



DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of
Architecture
ISSN: 2011-3188
dearq@uniandes.edu.co
Universidad de Los Andes
Colombia

Mejía Vallejo, Clara; Torres Cueco, Jorge
Elementos para una búsqueda: Le Corbusier y Rogelio Salmona
DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 14, julio, 2014, pp. 136-157
Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341633874020>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Elementos para una búsqueda: Le Corbusier y Rogelio Salmona

Key components for a search: Le Corbusier and Rogelio Salmona

Recibido: 13 de septiembre de 2013. Aprobado: 21 de marzo de 2014

Clara Mejía Vallejo

✉ cemejia@pra.upv.es

Arquitecta, Universidad Politécnica de Valencia (UPV), España. Profesora Departamento de Proyectos Arquitectónicos ETSA-UPV. Tesis doctoral en curso titulada "Rogelio Salmona/ Le Corbusier: sobre la permeabilidad del hacer".

Jorge Torres Cueco

✉ jtorrescueco@gmail.com

Doctor Arquitecto, Universidad Politécnica de Valencia (UPV), España. Catedrático y director Departamento de Proyectos Arquitectónicos ETSA-UPV.

Resumen

Mediante el análisis de cuatro proyectos de casas con patio realizados por Rogelio Salmona, se avanza una hipótesis sobre cómo pudo haberse operado la influencia de Le Corbusier en el trabajo del arquitecto colombiano. Se identifican puntos en común en la aproximación al oficio de los dos arquitectos, que se describen y se ilustran mediante algunos de sus trabajos. 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 que caracteriza la obra de ambos arquitectos.

Palabras clave: Salmona, Le Corbusier, influencia, recombinación de elementos, casas patio, transmisión del oficio, maestro y discípulo.

Abstract

By analysing four projects that involved houses with courtyards designed by Rogelio Salmona, this article reaches a hypothesis about how Le Corbusier could have influenced the work of the Colombian architect. Common ground is identified in both architects' approaches, which is described and illustrated by reviewing some of their works. The approach taken in this article is through the analysis of a number of variables, which leads to the systematic and infinitely rich possibilities of characterising the work of both architects.

Key words: Salmona, Le Corbusier, influence, recombining elements, houses with courtyards, mentoring, teacher and disciple.

En numerosas ocasiones, Rogelio Salmona afirmó haber sido discípulo de Le Corbusier, más no su seguidor. Esta afirmación, inicialmente desconcertante, despierta la curiosidad e incita a intentar detectar su alcance y significado. Ser *discípulo*, según el *Diccionario de la lengua española*, significa aprender “una doctrina, ciencia o arte bajo la dirección de un maestro”. Sin lugar a dudas, Le Corbusier fue un maestro y seis años de trabajo a su vera (1948-1954) deben dejar un paso profundo.

La transmisión del conocimiento se opera por vías diversas, y en el caso de Le Corbusier y Salmona 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, 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.¹

En ciertas ocasiones, algunos 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”.² 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.

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 esta 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. La rebeldía de Salmona lo llevó incluso a pervertir las normas de registro de los proyectos del taller de Le Corbusier, al firmar el *Livre Noir* en varias ocasiones bajo un nombre falso. Por su propio testimonio se sabe que utilizó el nombre de Walter, y efectivamente es posible rastrear cómo este aparece registrado en el libro en diversas entradas.³ Así mismo, hay una gran diferencia entre el número de dibujos firmados por Salmona y por Germán Samper, que permaneció menos años en París.⁴ Incluso la duración exacta de la permanencia de Salmona del taller de Le Corbusier también es incierta.⁵

Por todo lo anterior se puede constatar la dificultad de poder rastrear con precisión la historia de los hechos que acontecieron durante esos



Figura 1. Rogelio Salmona, junto a Balkrishna Doshi y André Maisonnier en 1935, rue de Sèvres. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

1 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.

2 O' Birney, “35 rue de Sèvres”, 32.

3 FLC-CDSD-4218 y 4219 (julio de 1950); FLC-LCM26-4270, 4272, 4278, 4279 y 4280 (diciembre de 1950).

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

5 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.

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.

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. Para intentar dar luz a la hipótesis que se avanza en este artículo, se va a empezar mirando qué proyectaba Le Corbusier en aquellos años, independientemente de la colaboración de Rogelio Salmona en ellos.

6 El Modulor, *La Grille Climatique* para Chandigarh y la exposición *Synthèse des arts majeurs*.

7 Las obras que se construyeron fueron: la Unidad de Habitación de Marseille (1945), la Fábrica Claude et Duval (1946), la Casa del Doctor Curruchet (1949), Le Cabanon (1949), La Main Ouverte (1950-1965), la Escuela de Arte y Arquitectura de Chandigarh (1959-1965), la Capilla de Notre Dame du Haut (1950-1965), el Palacio de los Hilanderos (1951), la Villa Manorama Sarabhai (1951), la Villa Shodan (1951), las Casas Jaoul (1951), el Museo de Ahmedabad (1951), el Museo de Chandigarh (1952), la Alta Corte de Chandigarh (1952), la Unidad de Habitación de Rezé (1952), el Secretariado de Chandigarh (1953), el Pabellón del Brasil (1953), el Convento de Sainte Marie de La Tourette (1953), la Presa de Bhakra (1955), el Palacio de la Asamblea Chandigarh (1955), la Tumba de Le Corbusier (1955), las Unidades de Camping (1955), la Unidad de Habitación de Briey-en-Fôret (1956), el Estadio en Bagdad (1956), la Casa de la Cultura de Firminy (1956), la Unidad de Habitación de Berlín (1957), el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokyo (1957) y el Pabellón Philips de Bruselas (1958).

8 La lista de los proyectos no construidos es muy extensa, y por lo tanto más dispersa y no se va a desglosar aquí, pero aún así la persistencia de estas líneas de trabajo resulta también clara.

Según los datos que figuran en los archivos de la Fondation Le Corbusier, durante el periodo comprendido entre 1944 y 1958, lapso que abarca 4 años antes y después de la estancia de Rogelio Salmona en el taller de Le Corbusier, se abordaron allí 86 trabajos diferentes. De estos, 59 eran proyectos de edificación propiamente dicha (construida, solo proyectada o imaginada), 10 se centraban en propuestas urbanas, 9 constituyan intervenciones en el territorio, sobre todo vinculadas al tratamiento del paisaje en Chandigarh y, por último, se cuentan 3 estudios teóricos.⁶ Entre aquellos 59 están algunos de los más importantes del periodo de madurez de Le Corbusier.⁷

Al revisar estos proyectos de arquitectura, es posible identificar diversas líneas de investigación o diversos tipos de edificios, que se van repitiendo, perfeccionando y solapando a lo largos de los años. Atendiendo a los proyectos realizados, enumerados anteriormente, podemos ver cómo en el estudio de Le Corbusier se están acometiendo cinco tipos distintos de edificios: 1) bloques lineales de alta densidad para vivienda u oficinas; 2) construcciones de planta cuadrada para viviendas singulares, oficinas y museos; 3) proyectos de infraestructuras o intervención en el paisaje; 4) edificios representativos de programa y forma compleja, y 5) un conjunto de obras de menor envergadura en las que se investiga en torno a una construcción con materiales autóctonos y más expresivos.⁸

Vemos cómo, 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 exploraciones también residenciales como Roq et Rob, la Sainte Beaume, La Citadelle o la Maison type Rochelle.



Figura 2. Le Corbusier: Unité d'Habitation de Marseille, 1945. FLC25369. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

Figura 3. Le Corbusier: La Sainte Beaume, 1948. FLC11715. Dibujo: Clémot. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

9 Tzionis, *Le Corbusier. The Poetics of Machine and Metaphor*, 166.

10 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.

11 Roth, *Dos casas de Le Corbusier*, 37.

12 "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 arbitrairement, mais avec la sécurité des choses motivées et d'une logique contrôlée par l'analyse et l'expérimentation. Le Corbusier, *Vers une architecture*, 106-108.

13 Samper, *Germán Samper*, 15.

En *Le Corbusier. The Poetics of Machine and Metaphor*, Alexander Tzionis 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. Tzionis 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.⁹

Efectivamente, esta necesidad de "eficiencia creativa" a la que alude Tzionis 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.¹⁰

En 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".¹¹ 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 y de una manera paciente y metódica son recombinados. Estos cinco puntos aluden a esta voluntad de disociación y de "búsqueda paciente", y aunque excepcionalmente esquemáticos para explicar la producción de Le Corbusier, sí dan pistas sobre la permanencia de una manera "científica" de plantearse los problemas.

En *Vers une architecture*, Le Corbusier nos habla de la necesidad de un estudio profundo de las partes para lograr "vencer al adversario". Con esto quizás se refiera 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.¹² "Aceptar, integrar, redescubrir" eran, según Doshi, palabras recurrentes del maestro, de quien decía que era siempre capaz de convertir las limitaciones en ventajas.¹³

En los trabajos acometidos durante esos años, y a modo de tentativa, se pueden enumerar las siguientes líneas de investigación abordadas por Le Corbusier:

- La adscripción de un determinado tipo de planta a la resolución de programas concretos, y sus implicaciones respecto a las posibilidades para compartimentar el espacio y modos de circular en su interior.
- La relación entre tipo de planta y estructura que la vértebra.
- La manipulación en la percepción de los edificios y de los espacios interiores en función de su composición y de su construcción (incluso la elección de materiales y sus formas de relación).

- La exploración de vías diversas para establecer una relación entre el objeto construido y el paisaje.

Para poder llevar a cabo este trabajo sistemático, esta labor de búsqueda consciente y organizada, es lícito suponer que la adscripción de los colaboradores a los diferentes proyectos era, a lo largo del tiempo, absolutamente intencionada y coherente. El estudio de los proyectos en los que estuvo involucrado Rogelio Salmona, durante los años que permaneció en el 35 rue de Sèvres, arroja una visión muy coherente sobre esta cuestión. Aparece claro cómo la búsqueda llevada a cabo en los distintos proyectos, si bien atendía a las particularidades de cada uno de ellos, dejaba patente la existencia de uno o varios hilos conductores que vertebran el trabajo efectuado en ese determinado periodo. Si se dejan de lado las propuestas urbanas en las que se vio involucrado el arquitecto colombiano,¹⁴ se afirma que existe una gran coherencia en el tipo de proyectos a los que fue asignado. Básicamente, trabajó en edificios de dos tipos: bloques lineales de densidad, uso y alturas diversos¹⁵ y, sobre todo, en conjuntos residenciales de densidad media y fuerte vinculación con el paisaje o el entorno natural.¹⁶

Resulta de especial interés el análisis del trabajo realizado en el segundo grupo. En primera instancia, ya que es especialmente patente la continuidad de las investigaciones y, en segundo lugar, sobre todo quizás porque es el punto en el que es más fácil detectar la permanencia de ciertos temas, así como de una manera de hacer en la obra que, posteriormente y tras algunos años, desarrolla Rogelio Salmona en solitario.

Varios de los proyectos que aquí se citan fueron realizados de manera coincidente en el tiempo, lo que a su vez provoca que exista una gran "permeabilidad" entre algunos de ellos. La coincidencia es tal que hace que muchas de las soluciones se planteen de manera casi indistinta, con muchos dibujos idénticos catalogados en dos proyectos diferentes al mismo tiempo. Este hecho, en principio desconcertante, tras una reflexión no resulta extraño, ya que los temas sobre los que se está investigando son comunes: Le Corbusier estaba intentando afinar una manera de construir conjuntos residenciales en entornos rurales y con una intensa presencia del paisaje. La cuestión de la media densidad y la búsqueda de una adecuada relación con la naturaleza implican ciertos temas o ciertas líneas de investigación. Se podrían lanzar las siguientes hipótesis sobre cuáles son estos temas:

La necesidad de optimizar el "aprovechamiento" visual del paisaje, unida a la voluntad de no ingerir en exceso sobre este. Para responder a esta cuestión Le Corbusier plantea soluciones en las que se trabaja con viviendas pasantes hacia dos orientaciones opuestas, desarrolladas en profundidad, y con dos fachadas estrechas. Para resolver este programa Le Corbusier realizó múltiples tentativas de organización de la planta, pero con todas ellas en torno a una premisa constante: la utilización de dos crujías paralelas, definidas por tres líneas de estructura. La profundidad de estas

14 Plan director para Bogotá y planes de ordenación para Marseille Veyre, Marseille Sud y Chandigarh.

15 Usine Duval (1948-1949), Concours à Strasbourg pour 800 logements (1951), Unité d' Habitation de Rézé-Nantes (1952), Haute Cour (1951-1952) y Barristers Building (1953) en Chandigarh.

16 Village de pèlerinage para la Sainte Beaume (1948), Roq et Rob (1949), Maisons Jaoul (1952-1954), La Citadelle Hem Roubaix (1953), Maison type Rochelle (1953-1954), Maison du Péon (195XXX) y Village du Gouverneur (1954).

crujías se fue ajustando a lo largo de los distintos proyectos; pero fue sobre todo su ancho lo que constituyó un punto constante de búsqueda. Este trabajo había empezado muchos años antes.¹⁷ Le Corbusier fue haciendo tanteos con diversas métricas hasta que, coincidiendo con su invención del Modulor, estabilizó dos medidas (2,26 metros y 3,66 metros), que fueron las que utilizó prácticamente hasta el final de sus días en este tipo de edificios. En el Village du Gouverneur, proyecto casi íntegramente dibujado por Salmona, se produjo un salto a 2,96 metros.

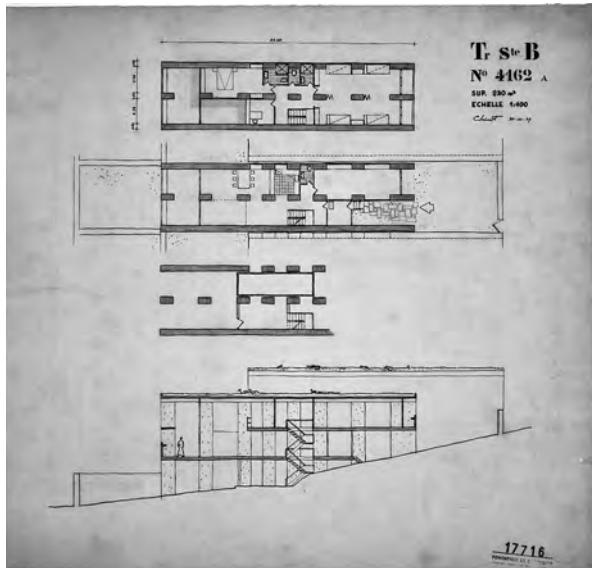


Figura 4. Le Corbusier: La Sainte Beaume, 1949. FLC17716. Dibujo: Clémot. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

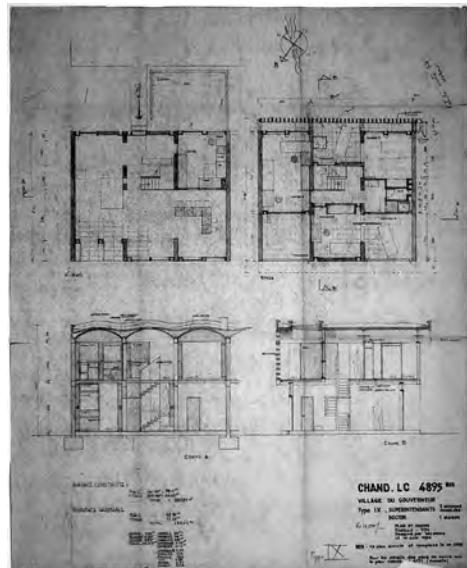


Figura 5. Le Corbusier: Le Village du Gouverneur, 1954. FLC05563. Dibujo: Rogelio Salmona. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

La reflexión en torno a cómo se debe producir el encuentro con el suelo en este tipo de situaciones. Se puede observar cómo Le Corbusier realiza numerosos tanteos en los que se aprecia una relación dialéctica entre la voluntad de levantar las construcciones del suelo y el deseo de utilizar un sistema estructural/material que se relacione con el terreno de forma contundente. Esta cuestión, sobre la que el maestro suizo ya no parece tener las mismas certezas que cuando estaba proyectando en la ciudad, se encuentra estrechamente relacionada con el tipo y forma de la estructura que sustenta el todo y de forma extensiva al carácter material de las soluciones.

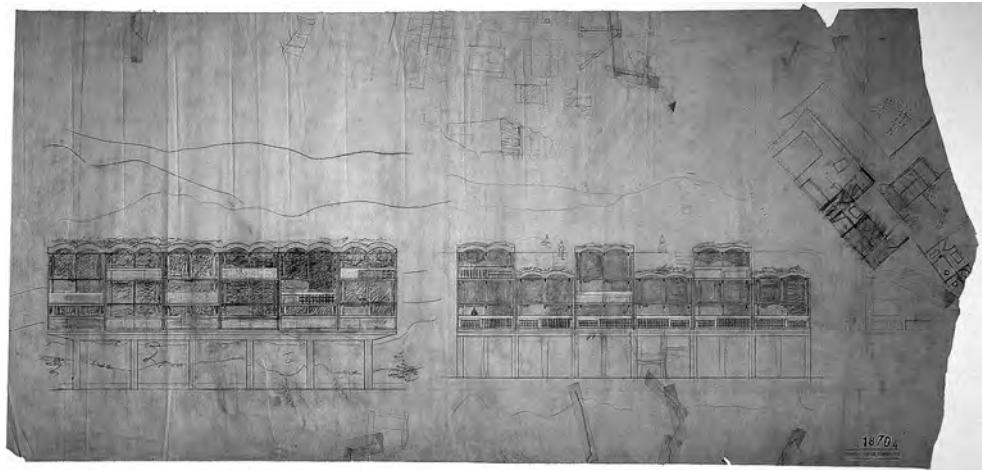


Figura 6. Le Corbusier: Roq et Rob (concretamente Rob), sin fecha. FLC18704. Dibujo: sin identificar. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

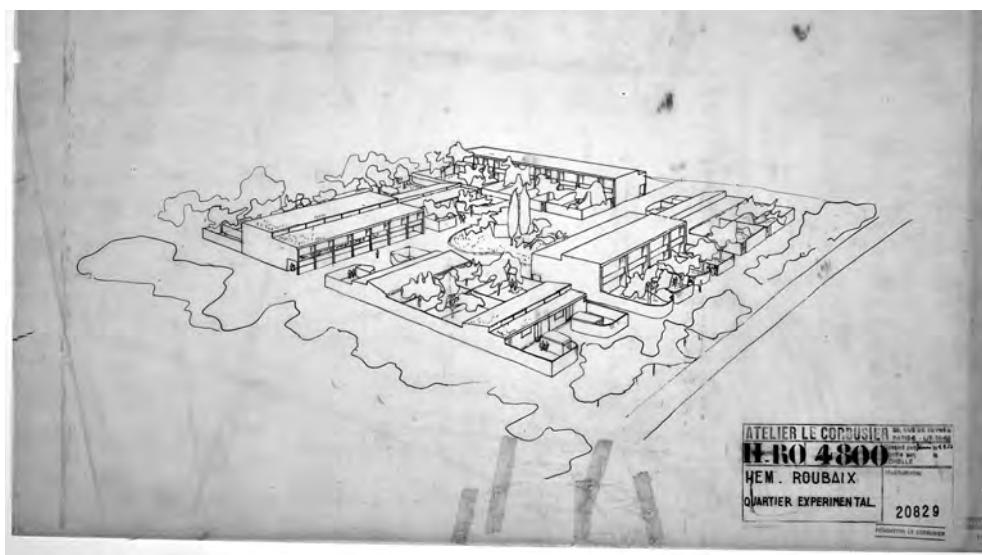


Figura 7. Le Corbusier: La Citadelle (Hem Roubaix), 1953. FLC20829A. Dibujo: Rogelio Salmona. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

La voluntad de construir un lugar como prolongación del entorno material sobre el que se asienta y no simplemente como un objeto posado sobre él. Esta reflexión implica necesariamente un trabajo sobre la condición material de lo proyectado, en el que se busca invertir la relación figura y fondo hasta ahora manejada en las Unités d'Habitation. El anclaje al paisaje se opera de forma paralela, de manera visual y táctil, así como cultural, mediante el recurso a las técnicas constructivas vinculadas con la tradición.

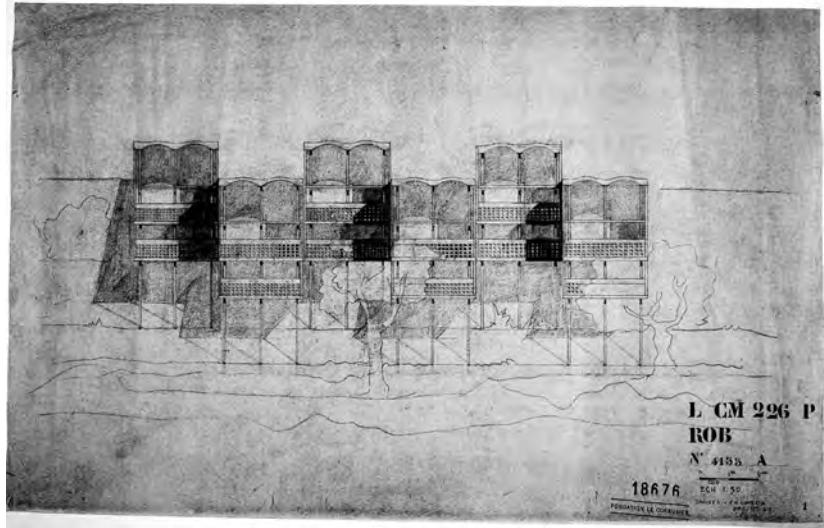


Figura 8. Le Corbusier: Roq et Rob (concretamente Rob), 1949. FLC18676. Dibujo: Germán Samper-Rogelio Salmona. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.



Figura 9. Le Corbusier: Maison type La Rochelle, 1953. FLC20766. Dibujo: Rogelio Salmona. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

La necesidad de controlar la escala mediante la fragmentación visual de las soluciones. Como consecuencia de esto, estudia diversas soluciones de cubierta y alineación de las células, buscando siempre una lectura individualizada de las unidades de vivienda. El recurso a la bóveda es prácticamente una constante en todos estos proyectos. Este elemento, a la vez que hace las veces de puente con la historia y las formas vernáculas de construcción, posee un fuerte acento en la definición espacial de las estancias.

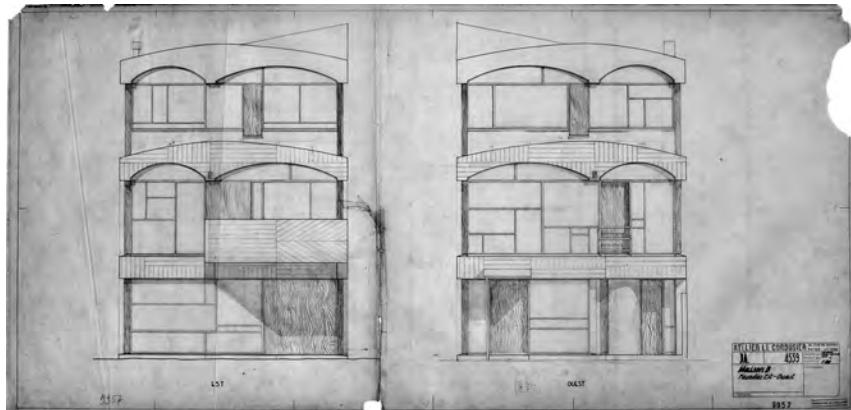


Figura 10. Le Corbusier: Maisons Jaoul, 1952. FLC09957. Dibujo: Salmona-Sachinidis-Kim. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

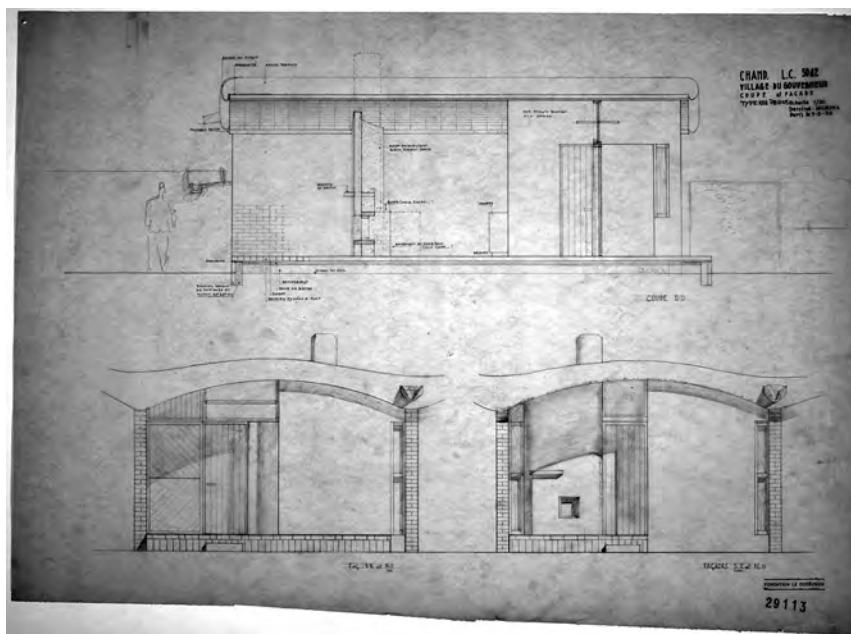


Figura 11. Le Corbusier: Village du Gouverneur, 1954. FLC29113. Dibujo: Rogelio Salmona. Todos los derechos para la obra de Le Corbusier © FLC-ADAGP.

Al estudiar el trabajo de Rogelio Salmona, se reconocen muchas de las preocupaciones enunciadas y, sobre todo, es posible detectar una disciplina de trabajo análoga a la de su maestro. A saber, una manera sistemática de abordar los proyectos, disociando y recombinando elementos, refinando hasta el extremo su propio trabajo. En su caso, la herencia es algo mucho más profundo que se encuentra en la esencia de un modo de interpretar la arquitectura y el oficio.

A diferencia de Le Corbusier, 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 la oficina de Rogelio Salmona fue el lugar en el que trabajaban 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) el recurso al patio es una constante en muchas de sus obras. 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. Una cita recurrente del arquitecto eran las palabras de Robert Frost: "Cuando construyo un muro / dos cosas me pregunto: / qué tanto quedó afuera, / qué tanto quedó adentro".¹⁸ Detectar las claves que poco a

18 Salmona, "De los principios de la incertidumbre".

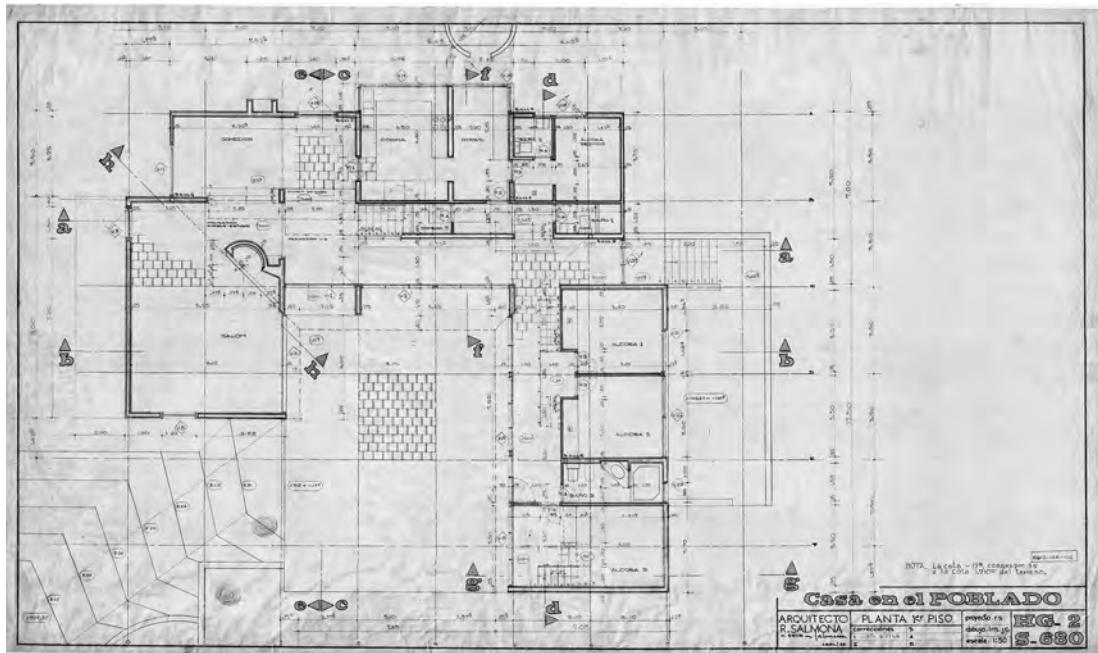


Figura 12. Rogelio Salmona: casa en El Poblado, 1968. Planta. Fuente: ©Fundación Rogelio Salmona (HG002-03B-045). Dibujo: Leonor Martínez-Jaime Castell.

poco fueron dando forma a esta manera de concebir los edificios y de dar forma al espacio es el objetivo que plantea este escrito.

Para ilustrar esta hipótesis se van a analizar cuatro proyectos residenciales de Rogelio Salmona 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 (1968-1979) empieza con el que se considera es el primer proyecto en solitario en el que utiliza este recurso, la Casa en el Poblado,¹⁹ y se cierra deliberadamente justo antes del proyecto para la Casa de Huéspedes Ilustres de Colombia (1980-1982) 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: 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).²⁰

19 Si bien en la casa en la Cabrera o Valencia de 1965-1966, la articulación de la planta en torno a un vacío empieza a tomar forma, es en la vivienda en El Poblado donde su carácter de articulación espacial será conscientemente abordado.

20 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.

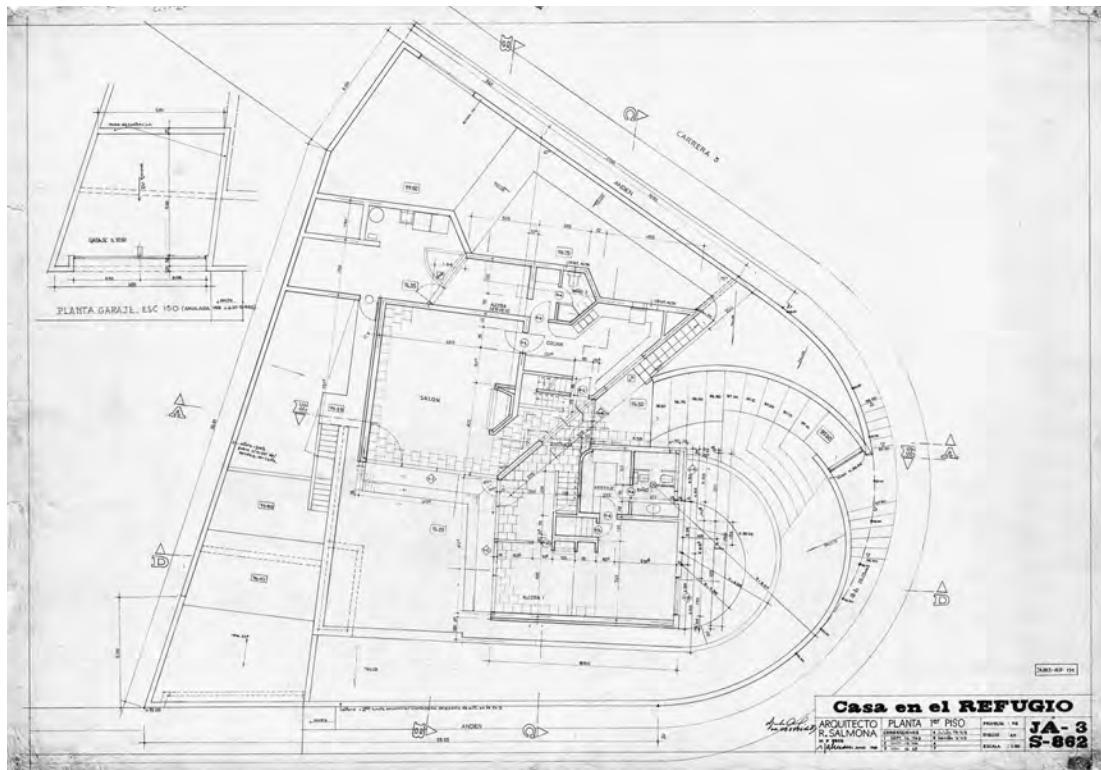


Figura 13. Rogelio Salmona: Casa en el Refugio, 1968-1969. Planta. Fuente: ©Fundación Rogelio Salmona (JA001-02D-134). Dibujo: A. R.

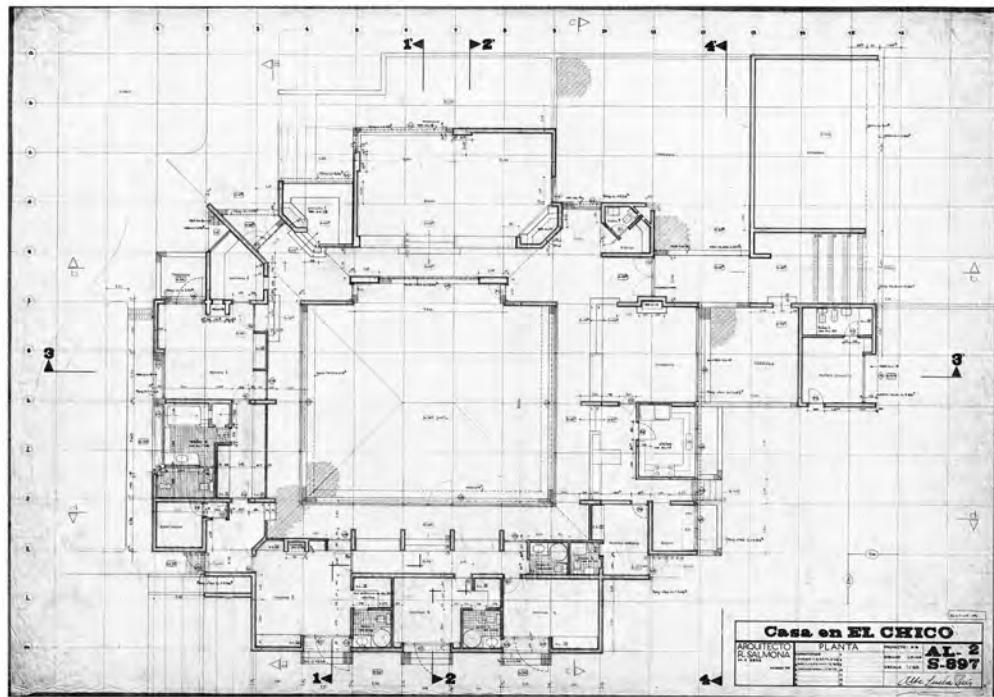


Figura 14. Rogelio Salmona: Casa en el Chicó, 1969-1970. Planta. Fuente: ©Fundación Rogelio Salmona (AL003-02B-094). Dibujo: Leonor Martínez-Julio Abel Sánchez.

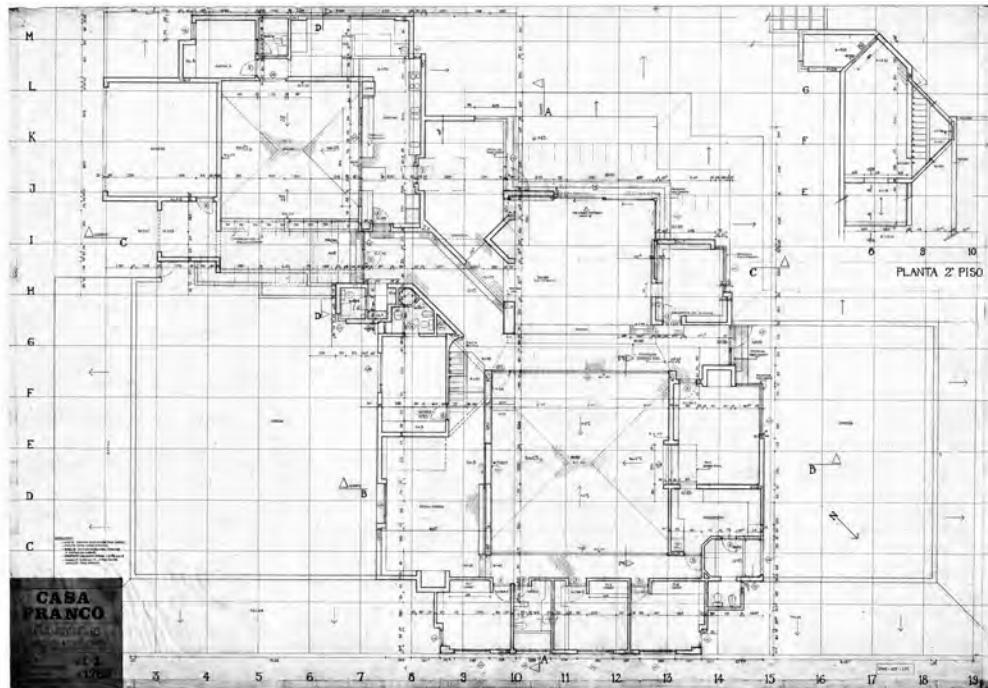


Figura 15. Rogelio Salmona: Casa Franco, 1978-1979. Planta. Fuente: ©Fundación Rogelio Salmona (CF001-02D-131). Dibujo: sin identificar.

En estos proyectos y en los sucesivos, paulatinamente, Salmona va refinando su trabajo en torno a los espacios abiertos como articuladores de la arquitectura. Como se enunciaba en el caso de Le Corbusier, esta reflexión viene articulada alrededor de la combinación de un número limitado de factores, probablemente no establecidos a priori, pero sí absolutamente identificables y recurrentes. Veamos los principales fundamentos clave de esta búsqueda.

En primer lugar, podemos enunciar los grandes temas presentes en estos proyectos y luego las herramientas 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. Traemos a colación este escrito, ya que en este 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:

- La necesaria consideración del paisaje y de su imbricación con la arquitectura.
- El entendimiento de la arquitectura desde su vivencia eminentemente espacial.
- La incorporación de los espacios abiertos como articuladores de la arquitectura.
- La consideración de cuestiones como la luz, la sombra, la decoración o los materiales como materiales de proyecto.

Una vez enunciados los temas y para perfilar esta investigación se entiende que se implementaron una serie de herramientas que se enuncian a continuación:

La retícula como herramienta de orden, proporción y medida

Desde el proyecto de la Casa en El Poblado, es perceptible la aparición de una retícula métrica que, sin introducir propiamente una modulación, ordena la composición. Esta retícula varía ligeramente en las distintas casas, no obstante permanece siempre presente como una herramienta clave en la proporción de los espacios.²¹ El redibujo de estos cuatro proyectos nos ha permitido comprobar algo que a simple vista de los dibujos ya se intuía: el recurso a una composición ordenada y a una métrica extremadamente precisa aparece como la clave para ordenar el todo. 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

21 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: $2,60 \times 2,60$ /patio central $9,10 \times 9,10$, patio auxiliar 7×7 .

crujías paralelas manifiestas. Así mismo, es importante nombrar que en la casa Franco aparece casi por primera vez el *estantillón*, recurso utilizado por Rogelio Salmona para modular los proyectos a partir de la dimensión del ladrillo. 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:

Para hacer un proyecto uno necesita referencias, necesita tener certezas, necesita tomar medidas que sean “corrobórables” 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.²²

22 Salmona, Clase de Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

La posición del acceso/los recorridos

El trabajo en torno a la manera como se circula a través de los espacios de la casa permite a Salmona ir matizando y precisando la relación de estos con el patio y con el carácter que este adquiere dentro del conjunto.

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 estos resulta especialmente claro y sugestivo en los cuatro ejemplos y se lleva 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 y la 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 es la única a la que se accede a través del patio. Esta decisión es esencial en su percepción y experiencia al convertirse necesariamente en un espacio direccional y de tránsito obligado. Tras el ingreso, y a nivel del patio, se encuentra un deambulatorio perimetral que da acceso a las diferentes estancias.

En la Casa Amaral el acceso es un espacio diferenciado, situado en su perímetro exterior al margen del patio. Las circulaciones horizontales desaparecen y los espacios se conectan en algunos casos de forma visual, mas no física. La desaparición 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 que se prolonga bajo el alero.

La Casa Alba da un paso más en la particularización de las circulaciones y el acceso. Este se construye como una secuencia espacial. En primer lugar, se asciende por cuatro escalones y se recorre 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. En el interior, una circulación *claustral* da acceso a las distintas dependencias. En este caso, existe un desnivel entre patio, deambulatorio, las estancias y el exterior.

Una cierta axialidad preside la percepción de este patio. Sus lados cortos son análogos; 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 su lado opuesto, más macizo, se produce el decalaje de su parte central —con un gran ventanal en su centro— y 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, nos parece muy relevante la que vincula la manera de acceder con una voluntad de evitar la visión de la totalidad del patio desde el acceso.

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.

En la Casa Franco, gran parte de las estrategias de acceso utilizadas en la Casa Alba se mantienen y se potencian, con un cambio fundamental por la eliminación del deambulatorio. 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, y cuyo disfrute pleno implica la decisión deliberada de salir a él, solamente posible desde la zona de estar y la sala de juegos. Esta operación se acompaña de la simplificación de la sección con respecto al movimiento del plano de suelo.

La organización de la planta a partir de unidades de programa espacialmente afines

Una de las obsesiones constantes tanto en Salmona como en Le Corbusier fue la de la identidad espacial de las estancias, al entender que la manipulación simultánea del plano del suelo y del plano del techo pueden contribuir a cualificar los distintos espacios. De hecho, veíamos unas líneas más atrás cómo en la definición de la célula básica

de los proyectos residenciales de Le Corbusier el recurso a la bóveda permitía poner el acento en estas cuestiones.

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 dotar de una identidad propia a cada uno de los brazos edificados en torno al vacío y mostrar cómo una forma aparentemente continua, homogénea y preestablecida, el patio, es capaz de reunir a su alrededor espacios desiguales y de características intencionadamente diversas.

Es interesante notar cómo en los cuatro casos se trabaja en una búsqueda dual: la de una mayor definición y unidad en el patio, que busca relacionar este en continuidad con el paisaje lejano y la construcción de un interior diverso a partir de la concatenación de espacios concluyos, formal y espacialmente definidos.

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 y la cubierta.

En las cuatro casas 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 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.

Las cubiertas inclinadas hacia el patio, utilizadas en las tres primeras casas, también cumplen un papel preponderante, ya que en ellas la diagonal compositiva (coincidente con la limahoya) fuerza una lectura unitaria de la cubierta, y dirige la mirada, en diagonal, hacia el paisaje lejano y hacia el firmamento.

En la Casa Franco se apuesta por una mayor complejidad en las cubiertas. Su construcción con losas de hormigón permite una mayor libertad para practicar perforaciones, que Salmona aprovecha retomando cuestiones muy incipientemente enunciadas en la Casa en El Poblado.

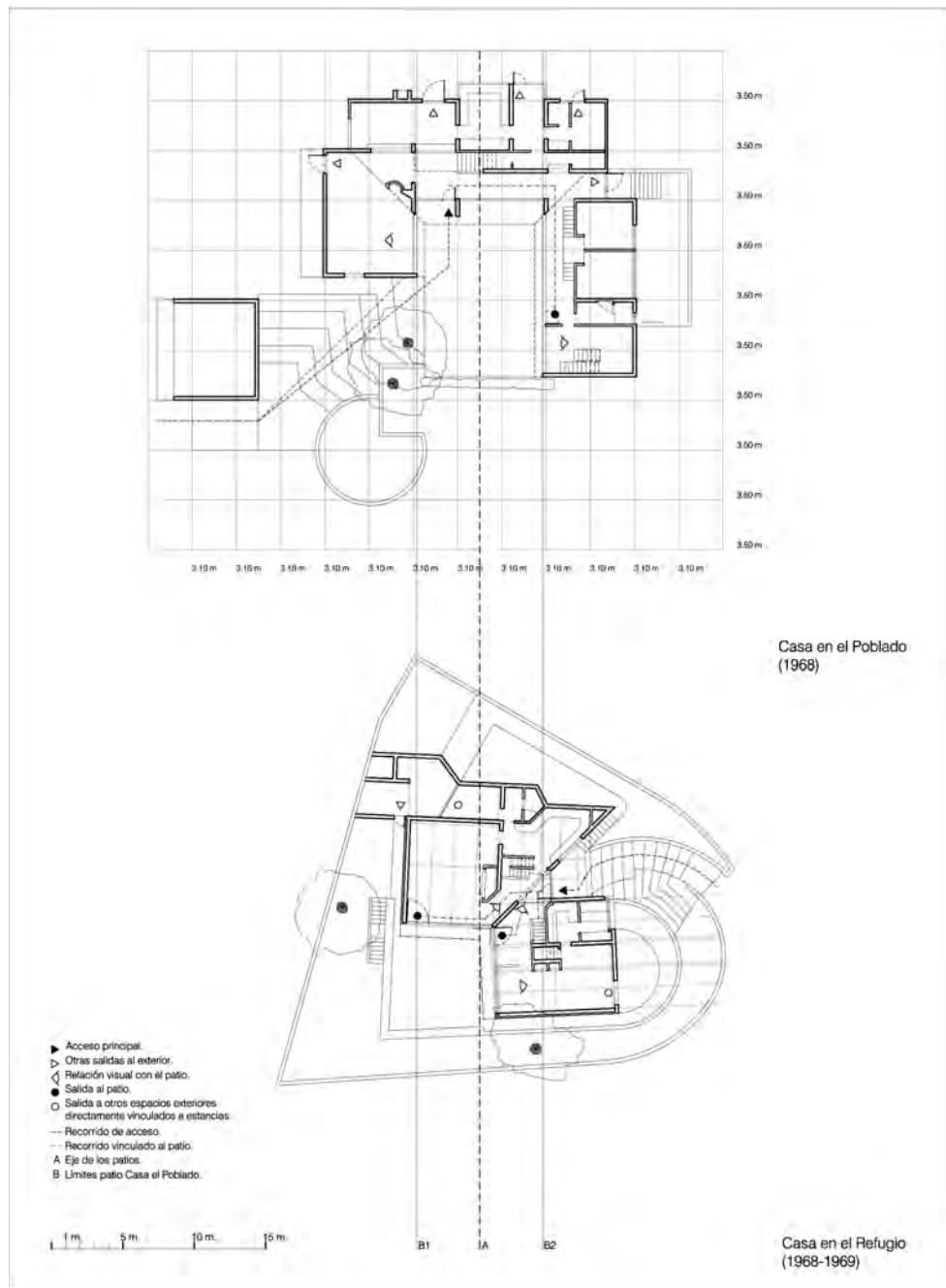


Figura 16. Esquemas comparativos (planta): Casa en El Poblado y Casa en el Refugio.
Redibujo a partir de los planos originales: Clara E. Mejía.

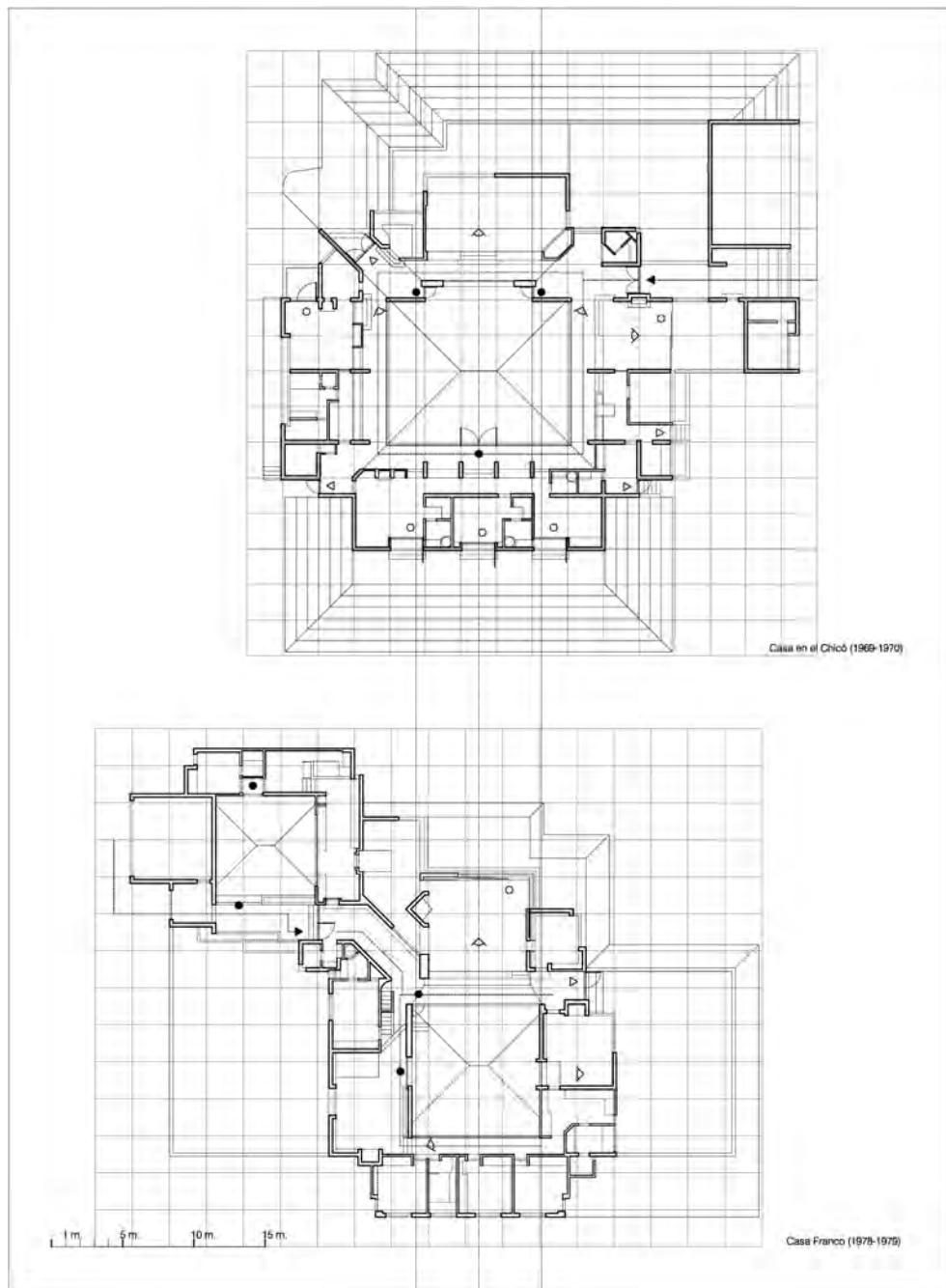


Figura 17. Esquemas comparativos (planta): Casa en el Chicó y Casa Franco.
Redibujo a partir de los planos originales: Clara E. Mejía.

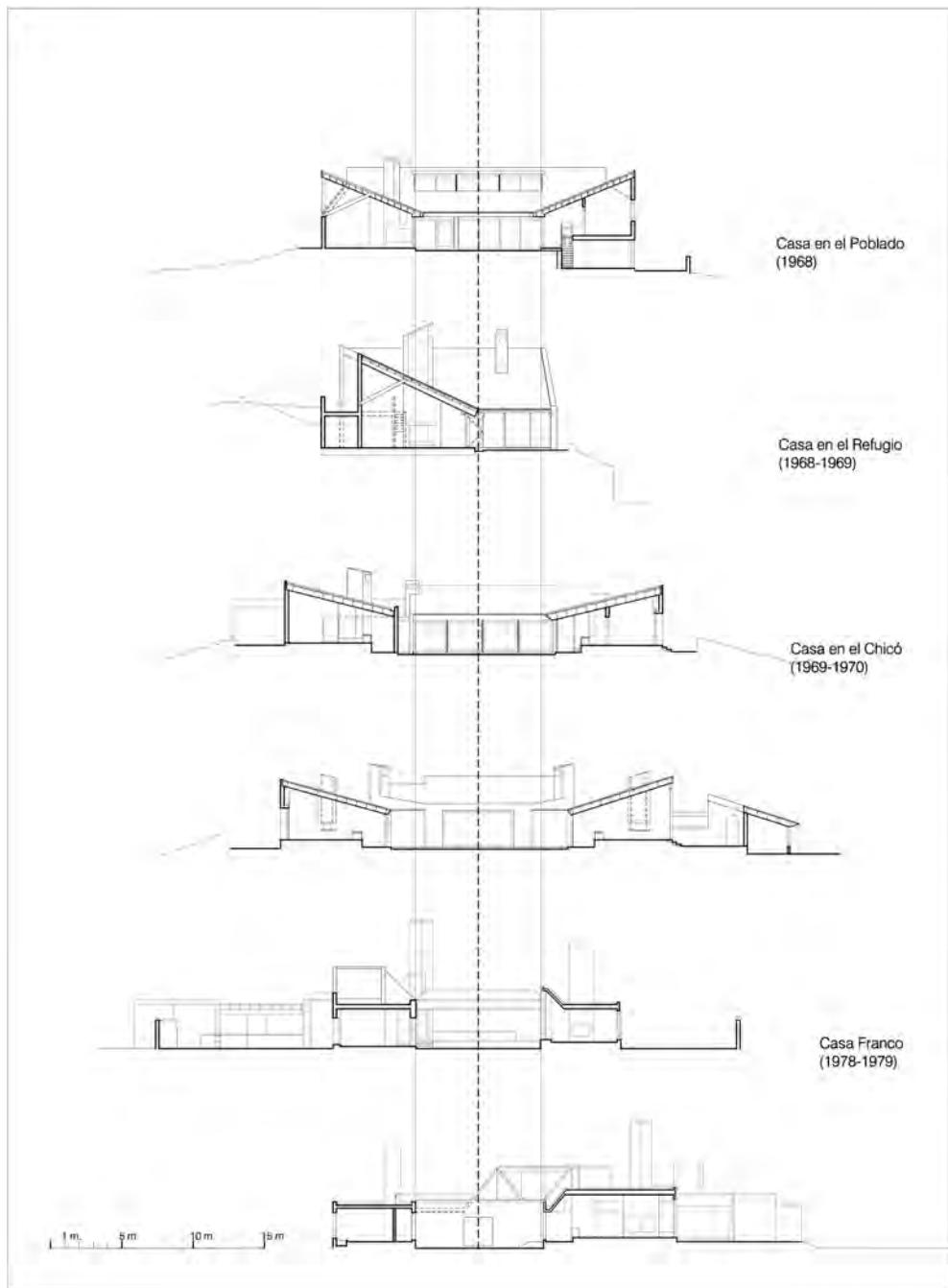


Figura 18. Esquemas comparativos (sección): Casa en El Poblado, Casa en el Refugio, Casa en el Chicó y Casa Franco. Redibujo a partir de los planos originales: Clara E. Mejía.

Los lucernarios interiormente manifiestan el tránsito entre espacios o permiten vislumbrar el cielo y, 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, pero en este caso no lo es, aún no...

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 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.

Conclusión

Tras estas líneas vemos cómo, en el caso de ambos arquitectos, 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 Salmona, 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 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. 

Bibliografía

Arango, Silvia. "Notas sobre tres casas de casas de Rogelio Samona". *Proa*, n.º 317 (1983): 32-37.

Arcila, Claudia Antonia. *Tríptico rojo: conversaciones con Rogelio Salmona*. Bogotá: Taurus-Alfaguara, 2007.

Doshi, Balkrishna. "La historia del acróbata y sus dos discípulos". En *Germán Samper*, 12-15. Bogotá: Diego Samper Ediciones, 2011.

Le Corbusier. *Mise au point*. París: Forces Vives, 1966.

Le Corbusier. *Vers une architecture*. París: Les Éditions G. Crès et Cie, 1924.

O' Byrne, María Cecilia. "35 rue de Sèvres". En *Germán Samper*, 16-39. Bogotá: Diego Samper Ediciones, 2011.

Roth, Alfred. *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1997.

Salmona, Rogelio. "De los principios de incertidumbre a la incertidumbre de los principios". *Revista UNAM*, n.º 9 (2004).

Salmona, Rogelio. *Clase en la Maestría en Proyectos Universidad Nacional de Bogotá*. Inédito.

Téllez, Germán. *Rogelio Salmona: obra completa 11959/2005*. Bogotá: Fondo Editorial Escala, 2006.

Tzionis, Alexander. *Le Corbusier: The Poetics of Machine and Metaphor*. London: Thames and Hudson, 2001.