadua es una planta de la subfamilia del bambú, pertenecientes a la familia de las poáceas. Variedad con una presencia muy importante en Colombia y ampliamente utilizada como material de construcción.

22 GUTIÉRREZ NATALIA, La casa de Jorge Gaitán Cortés. <https://nataliagutierrezcheverri.files.wordpress.com/2012/07/la-casa-de-jorge-gaitan-cortes-baja-1.pdf>

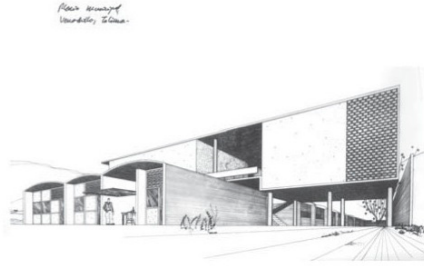


Fig.20- Casa Municipal para Venadillo-F. Pizano de Brigard

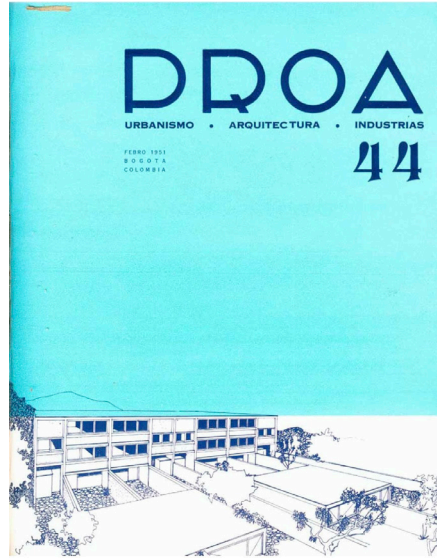


Fig.21- PROA 44-febrero 1951-portada



Fig.22 y 23- Casa Pizano de Brigard-plantas y vista desde la calle



Fig.24- Casa Pizano de Brigard- vistas interiores

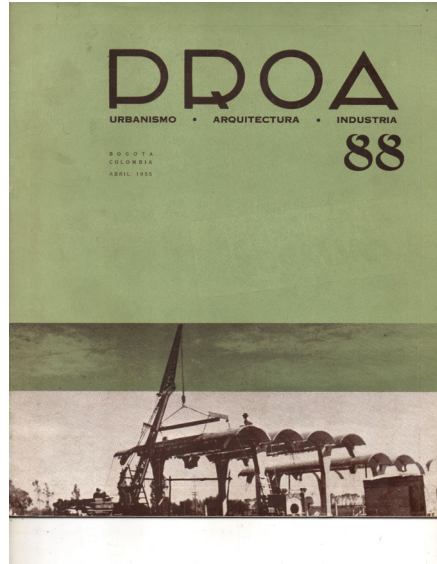


Fig.26- PROA 88-abril 1955-portada



Fig.25- Casa Ignacio Gómez J.-vistas interiores.



Fig.27- PROA 88-abril 1955-fábrica chicles Clark's- F. Pizano de Brigard

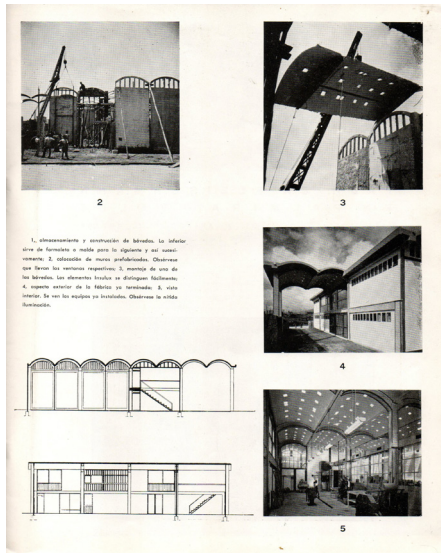


Fig.28- PROA 88-abril 1955-fábrica de chicles Clark's-F. Pizano de Brigard

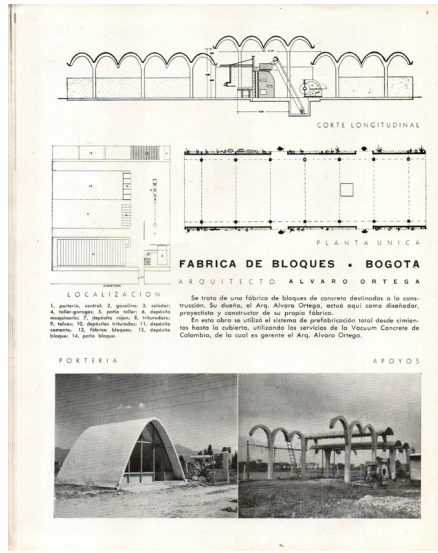


Fig.29- PROA 88-abril 1955-fábrica de bloques-A. Ortega



Fig.30- PROA 88-abril 1955-fábrica de bloques-A. Ortega

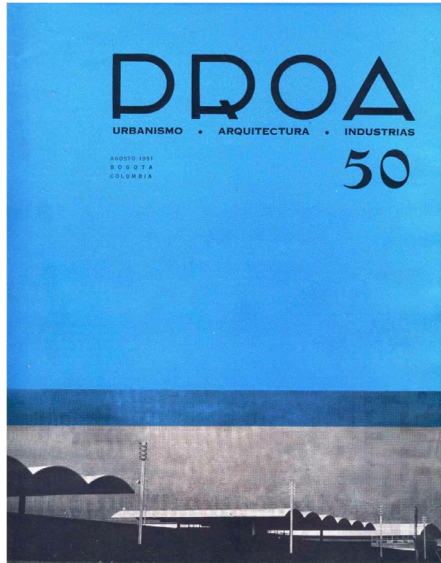


Fig.31- PROA 50-agosto 1951-portada



Fig.32- PROA 50-agosto 1951-estación de autobuses-Ortega, Solano & González Zuleta



Fig.33- PROA 50-agosto 1951-estación de autobuses-Ortega, Solano & González Zuleta

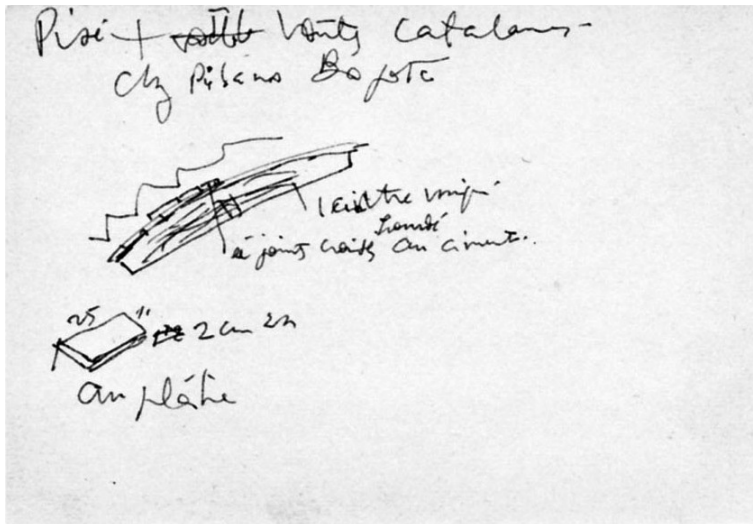


Fig.34- Le Corbusier-Carnet D-Fig. 83

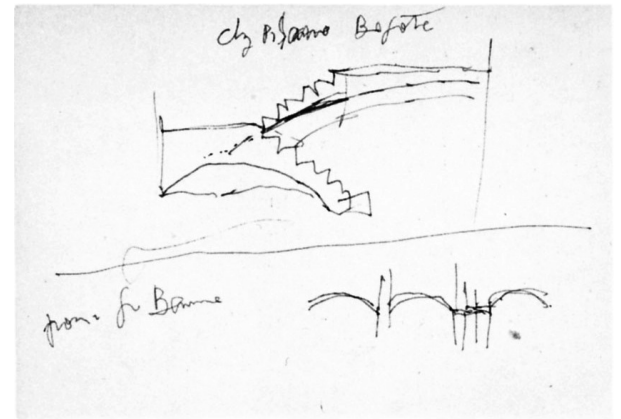


Fig.35- Le Corbusier-Carnet D-Fig.85

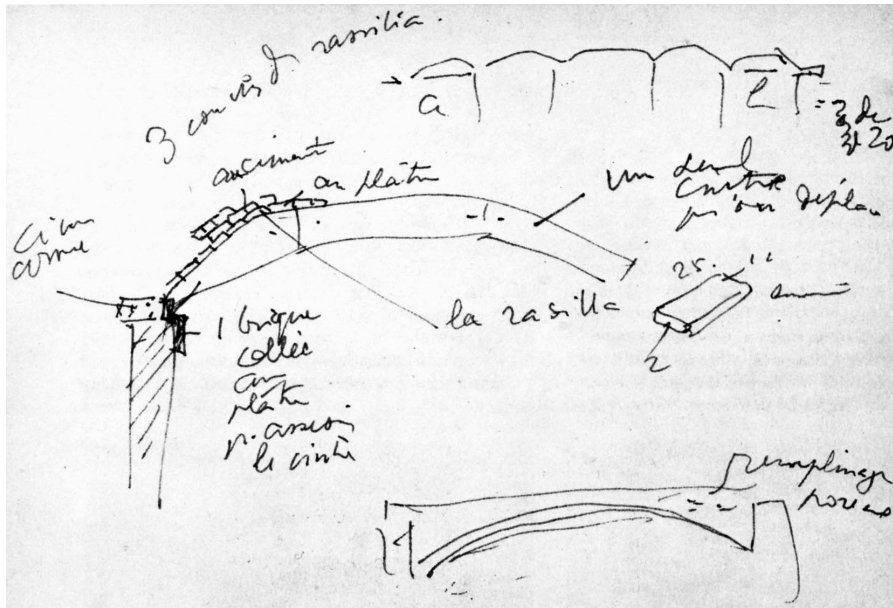


Fig.36- Le Corbusier-Carnet D-Fig.84

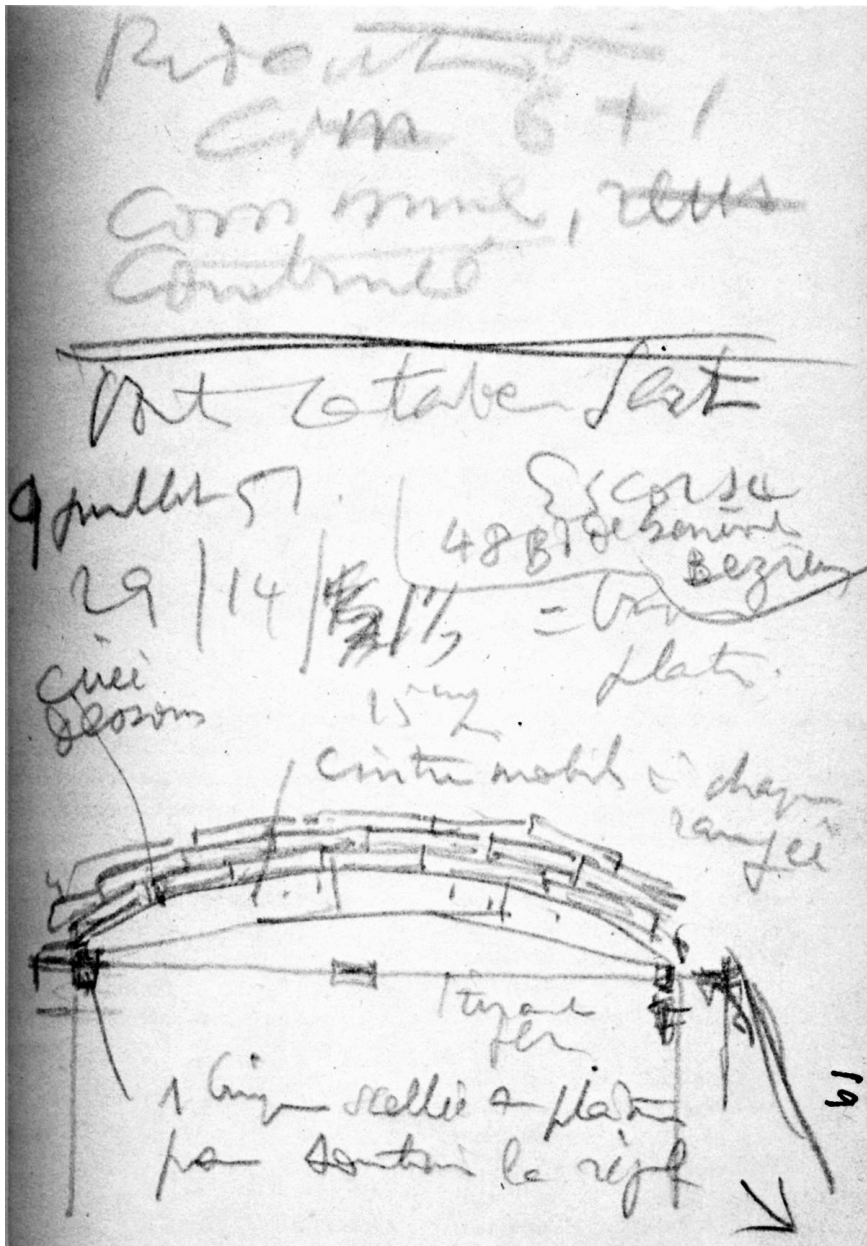


Fig.37- Le Corbusier-Carnet D-Fig.512

evolución. En los años que nos ocupan Bruno Violi estaba reflexionando sobre temas muy coincidentes con los de sus alumnos y ahora colegas. Su carrera, al margen de la Dirección de Edificios Nacionales, empezó en 1945 junto con uno de ellos, Pablo Lanzetta, continuando en solitario a partir de 1954.

Según cuentan los que tuvieron la oportunidad de conocerle en las aulas, Violi era un apasionado de los dibujos en perspectiva, llegando incluso a elaborar él mismo imágenes de los proyectos de sus alumnos para comprender mejor el espacio. En su labor como pintor se puede observar cómo le obsesionaba de una manera especial la incidencia de la luz y la sombra en los espacios, y cómo se modificaba en consecuencia su percepción. Por otro lado, también recuerdan que sentía una gran pasión por la construcción.

*“De su magnífica labor como formador de arquitectos somos testigos todos sus alumnos. El entusiasmo en la tarea docente lo llevaba en muchas oportunidades a visitar, a altas horas de la noche, los sitios de trabajo de los estudiantes para intercambiar ideas, orientar los aspectos que pudiesen tener problemas y enfocar y muchas veces realizar perspectivas de los espacios que llamaban su interés. Fue además de magnífico profesor un amigo con el cuál se conversaba amablemente paseando por los predios de la tranquila, en esa época, ciudad universitaria.*

*(...) En su clase existió siempre una clara comunicación entre el profesor y los alumnos. Su amplia cultura humanística y su conocimiento profundo en todos los campos de las artes fueron el medio de empezar a pensar en arquitectura; en el valor de las proporciones, de los ritmos, de la luz, sin tratar de imponer sus propios criterios.”<sup>23</sup>*

A pesar de su formación clásica, Violi se esforzó por encontrar un orden que, más allá de cuestiones racionales y compositivas, potenciara la experiencia de los espacios. Es por esto que proyecta tridimensionalmente, buscando encontrar *“una emoción que primero se experimenta en la perspectiva y después se convierte en organización espacial”<sup>24</sup>*. Así mismo, como complemento a este proceso y por medio de la pintura, Violi disecciona las experiencias sensibles (luz, sombra, ritmos, etc.) para analizarlas, comprenderlas y así posteriormente recomponerlas en arquitectura.

Esta forma de aproximarse a la arquitectura, partiendo de un espacio percibido de manera eminente-

---

23 Semblanza de Bruno Violi en ANGULO FLORES, E. (1987). *Cincuenta años de arquitectura. 1936-1986 Universidad Nacional. Bogotá*. (A. d. Colombia, Ed.) Bogotá, Colombia. Pag. 120

24 CASTELLANOS, G. (2009). Luz y sombra en la obra de Bruno Violi. *Nodo* (6), 35-60.

temente sensorial, permite posteriormente afrontar la construcción de los elementos integrantes del espacio poniendo en valor los aspectos más sensitivos de los mismos. Violi construye de forma precisa y esencial, a partir de elementos, de los que siempre busca extraer la mayor expresividad. Insiste en sus clases, y persevera en sus obras, en la importancia de la construcción como vehículo para materializar las percepciones que se intuyen en los dibujos.

*“Aún cuando su forma de pensar en arquitectura se reflejaba en la mayoría de los proyectos de sus alumnos, era muy respetuoso del pensamiento de ellos. Los hizo pensar en la importancia del detalle; del corte de fachada y su comportamiento en la protección interior contra los agentes atmosféricos; en el diseño y utilización de los prefabricados y su ensamblaje con el resto de la obra.*

*Tal vez en este último curso los estudiantes comprendieron el inmenso valor del elemento artesanal en la buena arquitectura y aprendieron la construcción totalmente integrada a los proyectos del taller.”<sup>25</sup>*

Bruno Violi plantea la vivencia del espacio como una “poética”, como una experiencia que involucra tanto al sentido visual como al táctil y unas líneas antes veíamos cómo Josep Lluís Sert aludía a la necesidad de crear espacios para la contemplación. Estas cuestiones serán ampliamente retomadas por Rogelio Salmona quien defenderá asiduamente la necesidad de entender la arquitectura desde el disfrute.

A pesar de que su llegada a Colombia tuvo lugar en 1939, será sólo a partir del año 1945 cuando Violi empiece a ejercer la arquitectura por cuenta propia, junto a Pablo Lanzetta. La revista *PROA* en su número 23 (mayo de 1949) publica algunas de estas primeras obras. En general se trata de edificios muy modestos, pero a pesar de esto se considera que en ellos es posible detectar varias claves que permiten dar cuenta del sentido de sus pesquisas.

El primer edificio seleccionado es un proyecto no construido proyectado por Violi como refugio de vacaciones para sí mismo (Fig. 40-41). Como muchas veces ocurre con este tipo de proyectos, en él se investigan varias cuestiones arquitectónicas esenciales. Dada la simplicidad del programa a resolver es un ejercicio que permite enunciar de forma casi programática algunos de los aspectos más claramente constantes en la arquitectura colombiana durante esos años, a saber: el trabajo a partir de unas pautas geométricas precisas; el tratamiento intencionado del plano del suelo y su diferenciación con el entorno; la imbricación del espacio interior y exterior; la presencia de la estructura como principal elemento de

---

25 Semblanza de Bruno Violi en ANGULO FLORES, E., op. Cit Pag. 120

finidor de la espacialidad; el recurso a una construcción por elementos diferenciados; y la utilización de elementos extraídos de la tradición local y universal, manipulados en sus proporciones en vista a obtener una mayor expresividad.

Este pequeño refugio tiene una planta estricta con una relación de  $\frac{1}{4}$  entre sus partes y una sección configurada por una cubierta a dos aguas marcadamente asimétrica, que cubre tanto un espacio interior como otro exterior vinculado al mismo. Resulta muy interesante constatar cómo la mitad del espacio construido es un espacio abierto, pero configurado por el plano del techo y el plano del suelo.

En este sentido, resulta esencial la creación de un zócalo que delimita un plano de porche levantado por cuatro escalones, permitiendo por un lado definir con mayor claridad el espacio abierto interior y haciendo posible por otro una operación en sección que apunta a diferenciar de una manera muy clara cada uno de los espacios de la planta: bajando para llegar a la cocina y una habitación, y subiendo para acceder a la planta principal de dormitorios. Esta operación en sección será retomada en múltiples proyectos. La manipulación de la cubierta y de la sección como estrategia tanto espacial como expresiva en la definición volumétrica resultan también relevantes.

Se observa el recurso a una construcción basada en elementos vernáculos, utilizando la piedra y la madera, situación que nos remite a la *Maison Errazuriz* (Chile 1930), la *Villa Madame de Mandrot* (1929) y la *Villa Le Sextant* (1935). En la propuesta se aprecia cómo la propia lógica de construcción de los materiales, deliberadamente dejada al descubierto, es la que determina el aspecto visual del edificio.

En este mismo número aparece publicado el proyecto para la Casa Shaio (Fig. 44-49), cuyo resultado construido se publica en el número 42 de *PROA* (diciembre 1950). Esta vivienda, con un programa extenso, se resuelve mediante una planta y un volumen claros y precisos. La planta es un rectángulo compuesto por dos partes: la primera y principal es a su vez otro rectángulo compacto escindido por un patio y organizado según un orden complejo; la segunda se compone por un cuerpo de servicios y un conjunto de espacios abiertos confinados de distinto carácter.

El rectángulo principal está a su vez ordenado mediante dos rectángulos de proporción aurea, subdivididos en cuatro partes. Cada uno de estos paralelepípedos está delimitado por una bóveda rebajada de hormigón. La estructura portante vertical se sitúa en los límites de la bóveda, pero con la particularidad de que existe una crujía intermedia de soportes, situada de forma asimétrica en el vano de las bóvedas,



lo que a su vez define otro orden compuesto a partir de una crujía mayor y una menor. Este orden geométrico tan poco evidente, pero tan preciso y refinado, recuerda el trabajo de Le Corbusier con los trazados reguladores.

A pesar de la inclusión de este orden intermedio de soportes, los espacios siempre están claramente delimitados por muros. En la planta baja, lugar donde esta crujía juega un papel preponderante en la organización espacial, vale la pena anotar que nunca se percibe -ó prácticamente nunca- un soporte como elemento aislado, ya que siempre se encuentran incluidos dentro de muros o elementos de fachada. Un único pilar exento aparece en la zona de porche que vincula el estar con el jardín. Esta voluntad de configurar espacios, más que de distribuir, es importante y se relaciona tanto con los movimientos de suelo y techo, como con el entendimiento de la estructura.

La espacialidad está definida en planta baja por la presencia del patio, mientras que en la planta superior viene determinada por las bóvedas. Esta dualidad en la organización de los dos niveles también está presente en la relación entre los distintos espacios de uso y el patio: en la planta baja el orden es centrífugo -todos los espacios convergen hacia él-, mientras que en la alta es centrípeto -en donde claramente los espacios se tornan hacia el exterior-.

El acceso a la casa se produce por el eje geométrico del conjunto, aunque la composición general del mismo elude claramente una simetría, ya que el eje geométrico no coincide con el punto de encuentro entre las dos bóvedas, lugar en que la simetría parcial del conjunto se hace más evidente. Así mismo, es importante anotar cómo la casa se encuentra levantada del suelo mediante cinco escalones, decisión que permite jugar interiormente con los niveles de los espacios: la sala de estar se encuentra sensiblemente más baja que el resto, hecho que también resulta relevante en cuanto a la composición de la fachada.

Si bien el espacio interior está ordenado por muros, las fachadas se componen mediante elementos lineales que dan cuenta del orden geométrico preciso del conjunto, como si hubiera una intención de hacer explícitos los trazados reguladores. Se acusan los cantos de los forjados tanto en el apoyo con el suelo, como en el forjado intermedio, el canto de la bóveda y un posible elemento de arriostramiento de las mismas en la cubierta. También se manifiestan las líneas de apoyo vertical, sin llegar no obstante hasta la bóveda, de manera que la línea horizontal que une sus extremos también permite cerrar la composición sin establecer conflicto con la forma curva. Esta malla de hormigón que ordena la fachada, posee además una jerarquía visual: es posible observar cómo Bruno Violi juega con el enrase de los ele-

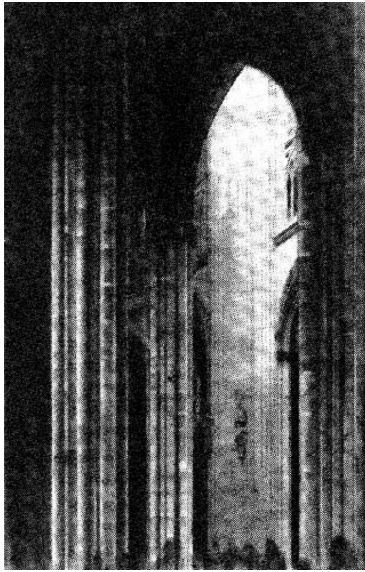


Fig.38- Bruno Violi-dibujo al carboncillo

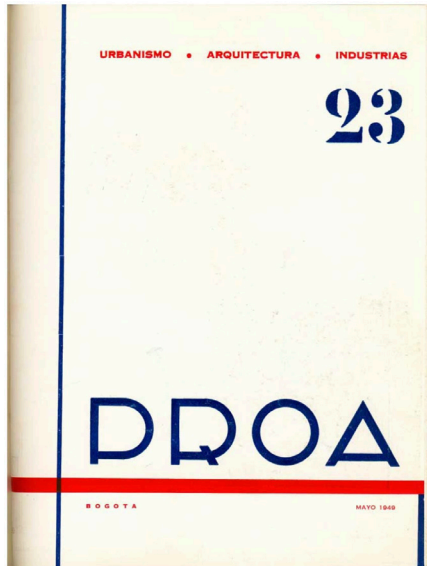


Fig.39- PROA 23-mayo 1949-portada

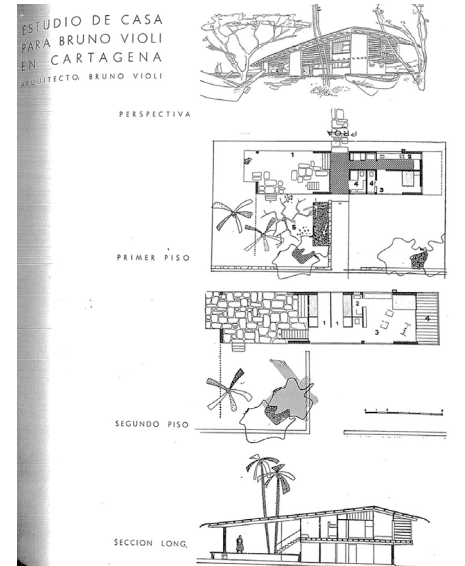


Fig.40- PROA 23-estudio de casa en Cartagena- B. Violi



Fig.41- PROA 23-casa para la Señora Esquenazi- Arq. Violi y Lanzetta-1



Fig.42- PROA 23-Bruno Violi pintor-1

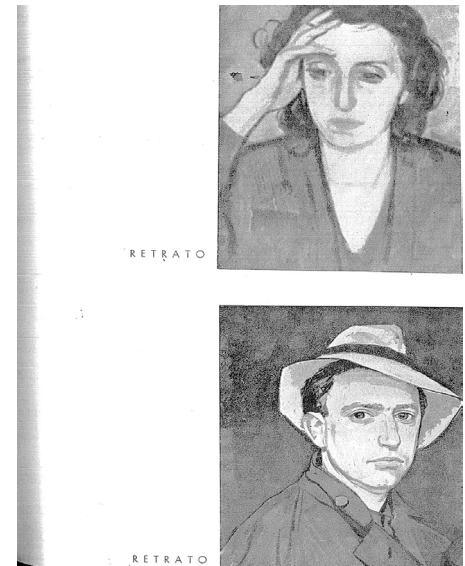


Fig.43- PROA 23-Bruno Violi pintor-2

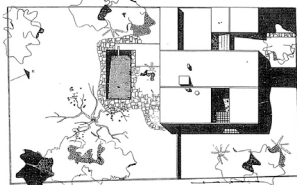


RESIDENCIA PARA EL  
SR. SHAIÓ EN BOGOTÁ  
ARQUITECTOS: VIOLI & LANZETTA

Las diferentes dependencias de esta residencia, sobre todo las del primer piso, parecen haber aparecido en el plano gracias a un admirable artefacto de diseño. No es frecuente encontrar para este tipo de edificaciones un estudio más sencillo y ordenado. Un simple vistazo a los planos es suficiente para encontrar una composición clara y un lógico funcionamiento y colocación de los servicios.

Para este proyecto se dispuso de un terreno de generosas dimensiones que permite dar holgado espacio a jardines, piscina, dependencias de menaje a tan interesante residencia.

A recepción de la cubierta que será ajardinada en bovedillas, el resto de la construcción será ajardinada conforme a los procedimientos usuales en Bogotá. La dignificación de los materiales corrientes se logrará por su acertado empleo y por la racionalidad en las formas que se les emplean.



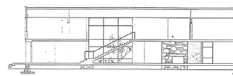
LOCALIZACIÓN

Fig.44- PROA 23-residencia para el Señor Shaió- Arq. Violi y Lanzetta-1



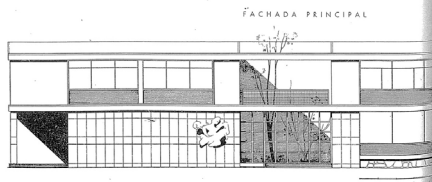
PERSPECTIVA

ASA DEL  
SR. SHAIÓ  
BOGOTÁ



SECCION LONG.

En perspectiva y el estudio de la fachada, se ven, clarísimamente, la construcción, una presentación interesante. Las dependencias en general, la proporcionalidad de los ambientes, la ubicación del jardín interior y de grandes plantas, también, unidos a un interesante estudio de los materiales exteriores (ya se verá), permitirán mostrar una edificación como modelo en Bogotá.



FACHADA PRINCIPAL

Fig.45- PROA 23-residencia para el Señor Shaió- Arq. Violi y Lanzetta-3

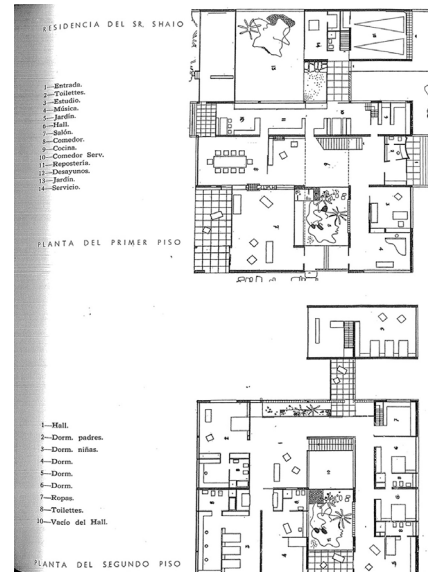


Fig.46- PROA 23-residencia para el Señor Shaió- Arq. Violi y Lanzetta-2

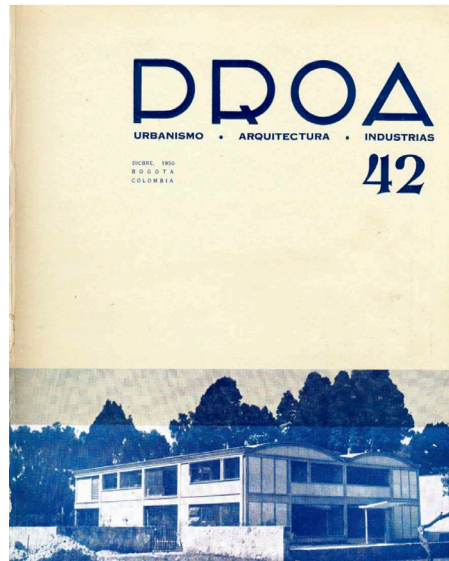


Fig.47- PROA 42-diciembre 1950-portada



Fig.48- PROA 42 (dic 1950)-casa en Bogotá- arquitectos Violi y Lanzetta-1

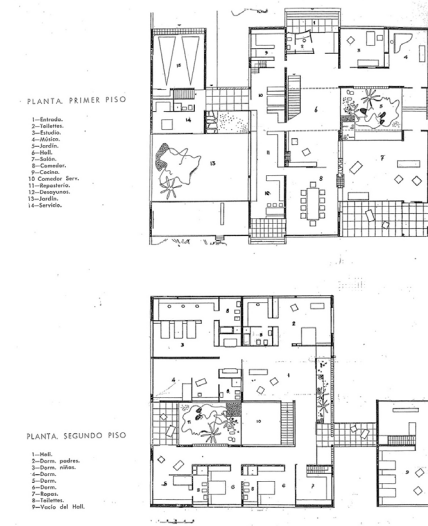


Fig.49- PROA 42 (dic 1950)-casa en Bogotá- arquitectos Violi y Lanzetta-2

mentos de manera que las verticales principales sobresalen ligeramente con respecto a las horizontales. Dentro de este mismo orden de descomposición, vale la pena fijarse en la manera cómo parte la esquina y cómo, mediante la creación de un canalón hormigonado conjuntamente con la bóveda, crea una serie de molduras que definen el límite superior de la edificación en sus fachadas laterales.

Por otro lado, se produce una interesante “elementarización” de las partes integrantes del conjunto. A pesar de sus posiciones disímiles en el alzado, la dimensión y composición de los tipos de huecos utilizados es bastante uniforme. Básicamente aparecen tres tipos de huecos: horizontales sin partición, horizontales con partición a un tercio y huecos hasta el suelo en las zonas exteriores o con conexión directa con el exterior. También los entrepaños dispuestos entre las líneas maestras de composición están trabajados de forma que se hace explícita su modulación. Esta descomposición o “elementarización” de la construcción quizás esté vinculada con el trabajo pictórico de Violi (Fig. 38, 42-43) y su gran interés por los juegos de luces, sombras y por las texturas, pero también puede obedecer a una búsqueda de la estandarización en la construcción. Tanto la casa Shaio, como la casa de vacaciones en Cartagena, buscan en ambos casos evitar -aunque con lenguajes diferentes- la uniformidad visual de las construcciones, provocando y permitiendo la aparición de una mayor juego visual.

En un entrevista concedida a la revista *Arts et Vie*, transcrita en un ejemplar de *PROA* de la época (*PROA* 55) ; Le Corbusier afirma:

*“Un perfil arquitectónico goza de la luz como de una melodía. Es una melodía construida. El plano de un edificio, dominio del espacio por el hombre, es una serie de acontecimientos visuales, lo mismo que una sinfonía es una serie de sucesos sonoros.”<sup>26</sup>*

Llama especialmente la atención en este edificio la inclusión de espacios abiertos confinados, ya que la casa se sitúa en una parcela de generosas dimensiones que habría permitido relacionar los espacios interiores directamente con el jardín. No obstante, la apuesta de Violi consiste en concentrar la edificación en la zona próxima a la calle y liberar un generoso espacio de jardín al fondo de la parcela, cuyas dimensiones exceden a las de la casa, perforando el volumen edificado mediante espacios abiertos de diverso carácter.

Un patio central, cerrado por sus cuatro lados, organiza el espacio del cuerpo principal. Es intere-

---

26 LE CORBUSIER “Organización de la vida doméstica” original en Revista Arts et Vie. PROA 55, enero 1952. Bogotá- Colombia.

sante constatar cómo en la planta primera dicho patio se ensancha con la presencia de otros espacios abiertos -terrazza abierta al exterior, doble altura hacia la planta inferior y escalera-, creándose así un conjunto que elimina la continuidad de los espacios de la planta en torno al patio, que prácticamente queda escindida en dos zonas. Vinculados al área de servicios, aparecen una serie de espacios abiertos confinados que le permiten dotar de independencia a esta zona con respecto al resto de la casa, al mismo tiempo que permiten vincular las dos partes para que volumétricamente puedan ser leídas como un todo. De esta forma Violi distingue claramente entre el espacio “natural” y el espacio abierto “construido”.

### **5) Tres edificios: Fernando Martínez Sanabria (1951- 1954- 1957- 1960)**

Fernando Martínez Sanabria inicialmente también estuvo vinculado a la Dirección de Edificios Nacionales. En su desempeño profesional compartió alguna experiencia puntual con Hernán Vieco (concurso vivienda económica), con Rogelio Samona (concursos para la Caja de Previsión de la Policía, para el Edificio Avianca), con Guillermo Bermúdez (Facultad de Economía -Universidad Nacional) y con otros arquitectos. No obstante, a lo largo de los años tuvo sólo dos colaboraciones estables: en el año 1951, se asoció con Jaime Ponce de León y posteriormente, a partir de 1958, se vinculó con Guillermo Avendaño Mesa.

A continuación se van a reseñar cuatro proyectos. Los dos primeros, que datan de 1951 y 1954, pertenecen a la primera etapa profesional. Los dos segundos, que en realidad son un único edificio, se desarrollan entre los años 1957 y 1960. La información de los dos primeros procede del número 95 de la revista *PROA* (diciembre 1955). Se tienen dudas con respecto al nombre exacto del primer proyecto -en la revista *PROA* se les denomina “Casas agrupadas en Bogotá”-; el segundo es el “Edificio Mallarino”, situado también en la capital, lugar en el que durante varios años alojó su estudio el arquitecto. En el anexo gráfico se incluyen también unas imágenes de la propuesta de concurso para el Colegio Emilio Cifuentes al que se alude en diversas ocasiones en este escrito.(Fig. 63-64)

En estos cuatro edificios se puede observar por un lado una continuidad en la búsqueda de Martínez Sanabria, pero también una clara evolución. En la propuesta para las casas agrupadas en Bogotá (Fig 55) se constata cómo retoma de forma casi literal ciertos aspectos de la propuesta presentada al “Concurso de Vivienda Económica” en 1947. Sin embargo, si bien la planta superior y la imagen del alzado principal son prácticamente idénticas, en la planta baja introduce unas modificaciones sustanciales. El

hecho de duplicar la profundidad de la misma hace que se amplíen las dimensiones de las estancias, incorporando una zona de servicios más completa y permitiendo que el garaje ya no sobresalga de la construcción, sino que se encuentre enrasado con la fachada principal. Aunque sin duda la aportación fundamental es la introducción de dos patios en el interior de la vivienda.

El sentido de estos espacios llama especialmente la atención, ya que el patio es un elemento bastante atípico en la producción posterior de Martínez Sanabria, pero probablemente también permite vislumbrar algunos pasos en sus búsquedas. Quizás se trate de una cuestión estrictamente funcional para ventilar la cocina y algunas estancias de servicio, o de una concesión a lo que en ese momento estaban trabajando algunos de sus coetáneos como Obregón y Valenzuela; o bien pueda tratarse de una trampa del rigor métrico, ya que la inclusión del patio posibilita que la planta baja duplique la profundidad del nivel superior. En cualquier caso, transmite una voluntad de incorporar la relación interior-exterior como premisa para la construcción de los espacios.

En los tres proyectos siguientes tendremos la ocasión de observar cómo el arquitecto va evolucionando la relación entre el adentro y el afuera. En este caso se observa un ámbito exterior confinado que aporta luz y ventilación, pero que no contribuye sustancialmente en la configuración del espacio. Los elementos de comunicación vertical son estrictamente funcionales y poco claros en su definición volumétrica.

Los paramentos que definen el volumen, tanto en la fachada principal como la posterior, son planos lisos, sin adjetivación alguna, siendo la materialidad relativamente neutra. A diferencia de la propuesta de 1947, en la que un revoco blanco resolvía todo el volumen, en estas viviendas se manifiestan tanto el plano de forjado como el de cornisa, modificando a su vez la materialidad de la planta baja y su percepción pintando los paramentos en un tono más oscuro y retranqueando ligeramente el cerramiento. La estructura se resuelve, al igual que en el caso anterior, mediante dos crujeas asimétricas y muros de carga.

En el Edificio de Renta en Bogotá (Edificio Mallarino), sede de la oficina de los arquitectos (Fig. 53-54), se observa un avance significativo con respecto al edificio anterior. Se trata de un edificio de cuatro plantas -tres hacia la calle debido al desnivel- compuesto por dos conjuntos de viviendas en dúplex. Las decisiones sobre la organización del programa son intensas en cuanto a la espacialidad de las viviendas, pero también respecto a la lectura volumétrica del conjunto.

Basta con observar los alzados para detectar que un cambio se está operando en la manera de ha-

cer de Martínez Sanabria: el volumen gana en abstracción y expresividad, sustituyendo la composición estricta en base a huecos por una composición por planos, alternando texturas y manifestando de una manera más contundente los elementos constructivos. A la par que enfatiza los planos, también empieza a introducir ciertos elementos con una componente plástica importante -véase por ejemplo las ventanas que iluminan la escalera situadas en planta baja-. La fachada posterior unifica los huecos en torno a grandes ventanales, pero con un tratamiento diferenciado en el encuentro con el suelo y con el cielo.

El tratamiento de las escaleras resulta muy interesante, ya que se ve cómo por primera vez las trabaja como un elemento autónomo, susceptible de ser reconocido íntegramente y con capacidad plástica. Así mismo, los paramentos exteriores van perdiendo paulatinamente su planicidad para interactuar de una manera más activa con el exterior. En la planta baja, se observa cómo deja la estructura de muros enrasada a bordes exteriores mientras retranquea más francamente el paramento; en la planta primera, se ve claramente cómo gracias a la forma de la escalera y de los núcleos de servicio, se va modelando el espacio de circulación.

La Casa Martínez-Dorrién (Fig. 59-62) fue proyectada y construida por Martínez Sanabria para sus padres y para él mismo en 1957. Este proyecto es testigo de un punto de arranque, pero también de una continuidad: vale la pena anotar aquí que desde el momento de su construcción hasta su muerte, sobrevenida en 1991, Fernando Martínez vivió en la última planta de este edificio. Posteriormente, en 1961, el edificio fue ampliado con una construcción adosada que alojaría la vivienda del por entonces socio de Martínez Sanabria, Guillermo Avendaño, así como una extensión de su propia vivienda.

Desde nuestro punto de vista, este proyecto constituyó un manifiesto, contundente y arriesgado, que puso sobre la mesa las cuestiones que en ese momento interesaban a Martínez Sanabria y que abrió varias brechas posteriormente retomadas por sus compañeros de generación, incluido Rogelio Salmona.

Lo primero que llama la atención es la pérdida del plano en la configuración del conjunto en pro de un juego de luces, sombras y profundidades, estrechamente vinculadas a la configuración de los espacios interiores. La apuesta material también es contundente, ya que construye la fachada principal íntegramente con ladrillo cara vista.

Al igual que Violi, Martínez Sanabria recurre a una exquisita composición del edificio en planta y a una compleja manifestación volumétrica, matizada por una precisa construcción. Si bien la mayor parte

del contenedor está concebido como un volumen, Martínez Sanabria no renuncia a otros elementos. Resulta sorprendente el uso que hace de las líneas manifiestas de los forjados contruidos con hormigón, enmarcando zonas de la composición. Sólo la escalera que conduce a su estudio, alojada en un potente volumen elíptico que arranca desde el suelo y emerge por encima de la línea de cornisa, se lee como un elemento unitario<sup>27</sup>. Recurre a los elementos constructivos habituales -dinteles, alfeizares, cornisas, recercados- pero otorgándoles una cualidad expresiva importante al jugar con su posición, dimensión y profundidad como herramientas para proyectar sombras y animar el volumen. A pesar de esta composición eminentemente volumétrica, Martínez Sanabria -como buen pintor- no renuncia al lienzo. Utiliza los elementos constructivos principales -muros y forjados- y su posición relativa para enmarcar planos, que quedan así perfectamente delimitados y en los que dispone cuidadosamente una serie de elementos, tanto singulares -fachada principal-, como continuos -fachada trasera-, encargados de permitir la iluminación de las estancias y de potenciar las vistas hacia el exterior. Se elimina el concepto de fachada como plano antepuesto, dejando patente hacia el exterior las trazas de un interior conformado por muros que configuran unidades espaciales autónomas, y que por lo tanto se muestran al exterior como tales. La relación con el exterior es distante y se opera a través de las vistas: los espacios y las ventanas están sutilmente diseñados para contemplar el exterior de una manera consciente. A partir de este momento, el recurso al patio se elimina y la relación con la naturaleza se opera desde la contemplación. El edificio busca dialogar con ella, modificando sus límites para acogerla y potenciar su disfrute lejano, pero sin recurrir a confinarla.

El espacio interior está configurado mediante muros de carga, estratégicamente dispuestos para conformar zonas en el interior de la vivienda y a la vez potenciar y orientar las vistas hacia el exterior. Al igual que en las propuestas anteriores, vemos cómo estos muros son fundamentales para configurar zonas dentro de la casa. La posición relativa de éstos define una vez más bandas paralelas conteniendo partes autónomas del programa: sala de estar/biblioteca; zona de acceso/circulación vertical y vestíbulo; cocina/zona de servicio/ comedor en la planta baja y habitación principal/baño/vestidor; circulación vertical y vestíbulo, en la zona de habitaciones. Esta organización del programa mediante bandas paralelas ya se había trabajado en los proyectos anteriores, pero en éste se opera un cambio fundamental ya que las zonas dejan de ser paralelas a las fachadas para trabajarse perpendicularmente a las mismas. Así mismo, la estricta vinculación que existía en las propuestas anteriores entre la posición de los núcleos de escalera y los espacios de servicio se rompe, confiriendo a los elementos de comunicación una gran

---

27 Esta escalera recuerda a la de la Villa Church de Le Corbusier.



autonomía y primacía dentro de la composición. Este cambio tiene implicaciones importantes, ya que el variar la direccionalidad del espacio permite una relación más franca del interior con el exterior, vinculando los recorridos y la circulación con las vistas. También tiene repercusiones de mas largo alcance, ya que poco a poco se irá depurando un “tipo” al que recurrirán muchos arquitectos colombianos de esa época, entre otros Guillermo Bermúdez y Rogelio Salmona.

También es importante resaltar cómo paulatinamente desaparece la especialización estricta de la crujía (espacios de servicio, espacios servidos, etc.) y se potencia la hibridación de los espacios, mezclando así ámbitos de permanencia y zonas de circulación. De esta manera, se generan espacios con un alto grado de autonomía formal y de funcionamiento. En la ampliación -Casa Martínez-Avendaño-, esta voluntad de generar zonas con una cierto nivel de autonomía espacial dentro de la vivienda se hace aún más patente. A la manera de las muñecas rusas, espacios con unas envolventes muy definidas encierran otros espacios también claramente delimitados. Esta forma de entender la espacialidad necesita del muro. Aparece pues la necesidad de recurrir a una composición precisa, más no neutra en planta, algo contrario a la retícula indiferenciada.

Por otro lado, vale la pena reseñar cómo el trabajo en torno a la espacialidad y al carácter de los núcleos de comunicación vertical, iniciado en el Edificio Mallarino, se retoma aquí con absoluta contundencia. Existe una voluntad de vincular el recorrido interior con las vistas hacia el exterior, enfatizadas por espacios que literalmente se abren hacia las mismas y por la lógica de los desplazamientos provocados. Este énfasis se realiza en parte gracias a la irrupción de las líneas diagonales en la composición -por ahora en planta-, que más tarde se trasladarán también a la sección.

Se ha dicho en muchas ocasiones que Martínez Sanabria a partir de cierto momento - concretamente a partir de esta obra- se sitúa “a la contra” de Le Corbusier, alineándose con la llamada corriente “orgánica”. Esta afirmación, desde nuestro punto de vista, no obstante reviste ciertas dudas. Al igual que Le Corbusier y que Violi, Martínez Sanabria fue pintor a la par que arquitecto. En estos tres casos este hecho implica una forma de trabajo común, en la que el control de la forma y la geometría se encuentran en la base de la formalización de todos los proyectos. En el trabajo de estos arquitectos es posible observar la presencia simultánea de un gran rigor formal y compositivo asociado a una fuerte capacidad plástica que construye, mediante la puesta en relación de objetos diversos en el espacio, unas estancias de una gran belleza e intensidad.

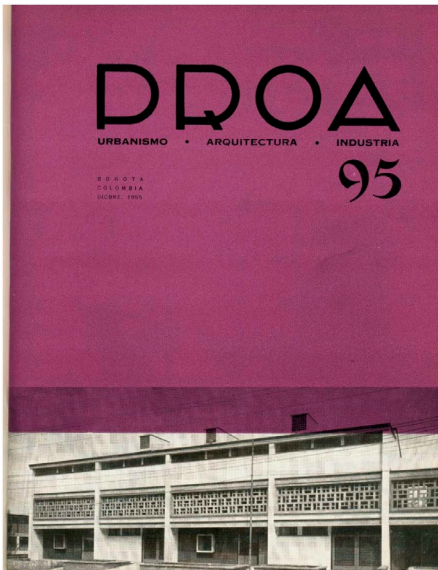


Fig.50- PROA 95-diciembre 1955-portada



**CUATRO CASAS EN BOGOTÁ**  
 AQTS. F. MARTÍNEZ, PONCE DE LEÓN LTDA.

Para dar cabida a estas cuatro casas se construyó un terreno profundo e inclinado hacia el interior. Estas circunstancias fueron básicas en la planeación del conjunto que se distingue como sencilla, económica y elegante. Los primeros pisos ocupan la destinación de servicio y trabajo doméstico. Las plantas altas son rítmicas como confortables conciben las viviendas relativamente construidas conciben una inversión ampliamente justificada por la atractiva renta que hoy se deriva.

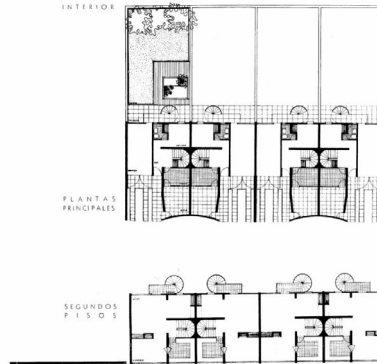
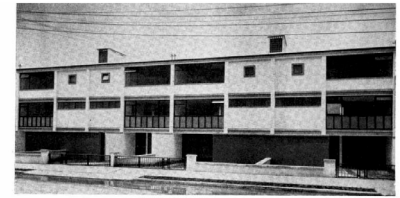
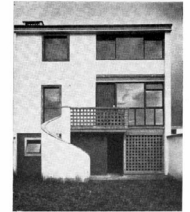


Fig.51- PROA 95-diciembre 1955-cuatrocasas en Bogotá- F. Martínez, Ponce de León Ltda.

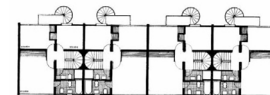


FACHADA PRINCIPAL

En la composición de la fachada principal, correspondiente a cuatro casas económicas e idénticas, se ve cómo el arquitecto superó las dificultades, simétricas, haciendo idénticas con las mismas de manera que las distribuciones interiores se acomodan y establecen una ordenación exterior por medio de elementos rectos y angulares. Es un estudio agradablemente sencillo y en él es fácil observar también un diseño que dentro de la frugalidad revela muy atractivas condiciones plásticas logradas por el juego y el contraste de las volutas y los muros blancos.

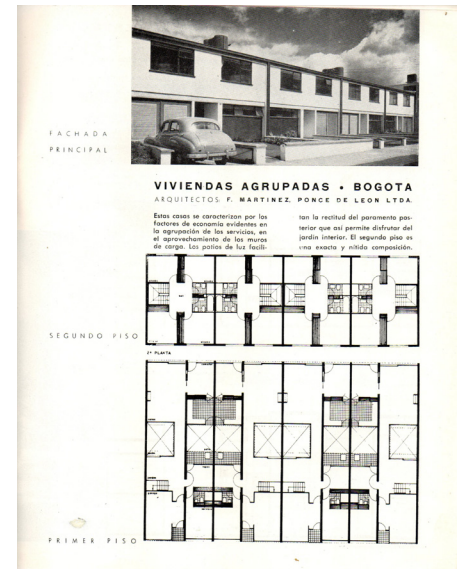


VISTA INTERIOR



PISOS ALTOS

Fig.52- PROA 95-diciembre 1955-cuatro casas en Bogotá-Martínez y Ponce de León Ltda.



FACHADA PRINCIPAL

**VIVIENDAS AGRUPADAS • BOGOTÁ**  
 ARQUITECTOS F. MARTÍNEZ, PONCE DE LEÓN LTDA.

Estas casas se caracterizan por los factores de economía evidentes en la agrupación de los servicios, en el aprovechamiento de los muros de carga. Los patios de luz facilitan

con la regularidad del paramento posterior que así permite disfrutar del jardín interior. El segundo piso es una exacta y nítida composición.

SEGUNDO PISO

PRIMER PISO

Fig.55- PROA 95-diciembre 1955-edificio de renta-Martínez Ponce de León Ltda.

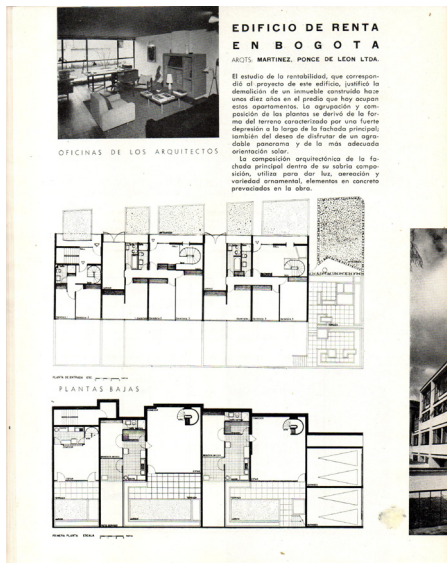


Fig.53- PROA 95-diciembre 1955-viviendas agrupadas-Martínez Ponce de León Ltda.

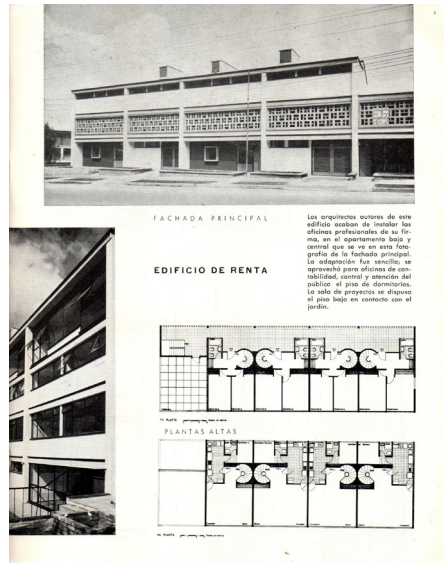


Fig.54- PROA 95-diciembre 1955-edificio de renta en Bogotá-Martínez Ponce de León Ltda

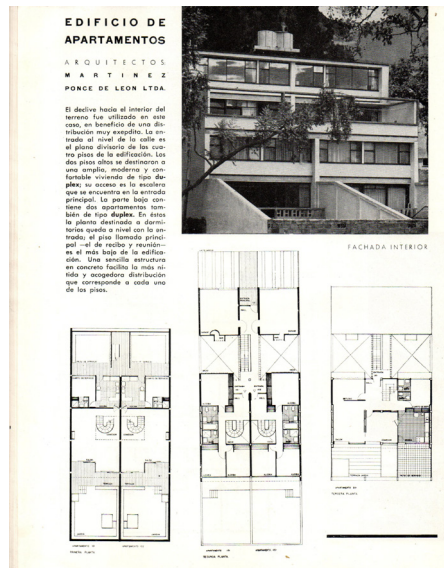


Fig.56- PROA 95-diciembre 1955-edificio de apartamentos-Martínez ponce de León Ltda

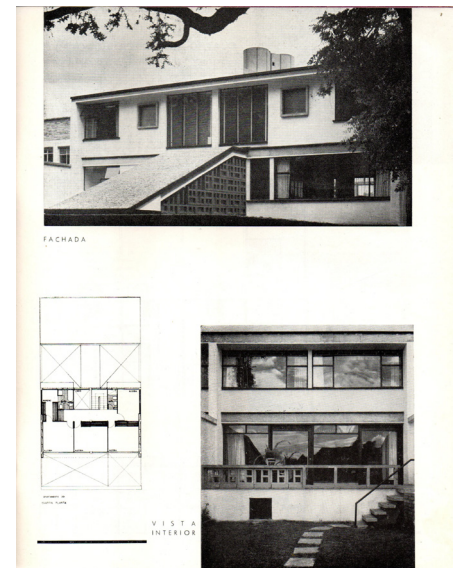


Fig.57- PROA 95-diciembre 1955-edificio de apartamentos-Martínez Ponce de León Ltda

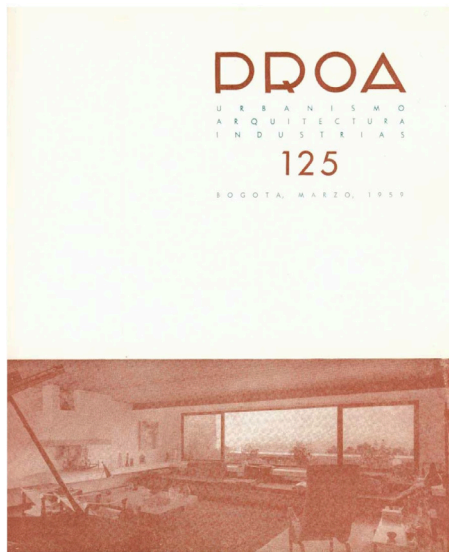


Fig.58- PROA 125-marzo 1959-portada

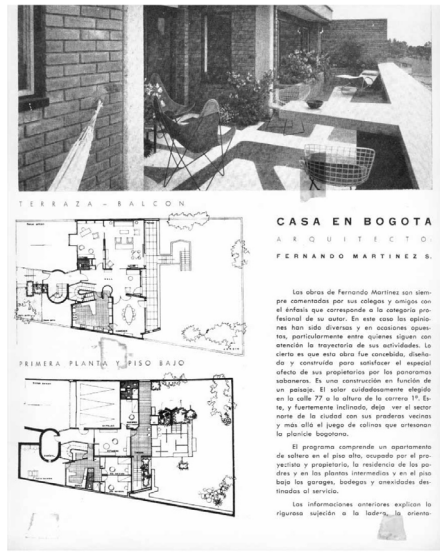


Fig.59- PROA 125- marzo 1959-casa Martínez Dorrién-F. Martínez Sanabria



Fig.60- PROA 125-marzo 1959-casa Martínez Dorrién-F. Martínez Sanabria



Fig.61- PROA 125-marzo 1959-casa Martínez Dorrién-F. Martínez Sanabria

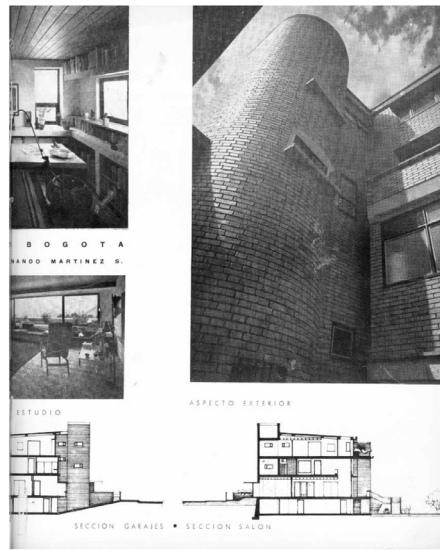
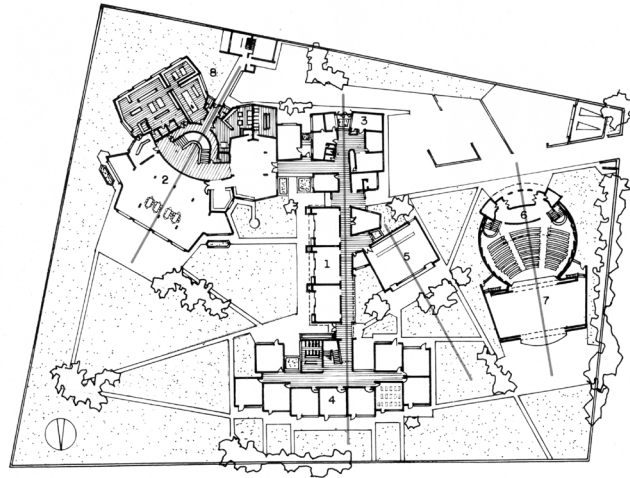
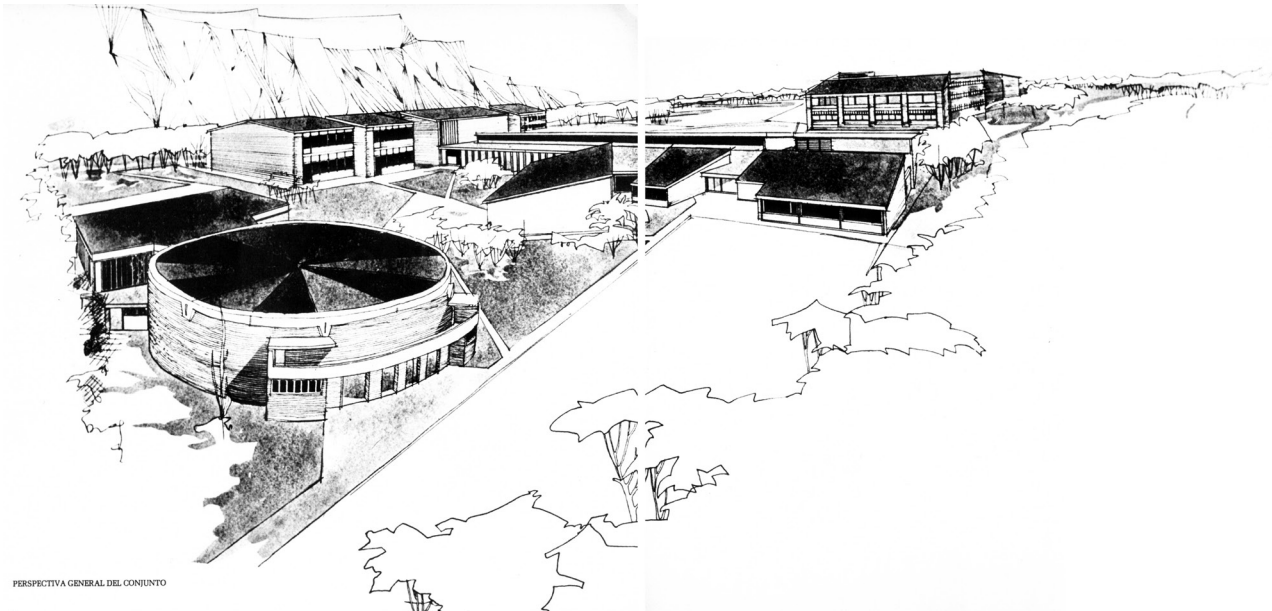


Fig.62- PROA 125-marzo 1959-casa Martínez Dorrién-F. Martínez Sanabria



PLANTA DEL PRIMER PISO: 1. Laboratorio; 2. Comedor; 3. Dirección; 4. Aulas; 5. Biblioteca; 6. Teatro; 7. Gimnasio; 8. Patio de Servicio.

Fig.63- 1959-colegio Emilio Cifuentes-F. Martínez Sanabria



PERSPECTIVA GENERAL DEL CONJUNTO

Fig.64- 1959-colegio Emilio Cifuentes-F. Martínez Sanabria

## 6) Casa de Guillermo Bermúdez Umaña (1952-1960)

Guillermo Bermúdez Umaña empezó su andadura profesional en 1948 de la mano de Francisco Pizano de Brigard y Hernán Vieco, conformando un equipo al que llamaron Domus. Pizano de Brigard y Vieco, al igual que Martínez Sanabria y Violi, en ese momento también se encontraban vinculados con la Dirección de Edificios Nacionales.

La primera obra de este equipo publicada en *PROA* aparece en el número 42 de diciembre de 1950 (Fig. 69-70 Pag. 44), en la misma revista que se reseña la Casa Shaio de Bruno Violi, ya construida. Se trata de un vivienda sencilla, probablemente proyectada por Pizano de Brigard -si se atiende al orden de aparición en la publicación-. En ella vale la pena destacar la presencia de los muros como configuradores del espacio, la utilización del ladrillo cara vista, y una clara voluntad de organizar y definir los espacios mediante una geometría clara y una estructura legible. La planta se organiza a partir de dos crujiás asimétricas perpendiculares a la calle: una de menor dimensión que contiene los espacios de servicio y otra mayor en la que se sitúan tanto las zonas comunes como la mayor parte de los dormitorios. Otro muro perpendicular a los anteriores divide la planta en dos zonas, en el sentido longitudinal, segregando de esta forma espacialmente los ámbitos recayentes a ambas fachadas. Esta formalización de la planta se lleva también al alzado, mostrando claramente dos zonas delimitadas por la presencia explícita de los muros de ladrillo.

No obstante, tanto el tratamiento espacial como el manejo de los materiales es discreto, no incorporando la expresividad o la voluntad plástica como aspectos relevantes de las obra.

Tres años más tarde, la misma revista (*PROA* 67, enero de 1953) publica la casa proyectada por Guillermo Bermúdez para sí mismo (Fig. 71-77). En este proyecto -en el que ya se había establecido la colaboración con Fernando Murtra, ingeniero y constructor que participó en la construcción de la vivienda de Francisco Pizano- resulta curioso observar cómo es posible reconocer aspectos de varios proyectos trabajados por estos mismos arquitectos. Sin embargo, en ella se da un paso más, situándola en una línea de trabajo más compleja y próxima a Violi que al trabajo previamente desarrollado por su propio equipo.

La planta de la casa Bermúdez, al igual que el ejemplo anteriormente descrito, también se organiza mediante dos crujiás asimétricas paralelas, perpendiculares a la calle. No obstante hay varias diferencias significativas. La primera es que desaparecen gran parte de las particiones en sentido perpendicular a los

muros, lo que permite una gran permeabilidad entre los espacios de la casa y el exterior. Así mismo, es importante constatar la aparición de un nuevo mecanismo para la configuración de los espacios. Aunque anteriormente se dijo que había dos crujiás, se trata en este caso de dos crujiás estructurales, más no de dos ámbitos, ya que espacialmente la casa está organizada en tres bandas perpendiculares a la calle y al jardín. La tercera banda surge de una división del espacio de mayor dimensión, operado gracias a una depresión del plano del suelo mediante cuatro escalones y a la presencia de un mueble bajo que delimita ambas zonas.

En este proyecto el arquitecto vuelve a recurrir a las bóvedas de cáscara de hormigón, con la particularidad de que la dirección de la mismas es transversal a la del espacio. Se realiza una operación perversa en la que no es el lado largo de la bóveda el que apoya en los muros, sino su testero. En la casa de Pizano de Brigard, bóvedas y delimitación de los espacios coinciden. En esta casa, sin embargo, se produce una apuesta por la diferenciación de los espacios mediante la manipulación del plano del suelo, estrategia recurrente en numerosas obras de arquitectura colombiana posteriores. Esta decisión con respecto a las bóvedas puede obedecer a diversas cuestiones: a una voluntad trasgresora con respecto a lo que muchos de sus coetáneos estaban trabajando -incluso él mismo en cuanto miembro de Domus-; a un deseo de no adjetivar en exceso las fachadas mediante la presencia de la bóvedas; ó finalmente a la voluntad de optimizar el uso de las bóvedas de membrana de hormigón, sacando partido de su capacidad para cubrir luces importantes y eliminando por completo la condición portante de las fachadas.

Quizás en el último punto resida la interpretación mas consistente, ya que de esta forma le resulta posible utilizar los muros laterales, que tienen la vocación de ser ciegos, como elementos de apoyo, liberando así los frentes y pudiendo construir un espacio amplio -de 8.5 metros de luz- sin la presencia de apoyos. Esta operación hace posible generar un encuentro entre la cubierta y los planos verticales, estrictamente confiado al vidrio.

Al igual que en las casas Martínez-Dorrién y Martínez Avendaño de Martínez Sanabria, descritas anteriormente, en este caso la organización del espacio interior en franjas paralelas dispuestas en perpendicular a la calle y al jardín posterior potencia una relación espacialmente intensa, pero a la vez matizada, entre interior y exterior. La casa Bermúdez es relativamente cerrada hacia la calle, hecho que ha provocado que en numerosas ocasiones se la haya descrito como una casa introvertida y ampliamente abierta hacia el jardín. No obstante, en ambos casos lo que se afirma son verdades a medias. Con respecto a la fachada hacia la calle es importante resaltar la presencia de un gran ventanal alto, que abarca

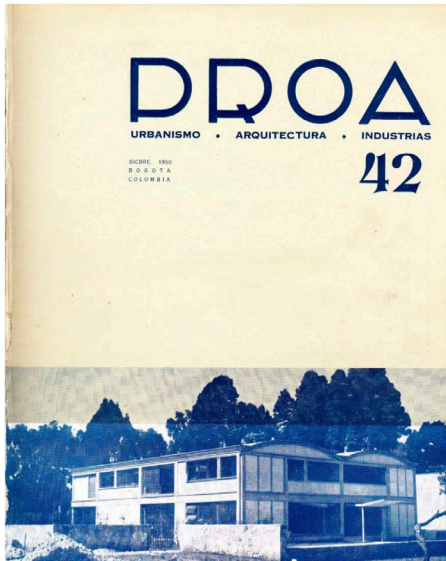


Fig.68- PROA 42-diciembre 1950-portada



Fig.69- PROA 42-diciembre 1950-casa en Bogotá-Domus

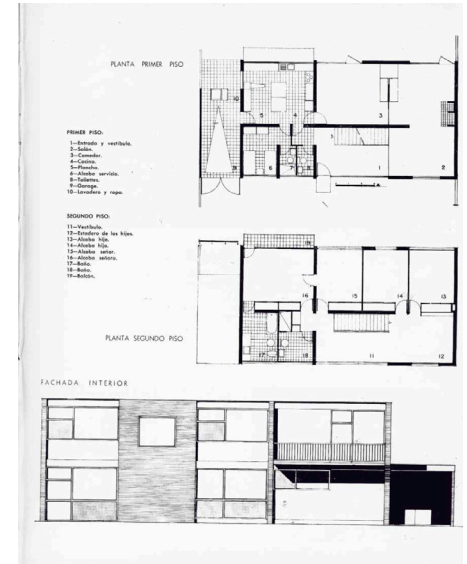


Fig.70- PROA 42-diciembre 1950-casa en Bogotá-Domus

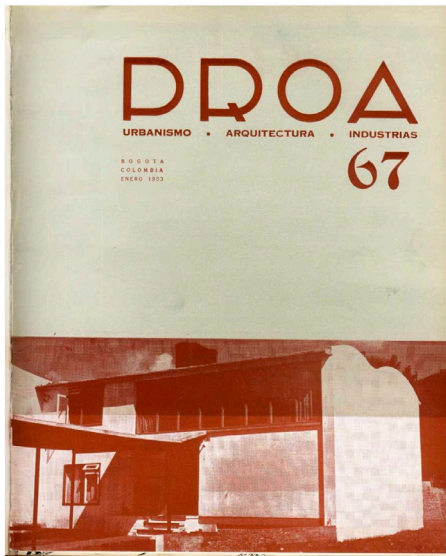


Fig.71- PROA 67-enero 1953-portada



Fig.72- PROA 67-enero 1953-Casa Bermúdez-G. Bermúdez Umaña

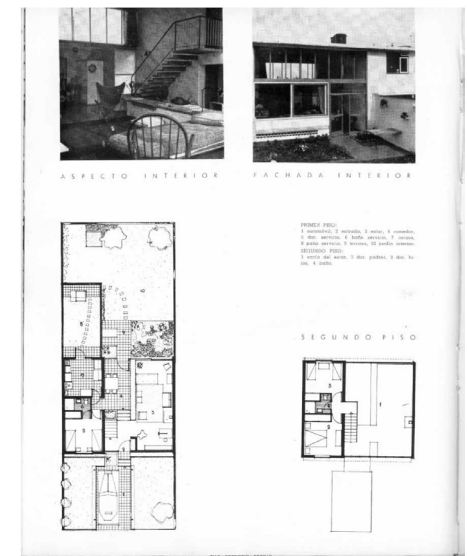


Fig.73- PROA 67-enero 1953-casa Bermúdez-G. Bermúdez Umaña



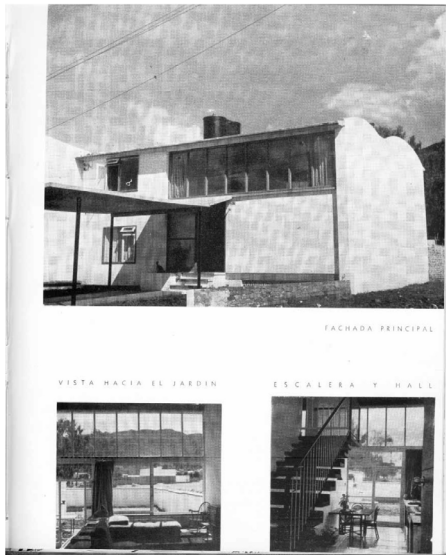


Fig.74- PROA 67-enero 1953-casa Bermúdez-G. Bermúdez Umaña

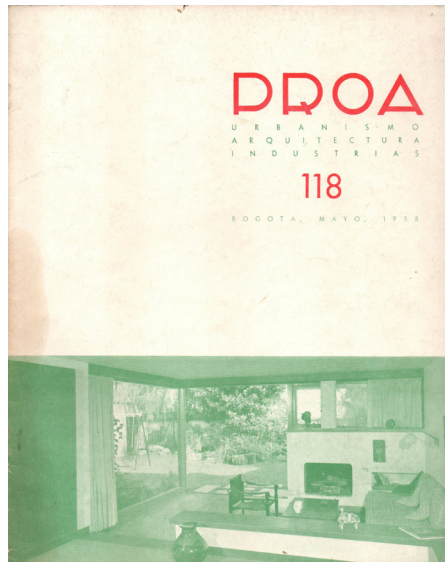


Fig.75- PROA 118-mayo 1958-portada



Fig.76- PROA 118-mayo 1958-casa Bermúdez-G. Bermúdez



Fig.77- PROA 118-mayo 1958-casa Bermúdez-G. Bermúdez



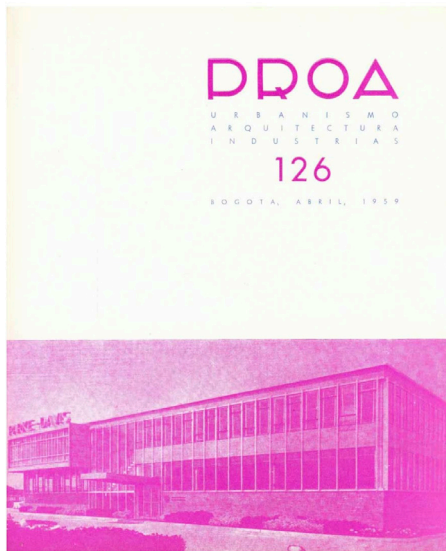


Fig.83- PROA 126-abril 1959-portada

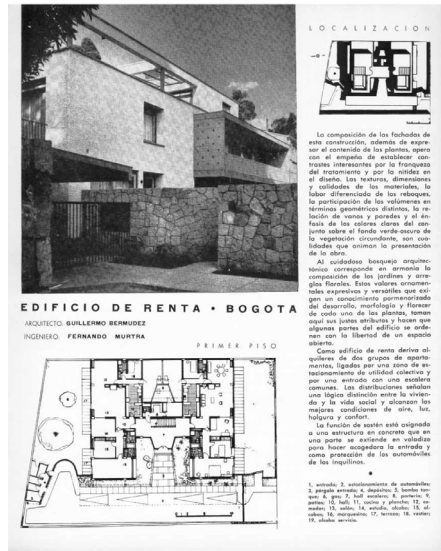


Fig.84- PROA 126-abril 1959-edificio de renta en Bogotá- G. Bermúdez

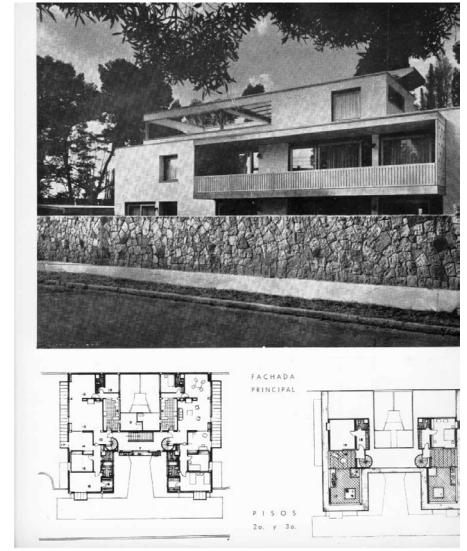


Fig.85- PROA 126-abril 1959-edificio de renta en Bogotá-G. Bermúdez

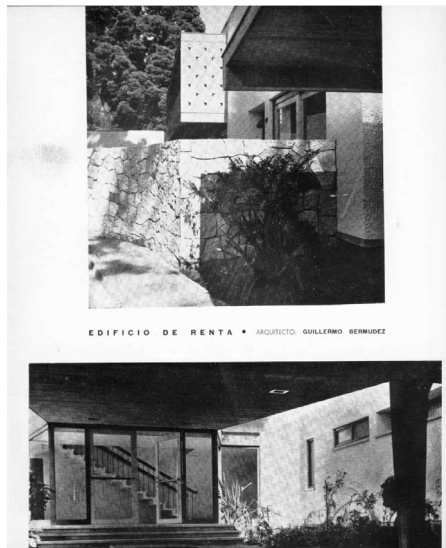


Fig.86- PROA 126-abril 1959-edificio de renta en Bogotá-G. Bermúdez

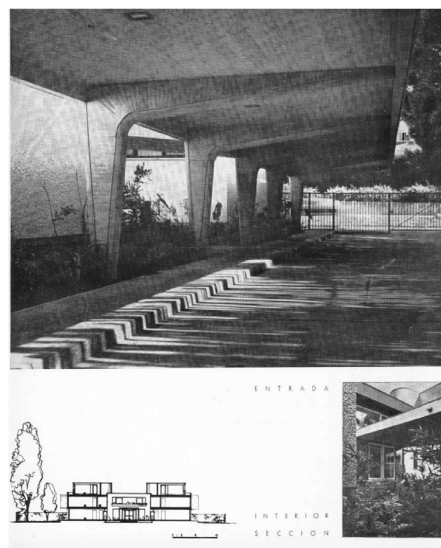


Fig.87- PROA 126-abril 1959-edificio de renta en Bogotá- G. Bermúdez

toda la longitud del espacio y que permite mirar hacia la copa de los árboles. Por otra parte, la relación del espacio de estar con el jardín es intensa visualmente, aunque no ofrece la posibilidad de acceder directamente al mismo, por lo menos no desde el espacio principal.

La particularización de los espacios se opera de una forma clara pero sutil. Retomando las palabras de María Cecilia O' Byrne <sup>28</sup>, mediante la utilización del murete bajo que divide las zonas de comedor y estar y la línea de encuentro entre las dos bóvedas, se define una cruz que marca los cuatro cuadrantes en los que está organizado el espacio: acceso, biblioteca, comedor y sala de estar. Así mismo, también cabe resaltar la utilización del mobiliario fijo y de ciertos elementos, como la escalera que sube hacia las habitaciones y la chimenea, para configurar y a la vez cualificar los distintos espacios.

Con respecto a la materialidad, a diferencia de varios de los ejemplos vistos anteriormente en los que existía una voluntad de explotar las cualidades expresivas de los materiales en bruto, en esta casa se apuesta por una materialidad más matizada. Los muros de ladrillo se pintan en blanco, aunque sin enlucir, de forma que tras la veladura clara es posible apreciar la textura del ladrillo; las bóvedas de hormigón que en un principio -según las fotografías de la época- eran de un color oscuro, hablan de la voluntad de establecer un contraste con las paredes; finalmente reseñar que el suelo utilizado es de madera, excepto en la zona de estar en donde se recurre a un suelo pétreo y en el comedor, donde se utiliza un material cerámico.

Comparando fotografías de la época próximas a la construcción con fotografías más recientes -vale la pena anotar que el arquitecto residió en esta casa hasta su muerte-, resulta curioso observar cómo los interiores de la casa paulatinamente tornaron hacia el blanco. Inicialmente si bien los muros eran blancos, todos los demás elementos se diferenciaban de aquellos mediante una materialidad y un color contrastados: las bóvedas del techo eran grises oscuras, el zócalo y la puerta de acceso de color madera, la estructura principal de la barandilla también era oscura. Esta evolución cromática resulta relevante, ya que habla de una manera diferente de construir los espacios y de enfatizar su percepción. Parece cómo si en un momento inicial se hubiera operado una composición mediante elementos y la lectura del espacio resultara del sistema de relaciones que se establecen entre éstos, mientras que en los años más tardíos se podría haber invertido el énfasis, pretendiendo primar la lectura del espacio como un todo.

---

28 O BYRNE, M. C. (2010). La casa Bermúdez- Samper (1952-1960). En AAVV, *dearquitectura 07* (pag. 66-81). Bogotá, Colombia. Ediciones Uniandes.

El tratamiento material inicial se encuentra a caballo entre Alvar Aalto y Le Corbusier. La utilización del ladrillo pintado en blanco contrastado con interiores más expresivos recuerda especialmente a la Casa en Muuratsalo (1952) y a la Maison Carré (1957). Aunque bien es cierto que Alvar Aalto desde obras muy tempranas, como por ejemplo en su propia casa (1935-1936), ya estaba explorando estos caminos. En la Casa Aalto, además del tratamiento material también se observa la voluntad de definir ámbitos de características espaciales diversas mediante la manipulación del plano del suelo. La casa Bermúdez fue construida entre 1952 y 1960, debido a sus reiteradas ampliaciones. Aunque quizás sea anecdótico, resulta curioso constatar que esta casa se empieza a construir en el mismo año que la casa en Muuratsalo.

Si bien este recurso a los movimientos sutiles del plano del suelo para delimitar ámbitos y el tratamiento material recuerdan sin duda a Alvar Aalto ciertos espacios de la casa, en concreto la sala de estar, debido a la construcción del espacio mediante elementos y a la manera de circular por la misma -con la presencia de la escalera lineal y el ventanal alto-, aluden muy de cerca a la *Maison Cook* de Le Corbusier. Aunque en el caso de la Casa Bermúdez la escalera no es un objeto en sí como la de la *Maison Cook*, sino que se encuentra hibridada con el macetero y con el espacio del comedor, lo que recuerda más a la propuesta de Aalto. Así mismo, vuelven a ser recurrentes la precisión geométrica de la planta y la sección, que como pone en evidencia Pedro Juan Bright<sup>29</sup> están trazadas en ambos casos atendiendo a la proporción aurea.

## **7) La mirada “atenta”: Dicken Castro (1956-1963)**

Cómo se comenta en el Anexo 1 y en páginas anteriores, la segunda Bienal de Arquitectura realizada en Colombia en el año 1964 constituyó un momento álgido en la discusión arquitectónica, ya que mostró una escisión en el trabajo de los arquitectos locales y puso sobre la mesa varios nombres que posteriormente tendrían especial relevancia. En ella se concedió un premio a los estudios en torno a la guadua realizados por Dicken Castro. Dicken Castro ha sido una figura singular dentro del panorama arquitectónico colombiano, ya que el grueso de su trabajo se ha centrado en el campo del diseño gráfico. No obstante, se considera que su contribución a la arquitectura fue importante. Desde momentos muy tempranos, Dicken Castro se interesó por la cultura material popular, por sus materiales, sus técnicas

---

29 BRIGHT, P. J (2006) La Construcción de la intimidad: casas de Guillermo Bermúdez Umaña 1952-1971. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

constructivas y sus iconografías. De ahí surgió su trabajo sobre la guadua premiado en la Bienal de 1964. En varias ocasiones se le ha escuchado decir que es *“importante tener los ojos abiertos completamente”*.

Esta reivindicación de los materiales autóctonos y de las formas tradicionales de construcción llevó a Dicken Castro a utilizar el ladrillo de fabricación artesanal, conocido como “ladrillo de chirical”, dejándolo visto tanto en el interior como en el exterior de la casa. Lo emplea por primera vez en la casa Celis (1956) y posteriormente en el refugio de vacaciones construido para sí mismo (1963) -conocido habitualmente como “la casita”- y en su propia casa o Casa Niquia (1967). También la casa para su hermano, o “Casa Ramiro”, será interesante por la reinterpretación que propone de las construcciones tradicionales en Colombia.

“La casita” (Fig. 88-943exrr) podría entenderse como un trabajo en la línea del *Cabanon* de Le Corbusier (1949-1951), aunque quizás menos perversa y elaborada. Se trata de una construcción para pasar los fines de semana, disponiendo de un espacio mínimo protegido y de una terraza que mira hacia la sabana de Bogotá. “La casita” aloja un espacio literalmente volcado hacia el paisaje y proyectado a partir de él. Consta de tres ámbitos: una terraza abierta al horizonte, un recinto habitable de 4\*4 metros -construido con tres muros de ladrillo chirical y un paramento acristalado- y un apéndice de servicios que contiene el aseo. A diferencia del *Cabanon*, en el que Le Corbusier proyecta un espacio centrífugo al que dota de unas pautas para que se produzca una percepción secuencial, el espacio de Castro es inmediato, pero tremendamente eficiente. Una construcción elemental, pero magistral en cuanto al aprovechamiento de recursos que supone. El interior está organizado mediante una bancada que hace de cocina, chimenea, tocador y lavabo, así como por una serie de muebles de madera, construidos con tablones de pino reciclados, provenientes de las cajas en las que se alojaba la maquinaria destinada al edificio de la central corchera proyectada por el mismo arquitecto.

La atención que Dicken Castro vierte hacia lo local es importante y no está exenta de consecuencias. Su actitud, desprovista de nostalgia o sentimentalismo, se presenta como una mirada esencial, cargada de admiración y afecto, pero capaz de extraer de las tradiciones populares lecciones plásticas y constructivas de gran calado. Se trata de una aproximación a la tradición o a la historia desde el punto de vista del que hace y construye.

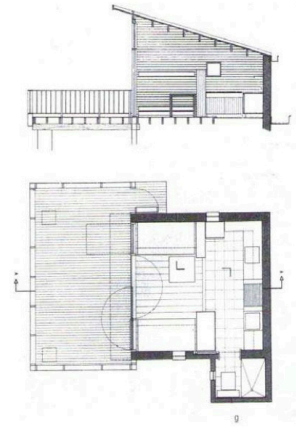
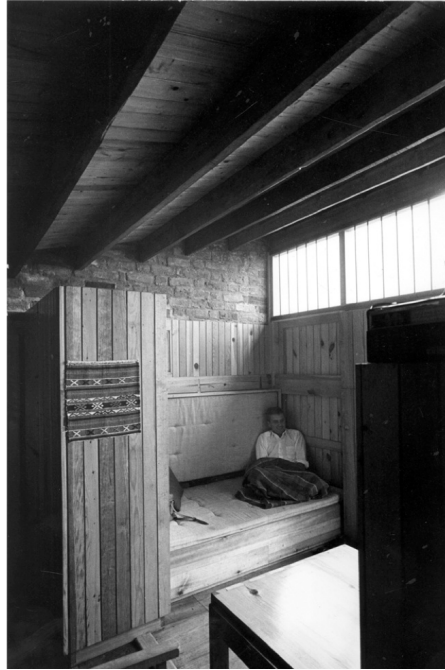


Fig.88, 89, 90, 91, 92, 93, 94 Lacasita o refugio de vacaciones-1963-Dicken Castro

### **c. Las claves para una búsqueda**

Este breve recorrido por el trabajo que estaban desarrollando en Colombia los compañeros de generación de Rogelio Salmona durante los años 1948-1962 -período de su estancia en París y momento del regreso- permite detectar ciertos caminos comunes o ciertas búsquedas que no sólo atañen a los arquitectos concretos que se citan en este capítulo, sino que estarían presentes de forma constante en la arquitectura desarrollada durante varias décadas en Colombia. Es importante mencionar que dichas búsquedas no pertenecen únicamente a la arquitectura colombiana, sino que se insertan dentro de las inquietudes presentes en el ámbito extenso la profesión (tanto en Europa como en América) durante los años objeto de estudio.

En numerosas ocasiones se ha aludido a la especificidad de la arquitectura latinoamericana y en concreto de la colombiana. Toda arquitectura es específica, en la medida en que se produce en un lugar concreto y con los medios y el saber hacer técnico del que en aquel momento y lugar se dispone. No obstante, en todas las vertientes del trabajo de los pioneros de esta brillante generación de arquitectos colombianos, es posible detectar una vinculación clara con la tradición, en un sentido amplio. Son obras de su tiempo que beben de la historia de la arquitectura y de la cultura en general. En este sentido es importante recordar que los maestros que orientaron los pasos de esta generación, e incluso los mismos actores, procedían o habían perfilado su formación a partir de horizontes diversos. (Anexo 1.1)

Entre las búsquedas comunes realizadas por este grupo de arquitectos cabría citar una serie de aspectos que se enumeran a continuación y varios de los cuales serán desarrollados de manera más detallada en el capítulo C. “Haciendo arquitectura” de este documento. En primer lugar está lo que sería susceptible de ser nombrado como una búsqueda en pro de lo esencial, que evita el recurso directo a cualquier tipo de encasillamiento bajo el amparo del estilo. El entendimiento de la arquitectura como un hecho constructivo, promovió una inquietud dual, llevando a estos arquitectos a preguntarse qué tipo de arquitectura se podía hacer en Colombia en ese momento y sacando partido de los recursos tanto materiales como humanos disponibles. Esta cuestión condujo al establecimiento de un intenso diálogo entre la arquitectura y los oficios tradicionales, mediante la puesta en valor de una mano de obra virtuosa y la utilización de materiales pertenecientes a la tradición constructiva local. A partir del conocimiento de sus características, se operó una reinterpretación actual de la puesta en obra de determinados materiales y una revalorización de sus capacidades expresivas. En concreto se extendió la utilización del ladrillo cara vista y de un refinado trabajo con la madera. Los detalles constructivos



dibujados por Rogelio Salmona en sus primeros proyectos muestran la precisión y el refinamiento del trabajo de todos los elementos constructivos. En particular llaman la atención los planos de carpintería, los de las chimeneas proyectadas de forma virtuosa con ladrillo y aquellos que definen el mobiliario integrado en la arquitectura. Aunque la utilización del hormigón conoció un gran auge durante los años 1940 y 1950 en Colombia, para los arquitectos de esta nueva generación no fue un material primordial.

El hecho de volver la mirada hacia la tradición, en un sentido amplio, también fue otra de las características comunes. Esto alude a lo anteriormente dicho con respecto a los oficios, pero también remite a una búsqueda tipológica que retoma e interpreta elementos de la arquitectura. Entre ellos cabe citar por supuesto el patio, o los espacios abiertos, pero también otros elementos que pertenecen a la tradición constructiva universal. Rogelio Salmona escribió al respecto:

*“Hacer arquitectura, es renacer elementos que ya existen: no se inventan los patios, las atarjeas, las bóvedas y techumbres, los muros, los vanos y las transparencias, el zaguán, la galería y las plazas. Hacer arquitectura es tener un acuerdo tácito con la historia, pues toda obra prepara la siguiente; es el resultado de una dura práctica en busca de lo esencial.”*<sup>30</sup>

Es muy probable que la utilización del ladrillo condujera los proyectos a emplear un determinado tipo de solución estructural, definida mediante muros de carga, con las consecuencias que esto implica a nivel espacial. La identificación entre estructura y espacio condujo a la creación de estancias con una gran autonomía formal y constructiva. En este sentido también vale la pena mencionar el acento puesto en la voluntad de adjetivar y definir los distintos ámbitos, mediante las vistas, las entradas de la luz, el trabajo con la sección, el movimiento simultáneo del plano del techo y el plano del suelo, entre otros. Son espacios “específicos” que de manera evidente niegan una posible condición de universalidad.

A esta pasión por la construcción precisa se suma, o la antecede, un gran rigor geométrico y un papel primordial de la composición. No es de extrañar esta característica en la medida en que la arquitectura entendida como construcción empieza con la construcción del dibujo, que está indefectiblemente sujeta a un dominio de las leyes que rigen la composición. Construir con la mano y con el ojo supone un adiestramiento de la mirada, común en todos estos arquitectos, o bien en su condición de arquitectos y pintores (como Bruno Violi y Fernando Martínez Sanabria) o de excelentes dibujantes como Rogelio Salmona. En todo caso, sin lugar a dudas, todos ellos eran poseedores de una enorme cultura visual.

---

30 SALMOMA, R. (2000). “Hacer arquitectura”, op. Cit

También esta manera de entender la construcción y la arquitectura apuesta por una determinada “elementalización” de la construcción, haciendo que todas y cada una de las partes del conjunto sean reconocibles y jueguen un determinado papel en la percepción de los espacios. La apuesta material realizada, que pone en evidencia la presencia de la mano del hombre, también conduce a la incorporación de los aspectos sensibles como material de la arquitectura. Lo anterior implica el trabajo conjunto de las características implícitas de la materia, asociadas a la incidencia de la luz y su capacidad para modificar la percepción de los espacios; a la particularización de las vistas y las aperturas en cada estancia -que provocan una determinada toma de conciencia del tiempo- y por último a la vinculación con el paisaje. Todos estos aspectos trabajan conjuntamente en aras a potenciar la percepción sensitiva de los espacios.

De aquí surge otro punto importante que es el establecimiento de una elaborada vinculación con el paisaje, no entendido como panorama para ser contemplado, sino como construcción cultural, susceptible de ser matizada y construida mediante el diálogo entre el entorno natural, la arquitectura y la percepción de los que la habitan. Por lo tanto la relación entre arquitectura y paisaje que se propone y se opera de una manera biunívoca.

El entendimiento de la arquitectura vinculada a los elementos de la tradición no es una particularidad exclusiva de la arquitectura colombiana en ese momento. Al hilo de las relaciones que pretende establecer esta tesis vale la pena traer a colación que Le Corbusier llevaba años indagando sobre de una construcción ligada a la tradición vernácula. En concreto el empleo de la bóveda como configuradora del espacio residencial, que aparece como un elemento recurrente en muchos de los ejemplos presentados, fue uno de los temas constructivos en los que insistió Le Corbusier. En su propuesta para las *Maisons Monol* -prototipo industrializado sin lugar proyectado en 1919-, se puede apreciar cómo ya entonces estaba investigando sobre el tema. No obstante será en 1935, en la *Petite Maison de Weekend* o *Maison Henfel*, cuando Le Corbusier se aventure a construir la primera bóveda de mampostería, utilizando unos tableros de “Plywood” como acabado interior y quizás como cimbrado para la construcción. También en la *Résidence Peyrissac* en Argelia (1942) aparecían las bóvedas como elementos responsables de la configuración del espacio.

También vale la pena recordar que durante esos mismos años Josep Lluís Sert estaba investigando sobre las posibilidades del empleo de este elemento constructivo, con la ventaja de encontrarse en Cataluña, lugar en donde existía una gran tradición vinculada a las bóvedas rebajadas de mampostería, habitualmente denominadas “bóvedas catalanas”. Entre 1928 y 1937 el arquitecto catalán proyecta y construye un edificio en Arenys de Mar, cuyo fin último era el de ser una escuela, aunque esto nunca

llegó a suceder. El edificio se diseña como una nave pautada por bóvedas, con la particularidad de que las mismas no apoyaban directamente en muros sino que reposaban sobre vigas, lo que permitía liberar el espacio de la planta. En este mismo proyecto Sert planteaba un zócalo sobre el que disponía el edificio, creando un espacio de transición entre la calle y el inmueble. A continuación, y junto con Josep Torres Clavé, proyecta y construye las Casas en Garraf, entre los años 1932-1935. Se trata de un conjunto de viviendas destinadas al ocio vacacional, construidas de forma muy sencilla a partir de materiales y formas directamente retomados de la tradición. Estas casas se inscriben entre las divergentes investigaciones en torno a los lugares de vacaciones llevadas a cabo por los miembros del GATEPAC. En los años 30, a la vez que algunos miembros proyectaban e intentaban llevar adelante la iniciativa para las “Casas desmontables” -construidas a partir de elementos ligeros industrializados- otros como Sert y Torres Clavé estaban apostando por unos espacios fijos, anclados al territorio tanto en el aspecto físico y material de forma literal, como en el del imaginario colectivo, vinculándolos con la memoria y con la tradición. Así mismo, introducían el disfrute y la contemplación como material de proyecto, promoviendo una concepción no estrictamente utilitaria del espacio.

Vemos pues como las búsquedas de esta joven generación se insertan dentro de un determinado espíritu de los tiempos. Los objetivos perseguidos por Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé en las casas en Garraf (1932- 1935), no distan demasiado de las apuestas realizadas por Le Corbusier en la *Maison Henfel* (1935) o en la *Villa para Madame de Mandrot* (1929), como tampoco de las de los jóvenes colombianos. De manera evidente la respuesta en cada lugar viene filtrada por las posibilidades materiales y por la propia tradición constructiva, pero sin duda es posible detectar en todos ellos un común denominador.

La reivindicación de esta presencia del hombre “que hace” también está ligada a la voluntad en poner el acento sobre la percepción de los espacios mediante los sentidos y no exclusivamente por la vía de la razón, aludiendo así a las capacidades del “hombre que siente”. Dirigir la mirada hacia la tradición y hacia un saber hacer ancestral permite a su vez tender un puente entre el hombre y la arquitectura, entre la tradición y el presente, entre el oficio y la razón.

## 2. Un cambio de perspectiva

### a. Abandono del Taller de Le Corbusier

El 17 de julio de 1954<sup>31</sup> Rogelio Salmona abandonó el Taller de Le Corbusier, según sus palabras, con mucha añoranza.

No obstante, al parecer las diferencias entre el joven colombiano y Le Corbusier habían llegado a un punto de no retorno. Según relata el propio Salmona, tras varios años de desencuentros, finalmente había dejado de creer en el trabajo que se estaba haciendo en el Taller .

*“Discutía con los buenos, los antiguos, sabían dibujar perfectamente las cosas, entendían muy bien, eran cultos, no había la menor duda del alto nivel en el Taller. Con Wogenscky, el jefe del taller, excelente persona, un día comenté que me parecía que todo el taller estaba en una decadencia absoluta; que íbamos para bajo; que nadie cuestionaba nada; que Le Corbusier no reaccionaba; que metido en su propio halo no veía; un anatema; no podía ser peor. De los discípulos de Le Corbusier, muy pocos hicieron algo válido de la posguerra para acá. Antes sí había gente muy buena, gente como Sert. Doshi tal vez;”*

*“Ya tenía un conocimiento más sensible de la finura del Gótico, del Islam de Marruecos, en Túnez, en España. Toda esa arquitectura fina, delicada, ritual, elaborada, que uno se puede quedar horas mirándola. Le Corbusier me parecía burdo. Entonces me retiré y creo que se alivió mucho. Fui a trabajar al CNIT donde estaban necesitando a alguien”<sup>32</sup>*

Es así cómo, tras abandonar el 35 Rue de Sèvres, en 1954 se asoció con el arquitecto Georges Pollak *“para el proyecto de un conjunto de 325 viviendas económicas del Gobierno Francés”*<sup>33</sup>. De esta colaboración sólo se ha encontrado constancia en un documento redactado por el propio arquitecto.

Durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1955, viajó a Florencia, con el fin de recopilar

---

31 Fecha que figura en la carta de recomendación de Le Corbusier en ALBORNOZ RUGELES, C., op. Cit pag 71.

32 Ibid.. pag 53.

33 Ibid. pag 58. Según figura en una carta dirigida por Rogelio Salmona a los miembros del Consejo Académico de la Universidad Nacional de Bogotá (con fecha de 15 de diciembre de 1958), con el fin de solicitar el reconocimiento de los estudios y trabajos realizados durante su permanencia en París para la obtención del título de arquitecto.

información para una tesis que debía desarrollar en la École Pratique de Hautes Études, paso necesario para formar parte oficial de esta prestigiosa escuela, ya que, en 1953, había obtenido el diploma de “*Élève Titulaire*” que le concedía el derecho de optar a ello. El objetivo de dicha investigación estaba centrado en el proceso de construcción de la bóveda de Santa Maria dei Fiori de Brunelleschi, a partir de los estudios realizados por Piero Sanpaolesi.

*“La idea que le propuse a Francastel era, desde el punto de vista espacial, cómo el hombre ve el mundo y cómo lo construye. Me interesaba mucho esa modernidad, respecto a cómo se veía el mundo y cómo se construía antes. Me interesaba el salto para llegar a la modernidad. (...)”*

*Brunelleschi construye el Duomo, medio gótico, y la cúpula se hace sin andamios. Era necesario visualizarlo antes. Aquí hay un cambio bárbaro de una época a otra, hay una ruptura total, aunque estéticamente siga siendo una cúpula de corte medio gótico, con linterna y nervaduras. Es un momento de ruptura. Esa obra tiene una evolución que pasa por la arquitectura del Renacimiento, del Barroco, del siglo XVIII (...) y continué con el seguimiento de la arquitectura, especialmente la del siglo XIX. No basta con conocer adecuadamente el barroco de Borromini. Es necesario dar el salto y relacionar las enseñanzas de las obras del pasado con el presente.”<sup>34</sup>*

Entre 1955 y 1957<sup>35</sup> Rogelio Salmona trabajó en la construcción del *Centre National des Industries et des Techniques* (CNIT), gran edificio proyectado en La Défense por un equipo pluridisciplinar compuesto por los arquitectos Robert Camelot, Bernard Zehrfuss y Jean de Mailly y los ingenieros Nicolas Esquillan y Jean Prouvé, bajo la dirección del ingeniero Gilbert Lacombe y con Pier Luigi Nervi como consultor.

En una entrevista concedida a la radio francesa Rogelio Salmona dijo que la razón para realizar este cambio de rumbo, optando por este nuevo trabajo, fue la posibilidad que le ofrecía de estar vinculado de cerca a la construcción.

*“À la fin de mon séjour j’ai dit à Le Corbusier que je voulais faire un certaine expérience dans un chantier, parce que tout était théorique. Alors je lui ai dit que j’allais travailler au CNIT, il m’a dit : - ¿Qu’est-ce-que vous allez faire là dedans ?-. En fait il était très despectif à ce sujet là. Je lui ai dit qu’il y avait comme même Nervi qui avait fait une des exquisés de la voute. (...) Je me suis présenté alors chez Bernard Zehrfuss, qui était très gentil, Grand Prix de Rome. Il y avait trois architectes Camelot,*

---

34 Entrevista a Rogelio Salmona en ALBORNOZ RUGELES, C., op. Cit pag. 31.

35 Estos son los datos suministrados por el propio arquitecto en la fuente anteriormente citada. No obstante parece ser que la construcción del edificio de desarrolló entre 1956 y 1959 y el proyecto se inició en 1955.

*de Mailly et Zerhfuss, parce qu'ils étaient les trois Grand Prix de Rome qui contrôlaient l'ensemble Dispositif de la Défense. Le Corbusier m'a dit alors : -Allez-y- enfin-...Je crois qu'il était soulagé »<sup>36</sup>*

Probablemente la vinculación de Rogelio Salmona con este ámbito laboral haya tenido que ver con el hecho de que Hernán Vieco -arquitecto colombiano, compañero de generación y amigo de Salmona- hubiera estado trabajando a lo largo de varios años junto a Bernard Zehrfuss, inicialmente en su estudio y luego en el proyecto para el edificio de la UNESCO en París<sup>37</sup>.

En el CNIT trabajó inicialmente como residente de obra, aunque parece ser que también estuvo vinculado a algunas de las fases del proceso de diseño y, según lo que él mismo refiere, estuvo involucrado con Jean Prouvé en el diseño y realización de las estructuras metálicas -en particular para las fachadas- y con los ingenieros Nicolas Esquillan y Gilbert Lacombe en el diseño de las estructuras de hormigón armado y postensado.

La colaboración entre Pier Luigi Nervi y Bernard Zehrfuss ocurrió al mismo tiempo en estos dos edificios singulares que fueron proyectados y construidos prácticamente en paralelo -entre 1953-1958 (Sede de la Unesco) y 1955-1958 (CNIT)-. De la colaboración junto a ellos recuerda Hernán Vieco en una entrevista que lo que más le marcó era el trabajo y dominio de los materiales que tenían ambos arquitectos, particularmente Nervi de quien dice:

*“Tenía un conocimiento de los materiales increíble. Qué son, cómo se forman, para qué sirven y cómo se trabajan (...)”<sup>38</sup>*

El certificado emitido a Rogelio Salmona, como testimonio de su trabajo durante estos años en el CNIT, está escrito en términos muy elogiosos y viene firmado por E. Pouvreau. Este dato llama la atención pues Emmanuel Pouvreau (1900-1962) no era un técnico sino el presidente del *Syndicat des Constructeurs Français de Machines-outils*. Además de haber sido el precursor de la iniciativa para construir este edificio, Pouvreau fue el encargado de coordinar los diferentes agentes presentes en los procesos de concepción y construcción del mismo. Su presencia en la obra según dicen fue cotidiana y de ahí el

---

36 Entrevista radiofónica en *Métro du Soir* con François Chaslin. “Surpris para la nuit: rencontre avec l'architecte colombien Rogelio Salmona”. Septiembre 8 de 2005.

37 Bernard Zehrfuss fue el representante francés del equipo redactor del proyecto para el edificio de la Unesco en París que contaba además con la presencia de Marcel Breuer y Pier Luigi Nervi.

38 Entrevista “Espacios” con Hernán Vieco <http://www.mixcloud.com/matrioshka/espacios-con-herman-vieco/>

particular interés que encierran sus palabras:

*“Si j’avais moi même à œuvrer dans la construction, je ferais tous mes efforts pour m’assurer votre collaboration; vous êtes, à mon point de vue, parmi les jeunes qui pouvez nous donner des espoirs dans l’avenir.”<sup>39</sup>*

En el video realizado con la ocasión de la colocación de la primera piedra<sup>40</sup> filmado el 15 de junio de 1956, se puede observar al joven Salmons entusiasmado. Esta experiencia sin duda debió ser de gran importancia para él pues era la primera vez que se veía confrontado cara a cara con las cuestiones relativas a la ejecución material de los proyectos. No obstante, es importante recordar que en ocasiones anteriores ya había mostrado una especial sensibilidad hacia los temas constructivos. Durante los últimos años de su permanencia en el estudio de Le Corbusier, en varias ocasiones estuvo destinado a la realización de minuciosos planos constructivos a escala 1:20 (*Maisons Jaoul, Maison du Péon*) en los que tuvo la oportunidad de profundizar en el trabajo con los materiales, que en ambos casos coincidieron ser madera y ladrillo. En este caso, tanto la escala del edificio como los materiales empleados son casi antagónicos, pero paradójicamente el problema sigue girando en torno al diálogo entre una construcción abovedada y un cerramiento ligero, con el objetivo de construir un ámbito.

En la entrevista realizada en París en *Métro du Soir*<sup>41</sup> Rogelio Salmons recuerda la importancia que para él tuvo el proyecto de las *Maisons Jaoul*. En particular alude a la colaboración establecida con Domenec Escorsa para la construcción de sus bóvedas.

*“J’ai dessiné ces maisons là (...) J’ai fait presque tous les dessins de cette maison là, oui. Mais ce qui a eu une influence beaucoup plus importante c’est un architecte catalan: Escorsa. Le Corbusier l’a fait venir pour lui expliquer la tradition de la voûte catalane. Alors Escorsa m’a pris en charge pendant un certain temps, il habitait Béziers, je suis allé à Béziers avec lui, il m’a expliqué comment on faisait les voûtes. J’ai trouvé ça très intéressant. J’avais fait comme même déjà pas mal de voyages en Afrique, en Espagne, j’avais déjà une certaine connaissance de la voûte saracène, de la voûte catalane ».*

Así mismo, los planos desarrollados por el arquitecto colombiano para *La Maison du Péon*, anticipan algunos de los rasgos de su manera de hacer futura en la que el ladrillo se perfila como el elemento básico que define todas las partes del edificio. Tal y cómo se mencionó en el capítulo dedicado a la estancia

---

39 Carta de recomendación E. Pouvreau en ALBORNOZ RUGELES, C., op. Cit, pag 54.

40 Video <http://www.ina.fr/video/CAF97514237>

41 Entrevista radiofónica en *Métro du Soir* con François Chaslin, op. Cit

en París, resulta especialmente significativo el hecho de constatar que en los últimos proyectos en los que intervino Rogelio Salmona en le 35 Rue de Sèvres se produjo un abandono progresivo de la utilización del Modulator como responsable único de las medidas de las edificación para dialogar con la métrica concreta de los materiales utilizados.

Si se atiende a los cursos que siguió Rogelio Salmona en París, en paralelo a su estancia en el Atelier Le Corbusier y a su asidua asistencia a los cursos de Sociología del Arte de Pierre Francastel, es posible detectar que el interés por la construcción y la técnica estuvieron entre sus inquietudes de manera muy temprana. El joven colombiano, según lo que él mismo escribe en su carta de presentación a la Universidad Nacional<sup>42</sup>, estuvo matriculado en los siguientes cursos:

- *Historia económica de las ciudades* profesor Lombard 1949-1950.
- *Historia del Arte Moderno* Escuela del Louvre, profesor Jean Cassou (1954-1955).
- Clases de matemáticas y construcciones civiles (concretos, resistencia, diseño estructural) e historia de la construcción, Conservatorio de Artes y Oficios (1951-1953).

*“Buscaba cursos y programas que me interesaran y encontré un curso de Historia de la Construcción en el Conservatoire National des Arts et Métiers.*

*Inicié en Artes y Oficios, una escuela formidable creada por Napoleón, en la cual enseñaban carpintería, ferronería, técnicas. Allí los cursos eran nocturnos y me decidí inicialmente por el curso de Historia de la Construcción que mencioné, que modernizaba un poco la historia de Choisy. Más adelante tomé otros cursos particularmente del área de construcción.”<sup>43</sup>*

También algunos apuntes conservados por el arquitecto dan cuenta de ello. Junto a las notas tomadas durante los cursos de Francastel conservaba otras relacionados con el cálculo y el diseño de estructuras<sup>44</sup>.

De todo lo anterior se puede concluir que una de las cuestiones que más interesarán a Rogelio Salmona durante los años de formación fue la materialización de la arquitectura, el entendimiento de la construcción como una vía para cualificar los espacios, extrayendo de los materiales su máxima expresividad mediante el entendimiento de su funcionamiento y de sus cualidades sensibles.

---

42 Carta de Solicitud de título escrita por Rogelio Salmona en ALBORNOZ RUGELES, C., op. Cit, pag 58.

43 Ibid. Entrevista a Rogelio Salmona, pag. 18

44 Apuntes manuscritos Rogelio Salmona, cortesía de María Elvira Madriñan Saa.



Durante los últimos años de su permanencia en París, Rogelio Salmona relata que una de sus principales preocupaciones fue la de saber cuál era el tipo de arquitectura que debería hacer a su regreso a Colombia.

Poco a poco en la mente del arquitecto colombiano se iba gestando la idea de un regreso. No obstante, sus motivos parecían animados con la voluntad clara de aquel que tiene una misión. Según relata a lo largo de su permanencia en París se preguntaba constantemente cuál debía de ser la arquitectura que tendría que hacer en Colombia. Era consciente de la amplitud del bagaje que estaba adquiriendo, junto a Le Corbusier y de la mano de Francastel, pero también tenía claro que era necesario realizar una síntesis y mirar todo lo recibido a partir de otra óptica muy concreta: la de un país situado a doce mil kilómetros de distancia y con una realidad histórica, económica y social muy diferente a la de Francia.

*“En un momento dado traté de componer el tema. Si se hace arquitectura en Colombia, en América latina, es importante tener en cuenta un pasado que está escondido y que surge en los colores, en la comida, en la forma del vestido, en la música. No surge en la arquitectura. (...)”<sup>45</sup>*

## **b. Organizando el regreso a Colombia**

En paralelo, durante estos años previos a la partida rumbo a Colombia, Salmona continuó asistiendo a los cursos de Francastel en la Sorbona y fue dando forma a un proyecto personal: la elaboración de un archivo fotográfico, destinado a seleccionar y organizar documentación gráfica que de alguna forma permitiría re-trazar de una manera visual el bagaje adquirido a lo largo de los años gracias a su asistencia a los cursos de Francastel. Este material tenía un destino doble: la École de Hautes Études y la incipiente fototeca de la Universidad de Los Andes en Bogotá.

Desde 1956 hasta 1959 Germán Samper fue decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes, lo que sin duda favoreció el hecho que la Universidad aceptara cofinanciar el proyecto de Salmona y que además le encargara la compra de volúmenes destinados a constituir el fondo documental la biblioteca de la facultad. Así mismo lo invitó a trabajar como profesor de Historia de Arte, con un contrato a tiempo completo.

---

45 Entrevista a Rogelio Salmona en ALBORNOZ RUGELES, C., op. Cit pag. 47.

*“A partir de 1955, patrocinado por la Escuela de Altos Estudios de la Sorbona, y por la Universidad de los Andes que financió parte del trabajo, empecé a reunir sistemáticamente una documentación fotográfica sobre temas de Arquitectura, logrando reunir más de 5.000 documentos que están en este momento casi totalmente clasificados y que reposan en la Escuela de Altos Estudios de París y en la Universidad de Andes en Bogotá”.*<sup>46</sup>

Tras estos años de transición, el 8 de Noviembre de 1957, Rogelio Salmona zarpó de le Havre a bordo del vapor “Colombie” con rumbo a la Guaira (Venezuela). Le acompañaban su entonces esposa, Michèle Clément, y su hijo Paul, que en ese momento tenía dos años.

A su llegada a Bogotá, Salmona ejerció su labor como docente y encargado del fondo documental en la Universidad de los Andes y en paralelo, en 1958, empezó a trabajar en la Universidad Nacional como profesor a tiempo parcial impartiendo tanto clases de Taller (Proyectos), como de Historia del Arte. El 12 de abril de 1961 Salmona envió su carta de renuncia como profesor en la Universidad de los Andes, aunque mantuvo su relación con la institución en tanto que encargado del fondo documental.

Llegados a este punto es importante anotar que, a pesar de la vasta formación que había ido atesorando en diversos campos, Rogelio Salmona no disponía oficialmente del título de arquitecto.

---

46 Carta dirigida al consejo académico en ALBORNOZ RUGELES, C, op. Cit pag. 58.

La tesis de maestría realizada por Cristina Alborno, cuyo título es “Rogelio Salmona: un arquitecto frente a la historia”, apoyándose en el hallazgo de parte del material que constituía la fototeca de la Universidad de Las Andes, describe con precisión el trabajo realizado por Salmona y las principales características del material encontrado. Se trataba fundamentalmente de fotografías de edificios y de planos y detalles de los mismos, pertenecientes a distintos momentos de la arquitectura mayoritariamente Europea, pero también incluía algunos ejemplos de arquitectura asiática, africana y americana (del Norte). A continuación se retoma la descripción de los contenidos de las distintas carpetas halladas y descritas en el trabajo anteriormente mencionado.

*Carpeta A:*

*“Edificaciones de antiguas dinastías de la India, Renacimiento en Italia, el mundo Romano, Iglesias y edificios del Cristianismo, Arquitectura Musulmana e Islámica, Arquitectura Moderna Europea y proyectos representativos de Antonio Gaudí.” CA pag 143*

*Carpeta B:*

*“Los grandes temas de esta carpeta son: el Románico, un gran número de plantas de edificios Cristianos y de iglesias en Constantinopla, también hay imágenes de exteriores de edificios protocristianos y góticos” CA pag 145*

*Carpeta C:*

*“Los grandes temas de esta carpeta son: Renacimiento, Barroco; Arquitectura de la Alemania Nazi, Escuela de Chicago, Constructivismo Ruso, obras de Palladio, Arquitectura Moderna Alemana.” CA 147*

*Carpeta D:*

*“Los grandes temas de esta carpeta son: Arquitectura Moderna en Dinamarca, las pinturas de Felipe Velázquez, el Románico en Francia, el edificio Cristiano, edificaciones de dinastías de China y Japón, el mundo Romano, el Renacimiento.” CA pag 149*

El 15 de diciembre de 1958, dirigió un escrito a los miembros del Consejo académico de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, en la que exponía su situación, detallando las distintas actividades tanto laborales como formativas realizadas en París y solicitando que se le concediera el grado de Arquitecto en dicha Facultad, *“(sometiéndose) a las condiciones que ustedes tengan a bien establecer para mi caso.”*<sup>47</sup>. En esa ocasión la solicitud fue denegada.

Debido probablemente a lo anterior Rogelio Salmona se vio obligado a realizar la mayoría de sus primeros trabajos en Colombia en colaboración. Las asociaciones fueron diversas pero, a juzgar por los resultados, siempre fructíferas.

Como se vio en el apartado de este capítulo destinado a exponer el trabajo de los compañeros de generación de Rogelio Salmona, durante los años de permanencia de éste en París un amplio grupo de jóvenes profesionales muy dotados -y en cuyo trabajo era posible detectar una sintonía así como la voluntad de ahondar en ciertos caminos comunes de investigación tanto tipológica, como especial, material y constructiva- se estaba abriendo un lugar claro en el panorama de la arquitectura en Colombia. Será junto a varios de ellos que Rogelio Salmona inicie su andadura profesional en Colombia.

---

47 Carta de solicitud de reconocimiento de estudios . Unidad de Archivo Facultad de Artes Universidad Nacional, en ALBORNOZ RUGELES, C., op. Cit.

### 3. Primeros pasos en compañía

En el mes de agosto de 1958, casi un año después de su llegada a Colombia, Rogelio Salmona firma los primeros planos<sup>48</sup> junto con la firma Cuéllar-Villegas-Vélez para la casa del Ingeniero Carlos Hernández, también conocida como Casa Experimental para la Universidad de los Andes. Esta empresa compuesta por un ingeniero, Mario Cuéllar, y dos arquitectos, Jaime Villegas y Jesús Vélez, tenía su sede en Pereira<sup>49</sup>, lo que explica que muchos de los primeros trabajos fueron proyectados para esta ciudad. Rogelio Salmona fue compañero de estudios de Jaime Villegas en la Universidad Nacional de Bogotá<sup>50</sup>, por lo que al parecer en principio fue una relación de amistad la que motivó esta primera asociación<sup>51</sup>.

Junto a ellos, además de este primer proyecto, diseñó la casa para Mario Cuéllar, la casa para Anita de Bessudo (o casa para Víctor Bessudo), la sede para el Colegio de la Enseñanza, el edificio y la casa para Mario Latorre y la Urbanización San José.

Durante el primer año después de su regreso a Colombia prácticamente todos los trabajos en los que participó Rogelio Salmona fueron realizados en asociación con Cuéllar-Villegas-Vélez, excepto un proyecto de Casas es Serie publicado en PROA 123 en noviembre de 1958 y para el cual colaboró con Arturo Robledo<sup>52</sup> también compañero de estudios de Salmona durante su breve paso por la Universidad Nacional. Resulta significativo ver cómo este proyecto no construido y de carácter modesto se publicó en la revista PROA, mientras que los proyectos realizados en Pereira, de mayor calado y notable interés, permanecieron más apartados. Es una muestra clara de que el panorama arquitectónico en Colombia durante estos años seguía estando aún muy sesgado hacia lo producido en la capital.

---

48 Se trata de los primeros planos de los que se tiene constancia en el archivo de la Fundación Rogelio Salmona. Los archivos de Cuéllar-Villegas-Vélez, desafortunadamente no han sido conservados.

49 Pereira es la capital del Departamento del Risaralda, uno de los principales centros de producción cafetera de Colombia, situada sobre la Cordillera Occidental al oeste de Bogotá.

50 Jesús Vélez por el contrario se formó en Medellín.

51 Según el testimonio de personas que vivieron este momento Rogelio Salmona viajaba con frecuencia a Pereira en donde disfrutaba tanto de la posibilidad de acceder a encargos de carácter variado como de la compañía de estos dos arquitectos de carácter alegre y cordial.

52 Arturo Robledo Ocampo nació en Manizales en 1930 y falleció en Bogotá en 2007. Se formó en la Universidad Nacional de Bogotá en donde ejerció una labor como docente y gestor universitario a lo largo de muchos años.

## a. Las primeras villas

El primer proyecto realizado por Rogelio Salmona en Colombia del que se tiene constancia, la **Vivienda para el Ingeniero Carlos Hernández** (agosto de 1958), es un trabajo con un carácter ambiguo. En el cajetín aparece con una doble denominación: “*Casa experimental- Universidad de los Andes*” y “*Casa para Ing. Mario Hernández*”. Proyecto: Prof. Salmona y Cuéllar-Villegas Vélez *Ingenieros- arquitectos.* (Fig. 95-99)

La denominación “Casa experimental” y la firma como “profesor” Salmona dejaban presuponer que podía tratarse de un estudio académico. No obstante parece evidente que se trata de un proyecto por encargo, con un cliente y una parcela concretos.

En esta vivienda unifamiliar, proyectada en una parcela de 20 metros de frente por 32 de fondo, llaman especialmente la atención el rigor métrico y la precisión del trazado de la planta así como la solución material propuesta. Vale la pena destacar la composición de la planta a partir de tres cuadrantes de dimensiones idénticas -rectángulo de aproximadamente 8.80\*11.5 metros-. Cada uno de ellos aloja una parte del programa: zona de dormitorios, zona de acceso servicio y garaje y el último un espacio social compuesto por comedor y salón. Sorprendentemente a esta claridad de la plantas se contraponen una espacialidad generada a partir de otra ley, determinada por el movimiento del plano del suelo y del plano del techo. A juzgar por la perspectiva CCH Z003-02D (ver Fig. 97) en la que se describe el espacio interior, éste se construye mediante el diálogo entre un suelo cerámico en dos niveles y un techo inclinado de madera también fraccionado. A la direccionalidad del espacio marcada por la inclinación de la cubierta se contraponen la ubicación de un gran ventanal como cierre del lado largo de la planta que abre el espacio hacia el jardín de una manera franca. Como fondo de perspectiva se sitúa un hueco tras el cual aparece un generoso árbol enmarcado y una chimenea colocada directamente contra el cristal. De esta forma Salmona juega con formas opuestas de relacionarse con el exterior: por un lado propone el jardín como una franja más del espacio interior, y por otra lo muestra como un elemento de contemplación distante y enmarcado. Paradójicamente se pavimenta el espacio de jardín relacionado con lo contemplativo dejándose virgen el espacio que linda directamente con el espacio interior. Esta elaborada estrategia de relación con el espacio exterior retoma cuestiones que de forma genérica ya habían sido abordadas por el arquitecto colombiano durante su permanencia en París como colaborador de Le Corbusier. En las *Maisons Jaoul* Le Corbusier subvirtió por primera vez el funcionamiento del tipo definido por la presencia de dos muros de carga paralelos y una bóveda cubriendo dicho espacio. En los proyectos de este tipo realizados con anterioridad la direccionalidad del espacio, marcada por el eje de la bóveda, estaba

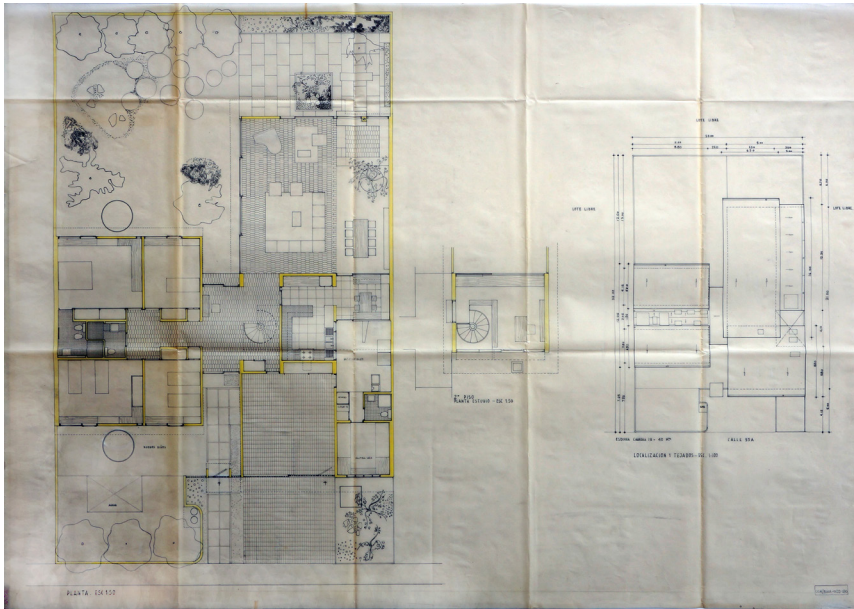


Fig.95- Casa Ingeniero Hernández- CCH Z001-02D-180 (sin fecha)-planta

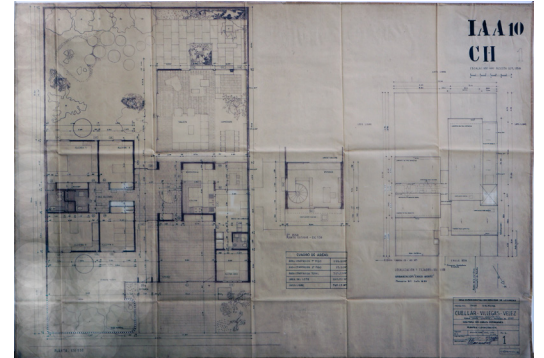


Fig.96- Casa Ingeniero Hernández- CCH Z004-02D-180 (ago 1958)-plantas y localización

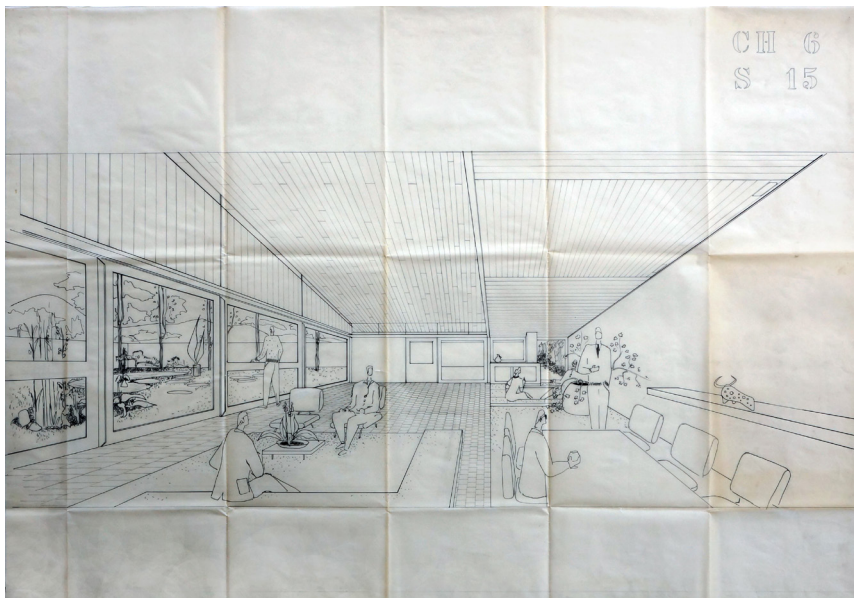


Fig.97- Casa Ingeniero Hernández- CCH Z003-02D-180 (sin fecha)-perspectiva

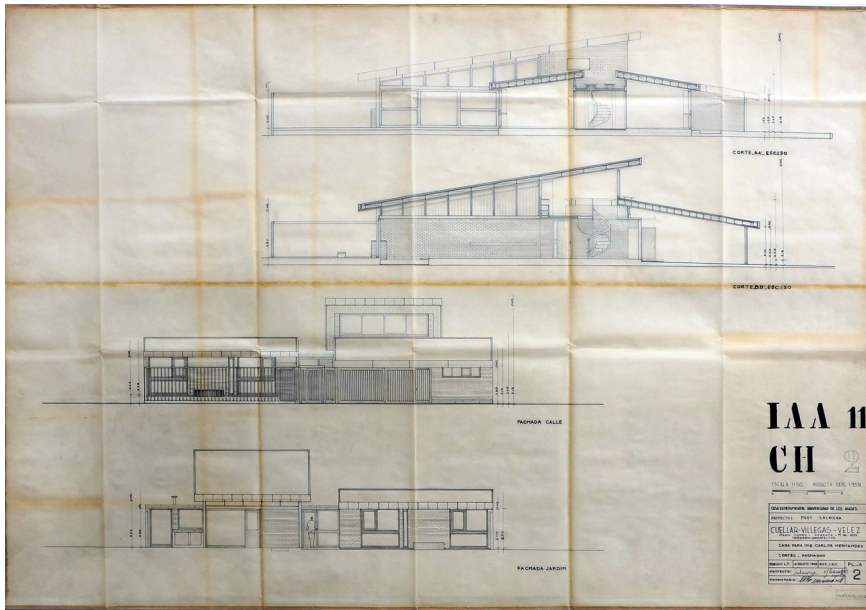


Fig.98- Casa Ingeniero Hernández- CCH Z005-02D-180 (ago 1958)-cortes y fachadas

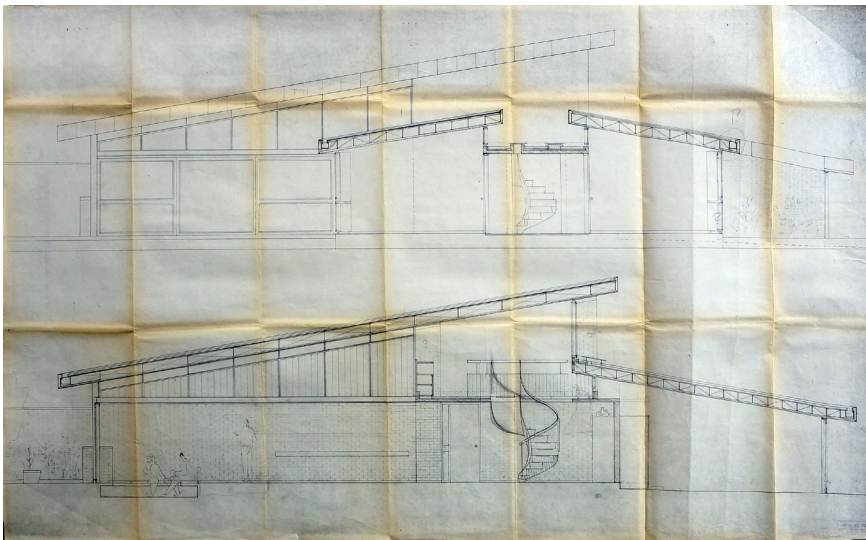


Fig.99- Casa Ingeniero Hernández- CCH C001-02D-180 (sin fecha)-sección constructiva

acompañada indefectiblemente por una direccionalidad de las vistas, que siempre se producían por el lado corto de las viviendas. En las casas de Neuilly sur Seine Le Corbusier invierte la estrategia abriendo las estancias tanto hacia los muros longitudinales como hacia los frentes, trabajando una relación muy elaborada entre el interior y el exterior.

La utilización del “*pan de verre aménagé*” supone un cambio conceptual claro en el entendimiento del papel de las fachadas, en las que éstas dejan de ser un elemento figurativo y pasan a ser un elemento más de la construcción del espacio, promoviendo una relación unívoca entre interior y exterior y cuestionando la unicidad del límite.

La construcción planteada para esta vivienda experimental sorprende por su carácter atípico, tanto en relación al trabajo desarrollado en el 35 rue de Sèvres, como a la posterior evolución de lo realizado en Colombia. Se plantea cómo una estructura compuesta por muros de carga de ladrillo de escaso espesor (15 cm) y una estructura metálica muy ligera de cerchas para la construcción de las cubiertas. Los faldones inclinados de las cubiertas se revisten sólo con una tela asfáltica, probablemente con el fin de minimizar su peso. Los muros de ladrillo se dejan vistos hacia el exterior y en el interior en los espacios de mayor dimensión. Se detecta una cierta voluntad de construir un conjunto a partir de elementos industrializados, apreciándose una sistematización en la definición tanto de las carpinterías como de las cubiertas. Se sabe poco de la última etapa que permaneció Rogelio Salmona en París, pero lo que es cierto es que trabajó en proximidad de Jean Prouvé, también se dice en algún testimonio del propio Salmona que colaboró con él en otros proyectos además del CNIT<sup>53</sup>. Aunque no existen datos ciertos de esta colaboración lo que sí es claro es que los intereses de estos últimos años de Rogelio Salmona y su inclinación hacia preocupaciones constructivas, coincidían de pleno con la línea de trabajo del ingeniero francés. También es importante reseñar que el cliente de este proyecto, Mario Hernández, era ingeniero calculista y profesor de cálculo estructural en la Universidad Nacional y probablemente también en la Universidad de los Andes.

Así mismo resulta curioso y por otro lado lógico observar cómo en la métrica que construye los espacios y los elementos, así como en una determinada forma de sistematización de los mismos, existen ecos claros de la forma de abordar la construcción en el *atelier* de Le Corbusier. Las medidas que pautan los espacios tienen resonancias conocidas, repitiéndose el 2.26 m, 2.96 metros. Los huecos principales

---

53 No obstante ha sido imposible seguir la pista de cuáles pueden haber sido estas colaboraciones.



y los módulos del *pan de verre* tienen todos una dimensión de 2.26\*2.20 metros. También vale la pena resaltar la presencia de huecos de ventilación verticales (respiradores) de 15cm, como recurso funcional y compositivo.

La manera de rotular los proyectos en esta primera época, a partir de ciertas iniciales vinculadas al proyecto acompañadas por números relativos a los planos, también remiten al periodo formativo del arquitecto en París.

El proyecto y la construcción de la **Casa para Mario Cuéllar** (Fig. 100-103) se desarrollaron entre diciembre de 1958 y febrero de 1960<sup>54</sup>. Mario Cuéllar Gaviria<sup>55</sup> era por aquel entonces uno de los socios de la firma Cuéllar, Villegas y Vélez al amparo de la cual Rogelio Salmona desarrolló sus primeros trabajos en Colombia.

Aunque en esta casa Rogelio Salmona retoma varias de las cuestiones previamente elaboradas en el proyecto para el ingeniero Hernández, quizás es posible afirmar que se trata de una de las ocasiones en las que se observa una mayor continuidad con el trabajo realizado en el 35 Rue de Sèvres. No obstante la continuidad no reside en la asunción mimética de ciertos parámetros, sino en su reelaboración bajo una nueva mirada. Paradójicamente, al mismo tiempo es posible reconocer en él varias de las vías de trabajo exploradas posteriormente -y de forma continua- por el arquitecto, aunque con un repertorio formal muy diferente.

Se trata una vez más de una vivienda unifamiliar situada en una amplia parcela en lo que por aquel entonces debería ser la periferia de la ciudad de Pereira, en la parte alta de la Avenida Circunvalar.

El programa está organizado, al igual que en la casa anterior, en recintos con una cierta independencia. Existe una clara diferenciación espacial entre la zona de habitaciones, el área de servicios y el espacio social. Sin embargo aparece una clara aportación que a lo largo de su vida Rogelio Salmona reelaborará en numerosos proyectos: la introducción del patio o quizás sería más correcto decir del espacio exterior confinado, no sólo como articulador de la planta en general sino como un espacio “interior” más

---

54 Según los planos estas son las fechas. No obstante en los registros de la Fundación Rogelio Salmona consta que desarrolló entre 1959 y 1962.

55 Mario Cuéllar Gaviria (1926-) ingeniero civil formado en la Louisiana State University en Baton Rouge. Posteriormente realizó estudios de posgrado en París entre los años 1958 y 1959.

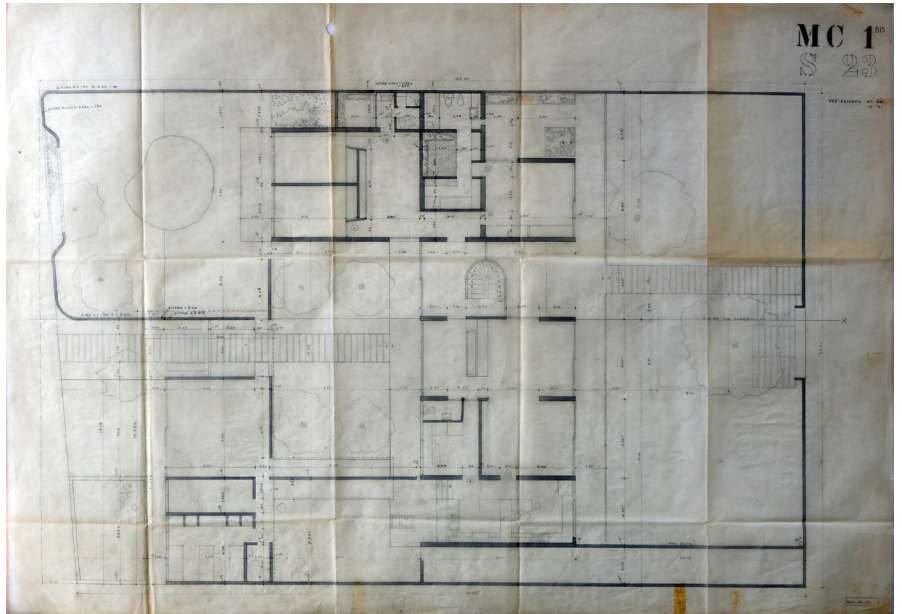


Fig.100- Casa para Mario Cuéllar- MC 001.01A-012 (sin fecha)- planta

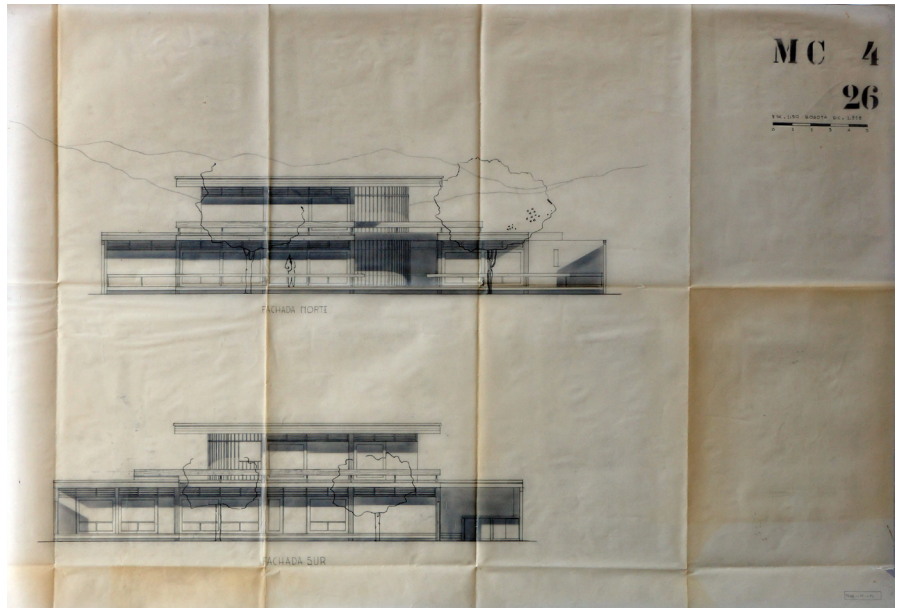


Fig.101- Casa para Mario Cuéllar- MC Z002-01A-012 (dic 1958)-alzados E 1/50

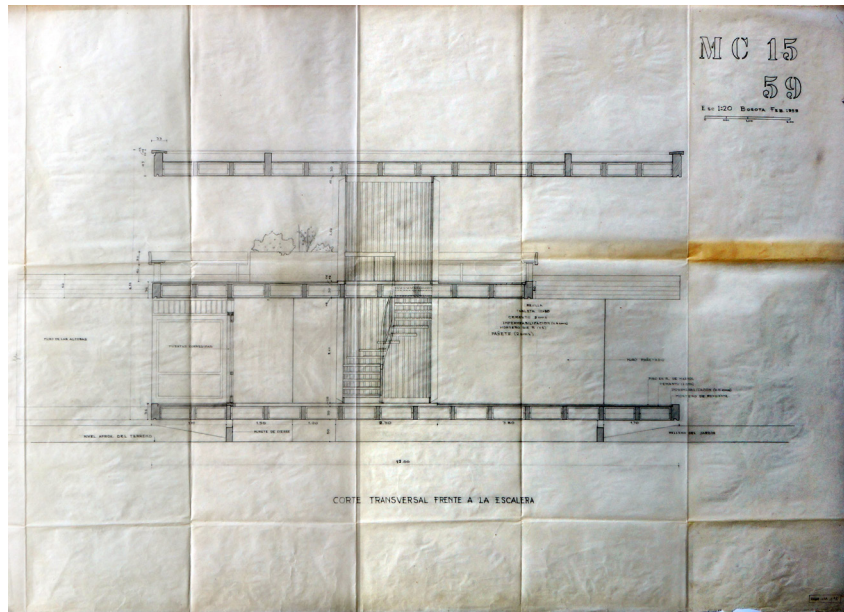


Fig.102- Casa para Mario Cuéllar- MC C001 01A-012 (febrero 1959)-sección E 1/20.

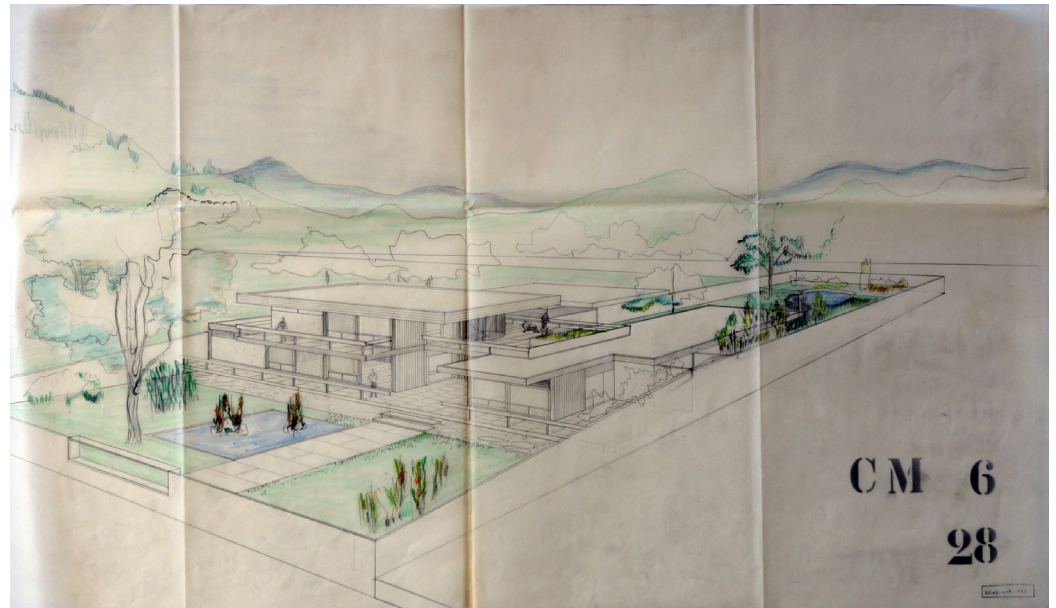


Fig.103- Casa para Mario Cuéllar- MC Z003-01A-012 (sin fecha)-perspectiva

asociado a los diferentes recintos. Cada zona de la casa cuenta con un espacio exterior propio que completa las distintas estancias. Así por ejemplo, la zona de habitaciones en planta baja cuenta con un patio vinculado a cada uno de los baños, con un espacio abierto pero confinado que completa el espacio de la habitación principal -y al cual ésta se abre- y con un jardín asociado a las habitaciones de los hijos. En la planta superior, también destinada a habitaciones, se crea una generosa zona de terraza matizada por la presencia de jardineras, por el vuelo de la cubierta y por las barandillas que a su vez fueron diseñadas para ser utilizadas como banco. La zona de día está delimitada por dos patios de anchos similares, entre ellos y con respecto al espacio interior que envuelven. Llama sin embargo la atención constatar que el carácter de estos dos patios es claramente diferente.

El patio posterior está más estrechamente vinculado con el funcionamiento del espacio del salón, al que este se abre mediante una amplia cristalera -cuyos paños están compuestos por grandes correderas- y un forjado volado tanto a nivel de suelo como de techo. Su organización espacial viene definida por el “eje de la construcción”<sup>56</sup>, a partir del cual, y gracias a la presencia de un frondoso árbol, se delimitan tres zonas: una prolongación del espacio de salón -que posee exactamente la mismas dimensiones que éste, incluyendo la zona de paso-, un paso coincidente con la posición de la escalera y que conduce a una ventana abierta al paisaje, y una zona más recogida cerrada por otro árbol próxima a la habitación principal. A pesar de su carácter subsidiario este patio tiene la vocación de ser un espacio vinculado con el paisaje exterior. La construcción de un espacio “interior” al exterior que remite, a la *Maison du Lac* y al *Appartement de Mr. Charles Beistegui* -entre otros proyectados por Le Corbusier-, vuelve a aparecer. En la Casa para el Ingeniero Hernández, en la parte final de la zona de salón se construye un espacio pavimentado al que vuelca la chimenea y gracias a la cuidada disposición de un banco, un árbol y un macetero se delimita claramente un espacio interior-exterior que en este caso mira hacia la propia casa, o hacia el hogar y el cielo. En la Casa para Mario Cuéllar, un árbol de gran porte oculta un ventana profunda, cuyo alfeizar construye una mesa, y a partir de la sombra proyectada por éste, un pavimento y un estanque, se define un espacio claramente vinculado con el paisaje lejano.

El patio de la entrada tiene un carácter muy diferente. Se trata de un “*bortus conclusus*” delimitado por tres muros y un paramento de fachada. La función de este espacio difiere claramente del anterior. Lo primero que llama la atención, al contrario que en el jardín trasero, es que ningún espacio abre francamente hacia este patio, tan sólo la puerta de entrada y una cristalera vinculada con la escalera. En el proyecto

---

56 Indicación que aparece en los planos. La presencia de la misma sorprende pues a priori es difícil reconocer una organización simétrica de la planta.

se prevé la colocación de cuatro árboles idénticos y simétricos, dispuestos a ambos lados del camino de acceso que discurre acompañado en paralelo a una jardinera. Se trata claramente de un espacio de filtro y de contemplación, más probablemente no de permanencia. Es interesante constatar que este patio linda con otros dos espacios abiertos y que se comunica con ellos mediante un estricto hueco: el patio de servicio y el jardín de la habitación de los niños. El acceso a la vivienda se realiza a través de este jardín pero no ocurre de forma directa. Como antesala a él aparece un espacio también delimitado por muros y por una cubierta, en el que se ubican unos bancos y la reja de acceso propiamente dicha. Este elaborado sistema de transiciones entre el interior y el exterior remite a la arquitectura árabe que tanto entusiasmó al joven Salmons durante sus viajes, así como a sus realizaciones posteriores.

La casa se construye íntegramente en hormigón, a excepción de los techos -enlucidos en blanco- y los pavimentos -revestidos con plaqueta cerámica-. La estructura está compuesta por 6 crujiás paralelas, de 4.50 m de ancho en los módulos centrales y 3.75 metros en los dos finales. Cada una de estas crujiás tiene una proporción de 1/3 y una profundidad total de 13.30 metros. Las dos fachadas se encuentran retranqueadas 1.70 metros con respecto al límite del volumen construido, produciendo unas sombras profundas que dotan de una gran fuerza al plano horizontal de la cubierta.

Al mismo tiempo que se fuerza la lectura independiente del plano de cubierta, también se separa el plano de suelo con respecto al terreno, interponiendo dos escalones sueltos para salvar el desnivel.

Esta forma de organizar el espacio a partir de crujiás estructurales perpendiculares a los planos de fachada y fuertemente marcadas, así como el hecho de generar una lectura independiente tanto del plano del suelo como del plano de cubierta, nos remite claramente al último trabajo realizado por Rogelio Salmons en el Atelier de Le Corbusier: el Village du Gouverneur. En el proyecto indio la estructura estaba proyectada íntegramente con material cerámico. El cambio de material operado en este proyecto permite a Rogelio Salmons trabajar con luces y vuelos mayores. El espacio de “aire” que define el límite entre el interior y el exterior en los distintos tipos de vivienda proyectados en Chandigarh, se transforma aquí en una sombra profunda, con la ventaja de no tener que contar con la presencia de la estructura dentro de él. También es importante anotar que en la Casa para Mario Cuéllar se retoma, reinterpretándolo, el espacio de la *verandah* como prolongación del interior de las habitaciones.

Los cerramientos se construyen mediante planos opacos de ladrillo revestido pintados en blanco y grandes paños ligeros de vidrio u opacos, construidos con unos potentes marcos de madera. Toda la

carpintería de la casa está trabajada con un absoluto detalle y cada uno de los elementos está pensado para cumplir múltiples funciones. En los *pan de verre*, los elementos opacos, dispuestos en la parte inferior de los módulos, hacen las veces de elementos de ventilación, así como la franja de vidrio a partir de 2.00 metros hasta 2.40 metros. En la casa existen básicamente dos tipos de carpinterías: las construidas a partir de un módulo de 2.18\*2.00 metros -en su versión de una hoja simple fija, una hoja simple corredera por delante del muro, dos hojas correderas superpuestas o dos hojas correderas en un mismo plano- y los módulos de ventana estrecha de 0.30\*1.20 metros. En ambos casos, el encuentro con el techo se realiza mediante una franja horizontal acristalada, que sirve de remate compositivo que refuerza la horizontalidad de los planos de cubierta, a la par que actúa como elemento de ventilación.

Se produce una apuesta clara por la sistematización de los elementos constructivos, que al mismo tiempo que confiere un orden a la construcción permite un número importante de variaciones que otorgan riqueza y diversidad a los alzados. Esta forma de trabajo y el afán por perseguir una definición minuciosa de los detalles remite una vez más al método de trabajo del 35 Rue de Sèvres. No en vano Rogelio Salmona dibujó gran parte de los detalles de las carpinterías de las Maisons Jaoul (FLC09977, FLC09978, FLC09964, FLC09966).

Esta casa temprana es quizás la primera casa con patio proyectada por Rogelio Salmona. Su preocupación constante por hallar “un límite a la espacialidad” en ella empieza a hacerse patente.

**El Edificio Bessudo** (también denominado Casa para Víctor Bessudo o apartamentos para Anita de Bessudo) es el primer edificio que Rogelio Salmona construye en Bogotá y el que el arquitecto considera como su primer proyecto<sup>57</sup> (Fig. 104-111). Los planos que se conservan en la Fundación Rogelio Salmona están fechados en el año 1959, aunque en el archivo figuran las fechas 1958-1960. Al igual que la casa en Pereira este edificio también fue proyectado junto con Cuéllar Villegas y Vélez. En esta época Mario Cuéllar se había trasladado a vivir a Bogotá, y Rogelio Salmona frecuentaba una cafetería cerca al Jockey Club<sup>58</sup>, en cuyas inmediaciones se situaba la primera agencia de viajes abierta por Víctor Bessudo, quizás de esta serie de coincidencias surgiera el encargo.<sup>59</sup>

---

57 Afirmación realizada en las sesiones de la Maestría en la Universidad Nacional de Bogotá (inéditas).

58 Según testimonio de Pedro Mejía.

59 Posteriormente Rogelio Salmona conservaría la relación con la familia Bessudo, proyectando para Jean Claude – sobrino de Víctor- y Danièle una casa en los cerros de Bogotá.

Inicialmente se trataba de proyectar una única vivienda en un barrio en el norte de Bogotá - el Antiguo Country-, compuesto básicamente por casas unifamiliares. No obstante Rogelio Salmona subvirtió las bases del encargo proyectando en lugar de una única casa, un pequeño edificio, respetando la altura de las edificaciones existentes en el entorno. Esta decisión inicial quizás contribuya a explicar el carácter ambiguo del volumen.

*“A mi me pareció que lo que había que plantear en ese momento era un edificio con las mismas alturas de las casas que hay en ese momento, pero hacer un edificio colectivo. No se hicieron casas individuales porque yo sabía que en el futuro eso tenía tendencia a desaparecer, porque uno tiene que pensar hacia donde va la arquitectura que está proponiendo; hacer otra casita aquí para el señor Bessudo eso no tenía ningún interés y yo se lo dije: “mejor le hago a usted un apartamento arriba, tres apartamentos en la parte de abajo, creo que hay que densificar la ciudad y no seguir con pequeñas casas que en un futuro van a desaparecer todas y va a cambiar el origen mismo de la (inaudible)”*.<sup>60</sup>

Se trata de una construcción de planta baja más tres niveles, aunque casi sería más oportuno decir de un sótano, un cuerpo de dos alturas y un remate. En las dos plantas bajas se resuelven tres viviendas en dúplex, mientras que en las superiores se aloja una única residencia también en dos niveles. Aunque no se trata de una casa unifamiliar, o estrictamente de una “villa”, se ha optado por incluirlo dentro de este apartado pues su carácter prácticamente exento -que le otorga la posibilidad de trabajar con tres fachadas-, así como la manera en que está tratado el volumen remiten a este tipo de edificio. Desarrollado en paralelo a la Casa para Mario Cuéllar, comparte con aquella muchas decisiones compositivas, constructivas y de carácter.

La decisión con respecto a la ubicación del proyecto en la parcela es clave para comprender muchas de las cuestiones abordadas en él. El solar, de forma sensiblemente cuadrada, está delimitado por una plazoleta (o cul de sac), una calle peatonal y dos medianeras. Rogelio Salmona asume adosar el edificio a la medianera sur y orientar las viviendas y el lado largo de la construcción hacia la calle peatonal y hacia la medianera este, dando así hacia la plaza la fachada corta. De esta forma logra independizar la lectura del volumen con respecto a las edificaciones vecinas desde la plaza, confiriendo a éste un alto grado de abstracción, y dirigir las vistas de las viviendas hacia espacios sin coches.

---

60 Coloquio Maestría Universidad Nacional de Colombia- Bogotá 28 de marzo de 2006 (inédito)

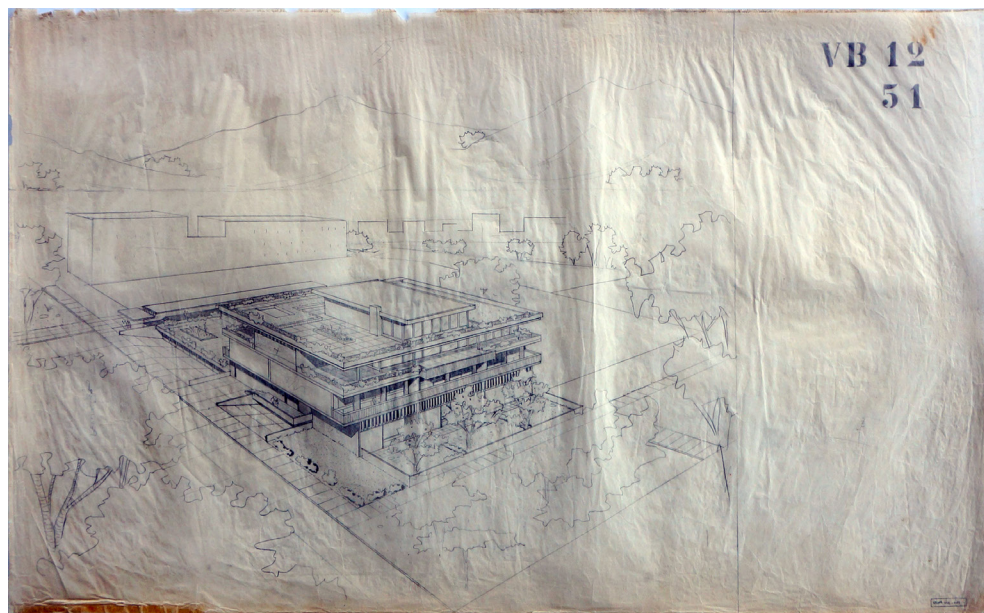


Fig.104- Edificio Bessudo- VB 004-01b-019 (sin fecha)-perspectiva

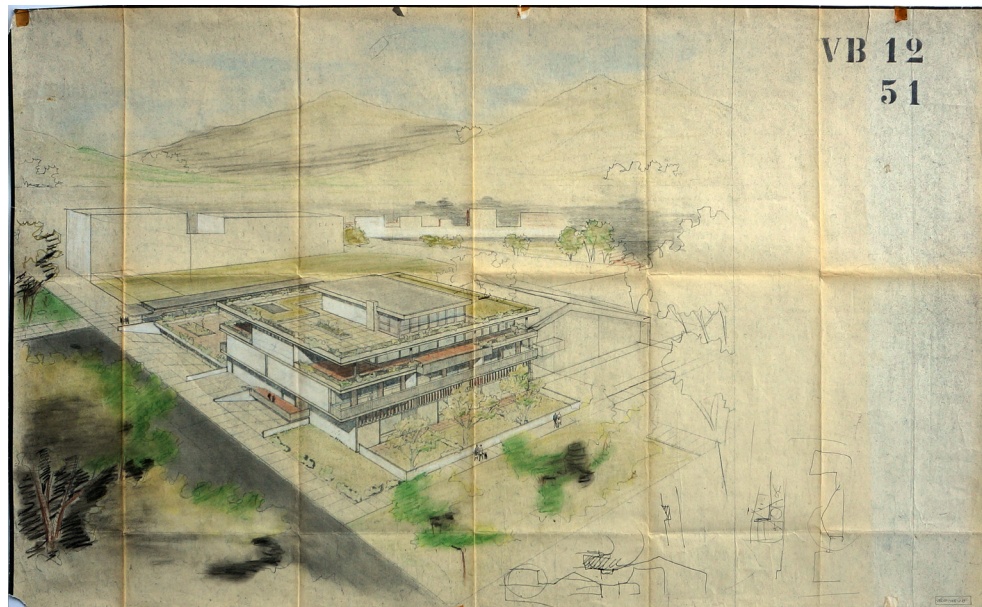


Fig.105- Edificio Bessudo-VBC 001-01b-019 (sin fecha)-perspectiva coloreada



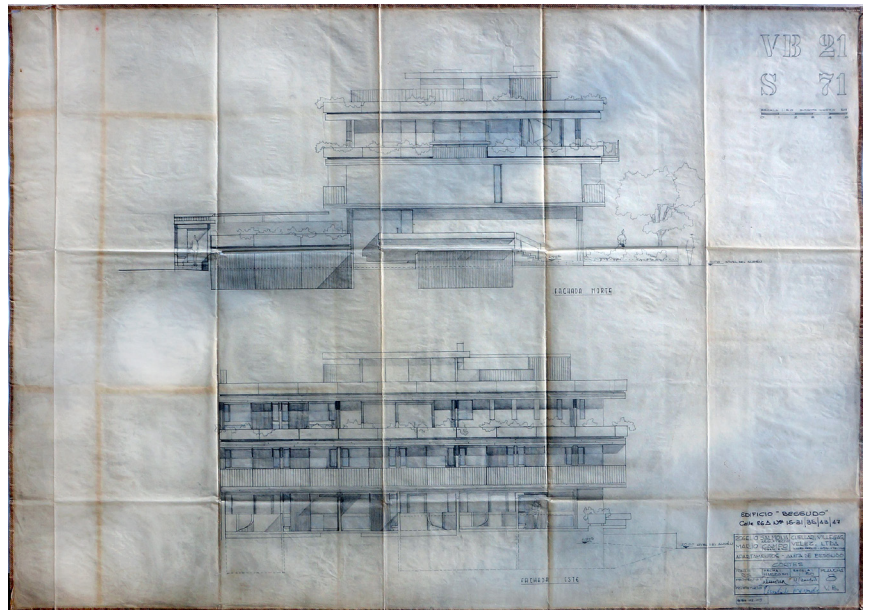


Fig.106- Edificio Bessudo- VB 009-01b-019 (sin fecha)-cortes E 1/50

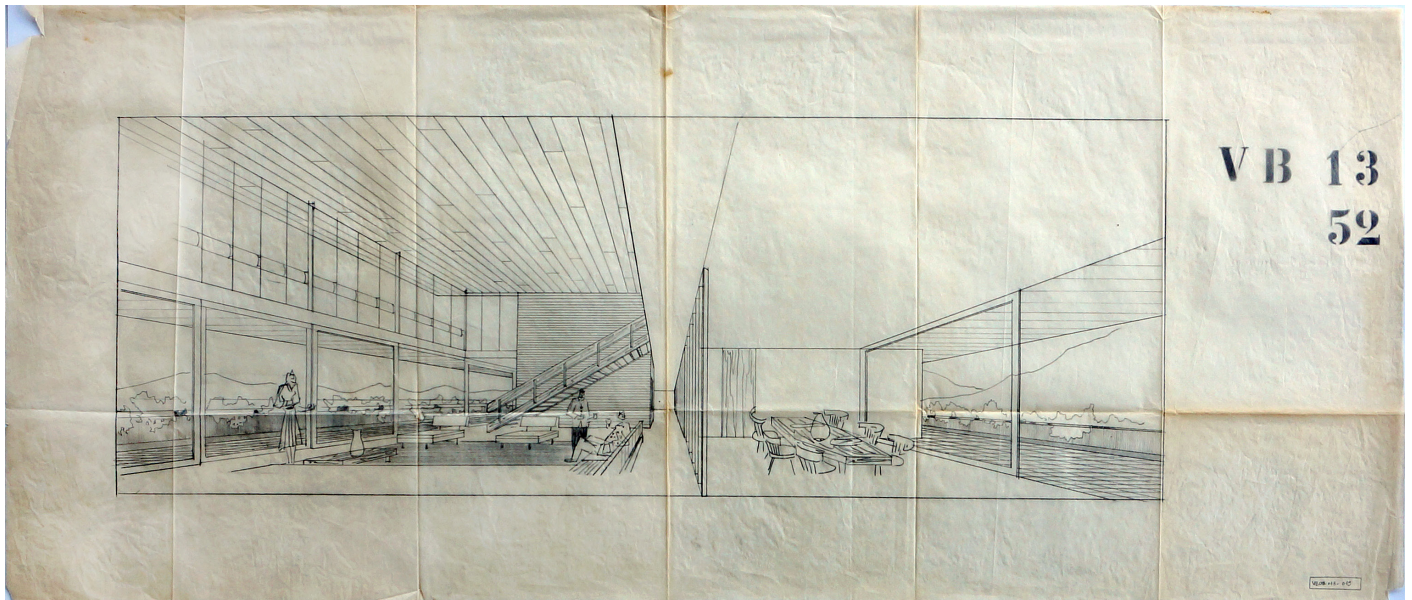


Fig.107- Edificio Bessudo- VB 005-01B-019 (sin fecha)-perspectiva interior

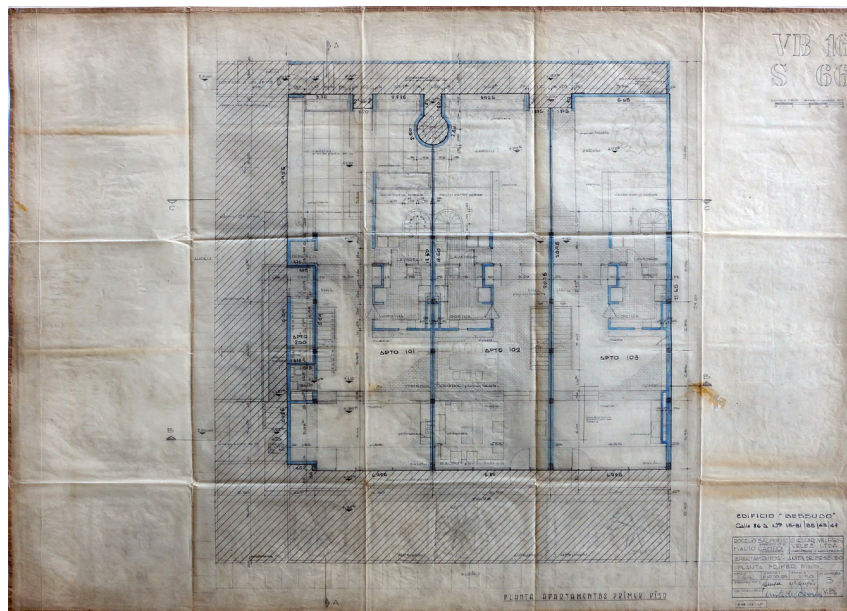


Fig.108- Edificio Bessudo- VB 009-01B-019 (mar 1959)-planta primer piso E 1/50

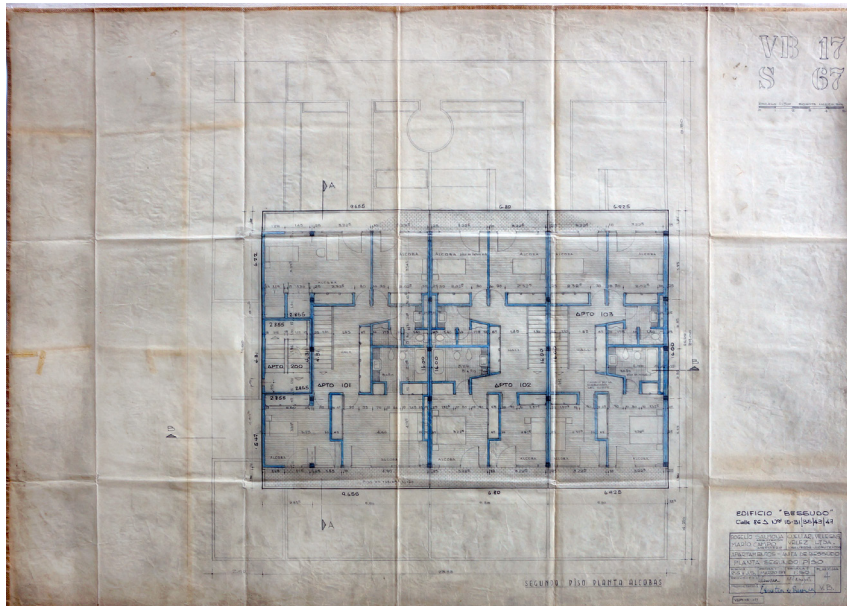


Fig.109- Edificio Bessudo- VB 009-01B-019 (mar 1959)-planta segundo piso E 1/50

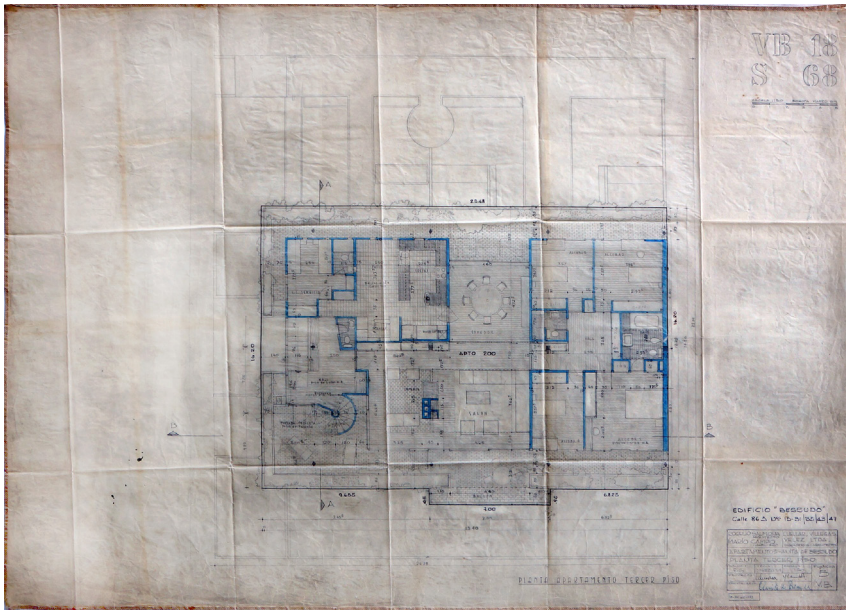


Fig.110- Edificio Bessudo- VB 0011-01B-019 (mar 1959)-planta tercer piso E 1/50

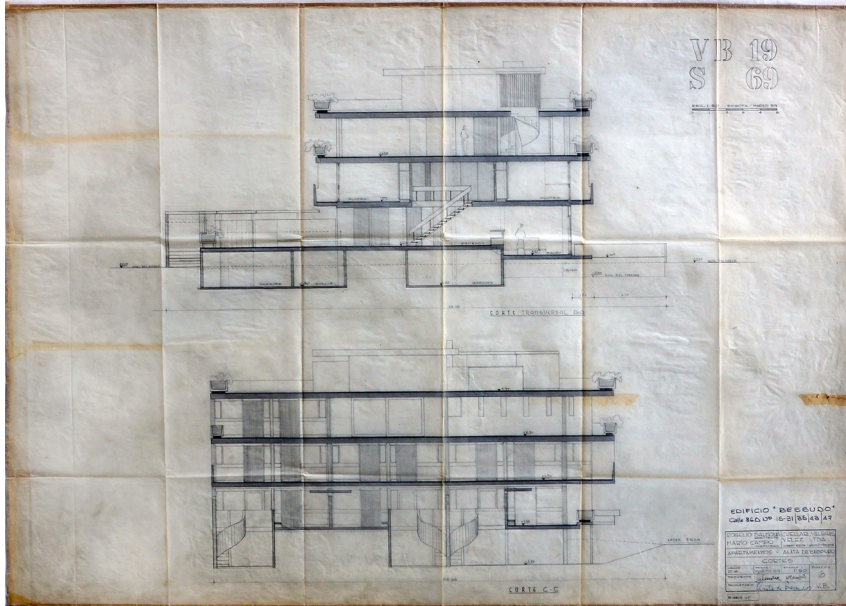


Fig.111- Edificio Bessudo- VB 0012-01B-019 (mar 1959)-cortes E 1/50

La visión del alzado frontal recuerda vagamente la estrategia empleada en el proyecto para el Palais du Gouverneur: un cuerpo macizo situado en la primera planta y delimitado superior e inferiormente por dos espacios de aire y un remate en la parte superior.

Esta ubicación en la parcela también permite trabajar dos formas de acceso diferenciadas: unas más significadas -mediante una escalera con un rellano volado sobre la puerta del garaje- que conduce a la vivienda de las plantas superiores, y un acceso discreto, situado contra la medianera oriental. Este último resulta de gran interés pues construye una secuencia de espacios abiertos previos al acceso a la vivienda. En el espacio anterior al límite de la edificación se dispone un banco y un escalón, tras éstos aparece la reja de entrada que conduce a un corredor cubierto que discurre de forma paralela a la medianera. El límite entre este espacio común y las zonas privadas de la vivienda está construido mediante un filtro compuesto por machones de obra, las puertas de acceso a las viviendas y unos maceteros profundos. Tras este primer filtro se accede a una zona privada de jardín, una parte del cual configura un espacio a doble altura hacia las zonas de lavado y planchado de ropa dispuestas en la cota del sótano. A continuación sigue un espacio cubierto por la edificación superior y luego la puerta, desde la cual se percibe el jardín trasero como fondo de perspectiva.

El acceso a la vivienda superior, una vez superada la escalera exterior se realiza por una escalera de dos tramos pegada a la fachada. En la tercera planta se llega a una “casa” con similitudes distributivas importantes con respecto a las dos anteriores. El programa básicamente está organizado a partir de tres recintos claramente diferenciados: la zona de habitaciones, la zona de estar y la zona de servicios. Cada uno de ellos está delimitado claramente mediante muros y posee un espacio exterior asociado que le es propio. Debido a que un balcón corrido bordea las tres fachadas, este espacio exterior es omnipresente en todas las partes de la vivienda. No obstante Rogelio Salmona introduce ciertos matices que lo particularizan en función del espacio al que sirven. La zona de estar, que es el único espacio abierto simultáneamente hacia dos espacios abiertos, en uno de los lados este espacio se incrementa mediante un aumento puntual de la dimensión del balcón y en el otro se abre hacia el espacio del comedor que está tratado como si de una *verandah* se tratase. En los otros dos recintos introduce una nueva variación ya que si bien no modifica el espacio continuo del balcón sí que introduce unos potentes lucernarios planos que cubren la totalidad del cuarto de baño principal, así como la zona de cocina propiamente dicha. Es decir que sin abrirlo del todo sí que crea una suerte de patio, en resumen un aperturas que permite entrar en contacto con el cielo. El cuerpo de remate ocupa sólo una zona de la planta lo que permite generar un espacioso jardín en cubierta análogo al de la casa para Mario Cuéllar.

Las perspectivas del espacio interior del salón recuerdan claramente a las realizadas para la casa del Ingeniero Hernández, en las que se muestra una visión frontal con una clara división axial del espacio, que persigue una ampliación perspectiva hacia el lateral.

En este edificio es quizás una de las únicas ocasiones en las que utiliza una estructura compuesta por una retícula de soportes aislados de hormigón. Sin embargo, al estar estos embebidos en los cerramientos, en realidad el espacio se percibe configurado por los recintos funcionales. En este sentido su trabajo, a la par que se acerca en numerosos aspectos al trabajo del maestro, empieza a ahondar en caminos claramente antagónicos. El entendimiento de la estructura en Le Corbusier y en Rogelio Salmona constituirá una marcada diferencia en la manera de trabajar de ambos arquitectos.

## b. Un paréntesis

El único edificio público proyectado por Rogelio Salmona durante estos primeros años es un proyecto no construido para el **Colegio de la Enseñanza en Pereira** -de nuevo junto a Cuéllar, Villegas y Vélez-, cuyos dibujos aparecen con fecha de febrero de 1959 (Fig. 112-117).

El trabajo y las búsquedas asociadas a él fueron intensas durante este período inicial en Colombia. Sin lugar a dudas es posible afirmar que el arquitecto estaba luchando por hacerse un lugar dentro del ámbito profesional colombiano, y a la vez, lo que en el marco de este estudio resulta más relevante, por encontrar una manera de hacer propia. Con un gran bagaje a sus espaldas era difícil obviar lo aprendido junto a Le Corbusier durante seis años. En este colegio Rogelio Salmona recurre a la solución de organizar el programa en un bloque lineal levantado del plano del suelo.

Fueron muchos los edificios de este tipo estudiados por Le Corbusier y el propio Salmona tuvo a ocasión en colaborar en varios de ellos durante su estancia en París. Vale la pena recordar que el primer proyecto en el que colaboró fue el edificio para las Manufactures Claude et Duval y uno de los últimos la sede para los Avocats cerca de la Haute Cour en Chandigarh. Al igual que en aquellos proyectos, Salmona recurre a la organización de la planta a partir de la ubicación del núcleo de escaleras en los 2/3 de la misma, lo que le permite a la vez organizar el programa y ordenar las circulaciones. La proporción general de la plantas bajas también responde aproximadamente a la razón 1/3.

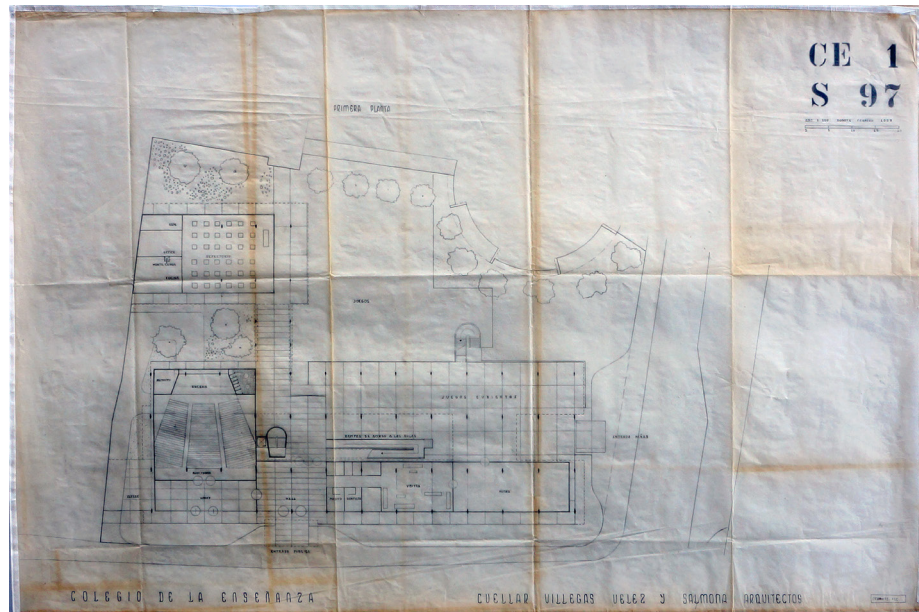


Fig.112- Colegio La Enseñanza- CE 002-01B-025 (feb 1959)-planta 1 E 1/200

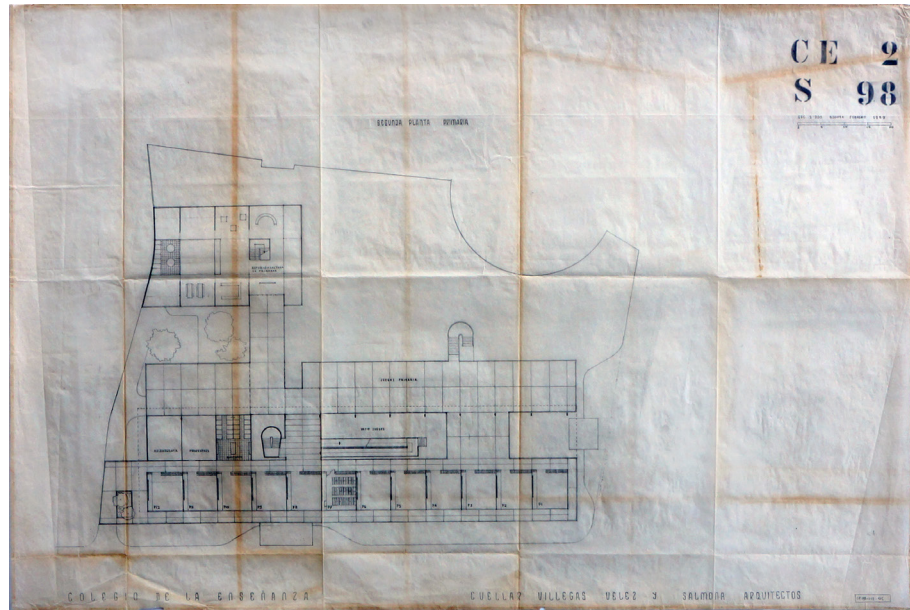


Fig.113- Colegio La Enseñanza- CE 003-01B-025 (feb 1959)-planta 2 E 1/200

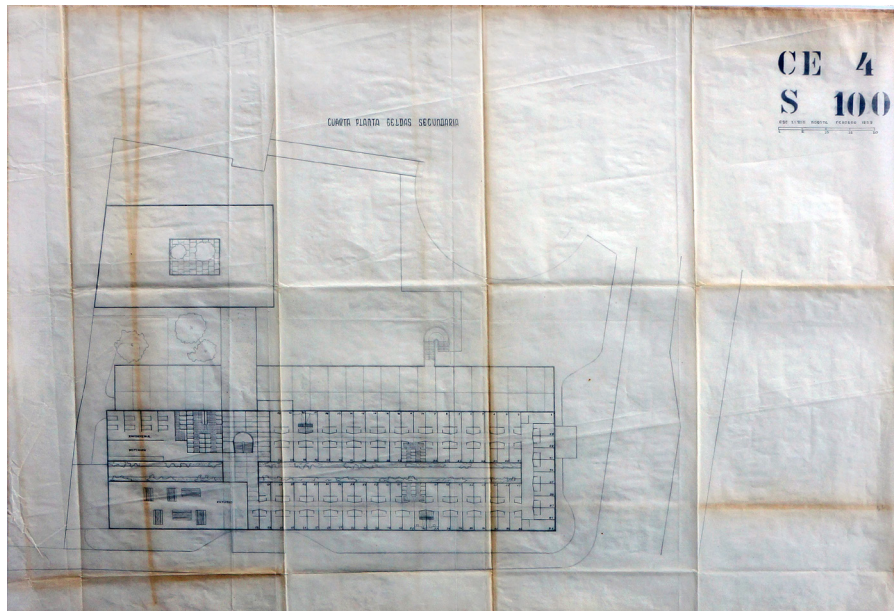


Fig.114- Colegio La Enseñanza- CE 004-01B-025 (feb 1959)-planta 4 E 1/200

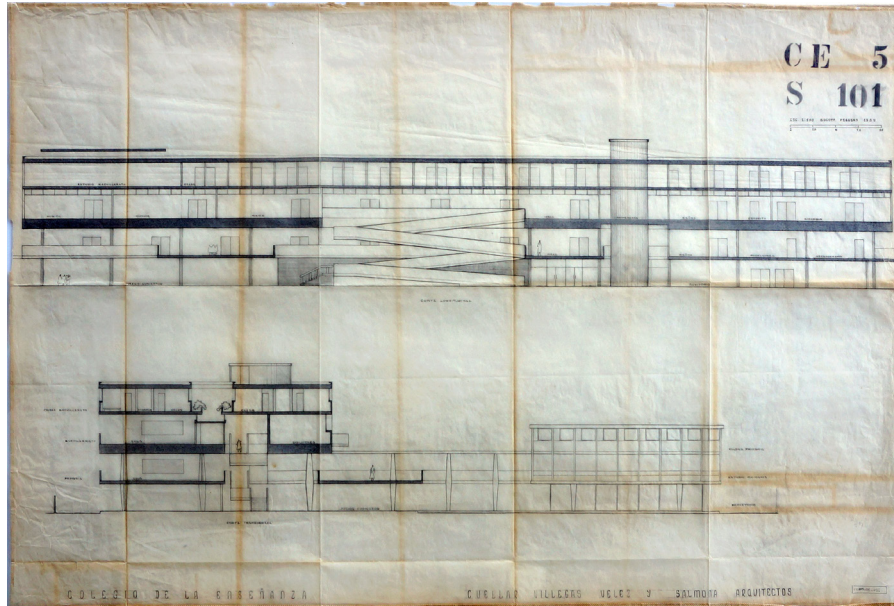


Fig.115- Colegio La Enseñanza- CE-005-01B-025 (feb 1959)-cortes E 1/100

La estructura, al igual que en las Unités d'Habitation o que el Pavillon Suisse, está concebida a partir de un doble orden. En este caso las dos primeras plantas están construidas con una potente estructura de hormigón, compuesta por doce crujiás de aproximadamente 7.50\*9.00 metros en los vanos exteriores y 7.50\*11 metros en el vano central, mientras que las dos plantas altas se sustituye por una estructura aparentemente de elementos metálicos. Esta estructura también sería la encargada de permitir una determinada forma de construcción de los alzados, a partir de elementos ligeros. El cambio de estructura se realiza a la altura del segundo forjado que aparece grafiado como un potente *sol artificiel*.

La forma de acceder así como la manera de circular dentro del edificio participan de las búsquedas anteriores llevadas a cabo en los proyectos residenciales. Al igual que en el Edificio Bessudo, se accede por el testero del volumen, que también en este caso se deja prácticamente ciego y está compuesto por un volumen macizo encuadrado por dos volúmenes de aire y un cuerpo de remate. Esta estrategia en este caso no obstante es relativamente discutible pues en la última planta hay celdas habitables dando hacia esta fachada que quedan por lo tanto cegadas y únicamente ventiladas e iluminadas por el lucernario en cubierta.

La secuencia del acceso también aparece, al igual que en el caso anterior, cuidadosamente elaborada. Tras pasar bajo una marquesina exterior al volumen y de escasa altura se recorta un vacío que permite reconocer el orden completo de la estructura de hormigón de las dos primeras plantas. Una pasarela separa la zona de acceso del espacio de la rampa permitiendo que las dos circulaciones se crucen visualmente: la de entrada a través del la marquesina y la de salida por el espacio exterior elevado. El uso de la rampa seguramente procede de la voluntad de otorgar continuidad a dos espacios exteriores de diversa índole.

Al igual que en la Casa para Mario Cuéllar en este proyecto Rogelio Salmona proyecta diversos espacios exteriores al interior del edificio: el primero es un amplio patio protegido por un forjado superior que constituye la antesala al edificio así como a los espacios singulares -auditorio, sala de vistas, enfermería y refectorio- situados en planta baja. Sobre éste se sitúa un patio de juegos descubierto en planta primera que también cumple la labor de ser el distribuidor del edificio pues en realidad es el único elemento que conecta físicamente todos los espacios del mismo. Por último tanto en el volumen principal como en el volumen auxiliar que aloja el refectorio y las zonas de primaria aparecen unos espacios de patio abierto hacia el cielo, que en ninguno de los dos casos parece ser un espacio pisable. En el caso del edificio principal la sección transversal muestra claramente cómo este espacio se construye a partir



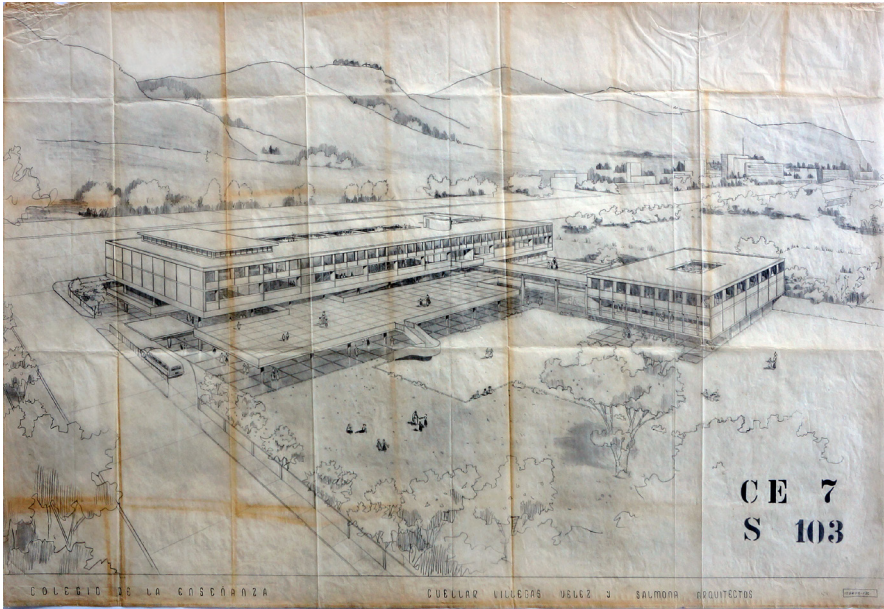


Fig.116- Colegio La Enseñanza- CE 007-01B-025 (sin fecha)-perspectiva conjunto

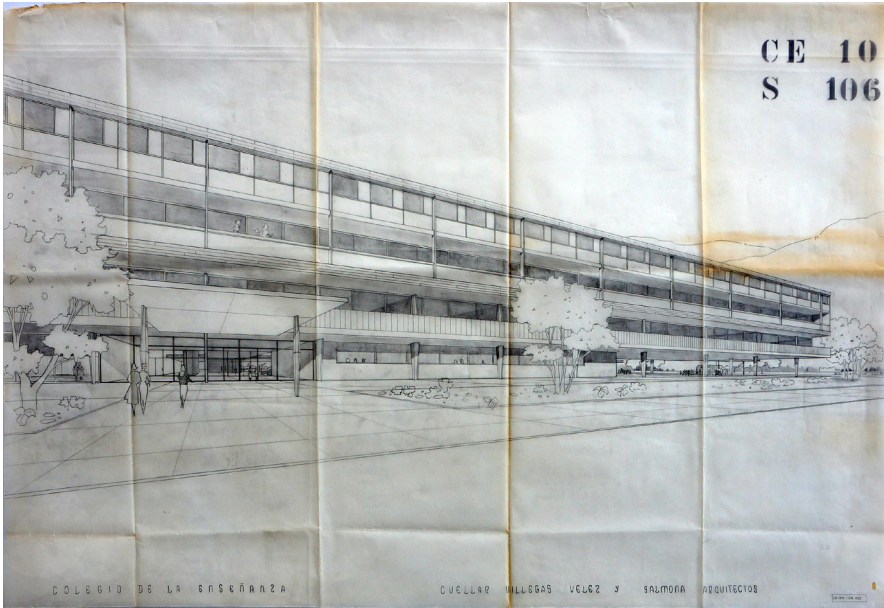


Fig.117- Colegio La Enseñanza- CE 010-01B-025 (sin fecha)-perspectiva

de dos jardineras longitudinales vinculadas a las celdas y un forjado que cubre el paso inferior a una cota más baja que las estancias permitiendo a la vez la entrada de luz natural a éstas.

Este edificio formalmente más próximo del trabajo que estaban llevando a cabo las grandes oficinas de arquitectos en Colombia -como por ejemplo Cuéllar, Serrano, Gómez- muestra no obstante la permanencia de ciertos temas que de un trabajo a otro se van reelaborando.

### c. Búsquedas en torno a la vivienda colectiva

Como paréntesis a la colaboración con Cuéllar-Villegas-Vélez Rogelio Salmona participa junto con Arturo Robledo en la redacción de un **proyecto de casas en serie** (Fig. 118-122 y Fig. 123-129), en el que retoma varias de las cuestiones abordadas en el proyecto anterior de la Casa Experimental (o Casa del Ingeniero Hernández) y establece un puente claro con las últimas experiencias parisinas, en este caso con el proyecto para La Citadelle en la localidad de Hem cerca de Roubaix. La búsqueda de Rogelio Salmona en torno a las viviendas en serie se iniciará en este proyecto, pero será unas de las constantes vías de trabajo durante estos primeros años.

La propuesta realizada conjuntamente con Arturo Robledo en 1958 plantea una serie de objetivos. Según el texto de presentación que precede al proyecto en la revista *PROA* 123 éstos son:

*“El propósito del proyecto es el de abordar una solución tan versátil en la acomodación de sus dependencias, como múltiples son las necesidades de las familias colombianas. Para tal fin se buscaron los siguientes requisitos:*

*Alcanzar un precio de construcción adecuado a la capacidad de pago del empleado o del profesional; presentar un sencillo sistema constructivo, adaptable a construcciones en serie; establecer una integridad de los espacios de actividad social: jardín interior, estar, comedor, estudio de los niños; separar la zona de los padres y la de los hijos; dar independencia a la vida familiar en relación a las molestias de la calle; lograr la adaptabilidad de la habitación básica en relación a:*

- 1.- Distintos tipos familiares o posibles cambios en su composición. Posibilidades de ampliación y subdivisión (ver tipos 2, 3 y 4).*
- 2.- Modalidades diferentes del terreno; conservar orientación mediante cambio de la entrada (ver tipo 5), o variar el corte para adoptarlo a terreno inclinado (ver tipo 6).*
- 3.- Clima cálido: variación en el corte para obtener ventilación transversal en todas las dependencias y aumento de la protección contra el sol.*

*Y desde el punto de vista urbanístico lo siguiente:*

- 1.- Evitar la monotonía de las casas en banda continua y el mayor costo de las casas pareadas, proponiendo una solución intermedia.*
- 2.-Protección del peatón de la lluvia y el sol, por la provisión de andenes cubiertos.*
- 3.- En la cubierta de los andenes colocación de las redes eléctricas y telefónicas y del mismo alumbrado, para evitar el feo y costoso espectáculo de los postes.*
- 4.- Posibilidad de loteo y pareamiento en diagonal cuando la forma del terreno o las necesidades de orientación lo exijan.”*

Llama la atención esta declaración de intenciones, pues gran parte de ellas eran las mismas que animaban algunos de los proyectos de vivienda colectiva de densidad media en los que trabajó Rogelio Salmona durante sus últimos años de permanencia en el atelier de Le Corbusier. Partiendo de una especial vinculación con las propuesta para *La Citadelle*, ya que en ambos casos se plantea un sistema compuesto por crujías paralelas que permite un crecimiento en las dos dimensiones de la planta: en el ancho ampliando el número de crujías o en su longitud incrementado la dimensión sin comprometer a la estructura, pues ésta es dependiente de su ancho. En *La Citadelle* Le Corbusier recurrió a la alternancia de crujías de 2.96 y 3.66 metros, mientras que en este caso la elección se estabiliza en la repetición de un módulo de 2.80 metros. No obstante, en ambos casos, la estabilidad del modulo estructural utilizado permite sin duda optimizar las variaciones distributivas y por ende los costes.

En los dos proyectos es común la preocupación por la manera cómo estas viviendas construyen a la par que un espacio protegido para la vida familiar -que aúna espacios cerrados y espacios abiertos-, un espacio perteneciente a la escala de lo urbano, que define una manera de relacionarse con la ciudad. El espacio del jardín previo así como la secuencia del acceso se trabajan en ambos casos con una clara intención. En *La Citadelle*, al igual que sucedía en la propuesta para Tumaco de Wiener y Sert y el equipo de arquitectos colombianos de la dirección de Edificios Nacionales, se sitúa en este espacio previo una zona susceptible de ser destinada al trabajo. En el capítulo anterior se vio cómo en numerosos proyectos Le Corbusier ensayó la utilización de muros curvos como recurso para modelar un espacio urbano amable, con una presencia intencionada de la vegetación tras estos. En la propuesta para las viviendas en serie realizada conjuntamente con Arturo Robledo el antejardín avanza con respecto al acceso a la vivienda propiamente dicha e incluso se remata con una cubierta a caballo entre la calle y el jardín.

En uno de los bocetos para el proyecto de *Roubaix* (no firmado) aparece la siguiente consideración:

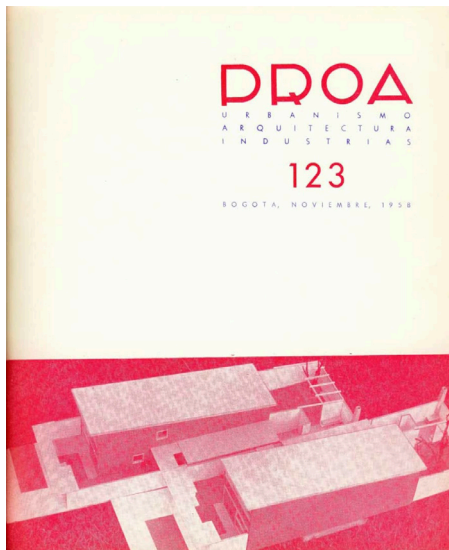


Fig.118- PROA 123-noviembre 1958-portada

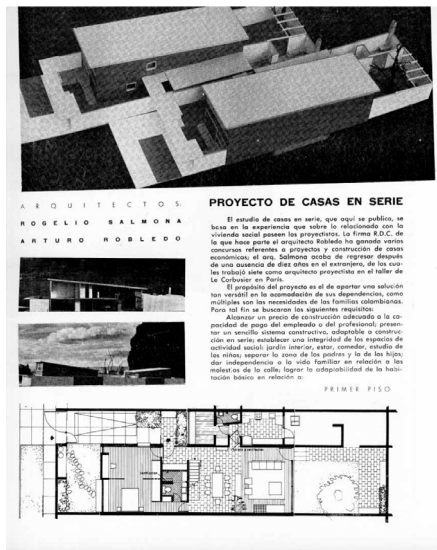


Fig.119- PROA 123-noviembre 1958-proyecto de casas en serie-R. Salmons y A. Robledo

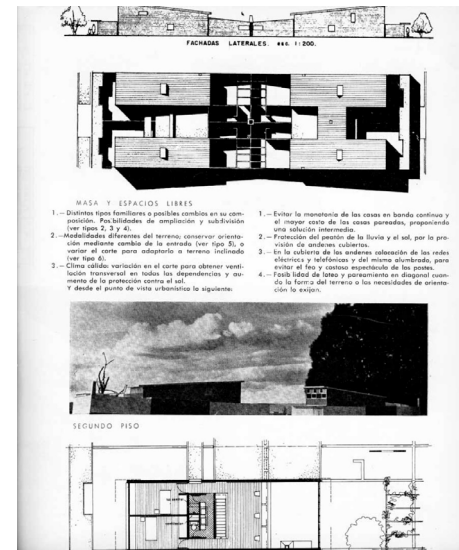


Fig.120- PROA 123-noviembre 1958-proyecto de casas en serie-R. Salmons y A. Robledo

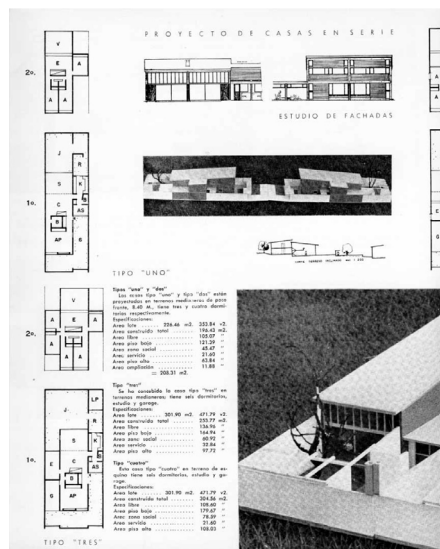


Fig.121- PROA 123-noviembre 1958-proyecto de casas en serie-R. Salmons y A. Robledo

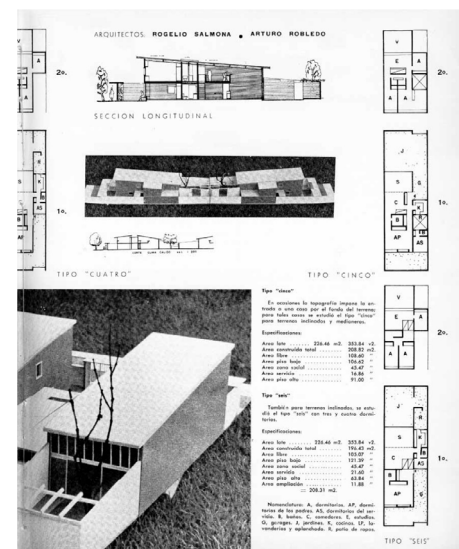


Fig.122- PROA 123-noviembre 1958-proyecto de casas en serie-R. salmons y A. Robledo

*“On élargie dans la longueur et la largeur. Les jardins peuvent rester les mêmes ou plus grands. Ceci permet de faire des petits décrochements dans les rues qui peuvent être très désirables.” (FLC 20916A, 5 mai 53)*

La preocupación por encontrar unos principios constructivos que redunden en una mayor economía de las soluciones también es común en ambos casos. Además de la optimización del módulo estructural, a la cual se aludía anteriormente, también vale la pena resaltar la preocupación sobre cuál debía ser la manera de agrupar las viviendas y a la búsqueda de una relación óptima entre el ancho y la longitud de la planta. En la Citadelle se expresaban dudas sobre cuál era el tipo de crecimiento óptimo para favorecer la economía de la solución en lo que respecta tanto a las viviendas como de la urbanización. Quizás la decisión de proponer la utilización de una segunda planta en altura pretenda dar respuesta a esta cuestión.

*“Je crois que le principe de l’habitabilité en longueur n’est pas très valable en horizontal. Sauf pour des raisons d’économie jusqu’à une certaine limite. En horizontal on a des possibilités d’extension dans tous les sens. La densité de bâtisse est toujours la même. Peut être on peut économiser en boirie. » (FLC20918E- 1953)*

Tras este primer proyecto, Rogelio Salmona seguirá elaborando a lo largo de su trayectoria profesional, pero más intensamente durante los primeros años, varias propuestas para conjuntos residenciales de bajo coste.

Entre 1959 y 1960<sup>61</sup> realiza el proyecto para la **Urbanización San José en Pereira** (Fig. 130-134), de nuevo conjuntamente con Cuéllar, Villegas y Vélez. Se trata de un conjunto de quince casas, en las que explora un camino similar al planteado para el Conjunto de Viviendas en serie realizado con Robledo retomando una vez más cuestiones previamente elaboradas en los proyectos del 35 rue de Sèvres.

La agrupación de viviendas de bajo coste compuesta a partir de la repetición de crujiás paralelas implicaba una reflexión sobre la manera de agruparlas y sobre su forma de crecimiento. En las propuestas para *la Citadelle* y *la Nouvelle Ville Briey* se vio cómo una de las preocupaciones de Le Corbusier residía en la manera de provocar una forma de agrupación que cualificara adecuadamente el espacio urbano

---

61 Los planos de proyecto que se conservan en la Fundación Rogelio Salmona están fechados en febrero de 1960.

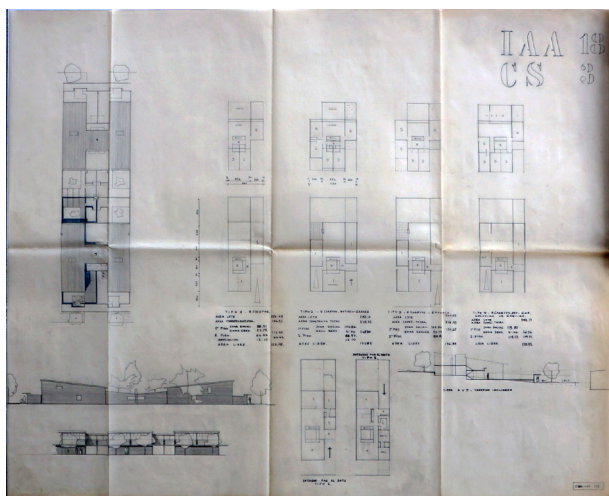


Fig.123- Casas en Serie- CS 003-01B-024 (sin fecha)-posibilidades de agregación

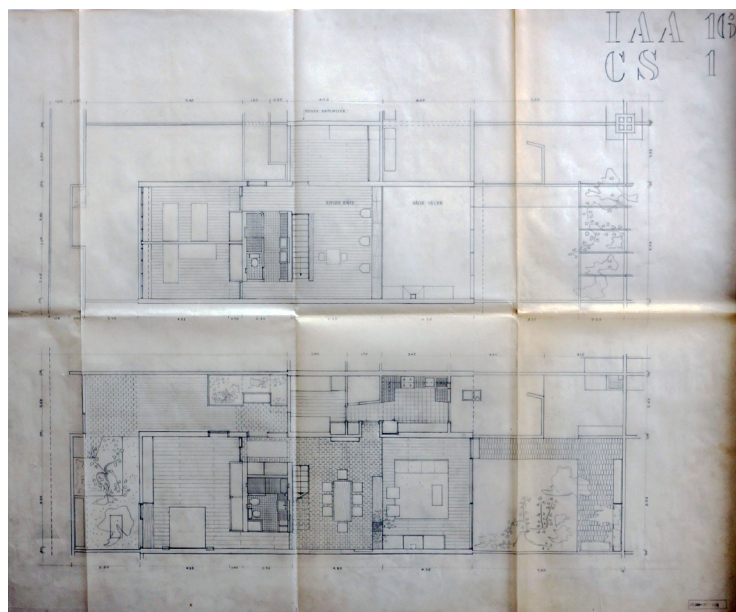


Fig.124- Casas en serie- CS 001-01B-024 (sin fecha)-planta tipo

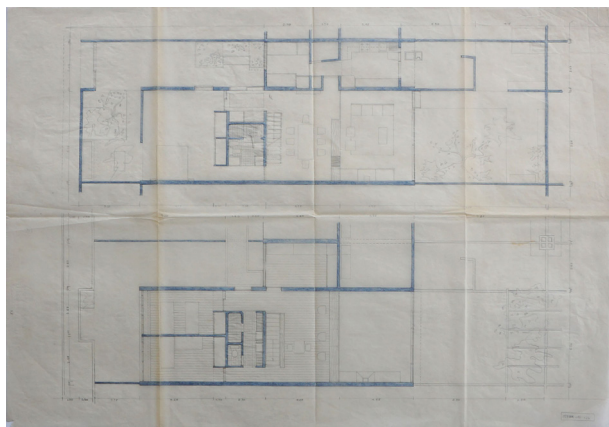


Fig.125- Casas en Serie- CSB 004-01B-024 (sin fecha)-planta tipo

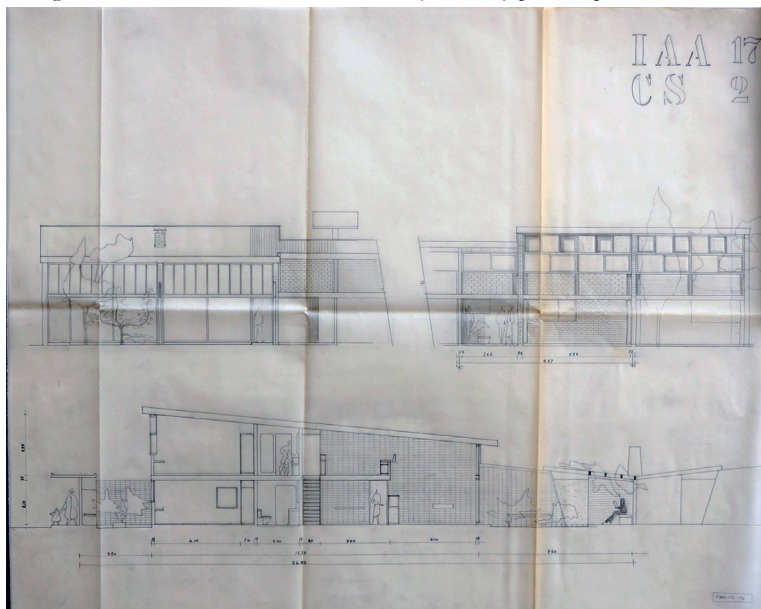


Fig.126- Casas en serie- CS 002-01B-024 (sin fecha)-alzados y sección

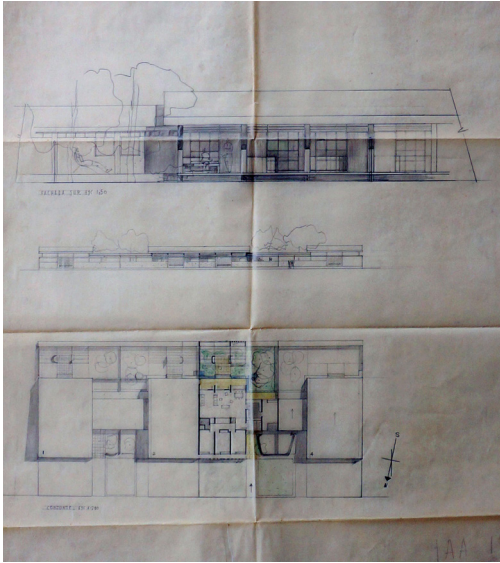


Fig.127- Casas en Serie- CSB 001-01B-024 (sin fecha)- agregación de unidades E 1/200, 1/50

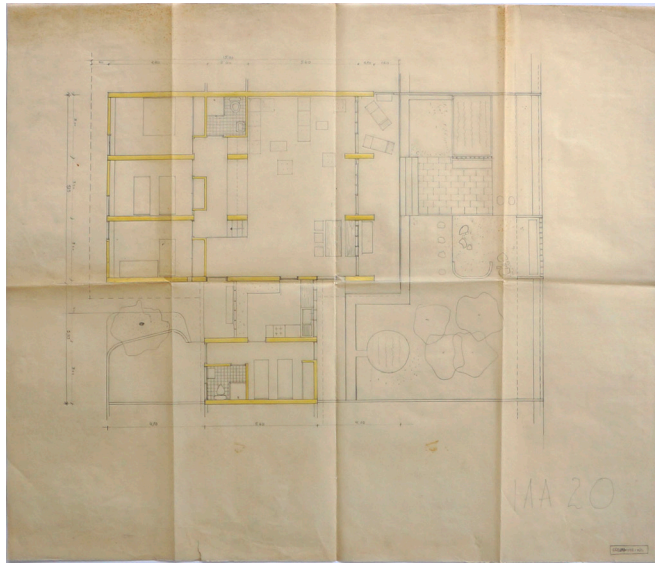


Fig.128- Casas en Serie- CSB 003-01B-024 (sin fecha)-planta tipo alternativa

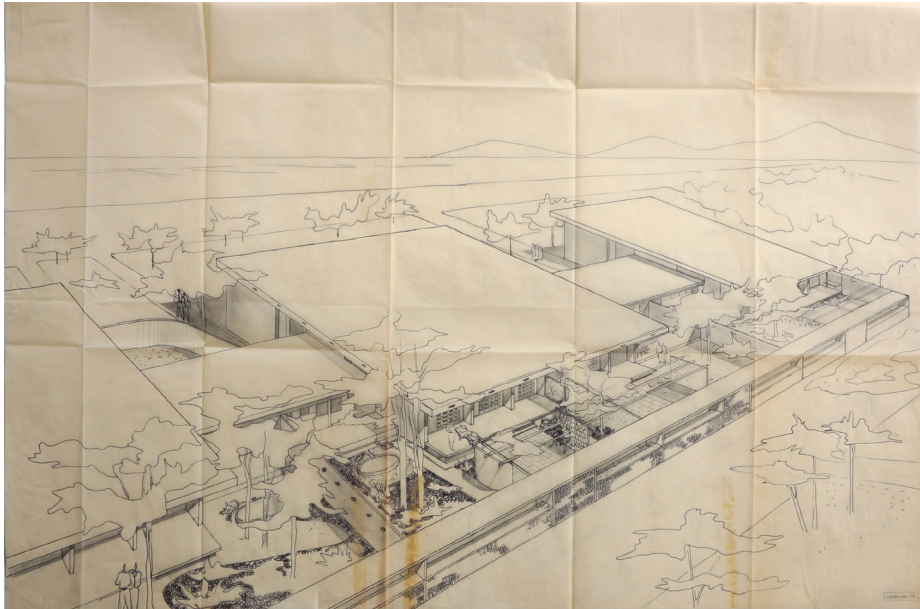


Fig.129- Casas en Serie- CSB 005-01B-024 (sin fecha)-perspectiva de la agrupación



Fig.130- Urbanización San José- USJ NN-01C-028 (sin fecha)-perspectiva conjunto



Fig.131- Urbanización San José- USJ NN-01C-028 (sin fecha)-perspectiva conjunto

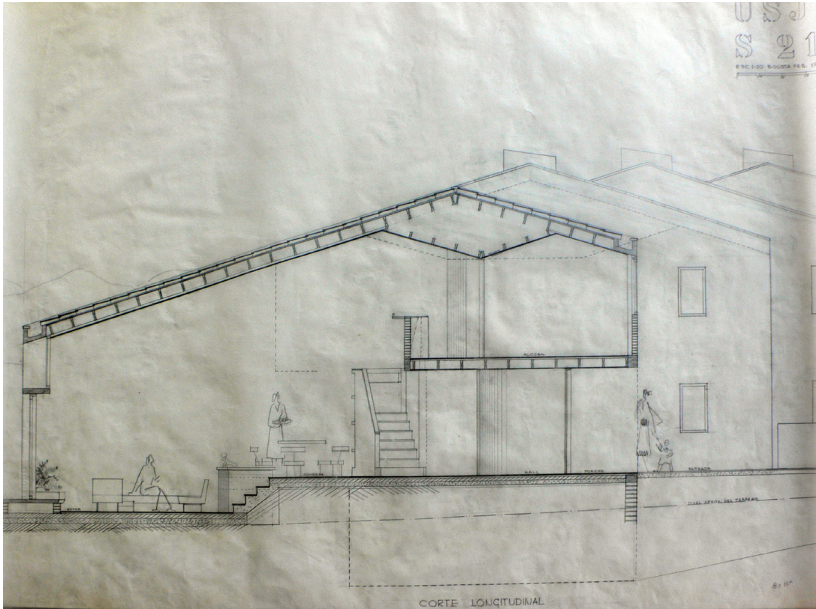


Fig.132- Urbanización San José- USJ NN-01C-028 8feb 1960)-sección E 1/20

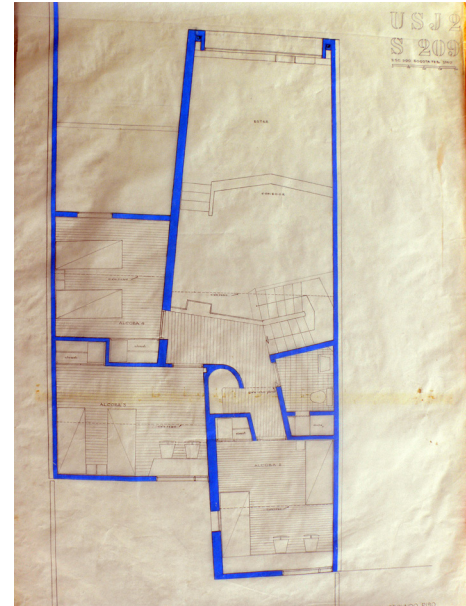


Fig.133- Urbanización San José- USJ Z002-01C-028 (feb 1960)-planta 2 E 1/20



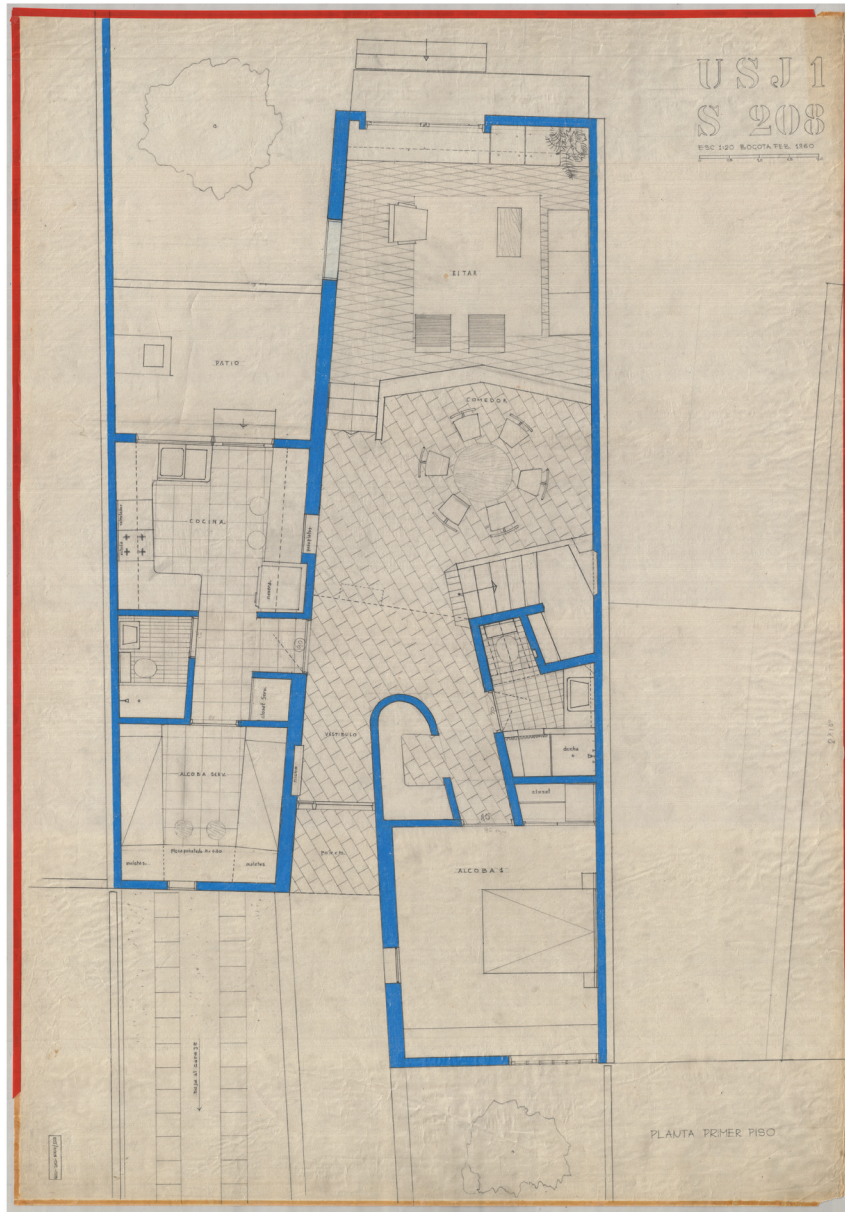


Fig.134-Urbanización San José- USJ Z001-01C-028 (feb 1960)-planta 1 E1/20

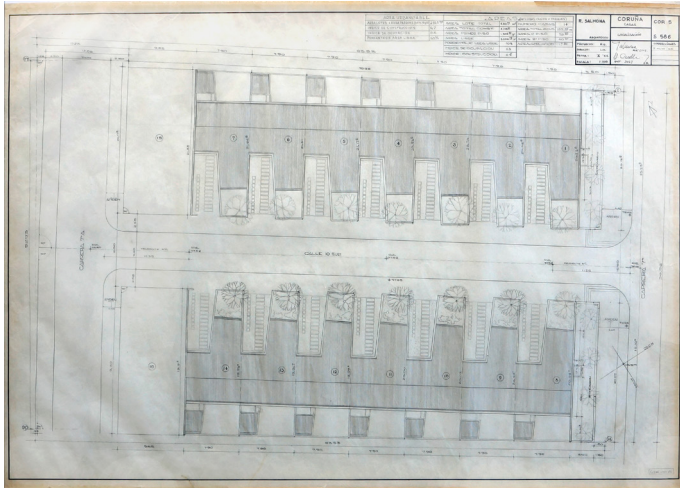


Fig.135- Urbanización La Coruña- COR 005-01D-043 (8 oct 1964)-localización E 1/100

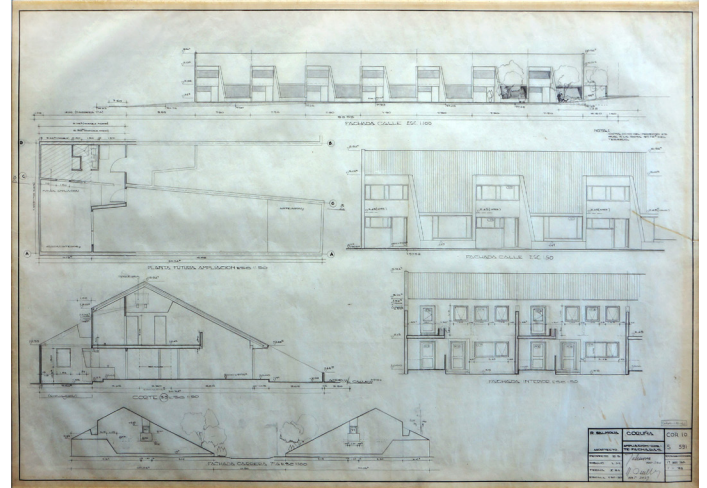


Fig.136- Urbanización La Coruña- COR 010-01D-043 (oct 1964)-cortes y fachadas E 1/50-1/20

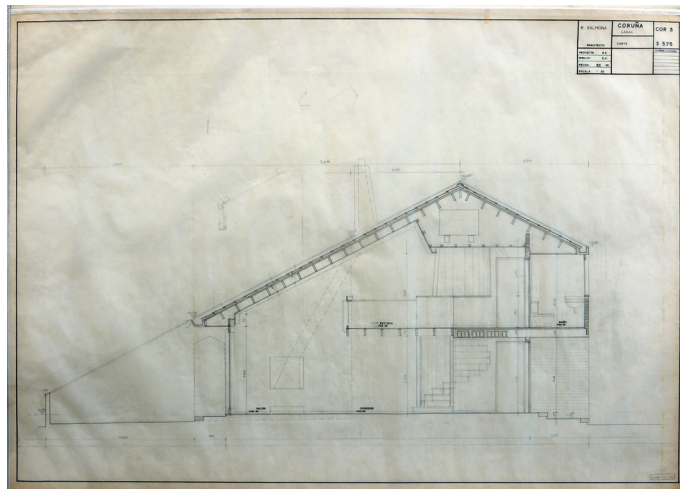


Fig.137- Urbanización La Coruña- COR 003-01D-043 (diciembre 1964)-corte E 1/20

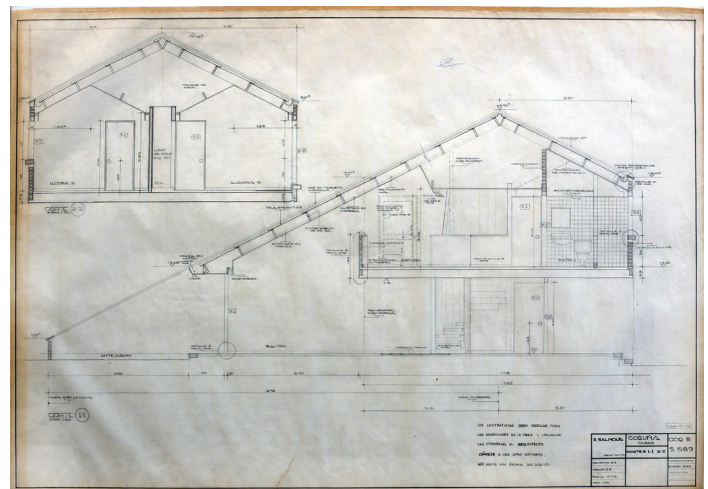


Fig.138- Urbanización La Coruña- COR 008-01D-043 (diciembre 1964)-cortes E 1/20

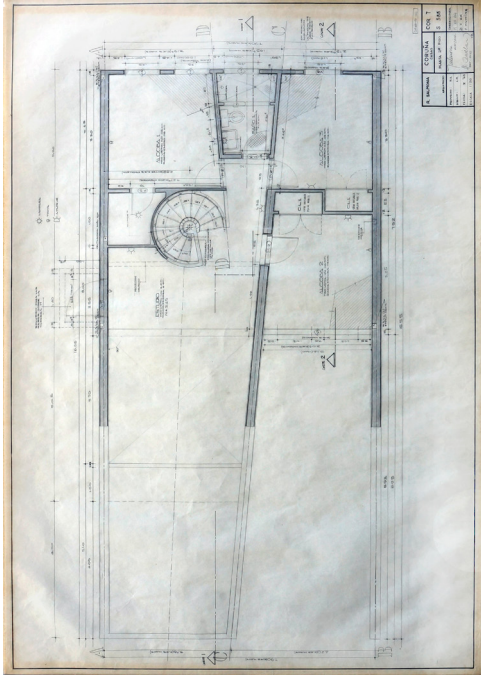


Fig.139- Urbanización La Coruña- COR 007-01D-043 (octubre 1964)-planta piso 2 E 1/20

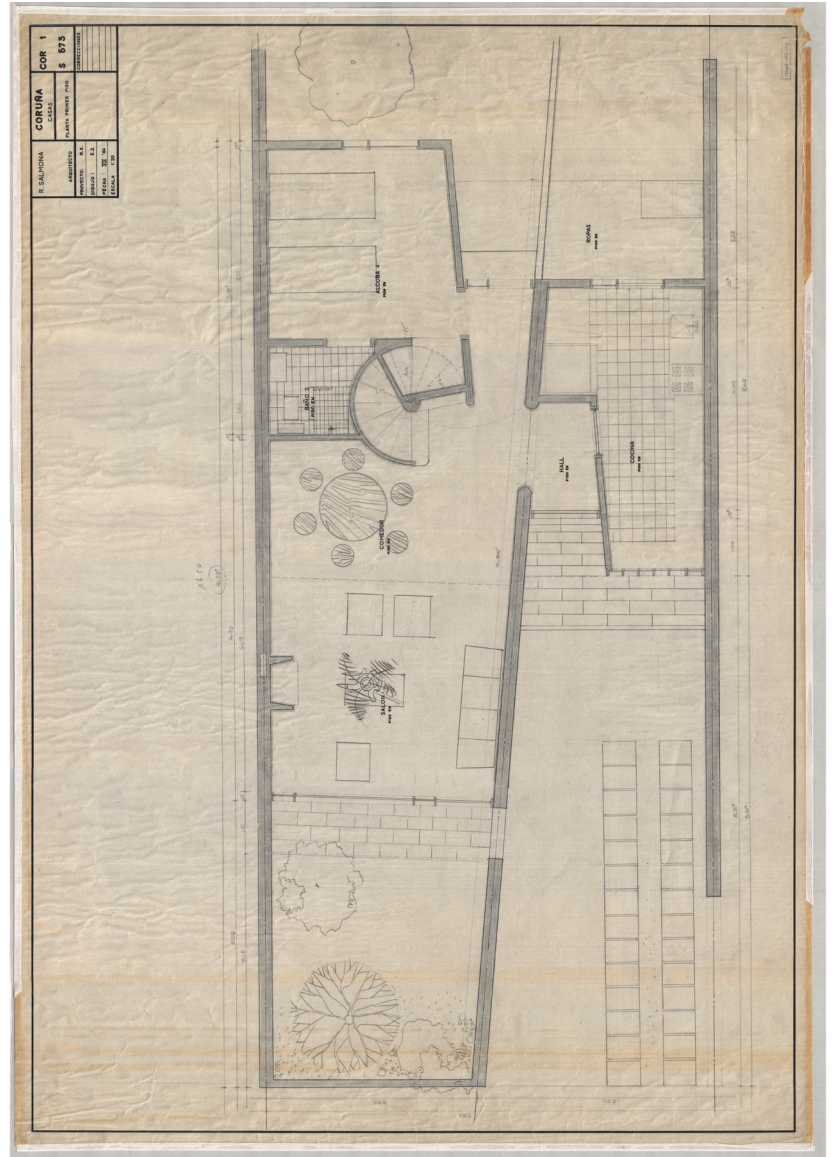


Fig.140- Urbanización La Coruña- COR Z001-01D-043 (jul 1964)-planta piso 1 E 1/20

circundante. En este proyecto Salmons da un paso más con respecto a las propuestas en las que trabajó en París, partiendo de un retranqueo relativo de las dos crujiás que componen la vivienda. Esta estrategia le permite ganar distancia para colocar una rampa de garaje -que baja media planta- y fraccionar así la visión de la fachada hacia la calle destinado una parte al acceso peatonal y de vehículos y otra -protegida por unos antejardines curvos y elevados -como antesala del espacio privado de la casa matizando su relación con la calle. Además de hacer uso del retranqueo, Salmons recurre a un ligero giro de planta con respecto a la alineación principal de la calle lo que le permite una visión completa de la serie.

*“Las casas en serie de Pereira es otra cosa, yo quería armar en esa calle... es decir, darle una cierta unidad con la variedad... es decir, hacer una paramentación. Porque es una calle muy larga y lo que había al frente eran casitas aisladas de dos pisos de altura, como una especie de peinilla rota. A mí me pareció importante (...) crear justamente una serie, una continuidad pudiendo crear una paramentación. (...) Yo traté aquí de evitar justamente el garaje -esto es una alcoba principal finalmente- para darle a la calle, para darle al espacio público que es la calle, una variedad dentro de la unidad del proyecto. Esa era la búsqueda de ese proyecto; además de hacer la vivienda económica, con muros de carga, etc., que tenga una continuidad estructural.”<sup>62</sup>*

El muro que divide las dos zonas de la vivienda está ligeramente inclinado. Germán Téllez atribuye este gesto a una “guerra al ángulo recto” que según el autor imperaba en ese momento. No obstante es importante anotar que estas viviendas se proyectaron para ser construidas en una zona curva de la Avenida Circunvalar, y que esta ligera distorsión de cada una de los espacios construidos que conforma la vivienda permite asumir la presencia de la curva de una forma más natural. Se vio anteriormente cómo en la versión de la “*barque*” para el proyecto de la Sainte Beuve, Le Corbusier ya se había enfrentado al acuerdo entre una envolvente curva y unas viviendas sensiblemente ortogonales mediante la deformación de una de sus partes. La apuesta de Salmons por otro lado, aunque avanza en varios de los caminos explorados en el estudio de Le Corbusier, también incorpora de forma clara otras influencias. Los recursos de organización de la planta y el trabajo con la sección tiene una clara relación con las propuestas residenciales desarrolladas por Arne Jacobsen en Klampeborg a finales de los años 40 y principio de 1950<sup>63</sup>.

Con respecto la organización del espacio a partir de una sección en semi-niveles, también se aprecia una influencia de los proyectos nórdicos de la época y quizás, en un ámbito más cercano, de Fernando

---

62 Coloquio Maestría Universidad Nacional de Colombia- Bogotá 28 de marzo de 2006 (inédito)

63 Conjuntos Sohölm 1 y Sohölm 2

Martínez Sanabria, quien estaba utilizando este recurso en Colombia desde 1951 (casa Ricaurte) y con una gran similitud a lo proyectado en la Casa Raisbeck de 1957. Rogelio Salmona asumía con naturalidad estas herencias y de hecho las consideraba parte necesaria del hacer arquitectónico.

*“Entonces ahí hay un punto importante en la formación de la arquitectura (...), uno no crea ni inventa nada, simplemente está recogiendo el conocimiento que viene de siglos atrás y lo que también está en sus propios contemporáneos. La influencia que uno tiene viene de los grandes maestros del pasado y de los grandes maestros del presente, inclusive no de los grandes maestros sino de los amigos mismos que uno tiene; es decir, todo influye en la figuración de una arquitectura apropiada en un momento dado.”<sup>64</sup>*

No obstante es interesante notar cómo, además de la posibles influencias externas y de la continuidad de la búsqueda con respecto al trabajo parisino, en este proyecto Rogelio Salmona retoma cuestiones de su propio trabajo. Ya se aludió al proyecto para la Viviendas en Serie de 1958, pero también es importante ver la relación de estos trabajos con las propuestas desarrolladas durante 1959 para Mario Latorre en Bogotá.

Años más adelante, con la **Urbanización La Coruña** (1964-1965) Rogelio Salmona cerrará el proceso de investigación en torno a la construcción de bajo coste abierto en las casas de San José en Pereira retomando la planta de forma casi literal y limitando el volumen construido mediante la reducción del espacio de salón. Esta decisión volumétrica esbozada en la casa para Mario Latorre se asume en este proyecto con una fuerza decidida (Fig. 135-140).

Mario Latorre (San Gil 1918- Bogotá 1988) fue un importante abogado, político y politólogo colombiano. Completó sus estudios de Derecho en Europa, pasando por la *Università della Sapienza* de Roma, la *London School of Economics*, para por último obtener su doctorado en Ciencias Políticas en París en 1952. Regresó a Colombia en 1954, cuatro años antes que Rogelio Salmona. No es descabellado pensar que la relación entre Latorre y Salmona se gestó en París. La coincidencia temporal, así como su interés común hacia las cuestiones políticas probablemente los hicieron encontrarse.

El hecho es que en 1959 Rogelio Salmona realiza dos proyectos para Mario Latorre. Se trata de una vivienda unifamiliar en Bogotá y de un edificio compuesto por tres apartamentos presumiblemente

---

64 Coloquio Maestría Universidad Nacional de Colombia- Bogotá 28 de marzo de 2006 (inédito)

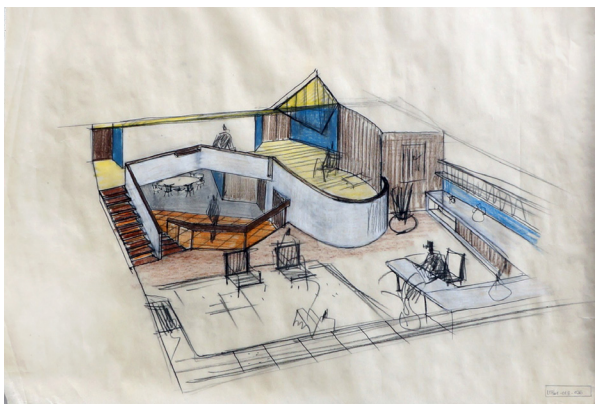


Fig.141- LT B001-01B-026 (sin fecha)-perspectiva interior

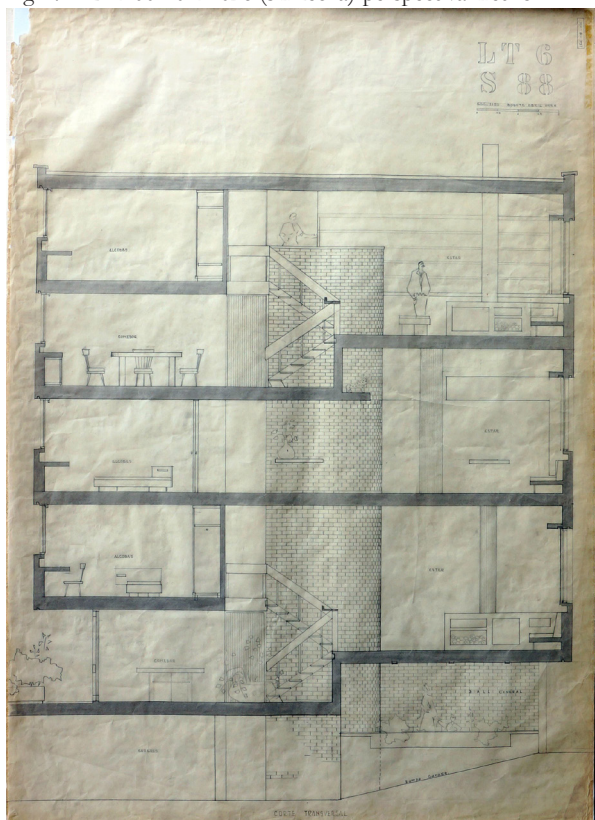


Fig.142- Apartamentos Mario Latorre- LT 006-01B-026 (abril 1959)-corte E 1/20

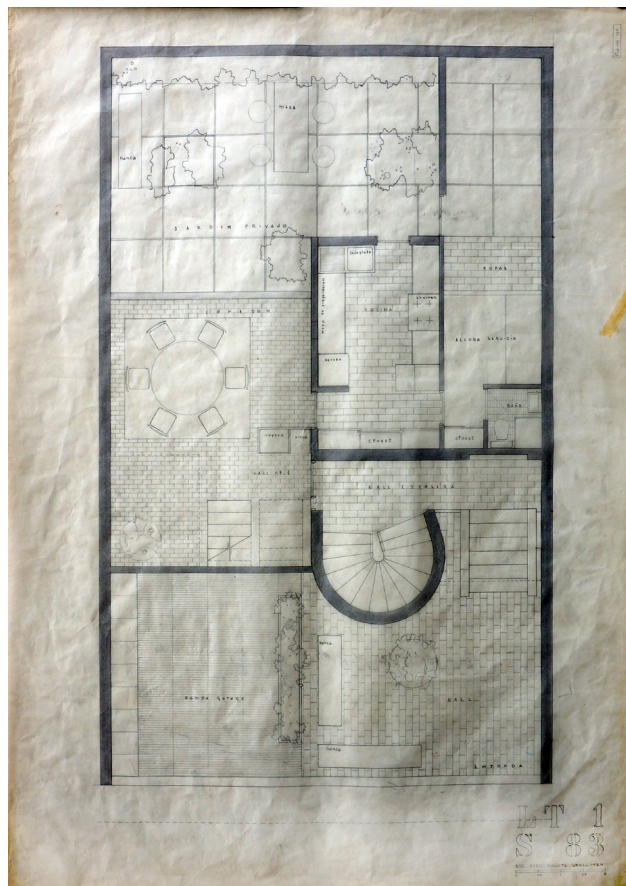


Fig.143- Apartamentos Mario Latorre- LT 001-01B-026 (abril 1959)-planta 1 E 1/20

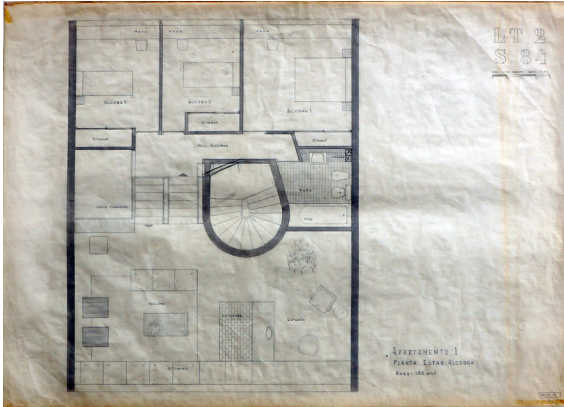


Fig.144- Apartamentos Mario Latorre- LT 002-01B-026  
(abril 1959)-planta 2-E 1/20

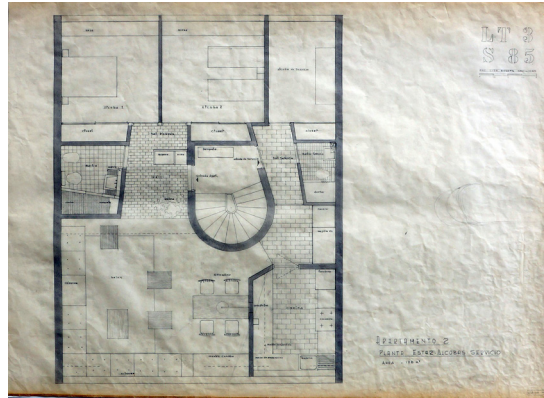


Fig.145- Apartamentos Mario Latorre- LT 003-01B-026  
(abril 1959)-planta 3-E 1/20

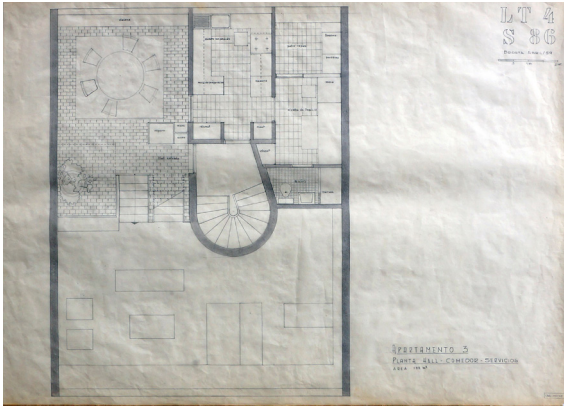


Fig.146- Apartamentos Mario Latorre- LT 004-01B-026  
(abril 1959)-planta 4- E 1/20

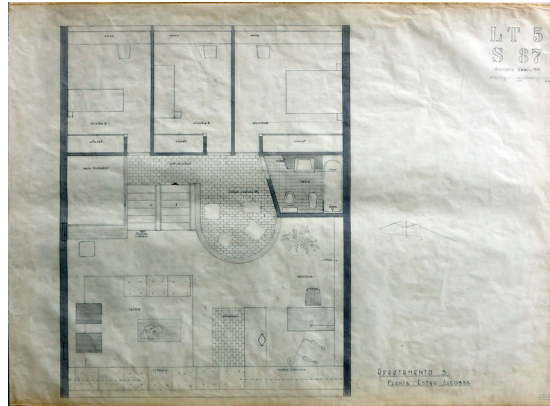


Fig.147- Apartamentos Mario Latorre- LT 005-01B-026  
(abril 1959)-planta 5-E 1/20

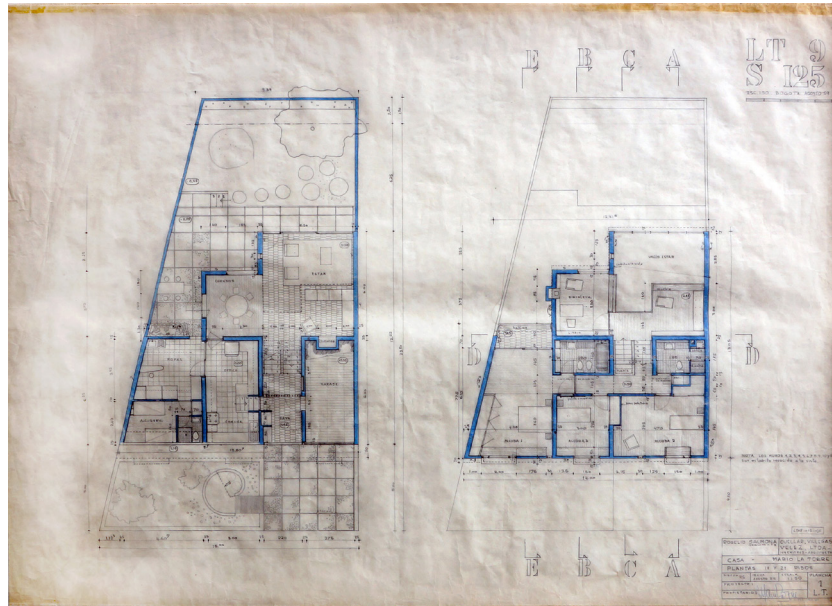


Fig.148- Casa Mario Latorre- LT 009-01B-026 (ago 1959)-plantas 1 y 2-E 1/50

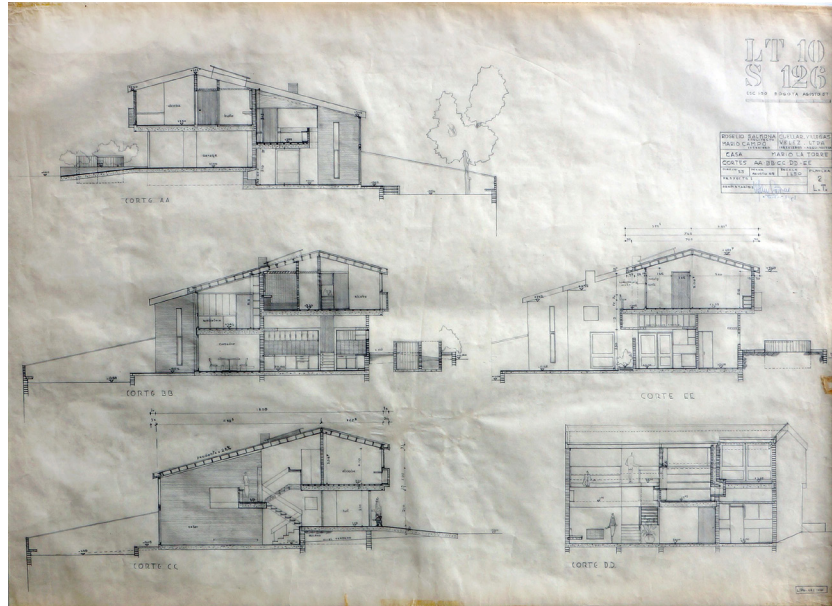


Fig.149- Casa Mario Latorre- LT 010-01B-026 (ago 1959)-cortes-E 1/50



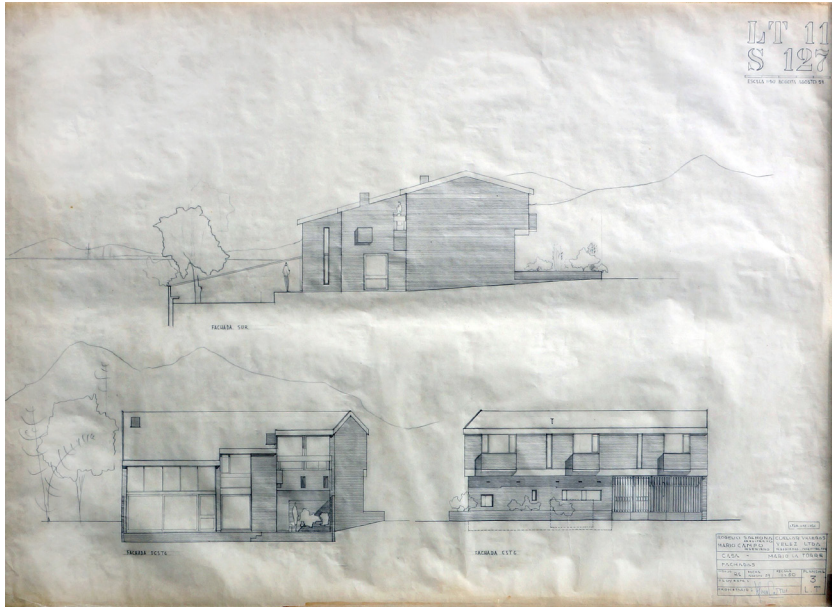


Fig.150- Casa Mario Latorre- LT 011-01B-026 (ago 1959)-fachadas-E 1/50



Fig.151- Casa Mario Latorre- LT 013-01B-026 (ago 1959)-perspectiva

también en la capital, aunque no en la misma parcela. Ambos proyectos constituyen un punto de arranque para los posteriores proyectos de vivienda colectiva desarrollados por Salmona, entre otros el de las Urbanizaciones San José y El Polo.

**El edificio de apartamentos para Mario Latorre** (abril 1959) está compuesto por dos viviendas en dúplex y una de una única planta situada en medio de las dos. El trabajo con la sección plantea el uso de semi-niveles, estrategia que este caso le permite obtener tres espacios de altura y media hacia la calle y cuatros espacios de altura simple hacia el espacio trasero (Fig. 141-147).

Esta sección puede ser leída como una variación de la sección tipo de las Unités Transitoires intercalando una vivienda de una planta entre los dos tipos. Con ello consigue que las viviendas sean siempre iguales, sin invertir la planta del acceso. Esta estrategia en la sección se retomará parcialmente en el proyecto para el Polo en Bogotá. En este proyecto emplea también por primera vez el recurso de las medias plantas que le permite construir una zona de aparcamiento en semisótano. Este manejo de la sección también potencia el trabajo con la diferenciación escalar de los espacios, una lección también ampliamente aprendida en París.

La planta del edificio de apartamentos es un rectángulo rigurosamente ordenado en cuatro cuadrantes. En el caso de las viviendas en dúplex, los dos cuadrantes situados hacia la calle tienen mayor altura y se funden en un único espacio (el salón) mientras que los dos traseros albergan la comunicación vertical y los servicios -hacia el centro de la planta- y las habitaciones y cocina hacia la fachada posterior.

La estructura se organiza a partir de los muros de carga medianeros y de la caja de escalera de forma semi-circular, la que probablemente contribuye en las plantas habitadas con la labor portante. No se aprecia ningún soporte aislado en los planos. Esta decisión es importante pues hace que la coincidencia entre espacio y estructura sea absoluta. En las vistas se puede observar cómo los espacios se definen y cualifican estrictamente por la forma y la materialidad de la estructura. Los elementos portantes se dejan en ladrillo cara vista y son los principales elementos conformadores del espacio. Completan el espacio los espacios de almacenamiento incorporados en la arquitectura, definiéndose las fachadas como espacios gruesos de uso.

En **la vivienda unifamiliar** proyectada para el mismo cliente (fecha de agosto de 1959) sigue elaborando la construcción de un espacio a partir de muros paralelos. En este caso organiza la planta a partir

de cuatro franjas que se manifiestan hacia el jardín trasero mediante un escalonamiento (Fig.148-151). El recurso a este escalonamiento, junto con la presencia cada vez mas acusada de planos inclinados en cubiertas y en los muros de cierre de los espacios ajardinados, serán las herramientas mediante las cuales se empieza a producir un fraccionamiento del volumen, buscando un camino alternativo al explorado junto a Le Corbusier en este tipo de proyectos. Tal y como se vio anteriormente Le Corbusier apostaba por la individualización de la célula mediante la expresión de la estructura y la singularización de la cubierta -en varias ocasiones formalizada como una bóveda- mas no por una fragmentación volumétrica.

La operación que poco a poco va perfilando Salmona es inversa ya que paulatinamente va rompiendo el volumen, aunque le confiere unidad mediante el plano de cubierta. En todas estas propuestas parte de plantas resueltas a partir de crujeas paralelas manifiestas y una espacialidad modelada a partir del diálogo entre el movimiento del suelo y de la cubierta. Quizás esta sea la mayor diferencia con respecto al trabajo realizado anteriormente ya que la espacialidad interior trabajada en los proyectos de Le Corbusier era mas estática. No obstante es importante recordar cómo en el conjunto monumental de Chandigarh Le Corbusier empezó a trabajar de manera precisa e intencionada con el plano del suelo, en los espacios exteriores y en la manera como los edificios se implantan en el territorio.

También el trabajo espacial de la unidad sirvió de referencia para sus viviendas unifamiliares como por ejemplo las casas Rivera y Santa Margarita y es un claro antecedente de la urbanización en Pereira y de posteriores proyectos como los conjuntos de La Coruña y La Palestina.

Tras la experiencia de la Urbanización San José Rogelio Salmona vuelve a colaborar puntualmente con Arturo Robledo en una propuesta para un conjunto de **casas para Profesores de la Universidad Nacional**. Aunque en la Fundación Rogelio Salmona sólo se conserva un dibujo de este proyecto (Fig. 152 a), resulta de interés mencionarlo ya que en él se sigue indagando en las posibilidades de las agrupaciones de viviendas en serie, apostando de forma decidida por una estructura radio céntrica, mediante una disposición en abanico. En este dibujo se observa cómo se retoma la tipología de las Viviendas en Serie así como ciertas decisiones de implantación de la Urbanización San José. Aprovechando la forma en semi-círculo del solar se proponen un estructura concéntrica compuesta por dos abanicos de vivienda y un edificio dotacional en el eje. La manera de ordenar y cualificar el espacio público sin duda sirve de reflexión para un camino que se muestra de forma muy convincente en el proyecto de El Polo y posteriormente en el Conjunto Residencial el Parque

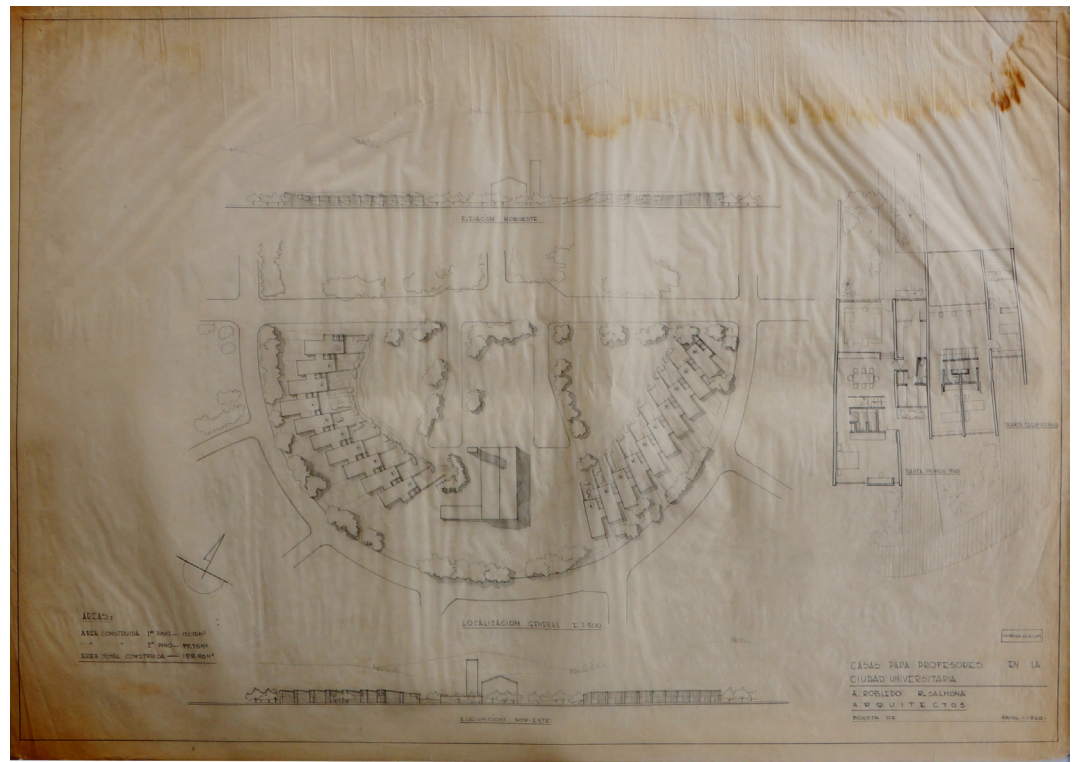


Fig.152a- Casas Profesores Universidad Nacional- CPUN Z001-02D-179 (abril 1960).jpg

**El conjunto residencial de El Polo** (1960-1963), realizado junto con Guillermo Bermúdez Umaña, es quizás uno de los proyectos más conocidos de esta primera época (Fig. 152-163). Las causas de esta repercusión pueden ser atribuidas a múltiples factores y entre ellos cabe destacar los siguientes: la innegable calidad arquitectónica de la obra y el hecho de que haya sido construida, el buen nivel de conservación a lo largo del tiempo y también quizás la polémica que desató en su día cuando le fue negado el premio de la Segunda Bienal de Arquitectura Colombiana en 1964, por ser representante de una arquitectura “*incomunicable, episódica y peligrosamente caprichosa*” y que “*finalmente se refugia en un esteticismo puro y completamente individual*”<sup>65</sup>

Se trata de un proyecto construido bajo el auspicio del Banco Central Hipotecario, al igual que muchos de los proyectos de vivienda social importantes construidos durante esa época, incluidas el Conjunto Residencial del Parque<sup>66</sup>.

El propio Rogelio Salmona alude a este proyecto como uno de los momentos importantes de su producción. En él pone de manifiesto su compromiso con la construcción del espacio de la ciudad, con la definición del espacio de lo público, dejando patente su entendimiento de la arquitectura como actitud ética y política. Según él, uno de los principales cometidos de la arquitectura debería ser la creación de un espacio público de calidad, promoviendo así una ciudad más “*democrática*”. Es quizás en este punto en donde la postura de Rogelio Salmona se enfrenta más claramente a los planteamientos de Le Corbusier.

El arquitecto colombiano defiende la primacía de la calle y de los espacios de relación vinculados a ella como clave para generar un espacio urbano de calidad y arremete contra los planteamientos del maestro francés, que según él no contemplan la definición de los espacios de la ciudad a partir de la escala y de los tiempos del habitante. En este punto Rogelio Salmona se encuentran en sintonía tanto con los planteamientos defendidos por su compañero Germán Samper, así como con las tesis desarrolladas por Candilis, Jossic y Woods.<sup>67</sup>

Cabe destacar el interés de este proyecto, tanto desde el punto de vista de su aportación a la reflexión

---

65 Acta del jurado de la Segunda Bienal de Arquitectura Colombiana 1964.

66 Conocido como las Torres del Parque es un conjunto de tres torres de vivienda colectiva, construido entre los años 1965-1970 y quizás uno de los ejemplos más paradigmáticos de la arquitectura colombiana.

67 Vale la pena mencionar que aunque Rogelio Salmona no coincidió en el 35 rue de Sèvres con Shandrach Woods -más que puntualmente en la Usine Claude et Duval en Saint Dié-, ni con Georges Candilis, sí que mantuvo con éste último una relación de amistad, alimentada por convicciones políticas afines.

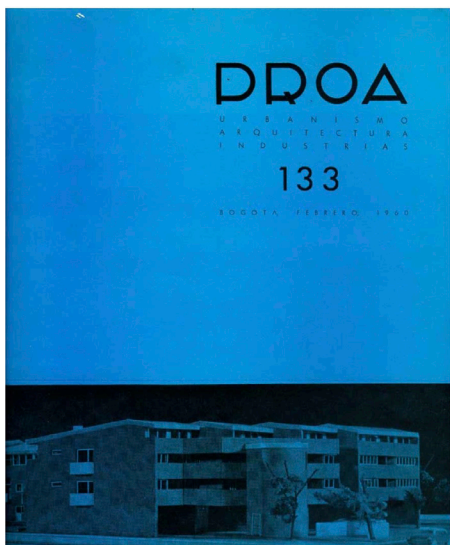


Fig.152- PROA 133-febrero 1960-portada



Fig.153- PROA 133 (feb 1960)-Urbanización El Polo-G. Bermúdez y R. Salmona-1

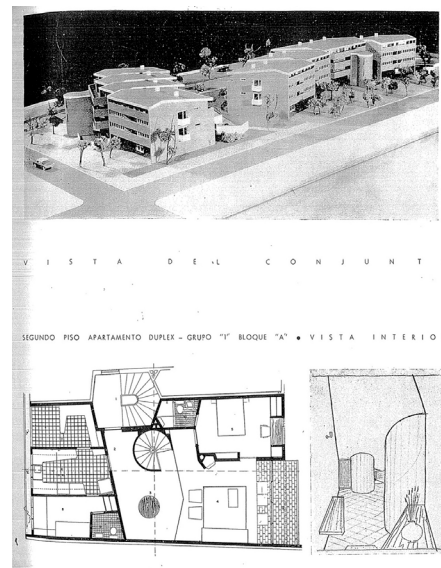


Fig.154- PROA 133 (feb 1960)-Urbanización El Polo-G. Bermúdez y R. Salmona-2

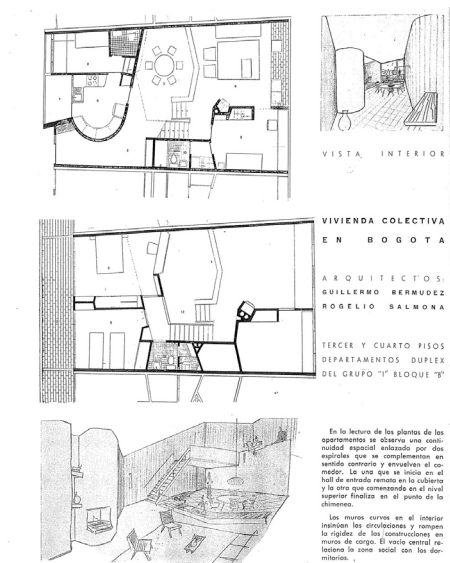


Fig.155- PROA 133 (feb 1960)-Urbanización El Polo-G. Bermúdez y R. Salmona-3

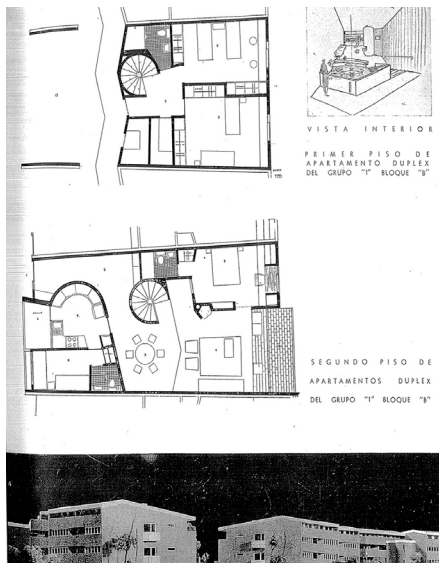


Fig.156- PROA 133 (feb 1960)-Urbanización El Polo-G. Bermúdez y R. Salmona-4

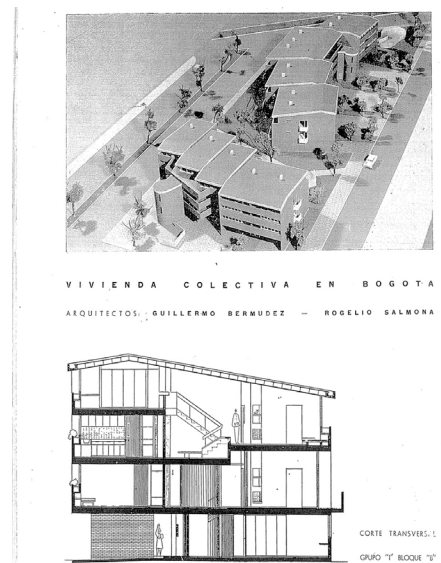
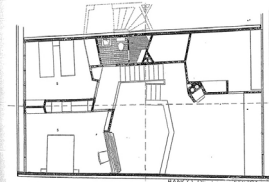


Fig.157- PROA 133 (feb 1960)-Urbanización El Polo-G. Bermúdez y R. Salmona-5



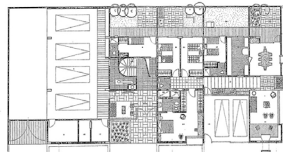
TERCER PISO DE APARTAMENTOS DUPLEX GRUPO "T" BLOQUE "A"



CUARTO PISO DE APARTAMENTOS DUPLEX GRUPO "T" BLOQUE "A"

BANCO DE LA CIUDAD  
BIBLIOTECA LAS ANJAS  
ANNO

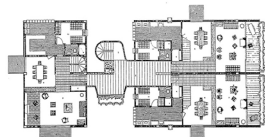
Fig.158- PROA 133 (feb 1960)-Urbanización El Polo-G. Bermúdez y R. Salmona-6



PRIMER PISO



SEGUNDO PISO



TERCER PISO

Fig.159- PROA 133 (feb 1960)-Urbanización El Polo-G. Bermúdez y R. Salmona-7

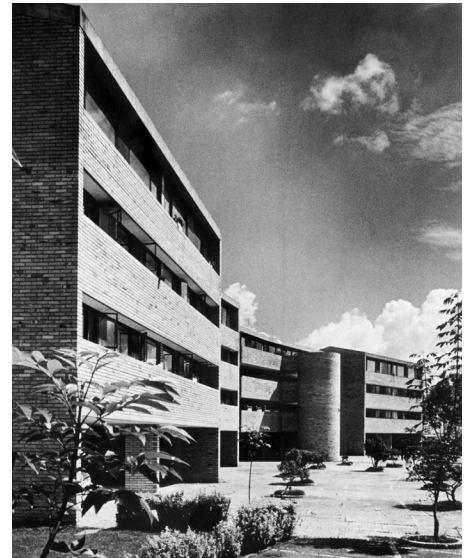


Fig.160- Urbanización El Polo- fotografía Germán Téllez

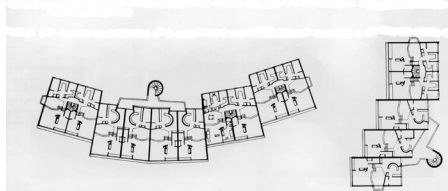
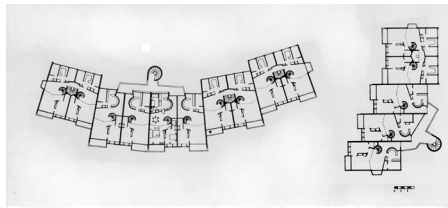
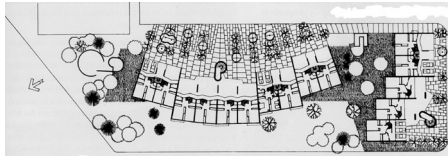


Fig.161- Urbanización El Polo-libro Germán Téllez-1



Fig.163- Urbanización El Polo-libro Germán Téllez-3

sobre la configuración del espacio público -mediante el trabajo de los espacios vacíos modelados mediante la forma de lo construido- y también a las sucesivas aproximaciones a la configuración del espacio interior doméstico. Con respecto a lo primero en él se indaga sobre la capacidad del tejido residencial como punto de partida para la creación de un espacio público de calidad. Paulatinamente Rogelo Salmona fue ahondando en las claves de la composición de la arquitectura a partir de los espacios vacíos, y es posible reconocer varios estadios en esta aproximación que no obstante se enuncia de un manera decidida por primera vez en este proyecto.

*“Esa es la característica por ejemplo que puede tener con más claridad la creación de El Polo; la creación de El Polo (...) tiene mucho que ver con la concepción que uno puede tener del espacio en la ciudad. Como yo creo, en América Latina se ha olvidado el pasado, durante mucho tiempo se ha olvidado el pasado. El pasado no solamente reciente, sino el pasado anterior, el pasado Precolombino que todavía surge como un sortilegio en todas las manifestaciones de la vida en toda Mesoamérica (...). A mi me pareció, por consiguiente, que en la noción de espacio (...) era más importante el espacio abierto que el espacio cubierto. Eso forma parte inclusive del primer planteamiento en Bogotá, ¿qué había en ese momento en Bogotá? Un espacio público olvidado, las calles ya no eran lo que eran antes: sitios de tránsito, de encuentro, etc.; se estaban lentamente empezando a convertir en vías de paso, vías de paso rápido, en un hábito de la modernidad de la velocidad y de evitar el transcurrir del tiempo”.<sup>68</sup>*

Las viviendas se organizan en dos bloques fragmentados -uno según un directriz curva y otro mediante el desplazamiento ortogonal de sus distintas unidades- configurando dos espacios exteriores de carácter diverso: una prolongación del espacio de la calle como zona de acceso y un jardín posterior habitado por vegetación como lugar de contacto con la naturaleza. Es importante observar que los antejardines y jardines, que matizaban la relación entre lo interior y el exterior, entre lo público y lo privado, en anteriores proyectos desaparecen fundiéndose en dos grandes espacios de carácter claramente colectivo.

La sección de los edificios retoma varias de las cuestiones puestas a punto para el edificio de Mario Latorre, aunque en el conjunto residencial el edificio tiene una planta menos y elimina la vivienda intermedia de una sola planta de la propuesta anterior. Las cuestiones recurrentes son el trabajo a partir de semi-niveles, la ubicación en la zona central de la planta del sistema de comunicaciones verticales, la construcción de la fachada como un espacio profundo susceptible de alojar almacenamiento, espacios de asiento o maceteros. Tan sólo difiere el tipo de cubierta que en este proyecto se proyecta inclinada retomando la solución empleada en Pereira.

---

68 Coloquio Maestría Universidad Nacional de Colombia- Bogotá 28 de marzo de 2006 (inédito)



La fachada hacia la calle del edificio Latorre anticipa claramente la solución del Polo: la alternancia de una franjas horizontales de ladrillo visto y de ventanas profundas alargadas componen unos planos de una gran fuerza. A pesar de la simplicidad de la composición el hecho de incorporar la profundidad como recurso compositivo, provoca la aparición de las sombras como un elemento más de las fachadas otorgándoles una gran fuerza visual y táctil derivada de la expresión de una materialidad desnuda potenciada por la incidencia de la luz. Paulatinamente las fachadas de los proyectos de Rogelio Salmona se irán decantando hacia un énfasis en la expresión del volumen, apostando por las posibilidades plásticas de un único material: el ladrillo y dejando de lado la condición plana.

*“El uso del ladrillo como elemento constructivo importante (...) porque se produce en el sitio, es más económico y hay una tradición en los obreros que lo ejecutan de forma magistral, si se puede decir”<sup>69</sup>.*

No obstante esta decisión no es ajena al trabajo realizado en el atelier de Le Corbusier en donde, a pesar de la decidida apuesta del maestro suizo por el hormigón visto, se vio cómo en los proyectos residenciales en la India poco a poco el ladrillo iba adquiriendo una mayor primacía. Vemos pues cómo, a pesar de las diferencias culturales y geográficas de los lugares en los que se encontraban, tanto los compañeros de generación de Rogelio Salmona en Colombia como éste último -durante sus últimos años en París- habían estado adentrándose en la utilización del ladrillo visto para construir espacios residenciales.

También se asume la utilización de los muros de ladrillo cara vista como responsable de la estructura, así como de la configuración de los espacios. En el interior de las viviendas se opta por un revestimiento continuo. Las perspectivas interiores de ambos proyectos - Edificio para Mario Latorre y Conjunto El Polo- presentan grandes similitudes llegándose incluso a dudar de la adscripción de las mismas.

Muchas veces la historiografía colombiana alude a este proyecto como un proyecto de ruptura:

*“Para Salmona en cambio, “El Polo”, es la primera materialización, sorprendentemente madura, de sus ideas de ruptura, de cuestionamiento total a los criterios racionalistas (en particular el lenguaje plástico y espacial basado en volúmenes prismáticos ortogonales dispuestos en paralelismo a las calles adyacentes”<sup>70</sup>*

---

69 Coloquio Maestría Universidad Nacional de Colombia- Bogotá 28 de marzo de 2006 (inédito)

70 TÉLLEZ G. (2006). *Rogelio Salmona. Obra Completa 1959-2005*, op. Cit Pag.85

No obstante se ha intentado mostrar cómo gran parte de las cuestiones en él abordadas ya habían aflorado en anteriores proyectos del propio arquitecto, e incluso cómo muchas de las cuestiones reelaboradas responden a inquietudes ya presentes en su trabajo junto a Le Corbusier. Resulta difícil hablar de ruptura en estas circunstancias, quizás sería incluso más coherente aludir a una cierta continuidad. La no ortogonalidad presente en estas propuestas se entiende como una decisión instrumental al servicio de otros principios de orden superior vinculados tanto a la voluntad de construcción del interior como del entorno urbano. En los ejemplos vistos hasta ahora de hecho resulta más significativo en relación a las posibilidades que ofrece para construir un entorno urbano cualificado.

Con respecto a los primeros trabajos realizados en Colombia -aquellos que se habían agrupado bajo el nombre de Villas- en estos proyectos de vivienda colectiva Rogelio Salmona da un paso decisivo que no volverá a tener una marcha atrás. En ellos renuncia definitivamente a la independencia volumétrica de los planos de cubierta y a la consiguiente lectura independiente de la estructura. A partir del trabajo de las viviendas en serie se persevera en el intento por conseguir una definición unitaria, tanto del volumen como de los espacios, lo que pasa por una identificación entre envolvente interior, envolvente exterior y estructura. Tras la experiencia del conjunto del Polo Salmona vuelve en repetidas ocasiones a abordar el tema de la vivienda colectiva a los que se aludirá más adelante.

## 4. Búsquedas en solitario

### a. Búsquedas inconclusas

En 1960, tras dos años de intensa colaboración con la firma Cuéllar, Villegas y Vélez aparentemente se da por concluida esta etapa. No obstante previamente al cambio, en 1959 Rogelio Salmona realiza unos estudios para una vivienda junto con la firma de arquitectos radicados en Bogotá, Esquenazi y Valencia -aunque en los planos no se refleja colaboración alguna-. Si bien este proyecto aparentemente no pasó de un estado muy embrionario y según relatan personas cercanas al arquitecto<sup>71</sup> (e incluso afirmó él mismo en alguna ocasión<sup>72</sup>) no le tenía ningún afecto, resulta importante pues marca un momento de inflexión en su trayectoria profesional. Una inflexión que tiene que ver con el establecimiento de nuevas asociaciones ya que, dejando de lado la colaboración con la firma pereirana, se concentra en el trabajo en Bogotá buscando establecer posteriormente colaboraciones con algunos de los arquitectos relevantes de su generación. También marca una inflexión en cuestiones de lenguaje, que aunque ya se venían gestando en los proyectos para Mario Latorre, aquí se radicalizan, matizándose y cristalizando con gran fuerza en el conjunto de el Polo.

Rogelio Salmona utiliza claramente este proyecto como laboratorio y aunque el resultado es muy esquemático, da cuenta de que en el hacer del arquitecto se estaba operando un cambio.

*“En ese momento estaba buscando (...) cómo podía organizar una pequeña escuela pública que estaba haciendo yo en ese momento y no sabía cómo hacerla, entonces por eso dije: “es un chiste” porque dije: “lo voy a hacer como una escuela pública” donde cada uno de los cuartos es como un aula alrededor de un gran auditorio; no es una vivienda de familia, eso es un exabrupto. Una oportunidad para especular, estaba obligado a hacer una entrega del proyecto y dije voy a entregar cualquier cosa. Traté de hacer una casa, pero no es una casa.”<sup>73</sup>”*

---

71 Testimonio recogido a lo largo de una conversación informal mantenida con María Elvira Madriñán, en agosto de 2013, en la oficina de los arquitectos.

72 “El otro fue un juego, no tenía mucho interés, inclusive fue a mano alzada, sin interés alguno.” Afirmación realizada por el arquitecto a lo largo de un coloquio. Maestría en Arquitectura Universidad Nacional de Colombia- Bogotá Marzo de 2006 (inédito).

73 Coloquio Maestría Universidad Nacional de Colombia- Bogotá 28 de marzo de 2006 (inédito)



Fig.164- Casa Esquenazi- EE 006-01B-026 (sin fecha)-perspectiva

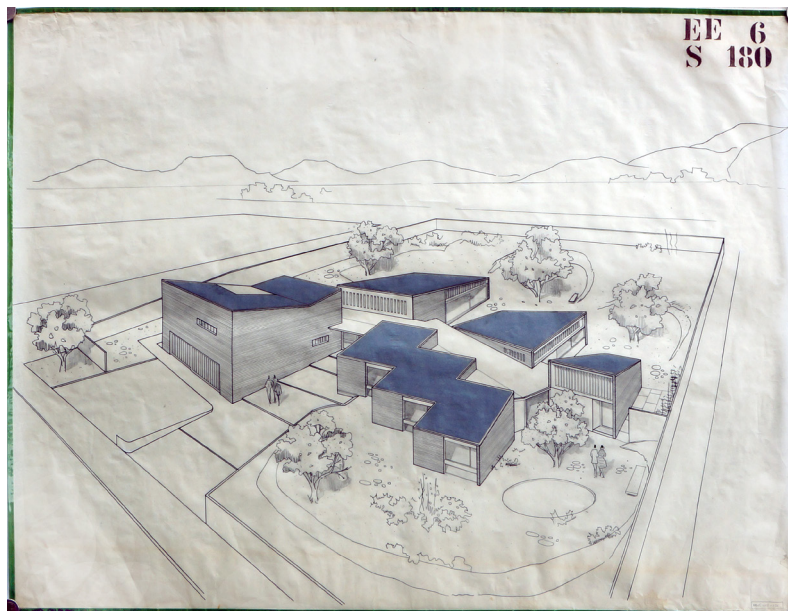


Fig.165- Casa Esquenazi- EE 005-01B-026 (sin fecha)-perspectiva

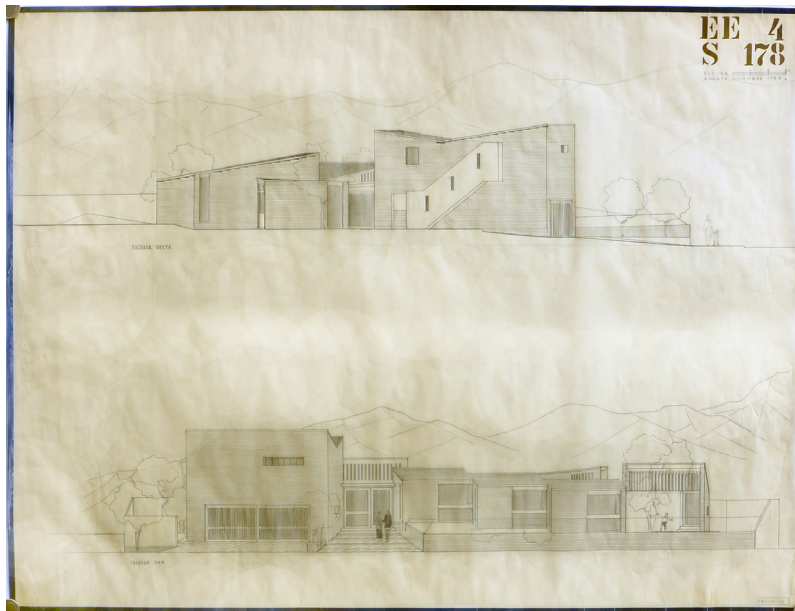


Fig.166- Casa Esquenazi- EE 003-01B-026 (diciembre 1959)-fachadas-E 1/50

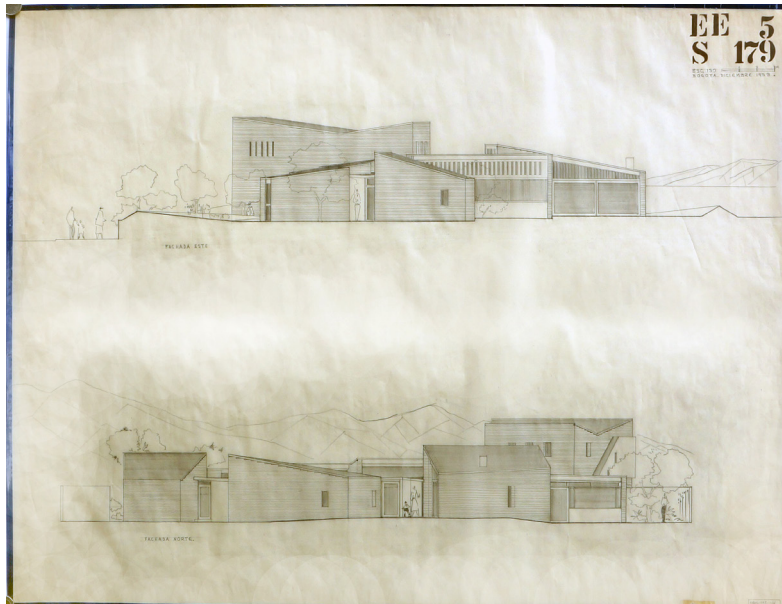


Fig.167- Casa Esquenazi- EE 004-01B-026 (diciembre 1959)-fachadas-E 1/50

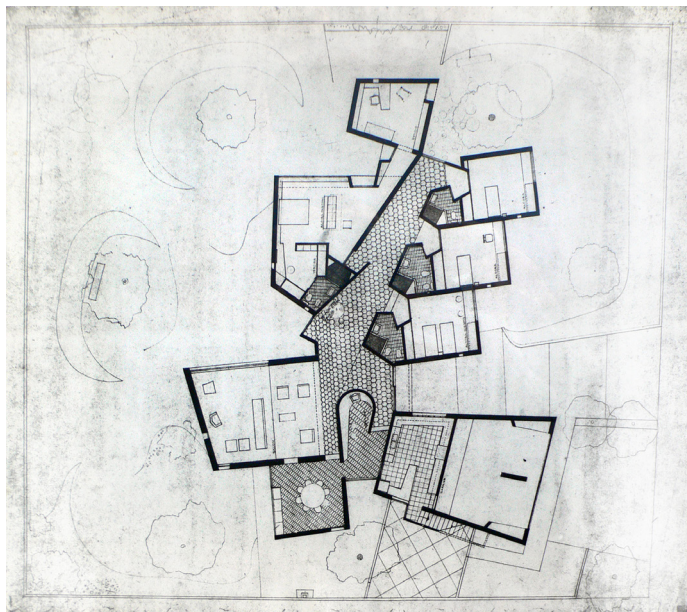


Fig.168- Casa Esquenazi- EE F005-03B-056 (sin fecha)-fotoplano planta



Fig.169- Casa Esquenazi- EE F004-03B-056 (sin fecha)-fotoplano perspectiva



Fig.170- Colegio Universidad Libre (1961-1963)-planta-libro Germán Téllez



Fig.171- Colegio Universidad Libre (1961-1963)-libro Germán Téllez

Con estas palabras Rogelio Salmona hace patente la relación existente, o la unicidad en los procesos de gestación, de dos proyectos realizados entre 1959 y 1963: la **Casa Esquenazi** (diciembre de 1959) (Fig.164-169), así como el algo posterior<sup>74</sup>, **Colegio para la Universidad Libre** (1961-1963)<sup>75</sup> (Fig. 170-171). En ellos el arquitecto recorre claramente caminos alternativos a los que hasta ahora había ido tanteando. Aunque estos fueron rápidamente abandonados (en lo directo) y pospuestos (en lo relativo a algunas cuestiones sustanciales) es interesante detenerse en ellos pues se ponen sobre la mesa ciertas inquietudes proyectuales, que si bien no se resuelven -pues se trata claramente de un proyecto abortado y de otro parcialmente ejecutado- sí que son enunciadas.

En primer lugar cabe mencionar una cuestión que atañe a la organización espacial y la forma del edificio. Se trata de la búsqueda de la fragmentación volumétrica y del uso deliberado de geometrías no ortogonales. Esta vía, que estaba siendo explorada en Alemania por Hans Scharoun, había irrumpido en Colombia en 1959 de la mano de Fernando Martínez Sanabria, con el anteproyecto de concurso para el Colegio Emilio Cifuentes. Rogelio Salmona reconoce la influencia que tuvo la obra del arquitecto alemán en el desarrollo de su trabajo durante esos años iniciales y en particular alude a sus edificios escolares (Darmstadt y Lünen) que datan de 1951 y 1958 respectivamente.

Aunque formalmente estos proyectos indagan caminos diferentes a los recorridos hasta el momento, no obstante hay ciertas cuestiones ya trabajadas que se retoman al amparo de estas nuevas estrategias formales. La fragmentación volumétrica lleva asociada una manera de interpretar y ordenar el programa, a partir de unidades espaciales con una cierta autonomía. Cómo se pudo mostrar en los ejemplos de casas previamente analizadas, en diversas ocasiones Rogelio Salmona recurrió a la creación de recintos funcionales y espaciales como puntos de partida para la organización espacial de la vivienda. Dichos recintos se generan y se agrupan entre sí, no sólo por la comunidad de usos, sino también gracias a la forma mediante la que se aborda en ellos el trabajo espacial.

En el caso de la Casa Esquenazi -y también del Colegio para la Universidad libre- las estrategias empleadas son similares, construyendo el espacio a partir de la suma de cuerpos o recintos con un programa afín dispuestos en torno a un vacío que aparece modelado por la disposición relativa de estos. En este sentido la operación no difiere sustancialmente de la llevada a cabo hasta este momento, sino

---

74 El proyecto del Colegio para la Universidad Libre según las fechas que aparecen en los planos (1961- 1963) es posterior a la Casa esquenazi (1959). No obstante Rogelio Salmona afirmaba que el orden era inverso.

75 El proyecto para el Colegio de la universidad Libre fue realizado conjuntamente con Hernán Vieco.



que avanza en la voluntad de producir una disolución del límite entre espacios de uso y espacios de circulación, entre espacios interiores y espacios exteriores. Esta operación se produce no mediante la eliminación física o la matización material del mismo, sino intentando componer unos y otros mediante criterios afines y estableciendo entre los tres tipos de espacios un delicado equilibrio compositivo.

No obstante, en la elaboración de estos dos proyectos, resulta especialmente interesante la apuesta claramente nueva que realiza a la hora de abordar la relación entre el interior y el exterior. Este aspecto resulta de especial interés ya que, tal y cómo se ha podido ver en los proyectos presentados hasta el momento, en él reside una de las apuestas fundamentales en la búsqueda proyectual de Rogelio Salmona. Por lo tanto aunque este cambio de orientación sea pasajero con respecto a determinados aspectos, resulta relevante en otros. En todos y cada uno de los proyectos desarrollados hasta ese momento se ha podido observar la decidida voluntad por crear y definir exteriores en directa relación con el interior, de manera que ambos tipos de espacios lleguen a constituir un suerte de lugares “construidos”. Esta operación hasta ahora se realizaba mediante el confinamiento de un exterior abrazado por la edificación, mediante la apertura de huecos en cubierta o por vía de la creación de superficies en contacto directo con el cielo.

En estos dos proyectos cabría decir que de alguna manera trabaja con el espacio interior en negativo, de tal forma que parece como si fuera el exterior el que moldea un interior que se asoma a él de forma intencionada, pero que no es partícipe del mismo. Mientras que al mismo tiempo la forma de la edificación conforma un espacio exterior que se le escapa. En la casa Esquenazi se observa claramente cómo, si bien sería posible reconocer ciertos espacios acotados por la edificación, los espacios interiores nunca abren claramente hacia ellos. Las vistas se dirigen hacia el paisaje lejano. El espacio exterior se deja libre e “íntegro” en su esencia, estableciéndose de manera contundente la diferencia entre interior y exterior. La arquitectura no encierra lugares sino que se sitúa en ellos modelándolos y potenciando la relación contemplativa de un paisaje intacto por encima de la construcción de un recinto abierto al exterior.

Y en este punto quizás reside uno de los aspectos fallidos del proyecto, ya que si la intención era la de generar una relación biunívoca entre interior y exterior, concediendo a ambos pesos equivalentes en la composición, parece evidente que esta relación no se consigue.

No obstante, la preocupación por generar espacios de tránsito cualificados, espacios intermedios susceptibles de albergar en su seno los “acontecimientos”, lleva a Rogelio Salmona a realizar diversos

tanteos. En estos dos casos, a pesar de las distorsiones geométricas con las que se pretende dar forma a estos espacios, éstos no dejan de ser espacios lineales.

*“Eso era más o menos en parte el asunto, pero sobretudo que el espacio público, (...), fuera como una ciudad, no un corredor con aulas con él en la mitad, sino un corredor de encuentro, un sitio donde hubiera diversidad de pasillos, de corredores, de espacios, de plazoletas, de formas arquitectónicas, porque eso ayuda -según Piaget- a la formación del espacio infantil, él llamo a eso el espacio topológico.”*

Posteriormente tanto en la urbanización El Polo, como en las Torres del Parque se retoma de alguna manera esta voluntad de imbricar de una manera contundente exterior e interior, de modelar simultáneamente el vacío a partir del lleno que lo delimita y de definir los espacios interiores por la forma del vacío que los rodea. No obstante será en proyectos posteriores, como por ejemplo en la Biblioteca Virgilio Barco o en el Edificio de Posgrados de la Universidad Nacional, en los que aunque empleando estrategias geométricas diferentes, vuelva a aparecer este aspecto con un gran énfasis. Es importante anotar que en estos proyectos de madurez la construcción del espacio exterior circundante -quizás incluso sea mas correcto decir de la topografía- es infinitamente más contundente y la imbricación de los espacios sucede de forma absolutamente fluida.

En algunos de los proyectos de la misma época es posible constatar el recurso eventual a una geometría no ortogonal, como un mecanismo susceptible de ser leído desde una cierta instrumentalidad, que permite al arquitecto adaptar las soluciones a un lugar concreto, para acotar un espacio exterior o para aquilatar dimensiones entre espacios contiguos. Por el contrario, en estos dos proyectos el abandono de la ortogonalidad resulta un acto claramente deliberado y programático, ya que ciertos espacios susceptibles claramente de ser ortogonales -sin perjuicio de la voluntad espacial que se persigue- se distorsionan ligeramente.

Este camino tuvo muy corta vida pues tras esas dos tentativas Rogelio Salmona apostó siempre por una construcción geométrica extremadamente precisa, que si bien en ocasiones recurre a giros o desplazamientos lo hace siempre manteniendo un clara integridad y legibilidad de la construcción geométrica de cada uno de los espacios que define.

Con respecto a las soluciones materiales empleadas es posible constatar como una estricta continuidad con los planteamientos adoptados para la Casa y el Edificio para Mario Latorre. Los paramentos se

trabajan con ladrillo cara vista -exteriormente de manera generalizada y en el interior eventual- se recurre a cubiertas inclinadas, suelos cerámicos y techos de madera. La estructura aparentemente se resuelve mediante muros de carga que a la vez conforman los espacios.

Los dibujos para la casa Esquenazi datan de diciembre de 1959, es decir que se trata de un proyecto previo a la Urbanización San José en Pereira y al Conjunto el Polo en Bogotá. Se sitúa justo tras el Edificio y la Casa para Mario Latorre. A pesar de la aparente ruptura llevada a cabo con estos proyectos con respecto a los primeros trabajos, la continuidad en ciertas búsquedas se antoja evidente, y al mismo tiempo que también se producen ciertos abandonos de forma relativamente definitiva. Entre ellos cabría citar el tratamiento como “figura sobre un fondo” de los volúmenes construidos (que no es lo mismo que “volumen en un fondo” utilizado en repetidas ocasiones), el empleo del hormigón visto y el cristal como responsables de la imagen de los edificios, la utilización de los revestimientos continuos al exterior y el uso de cubiertas planas interior y exteriormente.

## **b. La casa tras las casas en serie**

Rogelio Salmona a lo largo de sus años de profesión siempre proyectó casas, y en la evolución de estos proyectos es posible seguir el hilo de sus inquietudes. Tras los proyectos para casas en serie (Casas en Serie, urbanización San José y urbanización el Polo), y con el paréntesis de la Casa Esquenazi, los proyectos residenciales abordados por Rogelio Salmona adquieren matices diferentes.

El primero de ellos, **la Casa en Santa Ana** (junio de 1961) realizada en colaboración con el arquitecto Samuel Vieco, arrastra aún ciertas búsquedas formales emprendidas en la Casa Esquenazi, fusionándolas con aspectos tratados en las casas en serie. Aunque este proyecto fue construido (Casa Cajiao) en él se reconocen muchas dudas. En primer lugar en cuanto a la geometría, ya que si bien persisten ligeras distorsiones, éstas son irrelevantes con respecto al todo. (Fig. 172-178)

Aunque se trata de una parcela de dimensiones más acotadas que aquella en la que se ubica la Casa Esquenazi -cuyos límites nunca aparecen dibujados- esto no es óbice para que sólo atendiendo a este factor hubiera optado por esta solución más ortogonal. Al igual que en los proyectos anteriores el programa se organiza partir de recintos funcionales, que se definen mediante la presencia acusada de muros y el trabajo de los desniveles del plano del suelo. También vale la pena mencionar que la organización espacial se sigue realizando mediante la presencia de muros de carga paralelos entre sí.

Este proyecto resulta paradójico pues adopta dos estrategias muy diferentes con respecto al tratamiento volumétrico de cada uno de sus frentes. El alzado hacia la calle se define mediante la fragmentación volumétrica, asomándose cada parte del programa al exterior como un volumen independiente en el que prima la masa. En este frente del edificio también cabe reseñar el tratamiento del apoyo del edificio sobre el suelo. La casa se eleva sobre una suerte de podio, que construye el garaje y define un ámbito escalonado que dilata el momento del acceso. La casa acoge al visitante mediante una inflexión cóncava de su fachada principal que, jugando con la presencia de la vegetación, delimita un espacio de acceso.

*“En la casa en Santa Ana lo primordial (...) era crear una especie de espacio público de entrada a la casa.(...) Pero lo que me importaba a mi era no dejar un antejardín que era la norma, sino dejar realmente un espacio, ya no es un jardín, ya es un espacio público amable, importante, con ciertas formas, (...) dentro del espacio de la calle. Como horadar el mismo terreno para crear un espacio que se complementa con el espacio público que al mismo tiempo es privado.”<sup>76</sup>*

La fachada trasera por el contrario, aunque acusa ligeramente la presencia de las distintas estancias mediante el recorte del faldón de la cubierta, apuesta por un cierta unidad que se implementa mediante un mecanismo dual. La cubierta se trata como un único plano inclinado hacia el jardín, que se manifiesta en el alzado mediante la presencia del faldón y un ligero vuelo con respecto a los paramentos verticales. Junto a ella, y siguiendo su inclinación, los muros que delimitan la parcela constituyen un espacio de una gran unidad. La operación recuerda con otra escala a la realizada en la viviendas de La Coruña y apunta de nuevo hacia la voluntad de configurar los espacios exteriores como si de un interior se tratara. Por otro lado, cada alcoba tiene un espacio exterior asociado, que aunque no se delimita tan claramente como en otras ocasiones sí que se dibuja mediante ciertas operaciones como son el vuelo de la cubierta, la presencia de unos muros que prologan las particiones interiores y el trabajo del suelo en sección que tras superar este espacio sube acotando así un ámbito.

**La Casa en el Chicó (o Casa para Guillermo Gómez)**, es quizás el primer proyecto que firma en solitario como “Rogelio Salmona Arquitecto”. No obstante los planos están fechados en octubre del 1961, fecha anterior a la obtención del título que lo acreditaba como tal<sup>77</sup> (Fig 179-183).

Este proyecto resulta interesante pues, tras una larga serie de casas proyectadas mediante la repe-

---

76 Coloquio Maestría Universidad Nacional de Colombia- Bogotá 28 de marzo de 2006 (inédito).

77 Rogelio Salmona obtiene el título de arquitecto en mayo de 1962.

tición de muros paralelos -lo que redunda en una clara direccionalidad del espacio-, en él compone una planta en la que se atisban los primeros rasgos de una composición centrípeta y es posible intuir el germen del patio central.

Se trata de una casa compacta, en la que por primera vez (obviando el caso de la Casa Esquenazi) el volumen construido se separa de los lindes. Esta decisión es relevante y necesaria pues de esta forma consigue ahondar en la particularización espacial de cada una de las partes del programa. La planta se articula a partir de tres volúmenes que giran en torno al espacio de recibidor. El acceso a cada uno de ellos se realiza de manera diferenciada de manera que el tránsito entre espacios se convierte en un aspecto fundamental. Quedan atrás las secciones en las que se buscaba mostrar las virtudes de un espacio continuo (Casa Mario Hernández, El Polo, Casa Santa Ana, etc.) Cada uno de ellos constituye un recinto al que se accede de manera independiente y que se asoma al exterior de maneras diferentes e intencionadas. En la planta superior el esquema centrifugo se repite, aunque el centro se desplaza hacia la escalera y la composición -abierta en un lado en la planta inferior- se cierra en este caso al incluir un cuarto elemento. El recurso a los semi-niveles -utilizado con anterioridad en otros proyectos- asociado a la inclinación de las cubiertas, le permite dotar a cada uno de los espacios de una singularidad volumétrica.

Llama la atención constatar que frente a la riqueza y diversidad de los espacios interiores en el exterior se apuesta por una imagen unitaria y contundente. La manera de provocar el acceso de forma frontal al testero y el guiño de la escalera que sobresale del plano de la fachada posterior recuerda vagamente a la Casa Ochoa proyectada y construida en 1960 por Fernando Martínez Sanabria y anticipa la famosa casa Wilkie (1962 del mismo arquitecto). Aunque no es el objeto del presente capítulo el realizar un análisis comparativo de las obras tempranas de ambos arquitectos, la sintonía en determinadas cuestiones resulta evidente. En ambos se opera una búsqueda plástica que pretende dotar de nuevas lecturas a las imágenes habitualmente asociadas a la construcción de espacios domésticos, mediante la alteración e intensificación de las proporciones y la disposición de los huecos en los paños.

Con respecto a la materialidad es importante anotar que la utilización del ladrillo visto, hasta este momento empleado en paramentos verticales, se hace extensiva trasladándose también al plano del suelo. Los motivos de los pavimentos recuerdan los trabajos realizados por otros como por ejemplo en la Casa en Muratsalo de Alvar Aalto y anticipa al uso intensivo que de este material hará en sus futuras obras el arquitecto colombiano.

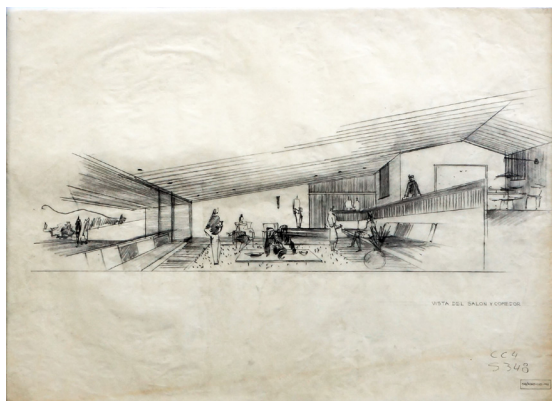


Fig.172- CAJ Z003-01D-041 (sin fecha)-vista interior

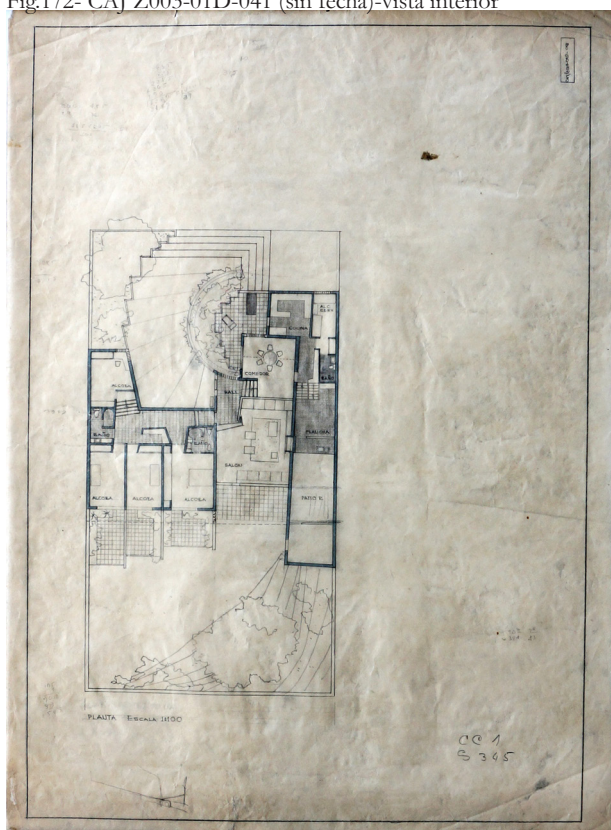


Fig.173- Casa en Santa Ana- CAJ Z001-01D-041 (sin fecha)-planta- E 1/100

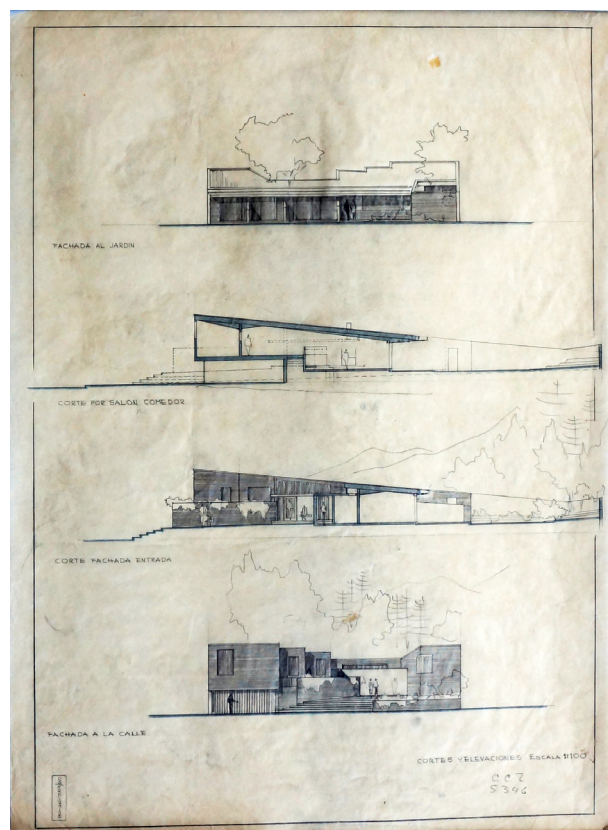


Fig.174- Casa en Santa Ana- CAJ Z002-01D-041 (sin fecha)-cortes-E 1/100

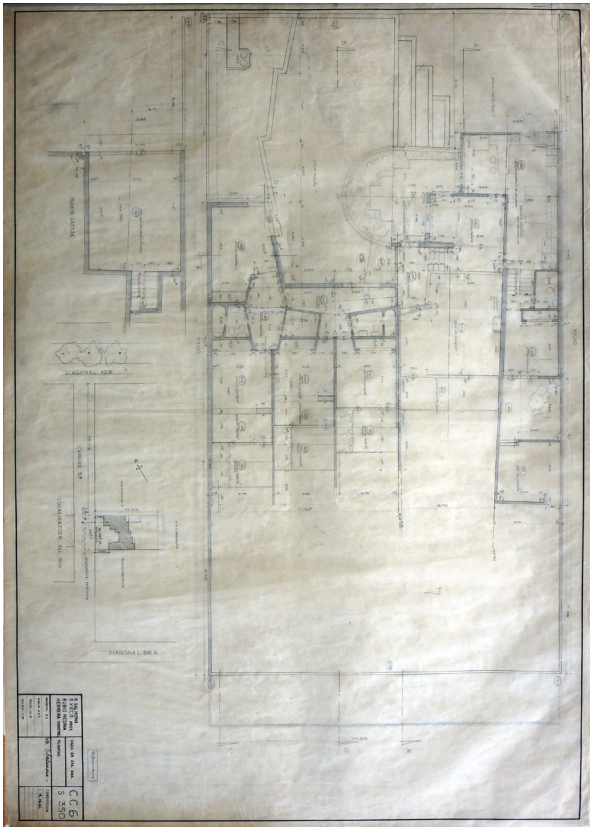


Fig.175- Casa en Santa Ana- CAJ Z005-01D-041(jun1961)-planta-E 1/50

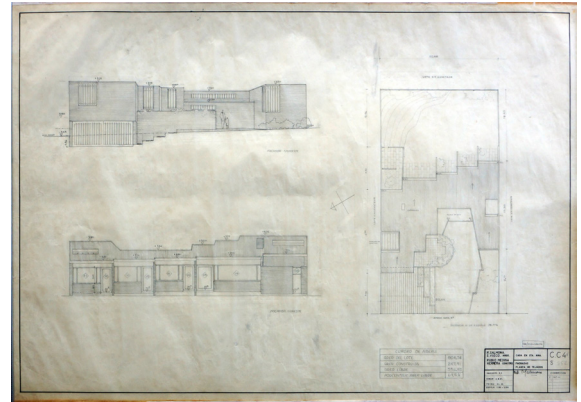


Fig.176- CAJ Z013-01D-041 (jun 1961)-tejadados-E 1/50-1/100

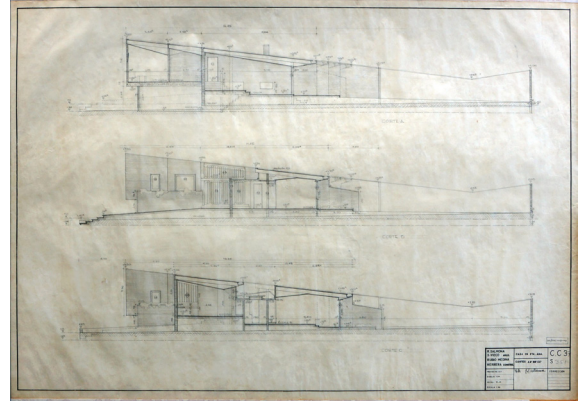


Fig.177- CAJ Z012-01D-041 (jun 1961)-cortes-E 1/50

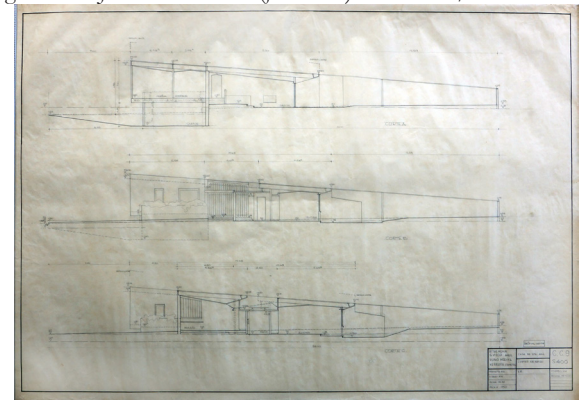


Fig.178- Casa en Santa Ana CAJ Z006-01D-041 (sept 1961)-cortes-E 1/50

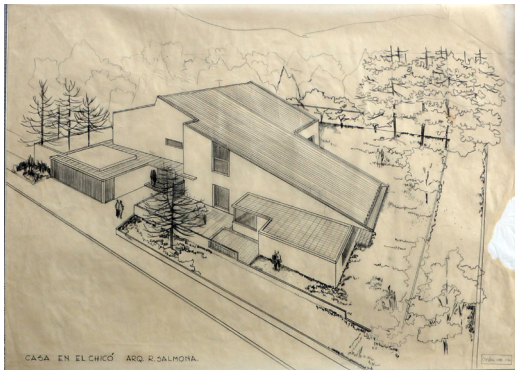


Fig.179- Casa Guillermo Gómez- CGG 026-01D-040  
(sin fecha)-perspectiva

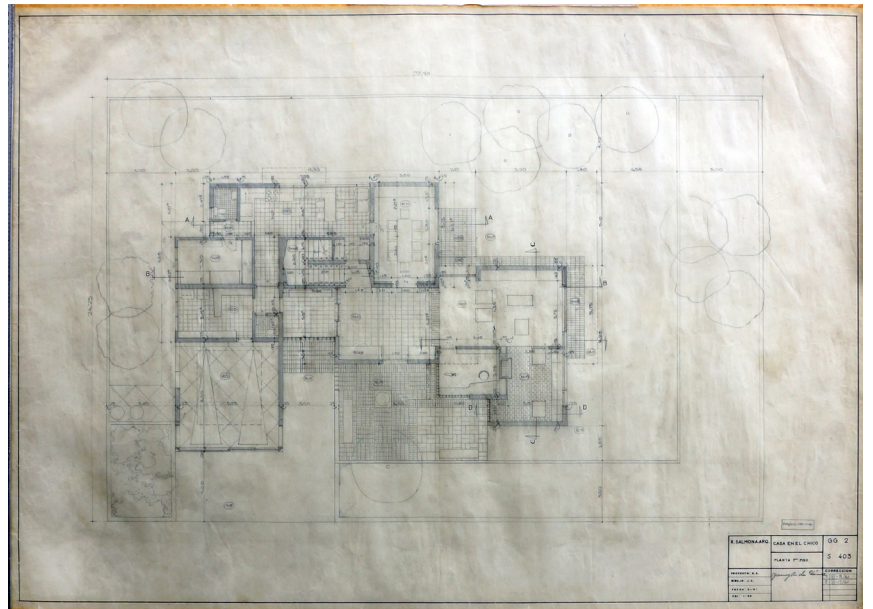


Fig.180- Casa Guillermo Gómez- CGG 002-01D-040 (oct 1961)-planta piso 1-E 1/50

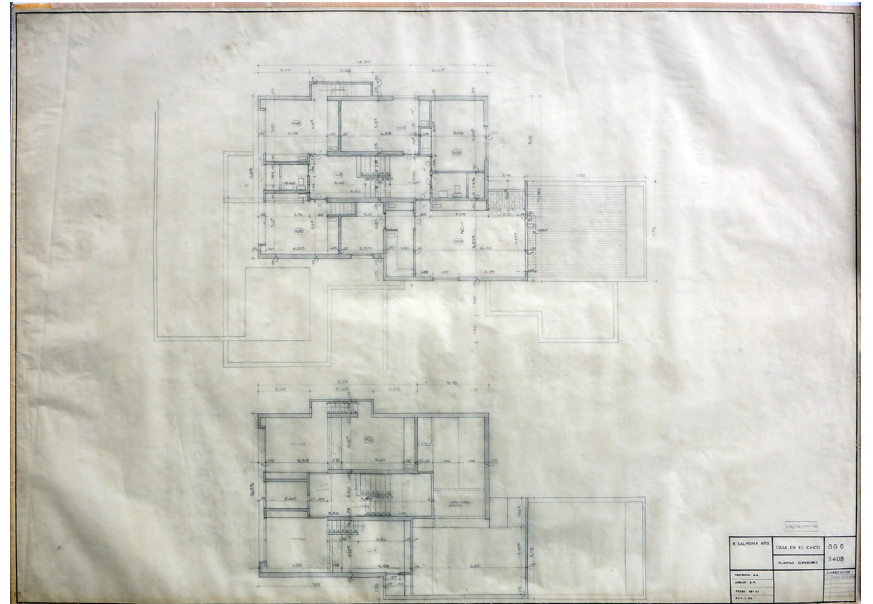


Fig.181- Casa Guillermo Gómez- CGG 006-01D-040 (dic 1961)-plantas superiores-E 1/50



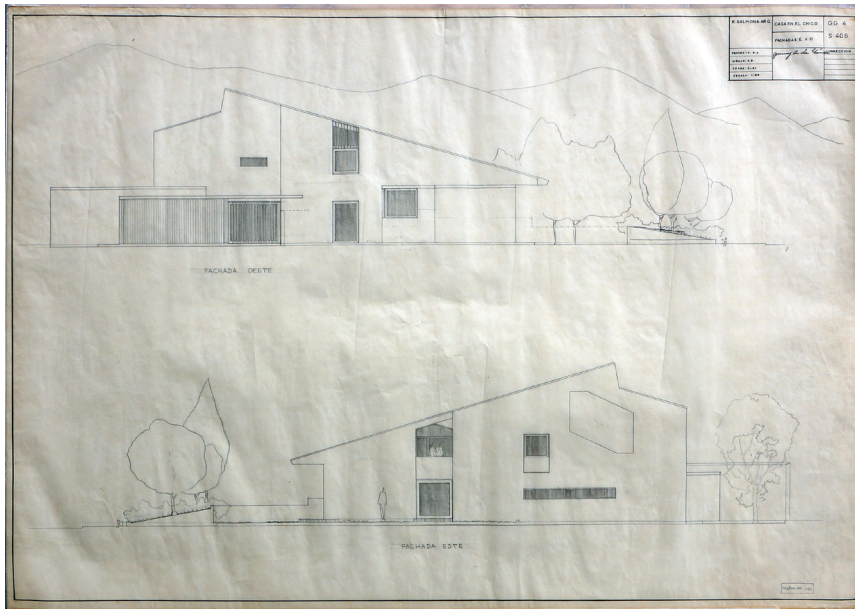


Fig.182- Casa Guillermo Gómez- CGG 004-01D-040 (oct 1961)-fachadas-E 1/50

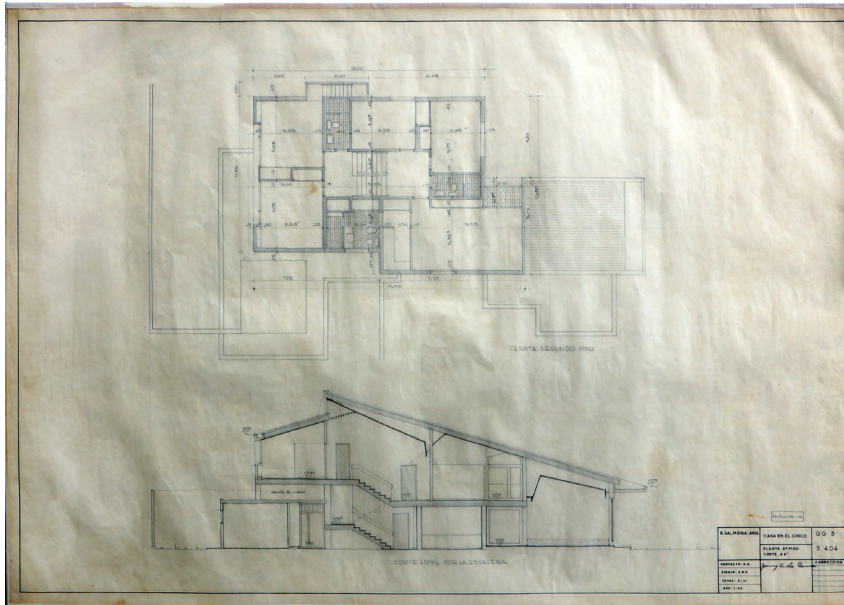


Fig.183- Casa Guillermo Gómez- CGG 002-01D-040 (oct 1961)-planta piso 2 y corte-E 1/50

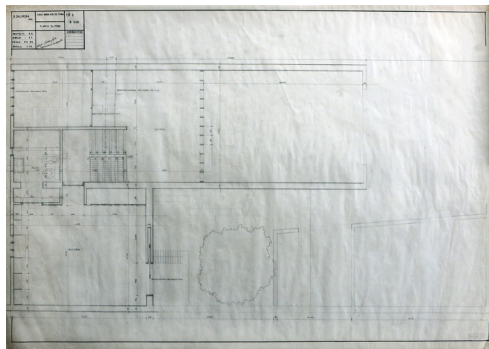


Fig.184- Casa Feliza Bursztyn- FB 003-01C-057  
8dic 1962)-planta piso 2-E 1/20

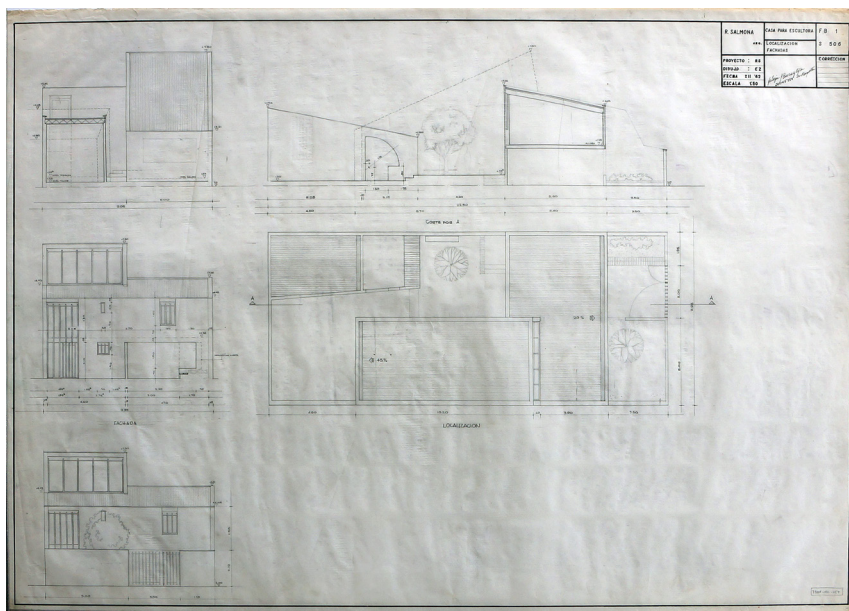


Fig.185- Casa Feliza Bursztyn- FB 001-01C-057 (dic 1962)-localización y fachadas-E 1/50

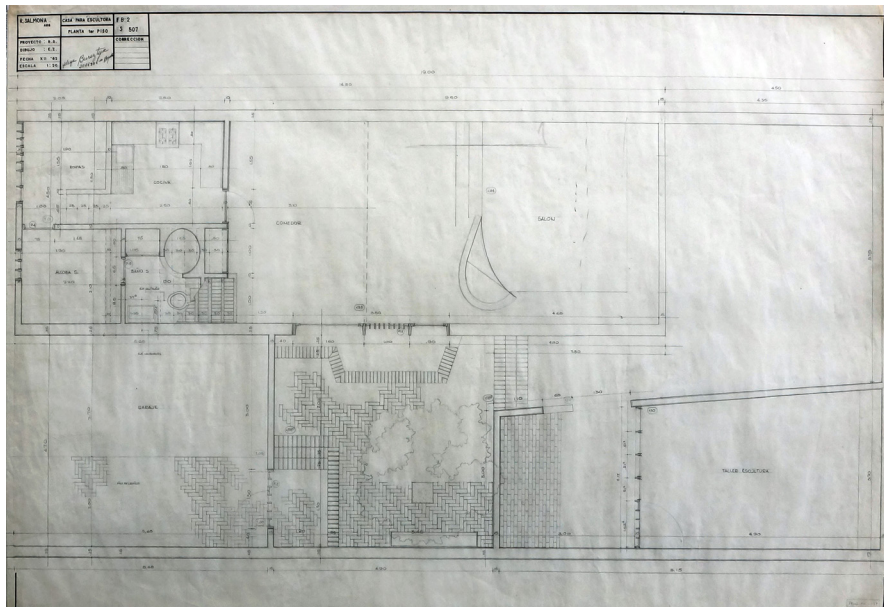


Fig.186- Casa Feliza Bursztyn- FB 002-01C-057 (dic 1962)-planta piso 1-E 1/20

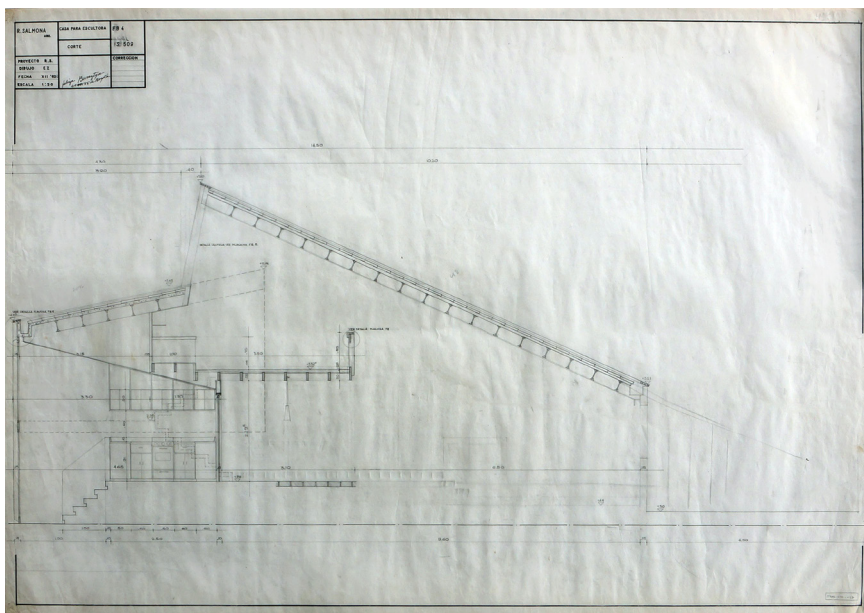


Fig.187- Casa Felisa Bursztyn- FB 004-01C-057 (dic 1962)-corte-E 1/20

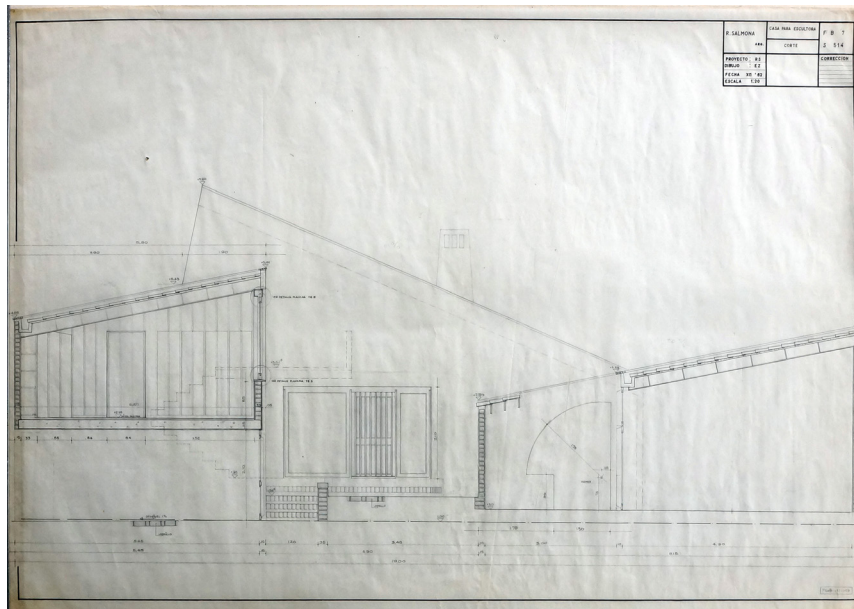


Fig.188- Casa Felisa Bursztyn- FB 007-01C-057 (dic 1962)-corte- E 1/20

La última casa de esta etapa es la que Rogelio Salmona proyecta **para la escultora Feliza Bursztyn** (proyecto no construido) (Fig184-188). Se trata de un proyecto de dimensiones modestas en el que se resuelven una vivienda-taller y una serie de espacios abiertos. A pesar de las reducidas dimensiones de la parcela, Rogelio Salmona compone dos espacios independientes articulados mediante cinco “patios” -o espacios abiertos- espacialmente diferenciados. La planta es un rectángulo dividido en dos zonas prácticamente iguales mediante un eje horizontal. A partir de esta operación sencilla la zona residencia se ubica en la parte superior del eje y en proximidad de la calle, mientras que en la parte trasera e inferior se dispone el taller. Llama especialmente la atención la manera cómo trabaja las zonas libres en la zona de la entrada, ya que a pesar de tratarse aparentemente de un espacio único, es en realidad una sucesión de espacios abiertos concatenados, con espacialidades propias y diversas. La casa se separa del vial mediante un antejardín que ocupa todo el ancho de la planta, a continuación aparece una especie de porche -que es a la vez el espacio de garaje- que sirve de primera antesala para acceder a la vivienda y que se encuentra superiormente cubierto por la zona de habitación, con una altura estricta de 2.10 metros. Un murete y cuatro escalones dispuestos en ortogonal al sentido del acceso separan este espacio del siguiente. Este segundo espacio es ya un patio propiamente dicho, de forma cuadrada, abierto al cielo y punto de encuentro de las dos zonas de la vivienda. Este patio de nuevo se cierra mediante un muro que lo separa del siguiente. El desnivel anteriormente generado aquí se deshace disponiendo de nuevo cuatro escalones pero esta vez descendentes y en el sentido del acceso. Tras este tránsito se puede llegar al patio trasero, visualmente vinculado con la zona de salón pero al que no se accede desde éste, y a un pequeño patio confinado que sirve de antesala al taller, que se abre exclusivamente hacia él.

Bajo la aparente sencillez del esquema se encuentra un refinado sistema de recintos autónomos que recuerda el trabajo espacial de la casa en el Chicó anteriormente visto. La complejidad espacial creciente de estos proyectos viene acompañada por una precisión cada vez más acusada del dibujo. Las representaciones en dos dimensiones de una manera clara pretenden dar cuenta de la tridimensional de los espacios, grafiando con exquisito cuidado los elementos que se encuentran en el plano y las proyecciones tanto venideras como posteriores, en las secciones y las inferiores o superiores en la plantas. Esta manera de representación permite incorporar la temporalidad a estos dibujos planos al mostrar simultáneamente lo que ya aconteció unos segundos más atrás, lo presente y lo por venir. Aparentemente se trata no sólo de un refinado código gráfico sino también de una declaración de intenciones, en la que se expresa que el espacio es en la medida en que es susceptible de ser vivido y recorrido, que el espacio es en función del tiempo y de las transiciones que somos capaces de generar.

Al igual que en aquella casa, se recurre al trabajo de los pavimentos mediante piezas de mampostería cerámica, material que se extiende a varias zonas del proyecto. Con respecto a las decisiones materiales y constructivas adoptadas en este proyecto también vale la pena mencionar el incipiente recurso a una construcción elemental, es decir mediante la expresión acusada de las partes que componen el edificio. Sucede en este caso con los pavimentos y también con los forjados intermedios -así como sus barandillas- que se construyen mediante elementos lineales de madera dejados aparentes.

Feliza Bursztyn, según Gabriel García Márquez era “la escultora que hacía chatarras”<sup>78</sup>, lo que constituía una manera amistosa de decir que Feliza Bursztyn trabajaba con fragmentos encontrados, con trozos de metal que en sí no tenían mayor interés pero que en la asociación provocada por la artista encontraban una nueva vida. Ella misma decía con respecto a su trabajo: “*Pero eso en sí es el arte: convertir una cosa en otra*”. Feliza Bursztyn y Rogelio Salmona fueron amigos, sin duda se encontraba entre esos amigos que decían de ella que era “*la amiga más querida de sus amigos de todas partes*”.<sup>79</sup> Cuentan que hacia los años 60 cuando Feliza Bursztyn decidió empezar a trabajar con chatarra y no disponía de medios económicos, encontró en la casa de Rogelio Salmona una habitación llena de latas vacías de Nescafé que utilizó íntegramente para realizar su primera exposición “Las Chatarras” que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (el de Marta Traba, precisa ella). Sin lugar a dudas el ambiente cultural en el que se movían todos estos personajes provocaban sinergias que les llevaban a trasladar del campo de uno a otros sus inquietudes.

### c. Salto de escala y nuevas colaboraciones

A partir del año 1961 Rogelio Salmona se aventura en un nuevo tipo de proyectos, trasladando la reflexión realizada sobre el espacio residencial -en el ámbito de las viviendas en serie y de las casas unifamiliares- a conjuntos de mayor densidad y escala.

---

78 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, diario EL TIEMPO, “Los 166 días de Feliza”, Bogotá, 20 de Enero de 1982

79 La historia es circular y nos remite siempre a lo ya visto. En 1967 un grupo de intelectuales entre los que se encontraban Marta Traba, Fernando Martínez Sanabria, Mario Latorre y Rogelio Salmona fueron encargados de seleccionar un artista para la realización de una escultura en memoria a Alfonso López Pumarejo, ex presidente e impulsor de la Universidad Nacional (tal y cómo se vio en el capítulo anterior dedicado a presentar el panorama arquitectónico en Colombia). El comité, tras proponer un grupo de tres escultores, finalmente eligió a Feliza Bursztyn para el encargo. La polémica desatada impidió que la escultura se construyera en su momento, no obstante 42 años después la obra fue erigida en el Campus de la Ciudad Universitaria.

Esta etapa empieza con la Cooperativa los Cerros (1961-1963), edificio con un destino fallido, que empezó a construirse más nunca se concluyó, y que constituyó el Proyecto de Grado mediante el cual obtuvo el título de Arquitecto en la Universidad de Los Andes. En paralelo a éste realiza la propuesta para los edificios en terrazas CPD (1962) junto con Hernán Vieco. Las cuestiones enunciadas en estos dos proyectos cristalizan en la Fundación Cristiana de la Vivienda (1963-1965) y en el proyecto no realizado para la urbanización Cavipetrol (1964).

En todos estos proyectos Rogelio Salmona retoma uno de los temas en los que con mayor asiduidad estuvo involucrado durante su estancia en el 35 Rue de Sèvres, a saber la resolución de programas de vivienda colectiva de densidad media, con una estrecha vinculación con el paisaje. Baste recordar los procesos llevados a cabo por Le Corbusier en *Roq et Rob*, *La Sainte Beaume*, *Hem Roubaix*, y *La Citadelle*. Si bien los puntos de partida que animan las búsquedas de los dos arquitectos en este campo son análogos, no así sucede con las soluciones materiales y formales propuestas. A modo de resumen, y recordando lo tratado en el capítulo dedicado a los trabajos desarrollados en el taller de Le Corbusier, se podría decir que los aspectos más recurrentes eran la búsqueda de la integración paisajística tanto con el entorno inmediato como con el lejano, la fragmentación volumétrica en aras a matizar la escala, la expresión volumétrica mediante el diálogo entre muros de carga y cubiertas pautadas que contribuyen a independizar las diferentes células, así como la creación de espacios exteriores delimitados o generados por la propia construcción que permitan un contacto directo con el aire libre.

El proyecto para **la Cooperativa Los Cerros** (Fig. 189-192), al igual que *Roq et Rob*, o la Sainte Beaume, se asienta en un terreno con un considerable desnivel. La solución de implantación en el terreno operada en este caso es radicalmente opuesta a la utilizada por Le Corbusier en sus proyectos. Los muros de carga que construyen y ordenan el espacio se sitúan fundamentalmente en el sentido contrario a la pendiente, en lugar de en su misma dirección. Esta operación permite absorber las diferencias de cota mediante la división entre grupos de viviendas, que a su vez en la otra dirección se singularizan mediante la presencia fuerte de la cubierta y de unos muros testeros básicamente ciegos y muy expresivos. Estas estrategias vienen acompañadas de un decalaje en planta de las viviendas que provoca la aparición de unos espacios exteriores de terraza en cada una de ellas y la posibilidad de orientar las vistas hacia el paisaje lejano y no hacia las viviendas que cierran el conjunto en frente.

Otra diferencia radical estriba en la manera cómo los edificios se entregan al suelo. Partiendo de una voluntad de separar completamente los edificios del terreno, que intercalaba un espacio habitable de aire

entre ambos, Le Corbusier paulatinamente fue elaborando sus propuestas acercándolas cada vez más del plano del suelo, de forma no obstante delicada y sin establecer una fuerte interrelación con él. Rogelio Salmona opta por la estrategia contraria anclando sus edificaciones al terreno de manera contundente mediante una fuerte transformación del entorno natural circundante y la creación de un espacio de basamento. Este espacio de transición permite resolver varias cuestiones: en primer lugar el encuentro del edificio con el terreno, en segundo lugar la creación y delimitación de espacios abiertos que ayudan a definir este límite -pero que son de uso privativo de las viviendas-, en tercer lugar a la configuración de una secuencia de accesos que enriquece la percepción y el disfrute del espacio arquitectónico. En este punto, en lo que atañe a la preocupación por los espacios de transición, aparece una diferencia fundamental con respecto al trabajo del maestro francés.

En las propuestas residenciales de éste último era difícil encontrar una alusión a la cuestión de las transiciones tal y cómo las entendía Rogelio Salmona. Aunque Le Corbusier realizaba siempre un cuidadoso estudio de los procesos de aproximación al edificio, o quizás sea mas correcto decir de la manera cómo éstos eran percibidos a medida que se producía un acercamiento, no obstante la delimitación entre el interior y el exterior era siempre clara y se producía al entrar dentro del edificio. Rogelio Salmona por el contrario busca diluir el límite entre interior y exterior definiendo espacios en el exterior que construyen un sistema progresivo de aproximación. De hecho el propio Salmona en alguna ocasión, recordando su trabajo en París, comentaba el desasosiego que le producía el no saber cómo llegaban los habitantes a sus viviendas.

*“Por otro lado el descubrimiento de las ciudades árabes con toda esa creación cultural, administrativa, obras para gozar la arquitectura realmente importante, la arquitectura como goce. Mientras dibujaba el proyecto de Marseille-Veyre, me preguntaba, ¿Cómo llego de noche? ¿Dónde llego? ¿Dentro de la naturaleza? Los parques son importantes cuando son parques, no cuando son espacios verdes vacuos, vacíos. Recorriendo las ciudades del Mediterráneo confirmaba la importancia que tiene la calle, la escala, el balcón, la vida. Obviamente, tenía relación con las ciudades colombianas. ¿Hacer arquitectura nueva en Cartagena, supone acabar con la ciudad vieja, que es tan agradable por la escala, por la armonía? ¿Qué hacer? ¿Pilotis? \_Había algo que no funcionaba. ¡Era terrible!”<sup>80</sup>*

Este elaborado sistema geométrico da pie a un volumen complejo en su articulación, pero extremadamente claro con respecto a la definición de los espacios interiores y contundente en la formalización

---

80 Entrevista a Rogelio Salmona en ALBORNOZ RUGLES, C., op. Cit, pag. 52.

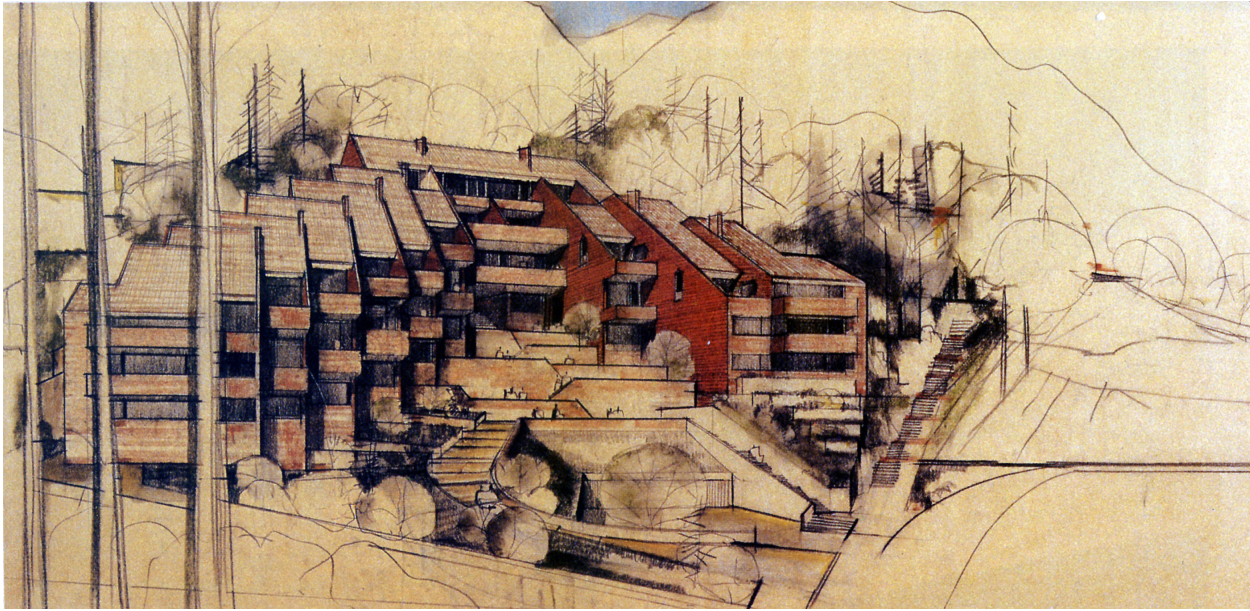


Fig.189- Cooperativa Los Cerros (1961-1963)-libro Germán Téllez-perspectiva

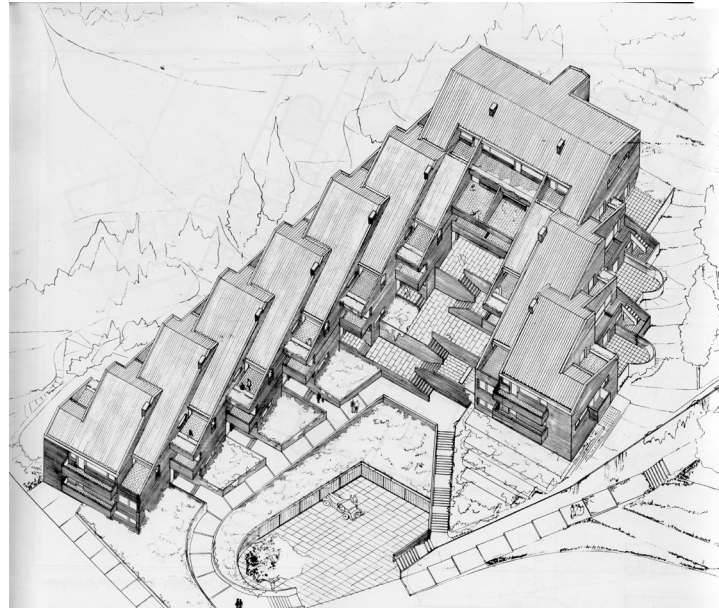


Fig.190- Cooperativa Los Cerros (1961-1963)-libro G. Téllez-perspectiva





Fig.191- Cooperativa Los Cerros (1961-1963)-libro Germán Téllez-planta

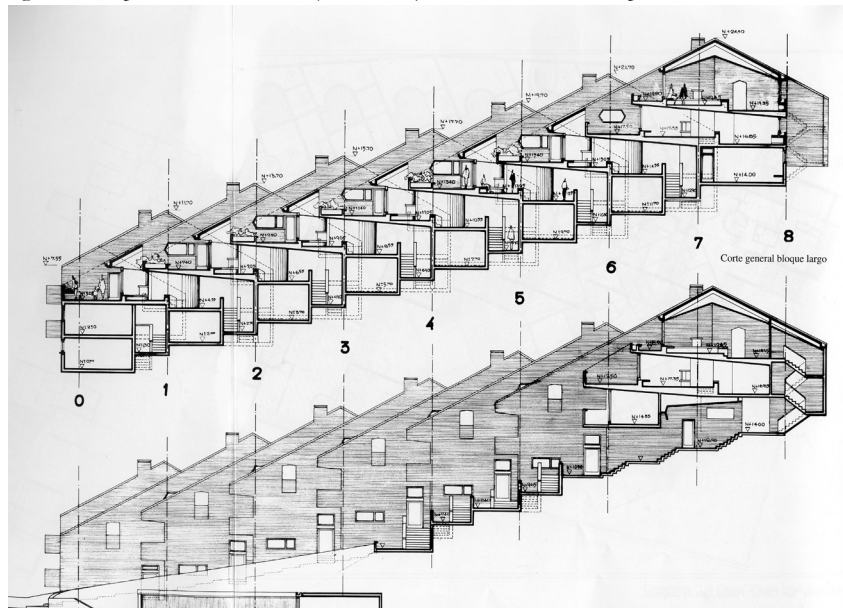


Fig.192- Cooperativa Los Cerros (1961-1963)-libro Germán Téllez-secciones

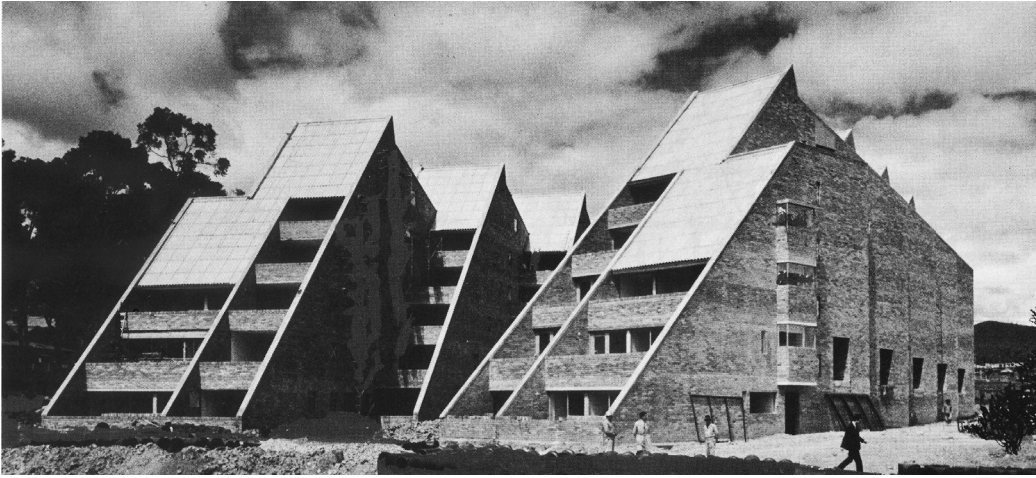


Fig.193- Fundación Cristiana de la Vivienda San Cristóbal (1963-1965)-fotografía Germán Téllez



Fig.194- Fundación Cristiana de la Vivienda San Cristóbal (1963-1965)-fotografía Germán Téllez

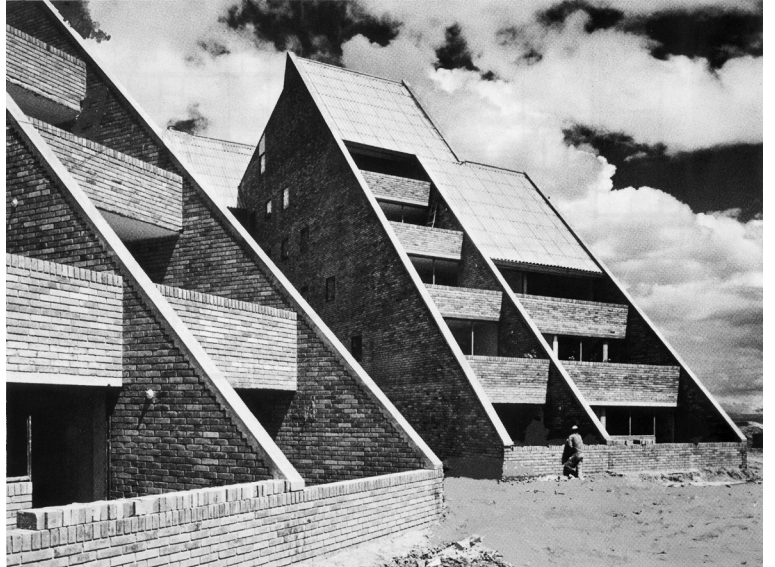


Fig.195- Fundación Cristiana de la Vivienda San Cristóbal (1963-1965)-fotografía Germán Téllez

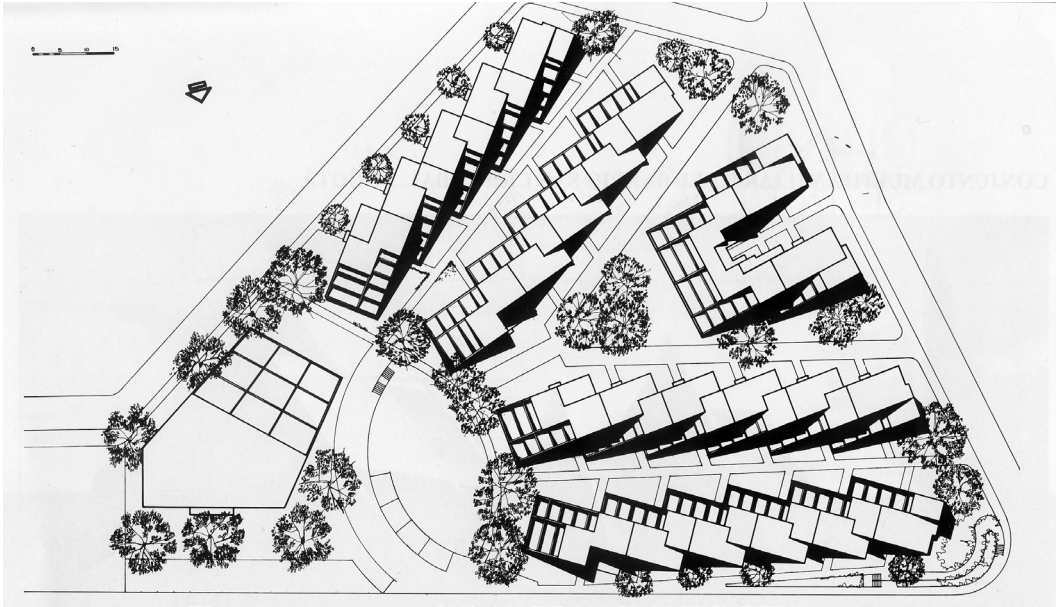


Fig.196- Fundación Cristiana de la Vivienda San Cristóbal (1963-1965)-libro G. Téllez-planta

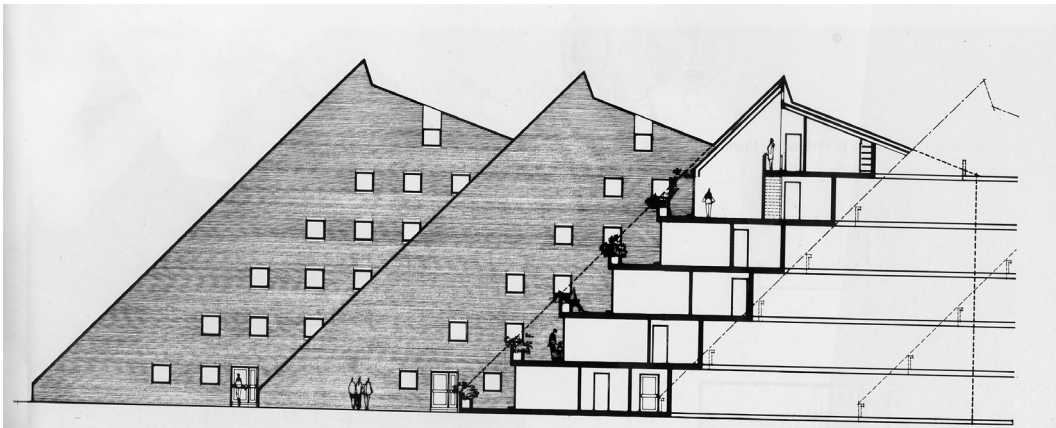


Fig.197- Fundación Cristiana de la Vivienda San Cristóbal (1963-1965)-libro G. Téllez sección

volumétrica. Al igual que en algunas viviendas unifamiliares recurre a la utilización de grandes faldones inclinados de cubierta, en la misma dirección que las montañas. Este recurso -sin duda en este caso derivado de la manera de abordar los desniveles y del trabajo seccional- también constituye una apuesta sutil de integración del habitante con el paisaje lejano y con el cosmos. Al minimizar la escala inmediata de los elementos constructivos que percibe el habitante, se logra dirigir la mirada hacia lo lejos.

Al igual que Le Corbusier en los ejemplos estudiados, Salmona en todos los dibujos que presentan este edificio, sean ellos perspectivas o dibujos planos, pone siempre de manifiesto la presencia de las montañas y la vegetación como fondo dominante y omnipresente.

En la **Fundación Cristiana de la Vivienda** (Fig. 193-197) las estrategias son similares. Sólo difiere el mecanismo de relación con el paisaje, probablemente al tratarse en este caso de un terreno plano. Al igual que en el caso anterior en este conjunto las diagonales marcadas por los muros y las cubiertas confluyen en un espacio abierto. Sin embargo, a diferencia del ejemplo anterior, ese espacio no se sitúa tras la edificación y el paisaje, sino en medio. El hecho de que el conjunto de la Cooperativa Los Cerros se ubique en un terreno inclinado y en relación próxima con el paisaje, promueve la aparición del basamento como estrategia para acotar y definir el espacio previo a las viviendas. En el caso de la Fundación Cristiana de la Vivienda, al tratarse de un terreno plano y sin entorno urbano consolidado, la apuesta se invierte delimitando el espacio colectivo entre la edificación y los cerros. Aunque estos están bastante distantes, las fotografías del conjunto muestran claramente que la estrategia funciona. La disposición relativa de los bloques también genera un espacio cónico que fuerza la perspectiva hacia este espacio abierto y en la distancia hacia los cerros. Esta manera de proyectar el vacío mediante edificaciones y referencias lejanas nos remite a la manera de hacer de Le Corbusier en el Capitolio de Chandigarh.

La construcción planteada para este proyecto parte del recurso a una solución íntegramente prefabricada, que se abandona debido a los elevados costes. Optando finalmente por una solución híbrida, en la que los muros se construyen de manera artesanal con ladrillo “tolete” bogotano y los forjados con placas prefabricadas de hormigón, retomando así también, aunque muy probablemente de forma involuntaria estrategias de compaginar industria y artesanía planteadas por Le Corbusier (por ejemplo en las Maison Loucheur, en la Villa para Madame de Mandrot, etc).

Tras estos dos proyectos, Rogelio Salmona desarrollará interesantes propuestas urbanas en las que seguirá elaborando las cuestiones en ellos enunciadas. Entre estos proyectos cabe destacar el Conjunto

Residencial Cavipetrol (1964), las Residencias del Parque (1965-1970), el Desarrollo Urbanístico de Timiza (1968-1975), el Edificio Alto de los Pinos (1976-1981), el Conjunto de Viviendas Usatama (1967-1969) y el Conjunto de Viviendas Rafael Núñez (1977-1978), todos ellos situados en Bogotá. De menor escala también es interesante recordar la propuesta para la Urbanización La Coruña, en la que funde sus investigaciones previas sobre las casas en serie con lo abordado en estos proyectos residenciales de mayor escala, en particular en la Fundación Cristiana de la Vivienda y a la cual se aludió en el epígrafe dedicado a las viviendas en serie.

En paralelo, durante este período, realiza **tres propuestas de concurso y un proyecto junto con Fernando Martínez Sanabria**, Guillermo Avendaño y Gonzalo Vidal (Fig. 198-204). En los cuatro casos se trata de edificios en altura, tipología hasta ahora no abordada por Rogelio Salmona, ni en su trabajo en Colombia, ni a lo largo de su estancia en París. Quizás la experiencia más parecida en este campo sea la colaboración de Rogelio Salmona en los proyectos para las Unités d' Habitation (Marseille, Rézé- Nantes, 800 Logements à Strasbourg). Desde este punto de vista resulta interesante detenerse brevemente en ellos, pero también y sobre todo, por la asociación de arquitectos que desarrolló las propuestas. Tal y como se ha visto a lo largo de este estudio, a la llegada de Rogelio Salmona a Colombia una de las figuras más relevantes en el panorama arquitectónico y quien marcaba la pauta en muchos frentes de la profesión era Fernando Martínez Sanabria. Paradójicamente estas propuestas no figuran en las recopilaciones de obra de Rogelio Salmona, más sí en las de Martínez Sanabria. Por aquel entonces ambos arquitectos compartían espacio y docencia en las aulas de la Universidad Nacional, por lo que no es de extrañar que se planteara una colaboración. También era el momento en el que Rogelio Salmona había empezado a buscar colaboraciones en Bogotá con arquitectos de su generación como el caso de Guillermo Bermúdez, Hernán y Samuel Vieco y ahora Martínez Sanabria. La colaboración fue breve, (1962-1963) lo que no es de extrañar dada la fuerza de los dos caracteres.

En estos cuatro proyectos, a pesar de que esta tipología edificatoria difiere claramente de lo visto anteriormente, es posible reconocer algunas de las cuestiones trabajadas hasta el momento en los proyectos de vivienda en el encuentro de los edificios con el suelo. Todos ellos están compuestos por un potente zócalo y una torre, en la que se recurre a una volumetría fraccionada con el fin de potenciar su esbeltez.

El cometido del zócalo, al igual que en los proyectos residenciales, es el de establecer una relación espacial tanto con el entorno próximo, como con el lejano y el de generar un tránsito dilatado entre la

## Edificio Avianca

ANTEPROYECTO DE CONCURSO EN COLABORACION CON LOS ARQUITECTOS R. SALMONA, G. AVENDAÑO Y G. VIDAL. 1963

La continuidad entre el paisaje urbano cercano y el paisaje montañoso envolvente rigió el planteamiento del proyecto. Hacia la carrera 7ª se forma un espacio libre o plazuela que recibe al público, y en su costado oriental el edificio se despliega buscando la vista. La concavidad de los tres primeros pisos coincide con la cornisa de las iglesias que cierran el costado occidental del parque, integrando la plazuela y el proyecto con los monumentos existentes. La estructura es un sistema central de apoyos corridos con un doble sistema de vigas que se ramifica en dos; los elementos prefabricados de la fachada transmiten las cargas a los grandes elementos transversales del piso 4º para dejar libre el gran espacio cubierto que se abre a la plazuela como un atrio. La estructura permite gran libertad de distribución de las oficinas y la profundidad de la fachada definida del sol sin menoscabo de la luminosidad y sin obstaculizar las visuales.



VISTA DEL EDIFICIO DESDE EL PARQUE DE SANTANDER

foto: Hernán Díaz

130

Fig.198- Anteproyecto concurso Edificio Avianca (1963)-F. Martínez, R. Salmona, G. Avendaño y G. Vidal-monografía F. Martínez

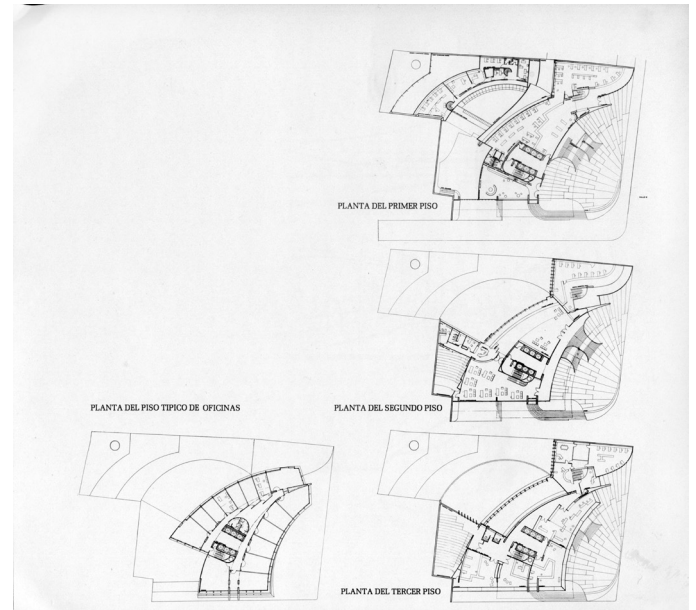
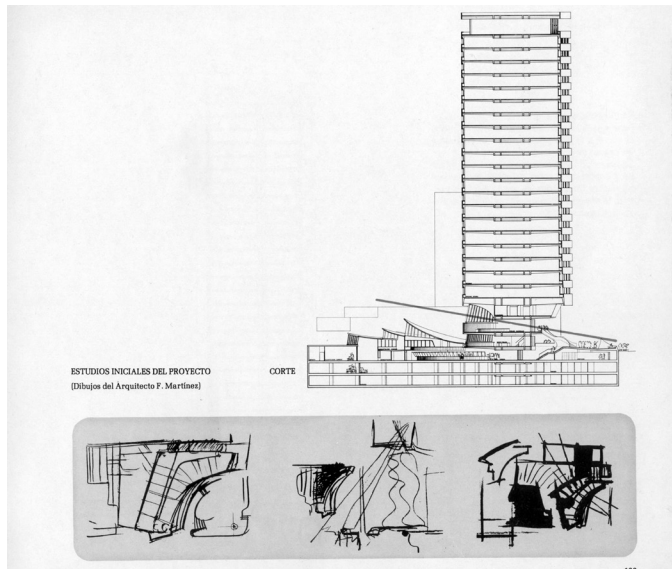


Fig.199- Anteproyecto de concurso Edificio Avianca-F. Martínez, R. Salmona, G. Avendaño y G. Vidal-monografía F. Martínez-plantas



ESTUDIOS INICIALES DEL PROYECTO  
(Dibujos del Arquitecto F. Martínez)

CORTE

133

Fig.200- Anteproyecto de concurso Edificio Avianca-F. Martínez, R. Salmona, G. Avendaño, G. Vidal-monografía F. Martínez-sección

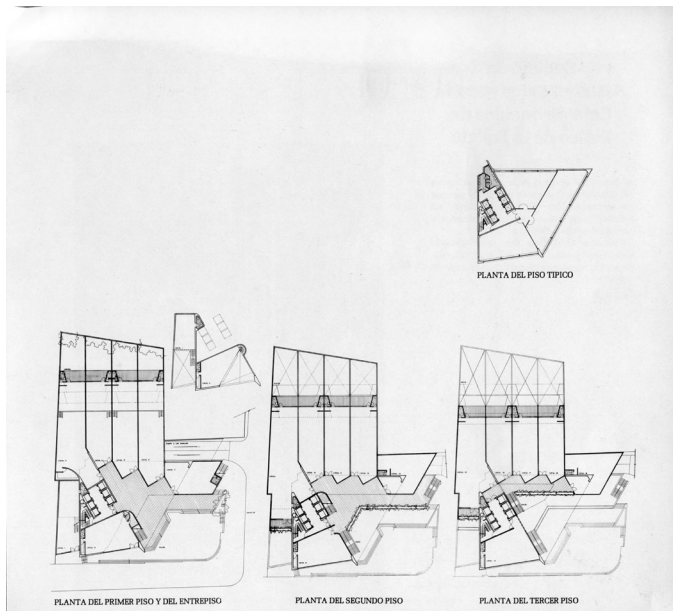


Fig.201- Propuesta concurso edificio de oficinas-F. Martínez, R. Salmons, G. avendalo y G. Vidal-fase 1-monografía F. Martínez



Fig.202- Propuesta concurso edificio de oficinas-F. Martínez, R. Salmons, G. avendalo y G. Vidal-fase 1-monografía F. Martínez

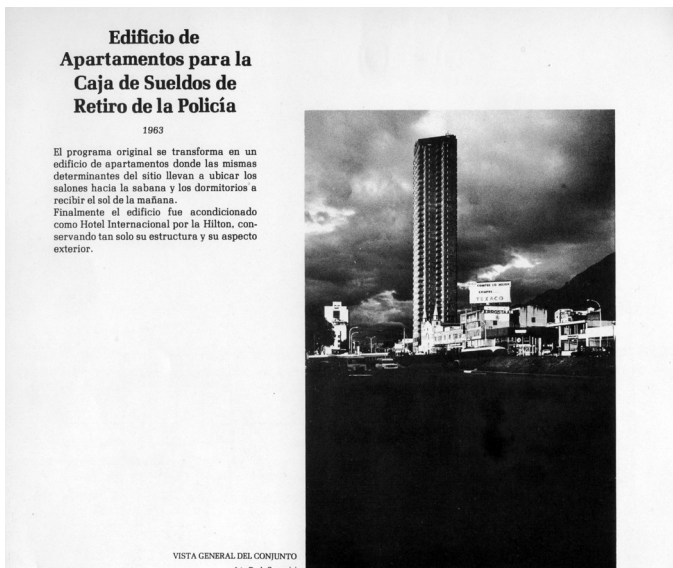


Fig.203- Edificio Apartamentos Caja de Sueldos de Retiro de la Policía (1963)-F. Martínez, R. Salmons, G. avendaño y G. Vidal-fase 2

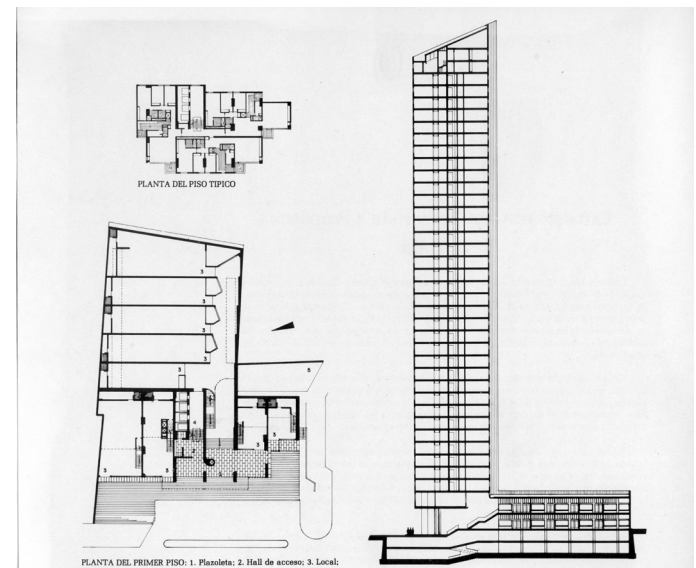


Fig.204- Edificio Apartamentos Caja de Sueldos de Retiro de la policía (1963)-F. Martínez, R. Salmons, G. Avendaño y G. Vidal-fase 2



Fig.205- Residencias El Parque (1965-1970)-fotografía libro Germán Téllez

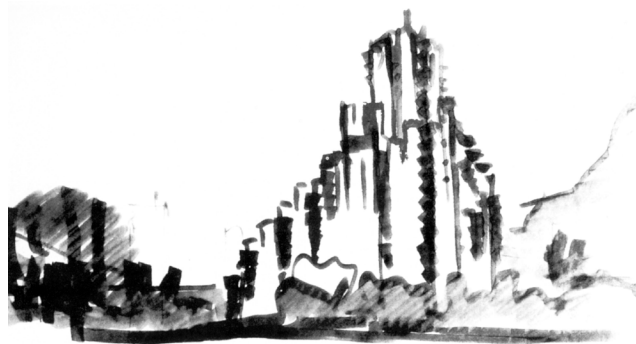


Fig.206- Residencias El Parque (1975-1972)- Boceto Libro G. Téllez

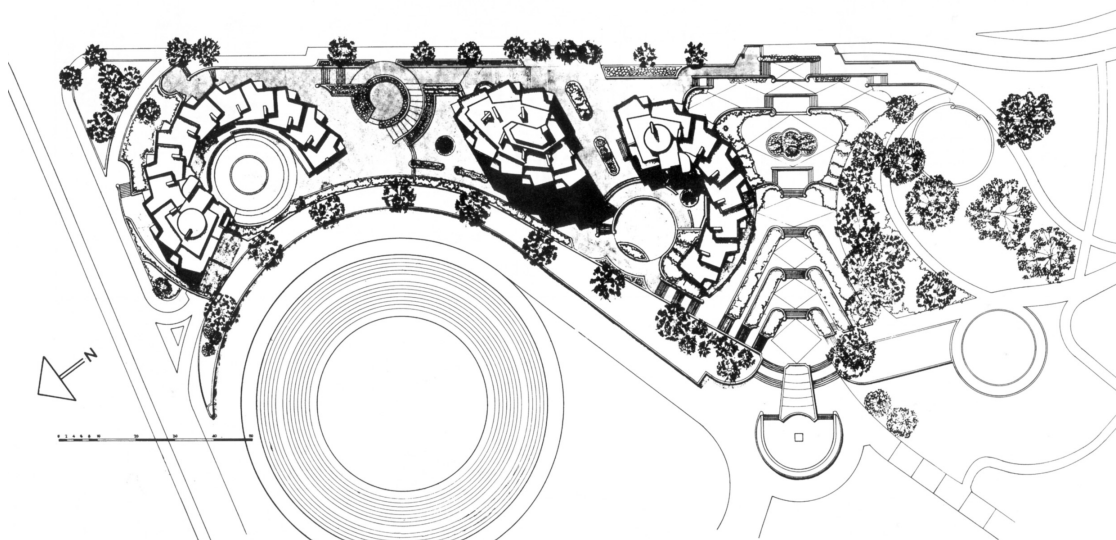


Fig.206- Residencias El Parque (1965-1970)-libro Germán Téllez-planta de cubiertas



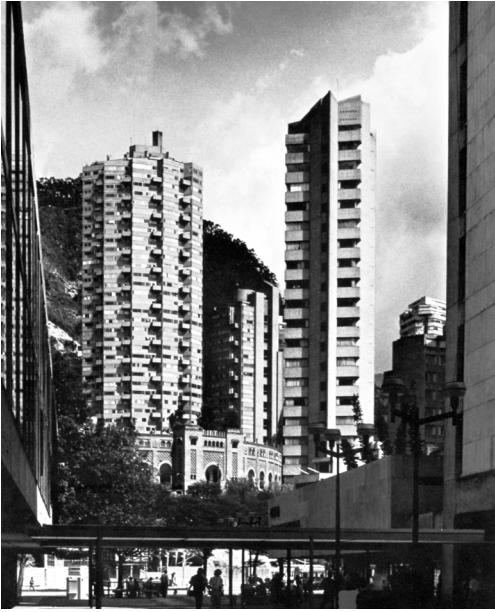


Fig.208- Residencias El Parque (1965-1972)-fotografía libro Germán Téllez.



Fig.209- Residencias El Parque (1965-1972)-fotografías Germán Téllez

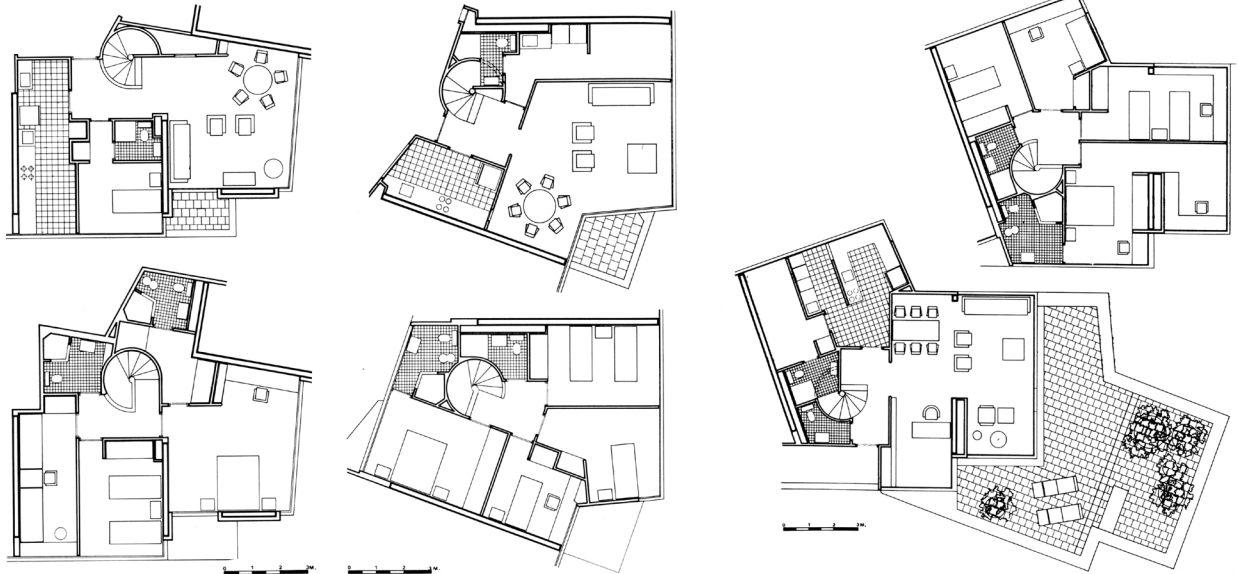


Fig.210- Residencias El Parque (1965-1972)-plantas tipo

ciudad, la calle, el paisaje y el espacio interior de carácter privativo. Las secciones que definen estos espacios, están compuestas por espacios dilatados, concatenados unos con otros y pautados por la presencia de grandes ventanales y lucernarios. Estos últimos se ubican en estricta consonancia con la escaleras y de acuerdo al sentido de las circulaciones que éstas imponen, haciendo que a través de este recorrido interior no se pierda en ningún momento el contacto visual con el paisaje circundante y el cielo. La atención prestada a la componente urbana de estos edificios es innegable tanto desde su carácter de edificio público que establece y promueve las relaciones con el entorno, así como hito que ayuda a definir el perfil de la ciudad en la distancia.

A pesar de las estrategias comunes, también es posible apreciar en ellos considerables divergencias geométricas y formales. Tanto en la propuesta para el edificio de Avianca, como en las Oficinas para el Banco Central Hipotecario aparecen con gran contundencia los trazados curvos y continuos, mientras que en la propuesta de concurso para la Caja de Retiro de la Policía priman los trazados, rectos, diagonales y articulados. Persiguiendo objetivos comunes, las propuestas denuncian diferentes maneras de hacer que seguramente impidieron, entre otras cuestiones, que estas colaboraciones se prolongaran en el tiempo.

La torre esbozada en la propuesta de concurso para la Caja de Retiro de la Policía contiene el mismo germen que la torre proyectada un año antes (1962) por Rogelio Salmona y Luis E. Torres para el concurso de la Sede para La Sociedad Colombiana de Arquitectos en Bogotá. A pesar de que la propuesta resultó ganadora, el concurso estuvo sometido a numerosas vicisitudes de tal forma que el edificio sólo se empezó a construir en 1967. En ambas propuestas se parte de una figura geométrica estable (cuadrado y trapecio) y es a partir de los propias leyes geométricas intrínsecas que se organizan los espacios. En los otros dos proyectos realizados con Fernando Martínez Sanabria las operaciones de generación de la planta eran radicalmente opuestas, implementado estrategias de distorsión y adición. Desde momentos muy tempranos la precisión y la estabilidad geométrica fue una constante en el hacer de Rogelio Salmona, caracterizado siempre por una manera de hacer precisa y articulada.

**El conjunto Residencial las Torres del Parque** (1965-1970, Figs. 205-210) constituye sin duda una síntesis brillante de las cuestiones estudiadas tanto en la propuestas residenciales de densidad media, como en las torres de oficinas, proyectadas en colaboración. Este proyecto, sin duda uno de los más conocidos del arquitecto colombiano, constituye uno de los momentos claves de su trayectoria. En él se retoman con especial intensidad tanto las reflexiones urbanas, como aquellas destinadas a potenciar

una relación activa entre arquitectura y paisaje, o como decía el propio Salmons las búsquedas que permitan operar una “síntesis entre arquitectura, geografía e historia”. Sin duda este edificio constituye un punto de llegada en la producción de Rogelio Salmons, y resulta curioso que justamente el arquitecto haya logrado alcanzar este nivel de madurez en un tipo de proyectos en el que en principio su experiencia no era muy dilatada. No obstante si se atiende a los temas elaborados y estudiados en cada uno de los proyectos anteriores se puede constatar una clara continuidad que explica que esta madurez haya podido ser alcanzada.

#### **d. De nuevo las casas**

Una vez finalizado el proyecto para las Residencias del Parque, y a la par que el mismo, Rogelio Salmons continúa desarrollando propuestas de casas en las que paulatinamente va dando cuerpo a sus investigaciones en torno a las cuestiones diversas que conforman la arquitectura. Resulta pues interesante prestar atención a estos proyectos aparentemente menores, en los que cristalizan los gérmenes de todas las búsquedas. También es importante mencionar que, a partir de las Residencias del Parque, Rogelio Salmons vuelve a proyectar en solitario quedándose muy atrás la experiencia del trabajo en equipo con Martínez Sanabria y otros.

La **Casa en Santa Margarita** (1965-1969, Figs. 214-218 Pag. 146-147) es un proyecto construido y quizás uno de los más conocidos de este período. En esta casa Rogelio Salmons insiste en el trabajo a partir de dos crujeas paralelas, pero introduciendo patios diferenciados en cada uno de ellas, y trabajando la sección de forma particularizada en las diferentes zonas. Si bien la manera de ordenar los espacios en planta aparentemente recuerda las propuestas para la Urbanización San José y para La Coruña, el trabajo espacial ha cambiado sustancialmente. La especialización de los espacios en sección y la imbricación de los espacios interiores y exteriores se hace cada vez más acusada. Quizás sea en este proyecto en el que se cierran las búsquedas en torno a los espacios residenciales entre medianeras, iniciado muchos años atrás con el Proyecto para las Viviendas en Serie.

La **Casa en La Cabrera o Casa para Ana Vejarano** (1965, Figs. 211-213 Pag. 144-145) es la ampliación de una vivienda existente situada en la Calle 87, cerca de la Carrera 11 en Bogotá. Se trata de un proyecto no construido, en el que se retoman cuestiones abordadas en la Casa para Felisa Burztyń en igual que en la Casa en Santa Margarita.

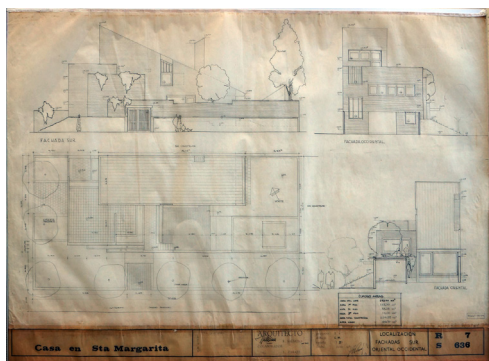


Fig.214- Casa en Santa Margarita- JR Z007-01D-044 (jul 1965)-localización y fachadas-E 1/50



Fig.215- Casa en Santa Margarita- JR Z006-01D-044 (julio 1965)-fachada sur-E 1/20

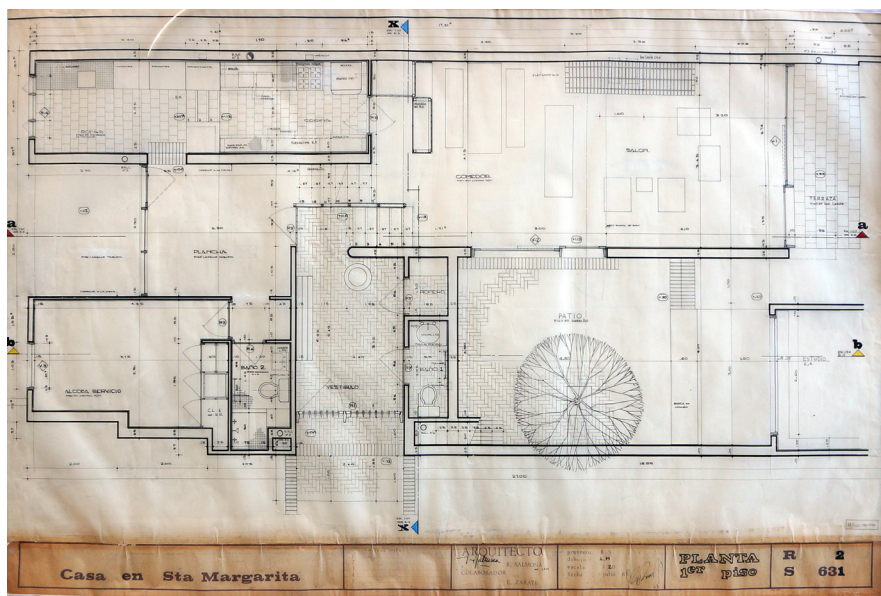


Fig.216- Casa en Santa Margarita- JR Z002-01D-044 (julio 1965)-planta piso 1-E 1/20

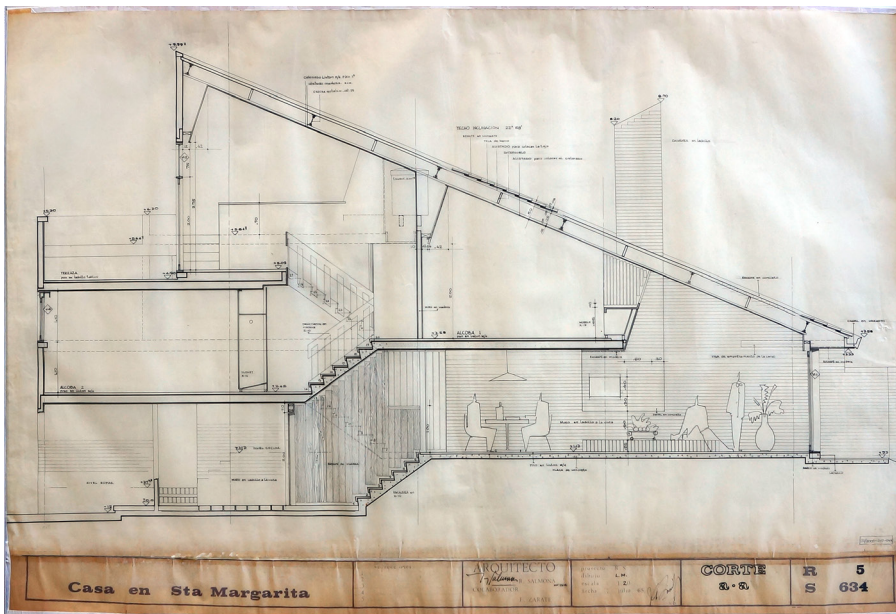


Fig.217- Casa en Santa Margarita- JR Z005-01D-044 (jul 1965)-corte-E 1/20

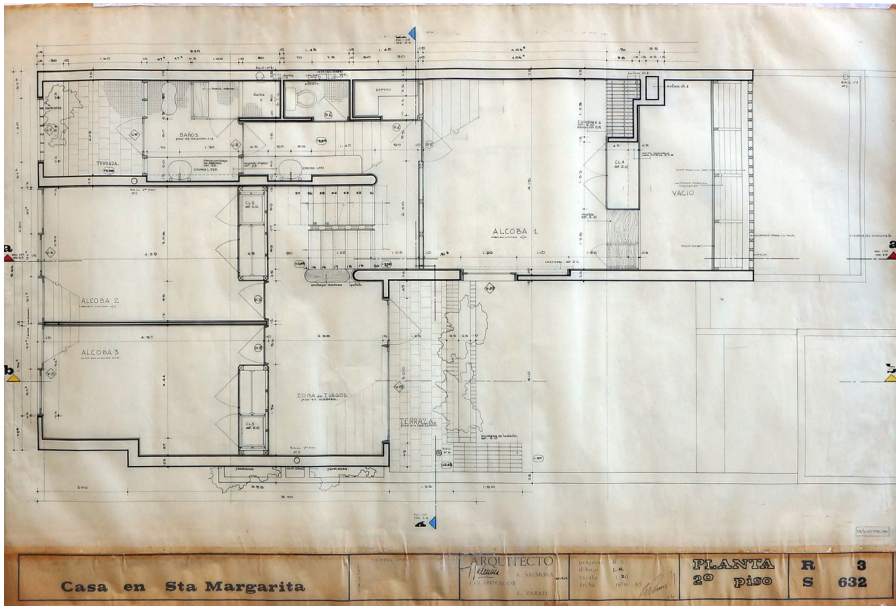


Fig.218- Casa en Santa Margarita- JR Z003-01D-044 (jul 1965)-planta piso 2-E 1/20



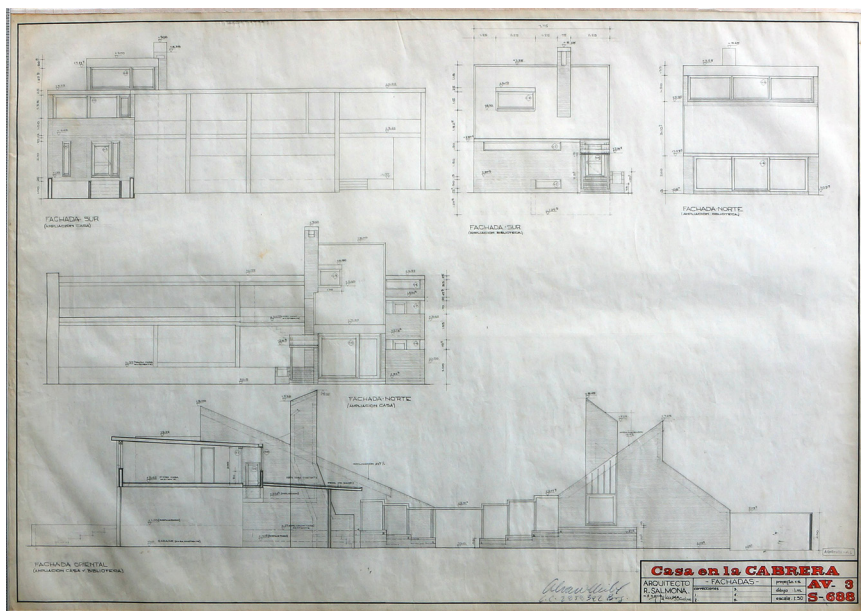


Fig.213- Casa en La Cabrera (Ana Vejarano)- AV 003-01D-043 (jun 1966)-fachadas-E 1/50.

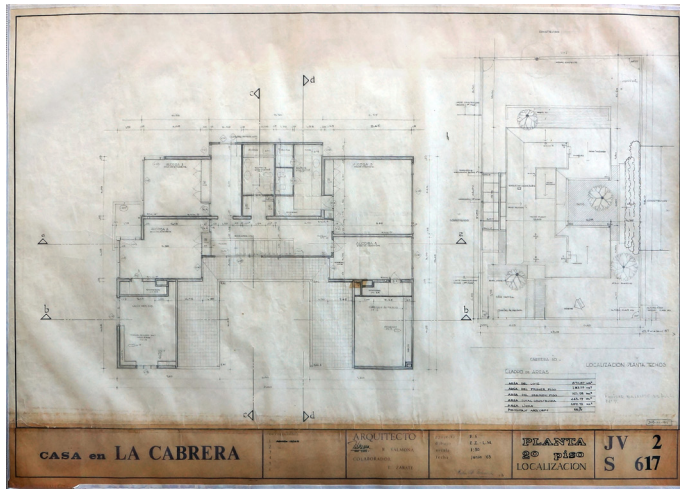


Fig.219- Casa en La Cabrera (Casa JV)- JV 002-01D-044 (jun1965)-plan-ta piso 2-E 1/50

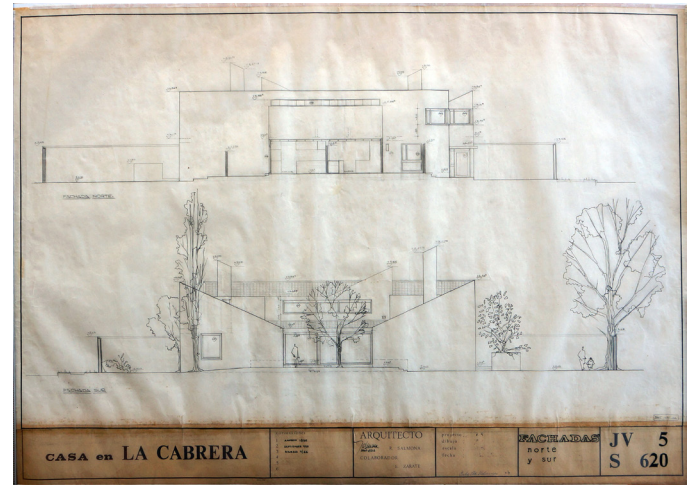


Fig.220- Casa en La Cabrera (Casa JV)- JV 005-01D-044 (jun 1965)-al-zados norte y sur-E 1/50

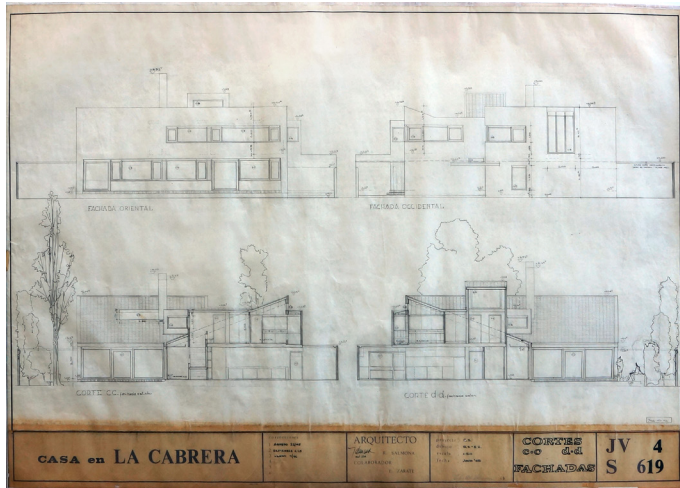


Fig.221- Casa en La Cabrera (Casa JV)- JV 004-01D-044 (jun 1965)-cor-tes y fachadas-E 1/50

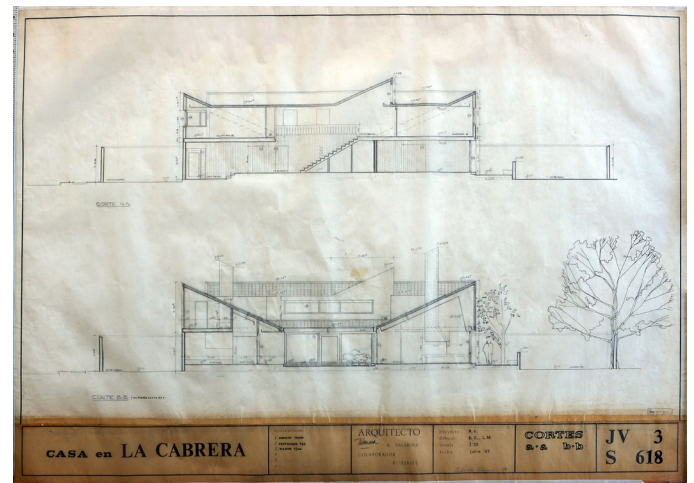


Fig.222- Casa en La Cabrera (Casa JV)- JV 003-01D-044 (jun 1965)-cor-tes-E 1/50



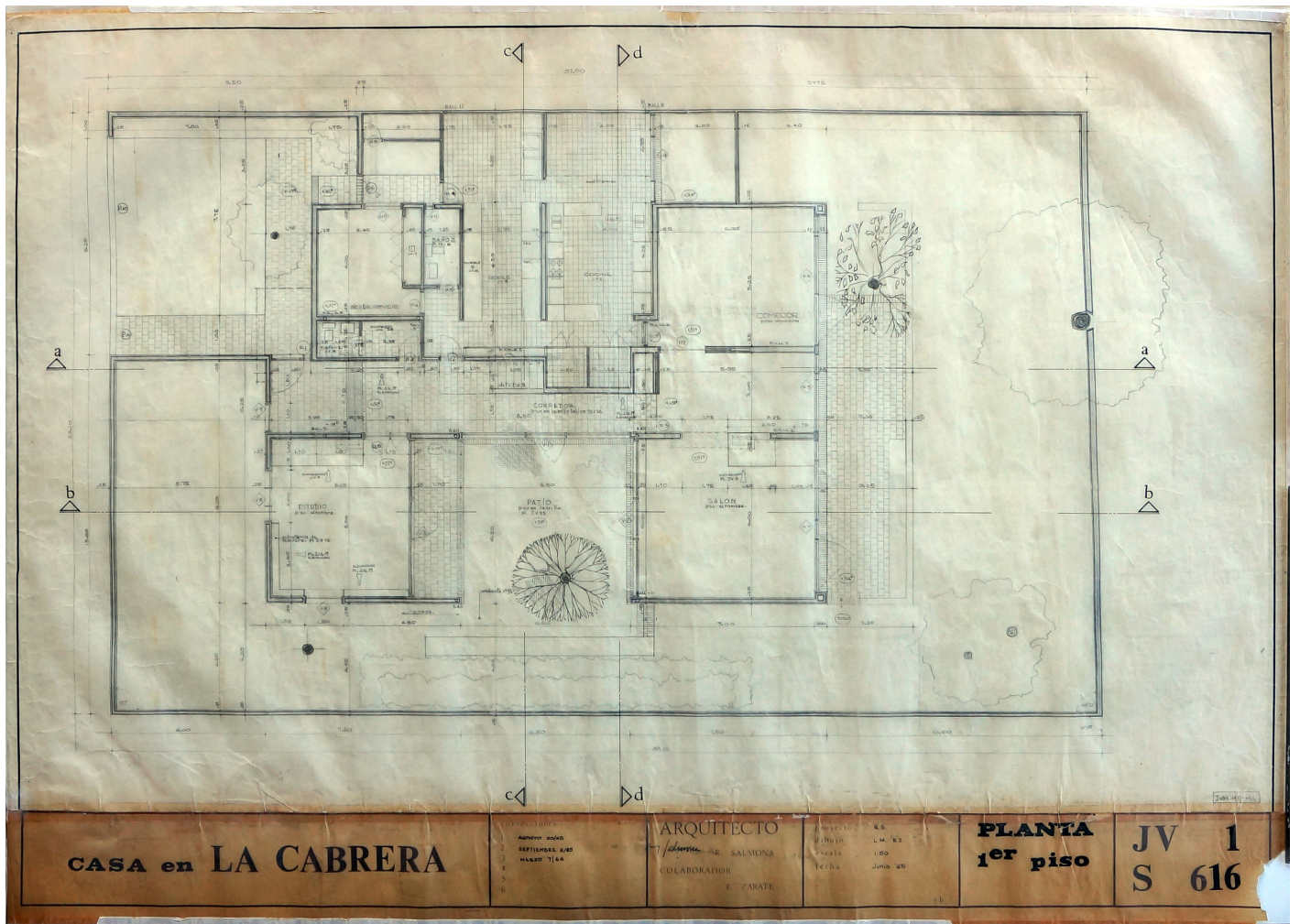


Fig.223- Casa en La Cabrera (Casa JV)- JV 001-01D-044 (jun 1965)-planta piso 1-E 1/50

A partir de 1965 Rogelio Salmona introduce un giro radical en su forma de ordenar los espacios domésticos, optando paulatinamente por composiciones centrífugas en torno a un patio central. **La Casa en la Cabrera o Casa JV<sup>81</sup>** (Bogotá 1965-1966) (Fig. 219-223) y la Casa en el Poblado (Medellín-1966), a la que se hará alusión detallada a ella en el próximo capítulo, constituyen el punto de arranque de esta reflexión.

Los espacios residenciales proyectados con anterioridad se habían configurado siempre mediante la articulación de franjas o volúmenes paralelos, apareciendo los patios y demás espacios exteriores como consecuencia del deslizamiento relativo o la ausencia de los volúmenes. Estas dos casas recogen el testigo de la Casa en el Chicó (o Casa Gómez) y en ellas se empieza a elaborar un conjunto que gravita en torno a un centro. Los elementos claves de esta composición son por lo tanto el patio, las cubiertas que confluyen y vierten sus aguas hacia éste, y la manera de organizar las circulaciones en consonancia.

Al igual que en los ejemplos estudiados previamente, el programa se organiza a partir de recintos independientes con características espaciales diversas. No obstante aparece un cambio significativo y es que esa diversidad interior se muestra al exterior de una manera contundente y unitaria: tres faldones de cubierta a un agua, inclinadas en la dirección del patio, definen el volumen. Bajo ellas se alojan espacios de una, una y media y dos alturas. En la zona de la escalera aparece un volumen de mayor altura que permite disponer la circulación en la planta alta de forma coincidente con la inferior.

El patio en este caso es un espacio delimitado por tres frentes construidos y un lado abierto matizado por la presencia de un árbol. Todas las estancias que lo rodean se abren a él de manera indiscriminada. El acceso se realiza tangencialmente a él por uno de los lados. Si bien se trata de un paso importante en la reflexión sobre el espacio doméstico parece evidente que se trata de unos tanteos iniciales y poco seguros.

Será en las casas proyectadas a partir de 1966, y en particular en las casas en el Poblado, en el Refugio (o Amaral) y en el Chicó (o Alba) el lugar en el que la idea del patio central como configurador del espacio residencial se presente con mayor claridad y en las que se empiece a elaborar una manera de componer el espacio mediante un diálogo biunívoco entre el exterior y el interior, haciendo que el dentro y el fuera, el paisaje y el cormos, se fundan y se potencien bajo la mirada del habitante.

---

81 Proyecto construido y demolido Situado en Bogotá en la Carrera 10 entre las calles 86 y 87





**C - HACIENDO ARQUITECTURA**  
**REFLEXIÓN EN TORNO A CINCO PROYECTOS DE MADUREZ**

## C - HACIENDO ARQUITECTURA. RELEXIÓN EN TORNO A CINCO PROYECTOS DE MADUREZ.

Rogelio Salmona decía que *“hacer arquitectura es firmar un pacto tácito con la historia, pues toda obra prepara la siguiente”*<sup>1</sup>. Esta afirmación encierra una de las pautas fundamentales a la hora de aproximarse a su manera de hacer. El trabajo persistente y sistemático guiado por cuestiones de orden superior le permitía sin duda ir construyendo y depurando “tipos” de edificios, constantemente reelaborados y adaptados a las particularidades de cada proyecto.

*“El conocimiento de la arquitectura por lo tanto, no puede ser sino el fruto de una continua búsqueda proyectual y teórica, un trabajo por medio del cual se trata de capturar, sin lograrlo plenamente -claro está-, el sueño del hombre por crear su lugar”*<sup>2</sup>

A diferencia de Le Corbusier, Rogelio Salmona no realizó muchas investigaciones simultáneas sino que estas fueron, más bien, sucesivas o, como mucho, solapadas en el tiempo dos a dos. El gran abanico de temas abordado por Le Corbusier, además del extenso número de proyectos, están vinculados a las características de su taller. El 35 Rue de Sèvres fue un lugar en el que colaboraban muchas personas a un mismo tiempo, mientras que en la oficina de Rogelio Salmona trabajaban sólo él y unos contados colaboradores (delineantes y arquitectos), y esto deliberadamente fue siempre así.

Aun cuando en la obra de Salmona es posible detectar varias vías de investigación (en torno a la ciudad, a las agrupaciones de vivienda colectiva, a la construcción de edificios de vivienda escalonados en altura, a la vinculación con el paisaje, etc.), la organización espacial de los edificios a partir de los espacios abiertos es una constante en muchas de sus obras. En efecto, a lo largo del capítulo anterior hemos podido constatar cómo en el trabajo desarrollado hasta el momento se ha ido perfilando la aparición de esta estrategia como elemento estructurador del espacio arquitectónico.

Estas investigaciones le permitirán profundizar en una de sus obsesiones más recurrentes: la noción de límite, la relación entre el interior y el exterior, entre el aquí y el cosmos. En este sentido, frecuentemente citaba las palabras de Robert Frost:

---

1 SALMONA, Rogelio. Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, noviembre de 2001 (Inédito)

2 SALMONA, Rogelio Id.

*“Cuando construyo un muro  
dos cosas me pregunto:  
qué tanto quedó afuera,  
qué tanto quedó adentro”.*<sup>3</sup>

Si bien las búsquedas hasta entonces habían mostrado una cierta continuidad, también es cierto que, partiendo de temas comunes, habían ido adquiriendo diferentes formalizaciones. Sin embargo, a partir de la Casa en el Poblado (04-1966) la presencia del patio se consolida como una invariante. *“El patio es un aljibe del cielo”*, son unos versos de María Zambrano que Rogelio Salmona recordaba con frecuencia. La búsqueda operada en torno a este tema responde a cuestiones de índole tanto compositiva, como espacial y poética. Como Heidegger, Salmona reivindicaba para la música y la arquitectura una vuelta a la poesía. Detectar las claves que poco a poco fueron dando forma a esta manera de concebir los edificios y de dar forma al espacio es el objetivo que plantea este capítulo.

Aunque a partir de 1966 Rogelio Salmona proyectó diversas casas<sup>4</sup>, para ilustrar esta hipótesis se van a analizar sólo los cinco proyectos residenciales que se consideran más relevantes, y en los que poco a poco el arquitecto va indagando en torno a la manera de proyectar a partir del patio. El marco temporal elegido (1968-1982) empieza con el que se considera el primer proyecto en solitario en el que se utiliza este recurso, la Casa en el Poblado,<sup>5</sup> y se cierra intencionadamente con el proyecto para la Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia (1980-1982) ya que, desde nuestro punto de vista, constituye la culminación de este proceso de búsqueda iniciado en 1968. Para ilustrar este razonamiento los proyectos elegidos son pues: la Casa en el Poblado o Casa Gutiérrez (1968), la Casa en el Refugio o Casa Amaral (1968-1969), la Casa Alba o Casa en el Chicó (1969-1970) y la Casa Franco o Casa en Tabio (1978-1979)<sup>6</sup> y la ya citada Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia (1980-1982). En estos proyectos, y en los sucesivos, Rogelio Salmona va refinando paulatinamente su trabajo en torno a los espacios abiertos como articuladores de la

---

3 SALMONA, Rogelio. “De los principios de la incertidumbre”.

4 .Casa en el Poblado (1966), Casa en la Cabrera (1966), Casa en los Rosales (1966), Casa en el Refugio (1968), Casa en el Chicó (1970), Casa en Suba- JG (1974), Casa en Suba -UP (1975), Casa Sofia (1976), Casa Arango (1977), Casa Franco (1978), Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia (1980).

5 Si bien en la casa en la Cabrera o Valencia de 1965-1966, la articulación de la planta en torno a un vacío empezaba a tomar forma, es en la vivienda en El Poblado donde su carácter de articulación espacial será conscientemente abordado.

6 Los proyectos presentados no son consecutivos en el tiempo. Su elección atiende al hecho de que en cada uno de ellos se opera un cambio en la manera de entender o de proyectar a partir del patio. Las fechas que aquí se incluyen son fechas de proyectos extraídas de los planos.



Fig.01- Casa en El Poblado-fotografía Fundación Rogelio Salmona



Fig.02- Casa en El Poblado-fotografía 2  
Fundación Rogelio Salmona





Fig.03- Casa Alba-fotografías libro Germán Téllez



Fig.04- Casa Franco-fotografía libro Germán Téllez



Fig.05- Casa Franco-fotografía

arquitectura. Como se enunciaba en el caso de Le Corbusier, esta reflexión viene estructurada alrededor de la combinación de un número limitado de factores, probablemente no establecidos a priori, pero sí absolutamente identificables y recurrentes. A continuación, se pretende establecer una hipótesis sobre cuáles fueron algunos de los principales fundamentos clave de esta búsqueda y posteriormente sobre cuáles fueron las herramientas utilizadas para implementarla.

## 1. Elementos para una búsqueda

En primer lugar, se procederá a enunciar los grandes temas presentes en estos proyectos, para posteriormente detallar las herramientas utilizadas para llevarlos a cabo. En 1960, poco después de su regreso a Colombia, Rogelio Salmona escribe el conocido texto “Allende los patrones”, en defensa de la propuesta presentada por Fernando Martínez Sanabria al concurso para el Colegio Emilio Cifuentes. Se trae a colación este escrito, ya que en éste Rogelio Salmona, aparentemente hablando de las virtudes del citado proyecto, anticipa y sintetiza muchos de los que serán sus temas de trabajo a lo largo de los años. A continuación se desgranarán las cuestiones que se consideran más relevantes.

### **a. La necesaria consideración del paisaje y su imbricación con la arquitectura.**

Rogelio Salmona concedió siempre una gran importancia a la manera cómo los edificios se sitúan y definen en un lugar concreto, a la vez que lo cualifican. Desde su punto de vista, este era uno de los momentos claves de la reflexión arquitectónica. Proyectar para él consistía en dar una respuesta adecuada a un determinado lugar, entendiendo tanto su contexto histórico y cultural, como geográfico. “*Hacer arquitectura es hacer un pacto tácito con la geografía y con la historia*” solía afirmar.

Atender al contexto histórico y cultural implica tener un conocimiento preciso del medio, así como sensibilidad y compromiso ético. Rogelio Salmona defendía asiduamente la necesidad de dar respuesta a las necesidades concretas de una sociedad, llegando a afirmar incluso que si esto no ocurría, era imposible que lo proyectado fuera considerado como arquitectura. En numerosas ocasiones llegó a defender la arquitectura como un acto ético y político. No obstante, además de la vertiente humanista esta postura también implica una forma determinada de entendimiento del paisaje, al ser éste una creación de carácter eminentemente cultural. En este punto confluyen de forma contundente cultura y geografía.

*“El paisaje se representa, se ve y se mira culturalmente, es decir que hay una acción cultural para representarlo... (...) con la arquitectura (hay) una manera de poner en evidencia y de representar el paisaje; tanto el paisaje (...) natural puesto como paisaje cultural, y el mismo paisaje que produce la arquitectura.”<sup>7</sup>*

La aproximación al paisaje en el trabajo de Rogelio Salmona se produce desde esta doble vertiente cultural y geográfica: es decir desde la observación atenta de lo que existe previamente y desde la manera aprendida de mirar lo que existe.

Para Salmona uno de los objetivos de la arquitectura debía ser el de poner en valor un entorno, *“poner en evidencia un paisaje, tal como uno lo está viendo, para que otros a su vez lo vean”<sup>8</sup>*. Por lo tanto, la arquitectura debe implantarse con delicadeza en el sitio, sin imposiciones, de forma que pueda ser descubierta al igual que se descubre la naturaleza. Por ello no sólo se debe realizar una lectura a priori de lo existente en el lugar y respetarlo, sino saber establecer un diálogo entre lo preexistente y la arquitectura, de manera que establezcan un equilibrio y se potencien entre sí.

Rogelio Salmona recurre a un estudio preciso de la topografía del lugar, algo que le permite reconocer, a través de la concatenación de los diferentes espacios dispuestos en sección, la forma natural del terreno. En todas estas casas que ahora se analizan es posible observar cómo el plano del suelo, a partir de movimientos más o menos importantes en función de las características de cada terreno, va modelándose con el fin de asentar el edificio en el territorio como si siempre hubiera formado parte de él. Así mismo, y apoyándose en las posibles maneras de recorrer los espacios, establece fugas visuales que vinculan de forma dinámica el adentro y el afuera, integrando el paisaje dentro de la propia arquitectura y considerando la arquitectura como parte del paisaje.

Existe una primera aproximación al trabajo con el paisaje que se podría definir cómo de dentro hacia fuera. No obstante, las relaciones son complejas y se operan también en varios sentidos. Al igual que Le Corbusier en los proyectos realizados para Chandigarh, Salmona establece un diálogo distante entre las formas de la arquitectura y los elementos que configuran el paisaje lejano, incluso con los factores

---

7 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Proyectos, Universidad Nacional de Bogotá, 1 de diciembre de 2004 (Inédito).

8 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Proyectos, Universidad Nacional de Bogotá, 28 de mayo 2004 (Inédito).

ambientales que matizan su percepción. Es así como las inclinaciones de las cubiertas y la presencia de contundentes elementos verticales, como chimeneas o lucernarios, recogen la incidencia de la luz y vinculan la edificación tanto con el entorno geográfico lejano como con el próximo, creando una suerte de nuevo paisaje.

Crear un paisaje y al mismo tiempo ser constituida por el mismo, buscar una simbiosis dinámica que establezca una relación dialéctica entre arquitectura y paisaje, tales son para Rogelio Salmona los cometidos de la arquitectura. En ese sentido, resulta fundamental el valor concedido en sus obras a la vegetación colocada *ex novo*, ya que ésta constituye un punto de enlace claro entre arquitectura y paisaje, promoviendo la aparición de nuevas situaciones (presencia de fauna, cambios de percepción de los edificios etc.), de nuevos “ecosistemas”.

Rogelio Salmona conservaba cerca de su mesa una frase de Apollinaire: “*Préparer au lierre et au temps une ruine plus belle que les autres*”<sup>9</sup>. Este verso alude a dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, habla de la necesidad de considerar el paso del tiempo en la arquitectura; en segundo lugar, pone de manifiesto la búsqueda de esta simbiosis entre lo natural y lo construido (el muro es muro es cuanto que es susceptible de ser cubierto por la hiedra). De hecho, resulta curioso observar como varios de los proyectos residenciales proyectados por Rogelio Salmona, y en particular la Casa de Huéspedes Ilustres de Cartagena, hoy en día se encuentran prácticamente camuflados bajo la vegetación.

### **b. El entendimiento de la arquitectura desde su vivencia eminentemente espacial. Buscando continuidades.**

A primera vista los planos que definen la arquitectura de Rogelio Salmona resultan complejos y difíciles de entender. Según relatan antiguos colaboradores de su estudio, con frecuencia solía decir: “*Se dibuja como se proyecta*”. Resulta paradójico constatar cómo, conforme fueron ganando en complejidad espacial, los proyectos de Rogelio Salmona dejaron de explicarse mediante perspectivas, a pesar de que el arquitecto fuera un hábil dibujante -como se pudo observar tanto en las perspectivas realizadas en el 35 Rue de Sèvres como en sus primeros proyectos-. Decía Salmona en alguna ocasión que Le Corbusier

---

<sup>9</sup> Resulta curioso constatar que Eduardo Souto Moura utiliza este mismo verso para aludir a su proyecto de restauración para el Mercado en Braga. Ver TRIGUEIROS LUIS ed, 1994, Eduardo Souto Moura BLAU, Lisboa, Pag 37.

no utilizaba los dibujos en tres dimensiones para proyectar, que se trataba tan sólo de herramientas para convencer a los clientes. En repetidas ocasiones eran dibujos pre-establecidos que se modificaban para dar cuenta de los espacios de un proyecto concreto. Rogelio Salmona al parecer también recurrió de forma instrumental a este tipo de representación durante sus primeros años de ejercicio profesional. Con el tiempo sus dibujos en dos dimensiones fueron adquiriendo más complejidad: presencia de diversos sistemas de medida simultáneos, proyecciones de diversa índole, etc. En ellos se pretendía dar cuenta tanto de la construcción como del espacio, entendido de forma global. Al aludir a los dibujos que realizaba Le Corbusier, Rogelio Salmona mostraba siempre una gran admiración; decía que en ellos era posible reconocer de manera clara cómo paulatinamente se había ido acercando a los “*hechos arquitectónicos*”, aparte claro está de elogiar su gran belleza <sup>10</sup>. Mientras que una perspectiva “congela” el instante y sólo da cuenta del espacio concreto que en ese momento se mira, el dibujo preciso en planta y sección contiene la información concentrada de todo lo que acontece en el plano que se representa, así como en los sucesivos. De esta forma, en apariencia paradójica, Rogelio Salmona consigue introducir en sus dibujos planos tanto la visión completa de la espacialidad como la temporalidad.

No es de extrañar, pues, que los planos resulten complejos de lectura pues condensan un cantidad ingente de información. En ellos el arquitecto pretende plasmar el entendimiento de la espacialidad en tanto que construcción topológica, definida por continuidades y por la disposición relativa de figuras (independientemente de su forma y dimensión).

En los proyectos maduros de Rogelio Salmona la búsqueda de la continuidad es una constante. A diferencia de su maestro, ésta no se realiza mediante la creación de una *promenade architecturale*, sino mediante la tentativa de provocar una apropiación total del edificio, por la vía de la no unicidad de los recorridos y de una cuidada definición de las transiciones entre los diferentes espacios. En sus proyectos buscaba la continuidad espacial no mediante la unidad visual, sino por la vía de la conciencia del recorrido. En los edificios de Le Corbusier la *promenade architecturale* está concebida como una secuencia de espacios intencionadamente dispuestos y relacionados mediante un recorrido secuencial, que por lo general empieza y culmina en un espacio exterior. En el caso de Rogelio Salmona la definición del recorrido es más ambigua y no atiende a orden secuencial: se trata de una manera más libre de organizar la manera de circular dentro del edificio, más cíclica, dejando un lugar claro a la aleatoriedad y al acontecimiento no previsto. En este sentido, resulta muy interesante observar la manera cómo Rogelio Salmona define los umbrales.

---

10 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 15 de noviembre de 2002 (Inédito).

Siempre el acto de pasar de un espacio a otro supone un acontecimiento, puesto de manifiesto por un cambio de escala, por una alteración del plano del suelo, por la manera en que incide la luz o por la diferente forma de relación establecida con el exterior. Para generar la continuidad, en lugar de borrar el límite lo sobre-define, provocando una toma de conciencia de las transiciones en el usuario que recorre los espacios. Mediante estas estrategias persigue que *“interior y exterior se entrelacen para formar un confín.”*<sup>11</sup>

### **c. La incorporación de los espacios abiertos como articuladores de la arquitectura.**

En el capítulo anterior se habló de la gran importancia que concedía Rogelio Salmona a los espacios abiertos como principales responsables de la configuración del espacio urbano. De la misma manera, y tras sucesivos tanteos de configuración del espacio doméstico en los que se buscaba promover una intensa relación entre interior y exterior, paulatinamente el espacio del patio rodeado por edificación se fue afianzando con mayor fuerza como punto de partida de la composición.

Rogelio Salmona prefiere referirse al hecho de componer arquitectura, en lugar de utilizar el término proyectar. La composición implica el trabajo a partir de elementos diversos, que se juntan o se disponen entre sí, con arreglo a unas leyes o a un orden, para formar un todo coherente. Esta puntualización lingüística que parece irrelevante, en realidad reviste una gran importancia. En primer lugar, alude a la necesidad de hacer entrar en sintonía elementos de índole diversa (más adelante se mostrará como es una manera de organizar el programa recurrente en el trabajo del arquitecto); en segundo lugar implica la necesidad de encontrar un criterio de orden para relacionarlos. La estrategia adoptada por Rogelio Salmona, en este sentido, consiste en utilizar un elemento o conjunto de elementos de orden superior que rigen la composición y ordenan el todo. Al mismo tiempo, esta estrategia le permite introducir dentro del proyecto el espacio abierto como un elemento más de la casa, otorgándole el papel de organizador, pero también dotándolo de un carácter simbólico, ya que será a través de él cuando se logre establecer la relación más intensa entre el aquí y el cosmos.

En palabras de Carles Martí el patio se basa en la formación de un recinto persiguiendo la introversión, algo que se asocia tanto a lo cóncavo e interiorizado como al establecimiento de un eje vertical

---

11 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 3 de noviembre de 2004 (Inédito).

que vincula la tierra con el cielo.<sup>12</sup> En torno a esta doble condición del patio se componen todos los proyectos de Rogelio Salmona estudiados a continuación.

Sin embargo, es importante anotar que el patio central no es el único recurso utilizado por Rogelio Salmona en estos proyectos para dar forma al *espacio abierto*. Ya en los proyectos presentados en el capítulo precedente se pudo observar cómo, desde un momento muy incipiente, existía una clara voluntad de vincular cada espacio interior con un espacio exterior acorde a su escala y características. Esta estrategia se mantiene y adquiere paulatinamente otro significado, convirtiéndose en un espacio de filtro entre interior y exterior. Martí Arís escribe que *“el patio en su reducción más esencial se identifica con un muro que delimita un lugar”*<sup>13</sup>. Pareciera como si Rogelio Salmona, a medida que iba elaborando los mecanismos para lograr la óptima articulación de los espacios domésticos en torno a uno o varios espacios centrales, y sin renunciar a una relación armónica con el exterior -con toda la complejidad compositiva que esto conlleva-, no quisiera renunciar a este lado esencial al que alude Carles Martí. En efecto, a partir del proyecto para la Casa Alba Rogelio Salmona empieza a explorar diferentes maneras de definir el límite con respecto al exterior. Uno de los recursos utilizados es la creación de patios vinculados estrictamente a las estancias a las que se encuentra próximos, separados del exterior mediante un muro.

La inclusión de los espacios abiertos es, además de un recurso compositivo y poético, también una manera de tender un puente hacia la historia y la tradición. Cuando en una ocasión se le preguntó a Rogelio Salmona sobre cuáles eran los temas sobre los que quiso indagar a su regreso a Colombia, afirmó que uno de ellos era trabajar a partir de ciertos elementos vernáculos de la arquitectura colombiana, citando entre ellos al patio. Posteriormente, amplió el marco de referencia y fueron las arquitecturas prehispánicas las que se convirtieron en un fuente inagotable de inspiración. Admiraba profundamente los conjuntos ceremoniales de Uxmal, Teotihuacán y Machu Picchu, entre otros, cuyo común denominador era de estar concebidos a partir del espacio abierto. En todos ellos éste aparece como generador del espacio cubierto y no viceversa, como resulta habitual que ocurra en la arquitectura occidental.

*“Porque si uno piensa que el que va a conformar el edificio arquitectónico es el espacio abierto y es el motor de la composición arquitectónica, ahí se debe hablar de composición y no de “proyección”, el pensamiento probablemente va evolucionando hasta encontrar más razones para poder justificar la composición”*<sup>14</sup>

---

12 MARTÍ ARÍS, Carles, 2008. “Pabellón y patio. Elementos de la arquitectura moderna”, en Revista Dearq 02, mayo de 2008, Bogotá Colombia, p. 16-27.

13 Id.

14 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 28 de marzo de 2006 (Inédito).

El paso de la utilización como referencia del patio utilizado en la arquitectura tradicional colombiana -derivado del patio colonial-, al espacio abierto de los conjuntos ceremoniales prehispánicos es significativo. El patio colonial es un elemento introvertido que aúna las funciones de deambulatorio y de organizador; pero es además un espacio claustral, cerrado en sí mismo. El tratamiento del espacio abierto en las arquitecturas prehispánicas, sin embargo, es radicalmente opuesto. Analizando por ejemplo el Cuadrilátero de las Monjas en Uxmal, al que Rogelio Salmona alude en diversas ocasiones, se puede constatar la clara diferencia. En primer lugar el espacio abierto no es un espacio cerrado, los volúmenes que lo delimitan no llegan nunca a conformar una esquina dejando siempre una fisura entre ellos a través de la cual es posible establecer una conexión visual con el exterior. En segundo lugar, el funcionamiento de los distintos volúmenes es independiente del patio constituyendo cada uno de ellos, incluido el espacio abierto, una unidad en sí. Resulta interesante constatar cómo a pesar de la gran dimensión del patio con respecto a las edificaciones que lo rodean, en ningún momento se pierde la lectura del todo como una unidad. Quizás gran parte de la responsabilidad de que esto suceda es consecuencia de la construcción de un zócalo que opera la transición entre el espacio exterior propiamente dicho y el espacio abierto al interior del conjunto. Este zócalo a su vez sirve como transición entre el espacio construido y el paisaje, situando el conjunto a la escala del territorio en el que se implanta.

*“Así son también los espacios abiertos de América, hablo de la América Precolombina: plenos de silencio, hechos para enriquecernos, espacios que fracturan la composición buscando el acontecimiento, espacios que anunciando el lugar crean signos y obligan a activar los sentidos; son espacios evocadores que crean la atmósfera de cada lugar, espacios que son un palpito”<sup>15</sup>*

#### **d. La definición material. Importancia de la luz, la sombra, el agua, como materiales de proyecto.**

*“Entre arquitectura y universo el límite es virtual, pero se hace patente en el momento en que la naturaleza se pone en evidencia”<sup>16</sup>.*

Rogelio Salmona es un arquitecto que construye y a la vez “revela”, entendiendo que en el proceso de materialización de la arquitectura deben intervenir con igual peso tanto los factores puramente materiales, como los inmateriales.

---

15 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Proyectos, Universidad Nacional de Bogotá, noviembre de 2001 (Inédito).

16 Id.



Según sus propias palabras *“hay que pensar con el material”*, insistiendo en que las condiciones espaciales y la percepción de dos espacios idénticos, pero realizados con materiales diferentes, cambian por completo. De todos es conocido el valioso trabajo a partir del ladrillo cara vista realizado por el arquitecto colombiano. Otro de los propósitos a su llegada a Colombia fue el de extraer la máxima expresividad a este material, aprovechando su reducido coste y el gran dominio de su puesta en obra por parte de los operarios colombianos. Aunque el ladrillo es un material claramente ligado a la tradición constructiva de la arquitectura popular en Colombia -y en ese sentido remite de nuevo a esa voluntad de Rogelio Salmona de entroncar con la tradición-, también es importante recordar que se trata de un material con el que había tenido la ocasión de familiarizarse en los proyectos desarrollados para Chandigarh: tanto el Barrister’s Building, como el Village du Gouverneur estaban íntegramente concebidos a partir de éste. De hecho, fue a lo largo del desarrollo de los mismos cuando Rogelio Salmona empezó a cuestionar el Modulor y empezó a utilizar la métrica del propio material como herramienta de orden y medida. Resulta relevante mencionar que la construcción de los diferentes tipos de residencias que componían del Village du Gouverneur estaba íntegramente concebida en ladrillo, utilizando este material tanto en los muros, como en los suelos y en las bóvedas de cubierta. A lo largo de los distintos proyectos Rogelio Salmona experimentó con innumerables formas de puesta en obra, dimensión y cualidades de las piezas cerámicas, llegando a patentar diversas piezas que racionalizaban la construcción a partir del mismo. La elección sin duda no derivaba de la comodidad, sino de la voluntad de profundizar en su conocimiento y su manejo. Al hilo de esta consideración vale la pena recordar que las últimas obras construidas por el arquitecto propusieron un cambio drástico de material, con todo lo que esto conlleva, optando por el hormigón ocre, cuyo color era obtenido con arenas de río.

Pero al mismo tiempo para Rogelio Salmona la arquitectura es *“un arte de revelar: revelar un paisaje, revelar unas relaciones, revelar sorpresas, revelar penumbras, luminosidades”*<sup>17</sup>. Revelar significa hacer visible, poner en valor una determinada cosa, mostrar algo que de no haberse llamado la atención sobre ello, permanecería oculto o no visible. Del mismo modo que para ser conscientes del sonido que producen nuestros pasos es necesario tener un suelo que nos lo devuelva, para poder apreciar las luminosidades hay que disponer de superficies en las que éstas se reflejen y espacios en los que descubrir la penumbra. La incorporación de lo atmosférico, lo táctil y lo auditivo en el proyecto, no es una decisión casual o episódica, sino que contribuye a la formación del mismo aportando nuevos datos que intervienen en la composición.

---

17 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 8 de noviembre de 2005, (Inédito).

Rogelio Salmons persigue *el acontecimiento* en sus proyectos. Para que éste ocurra es necesario que se produzca un cierto extrañamiento, que aparezca una cierta condición de excepcionalidad que, al trastornar la rutina, nos fuerce a tomar conciencia de determinadas cuestiones. Para producir ese efecto de extrañamiento con frecuencia Rogelio Salmons recurre a elementos que tradicionalmente no son característicos de la arquitectura como pueden ser el agua, los sonidos, las variaciones de lo vegetal, el paso del tiempo.

*“Es que la memoria ayuda a encontrar el camino de la poesía. Ayuda a descubrir que es posible y necesario, componer con el material, con la luz, y la penumbra, con la humedad, con las transparencias y con los sesgos, para lograr una espacialidad enriquecedora para los sentidos. A diferencia de las otras artes, la arquitectura, substancialmente abstracta, aunque materialmente utilitaria, está condicionada por los acontecimientos y el contexto del cual forma parte. Una de sus características es que debe tener un claro concepto de la realidad, es decir debe poder evaluar lo propio; saber extraer del fondo de la propia cultura y geografía soluciones más acordes a las necesidades y comportamientos. La arquitectura no debe separarse ni de su tiempo ni de su gente. Pero debe ir más allá.*

*Debe proponer espacios que produzcan emoción, que se aprehendan con la visión, pero también con el aroma y el tacto, con el silencio y el sonido, la luminosidad y la penumbra y la transparencia que se recorre y que permite descubrir espacios sorprendidos.*

*Por mi parte, prefiero la arquitectura que me permita oír la resonancia de las emociones y me emocionan aquellas que dejan entrever la mano vacilante del que las elabora y las construye, sus dudas, sus errores y los intentos como notas silenciosas en el resultado. Sobre todo sus dudas. La duda es siempre generadora de descubrimientos, de distanciamiento de esquemas ideológicos; obliga a pensar, a ver las cosas con otros ojos, sin prejuicios.*

*Dudas pero también certezas. Una de ellas es el acercamiento cada vez más estrecho al lugar en el cual la arquitectura se compone y se construye. Saberlo interpretar es una manera de enriquecerlo.<sup>18</sup>”*

### **e. La inclusión del tiempo: simultaneidad, ausencia y presencia.**

El tiempo está vinculado a los conceptos de duración y de permanencia, pero también a las continuidades -definidas como secuencias de sucesos- y a las variaciones físicas del entorno -a través de los fenó-

---

18 SALMONA, Rogelio, *Arquitectura y creación: De los principios de incertidumbre a la incertidumbre de los principios*. Revista UNAM n°9 (2004-11)

menos atmosféricos-. Pretender hacer partícipe al tiempo de la concepción de la arquitectura es querer anclarla al acontecer de cada instante, algo que a su vez permite sentar las bases para su permanencia.

Es posible realizar una lectura desde puntos de vista diversos de la voluntad de Rogelio Salmona por construir una arquitectura que contenga en su seno el germen del tiempo. En primer lugar, y retomando los versos de Apollinaire “*Préparer au lierre et au temps une ruine plus belle que les autres*”, cabría citar el sentido de permanencia. Esto resulta paradójico, pues Rogelio Salmona defiende que para poder realizar una arquitectura que asuma el paso del tiempo es necesario hacer una arquitectura atemporal, fuera de los estilos y las modas que marcan cada momento, una arquitectura profundamente anclada en valores más ciertos, volviendo a retomar la geografía, la historia y la tradición. Es decir, desvincular la arquitectura de la inmediatez del tiempo presente para que pueda perdurar. Este es el tiempo de la conciencia y del devenir.

En segundo lugar aparece el tiempo como sucesión de instantes, como la expresión de una continuidad deseada. A primera vista, y atendiendo a sus dibujos en planta, los proyectos de Rogelio Salmona son estáticos. Esta impresión, por otro lado completamente errónea, quizás deriva de la absoluta contundencia de los mecanismos de composición empleados, gracias a los cuales parece que no existe nada capaz de perturbar ese preciso y refinado orden. Sin embargo, los espacios construidos por Rogelio Salmona son innegablemente dinámicos, gracias a la fluidez y diversidad de los itinerarios sugeridos dentro de la propia arquitectura como a la presencia constante del espacio exterior y la posibilidad de tomar conciencia de sus variaciones tanto atmosféricas como cromáticas. En este sentido, ponía especial énfasis en que la arquitectura no debía imponer situaciones únicas, favoreciendo el tránsito en su interior y ofreciendo siempre alternativas diversas. El espacio está concebido para poner de manifiesto estas continuidades y hacer eco de las diferentes variaciones. Ese es el tiempo de la percepción, vinculado al transcurrir y cuyo conjunto define una continuidad. Es “*la manera como uno percibe y siente ese transcurrir*”.

Rogelio Salmona alude con frecuencia a la “*errancia*” como una de las maneras de introducir el tiempo en la arquitectura. Errar significa andar vagando de una parte a otra, caminar sin dirección precisa, es decir, dilatar en el tiempo la acción de ir de un sitio a otro. Al igual que Baudelaire, o que Walter Benjamin, Salmona entiende que la estrategia de dilatar las acciones en el tiempo permite ser más consciente de lo que sucede a nuestro alrededor, incrementando nuestra capacidad de observación y de sensibilización. Benjamin escribía que “*no se debe dejar pasar el tiempo, sino hay que invitarlo a que nos venga. (...) Cargar*

*tiempo, como una batería se va cargando de electricidad: ése es el caso del flâneur (...).*"<sup>19</sup>. Mediante este concepto, y recurriendo una vez más a estrategias poéticas, consigue vincular el tiempo y el espacio.

*“Es decir, hay un momento de reflexión (...) en la errancia, que permite también que se descubra el tiempo y el tiempo además permite, en el recorrido, ver las variaciones que el mismo tiempo produce en las horas del día: la iluminación, la penumbra, un paisaje más iluminado, un muro más oscuro, en fin, hay toda una serie de elementos que enriquecen la percepción y que permiten que la errancia se enriquezca con el recorrido y con el transcurrir de ese recorrido que es el tiempo. (...) Porque la noción de tiempo y espacio es siempre la misma, es decir, no hay tiempo sin espacio ni espacio sin tiempo.”*

Otra manera de hacer patente la vinculación entre el tiempo y la arquitectura reside en su capacidad de evocación. Según Rogelio Salmona la arquitectura es un proceso que encierra presencias y ausencias, de manera simultánea. La presencia se manifiesta en lo que está, en que se ve y es presente, mientras que la ausencia reside en lo que ha estado, o estuvo y permanece. La ausencia puede tomar la forma de un recuerdo, de una evocación, o nuevamente puede constituir un puente con la historia y la tradición. La arquitectura está hecha de capas sucesivas, de las que quizás solo es íntegramente consciente el que la concibe, capas que remiten a los procesos propios pero también a las obras del pasado en las que el presente se hace eco, así como a las reminiscencias. La arquitectura es una disciplina que constantemente dirige la mirada hacia adelante y hacia atrás, de ahí que Rogelio Salmona rechace el término de “proyección” o proyección, en lo que implica de mirada hacia delante de forma exclusiva. Hacer arquitectura es poner en evidencia ciertos hechos, revelar cómo se decía en párrafos anteriores, revelar el ahora, pero también el pasado. Esta capacidad para leer las ausencias dependerá de cada uno y de su bagaje personal.

*“Y, naturalmente, las ausencias que hay en el proyecto están siempre presentes, porque cuando se hace cualquier proyecto se pone en evidencia ciertos hechos, pero están alimentadas por recuerdos que son ausentes en el momento de plantear el proyecto. (...) el punto es un proceso de presencia-ausencia permanente”*<sup>20</sup>

---

19 BENJAMIN, Walter, 1982, “Passagen Werk”, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

20 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 8 de noviembre de 2005 (Inédito).

## **f. La univocidad entre el interior y el exterior. Desaparición del concepto de fachada.**

Uniendo dos de las cuestiones enunciadas hasta este momento, el espacio abierto como motor de la composición y la voluntad de trabajar el espacio a partir de continuidades, parece que de forma natural se deriva un nuevo punto que es la univocidad entre interior y exterior. Al plantear la continuidad Rogelio Salmons pretende que ésta se extienda a todos los espacios del edificio, ya que al eliminar la distinción jerárquica entre espacios exteriores y espacios interiores, se sustituye el concepto de diferenciación por el de simbiosis. Todo parte de la misma búsqueda, ya emprendida con respecto a la espacios urbanos, en la que se pretende promover una arquitectura de interior y exterior, no tanto una arquitectura de interior situada en un exterior. Todos los espacios son parte de un continuo arquitectónico que se define y cualifica por la “*errancia*” de los habitantes a través de sus estancias.

Esta manera de trabajar la espacialidad conduce necesariamente a la pérdida de vigencia del concepto de fachada. Al no haber un adentro y un afuera, sino espacios concatenados, la fachada -que implica claramente una frontera entre dos espacios diferenciados- se sustituye por el concepto de límite, que opera de manera indistinta en las dos direcciones.

En la definición del concepto de límite también caben interpretaciones diversas, ya que Rogelio Salmons no lo entiende exclusivamente como una realidad física que separa, sino también como algo que puede ser tanto físico como intangible, y que tiene la capacidad para sugerir o revelar. Solía decir que el límite puede ser tanto un cerramiento, como un cambio de nivel en el pavimento, una determinada manera de entrar la luz, un reflejo, un sonido o la posibilidad de una visión simultánea. El límite se entiende como el punto en donde empieza a manifestarse algo.

Cuando Le Corbusier en las Maisons Jaoul convierte la fachada en un elemento volumétrico, proponiendo el *pan de verre aménagé*, en el fondo no está muy alejado de la búsqueda que plantea Rogelio Salmons. Al promover el abandono de la condición plana de la fachada y convertirla en un espacio de uso, en el fondo se está concediendo a ese límite la condición de espacio y, al aproximar al usuario hasta él, se reelabora su condición de frontera convirtiéndola en un nexo, promoviendo un intrincamiento entre interior y exterior. Una vez más las búsquedas se encuentran.

La abolición del concepto de fachada, unido a la deseada imbricación entre interior y exterior, trae

también consecuencias con respecto a la percepción volumétrica del conjunto. Paulatinamente, y quizás con la intención -retomando las palabras del propio Rogelio Salmona- de fracturar la composición para provocar el acontecimiento, los volúmenes de los edificios cada vez van perdiendo compacidad hacia el exterior, mediante la rotura de las esquinas, la singularización de los elementos emergentes, y la formalización de las cubiertas. Mientras, y por otro lado, se mantiene la unidad en el interior de los espacios abiertos. La estrategia utilizada con respecto a la visión lejana de los edificios es similar a lo que acontece en la vivencia espacial del conjunto de la vivienda: existe una gran diversidad de espacios que se configuran y se matizan en función de su propia circunstancia. Sin embargo cada uno de estos espacios tiene en sí una condición unitaria y definida, ya que sus límites y sus proporciones los caracterizan individualizándolos de manera clara. “*Un volumen está formado por el espacio que lo contiene, y a su vez conforma ese espacio*” decía Rogelio Salmona. Aunque aparentemente se trata de una contradicción, no hay que olvidar que para él el patio, o los espacios abiertos, son una estancia más -aunque sin techo, o cuyo techo es el cielo- y por lo tanto los concibe de la misma manera que cada uno de los espacios interiores.

### **g. La arquitectura como hecho cultural. Un pacto con la historia y la geografía.**

*“Hacer arquitectura, es hacer renacer elementos que ya existen: no se inventan los patios, las atarjeas, las bóvedas y techumbres, los muros, los vanos y las transparencias, el zaguán, la galería y las plazas. Hacer arquitectura es tener un acuerdo tácito con la historia, pues toda obra prepara la siguiente; es el resultado de una dura práctica en busca de lo esencial.*

*En cada momento y lugar hay que escoger, descartar y seleccionar las respuestas adecuadas. La arquitectura es una síntesis inteligente de vivencias, de lecturas y pasiones, de puñados de nostalgias. Transforma la naturaleza y la ciudad, la moldea, es el palpito del lugar y lugar de encuentro entre la razón, el encantamiento y la poesía. Entre la claridad y la magia”<sup>21</sup>.*

Uno de los principales reproches que hacía Rogelio Salmona -y también Pierre Francastel- a Le Corbusier era que no contemplaba la relación de la arquitectura que estaba produciendo con la historia. Según Salmona Le Corbusier sólo contemplaba el aspecto técnico y monumental de la arquitectura, dejando al margen su relación con la historia y haciendo caso omiso del hecho de que cualquier producción artística, o arquitectónica, se inscribe dentro de una continuidad histórica.

---

21 SALMONA, Rogelio, “Hacer Arquitectura”, op. Cit

*“Para Le Corbusier -planteémoslo así muy esquemáticamente- la arquitectura nace en ese momento, nace sin relación con lo que venía anteriormente. Donde Le Corbusier había una creación nueva de la arquitectura, no -yo lo he dicho en muchas ocasiones- que la arquitectura finalmente es una recreación de lo que otros han a su vez recreado. Eso para que entiendan que en ese momento había una especie de... -en mí mismo- una especie de dicotomía, porque no entendía muy bien cómo la arquitectura se creaba a partir de ciertos principios que Le Corbusier había dado sin tener en cuenta los miles de años de arquitectura que tuvieron un desarrollo hasta llegar a la modernidad.”<sup>22</sup>*

No obstante, en este punto es posible afirmar que Rogelio Salmona no era del todo imparcial. Le Corbusier en repetidas ocasiones manifestó su voluntad por crear una arquitectura nueva, lo que no quiere decir necesariamente que negase el pasado. Quizás la indignación del joven colombiano, surgida a raíz de los planteamientos de Le Corbusier para Bogotá (y alimentada por Francastel), le llevaba de forma ciega a afirmar que Le Corbusier no contemplaba la historia. Está claro que en sus escritos Le Corbusier es tajante y radical, y en diversas ocasiones descalifica la arquitectura del pasado, pero no hay que olvidar que se trata en gran parte de escritos destinados a convencer. No obstante, también en numerosas ocasiones Le Corbusier dejó patente su deuda y su reconocimiento hacia el pasado: *“El pasado es mi único maestro”* afirmaba en *Précisions*<sup>23</sup>. También en su cuadernos de dibujo se puede observar cómo mantenía la curiosidad y el interés atentos hacia todas las cosas, tanto arquitectónicas como no, mientras que en sus inquietudes arquitectónicas convivían edificios del pasado, construcciones populares y obras contemporáneas. También es verdad que probablemente se trataba ante todo de un interés eminentemente espacial y plástico, más que global.

*“Me molestó muchísimo cuando para Bogotá pensó en que podría ser un campo experimental de sus teorías. Se olvidó de toda la historia, de todo el pasado, de toda la idiosincrasia que puede tener esta región y propuso una eliminación total del hecho construido para proponer una serie de unidades de habitación puestas tapando totalmente la panorámica de la montaña y haciendo una propuesta de ciudad que no era la que venía desarrollándose en la ciudad. Yo estaba trabajando en eso, traté en múltiples ocasiones de decirselo, pero probablemente era un pobre asalariado que no podía opinar mucho porque en el taller había otros sacerdotes que eran mucho más importantes.”<sup>24</sup>*

---

22 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 28 de marzo de 2006 (Inédito).

23 Corbusier, L. (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Éditions Vincent, Fréal.

24 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, noviembre de 2001, (Inédito).

Aunque en repetidas ocasiones, para justificar su desacuerdo con Le Corbusier con respecto a la importancia de la historia, Salmona recurría a argumentos arquitectónicos, sin embargo quizás el reproche tenía un calado más profundo. Muy probablemente se trataba de un reproche de índole ideológica. Para Rogelio Salmona la arquitectura era inseparable de una actitud ética y política, suponiendo una toma de posición con respecto al momento histórico y cultural en el que se vive.

*“Pero a mí lo que me preocupa en todo el pensamiento Corbusiano es la falta de... no de claridad, es una posición ideológica, política que él toma en su momento. Inclusive aislándose de todas las otras actividades tanto científicas, históricas, culturales que estaban haciéndose en esa época, y políticas; porque ahí hay un aislamiento respecto a toda la evolución social, que tuvo, justamente, la primera modernidad en ese momento.”<sup>25</sup>*

Para Rogelio Salmona el desarrollo de la arquitectura debe estar en estrecha relación con el conocimiento de la historia y de la geografía del lugar en el que se proyecta, ya que sólo así se puede conocer la evolución de las necesidades reales de una sociedad o de una cultura. Y este conocimiento en ningún caso puede ser universal o generalizable, ya que las condiciones de cada región son particulares y fluctuantes en el tiempo. Insiste en que sólo mediante este conocimiento preciso es posible entender cómo evoluciona la arquitectura de un determinado lugar: porqué hay elementos que desaparecen o reaparecen a medida que se va desarrollando la arquitectura, porqué cambian las costumbres, etc. En este sentido la voluntad “globalizadora”, el internacionalismo, que se había generado tras las dos guerras en el mundo europeo, el cual Le Corbusier suscribía, sin duda le resultaba difícil de asimilar.

*“Yo les doy un ejemplo, un ejemplo que es muy claro: a mí me cayó, me cayó no, conseguí en un viaje en Grecia, un libro (...) que recogía elementos de la arquitectura popular de las islas: de Mykonos, de Delfos, de las Cícladas, de Samotracia, en fin, (...), un bellissimo libro de la arquitectura humilde que conformó toda la fisionomía. Lo dejé en la mesa cuando Le Corbusier iba a empezar Ronchamp, la iglesia de Ronchamp; lo que sale finalmente es producto de esa arquitectura. Estaba el libro en la mesa, lo miró así... lo botó ... y justamente estaba haciendo eso, yo entendí muy bien su gesto, porque él vio que alguien por los libros, una pura casualidad, estaba descubriendo el fondo que nunca reconoció de donde salió eso, de donde salió lo que estaba haciendo. Es como injusto ¿no? Yo no digo que sea anti-ético, es como injusto, injusto con la historia, injusto con los miles de habitantes que hicieron una arquitectura que le sirvió a muchísima gente para inspirarse y ennoblecen lo que estaban haciendo.”<sup>26</sup>*

---

25 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 13 de septiembre de 2005, (Inédito).

26 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 28 de mayo de 2004, (Inédito).



Para transmitir el posicionamiento de Rogelio Salmona sobre la Arquitectura como hecho cultural quizás es pertinente reseñar parte de uno de sus textos, ya que difícilmente se puede enunciar mejor, sin perder en belleza y claridad.

*“La arquitectura también es una manera de ver el mundo y de transformarlo. Es sobre todo un hecho cultural que propone y, en ciertos casos, provoca la civilización. Es una mirada que recorre con rigor y con entusiasmo las pequeñas cosas de la vida, que sublima lo cotidiano, que resuelve bien, por ejemplo, una ventana porque a través de ella entra el paisaje o que, al diseñar un patio, sabe que desde allí descubre el hombre las estrellas y le da un límite al infinito.*

*Y es que la arquitectura es tan deudora de lo cotidiano como de lo más espiritual del arte: ayuda a resolver los pequeños problemas del hombre, pero se encarga, al mismo tiempo, de los grandes temas de la civilización y las grandes obras de la cultura universal.*

*Este saber no es solamente conocimiento, es un patrimonio espiritual que aflora cuando un determinado estímulo excita la memoria, despierta el recuerdo. El conocimiento de la arquitectura, por lo tanto, no puede ser sino el fruto de una continua búsqueda proyectual y teórica; un trabajo por medio del cual se trata de capturar, (sin lograrlo plenamente), el sueño del hombre para crear su lugar.*

*Proyectar o mejor componer la arquitectura es en cierto modo sentir y expresar la emoción del mundo. Hacerla es un acto de rememoración, es recrear. Es continuar en el tiempo lo que otros a su vez han creado y re-creado. Constituye un acto profundamente culto, pues no se recrea lo que no se conoce. Por el contrario, es el conocimiento el que permite la escogencia y la selección, y éste, es el gran momento de la creación. El momento en el cual, como sucede con la música, se empieza a componer, a transformar lo existente, a elaborar la forma, a definir la espacialidad particular de cada obra y a establecer la espiritualidad de la arquitectura, su aspecto más importante.”<sup>27</sup>*

---

27 SALMONA, Rogelio, “Hacer Arquitectura”, op. Cit

## 2. Estrategias y herramientas

Para perfilar esta investigación, y una vez enunciados los temas, se propone exponer una serie de herramientas que se estiman fueron recursos constantes utilizados por Rogelio Salmona para elaborar las obras a las que se alude. La tesis que se pretende desarrollar a lo largo de este escrito se sustenta en la convicción de que existe una similitud operativa a la hora de abordar los proyectos entre Rogelio Salmona y Le Corbusier, vinculada a una manera de hacer que se centra en una recombinación constante de temas y herramientas, propios de cada uno de los arquitectos, en la elaboración de los mismos.

### a. La importancia de la geometría: herramienta y memoria.

*“La geometría es un elemento importante para organizar las cosas, no únicamente los hechos funcionales, sino los hechos inmateriales que uno puede proponer en un proyecto.”<sup>28</sup>*

Para Rogelio Salmona la geometría es un elemento fundamental en la arquitectura. Al enunciar la premisa de que el hacer arquitectónico es ante todo una labor de composición, se compromete con la necesidad de contemplar la geometría como una herramienta de primer orden que obliga a una aproximación rigurosa, y a un conocimiento, dominio y respeto de sus leyes. En este aspecto, la formación recibida en el Atelier de Le Corbusier fue importante ya que, según sus propias palabras, allí aprendió el valor del rigor y de la exactitud. En cada uno de los proyectos estudiados Rogelio Salmona se enfrenta a un problema de composición arquitectónica que resuelve siempre de una manera distinta, a partir de la conciencia de lo que se pretende conseguir y del conocimiento de las leyes geométricas que le van a permitir hacerlo. A partir de este punto, viene una segunda fase que implica re-trabajar sobre estas leyes, rompiéndolas en determinados momentos o modelándolas para obtener un determinado objetivo.

*“Para hacer un proyecto uno necesita referencias, necesita tener certezas, necesita tomar medidas que sean “corroborables” por la emoción. Es decir, si uno quiere hacer, digamos, un patio —por decir algo— que tenga 20×20: 20 metros por 20 metros y 3 metros de altura, ¿qué referencias tiene uno para saber que hay en esa propuesta una armonía que uno quiere dar? Pues el mejor elemento, el mejor —el mejor metro iba a decir— no es el metro, es justamente la memoria.”<sup>29</sup>*

---

28 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 20 de septiembre de 2005 (Inédito).

29 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 15 de noviembre de 2002 (Inédito)

No obstante, la aproximación a la geometría en el hacer de Rogelio Salmona tiene otras vertientes. Además de un aspecto operativo, enunciado anteriormente y que tiene que ver con el conocimiento, el respeto y el dominio claro de la geometría como herramienta, es importante mencionar en segundo lugar el recurso a la “memoria métrica”, como clave para dimensionar los espacios y para componer los proyectos. En varias ocasiones Rogelio Salmona alude a la necesidad de proyectar a partir de espacios conocidos que en un determinado momento nos han emocionado, proyectar con medidas que sean “*corroborables por la emoción*”. De esta manera introduce la componente subjetiva, personal y poética, pero también conduce de nuevo a la necesidad de entender lo que se proyecta dentro del marco de la continuidad histórica. En este punto Rogelio Salmona discrepa con su antiguo maestro quien, por lo menos aparentemente y según éste, proyectaba desde la medida y la geometría controlada por sus leyes intrínsecas, utilizando el Modulor y los trazados reguladores como parangón.

En agosto de 2013, la autora de esta tesis tuvo la ocasión de tener una conversación informal con Leonor Martínez en Bogotá. Leonor Martínez fue una de las colaboradoras más presentes en el trabajo de Rogelio Salmona durante estos años. Delineante de profesión, y mujer de fuerte personalidad y con un gran talento para el dibujo, colaboró con Rogelio Salmona a partir del año 1964 y permaneció trabajando junto a él probablemente hasta 1980. El primer proyecto en el que aparece su nombre es el de la Urbanización La Coruña y el último la Casa en Suba o Casa para Jaime Glottman (1974), aunque probablemente estuviera algunos años más. En el momento en que comienza su relación profesional, Rogelio Salmona trabajaba en solitario. Las colaboraciones de los primeros años, como práctica habitual, terminaron en 1963 tras los concursos realizados con Fernando Martínez Sanabria, Gabriel Avendaño y Gonzalo Vidal<sup>30</sup>. En los proyectos objeto de estudio en este capítulo Rogelio Salmona trabajaba solo como arquitecto y con uno o dos delineantes. En años venideros, no obstante, realizará de nuevo colaboraciones pero de forma muy esporádica. Leonor Martínez relataba que Rogelio Salmona concedía una gran importancia a la manera de dibujar los proyectos y cómo éste le enseñó a dibujar a su manera, que en el fondo era bastante deudora de la que se utilizaba en el 35 rue de Sèvres. Los documentos originales de esta época son auténticas joyas, dibujos realizados íntegramente con lápiz HB. Comentan varios de los colaboradores de Rogelio Salmona que el aprendizaje de una determinada manera de dibujar era una etapa necesaria para todo aquel que entraba a colaborar en el estudio. Era un imperativo que el dibujo a lápiz usando un único tipo de mina lograra transmitir toda una serie de matices que otorgan jerarquía y

---

30 Los planos de la Urbanización la Coruña aparecen firmados por Rogelio Salmona y Mario Cuéllar, pero ya no aparece Cuéllar Villegas Vélez arquitectos, lo que quizás quiera decir que Mario Cuéllar fue el ingeniero que participó en el proyecto. A continuación realizó otros trabajos en colaboración, pero siempre de manera esporádica.

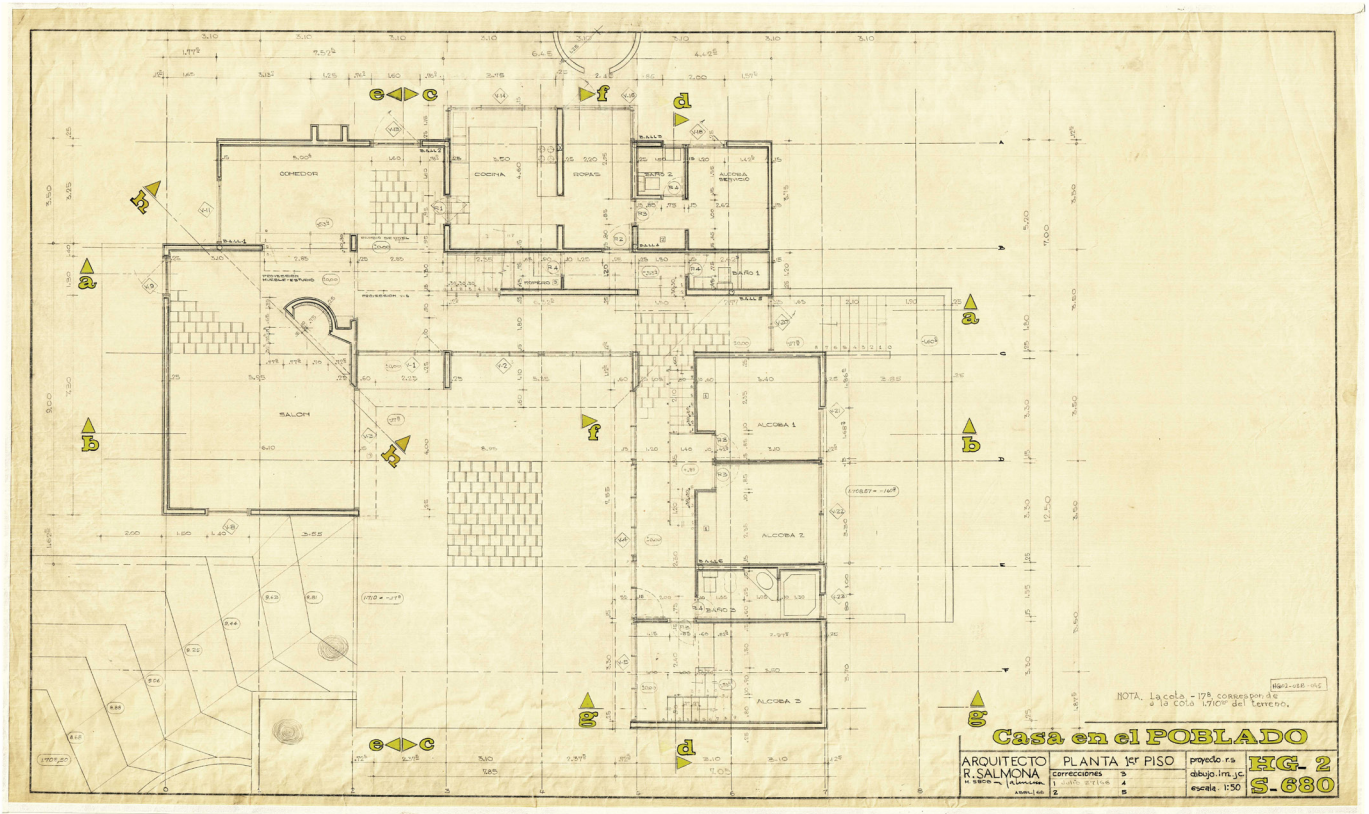


Fig.06- Casa en el Poblado- HG 002-03B-045 (abr 1966)-planta-E 1/50

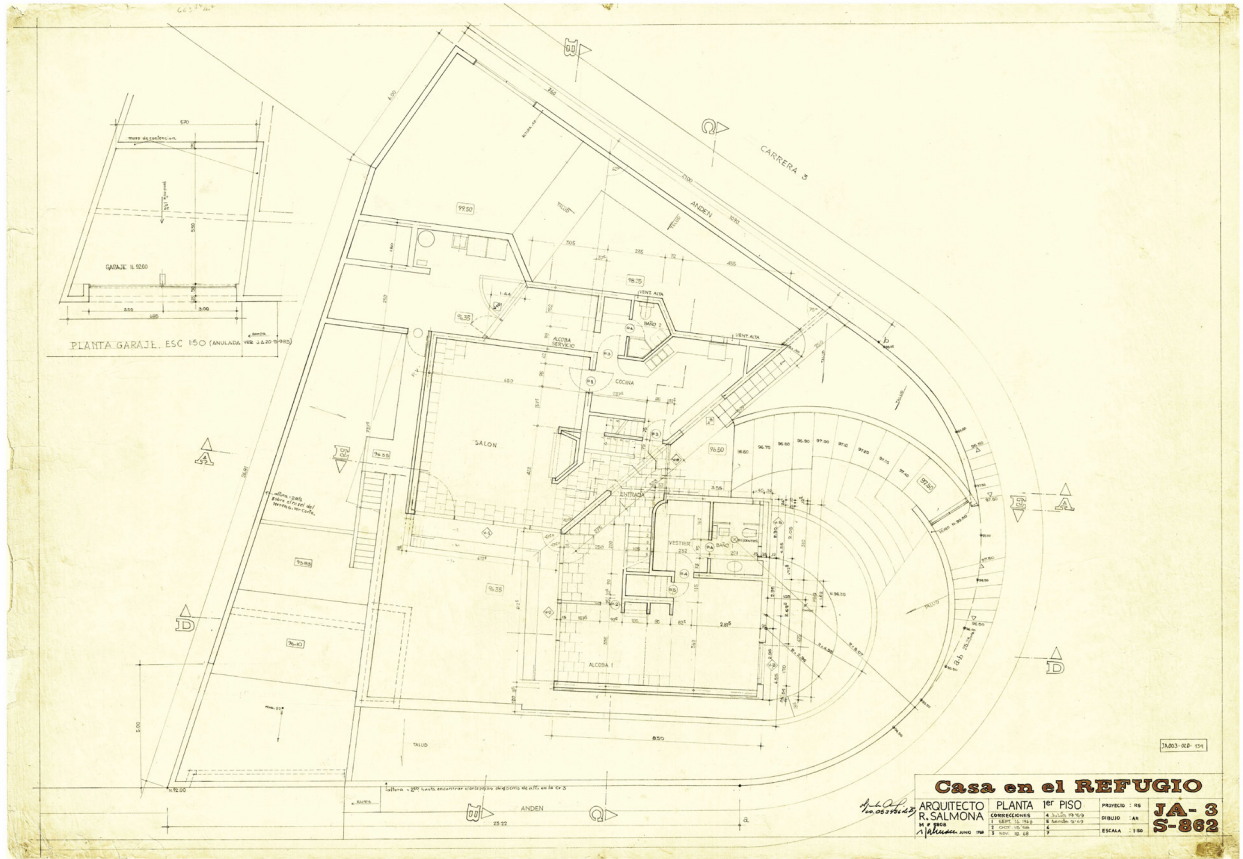


Fig.07- Casa en el Refugio (o Casa Amaral)- JA 003-02D-134 (jun 1968)-planta-E 1/50

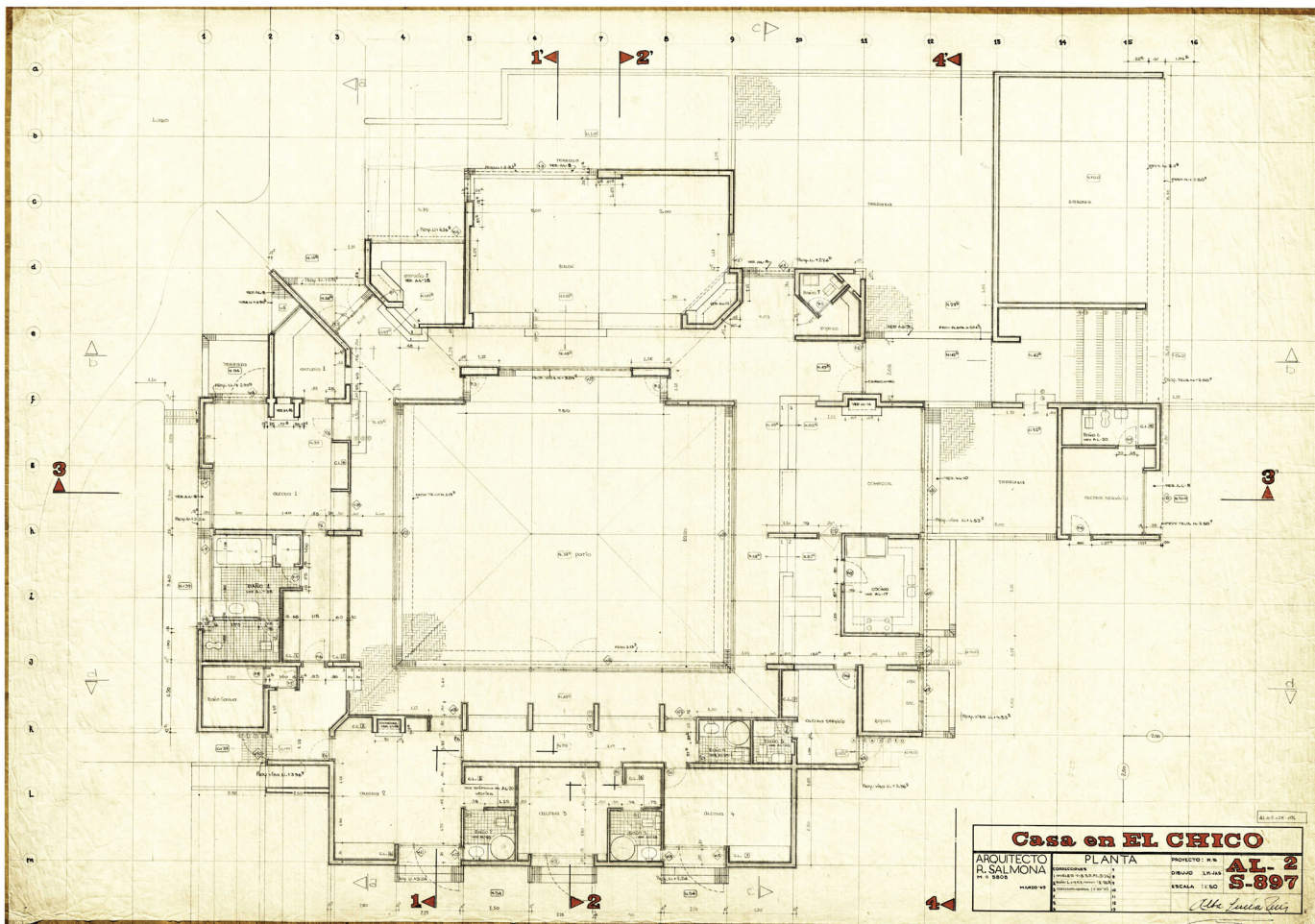


Fig.08- Casa en el Chicó (o Casa Alba)- AL 003-02B-094 (mar 1969)-planta-E 1/50

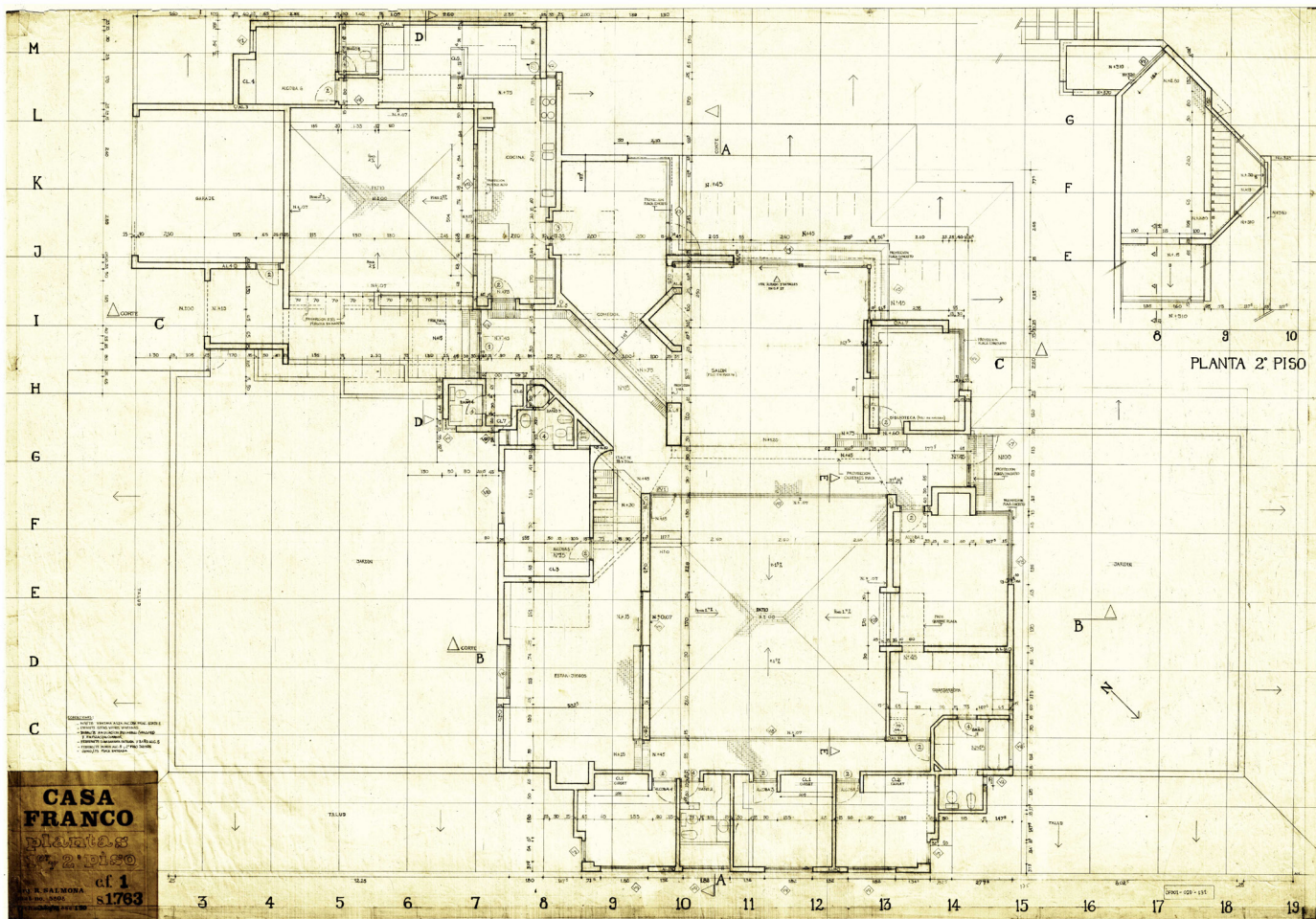


Fig.09- Casa Franco (o Casa en Tabio)- CF 001-02D-131 (jul 1978)-planta-E 1/50

profundidad al dibujo. Al mismo tiempo, la línea no podía marcarse en la parte trasera del papel, lo que obligaba a un absoluto control del trazo. Según Leonor Martínez el procedimiento habitual era que Rogelio Salmona dibujaba los bocetos iniciales a mano alzada y con rotuladores de colores. Posteriormente pedía a los colaboradores que los “comprobaran” con un dibujo más preciso, ajustándolo a una retícula determinada (de la cual él proponía las dimensiones). A partir de entonces, y si las proporciones no le satisfacían, pedía que se probara con otra retícula. En los planos iniciales esta malla aparece dibujada con lápiz rojo y es previa a los demás pasos del dibujo. En los planos finales se dibuja también a lápiz aunque con débil intensidad. Los ejes de proyecto vienen definidos por esta malla y están siempre presentes en todos y cada uno de los dibujos, sean estos representación en planta, alzado o sección. Sin embargo, esta base compositiva es una herramienta de orden y proporción, mas no una modulación. El orden general del proyecto está supeditado a ella, aunque no es fácil detectar cual es el criterio de relación existente entre la malla y los elementos.

Desde el proyecto de la Casa en El Poblado resulta perceptible la aparición de esta retícula métrica que, sin introducir propiamente una modulación, ordena la composición (Fig. 06-07 Pag 370-371, Fig. 08-09 Pag. 372-373, Fig. 23-24 Pag. 402-403) Aunque esta retícula varía ligeramente en las distintas casas, permanece siempre presente como una herramienta clave en la proporción de los espacios. En la mayoría de los casos la dimensión de la malla coincide en una de sus direcciones con el ancho de las estancias principales de menor dimensión (habitaciones), aunque no siempre es así. Los elementos ordenadores principales, es decir los espacios abiertos, no se ciñen estrictamente a ella, aunque es cierto que por lo general su dimensión coincide con un número entero o de medio módulo. La indagación sobre la dimensión idónea de la retícula nos recuerda el proceso llevado a cabo en varios casos por el propio Salmona en el taller de Le Corbusier, concretamente en las variaciones dimensionales del ancho del módulo estructural en los proyectos de crujiás paralelas manifiestas.

Aunque la dimensión de la retícula varía en los diferentes proyectos, es cierto que en los proyectos analizados presenta una cierta estabilidad, siendo sus dimensiones:

Casa en El Poblado: retícula  $3,10 \times 3,50$ /patio  $9,30 \times 10,50$

Casa Amaral: retícula  $2,50 \times 2,50$ /patio  $6,30 \times 6,30$

Casa Alba: retícula  $2,60 \times 2,60$ /patio  $12,50 \times 10/11,25$  metros

Casa Franco: retícula  $2,60 \times 2,60$ /patio central  $9,10 \times 9,10$ , patio auxiliar  $7 \times 7$ .

Casa de Huéspedes Ilustres: retícula  $4,00 \times 4,00$ / patio 1:  $17,80 \times 18,00$ , patio 2 :  $19,00 \times 19,50$ , patios 3, 4, 5, 6:  $12,00 \times 12,00$ , patio 7:  $10,45 \times 10,45$ .



A la vez que la retícula, también unas líneas diagonales constituyen las trazas de base a partir de las cuales se construyen los dibujos. Estas líneas sin duda reflejan las diagonales principales que estructuran visual y compositivamente los proyectos.

En tercer lugar cabe apuntar la conciencia de la necesidad de incorporar unas leyes geométricas derivadas de la lógica del material utilizado en el proyecto. Para ello el arquitecto colombiano desarrolló su propio sistema métrico, derivado de las dimensiones del ladrillo y denominado *el estantillón*. En la casa Franco aparece aparentemente por primera vez este recurso. Con él modula los proyectos a partir del ladrillo, aunque no obstante sólo lo utiliza para ordenar verticalmente alzados y secciones, mientras que la composición de la planta obedece a la cuadrícula. A su manera, el arquitecto colombiano estaba perfilando un sistema propio de medida y proporción. A diferencia del Modulor, el sistema propuesto por Salmona vinculaba a la vez la proporción, que modula el aspecto visual y perceptivo, y la construcción, que define el carácter material de los espacios. Es oportuno mencionar aquí unas palabras del propio Salmona:

*“Por eso digo que hay que conocer en profundidad, justamente, el material que se usa, ya sea hierro fundido, acero laminado, ladrillo, concreto, todo lo que sea. A mi ese aspecto, ese conocimiento del material me llevó a pensar que las medidas al diseñar los proyectos, debían ser, justamente, la medida de ese material. Sí, los proyectos hechos, por ejemplo con ladrillo que tiene siete centímetros, la medida son siete centímetros hacia arriba mil veces; no el metro, no la medida abstracta, no el Modulor. El Modulor no tiene en cuenta sino una escala, la serie Fibonacci, que Le Corbusier pensaba que podía dar una medida a su arquitectura, pero es una medida a su arquitectura, sin medida del material.”*<sup>31</sup>

El redibujo de estos cuatro proyectos ha permitido comprobar algo que a simple vista ya se intuía en los dibujos: el recurso a una composición ordenada y a una métrica extremadamente precisa aparece como la clave para ordenar el todo. En el redibujo de estos proyectos realizado por la autora de esta tesis, se han dispuesto las tres primeras casas en un mismo formato haciendo coincidir en ellas el eje de los patios, lo que permite apreciar la clara continuidad de esta búsqueda.

---

31 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 15 de noviembre de 2002 (Inédito).

## **b. La posición del acceso/los recorridos**

En la medida en que para Rogelio Salmona la búsqueda de la continuidad espacial y la “*errancia*” son dos de los temas claves en el momento de elaborar un proyecto, resulta pertinente detenerse en el análisis de las formas de circulación sugeridas a través de sus espacios. De acuerdo con sus afirmaciones, resulta fundamental tomar en consideración la manera cómo la gente se mueve en los edificios, haciendo que ésta pueda llegar convertirse en un recorrido arquitectónico, sin serlo necesariamente a priori. No obstante, es importante anotar que este recorrido no pretende ser un tránsito predeterminado a través de una sucesión de espacios intencionadamente dispuestos, sino que busca establecer una serie de alternativas que planteen la posibilidad del descubrimiento.

Una de las primeras condiciones que se tiene que dar para que esto suceda es la no unicidad de los recorridos dentro de un edificio. Por ello, en todos los proyectos estudiados en este apartado, Rogelio Salmona introduce el patio como articulador de la composición, anulando de entrada mediante esta estrategia la unicidad de recorridos ya que, debido a sus leyes geométricas, plantea la necesidad de una elección. Al mismo tiempo, y a pesar de que en algunos proyectos exista un único patio central (Casa en el Poblado, Casa Alba o Casa en el Refugio) y que en otros se realice la composición a partir de múltiples patios (Casa Franco, Casa de Huéspedes Ilustres), la diagonal tiene una presencia importante, tanto como manera de articular entre sí los distintos patios como una estrategia para dirigir la visión, más no necesariamente la circulación. Este último punto es importante, pues evidencia una de las formas de composición utilizadas por Rogelio Salmona, a saber: la re-composición de los espacios a través de la experiencia, tanto física como visual, del usuario.

El análisis de la relación de los diferentes espacios que componen la casa con el patio y con el perímetro exterior de la construcción, permite observar cómo se va afianzando el carácter del patio dentro del conjunto, y la manera cómo opera simultáneamente en tanto que elemento y núcleo de la composición.

Para lograr una adecuada concatenación de los espacios es necesario definir una estrategia clara en cuanto a las circulaciones y los accesos. El trabajo alrededor de éstos resulta especialmente claro y sugestivo en los cuatro ejemplos que aquí se estudian, llevándose a cabo gracias a la variación de tres parámetros: la posición y secuencia del acceso, la configuración de la manera de circular en torno al patio así como su manera de acceder a él y, por último, la relación en sección existente entre el patio, la circulación y las estancias.

La Casa en El Poblado (Fig. 06 Pag. 370) es la única a la que se accede a través del patio. Esta decisión es esencial en la percepción y experiencia del mismo, al convertirlo necesariamente en un espacio direccional y de tránsito obligado. A pesar de que la forma de la planta es una U asimétrica, el espacio del patio aparece claramente delimitado: tanto el trabajo con la topografía, como la presencia en la esquina de un frondoso árbol, contribuyen a dotarlo de unos límites espaciales claros. No obstante, la posición del acceso altera claramente la posibilidad de entender este patio como una estancia; quizás debido a esto en los sucesivos proyectos se pondrá un especial énfasis en generar una secuencia de acceso independiente del espacio abierto principal. Tras el ingreso, y a nivel del patio, se encuentra un deambulatorio perimetral que da acceso a las diferentes estancias.

En la Casa Amaral (Fig. 07 Pag. 371) Rogelio Salmona da un paso más, construyendo el acceso como un espacio diferenciado y situado en el perímetro exterior al margen del patio. En este caso la planta tiene forma en L, organizándose toda la composición a partir de la diagonal principal, que define tanto el orden estructural como espacial, orienta las vistas y define la zona en la que se sitúa el acceso. El tránsito desde el exterior se inicia en la calle, mediante una escalinata curva en ligero desnivel descendente; tras ésta se define un umbral, y posteriormente la puerta. El conjunto de estas decisiones crea un espacio abocinado de una gran fuerza. Gracias a esta operación la puerta de acceso propiamente dicha se sitúa en el corazón de la planta y en proximidad a las dos escaleras interiores que organizan el tránsito a través de las diferentes estancias, eliminando de esta forma los espacios de circulación horizontal.

En la Casa Alba (Fig. 08 Pag. 372) se avanza aún más en la particularización de las circulaciones y del acceso, ya que éste se construye como una secuencia espacial. En primer lugar, se asciende por cuatro escalones y se recorre un camino que discurre tangencialmente a una serie de espacios abiertos, patios o porches, hasta la puerta que conduce a un recibidor. Este tránsito se produce bajo una cubierta plana, a diferencia del resto de la vivienda resuelta con cubiertas inclinadas. La puerta se ubica en una de las esquinas de la planta, de forma tangente a uno de los lados del cuadrado -es decir que aunque se sitúa en la esquina, no asume la diagonal-. En el interior, una circulación claustral da acceso a las distintas dependencias.

Gran parte de las estrategias de acceso utilizadas en la Casa Alba se mantienen y se potencian en la Casa Franco (Fig. 09 Pag. 373), aunque con determinadas particularidades, ya que en esta segunda casa será una de las primeras ocasiones en las que Rogelio Salmona introduzca la composición a partir de la batería de patios “centrales” dispuestos según la diagonal y con un cambio espacial fundamental,

derivado de la eliminación del deambulatorio. En este caso el acceso se produce mediante un recorrido exterior tangente al primer patio que conduce hasta la intersección de los dos volúmenes principales que conforman la casa, provocando que la entrada se produzca de forma coincidente con la diagonal del patio principal.

Tras este recorrido hasta la puerta, se diseñan diversas maneras de disponer los espacios alrededor del patio y de circular a través de ellos.

La Casa Amaral es un caso particular debido a la compacidad de la planta. En ella las circulaciones horizontales desaparecen, conectándose los espacios en algunos casos de forma visual, mas no física. La ausencia del deambulatorio genera una relación más intensa entre el patio y las estancias directamente vinculadas a este. Tal relación se potencia con la continuidad del nivel del pavimento interior, prolongado bajo el alero.

Tanto en la Casa en el Poblado como en la Casa Alba las circulaciones se organizan mediante un deambulatorio alrededor del patio, con un diferente tratamiento de este espacio en sección. En la primera, tanto el espacio de uso como el deambulatorio y el patio se sitúan prácticamente en la misma cota, ya que tan sólo los separa un escalón del nivel de éste último (Fig. 10 Pag. 382). Se podría interpretar que esta continuidad del plano del suelo busca establecer una integración entre estos tres espacios. No obstante, es importante anotar que al patio sólo se accede de forma puntual desde la zona central de acceso y desde el extremo de cada uno de los lados de la U; de esta forma el patio se presenta como una vía alternativa de recorrido, que posibilita no tener que desandar los pasos. En la Casa Alba el hecho de que el patio esté rodeado por sus cuatro lados implica que el deambulatorio es continuo y por lo tanto que la circulación de entrada no es lineal. (Fig. 12 Pag. 384) Por otro lado, en esta casa el deambulatorio se sitúa a una cota ligeramente superior que la del patio y se separa mediante tres o cuatro peldaños de los espacios de uso. Esta decisión es importante, pues independiza claramente las estancias, el patio y el deambulatorio, dotando a cada una de ellas de una individualidad espacial. La voluntad de potenciar la conciencia del tránsito entre las distintas estancias, así como la integridad de las mismas, va tomando fuerza en este proyecto.

Una cierta axialidad preside la percepción del patio principal de la casa Alba: sus lados cortos son análogos, mientras que los largos difieren entre sí y son los únicos desde los que es posible acceder al patio. En el frente recayente a la batería de habitaciones se dispone una puerta doble, centrada y

enrasada con el paño acristalado. En el lado opuesto, más macizo, se produce un desplazamiento de su parte central -ubicando un gran ventanal en el centro- y los dos accesos tangenciales, a través del deslizamiento de los planos laterales. Esta operación paradójicamente nos devuelve a la diagonal de la Casa Amaral, aunque de forma menos directa y sugerida por sus visuales. La decisión de cerrar este lado del patio puede responder a diversas razones. Sin embargo entre ellas, nos parece muy relevante citar cómo vincula la manera de acceder con una voluntad de evitar la visión de la totalidad del patio desde el acceso. También establece una diferenciación en cuanto a la relación de los espacios de uso con el patio ya que, exceptuando la sala de estar y el comedor, todos las demás estancias se relacionan con éste de forma mediada por el deambulatorio. Los dos espacios principales se abren de manera simultánea hacia dos espacios abiertos: el patio principal que se contempla y al que no se accede desde ellos y un patio secundario o terraza -según figura en los planos- hacia el cual los espacios se abren de una manera franca. La ventana recortada en el frente del patio, vinculada con el salón, contribuye a reforzar esta voluntad contemplativa del patio, enmarcando su visión.

En la Casa Franco se produce un cambio fundamental con respecto a la anterior: la eliminación del deambulatorio como espacio continuo (Fig. 13 Pag. 385). Esta decisión implica otro modo de entender el patio, al dejar de ser un espacio que se rodea y se contempla como un todo continuo, para solo poder ser observado desde las distintas estancias. Así mismo, los paramentos que rodean el patio ya no se construyen como un paño continuo de vidrio, particularizando cada uno de los frentes en función de los espacios interiores a los que están vinculados. La ventana del patio de la Casa Alba se hace eco de esta circunstancia, adquiriendo el muro fuerza como elemento de cierre del patio.

En este caso el patio es cuadrado. Tanto el frente orientado hacia el acceso y el salón, como su opuesto, están contruidos como un paño de vidrio -con puerta sólo desde el frente recayente al acceso-. Los dos lados perpendiculares se perforan mediante sendos huecos enfrentados, llegando prácticamente hasta el nivel del suelo. No obstante, y aunque la dimensión de los huecos en planta es la misma, difieren en la altura, en la manera de construir la jamba y en su posibilidad de apertura hacia el patio. En la zona de juegos se trabaja un paño de vidrio escamoteado en la pared vecina, mientras que en la habitación principal se dispone un paño fijo alojado en una jamba profunda, construyendo un lucernario que mira al cielo. Llama la atención el hecho de que en estas estancias los huecos que recaen al patio y los que se abren directamente al exterior no se disponen alineados, invitando una vez más a la visión diagonal del espacio. Al igual que en la Casa Alba, el estar mira frontalmente al patio y se abre hacia un espacio exterior opuesto a éste. Exceptuando pues este caso, el disfrute pleno del patio en la Casa Franco, im-

plica la decisión deliberada de salir al mismo. Esta operación se acompaña de una simplificación de la sección con respecto al movimiento del plano de suelo, algo lógico ya que no existe el deambulatorio y las estancias no necesitan ya construir una transición para diferenciarse de éste. No obstante, vale la pena anotar que si bien se simplifican las transiciones definidas por los movimientos del plano del suelo cada vez se hace mas complejo el sistema de apertura de huecos en el plano de techo, ayudando mediante la luz a marcar y definir esas transiciones.

Paulatinamente se asiste a un proceso de definición de los límites de la percepción de cada uno de los espacios, en particular del patio, que se convierte en un espacio en sí y no en subsidiario de otros. Hay que llegar hasta el patio, nunca encontrarlo por defecto.

A pesar de que el trabajo a partir del patio como configurador de la arquitectura implica una condición centrípeta de la composición, que culmina en el patio para luego orientarse hacia el cielo, vemos cómo Rogelio Salmons consigue aunar en estos proyectos tanto las leyes propias de una composición central, como las de una composición horizontal, haciendo explícita la voluntad de expandir el espacio hacia el exterior. El manejo articulado de los planos horizontales de suelo y techo contrarresta la fuerza del elemento central y permite definir cada uno de las estancias con sus propias particularidades. Además de en los umbrales, Rogelio Salmons también pone especial atención en el diseño de los espacios intermedios. Se trata de espacios sin un uso definido, cuya función es pautar los recorridos o generar acontecimientos. En la Casa Alba estos espacios se utilizan para resolver las esquinas y a la vez para establecer fugas visuales de relación con el paisaje, siendo tratados como estancias en sí mismos, mientras que en la Casa Franco aparecen como antesala a otras estancias.

*“Pero hay una cosa importante si se puede comparar con la música que son los intervalos. Hay un punto importante ahí, pues el límite no se percibe si no se le da una secuencia... Porque al recorrer el edificio desde la parte alta hasta la parte baja, la noción del encuadre y por consiguiente el límite del límite se pone en evidencia por una serie de elementos que contraponen y crean la pauta o intervalo, como en la música”*<sup>32</sup>

Entre el “paisaje del peatón”- así denominaba al plano del suelo- y el paisaje cósmico, entre la tierra y el cielo, define Rogelio Salmons sus espacios interiores. Para él era fundamental establecer una relación con lo esencial, con la tierra, con el cosmos, con los elementos. Citaba a menudo un poema Olmeca,

---

32 SALMONS, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 24 de noviembre de 2004 (Inédito).

pertenciente a uno de los códigos. Estas palabras, que encierran gran parte de las búsquedas llevabas a cabo por Rogelio Salmona en sus proyectos domésticos, dicen así:

*“Cuando entro en mi casa entro en la tierra, cuando salgo de mi casa subo al cielo”*<sup>33</sup>.

### **c. La organización de la planta a partir de unidades de programa espacialmente afines.**

Una de las obsesiones constantes de Rogelio Salmona fue la búsqueda en torno a los mecanismos que permitían acentuar la identidad espacial de las estancias. En todos estos proyectos es posible identificar una premisa de organización funcional que, a la vez que ordena el programa, da pie a la existencia de una espacialidad diversa en función de los distintos núcleos programáticos. Esta estrategia permite tanto cualificar cada uno de los espacios singulares como dotar de una identidad propia a cada uno de los brazos edificados en torno al espacio vacío, mostrando cómo una forma aparentemente continua, homogénea y preestablecida, el patio, es capaz de reunir a su alrededor espacios desiguales y de características intencionadamente diversas.

En el primer ejemplo (Casa en el Poblado) Rogelio Salmona opera con un cuerpo constituido por tres volúmenes de ancho similar y diferentes longitudes (Fig.14 Pag. 390). La planta en forma de U asimétrica configura un patio abierto, que en su lado más corto recoge el acceso desde la zona de garaje. Cada uno de los brazos tiene una condición espacial distinta bajo una misma envolvente (espacio a doble altura para el salón; dos plantas simples para cocina, comedor y habitación principal; estudio en la zona superior y dos plantas desfasadas medio nivel, generando una planta de una altura y otra de altura y media, en la zona de habitaciones). Además de sus diferentes condiciones espaciales, estos volúmenes a su vez encierran maneras diversas de circular y de relacionarse con el exterior. La zona del salón se abre visualmente hacia el patio mediante una gran cristalera, atrapando al mismo tiempo las vistas del cielo y de las copas de los árboles mediante un ventana alta enfrentada a la primera. El cuerpo que contiene el comedor, las zonas de servicio, el estudio y la habitación principal prácticamente no se relaciona con el patio, ni física ni visualmente, ya que la forma de la cubierta y el trabajo de la sección lo impide, promoviendo por el contrario una visión del cielo a través de un gran lucernario. Por último, la zona de las

---

33 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 15 de noviembre de 2002 (Inédito).

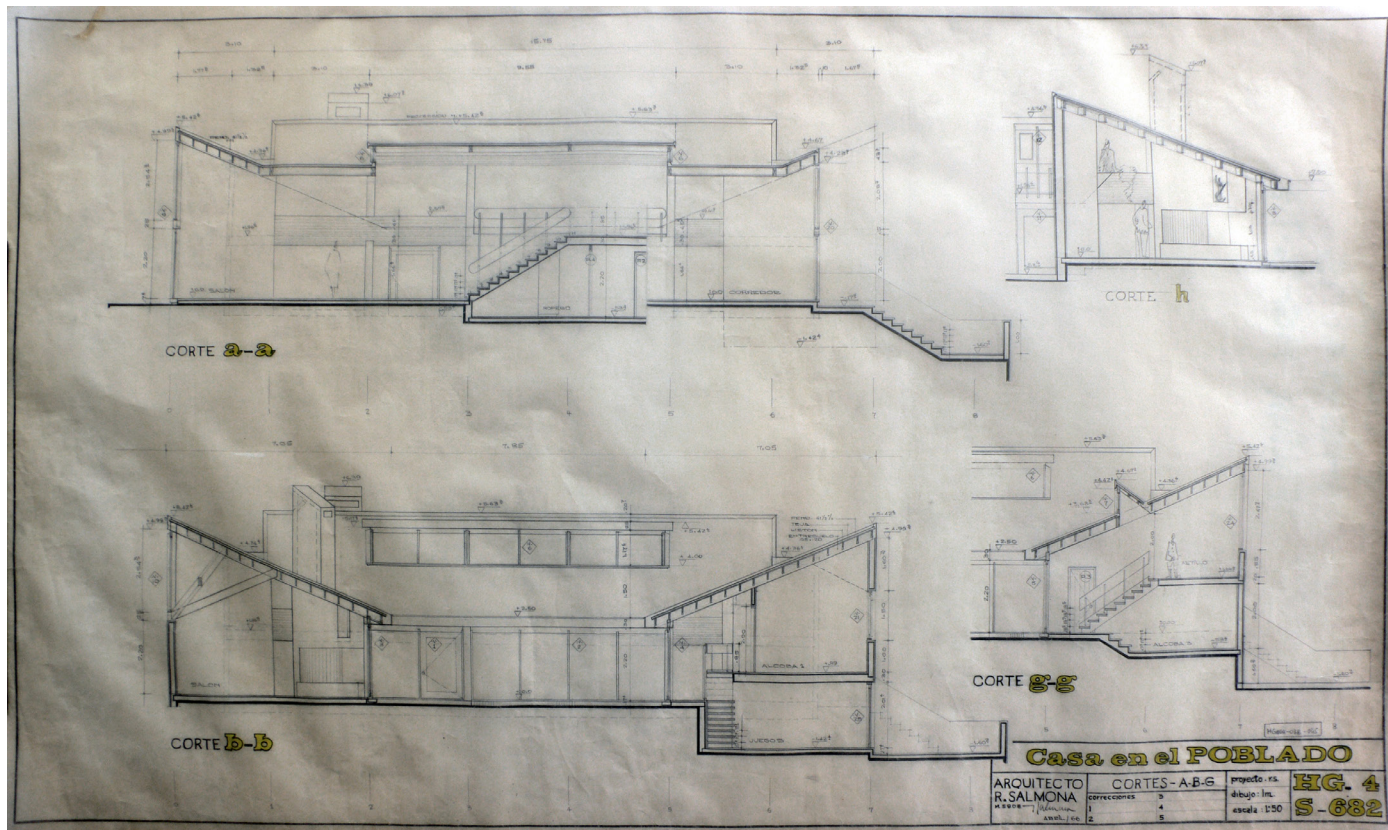


Fig.10- Casa en El Poblado- HG 005-03B-045 (abr 1966)-cortes-E 1/50



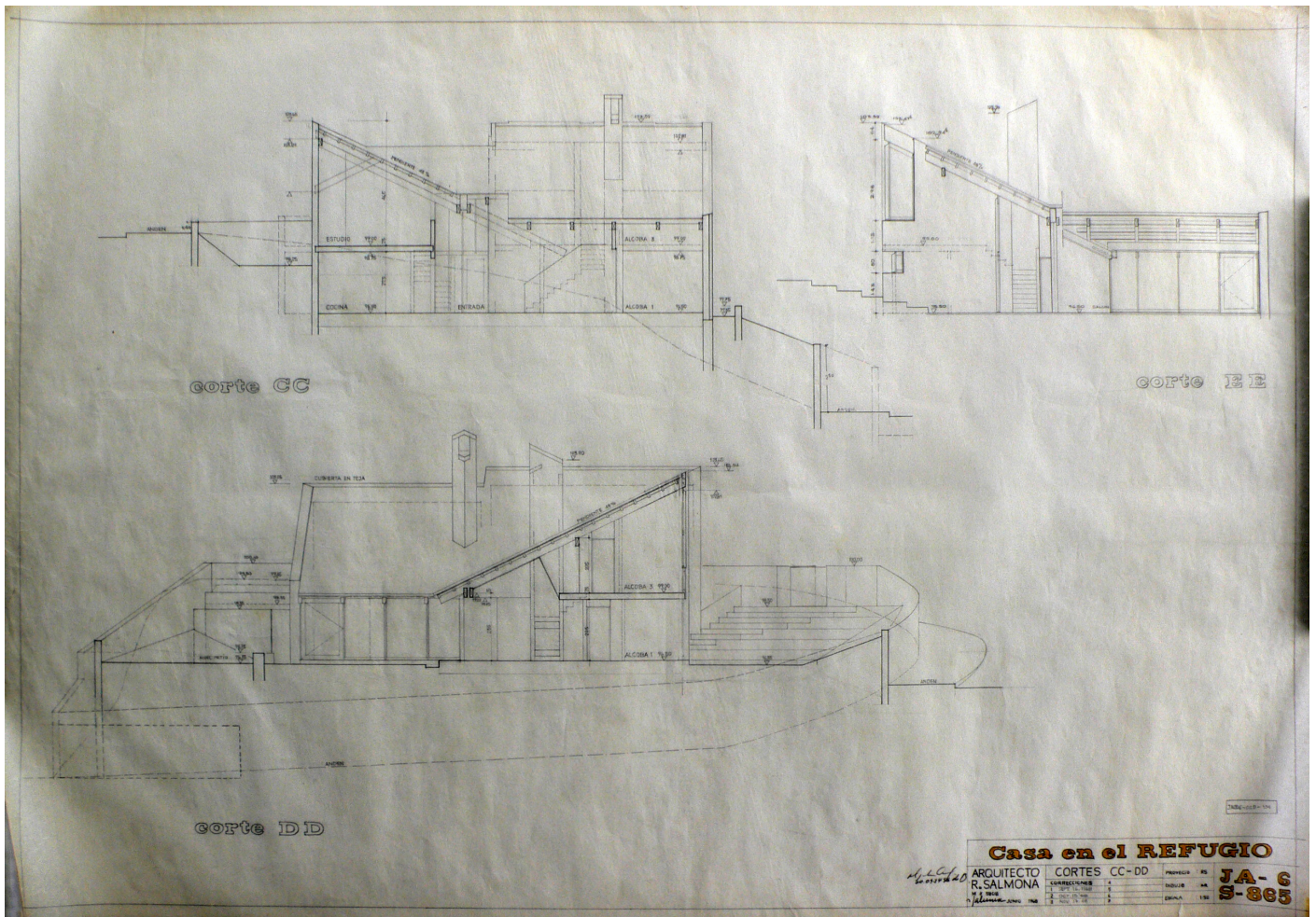


Fig.11- Casa en El Refugio (o Casa Amaral)- JA 006-02D-134 (jun 1968)-cortes-E 1/50

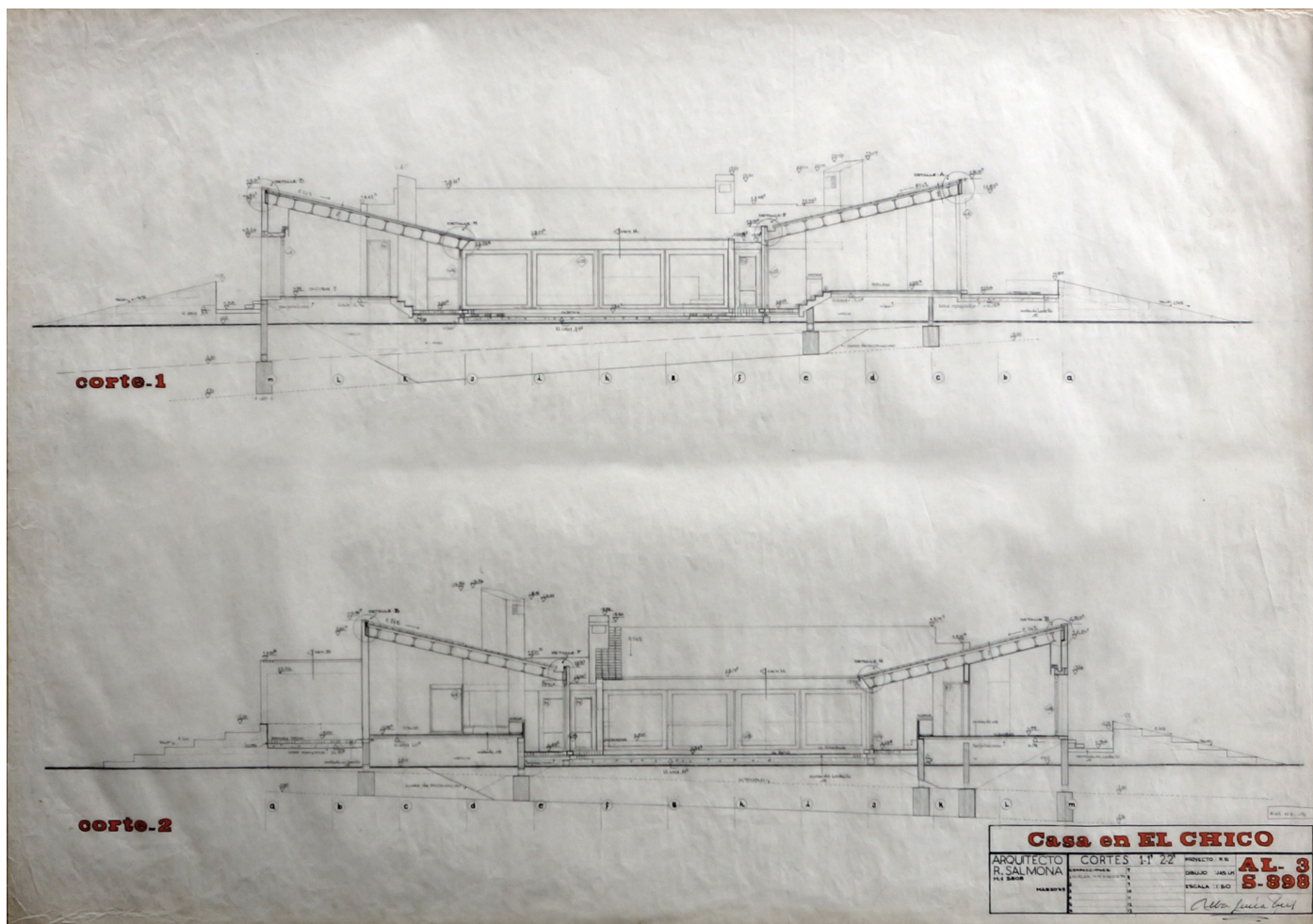


Fig.12- Casa en el Chicó (o Casa Alba)- AL 004-02B-094 (mar 1969)-cortes-E 1/50

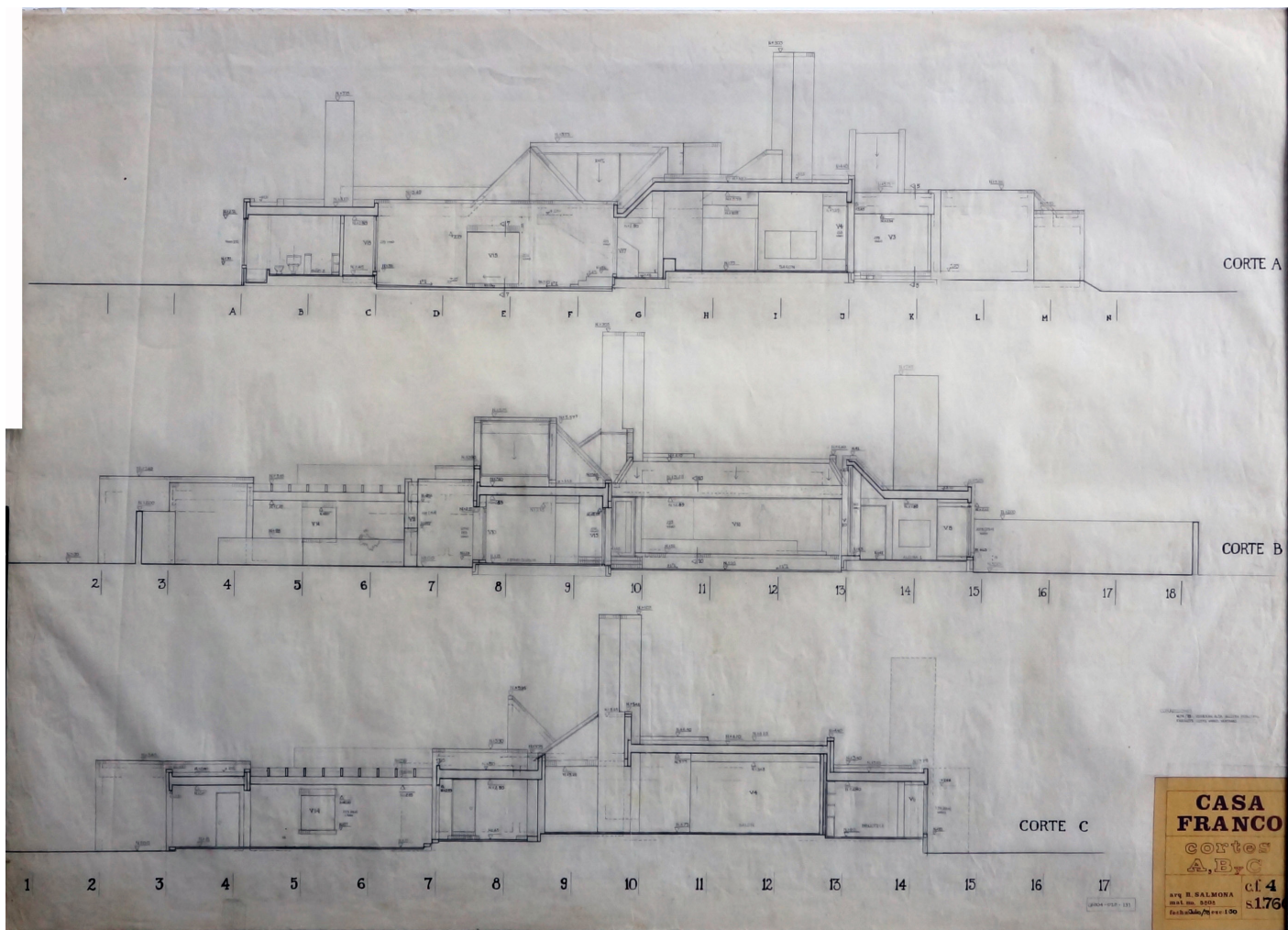


Fig.13- Casa Franco (o Casa en Tabio)- CF 004-02D-131 (jul 1978)-cortes-E 1/50

habitaciones y el salón de juegos asume claramente el desnivel del terreno, creando un patio en una cota inferior y orientando completamente sus vistas hacia el suroeste (orientación contraria al patio).

La organización de la planta de la casa Amaral (o Casa en el Refugio) surge de un trabajo a partir de cuatro cuadrantes, ligeramente desplazados y girados entre sí (Fig. 20 Pag. 400). El primer cuadrante, al igual que la casa en el poblado, contiene la sala de estar como espacio a doble altura; el segundo organiza en dos niveles las distintas habitaciones y el estudio; el tercer cuadrante está ocupado por un patio abierto al paisaje; y el último, a su vez fraccionado en dos por la potente irrupción de una diagonal, contiene la cocina, el taller y el acceso. En este proyecto la especialización del programa se lleva al extremo, a tal punto que existen dos escaleras independientes que organizan diferentes zonas de la casa, tan sólo conectadas visualmente. Llama la atención constatar que, a pesar de lo reducido de las dimensiones de la planta, Rogelio Salmona intenta dotar a cada uno de los espacios relevantes -estudio y habitación principal- de un espacio exterior propio. En el caso del primero construye una terraza excavada en el volumen mientras que la habitación dispone un ámbito curvo acotado por el trazado de la escalinata de acceso. En este sentido el salón es una excepción, ya que sólo se vuelca hacia el patio, aunque no obstante la ausencia de un espacio exterior propio se suple con la presencia visual de los cerros a través de una ventana elevada y con amplio volumen de aire.

La casa Alba (o Casa en el Chicó) constituye el primer ensayo de cerrar la composición, articulando la planta en torno a un patio central rectangular (Fig. 16 Pag. 392). Esta decisión, junto al hecho de que todos sus lados sean espacialmente similares independientemente de su uso, fuerza cierta continuidad, si bien deliberadamente ésta se interrumpe por espacios de transición situados en las esquinas. Los cuatro brazos que componen la edificación poseen un ancho idéntico, así como una misma cubierta a un agua vertiendo al patio. Cada uno de ellos aloja una parte del programa tratada con independencia de las demás. Próxima al acceso se sitúa la zona del estar, complementada mediante un espacio auxiliar de estudio. A continuación, en los dos lados cortos del patio se disponen dos conjuntos de dimensiones y características similares, aunque con usos diversos: la habitación principal con sus zonas de servicio y el comedor, incluidas las zonas de cocina y servicio. Entre estos dos volúmenes quizás la única diferencia resida en la manera de relacionarse con el exterior, ya que la zona de comedor se completa mediante un espacio abierto de terraza de dimensiones análogas al mismo. Por último, cierra la composición el cuerpo opuesto al salón en el que se sitúa la batería de habitaciones. Resulta curioso observar cómo de nuevo, y a pesar de la diferencia de programas, se vuelve a establecer un diálogo compositivo con los espacios enfrentados.

En este caso la relación reside en un diálogo distante entre el salón y el límite de la zona de habitaciones. Se crea así una serie de planos sucesivos que van filtrando la visión y generando un sistema de transiciones visuales, más no físicas. Entre el deambulatorio y las habitaciones se construye un espacio de transición, compuesto por cuatro machones estructurales dispuestos en perpendicular a la circulación, que a su vez contienen zonas de almacenamiento bajo y los escalones que permiten salvar el desnivel. Este espacio enfrentado en el eje a las puertas que acceden al patio posee una condición muy fuerte de frontalidad, que sólo se explica desde una voluntad de construir un fondo de perspectiva estático capaz de dialogar con la visión sugerida del patio enmarcado desde el salón. Esta secuencia resulta especialmente paradójica, sobre todo teniendo en cuenta la voluntad de Rogelio Salmona por construir espacios dinámicos, cuyo reconocimiento sea tanto simultáneo como sucesivo. Y sin embargo, en este punto congela el tiempo, aunque en realidad quizás sólo sea un instante improbable.

El programa más extenso de la casa Franco implica una reelaboración del tipo de patio central, doblado ahora en dos para evitar su excesivo tamaño y especializar su función: uno de servicio y otro vinculado a los espacios principales de la casa (Fig. 17 Pag. 393). A pesar de la aparente familiaridad en planta con la casa Alba, en esta vivienda se produce un paso significativo con respecto a la singularización espacial de las distintas estancias ligado a tres factores: en primer lugar la disminución del tamaño del patio central, hecho que posibilita que cada brazo aloje una única estancia; en segundo lugar la eliminación del deambulatorio y, por último, el tratamiento del plano de cubierta.

En esta casa Rogelio Salmona introduce un cambio radical con respecto a las casas anteriores abandonando la cubierta inclinada, ya que al cerrar la composición en torno al patio (como en la Casa Alba) ésta había mostrado tener ciertas limitaciones y rigideces. En efecto, en las primeras casas vistas en el capítulo anterior se trabajaba con crujía paralelas, lo cual hacía que las cubiertas inclinadas encajaran de manera natural; a continuación, realizó unos tanteos de composición centrífuga en los cuales también funcionaba de forma adecuada. No obstante, a partir del momento en el que apuesta por el patio como forma continua, la utilización de cubiertas inclinadas quizás limita en exceso las posibilidades de particularizar la forma de los espacios. Es por ello que la cubierta de la Casa Franco es fundamentalmente plana -desde el punto de vista constructivo- y fragmentada -desde la óptica espacial y volumétrica-. La utilización de la luz como material para cualificar los espacios y acusar las transiciones había ido apareciendo en varios de los proyectos estudiados hasta el momento. No obstante, será en esta casa en la que ésta adquiera un carta de naturaleza definitiva. En ella la noción de alzado empieza a difuminarse y el todo se percibe como la suma de una serie de volúmenes en un armonioso diálogo, entre sí y con el

entorno lejano; lucernarios y chimeneas tienen su sentido desde el interior pero también se erigen como contrapuntos que establecen una sintonía entre la casa y el paisaje.

Es interesante notar cómo en los cuatro casos se trabaja en torno a una búsqueda dual: la de una mayor definición y unidad en el patio, que busca relacionar éste en continuidad con el paisaje lejano, y la construcción de un interior diverso a partir de la concatenación de espacios conclusos, formal y espacialmente definidos. Sin embargo, y como se apuntó anteriormente, esta ambigüedad se resuelve en el momento en el que se entiende el patio como una estancia más, como una estancia sin techo. Esta consideración sitúa el patio en el mismo plano que cada uno de los espacios singulares de la casa, operando a la vez como elemento generador de la composición y como elemento que hace parte de la misma. En este sentido estas palabras de Carles Martí resultan muy esclarecedoras.

*“Lo que nos interesa subrayar es que cuando una obra pone de manifiesto, de un modo nítido, la presencia de un principio arquitectónico de carácter general capaz de definirla y estructurarla en su conjunto, es decir cuando podemos hablar de casa patio (o de casa pabellón), y sólo entonces, es cuando se dan las condiciones precisas para reconocer dicho principio como un elemento (en el sentido en que hablamos, por ejemplo, de los elementos químicos) y de entenderlo entonces como algo que puede combinarse con otros elementos, dando lugar así a artefactos más complejos.”<sup>34</sup>*

Rogelio Salmona fue un enamorado de la espacialidad románica- un espacio moldeado a partir de la forma de la estructura y de la sección-, estudiada ampliamente durante sus años junto a Francastel. Surge aquí otra cuestión interesante, y es la solución estructural propuesta por Rogelio Salmona para estos distintos espacios residenciales. En todos ellos, y en realidad en la mayoría de sus proyectos, es imposible detectar un orden estructural independiente del orden espacial. Espacio, estructura y construcción se funden entre sí para conseguir una espacialidad continua. La utilización de los muros de carga de ladrillo visto contribuye a reforzar esta voluntad de precepción individualizada de las distintas estancias, recurriendo en ocasiones también a la utilización del elemento cerámico en suelos, algo que intensifica esta lectura. En proyectos posteriores llevará más adelante esta búsqueda incorporando también la cubierta dentro de esta voluntad de unidad. Será curiosamente mediante el recurso a la bóveda catalana -uno de los escasos elementos constructivos de cubierta que admite la utilización del ladrillo y sobre el cuál trabajó ampliamente Rogelio Salmona en su estancia en el Atelier de Le Corbusier- como lo consiga. De nuevo nos encontramos ante una suerte de sobre-definición de los espacios, al igual que veíamos en los

---

34 .MARTÍ ARÍS, Carles, 2008. “Pabellón y patio. Elementos de la arquitectura moderna”, en Revista Dearq 02, mayo de 2008, Bogotá Colombia, p. 16-27.

umbrales, que probablemente persigue potenciar el recorrido consciente, convirtiendo la experiencia de la arquitectura en *una errancia*, que en su discurrir es susceptible de dar lugar *al acontecimiento*.

Parece como si una voluntad dual guiara muchas de las decisiones arquitectónicas de Rogelio Salmona: elementalidad/complejidad; composición estática/espacio dinámico; espacio centrípeto/espacio expansivo. Resulta en cualquier caso muy interesante observar esta forma dual de componer, en la que leyes de diversa índole rigen la composición en planta y la construcción espacial y volumétrica. Rogelio Salmona afirmaba, en este sentido, que la espacialidad en el mundo occidental es el resultado “*de la ubicación armónica de volúmenes entre ellos*”<sup>35</sup>. Atendiendo a la compacidad y la gran unidad compositiva de sus plantas, esta afirmación no deja de ser sorprendente. No obstante, y a la luz de los aspectos comentados en este epígrafe, toma todo su sentido. Rogelio Salmona componía de una manera elemental, es decir concertando elementos, como decía Carles Martí en el texto anteriormente citado: “*lo elemental es la puerta de lo complejo*”. La manera de analizar los proyectos difícilmente puede escapar de un discurso lineal, lógico y deductivo. No obstante, la lectura de estos proyectos fuerza a un proceso de ida y vuelta de lo general a lo particular y vice versa, en el que todas las partes están atadas. Queda decir que tras esta mirada atenta, en la que se han ido desmenuzando poco a poco los elementos del proyecto, al volver a observar los dibujos siempre permanece lo esencial, y no sólo permanece sino que se hace patente con mayor fuerza. Quizás esto sea parte de ese diálogo con el tiempo del que hablaba Rogelio Salmona, tras el cual remite siempre a las raíces.

#### **d. La configuración del contorno exterior/el encuentro con el suelo y con el paisaje.**

En estos cuatro proyectos resulta significativo constatar que, a pesar de que el patio podría sugerir la creación de un espacio introvertido, el tratamiento de los límites de las casas en su relación con el entorno natural da lugar a situaciones claramente elaboradas. Los mecanismos de contacto con el exterior, sea este el entorno circundante, el paisaje lejano o el firmamento, son duales y proceden del trabajo simultáneo con el basamento, la definición exterior de los paramentos verticales y la cubierta. En todos ellos se genera una suerte de podio mediante el cual se crea un plano de apoyo de transición entre lo natural y lo construido. Este podio cumple un doble objetivo: permite a lo construido enfrentarse de manera

---

35 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 20 de septiembre de 2005 (Inédito).

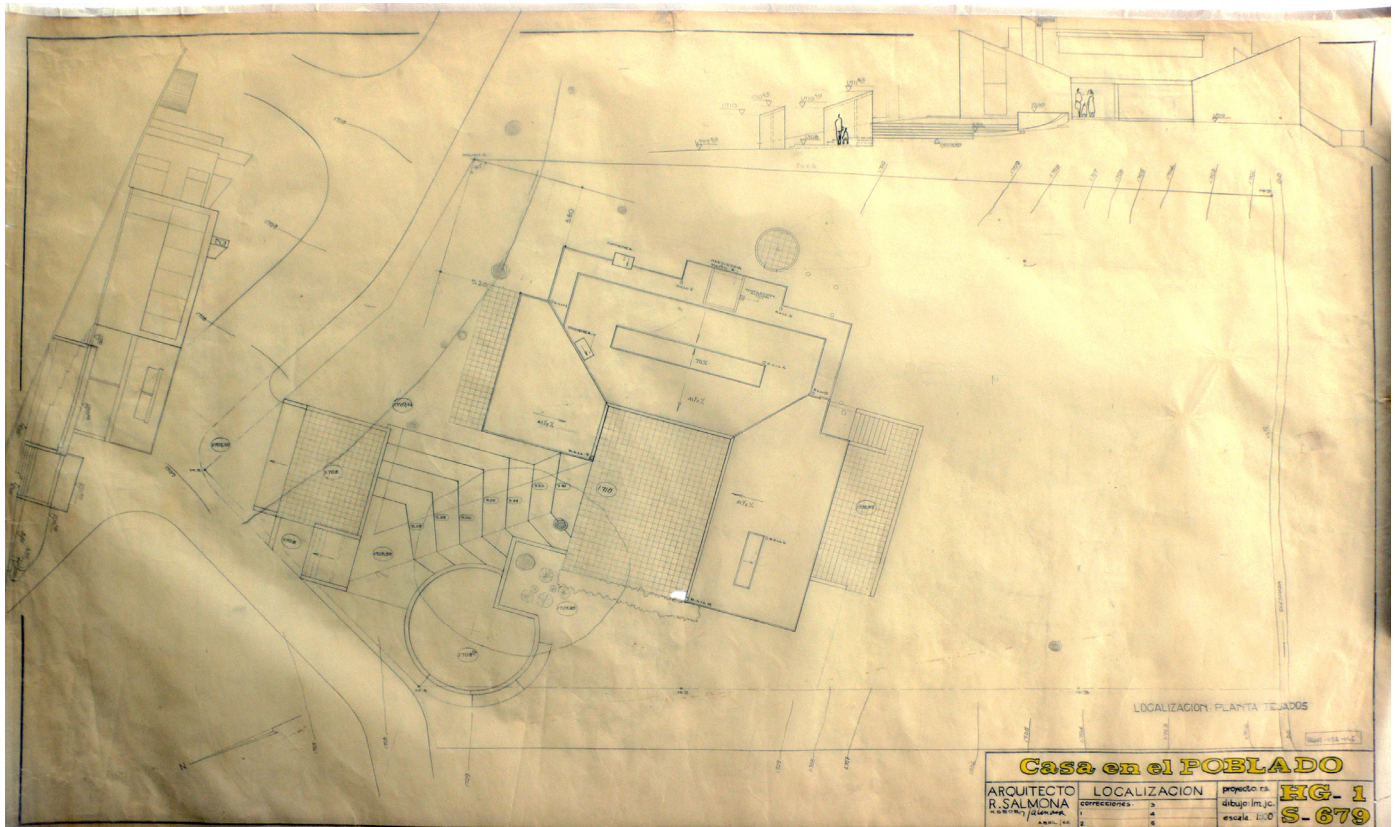


Fig.14- Casa en El Poblado- HG 001-03B-045 (abr 66)-localización.E 1/100



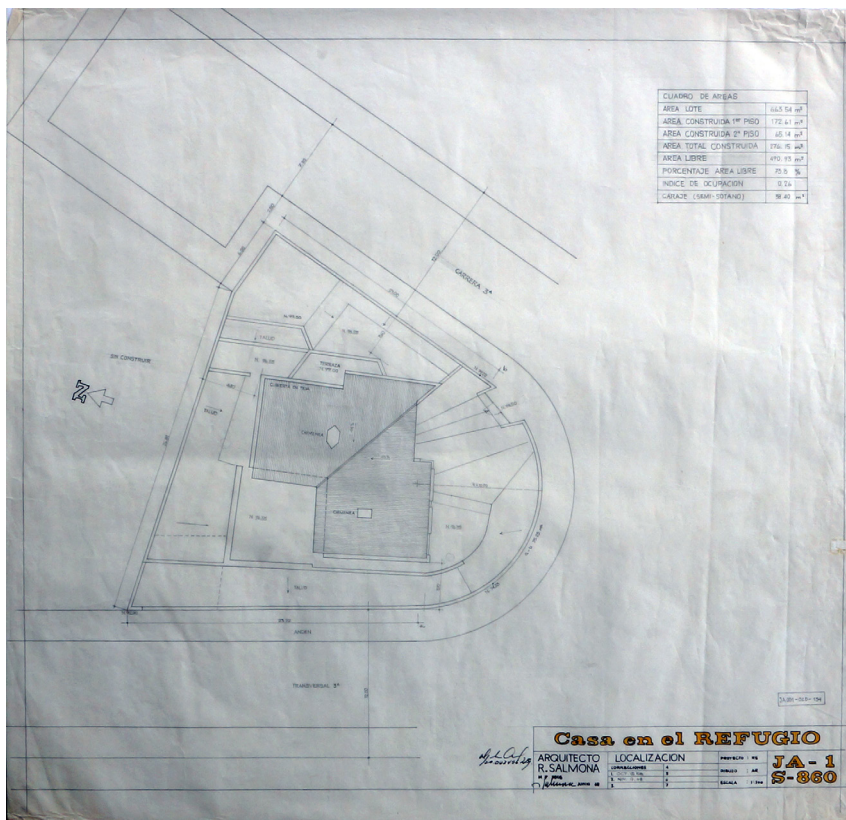


Fig.15- Casa el el Refugio (o Casa Amaral)- JA 001-02D-134 (junio 1968)-localización-E 1/100

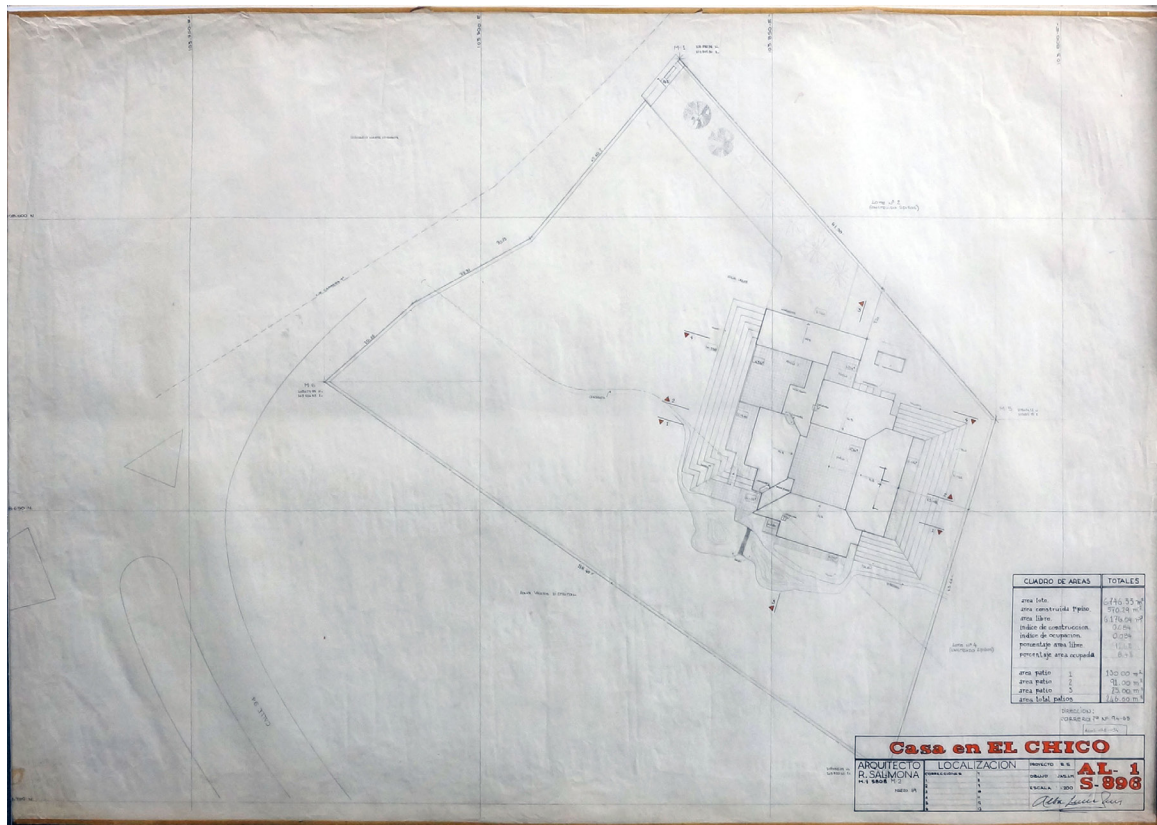


Fig.16- Casa en El Chicó (o Casa Alba)- AL 002-02B-094 (mar 1969)-localización-E 1/200

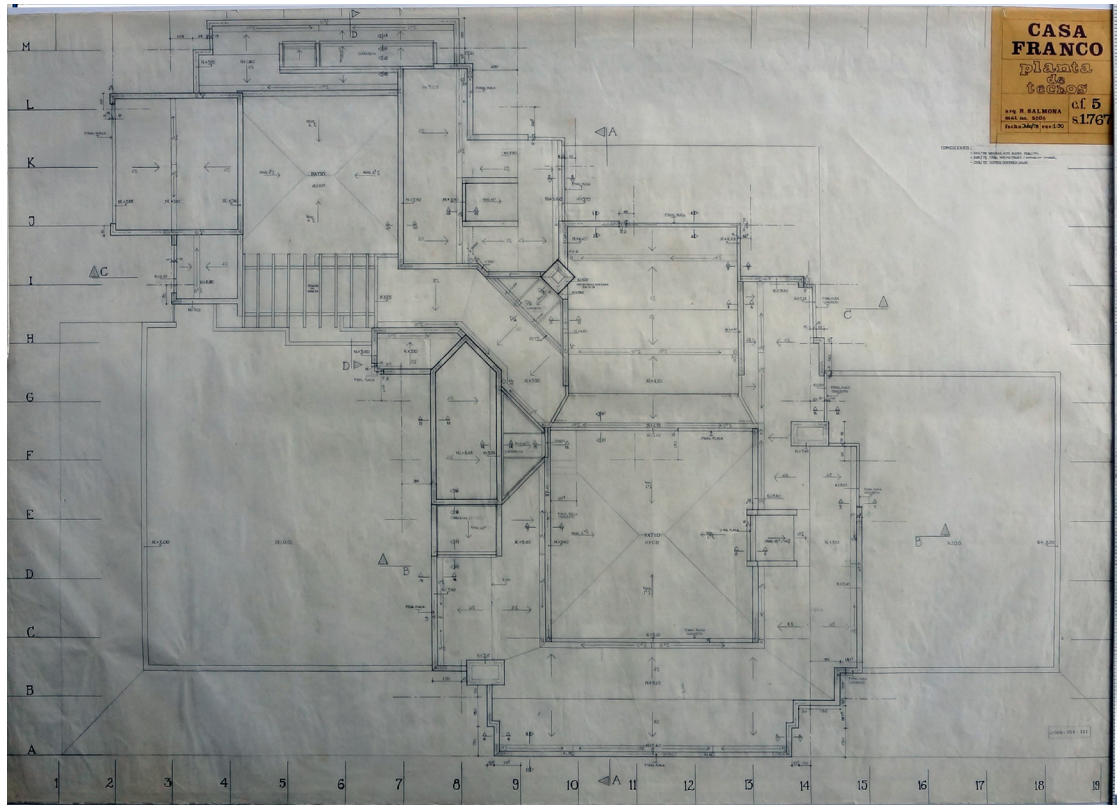


Fig.17- Casa Franco (o Casa en Tabio)- CF 005-02D-131 (jul 1978)-planta de techos-E 1/50



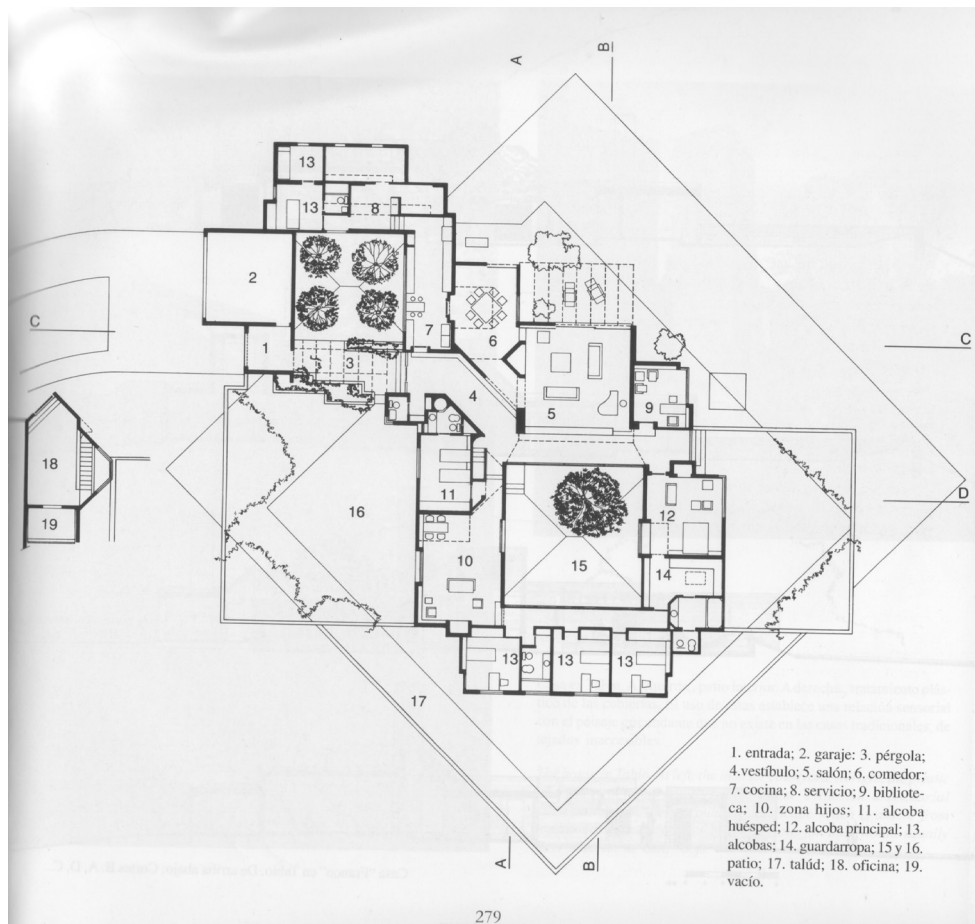


Fig. 19- .Casa Franco (o Casa en Tabio)- Plano de implantación- Libro G- Téllez-plano entorno

unitaria con las contingencias del paisaje y conforma espacios de transición abiertos pero delimitados, mediante los cuales se refina un sistema de filtros entre el interior y el exterior.

En la Casa en el Poblado se contraponen la continuidad de los paramentos hacia el patio frente a la fragmentación volumétrica exterior con la rotura de las esquinas y la gran diversidad espacial en el interior operada mediante la sección. Debido a la forma de la planta en “U” se configura un espacio abierto al paisaje y a la mejor orientación, hecho que permite disfrutar de un asoleo continuo. Sin embargo, es importante reparar en cómo se construyen tanto el ámbito previo al espacio abierto como la espacialidad de éste. En el lado coincidente con el brazo corto de la planta aparece un escalonamiento del terreno que define claramente el límite de la plataforma horizontal y que acota un espacio de transición entre el interior y el exterior. Este espacio se encuentra delimitado en su inicio por un cuerpo de garaje, y superiormente por el follaje de un árbol estratégicamente situado que reconstruye el vértice inexistente. El otro lado de la plataforma se separa del terreno natural mediante un seto bajo.

En la casa Amaral se parte de una planta cuadrada dislocada para explorar sus límites. La fuerte irrupción de la diagonal, explícitamente materializada mediante un muro que segrega espacialmente su interior, contribuye a desestabilizar su lectura regular y aporta nuevos significados (Fig. 15 Pag. 391 y Fig. 11 Pag. 383). Por un lado, define el vértice del espacio abierto y le otorga una mayor unidad; por otro, pasando entre dos grupos de árboles que se sitúan en el límite de la edificación, marca la continuidad visual hacia el horizonte, hacia el paisaje distante de la ciudad. En esta casa Rogelio Salmona retoma el trabajo iniciado unos proyectos antes en cuanto a la definición de los espacios abiertos como articuladores de la arquitectura. Aunque aparentemente esta vivienda se compone a partir de un único espacio abierto, es importante señalar que a pesar de las dimensiones estrictas de la parcela y de su pronunciado desnivel, la definición de la espacialidad exterior resulta tan intensa como la interior.

En el apartado dedicado a la circulación se mostró como el acceso a la casa se inicia a partir del límite con la calle, dilatándose intencionadamente mediante un espacio curvo escalonado descendente que conduce, una vez superado el umbral, hasta el corazón mismo de la casa. El grueso de la planta de la casa se sitúa en la cota +96.50 metros -es decir tres metros por debajo del punto más alto de la parcela (+99.50 metros) y cuatro metros y medio por encima de la más baja (+92.00 metros)-. Esta decisión sin duda responde a la voluntad de generar un espacio abierto hacia el paisaje lejano de la ciudad<sup>36</sup> y a la vez

---

36 .El barrio El Refugio se sitúa en la parte alta de Bogotá en la vertiente nororiental de las montañas que la bordean. Desde allí se tienen unas vistas panorámicas de la ciudad.

recogido de las vistas desde la calle. Como consecuencia de esta ubicación en la parcela surge la necesidad de generar un acuerdo con la cota más baja de la misma. Para ello se genera un espacio en talud que rodea todo el solar, y que culmina en un patio acotado en la zona inferior del mismo.

Como anécdota resulta curioso recordar cómo, según Rogelio Salmona, la orientación de esta casa derivaba de la voluntad de no mirar a las casas construidas por Fernando Martínez Sanabria en ese mismo barrio.<sup>37</sup>

Mientras que el patio y el espacio interior establecen a través de la diagonal la relación con el paisaje distante de la ciudad, la cubierta inclinada también juega un papel preponderante: en ella, la diagonal compositiva coincidente con la limahoya fuerza una lectura unitaria de la cubierta y dirige la mirada, nuevamente en diagonal, hacia los cerros y hacia el firmamento.

La situación de la Casa Alba es muy diferente, ya que la parcela en la que se sitúa es bastante extensa y con un desnivel mucho menos acusado. También hay unas preexistencias a considerar, como la existencia de un arroyo, la quebrada de El Chicó, y de una casa del siglo XVIII (actualmente museo). Esta última es una construcción de una planta en torno a un patio; Rogelio Salmona, según sus propias palabras, sintió la necesidad de proyectar algo en sintonía. La Casa Alba<sup>38</sup> es el primer proyecto en el que recurre al espacio abierto confinado por sus cuatro lados, siendo en ella la percepción del patio unitaria. Las cubiertas a un agua vertiendo hacia el mismo, así como las limatesas y los aleros, son coincidentes excepto en el cuerpo del salón. Éste, con sus volúmenes laterales planos hacia el patio, tiene una lectura independiente (Fig. 16 Pag. 392 y Fig. 12 Pag. 384 y Fig. 18 Pag. 394).

---

37 SALMONA, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 28 de marzo de 2006 (Inédito). *“El contexto de ese momento es que el gran sacerdote de la arquitectura ladrillera y dueño casi de todo el barrio, era Fernando Martínez, yo diría de todas. Entonces cuando los Amaral me pidieron la casa, yo más que humildemente, más bien como asustado, dije: “Más bien ¡por qué no se la piden a Fernando!”, porque meterme ahí entre todas las obras de Fernando me tenía realmente asustado (...). El lote era bastante inclinado, bastante difícil, hice el planteamiento de esta casa dividida en dos, conociendo como son los Amaral, los conozco bastante bien. La parte privada y la parte pública, pero entrando cruzando la diagonal para llegar al patio, un patio que es alto, no cerrado sino un patio abierto hacia la ciudad a este lado, evitando mirar hacia este lado donde estaban las casas de Fernando, yo prefiero no mirar... prefiero mirar a otro lado. El salón sí da al patio aquí, que tiene una gran arborización delante en esta parte, había unos cuantos árboles en el terreno que se conservaron y se entraba en esta forma; esto fue antes de que hiciera Fernando la Casa Calderón que está más abajo. (...) Un primer ensayo de... ¡ah! y había una cosa importante que era la relación entre el patio y la ciudad que está aquí, toda la cercanía con esta diagonal, este perfil de aquí, marcando claramente la intención de relacionar el paisaje del uno y el paisaje del otro dentro de la composición de la casa.”*

38 La Casa Alba nunca fue habitada, por razones ajenas a la arquitectura, y posteriormente demolida.

Frente a la serenidad interior, la percepción del exterior se hace cada vez más compleja. La ubicación en la parcela responde a la presencia del arroyo, el cual se aproxima y modifica su curso creando una extensión mayor de agua, separando la casa de su linde más cercano. Toda la vivienda esta rodeada por un basamento ataludado, de geometría contundente, mediante el cual se opera el contacto con el terreno natural. La casa esta levantada un metro por encima del nivel del terreno, aunque en realidad el patio se encuentra a su mismo nivel. Con cuatro escalones se accede a la zona de circulación separada dos peldaños del plano del patio, siendo a su vez necesario subir tres escalones para llegar a las estancias. En este caso la operación en sección no persigue una adecuación a la topografía existente, sino la creación de un nuevo relieve artificial. Su objetivo tiene que ver con la voluntad de diferenciación espacial interior, así como con la creación de un sistema de transiciones entre lo natural y lo construido y una nueva estrategia de paisaje, en el que las pendientes de las cubiertas convergiendo hacia el patio dialogan con los taludes de inclinación inversa que convergen hacia la propia casa. En el encuentro del talud con la vivienda aparecen unas plataformas, nombradas en los planos como terrazas. Por lo general son bastante exiguas, exceptuado las que están cerca del salón y la entrada que constituyen verdaderos ámbitos.

En la Casa Franco la eliminación del deambulatorio conlleva una simplificación del movimiento del plano del suelo. Sólo un ligero ascenso desde el exterior hasta la puerta otorga el nivel general de la casa. Esto implica que la transición entre el interior y el exterior no se puede realizar de manera análoga a la Casa Alba, planteando Rogelio Salmona en este caso un nuevo recurso dual. Por un lado, en el encuentro con el exterior crea una serie de patios privativos de las zonas a las que se encuentran directamente vinculados, separados del exterior mediante un muro de media altura. En el perímetro de estos se crea una zona cuadrada, girada 45 grados con respecto a la casa, a partir de la cual se define un ligero talud (Fig. 19 Pag. 395).

Tras analizar las estrategias de encuentro con el suelo, conviene detenerse en sus antípodas. El trabajo con las cubiertas y con los elementos emergentes será uno de los principales recursos utilizados por Rogelio Salmona para establecer un diálogo con el paisaje lejano.

En las tres primeras casa estudiadas las cubiertas inclinadas hacia el patio, también cumplen un papel preponderante, ya que en ellas la diagonal compositiva (coincidente con la limahoya) fuerza una lectura unitaria de la cubierta, dirigiendo la mirada, en diagonal, hacia el paisaje lejano y hacia el firmamento. Prácticamente todas ellas tienen como fondo de perspectiva las montañas, lo que hace posible esta operación de acercamiento al paisaje desde el patio.



En la Casa Franco la simplificación del tratamiento del plano del suelo se contrarresta por una mayor complejidad en las cubiertas. Su construcción, no ya mediante jácenas y nervios, sino con losas de hormigón, permite una mayor libertad para practicar perforaciones, algo que Salmons aprovecha retomando cuestiones muy incipientemente enunciadas en la Casa en el Poblado. Los lucernarios manifiestan interiormente el tránsito entre espacios o permiten vislumbrar el cielo, permitiendo así “encontrar el límite a la espacialidad”. Asimismo, lucernarios y chimeneas desempeñan un papel importante en la configuración exterior, en un diálogo de volúmenes fragmentados y dirigidos hacia al cielo. Otra consecuencia importante del cambio de sistema constructivo es la aparición de la cubierta plana, susceptible de ser recorrida, aunque en este caso todavía no lo es.

El trabajo relacionado con el “límite de la espacialidad” se invierte. En los casos anteriores las cubiertas a un agua tendían a hacer del patio un punto de convergencia, en el que se concentraba el espacio a su alrededor y se dirigía la mirada hacia el cielo, siguiendo sus pendientes. En la Casa Franco se produce un cambio esencial: el cielo ya no se aprecia solo desde el patio, sino que se introduce en el espacio interior a través de sus lucernarios.

Y una vez más resuenan los versos del poema Olmeca:

*“Cuando entro en mi casa entro en la tierra, cuando salgo de mi casa subo al cielo”*<sup>39</sup>.

A modo de síntesis se podría afirmar que la relación que establece Rogelio Salmons con el entorno no es ni formal, ni visual. Es una simbiosis esencial en la que la arquitectura se presenta como un elemento más del universo y establece un diálogo con los elementos.

Tras estas líneas vemos cómo, tanto en el caso de Le Corbusier como de Rogelio Salmons, es posible establecer un discurso lineal que va evolucionando, pero también cómo es posible reconocer infinitas permanencias. Entre una mirada que se dirige hacia lo porvenir y un saber que permanentemente se asienta y se remite a lo ya aprendido discurre su manera de hacer. Rogelio Salmons, sin duda, incorporó en su práctica profesional muchas de las claves para entender el oficio, aprendidas junto a Le Corbusier. Entre las herencias más sólidas cabría mencionar el entendimiento del proyecto de arquitectura como

---

39 SALMONS, Rogelio, Seminario Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Bogotá, 15 de noviembre de 2002 (Inédito).

una labor de búsqueda paciente y organizada, la conciencia de la importancia de recurrir a la medida, a la proporción y a la geometría precisa para lograr un todo armonioso y el saber mirar con los ojos bien abiertos para integrar en el hacer, además de las cuestiones estrictamente disciplinares, todo lo que enseñan la historia, la geografía, las artes y en un amplio sentido la tradición.

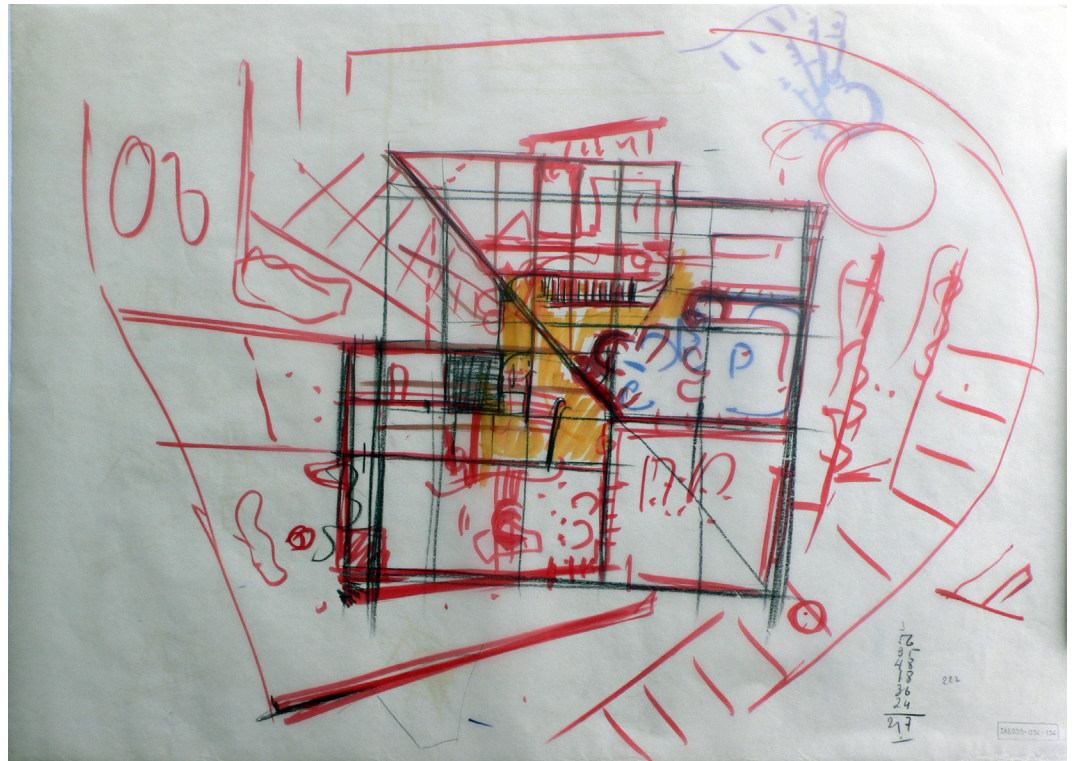


Fig.20- Casa en El Refugio (o Casa Amaral)- JA-039-03C-136 (sin fecha)-boceto

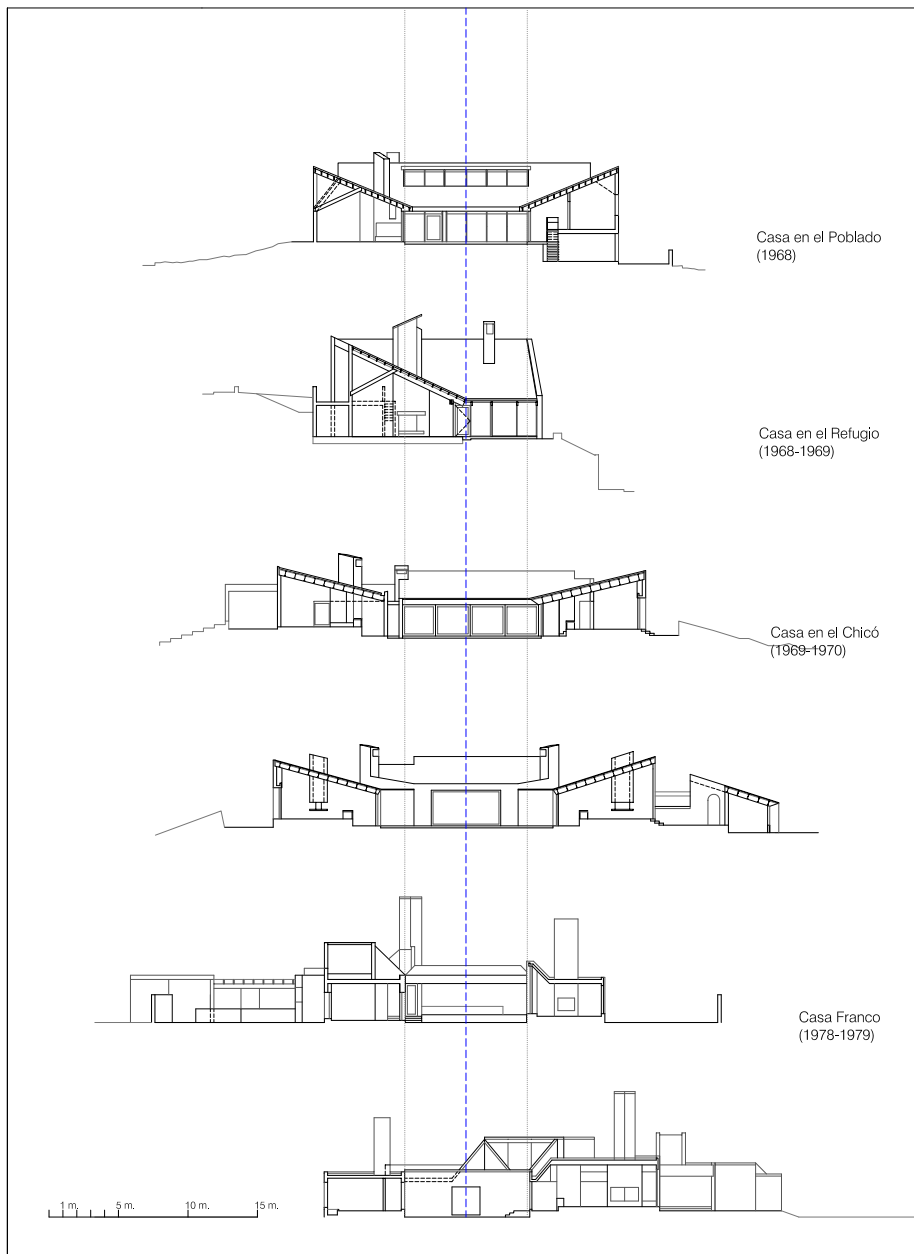


Fig.22- esquemas comparativos Casas El Poblado/ El Refugio/Chicó/Franco

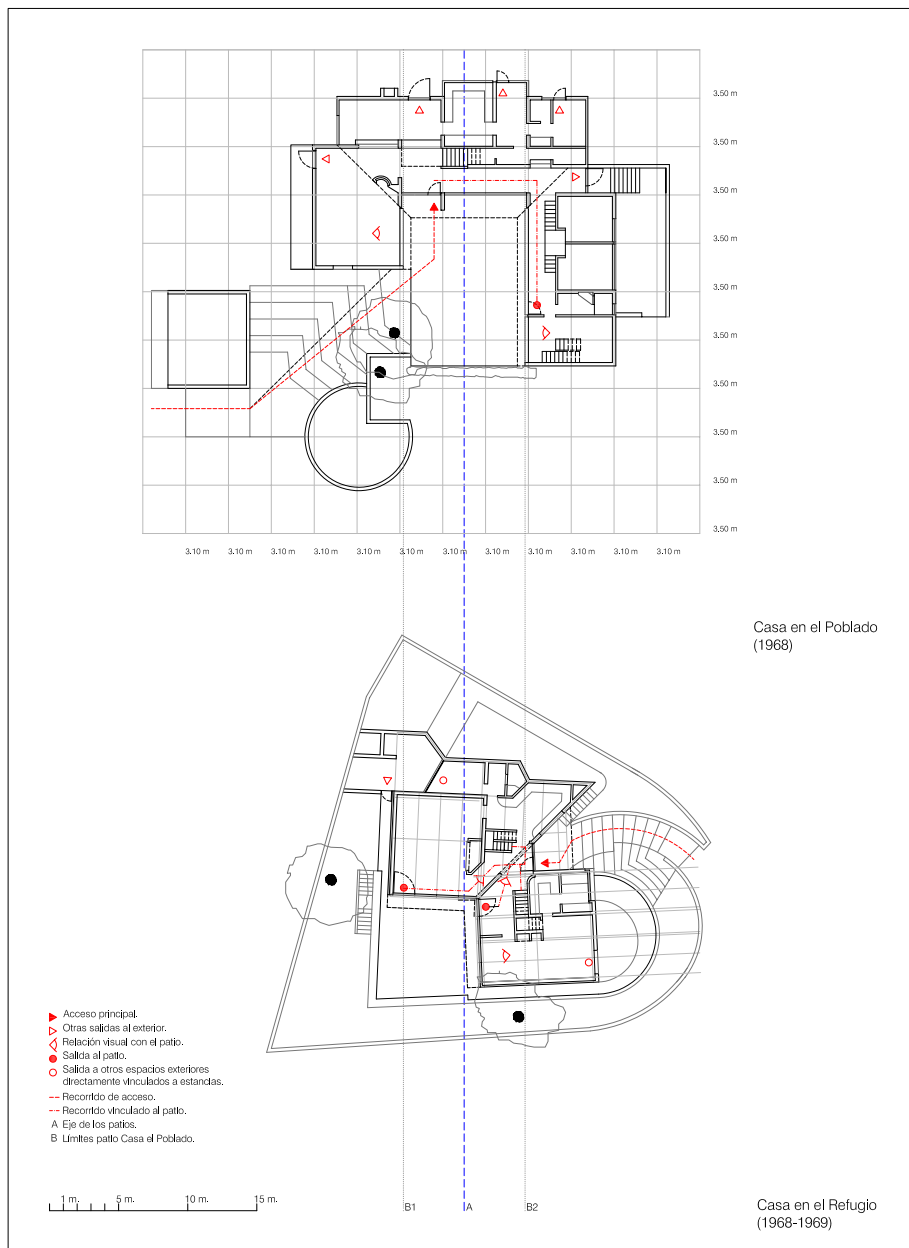


Fig. 23- Esquema comparativos Casa en El Poblado y Casa en El Refugio

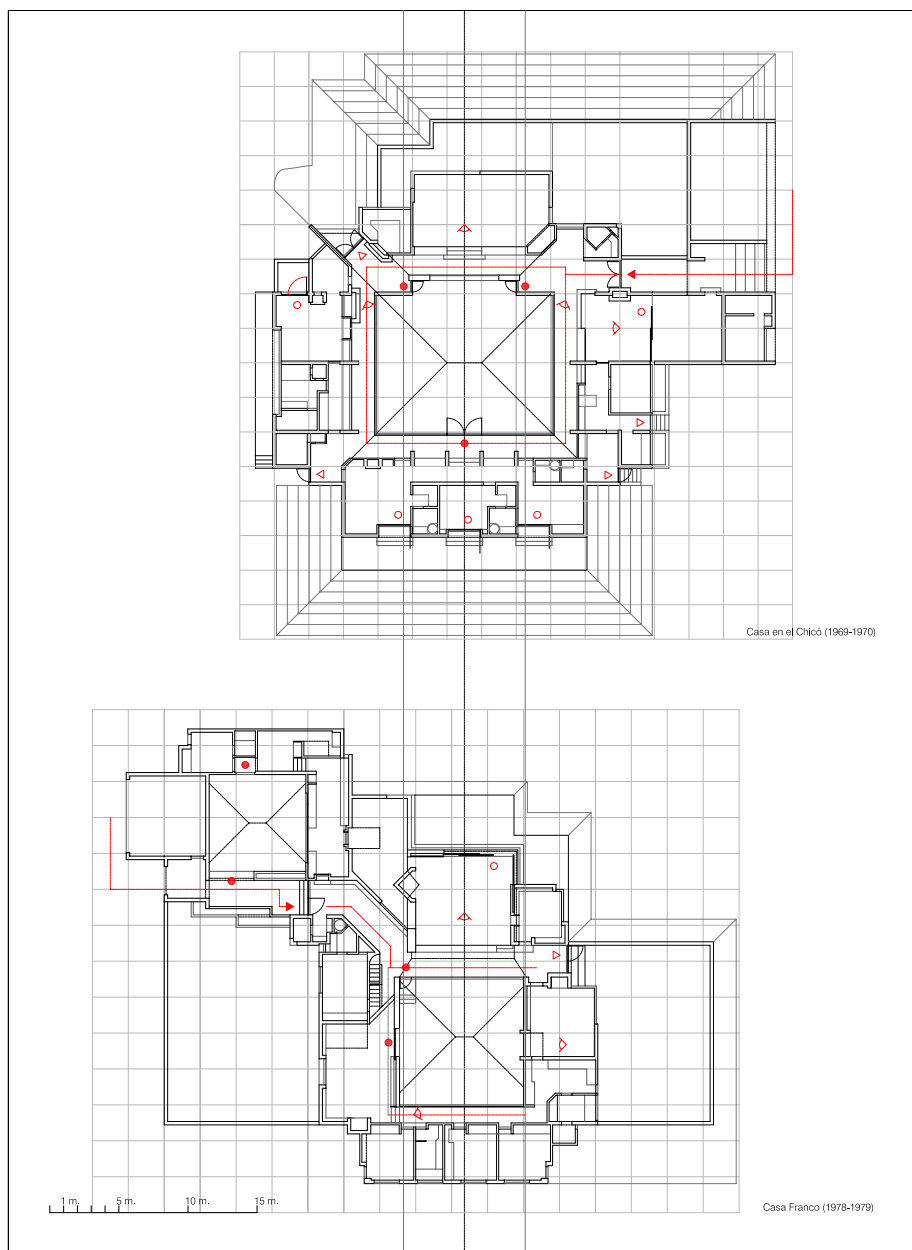


Fig. 24- Esquemas comparativos Casa en El Chicó y Casa Franco

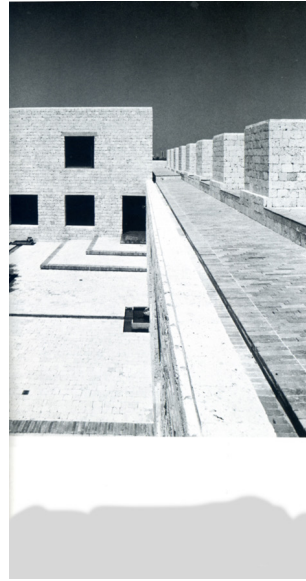


Fig.01f-02f-03f-04f- Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia- CCH-fotografías Germán Téllez

### 3. La Casa de Huéspedes Ilustres. Un proyecto de síntesis

Este proyecto singular resulta especialmente relevante dentro de la trayectoria de Rogelio Salmona, ya que en él cristalizan varias de las búsquedas que el arquitecto había estado elaborando hasta el momento. También es atípico en cuanto a la información que de él se conserva, pues contrariamente a la práctica habitual del arquitecto, que consistía en destruir los bocetos previos, en el caso de la Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia se conserva información suficiente para permitir aproximarse a la manera en que ésta fue tomando cuerpo. En la memoria del proyecto se explica claramente cuales fueron los aspectos relevantes que ocuparon la mente del arquitecto a la hora de proyectar y por lo tanto se ha considerado oportuno transcribirla a continuación:

*“La Casa de Huéspedes de Colombia en Cartagena de Indias, “Nace de un puñado de modestas ruinas olvidadas en la Bahía de Cartagena y del interrogante que se plantea al vasto inventario patrimonial dejado en nuestra patria durante 300 años de dominio colonial español” ....*

*La Casa de Huéspedes de Colombia es por consiguiente la recuperación del sitio y de las ruinas del viejo fuerte de “San Juan de Manzanillo” incorporado a una obra nueva: el albergue para los huéspedes de Colombia.*

*La reutilización del pasado en el presente presenta siempre grandes dificultades de diseño, como es el encontrar la escala apropiada entre lo nuevo y lo antiguo, de evitar (en este caso por voluntad de los diseñadores) que el pequeño almacén de provisiones de 117 m<sup>2</sup> cubiertos del fuerte “San Juan de Manzanillo” desapareciera al lado de la construcción nueva veinte veces más grande; que de las alturas de las dos construcciones dominara la más antigua, y que la distancia entre las dos obras fuera la justa y la necesaria para diferenciar y dar autonomía a las dos construcciones, pero que al mismo tiempo fuera una sola arquitectura en la que lo antiguo y lo nuevo siguieran siéndolo, tanto constructivamente, como formalmente.*

*La Casa de Huéspedes, ubicada frente a la ciudad amurallada construida en piedra, no podía olvidar ni el material dominante en la ciudad, ni su imponente presencia, que se dibuja en cada vano de la casa.*

*Las formas y los volúmenes hechos para ser descubiertos, no debían imponerse en el paisaje: sólo sobresale la techumbre en teja española del viejo depósito.*

*La casa, conformada por patios sucesivos, fue construida en ladrillo y en piedra coralina, como las murallas de Cartagena. Fuertes muros horadados conforman los patios y corredores -referencias a la arquitectura cartagenera- entre las cuales se descubre al sesgo todos los espacios de la casa, lugares de encuentro diversificados pero que conservan una rigurosa unidad.*

*En los patios, la luz brillante se tamiza hacia el interior de la casa, a través de los corredores, donde fluye agua corriente que viene de los patios, en atarjeas de ladrillo: agua encontrada que forma ondas y sonidos refrescantes. Las cubiertas de bóvedas fueron hechas para caminar y descubrir en un recorrido al descubierto, patios y paisaje, cielo y mar y los jardines que rodean la casa.”<sup>1</sup>*

El proyecto para la Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia fue iniciado en 1977 y concluido en 1982<sup>2</sup>. Surge como consecuencia del encargo del por entonces Ministro de Obras Públicas, Enrique Vargas, en un momento en el que Julio César Turbay era el presidente de la República de Colombia y el general Camacho Leyva el ministro de Defensa.<sup>3</sup>

El proceso empieza con la elección del emplazamiento. Rogelio Salmona propone como lugar para construir la casa una estrecha lengua de tierra que se adentra en el mar, situada en el extremo noroccidental de la isla de Manzanillo (ver Fig. 01) que, a su vez, cierra la Bahía de Cartagena. Este lugar, si bien está ligeramente alejado del centro, presentaba una serie de virtudes tanto estratégicas como paisajísticas.

---

1 Memoria de proyecto cortesía Fundación Rogelio Salmona.

2 Aunque con unas modificaciones puntuales realizadas posteriormente.

3 Resulta curiosa la anécdota de cómo Rogelio Salmona consiguió convencer al Presidente y al Ministro de Defensa de la idoneidad tanto del emplazamiento elegido, como de la solución adoptada. En una conversación con Guillermo Angulo transcrita a continuación dice: (ANGULO G. (2006). “Rogelio Salmona conversa con Guillermo Angulo”, Ciudad Viva, <http://www.ciudadviva.gov.co/abril06/magazine/11/>, consultada el 31/05/2012)

- *¿Tus clientes eran Turbay y el general Camacho Leyva?*

- *No. Era el ministro de Obras, Enrique Vargas. Turbay me pidió ver la casa y dijo: [pone voz nasal] —Evidentemente, esta casa es hermosa. Pero la que sabe de estas cosas es mi señora, Nidyá. Y yo se la presenté a Nidyá. Más tarde Turbay me llama y me dice: —Maestro. —Yo no soy Maestro, Presidente. —Entonces Profesor: yo necesito que usted convenga al ministro de la Defensa, que no está de acuerdo en que se haga la casa en ese sitio. ¿Cómo iba yo a convencer a ese tipo? Pero la esposa del general se llamaba Betty, era ex alumna del Liceo Francés y se acordaba de Le Petit Salmoná.*

*Entonces me fui con Gama, que era el gerente del Banco de la República, y llegamos ahí y al cuarto de hora llegó el general, con su prominente barriga, y se sentó en una mesa enorme, gigantesca, adornada con una gran cantidad de navíos de guerra. Sus edecanes se pusieron de pie detrás de él, y Gama y yo parados a un lado de la enorme mesa. Y le pregunté: —General ¿nos podemos sentar? —Sí. A ver, de qué se trata. Él sabía muy bien de qué se trataba y yo iba con los planos. Gama empezó a hablar, en tono de discurso, diciendo: General, nosotros queremos hacer una gran obra, que implica un mejoramiento de las condiciones ambientales de la Presidencia de la República, porque, no se olvide usted, que Cartagena es, según la constitución, sede alterna del gobierno, etc., etc., etc.*

*Y le echó un cuento largo, largo, y el otro completamente aburrido, con una mirada perdida. Y al terminar la perorata, Gama le dice: ¿Usted está de acuerdo, señor ministro, en que nuestro arquitecto... —Yo conozco a este joven —interrumpe el militar— ...le presente la obra? Y yo le dije: —General, no voy a hacerle perder tiempo, le voy a hacer una reseña rápida, muy rápida de la casa y, si usted está de acuerdo y le parece bien, yo sigo explicándole en profundidad el proyecto. La casa es abovedada, como las murallas de Cartagena, etc., etc., y creo que eso es suficiente para entender el principio fundamental del proyecto. Y, si está de acuerdo, no vale la pena seguir. —Estoy totalmente de acuerdo, dijo el general. ¡Qué cosa más ridícula! Al salir me dijo Gama: —¿Cómo lo convenció? —Gracias a que usted habló mucho y muy largo y el tipo ya estaba mamado. Lo que había que hacer era no mostrarle la casa. Y yo no se la mostré.*



En primer lugar se trata de una extensión de tierra fácilmente controlable y en la que prácticamente sólo caben el ámbito de la casa y sus jardines. En segundo lugar, y desde el punto de vista paisajístico, resultaba un lugar idóneo ya que desde él se dominaba tanto el recinto amurallado de la ciudad histórica, como el mar abierto. Otro dato importante es la existencia en el sitio de una pequeña construcción en ruinas, el antiguo fuerte de Manzanillo, posteriormente reconvertido en almacén de mercancías.

*“Eso es una península. Allí estaba el fuerte de Manzanillo. Hoy se tiene que entrar por un cuartel de la marina, por razones de seguridad. O por el mar. A mí me parecía bellissimo tener toda esa vista. En un principio los militares se opusieron a que la casa se construyera allí.”<sup>4</sup>*

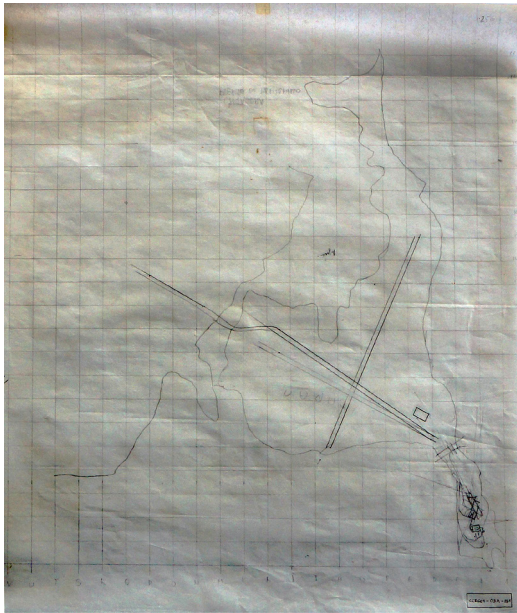


Fig.01- CCB 661-05A-261 (sin fecha)-emplazamiento

Si bien la atención prestada en este proyecto a la implantación es fundamental, es posible aventurar que el proceso de aproximación al mismo se realizó de forma independiente y equivalente a partir de tres variables. Estas son: el trabajo sobre la organización espacial en planta a partir de espacios abiertos

---

4 Idem

concatenados, la aproximación a la escala del edificio existente y del territorio -mediante la fragmentación volumétrica y el control de las alturas- y, por último, la manera concreta de situar el edificio en el sitio -considerando su morfología y su orientación y promoviendo al mismo tiempo un diálogo intenso tanto con el paisaje lejano de la ciudad histórica, como creando un nuevo paisaje natural vinculado al edificio-. Es posible realizar esta afirmación pues en los dibujos de trabajo que se conservan (muchos de ellos fechados por el autor o sus colaboradores inmediatos) resulta patente que se trata de un proceso de ida y vuelta, que se va concretando a partir de la elaboración temporalmente secuenciada de los puntos arriba descritos.

Desde los primeros bocetos aparecen con claridad la intención de buscar la distancia y la proporción adecuadas entre el antiguo fuerte y la nueva construcción, así como la voluntad de construir un espacio diverso que en su configuración vaya dando cuenta de la variedad y la riqueza del paisaje que lo rodea. Por lo tanto, desde los inicios, se apunta hacia una construcción extensa en planta y de escasa altura ya que, además, se estableció la premisa por parte de los arquitectos redactores del proyecto<sup>5</sup> de no superar con la edificación nueva la cota de la cumbre del antiguo almacén de mercancías<sup>6</sup>. También es importante mencionar que aunque el proceso de aproximación implicó algunas idas y vueltas, desde los primeros bocetos se tuvo la clara intención de componer la solución a partir de un sistema de patios relacionados entre sí, estableciendo una diferenciación manifiesta entre un sistema de espacios abiertos comunes y unos recintos con mayor autonomía y privacidad en los que se sitúan las habitaciones.

*“Es tal vez el proyecto más fácil que me ha salido, porque yo entendí que la casa de huéspedes era más que casa un hotel, en donde los habitantes se iban a reunir por dos, tres, cuatro días, cinco, seis días, tiempo muy corto, no para habitarla permanentemente sino para discutir problemas esenciales. No era para vivir. Era, en verdad, una casa de huéspedes. En un hotel hay gente que está ahí y no se conocen.*

*Debería tener las características de una ciudad, en la que hay unas zonas que son comunes, como los distintos patios, y cada uno encuentra su casa que es el dormitorio. Entonces empecé a elaborar el proyecto, como se elaboraba una ciudad colonial, tomando en cuenta distintos espacios, distintos patios, distintas transparencias.”<sup>7</sup>*

---

5 El proyecto para la Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia fue realizado conjuntamente con el arquitecto Germán Téllez.

6 Premisa que quizás fue decidida a lo largo del proceso de proyecto, pues en varios estadios intermedios la edificación superó esta cota. No así la construcción definitiva.

7 ANGULO G., op. Cit.

La Casa de Huéspedes Ilustres es un proyecto inmediatamente posterior a la Casa Franco, de la cual se habló en el epígrafe anterior. Este dato es importante porque a pesar de las diferencias en cuanto al programa, el emplazamiento y el resultado final, no obstante existe una clara continuidad. Germán Téllez aludiendo a este proyecto escribió:

*“Aunque cronológicamente sea posible (citar) la casa en Tabio<sup>8</sup>, en la Sabana de Bogotá, como antecedente de la de Huéspedes Ilustres de Cartagena, en razón del uso de patios yuxtapuestos como recurso compositivo básico, esto no pasa de ser una mecanización conceptual de un proceso mucho menos directo y simple. Los episodios intelectuales mediante los cuales Salmona pasa de una casa de 500 m<sup>2</sup> a otra de 4500 m<sup>2</sup> no son reducibles a la comparación de unos dibujos de plantas que fatalmente van a mostrar sucesiones de espacios cerrados y abiertos según las necesidades técnicas de accesos, iluminación y soportes estructurales, aparentemente coincidentes. Todo esto tiene escasa importancia en sí. Lo que trasciende la simple composición arquitectónica es la espléndida inspiración con la cual Rogelio Salmona maneja y crea contigüidades entre espacios arquitectónicos de carácter muy diverso. Lo fundamental es la narración arquitectónica que propone al usuario o el observador de la Casa de Huéspedes, y no la hipotética gramática compositiva que puede estar utilizando para lograr finalidades metafísicas.”<sup>9</sup>*

Si bien es cierto que en esta casa todos los aspectos espaciales y sensoriales potencian y construyen, sin lugar a dudas, una experiencia arquitectónica singular, no obstante, a diferencia de lo expresado por Germán Téllez, se piensa que la depuración continua de un sistema de composición espacial constituye un elemento fundamental a la hora de abordar no sólo este proyecto, sino de intentar aproximarse a una manera de hacer arquitectura. El objetivo de esta tesis más allá de dar cuenta de unos determinados edificios y de las sensaciones que su disfrute pueden producir en los habitantes, es intentar desgranar las claves de una manera de hacer, los mecanismos que rigen una forma de proyectar extremadamente rigurosa y consistente. Y esa “hipotética gramática compositiva” es la que logra construir un espacio cargado de emoción. Las descripciones de los edificios realizados por Rogelio Salmona aluden siempre a la emoción y a la poesía, insistiendo en la necesidad de entender la arquitectura como un fenómeno complejo que engloba la historia, la geografía y la ensoñación. No obstante, los dibujos de Rogelio Salmona hablan de un proceso de construcción y de composición del espacio, mediante un rigor, una consistencia geométrica y una racionalidad que son sustento y complemento necesario de lo anterior.

---

8 Casa Franco

9 TÉLLEZ G. (2006). *Rogelio Salmona. Obra Completa*, op. Cit

El hecho de remitirse a un proyecto propio anterior, como punto de arranque para uno nuevo, es una práctica habitual en la manera de hacer de Rogelio Salmons. A modo de ejemplo basta recordar como, en la documentación relativa a la Casa Alba -o Casa en el Chicó-, archivada en la Fundación Rogelio Salmons, aparece un dibujo (Fig. 03) en el que queda patente la estrategia utilizada en las inmediaciones de la casa Alba para medir un solar. En el espacio objeto de reflexión aparece dibujada cinco veces la Casa Amaral<sup>10</sup>. Resulta del todo evidente que dada la singularidad del programa y del emplazamiento de la Casa en el Refugio (Amaral) este dibujo no era el fruto de una voluntad de extrapolar una solución de manera directa. Tan sólo, una vez más, una herramienta para hallar, para poder reconocer, la escala de los espacios en los que se proyecta.

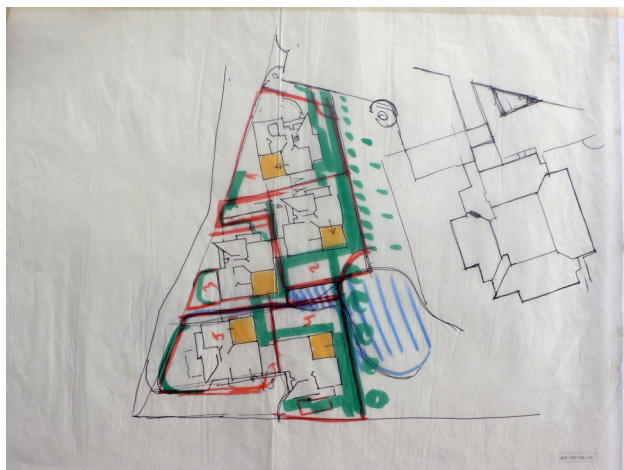


Fig.03- ALB 003-03A-095 (sin fecha)-boceto.JPG

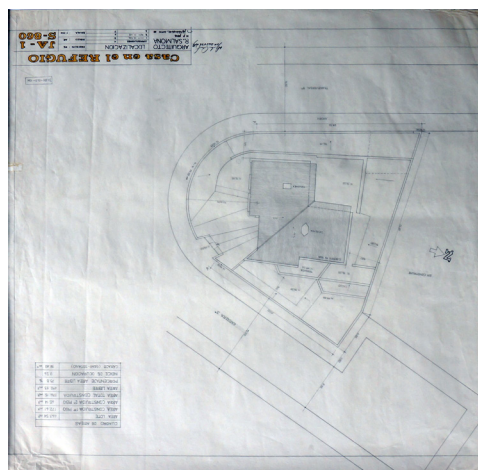


Fig.04- JA 001-02D-134 (junio 1968)-localización-E 1/100.JPG

Los primeros dibujos numerados para la Casa de Huéspedes, denominados “esquemas” y numerados, constituyen un claro proceso de aproximación a la organización espacial de la planta y la base para una somera comprobación volumétrica, realizada en paralelo mediante secciones esquemáticas. En estos dibujos no aparece alusión alguna al fuerte de Manzanillo, y por lo que se intuye que se trata de tanteos realizados sabiendo hacia donde se quiere ir pero sin pretensiones por llegar a una solución concreta.

---

10 Cronología de los proyectos citados: Casa en el Refugio o Casa Amaral (1968)- Casa en el Chicó o Casa Alba (1970)- Casa Franco o Casa en Tabío (1978)- Casa de Huéspedes Ilustres (1979-1981).

En ellos se mide el programa a partir de lo conocido, trabajando claramente la planta a partir del esquema y de las dimensiones de la Casa Franco (Fig. 04). Los primeros tanteos con una cierta permanencia plantean una solución articulada mediante dos sistemas de patios: tres patios principales de 10\*10 metros y 3 ó 4 patios secundarios (dependiendo del esquema) de 7.5\*7.5 metros. De esta forma se retoman las dimensiones exactas de los dos patios de la Casa Franco (principal 10\*10 metros, secundario 7.5\*7.5 metros). Al mismo tiempo, cada uno de los patios principales está rodeado por tres brazos edificadas de dimensiones análogas a las de la vivienda construida en Tabio, retomando de ésta el área principal, articulada en torno al patio mayor y de la cual se le elimina un ala (el salón).

A partir de estos elementos se realiza un conjunto de asociaciones espaciales que, mediante el establecimiento de una serie compuesta por tres unidades idénticas, sigue explorando el camino de la composición a partir de espacios abiertos concatenados según su diagonal. Vale la pena mencionar que a pesar de que todos estos esquemas tienen una clara vocación de medir el espacio, como paso previo para a partir de él ajustar la resolución del programa, existen ciertas decisiones que en los desarrollos sucesivos adquirirán un carácter permanente. Entre ellas cabe citar la voluntad de crear ámbitos abiertos de jerarquías y condiciones espaciales diversas, la disposición de los espacios a cada lado de la diagonal especializando las formas de relación con el paisaje, y la construcción de un recorrido dilatado a través de la arquitectura.

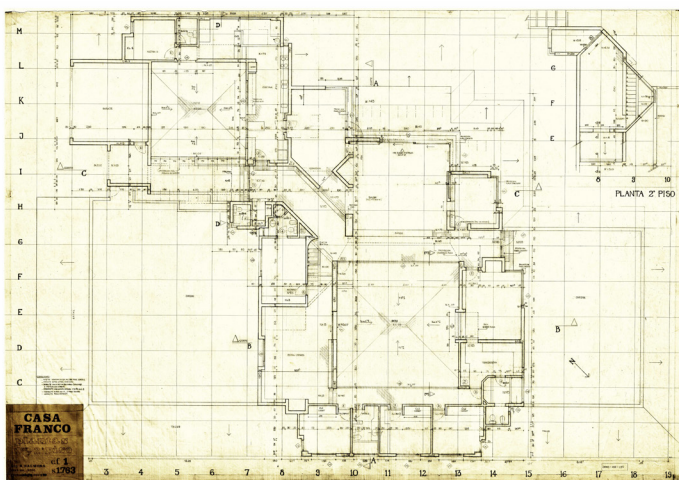


Fig.04-Casa Franco- Planta

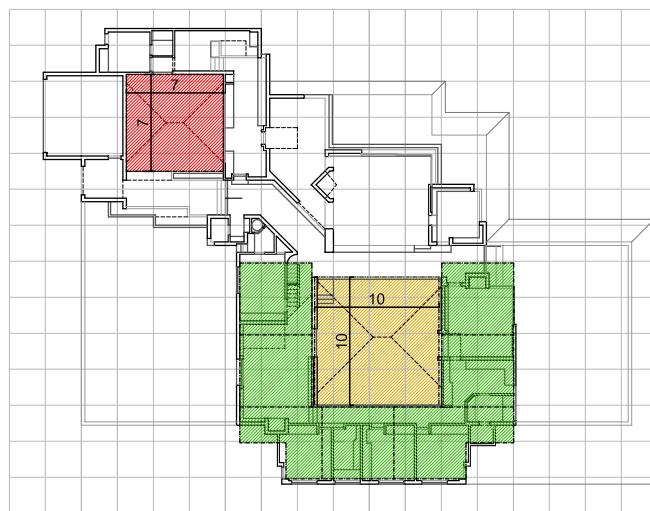


Fig.05-Esquema Casa Franco / Esquema Casa de Huéspedes

Estas decisiones estables seguramente venían definidas por las condiciones específicas de la parcela elegida (Fig. 06). En primer lugar, la orientación principal de los recorridos, la construcción del marco para la *errancia* -punto de partida fundamental en los proyectos de Rogelio Salmona-, en este caso venía condicionada desde el inicio por dos cuestiones: la forma alargada del territorio y la ubicación del antiguo fuerte con respecto al acceso y al emplazamiento. Estas dos premisas prácticamente forzaban -con un mínimo margen de variación posible- una cierta disposición de los recorridos, tanto físicos como visuales, construidos mediante la diagonal. En segundo lugar la orientación de la parcela, expuesta por todos su frentes, sugería ubicar las baterías de habitaciones hacia las orientaciones que no conllevaran la exposición a un asoleo en las horas de la tarde, mientras que las zonas sociales, por el contrario, tendían a buscar la máxima presencia de horas de sol. Quizás estas dos razones inducían desde el principio a tantear soluciones asimétricas, en las que los espacios seriados se situaban hacia un lado de la diagonal (noreste) y los singulares hacia el contrario (suroeste). Esta circunstancia, al igual que la construcción del tránsito desde el acceso hacia el fuerte, fueron dos datos de partida, constantes a lo largo de todas las soluciones ensayadas.<sup>11</sup>

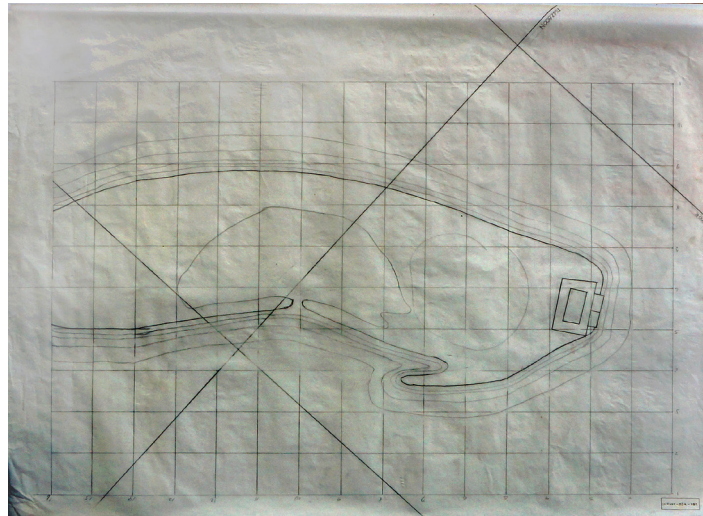


Fig.06- CCB 664-05A-261 (sin fecha)-emplazamiento

<sup>11</sup> Aunque quizás se trata de una referencia un tanto forzada, este tránsito en diagonal a través de los espacios remite en cierta forma al proyecto no realizado para la extensión de la Alta Corte en Chandigarh (FLC04690A-FLC04614- FLC04692).

En estas aproximaciones sucesivas, y de la misma forma que se mostró en los precedentes proyectos, Rogelio Salmona establece una retícula que le permite ordenar los espacios. Empieza los tanteos con un módulo de 5\*5 metros -prácticamente el doble que el empleado en la Casa franco que era de 2.6\*2.6 metros- y poco a poco va realizando pruebas sucesivas con módulos de 6.5\*6.5 metros, 4\*4 metros y 3.8\*3.8 metros, hasta finalmente decantarse por el de 4\*4 metros.

A la par que va modificando la configuración y la retícula, en todo momento coloca al margen de las hojas los datos de las superficies de uso en las distintas plantas y del área destinada a los espacios de circulación. Prácticamente todos los tanteos oscilan entre los 1.200 y 1.400 m<sup>2</sup> de superficie (incluyendo sólo el ámbito de la casa), expresada en función del número de módulos. Resulta interesante observar cómo todas estas superficies tienen entre ellas un grado de variación muy limitado, lo que quiere decir que existe también una idea clara a priori de la superficie que se pretendía ocupar.

Es posible observar maneras diferentes de situar los dibujos con respecto a la malla, que al tratarse de tanteos iniciales difieren de lo ya visto con respecto a proyectos terminados. En ciertas ocasiones los espacios coinciden con las líneas de ésta y en otras se desfasan (Fig. 09 y Fig.10). Probablemente esto último coincide con el salto a un nuevo módulo. De esta manera los dibujos en planta crecen y se modifican, respetando las proporciones inicialmente planteadas y permitiendo llevar a cabo un proceso iterativo en el que organización funcional, proporción y dimensión se van ajustando.

Vemos pues cómo esta retícula cumple un doble cometido: en primer lugar constituye una herramienta de orden y proporción, pero también es un instrumento operativo que permite construir y variar los dibujos a partir de unos parámetros ciertos preestablecidos. Este carácter operativo de la construcción del dibujo resulta claramente interesante, pues denota una manera de hacer. En todos los proyectos estudiados hasta el momento retícula y modulación son independientes. La primera afecta al proceso de concepción de los espacios permitiendo controlar sus proporciones relativas, mientras que la segunda interviene en el proceso de materialización de los proyectos, permitiendo establecer una relación armónica, mas no encorsetada, entre espacio y materialidad.

Los primeros bocetos para esta casa encontrados por la autora de esta tesis en el archivo de la Fundación Rogelio Salmona datan de noviembre de 1979 aunque, no obstante, en el libro de Germán Téllez, aparecen unos bocetos de 1977.

Resulta interesante detenerse en el análisis de la evolución de los distintos esquemas en planta. Se puede pensar que los primeros dibujos podrían ser aquellos en los que trabaja directamente con tres cuerpos principales edificados y uno o dos sistemas de patios. Debido a la fecha y a la evolución detectada se intuye que el boceto inicial de esta serie es el correspondiente al CCB 191-06A-268 (Fig. 07). En este se asume la retícula de 5\*5 metros ajustándose tanto los volúmenes como los intervalos a la pauta que ésta define. En este primer tanteo aparecen ya una serie de decisiones que se irán reelaborando, pero sin alterarse sustancialmente, en las siguientes operaciones. En primer lugar vale la pena mencionar la voluntad de crear un sistema de comunicaciones en diagonal con un claro principio (la zona previa a la casa) y un final (la conexión con el antiguo fuerte). Este tránsito discurre pautado por una serie de espacios abiertos con diversas características espaciales. Así mismo, también se aprecia con claridad la voluntad de independizar, mediante este sistema de vacíos, las zonas de estancia de las de habitaciones. Los tres módulos retomados de la casa Franco suman 600 m<sup>2</sup>, lo que equivale a la mitad de área media total con la que se está trabajando, es decir 1.200 m<sup>2</sup>. La búsqueda de este equilibrio se irá refinando y matizando en las sucesivas aproximaciones.

Al parecer Rogelio Salmona explora en paralelo como mínimo dos caminos diferentes para ajustar la composición de la planta: en el primero, aborda la estrategia de diferenciar los patios entre sí dotándolos de jerarquía disímiles, mientras que en el segundo utiliza patios de idénticas dimensiones.

El primer camino se perfila mediante el trabajo en torno al tamaño y la importancia relativa de los patios y a su vinculación con la definición de las circulaciones. Esta vía, sugerida por el primer boceto CCB 191-06A-268 (Fig. 07), se continúa en el dibujo CCB 190-06A-268 (Fig. 08) en el que persiste en el mismo esquema pero introduce un matiz importante. A pesar de que el dibujo tiene prácticamente las mismas líneas y las mismas dimensiones del anterior, en él se modifica el sistema de patios de menor dimensión (coloreados en rojo). En la anterior propuesta se trabaja con un sistema equivalente de espacios que van acompañando el recorrido (con dudas en el inicio y en el final), mientras que en este nuevo tanteo se produce una clara alteración de éstos, apareciendo en germen la idea de un patio principal. La seriación continua poco a poco va dejando lugar a la creación de un sistema jerarquizado de espacios vacíos.

En los bocetos CCB 204-05A-268 (Fig.09) y CCB 186-05A-268 (Fig. 10) se aprecia otra búsqueda sobre cómo ordenar los espacios a partir de la inclusión de ocho espacios abiertos de idénticas dimen-



siones. Se trata de un intento de sistematización en pro de una composición seriada y no jerárquica. Si bien a simple vista el esquema resulta claramente redundante, no obstante en el dibujo del 3 de diciembre (Fig. 10) la forma de los espacios de circulación empieza a vislumbrar una estrategia para su composición. Conservando la diagonal, se alternan espacios lineales y espacios dilatados, diluyéndose así la identidad de los módulos de habitaciones. Con todo esto empieza a trabarse un conjunto homogéneo, diferenciado pero al mismo tiempo compacto.

Intuimos que el siguiente paso se produce en el boceto CCB 189-06A-268 (Fig. 11). En éste, si bien la retícula sigue siendo de 5\*5 metros, las unidades básicas parecen desplazadas con respecto a ella y es posible observar las trazas geométricas que están preparando un cambio de retícula y que anticipan los tanteos realizados con 6.5\*6.5 metros. Así mismo, la diferenciación de los patios vinculados a la circulación se hace cada vez mas patente y la idea del patio principal va ganando fuerza. Este esquema se compone a partir de cinco patios de 8\*8 metros, un patio alargado de 8\*15 metros y uno de mayor dimensión, de aproximadamente 12\*12 metros. También empiezan a deformarse los módulos prestados de la Casa Franco, ensanchándose dos de sus lados. Aunque en la construcción del recorrido sigue primando la diagonal, tensada por un principio y un final, ésta cada vez se desdibuja más ramificándose a partir de espacios equivalentes. También se hace patente la voluntad de orientar los espacios de estancia de maneras diferentes entre sí.

La siguiente etapa, dado lo que se anuncia en el precedente boceto, podría corresponder al dibujo CCB 188-05A-268 (Fig.12). Aquí aparece un intento por ampliar la retícula a 6.6\*6.5 metros, conservando la organización y la premisas del esquema anterior pero alterando sus dimensiones. Los patios de las unidades de habitaciones pasan a tener aproximadamente 11\*11 metros, los patios del recorrido aproximadamente 9\*9 metros y el principal 13\*13 metros.

Resulta muy interesante reparar en otro dato geométrico presente en estos dibujos. A pesar de que, como se ha dicho, las propuestas sucesivas de esta línea apuestan por otorgar una mayor importancia a uno de los patios, en los dibujos a partir de los cuales se opta por esta diferenciación aparece representado un centro, que parece ser una especie de baricentro, un punto de equilibrio de toda la composición, que no coincide con el centro del patio de mayor dimensión. De esta forma se empieza a establecer un complejo sistema de equilibrios, tanto geométricos, como espaciales, que atienden tanto a la composición en planta como en volumen.

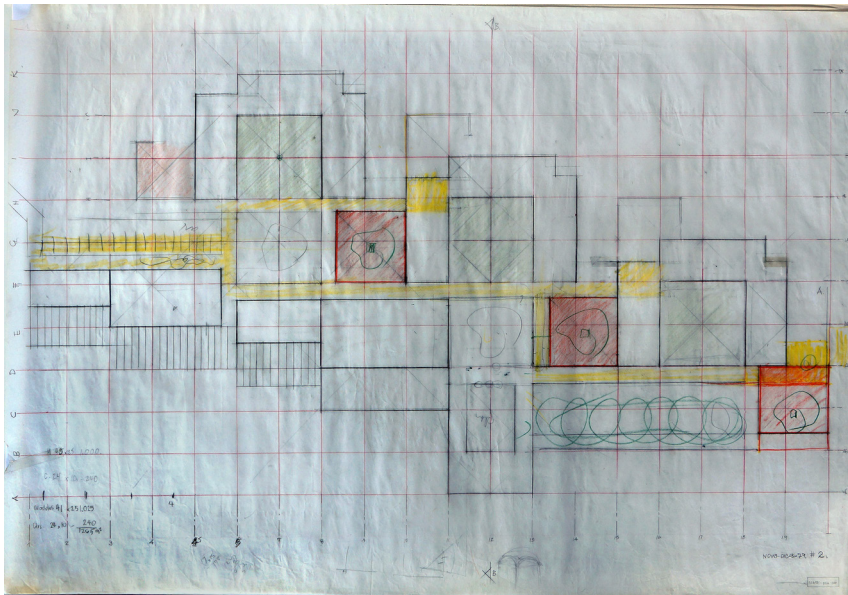


Fig.07- CCB 191-06A-268 (nov 29/ dic 3 1979)- esquema

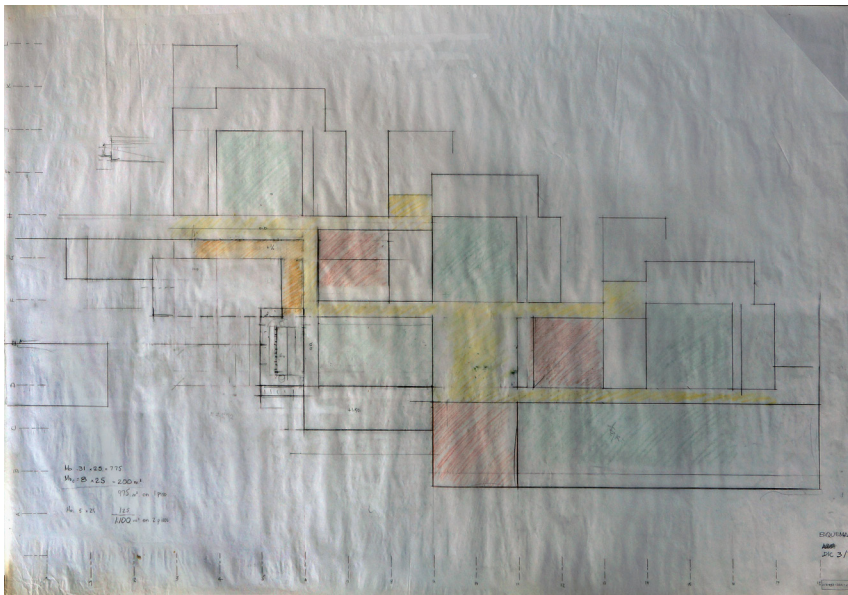


Fig.08-CCB 190-06A-268 (dic 03 1979)-esquema

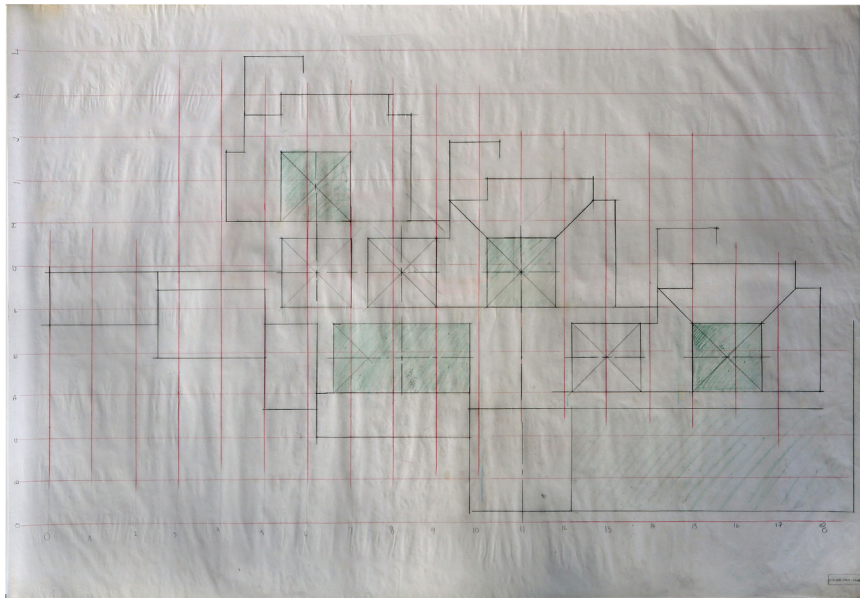


Fig.09- CCB 204-05A-268 (sin fecha)-NF-esquema

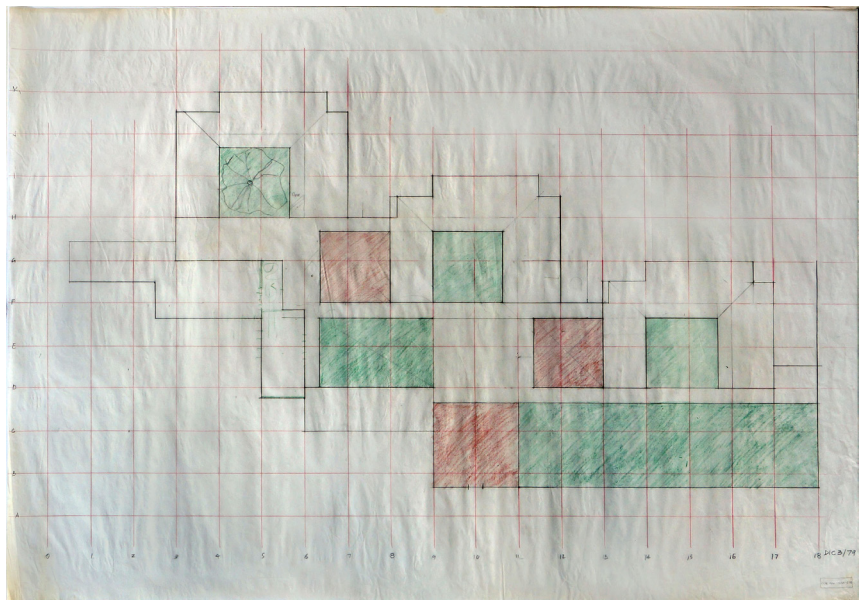


Fig.10- CCB 186-05A-268 (dic 03 1979)- esquema

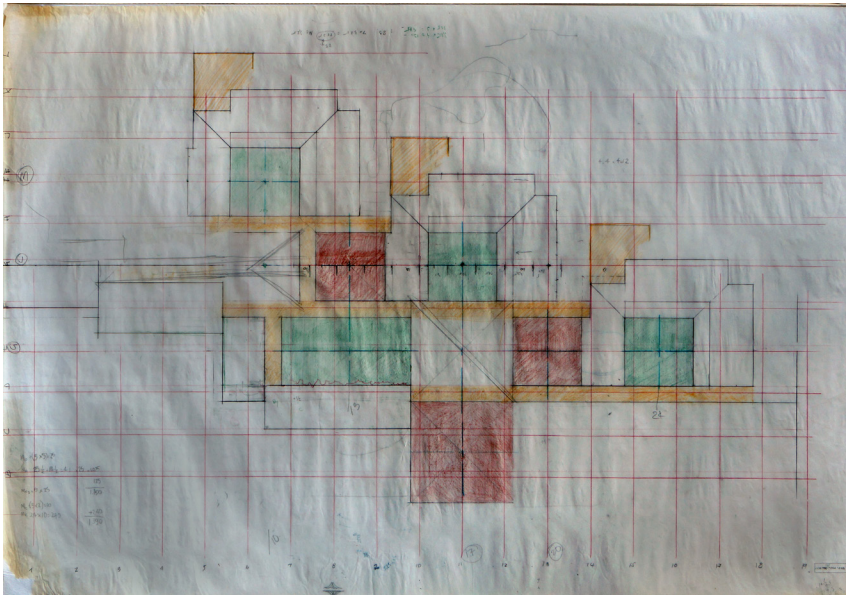


Fig.11-CCB 189-06A-268 (sin fecha)-esquema

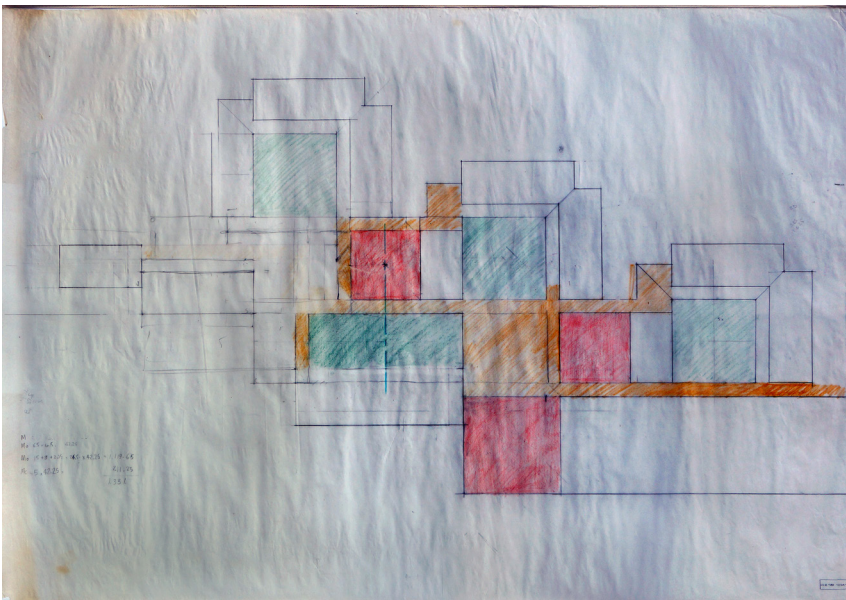


Fig.12-CCB 188-05A-268 (sin fecha)-esquema

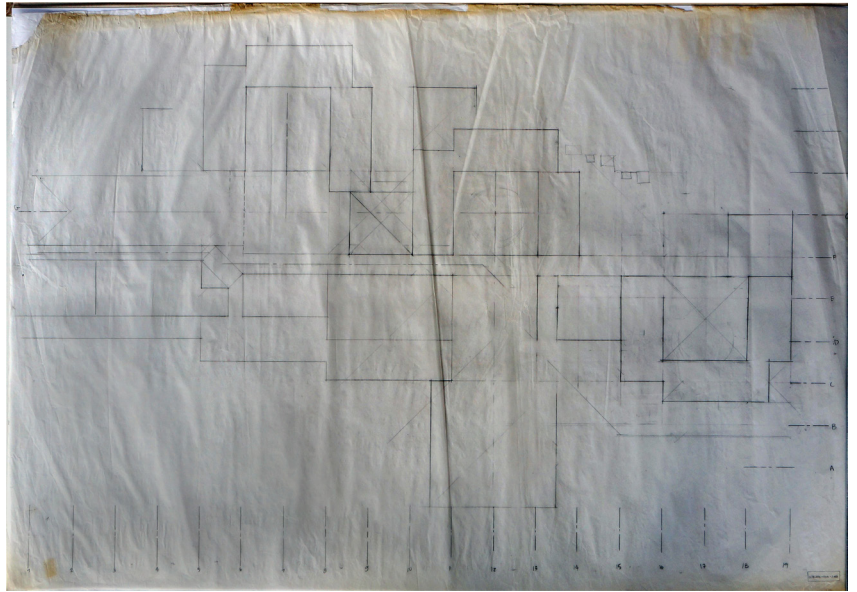


Fig.13-CCB 205-03A-268 (sin fecha)-esquema

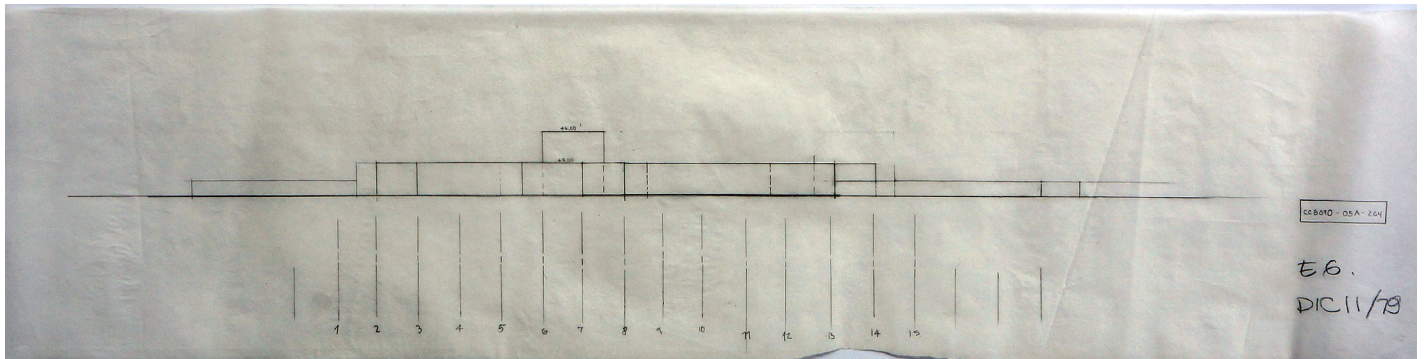


Fig.14-CCB 070-05A-264 (dic 11 1979)-sección

Podemos deducir que el dibujo CCB 205-03A-268 (Fig. 13) se sitúa a continuación del anterior ya que recurre a unas dimensiones de patios análogas. En el mismo se intenta desequilibrar la composición a lado y lado de la diagonal estableciendo una simetría del primer módulo de habitaciones con respecto a la circulación. Esta operación pervierte claramente el sentido del tránsito dilatado, aunque direccionado, perseguido en los anteriores tanteos, ya que éste se convierte en un espacio lineal. Quizás debido a lo anterior, esta opción se descarta rápidamente. La observación conjunta de estos bocetos permite constatar cómo la modulación de 6.6\*6.5 desequilibra claramente la relación lleno vacío, lo que deriva en una pérdida de compacidad del conjunto .

En paralelo a este trabajo en planta se realizan una serie de secciones esquemáticas en las que se anuncia un posicionamiento con respecto a la escala del edificio. En este primer boceto CCB 070-05A-264 del 11 de diciembre de 1979 (Fig.14) se muestra una construcción básicamente horizontal y pautada por tres alturas (1.50; 3.00 y 6.00 metros), con el cuerpo de mayor altura situado en el centro y a partir de él los volúmenes decrecen hacia el exterior. A pesar de tratarse de unas pocas líneas, en ellas aparecen reflejadas unas intenciones que se irán consolidando poco a poco hasta llegar al resultado final.

El croquis CCB 674-05A-268 (Fig. 15) anticipa un cambio contundente, forzando mas el carácter diagonal del espacio. Presumiblemente, tras éste Rogelio Salmona emprende una serie de dibujos iniciados el 13 de diciembre de 1979, denominados EI (Fig. 16, Fig. 18, Fig. 19). En ellos se disuelven las unidades volumétricas prestadas de la casa Franco y se abunda en la composición a partir de patios diferenciados. En el primer tanteo (Fig. 16) es posible reconocer cuatro patios, siendo uno de ellos de dimensiones visiblemente superiores al resto, abierto por uno de sus lados y, por lo tanto, susceptible de ser leído como un espacio abierto y no estrictamente como un patio. Otro, situado en el exterior del perímetro, construye de manera clara un espacio de acceso. Extrapolando éstos dos espacios de carácter singular, la articulación de esta propuesta se centra en sendos conjuntos edificados que gravitan en torno a dos patios dispuestos en diagonal. Una vez más la referencia a la Casa Franco (Fig. 17) se antoja inevitable. Habiendo partido de la métrica de la misma para medir el espacio, ahora se recurre a su esquema compositivo (aunque ampliado de dimensiones) para organizar el conjunto. Es importante apuntar que en esta nueva vía, tras los tanteos sucesivos con la retículas de 5 y 6.5 metros, se opta por una cuadrícula de 4 metros de lado. El conjunto se hace cada vez más compacto y los elementos primordiales de la composición pasan a ser los patios, restando fuerza a los recintos volumétricos como articuladores del conjunto.

El dibujo CCB 199-06A-268 (Fig. 18), partiendo del esquema anteriormente planteado (aunque cerrando tímidamente el patio de mayor dimensión), introduce por primera vez el espesor de los elementos constructivos. Este tanteo muestra la decisión de colocar los muros en el sentido perpendicular a la directriz principal de los espacios, potenciando así la transparencia desde éstos. En el dibujo CCB 181-05A-268 (Fig. 19) los muros se empiezan a dibujar en el mismo sentido que los espacios, primando la diferenciación espacial por encima de la continuidad. La estrategia de definición de las zonas de habitaciones se va consolidando poco a poco, apuntando hacia la creación de dos cuerpos separados, uno orientado hacia el sureste (que contiene 7 habitaciones) y otro, más fluctuante, hacia el noreste con tres. En las zonas comunes se insiste en la voluntad de crear unos espacios en estrecha relación con el tránsito a través del edificio y situados de manera cambiante con respecto al paisaje.

Se puede observar cómo, en paralelo a estos tanteos en planta, empiezan a aparecer incipientes bocetos de sección en los que ya se apuesta por la construcción con bóvedas y muros de mampostería. La decisión de cómo enfrentarse al tratamiento de los elementos portantes y constructivos va de la mano de esta idea de sección y materialidad que condiciona el resto de elementos. El croquis CCE 657-05A-264 (Fig. 21) muestra ya algunos tanteos para utilizar bóvedas apoyadas en un elemento horizontal continuo. Esta decisión confirma la necesidad de asumir la dirección de los muros paralelos a la directriz de las bóvedas. Cuando construye la sección completa por primera vez, sitúa toda la edificación sobre un basamento que eleva la cota del suelo de manera prácticamente uniforme (Fig. 22), excepto por la diferencia de nivel que implica la creación de un semisótano destinado a matizar la presencia volumétrica de las zonas de servicio (Fig. 23). Esto implica que parte de las dependencias de la casa se sitúen a una cota más elevada que el resto (en este caso el salón). En este momento ya aparecen pues cuatro cotas diferentes de nivel de suelo: la cota del terreno natural (+1.50), la del basamento (+2.50), la del semisótano (0.00) y la de las cubiertas transitables

Es interesante precisar que a pesar de que los esquemas en planta van variando, el número de módulos de la retícula ocupados por la construcción no se modifica sustancialmente. En este último boceto son 16 módulos en sentido de la circulación y 14 en el contrario, siendo similares en todos los dibujos pertenecientes a esta fase. En los tanteos iniciales, aquellos en los que se estaba midiendo el programa mediante la seriación de fragmentos de la Casa Franco, el esquema era más extenso y utilizaba 20 módulos en el sentido largo y 10 en el contrario. Poco a poco el equilibrio formal interno tenderá a equilibrar el número de módulos empleados en ambas direcciones. Las cuestiones de proporción y forma iban de

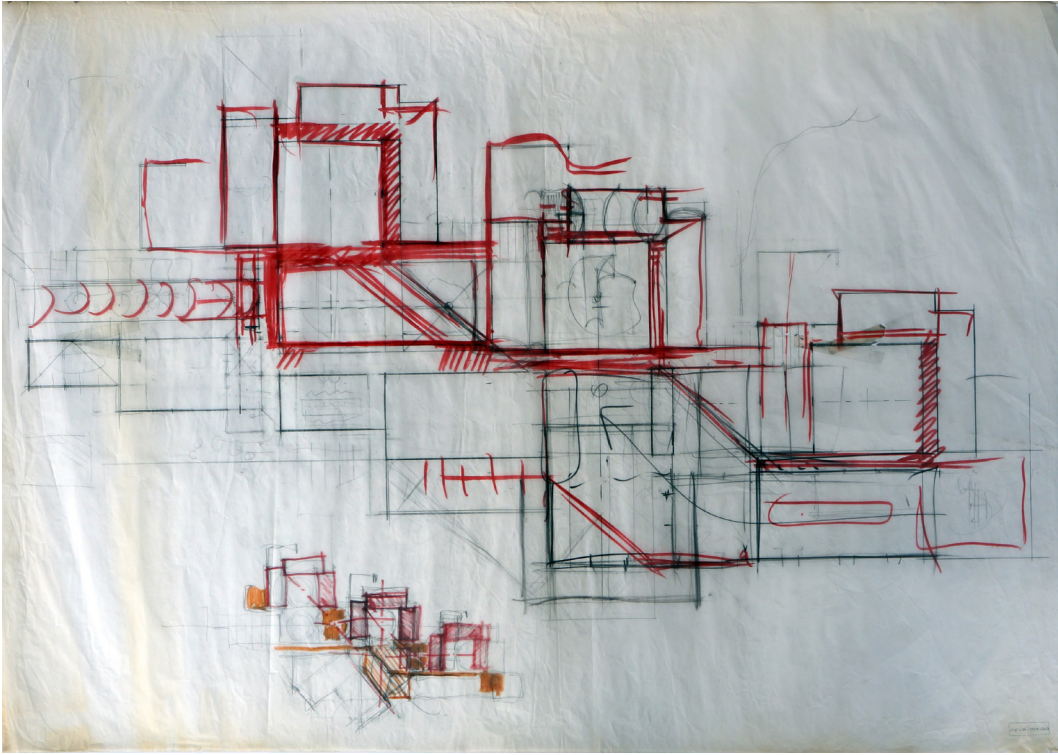


Fig.15- CCB 674-05A-268 (sin fecha)-boceto



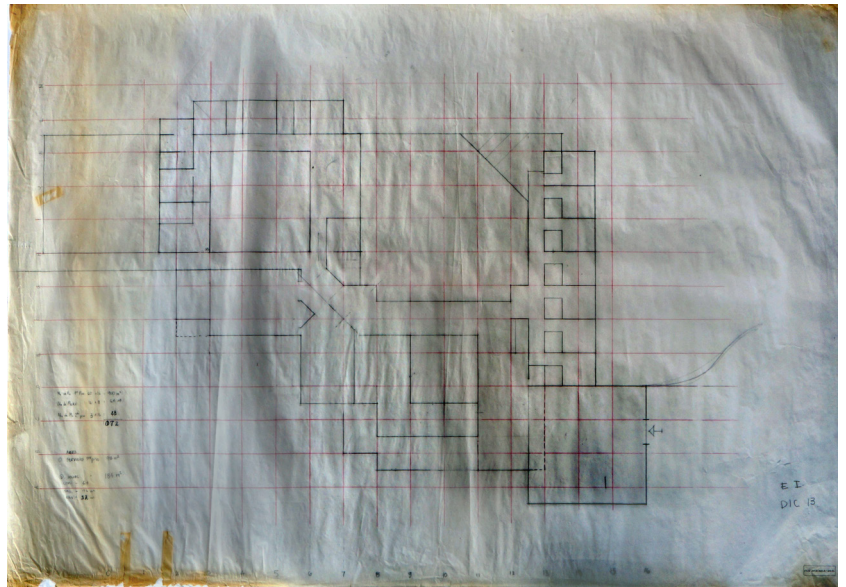


Fig.16-CCB 203-05A-268 (dic 13 1979)-esquema

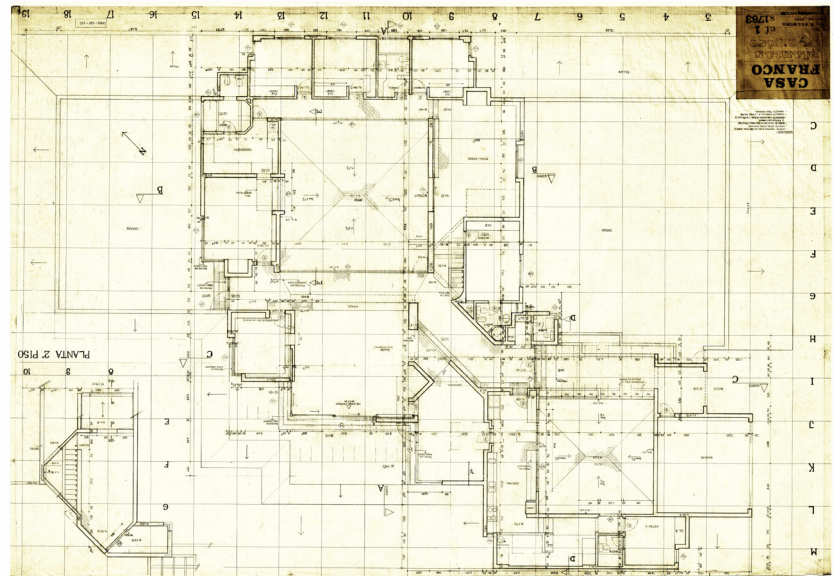


Fig.17-Casa Franco- Planta girada 180°



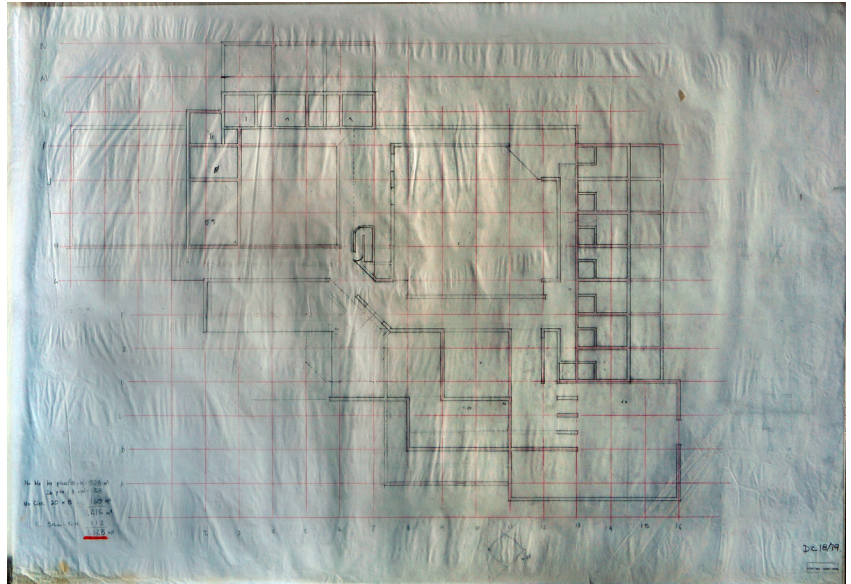


Fig.19-CCB 181-05A-268 (dic 18 1979)-esquema

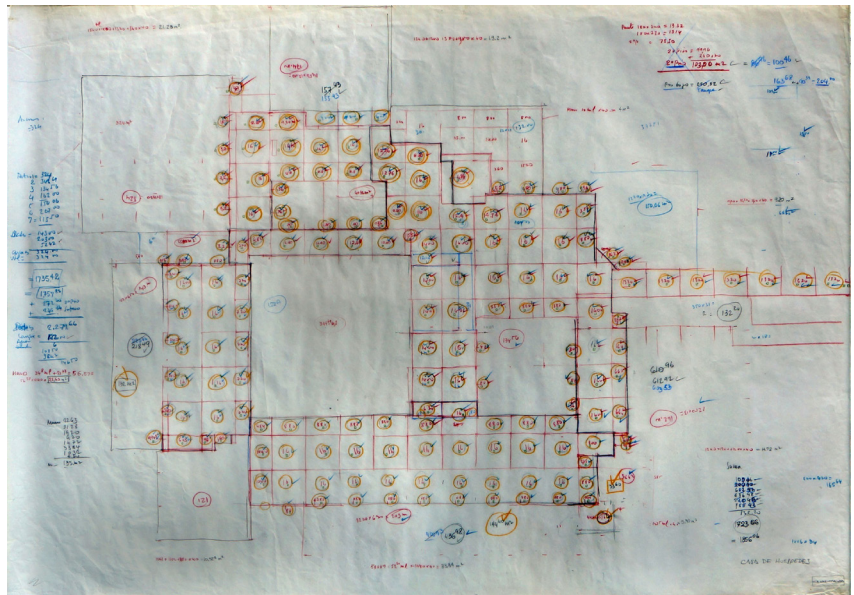


Fig.20-CCB 642-05A-268 (sin fecha)-áreas

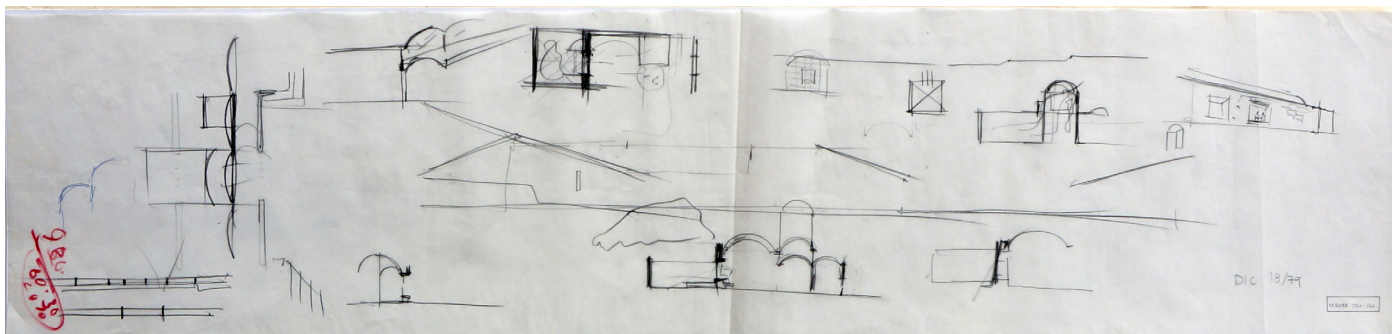


Fig.21- CCB 657-05A-264 (dic 18 1979)-boceto

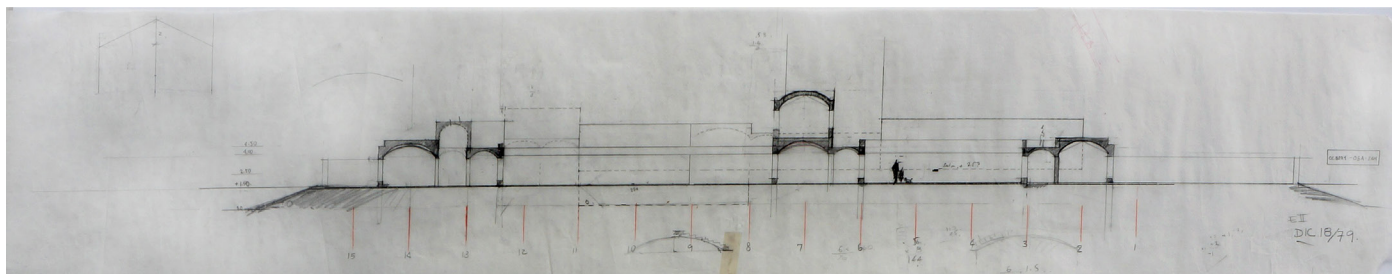


Fig.22- CCB 071-05A-264 (dic 18 1979)-sección

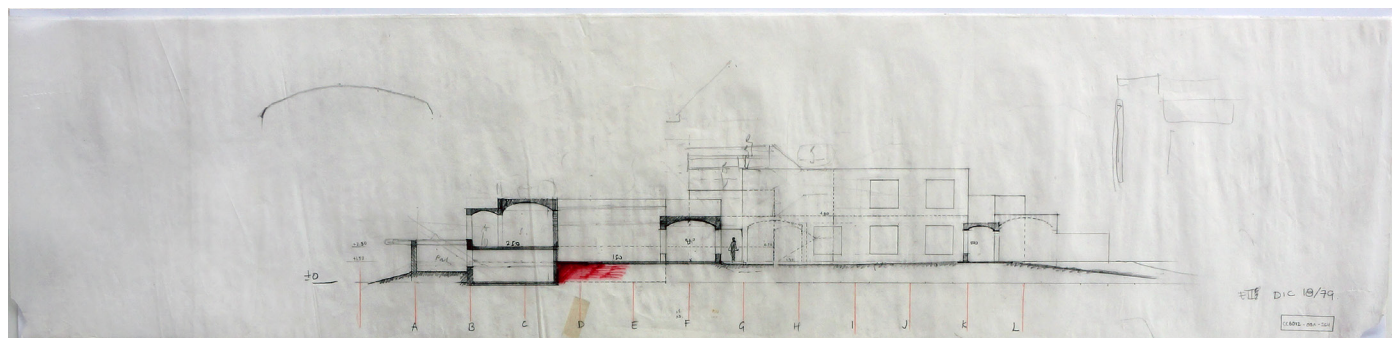


Fig.23- CCB 012-05A-264 (dic 18 1979)-sección

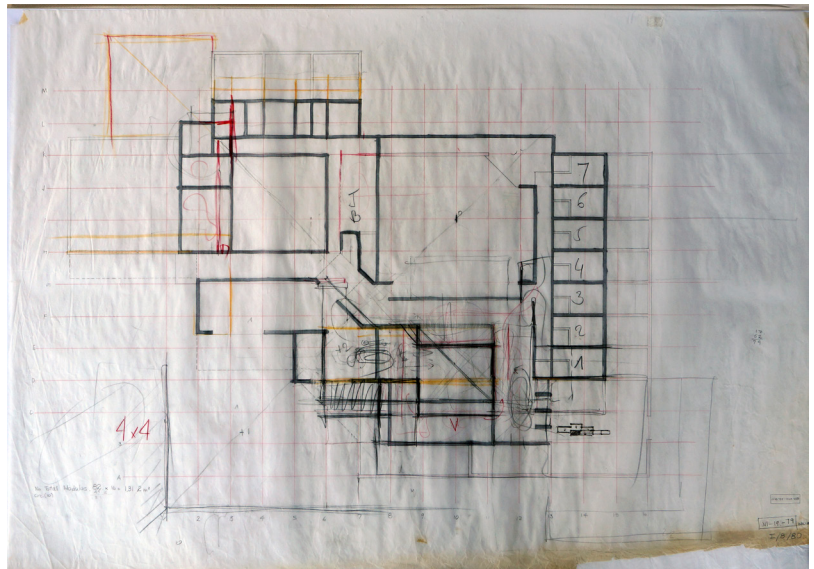


Fig.24-CCB 187-05A-268 (dic 19/ ene 08 1979)-esquema.jpg

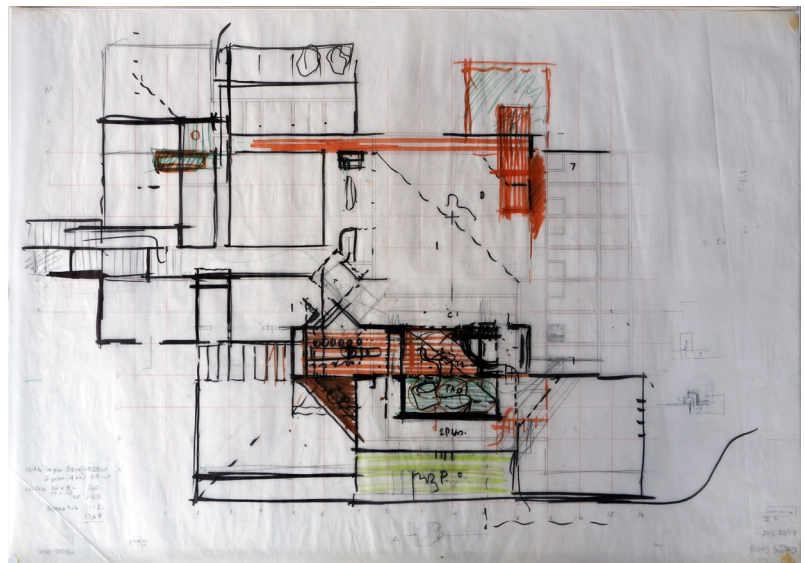


Fig.25- CCB 671-05A-268 (dic 20/ene 30 1979/1980)-esquema

la mano de comprobaciones métricas, pero siempre a partir de una gran abstracción. (ver Fig. 20). Hasta el momento no se ha construido realmente lo que se podría entender por una planta al uso, con todas sus contingencias derivadas de la particularización de los espacios requeridos por el programa.

En todas estas aproximaciones se persevera en el trabajo con dos patios dispuestos en diagonal y un tercero de orden mayor, que aún no termina de encontrar su carácter. El espacio abierto que configura la entrada se mantiene y se extrapola a las demás zonas de la casa como manera de establecer un filtro hacia el exterior, mediante un espacio abierto pero confinado. A partir de este boceto, a todos y cada uno de los cuerpos edificados se antepone un espacio abierto de filtro, siendo éstos lugares de uso privativo en el caso de las habitaciones y público en el resto. Como se decía anteriormente, aunque la tensión diagonal del espacio se mantiene, las soluciones tienden hacia una solución compacta de la planta (más no unitaria) que sigue gravitando en torno a un centro. En estos nuevos tanteos éste se desplaza de un espacio abierto a un espacio interior, lugar de confluencia de los dos patios y punto en el que la construcción se eleva ganando una planta más (ver Fig. 24, Fig. 25).

En el boceto CCB 187-05A- 268 (Fig. 24) se muestra cómo poco a poco se va modificando el esquema de dos patios equivalentes, haciendo que el patio vinculado a la zona de servicios pierda importancia respecto al conjunto y poco a poco se vaya convirtiendo en un espacio abierto subsidiario del espacio de comedor. Al mismo tiempo, sigue tomando fuerza la voluntad por otorgar primacía al espacio abierto de mayor dimensión, aunque sin terminar de definir la estrategia para conseguirlo. Conforme se va produciendo esta pérdida de claridad del esquema articulado a partir de dos patios -de peso relativamente equivalente-, situados según la diagonal principal del proyecto, surge la necesidad de encontrar elementos de tensión dentro de la planta que equilibren el conjunto y que sean susceptibles de dar lugar a acontecimientos, permitiendo dotar de puntos de referencia al tránsito a través de los espacios (Fig. 25).

También muy pronto, y en esta segunda fase del proyecto, se produce paulatinamente el abandono del recurso a las unidades volumétricas en forma de U para configurar los patios. El punto en donde estas permanecerán con mayor persistencia será en el patio más próximo al fuerte de Manzanillo. No obstante, ya en el dibujo CCB 199-05A-268 (Fig. 18) se pasaba de la lectura del espacio en forma de U a un espacio en L al que servía otro brazo como espacio de circulación. La parte construida de la U situada en la intersección de los dos patios, por su posición y su vinculación con el centro de gravedad del proyecto, adquiere un carácter singular. La confluencia de los dos puntos anteriores, es decir la pérdida de la unicidad de la diagonal y la rotura de las unidades volumétricas en forma de U (y posteriormente

de L), hace que surja como consecuencia la necesidad de dar un tratamiento especial a las esquinas, que empiezan a mostrarse alternativamente tanto como espacios vacíos, como puntos espacialmente significados (CCB 671-05A-268, ver Fig. 25). Al hilo de esto se realizan tanteos para empezar a definir la manera cómo se muestra la construcción hacia el exterior mediante los espacios abiertos confinados, situándolos ya no de forma estrictamente dependiente de los espacios a los que sirven sino utilizándolos para tensar la composición convirtiéndose en lugares de llegada de los recorridos.

En los esquemas de alzado posteriores a esta fecha se observa una cierta descomposición del conjunto provocada por una gran diversidad de alturas de cornisa de los volúmenes que constituyen el edificio, aunque obedeciendo siempre a una composición piramidal (Fig. 26, Fig. 27, Fig. 28, Fig. 29).

Un momento de cambio se refleja en los dibujos desarrollados entre el del 9 y el 14 de enero de 1980 (Fig. 30, Fig. 31, Fig. 32, Fig. 33). Se trata de una serie en la que se muestra un intento por construir las zonas de habitaciones en dos alturas, pasando así de la batería de siete habitaciones a una de cuatro. Esta operación si bien le permitía compactar la composición, no terminaba de resolver la cuestión del carácter del patio principal. Así mismo, también vale la pena anotar que en ninguno de los esquemas correspondientes a esta fase se dibujó la planta superior, por lo que resulta difícil saber cómo habría sido. Las secciones del 10 de enero de 1980 (Fig. 34) dan cuenta de una voluntad de sobre-elevar todos los cuerpos que vuelcan al patio principal, dotando así a éste de una escala diferencial con respecto a los demás e incluso utilizando huecos que abarcan dos plantas, lo que resulta algo contrario a los planteamientos iniciales.

Otro punto de inflexión clave se produce en el boceto CCB 734-05A-268, denominado VE (Fig. 35). En él se vuelve a plantear el grueso de las habitaciones en una sola planta -manteniendo el cuerpo hacia la entrada en dos niveles- y de manera clara se produce una atomización de los distintos volúmenes que albergan el programa. Esta decisión es fundamental para la configuración del conjunto y permanecerá hasta la definición final.

Hasta el momento, siempre que Rogelio Salmona se había enfrentado al hecho de resolver un edificio, una casa, a partir de patios, había trabajado con el volumen que envuelve al patio como un todo continuo, compuesto por unidades espaciales diversas en su tratamiento en sección, más no en su definición volumétrica hacia el exterior. Con este boceto da un paso más y propone independizar volumétricamente cada uno de los recintos funcionales que componen el programa. La identidad del sistema

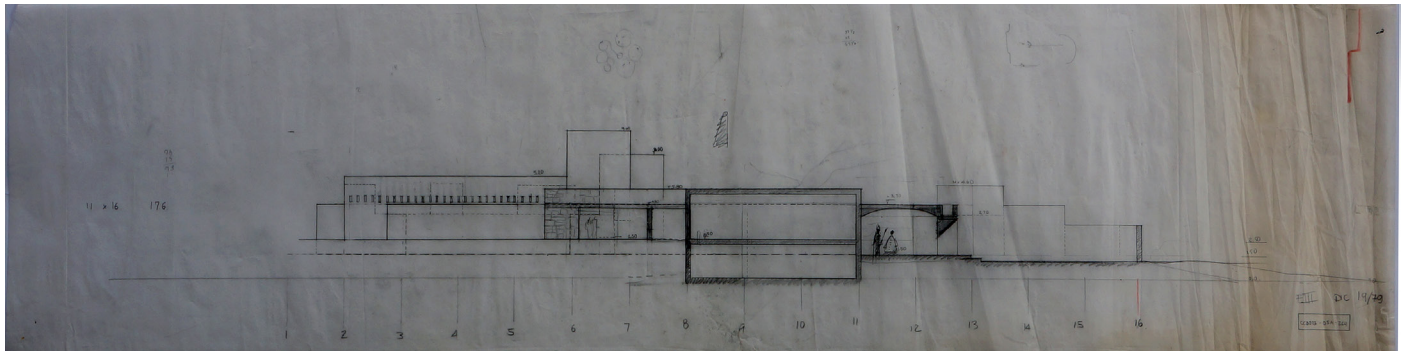


Fig.26- CCB 073-05A-264 (dic 19 1979)-sección

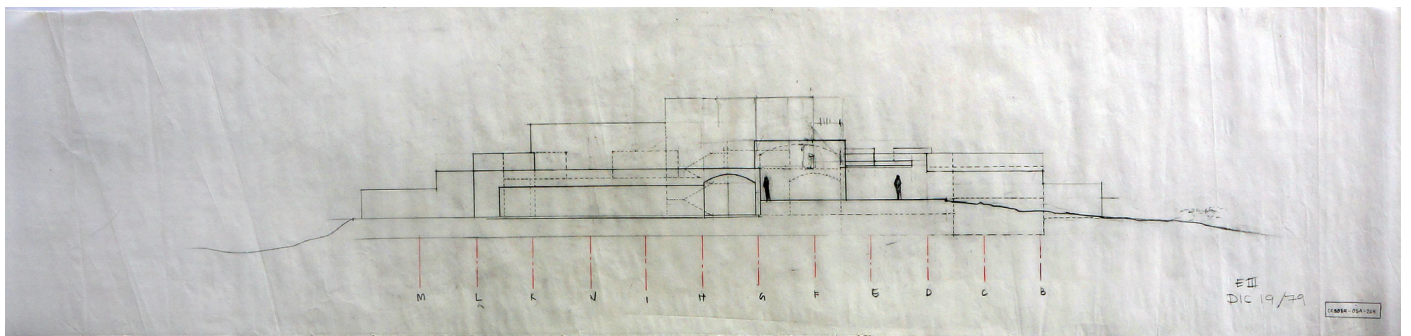


Fig.27- CCB 079-05A-264 (dic 19 1979)-sección



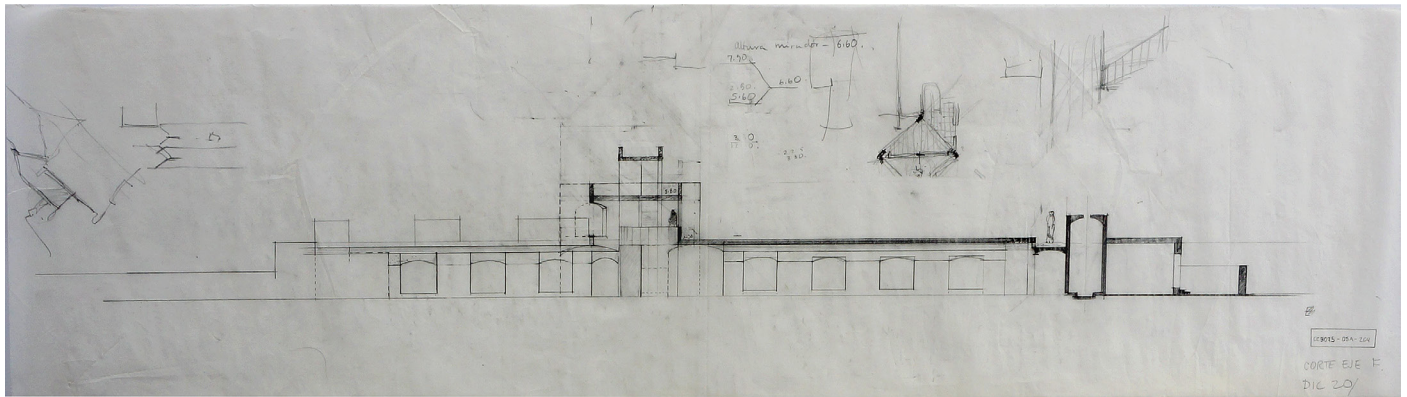


Fig.28- CCB 076-05A-264 (dic 20 1979)-sección

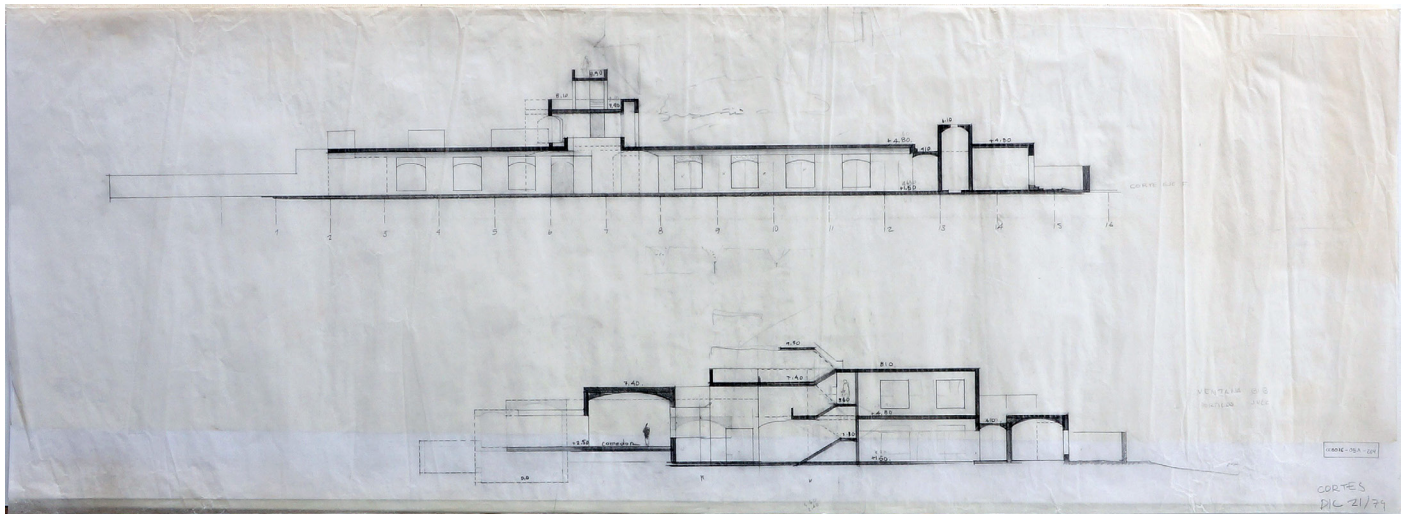


Fig.29- CCB 075-05A-264 (dic 21 1979)-sección

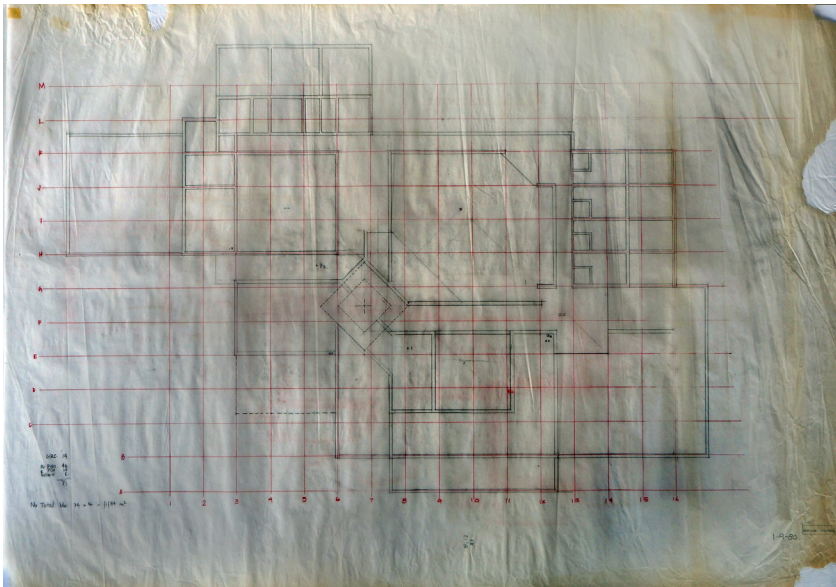


Fig.30- CCB 202-05A-268 (ene 09 1980)-esquema

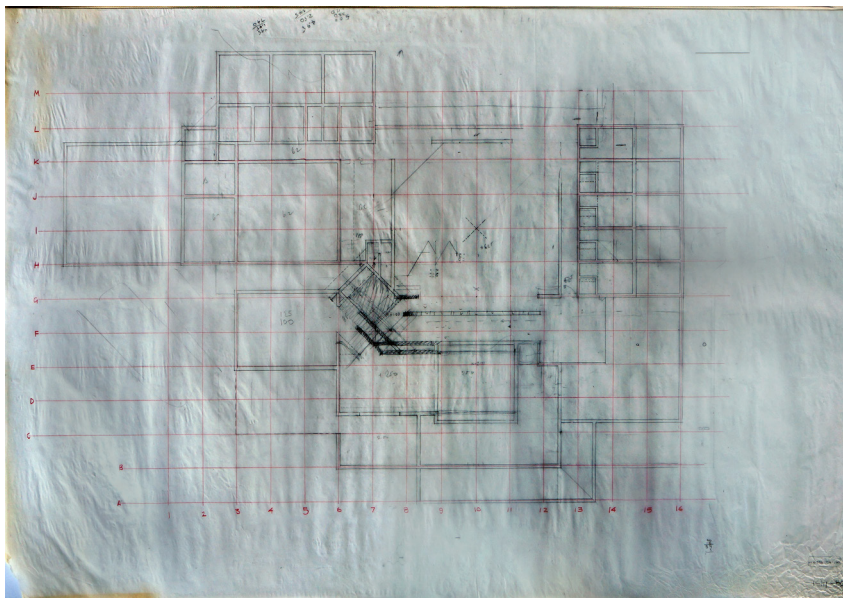


Fig.31- CCB 198-05A-268 (ene 11 1980)-esquema

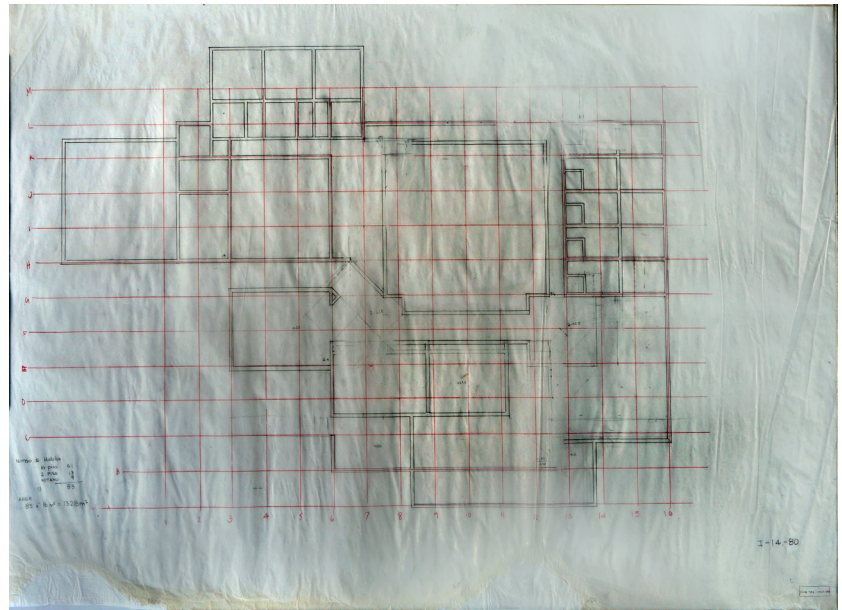


Fig.32- CCB 186-05A-268 (ene 14 1980)-esquema

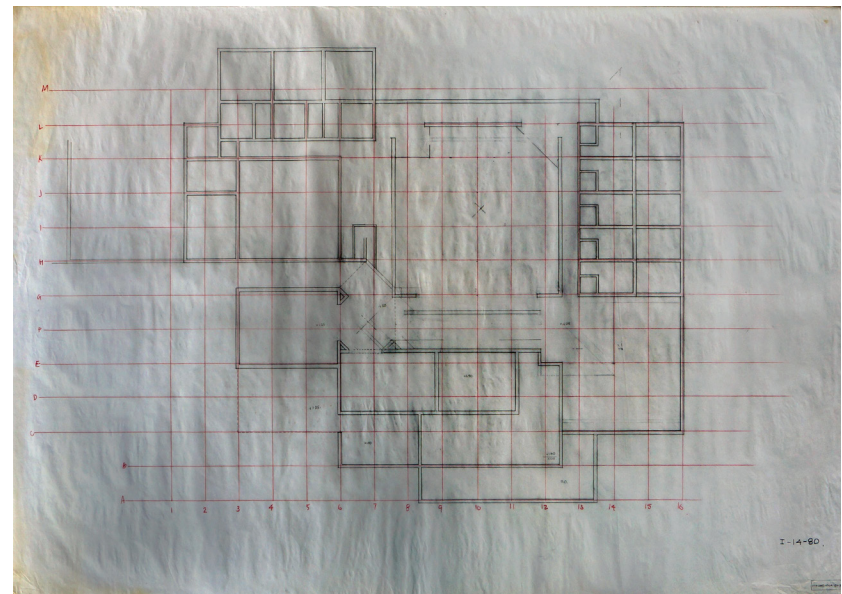


Fig.33- CCB 200-05A-268 (ene 14 1980)-esquema



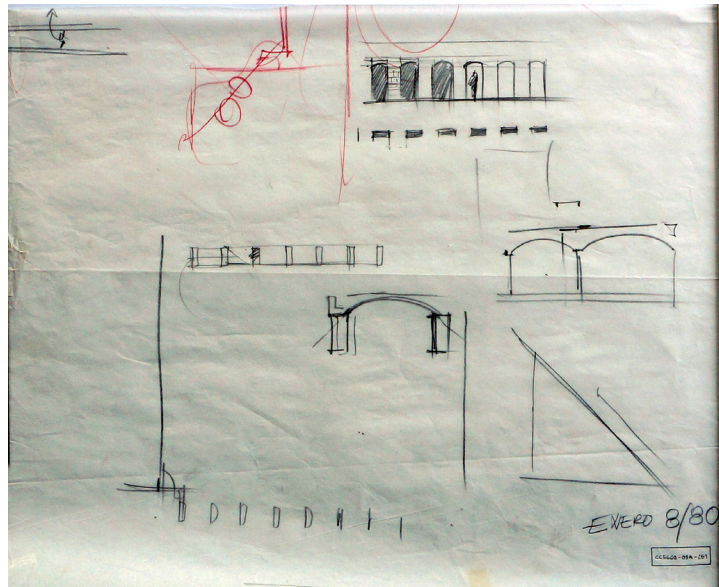


Fig.36- CCB 600-05A-251 (ene 08 1980)-boceto

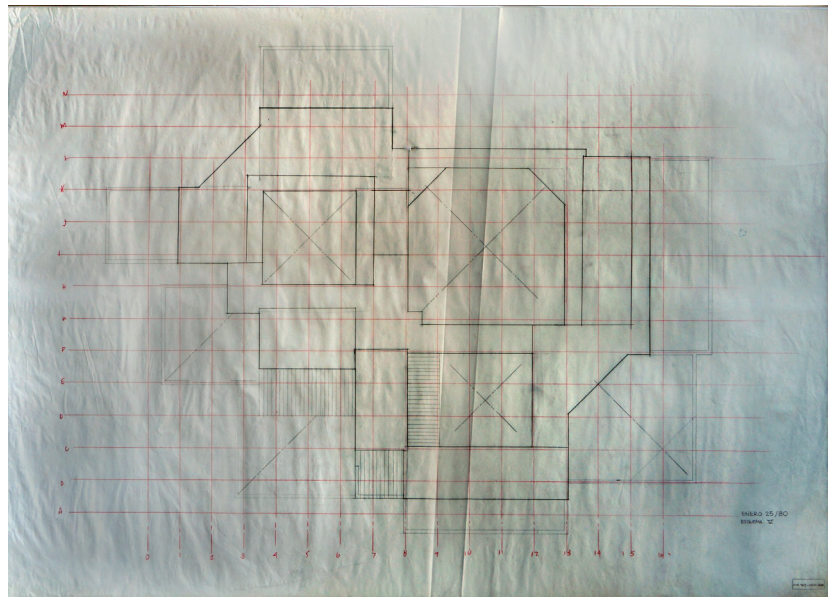


Fig.37- CCB 183-05A-268 (ene 25 1980)-esquema cubiertas

estructural elegido le permite abordar sin problemas esta cuestión. Tal y como muestra el croquis CCB 600-05A-251 (Fig. 36), la resolución de la estructura se está gestando mediante el recurso a un doble sistema de bóvedas, que permite dotar de independencia volumétrica a los distintos espacios con respecto a las circulaciones. Otra cuestión importante que aparece en este dibujo es la decisión de que el espacio entre los dos patios principales deje de ser circulación y se convierta en estancia pública. Esto subvierte por primera vez la separación entre estancias públicas y privadas a ambos lados de la diagonal pero también permite establecer un nexo más claro entre las partes.

Resulta interesante observar los trazados reguladores que en este dibujo se muestran con claridad y que definen un orden preciso del conjunto. Un cuadrado de 11 módulos y medio (de 4 metros) define la posición de los elementos principales. En dos de los cuadrantes opuestos se ubican el patio de mayor dimensión y un espacio abierto confinado vinculado a las zonas más públicas. Los otros dos resuelven la zona de servicio y su patio, así como la zona de habitaciones de menor dimensión y su patio. En la confluencia de las dos diagonales se sigue ubicando el baricentro del conjunto, que en este caso es coincidente con el centro geométrico de la composición. Tangente a este cuadrado se ubica la batería principal de habitaciones que junto con el espacio de acceso configura una nueva unidad. No obstante, la planta de cubiertas perteneciente a este esquema (Fig. 37) aún muestra una cierta confusión, ya que aún no aparece clara la manera de resolver las esquinas, que aquí aparecen achafanadas.

En el siguiente paso se evoluciona desde el boceto a una solución más construida (Fig. 38) con fecha de enero 25 de 1980 y se disminuye la dimensión de la retícula pasando a un módulo de 3.8\*3.8. Este dibujo abre una serie de tanteos (Fig. 39, Fig. 40, Fig. 41) que exploran diversas alternativas para dar forma al conjunto a partir de esta métrica y de la combinación de una serie de elementos: cuatro patios, una batería de 4 habitaciones, una batería de 5-6 ó 7 habitaciones, un espacio de salón comedor articulado en forma de L, una zona de cocina y servicios variable y unas zonas públicas vinculadas a la batería pequeña de habitaciones, también variables. Aunque las combinaciones entre ellos se centran básicamente en variaciones de posición relativa y dimensión de los elementos mencionados, es posible detectar una búsqueda de carácter eminentemente compositivo y espacial. Las cuestiones que atañen a la distribución del programa, sin embargo no parecen sujetas a variación. El vacío de mayor dimensión parece relativamente estable en dimensión (5\*5 módulos) y situación, así como la posición y dimensión aproximadas de las baterías de habitaciones. Las mayores dudas se producen en relación a la manera de resolver el final de la edificación hacia el fuerte de Manzanillo y la zona de servicios.

Resulta interesante constatar como los sucesivos tanteos se centran en intentar resolver la coherencia del todo a partir de la modificación dimensional de los distintos patios auxiliares. En el primer tanteo (Fig. 38) todos ellos tienen dimensiones diferentes oscilando entre 4\*4, 4\*3 y 3\*3 metros. Posteriormente, el 29 de enero de 1980, hace dos pruebas interesantes: en la primera (Fig. 39) busca relacionar el espacio de acceso y el patio de mayor dimensión confiriéndoles el mismo tamaño (5\*5 metros) y genera un sistema secundario de patios de 3\*3 metros vinculados a la zona de servicios y la batería pequeña de habitaciones. En segundo lugar (Fig. 40), aumenta la dimensión del patio de habitaciones, llevándolo hasta 4\*4 metros y relacionándolo con el espacio de acceso, al que se le confiere idénticas dimensiones. También en este dibujo se toma la decisión de eliminar el patio de la zona de servicios. Si bien la primera tentativa parece responder mejor a un equilibrio compositivo de la planta, en ella no termina de resolverse la relación entre el patio principal y la zona de servicios. El segundo esquema presenta problemas de proporción relativa entre los dos patios principales que, estando muy próximos en posición, y de esta manera también en dimensión, compiten en cuanto a primacía y alteran el sistema de espacios concatenados. No obstante, la decisión de eliminar el patio vinculado a la cocina parece resolver ciertas cuestiones. En el dibujo CCB 995-05A-268 (Fig. 41) se toma una decisión estable en cuanto a la dimensión relativa de los patios, regresando claramente hacia un sistema más jerarquizado en el que el patio principal mide 5\*5 módulos, el espacio de acceso 4\*4 y el resto de los espacios abiertos 3\*3.

Los estudios en sección en esta fase (Fig. 42), fechados 25 de enero de 1980, retoman una componente más horizontal e introducen más matices con respecto al tratamiento del plano del suelo. Aparecen cinco niveles de referencia: el semisótano coincidente con el terreno natural (-0.50 metros), el patio de acceso (0,00), el nivel general del basamento (+1.00), el nivel del comedor (+2.00) y el nivel de las terrazas transitables (+4.35 metros). Permanece en estos dibujos la intención de construir la batería más extensa de habitaciones en dos plantas (Fig. 43), lo que produce que la cota superior de esta alcance 6.60 metros y el mirador situado en el centro de la planta supere los 9.00 metros (Fig. 44 y Fig. 45). Las secciones también muestran una cuestión no resuelta en planta, y es el hecho de que el patio principal aparece dividido en dos niveles (Fig. 46).

Resulta curioso constatar que desde el 30 de enero de 1980 hasta el 12 de marzo de 1980 (momento en el que aparece el primer dibujo completo de la planta) todo el trabajo se centra en la definición del proyecto en sección, prescindiendo por completo del trabajo en planta. Así, el proceso que se había seguido hasta este momento en el que la planta era el documento principal se invierte, cediendo el pro-

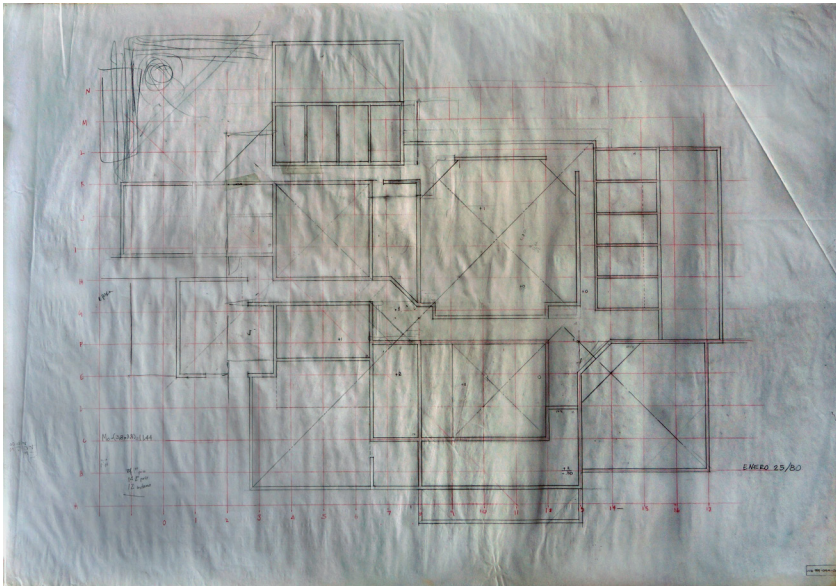


Fig.38- CCB 184-05A-268 (ene 25 1980)-esquema

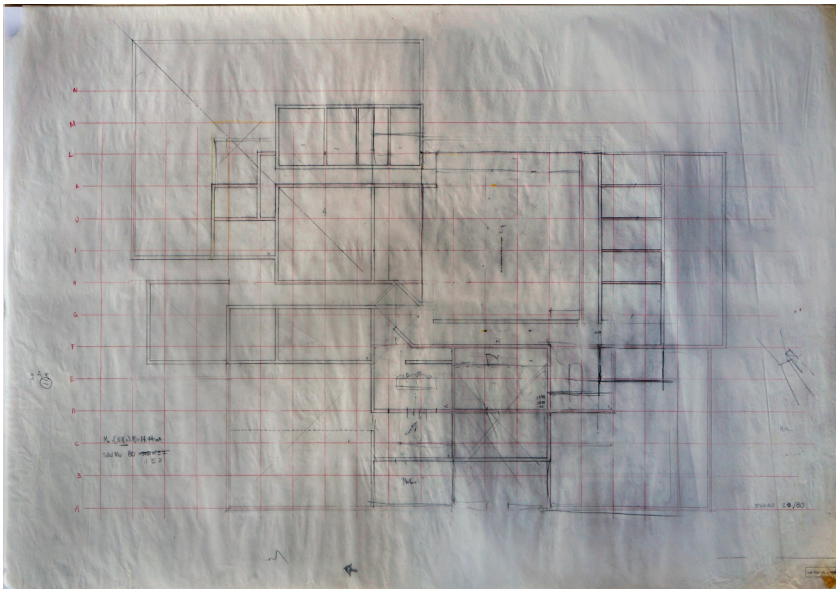


Fig.39- CCB 996-05A-268 (ene 29 1980)-esquema



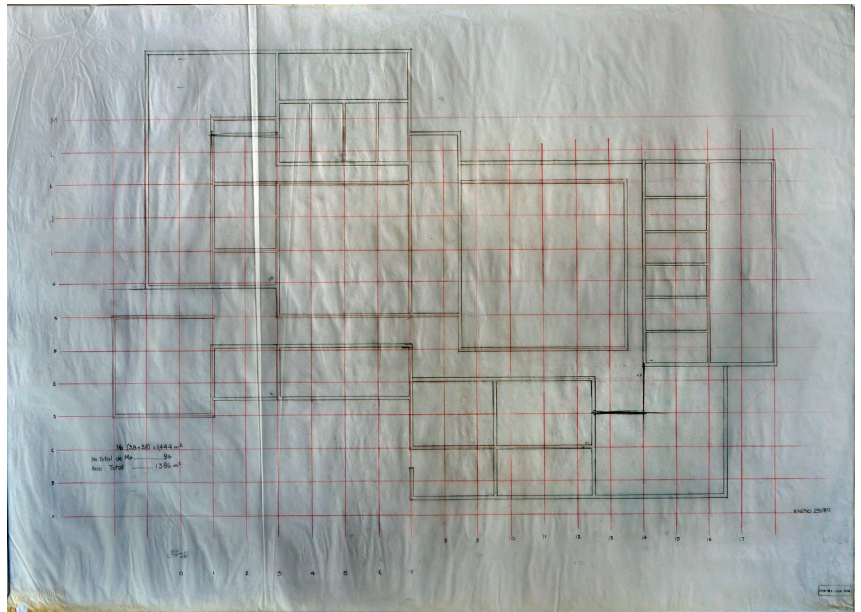


Fig.40- CCB 981-05A-268 (ene 29 1980)-esquema

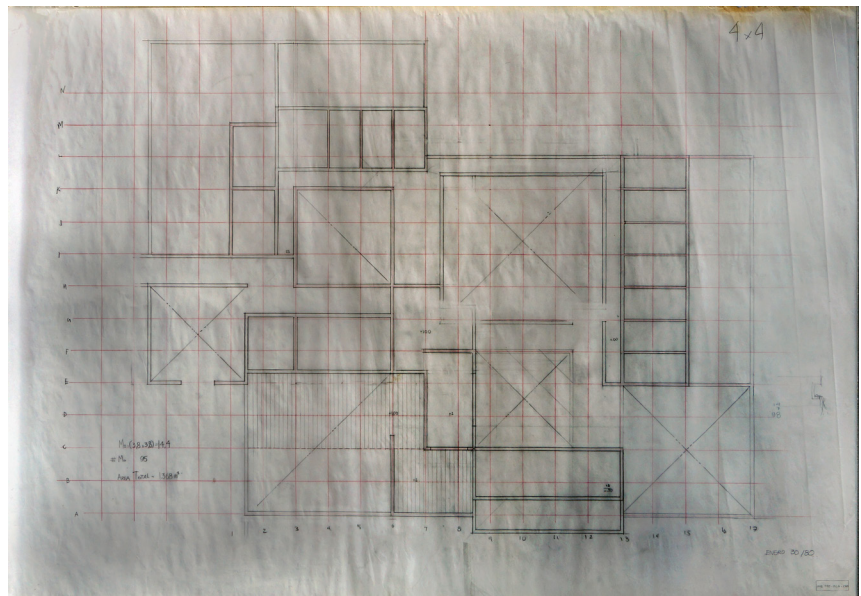


Fig.41- CCB 995-05A-268 (ene 30 1980)-esquema

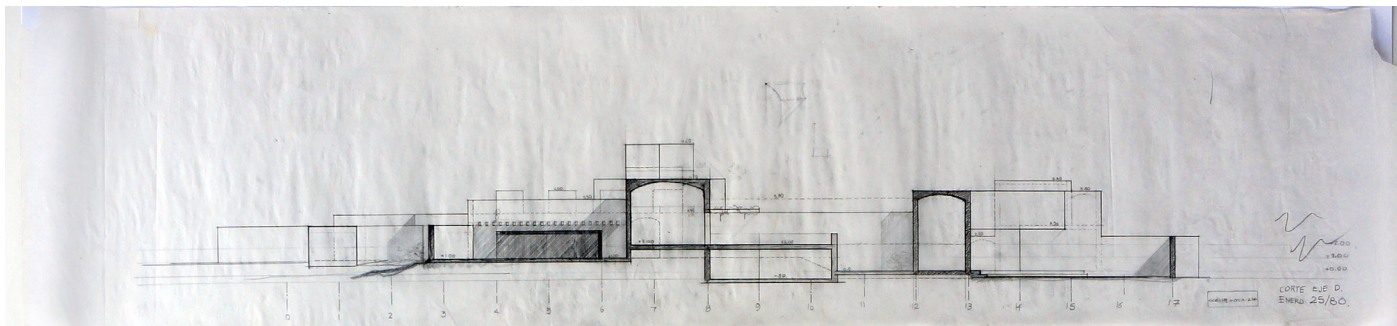


Fig.42- CCB 119-05A-266 (ene 25 1980)-sección

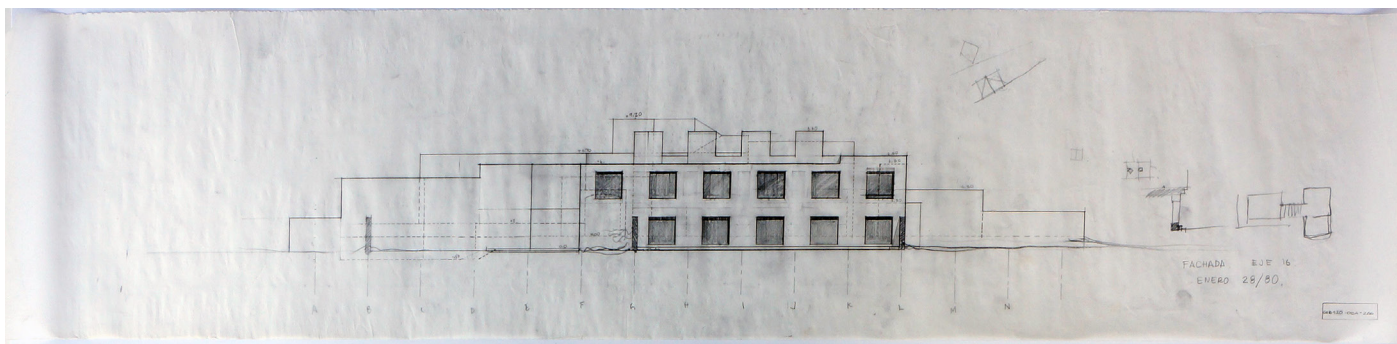


Fig.43- CCB 120-05A-268 (ene 28 1980)-alzado

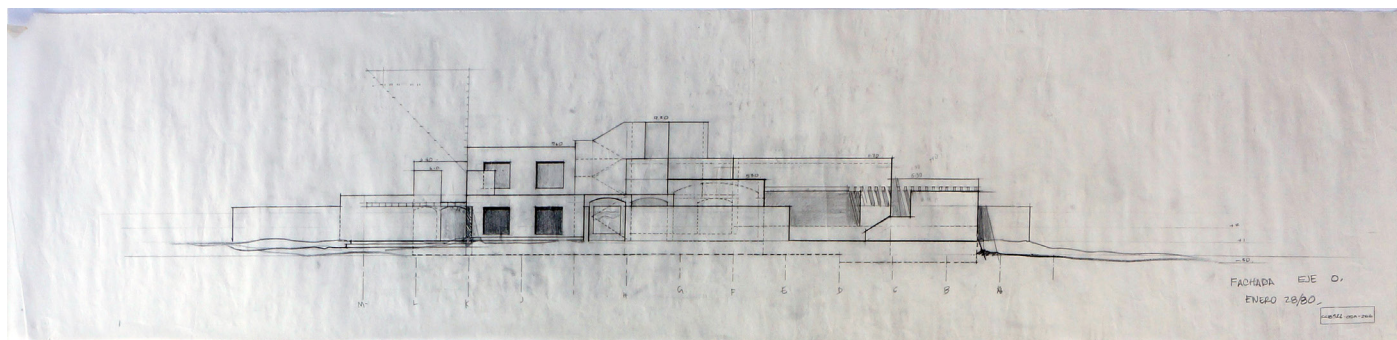


Fig.44- CCB 922-05A-266 (ene 28 1980)-alzado

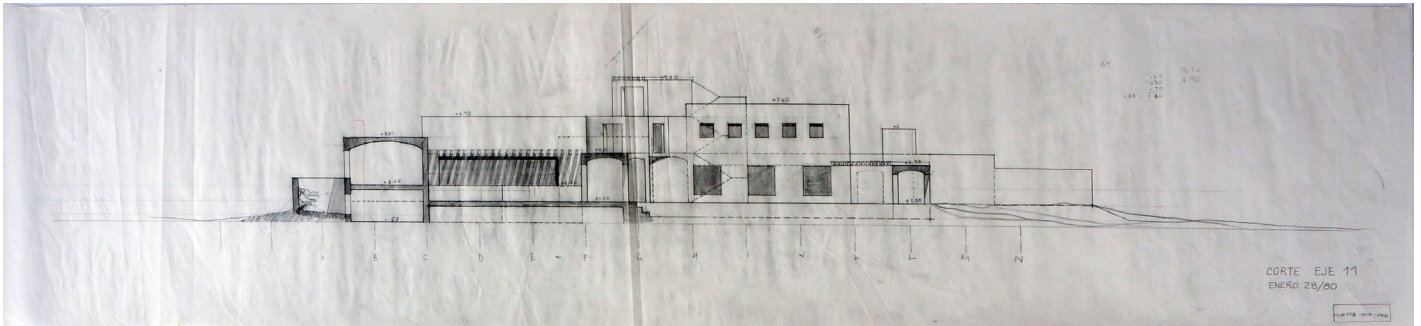


Fig.45-CCB 118-05A-266 (ene 28 1980)-seccion

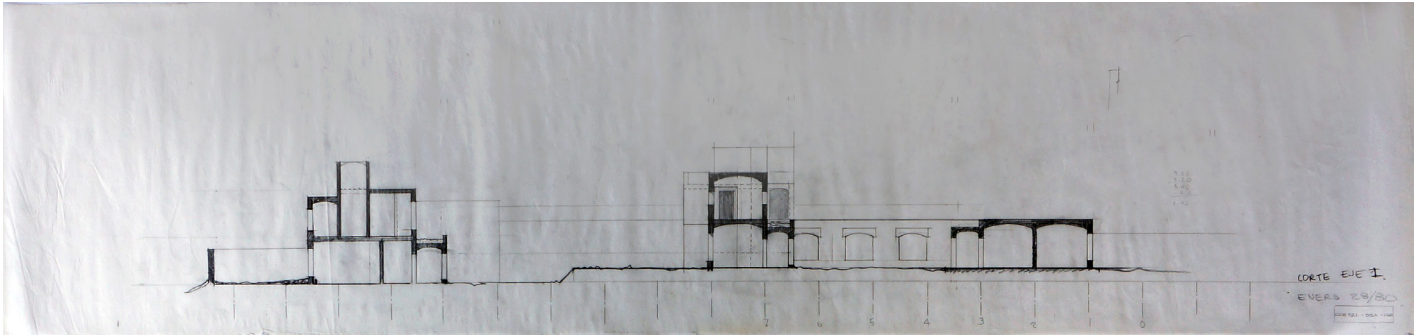


Fig.46-CCB 121-05A-266 (ene 28 1980)-seccion

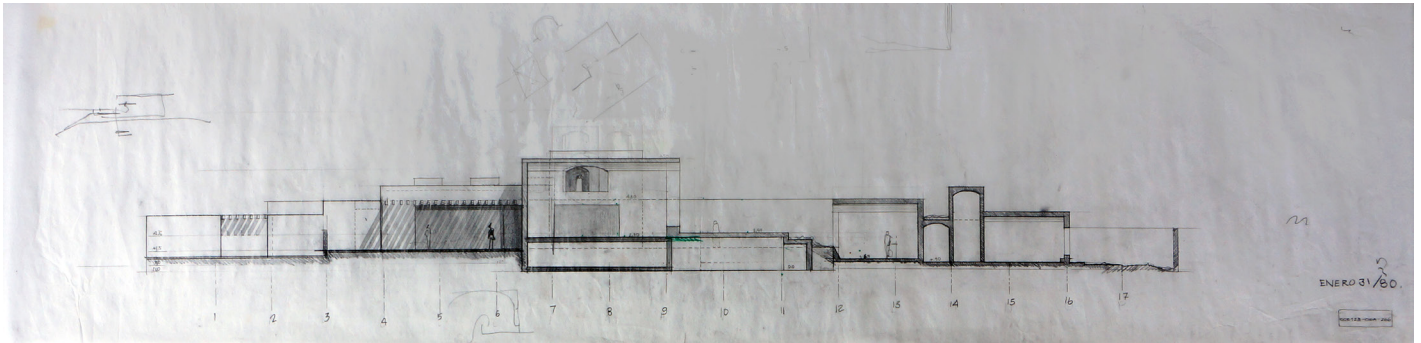


Fig.47-CCB 123-05A-266 (ene 31 1980)-seccion

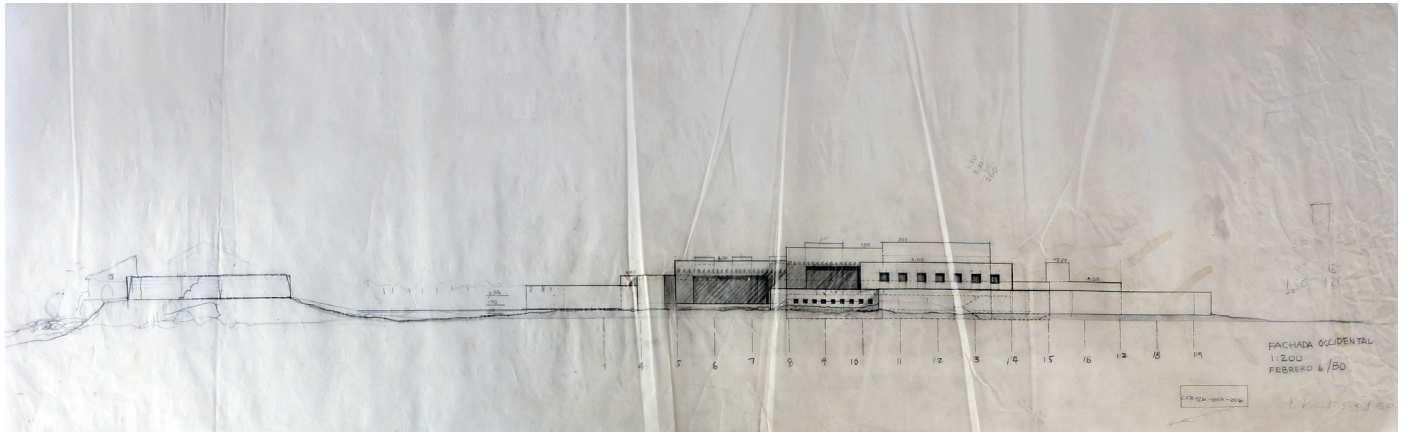


Fig.48- CCB 126-05A-266 (feb 06 1980)-sección

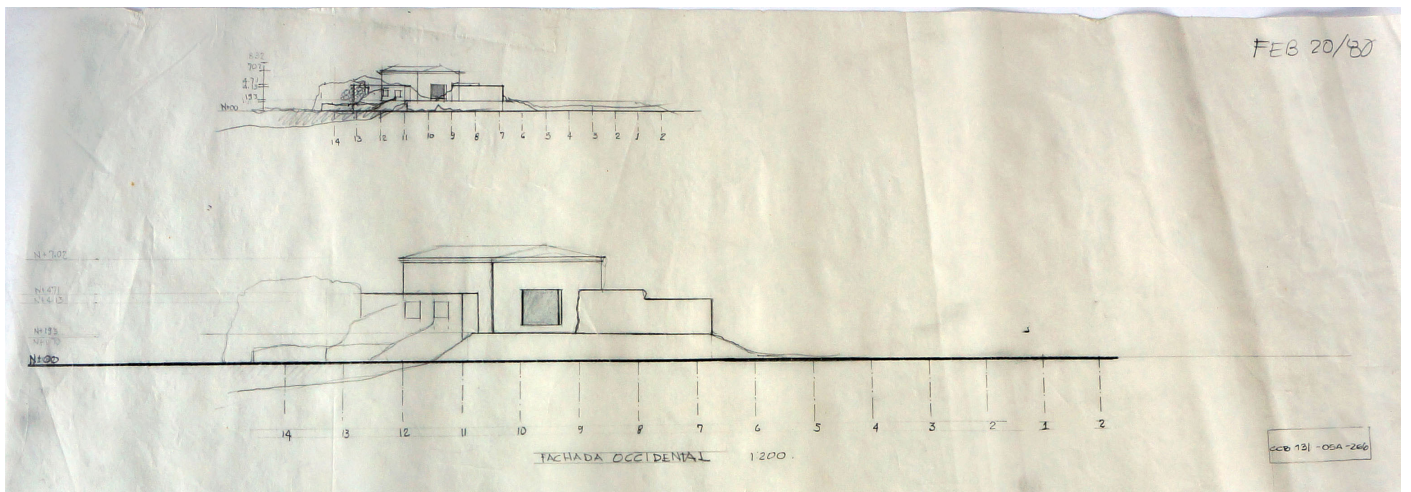


Fig.49- CCB 131-05A-266 (feb 20 1980)-alzado

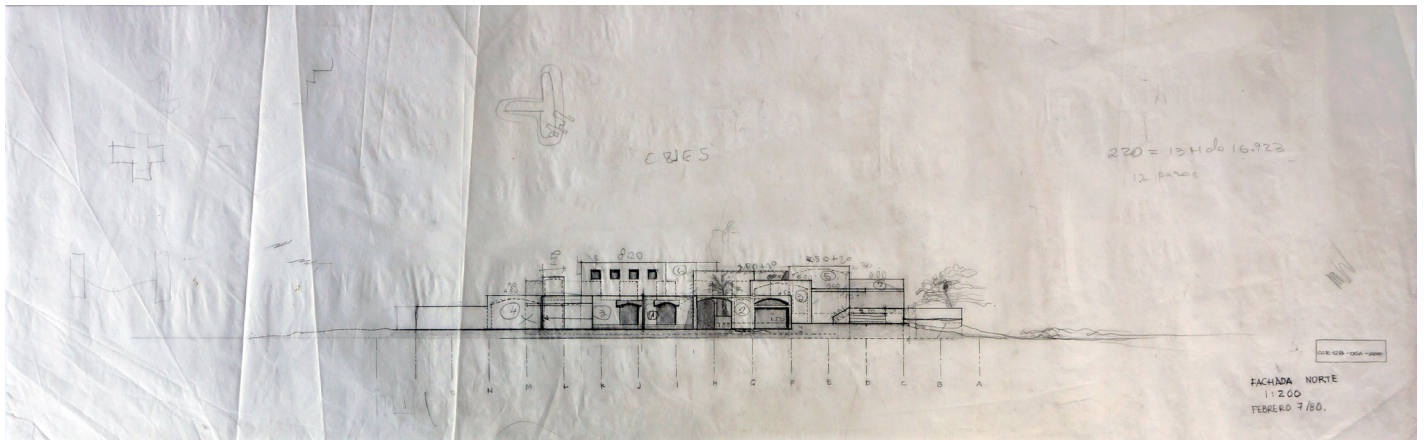


Fig.50- CCB 128-05A-266 (feb 07 1980)-alzado

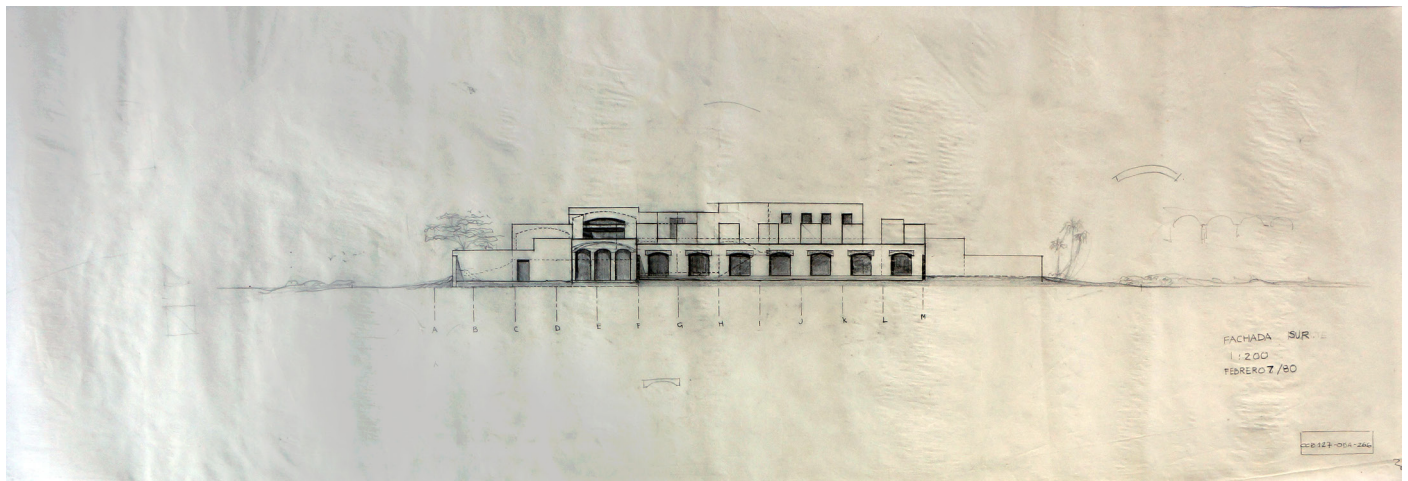


Fig.51-CCB 127-05A-266 (feb 07 1980)-sección

tagonismo a la sección.

A lo largo de este camino la horizontalidad vuelve a cobrar fuerza (Fig. 47), desistiéndose de construir una segunda altura en la zona de habitaciones, volviendo a un planteamiento más afín a los primeros bocetos. Así mismo, en estas sesiones se empieza a incluir el Fuerte de Manzanillo, lo que muestra que se está perfilando la sección desde el entendimiento del edificio en el entorno (Fig. 48). En estos dibujos el énfasis en precisar las cotas de las alturas de los distintos volúmenes muestra la precisión con la que se está abordando la definición del volumen con relación a la construcción preexistente. En el dibujo (Fig. 49) se acota el edificio existente marcando las siguientes líneas de referencia (+1.93, 4.13, 4.71, 7.07, 8.32 metros). Es interesante observar cómo a lo largo de estos tanteos sucesivos de sección poco a poco se van precisando también cuestiones de imagen y de sintaxis constructiva, sobre todo en lo que atañe a la definición de los huecos. Se estudian varias maneras de resolverlos: mediante cuadrados pequeños (Fig. 48), mediante huecos cuadrados y dintel curvo (Fig. 50), y mediante arcos de medio punto (Fig. 51), entre otros.

Tras este proceso de estabilización del sistema compositivo de la planta y del volumen en sí, Rogelio Salmona parece dar un salto hacia el estudio de la implantación del edificio en el territorio. Con fecha febrero de 1980 aparecen dos bocetos (Fig. 52 y Fig. 53) en los que tan sólo se dibuja el contorno de la planta y los elementos que habrán de definir su posición en el territorio: el fuerte de Manzanillo, los caminos, la vegetación, la orientación, etc. Estos dibujos les permiten terminar de modelar la forma del perímetro exterior a partir de sus contingencias cercanas.

El 12 de marzo de 1980, se dibuja la primera planta que parece tener un cierto carácter de dibujo acabado (Fig. 54). En ella se toma una decisión radical (ya esbozada en el tanteo CCB981-05A-268- Fig. 40) eliminándose el patio vinculado a la zona de cocina y comedor como un elemento más del sistema de vacíos y sustituyéndolo por un pequeño espacio exterior relacionado con el comedor y por un espacio de límite así mismo exterior de generosas dimensiones. También asume la decisión de estabilizar el tamaño del resto de patios, optando por una medida de 3\*3 módulos. De esta manera crea dos subsistemas espaciales dentro de la planta: el del acceso y el de la zona más privada de habitaciones principales y espacios comunes vinculados a ellas. Con respecto a la manera de terminar el patio principal, que también permanecía indefinida, se opta por delimitarlo mediante un cuerpo “semi construido”, compuesto por un espacio exterior y dos zonas de juego anexas. Si bien esta decisión parece extraña, tanto por la definición de su uso como por la posición centrada del espacio exterior -ajena al resto del conjunto-, es posible constatar como la presencia de un cuerpo edificado cerrando el gran vacío contribuye claramen-

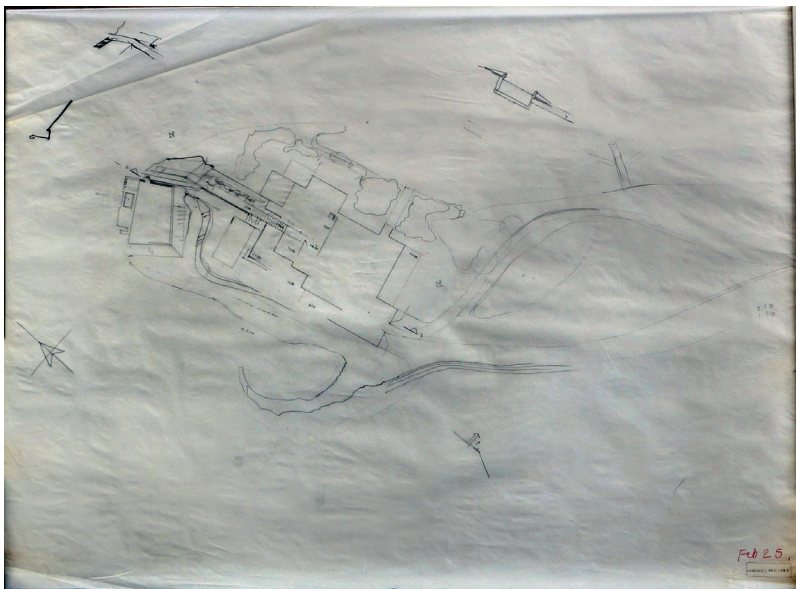


Fig.52- CCB 281-05A-268 (feb 25 1980)-boceto

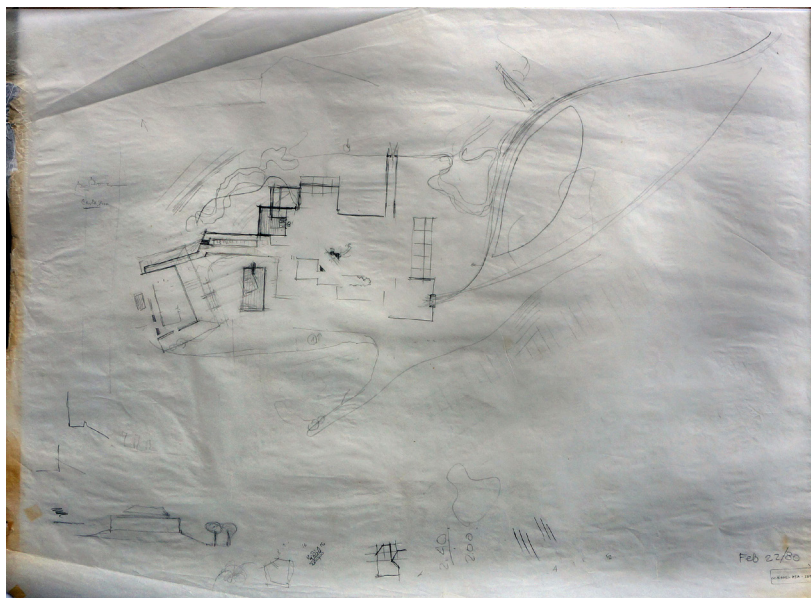


Fig.53- CCB 662-05A-268 (feb 28 1980)-boceto

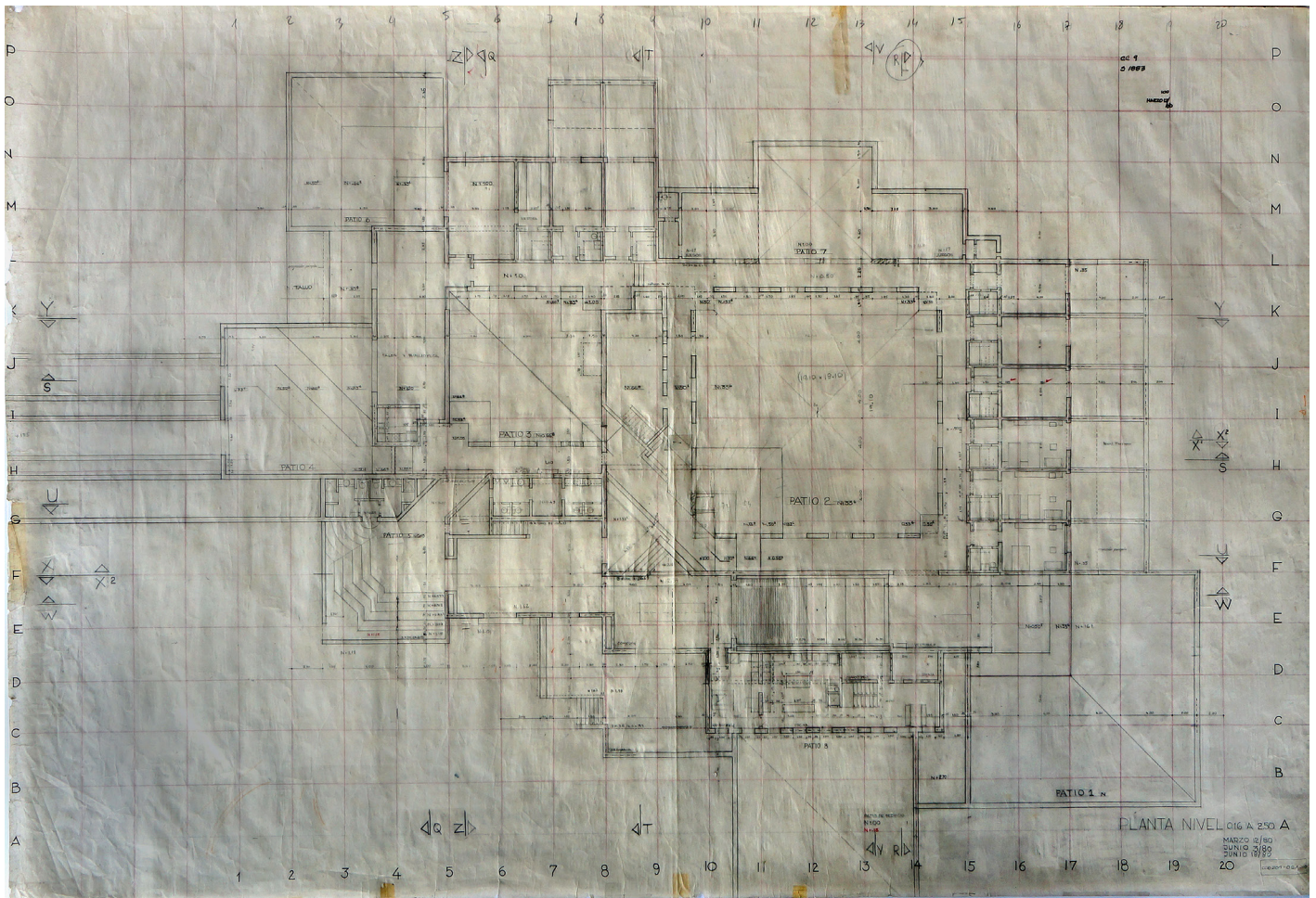


Fig.54- CCB 201-05A-268 (mar 12/jun 03-18 1980)-planta nivel 1



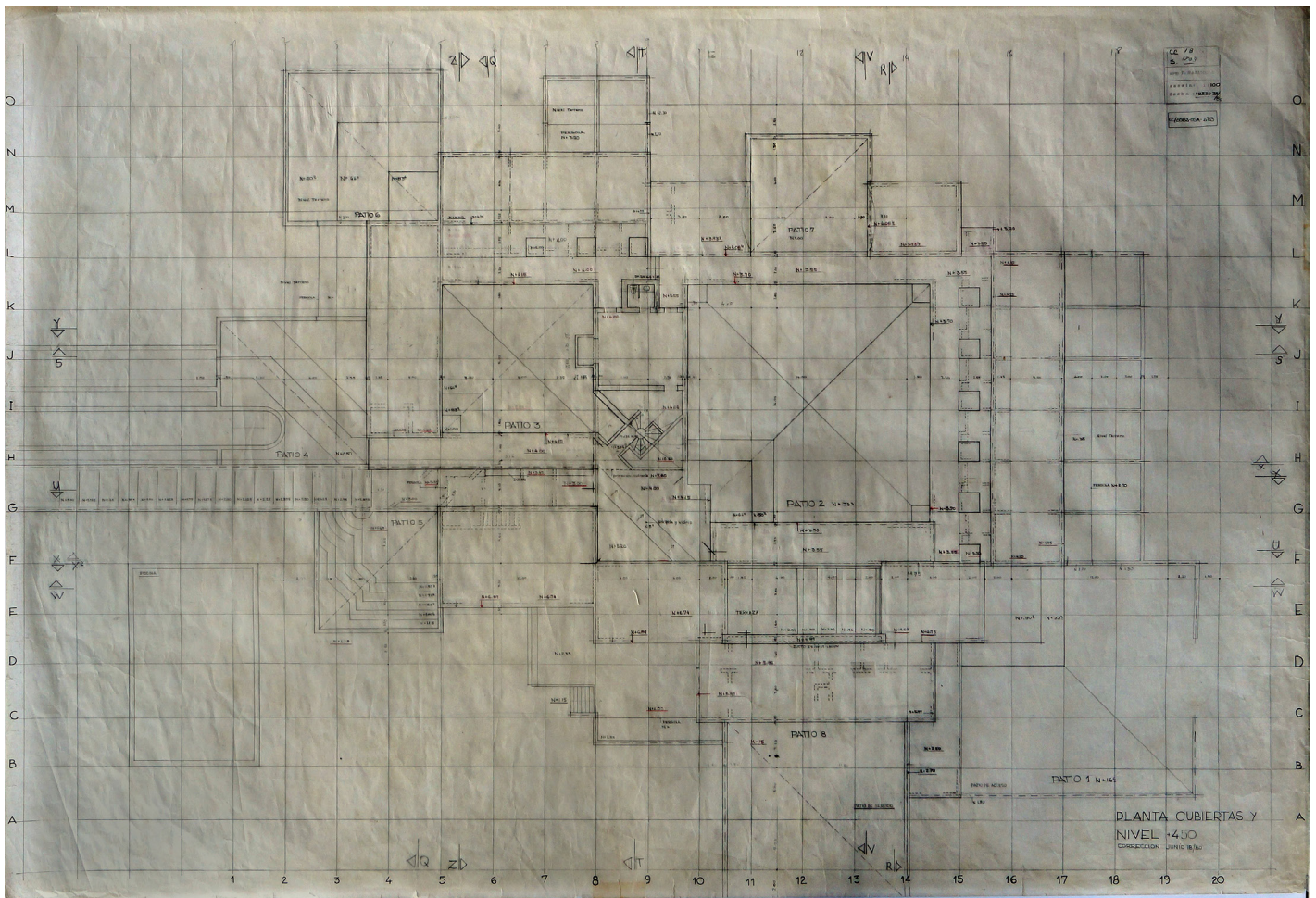


Fig.55- CCZ 082-05A-283 (mar 28 1980)-planta de cubiertas

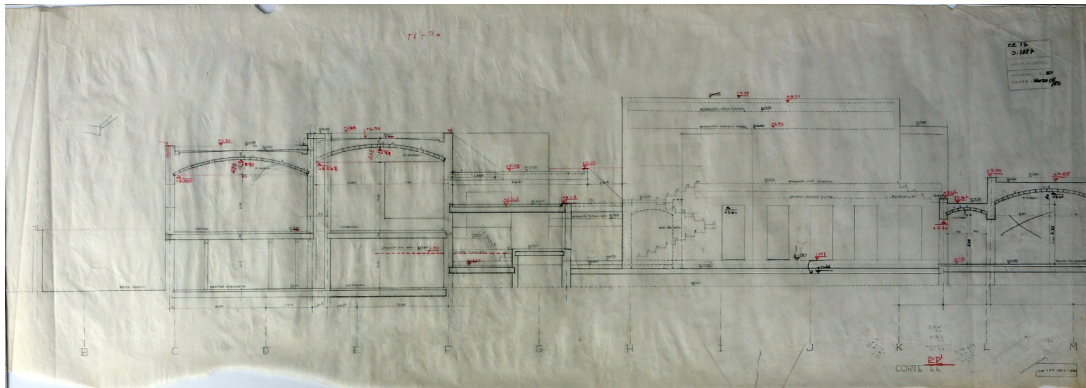


Fig.56- CCB 139-05A-266 (mar 18 1980)-sección

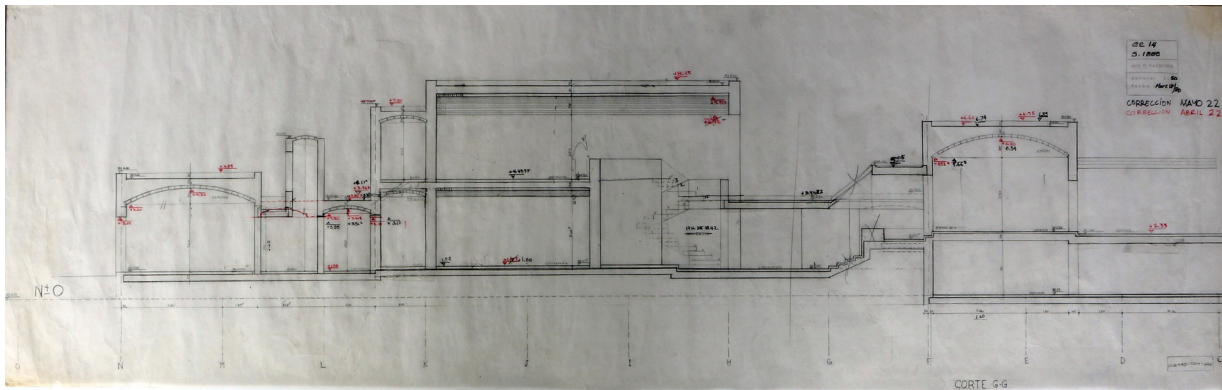


Fig.57- CCB 146-05A-266 (mar 18 1980)-sección

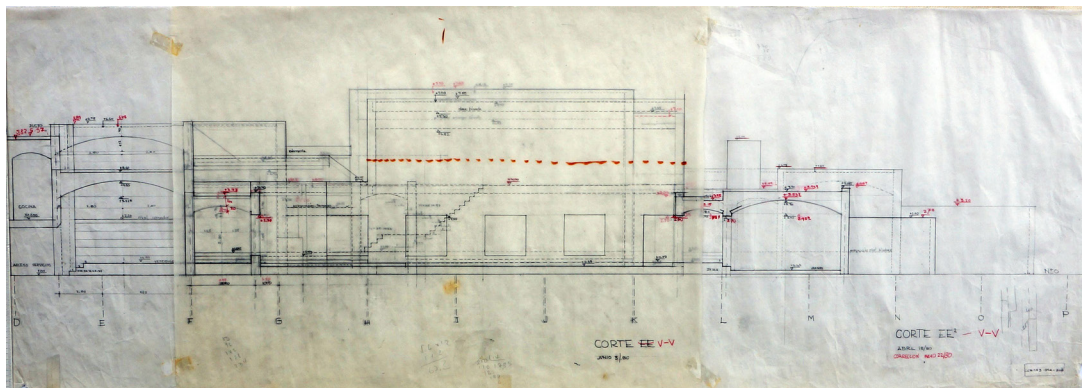


Fig.58- CCB 143-05A-266 (abr 18 1980)-sección

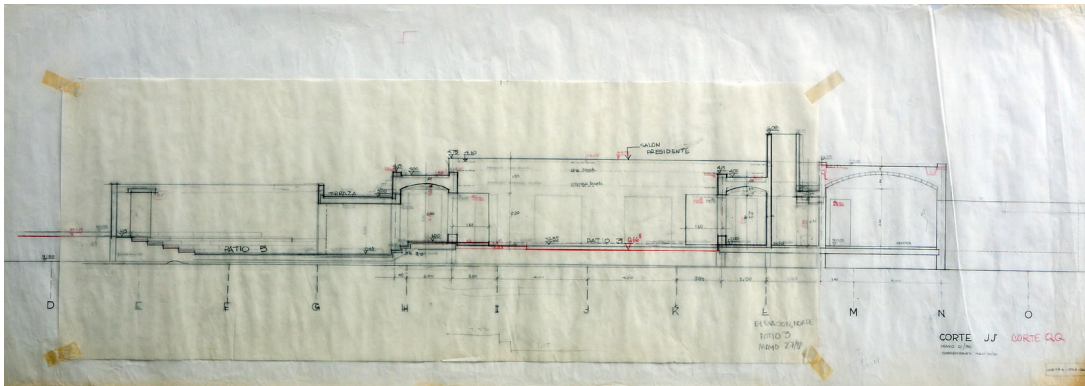


Fig.59- CCB 144-05A-266 (may 21 1980)-sección

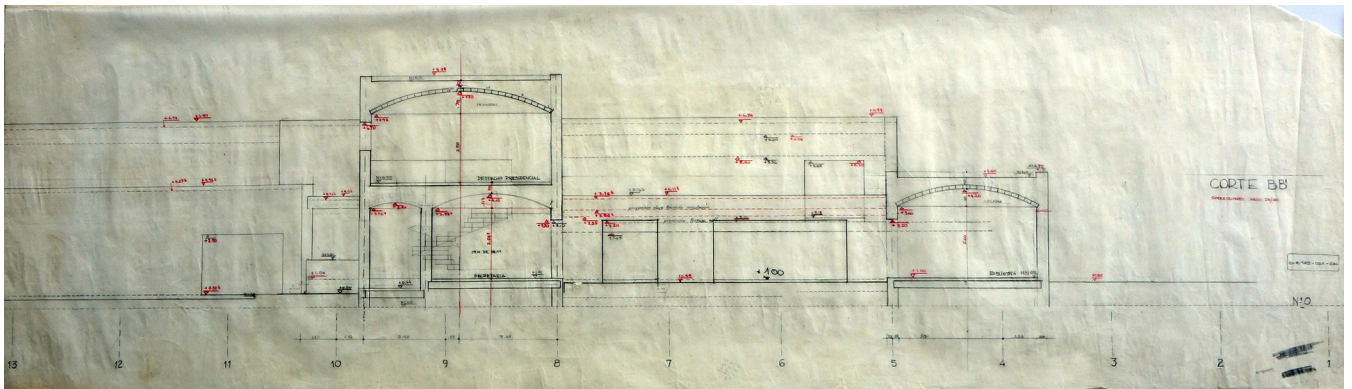


Fig.60- CCB 145-05A-266 (may 23 1980)-sección

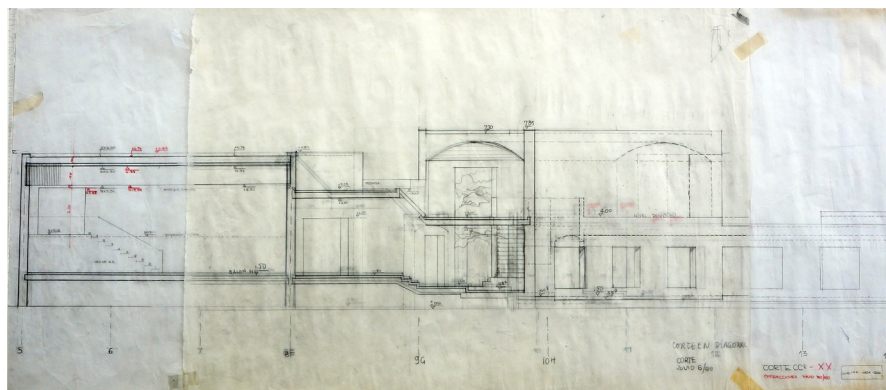


Fig.61- CCB 147-05A-266 (jun 06 1980)-sección

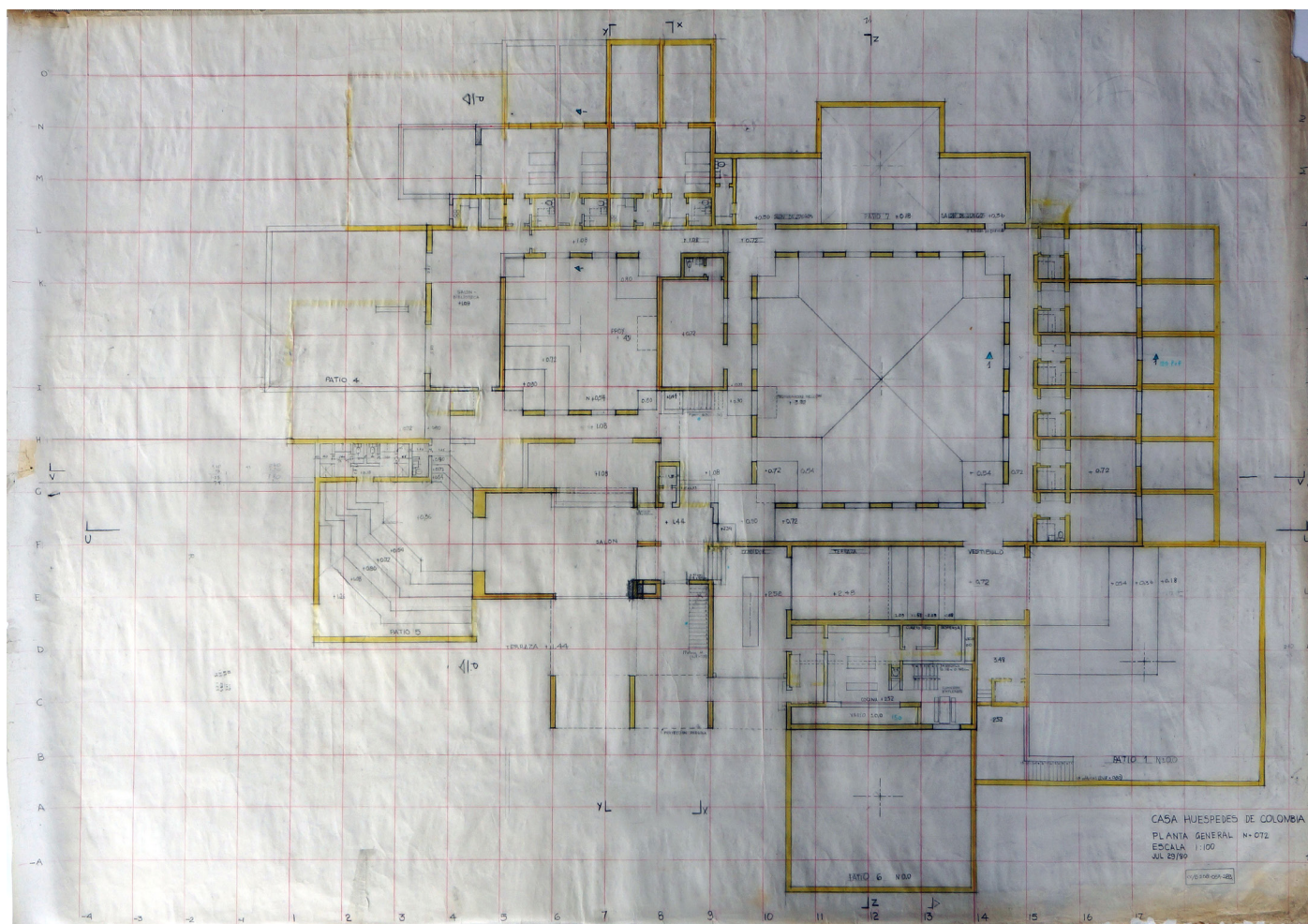


Fig.62- CCB 208-05A-283 (jul 29 1980)-planta boceto

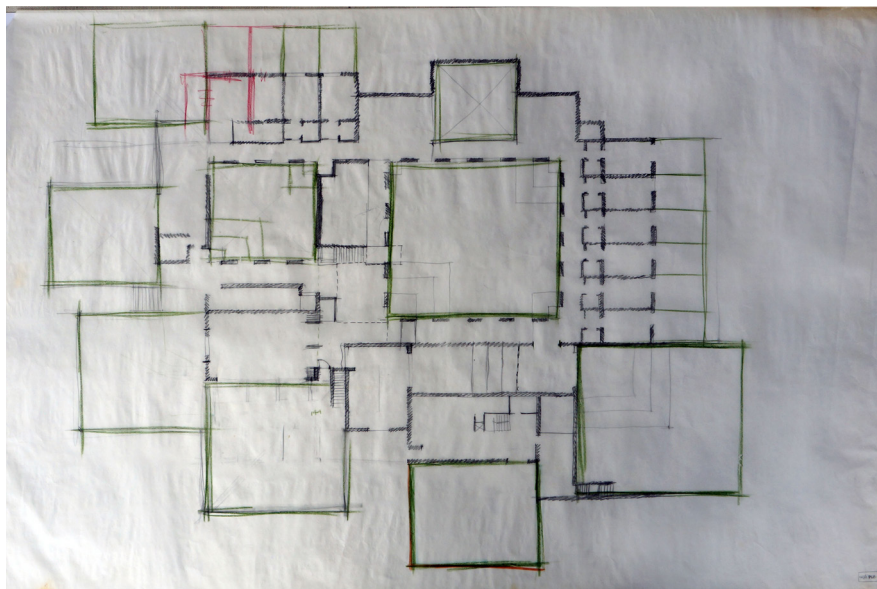


Fig.63- CCB 768-05A-283 (sin fecha)-boceto

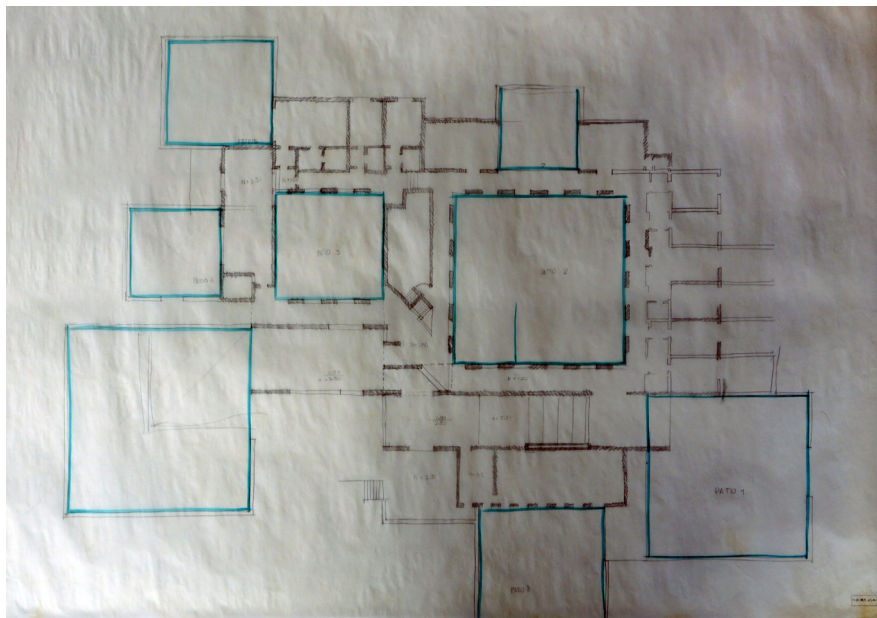


Fig.64- CCB 469-05A-283 (sin fecha)-boceto

te a estabilizar la composición.

También es posible observar cómo el perímetro exterior se fragmenta cada vez de manera más acusada mediante la interposición de espacios vacíos de límite, encargados de establecer el diálogo con el territorio. También a partir de este momento se retoma la retícula de 4\*4 metros, que será con la que finalmente se construya el edificio.

La planta de cubiertas correspondiente a esta propuesta, dibujada el 28 marzo de 1980 (Fig. 55), muestra la excesiva fragmentación del conjunto que esta propuesta conlleva. De hecho, se piensa que los pasos sucesivos pueden corresponder a los dibujos CCB 208-05A-283 (Fig. 62), CCE 768-05A-283 (Fig. 63) y CCE 469-05A-283 (Fig. 64) y pudiéndose observar en ellos cómo las reflexiones van encaminadas hacia una simplificación de la forma del perímetro exterior y hacia una voluntad de clarificar los encuentros y la manera de relacionarse de los diferentes volúmenes entre sí.

En paralelo a la evolución de la planta, se lleva a cabo un trabajo en sección en que se empiezan a abordar temas constructivos de forma más precisa, definiéndose a escala 1/50. En estos dibujos se aborda con gran precisión la labor de definir las cotas en altura. En todos ellos es posible observar correcciones diversas realizadas en rojo, mediante las cuales se van ajustando los diferentes puntos (Fig. 56, Fig. 57, Fig. 58, Fig. 59, Fig. 60, Fig. 61).

Tras estos dibujos aparece la que será la base del proyecto finalmente construido (CCZ 084-05A-283), con fecha 29 de julio de 1980 y modificado agosto 15 de 1980 (Fig. 65). El salto entre la propuesta anterior y la que aquí se muestra es definitivo. Resulta particularmente interesante observar cómo en un dibujo cristalizan todas las intenciones que se habían ido enunciando o tanteando previamente de manera fragmentaria. La decisión definitiva que permite otorgar consistencia al conjunto reside en la inversión de la disposición de las baterías de habitaciones, haciendo que la de mayor longitud se convierta a la vez en el cuerpo construido necesario para cerrar el patio, cuya pertinencia ya se había detectado en la propuesta anterior. Con esta operación se define un diedro contundente a partir del cual se inicia un proceso de fragmentación volumétrica hacia el lado opuesto. La presencia del diedro de habitaciones contribuye a enfatizar el papel de la diagonal en la articulación de los distintos espacios. Por otro lado, también se clarifican la espacialidad de las circulaciones y la manera cómo éstas se construyen, haciendo que todos los recorridos tanto físicos como visuales desemboquen en un espacio abierto. Esta decisión al mismo tiempo contribuye a precisar la relación entre los cuerpos construidos, que a partir de este momento se opera mediante la interposición de un espacio vacío.

Resulta interesante constatar la presencia de varios planos dedicados a la definición de los jardines (Fig. 75, Fig. 76, Fig. 77). No sólo por el hecho de su existencia y del cuidado con el que están definidos, sino también por el ámbito que abarcan los distintos dibujos. En cada uno de ellos se incluyen tanto espacios interiores (pertenecientes al ámbito de los patios), como exteriores (más vinculados a la definición y a la manipulación del territorio circundante). Sendos tipos de ámbitos, aunque aparentemente posean características muy diversas, conviven en un mismo dibujo. De manera evidente se puede deducir que esta decisión no es sólo gráfica, sino que sin duda habla de la importancia que Rogelio Salmons concedía a los espacios abiertos, en sí mismos, y como un sistema articulado de transiciones entre el interior y el exterior.

También estos dibujos dan cuenta del último paso del proceso de proyecto al que se aludía al principio de este texto, a saber: la manera concreta de situar el edificio en el sitio atendiendo a la morfología del territorio y creando a la vez un nuevo paisaje “natural” construido a partir de la inserción del edificio en el lugar. Se trata de un ajuste muy preciso entre las cotas definidas por la nueva topografía interior generada por el proyecto, la forma de lo existente y su modificación para lograr acoger sin sobresaltos la nueva construcción.

Este diálogo del edificio con el entorno se realiza a partir de varias premisas. Entre las más destacables cabría citar las siguientes: la creación de un zócalo mediante la modificación del terreno inmediatamente adyacente a la casa -estrategia ya utilizada en la Casa Alba y en la Casa Franco-, la interposición de los espacios exteriores de filtro -situados entre los espacios interiores de uso y el territorio- y la apuesta material utilizada. Mediante el zócalo natural consigue matizar la escala de la edificación y difumina el encuentro entre la vertical que define lo construido por el hombre y la horizontal presente en el entorno preexistente. Los espacios exteriores de filtro constituyen una estrategia para anular el carácter de edificio de lo construido, anulando la presencia visual de los elementos arquitectónicos que construyen el límite entre interior y exterior (puertas, ventanas, vanos, etc.). Esta estrategia permite dotar a la casa de una gran abstracción que la vincula con las formas y la escala del territorio. Por último el recurso a la piedra coralina como material principal de la construcción, remite indefectiblemente a los materiales naturales que constituyen el paisaje en la Bahía de Cartagena de Indias. A pesar de la gran dimensión de lo construido, la apuesta por generar un todo a partir del entendimiento conjunto del territorio, el antiguo Fuerte de Manzanillo y la Casa de Huéspedes Ilustres, sin duda se logra de manera ejemplar.

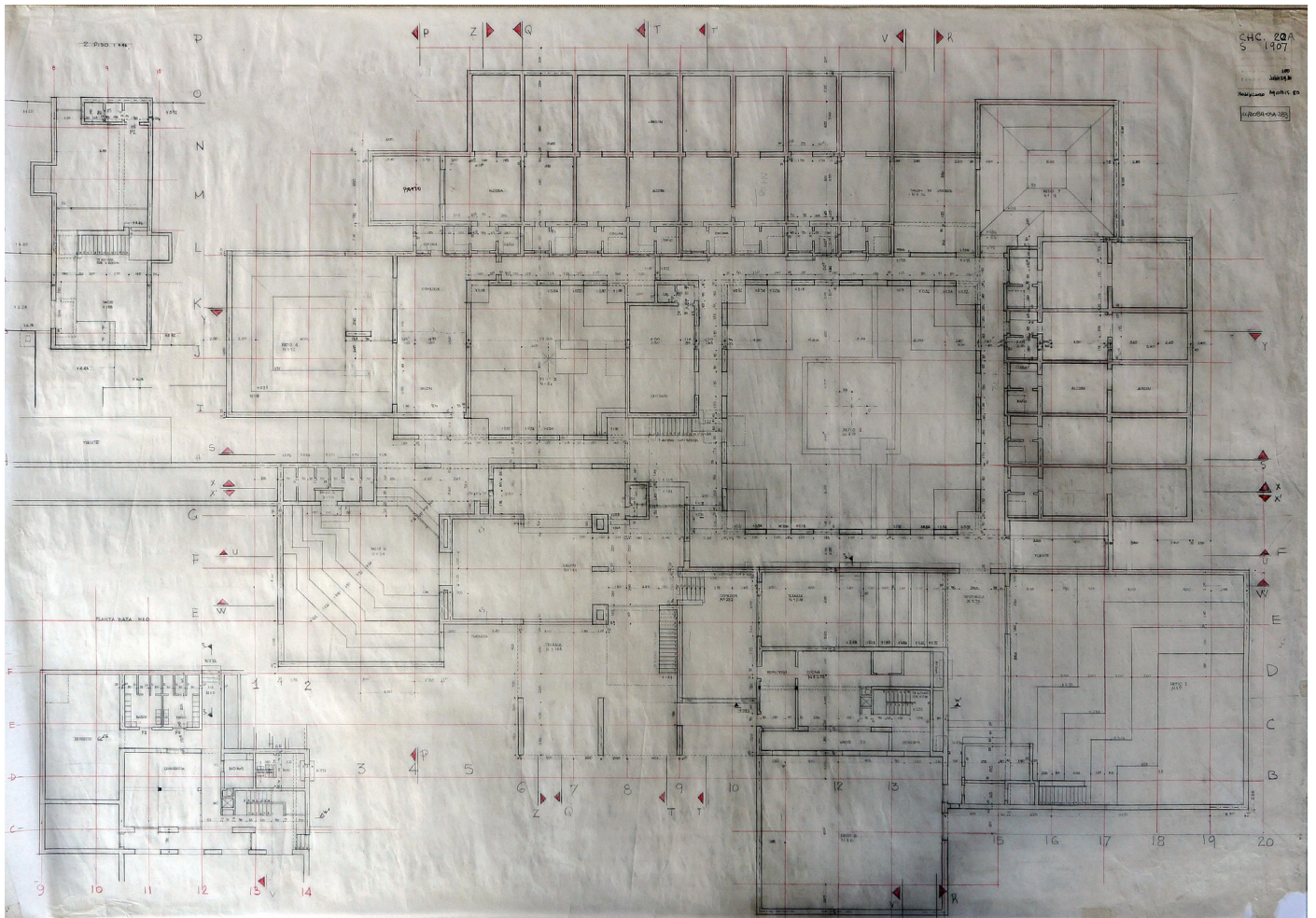


Fig.65- CCZ 084-05A-283 (jul 29 1980)-planta



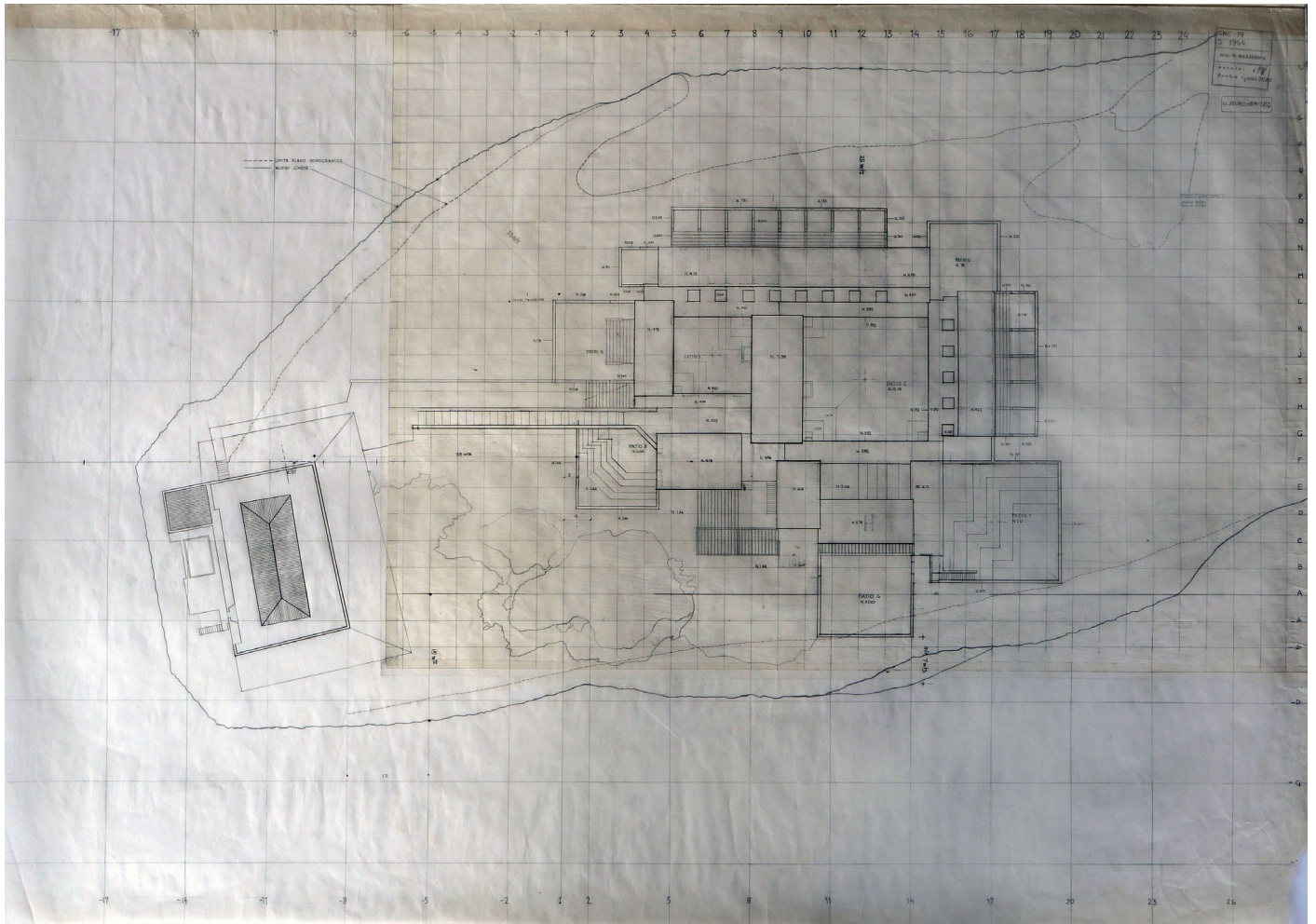


Fig.66- CCZ 083-05A-283 (jun 20 1980)-planta de cubiertas

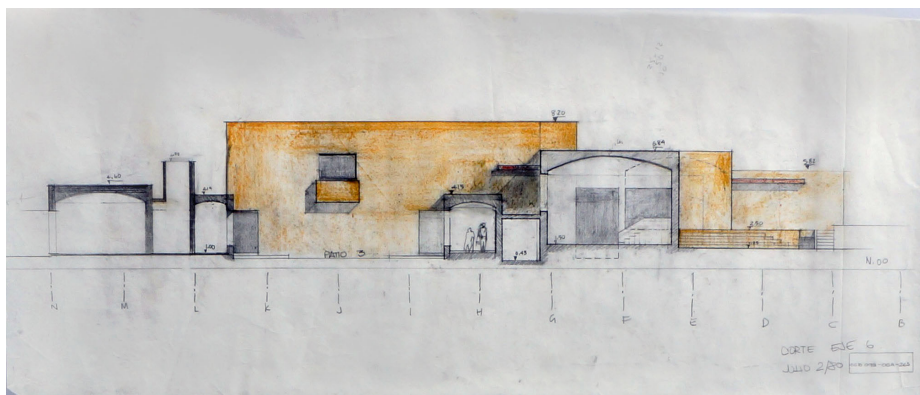


Fig.67- CCB 098-05A-265 (jul 02 1980)-sección



Fig.68- CCB 102-05A-265 (jul 07 1980)-alzado



Fig.69- CCB 105-05A-265 (jul 08 1980)-alzado

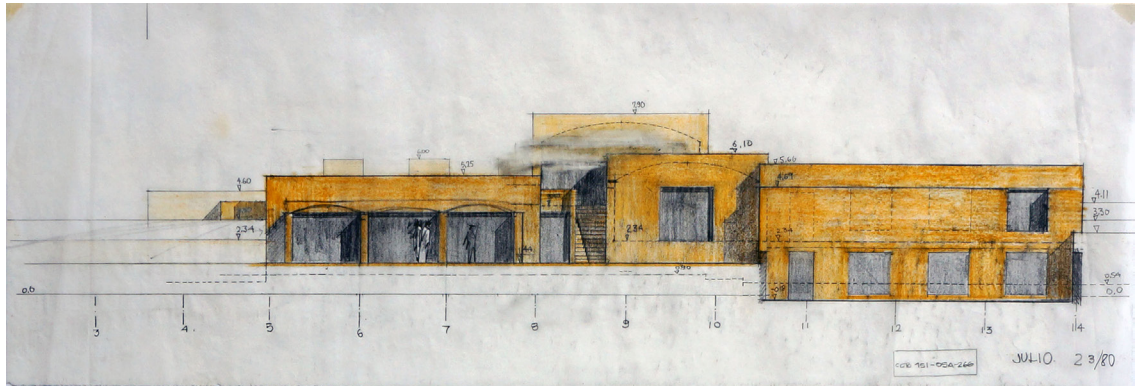


Fig.70- CCB 151-05A-266 (jul 23 1980)-alzado

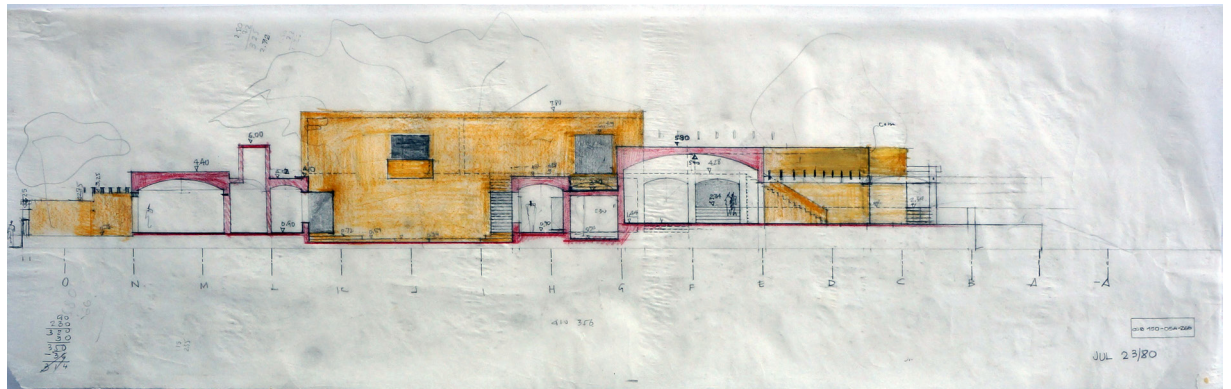


Fig.71- CCB 150-05A-266 (jul 23 1980)-seccion

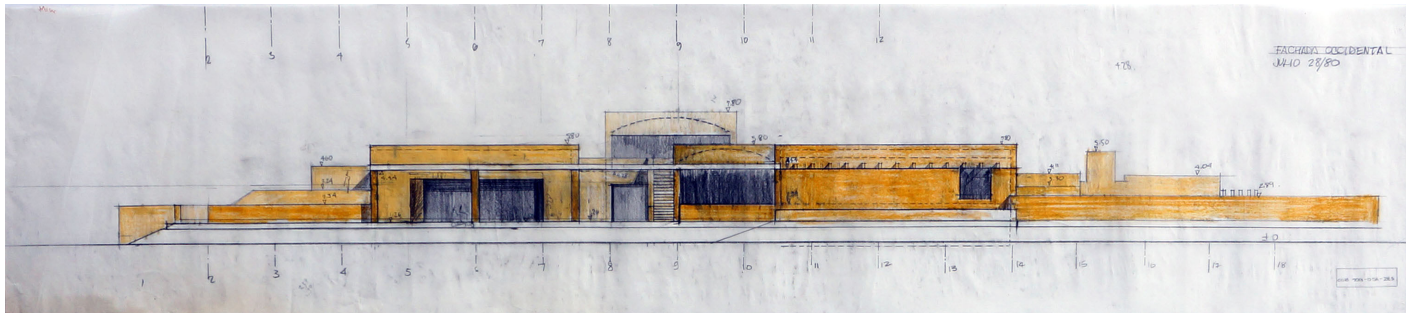


Fig.72- CCB 109-05A-266 (jul 28 1980)-alzado

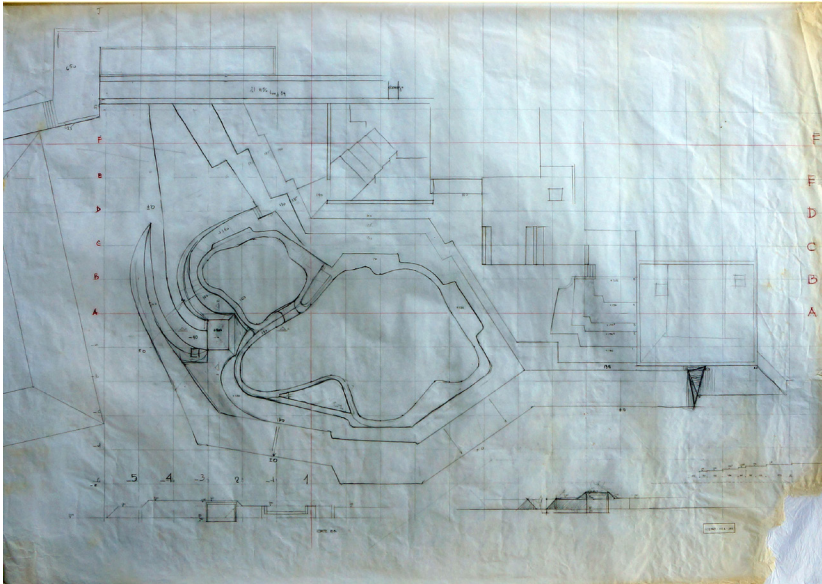


Fig.73- CCB 180-05A-261 (sin fecha)-planta lago

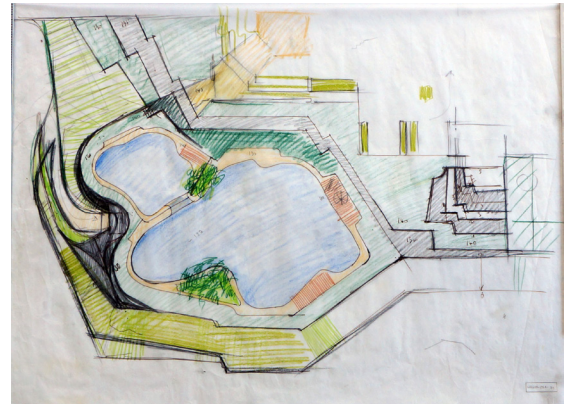


Fig.74- CCB 180-05A-261 (sin fecha)-boceto lago

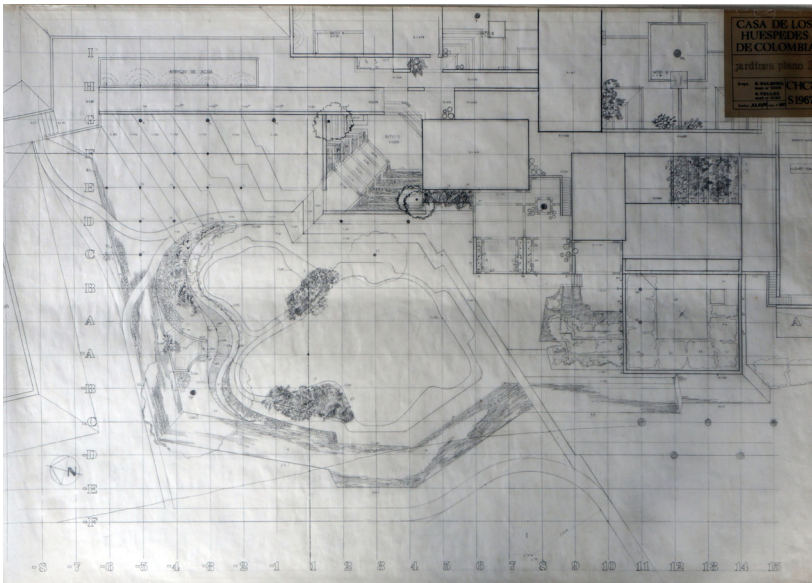


Fig.75- CCZ 087-05A-283 (jul 1981)- planta jardines

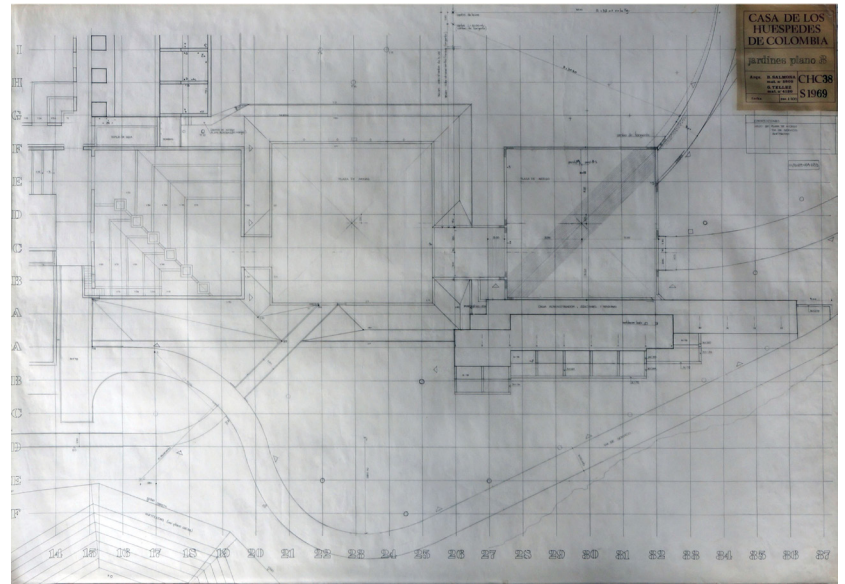


Fig.76- CCZ 089-05A-283 (jul 1981)- planta jardines

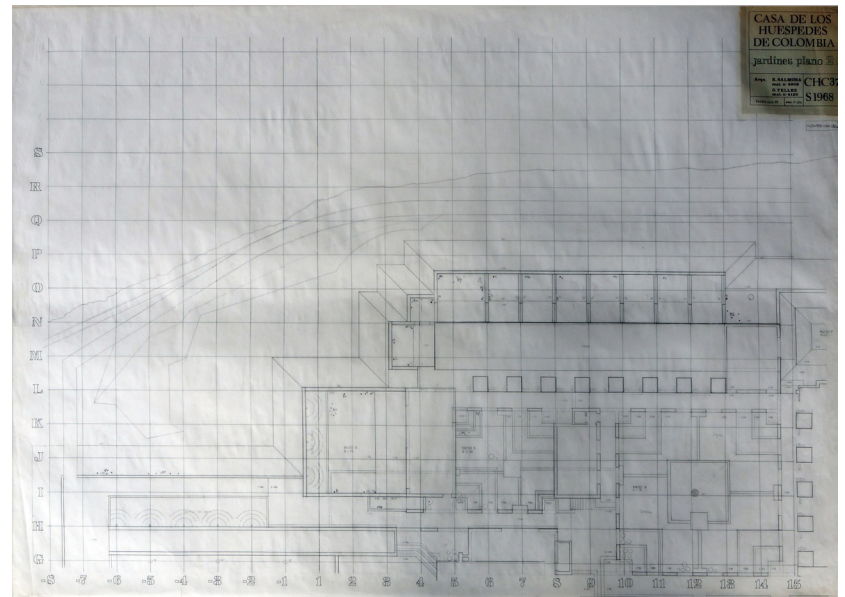


Fig.77- CCZ 088-05A-283 (jul 1981)- planta jardines



Fig.84- Maqueta- Fundación Rogelio Salmona

Tras este recorrido por las distintas fases del proyecto es posible constatar la complejidad del proceso que lo sustenta. Lo primero que llama la atención es la ausencia de dibujos en perspectiva o volumétrica que den cuenta del aspecto “vivencial” de los espacios proyectados. Por el contrario resulta evidente que el proceso de aproximación a la solución definitiva recorre un camino de una gran abstracción en el que las cuestiones de índole estrictamente geométrica van guiando los pasos para la concreción tanto de la planta como las secciones, claro está, con la conciencia clara de la espacialidad que al final se pretende crear. Cabría citar en este punto unas palabras de su maestro Francastel a propósito de la pintura pero que bien podrían aplicarse también a la arquitectura:

*“La característica de la pintura contemporánea consiste hoy en la capacidad de articular planos y de manejar volúmenes en un espacio sustraído de las leyes de la perspectiva monocular de Alberti (...) coexistencia de elementos que el ojo inmóvil no podría descubrir; actividad plástica de las superficies, movilidad de los colores que sustituyen a los valores.”<sup>1</sup>*

Decía Rogelio Salmona que era tal vez el proyecto que “más fácil que le había salido”, sin embargo el número de tanteos en planta hasta llegar a la solución definitiva fue grande. No sucedió así con las cuestiones de índole material y constructiva. Toda la extensión de la búsqueda para encontrar un sistema compositivo óptimo de la planta contrasta con la rapidísima decisión con respecto al sistema constructivo a emplear. Muy pronto Rogelio Salmona supo cuál era el sistema estructural, espacial y material que daría forma a la obra. Quizás, por una voluntad de responder a la manera cómo estaban construidas las murallas de la ciudad antigua -tal y como enunciaba en la memoria del proyecto- o como una estrategia de integración en el paisaje -como se apuntaba en líneas anteriores-. Sin embargo es importante situar esta obra dentro del contexto de las otras casas - o edificios- realizados por el arquitecto con anterioridad. En todos ellos -muchos presentados en el capítulo anterior- se fue paulatinamente llevando a cabo un proceso continuo de experimentación sobre la manera de significar los diferentes recintos funcionales del proyecto mediante la particularización de la sección y, en paralelo, una búsqueda sobre la identidad y el carácter de los espacios exteriores ordenadores del proyecto. El sistema estructural, espacial y material elegido permitía responder a ambas cuestiones al contemplar la posibilidad de la existencia de una escala diferente en los espacios interiores y los espacios de circulación, responsables últimos de la configuración de la imagen de los patios.

---

1 FRANCASTEL, P (1951) *Peinture et société* Audin. Paris (2009)

También era la primera vez que Rogelio Salmona se veía enfrentado a la necesidad de plantear la construcción mediante patios en un clima tropical, lo que sin duda lo obligó a repensar las formas de relación de los espacios interiores con el exterior, y lo llevó a plantear la circulación de manera claramente diferenciada de los espacios, construyendo un espacio de sombra y de filtro.

En este proyecto se refina claramente un sistema compositivo utilizado en proyectos anteriores y se enuncian ciertas cuestiones que se retomarán en otros posteriores. La apuesta realizada por promover una determinada relación del edificio con el paisaje en este proyecto es decisiva, pero también la voluntad de entender la importancia del edificio en el paisaje y del edificio como paisaje. Para ello se implementan varias estrategias entre las que cabe mencionar: un elaborado sistema de recorridos que teje relaciones constantes entre interior y exterior; la construcción de un tránsito dilatado a través de los distintos espacios abiertos que incluye la cubierta; los espacios exteriores y los elementos constructivos y vegetales entendidos como filtros; el trabajo con la topografía y la vegetación que rodea la edificación como elementos de proyecto; pero también, y ante todo, la refinada labor en torno a la definición de los espacios abiertos.

En la búsqueda de promover una imbricación con el paisaje circundante la decisión de permitir el acceso a las cubiertas es decisivo. Con ella disuelve y elimina los límites permitiendo un tránsito fluido entre el exterior lejano, el exterior próximo, el interior y de nuevo el exterior lejano, haciendo que el espacio se entienda como un continuo. Para permitir que esto suceda era necesaria la creación de una cubierta plana y transitable. En la Casa Franco ya se había optado por esta solución (aunque la cubierta no es transitable en ese caso), recurriendo a grandes lucernarios y chimeneas para definir un perfil diverso hacia el exterior y crear acontecimientos en el interior. La solución en Cartagena de Indias, debido al clima entre otras cuestiones, no podía recurrir a estos elementos y por lo tanto necesitaba encontrar otra manera de proceder.

El proyecto definitivo (Fig. 78-83) se ordena a partir de siete patios de forma sensiblemente cuadrada, de los cuales dos de ellos se sitúan en el centro de la composición y tres, dispuestos en las esquinas del proyecto, juegan el papel de principio o final de recorrido. A continuación aparecen otra serie de espacios abiertos -no nombrados como patios en los planos- pero que también cumplen un papel primordial en la composición. Se trata de espacios abiertos vinculados de forma exclusiva a una estancia (o conjunto de estancias), con un cierto carácter privativo. Aparecen tres espacios abiertos longitudinales (dos en los cuerpos principales de habitación y otro en la zona de servicios) y uno cuadrado (recayente



a la habitación presidencial) dispuestos como filtro entre los cuerpos de habitaciones y el exterior. Por último cabe mencionar la terraza vinculada a la zona de salón y comedor que opera como prolongación de estas dos estancias, vinculándolas entre sí. También es importante mencionar los dos espacios abiertos que preparan el acceso al conjunto, de forma también cuadrada y de dimensiones análogas al patio de entrada (patio 1). Se trata de una zona de pavimento dispuesta en paralelo al cuerpo de las habitaciones del servicio y de la Plaza de Armas, espacio acotado por unos frentes construidos mediante taludes vegetales.

Como se pudo observar en las distintas fase de proyecto, la disposición relativa de los patios es de gran relevancia pues a partir de ella se ordenan tanto los volúmenes construidos, como los recorridos. Los dos patios principales (patio 2 y patio 3 según los planos) miden respectivamente 19.10 y 12.00 metros de lado (distancia tomada a eje del muro que los delimita y acotada de esta forma en los planos) y son los responsables del orden de los espacios interiores. Con arreglo a ellos se disponen los distintos volúmenes que acogen las zonas del programa. Se trata fundamentalmente de la organización de siete (ocho si se considera el cuerpo de las habitaciones para el servicio) cuerpos construidos que son: dos zonas de habitaciones (o tres en el caso anterior); un volumen de dos alturas situado en el centro de la planta que contiene la oficina y la biblioteca; el salón; el comedor y la cocina en sendos cuerpos -funcionalmente relacionados pero volumétrica y espacialmente independientes- y por último un cuerpo que aloja las zonas de comedor y salón privados, vinculados a la habitación presidencial. Por último, en el antiguo almacén de mercancías se ubicó el salón para los actos especiales.

Tal y como se comentó en las páginas anteriores en las que se aludía al proceso, la planta se ordena a partir de la diagonal de forma que son los cuerpos más extensos en planta (habitaciones) los que, formando un diedro, confieren estabilidad al conjunto ya que sirven de nexo entre los dos patios principales. La biblioteca y el salón comedor privados se sitúan en perpendicular al brazo largo de habitaciones construyendo así el lateral de los dos patios. La biblioteca, situada en el centro de la composición, es el único recinto que al disponer de dos alturas puede por lo tanto disfrutar de las vistas lejanas. El resto de los volúmenes orientados de manera alternativa hacia el noroeste y suroeste construyen hacia esta zona un frente más disgregado.

La diagonal compositiva también se manifiesta en las formas de circulación sugeridas dentro del edificio. Cada uno de los patios principales posee unas posibilidades diferentes en lo que se refiere a la circulación. En el patio 2 existe un deambulatorio que permite una circulación perimetral, mientras que

en el patio 3 este espacio pierde su continuidad al ser sustituido por los propios espacios de uso. Es importante anotar que los espacios de circulación se construyen mediante un lienzo de fachada perforada lo que confiere a cada uno de los patios un carácter de recinto independiente de los espacios a los que está vinculados. Así mismo, es importante resaltar que las esquinas de los patios no se construyen dejando un vano libre en cada uno de los lienzos que concurren a ellas. Esta decisión es fundamental pues una vez más pone de manifiesto la tensión diagonal que sugiere una posibilidad de recorrido para estos espacios. A este hecho se suma la posición estratégica en las esquinas del conjunto de determinados espacios abiertos. El acceso a la casa propiamente dicha se realiza por el patio 1 que tiene una dimensión (17.80 metros) sensiblemente igual a la del patio 2 y que se sitúa de forma estrictamente coincidente con su diagonal. A partir de este punto se abre la posibilidad bien sea de asumir el tránsito a través del deambulatorio o bien de, atravesando el patio 2, llegar a la proximidad de las habitaciones de la parte noreste. Aunque el deambulatorio aparentemente está construido como un espacio continuo, el tránsito a través de él no es una experiencia continua, ya que en cada final de perspectiva se ubica la promesa de un espacio exterior diverso pero siempre confinado. Estos patios que se sitúan en las esquinas tensan los recorridos y construyen lugares para el disfrute, pero no estructuran el conjunto.

La relación entre los dos patios principales se opera por contigüidad y aunque son de tamaños claramente diferentes comparten la alineación de una de sus aristas, lo que los sitúan en diagonal en el lado opuesto. Mediante esta operación y gracias a la aparición de otro espacio cuadrado de articulación (pero en este caso interior) se construye una transición entre el deambulatorio, el distribuidor y el patio 3. Resulta interesante constatar cómo la vinculación entre estos dos patios principales se produce por lo anteriormente descrito pero también gracias al hecho de duplicar la estrategia de relación diagonal entre un patio “interior” y un espacio exterior confinado que se mostró en el caso de patio principal. Aquí el patio 3 y al patio 5 una vez más comparten dimensiones y diagonal, de manera que se vuelve a lanzar la circulación hacia fuera.

Llegados a este punto es importante nombrar que todo este complejo entramado de tránsitos y de visuales a través del edificio se termina de tensar mediante dos elementos exteriores a la casa. En cada uno de los extremos se disponen dos elementos lineales que acogen y conducen al visitante, desde o hacia la casa. Se trata del cuerpo destinado a las habitaciones del servicio que en el momento de la llegada recoge el camino orientando las vistas hacia la casa y en el extremo opuesto la rampa que construye el tránsito hacia el Fuerte de Manzanillo y al mismo tiempo permite acceder a la cubierta del edificio.

Cada uno de los patios se sitúa a una cota diferente en un orden ascendente conforme se recorre el edificio a partir de la entrada (patio 1: N+0; patio 2: N+18; patio 3: N+54; patio 4: N+72; patio 5: N+54; patio 6: N+0; patio 7: N+0). Todos estos espacios abiertos se construyen de forma diferente aunque con los mismos materiales: piedra coralina en paramentos verticales y parcialmente en suelos, ladrillo colocados a sardinel en suelos y atarjeas y vegetación específica en cada uno de ellos. El patio 2 se compone a partir de un centro definido por la imponente presencia de un enorme caucho<sup>2</sup>, mientras que en el patio 3 -de menores dimensiones- el centro está ocupado por una lámina de agua conectada mediante atarjeas con una fuente y un árbol de menor porte (un roble morado<sup>3</sup>) situado de manera descentrada y próximo a la superficie de agua. Los demás patios están habitados también por agua y especies vegetales arbustivas (como por ejemplo el patio 5 que se denomina el patio de las buganvilias).

El agua y la vegetación son dos elementos fundamentales del proyecto ya que, tanto la una como la otra, contribuyen a enriquecer el espacio y su percepción, introduciendo mediante el movimiento, los sonidos y los reflejos la variable temporal. De la misma manera, a la vez que cualifican los espacios, contribuyen a mitigar la presencia de las altas temperaturas. Los elementos de filtro entre el interior y el exterior también constituyen otro de los recursos importantes para cumplir con este cometido. Se disponen unas pérgolas de madera apoyada sobre muros de piedra gracias a los cuales las plantas trepadores alcanzan el plano horizontal.

Al igual que los patios, los volúmenes se construyen íntegramente con tres materiales: piedra coralina, ladrillo y madera. Los elementos verticales que delimitan los recintos anteriormente mencionados o con carácter portante están contruidos mediante piedra coralina. Todos los espacios se encuentra cubiertos mediante bóvedas rebajadas de ladrillo tolete colocado de canto, que se apoyan sobre un nervio de hormigón y se rellenan con el fin de hacer una cubierta transitable. Su estabilidad se completa mediante el recurso a unos tirantes de madera nativa, que recuerdan a la construcción de la cubierta del edificio histórico. Al igual que los techos, los suelos también se construyen con ladrillo colocado a sardinel. La madera interviene en la construcción de la pérgolas, en los tirantes y en los escasos elementos de carpintería estancia. El hormigón aparece de manera discreta para construir los nervios de apoyo de las bóvedas y los dinteles de los vanos.

---

2 Árbol de gran porte y hoja perenne cuyo nombre científico es *Ficus elastica*.

3 Árbol procedente de los bosques tropófilos de la zona intertropical americana, cuyo nombre científico es *Tabebuia rosea*.

De manera general es un espacio que construye y modela la intemperie en el amplio sentido. Del mismo modo que Rogelio Salmona compuso los distintos espacios contenidos entre los muros de esta singular construcción, también operó una transformación del entorno natural circundante. Según Germán Téllez, previamente al inicio de los trabajos aquel lugar era un “playón desértico”<sup>4</sup> e inundable, lo que obligó a realizar un acondicionamiento previo del terreno, seguramente modelando el territorio a partir del juego sutil de desniveles propuesto por la casa. El hecho de haber tenido que recurrir a esta doble construcción (por cuestiones de viabilidad de la obra) no hace más que acusar la estrecha relación existente entre edificio y territorio que se modelan al unísono. Una vez sentadas las bases para el construcción entra de pleno la vegetación llenando de vida y matices el entorno en el que se construye la casa.

Han pasado sólo treinta y tres años desde que finalizó la construcción de esta casa y desde entonces el tiempo y la memoria se han convertido en su material principal. Al mirar las fotografías recientes es difícil pensar que aquel lugar haya podido no existir desde siempre, y que la casa y el territorio no hubieran precedido incluso a la presencia de los españoles, hecha explícita a través del recuerdo del fuerte de San Juan de Manzanillo. Sin embargo por haber estado allí, antes de que todo esto existiera, puedo dar fe de que no ha sido así.

“*Préparer au lièvre et au temps une ruine plus belle que les autres*”<sup>5</sup> era una frase de Apollinaire que pendía de una de las paredes del estudio de Rogelio Salmona. Sin duda en este proyecto el arquitecto colombiano logró dar forma a ese anhelo aunando con maestría una enorme sensibilidad hacia el lugar, el necesario dominio y control de la geometría y el espacio, el recurso a una acertada construcción elemental y precisa que encierra en ella los ecos del pasado, pero que también deja de manifiesto un tiempo presente y la impronta de aquellos que con sus manos contribuyeron a darle forma. La casa es un objeto inerte y sin embargo está llena de vida, incluso cuando nadie la habita.

---

4 TÉLLEZ, G (2006). *Rogelio Salmona. Obra Completa*, op. Cit Pag. 300.

5 APOLLINAIRE, G. (1950) *Les peintures cubistes: méditations esthétiques. Vol 15*, Éd. Cailler, París. (1965) *Les peintures cubistes: méditations esthétiques. Vol 15*, Éd. Hermann, París. Pag. 95 (1957) *Meditaciones estéticas*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires. Pag. 87-89. Referenciado en SALAZAR, M. (2010). *Lugares dentro de lugares. El rito de la Memoria en la composición arquitectónica*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Pag. 76

Para terminar este recorrido transcribimos una palabras de Rogelio Salmona, escritas en 1982, pertenecientes al prólogo del libro *Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias*:

*“La casa es nuestro rincón del mundo. Es nuestro primer universo. La arquitectura doméstica -la casa y su entorno inmediato-, es el legado más humilde, pero no el menos importante que una sociedad deja a la historia. Es la arquitectura hecha por el grupo familiar, para conformar el sitio alrededor del cual se va a organizar y desarrollar la vida doméstica, y también el sistema de relaciones de todo el conjunto de la comunidad.*

*La casa, cuando está profundamente inscrita en el lugar y en el contexto social al que pertenece, como es el caso de Cartagena de Indias, revela tanto las particularidades formales, históricas y culturales, como la diversidad de actividades que le rodean.*

*Con la participación de sus espacios, la escogencia de los materiales, su relación con la calle cuando es urbana, la organización de los accesos y la filtración visual de interiores, muestran de manera inconfundible el modo original de convivir de las gentes, de vincularse entre sí y con el medio ambiente exterior: el espacio urbano. Anuncia en sus fachadas, no sólo el rango y la riqueza, sino la calidad de quienes la habitan, la función que cumplen en la sociedad.*

(...)

*Y finalmente otra vez: rescatar la arquitectura en un caso como este, no es una necesidad “patrimonial” de la cultura o de la historia únicamente.*

*Es recuperar un sentido de la vida, movilizar un sentimiento de pertenencia, proclamar que todavía lo mejor y más profundo del hombre es su ser emocionado. Y que la arquitectura, tan olvidada y tan banalizada en nuestros días, sigue siendo un hecho de cultura.”<sup>6</sup>*

---

6 SALMONA, R (1982). Prólogo. en TÉLLEZ G. (1982) *Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias*. Fondo editorial Escala, Bogotá. (Anexo 3)





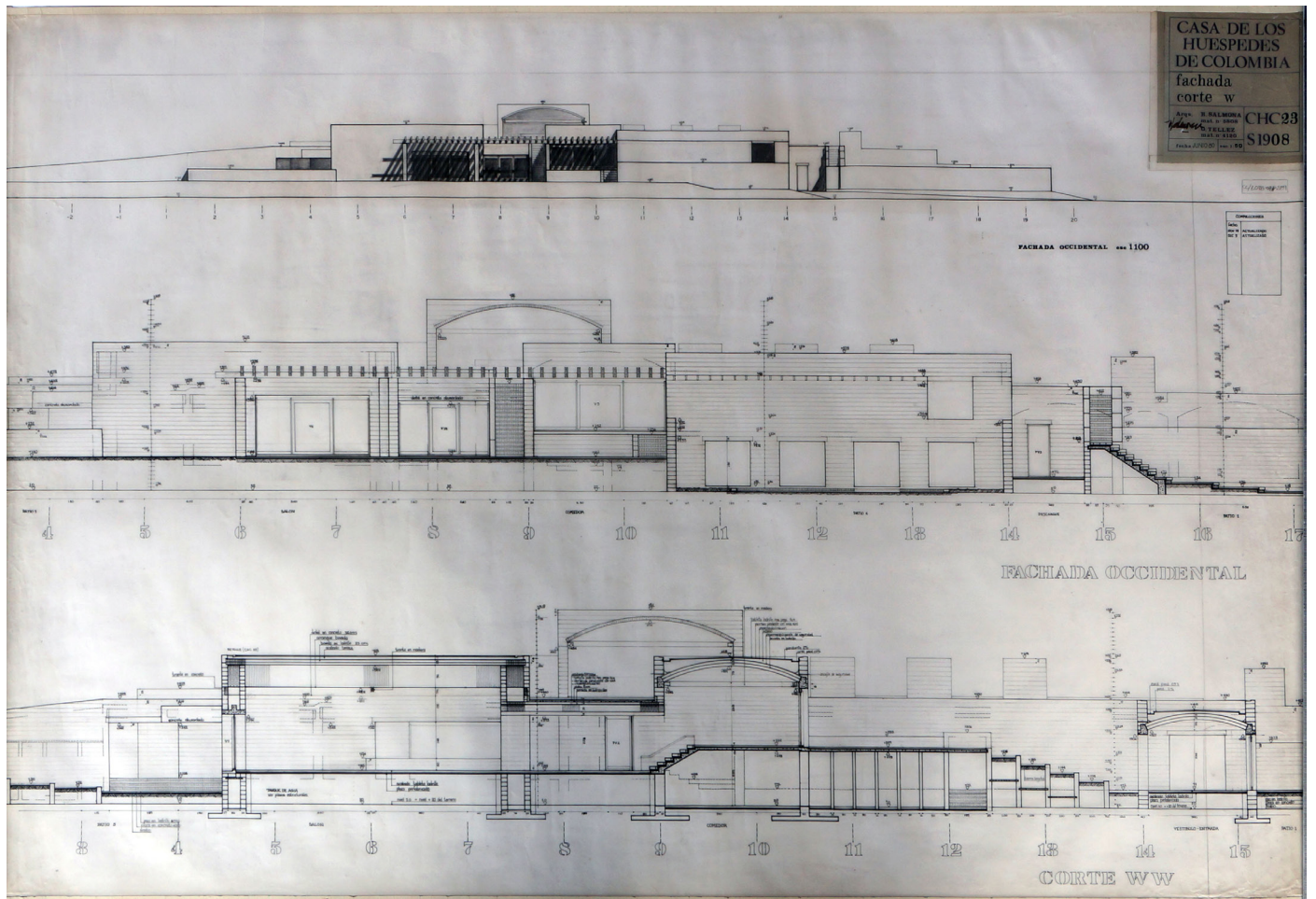


Fig.80- CCZ 018-07A-289 (jun 1980)-cortes-E 1/50







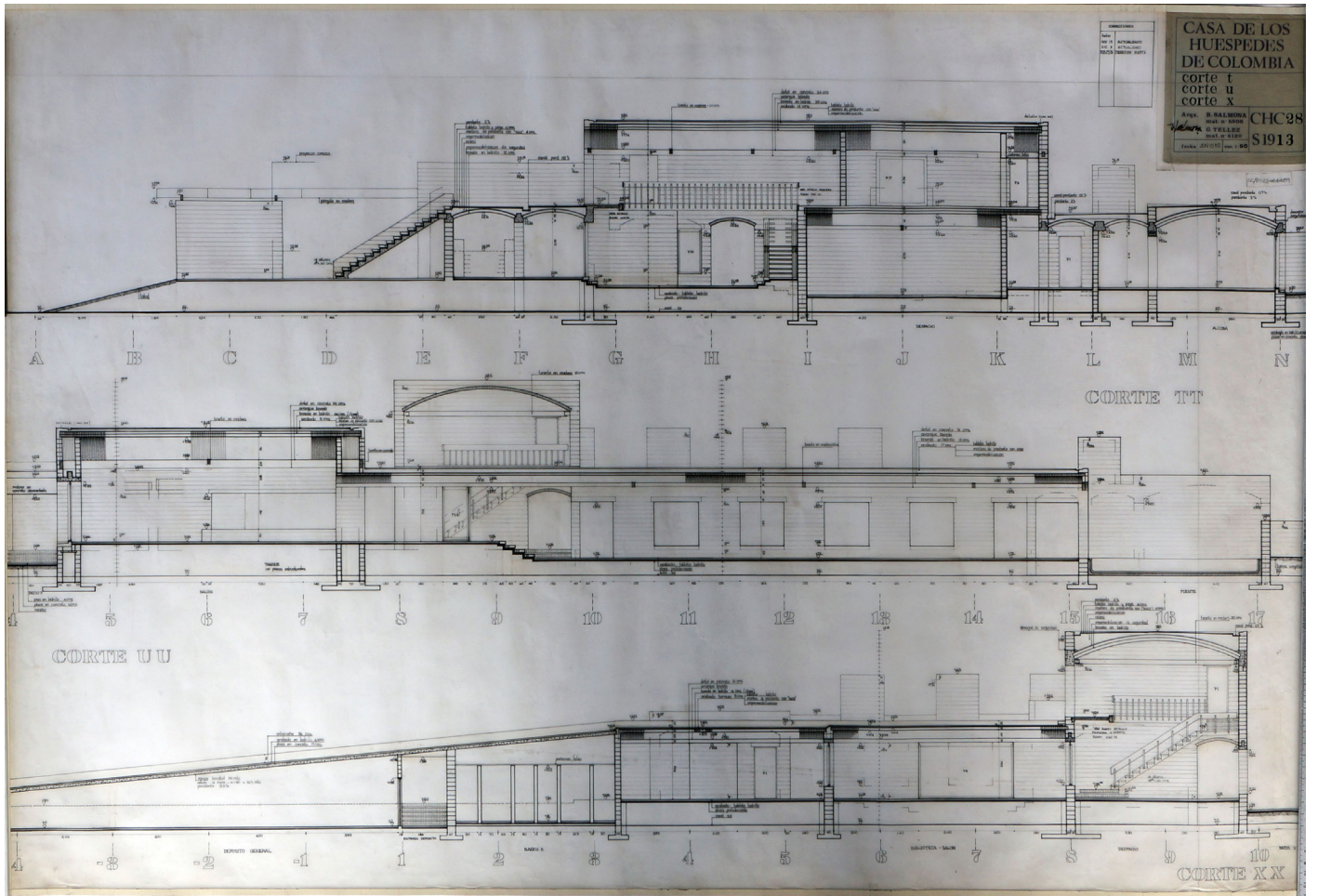


Fig.83- CCZ 023-07A-289 (jun 1980)-cortes-E 1/50



Fig.01- fotografía del arquitecto- Fundación Rogelio Samona

## 4. Construyendo un pensamiento

En este apartado se plantea aproximarse a la expresión del pensamiento de Rogelio Salmona a través de su propia síntesis, es decir a partir de la visión que el propio arquitecto aporta sobre su hacer a lo largo de sus escritos, conferencias y entrevistas.

Resulta paradójico que sea una frase de Pierre Francastel, uno de sus grandes maestros, la que nos permita explicar con absoluta claridad la aproximación metodológica que se ha seguido para la elaboración de esta parte de la tesis.

*“Formularemos dos observaciones de método. En primer lugar nos parece oportuno partir del análisis de los tratados teóricos para investigar, en seguida, como una estética, o unas estéticas, se encarnaron en las obras. No es la estética lo que inspira a un artista. Deducimos de las obras de arte, a posteriori, principios o reglas que nos ayudan a penetrar, legítimamente por lo demás, en una creación que necesariamente siempre posee, en mayor o menor grado, el carácter de un sistema. Los artistas que actúan según principios no son nunca más que seguidores. En consecuencia, tomando como punto de partida de nuestros análisis la estética teórica no llegaríamos más que a las obras en serie. No se trata de negar que haya estética en el arte, sino de precisar que la relación en este campo no es fija y que se remonta de la obra a la doctrina en lugar de descender de la regla al objeto. De las obras verdaderamente creadoras se desprende una estética nueva y no formulada previamente en términos de ley; por el contrario, las obras de serie son concebidas en función de principios estéticos adquiridos. Todos estos problemas, y sobre todo el del grado de conciencia estética de que hace gala tal o cual creador, o el de la transformación de un artista y su obra bajo la transformación de una crisis simultáneamente humana e histórica\_ lo que plantea la ponencia sobre Goya que figura en este volumen\_ son extremadamente nuevos (...)”<sup>1</sup>*

---

1 FRANCASTEL, P. “La estética de las luces “en FRANCASTEL, P (1963) “*Utopies et institutions au XVIII siècle. Le pragmatisme des lumières*”. Mouton, París-La Haya.

## a. Los textos de Rogelio Salmona: la expresión de un pensamiento

Tal y como se comentó en la introducción, en este apartado se plantea realizar un acercamiento al pensamiento arquitectónico de Rogelio Salmona desde la síntesis que él mismo fue construyendo sobre su hacer.

La escritura no constituye el medio fundamental de expresión de los arquitectos, y por lo tanto cuando un arquitecto escribe lo hace de una forma intencionada. Sus objetivos pueden ser diversos: explicar su trabajo a los demás, convencerlos sobre la pertinencia del mismo, darse a conocer, expresar su opinión sobre temas relacionados con la disciplina, responder a una vocación didáctica, o bien ayudarse a sí mismo a pensar la arquitectura y a construir un pensamiento. Sin duda pueden existir infinitas razones más, pero lo que está claro es que detrás de este acto voluntario existe una intención que vale la pena perseguir en el caso que nos ocupa. Qué perseguía Rogelio Salmona al escribir?

Rogelio Salmona no fue especialmente prolífico en su producción escrita en lo que se refiere a libros o textos extensos. Esto lo diferencia de sus maestros, ya que tanto Le Corbusier<sup>2</sup> como Francastel, y sobre todo el primero, dejaron un enorme legado bibliográfico. Fiel a su compromiso con la ciudad y con la cultura en general, Rogelio Salmona escribió numerosos artículos de opinión en la prensa local y en las publicaciones periódicas de actualidad. Por otro lado, también impartió conferencias en diversas universidades y concedió algunas entrevistas. No obstante, vale la pena resaltar que aunque aparentemente no se planteó escribir libros completos, sí que parece ser que se concentró en la escritura de “un texto”.

---

2 Dada la extensión de la obra escrita de Le Corbusier podría haber ciertos olvidos, pero según los datos de la Fondation Le Corbusier los libros publicados entre 1940 y 1968 (fecha que abraza el período de estancia de Rogelio Salmona en París incluyendo algunos años por delante y al final) son: “*Destin de Paris*” 1941, “*Sur les 4 routes*” 1941, “*Les constructions “Murondins”*” 1942, “*La maison des hommes*” 1942, “*Textes et dessins sur Ronchamp*” 1942, “*Entretien avec les étudiants des écoles d’architecture*” 1943, “*Les trois établissements humains*” 1945, “*Manière de penser l’urbanisme*” 1946, “*Propos d’urbanisme*” 1946, “*UN Headquarters*” 1947, “*New World of Space*” 1950, *Grille CLAM: mise en application de la Charte d’Athènes*” 1948, “*L’ Unité d’ Habitation de Marseille*” 1950, “*Le Modulor I*” 1950, “*Poésie sur Alger*” 1950, “*Une petite maison*” 1954, “*Achitecture du bonheur, l’urbanisme est une clef*” 1955, “*Le poème de l’angle droit*” 1955, “*Le Modulor II*” 1955, “*Les Plans de Paris*” 1956-1922, “*Ronchamp*” 1957, “*Von der poesie des Bauens*” 1957, “*Salubra, claviers de couleur (2ème série)*” 1959, “*L’ atelier de la recherche patiente*” 1960, “*Le voyage d’orient*” 1966, “*Mise au point*” 1966, “*Les maternelles vous parlent*” 1968.

La mayor parte del material a partir del cual se ha trabajado ha sido facilitado generosamente por la Fundación Rogelio Salmona, mientras que una parte menor ha sido recabada gracias a las investigaciones de la autora de esta tesis. Seguramente habrán muchos escritos que se hayan quedado olvidados por el camino, pero la labor de sistematización y relectura de este material que aquí se acomete tiene vocación de ser un paso en el avance sobre el estudio de la obra y del pensamiento del arquitecto colombiano, considerándose por lo tanto como un proceso abierto.

La información que se ha podido recabar, contiene escritos de Rogelio Salmona producidos entre los años 1959 y 2006. Este período abarca 47 años y entre los textos disponibles se ha inventariado el siguiente material: diez entrevistas, tres textos sobre la obra de otros arquitectos, dos artículos de opinión en prensa (cortos), y veinticuatro textos extensos (que en realidad son 16 o algunos menos). Para ahondar en el sentido de la producción escrita del arquitecto colombiano el trabajo se va a centrar, por un lado, en lo que se han denominado textos extensos y, por otro, en las entrevistas. Se considera que los textos que hablan sobre la obra de otros arquitectos, así como los artículos de opinión cortos y alguna carta, no constituyen un cuerpo en sí, al no existir material suficiente, retomando por otro lado cuestiones desarrolladas de una forma más extensa en otros textos. Se hará una salvedad introduciendo el primer artículo que se ha podido encontrar, escrito por Rogelio Salmona en 1959, sobre la propuesta de Fernando Martínez Sanabria para el colegio Emilio Cifuentes. Los motivos de esta excepción se explicarán en el desarrollo que sigue.

Si se observan los cuadros en los que se ha organizado el material (Anexo 2.6), la primera conclusión que se puede extraer es que la producción escrita no fue homogénea a lo largo de los años, ni en su intensidad (a nivel de la cantidad de escritos producidos), ni en su contenido (atendiendo a las preocupaciones e inquietudes en las que éstos hacen hincapié). El análisis de los mismos nos hará ver que a lo largo de los años, incluso la forma de expresión se modificó sustancialmente.

Antes de continuar, quizás convendría aclarar someramente, ya que esto será objeto de un mayor desarrollo en los apartados siguientes, porqué se alude a los textos como síntesis. La producción escrita de Rogelio Salmona no es aleatoria, ya que si se mira atentamente y se pone en paralelo a su obra, parece coincidir con momentos muy claros de su producción. También es notable la forma como esta práctica se intensifica en cantidad e intensidad, de una forma muy peculiar y profundamente vinculada a su hacer, hacia el final de sus días. A continuación, se pretende dar cuenta del sentido de esa producción, ordenándola e intentando aportar una lectura sobre su significado.

Como primer paso necesario, se realizó una cronología en la que aparecen simultáneamente reflejados a lo largo de los años las principales obras realizadas, en paralelo a los textos escritos por el arquitecto (Anexo 2.6.3). Este cuadro nos permite observar como la producción escrita de Rogelio Salmona, a excepción del texto sobre el Concurso Emilio Cifuentes, comienza en 1972, es decir, una vez ya finalizado el proceso de proyecto y construcción de las Torres del Parque, y del edificio para la Sociedad Colombiana de Arquitectos. Este dato resulta significativo ya que da cuenta del hecho de que habrían de transcurrir catorce años de ejercicio de la profesión en Colombia (Rogelio Salmona llegó al país en 1958), y haber realizado una de sus obras más significativas, para que el joven arquitecto empezara a expresar por escrito su visión sobre las cosas.

### **b. “Allende los patrones”. Comentarios al concurso para el colegio Emilio Cifuentes.**

El texto escrito por Rogelio Salmona a propósito de la propuesta de Fernando Martínez Sanabria para el concurso del colegio Emilio Cifuentes constituye un inicio, pero también un punto y a parte en su producción escrita (Anexo 3.1).

En la historiografía de la arquitectura colombiana se le ha concedido siempre una gran importancia a este artículo, considerándolo como el punto de arranque para el desarrollo de una nueva arquitectura en Colombia. Sin embargo, atendiendo al marco estricto de los intereses de esta investigación, también se puede afirmar que este escrito constituye un momento clave en el desarrollo del pensamiento arquitectónico de Rogelio Salmona.

En primer lugar, la ocasión de hablar sobre la obra de otro constituye una excusa perfecta para el joven Salmona ya que, al tiempo que expresa con entusiasmo su reconocimiento a las virtudes de la propuesta de Fernando Martínez, deja patente su credo sobre la arquitectura. Salmona había regresado de París en 1958 y por lo tanto un año después, en el momento de escribir este artículo, se encontraba en el inicio de su andadura en solitario. Por fin se hallaba frente al momento tan anhelado de regresar a su país y de poder ejercer allí una arquitectura que fuera apropiada al medio. En numerosas oportunidades, relató cómo durante sus últimos años en el 35 rue de Sèvres una de sus mayores preocupaciones fue la de intentar saber cómo debería ser la arquitectura Moderna en Colombia, y cómo operar la síntesis entre la información que estaba recibiendo por parte de sus dos maestros. En la entrevista concedida a Felipe Leal Rogelio Salmona dice:



*“Le Corbusier (...) con simpatía me insistía: “La arquitectura se aprende aquí, no lo olvide.” En efecto no lo olvidé, como tampoco olvidé durante esos años a América Latina, y lo que tendría que hacer a mi regreso a Colombia, preocupación que fue tomando un espacio importante de mi tiempo (...) Yo no quería regresar a Colombia a aplicar fórmulas. Ya había comprendido que el Movimiento Moderno había perdido el sentido cultural, social y estético inicial para convertirse en un “Estilo internacional”. Quería y me preguntaba, como nos preguntábamos desde Europa, cuál debía ser nuestro papel en América Latina. Cómo debíamos descubrir nuestra realidad y, a partir de ese conocimiento, crear una arquitectura no únicamente para el lugar, sino desde el lugar”.*<sup>3</sup>

Por otro lado, muchas de las opiniones expresadas en el texto sobre la propuesta de Fernando Martínez Sanabria presentada al concurso en Facatativá, son en cierta forma una exposición casi literal de las enseñanzas de Francastel. Germán Téllez en su monografía sobre Rogelio Salmona dice que:

*“Este ensayo, quizás el texto mejor escrito, y más lúcidamente pensando de cuantos ha elaborado Salmona, es una pieza netamente a la manera intelectual, ya que no en su redacción, de Pierre Francastel. El discípulo hizo así un correcto homenaje a su maestro, así estuviese escribiendo más un credo personal para sí mismo que una apología para un tercero.”*<sup>4</sup>

Efectivamente puede que éste sea una de los textos académicamente mejor escritos de Rogelio Salmona, de ello no cabe duda, aunque se difiere de la opinión de Germán Téllez con respecto a que sea el mejor, y también de lo que escribe con respecto a la diferencia de redacción entre Salmona y Francastel. En la primera parte del artículo, en algunos párrafos, parece incluso como si Francastel hablase por la boca de Rogelio Salmona. Extractos como el que sigue nos remiten de manera muy cercana a los planteamientos que hacía el sociólogo francés en “Pintura y sociedad”

*“El acto creador necesita en arquitectura un proceso de elaboración y de maduración, que corresponde al movimiento de ideas más avanzado de su tiempo, a la vez que entra en oposición con las fórmulas elaboradas y los esquemas conformes, base —aquellos y estos— de gran porcentaje de obras en la actualidad.”*  
*“En arquitectura, el aspecto formal no puede desligarse del aspecto espacial. Es necesario analizar la invención formal en relación con la intención espacial, para determinar las consecuencias de la obra en el campo de las ideas y, así, apreciar sus cualidades plásticas. La arquitectura es un todo. Para lograrla deben intervenir, además del esfuerzo personal, el don natural del artista, la búsqueda y la intención, pero, sobre todo, el conocimiento del medio para el cual la obra se produce, la legibilidad de sus medios de expresión, las invención de formas ricas poéticamente, con los cuales el arquitecto tiende a posesionarse del espacio.”*<sup>5</sup>

3 LEAL, Felipe, 2003. “Conversación con Rogelio Salmona”, op. Cit

4 TÉLLEZ, G. (2006). *Rogelio Salmona: obra completa 1959-2005*, op. Cit Pag. 80

5 SALMONA, R. (1959). “Allende los patrones”. *Semana* 546. Bogotá. Pag. 38-40

*“El artista no se limita a materializar a través de su temperamento, y gracias al manejo de una especie de instrumento que es su técnica particular, los sentimientos, los pensamientos generales de un lugar. El arte es una construcción, un poder de ordenar y de prefigurar. El artista no traduce, inventa. Nos movemos en el ámbito de la realidades imaginarias.”<sup>6</sup>*

A nivel formal, este texto también constituye un caso aislado en la producción escrita de Rogelio Salmona, y no sólo por lo que dice, sino por cómo lo expresa. Se trata de un texto distante, un texto escrito en tercera persona, es decir en el que se interpone una distancia entre el que lo redacta y los conceptos que se exponen. Posteriormente sus textos serán infinitamente más personales, coincidiendo también con la evolución de su pensamiento arquitectónico, que paulatinamente concede cada vez más importancia a la arquitectura como disciplina que involucra la percepción y la memoria, cuestiones que remiten de forma indefectible al individuo.

Pero fundamentalmente este texto -y ahí reside su mayor interés- aparentemente hablando de la propuesta de Martínez Sanabria, anticipa muchos de los que serán los temas de trabajo de Rogelio Salmona a lo largo de los años:

### **1) La necesaria consideración del paisaje y de su imbricación con la arquitectura:**

*“Esa posesión del espacio es la real dificultad de apreciación del proyecto, puesto que el autor trata de lograrlo, no con la colocación armoniosa de un bloque, con relación a otro bloque, sino con la creación de un espacio receptor del paisaje envolvente orgánicamente elaborado, con una serie de volúmenes que responden a necesidades funcionales.”*

*“El paisaje es un elemento plástico primordial. Existen diversas maneras de hacerlo intervenir en la composición arquitectónica... Pero en todos los casos existe una diferenciación plástica entre un elemento y otro, entre la arquitectura y el paisaje.”*

### **2) El entendimiento de la arquitectura desde su vivencia eminentemente espacial**

*“La solidez de una obra de arquitectura se determina por la relación armónica entre espacios (paisajes, espacio entre los volúmenes, espacio interno); no (¿es?) producto del azar o resultado obtenido al relacionar un bloque con otro, sino por la creación consciente e intencional de ese espacio”.*

### **3) La incorporación de los espacios abiertos como elemento articulador de la arquitectura**

*“Lograr rítmicamente el espacio libre y exterior, o encuadrarlo poéticamente fue la búsqueda de siglos de*

---

6 FRANCASTEL, P., *Art et Technique au XIX et XX siècles*, op. Cit pag. 6

*arquitectura, a la vez que se hacían intervenir otros elementos de composición como la luz, las sombras, la decoración, los materiales, etc. Este proyecto presenta aspectos, que corresponden y se acercan a otras obras contemporáneas en las cuales la tentativa de posesión del espacio exterior se hace más intencional, y trata empíricamente de introducir un nuevo elemento de composición plástica a los ya adquiridos por la arquitectura moderna”*

#### **4) La consideración como materiales de proyecto de aspectos como la luz, la sombra, la decoración, los materiales**

*“He utilizado tanto el ladrillo, como el hormigón, la madera y el vidrio, y también óigame bien, el agua y la humedad, las transparencias y las contigüidades, la vegetación, el viento y su sonido, el paisaje que puedo crear con la arquitectura, y ¿la? transformación del que existe” (RS en entrevista Felipe Leal)*

Por último, vale la pena mencionar que la relación entre Rogelio Salmona y Fernando Martínez Sanabria fue intensa y sin duda fructífera a lo largo de los años. Aunque nunca colaboraron juntos en la construcción de ningún proyecto, sí que compartieron vivencias múltiples, tanto en el plano biográfico, como en el docente, intelectual y arquitectónico. Tanto Martínez Sanabria, que era ligeramente mayor (1925), como Salmona (1927) eran hijos de inmigrantes europeos y sus primeros contactos datan aparentemente de su época de estudiantes en la Universidad Nacional. Posteriormente se volverían a encontrar en las aulas de la misma institución, pero esta vez en calidad de docentes. En su libro “Rogelio Salmona” Germán Téllez refiere las palabras de éste al evocar sus recuerdos de Martínez en el colegio<sup>7</sup>. Lo veía como *“un ser grande, distante, de opiniones tajantes y definitivas. En la Universidad lo vi todavía mas grande y mas tajante. Lo recuerdo diciendo: Vamos! Y añadiendo algo así como “la arquitectura debe ser gris”*<sup>8</sup>.

A raíz del texto escrito en 1959, en el que Salmona manifestó su apoyo incondicional a la propuesta de Martínez Sanabria para el concurso Emilio Cifuentes, surgió una colaboración puntual entre los dos arquitectos quienes realizaron propuestas conjuntas para algunos concursos relevantes como el de la Torre de Avianca en 1963 y el de la sede del Banco Central Hipotecario en 1962, en los cuales fueron *“vencidos por el estilo internacional”* según palabras de Germán Téllez. No obstante, no corrió lo misma suerte la propuesta para el edificio de Oficinas en la zona de San Diego en Bogotá. Dicho concurso fue ganado en 1963 por el equipo formado por F. Martínez Sanabria, R. Salmona, G. Avendaño y G. Vidal. A

---

<sup>7</sup> Aunque Fernando Martínez estudió en el Gimnasio Moderno y Rogelio Salmona en el Liceo Francés al parecer ya entonces habían tenido ocasión de coincidir.

<sup>8</sup> TÉLLEZ, G. (2006). *Rogelio Salmona: obra completa 1959-2005*, op. Cit Pag. 80

lo largo del tiempo, este proyecto sufrió numerosas vicisitudes, entre las cuales cabe mencionar un doble cambio de programa, pasando de edificio de oficinas a edificio de apartamentos para la Caja de Sueldos de Retiro de la Policía, hasta finalmente convertirse en un hotel. Pero también parece ser que constituyó un motivo de distanciamiento, o el nacimiento de una cierta rivalidad entre ambos arquitectos.

Martínez Sanabria y Salmona fueron durante años sin duda los representantes más radicales, dotados e independientes de la arquitectura Moderna en Colombia. Atendiendo a lo que comentan los que los conocieron de cerca, fueron también dos personalidades extremadamente fuertes y complejas, con lo cual no es de extrañar que aparecieran algunos roces. No obstante, su sintonía arquitectónica por esa época parecía ser muy intensa, por lo menos en las aulas. Relata Pedro Mejía, que en 1963 tuvo la suerte de contar con la presencia simultánea de ambos como profesores, que entre los dos en el aula se establecía *“una relación de búsqueda impresionante, eran momentos desbordantes de sabiduría y de cultura, produciéndose unos diálogos intensísimos entre los dos”*. Al hilo de lo anterior sorprende leer las palabras de Rogelio Salmona en la entrevista realizada por Cristina Albornoz, aludiendo el momento de su regreso a Colombia:

*“En arquitectura no había interlocutor. Con el único que podía hablar, pero en otro tema, era con Fernando Martínez. La discusión se basaba en literatura. Nunca discutí con Fernando Martínez de nada de arquitectura. Tenía un conocimiento, era culto, pero no conocía las cosas, no las había visto, no las había vivido, no las había percibido. En cambio en el campo de la literatura se podía hablar de Dostoiévski, de Joyce, incluso de gente muy progresista como Paul Léautaud. (...) Fernando Martínez las había leído (las memorias) y ahí conectamos. Ahora, Fernando tenía un conocimiento extraordinario de música. Aprendía uno más de lo que podía decirle. Yo había oído al Quatuor Végh tocando Bartók, los había visto, había inclusive hablado con ellos. Cuando Neruda publicó el Canto General le dije: “Por favor dedíqueme el libro”. Fernando Martínez se había leído el Canto General, pero no había conocido a Neruda.”*

Estas palabras nos confirman la importancia que concedía Rogelio Salmona a todos los ámbitos de la cultura y en particular a la escritura, lo que de alguna manera corrobora la hipótesis según la cual es importante prestar atención a la producción escrita de Salmona como una vertiente más de la elaboración de su pensamiento. Pero por otro lado, también delata una cierta tendencia del arquitecto a “deformar” la realidad o a ofrecer información sesgada de la misma, lo que como ya se anotó en la introducción dificulta una aproximación lineal a los hechos que, uno tras otro, fueron hilando la historia de su vida.

---

9 ALBORNOZ RUGELS, C., 2011, op. Cit, Pag 55.

### c. Textos escritos entre 1972 y 1982. Pensar la ciudad.

A lo largo de estos diez años Rogelio Salmona escribe básicamente cuatro textos. Se trata de los siguientes documentos: un artículo que acompaña a la publicación de algunas de sus obras en la revista *Controspazio* (1972)<sup>10</sup>, un artículo en prensa (del cual no se dispone), una entrevista en la revista *Summa* (1975)<sup>11</sup> y dos participaciones en simposios, uno en Cali y otro en Medellín, ambos en 1980 y aparentemente con una misma ponencia (o por lo menos bajo el mismo título “La ciudad destruida”)<sup>12</sup>.

Como se decía anteriormente han transcurrido 13 años desde la publicación del artículo “Allende los patrones” y los textos que escribirá durante este período tienen un cariz muy diferente. En primer lugar se trata de textos menos generales, que no pretenden exponer una visión global sobre la arquitectura, sino que inciden en unas preocupaciones muy concretas. Durante estos años las inquietudes principales de Rogelio Salmona aparentemente giran en torno a la ciudad, a una valoración del estado de la Arquitectura Moderna en Colombia y a la visión de lo que para él significaría ejercerla con propiedad. Los escritos de este período tienen un cariz de denuncia, son comprometidos y muy políticos. El siguiente párrafo extraído de la revista *Controspazio* permite ver el cariz y el tono de las reivindicaciones de Rogelio Salmona por aquel momento:

*“Esta arquitectura se manifiesta en la identificación con modelos, modelos impuestos por la dependencia cultural, que tergiversan e inclusive niegan los valores más significativos de la cultura arquitectónica en Colombia, a la vez que empobrecen las imágenes y la variedad de la morfología urbana. Al sacrificar sin resistencia los valores sociales, culturales y topológicos más importantes a las nociones exclusivas de rentabilidad y especulación, se está convirtiendo en objeto de comercialización y conformismo, donde la confusión y las justificaciones estructuralistas no están ausentes.*

*Más aún, se está viendo en la imposibilidad de encontrar un lenguaje propio, expresión de las necesidades culturales y sociales y de elaborar nuevos significados...”*<sup>13</sup>

Rogelio Salmona hace ver que la arquitectura en Colombia se encuentra en un momento de crisis

---

10 “Architettura di R. Salmona. Considerazioni sull’ architettura moderna in Colombia”, 1972, *Controspazio* 08, año IV n° 8, p. 38-51

11 SALMONA, R., 1975, “Consideraciones sobre la arquitectura moderna en Colombia”, 1974, *Cuadernos Summa vol. 2*, Nueva Visión, Pag 1-4

12 SALMONA, Rogelio, 1980. “La ciudad destruida”. 1er coloquio de Arq. Latinoamericana (Cali) y Simposio de arte no objetual (Medellín)

13 “Architettura di R. Salmona. Considerazioni sull’ architettura moderna in Colombia”, op. Cit.

debido, en gran parte, al sometimiento creciente de las ciudades a las imposiciones del capital, y los consiguientes procesos de comercialización, especulación y pérdida de identidad que éste impone. Pérdida de identidad que tiene que ver, tanto en el caso de la ciudad como con respecto a la arquitectura en general, con la asunción de modelos importados sin ninguna reflexión con respecto a la especificidad del medio. Al hilo de este tema, más adelante veremos como Salmona arremete frontalmente contra Le Corbusier y su propuesta para Bogotá acusándola de “*superficialidad física y espacial*”.<sup>14</sup>

Vale la pena incidir en la constante defensa, realizada por Rogelio Salmona a lo largo de los años, y expresada de forma especialmente contundente en los textos de esta época, de la importancia de entender la ciudad como un vehículo potencial para favorecer la integración social. En Latinoamérica la segregación social, acompañada y exacerbada por una estructuración física de las ciudades que la potencian, es una de las cuestiones aún latentes de una sociedad que todavía no ha encontrado su equilibrio. La pérdida de espacios colectivos, de espacios “significativos”, tales como plazas, parques, o espacios para el encuentro como la calle misma, según Salmona no hace más que acrecentar esta segregación, privando además a la ciudad de uno de sus cometidos fundamentales: ser el lugar de la socialización y de la “política”. En el texto “La ciudad destruida” expresa su inquietud con las siguientes palabras:

*“Los espacios colectivos, lugares de la vida cotidiana y de la historia, son invadidos tanto por el automóvil, lo que es común en todo el mundo, pero en Colombia, sobre todo, por la voracidad de los especuladores en tierras y bienes inmuebles. Dejan así de cumplir su muy importante función recreativa de evasión o simplemente lúdicos, me atrevo a decir su función política.”*<sup>15</sup>

A lo largo de este período Rogelio Salmona achaca a Le Corbusier la responsabilidad de haber sido el responsable indirecto, al haber dado una cierta carta de naturaleza, de la irrupción del “Estilo Internacional”, no obstante mal interpretado en Latinoamérica (al quedar desprovisto, según palabras de Salmona, de “*ciertas pretensiones estéticas y ambientales*” que le eran propias). También aprovecha para retomar, desde otra plataforma, viejas disputas con el maestro. Según expone en distintas ocasiones, probablemente uno de sus puntos de desencuentro más fuertes con Le Corbusier se produjo con respecto a la propuesta que éste realizó para el Plan Piloto de Bogotá, junto con Wiener y Sert.

---

14 “Architettura di R. Salmona. Considerazioni sull’architettura moderna in Colombia”, op. Cit

15 SALMONA, Rogelio, 1980. “La ciudad destruida”, op. Cit

En la entrevista concedida a Felipe Leal, Rogelio Salmona recuerda su percepción del trabajo en el 35 rue de Sèvres en ese momento:

*“A medida que se desarrollaba el Plan Director de Bogotá, mi entusiasmo inicial fue perdiendo fuerza. En otras palabras, el plan, a medida que tomaba forma, me iba desilusionando. La ciudad de la infancia, de los recuerdos, se transformaba en un plan sin vida, anunciado por Francastel. Un plan que no tenía en cuenta ni la historia ni la geografía, que a mi manera de ver podía ser el lugar de encuentro para crear una arquitectura que a partir del lugar propusiera una respuesta espacial, poética, local y universal, moderna. Sin embargo, el plan, como hecho positivo, incluía la recuperación de las quebradas, más de veinticinco, que del piedemonte de la cordillera van al río. Pero la importación a Bogotá de Unidades de Habitación tipo Marsella, botadas en el piedemonte de la ciudad, me producía desconcierto. No se construyeron, afortunadamente, para Le Corbusier y para Bogotá.”<sup>16</sup>*

El momento en que Le Corbusier le encomendó a Rogelio Salmona y a Germán Samper el cometido de trabajar en el desarrollo del Plan Piloto para Bogotá, cuyo contrato se firmó el 30 de marzo de 1949 en la capital colombiana, coincidió aparentemente con la toma de contacto directa del joven colombiano con Francastel. Según refiere Rogelio Salmona en diversas ocasiones éste empezó a asistir a los cursos en la Sorbona en 1948, pero tuvo que transcurrir un tiempo antes de que Francastel reparara en su presencia y se estableciera un contacto más personal, probablemente en parte motivado por el deseo del sociólogo por conocer de cerca las propuestas que en ese momento se estaban trabajando en el 35 Rue de Sèvres.

*“Era el momento en el que iniciaba el Plan Piloto de Le Corbusier para Bogotá. Francastel quería ver, quería que le explicara la ciudad y cuáles eran las propuestas de Le Corbusier. ¡Me creó un trauma terrible! Yo ya tenía algunas veleidades de tipo marxista, por actividades políticas que había iniciado en Colombia y que había seguido en Francia, y tenía una mirada crítica a las propuestas que Le Corbusier estaba haciendo en el campo urbano, sin manifestarlas, naturalmente. Esa mirada, esa actitud, se manifestaba en las discusiones con las personas que había en ese momento en el Taller de Le Corbusier. Las discusiones se hacían sin el maestro, pero, digamos, con los sacerdotes de la cofradía. Me tildaban de anarquista. Sin necesidad de criticar a Le Corbusier no podía uno sino ser apasionado de él, si no era así, no funcionaba. Un Taller con un gran maestro es como un sacerdocio, no se permite un hereje adentro. Le Corbusier no aceptaba la crítica. En el momento de elaboración no había manera de poder discutir. Había cosas que uno podía sugerirle...”<sup>17</sup>*

---

16 LEAL, F., 2003. “Conversación con Rogelio Salmona”, op. Cit

17 Idem.

El urbanismo planteado por Le Corbusier daba prioridad a los sistemas viales como elementos estructuradores del espacio urbano, presentándose como un sistema abstracto y con vocación universal. Nada más alejado de la concepción que tenía Salmona de la ciudad. Para él la ciudad era, como muchas veces lo repitió tomando prestadas las palabras de Lewis Mumford, “probablemente, junto con el lenguaje, la obra de arte más grande creada por la humanidad”. A continuación se transcribe su definición de ciudad, extraída del artículo “Pensando Ciudades” de 1998 publicado en el número 45 de la revista A+U.

*“Entender las ciudades es también entender el carácter, las necesidades y los sueños de sus habitantes. La ciudad es el sueño del hombre y sobre todo es un lugar para vivir y el lugar por definición. Para Hannah Arendt es memoria organizada, pasado y presente, naturaleza y cultura. También es el lugar en donde la utopía es posible. Es el lugar de la historia. Con su gente, sus instituciones, monumentos, cultura, arquitectura y espacio público, con la fisonomía que el tiempo ha construido, la ciudad es la mayor propuesta de civilización de la humanidad. Para el habitante de la ciudad, la ciudad es una entidad concreta, es lo que es conocido y lo que es descubierto cada día, pero también es lo que es desconocido. Es lo que es visto y percibido, pero también, lo que no es visto y percibido. Para Borges, la ciudad es el vecindario extranjero que pertenece al que camina a través de él, incluso si es durante un breve instante. Es libertad, es el lugar en el que vivimos, es nuestro hogar. Es en la ciudad en donde el pensamiento toma forma, al mismo tiempo es la espacialidad característica de cada ciudad la que influye el pensamiento. Para Lewis Mumford, las ciudades son, conjuntamente con el lenguaje la mayor obra de arte creada por la humanidad. Levi Strauss compara la ciudad con una sinfonía, una obra de arte colectiva. Es el lugar para los encuentros, las relaciones sociales, la comunicación, la política, la coexistencia. Es un derecho fundamental. La ciudad es una preocupación humana. Por lo que no puede ser una construcción estrictamente racional. Este es el error de del planeamiento urbano, que tiende a sobre racionalizar lo que debería ser lógico y poético. Una obra de arte no puede ser racionalizada”.*<sup>18</sup>

Rogelio Salmona atribuye a la manera de planificar la ciudad que se practica en Colombia por entonces, la atomización del espacio y la consecuente segregación de los distintos fragmentos de ciudad, así como su deshumanización:

*“En esta década se generalizan en Colombia los planes viales, resultados en su concepción de los planes reguladores que los antecedieron, que concebían la ciudad como un hecho abstracto y tienen como filosofía fundamental la estructuración de las ciudades a partir del sistema vial y no de “espacios habitables. (...) Los planes viales, así ejecutados, transforman el uso tradicional de la ciudad, que se convierte en*

---

18 SALMONA, R., 2008. “Thinking Cities”, A+U n° 450, 2008 03, pag. 12-14



*un conglomerado de viviendas y de equipos colectivos ligados por un sistema de circulaciones.(...) Como fundamentalmente se piensan en función del automóvil y no del habitante-peatón, cortan con barreras viales los lugares que tradicionalmente tenían algún tipo de unidad, es la atomización del espacio.”<sup>19</sup>*

También denuncia con vehemencia el hecho de que el coche se convierta en el elemento primordial a partir del cual se planifica la ciudad, suplantando la condición de espacio, necesariamente presente en la ciudad, por la de sistema. A Rogelio Salmona le inquietaba el carácter abstracto y desvinculado de la especificidad geográfica e histórica de los lugares en los que se implanta de los planes urbanos que se estaban llevando a cabo. Para él, gran parte de las actuaciones urbanas realizadas en Colombia durante las décadas de los 50 a los 70 adolecían de una creciente desvinculación con la historia del lugar, con el sentido de continuidad que impone la asunción simultánea del pasado, el presente y el futuro.

*“El aspecto más grave de esta crisis es la falta de sentido del lugar y de significado social de la gran mayoría de las obras construidas y de los planes de urbanismo”.*<sup>20</sup>

Geografía e historia serán dos de los conceptos recurrentes en sus escritos. *“Crear una arquitectura no únicamente para el lugar, sino desde el lugar”* decía. Para Rogelio Salmona era fundamental adquirir el sentido del lugar, tanto en las actuaciones arquitectónicas como en las urbanas, y éste sólo se alcanzaba mediante un conocimiento del mismo, de su geografía y de su historia. A esta premisa básica se une el hecho de que la orografía y el paisaje en tierras colombianas son elementos de una extremada contundencia y belleza. Poco a poco vuelven a perfilarse las inquietudes que se adelantaban es su primer escrito: sentido del lugar, imbricación entre arquitectura y paisaje, geografía e historia, espacio. Será por esta época en el texto *“La ciudad destruida”* cuando Salmona acuñe por primera vez, y se esfuerce por sentar sus bases, el concepto de *“arquitectura de realidad”*. Los puntos que definían esta *“arquitectura de realidad”* eran: el entendimiento del lugar (en el amplio sentido del término) como base para un diseño coherente, la incorporación de *“la naturaleza imbricada”* con la arquitectura y la recuperación del paisaje, la conciencia del contexto urbano como base para entender el espacio de la ciudad y la crítica al *“funcionalismo y al estilo internacional”*.

Por último cabe hacer notar que este posicionamiento de Rogelio Salmona hacia la ciudad no sólo era un posicionamiento arquitectónico sino también político e ideológico. Unas líneas más arriba se

---

19 SALMONA, Rogelio, 1980. *“La ciudad destruida”*, op. Cit

20 SALMONA, R., 1975, *“Consideraciones sobre la arquitectura moderna en Colombia”*, op. Cit.

citaban una palabras del propio arquitecto en las que daba cuenta de sus inclinaciones políticas, bastando recordar algunas de sus lecturas durante los años en París (Henri Lefevre, Sibyl Moholy Naggy, Claude Lévi Strauss, etc)

*“La sociedad capitalista es la que deshumaniza las ciudades y las condiciones de vida. Lo que deshumaniza es la explotación, la miseria y la especulación (...)  
“No existe la ciudad ideal, como no existe la sociedad ideal. Sin embargo podemos y debemos aspirar a una sociedad más justa. (...) Mi punto de vista es que la ciudad ideal es aquella que cobija a la sociedad sin clase y sin burocracia. Pero al hablar de ciudades no hay que olvidar que estamos pensando en el lugar en donde vivimos. El hecho realmente importante es la calidad de ese lugar que a su vez determina nuestra calidad de vida. Lo que cuenta por encima de todo, en las ciudades, es más que la relación del hombre con su arquitectura: es la relación del hombre con el hombre”.<sup>21</sup>*

Es fundamental anotar que durante estos diez años, a la par que Rogelio Salmona reflexionaba sobre la ciudad, estaba haciendo propuestas para ella. Fueron unos años intensísimos durante los cuales el arquitecto realizó numerosos proyectos, o abordó múltiples tentativas para mostrar como podría ser esa ciudad ideal, mediante numerosas experiencias de proyectos a gran y media escala de vivienda social. Entre éstos cabe mencionar proyectos de escala media como el conjunto multifamiliar para la Fundación Cristiana de la Vivienda (Bogotá 1963-1971), la Cooperativa de Vivienda Los cerros (Bogotá 1964\_ parcialmente construido y abandonado), el conjunto residencial Cavipetrol (Bogotá 1965-1967\_ no construido) y la urbanización “La Coruña” (Bogotá 1964- 1965\_ construido y muy alterado). Pero también proyectó reales extensiones de ciudad, como la urbanización y el conjunto de viviendas Timiza (Bogotá 1969\_ parcialmente construido), el conjunto de viviendas Rafael Núñez (Bogotá 1974\_ no construido) y el conjunto de viviendas Usatama (Bogotá 1967\_ no construido).

Realmente, al hacer el listado de proyectos urbanos realizados durante estos años, nos damos cuenta del ingente trabajo realizado por el arquitecto, y de la gran dedicación prestada durante estos años al estudio de cuestiones relacionadas con la construcción de la ciudad. En este sentido no son de extrañar dos cuestiones. La primera es que cuando de 1964 a 1970 proyecta las Torres del Parque, ya había mucho camino recorrido con respecto a varios de los temas que en este proyecto se resuelven de manera ejemplar. La segunda es que, a pesar del notable interés tanto urbano como arquitectónico de lo propuesto, llama la atención el hecho de que se trata en su gran mayoría de proyectos no construidos,

---

21 SALMONA, R. (1974). “Consideraciones sobre la arquitectura moderna en Colombia”, op. Cit.

o sólo parcialmente contruidos. Esto sin duda podría contribuir a explicar, por lo menos parcialmente, la necesidad de Rogelio Salmona de escribir, de intentar plasmar mediante palabras esas ideas para la ciudad que en la realidad no había podido concretar.

A partir de las experiencias fallidas de los años 60 y 70, Rogelio Salmona sólo volverá a enfrentarse una vez al tema de la ciudad en el proyecto de renovación urbana para la zona de Nueva Santa Fe (Bogotá 1985-1987). Los temas trabajados en este proyecto diferirán de los explorados hasta el momento ya que, si bien en los casos anteriores se trataba de zonas de extensión de la ciudad, zonas de nueva creación, en el caso de la Nueva Santa Fe se abordaba la cuestión de la renovación urbana, de proyectar y construir un fragmento de ciudad sobre un lugar en donde el peso de la historia y la presencia de la memoria eran material de proyecto de primer orden. También fue un proyecto abortado, ya que sólo se llegó a construir parcialmente.

Parece como si la ciudad, se le hubiera resistido al arquitecto, como si hubiera sido su gran tema pendiente. Hasta el final de sus días Rogelio Salmona retomó, aunque ya de forma más esporádica, sus reivindicaciones escritas para la ciudad. No deja de sorprender porqué a un arquitecto de su talla, tan absolutamente comprometido con el tema de la ciudad, no se le concedieron más oportunidades, o bien la posibilidad real de llevar adelante sus propuestas para proyectar ese espacio de ciudad soñada. Aunque tal vez, atendiendo el contexto político de Colombia en el último siglo, y re-situando las posturas ideológicas de Rogelio Salmona, esta situación quizás se entienda demasiado bien.

#### **d. Textos escritos a partir de 1982. La elaboración de un pensamiento**

La última etapa que se pretende abarcar, comienza en 1982 y termina en 2007, constituyendo por lo tanto una etapa mucho más amplia. A partir de 1982 la producción escrita de Rogelio Salmona vuelve a dar un giro: se incrementan de manera considerable el número de escritos y una vez más cambia la orientación general de los mismos. Se abandona la obsesión por la ciudad y se vuelven a escribir textos más amplios sobre el sentido de la arquitectura. Aunque no obstante, y en algunos momentos puntuales, vuelve a aflorar su preocupación por lo urbano.

Se elige el año de 1982 como inicio de esta nueva etapa ya que en esa fecha, y con el prólogo al libro *Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias*<sup>22</sup>, se producen dos cambios fundamentales. El primero tiene que ver con la forma, o quizás sea mejor decir con el tono, de los escritos. La escritura de Salmona deriva de las maneras propias de los textos de crítica arquitectónica (o de los escritos de Francastel) hacia una forma de expresión más matizada, más personal, más suave, hacia textos que aluden a la razón, pero también mueven a la imaginación y a la sensibilidad. A partir de este momento los textos, de forma casi generalizada, tenderán a ser cada vez más evocadores, buscando establecer un diálogo con la parte sensible y personal de quien los lee. A continuación, se transcribe un párrafo de la citada introducción en el cual se da cuenta de lo anteriormente expuesto:

*“De allí que el efecto de encantamiento que debiera producir toda obra arquitectónica, cargada de sentimientos, de ensueños, de evocaciones, de historia en suma, una vez extraída de su lugar o cuando éste le es suplantado, se deslie, hasta convertirse en una construcción sin alma, como una cara sin rostro, independientemente de la cantidad de belleza formal que mantenga”*<sup>23</sup>

También será aquí cuando se cite por primera vez un extracto de Gaston Bachelard, que a partir de este momento aparecerá de forma recurrente en numerosos escritos, y que expresa con meridiana claridad algunas de las cuestiones fundamentales que vertebrarán el hacer de Salmona arquitecto:

*“Todo espacio verdaderamente habitado, lleva en esencia la noción de casa.  
“Hay que decir cómo habitamos nuestro espacio vital, en acuerdo con todas las dialécticas de la vida; cómo nos enraizamos, día a día, en nuestro rincón del mundo”*<sup>24</sup>

En la introducción, se hizo alusión a la inmensa importancia que concedía Rogelio Salmona a las lecturas literarias, en particular a la poesía. Es posible que con el paso del tiempo, y de manera cada vez más acusada, este interés de Salmona por la poesía y la literatura haya influido en la manera de articular su pensamiento arquitectónico. Dice Salmona a lo largo de una conversación con Guillermo Angulo:

*“Eso es lo que se llama la cultura general y para hacer buena arquitectura –si es que uno la hace; no estoy diciendo que la estoy haciendo- se necesita tener un gran conocimiento de la cultura general, y si no hay conocimiento de la cultura general, tampoco hay conocimiento de la cultura en particular. Todo eso influye en la concepción arquitectónica. Muchas veces un poema, una lírica, una poética cualquiera, puede influir en el desarrollo de un proyecto. Por ejemplo en la avenida Jiménez, influyó el agua.”*<sup>25</sup>

---

22 TÉLLEZ, G., & MOURE, E. (1980). *Arquitectura doméstica: Cartagena de Indias*, op. Cit

23 SALMONA, R. prólogo en TÉLLEZ, G., & MOURE, E., *Arquitectura doméstica: Cartagena de Indias.*, op. Cit

24 BACHELARD, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France. Paris

25 ANGULO, G. (2006). “Entrevista a Rogelio Salmona”, op. Cit

A continuación, para ilustrar ese cambio de tono al que se alude, se restituyen cuatro fragmentos de textos, comparados dos a dos. Los primeros escritos en verde, pertenecen tanto al texto de 1959 “Allende los patrones”<sup>26</sup>, como al artículo “Consideraciones sobre la Arquitectura Moderna en Colombia”<sup>27</sup> de 1975. Los segundos, escritos en azul, pertenecen a un texto de 1983, publicado en la revista *PROA*, cuyo título es “Consideraciones sobre la arquitectura Latinoamericana”<sup>28</sup>. Resulta pues interesante comparar estos fragmentos en los que se expresan las mismas ideas, aunque no obstante la manera de hacerlo cambia de forma notoria:

*“El acto creador necesita en arquitectura un proceso de elaboración y de maduración, que corresponde al movimiento de ideas más avanzado de su tiempo, a la vez que entra en oposición con las fórmulas elaboradas y los esquemas conformes, base –aquellos y éstos- de gran porcentaje de obras en la actualidad.”(RS\_ Allende los patrones 1959)*

*“La arquitectura no puede ser abstracta y premeditada. Es el resultado de la receptividad del arquitecto, de su respuesta a cada situación determinada en función de sus posibilidades personales, pero también de las del medio en el que vive. Por desgracia no sucede a menudo esa comunión y el resultado es una arquitectura objeto, ajena al lugar y de todas partes, sin identidad, y cuyo esfuerzo de originalidad se basa en la apariencia.” (RS\_ Consideraciones sobre la arquitectura Latinoamericana\_1983)*

*“Puedo afirmar, sin equivocarme, que las causas de esta crisis son en primer lugar, la especulación y la excesiva comercialización del espacio urbano, así como la identificación con unos modelos culturales impuestos por la dependencia económica, que son ajenos a las necesidades y a las características de la sociedad colombiana. Es una arquitectura sin significado...” (RS\_ Consideraciones sobre la Arquitectura Moderna en Colombia” SUMMA 2\_1975)*

*“¿Qué se puede decir de esa arquitectura que apuñala la ciudad, alardeando de su pequeño pedazo de coquetería distintiva, o de aquella otra que no alardea nada para distraernos de su razón de ser cínica y que, al menos, tiene el mérito de no sembrar la confusión, puesto que no pretende la dignidad arquitectónica? Son la marca de un poder que utiliza el espacio como fuente de lucro, o como campo experimental. Resulta clara la complicidad que se genera entre el arquitecto al servicio exclusivo del capital y (¿de?) las fuerzas económicas especulativas que buscan apropiarse de la arquitectura para volverla producto de cambio.(RS\_ Consideraciones sobre la arquitectura Latinoamericana” (RS\_ Consideraciones sobre la arquitectura Latinoamericana\_PROA 1983)*

---

26 SALMONA, R. (1959). “Allende los patrones”, op. Cit

27 SALMONA, R. (1975). “Consideraciones sobre la arquitectura moderna en Colombia”, op. Cit

28 SALMONA, R. (1983). “Consideraciones sobre la arquitectura Latinoamericana”, op. Cit

Pero sobre todo desde el punto de vista de su producción escrita, lo más interesante de esta época es que a partir de 1982 empiezan a aparecer una serie de escritos concatenados, que se solapan unos con otros, retomando entre sí algunos de sus párrafos, modificándolos ligeramente, reelaborándolos, restituyéndolos hasta tejer lo que constituye, a nuestro entender, un único texto, que por otro lado permanece abierto.

Trabajar con el tiempo como un material más de proyecto constituyó una de las búsquedas constantes de Rogelio Salmona a lo largo de sus obras. Más no como una mirada que se orienta estrictamente hacia delante, ni como un tiempo que discurre linealmente, sino como una apuesta en pro de aquel que regresa, que es circular y que por lo tanto permanece. Pues así, de esta manera, de una forma circular, trabaja Salmona durante este período con los textos.

Esta forma de proceder no resulta del todo sorprendente ya que en realidad es coherente con la manera como, durante este período, Rogelio Salmona aborda los proyectos, tal y como se vio en los epígrafes anteriores. Germán Téllez dice, comparando el método de trabajo de Salmona con el de Le Corbusier, que se trata de una *“síntesis cultural inteligente, más que de una búsqueda paciente”*<sup>29</sup>. No obstante es una síntesis que se opera mediante una constante reelaboración de los temas arquitectónicos de siempre.

A este respecto Rogelio Salmona escribió:

*“Hacerla (la arquitectura) es un acto de rememoración, es re-crear. Es continuar en el tiempo lo que otros han a su vez re-creado.”* (RS\_ en busca de las identidades perdidas 1998)<sup>30</sup>.

*“Con el tiempo fui aceptando cada vez con menos dificultades que nada se inventa y que todo se recrea y que, en ese sencillo acto, la arquitectura transforma lo existente sin modificarlo, porque permite la continuidad de la historia que, a su vez ajena, la enriquece incorporándola.”* (RS\_ Espacios abiertos\_1985)<sup>31</sup>

*“Hacer arquitectura, es renacer elementos que ya existen: no se inventan los patios, las atarjeas, las bóvedas y techumbres, los muros, los vanos y las transparencias, el zaguán, la galería y las plazas.*

---

29 Téllez, G. (2006). *Rogelio Salmona: obra completa 1959-2005*, op. Cit, Pag. 142

30 SALMONA, R (2003). “En busca de las identidades perdidas” *El Tiempo*, octubre 16 de 2003 y SALMONA, R “En busca de las identidades perdidas: la influencia de la arquitectura europea en América” en *HOFER, A. Karl Brunner y el Urbanismo Europeo en América Latina. Bogotá: Ancora Editores, Corporación la Candelaria. Bogotá.*

31 SALMONA, R. (1985), “Espacios abiertos”, fuente desconocida

*Hacer arquitectura es tener un acuerdo tácito con la historia, pues toda obra prepara la siguiente; es el resultado de una dura práctica en busca de lo esencial”.(RS\_ hacer arquitectura) <sup>32</sup>*

No obstante durante esta época (1982-2006), y a pesar de que la gran mayoría de los escritos se puedan inscribir dentro de la categoría de “textos concatenados”, se puede establecer una clasificación secundaria en base a tres conceptos:

#### **Textos sobre la ciudad:**

“Pensando Ciudades” (1998)<sup>33</sup>, “La importancia del espacio público”(1999)<sup>34</sup>, “En busca de las identidades perdidas” (2003)<sup>35</sup> e “Invitados de la ciudad” (2004)<sup>36</sup>.

#### **- Textos concatenados:**

“Espacios abiertos” (1985). <sup>37</sup>, “Identidades perdidas” -F. Domínguez (1998)<sup>38</sup>, “Entre la claridad y la magia”(1998)<sup>39</sup>, “Hacer arquitectura” (2002-2003)<sup>40</sup>, “Del principio de incertidumbre a la incertidumbre del principio”(2004-2006)<sup>41</sup>, “La experiencia es mía, lo demás es dogma”-parcialmente (2003)<sup>42</sup>, “Transformar es lo propio de la arquitectura además de emocionar” (2005)<sup>43</sup>, “Architecture after Architecture: A part the Pulse of the Place” (2008)<sup>44</sup>.

#### **- Textos singulares:**

---

32 SALMONA, R. (2000- 2003), “Hacer arquitectura”- (2000), op. Cit

33 SALMONA, R. (2008). “*Thinking Cities*”, op. Cit.

34 SALMONA, R (1999). “La importancia del espacio público”. Sin identificar.

35 SALMONA, R (2003). “En busca de las identidades perdidas”, op. Cit

36 SALMONA, R (2004). “Invitados de la ciudad”. Seminario *La ciudad histórica actual* Oaxaca. Agosto 2004

37 SALMONA, R (1985). “Espacios abiertos”. Sin identificar

38 SALMONA, R (1998). “Identidades perdidas” -F. Domínguez- Sin identificar

39 SALMONA, R (1998). “Entre la claridad y la magia”. La Rebeca n°103. Cámara de Comercio de Bogotá.

Pag 52-59

40 Ver. Nota 22

41 SALMONA, R (2004-2006). “Del principio de incertidumbre a la incertidumbre del principio”. Conferencia UNAM Ciudad de México (2004), Revista UNAM Ciudad de México, n° 9 (11-2004), Ciudad Viva (2006)

42 SALMONA, R (2003). “La experiencia es mía, lo demás es dogma”. No identificado

43 SALMONA, R (2005). “Transformar es lo propio de la arquitectura además de emocionar”. Alma Mater. Universidad de Antioquia.

44 SALMONA, R (2008). “Architecture after Architecture: A part the Pulse of the Place”, op. Cit

“Conceptos” (1983)<sup>45</sup>, “Consideraciones sobre la arquitectura Latinoamericana” (1983)<sup>46</sup>, “Entre la mariposa y el elefante” (2003)<sup>47</sup> y “La experiencia es mía, lo demás es dogma”-parcialmente (repetido)(2003)<sup>48</sup>.

Volviendo a la obra proyectada y construida, es pertinente señalar que 1982 fue un año importante en la producción arquitectónica de Rogelio Salmona ya que es el momento en el que finaliza la construcción de la Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia, en el Golfo de Manzanillo (Cartagena de Indias 1980-1982). Esta obra constituye, sin duda, uno de los puntos álgidos de su producción, seguramente el siguiente hito después de las Torres del Parque. Resulta pues interesante constatar una vez más la estrecha relación que existe entre la evolución de la obra y la cadencia de los escritos. Marcamos 1982 como un punto de inflexión en la manera de escribir, y a la vez podemos constatar que 1982 es un punto de “llegada” en la producción arquitectónica. Pareciera como si Rogelio Salmona se enfrentara a escribir, para clarificar, para sintetizar, una vez los caminos ya están ampliamente abonados desde la obra. La casa de Huéspedes Ilustres es la obra en la que cristaliza una larga investigación en torno al patio como elemento ordenador de la arquitectura. Tal y como se pudo leer en páginas anteriores, este proceso se había iniciado hacia el año 1969-1970 en la Casa Alba, o incluso se podría aventurar que había empezado a perfilarse en la casa en el Poblado (Medellín) hacia 1966, proyectos tras los cuales siguieron numerosas aproximaciones.

La Casa de Huéspedes de Cartagena también supone un momento importante en la reflexión arquitectónica de Salmona, visto desde otra óptica. Quizás sea el primer momento en el que la intuición que tenía Salmona, sobre la necesidad de incorporar la historia y la geografía como base de un proyecto, haya tenido la necesidad de concretarse de una manera especialmente intensa. Construir en Cartagena de Indias, en su zona histórica, no es una tarea fácil. Según relata Salmona en una entrevista concedida a Guillermo Angulo en abril de 2006, lo primero que tuvo que hacer cuando le hicieron el encargo fue decidir el emplazamiento concreto del edificio y convencer a las autoridades de la idoneidad del sitio. Rogelio Salmona decidió implantar la casa lejos de la ciudad consolidada, en una península en donde originalmente estaba situado el fuerte de Manzanillo y desde la que se vislumbraban el mar abierto, la bahía y la ciudad histórica. *“A mí me parecía bellissimo tener toda esa vista”* dijo a lo largo de la entrevista. Se

---

45 SALMONA, R. (1983). “Conceptos”. Ediciones PROA. vol 317- Bogotá. Pag. 20-25

46 SALMONA, R. (1983). “Consideraciones sobre la arquitectura Latinoamericana”, op. Cit

47 SALMONA, R. (2003). “Entre la mariposa y el elefante”, op. Cit

48 Ver nota 32



trataba de un lugar en el que el diálogo con la geografía y con las edificaciones del pasado era no sólo inevitable, sino seguramente deseado. Por lo tanto esta obra es una oportunidad única para trabajar esa conjunción de geografía, paisaje e historia.

El año 1998 es también importante en la sucesión de los textos escritos por Rogelio Salmona, pudiendo destacarse particularmente dos de ellos. El primero, cuyo título es “Espacios abiertos”, está datado por la Fundación Rogelio Salmona en su listado como perteneciente al año 1998. No obstante, en la publicación “Rogelio Salmona \_ Espacios abiertos/ espacios colectivos” (catálogo de la exposición con mismo nombre inaugurada el 25 de abril de 2006 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y luego en diversas ciudades del mundo), aparece un texto con el mismo nombre y con fecha de 1985. Sea cual sea la data real de su publicación no deja de sorprender la oportunidad de las dos fechas: 1985 coincide prácticamente con ese momento de madurez respecto al trabajo con los patios representado, por la finalización de la Casa de Huéspedes; 1998 también podría coincidir con esa nueva inflexión que se apunta, iniciada en el Edificio de Posgrados de la Universidad Nacional y llevada a su máxima expresión en la Biblioteca Virgilio Barco (Bogotá 1999-2001). En los proyectos a partir de 1995 Salmona explota la forma del patio y funde los dos sistemas hasta ahora empleados.

También cabe resaltar la importancia del texto “Espacios abiertos”, ya que además de la coincidencia temporal con etapas clave de la obra de Salmona, en él se alude por primera vez alude a las arquitecturas prehispánicas como fuentes directas de inspiración.

*“Los espacios abiertos, como elementos de la composición arquitectónica, me interesaron desde hace muchos años, desde mi recorridos a “campo traviesa”, como lo escribí alguna vez, por las arquitecturas occidentales e islámicas, en particular la andaluza y la del Magreb. Encontraba en ellas la verdadera razón de la arquitectura: el goce del espacio. Pero fue en el encuentro con las arquitecturas prehispánicas y luego con las arquitecturas del mestizaje americano el que me afirmó con abínco la idea de su incorporación compositiva, para crear una tributo más a la arquitectura y una especialidad enriquecedora para los sentidos. El espacio abierto, tan típicamente mesoamericano, tanto el monumental, como el doméstico, se fue convirtiendo en un elemento principal de la organización de mis trabajos.” (RS\_ Espacios abiertos 1985)<sup>49</sup>*

Es indudable el interés que despertaban en Rogelio Salmona las arquitecturas Prehispánicas que, según sus propias palabras, paradójicamente descubrió durante su estancia en París gracias al Musée

---

49 SALMONA, R. (1985), “Espacios abiertos”, op. Cit

de l'Homme. Sin embargo, también vale la pena hacer notar cómo a lo largo de los años en algunos de sus textos sustituye directamente unas referencias culturales por otras, sin que el resto del texto se modifique. Concretamente se pueden citar ciertos textos en los que originalmente se hacía referencia a la Alhambra, y en los que posteriormente se sustituye esta referencia por las arquitecturas prehispanicas:

*“Nos emocionamos al recorrer lugares arquitectónicos tan llenos de sabiduría y de dulzura; tan llenos de dudas y de aciertos, como lo es por ejemplo la Alhambra en Granada” (RS\_ Hacer arquitectura\_2000)<sup>50</sup>*

*“Nos emocionamos al recorrer lugares arquitectónicos tan llenos de sabiduría y de dulzura; tan llenos de dudas y de aciertos. Son los espacios abiertos de América Latina, plenos de silencio, levantados para enriquecernos” (RS\_ Del principio de incertidumbre a la incertidumbre del principio\_2004)<sup>51</sup>*

El segundo escrito importante vinculado con el año 1998 data del 28 de enero, fecha en la que Salmona escribe un texto sin título, que la Fundación Rogelio Salmona tiene catalogado como “Identidades perdidas” (a mano la anotación F. Domínguez), en el cual enuncia casi por primera vez muchos de éstos fragmentos que van a ir trabando ese hipotético texto único al que se alude en este capítulo.

En efecto, tal y como se adelantó, a partir de este texto -que llamaremos F. Domínguez- Salmona empieza la escritura de un “texto único”. Los escritos que se van concatenando son: “F. Domínguez” (1998), “Espacios abiertos” (1998-1985), “Entre la claridad y la magia” (1998), “Hacer arquitectura” (2000), “La experiencia es mía lo demás es dogma” –parcialmente- (2003), “Del principio de incertidumbre a la incertidumbre de un principio” (2004) y “Transformar es lo propio de la arquitectura además de emocionar” (2005).

En el cuadro adjunto (Anexo 2.6.4) se puede observar como unos mismos párrafos se van recombinando y precisando a lo largo de estos siete años. Teniendo en cuenta el hecho de que prácticamente son los últimos escritos de Rogelio Salmona, la hipótesis de que se trate de un único texto “legado” no es descabellada.

Asumiendo esta hipótesis como cierta, llegados a este punto cabría preguntarse sobre porqué ciertos escritos se “salen” de este texto. Concretamente se está aludiendo a dos de ellos: “Entre la mariposa y el elefante” y “La experiencia es mía lo demás es dogma” (parcialmente). “Entre la mariposa y elefante” se

---

50 SALMONA, R. (2000- 2003), “Hacer arquitectura”, op. Cit

51 SALMONA, R (2004-2006). “Del principio de incertidumbre a la incertidumbre del principio”, op. Cit

redacta con la ocasión de la concesión del premio Alvar Aalto, y quizás la excepcionalidad del momento hizo que la respuesta fuera singular. Sorprende más el caso de “La experiencia es mía lo demás es dogma”, en el que hay un cuerpo de texto que es común con el resto, pero se diferencian dos partes: el inicio, cuando habla claramente de la intransmisibilidad de la experiencia, y una parte intermedia en la que se podría decir que regresa a Francastel (en todos los sentidos).

Cuando habla sobre la experiencia, e insiste en el carácter estrictamente personal de la misma y por lo tanto en su intransmisibilidad, se puede llegar a pensar que de alguna manera está negando, tácitamente, que la presencia de un maestro sea suficiente para generar un conocimiento. Se hace especial énfasis en la afirmación de que para acceder a un verdadero conocimiento hace falta haber bebido de muchas fuentes y haber realizado una síntesis personal:

*“Lo primero que tengo que decirles es que creo que la experiencia no se transmite, sólo se transmiten sus dogmas. Mis conocimientos y razonamientos, sensaciones y emociones, pero sobre todo la interpretación que les he dado, han sido los determinantes en la composición de la arquitectura que he elaborado. Es una experiencia personal, que repito no se puede transmitir, pero en cambio puedo transmitir a través de la arquitectura, de su espacialidad y de sus formas, emociones, sensaciones, rechazos o aceptaciones.*

*La experiencia personal lograda en mi caso a través de un recorrido a campo traviesa por la historia de la arquitectura, complementada o implementada por la lectura de la ciudad, pero siempre enriquecida en una lectura en general, ha sido lo que me ha permitido acercarme a los problemas y soluciones de las necesidades de la sociedad.*

*Cada uno de nosotros tiene su propia experiencia. La mía (no me interesa ponerla como modelo, sería pretencioso) sólo me sirve y me ha servido a mí. Pero el resultado de esa experiencia puede ayudar a comprender, nunca a copiar, ya sea un modelo arquitectónico, una propuesta espacial, y con mayor razón si esas propuestas han sido enriquecedoras para la ciudad y para sus habitantes y han promovido lugares propicios para el encuentro, la convivencia y la emoción. Todo aquello que toca lo indecible, y se logra cuando la memoria recrea la experiencia particular y única en que se descubre el mundo y las estrellas, la historia, el instante y el sortilegio, lo vivido y lo medido. Todos esos aspectos particulares, experiencias únicas de la creación, son los elementos de una obra particular, difícil de transmitir.” (RS\_ La experiencia es mía lo demás es dogma\_2003)<sup>52</sup>*

---

52 SALMONA, R (2003). “La experiencia es mía, lo demás es dogma”, op. Cit

En la parte central de este texto completo, curiosamente Rogelio Salmona regresa a Francastel, tanto en el contenido como en el tono, lo que no deja de resultar sorprendente. En primer lugar por los temas que aborda: la importancia de la tecnología, vinculándola a la construcción de la Cúpula de Santa María dei Fiori de Brunelleschi, y el papel primordial del espacio, vinculándolo a la experiencia de Picasso. Esta incursión hacia las enseñanzas de su maestro desconcierta por lo que supone de mirada hacia atrás, ya que concretamente estos son dos temas que interesaban especialmente Salmona en la época en la que asistía a los cursos de Francastel<sup>53</sup>.

---

53 Rogelio Salmona llegó a iniciar un trabajo de investigación, concretamente en aras a la elaboración de una tesis, sobre Brunelleschi y la construcción de la cúpula. Para ello realizó una estancia en Florencia durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1955, bajo la dirección y el patrocinio de Francastel. En la entrevista realizada por Cristina Albornoz Rogelio Salmona expresaba lo siguiente: *“Yo había planteado, fue por eso la beca en Florencia, estudiar la cúpula de Santa María de las Flores de Brunelleschi. La idea que le propuse a Francastel era, desde el punto de vista espacial, cómo el hombre ve el mundo en un momento dado y cómo lo construye. Me interesaba mucho esa modernidad, respecto a cómo se veía el mundo y cómo se construía antes. Me interesaba el salto, para llegar a la modernidad. Uno de los temas que estudié fue Picasso. Picasso rompe la tela sin la perspectiva, penetra en el espacio creando la ilusión de un espacio que está totalmente destrozado, es el nacimiento de otro espacio. Lo que Francastel habla aquí en su libro”* (Entrevista Cristina Albornoz\_2001)





**D – LA TRANSMISIÓN DE UN OFICIO. EPÍLOGO**

## **D - LA TRANSMISIÓN DE UN OFICIO. Epílogo**

Al inicio de este documento se hizo alusión a la dificultad que podía entrañar una aproximación lineal a la manera de hacer de Rogelio Salmona -y a sus herencias- y se manifestó el deseo de promover una aproximación caleidoscópica. Es posible que a lo largo de las páginas precedentes el sentido de este estudio se haya diluido. De ahí que parezca oportuno retomar el hilo inicial del discurso presentado en la introducción, para intentar dejarlo en el punto del que se partió. Por lo tanto, lo que en este apartado se expresa no puede llevar el nombre de conclusión, ya que esto implicaría que se cierra algo y no hay nada más alejado del espíritu con el que se ha abordado este trabajo.

Al igual que Rogelio Salmona fue elaborando poco a poco un texto que habría de contener las claves de su pensamiento arquitectónico, el estudio que aquí se ha acometido, no pretende ser más que una serie de pequeños pasos con los que volver a recorrer los caminos por él desbrozados, para así aprender, a través del hacer -tal y como él lo haría-, las claves de su oficio. La mirada que se ha instrumentado parte del deseo de seguir aprendiendo el oficio del proyecto.

Con la intención de deslindar algunas de las trazas de la herencia de Le Corbusier en Rogelio Salmona, hemos realizado un recorrido a través de sus años de permanencia en el 35 rue de Sèvres, de las primeras obras realizadas a su regreso a Colombia, de los pasos de aproximación hasta llegar a un proyecto y de los textos que escribió a lo largo de los años. En este proceso nos han acompañado, tanto los dibujos -consecuencia directa del hacer- como también las palabras de ambos arquitectos. La primera afirmación que se podría realizar al respecto, es que de manera clara la proximidad se antoja más evidente en el hacer que en el pensar. Es en los dibujos, pero sobre todo en la forma de aproximación al hecho proyectual, en donde es posible detectar de una manera más clara las trazas de una herencia.

Las páginas escritas hasta este punto han estado habitadas por una presencia a la que este texto no dio voz y que, sin embargo, siempre ha estado ahí. Al final del proceso, la intuición me llevó a releer las notas que había tomado en el curso de las lecturas de los escritos de Francastel. Mi sorpresa fue grande al constatar el nivel de afinidad entre lo que leía y las cuestiones sobre las que había estado trabajando.



Pierre Francastel<sup>1</sup>, a través de su cátedra sobre Sociología del Arte en la *École Pratique de Hautes Études* en París, fue una de las voces que mayor influencia tuvo en la formación de Rogelio Salmona. Sus escritos, según diversas fuentes, estuvieron claramente ligados a su actividad docente. Resulta por lo tanto de especial interés concentrarse en los textos *Peinture et société* (1951) y *Art et technique au XIX et XX siècles* (1956) ya que son éstos los que coinciden con el período en que Rogelio Salmona asistió a sus clases.

El trabajo de Francastel se incluye dentro de una corriente de la sociología, proveniente de la historia del arte, que apunta que determinados aspectos del arte pueden ser “reveladores” y no tanto efecto de realidades colectivas, visiones del mundo o “formas simbólicas”.

Como inicio vale la pena aclarar que para Francastel el término Arte engloba tanto a la pintura, como a la escultura, a las artes aplicadas y a la arquitectura, y tiene por objetivo último la elaboración de “sistemas figurativos” que definen la organización del espacio social, a partir de una exploración del imaginario.

Parte de la hipótesis de que el Arte no es un reflejo sino que es “una construcción, un poder de ordenar y de prefigurar. El artista no traduce, inventa”<sup>2</sup> y a partir de ahí desarrolla una amplia labor que cubre la totalidad del arte occidental desde la arquitectura medieval hasta la Escuela de París de 1940. La extensión del ámbito que aborda su trabajo nos da una pista para entender el espíritu de su planteamiento. Francastel defiende el valor del Arte como una de las funciones estables de la sociedad (aunque móviles según las civilizaciones) y por lo tanto defiende que, para permitir una aproximación científica a la producción artística, es necesario remitirse a la historia (de la sociedad) para poder centrar en su justa medida las claves de su desarrollo.

Francastel busca definir el papel que desarrollan las obras en una sociedad dada y defiende la tesis de

---

1 Pierre Francastel (1900-1970), sociólogo de formación, fue elegido en 1948 para dictar una cátedra sobre Sociología del Arte en la *École Pratique des Hautes Études* en París. Sus principales obras son : “*Peinture et société*” (1951); “*Art et technique*” (1956), “*La réalité figurative*” (1965); “*La figure et le lieu*” (1967); “*Études de sociologie de l’Art*» (1970).

2 FRANCASTEL, P (1956) *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. Cit, Pag. 6

“*L’artiste ne se borne pas à matérialiser à travers son tempérament, et grâce à un maniement d’une sorte d’instrument qui est sa technique particulière, les sentiments, les pensées générales d’un milieu. Il ne s’empare de valeurs immanentes pour les matérialiser, il est essentiellement créateur. L’art est une construction, un pouvoir d’ordonner et de préfigurer. L’artiste ne traduit pas, il invente. Nous sommes dans le domaine des réalités imaginaires.*”

que los genios y los artistas tienen capacidad de adelantarse a su tiempo y por lo tanto de prefigurar su devenir. Pero no obstante, también entiende que el arte es una función de todos y no de unos elegidos, en la medida que alude a todos los aspectos de una determinada sociedad.

Para él la arquitectura es una cultura a la vez material e intelectual, no sólo una disciplina académica. Francastel aboga por un sentido absolutamente comprensivo de la historia, en el que todos los factores que definen la actividad humana técnicos, científicos, figurativos y sociales están íntimamente ligados. Ese sentido de la historia hace que el aspecto ideológico aparezca en juego con igual peso que otros factores.

En *Art et Technique* afirma que el entorno hace al hombre, cuestión que reviste una gran importancia para el tema que nos ocupa ya que tanto Le Corbusier como Rogelio Salmons defendieron tesis similares a ésta. No obstante sus puntos de vista al respecto difieren ligeramente.

Cita a Le Corbusier, como un aguerrido defensor, con sus palabras y sus proyectos, de la tesis que sostiene que la cuestión de la “*habitation*” podía ser la base a partir de la cual construir tanto las obras como a quienes las habitan. En su texto de 1948, “*L’habitation moderne*”, Le Corbusier escribe:

*“Le logis est le temple de l’homme. Thème admirable : le foyer, temple de la famille. C’est une des tâches les plus substantielles auxquelles puissent s’attacher l’invention et l’amour de la beauté et s’appliquer le jeu des mesures et des proportions.”*<sup>3</sup>

Plantea a continuación que entender el problema de la residencia es, entre otras cosas, entender el comportamiento del hombre en su medio:

*“En fait il s’agit bel et bien du comportement de l’homme dans son milieu, constitué par les lois cosmiques et les lois de la nature, par la géographie, par la topographie et par une réalité impérative qui est une véritable clé de notre comportement : je veux parler de la journée solaire de « la journée solaire de 24 heures », cette alternative qui fournit la mesure de toutes nos entreprises ».*

Resulta evidente que Rogelio Salmons nunca habría utilizado el tono imperativo para referirse a estas cuestiones, pero también es inevitable detectar ciertas afirmaciones susceptibles de pertenecer a su discurso. En primer lugar cabe resaltar el énfasis puesto por ambos arquitectos en el tema de la

---

3 LE CORBUSIER (1948). *L’Habitation Moderne en Populations*. 3ème année. Pag 417-440

habitación, de la casa que, como proyecto y como laboratorio, asumió un papel indiscutible dentro de sus trayectorias:

*“La casa es nuestro rincón del mundo, es nuestro primer universo. La arquitectura doméstica- la casa y su entorno inmediato- es el legado más humilde, pero no el menos importante que una sociedad deja a la historia. Es la arquitectura hecha por el grupo familiar...”*<sup>4</sup>.

Mientras que Le Corbusier alude al medio (*milieu*), y Francastel habla de entorno (*cadre*), aunando en un único término lugar, geografía e historia, Rogelio Salmona sin embargo reclama para cada uno de estos aspectos su autonomía, colocándolos siempre en la primera fila de las cuestiones que deben ser tomadas en consideración para hacer arquitectura.

El contenido acerca las posturas del discípulo y el maestro en este punto pero, al mismo, su tono los distancia. Las palabras de Le Corbusier anteriormente transcritas constituyen una introducción de carácter general sobre el tema de la habitación para posteriormente centrarse en la defensa y justificación de las bondades de su propuesta residencial de *Unité d’Habitation de grandeur conforme*, mostrando las virtudes de una vida colectivamente regulada. Justifica sus planteamientos desde la búsqueda de la libertad a partir del orden. El planteamiento de Le Corbusier es impositivo, en la medida que pretende hacer extensiva su visión del mundo a los demás. Rogelio Salmona por el contrario atiende al lugar, a la geografía y a la historia desde las leyes propias de cada disciplina sin filtrarlas, como su maestro, de una forma a priori a través del filtro del orden o de la arquitectura.

Esta diferencia de enfoque sin lugar a dudas resulta significativa pues modifica el orden de importancia de los factores a partir de los cuales se proyecta. Rogelio Salmona sitúa en el punto de partida al individuo, que hace parte de una colectividad compuesta de individualidades, mientras Le Corbusier propone una visión a partir de una colectividad modelada por las leyes de orden que él mismo impone.

Esta manera diferencial de abordar la cuestión provoca choques en los planteamientos conceptuales, pero también conduce a acercamientos opuestos con respecto a la manera como se entiende la experiencia del espacio. Para Rogelio Salmona ésta se construye a partir de la percepción del individuo y de la manera como recorre e imagina los lugares, guiándose por su libre albedrío, entendiendo que la imagen responde al doble deseo de identificar- es decir de conservar- y de modelar lo real- es decir de

---

4 SALMONA R. (1982) Prólogo a TÉLLEZ G. *Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias*, op. Cit

anticipar y comprender.<sup>5</sup> Por el contrario Le Corbusier propone al individuo una experiencia espacial predeterminada a partir de la construcción de una experiencia visual perfectamente definida.

Cuando Le Corbusier alude al orden en el texto, lo menciona como una manera para alcanzar la libertad:

*“Quels sont donc les moyens matériels qui peuvent être mis à sa disposition? L'ordre seul permet d'atteindre la liberté: la liberté par l'ordre. Je parle en architecte. L'architecte est un faiseur d'ordre par définition, à condition d'accomplir sa mission, bien entendu.*

*La liberté par l'ordre, c'est précisément le thème proposé au constructeur d'un foyer, ce foyer pouvant désigner l'abri d'un homme, d'un couple, d'une famille avec un, deux, quatre, six, enfants. »<sup>6</sup>*

Como se ha podido ver en los distintos proyectos estudiados, tanto Le Corbusier como Rogelio Salmona comparten su pasión por el orden. Ambos recurren a un trabajo preciso y muy elaborado de las soluciones, en las que la geometría y el control de las proporciones son herramientas de primera magnitud. No obstante, una vez más, la óptica desde la que se aborda la cuestión es diametralmente opuesta. Para Le Corbusier el orden es una necesidad que trasciende lo estrictamente estético y que se extiende a lo social.

*“Y cómo el constructor, el poeta – y de manera particular Le Corbusier- pretende proceder para reconducir las cosas al orden? Siguiendo tres principios: poniendo orden por doquier en la ciudad, devolviendo a los hombres su condición de naturaleza; dándoles la oportunidad de cultivar su tiempo libre. LC es un hombre de orden. Este orden, él lo concibe tanto en lo que concierne la lógica interior de una sistema monumental, que cuando se trata de la disciplina social.”<sup>7</sup>*

Por el contrario los proyectos de Rogelio Salmona se apoyan en la necesidad de establecer un orden visual, construyéndose a partir de una geometría muy precisa pero sin pretender en ningún momento imponer unos patrones de comportamiento a quienes los habitan. Plantea la posibilidad de construir un todo a partir de dos experiencias diversas y superpuestas: el marco propuesto por el arquitecto y la sensibilidad particular de quien lo habita, pretendiendo en todo momento que el marco físico proyectado nunca se convierta en una imposición.

---

5 FRANCASTEL, P. (1956) *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. Cit, Pág. 252

6 LE CORBUSIER (1948). *L' Habitation Moderne*, op. Cit.

7 FRANCASTEL, P. (1956) *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. Cit, Pág. 33

*“Dijimos en un taller en Alcalá de Henares que la arquitectura que deseábamos hacer es aquella que se pueda descubrir, que no se imponga, pues es más bella la arquitectura cuando se descubre con sorpresa, con encantamientos, como se descubre la naturaleza.”*<sup>8</sup>

*Cada proyecto me fue exigiendo una mayor síntesis cultural, más rigor para crear una arquitectura que suscite emociones al recorrer o habitar sus espacios, y que éstos, diversos y armónicos, sean capaces a su vez de suscitar vivencias y encantamiento. En otras palabras una arquitectura que emocione y que se perciba con todos los sentidos, con la visión, pero también con el aroma y el tacto, con el silencio y el sonido, la luminosidad y la penumbra, y la transparencia que se recorre y que permite descubrir los espacios sorprendidos”*<sup>9</sup>

En *Mise au Point* Le Corbusier dice: *“Soy y sigo siendo un visual impenitente”*.<sup>10</sup>

Y unas páginas más adelante afirma que:

*“Mi investigación ha estado siempre dirigida hacia la poesía que está en el corazón del hombre. Hombre visual, que trabaja con sus ojos y con sus manos, estoy animado por manifestaciones ante todo plásticas. Todo está en todo: cohesión, coherencia, unidad Arquitectura y urbanismo conjugados: un único problema reclamando una única profesión.”*<sup>11</sup>

Le Corbusier concentra su visión del hombre en su condición visual. Rogelio Salmona por el contrario intenta poner de manifiesto de manera constante que tanto historia como geografía construyen una determinada forma de cultura que en última instancia es la que modela al hombre. Alude a la experiencia, a la “errancia”, a la presencia del hombre en los edificios y en las ciudades, como una vía de reconstrucción de lo proyectado por el arquitecto a partir del bagaje cultural – en el amplio sentido de la palabra- de quienes lo habitan. En esta misma línea, Francastel cita un texto de Lucien Febvre en el que dice que todas las nociones que permiten al hombre formarse una idea de su papel y de su lugar en el universo dependen de la manera en que éste toma conciencia de su cuerpo y de cómo es capaz de conducir su acción.

*“Proyectar o mejor componer la arquitectura es en cierto modo sentir y expresar la emoción del mundo. Hacerla es un acto de rememoración, es recrear. Es continuar en el tiempo lo que otros a su vez han creado y re-creado.*

---

8 SALMONA, R (2003). La experiencia es mía lo demás es dogma, op. Cit

9 SALMONA, R (1985). Espacios abiertos, op. Cit

10 LE CORBUSIER (1966). *Mise au Point*, op. Cit

11 Ibid. Pag. 22

*Constituye un acto profundamente culto, pues no se recrea lo que no se conoce. Por el contrario, es el conocimiento el que permite la escogencia y la selección, y éste, es el gran momento de la creación. El momento en el cual, como sucede con la música, se empieza a componer, a transformar lo existente, a elaborar la forma, a definir la espacialidad particular de cada obra y a establecer la espiritualidad de la arquitectura, su aspecto más importante.*

*Por su complejidad no es solamente un hecho estético. La arquitectura se vive, se habita. Sensaciones visibles, olfativas, auditivas y táctiles se perciben cuando nos movemos en los espacios construidos, en los espacios arquitectónicos.*

*Son rincones, como diría Gaston Bachelard, que conservan los recuerdos y las emociones del mundo.*

*Vivimos en ellos como las estrellas en el firmamento, siempre atraídas entre ellas.”<sup>12</sup>*

Este diferente enfoque de partida también conduce a maneras diversas de proyectar los espacios. Tomando prestadas las palabras de Francastel se podría decir que Rogelio Salmona proyecta a partir de la teoría del espacio interior heredada de Asplund y de Alvar Aalto a partir de la “*concepción de los espacios libres encadenados siguiendo la imaginación caprichosa del habitante*”. Esta manera de proyectar, tal y como se vio en el análisis de algunos de sus proyectos de madurez, conduce a acentuar tanto en planta como en el alzado el carácter individual de la composición.<sup>13</sup> Le Corbusier por el contrario se apoya en el *plan générateur* que busca poner en relación todas las partes del edificio para construir un todo unitario. Quizás una de las cuestiones que pone de manifiesto estas diferencias de manera más explícita se deriva de la visión conjunta de los fachadas proyectadas por ambos arquitectos. En el caso de Le Corbusier se trata de composiciones extremadamente estudiadas y estables, recurriendo en la mayoría de los casos a la organización mediante *trois masses*. Rogelio Salmona por el contrario evita componer fachadas, siendo éstas la resultante tanto de la espacialidad interior como del diálogo propuesto con el entorno circundante.

La concepción del proyecto a partir de los espacios libres encadenados y su individualización dentro de la composición conduce a la puesta en valor del muro como elemento estructural por excelencia, ya que éste a la vez sustenta y define los espacios. Veámos en el apartado relativo al trabajo en el 35 rue de

---

12 SALMONA, R (2000). Hacer arquitectura, op. Cit

13 Francastel en este punto alude a Wright: “*Los seis criterios de la arquitectura orgánica (definidos por Wright) hacia 1908 –simplicidad, estilo individual, carácter orgánico de la composición, puesta en armonía del color con el entorno, acentuación del carácter de los materiales puestos en obra, planta que expresa así como el alzado, el carácter individual de la composición- no parecían en contradicción con las especulaciones europeas contemporáneas. Zevi resume así el mismo las posiciones asumidas por Le Corbusier: pilotis, terraza jardín, planta libre, fachada libre ilustrando tres principios: volúmenes, superficie y geometría y sobre todo plan generador.*” Pag. 189

Sèvres cómo Le Corbusier construye sus proyectos mediante la recombinación de una serie elementos (estructura, pan de verre, brise-soleil, etc.), lo que conduce a un proceso de una extremada racionalidad tanto constructiva como compositiva. Le Corbusier recombina elementos para construir un todo, mientras que Rogelio Salmona compone un todo en el que se individualizan estancias.

*“Sin renegar en absoluto de lo adquirido anteriormente, un movimiento mas reciente está naciendo para reaccionar contra una marcha demasiado acentuada hacia la abstracción, en la medida que ello implica la exclusión de lo sensible. Un esfuerzo está hecho para resituar la intuición matemática en una toma de conciencia más próxima de lo concreto original. La búsqueda de la abstracción ya más no parece tolerable en cuanto conlleva una exclusión del mundo sensible... En la cima de la especulación lógica conviene no perder de vista, en ningún momento, que el punto de partida de toda la especulación matemática se encuentra en una actividad operatoria para resolver problemas planteados al individuo en la realidad.”*<sup>14</sup>

Francastel afirma que según Le Corbusier, el papel del arquitecto moderno no es tanto el de dibujar o construir, como el de disponer (*agencer*)<sup>15</sup>. *Agencer* significa disponer combinando elementos, organizar un conjunto mediante una combinación de elementos. Vimos también cómo Rogelio Salmona prefería recurrir al término componer antes que proyectar, para referirse a la práctica de la arquitectura. En ambos casos, la aproximación al proyecto mediante la elaboración y reelaboración de una serie de variables establecidas, da pie a una manera de hacer sistemática e infinitamente rica en posibilidades.

La relación que ambos establecen con la técnica en cierta forma los acerca. Parafraseando a Francastel, ambos asumen que *“que el arte, como toda otra actividad fundamental, era inseparable en sí mismo de una cierta tecnicidad, tanto en el plano de la práctica manual como en el plano de la organización intelectual que dirige al artista hacia la creación de sistemas figurativos dotados de una cierta estabilidad y susceptibles de transmisión.”*<sup>16</sup>

El sociólogo francés alude a la técnica como aquello que más aproxima a los hombres de tipos diversos que forman una sociedad, ya que ésta a la vez que los hace utilizadores de los mismos objetos, establece afinidades profundas de espíritu. Rogelio Salmona entendió la técnica como una manera clara de establecer un diálogo con la tradición. Le Corbusier pasó por diversas etapas: en un momento dado quiso anticipar y dirigió la mirada sólo hacia el futuro, pero también sintió la necesidad de promover un regreso hacia tradiciones ancestrales. Francastel vincula técnica y medio natural entendiendo que éste,

---

14 FRANCASTEL, P. (1956) *Art et technique aux XIX et XX siècles.*, op. Cit, Pag. 249

15 Ibid, Pag. 30

16 Ibid, Pag. 265

como marco en el que evolucionan las sociedades, es un medio fabricado gracias a la doble influencia de las técnicas materiales y figurativas.<sup>17</sup> Esta afirmación entronca directamente con las afirmaciones de Rogelio Salmons que aluden a la necesaria consideración del paisaje en tanto que creación cultural. La postura de Le Corbusier al respecto es quizás más próxima a los planteamientos de Rousseau.

A los ojos de Francastel Le Corbusier es un artista del siglo XIX y su paradoja reside en que probablemente lo sea, parcialmente. Al mantener una relación con el humanismo a través de el Modulor (que no deja de ser un sistema antropo-centrista afín a los utilizados en el Renacimiento) y del modelo del hombre solo en su taller, pero al mismo tiempo es un hombre de mañana. Cosa que Francastel, quizás por la ausencia de distancia histórica, no supo ver. Fundió lo positivo de lo antiguo, manteniéndolo, incorporó lo nuevo, e imaginó el futuro.

Aunque los supuestos ideológicos o conceptuales de los cuales parten, son en muchos casos diferentes, es posible constatar cómo para ambos arquitectos el hacer arquitectura supone un proceso de búsqueda, paciente ordenada y metódica y en muchos casos coincidente. Sí como decía Francastel, la arquitectura es a la vez una cultura material e intelectual, pues quizás sea en la faceta material, en lo que esta supone de oficio en donde sea posible encontrar más puntos en común: tanto la importancia concedida a determinadas herramientas -como la geometría, la proporción y el dibujo en dos dimensiones-, como la manera de hacer metódica e iterativa que implica una constante reflexión y reelaboración del trabajo propio son constantes en la manera de hacer de los dos arquitectos.

En dos libros póstumos Le Corbusier define su trabajo como fruto de la constancia:

*“C’est-à-dire agir dans la modestie, l’exactitude, la précision. La seule atmosphère pour une création artistique c’est la régularité, la modestie, la continuité, la persévérance. J’ai déjà écrit quelque part que la constance est définition de la vie, car la constance est naturelle et productive” [...].*<sup>18</sup>

Rogelio Salmons por su cuenta escribía:

*Con el tiempo fui aceptando cada vez con menos dificultades que nada se inventa y que todo se recrea y que, en ese sencillo acto, la arquitectura transforma lo existente sin modificarlo, porque permite la continuidad de la historia que, a su vez aneja, la enriquece incorporándola.”*<sup>19</sup>

---

17 FRANCASTEL, P. (1956) *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. Cit. Pag. 266

18 LE CORBUSIER (1966). *Mise au Point.*, op. Cit., Pag. 11

19 SALMONS, R (1985). *Espacios abiertos*, op. Cit



Resulta evidente que entre Le Corbusier y Rogelio Salmona se operó una auténtica transmisión de conocimiento, con todo lo que esto implica. Rogelio Salmona no quiso imitar a su maestro, ni continuar la labor emprendida por aquel. El arquitecto colombiano elaboró una obra propia sustentada en las sólidas bases de un oficio aprendido inicialmente en el 35 rue de Sèvres.

Comparando dos afirmaciones realizadas por maestro y discípulo, en la etapa final de sus trayectorias es posible extraer ciertas conclusiones.

Le Corbusier en 1966 afirmaba que nada es transmisible excepto el pensamiento:

*“Si, nada es transmisible salvo el pensamiento, nobleza del fruto del trabajo. Este pensamiento puede o no devenir en una victoria sobre el destino más allá de la muerte y quizás tomar otra dimensión imprevisible.”*<sup>20</sup>

Rogelio Salmona en 2003 aludía a la imposibilidad de la transmisión de la experiencia:

*“Lo primero que tengo que decirles es que creo que la experiencia no se transmite, sólo se transmiten sus dogmas. Mis conocimientos y razonamientos, sensaciones y emociones, pero sobre todo la interpretación que les he dado, han sido los determinantes en la composición de la arquitectura que he elaborado. Es una experiencia personal, que repito no se puede transmitir, pero en cambio puedo transmitir a través de la arquitectura, de su espacialidad y de sus formas, emociones, sensaciones, rechazos o aceptaciones. La experiencia personal lograda en mi caso a través de un recorrido a campo traviesa por la historia de la arquitectura, complementada o implementada por la lectura de la ciudad, pero siempre enriquecida en una lectura en general, ha sido lo que me ha permitido acercarme a los problemas y soluciones de las necesidades de la sociedad.*

*Cada uno de nosotros tiene su propia experiencia. La mía (no me interesa ponerla como modelo, sería pretencioso) sólo me sirve y me ha servido a mí. Pero el resultado de esa experiencia puede ayudar a comprender, nunca a copiar, ya sea un modelo arquitectónico, una propuesta espacial, y con mayor razón si esas propuestas han sido enriquecedoras para la ciudad y para sus habitantes y han promovido lugares propicios para el encuentro, la convivencia y la emoción. Todo aquello que toca lo indecible, y se logra cuando la memoria recrea la experiencia particular y única en que se descubre el mundo y las estrellas, la historia, el instante y el sortilegio, lo vivido y lo medido. Todos esos aspectos particulares, experiencias únicas de la creación, son los elementos de una obra particular, difícil de transmitir.”*<sup>21</sup>

---

20 LE CORBUSIER (1966). *Mise au Point.*, op. Cit, Pag. 60

21 SALMONA, R (2003). La experiencia es mía lo demás es dogma, op. Cit

Esta declaración de intenciones realizadas por ambos arquitectos deja patente su postura ante la transmisión del conocimiento. Para Le Corbusier está claro que su legado tiene la forma de un pensamiento, de una doctrina, mientras que para Rogelio Salmona lo que resulta relevante es la voluntad de transmitir que la experiencia se construye a partir de estímulos y fuentes diversas y que es a través de ella como se logra dar forma a una determinada manera de hacer arquitectura.

Para terminar, y a modo de síntesis, cabría mencionar algunos de los aspectos que Rogelio Salmona pudo aprender junto a Le Corbusier y que de una manera personal trasladó posteriormente a su manera de hacer. Estos son: la necesaria continuidad en la búsqueda (cada proyecto es continuación de uno anterior); el sentido de una producción inserta en la historia; la necesidad de dotarse de referentes culturales amplios y extra-arquitectónicos; la arquitectura como generadora de emoción; la importancia del dibujo (el dibujo como herramienta para la construcción del proyecto) y por último el trabajo a partir de invariantes (la relación con la materia, el lugar, el paisaje, la ciudad, entre otros).

*“El conocimiento a menudo intuitivo de la Belleza es una de las formas incontestables del conocimiento”*<sup>22</sup> escribía Pierre Francastel en las primeras páginas de *Art et Technique*.

La búsqueda constante en pro de lo bello, así como un delicado y siempre presente equilibrio entre sensibilidad y razón -como claves para entender el mundo que nos rodea- fueron sin duda un punto fundamental de encuentro, un principio y un fin.

---

22 FRANCASTEL, P. (1956) *Art et technique aux XIX et XX siècles*, op. Cit Pag. 10





**ANEXO 1 - SENTANDO LAS BASES DE UN OFICIO:  
Colombia 1936-1948**

**1.1 Nacimiento de la primera facultad de arquitectura en Bogotá\_ PAG. 516-525**

**a.** Previos

**b.** Primeros docentes

**1.2 Lecturas e influencias\_ PAG. 525-539**

**a.** Lecturas académicas

**b.** Figuras relevantes

**c.** Revista PROA

**1.3 Panorama profesional años 1936-1948\_ PAG. 539-546**

**a.** Años 1940: primera puesta al día /bajo la influencia de Le Corbusier

**b.** Años 50: el despuntar de las nuevas generaciones y una mirada hacia el sur

**c.** Finales años 50, años 60: consolidación de dos tendencias y toma de conciencia de lo específicamente propio

**1.4 Breves biografías\_ PAG. 547-563**

**a.** Karl Brunner

**b.** Leopoldo Rother

**c.** Bruno Violi

**d.** Gabriel Serrano Camargo

**e.** José Gómez Pinzón

**f.** Carlos Martínez Jiménez

**g.** Jorge Gaitán Cortés

**h.** Jorge Arango Sanín

## 1. SENTANDO LAS BASES DE UN OFICIO COLOMBIA: 1936-1948

Arquitectónicamente, y desde el punto de vista de la formación académica, Colombia es un país joven, no habiendo transcurrido aún ni cien años desde que se fundara la primera Facultad de Arquitectura en Bogotá, en el año 1936. La historia de los inicios de la profesión en el país es apasionante, tanto por la enorme calidad de la arquitectura que se realiza durante esos años tempranos, como por el nivel de compromiso personal, académico y profesional de los principales actores que asumen un cierto liderazgo durante los mismos. La historia del nacimiento de la profesión en Colombia es una historia de voluntades personales, de compromiso y de entereza vital.

Los años 30 constituyeron un momento de inflexión en el panorama arquitectónico local, ya que de forma casi simultánea confluyeron varios hechos decisivos.

Prácticamente a la par que se creó la primera Facultad de Arquitectura, se fundó la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) constituida oficialmente el 6 de junio de 1934, gracias al empuje de nueve personas, ingenieros y arquitectos, reunidos en la oficina de Alberto Manrique Martín, arquitecto, ingeniero y dinámico empresario bogotano, para intentar dar forma a una profesión cuyas pautas aún no estaban definidas en Colombia.<sup>1</sup>

También por esos años empezaron a aparecer las primeras revistas profesionales. Estas publicaciones cumplieron un importante papel al difundir en Colombia la arquitectura que en ese momento se estaba haciendo en Estados Unidos y en Europa, pero también porque contribuyeron a formar un ámbito para la reflexión arquitectónica. Las primeras que se publicaron fueron: *Ingeniería y Arquitectura* (primera revista profesional fundada por iniciativa de José Gómez Pinzón), *Casas y Lotes*, que circuló entre 1944 y 1948, *PROA* fundada en 1946 (por Carlos Martínez Jiménez, Jorge Arango Sanín y Manuel de Vengoechea), *El Arquitecto* (revista de la SCA), que apareció de forma esporádica entre 1952 y 1970 y *CLA* (construcción, ingeniería y arquitectura), de la que circularon algunos números entre 1956 y 1970.<sup>2</sup>

---

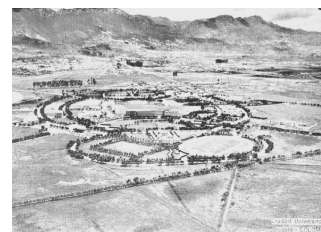
1 Alberto Manrique Martín, Carlos Martínez Jiménez, Gabriel Serano Camargo, José Gómez Pinzón, entre otros.

2 ARANGO, S.; RUÍZ GÓMEZ, D.; SALDARRIAGA ROA, A.; & TÉLLEZ, G. (1984). *13º Anuario de la Arquitectura en Colombia*. Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá.

Otro hecho relevante, sin lugar a dudas, fue el clima político que por aquel entonces se vivía en Colombia. En 1934 fue elegido como presidente el candidato Alfonso López Pumarejo, un liberal de mentalidad abierta y reformista. Durante su primer mandato presidencial (1934-1938) se emprendieron una serie de medidas, tanto políticas como culturales, que apuntaban a una modernización del país y a su inmersión en el ámbito de la economía capitalista. Durante este primer gobierno llevó adelante lo que se llamó la “Revolución en marcha”, lema que él mismo definió como *“el deber del hombre de Estado de efectuar por medios pacíficos y constitucionales todo lo que haría una revolución por medios violentos”*. Planteó controvertidas reformas en el ámbito constitucional, tributario, universitario, judicial, laboral y de relaciones exteriores, apuntando hacia la necesidad de crear un país más igualitario y dinámico. Este proyecto global de modernización institucional y cultural del país fue decisivo en todos los ámbitos, pero fueron fundamentalmente la reforma educativa y el impulso dado a la Dirección de Edificios Nacionales<sup>3</sup>, vinculada al Ministerio de Obras Públicas los hechos que más influyeron en el panorama arquitectónico.<sup>4</sup>

La reforma educativa estaba fundamentada en dos aspectos: en primer lugar pretendía hacer acorde la formación universitaria a las necesidades más apremiantes del país y, en segundo lugar, apostaba por brindar las herramientas para que una fracción más amplia de la población pudiera acceder al disfrute de una ciudadanía de pleno derecho. Para esto se planteó unificar las escuelas en un sólo campus y ampliar los estudios universitarios existentes hasta la fecha, con el fin de poder emprender una modernización del país a partir de un mayor desarrollo tecnológico. La planificación y posterior construcción de este campus modélico dio lugar a la Universidad Nacional de Colombia<sup>5</sup>, siendo una de las muchas labores emprendidas desde la Dirección de Edificios Nacionales.

Como se nombró anteriormente, otro de los frentes abiertos por el gobierno de López Pumarejo fue el de intentar ofrecer alternativas más equilibradas en un país marcado por profundas desigualdades. Esto implicó también un programa fuerte de creación de infraestructuras sanitarias, educativas, y de vivienda de interés social. En este sentido resulta de especial interés la vinculación que desde el



3 La Dirección de Edificios Nacionales fue creada alrededor de 1930

4 LÓPEZ PUMAREJO, A. (s.f.). *Colombia. Presidencia de la República*. Recuperado el 18 de julio de 2013, de Así es Colombia: <http://web.presidencia.gov.co/asiescolombia/presidentes/48/htm>

5 La ordenación inicial del campus se basó en los esquemas del pedagogo alemán Fritz Karsen, y fue posteriormente matizada y definida por el arquitecto Leopoldo Rother. En la construcción de los edificios de la Ciudad Blanca, llevada a cabo entre los años 1936 y 1945, participaron el propio Rother, Erich Lange, Ernst Blumenthal, Alberto Wills, Julio Bonilla Plata y Bruno Violi.

momento inicial se estableció entre la Dirección de Edificios Nacionales, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional y las necesidades reales del país. Desde la Dirección de Edificios Nacionales, institución vinculada al Ministerio de Obras Públicas, se promovieron varios proyectos, estando compuestos los equipos redactores por técnicos de la misma y por jóvenes egresados o incluso estudiantes de la incipiente Facultad.<sup>6</sup>

Los arquitectos e historiadores Silvia Arango, Alberto Saldarriaga y Carlos Niño Murcia, principales artífices de la elaboración de la memoria arquitectónica de Colombia en particular en lo relativo al período moderno, aluden a la Universidad Nacional, a la obra realizada por el Ministerio de Obras Públicas y la revista *PROA*, como la base que sustentó el surgimiento de la Arquitectura Moderna en Colombia.

## **1.1 - Nacimiento de la primera facultad de arquitectura en Bogotá. 1936-1948**

### **a. Previos**

Según relatan algunas de las personas involucradas en este apasionante proceso, o sus coetáneos, fue un grupo de jóvenes universitarios quienes, habiendo empezado la carrera de Ingeniería en La Universidad Nacional de Bogotá, se organizaron para solicitar al rector de esta entidad la creación de una Facultad de Arquitectura. Hernando Vargas Rubiano<sup>7</sup> suma en su haber el haber sido partícipe del nacimiento de dos de las facultades de arquitectura más importantes del país tales como son la Universidad Nacional

---

6 ANGULO FLORES, E. (1987). *Cincuenta años de arquitectura. 1936-1986 U. Nacional. Bogotá*, op. Cit, pag. 41. *“Desde su comienzo la facultad se vinculó al proceso de desarrollo del país y a sus necesidades reales. En la primera década los estudiantes hicieron práctica profesional, en el campo de la construcción, en las obras que adelantaba en todo el país la Dirección de Edificios Nacionales, del Ministerio de Obras públicas. En los períodos de vacaciones los alumnos interesados eran empleados por el Ministerio como ayudantes de dirección en las obras, con un sueldo aceptable para sus gastos personales y allí desarrollaban una magnífica práctica. Más tarde la Universidad conformó grupos de profesores para que, con la colaboración de sus alumnos, realizaran proyectos para la comunidad en los campos de la investigación y del diseño.”*

7 Hernando Vargas Rubiano, arquitecto nacido en Tunja (Boyacá) en 1917 y egresado de la Universidad Nacional de Colombia.



y la Universidad de los Andes, ambas en la capital. En una conversación que data de Noviembre de 2000 Vargas Rubiano relata cómo, debido a la no existencia de los estudios de arquitectura, se vio abocado a promover un movimiento entre los jóvenes estudiantes de ingeniería, muchos de los cuales habrían deseado ser arquitectos, que culminó con la solicitud al por entonces rector, José Gómez Pinzón, de la creación de una Facultad de Arquitectura.<sup>8</sup>

Así pues, mediante el acuerdo n° 24 del 19 de Octubre de 1936, el Consejo Directivo de la Universidad Nacional de Colombia dio carta de naturaleza a la Escuela de Arquitectura y Bellas Artes. En realidad, si bien la unión de las peticiones de este grupo de estudiantes, asociada a la voluntad y el hábil manejo de José Gómez Pinzón, fue lo que permitió dar el paso definitivo, desde 1929 ya se venían adelantando pequeñas acciones para introducir la arquitectura en el pensum de la Universidad. En ese año se creó el Departamento de Arquitectura, dependiente de la Facultad de Ingeniería, gracias al cual se iniciaría una rama de especialización en arquitectura. No obstante, esta iniciativa tuvo corta vida ya que a finales del mismo año el Departamento se vio obligado a cerrar debido a dificultades presupuestarias. En 1934 se realizó una nueva tentativa creando las cátedras de Dibujo y Composición Arquitectónica, legalizadas mediante el acuerdo N° 2 de 1934 del Consejo Directivo, que les fijaba un pensum de seis años<sup>9</sup>.

A las anteriores voluntades que impulsaron la creación de la Facultad de Arquitectura, también es importante sumar el papel que jugó la Sociedad Colombiana de Arquitectos, quien desde sus orígenes, y a través de su junta directiva, subrayó la necesidad de sustentar la profesión en una formación académica.

---

8 VARGAS RUBIANO, H. (2004). Entrevista. AAVV & A. MIANI URIBE (Ed.), *Conversaciones de Arquitectura Colombiana* (Vol. 1, págs. 28-43). Ediciones Uniandes, Bogotá. Pag. 33.

“Terminé mi bachillerato en Tunja y quería estudiar arquitectura, pero eso no existía aquí. No logré conseguir una beca para estudiar en Italia, como intenté, así que me resigné a matricularme en Ingeniería Civil en la Universidad Nacional con la esperanza de que en cualquier momento se pudiera promover la facultad de arquitectura, el estudio de esta profesión, una escuela. En este curso de ingeniería, en primer año, me puse a indagar con los compañeros sobre quiénes estaban interesados en la arquitectura y encontré que había 15 de 45. Entonces les sugería que fuéramos a proponerle al rector que creara una especialidad, una escuela, que nos diera cursos de arquitectura, de dibujo arquitectónico, de diseño, de historia. El rector era José Gómez Pinzón. Estábamos en 1936 y se iniciaba la reforma universitaria que Alfonso López Pumarejo promovió, así que era posible crear más facultades. En ese momento había cuatro o cinco nada más y se requerían por lo menos 100 estudiantes. Esta necesidad hizo que surgiera la iniciativa de anexarse a la Facultad de Artes, en conjunto con un curso de Decoración de Interiores que funcionaba hasta el momento en la Facultad de Ingeniería. José le propuso esta idea al Consejo Directivo y fue aprobada, así que ese mismo año logramos crear nuestra primera facultad de arquitectura del país.”

9 ANGULO FLORES, E, op. Cit, pag. 34.

mica. Como se comentó previamente, gran parte de los profesionales involucrados en la SCA también contribuyeron a forjar esta nueva escuela.

Es así cómo la primera promoción de arquitectos de Colombia estudia entre 1936 y 1941, llegando a graduarse 10 profesionales como fruto de esta primera experiencia.

## **b. Primeros docentes**

Con anterioridad a los años 30, la arquitectura en Colombia era ejercida por ingenieros civiles, maestros constructores y algunos profesionales colombianos graduados en el exterior o por extranjeros. Esto implicó que no fuera fácil constituir un cuerpo de profesorado para iniciar esta andadura.

A pesar de estas dificultades, poco a poco el cuerpo docente de esta incipiente facultad se fue consolidando, llegando a incorporar a excelentes maestros. Entre ellos, cabe destacar al austriaco Karl Brunner, arquitecto y urbanista, profesor de Teoría e Historia de la Arquitectura y Urbanismo; a los chilenos titulados en Alemania, Julio Casanovas y Raúl Manheim, profesores de Historia de la Arquitectura; a Carlos Martínez Jiménez formado en l' École de Travaux Publics de Paris y profesor de Urbanismo; a Roberto Ancízar Sordo, formado en Barcelona y en la escuela de Saint-Luc en Gante, profesor de Composición; a Gustavo García Ordóñez, profesor de Introducción a la Arquitectura, que estudió en Bruselas; a Luis de Zuleta, ex ministro de educación en España, emigrado por la Guerra Civil, profesor de Historia del Arte; a Henri Yerly, licenciado en Física y Matemáticas en la Universidad de Fribourg, profesor de matemáticas; a Gustavo Maldonado, ingeniero, profesor de Concreto Reforzado y por último a Julio Carrizosa Valenzuela, ingeniero UN, profesor de Mecánica y Resistencia I y II.



A esta lista habría que añadir dos personajes importantes que, según varias fuentes<sup>10</sup>, también ejercían como docentes en ese momento. Se trata de Gabriel Serrano Camargo, ingeniero UN, profesor de Edificación e Instalaciones Técnicas así como de Composición y al mismísimo rector, artífice final de la creación de la Facultad de Arquitectura, José Gómez Pinzón, ingeniero de la UN, profesor de Práctica Profesional. En los años inmediatamente posteriores habrían de ingresar en la universidad dos de las figuras más relevantes para la formación de las generaciones venideras, Leopoldo Rother y Bruno Violi.

---

<sup>10</sup> ANGULO FLORES, E., op. Cit pag. 96.

Como anexo se incluye una breve reseña biográfica de las figuras que, por diversos motivos, resultaron especialmente relevantes durante ese período de formación de la Facultad y en general de definición de la profesión, pero siempre desde la perspectiva de su vinculación con esta entidad.

Si bien todos ellos fueron personajes de indudable valía profesional, y las breves biografías que se incluyen dan ampliamente cuenta de ello, lo que por encima de todo deseamos plasmar en esta contextualización del momento histórico en el que el país estaba inmerso, son los rasgos de carácter de estos personajes pioneros. Estos profesionales, de manera personal y sin que nadie se lo encomendara explícitamente, asumieron la responsabilidad de introducir en Colombia no sólo la modernidad en el plano arquitectónico, mal entendida como un estilo, sino el hecho de hacer de éste un país moderno. Probablemente entendieron que la profesión era otra de las vertientes que iba a permitir el desarrollo del país, y se comprometieron con ella de una manera ejemplar.

Estos maestros fueron capaces de realizar una auténtica síntesis entre los conocimientos extraídos del exterior, bien directamente por su procedencia o bien por su formación, y los potenciales y carencias que el medio ofrecía.

Los profesores extranjeros poseían todos en común el hecho de haber recibido una formación clasicista, así como la condición de ser personas dotadas de una cultura amplia y extensa. En ninguno de los tres casos que hemos citado como mas relevantes, Karl Brunner, Leopoldo Rother y Bruno Violi, se trataba de arquitectos en el sentido estricto de la palabra. Brunner fue arquitecto e ingeniero; Rother arquitecto con formación como músico y pintor; Violi, arquitecto, pintor y escultor. Los testimonios que se han podido recabar de sus antiguos discípulos siempre exaltan el hecho de que fueron poseedores de una vasta cultura, personas que abrían mundos, por encima de cuestiones más estrictamente disciplinares. La arquitectura que presentaban a sus alumnos era eminentemente europea, con algunas incursiones en el panorama americano.<sup>11</sup>

Por otro lado, los personajes colombianos involucrados en este proceso tuvieron un perfil diferente. Como en el caso anterior, nos centramos en los profesionales cuya aportación se considera de una es-



---

11 BURBANO EDGAR “Memorias de un estudiante de provincias” en ANGULO FLORES, E. , op. Cit “Nos hicieron conocer a Gropius, a Mies Van Der Rohe, a Behrens, a Alvaar Aalto, a Neutra, a Lescaze, a Le Corbusier, a Maillart y a tantos otros que se constituyeron en los pioneros de la arquitectura contemporánea.”

pecial relevancia. Nos referimos en este caso a Gabriel Serrano Camargo, José Gómez Pinzón, Carlos Martínez Jiménez, Jorge Gaitán Cortés y Jorge Arango Sanín. Los tres primeros fueron ingenieros y, exceptuando el caso de Martínez Jiménez, todos orientaron sus miras en sus viajes formativos o de complemento de estudios hacia los Estados Unidos. Gabriel Serrano visitó las universidades americanas con el fin de conocer de primera mano su manera de hacer, completando su formación en el tema de la arquitectura hospitalaria en Washington. Gaitán Cortés y Arango Sanín realizaron sendas maestrías en Cálculo Estructural en Yale y en Diseño Urbano en Harvard. En el caso de Martínez Jiménez, si bien su complemento de formación, de índole también técnica, discurrió en París, a juzgar por el sesgo de los ejemplos de arquitectura internacional que se publicaron en *PROA* durante esos años está claro que también albergaba un interés grande por la arquitectura americana.

Así pues entre esos dos polos, entre la tradición humanística de los estudios en Europa a lo largo del siglo XIX y principios del XX, y una aproximación más pragmática y estrechamente vinculada a la técnica, discurrieron los estudios durante esos primeros años. En común poseen las dos vertientes el hecho innegable de una mirada amplia y plagada de referencias. No obstante es interesante constatar cómo la utilización de éstas no es una transposición directa de modelos, sino que en la mayoría de los casos se operó una auténtica síntesis cultural. Tanto en los trabajos académicos de los estudiantes, como en la propia producción de los docentes, se observan los rasgos de un saber hacer sólido hábilmente aprehendido, pero también una producción anclada a una cultura material local. Vale la pena anotar que sin duda el hecho de haber recibido una enseñanza próxima a la ingeniería, marcó sin duda a estas primeras generaciones .



La calidad profesional de estos primeros maestros y auténticos promotores de la profesión en Colombia es innegable. No obstante, y sin lugar a dudas, también sus rasgos de personalidad fueron decisivos para llevar a cabo con éxito la labor que se habían propuesto acometer. Aquellos que los conocieron, resaltan el carácter fuerte y emprendedor de todos ellos, así como una gran dosis de dedicación, pasión y compromiso.

Su compromiso con la docencia y con la profesión excedía de los ámbitos de lo previsible. Baste recordar a Gabriel Serrano Camargo y su periplo por las universidades de los Estados Unidos o a Bruno Violi cuya actitud, según relatan sus antiguos alumnos, lo aproximaba más a un amigo con el que debatir sobre arquitectura que a un profesor distante. En las fotos aparecen todos con trajes y un gesto elegante, lo que hace presuponer una manera de estar más formal, más distante; no obstante, al parecer las relacio-

nes personales, en lo que éstas suponen de valoración recíproca, eran próximas e intensas.

La rectitud de carácter y la entregada dedicación, constituyeron algunos de los rasgos más notables de estos primeros docentes.<sup>12</sup> Pero también fueron fundamentales el entusiasmo y la pasión por la arquitectura y por la cultura en general -así como una clara voluntad por transmitir las-, probablemente unidos a la conciencia del momento en la historia que estaban desempeñando. Todos estos hechos importantes contribuyeron a dotar de empuje y vitalidad a estas primeras generaciones.<sup>13</sup>

El escrito de Rogelio Salmona, en el que recuerda a su maestro, publicado en el periódico *El Tiempo* a raíz del aniversario de la prematura muerte de Gaitán Cortés, también se expresa en esos términos:

*Jorge Gaitán Cortés se presentó en el primer curso de taller de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, vestido deportivamente; alegre en su contacto con los estudiantes y juvenil. Se mostraba amplio, descomplicado, rompiendo el canon del profesor trascendental, como se supone -erróneamente- deben ser los profesores de una universidad. No nos sentíamos los alumnos muy diferentes a él, a pesar de la diferencia de edad. Su manera de expresarse, de dirigirse a nosotros, nos hacía sentir cercanos a él. Era accesible, sencillo, no dominante. Lo sentía -por lo menos yo- como un amigo que ayudaba a desarrollar los proyectos del curso. Tenía una mirada directa, a pesar de su miopía; manos fuertes, cogía el lápiz con firmeza y dibujaba con fuerza, como su personalidad.*

*(...) Tocó temas precisos, desde sencillas leyes de composición, hasta explicaciones más complejas. Por ejemplo: cómo trabaja la materia, cómo está conformada, las características de su estructura, la mejor forma de utilizarla para evitar desperdicios y no echarla a perder. Nos explicaba también que la materia debe ser tratada con inteligencia y sabiduría. Fue para mí importante el hacernos entender lo que es la materia, no sólo en su aspecto formal, sino su esencia misma.*

12 SERRANO CAMARGO, R. (1983). Semblanza de Gabriel Serrano Camargo. *Cuadernos PROA 2*, Bogotá. Pag. 6-29. "Su apostolado en la cátedra fue como todos los actos de su vida, de una dedicación y honestidad incomparables, unidos a la modestia y al respeto absoluto por las ideas de sus colegas."

13 Semblanza de Bruno Violi en ANGULO FLORES, op. Cit, Pag. 120

"De su magnífica labor como formador de arquitectos somos testigos todos sus alumnos. El entusiasmo en la tarea docente lo llevaba en muchas oportunidades a visitar, a altas horas de la noche, los sitios de trabajo de los estudiantes para intercambiar ideas, orientar los aspectos que pudiesen tener problemas y enfocar y muchas veces realizar perspectivas de los espacios que llamaban su interés. Fue además de magnífico profesor un amigo con el cuál se conversaba amenamente paseando por los predios de la tranquila, en esa época, ciudad universitaria..."

... En su clase existió siempre una clara comunicación entre el profesor y los alumnos. Su amplia cultura humanística y su conocimiento profundo en todos los campos de las artes fueron el medio de empezar a pensar en arquitectura; en el valor de las proporciones, de los ritmos, de la luz, sin tratar de imponer sus propios criterios."



*Con tan sencillos pero pertinentes conceptos nos dio una lección de arquitectura, que era también una lección de construcción. Jorge Gaitán no separaba la arquitectura de la construcción. Con un profesor así, las horas se enriquecen, son vitales. Por ello guardo esos recuerdos muy frescos en la memoria. Hay personajes influyentes en la formación de un estudiante, Jorge Gaitán fue uno de ellos. Me hizo entender que la arquitectura era algo serio y profundo. Sabía encauzar los primeros pasos de un alumno que son definitivos, demostrando que además era un pedagogo. A mí, personalmente, me abrió un camino que me marcó para toda la vida.”<sup>14</sup>*

La lectura de testimonios de estudiantes de la época, procedentes de fuentes diversas, nos habla de la importancia que tiene la vertiente personal en el recuerdo que, de estos profesores, guardan sus discípulos. Sin duda la admiración y la voluntad de emulación de los maestros fueron también importantes alicientes para las jóvenes generaciones.

La apertura de miras de estos personajes hizo que se implicaran en gestas más allá de lo estrictamente docente. Estaba naciendo una escuela, una profesión y también se estaban produciendo cambios en la manera de estar en el mundo, como por ejemplo el hecho de que, por primera vez en Colombia, hombre y mujeres compartieran las aulas en la Universidad. A raíz de esto, docentes como Carlos Martínez llegaron incluso a organizar reuniones entre chicos estudiantes de arquitectura y chicas de la Facultad de Decoración de Interiores, responsabilizándose de éstas frente a los padres, para promover la integración entre ambos sexos.<sup>15</sup>

La implicación personal fue intensa y no sólo a través de la docencia. Martínez Jiménez, fundador y director de la revista *PROA*, se comprometió con este proceso a tal punto que llegó a poner a disposición de los estudiantes algunas páginas de su revista. Así, en enero de 1949 la revista abrió sus páginas para dar cabida a los estudiantes. En una nota editorial titulada “Nuevos colaboradores” se expone:

---

14 SALMONA, R. (22 de 11 de 1998). En memoria a mi maestro. *El Tiempo*, Bogotá.

15 BURBANO EDGAR “Memorias de un estudiante de provincias” en ANGULO FLORES, E. op. Cit, Pag. 76 “Para sucederlo es nombrado el arquitecto Carlos Martínez en mayo de 1938. El nuevo decano graduado en la *École de Travaux Publiques de Paris*, una escuela técnica subvencionada por la industria Francesa como lo fue la *Bauhans Alemana*, elabora un reglamento para profesores y estudiantes, un código de ética profesional y establece lo que hoy sería el bienestar estudiantil. Organiza reuniones entre los estudiantes de arquitectura y las alumnas de decoración, con el compromiso para con los padres de familia de recoger en su automóvil a las 12 muchachas y regresarlas a su casa antes de las doce de la noche.”

*“Los estudiantes de la Facultad de Arquitectura de Bogotá desean hacer públicos sus quehaceres y sus inquietudes. Anhelan dirigir y editar próximamente su propia revista, pero mientras obtienen las facilidades necesarias, PROA les ha cedido algunas páginas.*

*Son directores de esta nueva sección: Antonio Nariño, Hans Rother y José Villaveces, algunos arquitectos, quienes a su entusiasmo juvenil unen los méritos a ser publicados de estudiantes de selección y una cultivada inteligencia. Las críticas o alabanzas que desde hoy comienzan a ser públicas y de las cuales ellos asumen las responsabilidades serán tan radicales como a su edad corresponde, pero contribuirán al renombre de su Facultad y estimularán seguramente las inquietudes y capacidades de sus compañeros.”*<sup>16</sup>

Por último vale la pena resaltar que estos primeros docentes a la vez que se dedicaron a la enseñanza ejercieron la profesión, como funcionarios o como profesionales liberales; y hacer notar cómo también algunos de ellos fueron empresarios y gestores de la ciudad o, como incluso en varias ocasiones, llegaron a ocupar cargos de responsabilidad política. Esto habla de una profesión que avanza al unísono, en la que el poder que toman las decisiones, la planificación de las mismas y los que las ejecutan están coordinados, siendo en varias ocasiones las mismas personas. Y también de la ética de una profesión en la que sus actores tenían una conciencia clara de su papel en la historia, quizás no como figuras singulares que necesitan brillar con luz propia, sino como parte de un colectivo que apuesta por el progreso de un país y de una profesión. En resumen, la impresión que permanece tras leer los diversos testimonios y atender a los hechos, es que en aquel momento prevalecieron la pasión por el conocimiento y por el trabajo, por encima del lucro personal.

## **1.2 - Lecturas e influencias**

A continuación se pretende dar cuenta de los diferentes factores externos que pudieron contribuir a perfilar el ambiente arquitectónico en Colombia. Estos se evaluarán desde tres frentes: las lecturas académicas de las que se ha podido tener constancia gracias a testimonios y escritos, la relevancia en el medio de algunas figuras internacionales -evaluadas en base a las circunstancias del momento y a algunos testimonios- y por último a lo publicado en la revista *PROA* durante esos años.

---

16 MARTÍNEZ JIMÉNEZ, C. (1949). “Nuevos Colaboradores”. *PROA* 19, Bogotá

## a. Lecturas académicas

Los libros utilizados como textos académicos que han sido citados a lo largo de los testimonios son escasos y han ido variando en función de los años y de los profesores a los que se hacía alusión.

A principios de los años 40, el español Luis de Zuleta era el encargado de impartir las clases de Historia del Arte, orientándolas hacia unos cursos de Sociología del Arte. Los libros de texto a los que recurría con mayor frecuencia eran la *Historia del Arte* de J. Pijoan, el *Apolo* de Salomón Reinach, los escritos de Hypolito Taine y algunos textos de Ortega y Gasset, pertenecientes en particular a *La Rebelión de las Masas*.<sup>17</sup>

Hacia 1946 tomarían el relevo Vicente Nasi y Luis Cortés Silva, cuyo libro de cabecera era la *Historia de la Arquitectura* de Sir Banister Fletcher.<sup>18</sup>

Tres años más tarde, Roberto Rodríguez Silva relata cómo colaboró en algunos de los primeros cursos de historia que se impartieron en la recién fundada Universidad de los Andes. Se trataba en primer lugar de un curso de urbanismo e historia de la ciudad, dirigido por Jorge Gaitán Cortés quien lo había invitado a dictarlo conjuntamente, en el que se recurría a textos de Lewis Mumford. El segundo era un curso llamado *Historia de la vivienda humana*, basado en el libro del mismo nombre de Auguste Choisy.<sup>19</sup>

No obstante, Silvia Arango comenta que en los años 1940 la influencia decisiva se operó en torno a libros y artículos de procedencia extranjera, que más que hablar sobre lo que ya se había hecho proponían una mirada hacia el futuro. En particular alude a la importancia decisiva de los escritos de Le Corbusier en *Vers une Architecture* (1923) y al contenido de las múltiples conferencias que el maestro franco-suizo impartió a partir de 1929 en América Latina. También nombra a Walter Gropius como un punto de referencia importante, en un principio a través de los artículos publicados en revistas y posteriormente de su libro *Alcances de una arquitectura integral* (1955- traducción al español 1956).

---

17 NIÑO MURCIA, C. (1987). La historia de la enseñanza de la historia. En E. ANGULO FLOREZ, & A. d. Colombia (Ed.), *Cincuenta años de arquitectura. 1936-1986*. Universidad Nacional Bogotá, Bogotá. Págs. 51-56.

18 Idem

19 RODRÍGUEZ SILVA, R. (2004). Entrevista. AAVV & A. MIANI URIBE (Ed.), *Conversaciones de Arquitectura Colombiana* (Vol. 1, p. 119). Ediciones Uniandes, Bogotá. Pag. 14





formación en los Estados Unidos entre los años 1940 y 1950.<sup>22</sup> Vale la pena anotar también que, desde 1937, Marcel Breuer colaboraba con Walter Gropius en Harvard y que dichos cursos de posgrado eran impartidos conjuntamente.

Resulta significativo el hecho de que por aquel entonces varios de los arquitectos europeos más relevantes se encontraran impartiendo docencia en los Estados Unidos. Mies ocupaba su cátedra en el IIT de Chicago desde 1937, Alvar Aalto impartió clases en el MIT de Boston entre los años 1946 y 1948, y Josep Lluís Sert, quien se encontraba en los Estados Unidos desde 1941, enseñó durante un año en Yale antes de ser nombrado decano de la Escuela de Diseño de Harvard en 1953.

Por lo tanto, aunque la historiografía de la arquitectura colombiana siempre haya reconocido la influencia de Le Corbusier como el principal impulso para el desarrollo de la nueva arquitectura en el país, llegándose incluso a afirmar que “... en Colombia ya es lugar común aceptar a Le Corbusier como la influencia más perdurable en la arquitectura colombiana hasta los años 60”<sup>23</sup>, no es despreciable el hecho de que muchos de los arquitectos formados durante aquellos años en Colombia tuvieran la ocasión de terminar su formación en Estados Unidos. La intensidad del momento académico que se estaba viviendo en las universidades de aquel país, con la presencia casi simultánea en las aulas de varias de las figuras más relevantes de la arquitectura moderna, sin lugar a dudas debió tener una repercusión en el ámbito colombiano.

Ernesto Jiménez, quien finalizó sus estudios en la Universidad de Illinois, relata lo siguiente:

*“Esta universidad queda a setenta kilómetros de Chicago y del Instituto de Tecnología que era donde estaba Mies van der Rohe en ese momento. Allí la gente se vestía, dibujaba y estornudaba como él. Era el rey, el dios y no se hacía nada sin consultárselo primero, pues era el profesor de toda la teoría racionalista a ultranza, que tuvo y tiene todavía vigencia en relación con el culto y la esperanza en la tecnología, para beneficio de la humanidad. Esto, aún cuando Frank Lloyd Wright tenía enorme vigencia en el área de Chicago. Ese debate era eterno entre esas dos corrientes, así que de Le Corbusier poco se hablaba.”*

---

22 CORTÉS, R (2008). “Bogotá. Vivienda y ciudad a mitad del siglo XX”. En AAVV *Bogotá moderna*. DPA 24, Edicions UPC, Barcelona. Pag. 20 Según el autor de este artículo estudiaron en la Universidad de Yale Jorge Gaitán Cortés; en la Universidad de Michigan Roberto Rodríguez Silva, Francisco Pizano de Brigard y Enrique Triana; en la Universidad de Pennsylvania Hernando Vargas Rubiano (1941-1942); en la Catholic University de Washington Rafael y José María Obregón, Pablo Valenzuela, Alberto Herrera, Jaime Nieto y Daniel Suárez; en la Universidad de Illinois Ernesto Jiménez; en la universidad de Cornell Álvaro Saénz.

23 ARANGO, S. (1984). “La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia.”, op. Cit

Por otro lado, y según relatan varios de los que vivieron ese momento, desde mediados de los años 50 la aparente hegemonía de la influencia de Le Corbusier viró a una mayor atención hacia la arquitectura que se estaba desarrollando en algunos países de América Latina, particularmente en Brasil, y posteriormente hacia las aportaciones de Frank Lloyd Wright y de Mies van der Rohe. No parece descabellado afirmar que el regreso al país de quienes se hallaban estudiando en Estados Unidos pudo contribuir a perfilar este nuevo panorama. Así mismo, la publicación en 1948 de *Sapere vedere la architettura* de Bruno Zevi, lectura obligada en las facultades de arquitectura, contribuyó sin duda a difundir el trabajo de Wright. La apuesta de Zevi por una lectura de la arquitectura desde su componente espacial, “*donde se señala el espacio como el verdadero protagonista de la arquitectura, pero no el espacio estático, sino el espacio percibido, unido al movimiento, a la cuarta dimensión*”<sup>24</sup> marcó una manera de aproximarse a la arquitectura en el medio universitario colombiano.

### **c. Revista PROA**

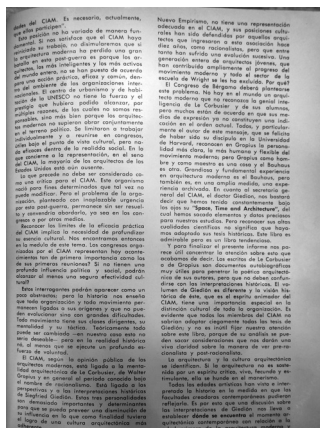
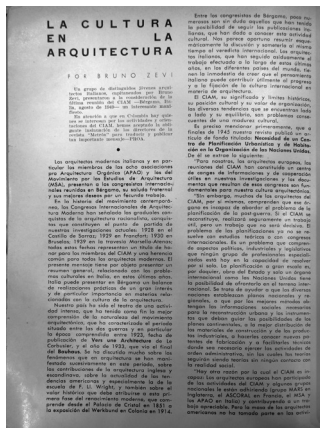
Otro de los canales claros para dar cuenta de las inquietudes y de los intereses que por entonces poblaban el panorama arquitectónico Colombiano, es lo publicado en la revista *PROA*.

Aunque es obvio que al tratarse de una única fuente los contenidos aparecen sesgados según los intereses y las afinidades de su director, también es cierto que durante un largo período -desde 1946, año de su fundación, hasta 1969, año en que entra en circulación la revista *Escala- PROA* fue prácticamente el único medio para la difusión de la arquitectura en Colombia. Por otro lado, Carlos Martínez demostró siempre ser un aguerrido defensor de la Arquitectura y la Ciudad por encima de credos personales. Pensamos pues que es lícito afirmar que el análisis de lo publicado durante estos años permite formarse una impresión clara sobre los temas y los arquitectos -o las arquitecturas- que se hallaban en el centro de los intereses del grueso de la profesión.

Se ha realizado un vaciado de las obras, así como de las editoriales y demás artículos de opinión publicados entre 1946 y 1958, que resulta especialmente significativo. La revisión de lo publicado en la revista sólo se ha acometido hasta el año 1958, ya que el objetivo era detectar las características del panorama arquitectónico previamente a la llegada de Rogelio Salmona tras su permanencia en París, momento en que éste empieza a realizar su producción en Colombia.

---

24 Ibid., Pag. 48



Desde 1946 hasta 1950 casi todos las reseñas publicadas sobre algún arquitecto extranjero se centran en Le Corbusier, en sus proyectos y en sus escritos. Se llegaron a publicar varios textos, como *El nuevo mundo*, así como reseñas sobre la *Unité d'Habitation de Marseille* y el Plan Director para Bogotá, entre otros.

En noviembre de 1949 se publica en *PROA* un texto de Bruno Zevi, llamado “*La cultura en la arquitectura. Mensaje al CIAM*”. El texto de Zevi recoge el manifiesto presentado por los arquitectos italianos, miembros de las ocho asociaciones pro arquitectura orgánica (APAO) y del Movimiento para los Estudios de Arquitectura (MSA), en el encuentro de Bérghamo. En él se realiza un claro cuestionamiento de la labor desempeñada hasta el momento por la organización. Alude a su falta de trascendencia, reconociendo “*los límites de la eficiencia práctica de los CIAM*”<sup>25</sup>, y a su inoperancia como herramienta válida en la reconstrucción post bélica. Una de las causas que se nombran es que los arquitectos modernos “*se limitaron a trabajar individualmente y a reunirse en congresos, útiles bajo el punto de vista cultural, pero nada eficaces dentro de la realidad social*”<sup>26</sup> Así mismo, pone en duda la eficiencia como hecho cultural de los CIAM en la medida que no involucran de una manera amplia a todos los actores del momento, en concreto a los arquitectos americanos y en particular a los discípulos de Wright.

El contenido de este escrito, y su publicación en Colombia, ponen de manifiesto que se está asistiendo al inicio de un cuestionamiento de las premisas canónicas del Movimiento Moderno, que al parecer hasta el momento habían sido asumidas como doctrina absoluta.

Tar la publicación de este contundente escrito, en abril de 1950 (*PROA* 34) se publica un texto de Walter Gropius cuyo título es “Diez conceptos básicos para la enseñanza de la arquitectura”. Como su nombre indica, en él se abordan cuestiones aparentemente centradas en la docencia de la arquitectura, pero que en realidad abarcan un espectro mucho más amplio. El texto habla de la necesidad de una preparación concéntrica del arquitecto, por encima de una práctica seccionada, abogando por una “*claridad de pensamiento y en conocimiento de realización práctica*”<sup>27</sup>. También defiende la primacía del método, por encima del conocimiento y la destreza. Las palabras de Walter Gropius parecen apuntar hacia una

25 ZEVI, B. (1949). “La cultura en la arquitectura. Mensaje al CIAM” *PROA* 29, Bogotá. Pag. 14-15

26 Idem

27 GOPIUS, W. (1950). “Diez conceptos básicos para la enseñanza de la arquitectura”. *PROA* 34, Bogotá. Pag. 13

universalidad contraria a lo expresado en el artículo de Bruno Zevi, en el cuál se incidía mucho en lo particular y en la necesidad de aportar soluciones concretas. La polémica y la divergencia de opiniones ya estaban por entonces a la orden del día.

En mayo de ese mismo año, la revista publica una carta de Le Corbusier (*PROA*, 35) dirigida al senador Warren Austin, Presidente de la Comisión del Comité de Planeamiento de Nueva York. En ella Le Corbusier denuncia varias de las incoherencias que, desde su punto de vista, presenta la propuesta de Harrison para el edificio de las Naciones Unidas o -quizás sea más correcto decir- la interpretación que éste estaba haciendo de las ideas iniciales de Le Corbusier.

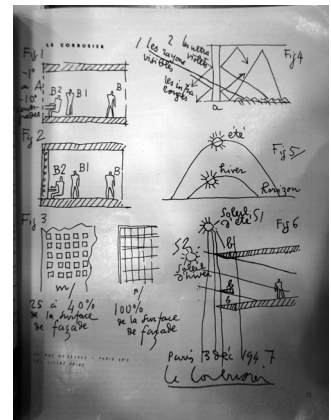
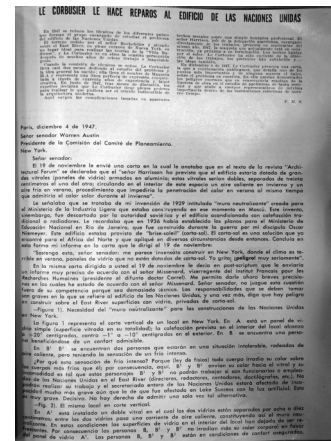
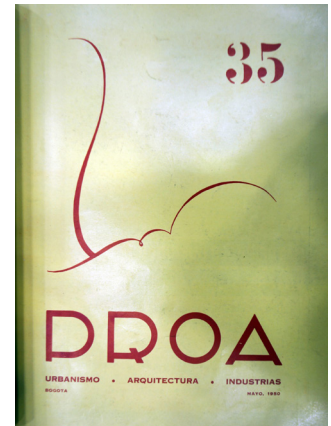
Esta publicación llama la atención por dos cuestiones: la primera es su fecha de aparición, casi tres años más tarde de que fuera escrita, y por lo tanto con una vigencia aparentemente relativa. La segunda es que la introducción está firmada por FMS, Fernando Martínez Sanabria<sup>28</sup> se supone, y aunque el texto es muy breve y escueto, constituye una denuncia a la manera cómo se procedió con respecto a este proyecto y un reconocimiento la importancia del maestro, alabando sus “*muchos años de trabajo e inagotable genio*”<sup>29</sup>. Tras su visita a Bogotá en 1947 Le Corbusier realizó varios esfuerzos, que finalmente resultaron infructuosos, para conseguir que fuera Fernando Martínez Sanabria quien se encargara de dirigir el equipo encargado del Plan Director para Bogotá en el 35 rue de Sèvres. En abril de 1950 el proyecto estaba en pleno desarrollo. No es de extrañar que la publicación de este escrito fuera motivada por el propio Le Corbusier, y que sugiriera al joven colombiano el hacer una reseña al respecto<sup>30</sup>.

A partir de ese momento se produce un giro en el contenido de la publicación. Los proyectos extranjeros que se publican dejan de estar centrados en el maestro franco-suizo, de quien de hecho ya no se publica prácticamente nada hasta cinco años después (*PROA* 93- octubre 1955). La atención puesta en el exterior se centra a partir de entonces en los proyectos realizados en Brasil especialmente, aunque también se publican algunos de otros países latinoamericanos como Argentina y México, así como unos cuantos ejemplos de Estados Unidos (Marcel Breuer y Paul Rudolph). Casi se podría afirmar que

28 Fernando Martínez Sanabria, arquitecto graduado en 1950 en la Universidad Nacional de Bogotá, y sin lugar a dudas uno de los profesionales más brillantes de su generación.

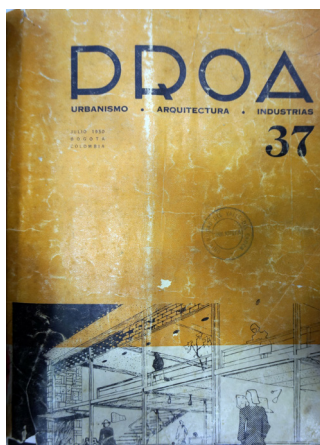
29 LE CORBUSIER (1950). “Le Corbusier le hace reparos al edificio de las Naciones Unidas”. *PROA* 35, Bogotá. Pag. 13

30 En la correspondencia mantenida con José Luis Sert durante ese período en numerosas ocasiones le instó a escribir o a actuar en su defensa.



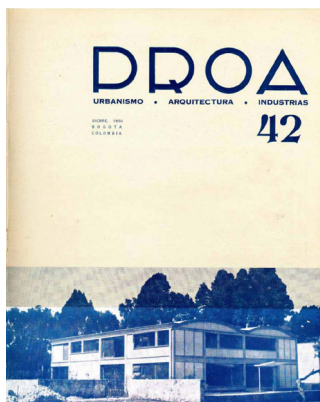
durante estos cinco años la atención se deriva desde Europa hacia América, con un especial énfasis a lo relativo a América Latina.

Resulta interesante constatar cómo este giro en los intereses coincide con un cambio en los proyectos de los arquitectos locales que se muestran. Si hasta entonces los trabajos publicados eran casi todos pertenecientes a las grandes firmas<sup>31</sup> o a los arquitectos Bruno Violi y Leopoldo Rother, *PROA* dedica el número 42 de la revista a la producción del grupo Domus<sup>32</sup> y de otros jóvenes arquitectos compañeros de generación de Rogelio Salmona, junto con un único proyecto de Bruno Violi -la casa Shaio- que ocupa la portada.



Esta decisión, probablemente intencionada, a primera vista resulta paradójica ya que pone juntos al maestro -como figura aislada- y a sus discípulos.<sup>33</sup> A partir de este momento esta nueva generación -que coincide con el último grupo al que aludiremos en la clasificación que viene en el posterior epígrafe- entrará a compartir de forma constante y decidida las páginas de la revista junto con los anteriores protagonistas.

Otro dato relevante es que en el número de *PROA* 37 (julio 1950) aparece un artículo de Ignacio Gómez Jaramillo que trata por primera vez un tema que será recurrente a lo largo de los años: la arquitectura iberoamericana del pasado. En este caso el texto se titula “Grandezas y miserias de Yucatán”. Carlos Martínez había mostrado siempre un notable interés por la arquitectura Colonial y por la historia en general; no obstante, este salto en la historia que en paralelo se opera hacia adelante y hacia atrás, resulta particularmente interesante. En dos números consecutivos, y sin solución de continuidad, apuesta alternadamente por la generación más joven de arquitectos egresados de las facultades del país y posteriormente por la arquitectura realizada en el continente americano quince siglos mas atrás. Se estima que este dato puede resultar de interés ya que, a lo largo de los años, Rogelio Salmona estudió una y otra vez la arquitectura Prehispánica, encontrando en ella una constante fuente de conocimiento e inspiración.



---

31 Cuéllar, Serrano, Gómez; Obregón y Valenzuela; Esguerra, Saenz, Urdaneta y Suárez; Ortega, Pizano y Gaitán Cortés; y Pizano, Pradilla y Caro

32 F. Pizano de Brigard, G. Bermúdez Umaña, H. Vieco Sánchez

33 Aunque muchas veces se haya dicho que Bruno Violi no tuvo seguidores, la verdad es que se observa una gran continuidad en el discurso, a través de factores como el manejo de la escala y la pasión por el detalle en la construcción como material para conseguir expresividad, patentes en las obras de todos ellos.

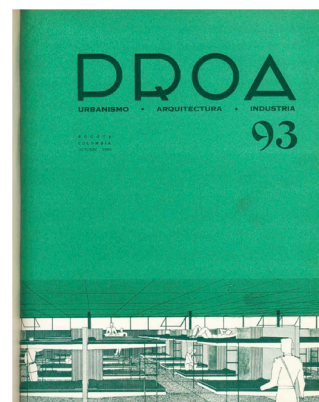
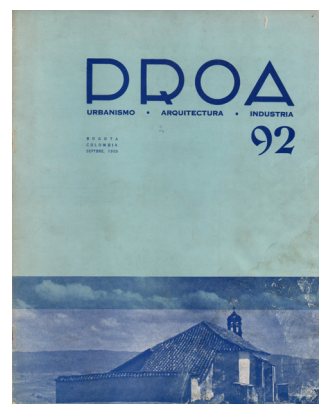
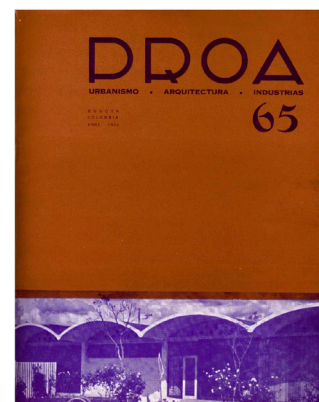
El “abandono” temporal de Le Corbusier, debido quizás a una apertura en los intereses, también pudo obedecer al profundo desacuerdo que a lo largo de numerosos artículos manifestó el director de la revista hacia el Plan Director y el Plan Regulador de Bogotá, redactados respectivamente por Le Corbusier y el equipo de Wiener - Sert. La nota editorial de noviembre de 1952 (*PROA 65*), firmada por Carlos Martínez y titulada “*Puro timo el Plan regulador de Bogotá*”, deja patente el desacuerdo del director de PROA con la forma con la que se llevó adelante la gestión de estos planes urbanísticos para la ciudad. La postura de Martínez Jiménez, inicialmente entusiasta defensor de la invitación de Le Corbusier como consultor sobre el futuro de Bogotá, con el tiempo derivó hacia actitudes más críticas.<sup>34</sup>

En julio de 1955 se produce un nuevo punto de inflexión, ya que se publica por primera vez y de manera extensa varias obras de los arquitectos Borrero, Zamorano y Giovanelli en Cali, iniciándose con ello un nuevo período de descentralización de la capital mediante la publicación recurrente de trabajos de arquitectos de distintas partes del país. Hasta este momento sólo se habían publicado algunos ejemplos puntuales y de manera muy esporádica. Este nuevo hito coincide con otras dos decisiones editoriales dignas de mención: la edición de un número monográfico sobre Arquitectura Colonial (*PROA 92*- Septiembre 1955) y un regreso a la publicación de Le Corbusier (*PROA 93*\_ Octubre 1955).

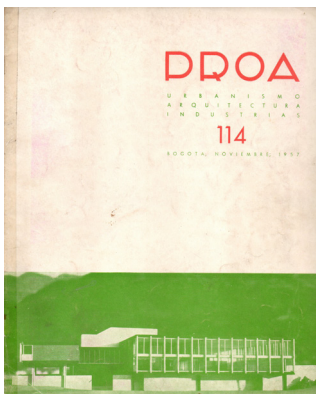
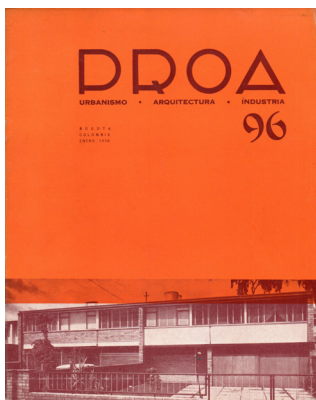
Pareciera como si por períodos de cinco años se fueran estableciendo líneas diferentes, y que en los puntos de inflexión se hiciera un esfuerzo por mostrar simultáneamente el pasado y el presente. Vemos cómo tras cinco años de “abandono de Le Corbusier” se cierra este período y se abre el nuevo volviéndolo a traer a colación, junto con el pasado encarnado en la Arquitectura Colonial y el futuro representado por la apertura del país a la nueva arquitectura.

Sin embargo vale la pena anotar que este “regreso” de Le Corbusier se opera de forma estrictamente puntual, ya que no aparecerá nada suyo hasta 1957, cuando se publica el *Pavillon Philips* para la Exposición de Bruselas (*PROA 114*\_ nov 1957) y la *Unité d’Habitation de Nantes* como parte de un número dedicado íntegramente al panorama internacional (*PROA 108*\_ abril 1957).

Entre 1955 y 1960 disminuye considerablemente la publicación periódica de ejemplos internacionales, mostrando únicamente algunos proyectos procedentes de Venezuela y de Uruguay.



34 MONDRAGÓN, H. “Le Corbusier y la Revista Proa o la historia de una malentendido”. AAVV, *Le Corbusier en Bogotá* (Vol. 2). Bogotá.



La editorial que encabeza el primer número aparecido en 1956 (PROA 96) resulta de especial interés para la apreciación de lo que constituiría uno de los rasgos de identidad más claros de la arquitectura realizada en Colombia a partir de los años 1960. Nos referimos a la apuesta decidida por una determinada materialidad, marcada por la utilización de materiales autóctonos, en particular el ladrillo cara vista.

En esta nota editorial no firmada, pero que se piensa puede ser de Carlos Martínez, se apunta:

*“Siempre ha existido una legítima alianza entre el arquitecto y los materiales constructivos que produce el suelo de cada región. Este pacto milenario está adquiriendo en estos tiempos una vigencia más estrecha derivada de los conceptos que sobre funcionalidad, economía y técnica se están imponiendo. En regiones ricas en bosques, como la escandinava, las maderas -imprescindibles en toda época en construcciones económicas y rurales- están participando actualmente, bajo múltiples apariencias industrializadas, en los más modernos y lujosos edificios. En Holanda, país rico en arcillas, ciudades enteras se construyen con ladrillo o cuando menos se les utiliza como pavimento de calles y carreteras o en los ribazos de sus canales. En otros lugares, Río de Janeiro por ejemplo, se utiliza el granito que se explota en los suburbios. Los casos pueden multiplicarse en apoyo de la contribución regional que los materiales prestan al carácter de las respectivas arquitecturas.*

*Pero para que el pacto sea honorable es importante que el arquitecto utilice, sin mistificarlas, las cualidades intrínsecas de los distintos materiales. Los sillares de piedra arenisca bogotana fueron inteligentemente empleados en importantes edificios religiosos y gubernamentales. Su volumen, su textura y su resistencia son allí inobjetables. Lamentablemente tan interesante material, por economías en los costos o por la rapidez en la ejecución de las obras, fue convertido en mera capa de revestimiento...*

*Cabe en este campo, eso sí, una atenta investigación para determinar las causa de los penosos insucesos de la piedra bogotana. Ojalá se puedan aportar soluciones satisfactorias. Personalmente opinamos que es el momento de estimular la utilización de elementos sucedáneos. Tal vez el ladrillo sea el mejor indicado. A su favor está la funcionalidad proveniente de las variedades y la fácil explotación que ofrecen los inmensos bancos de arcillas bogotanas. Este material, tan resistente físicamente como constante en sus texturas y alegres matices, disfruta de la calurosa acogida que la elaboración y utilización popular le han acordado. Requiere, eso sí, para su más amplia utilización que se pueda ofrecer, como en otros países, en muchas variedades de colores, texturas y dimensiones y que se atienda a la más esmerada utilización en las obras.”*<sup>35</sup>

35 SIN NOMBRE. (enero de 1956). Notas Editoriales. PROA 96, Pag. 1. Bogotá



No se pretende afirmar que la utilización del ladrillo en la arquitectura colombiana sea consecuencia de este artículo, ni mucho menos. De hecho, ya hacía algunos años que la revista venía publicando obras parcialmente realizadas en este material, mayoritariamente viviendas de bajo coste. No obstante, la que se podía apreciar hasta el momento era una utilización muy discreta, que aún no dejaba presuponer las cotas de expresividad que este material iba a adquirir con los años<sup>36</sup>.

En abril de 1957 (*PROA 108*) se dedica un número monográfico a la arquitectura internacional en el que se publican por primera vez en la revista obras de Mies van der Rohe<sup>37</sup>, Eero Saarinen, Allison y Peter Smithson, Kaija y Heikki Siren, Alfonso Reidy y Jan Duiker, acompañadas de trabajos pertenecientes a Le Corbusier y Walter Gropius. Posteriormente, en algunos números sueltos se publicarán obras de Alvaar Aalto, Oscar Niemeyer, arquitectura en Moscú, Hungría y Japón. La mirada anteriormente centrada en el cono sur del continente se hace menos intensiva y se desplaza hacia destinos más lejanos.

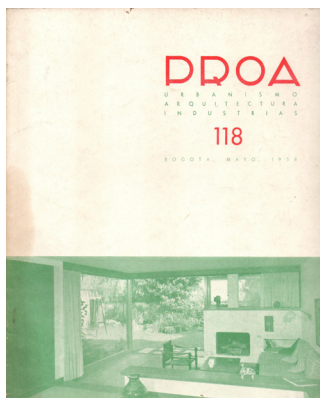
Sin embargo, llama la atención que en las escasas publicaciones sobre obras internacionales que se realizan por aquel entonces aparezcan los nombres de maestros en ese momento consagrados como Le Corbusier, Mies van der Rohe o Alvar Aalto -aunque éstos dos últimos, aún no habían sido muy difundidos en Colombia-, junto a arquitectos más jóvenes, casi coincidentes en edad con las nuevas generaciones de arquitectos colombianos como pueden ser Alison y Peter Smithson o Kaija y Heikki Siren. A lo mejor sería posible lanzar la hipótesis de que el interés versado hacia lo que se está haciendo fuera deja de estar centrado en los grandes ideales o visiones programáticas de la arquitectura para empezar a dirigirse hacia una producción más cotidiana. A posteriori, resulta interesante constatar la existencia de ciertas similitudes entre la producción de las nuevas generaciones de arquitectos colombianos con la producción de arquitectos nórdicos de la misma generación.

Hacia finales de los años 50 se publicarán varias obras que, desde nuestro punto de vista, constituyen

---

36 De hecho es significativo que en el número 100 de *PROA* (junio 1956) en donde se realiza una revisión de las mejores obras realizadas durante los últimos diez años en Colombia, el único ejemplo en que se utiliza el ladrillo es la Clínica David Restrepo de los arquitectos Cuéllar, Serrano, Gómez. Sin embargo pensamos que es importante traer este artículo a colación ya que pone de manifiesto una tendencia o una inquietud latente por ese entonces en Colombia.

37 Vale la pena reseñar que, previamente a la publicación de este número, aparecía en las páginas de la revista nº 97 un proyecto de Arturo Robledo y Hans Drews, el refugio y teatro del Club de los Lagartos en Bogotá, en donde la influencia de Mies se hacía claramente patente (*PROA 97*\_ febrero de 1956).



un punto de arranque para la arquitectura que se desarrollará durante la siguiente década en Colombia, y dentro de la cual se inscribe la primera producción de Rogelio Salmona en su regreso al país.

En mayo de 1958 se publica un número monográfico dedicado a Guillermo Bermúdez (*PROA 118*), apareciendo por vez primera en noviembre de ese mismo año una obra de Rogelio Salmona, un proyecto no construido de casas en serie realizado junto con Arturo Robledo (*PROA 123*).

Del mismo modo, es importante señalar la aparición en 1959 en las páginas de *PROA* de la casa Martínez-Dorrién de Fernando Martínez Sanabria (*PROA 125*), ya que quizás sea una de las primeras ocasiones en las que se utiliza el ladrillo de una forma claramente intencionada y expresiva.

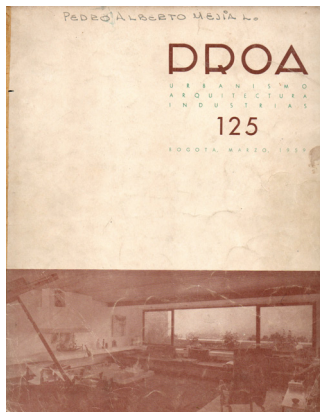
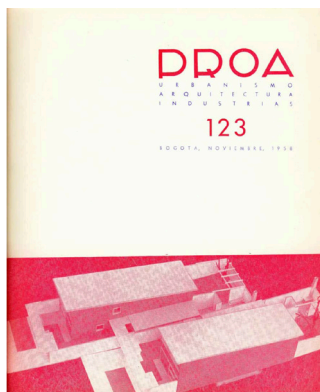
Lo publicado durante el año 1960 resulta de especial relevancia. En febrero de ese año *PROA* dedica su número 130 al conjunto residencial de El Polo, obra de Rogelio Salmona y Guillermo Bermúdez, una de las primeras construidas por Salmona a su regreso al país. Este proyecto fue objeto de discordia en el ámbito profesional y símbolo de la escisión entre dos corrientes arquitectónicas muy diferenciadas que a partir de ese momento iban a convivir en el ámbito nacional.<sup>38</sup>

Ese mismo año se publica también el proyecto de viviendas escalonadas de Bruno Violi situadas en los cerros de Bogotá (*PROA 132*\_ enero de 1960), interesante conjunto residencial que retoma varias de las preocupaciones de Le Corbusier con respecto a la implantación en el paisaje.

Pocos meses después aparecerá en las páginas de la revista el concurso para un Centro Educativo Infantil (*PROA 136*\_ Mayo 1960), cuyo segundo premio pertenece a la propuesta de Fernando Martínez Sanabria, claro antecedente de su proyecto para el Colegio Emilio Cifuentes. Éste último representa para muchos el punto de inflexión de la arquitectura colombiana, que en el entorno de estos años se esfuerza por encontrar un lenguaje propio a partir de la síntesis y de las diversas interpretaciones de las influencias de los maestros.<sup>39</sup>

38 A partir de los años 60 en Colombia existieron dos corrientes arquitectónicas claramente diferenciadas. En primer lugar la constituida por aquellos que se situaban en continuidad directa con la producción más “racionalista” y universal de algunos arquitectos pertenecientes al Movimiento Moderno, y en segundo lugar, la de los seguidores de las corrientes “organicistas” que tienden a prestar una mayor atención a lo particular y específico de cada lugar.

39 En septiembre de 1960 *PROA 139* se publica el proyecto realizado por Fernando Martínez Sanabria para la Plaza de Bolívar de Bogotá.



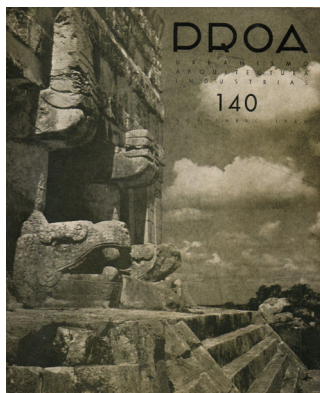
Cerrando el año, en noviembre de 1960, se pone en circulación un número dedicado a los “4000 años de arquitectura mejicana”, recogiendo el contenido de una exposición conmemorativa del cincuentenario de los inicios de la revolución Mexicana organizada por la sociedad Mexicana de Arquitectos y el colegio de Arquitectos de México.

En el número 145 de la revista, que data de mayo de 1961, se publica un artículo de Germán Samper dedicado a sus viajes. En él sale a relucir el gran dibujante, que narra gráficamente y apoya mediante breves textos sus experiencias recientes en lugares tan dispares como España, los Estados Unidos y Japón. Al margen de la calidad de los dibujos y del indudable interés de la narración gráfica y de los recorridos que presenta, en la introducción a este artículo Germán Samper aprovecha para manifestar su inquietud ante el advenimiento de la moda “organicista”. Germán Samper y Rogelio Salmona fueron ambos discípulos de Le Corbusier y a su regreso a Colombia encarnaron, aparentemente, dos polos opuestos de enfrentarse al legado del maestro. Samper, en principio, representaba al discípulo ortodoxo, mientras que Salmona era la figura crítica e iconoclasta. Escribe Samper:

*“De un tiempo para acá, una nueva inquietud arquitectónica viene manifestándose en Bogotá. Como todo lo artístico surgió como reacción a una manera que ya estaba haciendo carrera y se había convertido en fórmula. Los espíritus sensibles captan rápidamente la pérdida de autenticidad. Llega una especie de “fatiga visual”, de hartazgo de formas que se repiten inconscientemente, los Arquitectos y los alumnos de arquitectura se olvidan de pensar; ya van por camino seguro. Existe además un subfondo de carácter local, la competencia profesional hace que lo que construyen unos no guste a los otros y viceversa, por principio. Entonces algunos arquitectos “descubren” la arquitectura orgánica y viene su implantación a nuestro medio. Desgraciadamente si algunos la entienden como debe ser, es decir como una filosofía, como una manera de plantear y resolver los problemas arquitectónicos frente a las necesidades del hombre actual, su irrupción en las Facultades lo convierte en el movimiento más peligroso y más equivocado de todos. Vestido con un nombre de moda, lo cual es significativo de su impermanencia, se declara la guerra al ángulo recto por sistema. Los estudiantes pierden definitivamente su capacidad de raciocinio y van a ciegas siguiendo las consignas de última moda. Movimiento orgánico, o racionalismo, Art Nouveau o Constructivismo, deberán como términos desaparecer del vocabulario de los Arquitectos porque van perdiendo su sentido y su valor original, como lo perdieron los términos arquitectura moderna o funcionalismo que hicieron entre el público triste carrera. La arquitectura no ha necesitado a través de la historia de términos para existir, estos han surgido en general de las mentes clasificadoras de los historiadores para expresar alguna cualidad común post mortem de movimientos ya finitos.”<sup>40</sup>*

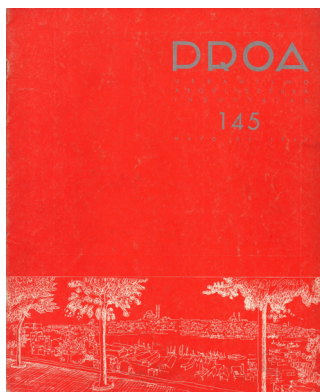
40 SAMPER, G. (mayo 1961), “Apuntes de viaje”, PRO.A 145, Bogotá.



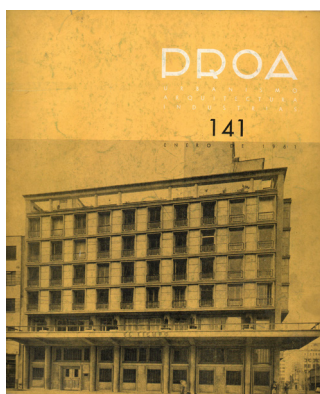


Las publicaciones a lo largo de 1960 resumen así de manera clara el que va a ser el panorama de la arquitectura en Colombia durante los siguientes años. Pareciera como si, durante estos diez años de publicaciones, paulatinamente se hubiera hecho un mayor hincapié en centrar la mirada en la producción local, prestando una particular atención a las nuevas generaciones. Así mismo, en paralelo a esto los artículos de opinión y las editoriales buscan entender lo específico de una producción arquitectónica local. Las figuras claves en este momento quedan claramente expuestas y son: Fernando Martínez Sanabria, Guillermo Bermúdez, el recién llegado Rogelio Salmona -que se posiciona a su llegada en proximidad de éstos-, Germán Samper y la figura de Bruno Violi, que aún mantiene una serena influencia.

La nota editorial de enero de 1961 firmada E.A (Eduardo Angulo?) presenta un texto que, aunque algo confuso en su expresión, pone de manifiesto una cierta tendencia de pensamiento:



*“La historia de la arquitectura moderna se remonta a más de un siglo de renovaciones, de períodos más o menos paralelos a la pintura y a la escultura, aún más, en algunos períodos se adelanta como en el caso de los “Arts and Crafts” que determinan la arquitectura en Inglaterra treinta años antes que el “Art Nouveau” cuyo nacimiento fue simultáneo con el cubismo pictórico, pero en todo caso existe una filosofía general coherente que unifica conceptos en todo este último siglo precedente, pasando por el protorracionalismo, racionalismo y post- racionalismo, que a partir de 1930 inicia una dinámica arquitectónica en función de su humanización y nombres como el de Frank Lloyd Wright han sido valorizados en su verdadera magnitud y las tendencias organicistas del Norte de Europa con Alvar Aalto y remontándonos más lejos con Morris en Inglaterra están comenzando en Colombia a tenerse en cuenta para la maduración de nuestra arquitectura, después de un período casi académico de funcionalismo puro, inhumano la mayoría de las veces, y desentrañando muchos de los elementos atrayentes de los períodos gótico y románico de la arquitectura.”<sup>41</sup>*



Se puede concluir que el papel desempeñado por la revista y por su director en la configuración del panorama arquitectónico local es innegable. Rastreado sus diferentes números se pueden detectar auténticas estrategias editoriales que, sin duda, fueron reflejo de los intereses del momento, pero también guías en el campo de la reflexión.

41 E.A. (1961). “La decadencia de la arquitectura contemporánea”. PROA 141, Bogotá. Pag.7.

### 1.3 - Panorama profesional años 1936-1948

En “*La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia 1934-1984*”<sup>42</sup> Silvia Arango establece una serie de etapas que definen o pautan la evolución de la profesión de arquitecto en Colombia. Estas etapas coinciden aproximadamente con la siguiente pauta temporal: años 30-45, período de definición del papel profesional del arquitecto; años 45 hasta finales de los 50, momento de dos puestas al día sucesivas y años 60 y 70, “hacia una arquitectura de realidad”.

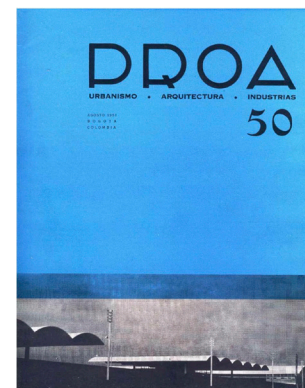
Así mismo, y atendiendo al análisis de lo publicado en la revista *PROA* realizado en el epígrafe anterior, también se puede establecer otra secuencia paralela: 1) años 46-50, bajo la influencia de Le Corbusier; 2) años 50-55, el despuntar de las nuevas generaciones y una mirada hacia el sur y 3) años 55-60, consolidación de dos tendencias y toma de conciencia de lo específicamente propio. Para intentar dar cuenta de forma somera de los distintos momentos por los que pasó la arquitectura en Colombia, desde el momento del inicio de la formación de Rogelio Salmons como arquitecto hasta su regreso a Colombia en el año 1958, se va a conjugar una mezcla de estas dos clasificaciones. Esto permitirá introducir ciertos matices con respecto a las consideraciones que sobre cada una de las etapas establece la historiadora en su artículo. También hay que anotar que más que una descripción exhaustiva de cada una de ellas se pretende hacer un breve resumen, dejando el protagonismo a los dibujos y las imágenes de proyectos representativos de cada época.

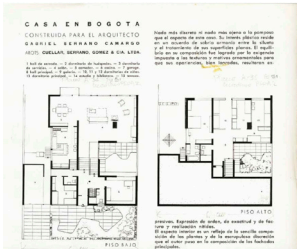
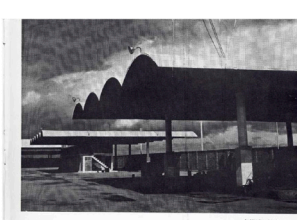
#### a. Años 1940: primera puesta al día /bajo la influencia de Le Corbusier

Tras el primer mandato del presidente Alfonso López Pumarejo, los años 40 fueron un período próspero y el país vivía una situación económica favorable. La “revolución en marcha” supuso la construcción de gran cantidad de edificios dotacionales y de infraestructuras, lo que contribuyó a dotar de una gran vitalidad al ámbito de la arquitectura.

La polémica en los años 40-50 se centró básicamente en libros y artículos de procedencia extranjera, lo que contribuyó a que el debate arquitectónico se descentralizara de la capital. En particular ejercieron una gran influencia los escritos de Le Corbusier en *Vers une Architecture* (1923) y los artículos publicados

42 ARANGO, S. (1984). “La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia”, op. Cit, Pag. 139





por Walter Gropius en las revistas especializadas. Como se vio en el epígrafe anterior, las publicaciones sobre arquitectos extranjeros de la revista *PROA* durante esta época se centraron de forma casi exclusiva en Le Corbusier.

Coincidió este período de prosperidad con la llegada al país de figuras relevantes como Leopoldo Rother y Bruno Violi quienes contribuyeron, con su conocimiento de primera mano, a difundir la arquitectura que se estaba realizando en Europa en ese momento.

Una generación de profesionales nacidos aproximadamente entre los años 1910 y 1920 ocupaba por entonces el panorama nacional. Si bien en 1941 se graduó la primera promoción de arquitectos formados en el país, estas primeras promociones fueron escasas y gran parte de los profesionales que contribuyeron a perfilar durante esos años la profesión seguían siendo ingenieros o arquitectos-ingenieros. Tal y como se vio unas páginas más atrás, muchos de ellos completaron su formación con estudios realizados en Estados Unidos.

Probablemente esta coyuntura hizo que se crearan grandes firmas de arquitectos e ingenieros, auténticas empresas, acaparando la casi totalidad del trabajo que se realizaba en el país. Así mismo vale la pena señalar que estas empresas, a la par que firmas que definían los proyectos en todas sus vertientes, también operaban como constructores o contratistas en muchos de los casos. En los edificios realizados por éstas, el diseño estructural y las soluciones constructivas -con una cierta componente de investigación técnica- eran condición indispensable, dialogando a la par con unas soluciones arquitectónicas claras y contundentes.

Citamos aquí una editorial de la revista *PROA* 50 de Agosto de 1951:

*“La noble actividad de construir es una tarea que debe cumplirse con el aporte de muchos técnicos especializados.”*

*Los ejemplos más perfectos de asociaciones de especialista en el arte de construir, son esas comunidades de ciudadanos, artistas, mazoneros y obreros que se dieron a la tarea anónima de levantar, en los siglos XII y XIII, las catedrales góticas.*

*También en la época moderna, arquitectos, expertos artífices y técnicos especializados se han propuesto, en equipo, la tarea de edificar rascacielos. En nuestro medio, todavía hay casos en que el constructor de casas y edificios es el hombre orquesta que pretende saber de todo. Es el mal llamado “maestro”; “el maestro de*

obra”, que singularmente en Bogotá es un práctico superficial y un inescrupuloso contratista que pretende ser arquitecto, ingeniero y gerente de empresa.

Felizmente las cosas están cambiando. Actualmente los jóvenes profesionales de la arquitectura y de la ingeniería se están asociando para cumplir mejor los encargos.

El binomio así integrado es una perfecta asociación de criterios e inteligencias; el arquitecto señala las infinitas variedades plásticas y riquezas formales que puede aceptar un problema, en tanto que el ingeniero determina el más económico diseño y la seguridad estática de la edificación.

Esta asociación estética-matemática es de un inapreciable valor para la clientela, para el desarrollo de la arquitectura y para el público en general.

En pro de un mejor entendimiento entre arquitectos e ingenieros calculistas nos parece que debiera fomentarse, entre los alumnos respectivos, la ejecución de proyectos en equipo. Así los beneficios serían mayores particularmente en nuestro medio, casi único en el mundo en que los arquitectos se encargan de la ejecución de sus proyectos.

Dejamos esta insinuación a la consideración de las Facultades respectivas.”<sup>43</sup>

Vale la pena reseñar aquí los nombres de algunas de estas empresas que fueron de una gran importancia, no sólo durante la década de los 40 sino también en las venideras: Cuéllar, Serrano y Gómez; Obregón y Valenzuela; Esguerra, Sáenz, Urdaneta, (Suárez y después Samper); Ortega, Solano y González Zuleta (previamente Gaitán, Solano y Ortega).

También hubo algunas figuras aisladas, importantes por el papel que desarrollaron en el ambiente arquitectónico de la época y por la indudable calidad de sus obras, que no obstante fueron escasas en comparación a lo producido por las grandes firmas. Entre ellos cabe citar a Leopoldo Rother, Bruno Violi, Vicente Nasi, Jorge Gaitán Cortés, Jorge Arango Sanín y Carlos Martínez Jiménez.



43 MARTÍNEZ JIMÉNEZ, C. (agosto de 1951). “El binomio arquitecto-ingeniero”. *PROA*, 10. Bogotá

## **b. Años 50: el despuntar de las nuevas generaciones y una mirada hacia el sur.**

Hacia principios de los años 50 continuaba el acelerado crecimiento de Bogotá. Según datos censales, en 1938 la capital contaba con 325.650 habitantes, mientras que en 1951 la población se había duplicado llegando a tener 715.250 habitantes. Dicho crecimiento vertiginoso se ha mantenido prácticamente constante a lo largo de los años hasta 2010 (fecha del último dato censal disponible).

Hasta el inicio de los años 50 los arquitectos de la generación anterior estaban cómodamente instalados acaparando la practica totalidad de los encargos. No obstante, llegados a este punto el número de arquitectos se había incrementado en el país, aunque el número de encargos o concursos públicos, a pesar del crecimiento demográfico, no había crecido en proporción.

La generación más joven, aquellos nacidos entre 1921 y 1930, debía asumir otra nueva puesta al día, que incluía la búsqueda de referencias propias pero también el establecimiento de las claves para otra manera de enfrentar la profesión. Cuando estos arquitectos obtuvieron su título, aproximadamente entre 1945 y 1955, las grandes firmas que ejercían su hegemonía durante la década anterior no sólo la conservaban sino que, debido probablemente a la experiencia, seguían monopolizando gran parte del trabajo disponible.

Con respecto a esta nueva generación Silvia Arango escribe:

*“Estos arquitectos no formaron nunca un grupo coherente. Forjados en una lucha contra todas las formas de institucionalización arquitectónicamente imperantes (contra las grandes firmas, contra la SCA, contra las revistas...) fueron conformando imágenes individuales y han irradiado influencia de tipo personal, a partir de su obra construida y de su cátedra universitaria. Su ideología se manifestará socialmente, en el replanteamiento con ribetes éticos del oficio de arquitecto, recuperando la imagen de artista solitario, responsable directo de su producción y evitando la disolución de las decisiones de diseño en equipos anónimos y grandes oficinas.”<sup>44</sup>*

Con el tiempo este nuevo cambio de paradigma, quizás como reacción a la época anterior, también

---

44 ARANGO, S. (1984). La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia, op. Cit, Pág. 139.



implicó la búsqueda de nuevos referentes. Si Le Corbusier y Gropius habían constituido los puntos a donde mirar durante los años 40, a mediados de los 50 la atención se empezó a desplazar hacia Frank Lloyd Wright que, aunque anterior a ellos, no había tenido eco aún en el ámbito arquitectónico colombiano. También se empezó a despertar el interés hacia el trabajo de Mies Van der Rohe y Alvar Aalto.

Contrariamente a lo que se ha dicho habitualmente, no sólo los arquitectos de la nueva generación fueron los impulsores de la introducción de esta nueva arquitectura. Si se observan los planteamientos de Cuéllar, Serrano y Gómez para el Club de los Lagartos en Bogotá (PROA 12\_ mayo 1948) y de Obregón y Valenzuela para el Club Náutico del Muña (PROA 21- marzo 1949), se puede apreciar en ellos una clara influencia de los planteamientos de Frank Lloyd Wright.

En el artículo “Arquitectura existencial”, publicado en 1958 en el número 122 de PROA, Jorge Arango Sanín alude a este período como un momento de pausa, o quizás sea más oportuno decir de síntesis:

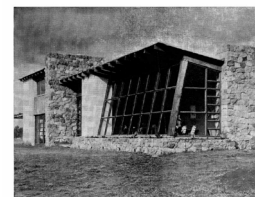
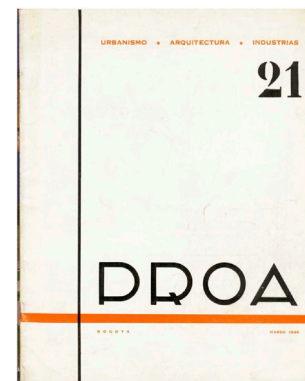
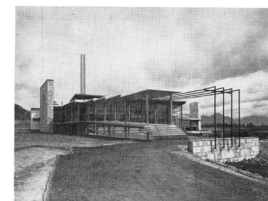
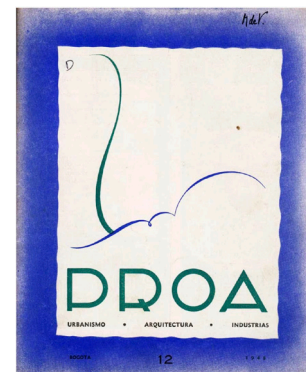
*“En arquitectura lo hemos visto ante nuestros ojos con Le Corbusier, cuya concepción del plano y del espacio es una sucesión de elementos que enlazan y que desconcertaron a toda una generación por la carencia de directrices estáticas. La escuela del Bauhaus sacó un concepto de arquitectura basado en el principio de que la arquitectura es simplemente una parte del diseño de los elementos para el uso diario y por lo tanto deben adaptarse a la función correspondiente que es distinta todos los días. La unidad como concepto no existe ni puede existir, a no ser que se le mire como camino recorrido, como material muerto.*

*Pero todos percibimos que en el mundo se están moviendo hoy fuerzas en sentido diferente. Yo no diría opuesto, porque significaría una tendencia al equilibrio. Pasada una época de gran avance en el pensamiento, el hombre está buscando una nueva unidad, no como una negación a la anterior, sino como un descanso que le permita apreciar desde un punto determinado el camino recorrido. Tales momentos en la historia de la humanidad son los grandes momentos para la arquitectura.”*<sup>45</sup>

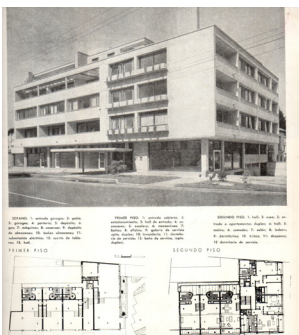
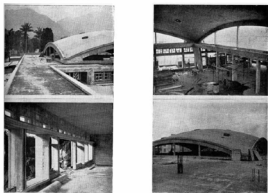
No obstante la admiración por Le Corbusier aún seguía siendo grande, lo cual es normal ya que su primera visita a Bogotá, realizada en 1947, aún era muy reciente. De hecho, varios de los arquitectos egresados de esta generación viajaron a París con el fin de intentar trabajar con el maestro suizo. Nos referimos a Rogelio Salmons, Germán Samper, Reinaldo Valencia, y Augusto Tobito<sup>46</sup>.

45 ARANGO SANÍN, J. (1958). “La arquitectura existencial”. PROA 122. Bogotá

46 Augusto Tobito Acevedo, aunque de nacionalidad venezolana, se formó en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.



MERCADO RAYO  
 FOTOGRAFIA DEL MERCADO RAYO  
 FOTOGRAFIA DEL MERCADO RAYO  
 FOTOGRAFIA DEL MERCADO RAYO  
 FOTOGRAFIA DEL MERCADO RAYO



El supuesto abandono de Le Corbusier se funda en algunos testimonios, en el discurso recurrente de los historiadores de la arquitectura colombiana, y en el sesgo dado por la revista *PROA*, lo que denota que probablemente existía una voluntad general de que así fuera. No obstante, como anteriormente se ha comentado, Fernando Martínez Sanabria -una de las figuras más influyentes y talentosas de la nueva generación- escribía en mayo de 1950 un artículo en *PROA* como defensa y elogio a Le Corbusier<sup>47</sup>. Fueron los años posteriores al trabajo de Tumaco y a las primeras propuestas para el Plan Piloto de Bogotá (1949). Es decir: ya se había producido el “desencuentro”<sup>48</sup> en la distancia entre Fernando Martínez y Le Corbusier, que data de febrero de 1950, pero aún así éste le seguía defendiendo y admirando, o a lo mejor era una forma de excusarse por su cambio de decisión.

Además de los arquitectos que viajaron a París y de Fernando Martínez Sanabria, también hacen parte de esta generación Guillermo Bermúdez Umaña, Dicken Castro, Hans Drews Arango, Francisco Pizano de Brigard, Arturo Robledo Ocampo, Roberto Rodríguez Silva, y Hernán Vieco. Todos ellos profesionales de indiscutible calado que vendrían a completar la lista y que tuvieron un papel muy relevante en el panorama colombiano. También cabría citar a Luz Amorocho Carreño, primera mujer que obtuvo el título de arquitecto en Colombia, y a Carlos Celis Cepero, colaborador en múltiples de las obras de Carlos Raúl Villanueva en Venezuela.

Como se puede constatar, se trata de una generación bastante especial ya que entre los personajes nombrados figuran algunos de los arquitectos que más han influido en el panorama arquitectónico colombiano en las últimas décadas.

Según palabras de Francisco Pizano de Brigard, imperaba por aquel entonces la clara conciencia entre estos jóvenes arquitectos de pertenecer a un momento clave en el devenir de la profesión en Colombia:

47 F.M.S (1950). *PROA* 35, Bogotá. Pag.13

48 Tras un proceso intenso de negociación finalmente Le Corbusier logra convencer a Martínez Sanabria para que trabaje con él en París atendiendo al proyecto para el Plan Director de Bogotá. El arquitecto colombiano inicia su viaje hacia Europa con un escala en los Estados Unidos durante la cuál habría de aprovechar para encontrarse con Wiener y Sert. Tras una semana Martínez Sanabria decide regresar a Colombia, renunciando a la posibilidad de trabajar en París. Describe esta experiencia como el “peor momento de su vida” BUSCA FRASE EXACTA.

“Era muy claro lo que para nosotros en ese momento significaba “Arquitectura Moderna, es decir, le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, la influencia de Lewis Mumford, lo que más tarde se llamó “El Estilo Internacional”. Nos sentíamos representantes de la Modernidad en Colombia, lo que quería decir que teníamos un especie de misión, nos sentíamos con una mentalidad más avanzada, no sólo en la arquitectura sino en otras disciplinas.”<sup>49</sup>

A lo largo de los años 50 y de la mano de este grupo de brillantes profesionales, fue tomando cuerpo una nueva forma de aproximación al oficio, en base a figuras aisladas ó asociaciones temporales, con una clara tendencia hacia una arquitectura profundamente anclada al lugar, a un retorno a una concepción más artesanal de la construcción -basada en la utilización de materiales autóctonos- y a una gran puesta en valor de los oficios.

### **c. Finales años 50, años 60: consolidación de dos tendencias y toma de conciencia de lo específicamente propio**

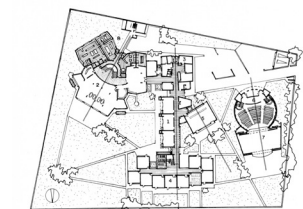
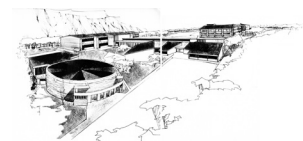
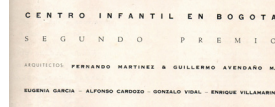
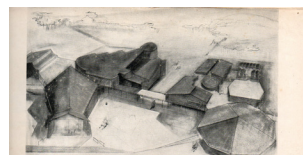
A lo largo de los años 60 el panorama arquitectónico estaba jalonado por la presencia de las grandes firmas, que esquemáticamente se podrían definir como seguidoras del “Estilo Internacional”, y por esta nueva generación de arquitectos defensores de una arquitectura más “orgánica”, que poco a poco habían ido ganando una posición indiscutible en el ámbito profesional.

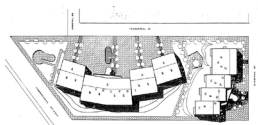
Apunta Silvia Arango que esta polarización de la discusión arquitectónica también implicó una división política, asociando las posturas más vinculadas al Estilo Internacional, o “formalistas”, con posturas de derecha y las otras, más “sociologistas”, con la izquierda. Las universidades públicas estaban claramente situadas a la izquierda lo que, según la historiadora, provocó que se realizara una apertura hacia otras disciplinas como la economía, la sociología y la política, entre otras.<sup>50</sup>

En el acta del jurado de la Segunda Bienal en 1964 se hace notar la existencia de dos tendencias muy diferenciadas. En ella se describe la primera como “incomunicable, episódica y peligrosamente caprichosa” y que “finalmente se refugia en un esteticismo puro y completamente individual”, en oposición a la segunda tendencia,

49 PIZANO DE BRIGARD, F. (2004). Entrevista. En AAVV. MIANI URIBE (Ed.), *Conversaciones de Arquitectura Colombiana* (Vol. 1, pág. 120). Ediciones Uniandes, Bogotá. Pag. 99

50 ARANGO, S. (1984). La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia, op. Cit





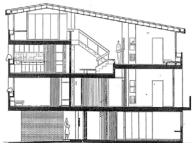
VIVIENDA COLECTIVA EN BOGOTÁ  
ARQUITECTOS: GUILLERMO BERMÚDEZ — ROSELIO SALMONA

PRIMER PISO APARTAMENTO DUPLEX — GRUPO "1" BLOQUE "A"



VIVIENDA COLECTIVA EN BOGOTÁ

ARQUITECTOS: GUILLERMO BERMÚDEZ — ROSELIO SALMONA



CORTE TRANSVERSAL  
GRUPO "1" BLOQUE "A"

*“lo racional, lo generalizable, lo eficiente, lo técnico y lo industrializado”*. El primer premio se declara desierto, y se concede una mención de honor a la Casa Bravo de Guillermo Bermúdez, *“por su sentido de escala, las posibilidades del programa, el tratamiento racional de los aspectos constructivos, la honestidad y la disciplina, evitando la expresión puramente personal y caprichosa.”* En esta ocasión, es importante anotar que también se concedió una mención a los trabajos de investigación y crítica de Carlos Arbeláez y a los estudios en torno a la guada de Dicken Castro.

El proyecto para el conjunto de El Polo, de Salmona y Bermúdez, fue el gran perdedor al no obtener reconocimiento alguno. Esta decisión resulta extraña, no sólo por la calidad indiscutible del proyecto sino porque en la edición anterior se había concedido el premio al mejor proyecto no construido al Colegio Emilio Cifuentes de Fernando Martínez, en el que se exploraban caminos muy similares a los trabajados en el conjunto de El Polo. Los premios de la primera Biental recayeron en el Edificio de Oficinas para Ecopetrol de Cuéllar- Serrano- Gómez, perteneciente a “lo racional”, y en la Casa propia de Guillermo Bermúdez, a la que se aludirá mas adelante y que se encuentra a mitad de camino entre las dos tendencias.

En una acalorada sesión que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bogotá, tras conocer el fallo del jurado, Salmona defendió su postura mediante un alegato en pro del sentido del lugar y en contra de la estandarización. Entre otras cosas dijo:

*“el proyecto fue hecho para ese sitio específico; si el proyecto fuera 20 metros más adelante, hubiera sido distinto”; “yo no diseño con columnas (eso representa la racionalización de la construcción), yo diseño con muros de carga”.*

Lo que sucedió en este Biental sin duda dejó patente que se estaba operando un cambio en el panorama arquitectónico del país. A partir de los años 60 paulatinamente se fueron asentando varias figuras individuales, aunque con una producción con muchos puntos en común.



## 1.4 - Breves biografías

En el presente apartado se ha pretendido recoger parte de la trayectoria tanto académica como profesional de algunas de las personas que se considera tuvieron especial relevancia durante este período, o bien en su calidad de docentes, o bien como posteriores profesionales. El criterio de selección fue la necesaria vinculación con la Universidad Nacional de Bogotá, acotando el período temporal de ésta entre sus años fundacionales y el año del regreso de Rogelio Salmona de su estancia en París (1936-1958). No pretende ser una lista exhaustiva y probablemente en ella haya olvidos, pero pensamos que es suficientemente representativa para dar a conocer el ambiente de lo que por entonces sucedía arquitectónicamente en Bogotá, y por ende en el país, dado que hasta el año 1948 la Facultad de Arquitectura de la Nacional en Bogotá seguía siendo prácticamente la única (con la excepción de las Facultades de la Universidad Pontificia Bolivariana fundada en 1942 en Medellín y de la Universidad del Valle fundada en 1947 en Cali).

La lista que sigue a continuación ha sido ordenada en función de los años de nacimiento estableciendo tres apartados: los nacidos a final del siglo XIX o principios del XX, todos ellos pertenecientes al grupo de los iniciadores de la facultad, en el segundo apartado figura la siguiente generación en la que ya aparecen los primeros arquitectos formados en la Universidad Nacional de Bogotá (aunque sea parcialmente), y por último se recogen aquellos que probablemente coincidieron con el momento en que Rogelio Salmona estudió en la Nacional, y que fueron sus compañeros de generación.

### **Iniciadores de la Facultad de Arquitectura UN**

- Karl Brunner (1887-1960)
- Leopoldo Rother (1894-1978)
- Carlos Martínez Jiménez (1906-1991)
- José Gómez Pinzón (1908-1988)
- Bruno Violi (1909-1971)
- Gabriel Serrano Camargo (1909-1984)

### **Primeros arquitectos formados en la UN**

- Guillermo González Zuleta (1916-1995)
- Jorge Arango Sanín (1916-2007)
- Gabriel Solano Mesa (1916- )
- Hernando Vargas Rubiano (1917- 2008)
- Jorge Gaitán Cortés (1920-1970)
- Álvaro Ortega (1920-1991)

### **Compañeros de generación de Rogelio Salmona**

- Augusto Tobito (1921- 4 de abril 2012)
- Luz Amorocho Carreño (1922- )
- Edgar Burbano (1922-1994)
- Dicken Castro (1922- )
- Reinaldo Valencia (1922-1994)
- Hernán Vicco (1924-2012)
- Guillermo Bermúdez Umaña (1924-1995)
- Roberto Rodríguez Silva (1924-2012)
- Germán Samper Gnecco (1924- )
- Carlos Celis Cepero (1925- )
- Francisco Pizano de Brigard (1926- )
- Fernando Martínez Sanabria (1926- 1991)
- Rogelio Salmona Mordols (1927- 2007)
- Hans Drews Arango (1927-1961)
- Enrique Triana (1929- )
- Arturo Robledo Ocampo (1930-2007)

#### **a. Karl Brunner (Perchtoldsdorf 1887- Viena 1960)**

Ingeniero y arquitecto vienés, graduado en 1912 en la Technische Hochschule (Universität) de Viena y Doctor en Ciencias Técnicas en 1913, fue uno de los precursores de la introducción del urbanismo como disciplina en América Latina. En 1929 llegó a Chile como Consejero de Obras Públicas y fue profesor de la Universidad de Chile. Contratado por la Municipalidad de Santiago, redactó en 1934 el Plan Regulador de esta Comuna. En 1935 viajó a Colombia, como director del Departamento Municipal de Urbanismo de Bogotá, donde redactó un plan de desarrollo territorial para la ciudad de Bogotá. Desde 1938, fue profesor de Urbanismo, Arquitectura Paisajista, Historia y Teoría de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad nacional de Bogotá.<sup>1</sup>

Aunque Brunner tenía una formación clásica, probablemente su doble condición de arquitecto e ingeniero y el hecho de que tuviera un especial interés por la Economía Política (fundó y dirigió la revista *Baupolitik*) contribuyeron a que tuviera una visión del urbanismo amplia y novedosa, aunque probable-

---

1 BRUNNER, K. (s.f.). Recuperado el 26 de 07 de 2013, de Biblioteca Luis Ángel Arango: <http://www.banrep-cultural.org/blaavirtual/biografias/karl-brunner.htm>

mente no demasiado bien interpretada por algunos en aquel momento. En cualquier caso se puede decir que fue Brunner, desde su papel como planificador y docente, quien sentó las bases para implantar el urbanismo como disciplina en Colombia, formulando propuestas concretas, pero también introduciendo una serie de prácticas y herramientas, hasta ahora desconocidas en el país.<sup>2</sup>

Entre los años 1939-1940 Brunner publicó un libro denominado *Manual de Urbanismo*<sup>3</sup> en el que plasmó su pensamiento sobre la ciudad, del cual a lo largo de los años intentó dejar constancia gracias a sus proyectos a diversas escalas, diseñados para la ciudades de América Latina, y a su experiencia como docente en Colombia y Chile.

El hecho de que Brunner se opusiera a algunos de los habitualmente denominados “Planteamientos del Movimiento Moderno”, aquellos que priman intervenciones urbanas en las que se obvia el contexto existente asumiendo una situación tabula rasa, hizo que en un momento de búsqueda de nuevas verdades absolutas, sus planteamientos algunas veces fueran malinterpretados.

*“El criterio de calidad del profesorado tiene suma importancia. Sin embargo no es suficiente. Por ejemplo la enseñanza, la enseñanza del urbanismo estuvo dominada durante los años 1940, con algunas interrupciones, por el destacado urbanista y profesor austriaco Karl H. Brunner. Este soberbio dibujante, conocedor de lo urbano, y enamorado de ejes, glorietas y diagonales, escribió un libro importante, “Manual del Urbanismo”, en dos grandes volúmenes y con numerosas ilustraciones. Fue publicado por el Concejo de Bogotá en 1943 y 1944 y es citado en bibliografías extranjeras. Sin embargo, su compromiso con los estudios de perfiles viales, su arborización, las grandes avenidas de París, México, etc., aún cuando tenía importancia, colocó su enseñanza globalmente “fuera de los tiempos”, según se explicó anteriormente. En lo reciente se asomaba al Plan Voisin, lo que fue rechazado enérgicamente por Corbu durante su visita a la facultad en 1948”.*<sup>4</sup>

No obstante sus planteamientos, que buscaban hacer una lectura de la especificidad de cada una de la ciudades en las que se tenía que intervenir, tanto a nivel especial y estructural, como económico y político, quizás no distaban tanto, conceptualmente, de los planteamientos de Le Corbusier para Bogotá.<sup>5</sup>

---

2 MAYA, T. (2004). Karl Brunner (1867-1960), el urbanismo como ciencia del detalle. *Bitácora*, 1 (8).

3 BRUNNER, K. (1939-1940). *Manual de Urbanismo* (Vols. 1-2). Bogotá, Colombia: Ediciones del Concejo

4 ANGULO FLORES, E., op. Cit, Pag. 59

5 O'BYRNE, M.C (2013). “Apuntes sobre el centro cívico del plan director de Le Corbusier para Bogotá”. *En Blanco* 13, Valencia. Pag. 6-12

## b. Leopoldo Rother (Breslau 1884- Bogotá 1978)

En mayo de 1936, el arquitecto alemán Leopoldo Rother destituido de su cargo como funcionario público (Arquitecto del Estado) en Alemania -según se dice debido a la “religión incierta de sus padres”- llegó al país. Rother emigró hacia América aprovechando el hecho de que el gobierno colombiano estaba contratando arquitectos para trabajar en la recién fundada Dirección de Edificios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas en Bogotá. Tenía el título de arquitecto, pero también se había formado durante su juventud en humanidades, pintura e interpretación del violonchelo. Se graduó como arquitecto en la escuela de Berlín- Charlottenburg en 1920 con una mención en Arquitectura Clásica. Durante el período que ejerció en Alemania, compaginaba su labor como arquitecto funcionario con la realización de numerosos concursos de arquitectura. Esto le permitió adquirir habilidad y madurez como proyectista, pero también hizo que pudiera familiarizarse en paralelo con las claves de una concepción arquitectónica más moderna, orientada hacia lo que en ese momento se estaba promoviendo desde la Bauhaus.<sup>6</sup>

Edgar Burbano (1928-1999), graduado en la universidad Nacional de Bogotá en 1946 y por lo tanto habiendo iniciado sus estudios presumiblemente en 1941, en su escrito denominado “Memorias de un estudiante de provincia” escribe:

*“En los Talleres de Arquitectura aprendimos a dibujar capiteles, a galibar columnas, a hacer frontones, a detallar metopas y cimacios. Al final del primer periodo hasta templos griegos y romanos hicimos. El libro básico era el de Vignola...”*

*En esa época tuvimos un gran orientador, un profesor sencillo, aparentemente tímido, con un abrigo oscuro, un sombrero negro y una gran maleta de papeles, de libros y revistas, era el profesor Leopoldo Rother, emigrante alemán, con un incipiente español, motivo de la chacota de muchos de sus alumnos, nos abrió la perspectiva de los últimos adelantos europeos y americanos en el campo de la arquitectura; de sus labios y de sus cuadernos que eran una minuciosa recopilación de temas, detalles y proyectos arquitectónicos, nos hicieron conocer a Gropius, a Mies Van Der Rohe, a Behrens, a Alvaar Aalto, a Neutra, a Lescaze, a Le Corbusier, a Maillart y a tantos otros que se constituyeron en los pioneros de la arquitectura contemporánea.”<sup>7</sup>*

---

6 ROTHER, L. (s.f.). Recuperado el 15 de 07 de 2013, de Biblioteca virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango: <http://www.bancrepcultural.org/blaavirtual/biografias/rothleop2.htm>

7 ANGULO FLORES, E, op. Cit



Además de un gran docente Leopoldo Rotter fue un magnífico arquitecto. Entre sus obras más destacadas cabría citar: la Facultad de Ingeniería de la Ciudad Universitaria de Bogotá junto con Bruno Violi (1941), el edificio para Ensayo de Materiales de la Ciudad Univesrsitaria de Bogotá (1940), el Edificio Nacional en Barranquilla (1945-1952), el edificio para la Imprenta en la Universidad Nacional (1949) de Bogotá y la Plaza de Mercado de Girardot (1946), entre otros.

### **c. Bruno Violi (Milán 1909- Bogotá 1971)**

En 1939 llega a Colombia, también contratado por la Dirección de Edificios Nacionales el arquitecto italiano Bruno Violi, quien obtuvo el título de arquitecto en la Escuela Superior de Arquitectura de Roma en 1932 y realizó el doctorado en el Politécnico de Milán en 1934<sup>8</sup>. Tras graduarse viajó a Suiza y a Francia a en donde tuvo la ocasión de trabajar en el Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra y en París en el proyecto de la Universidad Católica de Friburgo como colaborador de Honneger & Dumas. Según se dice, Denis Honneger fue uno de los discípulos favoritos de Perret, y quizás de ahí viene el sobrenombre “el discípulo de Perret” con el que en cierto medios se aludía a Violi. Tras su estancia en estos países regresó a Italia en donde colaboró en los estudios urbanísticos para Milán, Como y Mantua.<sup>9</sup>

De 1940 a 1950 Violi estuvo vinculado a la docencia en La Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, inicialmente impartiendo clases de modelado y dibujo al carbón y posteriormente, a petición de los alumnos, como profesor de Composición Arquitectónica (Proyectos). Fue profundamente admirado por sus alumnos debido a su inteligencia y a su gran cultura humanística, y en los testimonios de todos aquellos que tuvieron la posibilidad de estudiar en aquellos años, coinciden en que Violi fue sin duda uno de los personajes que caló más hondo en su formación.

En palabras de Eduardo Angulo Flórez:

*“ (Bruno Violi) Abre campos nuevos a la imaginación de sus alumnos; les explica lo que pasa en el mundo y la vitalidad del Movimiento Moderno, con Le Corbusier a la cabeza, contra el academicismo; y les hace ver el significado de la profesión para la cual ellos se preparan, hasta el punto de que, en la*

---

8 En la revista PROA 23 dice no obstante que se graduó de arquitecto, no como doctor, en Milán

9 Bruno Violi. (1949). PROA 23, Bogotá

*primera huelga contra un profesor indeseado, solicitan a las directivas de la Universidad su nombramiento en la cátedra de Composición arquitectónica para reemplazarlo.”<sup>10</sup>*

En el mismo libro Edgar Burbano también apunta:

*“Ante la gravedad del asunto, el Decano nos autorizó para que escogiéramos al profesor. Fue cuando, conociendo la trayectoria de Bruno Violi y de haberlo tenido como profesor de modelado, insinuamos para que fuera nombrado para dirigir el curso, ¡Qué profesor! ¡Qué conocimientos nos impartió! Nos hizo entender lo que eran los espacios tanto interiores como exteriores, el color y la textura en la arquitectura y sus relaciones con las bellas artes, el valor de las perspectivas, de los recorridos y de los puntos de vista.”<sup>11</sup>*

También es importante resaltar la aproximación a lo material promovida por Violi:

*“Aún cuando su forma de pensar en arquitectura se reflejaba en la mayoría de los proyectos de sus alumnos, era muy respetuoso del pensamiento de ellos. Los hizo pensar en la importancia del detalle; del corte de fachada y su comportamiento en la protección interior contar los agentes atmosféricos; en el diseño y utilización de los prefabricados y su ensamblaje con el resto de la obra. Tal vez en este último curso los estudiantes comprendieron el inmenso valor del elemento artesanal en la buena arquitectura y aprendieron la construcción totalmente integrada a los proyectos del taller.”<sup>12</sup>*

Violi como Rother, además de su labor como docentes, también contribuyó ampliamente al panorama profesional mediante sus respectivos trabajos. Entre sus obras más destacadas cabe mencionar: el Edificio Murillo Toro junto con H. González Barona (1939), el Almacén y talleres para Volkswagen en Bogotá (1955), la Casa Shaio y el Edificio Buraglia junto con E. Lanzetta (1954), el Edificio Quintana (1960) y la sede del periódico el Tiempo (1961)

Tal y como se mencionó anteriormente de esta generación de docentes, además de los arquitectos venidos de fuera, hubo otros personajes, algunos de ellos no arquitectos, cuyo papel fue muy importante tanto desde el punto de vista del enfoque que iba adquiriendo la facultad naciente, como también en el ámbito de la práctica profesional y de la cultura arquitectónica local. Nos referimos a Gabriel Serrano Camargo, José Gómez Pinzón y por supuesto a Carlos Martínez Jiménez.

---

10 ANGULO FLORES, E, op. Cit, Pag. 120

11 Semblanza de Bruno Violi en ANGULO FLORES, E., op. Cit, Pag. 92

12 Ibid. Pag. 120

#### **d. Gabriel Serrano Camargo (Sogamoso 1909- Bogotá 1982)**

Concluyó en 1934 sus estudios de Ingeniería Civil en la Facultad de Matemáticas e Ingeniería de la Universidad Nacional de Bogotá. Aunque ingeniero de formación, Gabriel Serrano tenía una enorme vocación de arquitecto. Durante su época de estudiante trabajó en diversas oficinas de arquitectura tales como las de Casanovas y Mannheim, Alberto Manrique Martín y Guillermo Herrera Carrizosa. Estas experiencias le permitieron conocer de cerca el oficio y adquirir la práctica y los conocimientos vinculados con la profesión. En 1933, junto con el arquitecto Camilo Cuéllar Tamayo y el ingeniero José Gómez Pinzón, funda la firma Cuéllar, Serrano, Gómez, responsable de algunos de los mejores ejemplos de arquitectura realizada durante los años 40, 50 y 60 en Colombia. Posteriormente se asociará a ellos el arquitecto Gabriel Largacha Manrique, también talentoso diseñador. Desde los inicios de la Facultad de Arquitectura en 1936, Serrano Camargo impartió clases tanto de Edificación e Instalaciones Técnicas, como de Composición Arquitectónica III, demostrando un interés y una pasión enormes por la arquitectura, la construcción, así como por la transmisión de las mismas.

También es importante anotar que en 1936 Gabriel Serrano participa en la fundación de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, llegando a ser presidente de esta institución en varias ocasiones y miembro vitalicio. Del mismo modo fue promotor de la Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos.

A finales de 1939 Gabriel Serrano, preocupado por la manera en que se debía enseñar la arquitectura, y por iniciativa propia, visitó las principales facultades de referencia por aquel entonces en los Estados Unidos (Columbia, Yale, MIT y Harvard, en donde entonces enseñaba Gropius). A lo largo de su estancia, no sólo visitó las diferentes universidades, sino que también aprovechó para conversar con decanos y profesores y para asistir a las distintas clases. Relata sus conclusiones en un escrito en la *Revista Ingeniería y Arquitectura* n° 5 de agosto de 1939.

En “Aspectos de la arquitectura contemporánea en Colombia” (en entrevista realizada por Rafael Vega) decía Gabriel Serrano:

*“Uno de los problemas principales de la orientación de los estudios en la Universidad Nacional era formar paralelamente diseñadores y constructores, porque no teníamos tradición de arquitectos ninguna y los diseñadores simplemente no habían hecho ningún papel”.*

Así mismo, con la intención de conocer de primera mano las tendencias y las expresiones formales de la arquitectura contemporánea, ese mismo año visitó la exposición universal en Nueva York. Fruto de este viaje dejó dos extensos diarios con apuntes, dibujos y notas en relación a los avances de la arquitectura mundial y en particular de la norteamericana.

Profesional inquieto y consciente de la realidad del país, también supo entender el momento histórico en el que se encontraba. En los años 30, el desarrollo de los servicios de salud, como consecuencia de los cambios propuestos por los gobiernos liberales, implicaba la necesidad de emprender el diseño y la construcción de hospitales. Gabriel Serrano dedicó gran empeño a formarse en este ámbito, asistiendo a un curso de especialización en arquitectura hospitalaria impartido en Washington, así como a diversos seminarios sobre el tema en el exterior y según relatan, dedicando largas noches a observar de primera mano el funcionamiento del Hospital San Juan de Dios y a dialogar con pacientes, médicos y enfermeras. A lo largo de los años Rafael Serrano se fue especializando en el tema, vertiendo en él un especial interés personal, y fue así como la firma Cuéllar, Serano, Gómez proyectó y construyó un gran número de hospitales de enorme calidad.<sup>13</sup>

Su interés y su amor por la arquitectura hicieron que en 1949, con una trayectoria tanto profesional como docente mas que sólida a sus espaldas, se decidiera a presentar las pruebas necesarias para obtener el título de arquitecto, sin querer disfrutar de ningún privilegio por su condición de profesor de esa institución durante 13 años. Como proyecto de grado realizó el proyecto para un hospital que fue evaluado por algunos de los que habían sido sus alumnos, siendo el presidente de su tribunal de tesis Bruno Violi.

Serrano fue uno de los impulsores de la nueva arquitectura en Colombia, habiendo vivido en carne propia la transición desde estilos historicistas, presente es sus primeras obras, hacia un lenguaje abstracto y depurado.

Tal y como se mencionó anteriormente la firma Cuéllar, Serrano, Gómez estaba compuesta por dos ingenieros (Serrano y Gómez) y dos arquitectos (Cuéllar y Largacha). Esta equilibrada asociación, sin duda favoreció que la visión de la arquitectura y la forma cómo la ejercían, así como su manera de transmitirla en el aula, fueran muy completas. Un cuidado diseño estructural, así como una exquisita construcción y un saber aprovechar las nuevas posibilidades tecnológicas son algunos de los aspectos

---

13 Ver: SERRANO CAMARGO, R. (1983). Semblanza de Gabriel Serrano Camargo., op. Cit

que mejor definen su posicionamiento frente a la arquitectura. Entre las obras de Cuéllar, Serrano, Gómez cabe destacar: el Teatro Palermo (1947), sede del Club Los Lagartos (1948), el aeropuerto El Dorado (1950-1960), la casa de Gabriel Serrano (1950), el Banco de la República en Barranquilla (1950), el edificio Ecopetrol (1957-1958), la sede de la Flota Mercante Grancolombiana junto con Hans Drews (1964), entre otros.

### **e. José Gómez Pinzón ( Soacha 1908 -1988)**

Gómez Pinzón fue el decano de la facultad de Ingeniería que contribuyó a fundar la escuela de arquitectura, es otro de los integrantes de esta firma, y fue uno de los pioneros de los avances de la construcción con Colombia. Tal y como relata Gómez Pinzón en su escrito “La construcción en los últimos cincuenta años”, fue a principios de los años 30 cuando el ingeniero Julio Carrizosa Valenzuela empezó a enseñar en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional “las disciplinas del concreto reforzado”, hasta entonces la construcción de los edificios era el fruto de un saber hacer empírico de maestros de obra y artesanos. Poco a poco y gracias a las aportaciones de los profesionales venidos de fuera, así como de algunos calculistas radicados temporalmente en el país, se fue perfilando una tecnología del hormigón que permitiría extraer del material sus máximas prestaciones tanto a nivel de comportamiento estructural, como de sus posibilidades formales.

Así en 1948, Gabriel Serrano, conjuntamente con los ingenieros José Gómez Pinzón, Domenico Parma y Andrius Malko, desarrollaron y patentaron la tipología de forjado de hormigón conocida como “reticular celular”, que permitía obtener fácilmente luces de aproximadamente 10\*10 metros y que fue utilizado en numerosos edificios de esa época. Dice Gómez Pinzón:

*“No es mi intención en este escrito poner de presente la contribución que Cuéllar, Serrano, Gómez, empresa que fundé con Gabriel Serrano y Camilo Cuéllar hace 52 años ha dado durante su larga trayectoria a lo que he venido describiendo; y no es mi intención, porque lo realizado debe acreditarse a muchas personas, y singularmente a los arquitectos colombianos, que con visión y coraje, se anticiparon a las posibilidades que ofrecían las técnicas constructivas de la época. Ellos exigieron a los ingenieros el perfeccionamiento y la sofisticación de sus soluciones, hasta llegar al concreto pre-esforzado, avance importante que fue paralelo en Colombia con lo que se estaba introduciendo en Europa y a continuación en Estados Unidos.”*

*“Sin embargo, relataré una anécdota que ilustra cuáles eran los criterios predominantes en esos años. Se trataba de la construcción del Hotel Tequendama, encomendada a Cuéllar, Serrano, Gómez. El diseño consistía en el desarrollo de un anteproyecto elaborado en Chicago por una reconocida firma de arquitectos, y conllevaba elaboración de planos de trabajo tanto arquitectónicos como de ingeniería. El esqueleto había sido concebido en Estados Unidos con columnas y vigas de acero, como era usual en el país del norte. Cuéllar, Serrano, Gómez diseñó la estructura en concreto, con columnas exteriores en T para evitar su proyección dentro de los cuartos de huéspedes, y losas en reticular celular. Los consultores americanos objetaron la solución con diferentes argumentos, como el tiempo de construcción, el comportamiento sísmico de la estructura, etc. Los colombianos disintieron de los puntos de vista norteamericanos y decidieron enviar a Chicago al entonces jefe de su departamento de diseño estructural, ingeniero Domenico Parma, cuyos argumentos fueron aceptados, lo que condujo a construir el hotel en estructura de concreto, que pudo iniciarse inmediatamente, porque en el mercado se conseguían las barras de refuerzo, entonces importadas. Estaba la estructura al nivel del piso décimo cuando quien escribe esto recibió en su despacho al presidente de American Bridge, fabricante que había suministrado las pocas estructuras metálicas erigidas en Colombia. Esta es una visita de cortesía me dijo. Cuando usted afirmó hace poco que construiría en concreto la estructura del hotel a razón de un piso por semana, no di crédito a sus palabras. Ayer llegué a Bogotá y constaté que usted tenía razón. Sé que no volveré a vender un esqueleto metálico en su país, pero le felicito y espero que sigamos siendo buenos amigos.”<sup>14</sup>*

También es importante recordar que José Gómez Pinzón fue el impulsor de la aparición de la primera revista profesional en Colombia, *Ingeniería y Arquitectura* que circuló entre 1939 y 1946.

#### **f. Carlos Martínez Jiménez (1906 – Bogotá 1991)**

Fue otro de los personajes clave en esta primera etapa de la Facultad, y en general en el panorama de la reflexión arquitectónica en Colombia. Cofundador de la Sociedad Colombiana de Arquitectos y su primer presidente, Secretario de Obras Públicas en 1936, decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional en 1939, Director de Planeación Nacional en 1959 y sobre todo fundador de la revista *PROA* en el año 1946. Carlos Martínez Jiménez se formó en la *École de Travaux Publiques de Paris* y por lo tanto su formación no fue tanto de arquitecto como de ingeniero y urbanista.

---

14 ANGULO FLORES, E, op. Cit, Pag. 71-72

La revista *PROA* fue sin duda uno de los principales motores para el cambio de paradigma arquitectónico que se estaba operando en ese momento en Colombia. Martínez Jiménez constituyó, a lo largo de los años, el alma de la misma, ya que si bien la fundó junto con Jorge Arango Sanín y Manuel de Vengoechea, a partir del número 4 la dirigió en solitario hasta 1976. La revista *PROA* constituye un documento imprescindible para el estudio de lo que sucedió en Colombia durante esos años germinales de la profesión. En ella, además de publicar lo que estaban haciendo los arquitectos en ese momento en Colombia, se daba cuenta del panorama internacional y, a través de la editorial y de algunos artículos publicados al final de la revista, se ejercía una actitud crítica con respecto a lo que se estaba gestando en el país a nivel de la estricta producción arquitectónica, pero también a nivel de las decisiones políticas vinculadas a ella. Carlos Martínez fue un defensor aguerrido de la nueva arquitectura y el nuevo urbanismo, aunque admiraba y conocía la arquitectura del pasado como lo demuestran numerosos artículos sobre arquitectura colonial presentes en la revista y los posteriores libros de historia que escribió.<sup>15</sup>

El hecho de que la revista apareciera en 1946 es muy significativo ya que, por entonces, ya había cinco generaciones de arquitectos formados íntegramente en Colombia y por lo tanto una producción que empezaba a ser significativa. El papel de *PROA* como instrumento para crear un público, para educar la mirada de la gente de la calle, para permitirle aproximarse mejor a esta nueva arquitectura que se estaba gestando, no es para nada despreciable. Si bien ya se habían creado algunas revistas profesionales con anterioridad, unas líneas más arriba se citó la revista “Ingeniería y arquitectura” creada en el 39 por José Gómez Pinzón, se trataba de revistas más técnicas que seguramente no favorecían una aproximación de los no arquitectos o no ingenieros al contenido de la misma. *PROA* sin embargo nace como una revista eminentemente visual. El recurso a una cuidada y elegante maquetación, así como a unas fotos y planos generosamente representados, contribuían a hacer de este documento un recurso accesible y útil tanto para los profesionales, como para los profanos. Martínez fue director de la revista hasta 1976.

A continuación se transcribe la editorial del primer número de la revista, escrito por Carlos Martínez, en el que se hacen patentes su postura y los objetivos a los que apuntaba la revista:

*“Esta nueva publicación es el aporte de sus directores al estudio de los temas relacionados con el urbanismo y la arquitectura en Colombia, pues acontece que nuestro país también está participando, más o menos intensamente, de las dolencias mundiales ocasionadas por el crecimiento desordenado y vertiginoso de las ciudades...”*

*Este crecimiento palpable de nuestras ciudades ha traído problemas cuyas entrañas se encuentran en los alojamientos, la educación, los servicios públicos, las parcelaciones, etc., y en cuya solución y estudio trabajan las entidades oficiales, los hombres de negocios y los profesionales particularmente informados de la arquitectura y el urbanismo. Consideran los directores de esta publicación que tales problemas merecen ser ampliamente estudiados y conocidos, y para tal fin se ha fundado esta revista. Con ella esperamos influir, así sea en mínima parte, en la orientación urbanística y arquitectónica del país, si para ello contamos con la cooperación decidida de nuestros colegas.”<sup>16</sup>*

Carlos Martínez Jiménez demostró siempre una especial preocupación por los temas urbanos y fue uno de los defensores de la nueva disciplina de la planeación como instrumento para la ordenación urbana. Desde la dirección de la Oficina de Planeación del Distrito (1959-1961) dirigió y elaboró el primer Plan de Regulación de Bogotá. En su crónica de esos años Edgar Burbano comenta:

*“Al final de la carrera, tuvimos dos muy buenos profesores: Jorge Gaitán Cortés, con su espíritu estricto y rígido producto de su formación ingenieril y de la escuela de la Bauhaus, en su trasplante a los Estados Unidos, y el brillante e imaginativo Jorge Arango Sanín. Este último, con la colaboración de Carlos Martínez, el rebelde e inquieto profesor de Urbanismo, graduado en L’ École Polytechnique de Paris, nos dirigieron los proyectos de tesis y en verdad, logramos un extraordinario resultado, fuera de lo común. Realizamos las primeras tesis sobre urbanismo y arquitectura. Fue un proyecto de una gran magnitud. A insinuación de Carlos Martínez nos propusimos transformar el centro de Bogotá...”<sup>17</sup>*

Son numerosos los testimonios que se refieren a ese año 1945, y a los cursos impartidos por Martínez y Arango como un “momento estelar” en la aproximación a los temas urbanos en la facultad. Según relata Hans Rother durante los primeros años de los estudios de arquitectura el urbanismo sólo se impartía durante el último año de carrera a razón de tres horas por semana. La cátedra estaba centrada en Karl Brunner, según palabras de H. Rother, excelente urbanista pero con enseñanzas que no coincidían del todo con las expectativas de los estudiantes en ese momento.

*“En 1945, durante un viaje del profesor Karl Brunner, quien se ausentó varias veces de Bogotá y de Colombia, se realizó un estudio general de renovación urbana del centro de Bogotá, bajo la dirección de dos brillantes profesores, el arquitecto y urbanista Carlos Martínez Jiménez y el arquitecto Jorge Arango Sanín, refinado artista y escritor. El curso comprendió el análisis y propuesta de renovación de vastos sectores del centro de la capital.*

---

16 MARTÍNEZ JIMÉNEZ, C. (1946). Nota Editorial. *PROA* (1), 13.

17 ANGULO FLORES, E. (1987), op. Cit, Pag. 93



*La tesis fue una prolongación o culminación del curso urbanístico. Durante aquella, los estudiantes examinaron franjas anchas según carreras (6ª, etc) y propusieron zonas de uso, alturas, formas de edificios, etc.*

*El trabajo se halla publicado en el número 1 de PROA de 1946, nuestra primera y cuarentaria revista de arquitectura. Es un ejemplo de combinación de la enseñanza y talleres de urbanismo y arquitectura en la facultad. Ella existió luego con diferentes grados de intensidad en diversas épocas”<sup>18</sup>*

También es importante traer a colación que fueron Carlos Martínez Jiménez, junto con Hernando Vargas Rubiano y Gabriel Serrano Camargo, quienes convencieron a Eduardo Zuleta Ángel de que invitara a Le Corbusier a Bogotá. En 1945 Zuleta Ángel había sido nombrado presidente de la comisión preparatoria de la primera Asamblea General de las Naciones Unidas que tuvo lugar en Londres. Debido a esto intervino activamente en la escogencia de Nueva York como la ciudad que albergaría definitivamente a la organización y participó en la consecución de los terrenos para la sede, finalmente donados por la familia Rockefeller. Todo esto conllevó que tuviera una fuerte presencia en la decisión sobre el proyecto arquitectónico para la sede, gracias a lo cual tuvo la ocasión de establecer un contacto cercano con Le Corbusier.”<sup>19</sup>

Hernando Vargas Rubiano, que en 1947 era el presidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, relata cómo él y sus dos compañeros se dirigieron a González Zuleta y le dijeron: “*Doctor Zuleta, ya que tiene usted amistad con el maestro Le Corbusier ¿Porqué no lo invitamos a Bogotá a que nos dé unas pautas sobre desarrollo urbano de la ciudad?*”<sup>20</sup>. González Zuleta entusiasmado con la idea, convenció al por entonces alcalde de Bogotá, Fernando Mazuera, de que sufragara el viaje y fue así cómo el 16 de junio de 1947 Le Corbusier aterrizó en el Aeropuerto de Techo de Bogotá.

Vemos cómo una vez más, la voluntad y el tesón de determinadas personas cuyos nombres se van repitiendo una y otra vez a lo largo de estas líneas, fue decisiva a la hora de forjar la historia del panorama arquitectónico naciente en Colombia.

---

18 Íbid, Pag. 59

19 TIRADO MEJÍA, Á. (s.f.). *Biblioteca virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango*. Recuperado el 18 de 07 de 2013, de Colombia en las Naciones Unidas: 50 años de historia y participación.

20 VARGAS RUBIANO, H. (2004). Entrevista. En A. e. MIANI URIBE (Ed.), op. Cit, Pag. 41

Para finalizar este repaso sobre los primeros años de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Bogotá, y apoyándonos las palabras de Burbano y de Hans Rother faltaría mencionar dos profesores importantes: Jorge Gaitán Cortés y Jorge Arango Sanín. Estos dos arquitectos, a diferencia de los anteriores, pertenecen ya a las primeras generaciones de arquitectos que se graduaron y se formaron, aunque fuera parcialmente en la Facultad de arquitectura de la Universidad Nacional en Bogotá.

Su obra más conocida es el Teatro Cultural del Parque Nacional de Bogotá (1935-1936).

### **g. Jorge Gaitán Cortés (Nueva York 1920- Bogotá 1970)**

Retomando textualmente las palabras plasmadas en un artículo de el periódico el Tiempo <sup>21</sup>, *“Jorge Gaitán Cortés fue un hombre de largo plazo”*. Su trayectoria como hombre público, vinculado a los temas de la ciudad fue amplia y plagada de éxitos. Fue un hombre lúcido y visionario que supo entender y prever las dinámicas de una ciudad en plena expansión, sentando las bases para su futuro crecimiento. A lo largo de su corta vida, Gaitán Cortés (1929-1968) pasó por diversos cargos públicos, algunos de los cuales se enumeran continuación. En 1947 hizo parte del equipo de arquitectos vinculados al Ministerio de Obras públicas, en los años siguientes trabajó como Jefe del Departamento Técnico del Instituto de Crédito Territorial y como Gerente de Obras en Seguros Bolívar. En 1958 fue elegido Concejal de Bogotá y formó parte del que posteriormente sería conocido como el “Concejo Admirable”. En 1961 fue nombrado Alcalde de Bogotá, permaneciendo durante 5 años en el cargo (1961-1966).

Durante este tiempo Gaitán fue el cerebro de la construcción de vías tan importantes como las avenidas Boyacá, 68 y 19, participó en la planeación de dos grandes pulmones de la capital: los parques Simón Bolívar y El Tunal, redactó el Plan Maestro de Acueducto y Alcantarillado y creó las Juntas de Acción Comunal, entre otras muchas cosas.

Según se recoge en el mencionado artículo de El Tiempo el ex alcalde Augusto Ramírez Ocampo aseguró que Gaitán Cortés fue el arquitecto de la nueva ciudad:

---

21 (23 de abril de 2010). *Jorge Gaitán, el cerebro de la construcción de vías como la Av. Boyacá, 68 y 19*. Recuperado el 15 julio de 2013, de El Tiempo: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7651977>

*A partir de él, los alcaldes de Bogotá no hemos hecho sino ejecutar lo que dejó diseñado y adoptado. A Gaitán se le deben el Estatuto de Valorización, tema que desató intensas pasiones entre los grupos más adinerados y la prensa capitalina, las Juntas de Acción Comunal, la reestructuración del Departamento de Planeación Distrital y el Plan Maestro de Acueducto y Alcantarillado”.*

En paralelo a su intensa y apasionada dedicación a Bogotá, Gaitán Cortés también fue gerente de la fábrica de ladrillos que heredó de su abuelo el General Benjamín Gaitán Matiz. En ella tuvo la ocasión de experimentar diversas soluciones técnicas vinculadas al material, llegando a patentarlas, y a posteriormente ser utilizadas de forma extensa en la arquitectura que se hacía en ese momento en Colombia (véase la pieza en U o el techo de su casa). Esta pasión por lo material, fundamental para entender el hacer de muchos de los arquitectos colombianos de su generación y de la de aquellos que fueron sus discípulos, fue transmitida por Gaitán en su calidad de docente a sus alumnos.

En un escrito publicado por Rogelio Salmona en *El Tiempo* en 1998, como conmemoración a los 30 años de la muerte de su maestro dice:

*“...Nos dictó un curso con su sello personal: riguroso en su enseñanza, pero al mismo tiempo amplio y tolerante...”*

*Tocó temas precisos, desde sencillas leyes de composición arquitectónica, hasta explicaciones más complejas. Por ejemplo: cómo trabaja la materia, cómo está conformada, las características de sus estructura, la mejor manera de utilizarla para evitar desperdicios y no echarla a perder. Nos explicaba también, que la materia debe ser tratada con inteligencia y sabiduría. Fue para mi importante el hacernos entender qué es la materia, no sólo en su aspecto formal, sino en su esencia misma.*

*Con tan sencillos pero pertinentes conceptos, nos dio una lección de arquitectura, que era también una lección de construcción. Jorge Gaitán no separaba la arquitectura de la construcción. Con un profesor así, las horas se enriquecen, son vitales. Por eso guardo esos recuerdos muy frescos en la memoria. Hay personajes influyentes en la formación de un estudiante, Jorge Gaitán fue uno de ellos. Me hizo entender que la arquitectura era algo serio y profundo. Sabía encauzar los primeros pasos de un alumno, que son definitivos, demostrando que además era un pedagogo. A mi personalmente me abrió un camino que me marcó para toda la vida.”<sup>22</sup>*

---

22 SALMONA, R. (22 de 11 de 1998). En memoria a mi maestro. *El Tiempo* .

Su trayectoria docente no desmerece para nada a su labor como gestor de la ciudad, o como empresario. Gaitán Cortés se graduó en la Universidad Nacional de Bogotá en 1942 y posteriormente viajó a los Estados Unidos en donde realizó una maestría, especializándose en diseño estructural en la Universidad de Yale. A su regreso, en 1944, ingresó como docente en La Universidad Nacional, de cuya época data el relato de Rogelio Salmona quien debió empezar sus estudios en 1945. Posteriormente, en 1949, fue uno de los fundadores de la Universidad de los Andes y en 1956 la Universidad de América, ambas en Bogotá.

Proyectó desde la Dirección de Edificios Nacionales el Estadio de Baseball de Cartagena junto con G. Solano y A. Ortega (1948), la Unidad Vecinal de Muzu (1950), su propia casa (1953) y el Teatro La Comedia (1954), además de los numerosos proyectos como gestor de la ciudad de Bogotá.

### **h. Jorge Arango Sanín (Bogotá 1916- Miami 2007)**

Por último, nos queda mencionar a Jorge Arango Sanín, quien realizó sus estudios en Bogotá y en la Universidad Católica de Chile. Al terminar la carrera fue uno de los seis alumnos que, invitados por el gobierno americano, cursaron un Postgrado en Diseño Urbano en Harvard bajo la dirección de Walter Gropius.

Arango Sanín participó de forma activa en la difusión de la arquitectura que se hacía en el momento. Como ya se comentó fue cofundador de la revista *PROA*, junto con Carlos Martínez y Manuel de Ven-gochea. Los dos primeros también emprendieron juntos, en 1951, la publicación de la primera edición del libro de *Arquitectura en Colombia*, primera monografía realizada sobre el tema, que continúa siendo aún hoy en día un libro de referencia.

Otra de las facetas interesantes de este arquitecto fueron sus incursiones en el mundo del diseño de muebles. Inicialmente fundó en Colombia la firma Arctecto, por medio de la cual produjo unas piezas de mobiliario de una gran calidad que se convirtieron en auténticos referentes. Más adelante en Miami fundó junto con su esposa Judith la tienda y estudio Arango Design Store.

A pesar de que su vinculación directa con el panorama colombiano fue breve, ya que en 1958 se trasladó a Miami, su contribución en el campo editorial y del diseño son significativos y pioneros en Colombia. No obstante para el objetivo de esta tesis, reviste especial interés su paso por la Dirección de Edificios Nacionales.

A su regreso a Bogotá, en 1950, Arango Sanín fue nombrado jefe de la Dirección de Edificios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas, y formó un equipo de trabajo de excepción, reclutando algunos de los jóvenes arquitectos egresados mas brillantes de las generaciones venideras, entre ellos Fernando Martínez Sanabria, Edgar Burbano, Roberto Rodríguez Silva, Augusto Tobito y Hernán Vieco (graduados entre 1945 y 1948). En esta época se estaba desarrollando el proyecto para la reconstrucción de Tumaco con la asesoría de Sert y Wiener<sup>23</sup>.

Proyectó la sede del Country Club en Bogotá junto con Obregón y Valenzuela (1949), la casa en Palmira (1952), la Fábrica Squibb en Cali (1954).

---

23 Existen datos contradictorios al respecto: Según Hernán Vieco, en la entrevista realizada con ocasión de las “Conversaciones de arquitectura” *“Al terminar la carrera el Director de Edificios Nacionales, Jorge Arango, llamó a Fernando Martínez, Edgar Burbano, Luz Amorochó y Hernán Vieco para trabajar en la reconstrucción de Tumaco, población que había sufrido un incendio.”* En VIECO, H. (2004). Entrevista. En nul, & A. e. MIANI URIBE (Ed.), *Conversaciones de Arquitectura Colombiana* (Vol. 1, pág. 119). Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes. En *50 años de Arquitectura en Colombia* en el proyecto de Tumaco figuran: Luz Amorochó, Edgar Burbano, Fernando Martínez, Eduardo Mejía, Roberto Rodríguez Silva, Gonzalo Samper, Augusto Tobito y Hernán Vieco. Mientras que según el artículo en la revista *PROA* 15, escrito por los propios autores, estos fueron Fernando Martínez, Gonzalo Samper, Eduardo Mejía, Edgar Burbano, Hernán Vieco y Luz Amorochó.



## **ANEXO 2- TABLAS**

### **2.1 Trabajos desarrollados en el 35 rue de Sèvres 1945-1957 \_ PAG. 566-571**

2.1.1 Clasificación general

2.1.2 Clasificación edificios lineales

2.1.3 Clasificación edificios con tipología cuadrada

2.1.4 Clasificación tipología con crujeas paralelas

2.1.5 Clasificación con tipología singular

### **2.2 Los colaboradores en el 35 rue de Sèvres \_ PAG. 572-575**

2.2.1 Adscripción del trabajo a los colaboradores en el 35 rue de Sèvres (clasificación general)

2.2.2 Adscripción del trabajo a los colaboradores en el 35 rue de Sèvres (entorno próximo a Rogelio Salmona)

### **2.3 Registro de los dibujos realizados por Rogelio Salmona en el 35 rue de Sèvres \_ PAG. 576-579**

### **2.4 Tabla comparativa arquitectura en Colombia 1948-1962 \_ PAG. 580-581**

### **2.5 Obras de Rogelio Salmona estudiadas \_ PAG. 582-587**

### **2.6 Textos Rogelio Salmona \_ PAG. 590-605**

2.6.1 Clasificación textos Rogelio Salmona

2.6.2 Textos concatenados Rogelio Salmona

2.6.3 Tabla comparativa textos y obra Rogelio Salmona

**PROYECTOS LC 1945-1957**

(Años Salmona 35 Rue de Sèvres 1948-1957)

Año	Nombre	Ubicación	P/R	Sal	Tipo edificio	Organización planta	Sistema estructural	Sistema constructivo	Relaciones
1944	Usine verte	S/L	TH		Fábricas	Crujías paralelas		Bóvedas	
1944	Unité d'habitation transitoires	S/L	TH		Vivienda bd	Crujías paralelas			
1944	Unité d'habitation, recherches	S/L	TH		Unité d'habitation	Crujías paralelas (2)			
1945	Unité d' Hab. Marseille	Marseille (Fr)	R		Unité d'habitation	Bloque lineal			
1945	Le Modulor	S/L	TH		Teórico				
1945	Urbanisme Marseille Veyre	Marseille (Fr)	P	SI	Urbanismo				
1945	Urbanisme Saint-Dié	Saint-Dié (Fr)	P		Urbanismo				
1945	Urbanisme Saint Gaudens	Saint Gaudens (Fr)	P		Urbanismo				
1945	Urban. La Rochelle-La Pallice	La Rochelle- La Pallice (Fr)	P		Urbanismo				
1946	Usine Claude et Duval	Saint-Dié (Fr)	R	SI	Fábricas	Bloque lineal	Reticula p. hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	
1946	Usine SCAN	La Rochelle- La Pallice (Fr)	P		Fábricas	Bloque lineal			
1946	Urbanisme Marseille Sud	Marseille (Fr)	P		Urbanismo				
1947	Palais des Nations Unies	N.Y (E.U)	P		Singular	Grand batiment			
1948	Basilique Sainte Baume	La Sainte Baume (Fr)	P		Singular	Espacio único			
1948	Sainte Baume " La Trouinade"	La Sainte Baume (Fr)	P		Vivienda bd	Crujías paralelas (2)	Reticula p. hormigón	Hormigón bóvedas	Roq et Rob; Villa Poiret; casa Monol,
1948	Urbanisme Izmir	Izmir (Tur)	P		Urbanismo				
1949	Le Cabanon	Cap Martin (Fr)	R		Prefabricada	Planta cuadrada	???/ asoc. cerramiento		
1949	Maison Docteur Curruchet	La Plata (Ar)	R		Vivienda bd	Crujías paralelas (2)	Reticula p. Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	Usine Duval, Roq et Rob
1949	Roq et Rob	Cap Martin (Fr)	P	SI	Vivienda bd	Crujías paralelas (2)	Reticula p. hormigón/aluminio (2.26*2.26)	Hormigón bóvedas	
1949	Magazin Bally	Paris (Fr)	P		Interior	Espacio único			Ronchamp?
1950	Maison Fueter	Lac Constance (Sz)	P		Vivienda bd	Crujías paralelas (3)/cuadrada	Muros de carga	Horm., mamos., bóvedas	Jaoul
1950	Expo. "Synth. Arts Majeurs"	Porte Maillot, Paris (Fr)	TH		Teórico				
1950	Immeuble Bd. Montmorency	Paris (Fr)	P		Indefinido /unité	Bloque lineal	Reticula p. Hormigón		
1950	Maisons rurales	Lagny (Fr)	P		Prefabricada	Cuadrada/crujías paralelas	Metálica/ asoc. cerramiento	Paneles ligeros	Maisons Loucheur
1950	Maisons rurales	Chessy (Fr)	P		Prefabricada	Cuadrada (ligeramente rectangular)	Metálica/ asoc. cerramiento	Paneles ligeros	Maisons Loucheur
1950	Urbanisme Bogotá	Bogotá (Col)	P	SI	Urbanismo				
1951	Maisons Jaoul	Neuilly sur Seine (Fr)		SI	Vivienda bd	Cujías paralelas (2)	Muros de carga, vigas h	Horm., mamos., bóvedas; madera	
1951	Villa Manorama Sarabhai	Ahmedabad (In)	P	SI*	Vivienda bd	Cujías paralelas (10)	Hormigón/ mampostería	Horm., mamos., bóvedas	
1951	Musée Ahmedabad	Ahmedabad (In)	R		Museo		Hormigón/ mampostería		"musée à spirale carrée"
1951	Villa Hutheesing- Shodhan	Ahmedabad (In)	R	SI	Vivienda bd	Planta cuadrada	Hormigón, retícula	Hormig, vidrio, brise soleil	
1951	Urbanisa. quartier Rotterdam	Strasbourg (Fr)	P	SI	Unités d'habitation	Bloque lineal			
1950-1955	Ronchamp	Ronchamp (Fr)	R	SI*	Singular	Espacio único			
1950-1965	École d'art et d'architecture	Chandigarh (In)	R		Singular				
1950-1965	La Main Ouverte	Chandigarh (In)	R		Territorio				
1950-1965	Armistar Memorial	Chandigarh (In)	P		Territorio				
1950-1965	Arborisation	Chandigarh (In)	P		Territorio				
1950-1965	Art Gallery	Chandigarh (In)	P		Indefinido				Ma Maison
1950-1965	Bureau Thapar	Chandigarh (In)	P		Oficinas	Cujías paralelas	Bóvedas, hormigón		Cerramientos Jaoul
1950-1965	Bureaux du Gouvernement	Chandigarh (In)	P		Oficinas	Bloque lineal			
1950-1965	Capitole	Chandigarh (In)	P	SI	Territorio				
1950-1965	Centre Culturel	Chandigarh (In)	P		Territorio				



PROYECTOS LC 1945-1957										
(Años Salmons 35 Rue de Sévres 1948-1957)										
Año	Nombre	Ubicación	P/R	Sal	Tipo edificio	Organización planta	Sistema estructural	Sistema constructivo	Relaciones	
1950-1965	Cinéma	Chandigarh (In)	P		Indefinido					
1950-1965	Cité Industrielle	Chandigarh (In)	P	SI	Urbanismo					
1950-1965	City Center	Chandigarh (In)	P		Indefinido					Usine Duval
1950-1965	Grain Market	Chandigarh (In)	P		Indefinido					
1950-1965	la Grille Climatique	Chandigarh (In)	P		Teórico					
1950-1965	Maisons des Péons	Chandigarh (In)	P		Vivienda bd	Crujias paralelas (2)	Hormigón/ mampostería	Hormigón bóvedas		
1950-1965	Monument des Martyrs	Chandigarh (In)	P		Territorio					
1950-1965	PTT Building	Chandigarh (In)	P		Oficinas	Bloque lineal				
1950-1965	Palais du Gouverneur	Chandigarh (In)	P		Singular	Cuadrada	Hormigón conformado, retícula			
1950-1965	Stade	Chandigarh (In)	P		Singular					
1950-1965	Tour d'Ombres	Chandigarh (In)	P		Territorio					
1950-1965	Urbanisme Chandigarh	Chandigarh (In)	P	SI	Urbanismo					
1950-1965	Village du Gouverneur	Chandigarh (In)	P	SI	Vivienda bd	Crujias paralelas (?)	Bóvedas, hormigón			Fueter, Roq et Rob, Jaoul, Sarabaih
1950-1965	Vallée des Loisirs	Chandigarh (In)	P	SI	Territorio					
1950-1965	V2_ Station Market	Chandigarh (In)	P	SI	Singular					
1950-1965	Institut audiovisuel	Chandigarh (In)	P		Indefinido	Crujias paralelas (?)				
1951	Palais des Filateurs	Ahmedabad (In)	R			Cuadrada	Reticula p. Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil		
1952	Musée Chandigarh	Chandigarh (In)	R		Museo	Cuadrada	Reticula p. Hormigón	Hormigón/ mampostería	"musée à spirale carrée"	
1952	Unite d' Hab. Rezé	Rezé (Fr)	R		Unités d' habitation	Bloque lineal				
1952	Haute Cour	Chandigarh (In)	R	SI	Singular	Bloque lineal/mixto	Reticula p., muros, láminas hor			
1953	Maison Type La Rochelle	S/L	P	SI	Vivienda bd	Crujias paralelas (varias)				
1953	Couvent Ste M. de la Tourette	Eveux sur l' Abresle (Fr)	R		Singular	Bloque lineal/cuadrada/U	Reticula p. Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil, bóvedas		La Tourette
1953	Maison du Brésil	C.I Paris (Fr)			Residencia	Bloque lineal/mixto	Reticula p. Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil		La Tourette
1953	Sécrétariat	Chandigarh (In)	R		Oficinas	Bloque lineal	Reticula p. hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil		Unités,
1953	Étude d' hab. H.E.M La Citadelle	Roubaix (Fr)	P		Vivienda bd	Crujias paralelas (varias)		Cubiertas a dos aguas		
1953	Villa Chimanbhai	Ahmedabad (In)	P		Vivienda bd	Cuadrada				Duval, Curruchet, Shodan, Filateurs,
1953	Aéroclub Doncourt	Doncourt (Fr)	P		Singular					
1955	Barage Bhakra	Bhakra (In)	R		Singular					
1955	Palais de l'Assemblée	Chandigarh (In)	R		Singular	Bloque lineal/cuadrada/U	Reticula p., muros, láminas Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil; volúmenes		
1955	Tombe LC	Cap Martin (Fr)	R		Territorio					
1956	Unité d' Hab. Briey en Forêt	Briey en Forêt (Fr)	R		Unité d' habitation	Bloque lineal				
1956	Étude 2,26*2,26	Cap Martin (Fr)	P		Vivienda bd	Crujias paralelas (2)				Roq et Rob
1956	Étude 3,66*3,66	S/L	P							
1956	Maisons Vacances 3.66*3.66	Cap Martin (Fr)	P		Prefabricada	Cuadrada				
1956	Unités de camping	Cap Martin (Fr)	R		Vivienda bd	Crujias paralelas (5)				Roq et Rob, Le Cabanon
1956	Maison de la Culture	Firminy (Fr)	R		Singular	Bloque lineal				
1956	Stade	Bagdad (Ir)	R		Singular					
1957	Musée Nal. d' Art Occidental	Tokyo (Ja)	R		Museo	Cuadrada				"musée à spirale carrée", Chandigarh, Ahmedabad
1957	Unité d' Hab. Berlin	Berlin (Al)	R		Unité d' habitation	Bloque lineal				
1957	Unité d' Hab. Meaux	Meaux (Fr)	P		Unité d' habitation	Bloque lineal				
1957	Urbanisme Meaux	Meaux (Fr)	P		Urbanismo					

**PROYECTOS LC 1945-1957**

(Años Salmons 35 Rue de Sèvres 1948-1957)

Tipología Lineal

Año	Nombre	Ubicación	P/R	Sal	Tipo edificio	Organización planta	Sistema estructural	Sistema constructivo	Relaciones
1944	Unité d'habitation, recherches	S/L	TH			Bloque lineal			
1945	Unité d' Hab. Marseille	Marseille (Fr)	R		Unité d' habitation	Bloque lineal	Retícula p. hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	
1946	Usine Claude et Duval	Saint-Dié (Fr)	R	SI	Fábricas	Bloque lineal	Retícula p. hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	
1946	Usine SCAN	la Rochelle- La Pallice (Fr)	P		Fábricas	Bloque lineal			
1951	Urbanisa. quartier Rotterdam	Strasbourg (Fr)	P	SI	Unités d' habitation	Bloque lineal	Retícula p. hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	
1950-1965	Bureaux du Gouvernement	Chandigarh (In)	P		Oficinas	Bloque lineal			
1950-1965	PTT Building	Chandigarh (In)	P		Oficinas	Bloque lineal			
1952	Unité d' Hab. Rezé	Rezé (Fr)	R		Unités d' habitation	Bloque lineal	Retícula p. hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	
1953	Maison du Brésil	C.I Paris (Fr)			Residencia	Bloque lineal/mixto	Retícula p. Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	La Tourette
1953	Sécrétariat	Chandigarh (In)	R		Oficinas	Bloque lineal	Retícula p. hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	Unités,
1956	Unité d' Hab. Briey en Forêt	Briey en Forêt (Fr)	R		Unité d' habitation	Bloque lineal	Retícula p. hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	
1956	Maison de la Culture	Firminy (Fr)	R		Oficinas/singular	Bloque lineal			
1957	Unité d' Hab. Berlin	Berlin (Al)	R		Unité d' habitation	Bloque lineal	Retícula p. hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	
1957	Unité d' Hab. Meaux	Meaux (Fr)	P		Unité d' habitation	Bloque lineal	Retícula p. hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	

**PROYECTOS LC 1945-1957**

(Años Salmona 35 Rue de Sèvres 1948-1957)

Tipología cuadrada

Año	Nombre	Ubicación	P/R	Sal	Tipo edificio	Organización planta	Sistema estructural	Sistema constructivo	Relaciones
1949	Le Cabanon	Cap Martin (Fr)	R		prefabricado	Planta cuadrada	???/ asoc. cerramiento		
1949	Maison Docteur Curruchet	La Plata (Ar)	R		vivienda unif	Crujías paralelas (2)	Retícula p. Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	Usine Duval, Roq et Rob
1950	Maisons rurales	Lagny (Fr)	P		prefabricado	Cuadrada/crujías paralelas	Metálica/ asoc. cerramiento	Paneles ligeros	Maisons Loucheur
1950	Maisons rurales	Chessy (Fr)	P		prefabricado	Cuadrada	Metálica/ asoc. cerramiento	Paneles ligeros	Maisons Loucheur
1951	Musée Ahmedabad	Ahmedabad (In)	R		Museo	Cuadrada	Retícula p. Hormigón	Ladrillo, hormigón	"musée à spirale carrée"
1951	Villa Hutheesing- Shodhan	Ahmedabad (In)	R	SI	vivienda singular	Planta cuadrada	Retícula p. Hormigón, muros horm	Hormig, vidrio, brise soleil	
1950-1965	Palais du Gouverneur	Chandigarh (In)	P		vivienda singular	Cuadrada	Hormigón conformado, retícula		
1951	Palais des Filateurs	Ahmedabad (In)	R		edificio singular	Cuadrada	Retícula p. Hormigón, muros horm	Hormig, vidrio, brise soleil	
1952	Musée Chandigarh	Chandigarh (In)	R		Museo	Cuadrada	Retícula p. Hormigón	Hormigón/ mampostería	"musée à spirale carrée"
1953	Couvent Ste M. de la Tourette	Eveux sur l' Abresle (Fr)	R		Singular	Bloque lineal/cuadrada/U	Retícula p. Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	La Tourette
1953	Villa Chimanbhai	Ahmedabad (In)	P		vivienda singular	Cuadrada	Retícula p. Hormigón, muros horm	Hormig, vidrio, brise soleil	Duval, Curruchet, Shodan, Filateurs,
1955	Palais de l'Assemblée	Chandigarh (In)	R		Singular	Bloque lineal/cuadrada/U	Retícula p., muros, láminas Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil; volúmenes	
1956	Étude 3,66*3,66	S/L	P						
1956	Maisons Vacances 3.66*3.66	Cap Martin (Fr)	P		prefabricado	Cuadrada	???/ asoc. cerramiento	Paneles ligeros	
1957	Musée Nal. d' Art Occidental	Tokyo (Ja)	R		Museo	Cuadrada	Retícula p. Hormigón	Hormig, vidrio	"musée à spirale carrée", Chandigarh, Ahmedabad

**PROYECTOS LC 1945-1957**

(Años Salmona 35 Rue de Sèvres 1948-1957)

Tipología crujías paralelas

Año	Nombre	Ubicación	P/R	Sal	Tipo edificio	Organización planta	Sistema estructural	Sistema constructivo	Relaciones
1944	Usine verte	S/L	TH		Fábricas	Crujías paralelas		bovedas	
1944	Unité d'habitation transitoires	S/L	TH		vivienda bd				
1948	Sainte Baume " La Trouinade"	La Sainte Baume (Fr)	P	?	vivienda bd	Crujías paralelas (2)	Muros de carga/ pilares	Hormigón bóvedas	Roq et Rob; Villa Poiret; casa Monol,
1949	Maison Docteur Curruchet	La Plata (Ar)	R		vivienda unif	Crujías paralelas (2)	Reticula p. Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil	Usine Duval, Roq et Rob
1949	Roq et Rob	Cap Martin (Fr)	P	SI	vivienda bd	Crujías paralelas (2)	Retícula p. hormigón/aluminio (2.26*2.26)	Hormigón bóvedas	
1950	Maison Fueter	Lac Constance (Sz)	P		vivienda unif	Crujías paralelas (3)/cuadrada	Muros de carga mam, vigas hormigón	Horm., mampos., bóvedas	Jaoul
1950	Maisons rurales	Lagny (Fr)	P		prefabricada	Cuadrada/crujías paralelas	Metálica/ asoc. cerramiento	Paneles ligeros	Maisons Loucheur
1951	Maisons Jaoul	Neuilly sur Seine (Fr)		SI	vivienda bd	Crujías paralelas (2)	Muros de carga mam, vigas hormigón	Horm., mampos., bóvedas; madera	
1951	Villa Manorama Sarabhai	Ahmedabad (In)	P	SI*	vivienda unif	Crujías paralelas (10)	Muros de carga mam, vigas hormigón	Horm., mampos., bóvedas	
1950-1965	Bureau Thapar	Chandigarh (In)	P		Oficinas	Crujías paralelas/ lineal	Bóvedas, hormigón		Cerramientos Jaoul
1950-1965	Maisons des Péons	Chandigarh (In)	P	SI*	vivienda bd	Crujías paralelas (2)	Hormigón/ mampostería	Hormigón bóvedas	
1950-1965	Village du Gouverneur	Chandigarh (In)	P	SI	vivienda bd	Crujías paralelas (?)	Bóvedas, hormigón	Horm., mampos., bóvedas	Fueter, Roq et Rob, Jaoul, Sarabaih
1950-1965	V2_ Station Market	Chandigarh (In)	P	SI*	singular			fachada paneles	
1950-1965	Institut audiovisuel	Chandigarh (In)	P		singular	Crujías paralelas (?)	ladrillo	Cubierta singular	
1953	Maison Type La Rochelle	S/L	P	SI*	vivienda bd	Crujías paralelas (?)		Cubierta fragmentada en dos	
1953	Étude d' hab. H.E.M_ La Citadelle	Roubaix (Fr)	P	SI*	vivienda bd	Crujías paralelas (?)		cubierta dos aguas	
1956	Étude 2,26*2,26	Cap Martin (Fr)	P		vivienda bd	Crujías paralelas (2)			Roq et Rob
1956	Unités de camping	Cap Martin (Fr)	R		vivienda bd	Crujías paralelas (5)			Roq et Rob, Le Cabanon

**PROYECTOS LC 1945-1957**

(Años Salmona 35 Rue de Sèvres 1948-1957)

Tipología singular

Año	Nombre	Ubicación	P/R	Sal	Tipo edificio	Organización planta	Sistema estructural	Sistema constructivo
1947	Palais des Nations Unies	N.Y (E.U)	P		Singular	Grand batiment		
1948	Basilique Sainte Baume	La Sainte Baume (Fr)	P			Espacio único		
1949	Magazin Bally	Paris (Fr)	P		Interior	Espacio único		
1950-1955	Ronchamp	Ronchamp (Fr)	R	SI*		Espacio único		
1950-1965	Stade	Chandigarh (In)	P		Singular	Infraestructura		
1952	Haute Cour	Chandigarh (In)	R	SI	Singular	Bloque lineal/mixto	Reticula p., muros, láminas hor	
1953	Couvent Ste M. de la Tourette	Eveux sur l' Abresle (Fr)	R		Singular	Bloque lineal/cuadrada/U	Reticula p. Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil, bóvedas
1953	Aéroclub Doncourt	Doncourt (Fr)	P		Singular	Infraestructura		
1955	Barage Bhakra	Bhakra (In)	R		Singular	Infraestructura		
1955	Palais de l'Assemblée	Chandigarh (In)	R		Singular	Bloque lineal/cuadrada/U	Reticula p., muros, láminas Hormigón	Hormig, vidrio, brise soleil; volúmenes
1956	Stade	Bagdad (Ir)	R		Singular	Infraestructura		



	Sainte-Beaume	Roq et Rob	Maisons Jaoul	Barristers Build.	Type Rochelle	La Citadelle	Maison du Péon	Village du Gouv.
1949	Clémot Samper	Clémot Samper Salmona						
1950	Clémot	Takamasa						
1951	Takamasa Gardien	Aphonso	Samper				Maisonnier	
1952		Michel Sachinidis	Michel Samper Maisonnier Salmona Kim Doshi Sachinidis Lemarchand Agard Mériot Pérez Takamasa Peña Masson Xénakis				Doshi Xénakis	
1953		Michel Sachinidis	Michel Salmona Kim Doshi Sachinidis Gardien	Salmona Kim Sachinidis Olek Tobito Jasbir Duta	Michel Salmona Sachinidis Wogenscky Mériot	Salmona Kim Sachinidis Samper	Michel Olek	
1954		Michel Kim Gardien Xénakis	Michel Kim Sachinidis Salmona Doshi					Salmona Doshi Olek







Proyectos	Fecha	DVD plans		Livre Noir FLC	
		n° Plano			
		Fecha	Fecha	n° Reg	
Usine Duval	05-01-1948???	FLC09559			
			05/01/1948		
			20/10/1948		
			06/06/1948		
		FLC09535			
			06/06/1948		
			07/06/1948		
			15/07/1948		
			31/08/1948		
		FLC09522			
			18/06/1948	18/06/1948	3982
		FLC09523			
			20/06/1948	21/06/1948	3983
			02/07/1948		
			31/01/1949		
			02/05/1949		
			15/05/1949		
		FLC09526			
			02/07/1948		
			20/07/1948		
		FLC09536			
			08/07/1948	08/07/1948	3990
			04/08/1948		
			01/01/1949		
			02/02/1949		
		FLC09537			
			08/07/1948		
			04/08/1948		
		FLC09538			
			20/07/1948	20/07/1948	3991
			23/11/1948		
		FLC9541			
			30/07/1948	30/07/1948	3996
	04/08/1948				
	05/01/1949				
	14/02/1949				
	20/02/1949				
	02/04/1949				
FLC09542					
	30/07/1948	19/08/1948	4001-4002-4003-4004		
	04/08/1948				
	05/01/1949				
FLC09557					
	04/10/1948	04/10/1948	4010-4011A		
FLC09558					
	04/10/1948				
FLC09560					
	05/10/1948	05/10/1948	4012-4013-4014		
	20/10/1948	03/11/1948	4020		
	05/01/1949				
	31/01/1949				
FLC09573					
	05/10/1948				

Proyectos	Fecha	DVD plans		Livre Noir FLC	
		n° Plano			
		Fecha	Fecha	n° Reg	
		FLC9561			
			20/10/1948		
			10/02/1948?		
			10/03/1949		
		FLC09562			
			20/10/1948		
			20/11/1948		
		FLC09564			
			13/11/1948		
			15/11/1948		
			06/12/1948		
	17/01/1949				
	07/02/1949				
FLC09488					
	11/07/1950		4218-4219		
	25/11/1948				
Marseille Veyre	20/05/1949 01/01/1951	FLC23108			
			20/05/1949		
		FLC2311A (NN)			
			01/01/1951		
		FLC2311B			
			01/01/1951		
Roq et Rob	25/10/1949 15/12/1949	FLC18666A			
			01/12/1949		
		FLC18666B			
			01/12/1949		
		FLC18667			
			01/12/1949		
		FLC18668A			
			01/12/1949		
		FLC18668B			
			01/12/1949		
		FLC18669			
			01/12/1949		
		FLC18670A			
			01/12/1949		
		FLC18670B			
	01/12/1949				
FLC18671A					
	01/12/1949				
FLC18671B					
	01/12/1949				
FLC18672A					
	01/12/1949				
FLC18672B					
	01/12/1949				
FLC18673A					
	01/12/1949				
FLC18673B					
	01/12/1949				
FLC18674A					

Proyectos	Fecha	DVD plans		Livre Noir FLC	
		n° Plano	Fecha	Fecha	n° Reg
		Fecha			
		01/12/1949			
		FLC18674B			
		01/12/1949			
		FLC18674C			
		01/12/1949			
		FLC18674D			
		01/12/1949			
		FLC18675A			
		01/12/1949			
		FLC18675B			
		01/12/1949			
		FLC18675C			
		01/12/1949			
		FLC18676			
		01/12/1949			
		FLC18670C			
		25/10/1949			
		15/12/1949			
		FLC18758			
		15/12/1949			
		FLC18759			
		15/12/1949			
		FLC18760			
		15/12/1949			
		FLC18761			
		15/12/1949			
		FLC18763			
		15/12/1949			
		FLC18764			
		15/12/1949			
		FLC18765			
		15/12/1949			
		FLC18766			
		15/12/1949			
		FLC18767			
		15/12/1949			
		FLC18768			
		15/12/1949	17/12/1949	4154A-4154B-4154C-	
		FLC18978		4154D-4154E-4154L	
		15/12/1949			
		FLC18982	21/12/1949	4155A-4155B	
		15/12/1949			
		FLC18983	15/12/1950	4270-4272	
		15/12/1949	24/12/1950	4278-4279-4280	
		FLC31560			
<b>Bogotá_urb</b>	01/01/1950	01/01/1950			
	28/03/1950	FLC31561			
		10/01/1950			
		FLC31565	08/02/1950	4177-4178-4179-4180	
				4182-4183-4184-4185	
				4186	
		22/03/1950	17/04/1950	4195-4196	

Proyectos	Fecha	DVD plans		Livre Noir FLC	
		n° Plano	Fecha	Fecha	n° Reg
		Fecha			
				XX	4200
		FLC33686		05/06/1950	
			23/03/1950	20/06/1950	4208-4209-4210-4211
					4212
		FLC31566		30/06/1950	4223-4224-4225-4226
				11/07/1950	4218-4219
			28/03/1950	18/07/1950	4220
				01/04/1951	4298-4299-4300-4301
					4302-4303-4308-4309
					4310
<b>Ch. palais Gov.</b>	28/03/1950	FLC31156			
			28/03/1950		
<b>Marseille Sud</b>				24/12/1950	21/09/1915
				13/02/1951	4282,4283,4284,4286,
					4287,4288
	23/04/1951	FLC05275		23/04/1951	4322-4323
<b>Ch. urbanisme</b>			23/04/1951		
	01/06/1951	FLC30677A			
<b>800I. Strasbourg</b>			01/06/1951		
		FLC30677B			
			01/06/1951		
<b>Jaoul</b>		FLC09953			
	12/11/1952		12/11/1952		
	08/01/1953	FLC09954			
	15/12/1954		13/11/1952		
		FLC10011			
			13/11/1952		
		FLC09962			
			14/11/1952		
		FLC09955			
			15/11/1952		
		FLC09960			
			17/11/1952		
		FLC09959			
			18/11/1952		
		FLC09958			
			19/11/1952		
		FLC09956			
			20/11/1952		
		FLC09957			
			20/11/1952		
		FLC10012			
			21/11/1952		
		FLC10015			
			01/12/1952		
		FLC10017			
			01/12/1952		
		FLC09974			
			07/12/1952		

Proyectos	Fecha	DVD plans		Livre Noir FLC	
		n° Plano			
		Fecha	Fecha	n° Reg	
		FLC09973			
		15/12/1952			
		FLC10018			
		16/12/1952			
		FLC09971			
		17/12/1952			
		FLC09977			
		17/12/1952			
		FLC09978			
		23/12/1952			
		FLC09964			
		01/12/1952			
		FLC09966			
		01/12/1952			
		FLC09969			
		01/12/1952			
		FLC09970			
		01/12/1952			
		FLC09961			
		06/01/1953			
		FLC09963			
		06/01/1953			
		FLC09975			
		07/01/1953			
		FLC09952A			
		08/01/1953	08/01/1953	4534-4535-4536-4538	
		FLC09952B		4539-4540-4541-4542	
		08/01/1953		4543-4544-4545-4546	
		FLC09976		4547-4549-4550-4552	
		08/01/1953		4554-4555-4556-4557	
		FLC10016			4558
		01/12/1953			
		FLC09968			
		01/12/1953			
		FLC09982			
		01/12/1953			
		FLC09972			
		15/12/1954			
<b>Ch_ Haute Cour</b>				4334	
<b>Ch. Avocats</b>		FLC04578			
	26/01/1953	26/01/1953			
	11/07/1953	FLC04742			
		20/02/1953	20/02/1953	4605-4606-4607-4608	
		FLC04744			4609-4610
		23/02/1953	22/02/1953		
		FLC04747A			
		24/02/1953			
		FLC04747B			
		24/02/1953			

Proyectos	Fecha	DVD plans		Livre Noir FLC	
		n° Plano			
		Fecha	Fecha	n° Reg	
		FLC04748			
		24/02/1953			
		FLC06047			
		24/02/1953			
		FLC04743			
		12/03/1953			
		FLC06045			
		12/03/1953			
		FLC04745			
		13/03/1953			
		FLC06046			
		13/03/1953			
		FLC04753			
		16/03/1953	16/03/1953	4639-4641	
		FLC04754			
		16/03/1953			
		FLC06048			
		16/03/1953			
		FLC04755			
		17/03/1953			
		FLC06044			
		17/03/1953			
		FLC04750			
		25/03/1953	26/03/1953	4645	
		FLC04757			
		29/05/1953			
		FLC04758			
		29/05/1953			
		FLC04758 version			
		29/05/1953			
		FLC04759			
		29/05/1953			
		FLC04751			
		30/05/1953	30/05/1953	4751-4752-4753-4754	
		FLC04756			
		30/05/1953			
		FLC04760			
		30/05/1953			
		FLC04764	03/06/1953		
		11/07/1953			
		FLC04765			
		11/07/1953			
		FLC04766			
		11/07/1953			
<b>La Citadelle HEM Roubaix</b>		FLC20832			
		28/05/1953			
		FLC20828			
		08/08/1953			
		FLC20829A			
		09/09/1953	08/09/1953	4798	
		FLC20829B	10/09/1953	4800	

Proyectos	Fecha	DVD plans		Livre Noir FLC	
		n° Plano	Fecha	Fecha	n° Reg
			09/09/1953		
<b>Ch_valle t libre</b>			04/12/1953		4873
<b>La Rochelle</b>			12/04/1953		4679
					4683
			27/03/1954		4716-4717-4718
			28/03/1954		4719-4720-4721
<b>H. Shodan</b>		FLC06426B	13/04/1954		4994
			NF		
<b>CIAM 9_Aix</b>	1953				
<b>Ch_Capitol</b>		FLC05158			
			NF	30/12/1953	4891
		FLC05159		09/03/1954	
			NF	21/03/1954	4898
		FLC05291			
			NF		
		FLC029149			
			NF		
		FLC029149 version			
			NF		
<b>Ch_Cité industri</b>	09/03/1954	FLC29139			
			09/03/1954		
		FLC29140		09/03/1954	4934
			09/03/1954		
<b>Ch_Vil Gouv</b>	1953-1954	FLC05444		00/12/53	4893-4894-4895-4896
					4897-4899-4900
			NF	00/01/54	
		FLC05482		13/05/1954	5039-5040-5041-5042
			NF	07/05/1954	5042bis
		FLC05556		12/06/1954	
			NF		
		FLC05557			
			NF		
		FLC05563			
			NF		
		FLC05564			
			NF		
		FLC05566			
			NF		
		FLC05567			
			NF		
		FLC05568			
			NF		
		FLC05569			
			NF		
		FLC05569 version			
			NF		

Proyectos	Fecha	DVD plans		Livre Noir FLC	
		n° Plano	Fecha	Fecha	n° Reg
		FLC05570			
			NF		
		FLC05570 version			
			NF		
		FLC29094A			
			NF		
		FLC29094B			
			NF		
		FLC29095			
			NF		
		FLC29098			
			NF		
		FLC29099			
			NF		
		FLC29100			
			NF		
		FLC29101			
			NF		
		FLC29104			
			NF		
		FLC29108A			
			NF		
		FLC29108B			
			NF		
		FLC29110			
			NF		
		FLC29111			
			NF		
		FLC29113			
			NF		
<b>Ch_retain wall</b>				03/06/1953	4769-4770
				24/08/1953	4793
<b>CU Brazil</b>				05/07/1954	5076-5079-5080
<b>NVB</b>				01-02-03/04/1953	4651
				03/04/1953	4654-4655
				25/03/1953	4714
				26/03/1953	4715
<b>PM Ex</b>				26/10/1949	4142
<b>une maison</b>				07/11/1952	4505
<b>un arbre</b>					
<b>AMDA</b>				22/01/1954	4919
<b>immeuble 4 ét.</b>				03/02/1954	4933
<b>ACC (vitreaux)</b>				13/04/1954	4093
<b>maison péon</b>				12/04/1954	5070
<b>ch-ah</b>					



AÑO	D. Edificios Nacionales	Martínez Sanabria	Guillermo Bermúdez	Hernán Vieco	Rogelio Salmona	Bruno Violi	Cuellar, Serrano, Gómez	Gaitán, Solano y Ortega	Ortega, Solano y Zuleta	Pizano de Brigard
			DOMUS (Pizano, Bermúdez y Vieco)							
1946		Concurso Hospital de 150 camas (1p)								
1947		Concurso Viv. Económicas (2p-tipo B)		Concurso Viv. Económicas (2p-tipo B)			Concurso Viv. Económicas (2p y 3p) Teatro Palermo	Concurso Viviendas económicas		
1948	Estado de Baseball en Cartagena Nueva Ciudad en Tumaco	Nueva Ciudad en Tumaco					Casa José Gómez Pinzón Club Los Lagartos Hospital San Carlos	Estado de Baseball en Cartagena Casa de Weekend (Ortega)		
1949	Edificio Nacional en Venadillo			Casa económica para empleado		Casa Shaio Casa Bruno Violi Cartagena Edificio Buraglia		Universidad de Santander Casas económicas en serie Casa residencial		Edificio Nacional en Venadillo
1950			Casa en Bogotá	Casa en Bogotá		Casa Violi Bogotá	Banco de la República Biquilla Apartamentos en duplex Hospital San Ignacio Estación de bomberos			Casa en Bogotá
1951		Casas Ricaurte y Montoya Casa Ponce de León Casa Viotto, Casa Márquez	Residencia Francisco Pizano Casa en el Retiro	Residencia Francisco Pizano Casa en el Retiro		Casa en Bogotá Proyecto viviendas escalanadas	Banco de Bogotá Vivienda en Bogotá Edificio de renta en Bogotá Banco Comercial Antioqueño Casas Económicas Casa Gabriel Serrano		Estación de autobuses	Residencia Francisco Pizano Casa en el Retiro
1952		Casa Blanca M. De Ponce Casa Werner Meltzer	Casa Bermúdez (1952-1957)							
1953		Casas Santo Domingo Casas Ponce de León Casa Macy de Montoya Casas Fany de Viotto Casas Alca M. De Mejía Casas Jorge Castillo								Fábrica Chiclet Clark
1954		Casas Martínez y Ponce de León								
1955		Casa Schwarzbauer	Edificio Hueda			Edificio Volkswagen				Supermercado Rayo
1956		Conjunto de casas en Yeraguas Colegio Heivesa								
1957		Casa Ratsbeck Edificio Martínez Dornán Edificio Ogiastri	Edificio Bermúdez							
1958		Edificio Giraldo				Casa Victor Bessudo Casa en Palenquero Casa Ingeniero Hernández Casa Mario Cuellar Casas en serie				
1959		Colegio Emilio Cifuentes Facultad Economía UNAL Concurso Plaza de Bolívar (1p)	Edificio Hermann Conjunto de Viviendas El Polo Facultad Economía UNAL			Colegio La Enseñanza Conjunto de Viviendas el Polo Edificio Mejía Casa Esquenazi Edificio Latorre Casa Latorre				
1960		Casa Zalamea Casa Unzar Casa Ochoa Concurso Centro Rehab. Sesquité (1p) Concurso Asilo San Antonio Bogotá (2p) Edificio Martínez Sanabria y Avendaño				Casa profesores UNAL Casas en serie Urbanización San José Caja Agraria Fredonia	Edificio de apartamentos en Bogotá			
1961		Concurso Caja Agraria Biquilla (1p) Concurso Facultad de Arqu. UNAL (2p)		Colegio Universidad Libre		Casa L. Borde Casa para una escultora Colegio Universidad Libre Cooperativa Los Cerros Casa en Santa Ana Casa en el Chicó Escuela comunal La Palestina	Edificio diario El Tiempo			
1962		Casas Santos Casa Wilkie		Apartamentos en terrazas CPD		Apartamentos en terrazas CPD Edificio BCH				
1963		Concurso edificio Avances (2p) Concurso edificio oficinas (1p) Edificio Caja de Retiro Policía Casa Calderón				Concurso edificio Avances Concurso edificio oficinas Edificio Caja de Retiro Policía				

## Obras analizadas de Rogelio Salmons

Previas a la obtención del título de Arquitecto

Fecha (FRS)	Fecha 2	Fechas planos	Proyecto	Otro nombre	Arquitecto	Dibujo	Código
1958-1960	1959	01-59/ 03-59	Casa Victor Bessudo	Casa Anita Bessudo	RS + CVV	RS	01_VB_019-B-01
1958			Casa en Palenquero				
1958-08		ago-58	Casa Ingeniero Hernández	Casa experimental U. Andes	RS + CVV	RS- CVV	03_IAACH_02-D-180
1959-1960	1958	dic-58/ feb-59/ abr-59/ jun-59/ ago-59/ sep-59/ oct-59/feb-60	Casa Mario Cuéllar	Casa en Pereira	RS + CVV		04_MCB_01-A-12
1959		feb-59	Colegio La Enseñanza		RS + CVV		05_CE_01-B-25
1959-1962			Conjunto El Polo		RS+ GB		
1959-1963	1965		Edificio Mejía		RS + ?		
1959		dic-59	Casa Esquenazi	Casa E????	RS + CVV?		08_EE_01B-026
1959-04	1969	abr-59	Edificio Latorre		RS + CVV	RS?	09_LT2_01-B-026
1959-1968	1968	ago-59	Casa Latorre		RS + CVV	RS?	10_LT1_21-D-179
1960- 04		abr-60	Casa profesores UN		RS + A. Robledo		11_UN_02-D-179
1960		nov-58	Casas en serie		RS + ?		12_IAACS_01-B-024
1960-1961		feb-60	Urbanización San José		RS + CVV?		13_USJ_01-C-28
1961			Caja Argraria Fredonia		RS + H. Herrera		
1961			Casa L Borde				
1961	1962	dic-62	Casa para Escultora	Casa Feliza Burtzin	RS + E. Zarate	EZ	16_FB_01-C-057
1961-1963	1963		Colegio Universidad Libre		RS + H. Vieco		
1961-1963	1963		Cooperativa Los Cerros		RS		
1961-1962		jun-61/ jul-62	Casa en Santa Ana	Casa Cajiao	RS + S. Vieco	RM	19_CC_01-D-041
1961-1962		oct-61/ dic-61/ ene-62-/ feb-62/ mar-62/ abr-62/ jun-62/ jul-62	Casa Chicó	Guillermo Gómez	RS	JC- AEP- RM- IGP -RS -EZ	20_GG_01-D-040
1962			Escuela comunal La Palestina				
1962			Apartamento en terrazas CPD		RS + H. Vieco		
1962			Edificio BCH		RS + FMS+ GA+ GV		



Obras analizadas de Rogelio Salmona							
Posteriores a la obtención del título de Arquitecto							
Fecha (FRS)	Fecha 2	Fechas planos	Proyecto	Otro nombre	Arquitecto	Dibujo	Código
1962-05							
1963			Concurso Edificio Avianca		RS + FMS+ GA+ GV		
1963			Concurso Edificio Oficinas		RS + FMS+ GA+ GV		
			Edificio aptos. Caja Retiro Policía		RS + FMS+ GA+ GV		
1963-1971			Fundación Cristiana de la Vivienda		RS		
1964-1965		oct-64/ dic-64/ mar/65/ may-65	Coruña - Casas	Urbanización la Coruña	RS+ M. Cuéllar	EZ- LM	23_COR_01-D-043
1965-1966	1966	jun-66/ jul-66	Casa en la Cabrera	Casa Ana Vejarano	RS+ E. Zárate (colaborador)	LM- EZ	24_AV_01-D-43
1965-1969	1969	jul-65/ dic-69	Casa en Santa Margarita		RS + E. Zárate (colaborador)	LM	25_JR_01-D-44
1965-1970			Conjunto Residencial El Parque	Torres del Parque	RS		
1965		Jun-65/ jul-65/- agos-65/ sep-65/ feb-66/ mar- 66	Casa en la Cabrera	Casa JV	RS + E. Zárate (colaborador)	LM- EZ -JC	27_JV_01-D-44
1966		abr-66 /jul-66 / agos-66/ sep-66	Casa en el Poblado		RS	LM- JC	26_HG_03-B-045
1966-1970	1969	oct-66/ jul-69/ nov-69/ dic-69/ feb-70/ ab-70/ may-70/ oct-70	Casa en Los Rosales		RS	LM- MVA- JAS	28_VV_01-D-46
1968-1969		jun-68/ jul-68/ sep-68/ oct-68/ nov-68/ may-69/ ago-69/ nov.69	Casa en el Refugio	Casa Amaral	RS	LM- AR- JAS	29_JA_02-D-134 / 03-C-159
1969-1970		70/ jul-70/ ago-70/ sep- 70/ oct-70	Casa en el Chicó	Casa Alba	RS	LM- JAS	30_AL_02-B-94 / 03-A-95
1974-07		jul-74	Casa en Suba	Casa Jaime Glottman	RS	LM	31_JG_02-B-102
1975-1976		mar-75/ jul-75	Casa en Suba	Casa Puente	RS		32_UP_02B_99
1976-12		dic-76	Casa Sofia		RS		33_SG_02-D-127
1976-1977		nov-76/ ene-77/ ago-77/ sep-77/ oct-77	Casa Arango		RS		34_CA_02-D-196
1978-1979		ene-79/ jun-79/ jul-79/ sep-79	Casa Franco		RS	sin datos	35_CF_02-D-131 / 02-D-172
1980-1982	1981	dic-79/ ene-80/ feb-80/ mar-80( abr-80/ may-80/ jun-80/ jul-80/ sep-80/ oct-80/ nov-80/ jul-81	Casa de Huéspedes		RS	MEM y otros	36_CHC_05-A-251 / 05-A-264 / 05-A-265 / 05-A-266 / 05-A-283 / 07-A-289
1980			Casa en Turbaco		RS	MEM	37_CTE_03-D-168 / 03-D-169 / 03-D-170 / 03-D-171 / 03-D-173 / 03-D-186 / 03-D-186b / 03-D-188
1980		dic-80	Casa de los cuidanderos		RS		38_CCF_02-D-129 / 03-C-130

Responsabilidad principal	Orden	Título	Responsabilidad secundaria	Publicación, año	Título Doc. Pal	año, designación, págs	tipo
SALMONA, Rogelio	1	Comentarios sobre el concurso del Colegio Emilio Cifuentes			Semana	1959 0512, n° 646, p. 38-40	sobre otros
SALMONA, Rogelio y BERMUDEZ, Guillermo	2	Vivienda colectiva en Bogotá			Proa	1960 02, n° 133, p. 8-14	obra
SALMONA, Rogelio	3	Carta de Rogelio Salmona al Banco de la República, Neiva			Proa	1967 1110, n° , p. 25	opinión
SALMONA, Rogelio	4	Architettura di R. Salmona. Cosiderazioni sull' architettura moderna in Colombia			Controspazio	1972 08, año IV n° 8, p. 38-51	texto
SALMONA, Rogelio	5	Espacio: un bien colectivo			El Tiempo	1972 11, vol.	periódico
SALMONA, Rogelio	6	Consideraciones sobre la arquitectura moderna en Colombia	entrevista	Nueva Visión	Cuadernos Summa	1975 04, vol. 2, p. 1-4	entrevista
SALMONA, Rogelio	7	La ciudad contra el hombre: respuesta		Colciencias		1977 0101, vol	?
SALMONA, Rogelio	8	La ciudad destruida		1er coloquio de Arq. Latinoam (Cali)		1980 00	simposio
SALMONA, Rogelio	9	La ciudad destruida		Simposio de arte no objetual (Medellin)		1980 00, vol	simposio
SALMONA, Rogelio	10	Prólogo al libro Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias		Fondo Editorial Escala		1982 10	texto
SALMONA, Rogelio	11	La obra arquitectónica de Rogelio Salmona		Ediciones PROA- Bogotá	Proa	1983 04, vol. 317, p. 16-19	obra
SALMONA, Rogelio	11	Conceptos		Ediciones PROA- Bogotá	Proa	1983 04, vol. 317, p. 20-25	texto
SALMONA, Rogelio	11	Entrevista de Alvaro Medina a Rogelio Salmona	Alvaro Medina	Ediciones PROA- Bogotá	Proa	1983 04, vol. 317, p. 49-53	entrevista
SALMONA, Rogelio	12	Consideraciones sobre la arquitectura latinoamericana		Ediciones PROA- Bogotá	Proa	1983 05, vol. 318, p. 13-15	texto
SALMONA, Rogelio	13	Testimonio y recuerdo		Fondo Editorial Escala	Escala	1984 01, vol.	
SALMONA, Rogelio y ARANGO, Silvia	14	Conversaciones acerca de la arquitectura de Rueda y Morales		Ediciones PROA- Bogotá	Proa	1984 07, n° 331, p.57-59	sobre otros
SALMONA, Rogelio	15	Espacios abiertos				1985, vol	texto
SALMONA, Rogelio	16	La ciudad ideal	Juan Mosca (Fernando Garavito)		Guión	1987 1210, n°. 531, p.12-19	entrevista
SALMONA, Rogelio	17	Manifiesto por una ciudad deseada			El Tiempo	1992 0308	opinión
SALMONA, Rogelio	18	Pensando ciudades (Thinking cities)		A+U n° 450, 2008 03	A+U	1996_2008 03, n° 450 p.12-14	revista
SALMONA, Rogelio	19	"F. Domínguez"... Identidades perdidas?			F Domínguez	1998 0128	texto
SALMONA, Rogelio	20	Entre la claridad y la magia		Cámara de Comercio Bogotá	La Rebeca	1998 08, n° 103, p. 52-59	texto
SALMONA, Rogelio	21	En memoria a mi maestro			El Tiempo	1998 1122, vol	sobre otros
SALMONA, Rogelio	22	La importancia del espacio público				1999 1014	texto
SALMONA, Rogelio	23	Hacer arquitectura		Bucaramanga_U. Santo Tomás		2000 11	conferencia
SALMONA, Rogelio	24	En busca de las identidades perdidas: la influencia de la arquitectura europea en América		El Ancora Editores/ Corporación La Candelaria		2001 01, vol	texto
SALMONA, Rogelio	25	Conversación con Rogelio Salmona	Felipe Leal	Facultad de Arq. UNAM	Bitácora n° 9	2003 0804	entrevista
SALMONA, Rogelio	26	Entre la mariposa y el elefante		9 Simposio Alvaar Aalto (Jyväskylä)		2003 0801	premio AA
SALMONA, Rogelio	27	La experiencia es mía lo demás es dogma				2003 0916	texto
SALMONA, Rogelio	28	En busca de las identidad perdida		El Tiempo		2003 1026	periódico
SALMONA, Rogelio	29	Hacer arquitectura		Universidad Santo Tomás Colombia	revista M n° 2	2003 11, n° 2	texto
SALMONA, Rogelio	30	Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio		UNAM Ciudad de México		2004 00	conferencia
SALMONA, Rogelio	31	Invitados de la ciudad		Seminario "La ciudad histórica actual" Oaxaca		2004 08	simposio
SALMONA, Rogelio	32	Arquitectura y creación. De los principios de la incertidumbre a la inc. de los principios		Revista UNAM Ciudad de México		2004 11, n° 9	revista
SALMONA, Rogelio	33	Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio		U. Central de Venezuela		2005 00	conferencia
SALMONA, Rogelio	34	Transformar es lo propio de la arquitectura además de emocionar		Universidad de Antioquia	Alma Mater	2005 10, vol. 537	revista
SALMONA, Rogelio	35	Transformar es lo propio de la arquitectura además de emocionar			agradecimientos	2005 1000	carta
SALMONA, Rogelio	35	Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio			Ciudad Viva	2006 0401, vol.	texto
SALMONA, Rogelio	37	Entrevista con Rogelio Salmona	K.Tadashi Oshima, O. Arenales Vergara	A+U n° 450, 2008 03	A+U	1996_2008 03, n° 450 p.96	revista
SALMONA, Rogelio	38	Cuadernillos de dibujos de los Cerros de Bogotá		Instituto Distrital de Patrimonio Cultural		2008 01, vol	dibujos
SALMONA, Rogelio	39	Architecture after architecture: Apart from the Pulse of the Place		A+U n° 450, 2008 03	A+U	2008 03, n 450, p. 94	extraxto conf

Responsabilidad principal	Orden	Título	Temática	Publicación, año	Título Doc. Pal	año, designación, págs	tipo	
SALMONA, Rogelio	1	Comentarios sobre el concurso del Colegio Emilio Cifuentes	Arquitectura en general		Semana	1959 0512, n° 646, p. 38-40	sobre otros	
SALMONA, Rogelio	4	Architettura di R. Salmona. Considerazioni sull' architettura moderna in Colombia	Arq. En Colombia, la ciudad		Controspazio	1972 08, año IV n° 8, p. 38-51	revista	
SALMONA, Rogelio	5	Espacio: un bien colectivo			El Tiempo	1972 11, vol.	periódico	
SALMONA, Rogelio	7	La ciudad contra el hombre: respuesta			Colciencias	1977 0101, vol	?	
SALMONA, Rogelio	8	La ciudad destruida	Arq. En Colombia, la ciudad		1er coloquio de Arq. Latinoam (Cali)	1980 00	simposio	
SALMONA, Rogelio	9	La ciudad destruida	Arq. En Colombia, la ciudad		Simposio de arte no objetual (Medellín)	1980 00, vol	simposio	
SALMONA, Rogelio	10	Prólogo al libro Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias	Arq. en general (cambio)		Fondo Editorial Escala	1982 10	libro	
SALMONA, Rogelio	11	Conceptos	Arq. en general		Ediciones PROA- Bogotá	Proa	1983 04, vol. 317, p. 20-25	revista
SALMONA, Rogelio	12	Consideraciones sobre la arquitectura latinoamericana	Arq. en general y en Colombia (cambio)		Ediciones PROA- Bogotá	Proa	1983 05, vol. 318, p. 13-15	revista
SALMONA, Rogelio	13	Testimonio y recuerdo			Escala	1984 01, vol.		
SALMONA, Rogelio	15	Espacios abiertos	Arq. en general			1985, vol	?	
SALMONA, Rogelio	18	Pensando ciudades (Thinking cities)		A+U n° 450, 2008 03	A+U	1996 _ 2008 03, n° 450 p.12-14	revista	
SALMONA, Rogelio	19	"F. Domínguez"_ Identidades perdidas?	Arq. en general	F. Domínguez		1998, 0128	libro	
SALMONA, Rogelio	20	Entre la claridad y la magia	Arq. en general Torres del Parque	Cámara de Comercio Bogotá	La Rebeca	1998 08, n° 103, p. 52-59	revista	
SALMONA, Rogelio	22	La importancia del espacio público	Arq. En Colombia, la ciudad			1999 1014		
SALMONA, Rogelio	23	Hacer arquitectura	Arq. en general	Bucaramanga_U. Santo Tomás		2000 11	conferencia	
SALMONA, Rogelio	24	En busca de las identidades perdidas: la influencia de la arquitectura europea en América		El Áncora Editores/ Corporación La Candelaria		2001 01, vol o 1999?	libro	
SALMONA, Rogelio	26	Entre la mariposa y el elefante	Arq. en general	9 Simposio Alvaar Aalto (Jyväskylä)		2003 0801	premio AA	
SALMONA, Rogelio	27	La experiencia es mía lo demás es dogma	Arq. en general			2003 0916	?	
SALMONA, Rogelio	28	En busca de la identidad perdida		El Tiempo		2003 1026	periódico	
SALMONA, Rogelio	29	Hacer arquitectura	Arq. en general	Universidad Santo Tomás Colombia	revista M n° 2	2003 11, n° 2	revista	
SALMONA, Rogelio	30	Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio	Arq. en general	UNAM Ciudad de México		2004 00	conferencia	
SALMONA, Rogelio	31	Invitados de la ciudad		Seminario "La ciudad histórica actual" Oaxaca		2004 08	simposio	
SALMONA, Rogelio	32	Arquitectura y creación- De los principios de la incertidumbre a la incertidumbre de los principios	Arq. en general	Revista UNAM Ciudad de México		2004 11, n° 9	revista	
SALMONA, Rogelio	33	Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio		U. Central de Venezuela		2005 00	conferencia	
SALMONA, Rogelio	34	Transformar es lo propio de la arquitectura además de emocionar		Universidad de Antioquia	Alma Mater	2005 10, vol. 537	revista	
SALMONA, Rogelio	36	Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio	Arq. en general		Ciudad Viva	2006 0401, vol.	periódico	
SALMONA, Rogelio	39	Architecture after architecture: Apart from the Pulse of the Place	Arq. en general	A+U n° 450, 2008 03	A+U	2008 03,n 450, p. 94	extracto conf	

Temática	Título Texto	año	Proyectos principales	Proyectos secundarios
escritos preliminares		1958		Casa Victor Bessudo; Casa Ing. Hernández
	Comentarios sobre el concurso del Colegio Emilio Cifuentes	1959	Conjunto Residencial El Polo	Colegio La Enseñanza; Casa Mario Cuéllar; Casa Esquenazi; Edificio y Casa Latorre
	Vivienda colectiva en Bogotá	1960		Urb. San José; Casas en serie; Casas profesores UN
		1961		Cooperativa Los Cerros; Colegio U. Libre; Casa Chicó, Casa Sta Ana, Casa F. Burztin
		1962		
		1963		Fundación Cristiana
		1964		Urb. La Coruña
		1965	Conjunto Residencial El Parque	Casa en la Cabrera JV, Casa en Santa Margarita, Casa en la Cabrera AV
	Carta de Rogelio Salmona al Banco de la República, Neiva	1966		Casa en el Poblado, Casa en Los Rosales
		1967		
		1968		Casa en el Refugio
		1969		Casa en el Chicó
	1970			
	1971			
pensar la ciudad	Architettura di R. Salmona. Cosiderazioni sull' architettura moderna in Colombia	1972		
	Espacio: un bien colectivo	1972		
	Consideraciones sobre la arquitectura moderna en Colombia	1975		
	La ciudad contra el hombre: respuesta	1977		Casa Franco
	La ciudad destruida	1980	Casa de Héspedes Ilustres	
	La ciudad destruida	1980		
const. pensamiento	Prólogo al libro Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias	1982		
	La obra arquitectónica de Rogelio Salmona	1983		
	Conceptos	1983		
	Entrevista de Alvaro Medina a Rogelio Salmona	1983		
	Consideraciones sobre la arquitectura latinoamericana	1983		
	Testimonio y recuerdo	1984		
	Conversaciones acerca de la arquitectura de Rueda y Morales	1984		

Temática	Título Texto	año	Proyectos principales	Proyectos secundarios
construyendo un pensamiento	Espacios abiertos	1985		
	La ciudad ideal	1987		
	Manifiesto por una ciudad deseada	1992		
	Entrevista con Rogelio Salmona	1995		
	Pensando ciudades (Thinking cities)	1996		
	"F. Domínguez" _Identidades perdidas?	1998		
	Entre la claridad y la magia	1998		
	En memoria a mi maestro	1998		
	La importancia del espacio público	1999		
	Hacer arquitectura	2000		
	En busca de las identidades perdidas: la influencia de la arquitectura europea en América	2001		
	Entrevista con Rogelio Salmona	2003		
	Conversación con Rogelio Salmona	2003		
	Entre la mariposa y el elefante	2003		
	La experiencia es mía lo demás es dogma	2003		
	En busca de las identidad perdida	2003		
	Hacer arquitectura	2003		
	Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio	2004		
	Invitados de la ciudad	2004		
	Arquitectura y creación_ De los principios de la incertidumbre a la inc. de los principios	2004		
	Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio	2005		
	Transformar es lo propio de la arquitectura además de emocionar	2005		
	Transformar es lo propio de la arquitectura además de emocionar	2005		
	Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio	2006		
	Entrevista con Rogelio Salmona	2006		
	Entrevista de Guillermo Angulo a Rogelio Salmona	2006		
	Entrevista con Rogelio Salmona	2007		
	Entrevista con Rogelio Salmona	2007		
	Cuadernillos de dibujos de los Cerros de Bogotá	2008		
	Architecture after architecture: Apart from the Pulse of the Place	2008		



## **ANEXO 3- SELECCIÓN DE TEXTOS**

**3.1** Comentarios sobre el concurso del Colegio Emilio Cifuentes\_ *Pag 590*

**3.2** Prólogo al libro *Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias\_ Pag 591-593*

**3.3** Espacios abiertos\_ *Pag 594*

**3.4** Hacer arquitectura\_ *Pag 595-599*

**3.5** La experiencia es mía lo demás es dogma\_ *Pag 600-605*

## **1959 Comentarios sobre el concurso Emilio Cifuentes**

Revista *Semana* n° 646 (1959). Recogido en *Rogelio Salmons- espacios abiertos/ espacios colectivos* (2006). Catálogo de la exposición del mismo nombre, Comité curatorial. Sociedad Colombiana de Arquitectos.

*“El acto creador necesita en arquitectura un proceso de elaboración y de maduración, que corresponde al movimiento de ideas más avanzado de su tiempo, a la vez que entra en oposición con las fórmulas elaboradas y los esquemas conformes, base —aquellos y estos— de gran porcentaje de obras en la actualidad.”*

*“En arquitectura, el aspecto formal no puede desligarse del aspecto espacial. Es necesario analizar la invención formal en relación con la intención espacial, para determinar las consecuencias de la obra en el campo de las ideas y, así, apreciar sus cualidades plásticas. La arquitectura es un todo. Para lograrla deben intervenir, además del esfuerzo personal, el don natural del artista, la búsqueda y la intención, pero, sobre todo, el conocimiento del medio para el cual la obra se produce, la legibilidad de sus medios de expresión, las invenciones de formas ricas poéticamente, con las cuales el arquitecto tiende a posesionarse del espacio.*

*Esa posesión del espacio es la real dificultad de apreciación del proyecto, puesto que el autor trata de lograrlo, no con la colocación armoniosa de un bloque, con relación a otro bloque, sino con la creación de un espacio receptor del paisaje envolvente orgánicamente elaborado, con una serie de volúmenes que responden a necesidades funcionales.*

*La solidez de una obra de arquitectura se determina por la relación armónica entre espacios (paisajes, espacio entre los volúmenes, espacio interno); no producto del azar o resultado obtenido al relacionar un bloque con otro, sino por la creación consciente e intencional de ese espacio.*

*Si ciertos ejes de la composición son base de una metodología para organizar una planta, un volumen o el espacio interno, ellos no son suficientes para lograr el espacio total, y mucho menos para crear una nueva sensación espacial.*

*Lograr rítmicamente el espacio libre y exterior, o encuadrarlo poéticamente fue la búsqueda de siglos de arquitectura, a la vez que se hacían intervenir otros elementos de composición como la luz, las sombras, la decoración, los materiales, etc. Este proyecto presenta aspectos, que corresponden y se acercan a otras obras contemporáneas en las cuales la tentativa de posesión del espacio exterior se hace más intencional, y trata empíricamente de introducir un nuevo elemento de composición plástica a los ya adquiridos por la arquitectura moderna”*

*“El paisaje es un elemento plástico primordial. Existen diversas maneras de hacerlo intervenir en la composición arquitectónica...Pero en todos los casos existe una diferenciación plástica entre un elemento y otro, entre la arquitectura y el paisaje.”*



## **1982 Prologo al libro Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias**

*Autores: Germán Téllez y Ernesto Moure, Fondo Editorial Escala Bogotá, 1982*

*“La casa es nuestro rincón del mundo. Es nuestro primer universo.*

*La arquitectura doméstica -la casa y su entorno inmediato-, es el legado más humilde, pero no el menos importante que una sociedad deja a la Historia.*

*Es la arquitectura hecha por el grupo familiar, para conformar el sitio alrededor del cual se va a organizar y desarrollar la vida doméstica, y también el sistema de relaciones de todo el conjunto de la comunidad.*

*La casa, cuando está profundamente inscrita en el lugar y en el contexto social al que pertenece, como es el caso de Cartagena de Indias, revela tanto las particularidades formales, históricas y culturales, como la diversidad de actividades que le rodean.*

*Con la participación de sus espacios, la escogencia de los materiales, su relación con la calle cuando es urbana, la organización de los accesos y la filtración visual de interiores, muestran de manera inconfundible el modo original de convivir de las gentes, de vincularse entre sí y con el medio ambiente exterior: el espacio urbano. Anuncia en sus fachadas, no sólo el rango y la riqueza, sino la calidad de quienes la habitan, la función que cumplen en la sociedad.*

*En Cartagena de Indias la arquitectura doméstica representa el mayor volumen construido. Esta razón, además de su calidad, la convierte en la “esencia” de la ciudad, la que le da forma al espacio y constituye el lugar urbano por excelencia.*

*Es la que contiene los monumentos: templos, conventos y murallas. La que domina el trazado y la geometría de las calles, plazas y paseos. La que conforma la silueta de la ciudad, permitiendo que se destaquen en el cielo, torres y cúpulas. Finalmente la que crea el ritmo de las calles, ante balcones y ventanas, puertas y portales, balares y tejados, dejando entrever los interiores a través de celosías, zaguanes y patios.*

*Y es precisamente este patrimonio de múltiples y variadas formas, ese tesoro de ingeniosidad en la adaptación y de inventiva para diferenciarse, el que se encuentra hoy amenazado. La arquitectura doméstica está librada a su propia suerte: las viviendas se deterioran, se vacían y se abandonan. Se las transforma o se las reconstruye con los materiales más heteróclitos. O siguiendo trazados extraños a su destino y contrarios a su origen. O en fin, se las congela en un estado determinado por sus uso presente, a menudo impropio de aquel para el cual fueron concebidas.*

*En pocos años la mayor parte de ese legado de las generaciones pasadas habrá desaparecido, dejando las edificaciones de la arquitectura religiosa militar, solitarias, en medio de una maraña de acero y hormigón, haciéndoles perder a éstas su gracia y razón de ser.*

*Permanecían allí por algún tiempo más, como testigos impotentes de la destrucción, que no tardará en alcanzarlas por efecto del deterioro generalizado, del cambio de usos y de la intromisión de mecanismos destructores.*

*La alteración del espacio urbano destruye igualmente los monumentos que lo conforman, porque espacio y monumento forman una simbiosis que al desaparecer le hacen perder al lugar toda la esencia de su significado.*

*El cuerpo masivo de toda la ciudad, como bien lo anota Germán Téllez, no se puede conservar en base a unos pocos ejemplos arquitectónicos pues ninguno de ellos, por más extraordinario que sea, se puede mirar, medir y analizar sin su contexto, desprendido de su vecindario natural, ajeno a su lugar de ubicación. Es que la noción de lugar en arquitectura trasciende el hecho geográfico e incorpora necesariamente el paisaje, la naturaleza y la historia, el vecindaje, las formas y hasta la actividad humana y social del entorno. Entendido así, el “lugar” determina la arquitectura y le es inseparable., como es inseparable el hombre de su medio.*

*De allí que el efecto de encantamiento que debiera producir toda obra arquitectónica, cargada de sentimientos, de ensueños, de evocaciones, de historia en suma, una vez extraída de su lugar o cuando éste le es suplantado, se deslíe, hasta convertirse en una construcción sin alma, como una cara sin rostro, independientemente de la cantidad de belleza formal que mantenga.*

*La casa cartagenera no sólo forma parte de del conjunto, sino que es su elemento vital, el que da características propias. Lo más interesante del largo trabajo de Germán Téllez y de sus discípulos y colaboradores de la Universidad de los Andes sobre Cartagena, es la persistencia para encontrar y relacionar los elementos constantes, los que le dan carácter a esa arquitectura y unidad al conjunto a partir de la casa. Es precisamente esa unidad de conjunto la que hace de Cartagena un paisaje urbano excepcional: en Cartagena la casa y la calle, la casa y la plaza, la casa y la muralla hacen el espacio arquitectónico en su sentido cabal, constituyendo su paisaje y sus escala.*

*La notación más sensible de Cartagena es la relación entre la casa y el espacio público. Cartagena, como pocas ciudades, nos ofrece esa poética, sensible y amena relación entre la casa y los escenarios de la vida colectiva -las calles y las plazas en primerísimo lugar-, en un logro magnífico de escala que la hace única: la escala de la ciudad y la escala de sus espacios es siempre medida justa. En Cartagena existe una relación armoniosa entre todas las partes que constituyen el un paisaje urbano excepcional, porque se presenta como una visión de conjunto, desgraciadamente deteriorada por las construcciones comerciales de La Matuna y Bocagrande.*

*Esta relación de armonía no es solamente estética, sino también funcional. Fluye en ella el sentimiento, pero también las exigencias de la vida diaria de una comunidad.*

*De nada vale la conservación formal de la ciudad, si ella se logra al precio de suplantar violentamente los usos, de romper la unidad arquitectónica. Porque la unidad, la armonía y el paisaje no devienen de la plástica formal del “aspecto” de las cosas inertes, sino de una plasticidad exigida por la clase de empleo y la intensidad de uso que se asignaba a los espacios. Esos dos elementos: clase e intensidad de los espacios no son simples referencias históricas, sino condiciones de la*

*perdurabilidad del conjunto urbano cartagenero en el futuro.*

*Por lo demás, de ellos surgió también ese paisaje urbano tan particular, cuyo ritmo marcado por los balcones, está tan bellamente recogido en la excelente fotografía de Germán Téllez, donde se palpa el orden unificado, pero al mismo tiempo diferente y propio de cada casa con respecto a la siguiente. La realidad maravillosa captada por esas fotografías, hace patente que la casa deja de ser objeto para convertirse en sueño, que la vivienda más humilde es hermosa y que toda casa verdadera se vive como recinto, como pensamiento y como sueño. La casa verdadera llama siempre a la evocación. Y en Cartagena, casas y ciudad permiten que el pasado y el presente se vivan, se evoquen, simultáneamente.*

*La arquitectura doméstica cartagenera sigue siendo un rincón del mundo que conserva los recuerdos y traduce la poesía perdida. Demuestra que el pasado debe ser imperecedero.*

*Es con esa dimensión como debe enfrentarse la conservación y la recuperación del patrimonio arquitectónico. Que dicho sea de paso, no debiera ser tan frecuentemente asimilado al patrimonio histórico, en tanto la noción “historicista” tiende a convertir el objeto de la conservación en una pieza museográfica, a restarle lo que le queda de vida presente y a negarle relación orgánica, activa, viva, con el futuro.*

*Abandonar o recuperar sin vida el patrimonio arquitectónico, es abandonar el suelo del hombre, su poesía particular, su ingenio por construir el rincón del mundo y el genio colectivo por lograr el “lugar”, el espacio público y la ciudad, sin todo lo cual el hombre sería un ser disperso y sin raíces.*

*El empeño de este libro por recuperar la imagen, el sentido y la poesía de la casa cartagenera, por medio de los rasgos tipológicos con los cuales habrá de perpetuarse su huella, es un aporte para rescatar un lugar del mundo que sigue siendo un ejemplo de poesía y arquitectura.*

*Y finalmente otra vez: rescatar la arquitectura en un caso como este, no es una necesidad “patrimonial” de la cultura o de la historia únicamente.*

*Es recuperar un sentido de la vida, movilizar un sentimiento de pertenencia, proclamar que todavía lo mejor y más profundo del hombre es su ser emocionado. Y que la arquitectura, tan olvidada y tan banalizada en nuestros días, sigue siendo un becho de cultura.”*

## **1985 “Espacios abiertos”**

Recogido en Rogelio Salmons- *espacios abiertos/ espacios colectivos*(2006). Catálogo de la exposición del mismo nombre, Comité curatorial. Sociedad Colombiana de Arquitectos.

*“Los espacios abiertos, como elementos de la composición arquitectónica, me interesaron desde hace muchos años, desde mi recorrido a “campo traviesa”, como lo escribí alguna vez, por las arquitecturas occidentales e islámicas, en particular la andaluza y la del Magreb. Encontraba en ellas la verdadera razón de la arquitectura: el goce del espacio. Pero fue en el encuentro con las arquitecturas prehispanicas y luego con las arquitecturas del mestizaje americano el que me afirmó con abinco la idea de su incorporación compositiva, para crear una tributo más a la arquitectura y una especialidad enriquecedora para los sentidos. El espacio abierto, tan típicamente mesoamericano, tanto el monumental, como el doméstico, se fue convirtiendo en un elemento principal de la organización de mis trabajos.*

*Cada nuevo contacto con las arquitecturas precolombinas y con las arquitecturas mestizas de América, me corroboraba esa experiencia del espacio y su necesaria renovación. Es así como la organización de los espacios, fracturando la composición perspectiva, los repentinos cambios de orientación, los giros espaciales, buscan volver al acontecimiento, anuncian el lugar, originan tensiones entre el interior y el exterior, crean signos y obligan a activar los sentidos.*

*Los espacios al prolongarse unos con otros, al entrelazarse, forman un sistema complejo que organiza los vanos y los llenos y los pone en evidencia con su luminosidad o penumbra, color y material. El giro repentino de un plano, el enfrentamiento de una diagonal con las aristas de un patio embisagrado con otro, la aparición de una atarjea diagonal que retiene el sonido del agua, el paso de las nubes o del viento por el recinto abierto o la presencia de un vano horadado en un muro, proponen al habitante de la arquitectura, o a quien la recorre, sensaciones, emociones y evocaciones que forman parte del acontecimiento y de la arquitectura, y crear la atmósfera de cada lugar. Pero sólo cuando todos esos factores se logran con autenticidad y son apropiados para la comunidad, cuando crean emoción y encantamiento y cuando alcanzan a ser atemporales, es que aparece la poesía particular de cada arquitectura.*

*Cada proyecto me fue exigiendo una mayor síntesis cultural, más rigor para crear una arquitectura que suscite emociones al recorrer o habitar sus espacios, y que éstos, diversos y armónicos, sean capaces a su vez de suscitar vivencias y encantamiento.*

*En otras palabras una arquitectura que emocione y que se perciba con todos los sentidos, con la visión, pero también con el aroma y el tacto, con el silencio y el sonido, la luminosidad y la penumbra, y la transparencia que se recorre y que permite descubrir los espacios sorprendidos.*

*Con el tiempo fui aceptando cada vez con menos dificultades que nada se inventa y que todo se recrea y que, en ese sencillo acto, la arquitectura transforma lo existente sin modificarlo, porque permite la continuidad de la historia que, a su vez aneja, la enriquece incorporándola.”*

## **2000 Hacer arquitectura**

*Conferencia Universidad Santo Tomás Bucaramanga , Noviembre 2000*

*Revista M#2, Noviembre 2003*

*Dijimos en un taller en Alcalá de Henares que la arquitectura que deseábamos hacer es aquella que se pueda descubrir; que no se imponga, pues es más bella la arquitectura cuando se descubre con sorpresa, con encantamientos, como se descubre la naturaleza.*

*Hacer arquitectura, es renacer elementos que ya existen: no se inventan los patios, las atarjeas, las bóvedas y techumbres, los muros, los vanos y las transparencias, el zaguán , la galería y las plazas. Hacer arquitectura es tener un acuerdo tácito con la historia, pues toda obra prepara la siguiente; es el resultado de una dura práctica en busca de lo esencial.*

*En cada momento y lugar hay que escoger, descartar y seleccionar las respuestas adecuadas.*

*La arquitectura es una síntesis inteligente de vivencias, de lecturas y pasiones, de puñados de nostalgias. Transforma la naturaleza y la ciudad, la moldea, es el palpito del lugar y lugar de encuentro entre la razón, el encantamiento y la poesía. Entre la claridad y la magia.*

*Es tan importante un repentino cambio de escala, como la escala misma; las relaciones entre los espacios como el mismo espacio; las transparencias como las contigüidades; la claridad como la penumbra; un muro con su reciedumbre como una fina atarjea.*

*Un espacio abierto tiene la importancia de un espacio cubierto.*

*Horadar un muro es transparentarlo, no es solo abrirlo; cubrir un espacio es crear un volumen, no es solo techarlo; un volumen está formado por el espacio que lo contiene y a su vez conforma el espacio.*

*La arquitectura debe permanecer, pero ser variada como la faz de los seres humanos; engloba muchos aspectos; es la suma de conocimientos de una de las actividades del hombre más importantes, pero al mismo tiempo la más humana de las actividades artísticas.*

*La verdadera razón de la arquitectura además de la habitabilidad es el goce y la emoción.*

*Nos emocionamos al recorrer lugares arquitectónicos tan llenos de sabiduría y de dulzura; tan llenos de dudas y de aciertos, como lo es por ejemplo la Alhambra en Granada.*

*Allí la arquitectura, igual que en otras partes, es una fiesta. Así lo son los espacios abiertos de América, plenos de silencio, también realizados para enriquecernos.*

*Espacios que fracturan la composición buscando el acontecimiento; espacios que anunciando el lugar crean signos y obligan a activar los sentidos. ¡Espacios evocadores que crean la atmósfera de cada lugar, espacios que son palpito!*

*La arquitectura también es una manera de ver el mundo y de transformarlo.*

*Es sobre todo un hecho cultural que propone y en ciertos casos provoca la civilización.*

*Es una mirada que recorre con rigor y con entusiasmo las pequeñas cosas de la vida, que sublima lo cotidiano, que resuelve bien, por ejemplo, una ventana porque a través de ella entra el paisaje, o que al diseñar un patio sabe que desde allí descubre el hombre las estrellas y le da un límite al infinito.*

*Y es que la arquitectura es tan deudora de lo cotidiano como de lo más espiritual del arte: ayuda a resolver los pequeños problemas del hombre, pero se encarga, al mismo tiempo, de los grandes temas de la civilización y las grandes obras de la cultura universal.*

*Este saber no es solamente conocimiento, es un patrimonio espiritual que aflora cuando un determinado estímulo excita la memoria, despierta el recuerdo.*

*El conocimiento de la arquitectura, por lo tanto, no puede ser sino el fruto de una continua búsqueda proyectual y teórica; un trabajo por medio del cual se trata de capturar, (sin lograrlo plenamente), el sueño del hombre para crear su lugar.*

*Proyectar o mejor componer la arquitectura es en cierto modo sentir y expresar la emoción del mundo.*

*Hacerla es un acto de rememoración, es recrear. Es continuar en el tiempo lo que otros a su vez han creado y re-creado.*

*Constituye un acto profundamente culto, pues no se recrea lo que no se conoce. Por el contrario, es el conocimiento el que permite la escogencia y la selección, y éste, es el gran momento de la creación. El momento en el cual, como sucede con la música, se empieza a componer, a transformar lo existente, a elaborar la forma, a definir la espacialidad particular de cada obra y a establecer la espiritualidad de la arquitectura, su aspecto más importante.*

*Por su complejidad no es solamente un hecho estético. La arquitectura se vive, se habita. Sensaciones visibles, olfativas, auditivas y táctiles se perciben cuando nos movemos en los espacios construidos, en los espacios arquitectónicos.*

*Son rincones, como diría Gastón Bachelard, que conservan los recuerdos y las emociones del mundo.*

*Vivimos en ellos como las estrellas en el firmamento, siempre atraídas entre ellas.*

*Para hacer arquitectura se requiere mirar hacia atrás, mirar a la propia arquitectura, estudiarla y conocerla, para saber en que punto de la historia nos encontramos en el momento de hacerla.*

*Conviene mira atrás antes de dar el paso hacia adelante. ¿ O no sería un desperdicio desconocer las obras de la arquitectura universal, y una inmensa tontería, siendo un arquitecto americano, desconocer los grandes conjuntos abiertos prehispanicos, la sutileza de la arquitectura popular, las innovaciones y la causa social de la arquitectura moderna?*

*¡ Sí! Conviene mirar atrás, pero hay que saber retirar la mirada en el momento oportuno: se trata de re-crear, de transformar y de innovar. No de copiar. Retirar la mirada, pero también retenerla profundamente al caminar por las plazas centenarias, por los patios olvidados, por todos los lugares que han visto desfilar la historia, para encontrar en el silencio la propia resonancia. Retener la mirada para medir y dibujar esos lugares que nos emocionan y guardarlos en la memoria*

*para algún día, recordar sus medidas, sus ecos, su resonancia y componer recargado de emoción la obra arquitectónica, los espacios sorprendivos, los lugares de encuentro.*

*Es que la memoria ayuda a encontrar el camino de la poesía. Ayuda a descubrir que es posible y necesario, componer con el material, con la luz, y la penumbra, con la humedad, con las transparencias y con los sesgos, para lograr una espacialidad enriquecedora para los sentidos.*

*A diferencia de las otras artes, la arquitectura, substancialmente abstracta, aunque materialmente utilitaria, está condicionada por los acontecimientos y el contexto del cual forma parte. Una de sus características es que debe tener un claro concepto de la realidad, es decir debe poder evaluar lo propio; saber extraer del fondo de la propia cultura y geografía soluciones más acordes a las necesidades y comportamientos. La arquitectura no debe separarse ni de su tiempo ni de su gente. Pero debe ir más allá.*

*Debe proponer espacios que produzcan emoción, que se aprehendan con la visión, pero también con el aroma y el tacto, con el silencio y el sonido, la luminosidad y la penumbra y la transparencia que se recorre y que permite descubrir espacios sorprendivos.*

*Por mi parte, prefiero la arquitectura que me permita oír la resonancia de las emociones y me emocionan aquellas que dejan entrever la mano vacilante del que las elabora y las construye, sus dudas, sus errores y los intentos como notas silenciosas en el resultado.*

*Sobre todo sus dudas. La duda es siempre generadora de descubrimientos, de distanciamiento de esquemas ideológicos; obliga a pensar, a ver las cosas con otros ojos, sin prejuicios.*

*Dudas pero también certezas. Una de ellas es el acercamiento cada vez más estrecho al lugar en el cual la arquitectura se compone y se construye. Saberlo interpretar es una manera de enriquecerlo.*

*Arquitectura, entonces, como problema funcional, eficiente, como acto cultural colectivo e histórico, pero también arquitectura para el paisaje y arquitectura para los sentidos.*

*La mejor es a mi juicio aquella que transforma sin modificar, que se descubre lentamente con emoción y que es capaz de proponer espacios que encanten que alegren y que sorprendan. Esa es su profunda poética.*

*Pero no podríamos hablar de arquitectura ni de cualquier otro arte sin tener en cuenta la dificultad del proceso de creación y de construcción y las técnicas para elaborarlo.*

*Pierre Francastel nos dice que ante todo el artista debe resolver un problema técnico.*

*Si la obra es una producción tradicional, por ejemplo una artesanía, el problema técnico en sí no existe. Continúa un hacer conocido, tiene modelos en que apoyarse, sigue en muchos de los casos, códigos o tratados (particularmente si se trata de arquitectura) lo suficientemente divulgados y experimentados. Pero si se trata de innovar, de crear obras que desbordan esa tradición, el problema se vuelve más complejo. El aspecto técnico se complica hasta el punto en que hay que volverlo a pensar con ayuda de la tecnología.*

*Aristóteles en su “Ética a Nicómaco” distingue dos formas de creación humana: poeisis y techné. Poeisis es la producción, el trabajo del (añade esclavo) obrero, techné es lo propio del artesano (añade del arquitecto) y del artista. Si la primera se ocupa de la producción de objetos de uso común siguiendo las indicaciones inmutables (añade y precisas) de la tradición y la experiencia, la segunda es un “saber hacer”, es decir una forma de producción que integra la innovación.*

*La techné permite entender y transformar el proceso de creación y la finalidad de un objeto dado, favoreciendo la transformación continua de las técnicas a la luz de los conocimientos adquiridos por el “hacer”. La diferencia entre el “hacer” y el “saber hacer”, entre poeisis y techné, se funden en la tecnología (añade que es logos o conocimiento).*

*La tecnología reúne en consecuencia: conocimiento y utilidad, reflexión crítica y trabajo de producción. Es el reflejo de la cultura. Funda una nueva experiencia y permite el acople entre “hacer” y “saber hacer”.*

*Los vínculos entre tecnología y arquitectura son evidentes. Sin embargo hay que tener cuidado de no reducirla a una simple instrumentalidad, a un conjunto de medios o de técnicas que sirven para transformar la materia. Parece más importante entender que la tecnología excede las medidas técnicas con las cuales por lo general se la identifica. La intencionalidad tecnológica extiende sus ramificaciones más allá de su aspecto puramente técnico.*

*La tarea del arquitecto es en consecuencia comprender el sentido de la tecnología y no tanto de sus efectos. La teoría va más allá del conjunto de las técnicas utilizadas por el hombre en su actividad transformadora de la naturaleza y es el reflejo de diferentes culturas y épocas.*

*Cada época ha creado su propia arquitectura apoyada en tecnologías diversas. Cada composición arquitectónica despierta conocimiento y emociones a partir de composiciones en las que rige el número, la medida, la proporción, la armonía, asociadas en una forma enigmática a un simbolismo y a un límite.*

*Lo que yo he buscado, a través de diversas experiencias arquitectónicas, particularmente las prehispanicas, es acercarme al problema del límite porque en esa arquitectura ceremonial y cósmica encuentro una vivencia que me permite entender mejor los espacios arquitectónicos y su relación con el cosmos.*

*En los últimos proyectos que he realizado, en forma gradual, he tratado de encontrar el límite en la espacialidad. Un límite que puede ser el cielo, el infinito, el horizonte, el límite dado a través de un elemento cualquiera, una luminosidad repentina, un reflejo, un cambio de la atmósfera, una transparencia, pero que a partir de esa frontera aparece o sugiera otro elemento que sigue después y así sucesivamente.*

*Entre arquitectura y universo el límite es virtual pero se hace patente en un momento en que la naturaleza incide sobre él. Es como un espacio indecible que solo se puede reconocer en el habitar y en el recorrido. La real posesión y apropiación del espacio permite que el recorrido no sea simplemente acortar una distancia sino ir descubriendo elementos espaciales que son indecibles en el momento de explicarlo y que sólo aparecen cuando habitamos esa espacialidad.*

#### *Incertidumbre del principio*

*Cuando inicio la creación de un proyecto hay un principio de incertidumbre. Yo no sé si lo que estoy proponiendo, a pesar de tener unas cuantas ideas que me dan seguridad, lo voy a lograr, es decir, no sé si se va a consumir lo que propongo espacialmente y poéticamente.*



*Lo dice el poema de Robert Frost:*

*“Cuando construyo un muro*

*Dos cosas me pregunto:*

*Que tanto quedó afuera*

*Que tanto quedó adentro.”*

*Tengo la incertidumbre del descubrimiento como un navegante, que sabe de que puerto sale, pero ignora a que puerto va a llegar.*

*El principio de incertidumbre en un proyecto es que no se sabe si ése alfabeto de emociones que guarda la memoria a la hora de la verdad va a resultar.*

*Alfabeto de emociones que es suma de afectos acumulados en viajes por espacios, lugares, arquitecturas concebidas por otros, en ésta época y en épocas muy distantes de la mía.*

*Como transmitir a través de un hecho arquitectónico concreto esas evocaciones, esos instantes capturados en una experiencia personal que los otros no conocen y que por tanto tendrán en cuenta a la hora de aproximarse a la obra. Lo difícil de eso: darle cuerpo a esa afectividad, y sobre todo que otros se conmuevan sin que necesiten tener noticias de la conmoción anterior.*

*En éste trayecto, a medida que uno avanza se vuelve más exigente. Cada vez quiere poner más elementos enriquecedores de la espacialidad porque ése es el proceso permanente de afinamiento y de mejoramiento del “saber hacer”. Cada vez es más puntual, más preciso, se aclara más el problema que se está resolviendo. Poco a poco la incertidumbre se deja permear por algún que otro amago de seguridad y en esas estoy.*

## **2003 La experiencia es mía lo demás es dogma**

16 de Septiembre de 2003. Fundación Rogelio Salmona

*El primer maestro es el último arquitecto,  
demiurgo en quien se condensan los caracteres  
del obrero que pone la última piedra y dice la primera palabra.*

**María Zambrano**

*Lo primero que tengo que decirles es que creo que la experiencia no se transmite, sólo se transmiten sus dogmas. Mis conocimientos y razonamientos, sensaciones y emociones, pero sobre todo la interpretación que les he dado, han sido los determinantes en la composición de la arquitectura que he elaborado. Es una experiencia personal, que repito no se puede transmitir, pero en cambio puedo transmitir a través de la arquitectura, de su espacialidad y de sus formas, emociones, sensaciones, rechazos o aceptaciones.*

*La experiencia personal lograda en mi caso a través de un recorrido a campo traviesa por la historia de la arquitectura, complementada o implementada por la lectura de la ciudad, pero siempre enriquecida en una lectura en general, ha sido lo que me ha permitido acercarme a los problemas y soluciones de las necesidades de la sociedad.*

*Cada uno de nosotros tiene su propia experiencia. La mía (no me interesa ponerla como modelo, sería pretencioso) sólo me sirve y me ha servido a mí. Pero el resultado de esa experiencia puede ayudar a comprender, nunca a copiar, ya sea un modelo arquitectónico, una propuesta espacial, y con mayor razón si esas propuestas han sido enriquecedoras para la ciudad y para sus habitantes y han promovido lugares propicios para el encuentro, la convivencia y la emoción. Todo aquello que toca lo indecible, y se logra cuando la memoria recrea la experiencia particular y única en que se descubre el mundo y las estrellas, la historia, el instante y el sortilegio, lo vivido y lo medido. Todos esos aspectos particulares, experiencias únicas de la creación, son los elementos de una obra particular, difícil de transmitir.*

*Pero no podríamos hablar de arquitectura ni de cualquier otro arte sin tener en cuenta la dificultad del proceso de creación y de construcción y las técnicas para elaborarlo. Pierre Francastel nos dice que ante todo el artista debe resolver un problema técnico. Si la obra es una producción, por ejemplo una artesanía, el problema técnico en sí no existe. Continúa un hacer conocido, tiene modelos en que apoyarse, sigue en muchos de los casos, códigos o tratados (particularmente si se trata de arquitectura) lo suficientemente divulgados y experimentados. Pero si se trata de innovar, de crear obras que desbordan la tradición, el problema se vuelve más complejo. El problema técnico se complica hasta el punto en que hay que volverlo a pensar por medio de la tecnología.*

### La nueva experiencia

*La tecnología, es decir, el logos, el conocimiento, es el saber producido y utilizado repetidamente, pero siempre de forma diferente. La tecnología reúne conocimiento, crítica y trabajo de producción, puesto que permite el acople entre el “hacer” y el “saber”. Las diferencias que existen entre poesis y tecné nos han permitido distinguir la producción propiamente dicha determinada por la tradición.*

*Los vínculos que existen entre tecnología y arquitectura son evidentes. Sin embargo hay que tener cuidado de no*

*reducir la tecnología a una simple instrumentalidad, a un conjunto de medios o de técnicas que sirven para transformar la materia. Parece más importante entender que la tecnología excede las medidas técnicas con las cuales por lo general se la identifica. La intencionalidad tecnológica extiende sus ramificaciones más allá de su aspecto puramente técnico.*

*La tarea del arquitecto es en consecuencia comprender el sentido de la tecnología y no tanto sus efectos. Si la tecnología va más allá del conjunto de las técnicas utilizadas por el hombre en su actividad transformadora de la naturaleza, el uso de la palabra tecnología sugiere más bien que existen varias de ellas como reflejo de las diferentes culturas y épocas.*

*La reflexión sobre la naturaleza de la tecnología comienza con Aristóteles en su Ética de Nicómaco donde distingue dos formas de creación humana: la primera la poesis, es decir la producción, tarea del esclavo y del obrero; la segunda la techné, que es lo propio del artesano, del arquitecto y del artista. Si la primera ocupa la producción de objetos de uso común, siguiendo las indicaciones precisas e inmutables de la tradición y la experiencia, la segunda es un “saber hacer”, es decir una forma de producción que integra la innovación.*

*La techné le permite al creador entender y transformar el proceso de creación y la finalidad de un objeto dado, favoreciendo la transformación continua de las técnicas a la luz de los conocimientos adquiridos por el “hacer”. La diferencia entre el “hacer” y “saber hacer”, entre poesis y techné, se funden en la tecnología que es logos o conocimiento. La tecnología reúne en consecuencia: conocimiento y utilidad, reflexión crítica y trabajo de producción. Es el reflejo de la cultura. Funda una nueva experiencia.*

*Dije creación y dije recreación. Yo creo que la recreación, volver a crear lo creado, es el objetivo mismo de la arquitectura. El fin mismo de la arquitectura es su continuidad. En su libro El hombre y la materia nos dejó dicho Leroi Gourhaud que el hombre siempre evoluciona a través de la experiencia, que la experiencia nunca lo deja retroceder, siempre lo impulsa hacia adelante, lo experimentado ahora siempre lo ayuda a refinar lo que creará después.*

#### *Y sin embargo se mueve*

*Se necesitaron 700 años para crear el Partenón. El plan basilical romano se fue perpetuando en el tiempo transformándose sin modificarse durante más de 15 siglos. De la primera sala del ágape, pasando por la casa iglesia a la iglesia fortificada, del templo románico hasta la catedral gótica, Nuestra Señora de París, por dar un ejemplo del más puro gótico, pasaron 11 siglos y continuó durante cuatro más hasta Borromini y la arquitectura del Barroco. Desconocer ese hecho y pensar que cada día se inventa algo es desconocer el esfuerzo del pensamiento por crear la obra de arte, pero sobre todo es olvidar una experiencia humana.*

*La tecnología permitió encontrar sistemas técnicos para resolver un problema técnico. Tomemos como ejemplo la catedral gótica. A medida que se fue elevando, elaborando espacialmente, tuvo necesidad de la creación de arcovotantes, gran invento tecnológico que permitió que los esfuerzos por la creación cada vez más alta de la nave se fueran estabilizando a través de la resolución del problema técnico. Como dice Francastel, una forma arquitectónica y una espacialidad característica que nace no de una inspiración divina, como han tratado de decirlo, si no porque resolvieron un problema técnico a través de una tecnología. Ese es un caso. Hay una continuidad y el enriquecimiento de una forma, una experiencia humana que se continúa.*

*La elaboración es tradicional y se va perfeccionando cada vez más. La tradición no se encuentra en un momento dado, en una determinada forma y continúa hasta agotarse en el tiempo. La cosa no es así. Se va evolucionando, mejorando, y se vuelve cada vez más compleja y más elaborada. Puede no haber innovación ni de la forma ni de la espacialidad. Hay ejemplos típicos.*

*El inicio del Renacimiento italiano con la creación de la cúpula de Brunelleschi y el descubrimiento de la perspectiva lineal no son ajenos a importantes acontecimientos de la historia; esto hace parte del descubrimiento de que el mundo es redondo, de que el hombre es algo más que una representación de tipo teológico y por tanto debe estar en el centro del espacio y no solamente relegado a él. Es lo que hace el Giotto en la pintura, y es lo que intenta hacer también la arquitectura: buscar nuevas formas de resolver problemas del nuevo humanismo. Entonces es necesario inventar un sistema para representar el nuevo mundo tal como lo están concibiendo. Crear nuevas maneras de ver el mundo para poderlo transformar.*

#### Redefinir del espacio

*En el caso de la arquitectura, la creación de la cúpula de Santa María de las Flores en 1453, da inicio realmente al Renacimiento; es el primer ejemplo de ruptura con el sistema anterior. Ahí hay una innovación. Una tecnología acorde con el pensamiento de la época. Buscan la manera de construir sin el andamiaje y el sistema con el cual se construía tradicionalmente. Para lograrlo tuvieron que hacer una representación figurativa del objeto en el espacio. Fue un cambio violento. Se inventan la perspectiva para poder representar con líneas paralelas que se fugan al infinito y permiten ver el mundo en tres dimensiones, ya no en dos como se hacía anteriormente. El hallazgo de la perspectiva como posible representación del “nuevo” espacio le permite a Brunelleschi, a través de ese nuevo lenguaje, construir una cúpula con esas “nuevas” dimensiones.*

*Hay una innovación, no en la forma que es más o menos similar. La espacialidad, la calidad formal es la que cambia. Si en el siglo XV se logra Santa María de las Flores es que hay una novedad en la manera de hacerlo, en la forma como se adapta la ocupación del espacio, la capacidad de apropiárselo: ahí está la innovación, ahí interviene una nueva tecnología que corresponde a un nuevo concepto del universo. El mundo es redondo, las relaciones entre los hombres son diferentes, no están regidos únicamente por una idea teocrática, su representación es otra.*

*Brunelleschi es una nueva manera de posesionarse del espacio. La perspectiva lineal le permite representar en tres dimensiones lo que va a construir en una forma que nadie había visto antes. Fue la maduración de estos procesos la que dio paso a la modernidad. El movimiento moderno crea condiciones apoyadas en una tecnología que responde a los problemas y la cultura de otra época. El invento del hierro fundido, el concreto armado, por ejemplo, son sistemas técnicos que permiten modificar la espacialidad que se venía haciendo desde el Renacimiento, el mismo que empieza en el siglo XV y termina en el XX.*

*Pero la modernidad no la da el material sino la concepción del espacio. Si Brunelleschi crea una nueva espacialidad al final de la Edad Media es porque tiene en cuenta la nueva espacialidad que estaban buscando Giordano Bruno, Copérnico, Cristóbal Colón... De otro modo no lo hubiera logrado. Esto nos explica esa tecné que es el enriquecimiento de técnicas que permite elaborar espacios nuevos, porque la espacialidad es siempre más o menos la misma, lo que varía es el concepto, la aproximación, el apoderamiento.*

### En busca del tiempo..

Para un arquitecto “representar”, o sea diseñar un muro con dos líneas no significa absolutamente nada si no conoce y asume en serio el proceso de construcción. Hay un ritmo, una cadencia, un ritual que involucra, incluso, hasta el peso de un ladrillo; si el arquitecto no conoce eso, si no lo puede representar sobre un plano, lo más probable es que no lo pueda construir, y si lo construye, lo más probable es que resulte, no la maravilla que tenía pensada, sino “una obra más”.

Más conocimiento de las técnicas y más observación sobre los procesos de construcción, redundará sin duda en diseños más eficientes e innovadores. Hay que conocer los procesos para diseñar mejor. Hay que sufrir y alegrarse con ellos. Los primeros arcobotantes seguramente eran muy burdos, muy arcaicos, pero a medida que se observaba cómo se hacían se iban mejorando en la práctica, se mejoraban también en el diseño, y al mejorarlo en el diseño y al diseñar teniendo en cuenta esa mejoría, seguramente se perfeccionaban en la construcción.

Ya dijimos que el Partenón se hace en siete siglos. Este puede ser un buen ejemplo. Siete siglos, es decir que una obra como el Partenón no se logra de un día para otro sino que es el lento resultado de un proceso, con la misma forma, la misma celda, el mismo peristilo, los mismos elementos que constituyen el templo griego de Paestum del siglo VII antes de Cristo. O sea que entre el Partenón, que es del siglo V, y Paestum, pasan 200 años y solamente se ajustan algunos puntos. Si uno los ve y no tiene ciertos conocimientos de la historia de la arquitectura griega advierte muy poca diferencia; no percibe la sutileza del cambio, que es mínima: hay un afinamiento del fuste, el material se trabaja mejor, pero lo demás es más o menos lo mismo.

Tomemos dos catedrales góticas, una del siglo XI y otra del XII. Ambas son muy parecidas, son pocas las diferencias. Claro que hay escuelas, tendencias, razones económicas, sociales, regionales, influencias de la arquitectura románica, mozárabe, de las cistercianas que tenían, por ejemplo, otro sistema de vida: les interesaba solamente cantar... La arquitectura se va adaptando a esas características y necesidades culturales, forma escuelas, pero en el fondo el sistema representativo, figurativo, espacial, es el mismo. Como las técnicas, sin embargo quienes diseñan un ábside, un pórtico, un patio de ese tipo, siempre que hayan observado y asimilado y digerido los anteriores, sumarán cualidad y calidad a lo creado.

### Vanguardia y tradición

La tecnología es un hecho cultural. Se dice que en Colombia la tecnología no está, como en otros países, a la vanguardia. ¿Quiere eso decir que porque no está a la vanguardia no tiene valor? ¿Estar a la vanguardia es desdeñar tecnologías tradicionales? Yo siempre estoy en la retaguardia porque me parece fatuo estar en las vanguardias.

Dicen que el material moderno es el acero laminado, o sea que la arquitectura moderna debe usar ese acero porque de lo contrario no es moderna; eso me han dicho mil veces, pero si yo vivo en Colombia y no hay acero laminado y tengo que importarlo entonces qué hago, ¿perder mi identidad, irme a aprender a usar el acero laminado, traerlo a Colombia donde hay obreros que no saben usarlo, donde se necesitan máquinas especiales, convertirme en un gran productor de desempleo?

Si entre nosotros existe el ladrillo que otros no usan porque no lo producen, por qué tengo que hacer parte de esa dependencia cultural. La vanguardia o la retaguardia no está en el uso de las técnicas sino en la aplicación adecuada de la tecnología a las necesidades de la sociedad en la que uno vive. Abí radica la dicotomía entre lo que es de vanguardia y lo que es tradición.

*Lo importante es que en la elaboración de toda esta espacialidad hay siempre una continuidad del trabajo humano. Lo que hago hoy responde a algo que ya se había hecho, que ha evolucionado y que, si se pretende mejorar, hay que conocer. Sin conocimiento no hay nada. El que trabaja con sistemas tradicionales sigue sistemáticamente un proceso, lo mejora, lo afina, pero nunca sale de él, y es bueno que no salga porque si lo hace se acaba la tradición.*

*Y es que la tradición en un momento dado deja de existir porque los tiempos cambian. Uno puede seguir atado y a la vez conflictuándose con la cultura tradicional, pero si hay una enseñanza de esa cultura, el conflicto se enriquece y cambia la calidad del problema; porque al final el asunto es de calidad: si no se conoce la tradición no puede haber cambios..*

#### *Vivir el mundo, habitar el cosmos*

*Un gran innovador es Picasso. Rompe la espacialidad tradicional, deforma la figura y se mete por la trastienda en el tiempo y en el espacio. Rompe con la perspectiva proclamada y reclamada desde el Renacimiento. Con el cubismo propone otras posibilidades de expresión: la simultaneidad y el movimiento. Hablamos ahora del mundo occidental, pero el mundo mesoamericano es otra cosa. El mundo mesoamericano es completamente cósmico. Toda su relación ceremonial tiene que ver con el cosmos.*

*Finalmente uno se ha nutrido de la enseñanza del mundo occidental, y no es por nada que el primer viaje que uno hace es a Europa, no a encontrar, como dicen algunos, “los orígenes”, que ya no los tenemos, sino que viajar para indagar forma parte de nuestra cultura, pero nuestra cultura también se enriquece con el viaje por las culturas prehispánicas latentes en el sitio donde estamos viviendo.*

*Como experiencia personal lo más triste es que yo en vez de descubrir eso en América lo descubrí en el Museo del Hombre en París. Gran parte de ese patrimonio se ha mirado como un hecho destruido, sin observarlo bien, con excepción de México. Hablo de los mexicanos de la República de México, los indígenas que, incluso, ya cristianizados, supieron acoger y reinterpretar la cultura de sus ancestros.*

*Alguien que quiera hacer arquitectura en nuestro medio no sólo debe dedicarse a resolver problemas funcionales, a estas alturas debería sumar otros ingredientes, sumar más poesía a la arquitectura, sin olvidar la geografía y todo el sortilegio que está escondido en todo ese pasado.*

#### *Lo ilimitado del límite*

*En todos los proyectos siempre he tratado de encontrar un límite en la espacialidad. No digo un límite en el terreno, en el paramento, ese no es el problema, es un límite con respecto a la espacialidad que se está elaborando. Un límite que puede ser el cielo, el infinito, el límite dado a través de un elemento cualquiera; una transparencia que permite que la dimensión tenga un fin, pero que a partir de ese punto aparezca o sugiera otro elemento que viene después de ese límite, es decir siempre hay otro límite.*

*Es como la creación de un espacio dentro del espacio, pero un espacio dentro del espacio no se puede medir si no a través de volúmenes. La volumetría hace que espacios aislados unos de otros solamente se puedan unir por medio de transparencias. Pero el límite no lo da el volumen. Es como el cosmos que es ilimitado pero al mismo tiempo es finito, o como decía Einstein: “está en expansión continua”.*

*Lo que yo he buscado, a través de diversas experiencias arquitectónicas, particularmente las prehispánicas, es acercarme al problema del límite porque en esa arquitectura ceremonial y cósmica encuentro una vivencia que me permite entender mejor la continuidad de los espacios arquitectónicos y su relación con el cosmos. Teotihuacán, Monte Albán, Pachacamac, son buenos ejemplos de esa relación entre arquitectura y universo.*

*Entre arquitectura y universo el límite es virtual pero se hace patente en un momento en que la naturaleza incide sobre él. Es como un espacio indecible que sólo se puede reconocer en el recorrido. La real posesión y apropiación del espacio permite que el recorrido no sea simplemente acortar una distancia sino ir descubriendo elementos espaciales que son indecibles en el momento de explicarlo y que sólo aparecen cuando habitamos esa espacialidad.*

*En el templo de Pachacamac, por ejemplo, uno entra por medio de la diagonal, atraviesa una espacialidad, encuentra un obstáculo: es un límite, pero éste le permite descubrir otra diagonal, se vuelve y descubre otra, y a medida que uno va subiendo se va elevando y advierte la importancia que tiene el cielo penetrando en el proyecto. Si existe ese poder de evocación poética en una persona es porque hay algo ahí. Uno sube y el cielo se vuelve cada vez más presente y la tierra cada vez más ajena y cuando llega a la cúspide se encuentra con todo el universo y todo el Pacífico delante. Arriba el cielo, abajo el azul del Pacífico. Es un templo impresionantemente puesto en el territorio. Es uno de los aspectos importantes de esa relación entre la tierra y el cielo.*

#### *Incertidumbre del principio*

*Cuando se inicia la creación de un proyecto hay un principio de incertidumbre total. Uno no sabe si lo que está proponiendo, a pesar de que hay una serie de ideas que dan cierta seguridad, se va a poder lograr, es decir, uno no sabe si se va a consumir lo que propone espacialmente, poéticamente, funcionalmente... Porque cualquiera hace funcionar un reloj, dicen que el más bobo japonés arregla un radio, pero ese no es el problema, el problema del principio de incertidumbre en un proyecto es que uno nunca sabe si ese alfabeto de emociones que guarda en la memoria, a la hora de la verdad va resultar.*

*Alfabeto de emociones que es suma de afectos acumulados en viajes por espacios, lugares, arquitecturas concebidas por otros en épocas muy distantes de la mía. Cómo transmitir a través en un hecho arquitectónico concreto esas evocaciones, esos instantes capturados en una experiencia personal que los otros no conocen y que por tanto no tendrán en cuenta a la hora de aproximarse a la obra.. Lo difícil es eso: darle cuerpo a esa afectividad, y sobre todo que otros se conmuevan sin que necesiten tener noticias de la conmoción anterior.*

*En este trayecto, a medida que uno avanza se vuelve más exigente. Cada vez quiere poner más elementos enriquecedores de la espacialidad porque ese es el proceso permanente de afinamiento y de mejoramiento de la tradición. Cada vez es más puntual, más preciso, se aclara más el problema que se está resolviendo. Poco a poco la incertidumbre se deja permear por algún que otro amago de seguridad.*

*La seguridad la da el conocimiento de la medida justa y armónica que uno encontró en otros proyectos que le causaron profunda emoción. Eso es un modelo: modelo es usar los elementos de la experiencia de otros y tratar de volverla mía. Esa experiencia mía que no se puede transmitir. Se puede transmitir la emoción al recorrer esos hechos si se está en capacidad de retenerlos. Lo otro es dogma.*

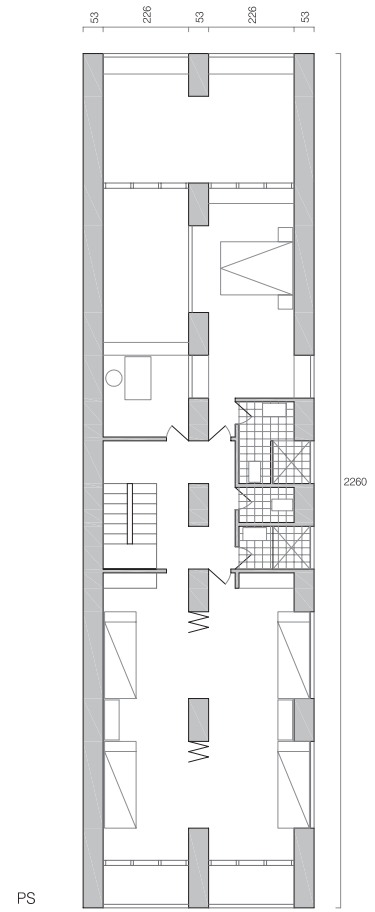
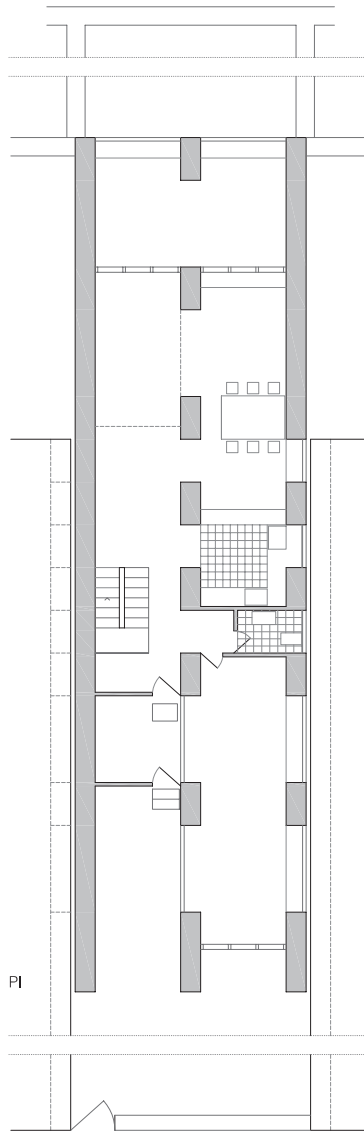
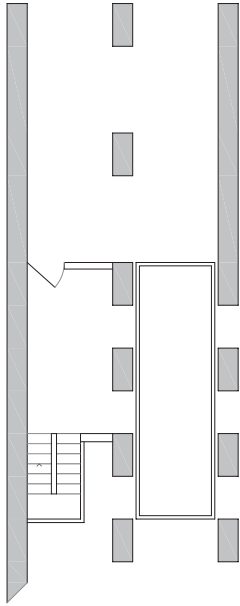




## **ANEXO 4- RE-DIBUJOS DE PROYECTOS**

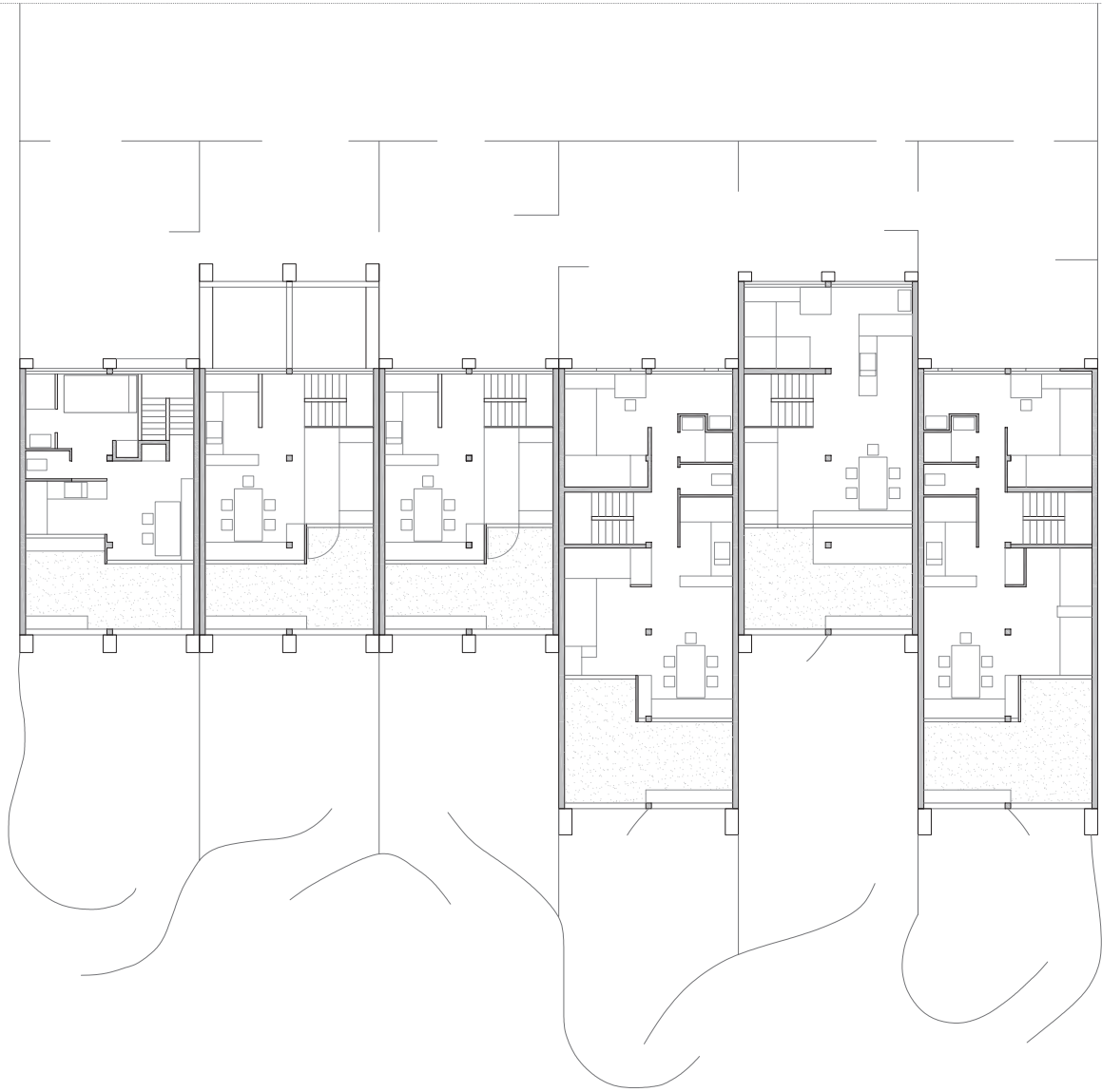
- 4.1** Le Corbusier. Sainte Beume\_ *PAG. 608-612*
- 4.2** Le Corbusier. Roq et Rob\_ *PAG. 613-617*
- 4.3** Le Corbusier. Maison Type La Rochelle\_ *PAG. 618-621*
- 4.4** Le Corbusier. La Citadelle (H.E.M Roubaix)\_ *PAG. 622-625*
- 4.5** Le Corbusier. Le Village du Gouverneur\_ *PAG. 626-629*
- 4.6** Le Corbusier. Secciones\_ *PAG. 630-643*

FLC 17716  
oct. 1949

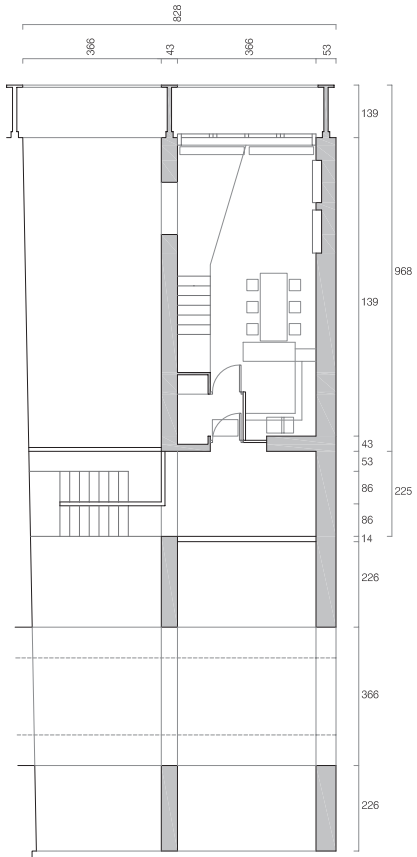




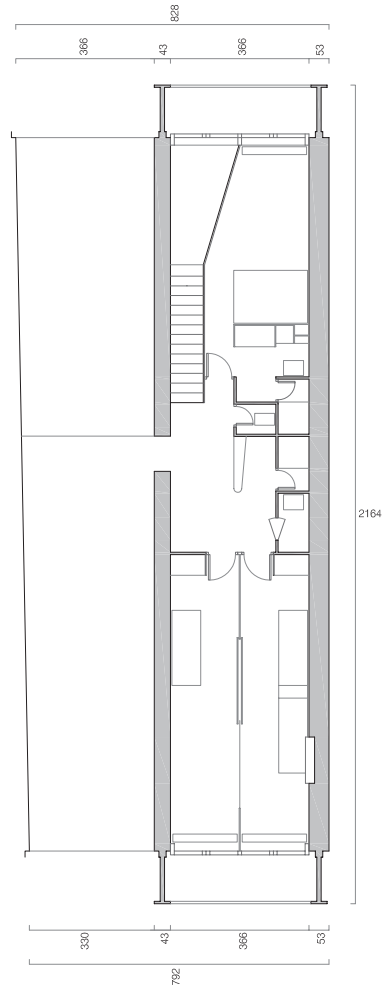
FLC 17733A  
feb. 1950



LA SAINTE-BAUME



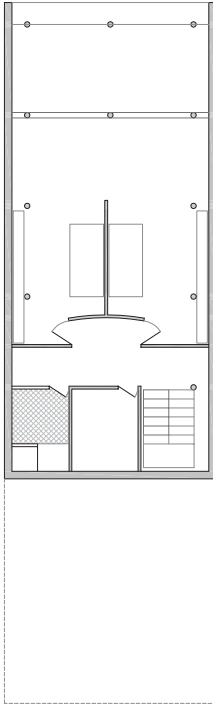
PI



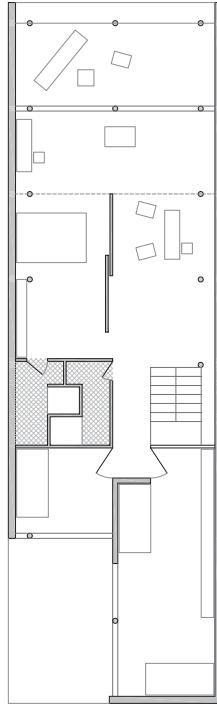
PS



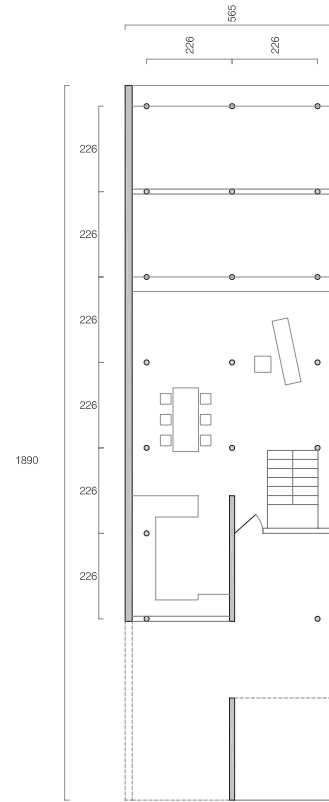
FLC 17771  
NF - estimado dic 1949



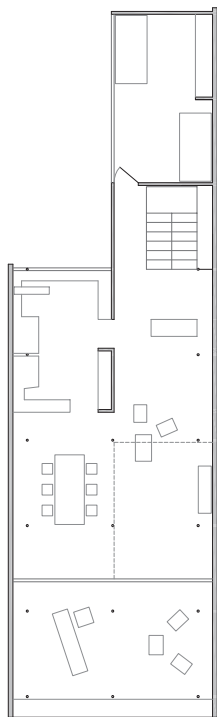
P0



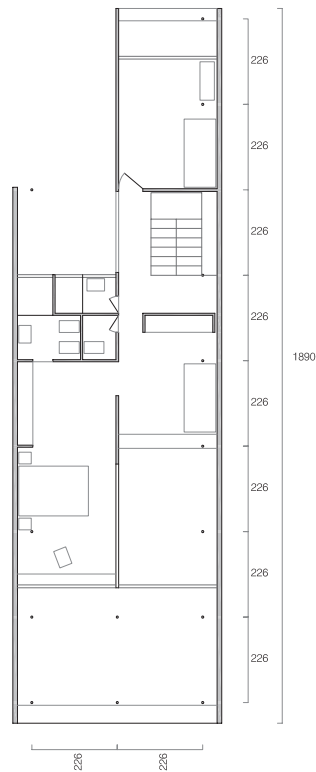
P1



P2



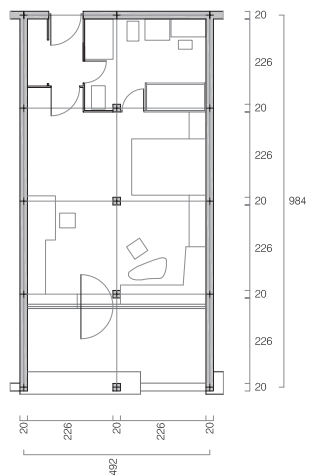
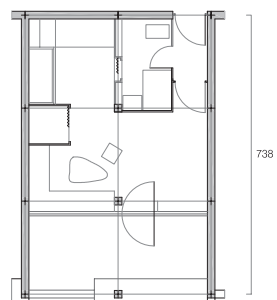
P0



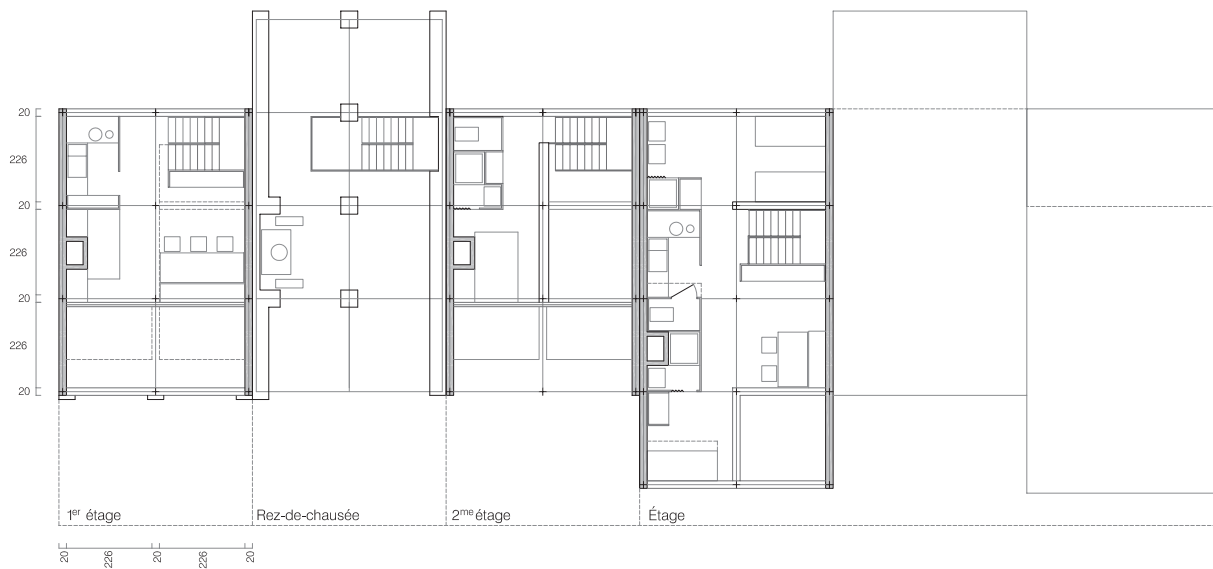
P1

1/200 0 5 10

FLC 18754  
dic. 1950



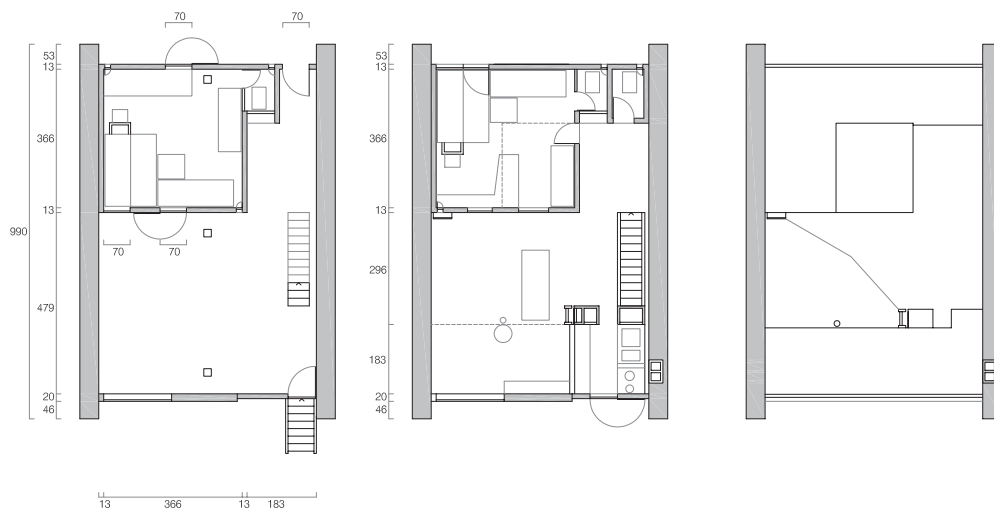




1/200 0 5 10

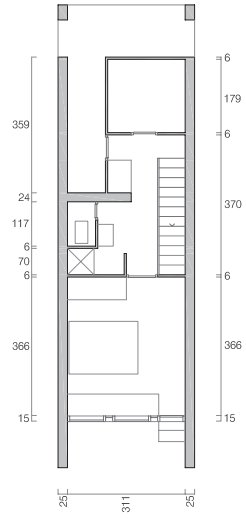
FLC-18909  
NF- estimado oct. 1951



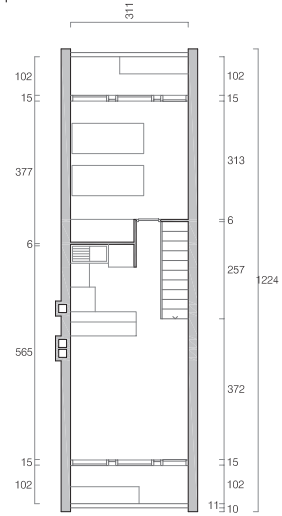


1/200 ||||| 0 | | | | | 5 | | | | | 10

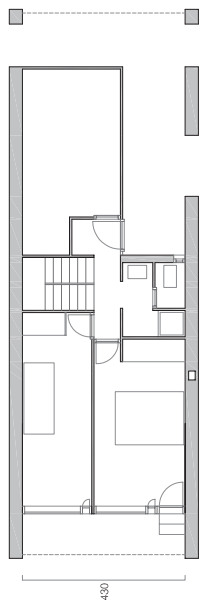
P0



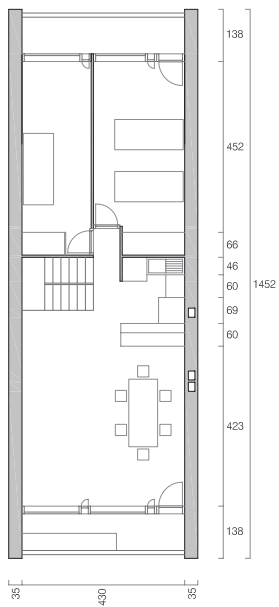
P1



P0

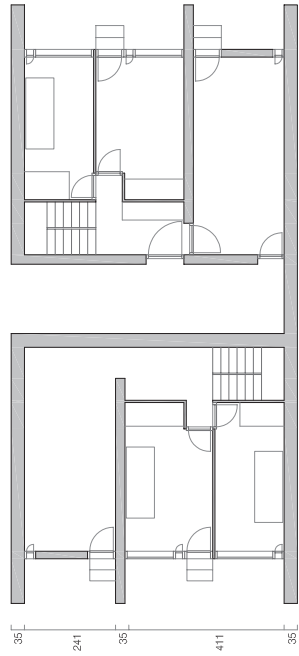


P1

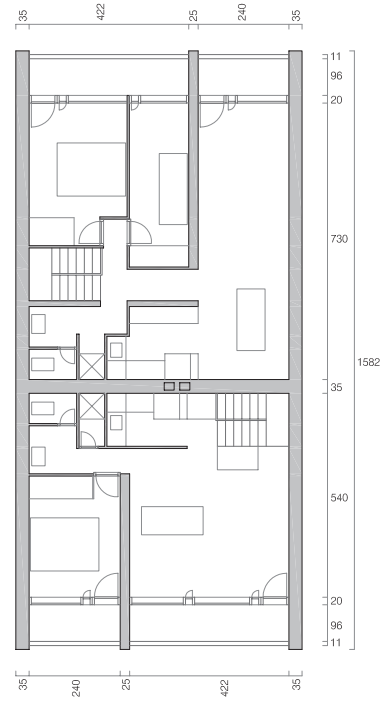


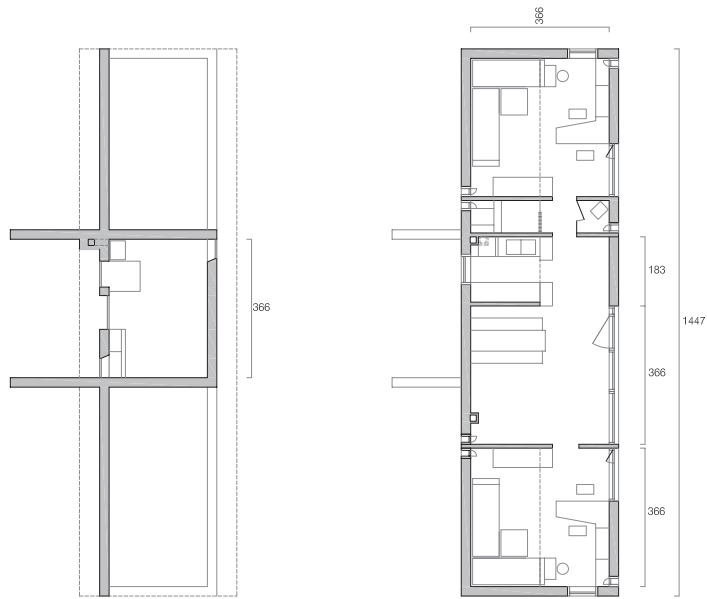
1/200 0 5 10

P0

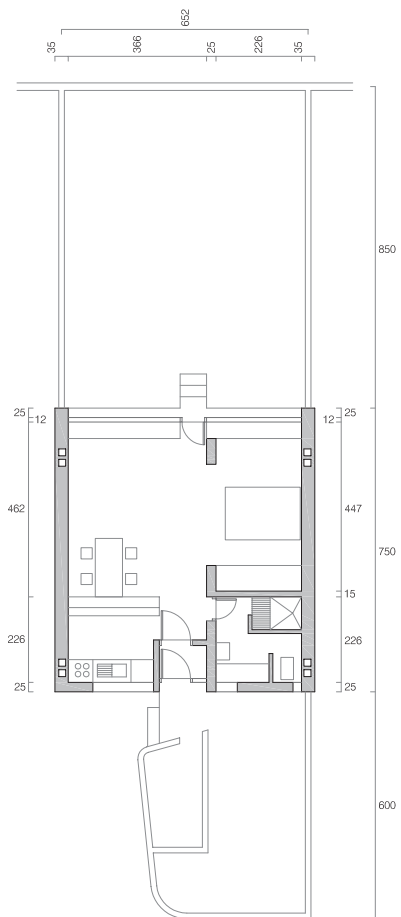


P1

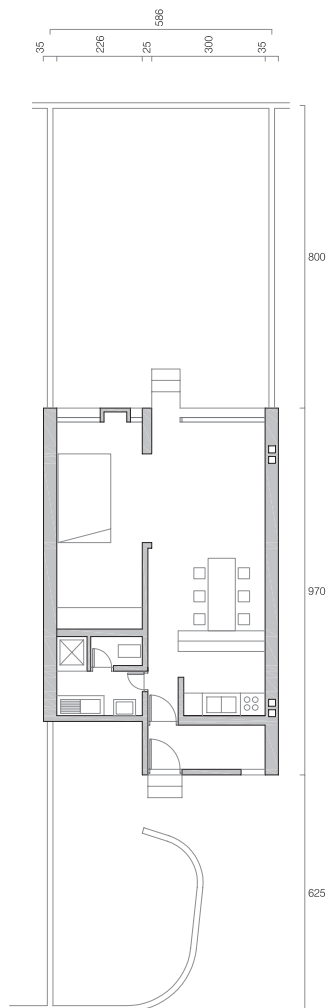




TIPO F2 FLC 20818 a y b

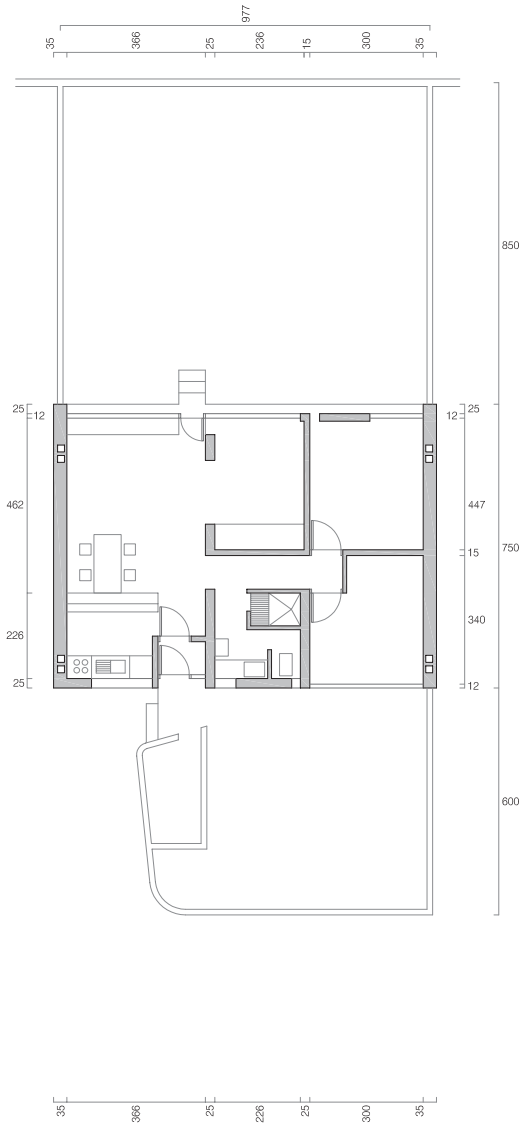


TIPO F2 (version 2) FLC 20823

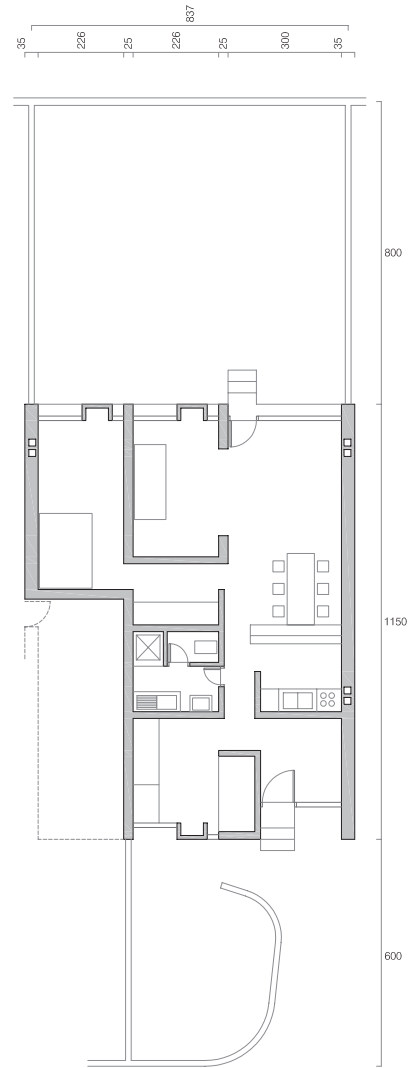




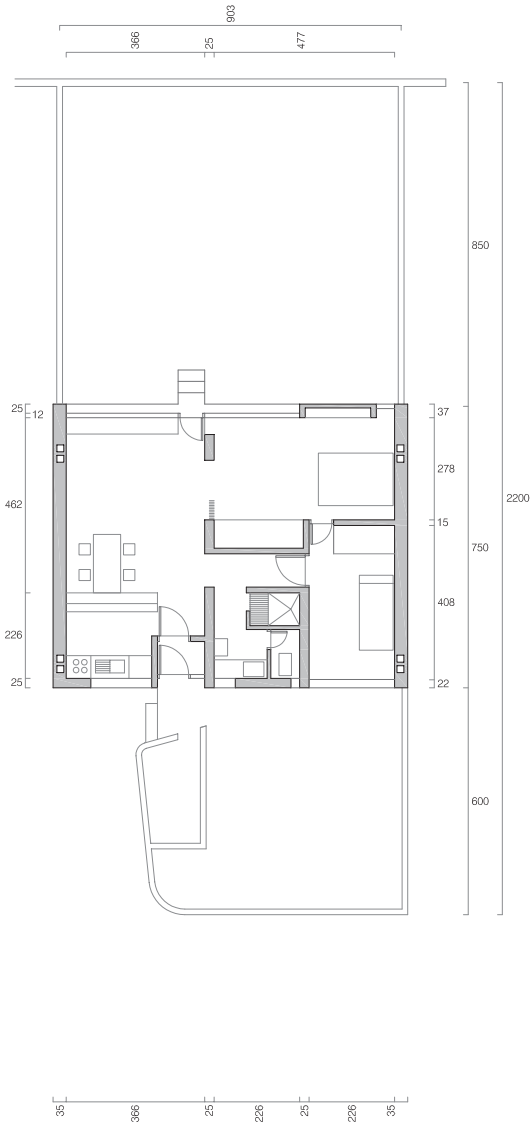
TIPO F4 FLC 20820



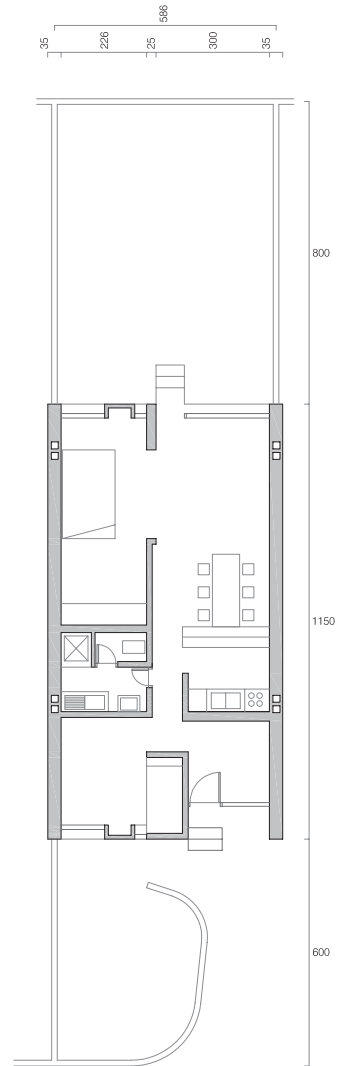
TIPO F4 (version 2) FLC 20825



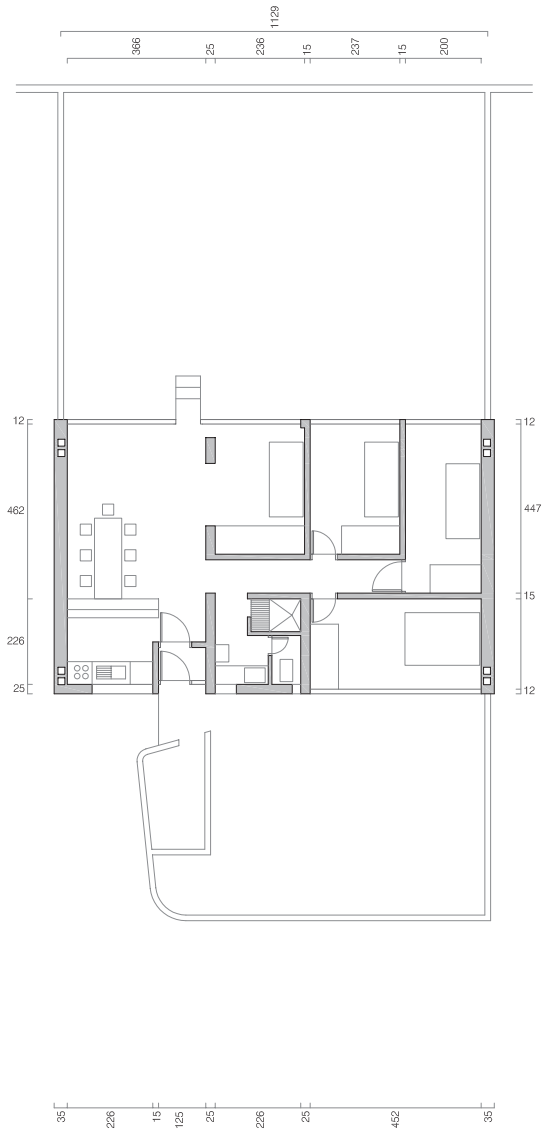
TIPO F3 FLC 20819 a y b



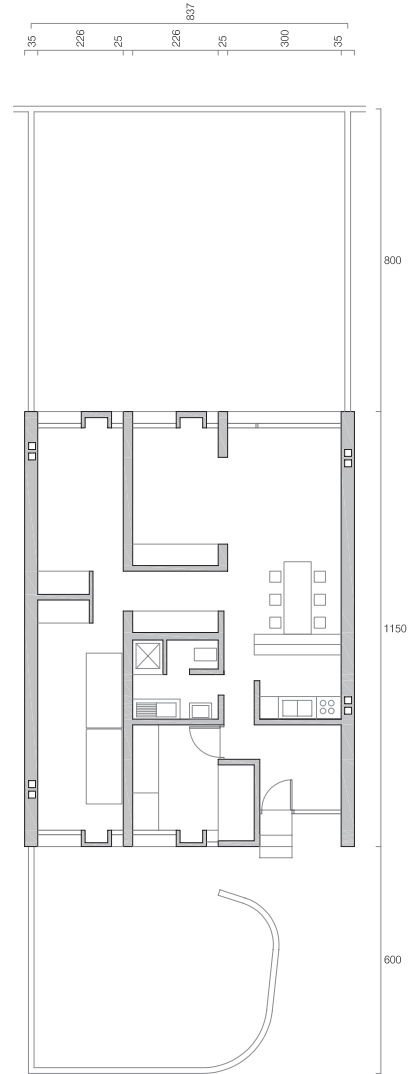
TIPO F3 (version 2) FLC 20824



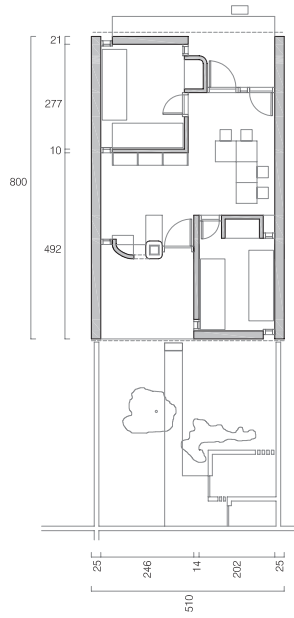
TIPO F5 FLC 20821 a y b



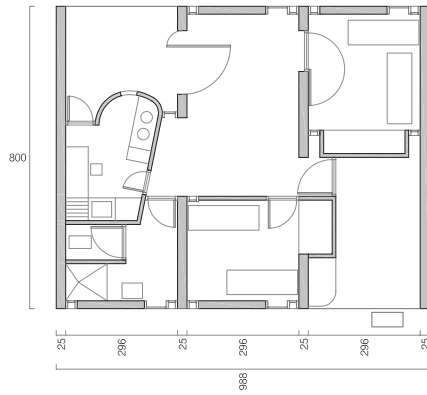
TIPO F5 (version 2) FLC 20834



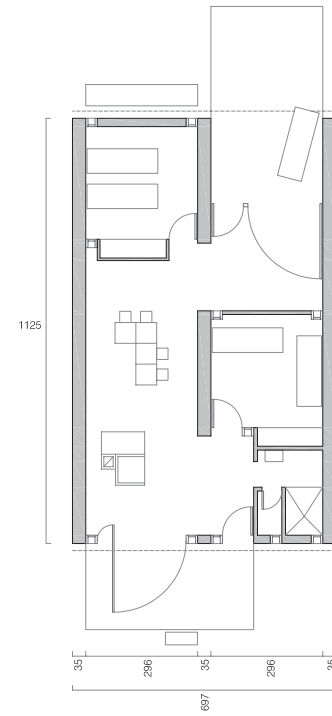
TIPO XIII FLC 29111



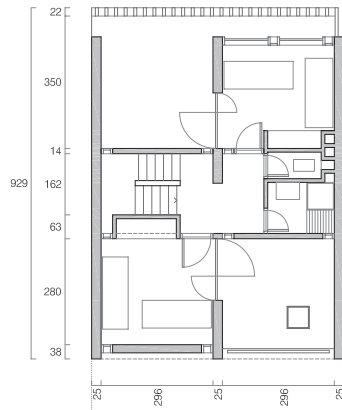
TIPO XI FLC 05566 FLC 29104



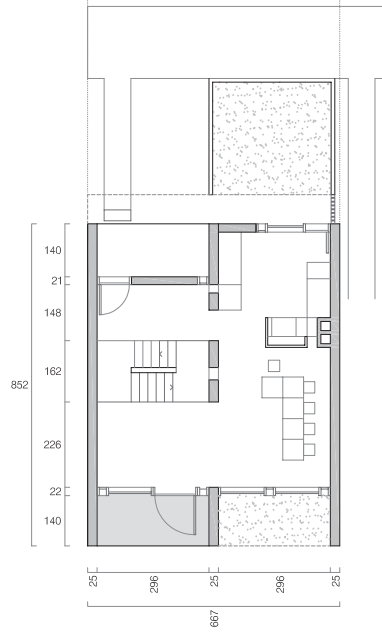
TIPO VII-XII FLC 05447 FLC 29105



LE VILLAGE DU GOUVERNEUR

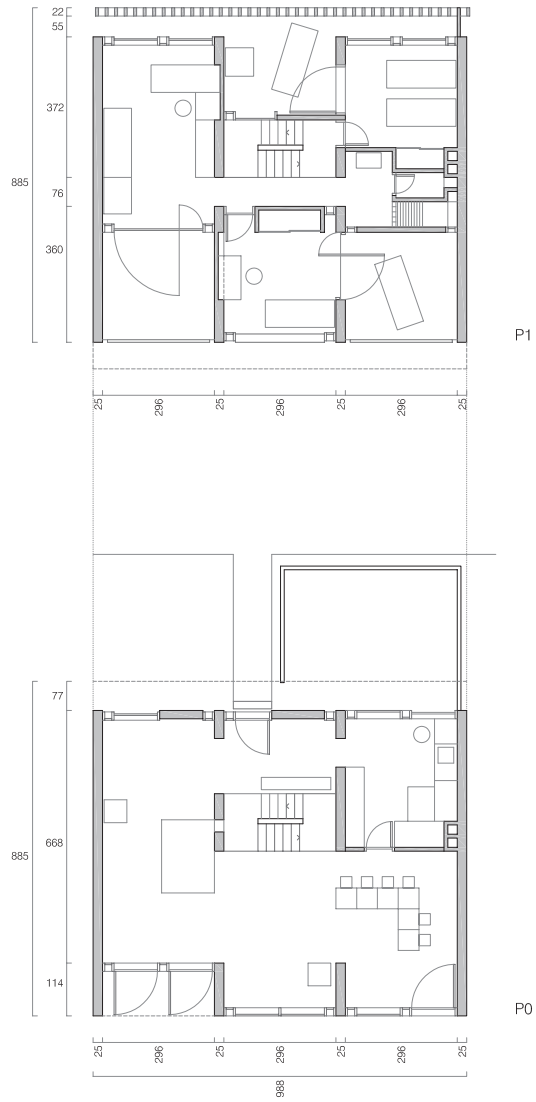


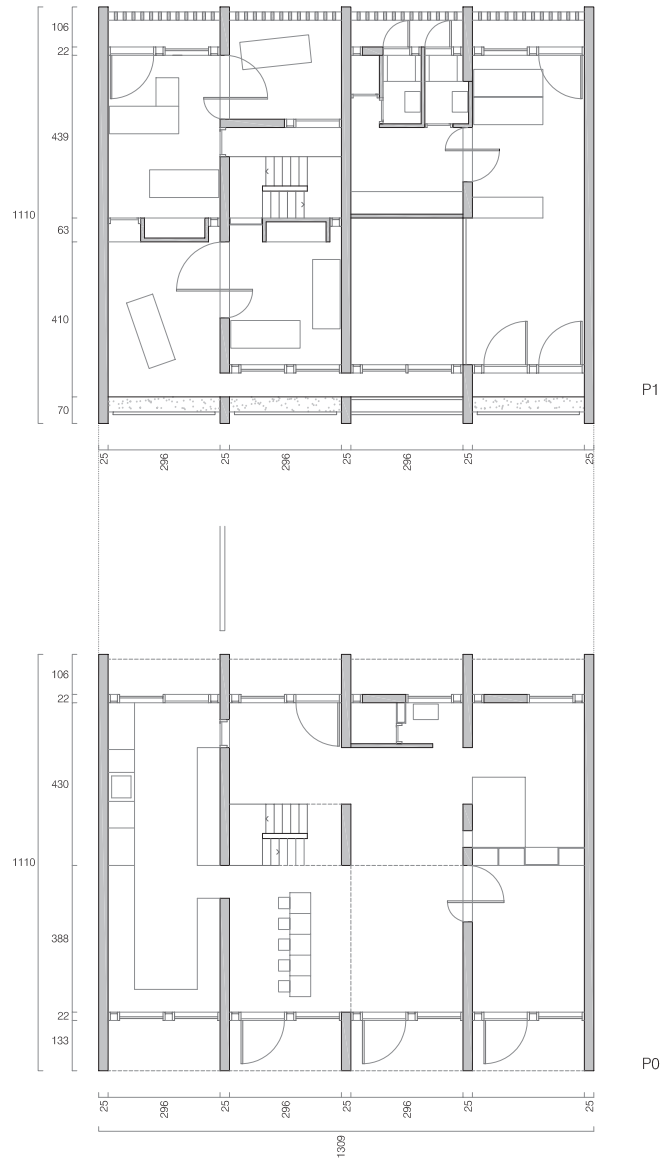
P1



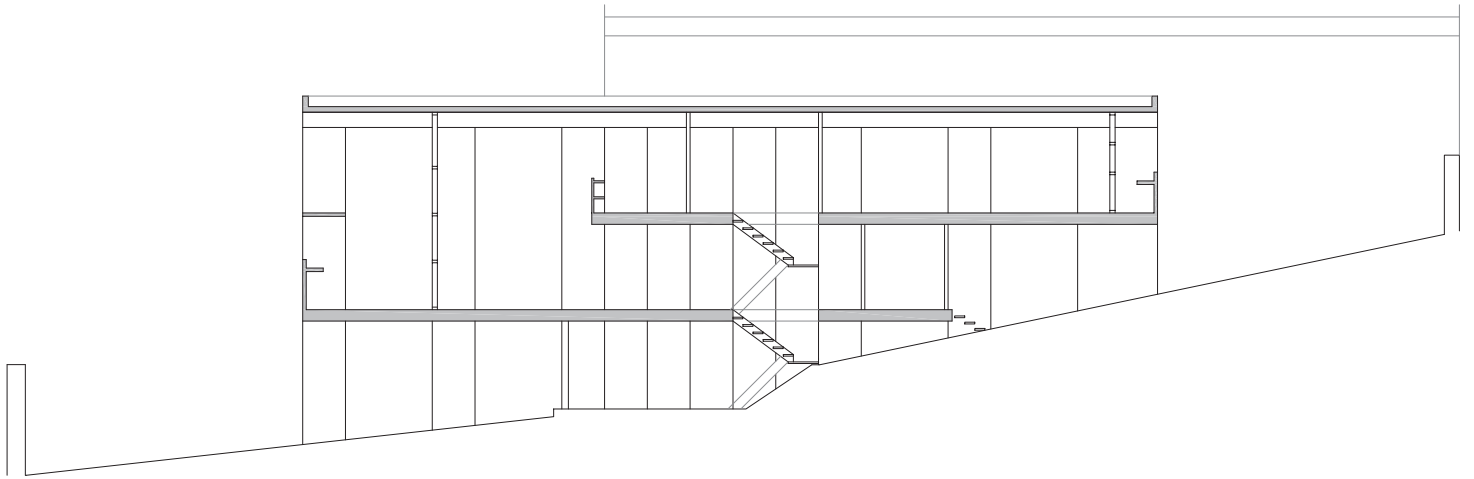
P0





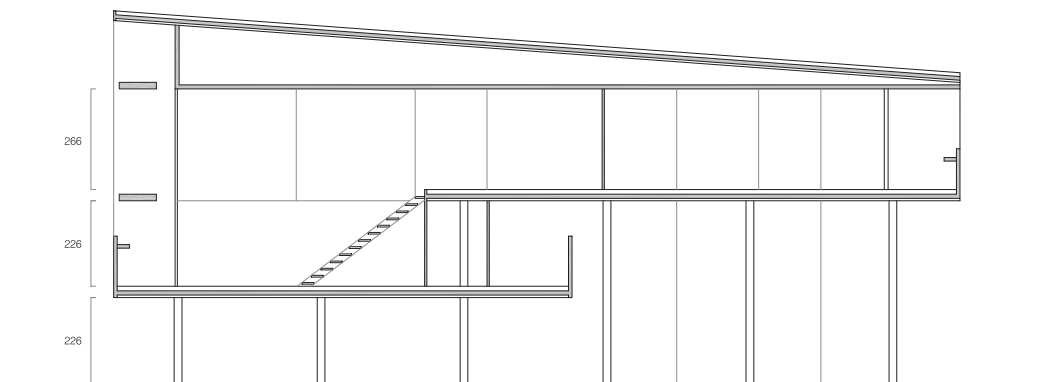


FLC 17716

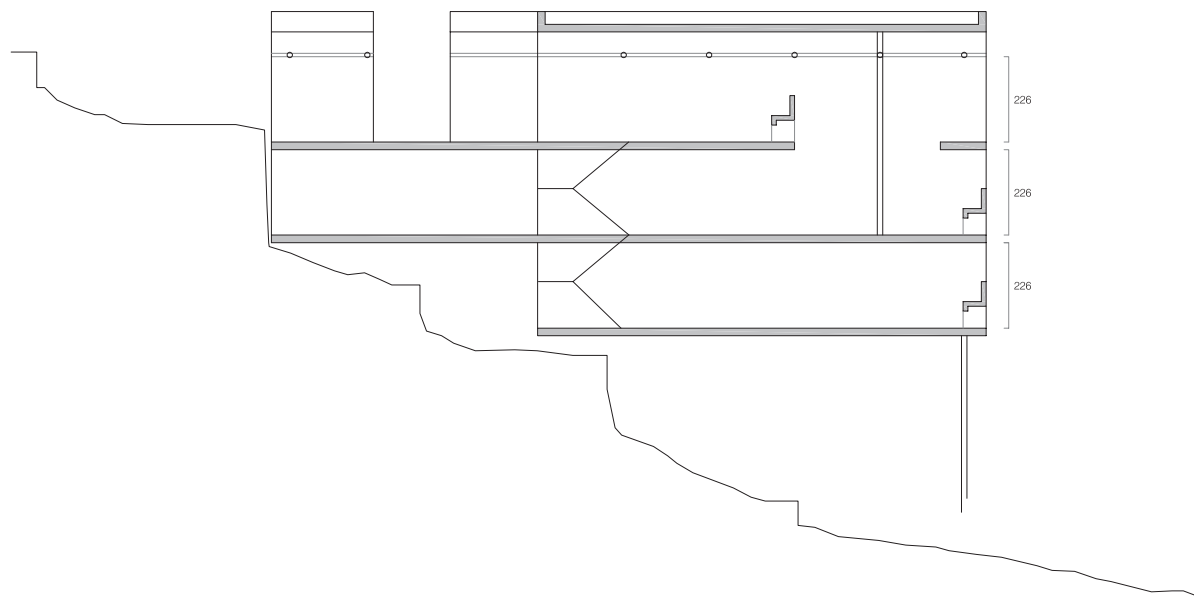


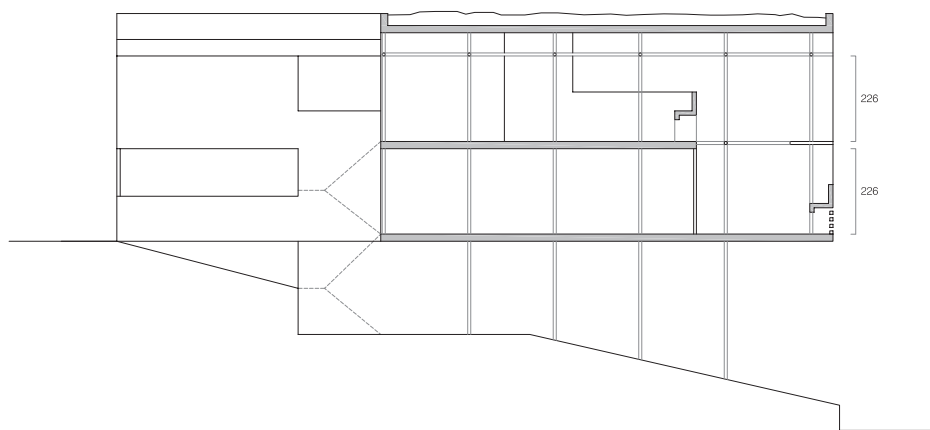
LA SAINTE-BAUME

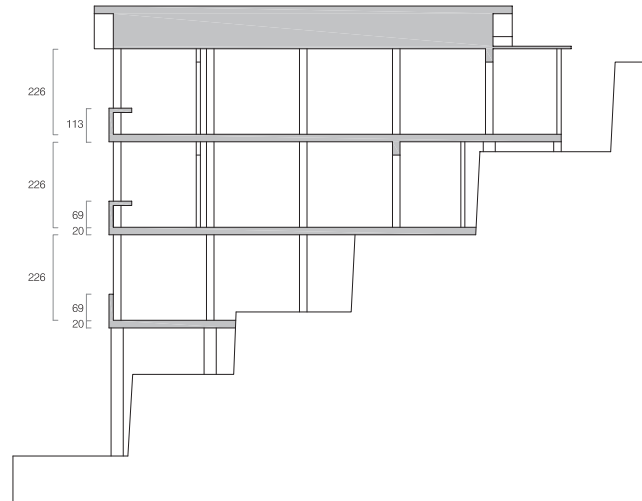


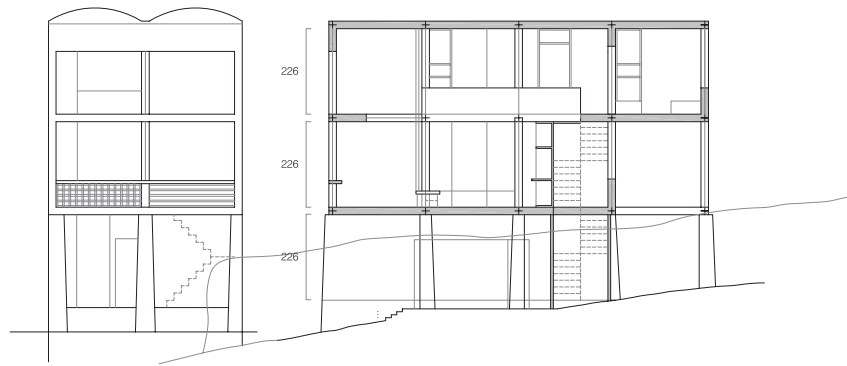


1/200 0 5 10

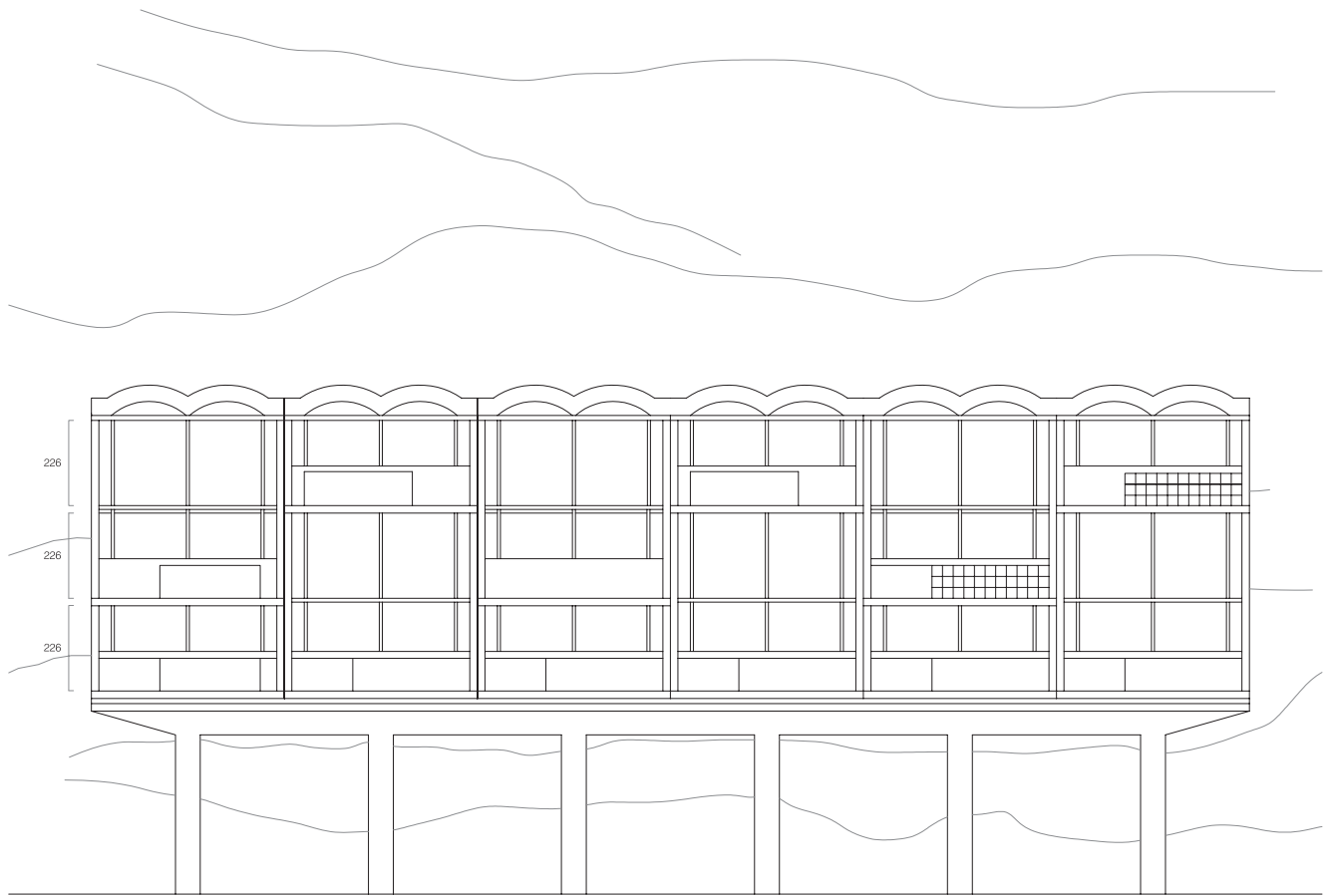


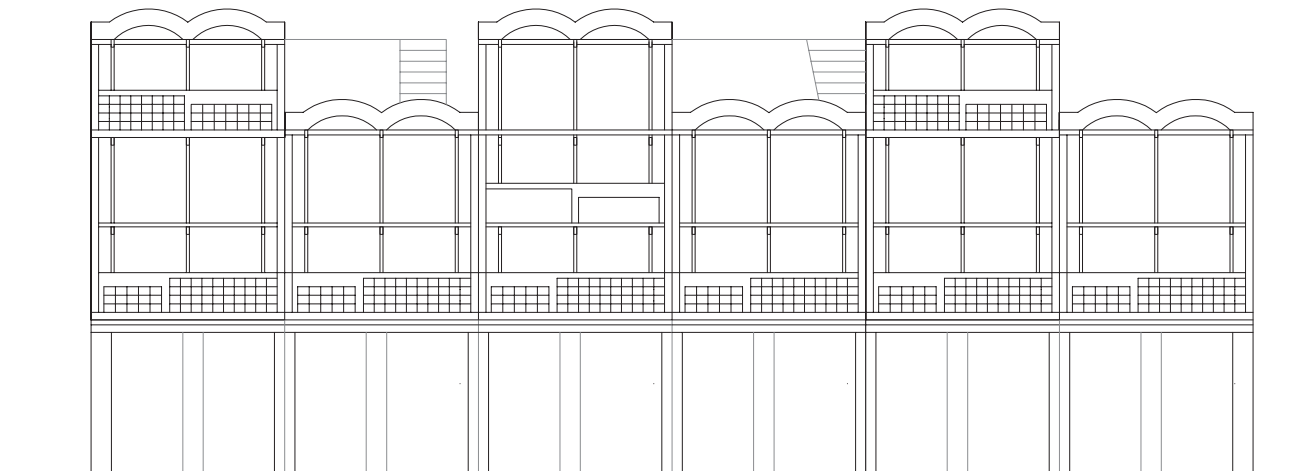




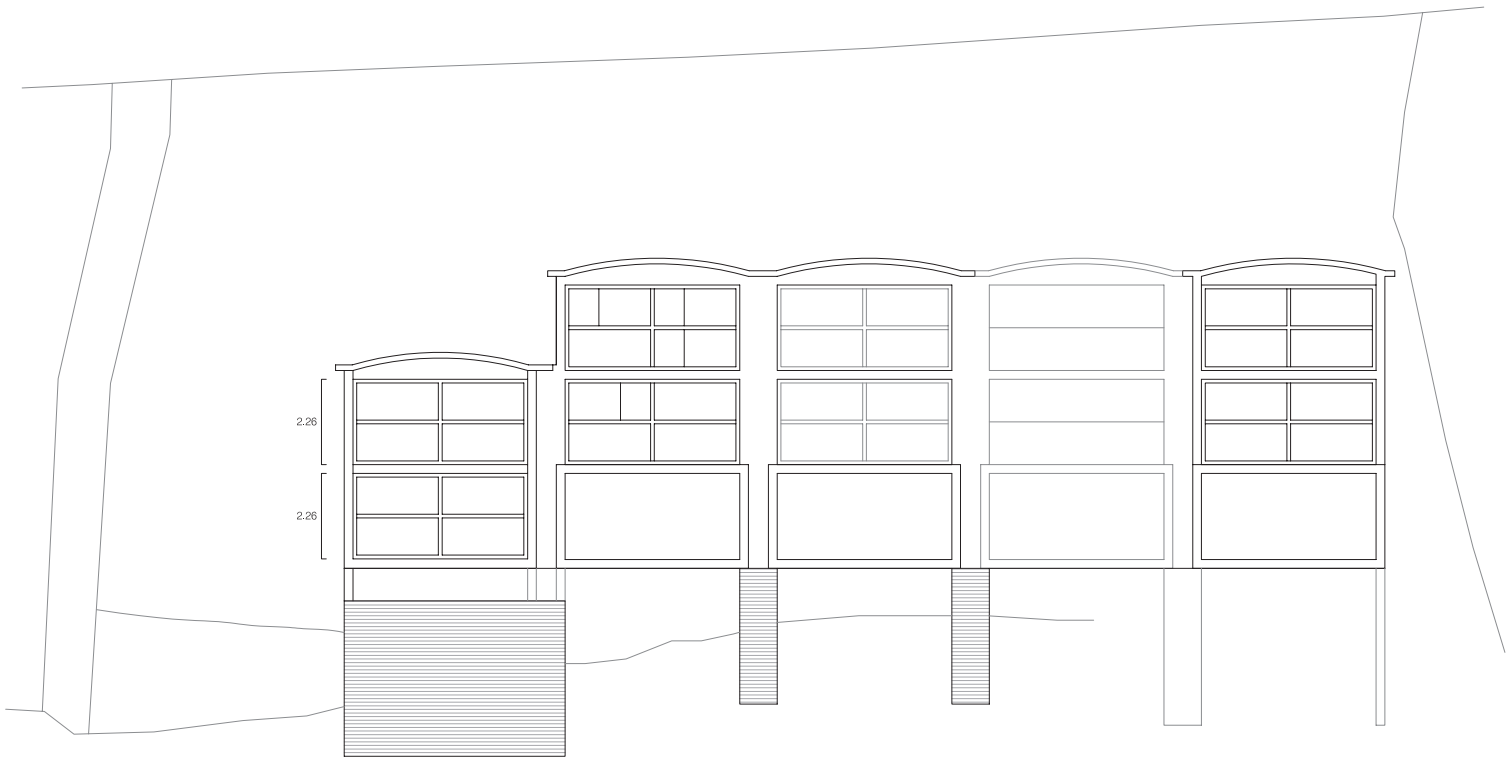


1/200 0 5 10

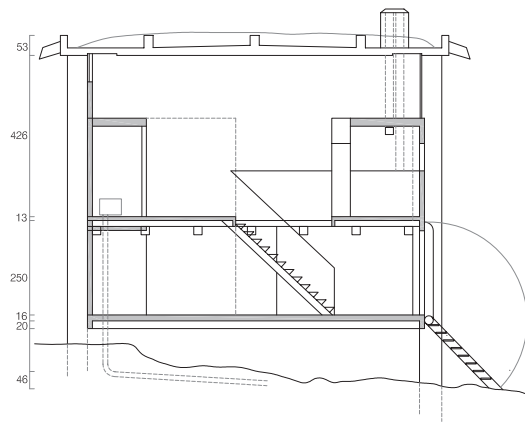




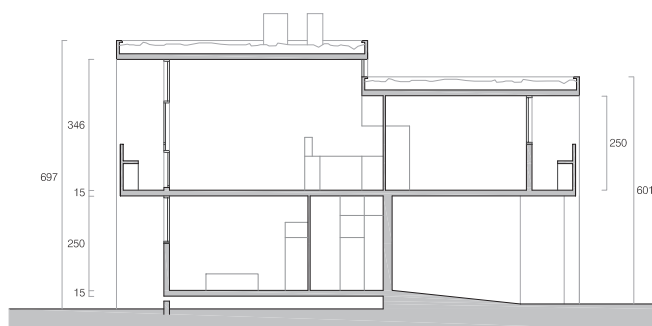
1/200 0 5 10

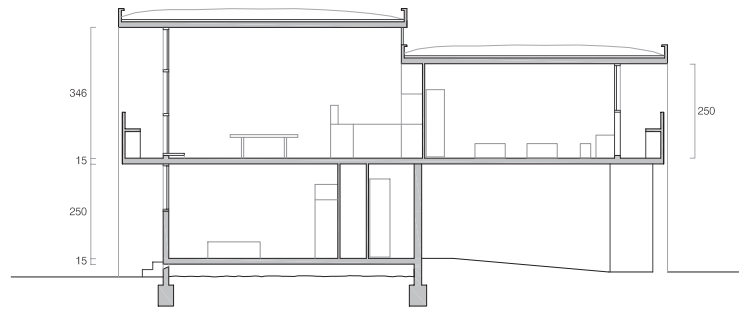




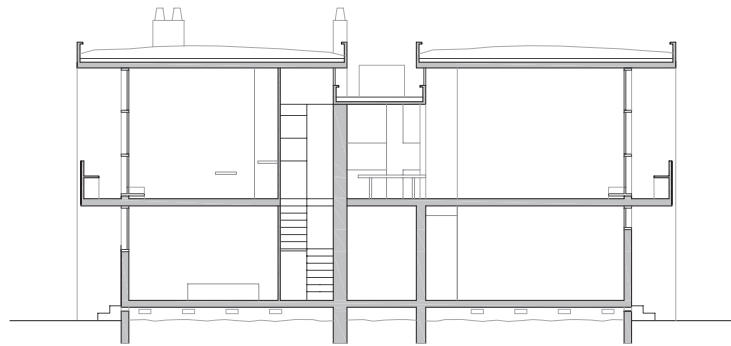


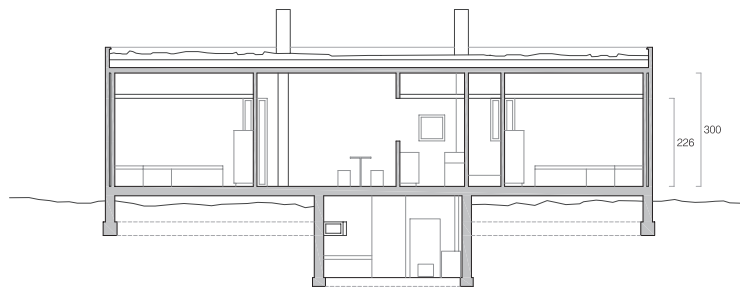
1/200 0 5 10





1/200 0 5 10





1/200 0 5 10



## **ANEXO 5 - BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA EXTENDIDA**

### **A. Rogelio Salmona**

#### **A.1 De Rogelio Salmona**

#### **A.2 Sobre Rogelio Salmona**

A.2.1 Libros y monografías

A.2.2 Tesis Doctorales y trabajos académicos

A.2.3 Artículos y Revistas

A.2.4 Medios Digitales y otros

### **B. Le Corbusier**

B.1 Libros de Le Corbusier

B.2 Registro de obras

B.3 Selección de libros sobre Le Corbusier

B.4 Correspondencia

B.5 Catálogos y revistas seleccionadas

B.6 Le Corbusier en Colombia

### **C. Arquitectura Colombiana**

C.1 Libros

C.2 Artículos y revistas

C.3 Medios Digitales y otros

### **D. Pierre Francastel**

## BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA EXTENDIDA

### A. Rogelio Salmona

#### A.1 De Rogelio Salmona

- SALMONA, Rogelio, Comentarios sobre el concurso del Colegio Emilio Cifuentes, *Semana*, 1959 0512, n° 646, p. 38-40
- SALMONA, Rogelio y BERMUDEZ, Guillermo, Vivienda colectiva en Bogotá, Ediciones PROA- Bogotá, Proa, 1960 02, n° 133, p. 8-14
- SALMONA, Rogelio, Carta de Rogelio Salmona al Banco de la República, Neiva, Ediciones PROA- Bogotá, Proa, 1967 1110, n° , p. 25
- SALMONA, Rogelio, Architettura di R. Salmona. Cosiderazioni sull' architettura moderna in Colombia, *Controspazio*, 1972 08, año IV n° 8, p. 38-51
- SALMONA, Rogelio, Espacio: un bien colectivo, *El Tiempo*, 1972 11, vol.
- SALMONA, Rogelio, entrevista, Consideraciones sobre la arquitectura moderna en Colombia, *Nueva Visión, Cuadernos Summa*, 1975 04, vol. 2, p. 1-4
- SALMONA, Rogelio, La ciudad contra el hombre: respuesta, *Colciencias*, 1977 0101, vol
- SALMONA, Rogelio, La ciudad destruida, 1er coloquio de Arq. Latinoam (Calí), 1980 00
- SALMONA, Rogelio, La ciudad destruida, Simposio de arte no objetual (Medellín), 1980 00, vol
- SALMONA, Rogelio, Prólogo al libro *Arquitectura doméstica en Cartagena de Indias*, Fondo Editorial Escala, 1982 10
- SALMONA, Rogelio, La obra arquitectónica de Rogelio Salmona, Ediciones PROA- Bogotá, Proa, 1983 04, vol. 317, p. 16-19
- SALMONA, Rogelio, Conceptos, Ediciones PROA- Bogotá, Proa, 1983 04, vol. 317, p. 20-25
- SALMONA, Rogelio, Entrevista de Álvaro Medina a Rogelio Salmona, Ediciones PROA- Bogotá, Proa, 1983 04, vol. 317, p. 49-53
- SALMONA, Rogelio, Consideraciones sobre la arquitectura Latinoamérica, *PROA*, 1983 05, vol. 318, p. 13-15



- SALMONA, Rogelio, Testimonio y recuerdo, Fondo Editorial Escala, *Escala*, 1984 01, vol.
- SALMONA, Rogelio y ARANGO, Silvia, Conversaciones acerca de la arquitectura de Rueda y Morales, Ediciones PROA- Bogotá, Proa, 1984 07, n°.331, p.57-59
- SALMONA, Rogelio, *Espacios abiertos*, 1985,
- SALMONA, Rogelio, Juan Mosca (Fernando Garavito), La ciudad ideal, *Guión*, 1987 1210, n°. 531, p.12-19
- SALMONA, Rogelio, Manifiesto por una ciudad deseada, *El Tiempo*, 1992 0308
- SALMONA, Rogelio, Entrevista con Rogelio Salmona, *Summa* 16,1995 1200
- SALMONA, Rogelio, Pensando ciudades (Thinking cities), *A+U* n° 450, 2008 03,A+U,1996 \_ 2008 03, n° 450 p.12-14
- SALMONA, Rogelio, «F. Domínguez»\_ Identidades perdidas, ,1998 0128
- SALMONA, Rogelio, Entre la claridad y la magia, Cámara de Comercio Bogotá, *La Rebeca*, 1998 08, n° 103, p. 52-59
- SALMONA, Rogelio, En memoria a mi maestro, *El Tiempo*, 1998 1122, vol
- SALMONA, Rogelio, La importancia del espacio público, ,1999 1014
- SALMONA, Rogelio, Hacer arquitectura, Bucaramanga\_U. Santo Tomás, 2000 11
- SALMONA, Rogelio, En busca de las identidades perdidas: la influencia de la arquitectura europea en América, El Áncora Editores/ Corporación La Candelaria, 2001 01, vol
- SALMONA, Rogelio, Susana Jiménez, Entrevista con Rogelio Salmona, ,2003 0303
- SALMONA, Rogelio, Felipe Leal, Conversación con Rogelio Salmona, Facultad de Arq. UNAM, *Bitácora* n° 9, 2003 0804
- SALMONA, Rogelio, Entre la mariposa y el elefante, 9 Simposio Alvaar Aalto (Jyväskylä), 2003 0801
- SALMONA, Rogelio, La experiencia es mía lo demás es dogma, ,2003 0916
- SALMONA, Rogelio, En busca de las identidad perdida, *El Tiempo*, 2003 1026
- SALMONA, Rogelio, Hacer arquitectura, Universidad Santo Tomás Colombia, *revista M* n° 2,2003 11, n° 2
- SALMONA, Rogelio, Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio, UNAM Ciudad de México, 2004 00
- SALMONA, Rogelio, Invitados de la ciudad, Seminario «La ciudad histórica actual» Oaxaca, 2004 08

- SALMONA, Rogelio, Arquitectura y creación\_ De los principios de la incertidumbre a la inc. de los principios, *Revista UNAM* Ciudad de México, 2004 11, n° 9
- SALMONA, Rogelio, Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio, U. Central de Venezuela, 2005 00
- SALMONA, Rogelio, Transformar es lo propio de la arquitectura además de emocionar, Universidad de Antioquia, *Alma Mater*, 2005 10, vol. 537
- SALMONA, Rogelio, Transformar es lo propio de la arquitectura además de emocionar, agradecimientos, 2005 1000
- SALMONA, Rogelio, Del principio de la incertidumbre a la incertidumbre de un principio, *Ciudad Viva*, 2006 0401
- SALMONA, Rogelio, Harold Alvarado Tenorio, Entrevista con Rogelio Salmona, *Arquitrave*, 2006
- SALMONA, Rogelio, Entrevista de Guillermo Angulo a Rogelio Salmona, *Ciudad Viva*, 2006 0401
- SALMONA, Rogelio, K.Tadashi Oshima, O. Arenales Vergara, Entrevista con Rogelio Salmona, *A+U* n° 450, 2008 03, *A+U* n° 450 p.12-15, 2007 0407
- SALMONA, Rogelio, María Paulina Ortiz, Entrevista con Rogelio Salmona, *El Tiempo*, 2007 0400
- SALMONA, Rogelio, *Cuadernillos de dibujos de los Cerros de Bogotá*, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2008 01
- SALMONA, Rogelio, Architecture after architecture: Apart from the Pulse of the Place, *A+U* n° 450, 2008 03, *A+U*, 2008 03, n 450, p. 94
- SALMONA, Rogelio, Memoria M01: Conjunto El Polo, 1959-1963,
- SALMONA, Rogelio, Memoria M02: Cooperativa los cerros, 1961-1964,
- SALMONA, Rogelio, Memoria M03: Conjunto San Cristóbal (Fundación Cristiana de la Vivienda), 1963-1971,
- SALMONA, Rogelio, Memoria M04: El Conjunto Residencial Las Torres del Parque, 1965-1970, 2004 0421
- SALMONA, Rogelio, Memoria M05: Casa de Huéspedes Ilustres, 1980-1982, 2006 0330
- SALMONA, Rogelio, Memoria M06: Archivo General de la Nación, 1988-1994, 2007 0322
- SALMONA, Rogelio, Memoria M07: Edificio de Posgrados, Facultad de Ciencias Humanas, UNAL, 1995-2000, 1996 0705
- SALMONA, Rogelio, Memoria M08: Casa en Tabío (Riofrío), 1997-2000, 1996 0705

- SALMONA, Rogelio, Memoria M09: Biblioteca Pública Virgilio Barco, 1999-2001,2006 0208
- SALMONA, Rogelio, Memoria M10: Parque Virgilio Barco, 2000-2002,
- SALMONA, Rogelio, Memoria: Casa en Cota
- SALMONA, Rogelio, Memoria: Residencias Marulanda

### Conferencias / Coloquios

- SALMONA, Rogelio; Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 4 de 2001
- SALMONA, Rogelio; Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 15 de 2002
- SALMONA, Rogelio; Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Mayo 28 de 2004
- SALMONA, Rogelio; Conferencia 4/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Junio 24 de 2004
- SALMONA, Rogelio; Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 3 de 2004
- SALMONA, Rogelio; Conferencia 6/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 17 de 2004
- SALMONA, Rogelio. Conferencia 7/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 24 de 2004
- SALMONA, Rogelio; Conferencia 8/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Diciembre 01 de 2004
- SALMONA, Rogelio; Conferencia 9/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Septiembre 13 de 2005
- SALMONA, Rogelio; Conferencia 10/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Septiembre 20 de 2005
- SALMONA, Rogelio; Conferencia 11/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 01 de 2005
- SALMONA, Rogelio; Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 08 de 2005

·SALMONA, Rogelio; Conferencia 13/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 15 de 2005

·SALMONA, Rogelio; Conferencia 14/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Marzo 28 de 2006

·SALMONA, Rogelio; Conferencia 15/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Marzo 28 de 2006

## **A.2 Sobre Rogelio Salmona**

### **A.2.1 Libros y monografías**

·AAVV, *Rogelio Salmona*. PROA Monografías Pro arquitectura No.3, 1990.

·AAVV. *Rogelio Salmona. Espacios abiertos/espacios colectivos 1* [Catálogo de exposición]. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2006.

·AAVV. *Rogelio Salmona. Un homenaje*. Quito: Colegio de Arquitectura de la Universidad de San Francisco de Quito, USFQ, 2009.

·ARCILA, Claudia Antonia; *Tríptico Rojo*. Conversaciones con Rogelio Salmona, Editorial Taurus, Bogotá 2007

·CASTRO, Ricardo; *Rogelio Salmona Tributo*, Villegas Editores, Bogotá 2008

·NIÑO, Carlos. *Geometría, luz, tradición y sentido del lugar. La arquitectura de Rogelio Salmona en Colombia*. Textos, 2000: 111-117.

·TÉLLEZ, Germán. *El arquitecto y el espacio urbano. Notas para el análisis de la obra de Rogelio Salmona*. Pizano S.A. y la arquitectura. 1976

·TÉLLEZ, Germán. *Rogelio Salmona Obra completa 1959/2005*. Escala, Bogotá, 2006

·TÉLLEZ, Germán. *Rogelio Salmona. Arquitectura y poética del lugar*. Escala, Bogotá, 1991

·PROA MONOGRAFÍA. n°3, *Rogelio Salmona Obra publicada en Proa* . Bogotá: Proa, 1990

## A.2.2 Tesis Doctorales y trabajos académicos

- ALBORNOZ, Cristina; Tesis de Maestría: *Rogelio Salmons. Un arquitecto frente a la historia*, Universidad de Los Andes, Bogotá 2011
- APUD, Ana María; Tesis de doctorado: *Sincretismo en la Arquitectura Moderna Latinoamericana. Componentes islámicos en la obra de 3 arquitectos: Julio Vilamajó, Luís Barragán, Rogelio Salmons*. Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Uruguay
- ASCHNER, Juan Pablo; Tesis de Maestría: *Contrapunto y confluencia en el concierto arquitectónico: Biblioteca Virgilio Barco*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2008.
- GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, María Carolina; Tesis de Maestría: *Espacio Exterior y Habitar en la Casa de Río Frío de Rogelio Salmons*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2007.
- LONDOÑO VENEGAS, Sasha; Tesis de Maestría: *La incidencia del itinerario en el procedimiento proyectual. La experiencia del viaje a África de la composición de la obra de Rogelio Salmons*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2014.
- MENESES SALDARRIAGA, Andrea C; Tesis de Maestría: *La ciudad en el Centro Cultural Gabriel García Márquez: Rogelio Salmons*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2012.
- MONZÓN Peñate, Elisenda. Tesis de doctorado: *Rogelio Salmons. Errancias entre arquitectura y naturaleza*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, España 2010
- PRIETO, Leonardo; Tesis de Maestría: *Rogelio Salmons, compositor de percepciones. Revisión del papel de la modénature dentro de la representación arquitectónica*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2010
- QUINTANA, Ingrid. *Orígenes de la modernidad en arquitectura. Dos arquitectos colombianos en Francia en los años 50*. Trabajo para la obtención de diploma, UFR-Historia del arte y la arqueología Master 2 Historia de la Arquitectura, Universidad París 1, Pantheon-Soborne, París: Inédito, 2008.
- RUEDA PLATA, Carlos I. Tesis de doctorado: *Place-making as Poetic World Re-Creation: An Experimental Tale of Rogelio Salmons's Places of Obliqueness and Desire*. School of Architecture. Mc. Gill University Montréal. 2008.
- SALAZAR Valenzuela, Mauricio; Tesis de Maestría: *Lugares dentro de lugares. El rito de la Memoria en la composición arquitectónica. Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán: Rogelio Salmons*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2010
- URREA UYABÁN, Tatiana; Tesis de Doctorado: *De la Calle a la Alfombra. Un espacio abierto en Bogotá*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Catalunya, España 2014.

### A.2.3 Artículos y Revistas

- AA.VV. Torres del Parque, Bogotá. *Revista Arquitecturas*, (4), 32-49. 1999
- AAVV, *Revista Mundo*. «Salmona.» Mundo, 2001.
- AAVV, *Revista Mundo*. «Salmona.» Mundo, 2008.
- ACEBILLO, J.A. La arquitectura de Rogelio Salmona. *Revista Arquitecturas Bis*, (9), 25-32. 1975
- ANGULO, Guillermo. «Le petit Salmona.» *El Malpensante*, 2006: 44-46.
- ANGULO, Guillermo; Una charla con Rogelio Salmona, *Revista Credencial*, 2006: 22-28.
- CHOAY, F. Rogelio Salmona un arquitecto ejemplar. *Revista Exkema*, (3). Año 4 N° 12. 101-104. 2011
- CUADERNOS SUMMA, Rogelio Salmona (I). Ideas y obras de un arquitecto colombiano 1 Rogelio Salmona Buenos Aires: *Summa*. Abril 1975.
- CUADERNOS SUMMA, Rogelio Salmona (II). Ideas y obras de un arquitecto colombiano 1 Rogelio Salmona Buenos Aires: *Summa*, Junio 1975.
- GARAVITO, Fernando (Juan Mosca); A nadie se le ocurriría aprender a manejar una pistola, *Magazine Dominical El Espectador*, 185, 27 de diciembre 1998
- LEAL, Felipe. «Conversación con Rogelio Salmona.» *Bitácora*, 2003: 27-33.
- MEJÍA, P., TRUJILLO, S., NIÑO, C. Conversación sobre la obra de Rogelio Salmona. *Revista Proa*. (318), 48-55. 1983
- MORALES Hendry, Carlos. «Unas pocas memorias sobre Rogelio.» *El Malpensante* 64, 2008:30-37.
- OTOYA, M. Rogelio Salmona: una arquitectura que mira a la ciudad. en *Revista Contrastes*. (S.d.). Archivo Fundación Rogelio Salmona. 8-9.
- QUIROZ, Fernando; La hiedra y el tiempo, *Revista Mundo*, 2008
- TÉLLEZ, G. Salmona y “el Parque”. *El Espectador*. Colombia. 2C. (13 de diciembre de 1975)
- TRABA, M. Con Francastel en La Sorbona. Entrevistas imaginarias III. *Revista Semana*, (682), 44. 1960

## A.2.4 Medios Digitales y otros

- ARISTIZÁBAL, Nora, Rogelio Salmona: maestro de arquitectura 1 Nora Aristizábal. Bogotá: Panamericana Editorial 2006.
- CHASLIN, F. Entrevista a Rogelio Salmona en el programa *Métro du Soir*. Un encuentro con el arquitecto colombiano, Rogelio Salmona. Radio France. Archivo de Paul Salmona. París, 2003
- CORTÉS, R., DAZA, R. y ASCHNER, J.P. Elaboración y consolidación de los estudios para determinar el valor patrimonial de las obras del arquitecto Rogelio Salmona en Bogotá. IDPC y universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2009
- CORTÉS, Rodrigo; Video Rogelio Salmona en la Maestría de Arquitectura. Realización de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2009
- MADRIÑÁN, M.E. Importante premio concedido a Salmona: el ArpaFiL de guadalajara. Ciudad Viva. Extraído de <http://www.ciudadviva.gov.co/enero08/magazine/4/index.php>
- MADRIÑÁN, M.E. Salmona. Tras las huellas de sus propios pasos. Inédito. Fundación Rogelio Salmona, 2010
- MADRIÑÁN, María Elvira; Conferencia Fondo de Cultura Económica para Un proyecto Un arquitecto, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá Octubre 28 de 2012
- MEDINA, A. Entrevista a Rogelio Salmona. *Arte en Colombia*. (15), 49-51. 1981
- MEJÍA Pedro, Conferencia para la Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá, Febrero 16 de 2011
- MEJÍA, M. Sin poesía no hay ciudad. El Tiempo, Lecturas Dominicales. 6-7. Archivo Fundación Rogelio Salmona. Colombia.
- MORALES, A. Rogelio Salmona: Bogotá ha perdido su espacio público. Archivo Fundación Rogelio Salmona.
- MORENO, J.A. Usatama, Timiza y residencias el Parque: tres nombres para 40 mil personas. Archivo Fundación Rogelio Salmona. Colombia.
- ROCA, J.M. Con Salmona, Bogotá empezó a despertar a la modernidad. Revista Ciudad Viva. Extraído de <http://www.ciudadviva.gov.co/abril06/magazine/1/>

## B Le Corbusier

### B.1 Livros de Le Corbusier

- *Étude sur le mouvement de l'art décoratif en Allemagne*. La Chaux-de-Fonds: Haefeli, 1912.
- *Après le cubisme* (con Amédée Ozenfant), Paris: Éditions des Commentaires, 1918.
- *Vers une architecture*. Paris: Les Éditions G. Crés et Cie, 1923.
- *Urbanisme*. Paris: Les Éditions G. Crés et Cie, 1925.
- *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Les Éditions G. Crés et Cie, 1925.
- *La Peinture moderne* (con Amédée Ozenfant), Paris: Les Éditions G. Crés et Cie, 1925.
- *Almanach d'architecture moderne*, Paris: Les Éditions G. Crés et Cie, 1925.
- *Une Maison, un Palais*. Paris: Les Éditions G. Crés et Cie, 1928.
- *Precisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Les Éditions G. Crés et Cie, 1930.
- *Croisade ou le crépuscule des académies*, Paris: Les Éditions G. Crés et Cie, 1933.
- *Aircraft*. Londres: The Studio, 1935.
- *La Ville radiuse*. Boulogne-Billancourt: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1935.
- *Des canons, des munitions? Merci! Des logis...SVP*. Boulogne-Billancourt: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1937.
- *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*. Paris: Éditions Plon, 1937.
- *Destin de Paris*, Paris: Éditions Sorlot. 1941.
- *Les Constructions murondins*. Paris: Clermont-Ferrand. Éditions Étienne Chiron, 1941.
- *Sur les quatre routes*. Paris: Gallimard, 1941.
- *La Maisons des hommes*. (Con François de Pierrefeu). Paris: Éditions Plon, 1942.
- *Entretiens avec les étudiants des écoles d'architecture*. Paris: Éditions Denoël. 1943.
- *La Charte d'Athènes*. Paris: Éditions Plon, 1943
- *Propos d'urbanisme*. Paris: Éditions Bourrellier, 1946.
- *Les trois établissements humains*. 1945. Paris: Éditions Plon, 1945



- *Manière de penser l'urbanisme*. Boulogne-Billancourt: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1946.
- *Le Modulor*, Boulogne-Billancourt: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1946.
- United Nations Headquarters. New York: Reinhold, 1947.
- *New World of Space*, New York: Reynal and Hitchcock, 1948.
- *Poésie sur Alger*. Paris: Éditions Falaize, 1951.
- *L'Unité d'habitation*, Marseille. Le Point. Souillac, 1950.
- *Une petite maison*. Zurich: Éditions Girsberger, 1954.
- *Modulor 2 : La Parole est aux usagers*. Boulogne-Beillancourt : Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, Paris, 1955.
- *Le Poème de l'angle droit*. Paris: Editions Verve, 1955.
- *Les Plans de Paris : 1956-1922*. Paris: Éditions du Minuit, 1956.
- *Le Poème électronique de Le Corbusier*. (Con Jean Petit). Paris: Éditions du Minuit, 1958.
- *L'Atelier de la recherche patiente*. Paris: Vincent Fréal, 1960.
- *Le Voyage d'Orient*, Paris: Éditions Forces Vives, 1966.
- *Les Voyages d'Allemagne : Carnets*. (Giuliano Gresleri, ed.) Milan : Electa – Paris : Fondation Le Corbusier. 1987.
- *Les Voyages d'Allemagne*. Carnets. (Giuliano Gresleri, ed.) Milan : Electa – Paris : Fondation Le Corbusier. 1994.
- *Mise au point*. Paris: Éditions Forces Vives, 1966.

## B.2 Registro de obras

- *Oeuvre complète*, vol. 1 (1910- 1929), vol. 2 (1929-1934), vol. 3 (1934-1938), vol. 4 (1938-1946), vol. 5 (1946-1952), vol. 6 (1952- 1957). vol. 7 (1957-1965), vol. 8 últimas obras. (Edición de Willy Boesiger, excepto el vol. 1 co-editado O. Stonorov y el vol 3. editado por Max Bill). Zurich: Girsberger, 1929-1969.
- *The Le Corbusier Archive*, (32 volúmenes). (Editado por Allen H. Brooks). New York: The Garland Architectural Archives - Paris: Fondation Le Corbusier, 1984.
- *Le Corbusier. Dessins, Drawings, Disegni*. (Editado por Alberto Izzo y Camillo Gubitosi). Roma: Officina Edizioni, 1978.

- *Oeuvre plastique, peinture, dessins, architecture*. París: Éditions Morancé, 1938.
- «*Espagne*». *Carnets*. Milán: Electa – París: Fondation Le Corbusier, 2001.
- *Le Corbusier. Album La Roche*. (Edición de Stanislaus von Moos). París: Gallimard - Milán: Electa, 1996.
- *Le Corbusier Sketchbooks*, (4 volúmenes), Editado por François de Francieu. (vol. 1, 1914-48; vol. 2, 1950-54; vol. 3, 1954-57; vol. 4, 1957-64). Cambridge, Mass : MIT Press. - New York: Architectural History Foundation - París: Fondation Le Corbusier, 1981.
- *Le Corbusier. Plans. 16 DVDs*. París: Fondation Le Corbusier y Echelle-1, 2007.
- *Le Corbusier. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Editado por Naïma Jornod y Jean-Pierre Jornod. Milán: Skira Editore, 2005.
- *Le Corbusier. Albums d'Afrique du Nord. Voyages au M'Zab 1931 et 1933*. (Editado por Danièle Pauly). París : Fondation le Corbusier – AAM Éditions, 2013.

### **B.3 Selección de libros sobre Le Corbusier**

- A.A.V.V. *Il viaggio in Toscana*, Venecia, Cataloghi Marsilio, 1987.
- A.A.V.V. *Le Corbusier. Le pasée à réaction poétique*. (Catálogo de la exposición en el Hôtel de Sully, diciembre 1987-marzo 1988).
- A.A.V.V. *Le Corbusier e l'Antico. Viaggio nel Mediterraneo. Napoli: Electa, 1997*.
- A.A.V.V. *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention*. Londres: Architectural Association, 2003.
- A.A. VV, *Le Corbusier et la nature*, París : Fondation Le Corbusier, La Villette, 2004.
- A.A.V.V. *Le Corbusier et le livre*. Barcelona: Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 2005.
- A.A.V.V. *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.
- A.A.V.V. *Le Corbusier ou la Synthèse des arts*. Gêneve: Éditions d'Art Albert Skira, 2006.
- A.A.V.V. *Le Corbusier expone*. Las Palmas de Gran Canaria: Edita Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, 2011.
- A.A.V.V. *Le Corbusier expose*. Milán: Silvana Editoriale Spa, 2011.
- A.A.V.V. *L'invention d'un architecte. Le voyage en Orient de Le Corbusier*. París: Éditions de la Villette, 2013.
- ÁBALOS, Iñaki – HERREROS, Juan. *Le Corbusier. Rascaielos*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1987.

- ANDRIEUX, Béatrice – BAJAC, Quentin – RICHARD, Michel – SBRIGLIO, Jacques. *Le Corbusier / Lucien Hervé. Contacts*. París: Éditions Seuil, 2011.
- BACON, Mardges, *Le Corbusier in America. Travels in the land of the timid*, Cambridge: MIT Press, 2003.
- BAKER, Geoffrey H. *The creative Search. The formative years of Charles-Edouard Jeanneret*. Londres: E & FN Spon, 1996.
- BAKER, Geoffrey H. *Le Corbusier : An Analysis of Form*. Van Nostrand Reinhold, UK, 1984.
- BELLINELLI, Luca (ed.). *Le Corbusier. La costruzione dell'Immeuble Clarté*. Lugano: Università de la Svizzera italiana, 1999.
- BENTON, Tim (ed.). *Le Corbusier. Architect of the Century*. Londres: Arts Council Great Britain, 1987.
- BENTON, Tim. *The Villas of Le Corbusier 1920-1930*. New Haven: Yale University press, 1987.
- BENTON, Tim. *The Rhetoric of Modernism: Le Corbusier as a Lecturer*, Basilea: Birkhäuser, 2009.
- BENTON, Tim. *Les villas parisiennes de Le Corbusier, 1920-1930. L'invention de la maison moderne*. París: Editions de la Villette, 2007.
- BENTON, Tim. *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*. Basel: Birkhäuser, 2007.
- BENTON, Tim. *Le Corbusier. Secret Photographer*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013.
- BENTON, Tim & COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier. Le Grand*. London-New York: Phaidon Press Inc. 2008.
- BILLETER, Erika. *Le Corbusier secret*. Museo de Bellas Artes. Lausana, 1987.
- BIRKSTED, J.K. *Le Corbusier and the occult*, Cambridge (Mass) : The MIT Press, 2009.
- BONILLO, Jean-Lucien *Le Corbusier. Visions d'Alger*. París: Éditions de la Vilette - Fondation Le Corbusier, 2012.
- BORTHAGARAY, Juan Manuel, GLUSBERG, Jorge, JUNOD, Benoit, *Le Corbusier y Buenos Aires. El Plan Regulador*, Buenos Aires : CAYC, 1981.
- BOUDON Philippe. *Pessac de Le Corbusier*. Dunod. París, 1997.
- BOESIGER, Willy. *Le Corbusier 1910-1965*, Gustavo Gili. Barcelona, 1994.
- BOYER, M. Christine. *Le Corbusier. Homme de Lettres*. New York: Princenton Architectural Press. 2011.
- BROOKS, H. Allen. *Le Corbusier's Formative Years*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- BURRIEL BIELZA, Luis. *Le Corbusier. La Passion des Cartes*, Bruselas: CIVA-Margada, 2013.

- CALAFELL, Eduard. *Las unités d'habitation de Le Corbusier. Aspectos formales y constructivos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000.
- CALATRAVA, Juan (Ed.). *Doblando el ángulo recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier*, Madrid: Ediciones Círculo de Bellas Artes, 2009.
- CALATRAVA, Juan (ed.), *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del Ángulo Recto*. Madrid: Ediciones Círculo de Bellas Artes, 2006.
- CALATRAVA, Juan. (Ed.). *Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2007.
- CAMPOS DA SILVA, Margareth, RODRIGUES DOS SANTOS, Cecilia, CALDEIRA DA SILVA, Vasco, *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo: Tessela/Projeto, 1987
- CHIAMBRETTO, Bruno. *Le Corbusier à Cap-Martin*, Marsella: Éditions Parenthèses, 1987.
- CHOAY, Françoise. *Le Corbusier*. Nueva York: George Braziller, 1960.
- COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou 1928-1936*. Bruselas – Lieja: Mardaga, 1987.
- COHEN, Jean-Louis. (dir.). *Manières de penser Ronchamp*. París: Éditions de la Villette, 2011.
- COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscapes*. New York: Thames & Hudson. 2013.
- COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier. La planète comme chantier*. Paris: Zoé. 2005.
- COLLI, Luisa Martina. *Arte Artigianato e técnica nella poetica di Le Corbusier*. Biblioteca de Cultura Moderna Laterza. Roma-Bari, 1981.
- COIRE, Carlos (ed.), *Le Corbusier en Buenos Aires*, Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 1979.
- CURTIS, William. *Le Corbusier. English Architecture 1930s*. Open University. Milton Keynes. 1975.
- CURTIS, William. *Le Corbusier: ideas and forms*. New York: Rizzoli, 1986.
- DAZA, Ricardo. *Tras el Viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret – Le Corbusier*. Barcelona : Fundación arquia, 2015.
- DE FUSCO, Renato. *Le Corbusier designer – i mobili del 1929*. Milán: Casabella, 1986.
- DE SMET, Catherine. *Vers une architecture du livre. Le Corbusier : édition et mise en pages 1912-1965*. Zurich : Lars Müller Publishers, 2007.
- DE SMET, Catherine. *Le Corbusier. Architect of books*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2007.
- DEVANTHERY, Patrick - LAMUNIERE, Inès, *Le Corbusier à Genève*. Payot, Lausana, 1987.

- DOSHI, Balkrishna. *Le Corbusier and Louis Khan. The Acrobat and the Yogi of Architecture*, Ahmedabad: Vastu-Shilpa. Foundation for Studies and Research in Environmental Design, 1986.
- DUBOY, Philippe (Ed). *Le Corbusier. Croquis de voyages et études*. La Quinzaine Littéraire – Luis Vuitton, 2009.
- DUMONT D'AYOT, Catherine – BENTON, Tim. *Le Pavillon de Le Corbusier pour Zurich. Modèle et prototype d'un espace d'exposition idéal*. Zurich: Institut für Denkmalpflege und Bauforschung, ETH - Lars Müller Publishers, Zurich, 2013.
- EARDLEY, Anthony - OUBRERIE, José. *Le Corbusier's Firminy Church*. IAUS Catálogo 14, IAUS/Rizzoli, Nueva York, 1981.
- FERRAND, Marylène et al. *Le Corbusier : Les quartiers Modernes Frugès*. Birkhäuser/ Fondation Le Corbusier. Basilea. 1998.
- FOX WEBER, Nicholas. *Le Corbusier. A life*. Nueva York: Alfred A. Knoff, 2008.
- FOTI, Fabrizio. *Il "laboratorio segreto dell'architettura". L'intimo legame tra arti plastiche e progetto di architettura in Le Corbusier*. Siracusa: LetteraVentidue Edizioni, 2008.
- FRAMPTON, Kenneth. *Le Corbusier*. París: Éditions Hazan, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth. *Le Corbusier. Architect of the Twentieth Century*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers. New York, 2000.
- GABETTI, Roberto – OLMO, Carlo. *Le Corbusier e « L'Esprit Nouveau »*. Giulio Einaudi Editore. Turín, 1975.
- GANS, Deborah. *The Le Corbusier Guide*. Princeton NJ: Princeton Architectural press, 1987. (ed. cast.: *Le Corbusier*. Gustavo Gili. Barcelona, 1992).
- GARGIANI, Roberto – ROSELLINI, Anna. *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*. Lausanne – Oxford : Presses polytechniques et universitaires romandes. EFLP Press – Routledge. 2011.
- GAUTHIER, Maximilien. *Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme*. París: Éditions Denoël, 1944.
- GUERRERO, Salvador (ed.). *Una casa-un palacio. Le Corbusier, 1928, Madrid*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2010.
- GRESLERI, Giuliano. *L'Esprit nouveau Le Corbusier: costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*, Milán: Electa Editrice, 1979.
- GRESLERI, Giuliano. *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venecia: Marsilio, 1987.
- GRESLERI, Giuliano. *Le Corbusier. Il viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e*

- scrittore*. Paris: Fondation Le Corbusier - Venecia: Marsilio, 1987.
- HEER, Jan de. *The Architectonic Colour. Polychromy in the Purist architecture of Le Corbusier*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.
  - HERSCHDORFER, Nathalie & UMSTÄTTER, Lada. (ed.). *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie*. New York: Thames & Hudson, 2012.
  - JENCKS, Charles. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1973.
  - JENCKS, Charles. *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*. New York : Monacelli Press, 2000.
  - JENGER, Jean. *Le Corbusier un autre regard*. Paris: Éditions Connivences, 1990.
  - KRUSTRUP, Mogens. *Porte Email : Le Corbusier Palais de l'Assemblée de Chandigarh*. Copenhague : Arkitemes Forlag of Kunstakademiets Forlag, 1991.
  - LAHUERTA, Juan José (ed.), *Le Corbusier y España*, Barcelona : Centre de Cultura Contemporània, 1997.
  - LAPUNZINA, Alejandro, *Le Corbusier's Maison Curutchet*, Princeton Architectural Press, 1997
  - LIERNUR, Jorge Francisco – PSICHEPIURCA. *La Red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes – Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012.
  - LUCAN, Jacques. (ed). *Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris: Centro Georges Pompidou. 1987.
  - LYON, Dominique. *Le Corbusier vivant*. Telleri. Paris, 1999.
  - MAAK, Niklas. *Le Corbusier. The Architect on the Beach*. Munich: Hirmer Verlag GmbH, 2011.
  - MAMELI, Maddalena. *Le Corbusier e Costantino Nivola. New York 1946-53*. Milano: Ed. FrancoAngeli. 2012.
  - MANIAQUE, Caroline. *Le Corbusier et les Maisons Jaoul. Projets et fabrication*. Paris: Éditions A. & J. Picard, 2005.
  - MARCUS, Georges H. *Le Corbusier. Inside the Machine for Living*. New York: Monacelli Press, 2000.
  - MERRO JOHNSTON, Daniel. *El Autor y el Intérprete. Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet*. Buenos Aires: 1:100 EDICIONES, 2011.
  - MONTEYS, Xavier. *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
  - MONTEYS, Xavier, *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

- MOOS, Stanislaus von. *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*. Frauenfeld: Verlag Huber & Co, 1968.
- MOOS, Stanislaus von (Ed.). *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-25*. Berlin: Ernst & Sohn, 1987.
- MOOS, Stanislaus von & RÜEGG, Arthur. (ed.). *Le Corbusier before Le Corbusier*. New York: The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 2002.
- NIVET, Soline. *Le Corbusier et L'Immeuble-Villas*. Wavre, Bélgica: Éditions Mardaga, 2011
- O'BYRNE, María Cecilia. *Le Corbusier y la arquitectura instalada en su sitio: los museos de Ahmedabad y Tokio*, Bogotá : Ed. Universidad de los Andes, 2015.
- O'BYRNE, María Cecilia. *Espirales, laberintos, molinetes y evásticas en los museos de Le Corbusier, 1928-1939*, Bogotá : Universidad de los Andes, 2011.
- OECHSLIN, Werner. (ed). *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Das Wettbewerbs-projekt für den Völkerbundspalast in Genf 1927*. GTA/ETH, Amman Verlag. Zurich, 1988.
- PAPADAKI, Stamo. *Le Corbusier; architect, painter, writer*. Nueva York: Macmillan, 1948.
- PAULY, Danièle (ed.). *Le Corbusier et la Méditerranée*. Marsella: Éditions Parenthèses, 1987.
- PETIT, Jean. *Le Corbusier*, Lausanne: Editions Rencontre, 1970.
- PETIT, Jean. *Le Corbusier par lui-même*. Ginebra: Éditions Rousseau. 1969.
- PETIT, Jean. *Le Corbusier parle*. Lugano : Fidia Edizioni d'Arte, 1996.
- PETRILLI, Amedeo. *Il testamento di Le Corbusier*. Venecia: Marsilio, 1999.
- PETRILLI, Amedeo. *Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier*. Venecia: Marsilio, 2001.
- QUETGLAS, Josep, *Les Heures Claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Sant Cugat del Vallés: Massilia. Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques, 2008.
- RAGON, Michael (Dir.). *Le temps de Le Corbusier* París: Editions Hermé. 1987.
- RAGOT, Gilles – DION, Mathilde. *Le Corbusier en France. Réalisations et projets*. Milán – París : Electa-Moniteur, 1987.
- RAGOT, Gilles. *Le Corbusier à Firminy-Vert. Manifeste pour un urbanisme moderne*. París : Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2011.
- RICHARD, Simon. *Le Corbusier and the Concept of Self*. New Haven – London: Yale University Press. 2003.
- ROTH, Alfred. *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind &

Co., Stuttgart, 1927.

- SANCHO OSINAGA, Juan Carlos. *El sentido cubista de Le Corbusier*. Madrid: Munilla-Lería, 2000.
- RÜEGG, Arthur (Ed.). *Polychromie architecturale*. Bale-Boston-Berlín: Birkhäuser, 1997.
- RÜEGG, Arthur (Ed.). *Le Corbusier. Photographs by René Burri/Magnum. Moments in the Life of a Great Architect*. Bale-Boston-Berlín: Birkhäuser, 1999.
- RÜEGG, Arthur (Ed.). *Le Corbusier. Meubles et Intérieurs 1905-1965*. Paris : Fondation Le Corbusier – Zurich: Scheidegger & Spiess, 2012.
- SARKIS, Hashim. (ed.). *Le Corbusier's Venice Hospital and the Mat Building Revival*. Prestel verlag. Munich, London, New York, 2001.
- SEKLER, Patricia. *The Early drawings of Le Corbusier*. New York : Garland, 1977.
- SEQUEIRA, Marta. *Para um espaço público. Le Corbusier e a tradição greco-latina na cidade moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2012.
- SIBRIGLIO, Jacques. *Le Corbusier. L'Unité d'habitation de Marseille*. Marsella : Éditions Parenthèses, 1992.
- SIBRIGLIO, Jacques. (ed.). *Le Corbusier et la question du brutalisme*. Marsella : Éditions Parenthèses, 2013
- SUMI, Christian. *Immeuble Clarté Genf 1932*. GTA/ETH, Amman Verlag. Zurich, 1989.
- TALAMONA, Marida (dir): *L'Italia de Le Corbusier*. Paris: Éditions de la Villette- Fondation Le Corbusier, 2012.
- TALAMONA, Marida (dir): *L'Italia de Le Corbusier*. Roma: Fondazione MAXXI – Mondadori Electa, 2012
- TAYLOR, Brian Brace, *Le Corbusier, The City of Refuge. París, 1929-33*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- TAYLOR, Brian Brace, *Le Corbusier at Pessac*. Carpenter Center. Harvard, Cambridge, Mass. 1972.
- TENTORI, Francesco. *Vita e opere di Le Corbusier*. Editori Laterza. Roma-Bari, 1999.
- TORRES CUECO, Jorge. *Le Corbusier. Visiones de la técnica en cinco tiempos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.
- TORRES CUECO, Jorge (coord). *Le Corbusier. Mise au point*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura. 2012
- TORRES CUECO, Jorge. *Pensar la Arquitectura : « Mise au point » de Le Corbusier*. Madrid: Abada Editores, 2014.



- TOUCHALEAUME, Erich – MOREAU, Gerald. *Le Corbusier & Pierre Jeanneret. L'aventure Indienne/The Indian Adventure*. Montreuil: Gourcuff-Gradenigo y Editions Erich Touchaleaume, 2010.
- TRIEB, Marc. *Space calculated in seconds: The Philips Pavillon, Le Corbusier and Edgar Varèse*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1996.
- TURNER. Paul Venable, *The Education of Le Corbusier*. New York: Garland, 1977.
- TZONIS, Alexander. *Le Corbusier. The Poetics of Machine and Metaphor*. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- VOGT, Adolf Max. *The Noble Savage, Toward an Archaeology of Modernism*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.
- WALDEN, Russell. *The Open Hand: Essays on Le Corbusier*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1977.
- ZAPARAÍN, Fernando. *Le Corbusier. Artista-héroe y hombre-tipo*. Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997.
- ZAPARAÍN, Fernando. *Le Corbusier. Sistemas de movimiento y profundidad*. COACYLE, Valladolid, 2001.

## B.4 Correspondencia

- BAUDOUÏ, Rémi – DERCELLES, Arnaud. (ed.) *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille. Tome I: 1900-1926*. Gollion: Infolio éditions, 2011.
- BAUDOUÏ, Rémi – DERCELLES, Arnaud. (ed.) *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille. Tome II: 1926-1946*. Gollion: Infolio éditions, 2013.
- DUMONT, Marie-Jeanne. (ed.) *Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret*. Paris : Éditions du Linteau, 2002.
- DUMONT, Marie-Jeanne. (ed.) *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Eplattenier*. Paris : Éditions du Linteau, 2006.
- DUMONT, Marie-Jeanne. (ed.) *Le Corbusier. William Ritter. Correspondance croisée 1910-1955*. Paris : Éditions du Linteau, 2015.
- DUVAL, Jean-Jacques. *Le Corbusier, l'écorce et la fleur*. Paris : Éditions du Linteau, 2006.
- JENGER, Jean. (ed.) *Le Corbusier. Choix de lettres*. Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser, 2002.
- TIELEMAN, Mathilde. (ed.) *Le Corbusier – José Luis Sert. Correspondance 1928-65*. Paris : Éditions du Linteau, 2009.

## B.5 Catálogos y revistas seleccionadas

- *L'Architecture d'aujourd'hui*. Nº 10, Diciembre 1933-febrero 1934. Primer número monográfico dedicado a Le Corbusier, con artículos de Pierre Vago, J. Le Braz, R. Lhote y el propio Le Corbusier
- *Oppositions* nº 15/16. MIT Press, invierno/primavera, 1979. Número monográfico dedicado a Le Corbusier 1905-1933. Editor Kenneth Frampton, con artículos de Kenneth Frampton, Eleanor Gehg, Barry Maitland, Peter Eisenman, Kurt W. Foster, Catherine Fraser Fischer, Brian Brace Taylor y Julien Caron.
- *Oppositions* nº 19/20. MIT Press, invierno/primavera, 1980. Número monográfico dedicado a Le Corbusier 1933-1960. Editor Kenneth Frampton, con artículos de Kenneth Frampton, Robert Slutzky, Mary McLeod, Stanislaus von Moos, Richard A. Moore, Stuart Cohen y Steven Hurtt, Alexanser C. Gorlin, Alan Chimacoff, Fred Koetter, Randall Korman y Werner Seligmann y Fred Koetter.
- *Architectural Design* nº 55, 7/8-1985. Número monográfico dedicado a Le Corbusier. Editado por Alexander Tzonis y con artículos de Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, Tim Benton, Danièle Pauly, Kenneth Frampton y Peter Serenyi .
- *Architectural Review* nº 1079. Enero 1987. Número monográfico dedicado a Le Corbusier, con artículos de Peter Buchanan, Richard A. Etlin, Marc Dubois, Thomas L. Schumacher, Mary McLeod, John Farmer, Caroline Constant, Judi Loach y Suzanne Taj-Eldin.
- *Arquitectura* nº 264-265. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Enero-abril, 1987. Número monográfico dedicado a Le Corbusier, con artículos de Colin Rowe, Kenneth Frampton, Tim Benton, José Quetglás, Juan Antonio Cortés y Juan José Lahuerta, con una contribución de Alejandro de la Sota.
- *L'Architecture d'aujourd'hui*. Nº 249, febrero 1987. Número monográfico dedicado a Le Corbusier, con artículos de E. Claudius Petit, Kenneth Frampton, Pierre Vago, Bertrand Lemoine y Aline Leroy.
- *Ac&V. Monografías de Arquitectura y Vivienda* nº 9. Madrid, 1987. Número monográfico dedicado a Le Corbusier, con artículos de H. Allen Brooks, Vincent Scully, Luis Fernández-Galiano, Simón Marchán, Francisco Calvo Serraller, Stanislaus Von Moos, Joseph María Montaner, Antón G. Capitel, Alan Colquhoun.
- *Ac&V. Monografías de Arquitectura y Vivienda* nº 10. Madrid, 1987. Número monográfico dedicado a Le Corbusier, con artículos de Antonio Fernández Alba, Luis Fernández-Galiano, William J.R. Curtis, Reyner Banham, Roger Aujame, Alex Tzonis y Liane Lefaivre, Alex Tzonis y A. Koutamanis, John Winter, Ignacio Paricio, Yago Bonet Correa, Juan Herreros e Iñaki Ábalos y Jorge Sainz.
- *Techniques architecture. Les années Corbu*. Aout-setembre, 1987.
- *Pasajes. Arquitectura y crítica* nº 9. Madrid, septiembre, 1999. Número monográfico dedicado a Chandigarh

50 años del nacimiento de una idea, con artículos de Peter Smithson, Kenneth Frampton, Antón Capitel, Emilio Tuñón, Charles Jencks, William Curtis, Julián Beinart, Matheus Gorovitz y Michael Sorkin, completados con una entrevista a Le Corbusier de Hugues Desalle y una crónica de Gabriel Ruiz Cabrero.

• Catálogo exposición *Le Corbusier. Viaje ó mundo dum creador a través de vinticinco arquitecturas*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997.

• *De-arg* n° 14. *Colaboradores de Le Corbusier- N° 1*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2015.

• *Massilia, 2002. Annuario de estudios lecorbusieranos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

• *Massilia, 2003. Annuario de estudios lecorbusieranos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003.

• *Massilia, 2004. Annuaire d'études corbuséennes*. Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees. Centre d'investigacions Estètiques, 2004.

• *Massilia, 2004bis. Le Corbusier y el Paisaje*. Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees. Centre d'investigacions Estètiques, 2004.

• *Massilia, 2005. Annuaire d'études corbuséennes*. Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees. Centre d'investigacions Estètiques, 2005.

• *Massilia, 2006. Annuaire d'études corbuséennes*. Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees. Centre d'investigacions Estètiques, 2006.

• *Massilia, 2007. Guillermo Jullian de la Fuente*. Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees. Centre d'investigacions Estètiques – Santiago, Chile: Ediciones ARQ, 2007.

• *Massilia, 2008. Encuentro de Granada*. Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees. Centre d'investigacions Estètiques, 2009.

• *Massilia, 2009. Le Corbusier a Mallorca. 1932*. Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees. Centre d'investigacions Estètiques, 2009.

• *Massilia, 2011. Visiter Le Corbusier*. París: Fondation Le Corbusier, Marseille: Éditions Imbernon, 2012.

• *Massilia 2012. La boîte à miracles. Le Corbusier et le théâtre*. París: Fondation Le Corbusier, Marseille: Éditions Imbernon, 2012.

*Massilia 2013. Le Corbusier. Ultimes pensées/Derniers propjets – 1960/65*. París: Fondation Le Corbusier, Marseille: Éditions Imbernon, 2013.

## B.6 Le Corbusier en Colombia

- COIRE, Carlos (ed.) *Le Corbusier en Buenos Aires*, Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 1979.
- CORTÉS, Rodrigo. «Le Corbusier en Bogotá: por un urbanismo de los «Tiempos Modernos».» Textos 4, publicación de la maestría en Teoría e historia del arte y de la arquitectura, Bogotá, 2000: 79-109.
- GONZÁLEZ, M. Observar, escuchar, escribir: algunas palabras sobre las conferencias de Le Corbusier en Bogotá. en O’Byrne, M. (Comp.). en *Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Precisiones en torno al Plan Director.* (pp 20-39). Javegraf, Bogotá, 2010
- LAGUADO Arturo, “Lo que dijeron del Plan Piloto”, En : *El Tiempo*, Bogotá, 8 agosto 1951.
- MANIAQUE Caroline, *Le Corbusier et les maisons Jaoul*, París, A. & J. Picard, 2005.
- MARTÍ ARÍS, C. *Le Corbusier y Bogotá: una relación no consumada.* Revista DPA Documentos de Projectes d’Arquitectura, (24), 22-27. 2008
- MARTÍ ARÍS, C. *Le Corbusier: Bogotá, vista aérea.* en O’Byrne, M. (Comp.), *Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Precisiones en torno al Plan Director.* (pp 16-19). Javegraf, Bogotá, 2010.
- MARTÍ ARÍS, C. Prefacio a la edición facsímil del Plan Piloto de Le Corbusier para Bogotá en O’Byrne, M. (Comp.), *Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Precisiones en torno al Plan Director.* (p 17). Javegraf, Bogotá, 2010
- MONDRAGON Hugo, “Arquitectura en Colombia, 1946 – 1951: Lectura Crítica de la revista Proa” En: *Textos 12, documentos de teoría e historia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- MONDRAGÓN, H. *Le Corbusier y la revista Proa o la historia de un malentendido.* en O’Byrne, M. (Comp.), *LC BOG. Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Precisiones en torno al Plan Director.* (pp 102-109). Javegraf, Bogotá, 2010.
- O’BYRNE, M. (Comp.). *Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Precisiones en torno al Plan Director.* Javegraf, Bogotá, 2010.
- PÉREZ ORZAYÚN, F. *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos.* Ediciones Arq, 1991
- PÉREZ ORZAYÚN, F. *Le Corbusier bajo la Luz de Suramérica.* en O’Byrne, M. (Comp.), *LC BOG. Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Precisiones en torno al Plan Director.* (pp 40-49). Javegraf, Bogotá, 2010.
- PINILLA, M. *El visitante ilustre y un profesor de arquitectura.* en O’Byrne, M. (Comp.), *LC BOG. Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Precisiones en torno al Plan Director.* Javegraf, Bogotá, 2010.

- SALCEDO, J., WEISS, P. et al. Las grillas CiAm y mARS en el plan Piloto de Bogotá, 1950. en O’Byrne, M. (Comp.), LC BOG. Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Precisiones en torno al Plan Director. Javegraf, Bogotá, 2010.
- SAMPER Germán, “Le Corbusier de cerca” en: Revista La Torre, Puerto Rico enero/abril 1996.
- SF “Bogotá necesita de cirugía; de cirugía siglo XX y en gran escala” en: Proa No. 2, Bogotá, septiembre 1946.
- SF « La reconstrucción de Bogotá » En: Proa 13, Bogotá, junio 1948.
- Universidad de los Andes; Pontificia Universidad Javeriana. LC BOG. Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Editado por María Cecilia O’Byrne. Vol. 2. 2 vols. Bogotá: Ediciones Uniandes; Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- VARGAS CAICEDO Hernando, Le Corbusier en Colombia, Bogotá, Cementos Boyacá, 1987 (primera edición).
- VARGAS, H. (Comp.) Le Corbusier en Colombia. Zona, Ltda. Bogotá, 1987

## **C. Arquitectura Colombiana**

### **C.1 Libros**

- AA.VV. *Bogotá Moderna, Documents de Projectes d’Arquitectura*, Barcelona: Departament de Projectes d’Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2008
- AA.VV. Cien años de la arquitectura en Colombia. XVII Bienal de Arquitectura. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2000.
- AA.VV. Germán Samper. Bogotá: Diego Samper Ediciones, 2011.
- AA.VV. Medio siglo de vivienda social en Colombia 1939-1989, Instituto Nacional de Vivienda de interés social y reforma urbana – INURBE; Instituto de Crédito territorial ICT. INURBE, Bogotá, 1995
- ALJURE Sefair, Juliana. «Relatos Acerca de los Procesos Educativos en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes.» Proyecto de fin de carrera, Departamento de Arquitectura, Universidad de los Andes, Bogotá, 1996.
- ANGULO Flores, Eduardo. Cincuenta años de arquitectura. 1936-1986. Universidad Nacional. Bogotá. Bogotá: Asociación de Arquitectos de la Universidad Nacional de Colombia, 1987.

- ARANGO, Jorge - MARTÍNEZ, Carlos, *Arquitectura en Colombia*, Bogotá: Proa, 1951.
- ARANGO, S. La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia. En nul, 13 Anuario de Arquitectura en Colombia (pág. 139). Sociedad Colombiana de Arquitectos. Bogotá, 1984
- ARANGO, S., RUÍZ GÓMEZ, D., SALDARRIAGA ROA, A., & TÉLLEZ, G. 13° Anuario de la Arquitectura en Colombia. Sociedad Colombiana de Arquitectos. Bogotá, 1984
- ARANGO, Silvia, *Historia de la arquitectura en Colombia*, Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- ASCHNER, Juan Pablo. «La composición de la vivencia, la vivencia de la composición.» Editado por Facultad de Artes Universidad Nacional del Colombia. Textos 20: Doctorado en Arte y Arquitectura: ideas en decantación, 2009.
- BARNEY, B. Arquitectura, modernidad y ciudad en Colombia, siglo XX. en Cien Años de arquitectura en Colombia. XVII Bienal de arquitectura 2000. (pp 158-173). Panamericana, Formas e impresos. Bogotá, 2000
- BELL, Gustavo Adolfo, Patricia Pinzón de Lewin, Lorenzo Morales Regueros, y David Rojas Roa. Historia de la Universidad de los Andes, Inicios 1948-1977. Vol. 1. 4 vols. Bogotá: Universidad de los Andes Ediciones Uniandes, 2008.
- BELL, Gustavo Adolfo, Patricia Pinzón de Lewin, Lorenzo Morales, y David Rojas. Historia de la Universidad de los Andes. Consolidación 1978-2008. Vol. 2. 4 vols. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2008.
- BERTY Anne, *Architectures colombiennes*, París, Ed. du Moniteur, 1981 (primera edición).
- BROWNE Enrique, *Otra arquitectura en América Latina*, México D.F., Ed. G. Gili, 1988 (primera edición).
- BRUNER, K. Manual de Urbanismo (Vols. 1-2). Ediciones del Concejo de Bogotá. Bogotá, 1939-1940
- BULLRICH, F. *Arquitectura Latinoamericana: 1930-1970*. Gustavo Gili, Barcelona, 1985
- BULLRICH, F. *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Blume. Buenos Aires, 1969
- CASTILLO, Juan Carlos del, *Bogotá: el tránsito a la ciudad moderna 1920-1950*, Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- CORTÉS, R. Bogotá. Vivienda y ciudad a mitad del siglo XX. En AAVV, DPA 24\_ Bogotá Moderna (Vol. 24). Departamento de Projectes Arquitectonics UPC. Barcelona, 2008
- FONTANA, María Pía - MAYORGA, Miguel, *Colombia. Arquitectura moderna*, Bogotá: ETSAB, 2004.
- HENAO, Edison - LLANOS, Isabel - FONTANA, María Pía - MAYORGA, Miguel, *Ciudad y*

*arquitectura moderna en Colombia, 1950-1970. Presencia y vigencia del patrimonio moderno*, Bogotá: Ministerio de Cultura, septiembre de 2008.

· HOFER, Andreas, Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina. El Áncora Editores-Corporación la Candelaria. Bogotá, 2003

· JIMÉNEZ LOZADA, E. Entrevista. En AAVV, & T. URREA UYABÁN (Ed.), *Conversaciones de Arquitectura Colombiana* (Vol. 2, pág. 48). Ediciones Uniandes. Bogotá, 2006

· LLANOS, I., HENAO, E., FONTANA, M. Y MAYORGA, M. Obregón y Valenzuela en Bogotá 1949-1969. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2012

· MEJÍA PAVONI, G. Los años del cambio: Historia urbana de Bogotá 1820-1910. Universidad Pontificia Javeriana. Bogotá, 2000

· MENDOZA, C. 50 años de arquitectura: apuntes para la historia de la arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Diseño, 1951-2000. CEJA Bogotá, 2001

· MENDOZA, C. La pérdida de la tradición moderna en la arquitectura de Bogotá y sus alrededores. Universidad Pontificia Javeriana. Bogotá, 2004

· MIANI URIBE, A., RESTREPO HERNÁNDEZ, F., SALAZAR FERRO, C., LONDOÑO NIÑO, R., ALBORNOZ RUGELES, C., & VILLAZÓN GODOY, R. G. (Edits.). *Conversaciones de Arquitectura Colombiana* (Vol. 1). Universidad de Los Andes. Bogotá, 2004

· MONDRAGÓN, H. Le Corbusier y la Revista Proa o la historia de una malentendido. En AAVV, *Le Corbusier en Bogotá* (Vol. 2). Bogotá.

· MONDRAGÓN, Hugo, «Arquitectura en Colombia 1946-1951: Lecturas críticas de la revista Proa», en *Dearquitectura* n.º 2, Universidad de Los Andes, Bogotá, mayo de 2008, pp. 82-95.

· NIÑO Carlos, *Arquitectura y estado*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2003 (segunda edición).

· NIÑO MURCIA, C. La historia de la enseñanza de la historia. En E. ANGULO FLOREZ, & A. d. Colombia (Ed.), *Cincuenta años de arquitectura. 1936-1986*. Universidad Nacional Bogotá (págs. 51-56). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1987

· NIÑO, C. Fernando Martínez Sanabria y la arquitectura del lugar en Colombia. El Áncora editores. Banco de la República. Bogotá, 1999

· PIZANO DE BRIGARD, F. Entrevista. En A. e. MIANI URIBE (Ed.), *Conversaciones de Arquitectura Colombiana* (Vol. 1, pág. 119). Ediciones Uniandes. Bogotá, 2004

· RODRÍGUEZ SILVA, R. Entrevista. En A. e. MIANI URIBE (Ed.), *Conversaciones de Arquitectura Colombiana* (Vol. 1, pág. 119). Ediciones Uniandes. Bogotá, 2004

- ROTHER, Hans. Arquitecto Leopoldo Rother. Bogotá: Fondo Editorial Escala, 1984.
- RUSSEL HITCHCOCK Henri, Latin American architecture, architecture since 1945, New York, MOMA, 1955.
- SALDARRIAGA Alberto, Aprender arquitectura: manual de supervivencia, Bogotá, Corona, 1996.
- SALDARRIAGA, A. Bogotá Siglo XX. Urbanismo, arquitectura y vida urbana. Alcaldía mayor de Bogotá. Bogotá, 2000
- SALDARRIAGA, Alberto, *Estado, ciudad y vivienda. Urbanismo y arquitectura de la vivienda estatal en Colombia. 1918-1990*, Inurbe, Bogotá, 1996.
- SALDARRIAGA, Alberto. Bogotá Siglo XX. Urbanismo, Arquitectura y vida urbana. Departamento Administrativo de Planeación Distrito. Escala, Bogotá, 2000.
- SAMPER, Eduardo, *Arquitectura moderna en Colombia: Época de oro*, D. Samper, Bogotá, 2000.
- SAMPER, G. Ciudad y Arquitectura Moderna en Colombia 1950-1970. Presencia y vigencia del patrimonio moderno. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2008
- SAMPER, Germán. La arquitectura y la ciudad. Apuntes de viaje. Escala, Bogotá, 1986.
- SCA. Anuario de la Arquitectura en Colombia, Volumen 2, Bogotá. 1973
- SMITH, R. In south America: After Corbu, What's happening?. Progressive Architecture, (Sept), 140-150. 1966
- TELLEZ Germán, Crítica e Imagen, Bogotá, Ed. Escala, 1979 (primera edición).
- TELLEZ Germán, SALDARRIAGA Alberto, Veinte bienales colombianas de arquitectura, 1962-2006 » Bogotá, Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2006.
- TÉLLEZ, G. Cuéllar Serrano Gómez. Arquitectura 1933 -1983. Fondo editorial escala. Bogotá, 1988.
- TÉLLEZ, G. La arquitectura y el urbanismo en la época actual. en: Manual de Historia de Colombia, T.III, Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1980
- TÉLLEZ, G. Siglo XX: arquitectura y ciudad en Colombia. en Cien Años de arquitectura en Colombia. XVII Bienal de arquitectura 2000. (pp 78-97). Panamericana, Formas e impresos. Bogotá, 2000
- VARGAS RUBIANO, H. Entrevista. En AAVV & A. e. MIANI URIBE (Ed.), Conversaciones de Arquitectura Colombiana (Vol. 1, págs. 28-43). Ediciones Uniandes, Bogotá, 2004
- VIECO, H. Entrevista. En nul, & A. e. MIANI URIBE (Ed.), Conversaciones de Arquitectura Colombiana (Vol. 1, pág. 119). Ediciones Uniandes, Bogotá, 2004



## C.2 Artículos y revistas

- ARANGO Silvia, “La experiencia de la arquitectura actual frente a la doble crisis del movimiento moderno” In: TOCA Antonio (Ed), Nueva Arquitectura en América Latina, Presente y Futuro, México D.F., Ed. Gustavo Gilli, 1990.
- ARANGO SANÍN, J. La arquitectura existencial. PROA (122). 1958
- ARANGO, Silvia, Nuevas tendencias en los setenta. El Semanario Revista cultural del pueblo.
- CASTELLANOS, G. Luz y sombra en la obra de Bruno Violi. Nodo (6), 35-60. 2009
- E.A. La decadencia de la arquitectura contemporánea. PROA (141), 7. 1961
- ECHEVERRI Paula, « Consideraciones sobre la arquitectura moderna en Colombia » En: Metamorfosis de una ciudad: Bogotá en la lente de Paul Beer (catálogo de la exposición), Bogotá, Museo de Bogotá, 2005.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, C. ?. El binomio arquitecto-ingeniero. PROA , 10. (agosto de 1951)
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, C. ?. Notas Editoriales. PROA . (enero de 1956)
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, C. Nota Editorial. PROA (1), 13. 1946
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, C. Nuevos Colaboradores. PROA (19). 1949
- MAYA, T. Áreas Residenciales en Bogotá. Revista Urbanismos (2). Bogotá: universidad Nacional de Colombia, p. 29-66. 2007
- MAYA, T. Karl Brunner (1867-1960), el urbanismo como ciencia del detalle. Bitácora , 1 (8). 2004
- MONDRAGÓN, H. Arquitectura en Colombia 1946-1951, lecturas críticas de la revista PROA. DeArq (02).
- O’BYRNE, M. C. La Casa Bermúdez- Samper, 1952-1960. Dearq (07), 66-81. 2010
- RODRIGUEZ Gabriel Felipe, “La exposición nacional del IV centenario de Bogotá, El mapa de la modernidad”, in: Textos 12, documentos de teoría e historia, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- RODRÍGUEZ, J. L. Memorias de los años 50. Conversación con Francisco Pizano. dearquitectura (03), 16-28. 2008
- S.F. Bruno Violi. PROA (23), 13. 1949
- SALMONA, R. En memoria a mi maestro. El Tiempo. (22 de 11 de 1998).
- SERRANO, R. Semblanza de Gabriel Serrano Camargo. Cuadernos PROA (2), 6-29. 1983

### C.3 Medios Digitales y otros

- BRUNNER, K. (s.f.). Extraído el 26 de julio de 2013, de Biblioteca virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/karl-brunner.htm>
- LÓPEZ PUMAREJO, A. (s.f.). Colombia. Presidencia de la República. Extraído el 18 de julio de 2013, de Así es Colombia: <http://web.presidencia.gov.co/asiescolombia/presidentes/48/htm>
- S.F (23 de abril de 2010). Jorge Gaitán, el cerebro de la construcción de vías como la Av. Boyacá, 68 y 19. Extraído el 15 de julio de 2013, de El Tiempo: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7651977>
- ROTHER, L. (s.f.). Extraído el 15 de julio de 2013, de Biblioteca virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/rothleop2.htm>
- SALDARRIAGA ROA, A. (s.f.). Biblioteca virtual. Biblioteca Luis Angel Arango. Extraído el 16 de Julio de 2013, de Edificaciones en busca de ciudad: Arquitectura colombiana del siglo XX: <http://banrepcultural>
- TIRADO MEJÍA, Á. (s.f.). Biblioteca virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango. Extraído el 18 de 07 de 2013, de Colombia en las Naciones Unidas: 50 años de historia y participación: <http://banrepcultural.org/blaavirtual/credencial/septiembre1995/septiembre1.htm>

### D. Pierre Francastel

- FRANCASTEL, Pierre. Art et technique aux XIXe et XXe siècles. Paris: de Minuit, 1956.
- FRANCASTEL, Pierre. Études de sociologie de l'art. Paris: Editions Denöel, 1970.
- FRANCASTEL, Pierre. La création du Musée historique de Versailles et la transformation du Palais (1832-1848). Paris: Presses modernes, 1930.
- FRANCASTEL, Pierre. La Figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento. Paris: Gallimard, 1967.
- FRANCASTEL, Pierre. La réalité figurative. Paris: Gouthier, 1965.
- FRANCASTEL, Pierre. La sculpture de Versailles. Paris: Morancé, 1930.
- FRANCASTEL, Pierre. Les Architectes Célèbres. Vol. 2. Paris: Lucien Mazenod, 1959.
- FRANCASTEL, Pierre. Les Architectes Célèbres. Vol. 1. Paris: Lucien Mazenod, 1958.
- FRANCASTEL, Pierre. Les Beaux Arts. Paris: Girardon, 1929.
- FRANCASTEL, Pierre. Les Sculpteurs Célèbres. Paris: Mazenod, 1954.

- FRANCASTEL, Pierre. L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique. Paris: Librairie de Médicis, 1945.
- FRANCASTEL, Pierre. L'humanisme roman. Paris: Les Selles lettres, 1942.
- FRANCASTEL, Pierre. L'impressionnisme. Paris: Les Selles lettres, 1937.
- FRANCASTEL, Pierre. Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme. Paris: Audin, 1951.
- FRANCASTEL, Pierre. Utopie et institutions au XVIIIe siècle; le pragmatisme des Lumieres. Paris: Mouton, 1963.

