MANIFIESTO BOGOTÁ

las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother

Edición académica
Nancy Rozo Montaña

ACTO CUMPLIDO

Facultad de Artes
Sede Bogotá

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

MANIFIESTO BOGOTÁ

MANIFIESTO BOGOTÁ

las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother

Edición académica

Nancy Rozo Montaña

Annalisa Trentin | Serena Orlandi | Jonathan Hernández Rojas
Nancy Rozo Montaña | Esteban Escobar Pérez
Danna Alexandra Nossa Hozman | Juan David Martínez Salazar
Rafael Nicolás Bajonero Padilla | Juanita de los Ángeles Salas Meneses
Santiago Arboleda Orozco | Daniel Santiago Villarraga Gamba
Luis David Mayusa Hernández | María José Duarte Torres
Paula Marcela Blanco Ramírez | Doryan Duvan Durán Duarte
Santiago Andrés Susa Acosta | Daniel Andrés Huertas Páez
Jessica Johana Daza Palacios | Liam Adrián Marín Llanos
Martha Liliana García Galvis | Harvey Sebastián Peña Mendoza
Juan Ricardo Sepúlveda Patiño | Omar Daniel Barón Chaparro
María Camila Silva Figueroa | Ana Milena Gómez Gelves
Hendel Santiago Ayala Rojas
Semillero de investigación: Las colecciones del Leopoldo Rother

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Bogotá D. C., 2026

Manifiesto Bogotá: las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother
Colección Acto Cumplido

© Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá
© Facultad de Artes
© Vicedecanatura de Investigación y Extensión
© Centro de Divulgación y Medios
© Nancy Rozo Montaña, Annalisa Trentin, Serena Orlandi, Jonathan Hernández Rojas, Esteban Escobar Pérez, Danna Alexandra Nossa Hozman, Juan David Martínez Salazar, Rafael Nicolás Bajonero Padilla, Juanita de los Ángeles Salas Meneses, Santiago Arboleda Orozco, Daniel Santiago Villarraga Gamba, Luis David Mayusa Hernández, María José Duarte Torres, Paula Marcela Blanco Ramírez, Doryan Duvan Durán Duarte, Santiago Andrés Susa Acosta, Daniel Andrés Huertas Páez, Jessica Johana Daza Palacios, Liam Adrián Marín Llanos, Martha Liliana García Galvis, Harvey Sebastián Peña Mendoza, Juan Ricardo Sepúlveda Patiño, Omar Daniel Barón Chaparro, María Camila Silva Figueroa, Ana Milena Gómez Gelves, Hendel Santiago Ayala Rojas

Primera edición, agosto de 2026
ISBN: 978-628-503-245-5 (impresión bajo demanda)
ISBN: 978-628-503-246-2 (digital)

Esta publicación es el resultado de la Invitación Focalizada para la publicación de resultados de investigación y creación artística de la Facultad de Artes / 2024–2025, en conjunto con la Vicedecanatura de Investigación y Extensión y el Centro de Divulgación y Medios.

Atribución/Reconocimiento-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en Bogotá, D.C., Colombia

Rector
José Ismael Peña Reyes

Vicerrectora sede Bogotá
Lorena Chaparro Díaz

Decano Facultad de Artes
Miguel Antonio Huertas Sánchez

Vicedecana Académica
Mary Isbel Rodríguez Reyes

Vicedecana de Investigación y Extensión
Jenny Astrid Vargas Sánchez

Centro de Divulgación y Medios
Federico Guillermo Demmer Colmenares

Coordinación editorial
Alejandra Montes Escobar
Sofía Libertad Sánchez Guzmán
Daniela Marcela Guerrero Acosta

Asistente de coordinación
Juan Camilo González Moreno

Diseño de la colección
Andrés Conrado Montoya Acosta

Asistente de diseño
Leinys Dayanna Cuastumal

Corrección de textos
Claudia Burgos Ángel

Diagramación
Milton Yesid Tovar Salamanca

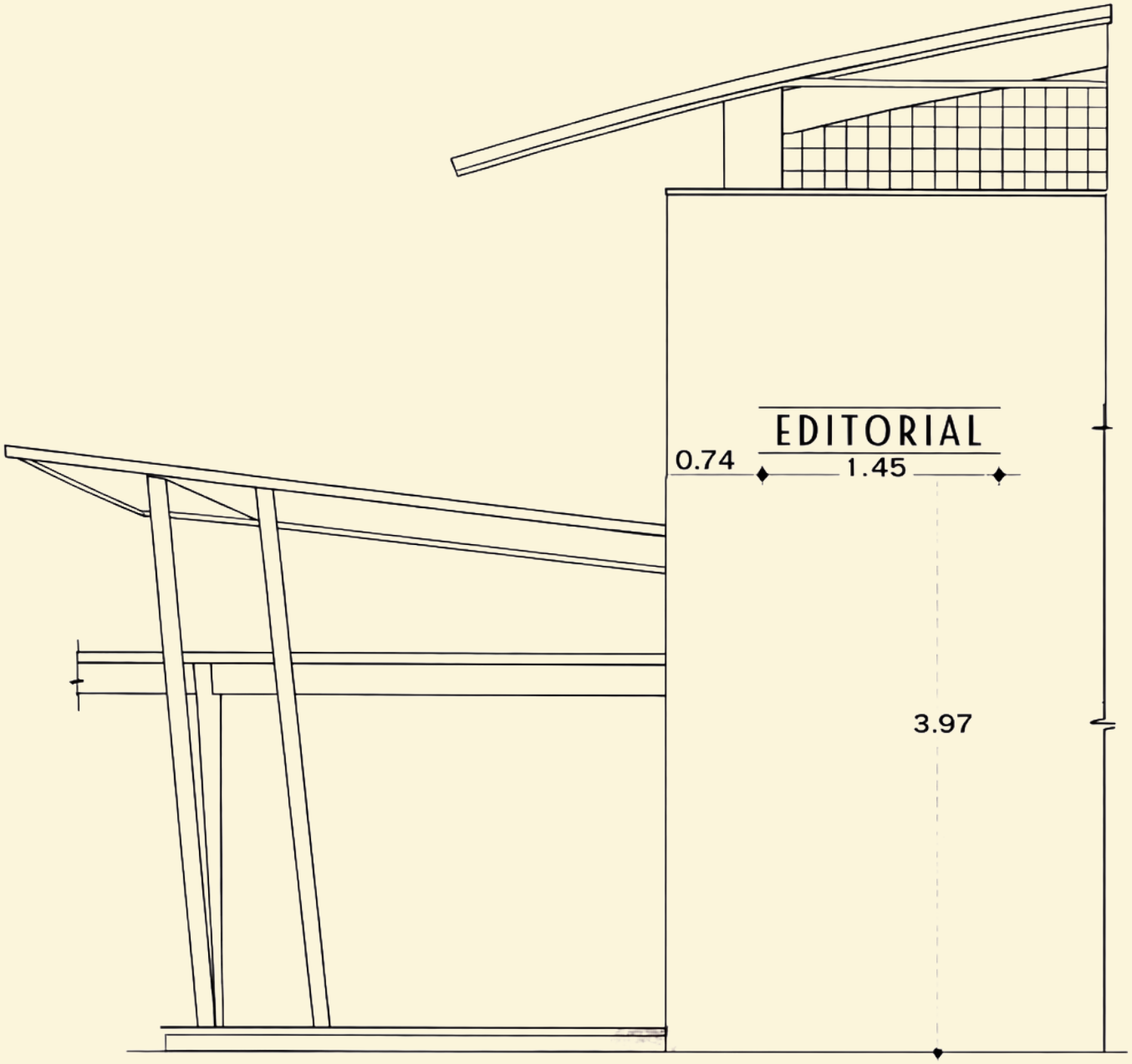
Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Rozo Montaña, Nancy, 1967-
Manifiesto Bogotá : las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother / Nancy Rozo Montaña [y otros veinticinco]. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Vicedecanatura de Investigación y Extensión : Centro de Divulgación y Medios, 2026.
1 recurso en línea (274 páginas) : ilustraciones (algunas a color), diagramas, fotografías, mapas, planos. -- (Colección Acto Cumplido)

Incluye notas y citas bibliográficas a pie de página
ISBN 978-628-503-245-5 (impresión bajo demanda). -- ISBN 978-628-503-246-2 (digital)

1. Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Museo de Arquitectura Leopoldo Rother -- Investigaciones -- Colecciones 2. Universidad de Bolonia --Investigaciones 3. Fondos documentales -- Desarrollo de colecciones 4. Museos de arquitectura -- Colecciones especiales -- Siglo XX 5. Museos universitarios de arte -- Administración de colecciones 6. Proyectos de arquitectura -- Colecciones -- Bogotá (Colombia) -- Siglo XX 7. Archivos de museos -- Colección y conservación 8. Preservación de colecciones museísticas -- Investigación 9. Arquitectura moderna -- Diseños y planos -- Bogotá (Colombia) --Siglo XX 10. Arquitectos colombianos -- Colecciones -- Siglo XX 11. Museografía -- Desarrollo de colecciones -- Investigación 12. Museos de arquitectura -- Aspectos educativos 13. Patrimonio bibliográfico y documental I. Título II. Serie.

CDD-23 069.074 / 2026



LOCALIZACION DEL LETRERO

ESCALA 1:50

Contenido

SECCIÓN 1: MANIFIESTO BOGOTÁ 11

La contribución de la arquitectura moderna a la imagen de la ciudad a partir de las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother 13
Nancy Rozo Montaña

Workshop «Las colecciones del Leopoldo Rother» 22
Annalisa Trentin, Departamento de Arquitectura, Universidad de Bolonia

Un panorama internacional 25
Serena Orlandi, Departamento de Arquitectura, Universidad de Bolonia

Una mirada nacional 32
Jonathan Hernández Rojas

SECCIÓN 2: LAS COLECCIONES DEL MUSEO DE ARQUITECTURA LEOPOLDO ROTHER 38

LRC - Leopoldo Rother Cuhn 39
Esteban Escobar Pérez | Danna Alexandra Nossa Hozman | Juan David Martínez Salazar | Rafael Nicolás Bajonero Padilla | Juanita de los Ángeles Salas Meneses

JMMV - José María Montoya Valenzuela 71
Santiago Arboleda Orozco

AK - Anatole Kasskoff 83
Santiago Arboleda Orozco

BV - Bruno Violi 101
Daniel Santiago Villarraga Gamba | Luis David Mayusa Hernández | María José Duarte Torres | Paula Marcela Blanco Ramírez

GBU - Guillermo Bermúdez Umaña 139
Doryan Duvan Durán Duarte

FMS - Fernando Martínez Sanabria 163
Santiago Andrés Susa Acosta | Daniel Andrés Huertas Páez | Jessica Johana Daza Palacios | Liam Adrián Marín Llanos

HHM - Hernán Herrera Mendoza 197
Martha Liliana García Galvis

ETU - Enrique Triana Uribe. 207
Harvey Sebastián Peña Mendoza | Juan Ricardo Sepúlveda Patiño | Omar Daniel Barón Chaparro | María Camila Silva Figueroa

J&CB - Jiménez & Cortés Boshell 243
Ana Milena Gómez Gelves | Danna Alexandra Nossa Hozman | Hendel Santiago Ayala Rojas

SECCIÓN 3: MAPEO CONCEPTUAL 263

Panorama Manifiesto Bogotá Siglo XX 264
Desarrollo conceptual gráfico del entorno investigado

SECCIÓN 1

MANIFIESTO BOGOTÁ

La contribución de la arquitectura moderna a la imagen de la ciudad a partir de las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother

Nancy Rozo Montaña

Este libro forma parte de los resultados de la investigación llevada a cabo en el marco de la Convocatoria para la Financiación de Proyectos Interdisciplinarios, Colaborativos, de Grupos y Semilleros, Enfocados a la Investigación y Creación Artística de la Facultad de Artes 2022, específicamente en la Modalidad 4 - Trabajos exploratorios sobre las colecciones científicas, museológicas, vivas o históricas de la Universidad Nacional de Colombia. El proyecto titulado «Manifiesto Bogotá. La contribución de la arquitectura moderna a la imagen de la ciudad a partir de las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother» lo he desarrollado en torno a las colecciones del archivo de este Museo de la sede Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia, adscrito a la Facultad de Artes.

Este trabajo ha sido adelantado en colaboración con docentes y estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Bolonia, quienes han aportado su entusiasmo al abordar los temas relacionados con las colecciones del Leopoldo Rother, particularmente en el *workshop* realizado con un grupo activo e interesado de estudiantes, tanto de pregrado como de posgrado, quienes encontraron en este trabajo una valiosa oportunidad para acercarse al archivo de este museo, el único de arquitectura en el país y uno de los pocos en Latinoamérica. A través de su reconocimiento, estudio y análisis hemos podido comprender y abordar diversos escenarios que se presentan en este documento, cuyo propósito fundamental es poner en valor este material como recurso investigativo y académico para el Museo, la Facultad de Artes, la Universidad Nacional y la comunidad en general interesada en la arquitectura.

El Museo de Arquitectura Leopoldo Rother ha constituido, en los últimos 20 años, un acervo documental que cuenta actualmente con alrededor de 35 000 planos, 1231 proyectos representados en 14 colecciones: 13 de oficinas de arquitectos y una oficina de proyectos (BCH). Este acervo es, en sí mismo, un

manifiesto, ya que revela, expresa, simboliza y reivindica la voluntad creativa de un grupo de arquitectos y documenta la historia de la arquitectura moderna en Colombia en el siglo XX. Este acervo documental da cuenta, a través de sus protagonistas, de una arquitectura que ha contribuido al crecimiento de individuos, comunidades y sociedades, mediante el uso de espacios diseñados y creados con las ideas más innovadoras de la época y con materiales que oscilan entre lo tradicional y lo contemporáneo, entre lo popular y lo técnicamente avanzado. Estos arquitectos fueron testigos de la transformación de un planeta que atravesó dos guerras mundiales, revoluciones y crisis políticas de diversa índole. Así mismo, muestra una Bogotá que pasó de ser un pueblo a principios del siglo XX a convertirse en una megalópolis a sus finales. Muchos de los titulares de las colecciones fueron testigos de las distintas visitas de Le Corbusier a Bogotá y herederos de una forma de hacer urbanismo aprendida en escenarios nacionales e internacionales. Estos arquitectos nos enseñaron a construir ciudad a través de la arquitectura, y algunos de ellos presenciaron y vivieron los sucesos del 9 de abril de 1948 y sus devastadoras consecuencias para la ciudad, así como diversas experiencias y circunstancias que produjeron un tipo de arquitectura que refleja nuestra sociedad y cultura.

El concepto de *manifiesto* en este contexto adquiere una dimensión pedagógica y crítica: cada plano, cada proyecto y cada colección se convierte en una declaración de principios arquitectónicos, urbanos y culturales. Es un testimonio visual —y en ocasiones escrito— que articula diferentes temas, modos y maneras de abordar la arquitectura, proporcionando una lección permanente desde los puntos de vista técnico, gráfico y creativo. El acervo, entendido como manifiesto, invita a quienes lo consultan a leer la arquitectura no solo como resultado, sino como proceso y como posición ética ante la ciudad y la sociedad.

Por tanto, el acervo del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother no debe ser entendido únicamente como una colección histórica, sino como un manifiesto vivo que interpela a las nuevas generaciones de arquitectos y urbanistas. Es un llamado a la reflexión crítica y a la acción, una invitación a repensar el papel de la arquitectura en la construcción de la ciudad contemporánea y a reconocer la responsabilidad ética y social del arquitecto. Este manifiesto se convierte así en una herramienta fundamental para el aprendizaje y la investigación, pues desafía a los estudiantes a dialogar con el pasado para proyectar el futuro de la arquitectura y el urbanismo en Colombia y Latinoamérica.

Abordar este acervo y sus 14 protagonistas nos llevó a contextualizarlos y reflexionar sobre los elementos de referencia que, como hilo conductor, nos permitieran integrarlos como conjunto. Esta tarea se orientó especialmente a evidenciar cómo la ciudad de Bogotá, durante el siglo XX, se convirtió en un motor transformador que comenzó a adoptar una forma de hacer arquitectura «propia», abandonando la herencia colonial y separándose de las transformaciones que la Iglesia católica experimentó a principios del siglo XX. Este vasto período, que abarca casi la totalidad de ese siglo, desde Leopoldo Rother hasta Guillermo Bermúdez y Enrique Triana, pasando por Bruno Violi, Vicente Nasi, Fernando Martínez y la firma Camacho y Guerrero, entre otros, incluye proyectos datados desde los años treinta hasta los años 2000. Esta temporalidad nos llevó a crear una estrategia focalizada y orientada a comprender cómo, a través de este variado repertorio, se refleja la ciudad en la evolución de la historia de la arquitectura del siglo XX en nuestro país y, específicamente, en Bogotá, donde el acervo se considera un manifiesto del desarrollo de una ciudad que se transformó en moderna. El patrimonio arquitectónico del siglo XX, representado en las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, es fundamental para la historia y el paisaje urbano de Bogotá. Este patrimonio arquitectónico, en sus dimensiones tangible e intangible, representa un componente esencial de la ciudad. Edificios, conjuntos edificatorios, espacios públicos y barrios desarrollados por arquitectos, ingenieros y urbanistas han intervenido en el proceso constructivo de la Bogotá moderna, definiendo de manera generalizada y sistemática fragmentos y porciones del tejido urbano de la ciudad con alto potencial para programas de regeneración e innovación social. Así, el proyecto de investigación «Manifiesto Bogotá» (y que le da nombre al libro) se propuso el desarrollo de un trabajo dirigido al conocimiento, protección y puesta en valor de un número seleccionado de obras (edificios y barrios) que son representativas de una parte importante del patrimonio arquitectónico del siglo XX en Bogotá, a partir de los documentos que reposan en el archivo del Museo.

En primer lugar, a partir de un trabajo de más de un año, en el cual contamos con el acompañamiento, a través del diálogo, con expertos historiadores, arquitectos e investigadores del tema que hacen parte de nuestra institución, que nos aportaron valiosas herramientas para un abordaje coherente y consecuente con el material de archivo, a partir de lo cual se seleccionó un repertorio de imágenes que evidencian la contribución de la arquitectura moderna a la imagen de la ciudad. Estos documentos, junto con los recursos

bibliográficos, los resultados de seminarios, recorridos fotográficos y la consulta de archivos complementarios, constituyen materiales activos para el conocimiento de la ciudad y han sido útiles para trazar estrategias de desarrollo y metodologías amplias y decisivas para construir el manifiesto a través de las colecciones. La primera fase de reconocimiento del acervo como manifiesto en el ejercicio investigativo llevó a reflexionar sobre su origen y su historia como archivo, lo que derivó en una estrategia en la que se planteó cómo los archivos arquitectónicos pueden convertirse en recursos educativos dinámicos (este tema será abordado por la profesora Trentin en su artículo en este libro). La consideración del archivo así como las medidas para documentarlo, protegerlo, conservarlo y valorarlo desde el punto de vista histórico y patrimonial constituyeron la base para la formulación de una triada de principios contemporáneos en el manejo de un acervo documental o colección de un museo: conservación, investigación y difusión. Para tal fin, adoptamos estrategias de configuración según estos tres escenarios, que se presentan en este documento.

En primer lugar, se abordó la **conservación de las colecciones**, seguida de una revisión intrínseca que considera la condición de **conservación del material**, lo que implicó tener en cuenta aspectos como el acopio, la conservación y la preservación para su valoración desde el punto de vista patrimonial, además, se tuvieron en cuenta todas las acciones necesarias para su reconocimiento. En este contexto, una de las acciones primarias en relación con las colecciones fue establecer un diagnóstico archivístico. Una vez realizado el diagnóstico con la ayuda del Archivo Central Histórico de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, el paso más importante que dimos en el entorno de la investigación fue la transición de las listas de inventario por colección con que cuenta el Museo a una propuesta de catalogación, con el apoyo de la Dirección Nacional de Patrimonio Documental de la Universidad, dirigida entonces por Jorge Cachiotis, quien nos guio en la constitución de un manual básico de catalogación para el Museo y de arquitectos expertos conocedores de archivos en el mundo. Somos conscientes de que catalogar adecuadamente extensos materiales de archivo, a menudo compuestos por documentos inéditos y obras sin clasificar, representa un desafío que ha impulsado enfoques distintos y ha creado una base para su desarrollo. Con esta propuesta esperamos transformar el proceso mecánico de inventario al de catalogación considerado este un enriquecedor recorrido por la historia y el análisis de proyectos que documentan, a su vez, la historia de Bogotá.

Por otro lado, el núcleo central de nuestro proyecto en relación con el capítulo de investigación incluyó dos acciones prioritarias: la primera fue la creación de un semillero de investigación en torno a las colecciones del Museo Leopoldo Rother, que contó con la participación de estudiantes de pregrado y posgrado de la Facultad de Artes, con el apoyo del profesor Ángelo Páez; y la segunda fue la organización de un seminario-*workshop* sobre esas colecciones, llevado a cabo conjuntamente con la Universidad de Bolonia, representada por la profesora Annalisa Trentin y con el apoyo a distancia de Serena Orlandi, así como de Jonathan Esteban Hernández Rojas, este último de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

El fruto de este seminario se presenta en este libro, donde se exponen el material elaborado de manera grupal e individual y la aproximación al autor de cada colección y su contexto en el marco de las colecciones del Museo, desde el punto de vista biográfico y de sus obras. Cada grupo realizó una aproximación al repertorio de proyectos por colección y un mapeo estratégico del mismo para analizarlo desde una perspectiva cartográfica en el contexto de Bogotá, se construyó así una base estructurada que evidenció la relevancia de la carrera Séptima para el desarrollo de la ciudad. Este análisis se complementó con un estudio individual de la obra, a partir de una síntesis proyectual que permitió a los estudiantes exponer sus hallazgos de manera ordenada y argumentada. Así, el texto presentado también abordó lo encontrado en cada caso, lo nuevo y lo que resulta vital, poniendo en valor no solo la colección, sino el patrimonio que refleja a Bogotá como una ciudad moderna.

Presentamos acá 9 de los 14 protagonistas de las colecciones, con un enfoque en la Bogotá del siglo XX, para que este material esté disponible para las personas involucradas en la gestión académica a distintos niveles (profesores, investigadores, profesionales, instituciones, estudiantes, ciudadanos, etc.), la finalidad es promover un acercamiento a este acervo documental del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother y que se convierta en un recurso educativo dinámico que posibilite un sistema de lectura crítica de los documentos que lo componen. Las colecciones que esperamos abordar en un futuro próximo son:

Manuel de Vengochea

En esta colección se encuentra un único proyecto del arquitecto Manuel de Vengochea, conformado por 40 planos correspondientes a la casa Alonso Botero. La gran parte de esta colección se encuentra en Orlando según lo menciona la Asociación Pro Rescate de Archivos de Arquitectura (APRA).

Banco Central Hipotecario (BCH)
La producción arquitectónica de esta entidad fue muy extensa. En el inventario actual del Banco Central Hipotecario se identificaron 4793 documentos, los cuales pertenecen a 134 proyectos. En esta colección se encuentran edificios administrativos representativos del país, urbanizaciones emblemáticas e intervenciones a edificios construidos que representan una parte importante de la memoria arquitectónica documental del siglo XX del país. La mayoría del material documental corresponde a copias y segundos originales.

Obregón & Valenzuela
Esta colección tiene 365 documentos y se encuentra en proceso de organización, inventario y catalogación. La mayoría de estos documentos solo contienen fracciones de los proyectos y son copias. El archivo original se encuentra en el Archivo de Bogotá y parece ser que la copia de una parte de ese archivo fue lo que llegó al Museo.

Vicente Nasi
En esta colección no hay planimetría original de los proyectos y el soporte que prima son retablos y fotografías que resumen los proyectos realizados por el arquitecto. Esta cuenta con un total de 213 documentos de 43 proyectos, que da un promedio de 4 documentos por proyecto, esto ocasiona que los análisis que puedan surgir de esta colección sean más superficiales por la escasa información.

Camacho & Guerrero
Esta colección cuenta con un número aproximado de 7516 de documentos, de los cuales 7144 son planos, que fueron parcialmente expuestos en el 2024, en un homenaje que la maestría en Arquitectura adelantó conjuntamente con y en el Museo de Arquitectura a la firma y a Julián Guerrero que nos acompañó en su inauguración.

De estas 5 colecciones se encuentra al final de este documento la lista de inventario de los planos con los que cuenta el Museo.

Como resultado de este trabajo, y fruto del ejercicio colectivo que constituye la base del *Manifiesto Bogotá*, se desarrolló el mapa conceptual presentado en un lienzo de casi 10 metros, que aún hoy (año 2026) está expuesto en el Museo y que también se encuentra al final de esta publicación. Este mapa tiene como objetivo localizar y representar gráficamente la distribución

relativa de las partes (los proyectos) con el todo (la ciudad), en él se destacan las posibles relaciones entre componentes (imágenes e información textual) para aproximarnos a una descripción del contexto arquitectónico y urbano de la ciudad de Bogotá dentro de un marco general. Para ello, se generó esta base de conocimiento común, abierta e interdisciplinaria, a partir de los documentos que reposan en el archivo del Museo de Arquitectura. Se conformó un repertorio de imágenes que evidencian la contribución de la arquitectura moderna a la imagen de la ciudad, así como la puesta en valor del archivo documental del Museo. Este mapa conceptual de referencia se diseñó a partir de la idea de una representación coherente, en un intento de entender la diversidad de la información encontrada, así como orientar sus posibles rutas de lectura, variadas y diversas, según la misma condición acumulativa que caracteriza el acervo. Estas rutas de lectura son analíticas cuando es necesario y descriptivas para definir senderos y límites sobre cómo abordar las imágenes que se exponen en el lienzo, en coherencia histórica y espacial en su construcción. Aunque estas secuencias se plantean como una cadena evolutiva que sigue la cronología de las obras individuales, vinculada a un orden temático y formal, estos recorridos o rutas de lectura del lienzo se desarrollarán o crecerán a través de la acumulación del saber que se producirá en el tiempo.

Se planteó, entonces, un recorrido lineal para describir la acumulación de saberes en la historia. En el caso específico del mapa Manifiesto, este está compuesto por una secuencia vertical y otra horizontal que dan cuenta del espacio-tiempo relatado y que determinan la urdimbre básica para el desarrollo de este. El punto de partida, entre lo implícito y lo explícito, teje la base del recorrido histórico, guiado horizontalmente por la línea de tiempo y caracterizado verticalmente por acontecimientos históricos en cuatro categorías combinatorias:

- **Contexto histórico internacional:** organizado en macrocategorías, da cuenta de los eventos internacionales de impacto global, así como de períodos destacados en la historia de la arquitectura, libros relevantes, revistas, grandes movimientos, congresos y obras de arquitectura asociadas al movimiento moderno.
- **Arquitectura y desarrollo urbano de Bogotá:** con particular énfasis en algunos proyectos seleccionados de las colecciones, que se instalan como paradigmas en la carrera Séptima, eje de evolución histórica y desarrollo de la ciudad, contenedora y testigo de la máxima representación de la

historia de la arquitectura desarrollada por los maestros de la arquitectura en Colombia que hacen parte del acervo documental que conserva el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother. La carrera Séptima ha sido el eje principal de la ciudad de Bogotá desde la época prehispánica. Su longitud se desliza por una estructura ortogonal y hace un esfuerzo monumental por mantener unidas la montaña y la ciudad. En su recorrido se aprecian diferentes estilos de vida, arquitectura, economía y cultura, conservando los secretos más íntimos de nuestra sociedad a lo largo del tiempo; en el ejercicio cartográfico realizado este eje fue reiterativo.

- **Contexto histórico nacional:** partiendo desde los primeros años del siglo, este manifiesto resalta un panorama arquitectónico y urbano profundamente influenciado por situaciones políticas, avances industriales, contextos económicos y eventos sociales que aportaron, de manera directa e indirecta, al desarrollo de la imagen de la ciudad de Bogotá. Así mismo, incluye hechos relevantes como las bienales de arquitectura, revistas y publicaciones de importancia en el país y, en particular, en Bogotá.
- **Un recorrido concéntrico** de lectura del mapa Manifiesto establece las relaciones entre los proyectos seleccionados a partir de la génesis compositiva. Una imagen guía es un punto de observación focal desde el cual parte quien navega por esta ruta, atraído por la imagen cargada de valor, que se convierte en el centro de referencia, desde donde se establecen vínculos con las demás imágenes del mapa Manifiesto.

Se propone, además, un recorrido mixto que permite una lectura que vincula las dos anteriores, y en el cual, además de tener como base la línea de tiempo, se establece un diagrama de lectura múltiple y variado. Este mapa conceptual, panel Manifiesto, contenedor de información variada, nos guía y orienta hacia el universo de combinaciones múltiples, que dan cuenta de la Bogotá del siglo XX, las recurrencias, ausencias, diversidades y riquezas en su desarrollo, crecimiento y consolidación como megalópolis contemporánea.

La difusión y valoración de los resultados del proyecto de investigación a través de la producción científica nos llevó a examinar y leer críticamente el contexto de referencia de los casos de estudio seleccionados, con el fin de comprender el proceso de transformación del paisaje urbano y las dinámicas sociales (comunidades de referencia, conflictos sociales, actores involucrados, etc.), además de las relaciones con el espacio público. Para ello, se desarrolló un mapeo digital que acompaña este mapa Manifiesto y que puede ser consultado

al final de este documento. Así mismo, la búsqueda de la salvaguarda del patrimonio arquitectónico moderno de Bogotá, entendido como dispositivo y factor clave para iniciar procesos de regeneración, cuidado y reactivación del contexto urbano, puso en valor los documentos de archivo del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, utilizados como herramienta de conocimiento para apoyar la lectura de las transformaciones urbanas y del proyecto de ciudad contemporánea.

Este es solo el principio del reconocimiento merecido que se hace al acervo documental con el que cuenta el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother y que han cultivado sus diferentes directores a lo largo de los últimos 20 años y que esperamos se siga enriqueciendo y nutriendo en los próximos años para que sea siempre un manifiesto de la arquitectura que se desarrolla en nuestro país.

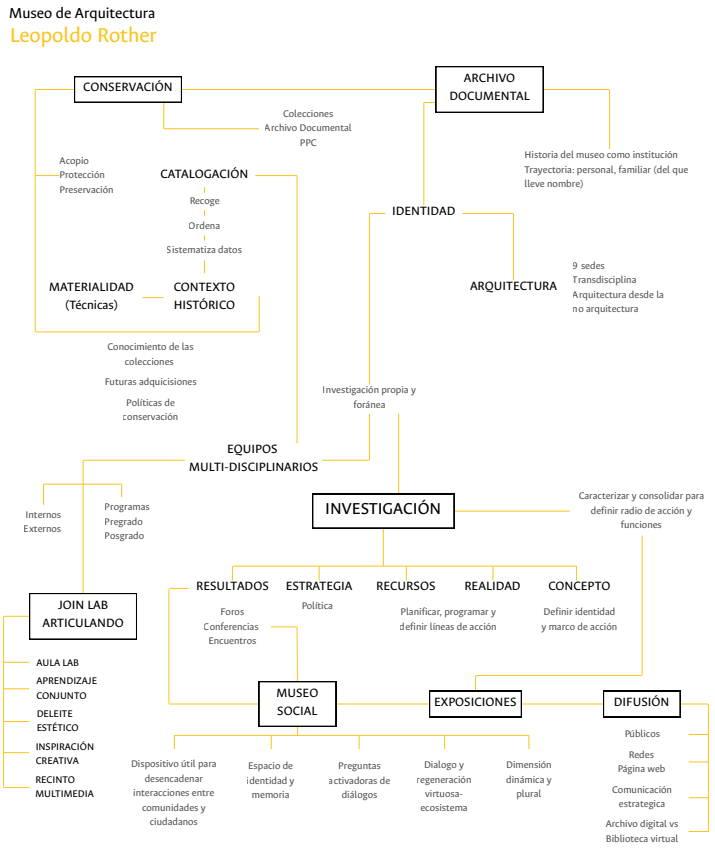


Figura 1. Propuesta de abordaje *Manifiesto Bogotá*.
Fuente: Elaboración propia, Nancy Rozo Montaña.

Workshop «Las colecciones del Leopoldo Rother»

Annalisa Trentin, Departamento de Arquitectura, Universidad de Bolonia

El Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, ubicado en la sede de Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia, ejemplifica cómo los archivos arquitectónicos pueden convertirse en recursos educativos dinámicos.

Alberga más de 1231 proyectos de arquitectos destacados como Leopoldo Rother, José María Montoya Valenzuela, Anatole Kasskoff, Vicente Nasi, Bruno Violi, Manuel de Vengoechea Mier, Guillermo Bermúdez Umaña, Fernando Martínez Sanabria, Hernán Herrera Mendoza, Enrique Triana Uribe, así como colecciones institucionales del Banco Central Hipotecario (BCH) y de firmas arquitectónicas como Jiménez y Cortés Boshell, Obregón y Valenzuela, y Camacho y Guerrero. Este museo documenta la evolución de la arquitectura colombiana del siglo XX, brindando oportunidades de aprendizaje invaluable para académicos, estudiantes e investigadores.

El desafío de catalogar adecuadamente extensos materiales de archivo, a menudo compuestos por documentos inéditos y obras sin clasificar, ha impulsado enfoques educativos innovadores. La visión tradicional de los archivos como depósitos estáticos ha evolucionado hacia un reconocimiento de su potencial como herramientas educativas dinámicas. En agosto de 2023, un taller en el Museo (Taller Bolonia-Bogotá: Las colecciones del Leopoldo Rother – Contribuciones de la arquitectura moderna a la imagen de la ciudad, del 31 de julio al 5 de agosto), organizado por la profesora Nancy Rozo Montaña, directora del Museo, transformó el proceso mecánico de catalogación en un enriquecedor recorrido por la historia y el análisis de proyectos.

Durante el taller, los estudiantes, organizados en grupos colaborativos, seleccionaron arquitectos y proyectos específicos para estudiar, para lo cual analizaron desde bocetos conceptuales iniciales hasta planos de ejecución final. Este proceso les permitió obtener valiosos conocimientos sobre los procesos creativos y técnicos del desarrollo arquitectónico.

Este enfoque pedagógico se inspira en precedentes exitosos, como la implementación de proyectos de catalogación por parte de estudiantes de maestría y doctorado en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Bolonia. Allí, los estudiantes trabajaron con dibujos del ingeniero Pier Luigi Nervi en el Centro de Estudios y Archivo de la Comunicación (CSAC) de la Universidad de Parma, explorando anotaciones, correcciones y modificaciones de proyectos. Este trabajo práctico con fuentes primarias reveló la complejidad del pensamiento arquitectónico y el desarrollo del diseño de una manera que los cursos tradicionales no pueden replicar.[1]

Si bien este tipo de investigación intensiva generalmente queda fuera de los planes de estudio regulares, iniciativas específicas como talleres, escuelas de verano y seminarios especializados ofrecen una educación complementaria crucial. Estos programas permiten experiencias de aprendizaje inmersivas donde los estudiantes desarrollan metodologías de investigación avanzadas, habilidades profesionales en el manejo de documentos y una profunda comprensión de las prácticas de documentación histórica.

La investigación en archivos arquitectónicos no solo documenta la historia, sino que también fomenta el pensamiento crítico y habilidades analíticas esenciales para la práctica profesional. A través de estas experiencias, los estudiantes aprenden a interpretar dibujos técnicos, comprender técnicas constructivas de diferentes épocas y analizar los contextos sociales y tecnológicos que influyeron en las decisiones arquitectónicas.

La intersección entre preservación y educación en los archivos arquitectónicos crea oportunidades únicas para innovar en la pedagogía. Al trabajar con documentos históricos, los estudiantes no solo aprenden sobre prácticas pasadas, sino que desarrollan una mayor apreciación por la documentación adecuada en la práctica contemporánea. Este entendimiento influye en su propio enfoque profesional, fomentando un registro más detallado y consciente de sus decisiones de diseño.

1. In particolare, si fa riferimento al laboratorio di laurea sviluppato presso la facoltà di Architettura dell'Università di Bologna, anno accademico 2010-2011, dove otto studenti hanno potuto accedere ai documenti del Fondo Pier Luigi Nervi dello CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, per visionare, studiare e catalogare i materiali relativi ai progetti di stadi per il calcio. Lo studio di questi materiali ha costituito il background fondamentale per lo sviluppo del progetto di laurea, attraverso una analisi di documenti non reperibili in pubblicazioni o articoli. In parallelo un gruppo di dottorandi del corso di dottorato in Architettura dell'Università di Bologna ha partecipato ad un workshop finalizzato alla catalogazione e valorizzazione dei fondi archivistici sempre presso il Fondo Pier Luigi Nervi allo CSAC. Le attività hanno portato alla pubblicazione del volume di M. Antonucci, A. Trentin, T. Trombetti, Pier Luigi Nervi. Gli stadi per il calcio, BUP, Bologna, 2014.

La digitalización de archivos arquitectónicos también representa una evolución crítica para la preservación y accesibilidad. Materiales delicados y frágiles requieren supervisión cuidadosa, lo que limita su consulta física. Los talleres de digitalización ofrecen un enfoque sistemático para preservar y compartir este patrimonio, creando reproducciones digitales de alta resolución y esquemas de metadatos que mejoran la búsqueda y referencia cruzada.

La integración de la investigación en archivos dentro de la educación arquitectónica enriquece el aprendizaje, prepara a los estudiantes para los desafíos de la práctica contemporánea y asegura la preservación del patrimonio arquitectónico para futuras generaciones. Las iniciativas en el Museo Leopoldo Rother y la Universidad de Bolonia demuestran el potencial de estos programas para transformar la enseñanza de la arquitectura a nivel mundial, fomentando una nueva generación de arquitectos que valoren la conexión entre el conocimiento histórico y la práctica actual.

Un panorama internacional

Serena Orlandi, Departamento de Arquitectura, Universidad de Bolonia

Marco conceptual: el manifiesto como herramienta crítica

Un manifiesto es un documento escrito, impreso, exhibido y difundido con el objetivo de comunicar y declarar públicamente un programa de intenciones, principios u objetivos. Este es un instrumento que puede adoptar diversas formas —textual, gráfica o diagramática. La creación de un manifiesto requiere, primero, establecer a través de qué asuntos o elementos de referencia abordar un tema específico; una tarea que, especialmente si se dedica a la descripción de un organismo complejo como la ciudad (y que desea abarcar el vasto período de tiempo de un siglo), seguirá necesariamente una estrategia parcial y selectiva.

El proyecto de investigación «Manifiesto Bogotá» tiene como objetivo sistematizar un corpus de conocimientos sobre la construcción de la identidad urbana de la capital colombiana, entendida como representativa del desarrollo y afirmación de la arquitectura moderna en el país. Esto se realiza a partir de la valoración de las colecciones preservadas en el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), que son parte del patrimonio arquitectónico del siglo XX. Los documentos de archivo definen el elemento clave para el ensamblaje de un repertorio de imágenes e información que presentan (y cuestionan) la contribución de la arquitectura moderna a la imagen de la ciudad, así como el valor del archivo como herramienta para apoyar la investigación y el conocimiento.

Estrategia cartográfica: mapa, archivo y arquitectura moderna

Metodológicamente, la investigación se basa en la exploración de colecciones documentales, la construcción de una cartografía crítica y la identificación de conexiones entre contexto local-nacional e influencias internacionales. La línea temporal y el mapa visual estructuran la lectura relacional de los datos seleccionados.

El Manifiesto ha adoptado la configuración de un mapa —por definición una forma simplificada y aproximada de la realidad— que destaca relaciones entre componentes (imágenes e información textual) para describir el contexto arquitectónico y urbano de la ciudad de Bogotá dentro de un marco general (no exhaustivo). Además de informar sobre la situación nacional y local, para contextualizar mejor los dibujos originales de algunas obras principales pertenecientes a las diversas colecciones de archivo, se abre a la dimensión internacional. La información transversal que se refiere al escenario a gran escala cubre todo el período de referencia, el siglo XX, y se organiza en macrocategorías, en particular: eventos históricos de impacto global —como la Segunda Guerra Mundial; movimientos que marcaron ciertos períodos en el campo de la arquitectura —por ejemplo, la escuela Bauhaus; grandes exposiciones y congresos CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne); revistas especializadas en arquitectura y urbanismo distribuidas a escala internacional, asociadas al país y ciudad de publicación; y algunas publicaciones consideradas fundamentales para la historia de la arquitectura moderna. El marco se completa con una selección muy limitada de obras arquitectónicas particularmente representativas de maestros reconocidos del llamado Movimiento Moderno.

Esta selección, necesariamente parcial, pone en evidencia un marco de referencia que, aunque útil para contextualizar de forma más amplia las obras pertenecientes a las colecciones del Museo Rother, remite a una estructura canónica consolidada en la historiografía de la arquitectura moderna. En este sentido, resulta necesario asumir una mirada crítica sobre los criterios que han guiado la decisión de referirse a este canon. La elección de destacar «grandes maestros» (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Aalto, etc.), «revistas fundamentales» (*L'Architecture d'Aujourd'hui*, *The Architectural Record*, *Casabella*, etc.), «congresos internacionales» (CIAM) o «publicaciones clave» (*Vers une architecture*, *Space, Time and Architecture*, etc.) como contexto general de referencia contribuye a construir un relato disciplinar largamente reconocido, útil para desarrollar un lenguaje común y establecer conexiones identificables, a pesar de ser muy selectivo. El mapa pretende abrir nuevas lecturas sobre contextos periféricos y menos conocidos a partir de los documentos de archivo, por lo que la elección de ponerlos no tanto en comparación sino más bien en relación con los autores, las obras y referencias de la historiografía oficial tiene como objetivo proponer una narración que evidencie su valor y resalte la importancia de profundizar en los documentos de archivo y difundir su conocimiento a escala más amplia, sin querer reproducir jerarquías ya establecidas. La visión

propuesta por el *Manifiesto Bogotá* no pretende ser una síntesis definitiva, sino un instrumento de análisis flexible que propone nuevas preguntas, tensiones y relaciones posibles en torno a la construcción de la ciudad moderna, que invita a una posible revisión crítica del canon de referencia, proponiendo nuevas claves interpretativas que puedan integrar, ampliar o cuestionar la narración dominante.

La cartografía devuelve una visión general de múltiples datos que no imponen vínculos forzados, sino que permiten rastrear libremente posibles conexiones y hallazgos, colocando en el centro las obras de algunas de las figuras más importantes del panorama arquitectónico colombiano (cuyos archivos se conservan en el Museo) que han marcado de manera crucial la construcción de la ciudad de Bogotá, tanto a través de su compromiso académico, por ser profesores en la Universidad Nacional, como a través de su actividad profesional en el ámbito público y privado.

Dimensión internacional y conexiones transnacionales

Abrirse a la dimensión internacional, descrita por la información incluida en el mapa, permite comprender con mayor claridad las dinámicas que, especialmente desde los años treinta, llevaron a un gran número de arquitectos, ingenieros y urbanistas «extranjeros» —incluidas figuras destacadas como Le Corbusier— a formar parte del grupo de vanguardia que en el país colombiano, y en particular en la capital, participaron en la construcción de esa Bogotá moderna que comenzó a influir y a marcar el carácter de sectores de la ciudad en contraste con la trama urbana de matriz colonial del centro fundacional. Varios planes urbanos (por ejemplo, el Plan Piloto de Le Corbusier, Wiener y Sert, 1947-1951; las visiones urbanas publicadas por la revista *Proa*, etc.), proyectos de ampliación de vías (como la carrera Décima, el Paseo de Los Libertadores, etc.), grandes barrios urbanos para vivienda obrera (por ejemplo, el Centro Antonio Nariño, 1952; el Cité Restrepo, 1939, etc.) o distritos urbanos de nueva creación (como el campus de la Ciudad Universitaria, 1938; el Centro Internacional, 1953; el Centro Administrativo Nacional (CAN), 1954; el Aeropuerto El Dorado, 1959, etc.) transformaron progresivamente la estructura de la ciudad.

La línea de tiempo ordena datos e información sobre las trayectorias seguidas por la arquitectura y el urbanismo en otras áreas culturales y geográficas, y nos permite captar con mayor claridad los experimentos en curso en la capital

colombiana —por ejemplo, en torno a las posibilidades que ofrecen tanto los materiales y las tecnologías «modernos» como «tradicionales» (hormigón armado y ladrillo) aplicados a la tipología de la vivienda individual que caracteriza las nuevas áreas residenciales burguesas que se expanden hacia el norte, a edificios públicos y colectivos, a los distritos de vivienda social o a complejos residenciales y de oficinas de uso mixto según el modelo de torre-plataforma que define la fachada urbana de la carrera Séptima, el eje histórico que atraviesa la ciudad de sur a norte. Edificios que gradualmente construyeron la imagen de las diferentes partes de la ciudad y, al mismo tiempo, en diferentes etapas, se convirtieron en la expresión de hacer arquitectura en Colombia.

Obras y protagonistas: la construcción de la ciudad

La selección extremadamente limitada de obras de algunos grandes maestros del siglo XX —por ejemplo, Walter Gropius, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, etc.— reportadas por el mapa, como ya se ha señalado, contribuye al objetivo de observar las arquitecturas de Bogotá bajo investigación a través de la lente de algunas obras paradigmáticas para comprender tanto su especificidad como sus posibles relaciones al evocar la contemporaneidad.

Siguiendo un propósito similar de reconocer su valor dialéctico, se han incluido datos sobre revistas especializadas y libros, muchos de ellos disponibles en la biblioteca de la primera Facultad de Arquitectura del país en la Universidad Nacional. En particular, las revistas han representado una herramienta fundamental para la difusión del conocimiento que llevó la arquitectura colombiana a la escena internacional y compartió información sobre arquitectura fuera de las fronteras nacionales.

Otro elemento proporcionado por el manifiesto-mapa está definido por las biografías de las figuras principales que compartieron la tarea de contribuir a la construcción de la ciudad, cruzando o superponiendo muy a menudo sus caminos: arquitectos, ingenieros y urbanistas —colombianos (a menudo formados en el extranjero) y numerosos europeos (que se trasladaron al país)— incluyendo, solo por nombrar algunos, Gabriel Serrano, Guillermo González Zuleta, Fernando Martínez, Karl Brunner, Vicente Nasi, Bruno Violi, Domenico Parma, Leopoldo Rother, etc. Siguiendo las huellas de sus respectivas experiencias de formación, oportunidades de colaboración, viajes y obras arquitectónicas, el mapa informativo apoya la comprensión de la proximidad

potencial de tales figuras con maestros de la arquitectura del escenario internacional (por ejemplo, Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Auguste Perret, Alvar Aalto, etc.), o su participación en algunos eventos importantes (como el CIAM como delegados de la Universidad Nacional).

El componente internacional descrito por el *Manifiesto Bogotá* —complementando la descripción del marco nacional y local— destaca las relaciones más obvias vinculadas a acontecimientos a escala global y subraya la dimensión de «apertura» crítica de la arquitectura colombiana hacia un contexto más amplio, sin por ello perder una connotación propia y peculiar vinculada a la interpretación del contexto nacional. Una condición que con el tiempo ha continuado representando la arquitectura desarrollada en el país y, en particular, en la capital, como se reporta en el editorial de *Arquitectura en Colombia*, libro publicado por la revista *Proa* en 1963: una arquitectura que, «sin perder las características que por fuera distinguen a una obra contemporánea, sea la traducción fiel y directa del medio físico, social y cultural del país».

El Manifiesto apoya y guía una exploración a través de la arquitectura de la Bogotá del siglo XX con el objetivo de abrir nuevos caminos para la investigación, enfocándose en el aporte y valor de las obras y sus autores: una acción de conocimiento y síntesis que reconoce las colecciones de archivo como una herramienta clave para continuar observando y analizando críticamente las dinámicas que llevaron a la definición de la imagen de la ciudad desde el propio proyecto arquitectónico.

El archivo como instrumento de nuevo conocimiento

La importancia de considerar los documentos de archivo como material operable para el conocimiento ha sido experimentada directamente por la autora de este artículo en una experiencia de investigación en el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, desarrollada entre 2015 y 2018 en el marco de un acuerdo de doctorado en Arquitectura entre la Universidad de Bolonia y la Universidad Nacional de Colombia.

La tesis doctoral tuvo como objetivo analizar la obra realizada en Bogotá por el arquitecto italiano Bruno Violi, figura paradigmática para profundizar las dinámicas de relación entre la contribución europea y la arquitectura moderna en Colombia entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX.

Los dibujos técnicos y de detalle, las perspectivas urbanas, los bocetos, las fotografías de época, algunos escritos y documentos que testimonian el trabajo del arquitecto tanto en el ámbito académico como el profesional, han sido el instrumento crucial para definir los objetivos de investigación, estudiar el proceso de desarrollo del proyecto y la construcción de las obras en la ciudad. Estos documentos han proporcionado la base científica para la lectura compositiva de algunos casos de estudio, y para la identificación de las relaciones entre los componentes respectivamente vinculados al contexto italiano-europeo y colombiano que caracterizan las obras realizadas en la capital, consideradas parte del patrimonio arquitectónico moderno.

La investigación sobre Violi también ha puesto de relieve aspectos problemáticos que suelen encontrarse en las colecciones de archivo, especialmente cuando se trata de figuras menos conocidas, cuyos archivos se han perdido en parte o cuyo reconocimiento de valor o adquisición por parte de instituciones de protección ha sido tardío.

Aunque se confirman como recursos valiosos para la investigación histórica, proyectual y teórica, los archivos suelen presentar vacíos estructurales y culturales que influyen en la comprensión del patrimonio construido. Las lagunas se refieren, entre otros, a la falta de documentación completa de las obras, pues en algunos casos solo hay bocetos o dibujos referidos a versiones preliminares del proyecto, o solo hay algunos planos, pero no secciones ni alzados; faltan fotografías de época útiles para reconstruir las transformaciones que han sufrido los edificios a lo largo del tiempo; faltan informes, documentos descriptivos o expedientes de aprobación que puedan aportar más detalles o dar testimonio del pensamiento del autor.

Reconocer esta condición no pretende negar el valor del material disponible, sino que sugiere un uso del archivo como herramienta dinámica, que puede ofrecer la oportunidad de abrir nuevas perspectivas y vías de investigación tanto sobre lo que conserva como sobre lo que falta.

Las colecciones de archivos no son, por tanto, portadoras de valor solo en términos de testimonio histórico y documental, sino que representan una fuente capaz de renovarse y de habilitar nuevos conocimientos: una condición que, para cumplirse, depende en primer lugar de la accesibilidad de los documentos y de un continuo (y necesario) proceso de curaduría, comunicación y valoración de los mismos.

El *Manifiesto Bogotá*, al restituir una cartografía de las colecciones del Archivo del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, persigue este objetivo de valoración del patrimonio archivístico como material vivo y se propone funcionar como un inventario abierto funcional para futuras investigaciones, intervenciones curatoriales y proyectos de valoración del patrimonio moderno en clave relacional, crítica e internacional.

Una mirada nacional

Jonathan Hernández Rojas

El *Manifiesto Bogotá* propone un recorrido conceptual y visual que expone hitos fundamentales para comprender la evolución arquitectónica de la capital durante el siglo XX. Desde los primeros años del siglo, este manifiesto muestra un panorama urbano profundamente influenciado por situaciones políticas, avances industriales, contextos económicos y eventos sociales que, de manera directa e indirecta, contribuyeron a la construcción de la imagen de Bogotá.

El recorrido parte del centro de la ciudad, en especial de la carrera Séptima, entendida como eje estructurante del *Manifiesto Bogotá*. A lo largo de esta vía emblemática se manifiestan estilos, materiales, tipologías y tendencias que reflejan el progreso y las transformaciones de la ciudad. La carrera Séptima se presenta así como un catálogo vivo de la arquitectura capitalina, un testimonio de su evolución histórica desde los desarrollos coloniales hasta los proyectos contemporáneos.

Las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother desempeñan un papel esencial en esta narrativa. En ellas se resguardan, identifican y catalogan numerosos proyectos vinculados a esta vía, como los edificios Quintana y El Tiempo de Bruno Violi, el edificio Embajador de Guillermo Bermúdez, el edificio de apartamentos Giraldo de Fernando Martínez, entre otros. Estas obras permiten entender cómo la carrera Séptima actúa como columna vertebral que conecta temporalidades y estilos en la construcción de Bogotá.

El final de la Guerra de los Mil Días jugó un papel importante en el desarrollo de Bogotá durante el siglo XX y trajo consigo un período de relativa estabilidad que permitió avances económicos y urbanos significativos. La Exposición Industrial del Centenario en 1910 marcó la entrada formal de Colombia en el ámbito científico y tecnológico, catalizando proyectos arquitectónicos y urbanísticos ambiciosos, como lo expone Alberto Saldarriaga (2000) en el libro *Bogotá Siglo XX: urbanismo, arquitectura y vida urbana*.

Durante la década de 1930, la llegada del austriaco Karl Brunner transformó el rumbo del urbanismo bogotano. Consciente de la necesidad de cohesionar las piezas dispersas del tejido urbano, Brunner promovió la planificación de terrenos baldíos y consolidó una estructura más integrada para la capital. Estas acciones impulsaron nuevos proyectos de vivienda que respondieron a la demanda de zonas exclusivamente residenciales, bien acogidas en barrios como La Merced, con sus casas de estilo inglés (Saldarriaga, 2000).

Un acontecimiento decisivo para la imagen urbana de Bogotá fue el Bogotazo de 1948, una jornada de violencia desatada tras el asesinato del entonces candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán. Este suceso transformó profundamente la percepción del centro, provocando su abandono progresivo y un desplazamiento hacia las periferias. La posterior reconstrucción y el surgimiento de nuevas áreas urbanas reflejaron los intentos de la ciudad por adaptarse a las dinámicas impuestas por este evento traumático (Niño y Reina, 2010).

Las visitas de Le Corbusier entre 1947 y 1950 coincidieron con este período de cambio. Su interacción con la ciudad, todavía intacta en muchas de sus partes más emblemáticas, abrió nuevas perspectivas para el urbanismo bogotano. Sus planteamientos sobre planificación racional y jerarquización espacial influyeron en futuros proyectos y sirvieron de inspiración a generaciones de arquitectos locales (Tarchópulos, 2022).

La academia y el rol formador de la Universidad Nacional

El desarrollo arquitectónico de Bogotá estuvo profundamente marcado por la academia, especialmente por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional. Entre sus figuras más influyentes destaca Leopoldo Rother, quien inició su labor docente en 1938 impartiendo Teoría de la Arquitectura. Su enseñanza, caracterizada por el rigor técnico y la referencia constante a fuentes internacionales, como los calcos del Neufert incluidos en sus apuntes, formó a una generación de arquitectos que marcaron el paisaje urbano de la segunda mitad del siglo XX.

El legado de Rother se conserva hoy en diversos archivos. El Museo de Arquitectura que lleva su nombre resguarda 25 folios de pergamino elaborados por él mismo, mientras que el Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional custodia más de 250 cajas con recortes y apuntes de sus lecciones.

Este acervo documental da cuenta de su pasión por la enseñanza y del impacto que tuvo en las obras de arquitectos como Fernando Martínez Sanabria (con más de 5300 documentos), Camacho y Guerrero (5700 documentos) y Jiménez & Cortés Boshell (7500 documentos).

El campus universitario se consolidó, además, como un laboratorio de experimentación en diseño. Entre las obras más destacadas se encuentran el Departamento de Química, las casas para profesores, el edificio de la Imprenta, hoy Museo de Arquitectura, y el propio trazado del campus, todos proyectos de Rother que introdujeron una manera innovadora de concebir la arquitectura. A estos se suman el edificio de la antigua Facultad de Arquitectura (demolido), proyectado por Hernán Herrera Mendoza y, posteriormente, el edificio de la Facultad de Ciencias Económicas de Fernando Martínez, que integra elementos característicos de su obra.

En conjunto, estos proyectos, resguardados en el Museo de Arquitectura, dieron origen a nuevas formas de pensar la ciudad y el territorio, dejando una impronta duradera no solo en la Universidad Nacional, sino también en la arquitectura moderna bogotana.

La construcción del mapeo conceptual

El *Manifiesto Bogotá* presenta un mapeo conceptual amplio y detallado, elaborado a partir de la interrelación entre fuentes académicas sobre arquitectura y urbanismo en Bogotá, documentos históricos de contexto y los valiosos archivos del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother. Este mapeo propone una visión que conecta, en espacio y tiempo, hechos históricos, proyectos arquitectónicos y eventos sociales, logrando un relato cohesivo que muestra cómo circunstancias nacionales e internacionales moldearon la imagen de la ciudad y se materializaron en sus proyectos.

La construcción de este mapeo conceptual implicó la consulta minuciosa de documentos de archivo, como planos, fotografías y dibujos pertenecientes a las colecciones del museo. Este análisis permitió identificar patrones y conexiones inesperados, como las colaboraciones entre arquitectos y diseñadores. Un ejemplo de ello es la casa Shaio, diseñada por Bruno Violi, cuya espacialidad interior fue posteriormente desarrollada por Anatole Kasskoff.

También fue fundamental incorporar publicaciones de gran relevancia, como las revistas *Proa* y *Escala*, que documentaron en tiempo real la evolución de la arquitectura bogotana y sirvieron de inspiración a numerosos profesionales. Así mismo, se incluyeron las Bienales Colombianas de Arquitectura, iniciadas en 1962, que han reflejado y promovido transformaciones en el pensamiento arquitectónico del país.

El *Manifiesto Bogotá* no pretende ofrecer respuestas definitivas, sino constituirse como una herramienta de exploración y análisis que organiza y conecta hechos, proyectos y eventos para identificar relaciones y tendencias que han marcado la evolución de la ciudad.

En este proceso, las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother se posicionan como testigos esenciales, destacando la importancia de conservar y estudiar el patrimonio arquitectónico de Bogotá. A través de los diferentes capítulos de este documento, estas colecciones son abordadas desde una perspectiva analítica que parte del documento conservado para poner en evidencia una de las múltiples interpretaciones posibles del *modus operandi* de cada arquitecto, diseñador o firma.

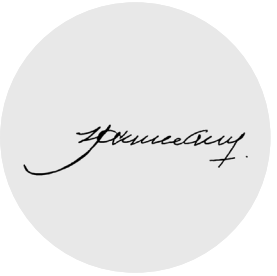
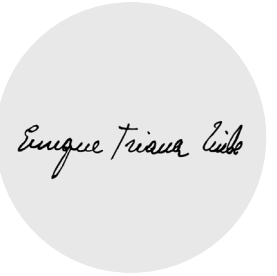
Finalmente, este manifiesto no solo propone un entendimiento más amplio del pasado de la capital, sino que también invita a imaginar su futuro. Al comprender los espacios que habitamos y las historias que contienen, se abre la posibilidad de construir una ciudad más consciente de sus raíces y con una mirada crítica hacia su porvenir.















Las 14 colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother

SECCIÓN 2

LAS COLECCIONES DEL MUSEO DE ARQUITECTURA LEOPOLDO ROTHER

Rother

LRC

Leopoldo Rother Cuhn

Esteban Escobar Pérez
Danna Alexandra Nossa Hozman
Juan David Martínez Salazar
Rafael Nicolás Bajonero Padilla
Juanita de los Ángeles Salas Meneses



Colección Leopoldo Rother Cuhn

Signatura: LRC

Figura 2. Fotografía de Leopoldo Rother Cuhn [Documento]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 057 Documentos personales, LRC.057.D0005. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Proyectos destacados:

- [1936-1946] Ciudad Universitaria, UN.
- [1937] Instituto de Educación Física, UN.
- [1938] Casa de Profesores, UN.
- [1941] Facultad de Ingeniería, UN.
- [1943] Facultad de Química, UN.
- [1943] Instituto de Veterinaria, UN.
- [1944] Colegio Santa Clara, Bogotá.
- [1945] Facultad de Agronomía de Palmira, UN.
- [1945] Imprenta, UN.
- [1946] Edificio Nacional de Barranquilla.
- [1946] Plaza de mercado de Girardot.
- [1948] Edificio Nacional de Pitalito.
- [1948] Urbanización en Bosa.
- [1949] Facultad de Medicina, UN.
- [1950] Facultad de Farmacia, UN.
- [1952] Edificio Nacional de Socorro.
- [1953] Edificio de Correos de Neiva.
- [1954] Hogar de la Joven, Bogotá.

Inventario LRC:
Click aqui

Leopoldo Rother Cuhn nació en 1894 en Breslau, Alemania. Se graduó como ingeniero[2] en la Technische Hochschule de Berlín, Charlottenburg, en 1920 con grado de «sobresaliente». Rother inició su vida laboral como funcionario del estado de Prusia en el cargo de arquitecto residente y, posteriormente, como diseñador de edificios públicos. En 1935 fue retirado de su cargo público debido a la legislación nazi. En 1936, al advertir las futuras consecuencias del régimen nazi, Rother aplicó a una convocatoria para ser arquitecto en Colombia, convocatoria que un hermano de Susana de Rother, importador de café, leyó en la representación consular colombiana en Hamburgo (Rother, 1984). Ese mismo año fue aceptado en la convocatoria de arquitectos de la Dirección de Edificios Nacionales (DEN) del entonces Ministerio de Obras Públicas de Colombia y se trasladó a ese país con su familia.

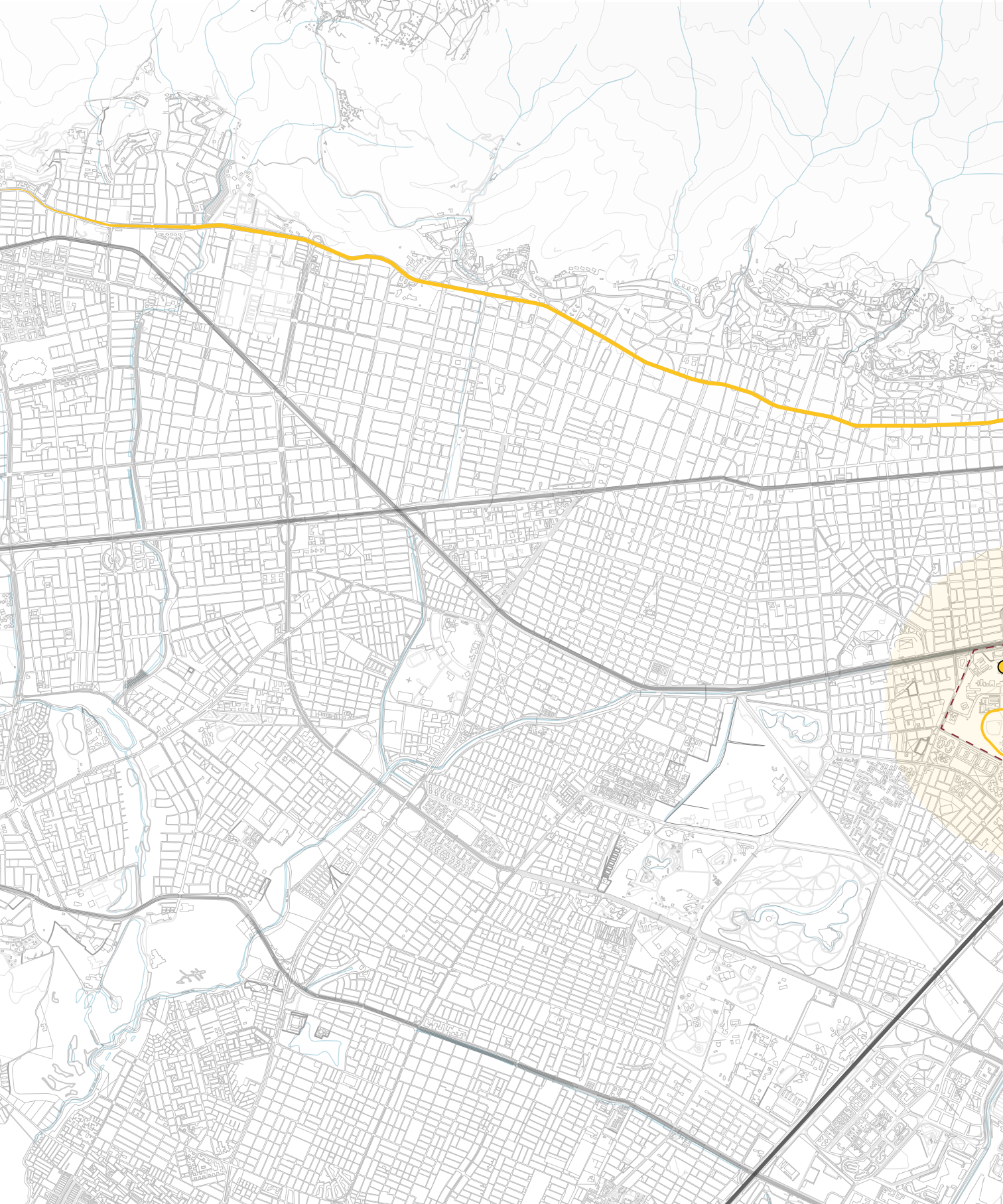
El primer encargo de Rother en la DEN fue el proyecto urbanístico de la Ciudad Universitaria de Bogotá. En 1938 Rother se vinculó como profesor de cátedra a la Universidad Nacional de Colombia paralelamente a su actividad en la Dirección de Edificios Nacionales. Posteriormente desarrolló otros proyectos como el Estadio Alfonso López Pumarejo (1937), las casas de profesores de la Ciudad Universitaria (1938), el edificio del Departamento de Física (1941), la imprenta de la Ciudad Universitaria (1945), el Centro Cívico y Edificio Nacional de Barranquilla (1946) y la Plaza de Mercado de Girardot (1946).

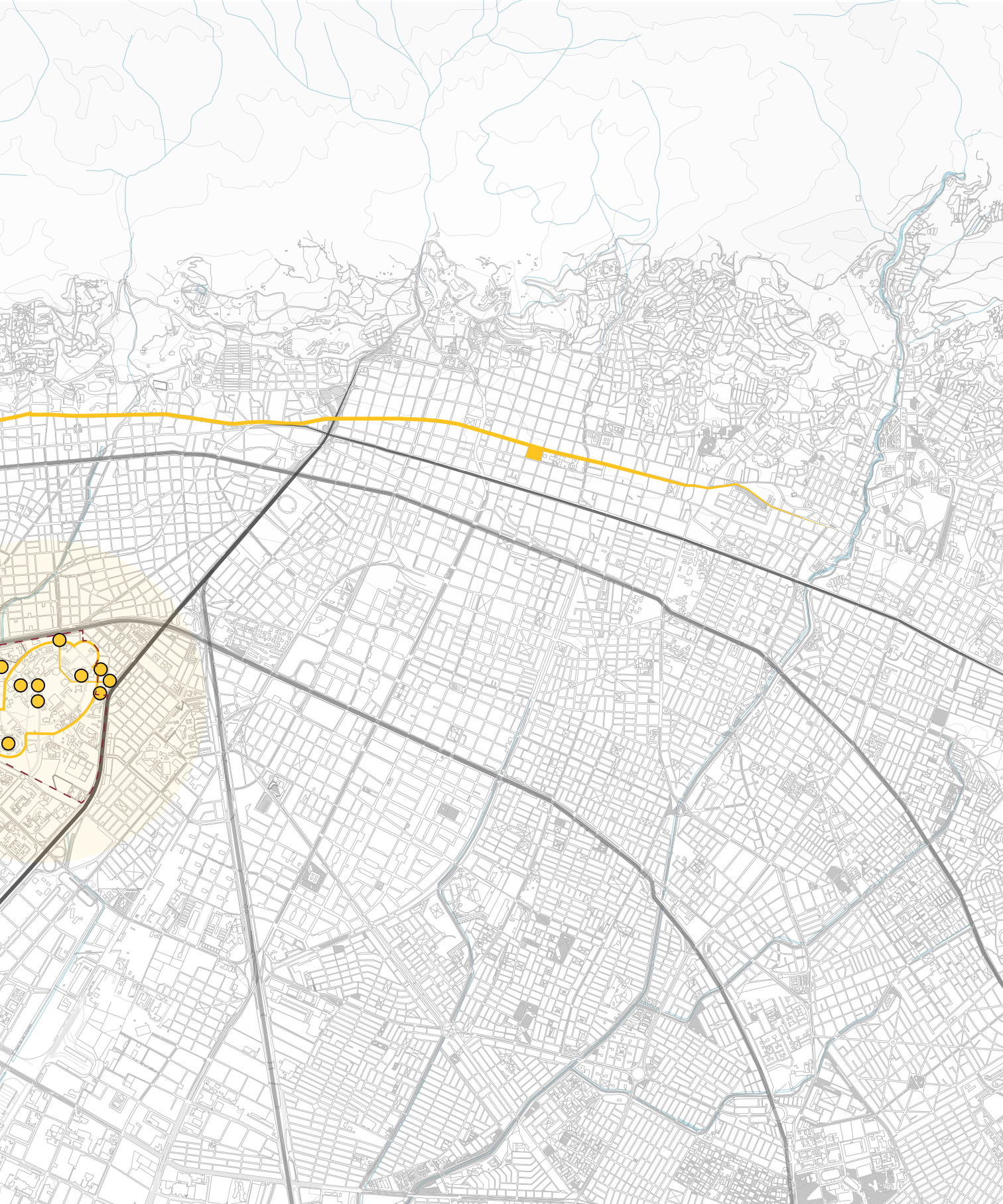
La labor de Rother en la DEN se suspendió entre 1942 y 1943, cuando fue retirado temporalmente del Ministerio de Obras Públicas. En dicho período Rother trabajó con la firma Arcadio Cuervo y Otto Marmorek en encargos privados. Más adelante, entre 1946 y 1947 se convirtió en socio de la firma

2. En su traducción de los diplomas de Leopoldo Rother, Valeria Carrizosa, filóloga alemana de la Universidad Nacional de Colombia, concluye que, efectivamente, Leopoldo Rother se graduó como «ingeniero».

Espinel, Rother, Quiñones, Márquez – Ingeniería Civil y Arquitectura. Este fue su período de trabajo en proyectos privados, con la excepción de su actividad como funcionario público.

Rother se separó del Ministerio de Obras Públicas en 1961, momento en el cual aumentó considerablemente su dedicación a la enseñanza de la arquitectura y el urbanismo no solo en la Universidad Nacional sino en todas las facultades de arquitectura de Bogotá. Rother publicó el libro *Tratado de diseño arquitectónico. Asoleación* en 1972, cuatro años antes de concluir su actividad académica. Dos años más tarde, el 3 de julio de 1978 falleció en Bogotá a los 84 años.





Memorias[3]

Esteban Escobar Pérez

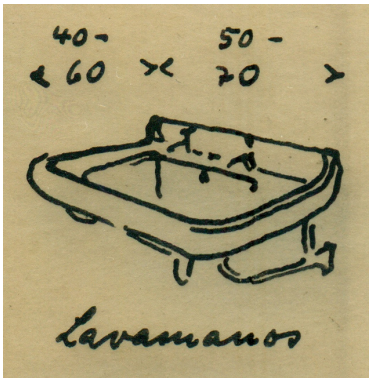


Figura 3. Dibujo a mano alzada de lavamanos [Documento]. 1938.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 050 Memorias, LRC.050.38. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

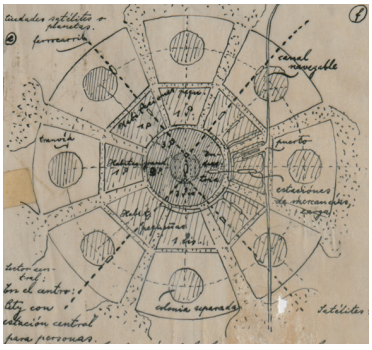


Figura 4. Esquema de una zona metropolitana bajo la tipología de ciudad jardín con ciudades satélite [Documento]. 1938.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 050 Memorias, LRC.050.16. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

El Museo de Arquitectura Leopoldo Rother conserva algunas de las «memorias» de Leopoldo Rother, un conjunto de al menos 159 hojas en las que Rother compiló una serie de referentes arquitectónicos y urbanísticos para sus clases universitarias. Hans Rother llama a este material «hojas de "conferencias"» e indica que las mismas fueron ilustradas por Leopoldo Rother entre 1938 y 1945, durante su primer período de docencia (Rother, 1984, p. 200). Para este análisis se revisó la totalidad de las memorias.

Los estudiantes de «Papá Rother» recuerdan que el profesor alemán llevaba a clase unas «pequeñas hojas, bellamente dibujadas por él mismo, en las que estaban las anotaciones para dar la clase» (Mateus, 2023). Las hojas eran repartidas por el profesor entre los alumnos al inicio de clases como material de consulta, y le eran retornadas al finalizar el curso (Rother, 1984, p. 212).

En el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother se conservan 58 de estas memorias, de las cuales 47 son originales y 11 son fotocopias. Las memorias se encuentran paginadas de la 1 a la 122 (de manera interrumpida). Es posible que en otros archivos se encuentren más folios, puesto que la página 122 (última en ser dibujada) data del 6 de agosto de 1944, un año antes de la fecha última que indica Hans Rother.

En las memorias de Rother predomina el dibujo sobre el texto, tanto en área como en esmero: en promedio el 80 % del área de cada hoja está dibujada, en tanto que el restante 20 % está ocupado por texto, con muy escasos espacios vacíos. Sin duda alguna la composición de las hojas está armada principalmente con los dibujos (perspectivas, plantas, alzados, detalles) en torno a los cuales se apiñan notas con cuidadosa letra cursiva en español. El texto, por lo tanto,

3. El presente texto es un extracto de un artículo de mayor extensión presentado para el *workshop* de las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, realizado en 2023.

no solo no tiene protagonismo en las memorias de Rother, sino que debe deformarse para adaptarse a los intersticios y estrechas márgenes que sobran luego de la etapa de dibujo.

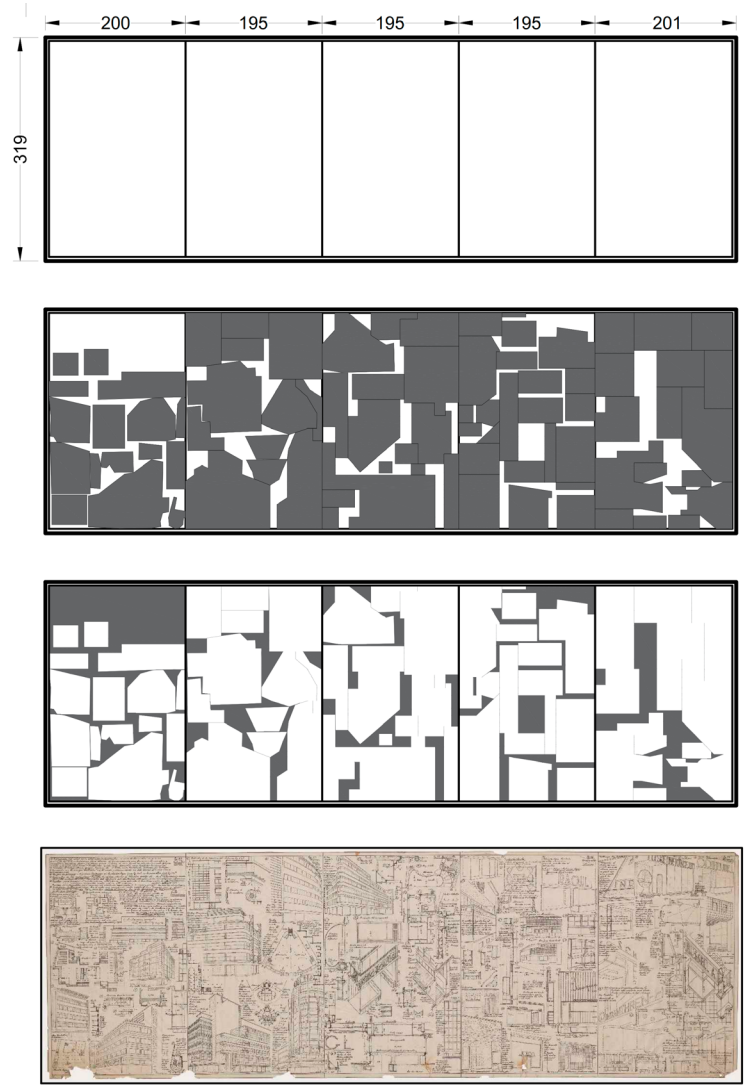


Figura 5. Análisis de la composición de las memorias de Leopoldo Rother [Documento]. 1940.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 050 Memorias, LRC.050.83-87. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Casos por lugar		
Lugar	Número de casos	%
Europa	59	85.51%
USA	4	5.80%
Colombia	6	8.70%
Total	69	100.00%

Tabla 1. Análisis del número de casos por lugar [Tabla]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Esteban Escobar Pérez.

Países		
País	Número de citas	%
Alemania	21	30.43%
Francia	6	8.70%
Colombia	6	8.70%
Italia	5	7.25%
Inglaterra	4	5.80%
USA	4	5.80%
Países Bajos	3	4.35%
Rusia	3	4.35%
Austria	2	2.90%
Chequia	2	2.90%
Suiza	2	2.90%
España	2	2.90%
Polonia	2	2.90%
Suecia	2	2.90%
Bélgica	1	1.45%
Ciudad del Vaticano	1	1.45%
Finlandia	1	1.45%
Holanda	1	1.45%
Londres	1	1.45%
Total	69	100.00%

Tabla 2. Análisis porcentaje según países asociados [Tabla]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Esteban Escobar Pérez.

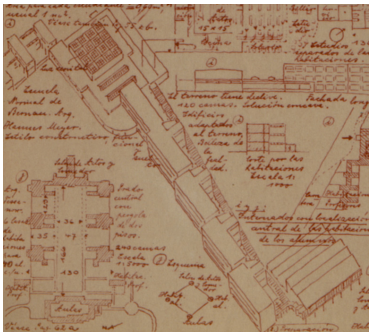


Figura 6. Isometría de la escuela de la Asociación General de Obreros Alemanes en Bernau [Documento]. 1940.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 050 Memorias, LRC.050.61. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

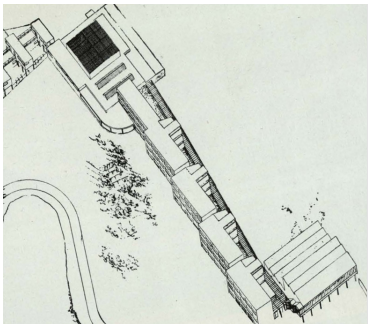


Figura 7. Isometría de la escuela para la Asociación General de Obreros Alemanes en Bernau [Documento]. 1940.
Fuente: Tomada de *Revista Arquitectura* No. 112 de agosto de 1928, p. 263. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. COAM.

Los proyectos arquitectónicos y urbanísticos de Leopoldo Rother incluyeron la mirada multiescalar que se resume en la expresión «De la cuchara a la ciudad»,[4] frase atribuida a Ernesto Nathan Rogers, o a Giuseppe Samonà, la cual quiere decir que la arquitectura, como disciplina, abarca un amplio conocimiento, que va desde lo más pequeño y cotidiano (la cuchara) a los artefactos amplios y más complejos (la ciudad). En sus proyectos Rother definió la implantación de los edificios, la conexión urbana, la espacialidad interior, la materialidad, los detalles constructivos, etc. Pero sin duda alguna es en las «Memorias» donde se evidencia esta rigurosidad creativa con mayor claridad.

Las categorías con mayor desarrollo en las memorias de Rother son las edificaciones residenciales (22,8 %), almacenes y tiendas (19,3 %), edificios educativos y urbanismo, ambas con 15,8 % de incidencia. Como se observa a continuación con la escuela para la Asociación General de Obreros Alemanes en Bernau, Rother calcaba de revistas y libros imágenes de proyectos emblemáticos.

En 29 de las 58 hojas, Rother cita ampliamente *El arte de proyectar arquitectura* de Ernst Neufert,[5] lo cual coincide con la tesis de Mauricio Pinilla (2017) en cuanto a la importancia de dicho manual en el trasegar de Rother. El maestro alemán calcaba los esquemas de Neufert en sus propias hojas de papel pergamino, y les añadía notas sobre el funcionamiento de los espacios y referencias a la aplicabilidad de los modelos en el caso de Bogotá, bien fuera por las condiciones climáticas, sociales o por las determinantes normativas del momento.

En el estudio de las memorias de Rother se logró identificar que más del 85% de las referencias son edificios, barrios o esquemas de ciudades europeas. El restante 14% se reparte entre Colombia (8,7%) y Estados Unidos (5,80%). Cabe destacar que las 6 referencias colombianas hacen alusión a sus propios proyectos, o a condiciones del hábitat bogotano. Es decir, en las memorias de clase, Rother no incluyó referentes arquitectónicos de Suramérica diferentes a sus propias obras.

Del análisis de las «Memorias» se concluye que el trabajo de Leopoldo Rother como profesor consistió en una continua investigación que compartió con sus

4. Dal Cucchiaio alla Città.
5. Citado como Neufert E. (1936). *Bauentwurfslehre* (1 ed.). Editorial Ullstein en el original.

estudiantes. Las memorias que se conservan en el Museo fueron elaboradas solo hasta 1944, aun cuando su actividad como profesor se extendió hasta principios de la década de los años setenta. En cambio, hay evidencia de que Rother continuó coleccionando y anotando sus recortes de revistas y periódicos hasta, al menos, 1974. Esto se puede constatar en los recortes de revistas y textos, fotografías y notas que se conservan en el Archivo Central de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, y que ascienden a 202 cajas, en las que se encuentran archivos de Leopoldo Rother que fueron fechados entre 1920 y 1974. De lo anterior cabe preguntarse ¿dejó Rother de dibujar sus memorias en 1944 o existen ejemplares que no se conservan en el Museo? ¿O quizá Rother comenzó a usar otros formatos en sus clases, además de los recortes de revistas?

Sus esquemas no pierden vigencia. En las memorias de Rother, la mayoría muestra una cuidadosa selección de «clásicos», como los almacenes de Mendelsohn o la Plaza de San Pedro en el Vaticano, a los que las nuevas promociones de arquitectos se siguen acercando. Incluso, muchas de sus notas al pie siguen siendo pertinentes para el estudio contemporáneo del diseño industrial, la arquitectura y el urbanismo.

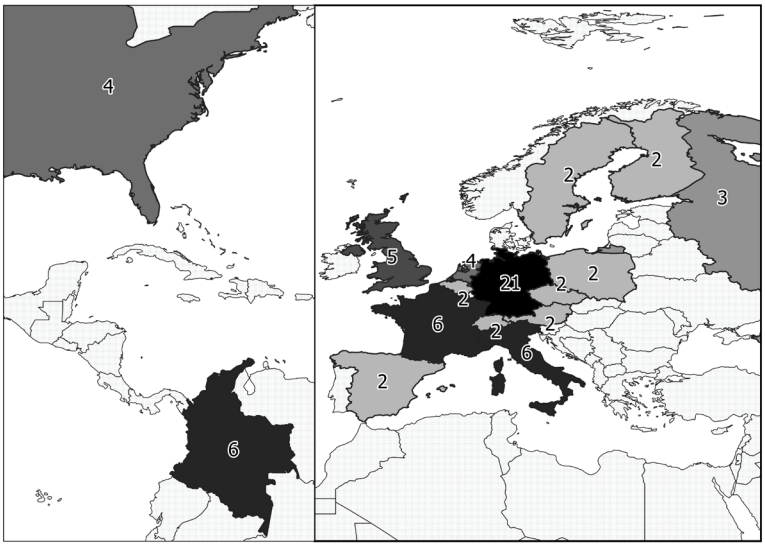


Figura 9. Localización de referencias en las memorias de Rother [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Esteban Escobar Pérez.

Categoría de referentes	%
Edificaciones residenciales	22.8%
Almacenes, tiendas, centros comerciales	19.3%
Edificios educativos	15.8%
Urbanismo - Unidades vecinales	15.8%
Teatros y auditorios	8.8%
Colonias de vacaciones	7.0%
Edificios de oficinas	3.5%
Medidas	2.6%
Museos	2.6%
Iluminación artificial	0.9%
Iluminación natural	0.9%
Total	100.0%

Tabla 3. Categorías en las memorias de Rother [Tabla]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Esteban Escobar Pérez.

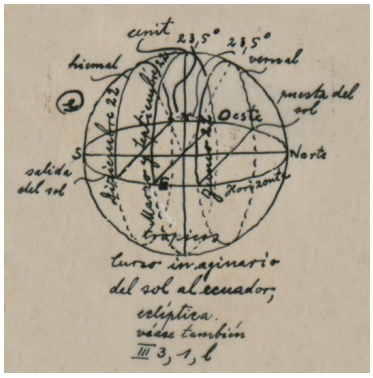


Figura 8. Estudio de asoleamiento en el ecuador [Documento]. 20 de abril de 1938.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 050 Memorias, LRC.050.15. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

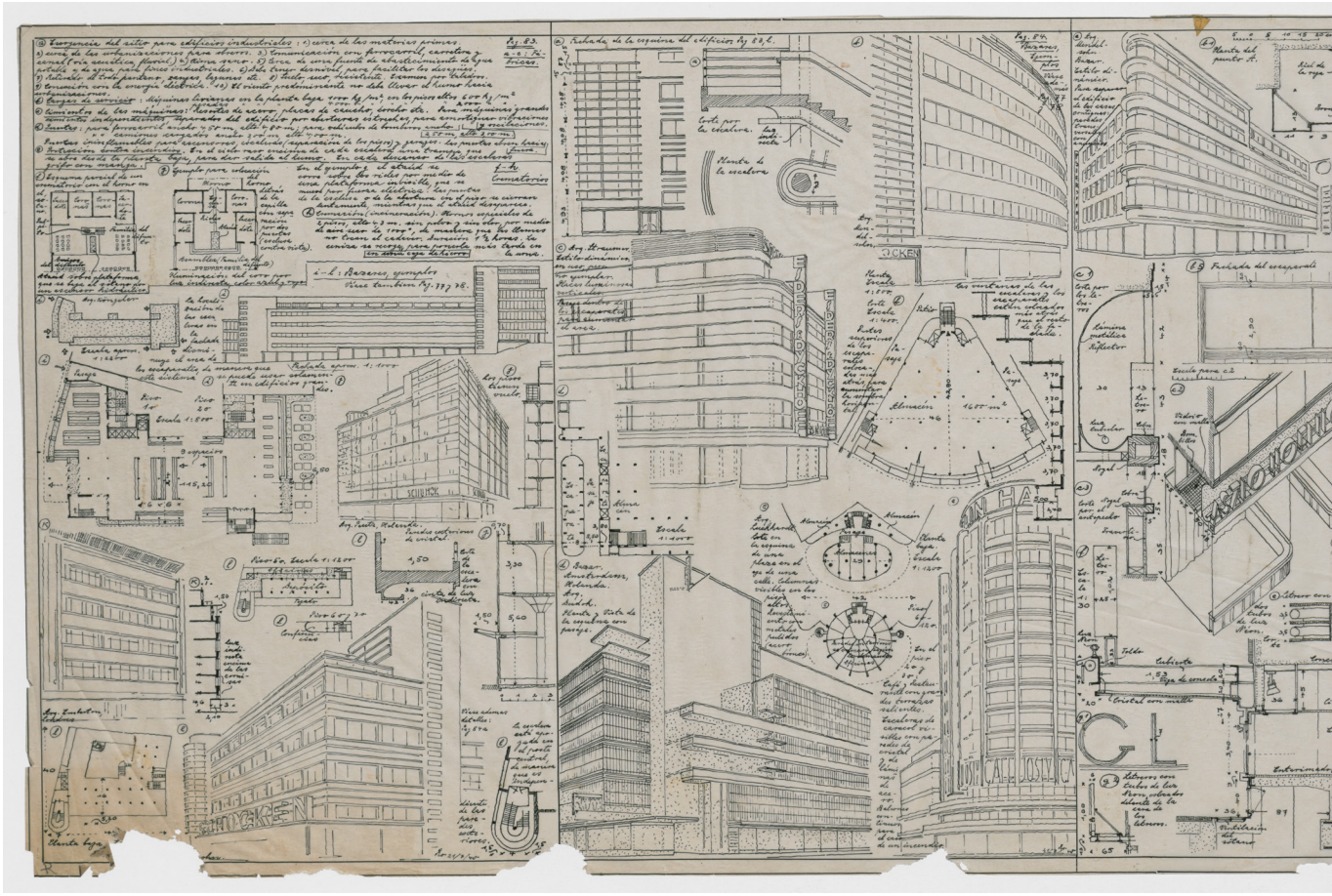
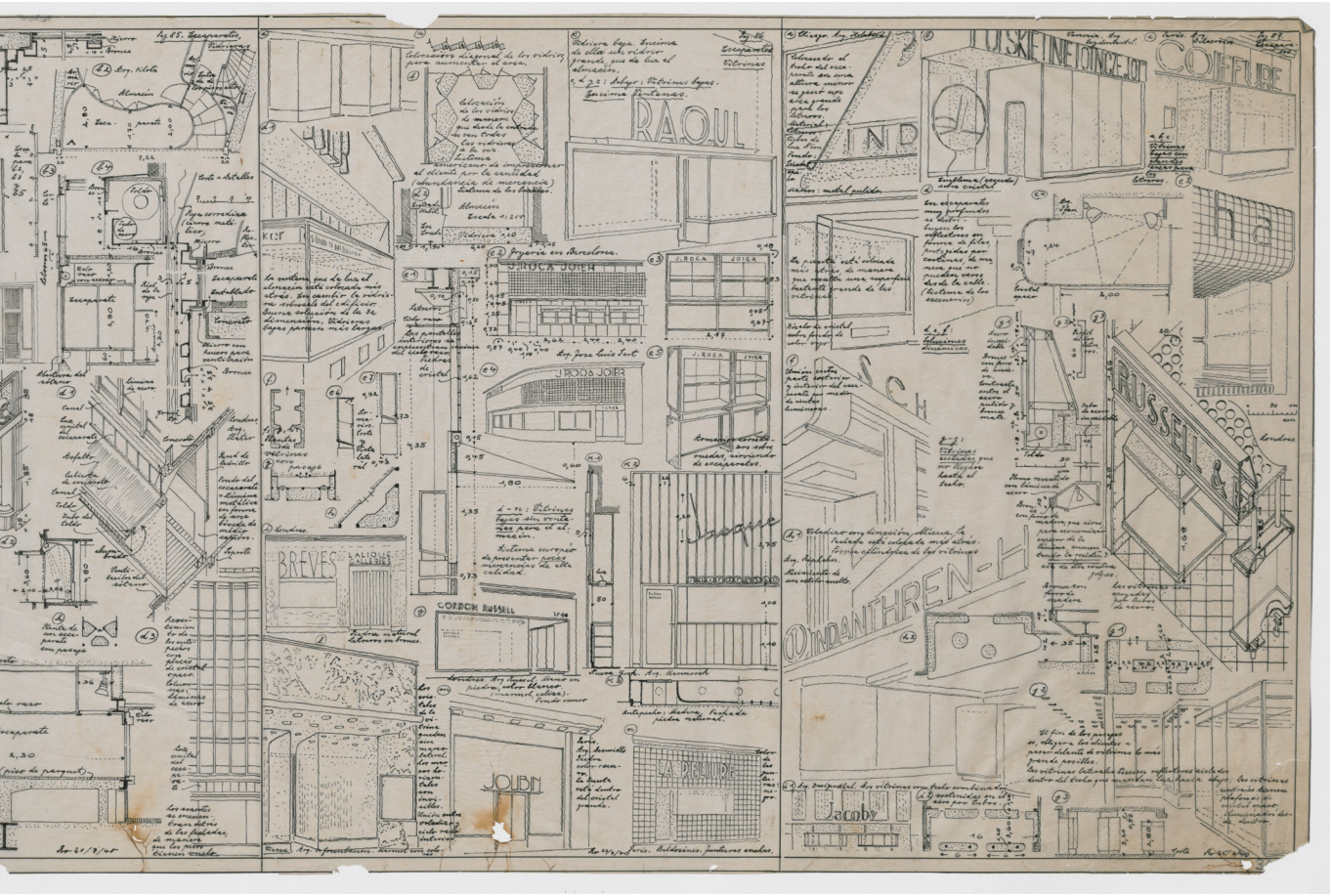


Figura 10. Memorias de almacenes, centros comerciales y tiendas [Documento]. 1940.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 050 Memorias, LRC.050.83-87. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.


RAOUL
COIFFURE
RUSSELL &
INDANTHREN-H
BREVES
CORDON RUSSELL
JOUBIN
LA PERLUDE
J. ROCA JOIER

Facultad de Ingeniería

Danna Alexandra Nossa Hozman

El edificio del Departamento de Física, actualmente Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de Colombia, fue proyectado en 1941 por Leopoldo Rother en colaboración con Bruno Violi, y construido de 1943 a 1945. El edificio surgió a partir de un proyecto de Alberto Wills Ferro. En 1941, Rother también diseñó el Observatorio Meteorológico Nacional y el Instituto Químico Nacional o Laboratorio de Minas y Petróleos, debido a que estos proyectos fueron diseñados simultáneamente evidencian relaciones formales y características comunes. Cabe resaltar que en la obra arquitectónica de Leopoldo Rother se identifican constantes y variables transversales en temas como: el lenguaje arquitectónico, las estrategias formales y que los tipos arquitectónicos constituyen un estilo propio.

El proyecto de la Facultad de Ingeniería partió de una retícula en planta que ubicaba espacialmente el sistema estructural conformado por columnas perimetrales y centrales que aparecían como apoyos puntuales en los espacios internos. El edificio se desarrolló en tres pisos y se basó en una tipología de barra alargada en sentido longitudinal, con cuatro bloques ortogonales adyacentes a la fachada posterior —orientada en sentido suroeste—, dispuestos transversalmente al cuerpo longitudinal del edificio y equidistantes entre sí.

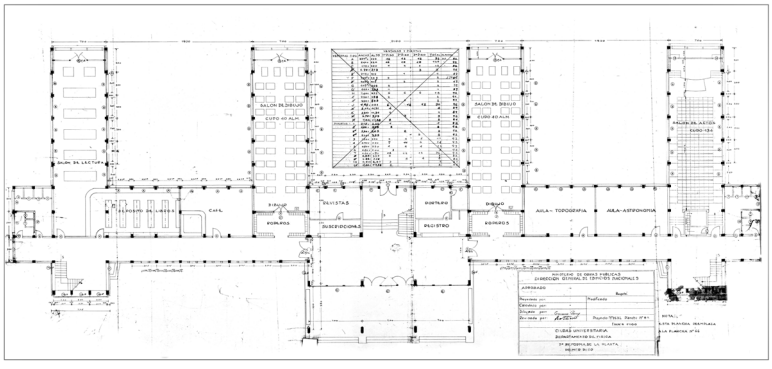


Figura 11. Reforma planta primer nivel Facultad de Ingeniería Universidad Nacional [Documento]. 1942.
Fuente: Tomado de la Colección LRC. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

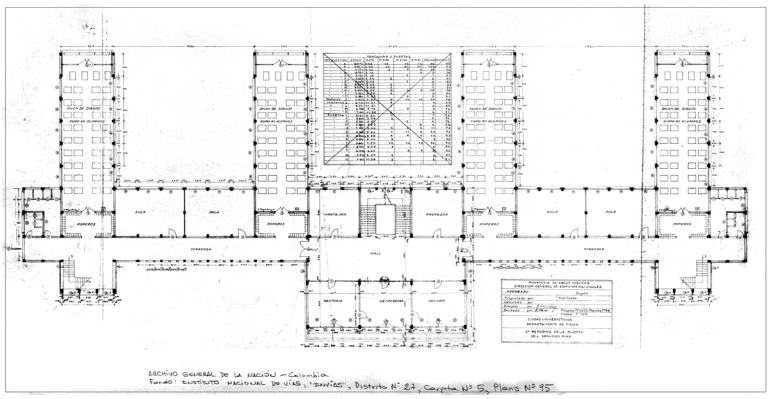


Figura 12. Reforma planta segundo nivel Facultad de Ingeniería Universidad Nacional [Documento]. 1942.
Fuente: Tomado de la Colección LRC. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

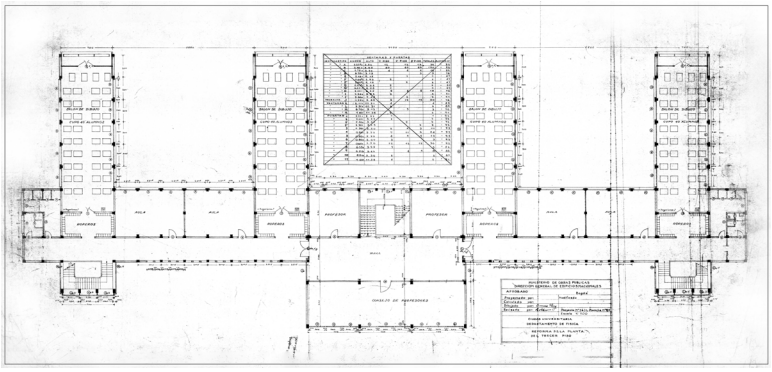


Figura 13. Reforma planta tercer nivel Facultad de Ingeniería Universidad Nacional [Documento]. 1942.
Fuente: Tomado de la Colección LRC. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

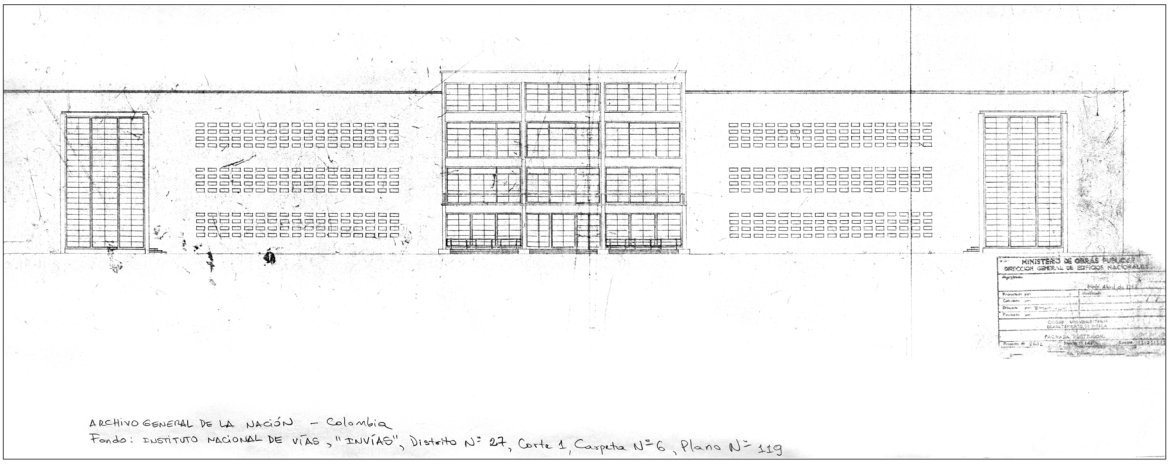
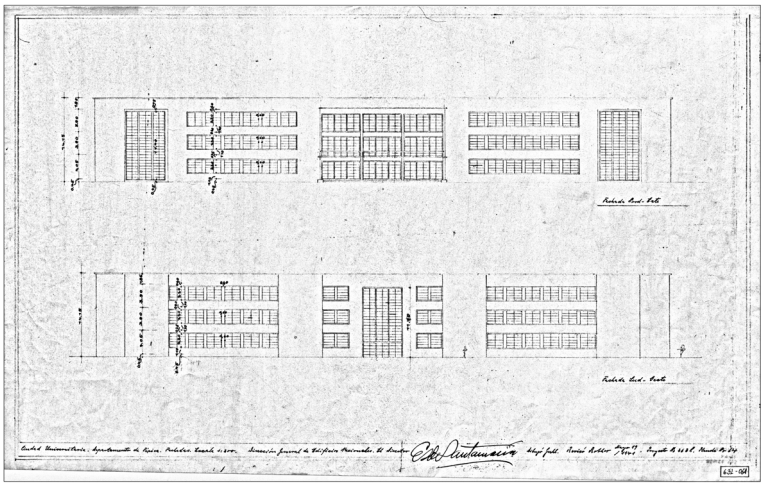


Figura 14. Fachada posterior Facultad de Ingeniería Universidad Nacional [Documento]. 1942.
Fuente: Tomado de la Colección LRC. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Figura 15. Planimetría de fachadas con composición de los vanos de las ventanas de la Facultad de Ingeniería Universidad Nacional [Documento]. 1942.
Fuente: Tomado de la Colección LRC. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.



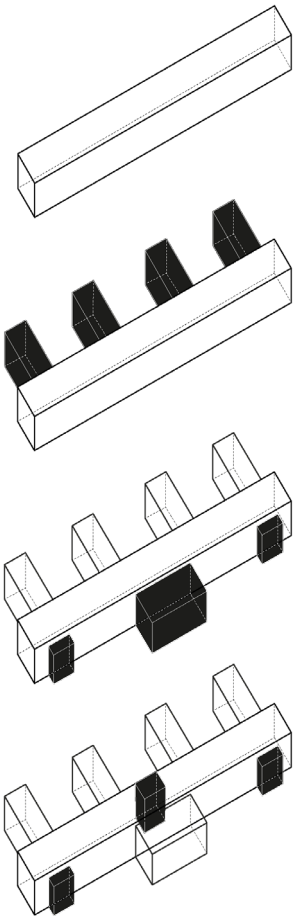


Figura 16. Axonometrías de análisis, volumetrías conformación del edificio de la Facultad de Ingeniería, distribución circulación vertical [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Danna Alexandra Nossa.

El edificio contó con cuatro fachadas, dos dispuestas en los costados longitudinales y las otras dos, más angostas, en los costados extremos del cuerpo principal; los cuatro bloques menores mostraban tres fachadas, dos en sentido longitudinal y una como remate en sentido transversal a los bloques. En el centro de la fachada principal —orientada en sentido noreste—, sobresalió un volumen alargado dispuesto paralelamente a la barra principal, que en el primer nivel conformó un pórtico de acceso.

Dos de las escaleras fueron dispuestas en los ejes transversales de los dos bloques extremos del cuerpo principal y contenidas en un volumen que sobresalía de la fachada principal, mientras que la tercera escalera se ubicó en el eje central del edificio. En la barra alargada es evidente la conformación de dos crujías longitudinales, hacia la fachada principal (noreste), en la crujía de menor ancho se dispuso la circulación horizontal y la de mayor dimensión, las aulas. La cubierta del edificio se resolvió con cinco cubiertas a dos aguas, una cubierta para cada uno de los cinco volúmenes que conformaron el edificio, sin embargo, los muros perimetrales sobresalieron para ocultar las cubiertas, esto con el fin de que el remate del edificio se entendiera como una superficie horizontal; los volúmenes de las dos escaleras y del pórtico de acceso fueron rematados con una cubierta plana. El edificio reposó sobre un basamento con la misma huella de la construcción, esta zona dura perimetral rebasó el pórtico de acceso para crear una plaza que antecede al edificio. Alrededor del proyecto se observa una gran zona blanda con vegetación.

El lenguaje formal y el carácter del edificio estuvieron expresados en las fachadas, es posible notar una simetría especular que partió del eje central y se representa en la composición del edificio. Las ventanas en las fachadas conformaron franjas horizontales y respondieron a la morfología alargada del edificio; en la fachada principal noreste, los dos volúmenes de escaleras que sobresalen marcaron un ritmo vertical por medio de un gran muro cortina conformado por ventanas horizontales; en el caso del volumen central se conformó por tres franjas verticales y horizontales, en el segundo piso se dispuso un balcón que sobresale del pórtico, en los muros situados frente a los pasillos.

En los dos costados del volumen principal ubicado en el eje central se dispusieron tres franjas horizontales, cada una conformada por una rejilla de vanos longitudinales de 4 x 17 m. En la fachada posterior suroeste, los cuatro bloques transversales se remataron con tres franjas horizontales conformadas por ventanas de piso a techo y una baranda que configuró un balcón, en la fachada retrocedida pueden evidenciarse tres franjas horizontales conformadas por ventanas y en el eje central un muro cortina vertical dividido por ventanas longitudinales. En la construcción del edificio se utilizaron materiales nuevos para la época como acero y concreto armado, también se utilizaron materiales usados en la construcción local como madera para la estructura de la cubierta y los acabados de pisos interiores, la teja de barro para las cubiertas y la piedra para el basamento del edificio.

Finalmente, las formas racionalistas y la composición clásica definieron el estilo del edificio, puesto que la forma primaria fue afectada mediante operaciones formales que dieron como resultado su morfología final. De igual manera, la composición general estuvo configurada por principios de ritmo, repetición, simetría, jerarquía y pauta, los cuales comprendieron el lenguaje formal y arquitectónico del edificio. Así mismo, el equilibrio entre masa y vacío creó dos capas superpuestas en la conformación de las fachadas, combinando elementos tectónicos y estereotómicos que configuraron la composición exterior del proyecto, de esta manera el sistema de la envolvente se puede entender como un elemento continuo que configura la piel externa del edificio y adquiere la forma de los volúmenes que lo constituyen.

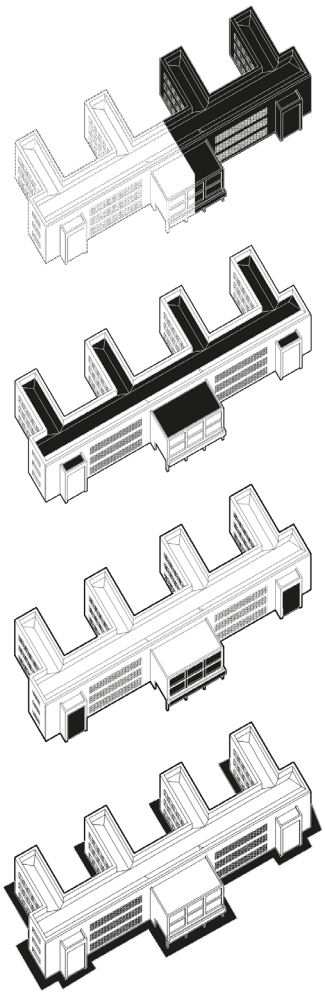


Figura 17. Axonometrías de análisis, esquema simetría especular del proyecto de la Facultad de Ingeniería, conformación de cubiertas, franjas de vanos y basamento [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Danna Alexandra Nossa.

Urbanización en Bosa

Juan David Martínez Salazar

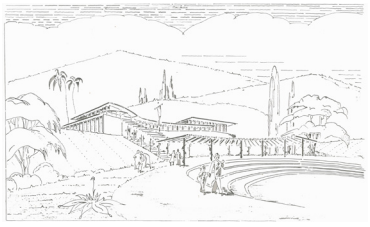


Figura 18. Perspectiva centro cultural [Documento]. 1947.
Fuente: Tomado de la Colección LRC. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Este proyecto de urbanización fue una propuesta de la firma Jeremías Eraso y Leopoldo Rother Ingenieros y Arquitectos en el municipio de Bosa, una zona rural en la que no se esperaba un crecimiento tan acelerado como el de las décadas posteriores. El proyecto se componía de viviendas en lotes independientes alrededor de un centro cultural. Se puede extraer de la planimetría existente que el emplazamiento del proyecto coincidía con el camino que conectaba el centro de Bosa con la hacienda Bosatama, más al sur de la sabana.

El diseño urbano se basó en una lógica concéntrica alrededor del centro cultural (figura 18) en el que se centralizó un programa de actividades comunales como

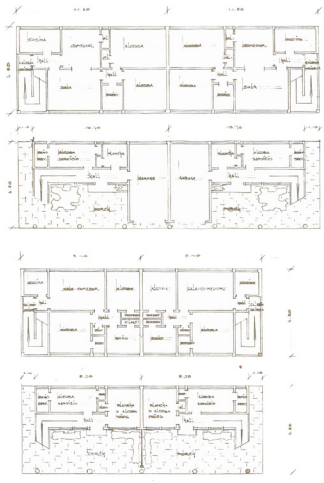


Figura 19. Plantas tipo, viviendas de dos pisos [Documento]. 1947.
Fuente: Tomado de la Colección LRC. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

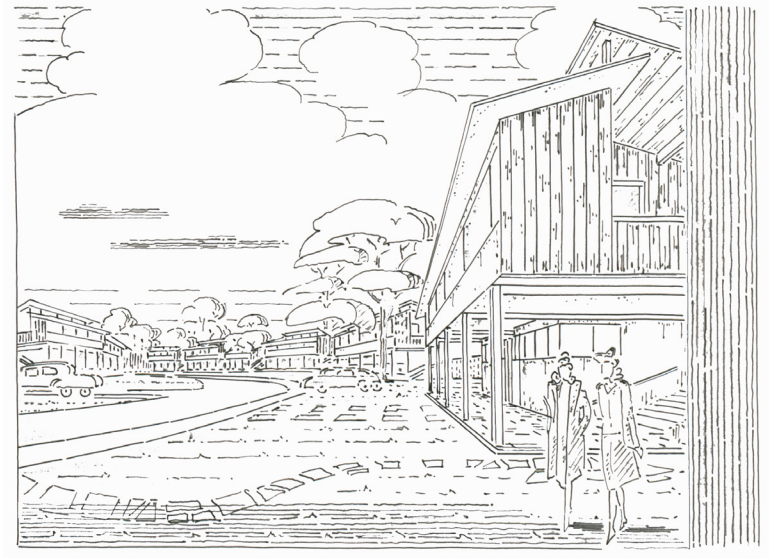


Figura 20. Perspectiva icónica a mano. Viviendas de dos pisos [Documento]. 1947.
Fuente: Tomado de la Colección LRC. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

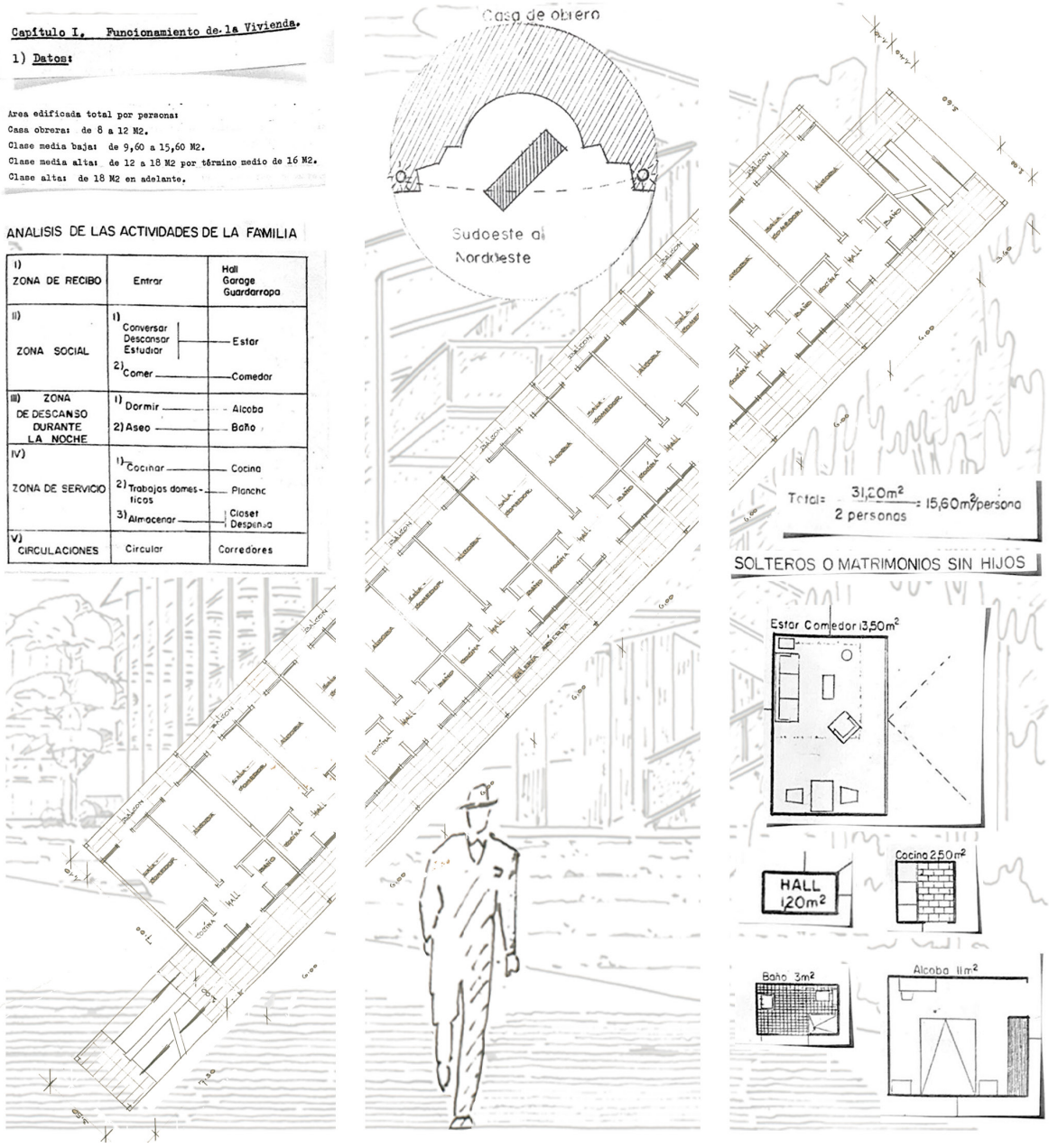


Figura 21. Sistematización de viviendas para familias tipo [*Collage*]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Juan David Martínez.



Figura 22. Imaginarios para Bosa, recortes de archivos museográficos [Documento digital]. 1947.
Fuente: Tomado de la Colección LRC. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

auditorio, hogar infantil y otros. En su entorno el proyecto se expandió de forma circular. Las viviendas se plantearon en edificios de apartamentos de crujía sencilla y tres pisos, así como tres tipos de viviendas pareadas de dos pisos (figuras 19 y 20). Según lo teorizado por el propio Rother: la casa obrera tenía de 8 a 12 m² por persona y la casa clase media baja, de 9,60 a 15,60 m² por persona.

Para entender la relación que se planteó entre el proyecto y su contexto es preciso remitirse a los imaginarios que se pueden extraer de la planimetría. La urbanización remite a una época de fuertes influencias de la modernidad en la arquitectura. El proyecto fue un elemento sistematizable con el cual se lograron tipos de vivienda que se ajustaron a diversos tipos de familia, según el número de hijos (figura 21).

En su tratado de diseño arquitectónico, Rother llegó incluso a definir de forma técnica cuáles debían ser las actividades para hombres y para mujeres: «La sección para caballeros tiene salones para juegos, fumar y el bar y la sección para señoras tiene salones para *bridge* y para tomar el té» (Rother, 1970). Si bien esta descripción no aplica al caso específico de la urbanización en Bosa, da cuenta de su forma de concebir la arquitectura y a la propia sociedad; en uno de sus dibujos incluyó árboles «finos», aviones, vehículos y atuendos como representación de la modernidad en el diseño de la urbanización aunque, para ese entonces, apenas existía el parque fundacional con algo más y, probablemente, los vehículos no eran tan comunes (figura 22). La definición estricta de las formas de producir arquitectura según la clase social de sus habitantes evidencia la concepción de la disciplina de la arquitectura como una forma de resolver problemas desde el punto de vista funcional, él buscaba proveer soluciones prácticas en busca de la reproducción y el mantenimiento del orden establecido más que preguntarse por la estructura social.

El proyecto de urbanización en Bosa, en cuanto a planteamiento ideal, presenta mucho más que la aplicación de los principios de Rother en un proyecto particular; nos habla de su forma de concebir la sociedad y de sus aspiraciones e imaginarios para el futuro colombiano, para el que proponía similitudes evidentes con el mundo de la modernidad europea, a pesar de la enorme diferencia entre los dos contextos en aquel momento. En ese sentido, luego de preguntarme cuál podría haber sido la influencia de un proyecto de este tipo sobre la imagen de Bosa, propuse una ficción en la perspectiva del centro cultural dibujada por Rother. Esta incluye, al fondo, las montañas del

sur de la sabana de Bogotá como escenario del proyecto que eventualmente sería construido. Esta imagen contrasta el imaginario expuesto en el proyecto con la situación actual de la ciudad de Bogotá, ya conurbada con Bosa hace varias décadas (figura 23).



Figura 23. Imaginarios para Bosa, recortes de archivos museográficos [*Collage*]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Juan David Martínez.

Imprenta de la Ciudad Universitaria

Rafael Nicolás Bajonero Padilla

La Ciudad Universitaria —o campus de la Universidad Nacional de Colombia— ideada por Leopoldo Rother fue la máxima expresión de pluralidad y libertad que una ciudad, como Bogotá, podría tener; ella con todas sus atmósferas, gentes y culturas, en la construcción de ciudad y de nación, se articuló con el conjunto urbano arquitectónico fundamental y estructural. Como la sede en Bogotá de la Universidad es un cúmulo de naturaleza y edificios formando un bosque de paisajes únicos, por generaciones se ha consolidado como un espacio para la libertad, la crítica, la educación, la observación y el desarrollo a través del logro de los sueños de muchos. Rother, en su diseño, articuló espacios para que las vidas de sus usuarios pudieran crecer y transformarse. Aunque cada elemento del complejo es único, el edificio de la Imprenta, hoy Museo de Arquitectura, ha sobresalido como ejemplo y ha sido sujeto de múltiples admiraciones, análisis y pasiones.

Carlos Niño (2004) en su artículo «Entre Alemania y el trópico. Entre lo moderno y lo clásico. La obra de Leopoldo Rother en Colombia» , dice:

> [...] Trae oficio y tradición, de clasicismo y de vanguardia moderna, y encuentra un medio de mesura y sentimiento que capta con lucidez y con modestia, y asume sus limitaciones económicas y de materiales para expandir, desde la restricción, sus posibilidades expresivas.

Con ello, invita al arquitecto a ver cómo a través de la vida se logra la madurez y los aprendizajes para hacer arquitectura real, capaz de ajustarse al tiempo y de ser admirada. Se puede afirmar que el edificio se adaptó en el tiempo y, aún hoy, es tan relevante como en su proyecto original. Dialoga con sus funciones, el contexto, el clima, y con los visitantes que se relacionan consciente e inconscientemente con él, también es evidente el cuidado del detalle y la técnica en la elaboración de cada elemento tanto ornamental como planimétrico.

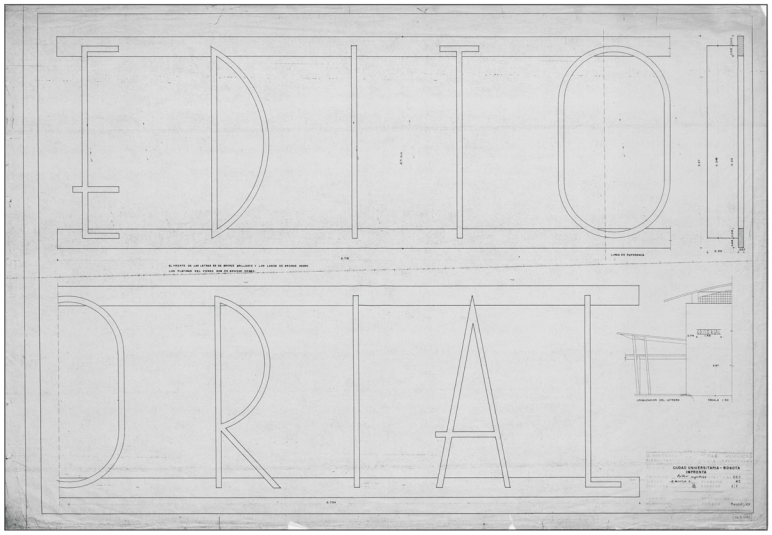


Figura 24. Letrero edificio «Editorial». Arquitecto Leopoldo Rother Cuhn [Documento]. Mayo 1949.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto, Ciudad Universitaria Imprenta, Plano LRC.21.43. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

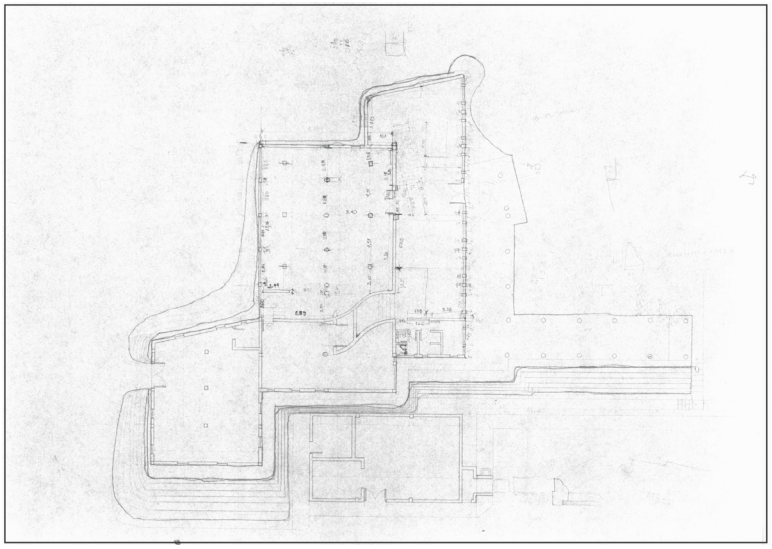


Figura 25. Planta general Imprenta Universidad Nacional. Arquitecto Leopoldo Rother Cuhn [Documento]. 1949.
Fuente: Tomado de Colección LRC, Proyecto, Ciudad Universitaria Imprenta. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

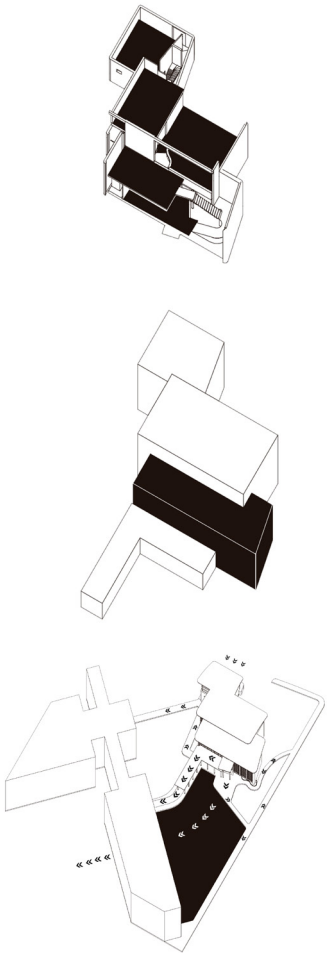


Figura 26. Memoria analítica en perspectiva de la Imprenta Universidad Nacional [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Rafael Nicolás Bajonero.

En contraste, Hans Rother (1984) en *Arquitecto Leopoldo Rother: vida y obra*, plantea que, técnica y formalmente, la Imprenta se articuló con una planimetría simple. Allí, la actividad giró en torno a la gran sala central de impresión, situada a 1,10 m sobre el suelo, en un lado estaba el descargue, en el lado opuesto había un vestíbulo con dos rampas, y a partir del nivel de la sala de impresión, la rampa llevaba al altillo con oficinas. Todas las rampas y escaleras, con disposiciones oblicuas o irregulares, se relacionaron con los cerramientos espaciales. Además, se incluyeron dos muros exteriores oblicuos y tres intersecciones de muros de piedra, ahora de ladrillo, con terminación redondeada. En cambio, en la fachada con estructura de concreto armado se pusieron ventanales subdivididos por dos marcos verticales prefabricados, situados a igual distancia entre sí. También, muestra el ritmo doble en la ventanería, 1:1 y 1:3:1, subdividido en 2:3:3:2, con el uso de ritmos clásicos se conservaron los recursos de la etapa neoclásica. De igual modo, los entretejimientos de verticales y horizontales en las fachadas laterales, debajo de las cubiertas cilíndricas, evocan los trazados de los soportes en los áticos de los años anteriores. Por su parte Carlos Niño (2004), resalta:

> El pórtico que soporta la escalera del vestíbulo juega con la retícula desviada y ocupa el espacio [...] El carácter anti canónico propiciado por la presencia y el conflicto entre las dos tramas geométricas, que se manifiesta en partes como la pérgola exterior, dispuesta de manera ortogonal a la fachada, pero que, al llegar a la visera que cubre la entrada principal, toma el ángulo de doce grados de la segunda rejilla [...] La fluencia modernista, riqueza de puntos y perspectivas, ejes fluctuantes y el dinamismo [...] riqueza en detalles constructivos... la

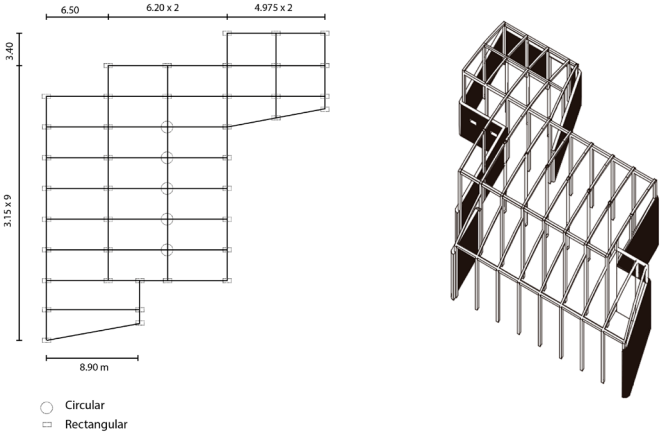


Figura 27. Memoria analítica estructural Imprenta Universidad Nacional [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Rafael Nicolás Bajonero.

> importancia de sistemas de ventilación [...] muros dobles [...] ventilaciones generadas por las vacíos y rejillas en la mampostería [...] las relaciones de rampas y sus conexiones entre niveles [...] el nexo de columnas elípticas y el gran espacio de la sala central.

Los esquemas presentes en este documento muestran la riqueza de esta edificación.

Los análisis de Daniel Arrubla (2021) y Mauricio Pinilla (2017), explican la importante relación y conexión del proyecto con el centro del campus universitario; aducen que si bien Rother diseñó un elemento arquitectónico, el edificio conecta con su contexto y genera relaciones de transparencia y observación del interior al exterior, desde el volumen de acceso y el volumen central. Ellos citan la relación compositiva y modular del espacio, siendo la estructura y las sucesivas dilataciones en planta los elementos ordenadores de la conexión interior-exterior. Según Pinilla, marcada en conjuntos de 7 elementos, define los llenos y vacíos en fachada y los cambios en proporción. Con ello se ve la relación del arquitecto con el detalle a escala, ya que conecta detalles de rejilla, ventana, mampostería, columnas, cubiertas, volúmenes, la ciudad blanca (el campus de la Universidad) y la ciudad capital, con piezas transversales que facilitan la relación con el contexto. Los conjuntos de 7 son evidentes en toda la obra de la Imprenta, tal como se ve en los esquemas desarrollados.

Entonces, sobre el edificio se dice que, aunque sufrió cambios y tuvo diferentes usos, fue restaurado a su gloria original pues, al ser destinado para Museo de Arquitectura, destaca su valor histórico y representativo. Se ha adaptado notablemente a lo largo del tiempo, deja ver sus particularidades y es un espacio admirado por todos; en relación con el exterior, participa de la vida urbana y puede pasar inadvertido, los transeúntes usan su sombra y vegetación; el edificio de la Imprenta es parte histórica del paisaje, es único en la manera en que se conecta con su exterior, enmarca el efecto del artefacto presente que, si no estuviera, dejaría un vacío; ha prevalecido su belleza aportando riqueza a la Ciudad Universitaria; ha variado con la Universidad y ha sobrevivido a cambios de uso, administrativos y presupuestales.

Es aquí que surgen algunas preguntas: ¿Cómo Rother imaginaba el edificio en el futuro?, ¿cómo sería hoy la visión de Rother sobre la Ciudad Universitaria, con sus cambios?, ¿cuál es el aporte del edificio a la ciudad y a la cotidianidad de la

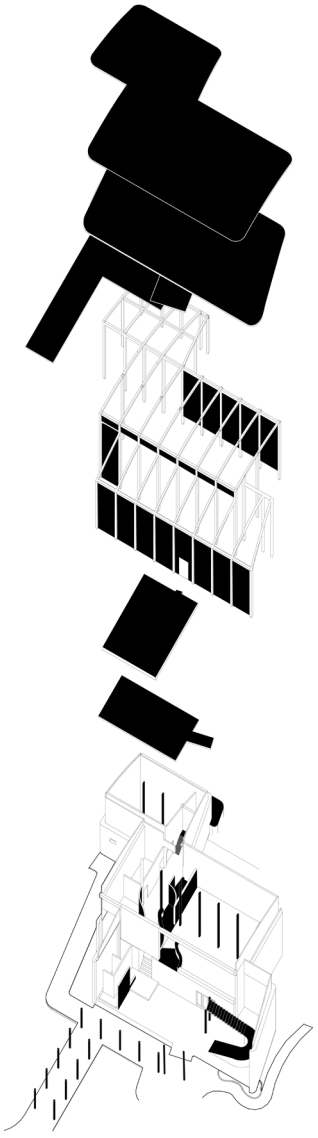


Figura 28. Conexiones con el contexto inmediato, perspectiva con elementos particulares en el interior del edificio (columnas, escaleras, muros curvos y muros de conexión) [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Rafael Nicolás Bajonero.

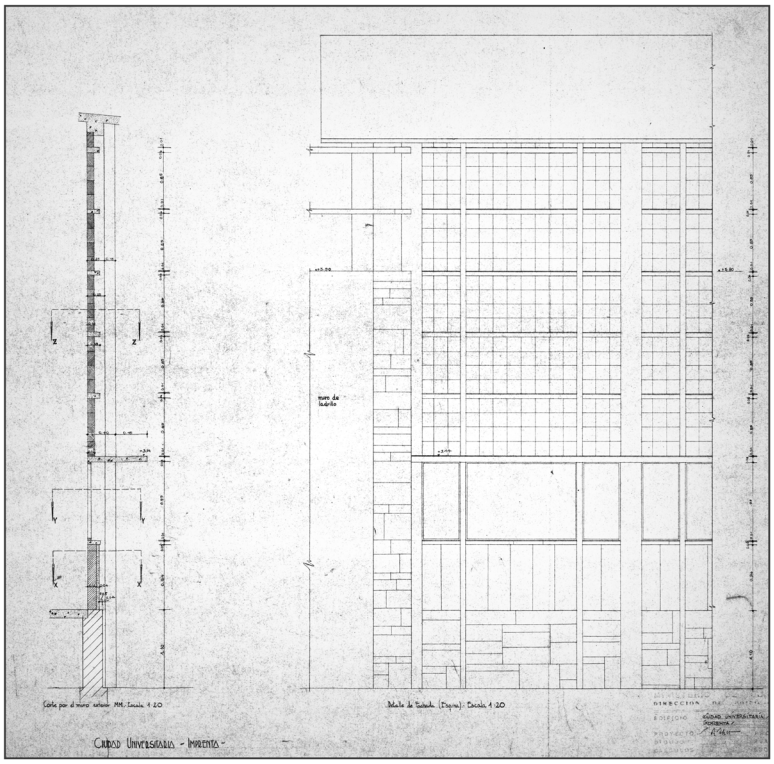
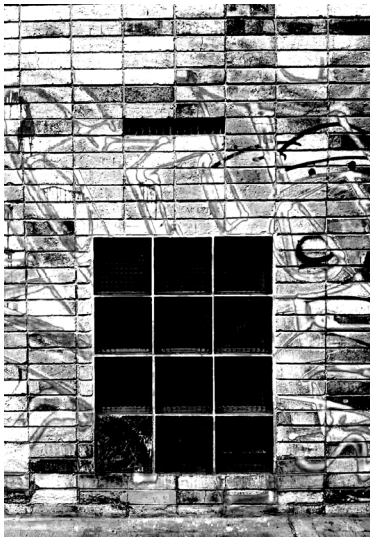


Figura 29. Planimetría tramo de fachada de la Imprenta. Arquitecto Leopoldo Rother Cuhn [Documento]. 1949.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto, Ciudad Universitaria Imprenta, Plano LRC.21.12. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Universidad? Aunque estos cuestionamientos vienen del contexto actual, para entender sus complejidades es necesario que los elementos arquitectónicos se relacionen tanto desde lo técnico como desde las dinámicas históricas, humanas y culturales.

Por último, es fundamental mencionar el valor de esta edificación como museo y archivo de documentos de la arquitectura nacional, su función actual. Si bien este uso no corresponde al original, los documentos allí depositados no podrían estar mejor ubicados y resguardados en otro lugar. El valor histórico del edificio en este caso se potencia por esta función, y las colecciones de grandes expositores de la arquitectura colombiana encuentran un espacio para ser vistas, estudiadas y analizadas.



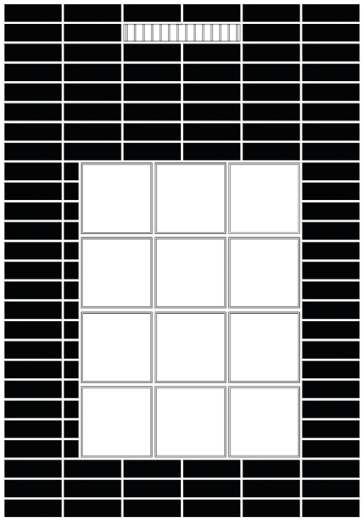


Figura 30. Ventana exterior *crystal brick*, fachada exterior [Fotografía]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Rafael Nicolás Bajonero.

Figura 31. Ventana exterior *crystal brick*, fachada exterior, esquematización y análisis [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Rafael Nicolás Bajonero.



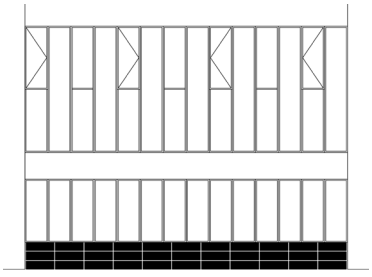


Figura 32. Ventanería exterior, fachada sur, modulación en siete pares, esquematización y análisis [Fotografía]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Rafael Nicolás Bajonero.

Figura 33. Esquematización y análisis ventanería fachada sur [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Rafael Nicolás Bajonero.



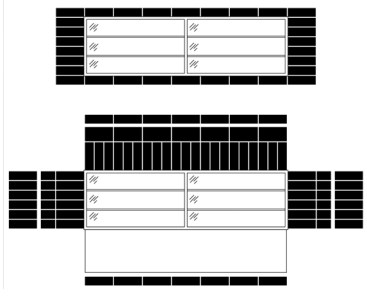


Figura 34. Ventanería exterior, despiece de mampostería lateral y superior, Esquema y análisis [Fotografía]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Rafael Nicolás Bajonero.

Figura 35. Ventanería exterior, Despiece de mampostería lateral y superior, Esquema y Análisis [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Rafael Nicolás Bajonero.

Casa para profesores

Juanita de los Ángeles Salas Meneses

Se construyeron solo 4 de las 62 casas del proyecto específico de Residencias para Profesores. La construcción comenzó en 1939 y se completó en 1944. Dos de ellas (actualmente edificios 229 y 231), situadas en el costado occidental de la entrada al campus de la calle 26 fueron ocupadas por distintas dependencias después de funcionar brevemente como casas: la Estación Meteorológica y el Servicio Médico, oficinas y aulas de varios departamentos fueron algunos de sus usos. En la actualidad, las casas son la sede del Departamento de Lenguas Extranjeras.

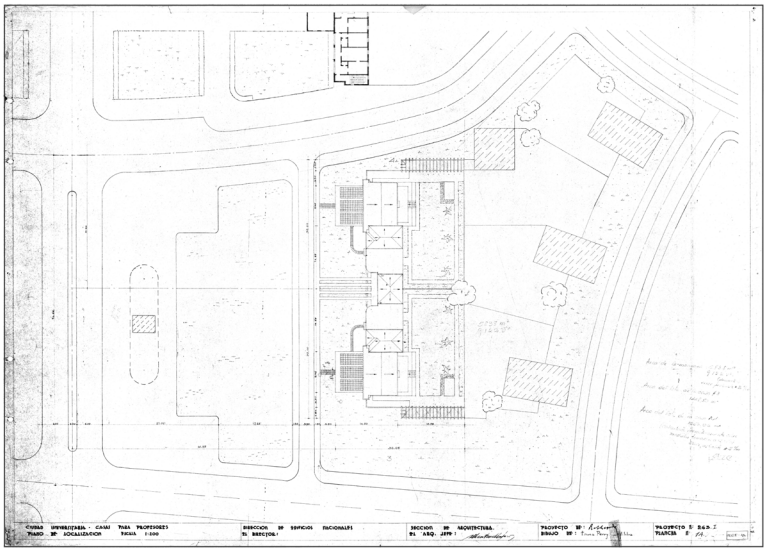


Figura 36. Planta localización dentro de la Ciudad Universitaria [Plano]. 1939.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 006 Casas para Profesores LRC.006.1A Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

El otro conjunto de edificaciones, las casas 238 y 239, construidas como viviendas, han tenido múltiples adaptaciones. Fueron ocupadas por la Cooperativa de Profesores y Empleados, la Facultad de Sociología, la Caja de Previsión Social, el Museo de Arte Moderno y otros. En la actualidad alberga la Dirección de Contaduría, programas de posgrado y la Facultad de Ciencias Económicas. Estas casas también han sido declaradas como Bienes de Interés Cultural. Hubo adiciones y reformas a lo largo de los años, entre ellas la construcción de pisos adicionales y adaptaciones para diversas funciones.

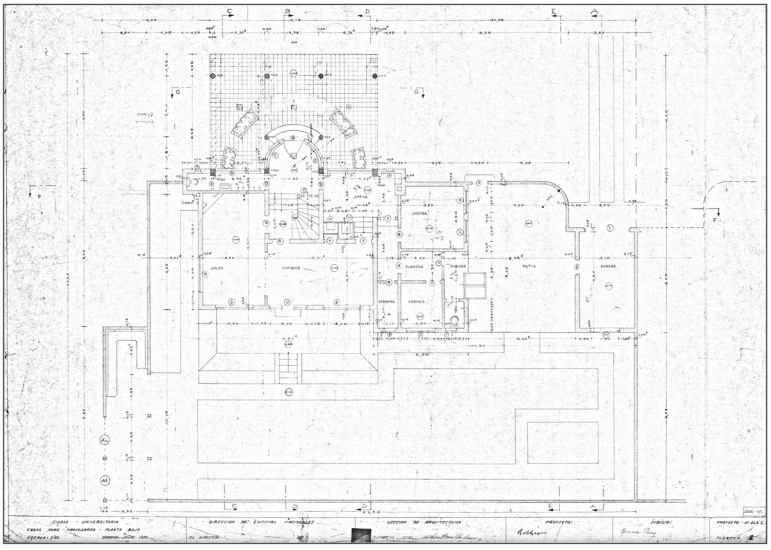


Figura 37. Planta baja, casa para profesores [Plano]. 1939.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 006 Casas para Profesores LRC.006.02 Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

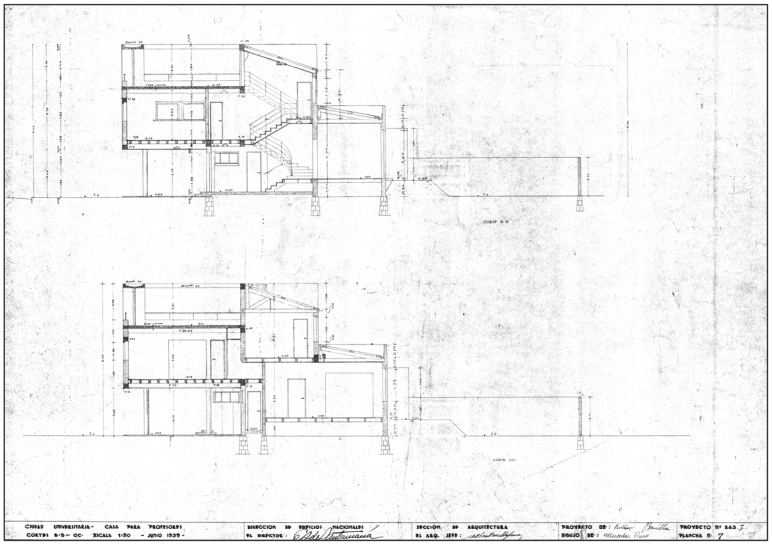


Figura 38. Cortes B-B y C-C [Plano]. 1939.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 006 Casas para Profesores LRC.006.07 (2) Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Al revisar con detalle la información disponible en las colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, podemos encontrar parte del proyecto de Casas para Profesores para el campus de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. En la primera plancha, que corresponde a la localización dentro del campus, vemos que el complejo de casas estarían situadas de a pares espejados, y tal como está escrito a mano alzada, habría 4 tipos diferentes de casas. Sin embargo, solo fue construido el tipo de casa número 3, que de hecho corresponden a los planos que hacen parte de la colección.

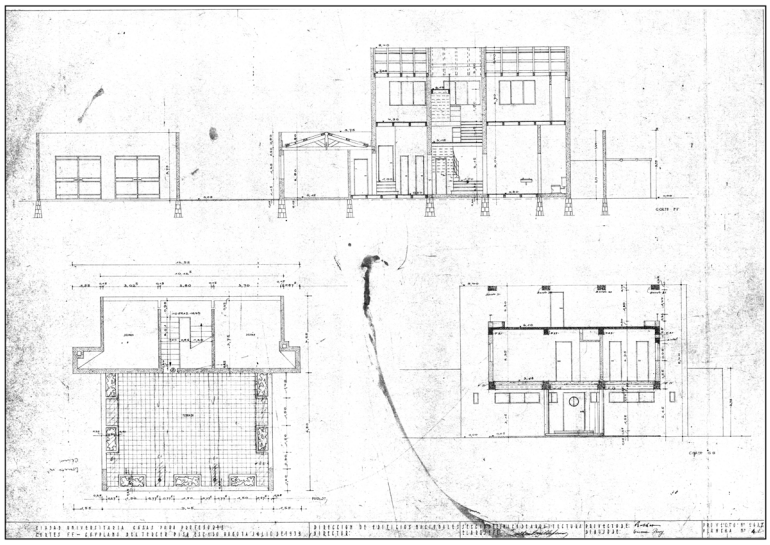


Figura 39. Cortes F-F - G-G y planta del tercer piso [Plano]. 1939.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 006 Casas para Profesores LRC.006.04 Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

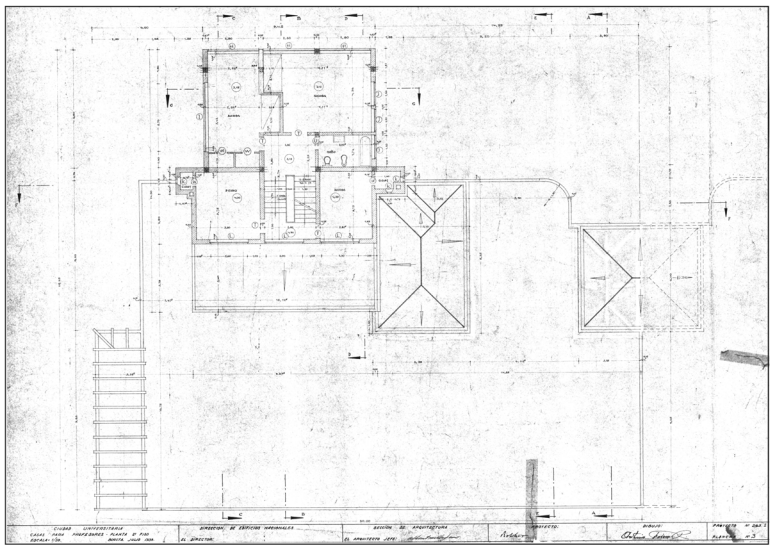


Figura 40. Planta del segundo [Plano]. 1939.
Fuente: Tomado de Colección LRC, proyecto 006 Casas para Profesores LRC.006.03 Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Es de especial interés en las casas la zonificación, y llama la atención que en el primer piso hubiera una oficina y en el segundo un estudio. Da la impresión de que era posible o, al menos, estaba la idea de que los estudiantes pudieran visitar a los profesores en las oficinas de sus casas, aunque los profesores también pudieran estudiar/escribir en un lugar diferente al que usaban para atender ese tipo de asuntos. La forma en la que Leopoldo Rother resolvió en corte el diseño de las casas nos muestra una experimentación con las medias alturas y en cómo crear divisiones espaciales a partir de desniveles y no solamente con muros. Estas medias alturas conectaban con una de las piezas mejor detalladas en los planos: las escaleras. El detalle de las escaleras, además de ser un dibujo fascinante, deja entrever la capacidad de abstracción de Rother para combinar un tramo curvo con uno recto, diseccionarlo y que siguiera siendo concordante con los espacios. La exploración volumétrica de Rother en estas casas hoy no se puede percibir.

En su construcción original la última planta de la casa estaba pensada como una terraza con vanos que enmarcaban y acentuaban el paisaje, lo que generaba una sensación desde afuera de estar «medio ocupado», y lograba un mayor contraste con el volumen del piso inferior, cerrado y en voladizo, dejando libre el acceso de la casa. ¿Por qué no se puede ver ahora esa exploración? Bueno, el tiempo ha deshecho las casas al convertirlas en parte activa de la infraestructura académica, entonces ese tercer piso en el que se enmarcaba el paisaje fue cerrado del todo para dar paso a nuevas oficinas. El baño de la segunda planta, que era bastante amplio, ahora sirve de baño para hombres y mujeres. En las que fueron alcobas ya nadie duerme, solo se trabaja. Rother se caracterizó por el cuidado en sus diseños, tanto en lo micro como en lo macro; en el caso de las terrazas, en el dibujo en planta se alcanza a ver el cuidado con el que decidió modular las jardineras y el elemento más sobresaliente: las escaleras.

Las escaleras han sobrevivido a todos los cambios de uso, también a las distintas remodelaciones y actualizaciones. Este detalle arquitectónico, como se mencionó al comienzo, deja ver la capacidad de abstracción geométrica para resolver el tramo en curva y recto del mismo elemento.

Antidescripción:
La puerta principal de la casa no se puede abrir; la batiente está atravesada por una columna. Entonces todos se ven obligados a entrar por la puerta del patio, que tal vez es también la puerta de servicio. Este detalle no es un error en los

dibujos de los planos: es una apuesta política para recordarle a los profesores que a pesar de su jerarquía en el sistema educativo, siguen estando al servicio de la sociedad. Claro, a ellos y a toda su familia.

La cocina no tiene una conexión directa con el comedor, de hecho, una vez que se ha cocinado algo, se debe pasar por la oficina, y luego por la sala, para finalmente llegar al comedor. Estos recorridos de la comida dentro de la casa son de suma importancia, porque si el profesor (o profesora) está trabajando en la oficina, tendrá claro cuándo debe parar para alimentarse; de esta manera el diseño de las casas contribuye a mejorar los hábitos de alimentación de los profesores. Es sabido que los profesores tienden a tener colecciones, entre ellas todas las tareas que piden a sus alumnos, siguiendo con los exámenes y hasta las lágrimas de los estudiantes que no pasan las asignaturas; Rother, que sabía eso de primera mano, decidió diseñar estas casas con dos desvanes; así en uno los profesores podrían sentirse libres de guardar todo este material relacionado con la universidad, organizar sus colecciones de lágrimas, tareas y reprobados, mientras que en el otro desván la familia del profesor podría guardar cosas como los adornos de navidad, es decir, lo que suelen guardar las familias debajo de la cama o en los sótanos.

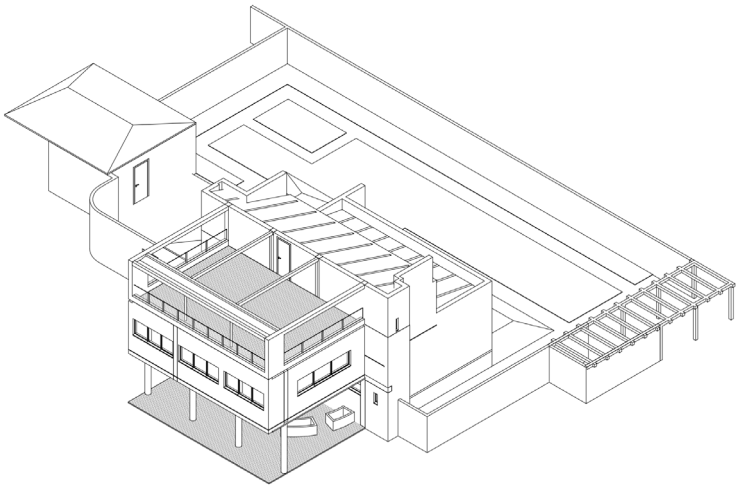


Figura 41. Axonometría volumétrica elaborada a partir de la planimetría disponible [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Juanita de los Ángeles Salas.

Bibliografia

Arrubla, D. (2021). *El lugar en Leopoldo Rother: un estudio sobre la relación del proyecto con el paisaje, en cuatro de sus obras* (tesis de maestría en Arquitectura). https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/80535.

Mateus, R. (agosto 18, 2023). Entrevista a estudiante de Rother (E. Escobar Pérez, entrevistador).

Niño, C. (2004). Entre Alemania y el trópico, entre lo moderno y lo clásico. La obra de Leopoldo Rother en Colombia. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, *9*(9), 119-136. En https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46299/58593.

Pinilla, M. (2017). *De Prusia a la cuenca del río Magdalena: La tradición clásica fecundada por el trópico en la arquitectura de Leopoldo Rother* (tesis de doctorado en Arte y Arquitectura). https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/62793.

Rother, H. (1984). *Arquitecto Leopoldo Rother: vida y obra*. Colección de Arquitectura 9. Fondo Editorial Escala.

Rother, L. (1970). *Asoleación (Tratado de diseño arquitectónico, I)*. Universidad Nacional de Colombia.



JMMV

José María Montoya Valenzuela

Santiago Arboleda Orozco



Figura 42. Fotografía de José María Montoya Valenzuela [Documento]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección JMMV. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Colección José María Montoya Valenzuela

Signatura: JMMV

Santiago Arboleda Orozco

Proyectos destacados:

- [1934] Edificio para el señor Arciniegas. Montoya Valenzuela y Díaz y Co.
- [1936] Edificio Administración Acueducto Municipal.
- [1937] Teatro Imperio de propiedad de los señores Marco A. Dávila y Abel Losada.
- [1938] Edificio de renta para doña Mercedes Sierra de Pérez.
- [1940] Casa para el señor Julio Brigard.
- [1941] Edificio Imperial. Montoya Valenzuela y Ospinas & Cía.
- [1942] Edificio para doña Mercedes Sierra de Pérez. Pasaje Mercedes. Montoya Valenzuela y Ospinas & Cía.
- [1944] Seminario Mayor de Bogotá. Montoya Valenzuela y Ospinas & Cía.
- [1945] Proyecto edificio para don Jorge Plata G. y la señora Zoraida Jaramillo de Plata.

Inventario JMMV:
Click aqui

La colección ingresó al Museo de Arquitectura Leopoldo Rother en dos etapas. La primera tuvo lugar en 2004, bajo la dirección de Marta Devia, cuando se recibieron 358 documentos donados por María Teresa Montoya Orozco, hija del arquitecto. La segunda se realizó en 2008, con el apoyo de su nieta, Juanita Barriga. En total, la colección está conformada por 1495 unidades documentales, compuestas en su mayoría por planos que registran 85 proyectos. Este material se complementa con documentos, dibujos y fotografías que constituyen parte fundamental de la memoria del arquitecto.

José María Montoya nació el 23 de abril de 1887 y desarrolló gran parte de su obra en Bogotá, entre las décadas de 1930 y 1950, en un contexto de profundas transformaciones urbanas y sociales. Su producción refleja con claridad el momento de transición que vivía el país. Clasificarlo dentro de una corriente arquitectónica específica de inicios del siglo XX, como la historicista, resulta complejo: no romantiza estilos como el neoclásico, el neogótico o el neorrenacentista, y en cambio sus fachadas evidencian un manejo volumétrico más cercano al *art déco*. Como señala Silvia Arango (citada en Delgadillo et al., 2011), «Este es un período muy interesante de transición entre dos cánones, pues ya no es vigente la arquitectura ecléctica de los 20 y aún no se ha consolidado el estilo moderno que dominaría en los 50».

En 1919, con 22 años, Montoya ingresó a la Facultad de Matemáticas e Ingeniería de la Universidad Nacional de Colombia, donde se formó como ingeniero. Paralelamente cursó asignaturas electivas en Arquitectura, Pintura, Dibujo y Modelado en la Escuela de Bellas Artes. El 20 de noviembre de 1925 obtuvo el título de ingeniero-arquitecto.

Entre 1931 y 1933 fue ingeniero jefe del Departamento de Obras Públicas de Bogotá, cargo desde el cual desarrolló proyectos de pavimentación, apertura y

ampliación de vías, además de intervenciones en la Plaza de La Concordia, la Plaza de Nariño, la Plaza de Ayacucho, el Cementerio Central y el puente sobre el río San Cristóbal. Esta labor derivó en su designación como administrador del acueducto de la ciudad, donde lideró la construcción de las nuevas oficinas administrativas.

- [1948] Proyecto para el Monumento a Gonzalo Jiménez de Quesada.
- [1948] Proyecto para el templo de San Francisco de Paula, casa cural.
- [1961] Urbanización La Camelia.

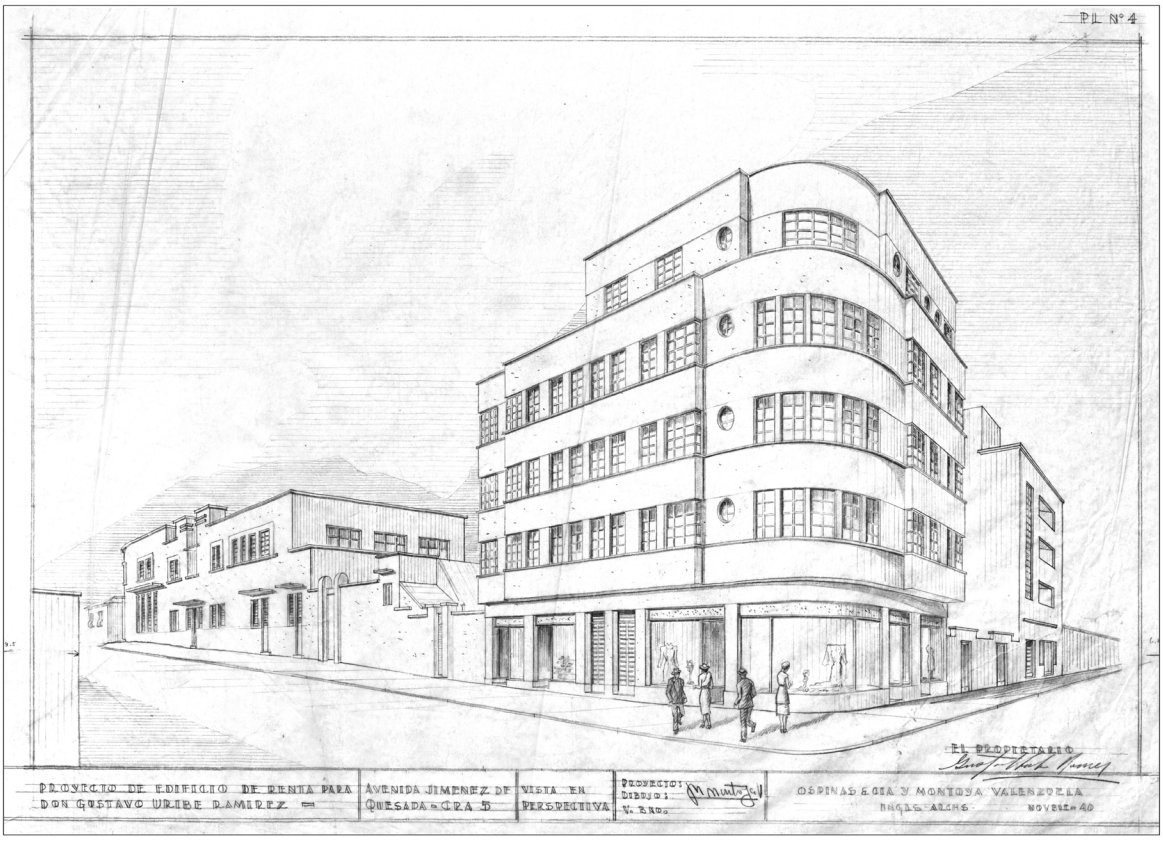
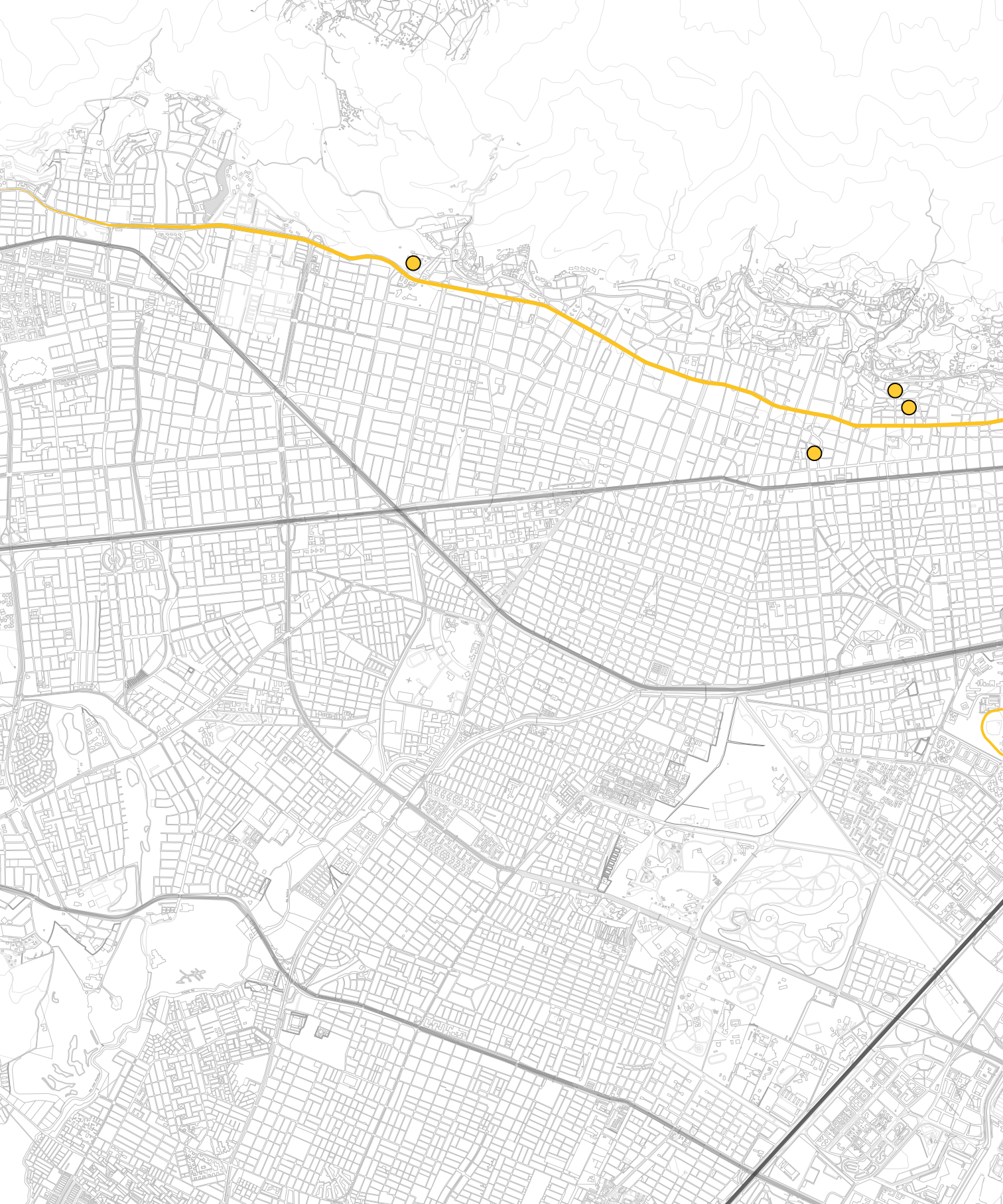


Figura 43. Perspectiva del proyecto de edificio de renta para Gustavo Uribe Ramírez, avenida Jiménez con carrera 5ª. Arquitecto José María Montoya Valenzuela [Dibujo]. Noviembre 1940.
Fuente: Tomado de la colección JMMV, proyecto 4, JMMV.040.003. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.





Una década después de su graduación, Montoya se incorporó como docente a la recién creada Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, donde impartió asignaturas como Cemento Armado, Composición de Cemento, Edificación, Muros de Carga y Construcción. De manera paralela, ejerció como consultor en diseño para la firma Ospinas & Cía., responsable de la construcción de varios de sus proyectos: el edificio Arango Sanín, el edificio Almánzar, el edificio Uribe Ramírez, la residencia de Miguel Uribe Holguín, el Seminario Mayor de Bogotá y la Universidad Santo Tomás, entre otros. Así mismo, los proyectos residenciales de la firma fueron diseñados por él. Esta colaboración alcanzó su mayor productividad en la década de 1940 y se prolongó hasta 1955.

Su doble formación como ingeniero y arquitecto le otorgó una comprensión integral de los sistemas constructivos, reflejada en el manejo de la materialidad. Se destaca especialmente su uso del ladrillo como recurso plástico, con el que logró juegos volumétricos y formas curvas tanto en fachadas como en interiores.

Una parte significativa de su obra constituye un testimonio de las transformaciones sociales de la primera mitad del siglo XX, en particular de las nuevas formas de habitar la vivienda y de gestionar el espacio privado en el centro de Bogotá. Aproximadamente el 20 % de los proyectos que son parte de la colección corresponden a edificios en renta ubicados en el centro de la ciudad, lo que evidencia su dominio en el diseño de esta tipología habitacional. Ejemplo de ello es el edificio de renta para el doctor Agustín Arango Sanín. La colección también registra edificaciones con un alto valor cultural, como teatros, entre los que destaca el Teatro Imperio, hoy demolido.

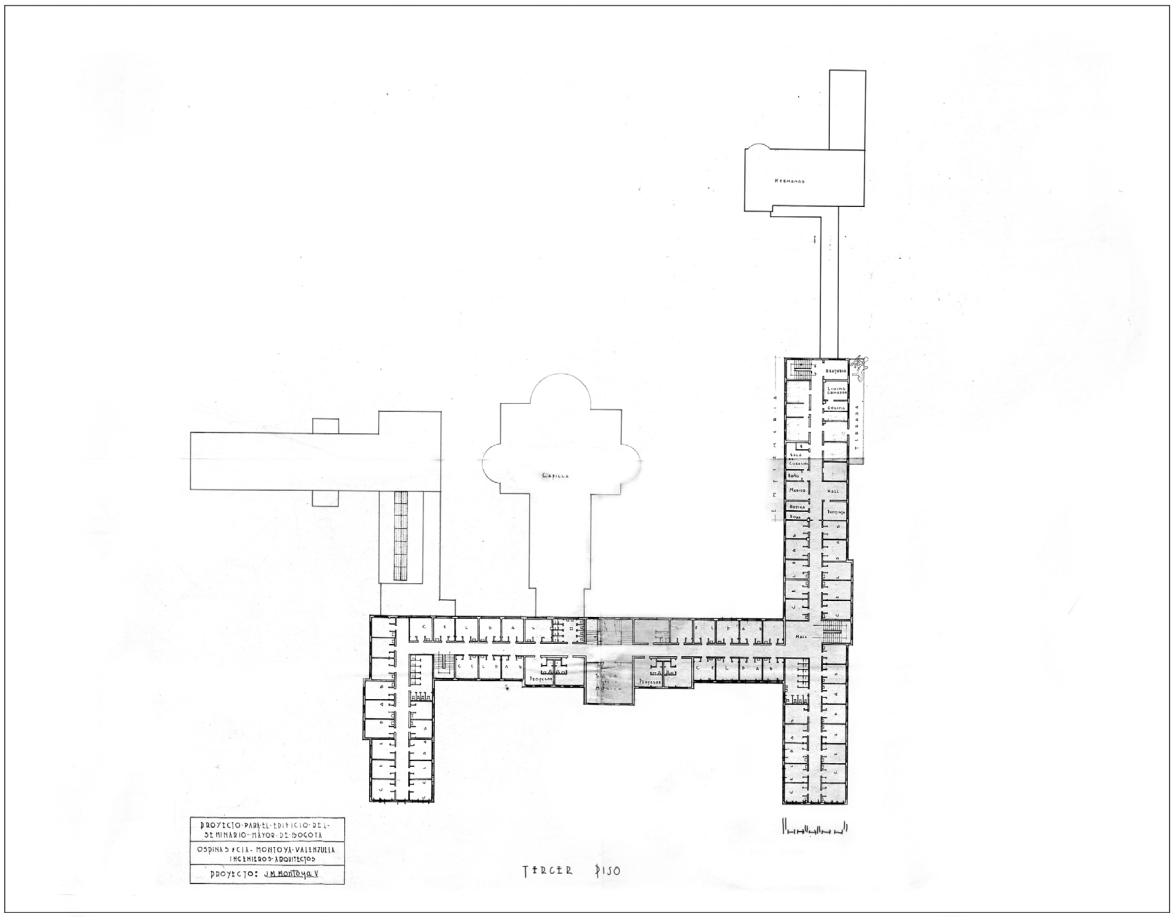


Figura 44. Planta Seminario Mayor de Bogotá. Ospinas & Cía. y Montoya Valenzuela Ingenieros Arquitectos [Plano]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección JMMV, proyecto 14, Acta A04. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Edificio en renta para el doctor Agustín Arango Sanín

La documentación conservada en el Museo data este proyecto en 1940 y lo ubica en la carrera 9 con calle 15. El inmueble, emplazado en un lote medianero, ocupa casi la totalidad del terreno, salvo por tres sustracciones que generan vacíos destinados a iluminación y ventilación. El edificio consta de cuatro pisos, con funciones mixtas: comercio y oficinas en el primer nivel, y vivienda en los tres restantes.

El acceso principal se realiza a través de un zaguán que conduce a la escalera que conecta con las plantas superiores. Las unidades residenciales son de dimensiones reducidas y presentan una clara separación de los servicios domésticos, ubicados en la parte posterior del inmueble y con acceso independiente. Sin embargo, no hay una división marcada entre áreas públicas y privadas, ya que estas se articulan a través del vestíbulo de las viviendas. Desde la fachada principal, ambas zonas se expresan mediante un volumen en voladizo hacia la calle.

Esta tipología de edificios respondió a un cambio profundo en Bogotá a inicios del siglo XX, marcado por el aumento de población, el crecimiento urbano y la necesidad de optimizar el espacio de vivienda. También atendió las demandas de una nueva clase media en formación, que buscaba cercanía a sus lugares de trabajo y espacios modernos para su desarrollo social y profesional. Como señalan Delgadillo, Cárdenas y Montoya (2011): «Ésta la constituían empleados, oficinistas bancarios y administrativos, maestros, profesionales, agentes comerciales, etc., que encontraron en estos edificios el sitio ideal para su vivienda y, en muchos casos, para instalar de manera alterna consultorios y oficinas» (p. 20).

Hoy, estos inmuebles no solo reflejan un momento clave en la transformación social de la ciudad, sino que también se consolidan como testimonios del patrimonio arquitectónico moderno de Bogotá.

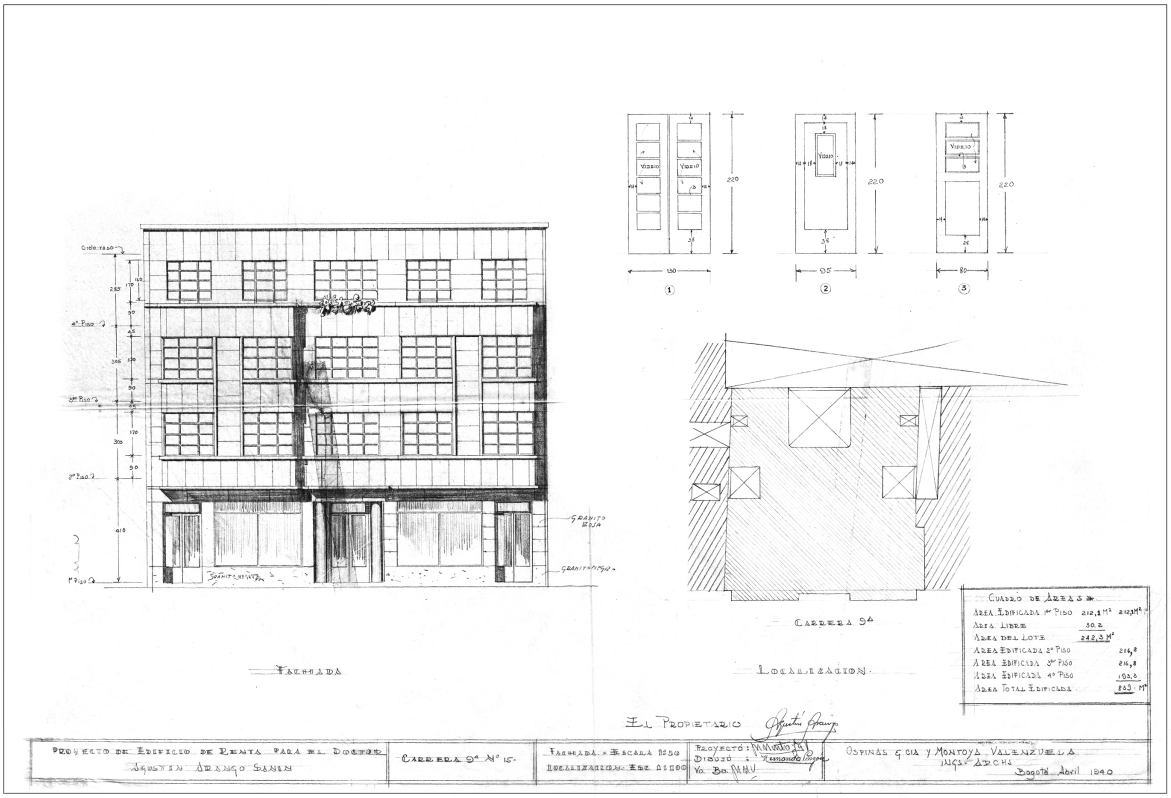


Figura 45. Planta de fachada y localización del proyecto de edificio de renta para el doctor Agustín Arango Sanín. Ospinas & Cía. y Montoya Valenzuela Ingenieros Arquitectos [Plano]. Abril 1940.
Fuente: Tomado de la colección JMMV, proyecto 5, Acta 072-044. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

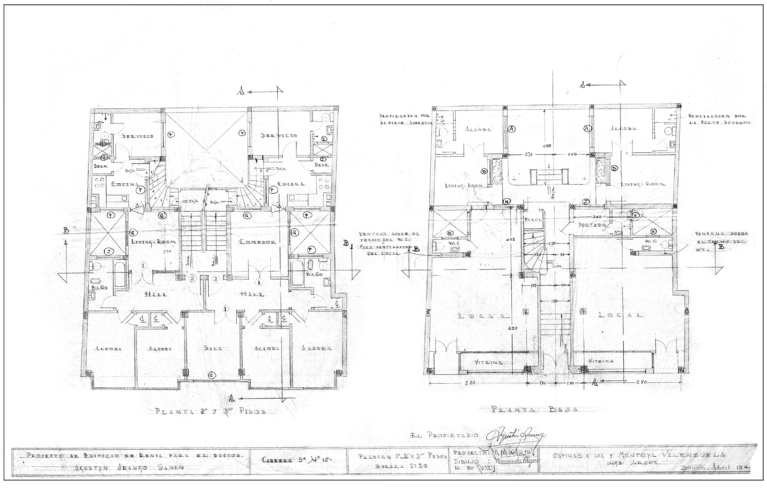


Figura 46. Plantas pisos primero, segundo y tercero del proyecto de edificio de renta para el doctor Agustín Arango Sanín. Ospinas & Cía. y Montoya Valenzuela Ingenieros Arquitectos [Plano]. Abril 1940.
Fuente: Tomado de la colección JMMV, proyecto 5, Acta 072-043. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Teatro Imperio

Ubicado en la calle 63 con carrera 10, cerca de la iglesia de Lourdes, el Teatro Imperio fue diseñado en 1937 e inaugurado el 15 de enero de 1941. Encargado por los señores Dávila & Losada, el arquitecto José María Montoya proyectó una edificación de dos pisos en concreto reforzado, encargado de transmitir las cargas estructurales.

El edificio se caracteriza por su composición geométrica simétrica, el contraste de texturas entre fachadas blancas y ladrillo, así como por la riqueza plástica de sus formas curvas y vanos circulares, elementos que lo posicionan como un ejemplo destacado del *art déco* en Colombia. El programa arquitectónico incluía una sala principal con un amplio vestíbulo que albergaba taquilla y servicios sanitarios, además de escaleras que conducían al segundo piso. Allí se encontraba un salón de té con terraza, servicios de cocina y comedor, sala de proyecciones, vestidores y una oficina.

El teatro es un ejemplo de un espacio común de esparcimiento en la Bogotá del siglo XX, como se puede evidenciar en la entrevista hecha a Mercho realizada por Muñoz y Suescún (2011).

> Me acuerdo que había un teatro que se llamaba [...] el Teatro Imperio [...] A eso íbamos mucho, porque había algo que se llamaba las series, que daban los teatros los domingos. Series eran unas películas de vaqueros especiales que duraban, digamos [...] tres horas, como cosa excepcional, entonces el programa los domingos era ir a ver las series, que todos los teatros por lo general pasaban una (p. 164).

Estos espacios complementarios convirtieron al teatro en un lugar de socialización y esparcimiento, donde la oferta cultural se integraba a la vida social propia de la modernidad urbana del siglo XX. Aunque el inmueble fue demolido, su memoria se preserva gracias al archivo del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, subrayando la importancia de la documentación patrimonial para el conocimiento y la valoración de la arquitectura colombiana.

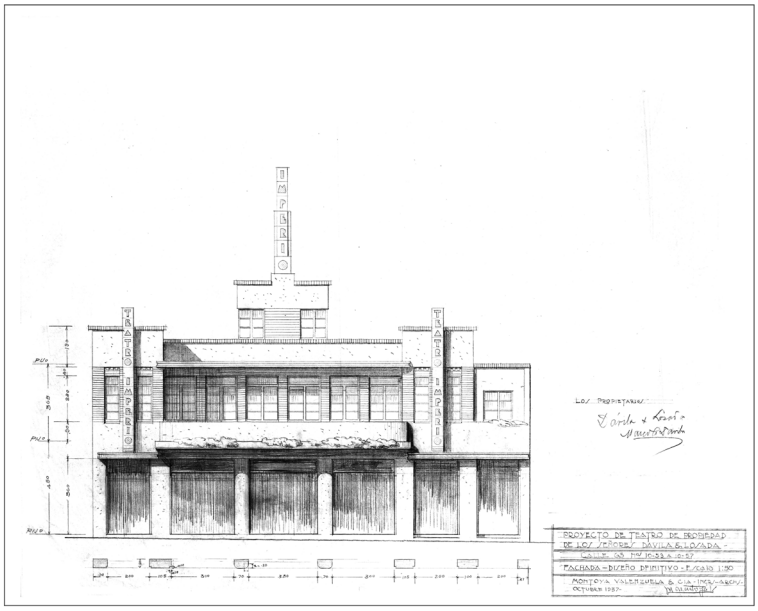


Figura 47. Fachada Teatro Imperio, autor Montoya Valenzuela & Cia. [Plano]. Octubre 1937.
Fuente: Tomado de la colección JMMV, proyecto 4, Acta 072-065. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

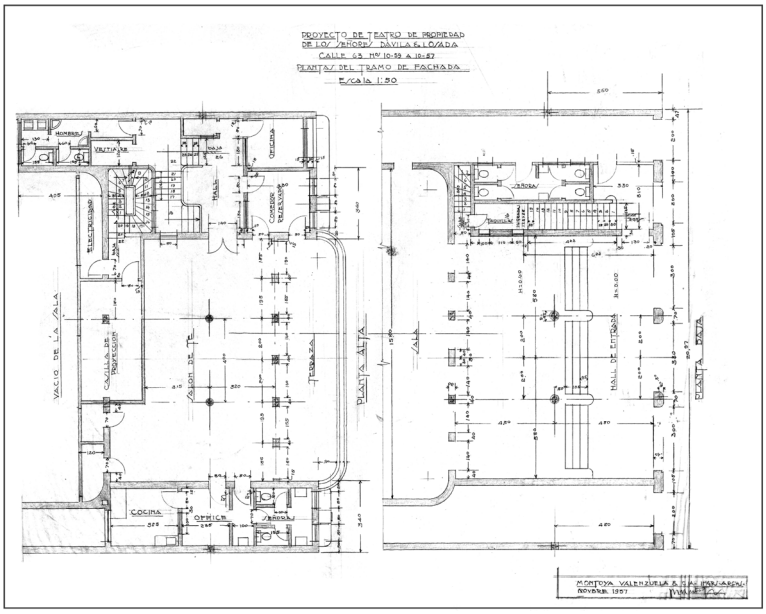


Figura 48. Plantas del tramo de fachada Teatro Imperio, autor Montoya Valenzuela & Cia. [Plano]. Octubre 1937.
Fuente: Tomado de la colección JMMV, proyecto 4, Acta 072-066. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Bibliografia

Delgadillo, H. y Cárdenas, M. (2011). *José María Montoya Valenzuela: Retrospectiva*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Garzón, J. A. (2019). *El edificio de renta y el origen de la vivienda colectiva en Bogotá: La Cité Restrepo 1939-1940*. https://hdl.handle.net/1992/48577

Molina, L. F. (ed.). (2008). *Ospinas: 75 años, urbanismo, arquitectura, patrimonio*. Ospinas & Cía.

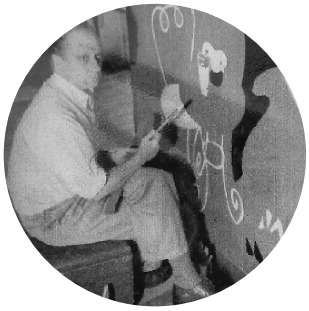
Muñoz, C., y Suescún, M. D. C. (2011). Memorias de las décadas de 1930 y 1940 en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, *41*, 160-166. https://doi.org/10.7440/res41.2011.12

Anatole Kasskoff

AK

Anatole Kasskoff

Santiago Arboleda Orozco



Colección Anatole Kasskoff

Signatura: AK

Santiago Arboleda Orozco

Figura 49. Anatole Kasskoff pintando, autor desconocido [Fotografía]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección AK, proyecto 48, AK-FK-11. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Proyectos destacados:

- [1948] Compañía Colombiana de Ahorros.
- [1956] Edificio Philips.
- [1958] Compañía Colombiana de Petróleos.
- [1964] Grupo Grancolombiano.
- [1971] Palacio de Nariño, Despacho del Ministro.

La colección de Anatole Kasskoff ingresó al Museo de Arquitectura Leopoldo Rother a comienzos del nuevo milenio, gracias a un proyecto realizado en 2001 por Iván Correa Herrán, Óscar Posada y Marta Devia, titulado «Anatole Kasskoff – Pionero del diseño interior y decoración en Colombia». El objetivo era recuperar, catalogar, contextualizar, poner en valor y difundir la obra pionera de Kasskoff.

El trabajo fue posible gracias a la entrega del archivo personal por de la señora Edda de Kasskoff. Este conjunto documental, que reúne 741 unidades, incluye fotografías, cuadros, perspectivas, muestras de telas, planos y documentos personales como correspondencia, certificados y actas. Se trata de una de las colecciones más completas y valiosas que conserva actualmente el Museo.

Kasskoff fue decorador, arquitecto, diseñador interior y artista. Nació en Rusia, obtuvo la nacionalidad francesa y residió en Colombia, donde fue reconocido por la alta sociedad del siglo XX como pionero del diseño industrial y del interiorismo. A lo largo de su vida presenció acontecimientos históricos como la Revolución rusa, la Segunda Guerra Mundial, la campaña de Bélgica contra Francia, la ocupación nazi, la creación de la Sociedad de Naciones en Ginebra, la IX Conferencia Panamericana y el Bogotazo. Sin embargo, su pasión por el arte y su oficio lo mantuvo hasta 1978, año de su fallecimiento.

Nació el 30 de diciembre de 1904 en Sebastopol, Rusia, hijo de Mitroffan Kasskoff y María Tirtoff. Su padre fue vicealmirante de la armada del zar Nicolás II y su madre, dama de la alta sociedad rusa, vinculada a la Cruz Roja. Durante su infancia estudió en el liceo de Odessa (actual Ucrania), donde destacó por su habilidad para el dibujo. La Revolución rusa marcó un punto de quiebre en su vida: su padre y algunos hermanos murieron violentamente cuando él aún era joven. Ante esta situación debió exiliarse junto con su

Inventario AK:
Click aqui

madre y otros hermanos en Turquía, y en 1921 la familia se trasladó a Marsella, Francia, como refugiados rusos.

En 1924 inició estudios en la École Nationale des Arts Décoratifs de París, donde obtuvo dos medallas: en 1925, el segundo puesto en composición, y en 1926, el primer puesto en el concurso anual de perspectiva. Culminó su formación en 1928 con el título de la sección «Décoration appliquée à l'industrie».



Figura 50. Anatole Kasskoff estudiando, autor desconocido [Fotografía]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección AK - Proyecto 21 -AK-FK-21. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.



Figura 51. Diplome d'Honneur, Exposition Internacionale des Arts et des Techniques otorgado a Anatole Kasskoff [Diploma]. 1937.
Fuente: Tomado de la colección AK, Proyecto 37, AK-37-01. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

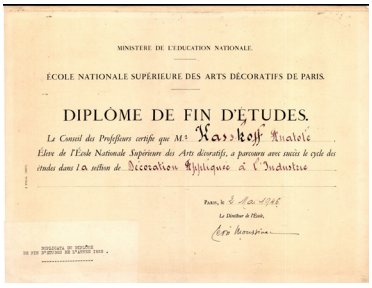
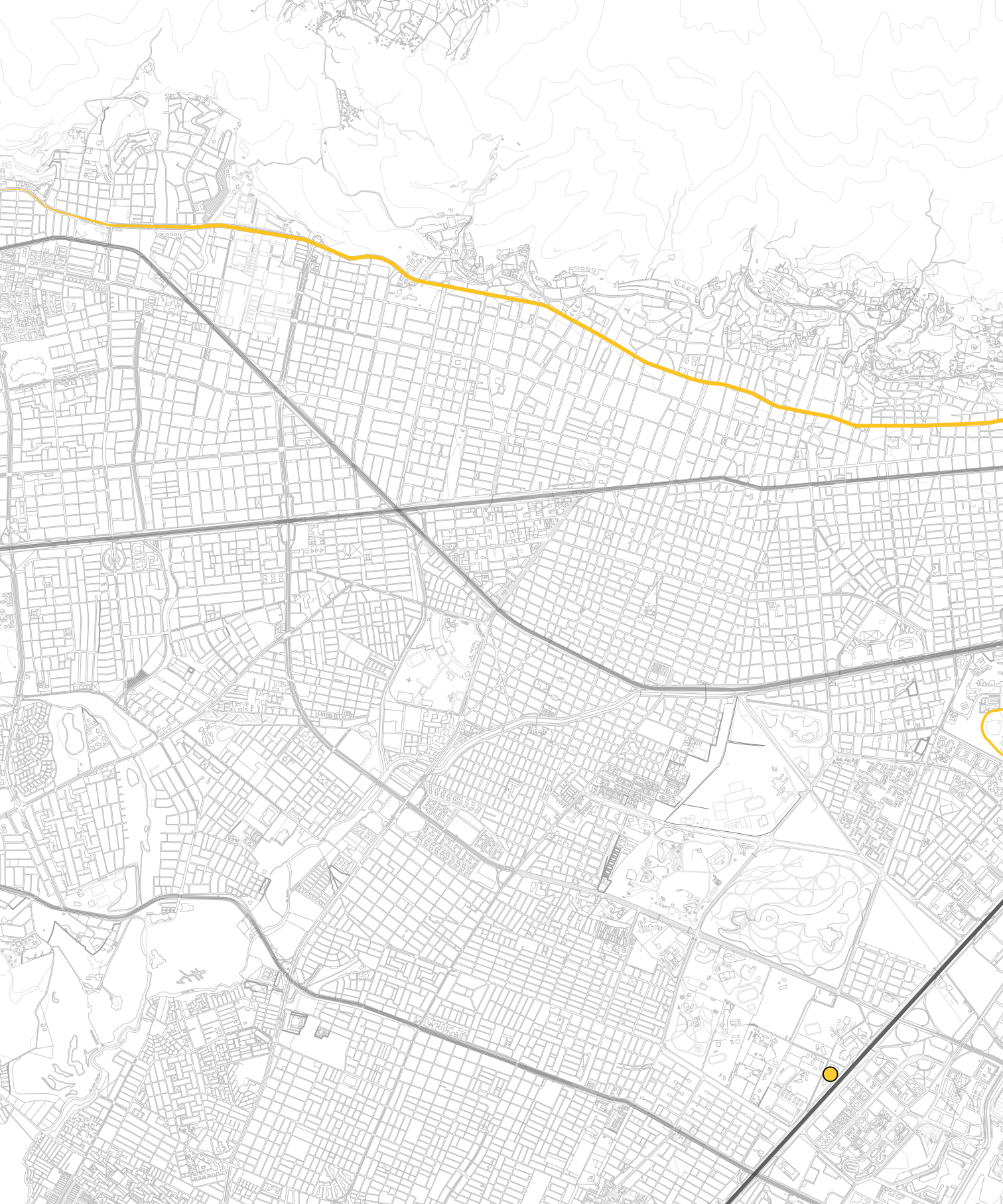


Figura 52. Duplicata du diplome de fin d'etudes otorgado a Anatole Kasskoff [Diploma]. 1928.
Fuente: Tomado de la colección AK, Proyecto 40, AK-DOPA-18. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.





Trayectoria en Francia

Al iniciar su vida profesional, Kasskoff ingresó como jefe de taller en el área de diseño y creación de mobiliario moderno en l'Atelier Maison Leleu de París, fundado por Jules Leleu. Este taller, instaurado a comienzos del siglo XX, alcanzó rápidamente fama mundial. Según Champigneulle (1936).

> El nombre de Leleu, que ya estaba tan dignamente nombrado en la ebanistería del siglo XVIII, hoy está iluminado por una reputación de buena calidad. La reputación del decorador se fue forjando poco a poco con los medios más sanos y normales. Nunca excesivo para atraer la atención del público; Nunca ningún efecto llamativo. Siempre un estilo correcto y distinguido; un lenguaje de buena compañía. Con un caminar seguro, aparentemente fácil, sin debilidad y sin retorno, con la preocupación constante de mejorar las posiciones adquiridas, supo conquistar el lugar eminente que hoy ocupa con tanta dignidad (p. 57).



Figura 53. Tapicería mural, París. Anatole Kasskoff [Fotografía]. 1946
Fuente: Tomado de colección AK, proyecto 26, AK-F-TF-G-4. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

El período en el que Kasskoff trabajó para el taller francés fue de transición hacia una estética moderna. Por lo que la producción realizada contó con una manufactura propia de una empresa tradicional del siglo XIX, pero con una visión moderna de los nuevos espacios que surgieron en el mismo siglo. El taller fue descrito por Champigneulle (1936) de la siguiente manera:

> No hay detalle, por mínimo que sea, que no reciba el más atento estudio y cuidado por parte del autor. Esta preocupación también la extiende a todo aquello que sirve de marco a sus muebles; tiene el arte de desentrañar armoniosamente todos los elementos del hogar. ¿Por qué el interior de Leleu da esa impresión de orden pacífico que encontramos en las bellas obras clásicas? estas líneas puras, esta sobriedad, esta moderación donde cantan algunos acordes cálidos evocan la atmósfera de los jardines franceses; existe la perfección y la precisión necesaria para un trabajo duradero (p. 54).

Champigneulle (1936) describió el cambio que estaba ocurriendo en 1936 en la fabricación de muebles y en la concepción de espacios. Se inició un proceso de simplificación de la decoración del mobiliario y la incorporación de nuevos materiales, como el plástico. Proceso que tuvo críticas respecto al cambio en el paradigma que pasó de la concepción de los muebles como objetos de creación artesanal a su elaboración industrial de manera seriada. Sin embargo, el Atelier de Leleu combinó los nuevos diseños de la época que fueron realizados con mayor sobriedad, sin dejar escapar sus detalles y ofrecer una alta calidad en su construcción. Lo que logró mediante un uso continuo de materiales como la madera.



Figura 54. Detalle de tapicería mural, París. Anatole Kasskoff [Fotografía]. 1946.
Fuente: Tomado de colección AK, proyecto 26, AK-F-TF-G-3. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.



Figura 55. Músicos y arlequín, boceto realizado para Madame Servant Cherbet en París, Anatole Kasskoff [Tempera]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección AK, proyecto 1, AK-APT-1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.



Figura 56. Comedor, con arlequín con guitarra pintado en el muro. Anatole Kasskoff [Fotografía]. 1945.
Fuente: Tomado de colección AK, proyecto 16, AK-FEC-4. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

A través del Atelier Leleu, Kasskoff trabajó para empresas como Transatlantique de France, la Manufacture Nationale des Gobelins, Aubusson y Beauvais. Entre sus obras se encuentran la *Salle des pas perdus* de la Gare Saint-Lazare y el salón de juegos del trasatlántico La Marsellaise, exhibidos en la Exposición de Tapicería Francesa en Ginebra, Bruselas y Londres. También realizó tapicerías de Aubusson para el Appartement de Grand Luxe del trasatlántico Normandie.

En 1936 se naturalizó ciudadano francés junto con su madre y un hermano y su esposa, como se muestra en el diario oficial de Francia, ubicado en la Bibliothèque National de France (Naturalisations et réintegrations, 1936).

> Le président de la République française, sur le rapport du garde des sceaux, ministre de la justice, Décrète : Art. 1er. – Sont naturalisés Français par application de l'article 6, paragraphe 1er, de la loi du 10 août 1927 : [...] KASSKOFF (Anatole), décorateur, né le 30 décembre 1904 à Sébastopol (Russie) demeurant à Paris. KASSKOFF (Serge), peintre décorateur, né le 9 septembre 1898 à Sébastopol (Russie), demeurant à Paris. TIRTOFF (Marie), veuve KASSKOFF, née le 2 janvier 1877 à Moscou (Russie), demeurant à Asnières (Seine). [...] GUSTOMOVITCH (Lydia), femme KASSKOFF, née le 9 mars 1898 à Samarkand (Russie), demeurant à Paris (p. 7319).

En 1937 recibió un diploma de honor en la Exposition Internationale des Arts et des Techniques, donde presentó un comedor diseñado por él, exhibido en el pabellón de la Société des Artistes Décorateurs.



Figura 57. Fotografía espacio Sociedad de Naciones de Ginebra. Anatole Kasskoff [Fotografía]. 1936.
Fuente: Tomado de colección AK, proyecto 17, AK-Feng-10. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.



Figura 58. *Table de commission, Table de salle à manger*. Jules Leleu y Anatole Kasskoff [Fotografía]. 1937.
Fuente: Tomado de Isabelle Bideau, Mobilier National. https://collection.mobilier-national.fr/objet/GME-9414-000.

En 1938 ejecutó un mural monumental en espejo grabado para el Salon Privé du Conseil de la antigua sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra, además del mobiliario para este espacio.

Llegada a Colombia y IX Conferencia Panamericana

En 1946, su exitosa trayectoria en Maison Leleu llevó a que Boris Sokoloff lo invitara a Bogotá, junto con François Coppin, para trabajar en la adecuación de espacios para la IX Conferencia Panamericana (Gómez, 2008).

> El presidente de la República en aquel momento, Mariano Ospina Pérez, decidió llamar al señor Boris Sokoloff, con el fin de que le aconsejara acerca de los mejores arquitectos decoradores para realizar la adecuación de los espacios donde se llevaría a cabo tan importante acontecimiento [IX Conferencia Panamericana]. Sokoloff aconsejó trabajar con la casa más importante de diseño, la Leleu de París, que a su vez propuso dos personas, François Coppin, francés, y Anatole Kasskoff, un hombre de nobleza rusa, formado en París. El presidente, que entendía la importancia de este suceso internacional, le pidió al señor Sokoloff que en su próximo viaje a París traer insumos para su fábrica, los contactara y les extendiera la invitación para trabajar en nuestro país (p. 125).

A su llegada a Colombia, Kasskoff asumió la gerencia de la fábrica de muebles y decoraciones Sokoloff S.A.,[6] pionera en la producción de mobiliario moderno en el país. Allí trabajó con artesanos colombianos altamente calificados que materializaban sus diseños —realizados en ilustraciones y acuarelas— sin necesidad de planos técnicos, logrando piezas de excelente manufactura.

En 1948 participó en los trabajos de decoración del Palacio San Carlos y el Capitolio Nacional para la IX Conferencia Panamericana. Un año después, al suspenderse la producción en Muebles y Decoraciones Sokoloff, abrió su propio estudio en Bogotá, el cual ganó rápidamente el favor de la sociedad capitalina, como cuenta Hernando Rodríguez: «Kasskoff se convirtió en el diseñador de todas las colonias que querían vivir a lo europeo» (Gómez, 2008, p. 128).

Obra en Colombia

La obra de Kasskoff llegó en un momento de cambio en la cultura colombiana, que siguiendo el ritmo de las nuevas tendencias y desarrollos promulgados en el mundo cambió su forma de habitar. En las viviendas los espacios empezaron

6. «Paralelamente a las carpinterías que funcionaban en el país para la década de los treinta, comenzaron a fundarse algunas fábricas de muebles, en su mayoría creadas por extranjeros, quienes aportaron, no solo conocimiento a nivel técnico y productivo, sino que contribuyeron a la popularización de un nuevo estilo, hasta entonces poco difundido en Colombia, a nivel de decoración, el Art Deco. Este es el caso del señor Boris Sokoloff quien, proviene de Rusia, fundó en 1930 su primera fábrica y almacén de muebles, SIM, Sokoloff y Moreno, en la ciudad de Medellín, la cual posteriormente fue trasladada a la capital de la República con el nombre de Muebles y Decoración Sokoloff» (Gómez, 2008, p. 122).

a transformarse y la necesidad de aprender a ocupar estos nuevos espacios modernos se hizo evidente; un ejemplo es la revista *Cromos* que publicaba a manera de ayuda respuestas a dudas sobre cómo decorar los nuevos espacios. Lo siguiente es lo que preguntó Gloria Inés, una lectora:

> Yo soy tal vez una de sus más asiduas lectoras, ya que para mí tiene especial importancia, pues pienso cambiar mis muebles deteriorados y pasados de moda por unos modernos y elegantes. [...] yo quiero algo sencillo en muebles para salón, comedor, hall, alcoba con cama doble y pieza para huéspedes, también un mueble para bar, añadiéndome en donde debería colocarlo. Les ruego también me expliquen los tonos [...] además de los detalles adicionales que ustedes crean convenientes. No he visto en ningún modelo de alcobas un armario por parte alguna. Entiendo que estos ya no se usan, pero ¿cómo se resuelve este caso cuando se carece de clósets? [...] No sé si ustedes opinen lo mismo, pero el «Duco» y los tonos claros me gustan, aunque he oído decir que están pasados de moda. ¿Cuáles deben ser las medidas de una mesa de comedor, sin la extensión? A una persona que vino del exterior le oí hablar de troncos en el comedor. Me gustaría saber algo más al respecto. Gloria Inés - Bogotá (Revista *Cromos*, 1953, 14 de noviembre, p. 51, en Gómez Amaya, 2008).

Como muestran las inquietudes de la señora Gloria Inés en la revista *Cromos*, la mayoría de las intervenciones realizadas por Kasskoff en las viviendas colombianas fueron en los espacios de los salones, los comedores, los *halles* y las alcobas. Algunas viviendas tenían también áreas de bar o de estudio.

Así mismo, la obra de Kasskoff en las áreas industriales o del comercio se resalta la intervención de oficinas de presidencias, salas de reuniones, recepciones, vestíbulos y áreas comunes. Para estas obras creó muebles de autoría propia diseñados a la medida de cada espacio; adicionalmente usó tapices y tapetes con los que logró enmarcar y diferenciar los espacios modernos que la sociedad colombiana adoptó en la mitad del siglo XX.

En esa época Kasskoff trabajó para reconocidas firmas de arquitectura y una amplia clientela privada, desarrollando proyectos que iban desde remodelaciones completas hasta el diseño de muebles y tapices. Entre sus clientes figuraron personalidades como Carlos Lleras Restrepo, Víctor Shaio, Antonio Sefair y el matrimonio Gutiérrez Arango en Manizales.

En el ámbito corporativo, diseñó interiores para empresas como Coltabaco, Laboratorios CUP, El Espectador, Phillips, Ecopetrol y Colombina.

Kasskoff combinaba elementos modernos con influencias clásicas, jugando con texturas y patrones que él mismo diseñaba para confeccionar textiles. Para él, la decoración y la pintura estaban íntimamente relacionadas, como declaró en una entrevista citada por *Eustylos* (1946): «En todo decorador debe haber algo de pintor. La creación de decoraciones murales, *paneaux*, la escogencia de barnices y telas, implican vastos conocimientos de pintura» (p. 56).

Un ejemplo representativo de su trabajo es el diseño interior realizado para el matrimonio Gutiérrez, donde se aprecia claramente su método creativo. Partía de perspectivas que permitían visualizar con precisión las obras por ejecutar, y utilizaba el dibujo como herramienta fundamental en la concepción de muebles, los cuales eran elaborados siguiendo con exactitud sus diseños. En los espacios concebidos por Kasskoff, los recursos compositivos incluían un juego deliberado de texturas. La sala del matrimonio Gutiérrez muestra cómo la disposición de textiles en pisos y muros contribuía a la configuración espacial; en este caso, el área de la sala se delimitaba mediante el uso de alfombras.

Figura 59. Perspectiva del salón del matrimonio Gutiérrez. Anatole Kasskoff [Dibujo]. Sin fecha. Fuente: Tomado de la colección AK, proyecto 13, AK.013.001. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.



Además, los muebles creados por el artista adquirían protagonismo gracias a su simplificación formal y claridad geométrica, con soportes ligeros pero firmes que aportaban plasticidad y permitían nuevas formas, como se evidencia en la mesa de centro (figura 61), inspirada en motivos orgánicos. También se ve una preocupación por elevar los muebles del suelo aportando a la sensación de amplitud del espacio. Aunque se exploraba la experimentación formal, en estas piezas nunca se perdía de vista la funcionalidad.

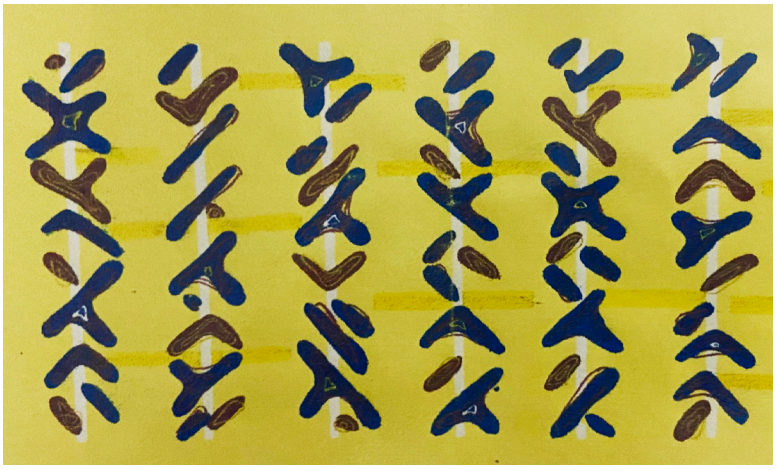


Figura 60. Tapete para el salón del matrimonio Gutiérrez. Anatole Kasskoff [Dibujo]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección AK, proyecto 13, AK.013.002. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Figura 61. Perspectiva de poltrona y mesa para el salón del matrimonio Gutiérrez. Anatole Kasskoff [Dibujo]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección AK, proyecto 33, AK.033.005. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.





Figura 62. Salón del matrimonio Gutiérrez. Anatole Kasskoff [Fotografía]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección AK, proyecto 15, AK.015.001. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Exposiciones y legado artístico

> —¿Y qué relación existe hoy día entre la decoración interior y la pintura?
> —Una y otra están íntimamente relacionadas. En todo decorador debe haber algo de pintor, nos responde vivamente el señor Kasskoff. El arte de pintar y el de decorar se corresponden y complementan. La creación de decoraciones murales, de *paneaux* decorativos, la escogencia de coloridos barnices y telas, implican vastos conocimientos de pintura (Entrevista a Anatole Kaskoff, en *Eustylos*, 1946, p. 56).

Para el siglo XX, los profesionales en artes decorativas tenían una formación artística. Kasskoff fue ejemplo de ello, debido a que su talento se expandió a pintor y escultor. Participó en salones oficiales de la Société Nationale des Beaux-Arts, la Société des Artistes Décorateurs y el Salon d'Automne en París, y expuso en las galerías Roux y Etienne Chambolt. En Colombia presentó su



Figura 63. Anatole Kasskoff preparando la exposición en su casa [Fotografía]. 1968.
Fuente: Tomado de la colección AK, proyecto 21, AK-FK-10. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

obra en la Galería Buchholz y en su propio estudio en Teusaquillo, como se narra en el artículo de Díaz (1991).

> En 1968 abrió en su estudio particular de Teusaquillo una exposición retrospectiva de su arte decorativo en donde predominó la armoniosa combinación del diseño moderno con el estilo de la época de Luis XV o del siglo XVIII. [...] En 1970 expuso en la Galería Buchholz, de Bogotá, con la presencia del presidente Carlos Lleras Restrepo y numerosas personalidades del arte y la cultura (p. 57).

El Museo de Arquitectura Leopoldo Rother conserva cerca de 52 piezas de su producción artística, que abarcan desde composiciones geométricas hasta retratos y paisajes colombianos. Entre sus murales se destaca *Santa Teresa* (1976), en el Capitolio Nacional. Tras su muerte en 1978, su obra continuó exhibiéndose en espacios como el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá,

que en 1986 presentó su colección de cuadros titulada *Semana Santa*, en una exposición sobre religión en el arte moderno colombiano. En 1991, su esposa Edda Kasskoff organizó una muestra retrospectiva para dar a conocer su legado a las nuevas generaciones.

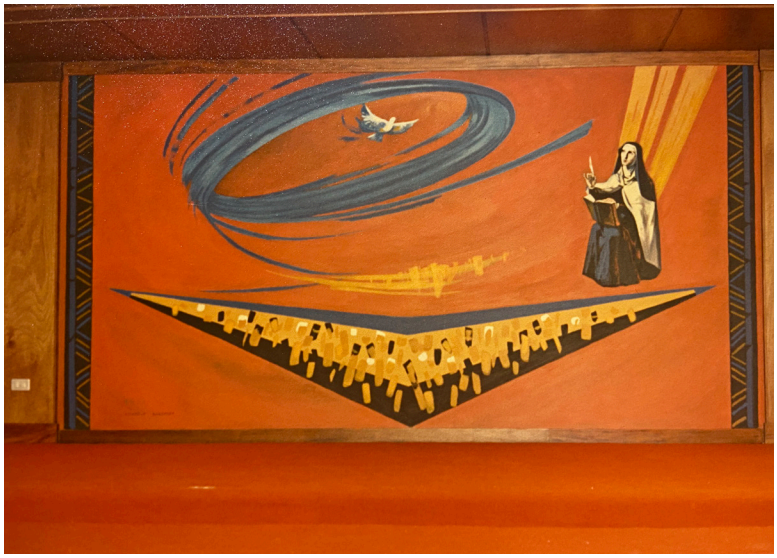


Figura 64. Mural en acrílico de Santa Teresa ubicado en el Capitolio Nacional. Anatole Kasskoff [Fotografía]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección AK, proyecto 2, AK.002.015. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.



Figura 65. Dibujo realizado con lápiz de color, Anatole Kasskoff [Dibujo]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección AK, proyecto 2, AK.002.014. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.



> De este artista maravilloso que a la vez era un hombre cordial y sencillo, esperamos una muestra selectiva en 1991. En manos de su compañera Edda Kasskoff «Luz en la poterna y guardián en la heredad». Queda la revelación de esa obra portentosa para su conocimiento a las nuevas generaciones artísticas del país y del exterior (Díaz, 1991, p. 57).

El archivo de Anatole Kasskoff aún guarda aspectos por descubrir. Su trayectoria, que abarcó desde residencias privadas hasta grandes proyectos institucionales, es fundamental para comprender la historia material de la Bogotá del siglo XX. Artista ruso-francés y referente del diseño en Colombia, Kasskoff dejó un legado que combina disciplina técnica, refinamiento estético y una profunda comprensión del espacio y el mobiliario moderno.

Figura 66. Boceto realizado por Anatole Kasskoff [Dibujo]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección AK, proyecto 2, AK.002.013. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Bibliografia

Champigneulle, B. (enero 1, 1936). Leleu. Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués : paraissant tous les mois / dir. Marcel Honoré. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97360199

Díaz, J. L. (febrero, 1991). La obra de Anatole Kasskoff: 45 años en Colombia. *Consigna*, 57.

Escobar, A. (diciembre 19 , 2001). Reporte de la investigación: Anatole kasskoff, pionero del diseño interior en Colombia (Colección Anatole Kasskoff). Museo de Arquitectura Leopoldo Rother.

Eustylos (noviembre 26, 1946). Arte e industria, dos decoradores franceses de fama internacional llegan a Bogotá. *Estampa*, 414.

Gómez, L. M. (2008). *Tres ideas de lo moderno en la concepción del hogar: Bogotá, años cincuenta*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.

Naturalisations et réintegrations (julio 12, 1936). Journal officiel de la République française. Lois et décrets. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6550645f

Table de commission – Table de salle à manger (s.f.). Collection du Mobilier National MN/Lab. https://collection.mobilier-national.fr/objet/GME-9414-000

Bruno Violi

BV

Bruno Violi

Daniel Santiago Villarraga Gamba
Luis David Mayusa Hernández
María José Duarte Torres
Paula Marcela Blanco Ramírez



Figura 67. Fotografía de Bruno Violi [Fotografía]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección BV. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Colección Bruno Violi

Signatura: BV

La colección Violi cuenta con 61 y un total de 762 documentos entre planos, fotos y anotaciones, los cuales abarcan su período de producción arquitectónica entre los años 1937 a 1969, desde sus inicios hasta el final de su obra. Violi jugó un papel clave en la introducción de la arquitectura moderna en Bogotá, un proceso que comenzó con sus primeros proyectos y su participación en importantes colaboraciones. Una de las más reconocidas es el Plan Maestro de la Universidad Nacional de Colombia, en el que trabajó junto con Leopoldo Rother. Este proyecto fue fundamental para cimentar nuevas formas de concebir el diseño arquitectónico en una ciudad en proceso de modernización, y transformó elocuentemente el panorama de Bogotá.

Proyectos destacados:

- Edificio Las Terrazas.
- Edificio Moanack.
- Sede Volkswagen.
- Edificio Quintana.
- Edificio Cuervo o Carlos L. Cuervo.
- Edificio Martínez.
- Edificio Santo Domingo.
- Residencia Antonio Moanack.
- Edificio de apartamentos Teresa Violi.
- Residencia Juan Uribe.
- Residencia Dobrzinky.
- Residencia Gold.
- Casa Wasserman.

Inventario BV:
Click aqui

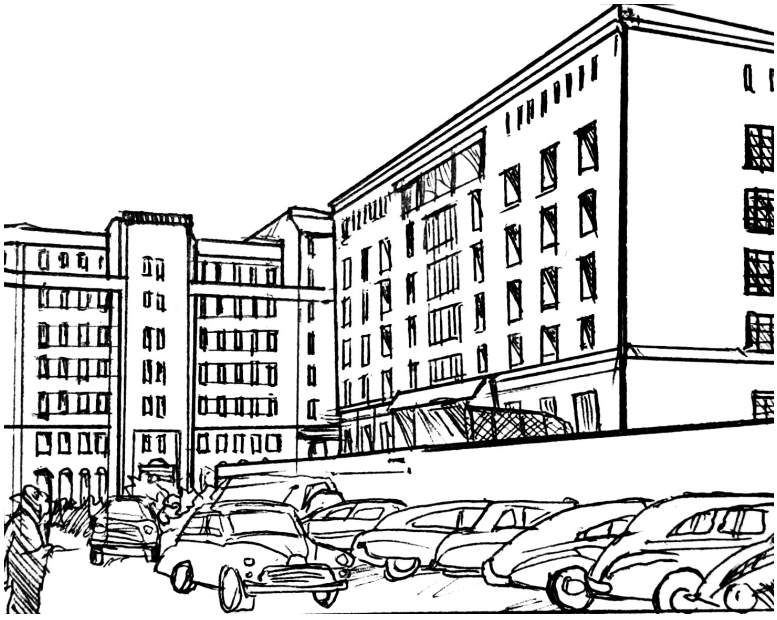


Figura 68. Boceto edificio Manuel Murillo Toro. Arquitecto Bruno Violi [Ilustración digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, María José Duarte.

Su obra revela una sensibilidad refinada, cultivada desde la infancia gracias a la influencia de su padre, Armando Violi. Formado en Milán, donde predominaban los cánones clásicos, su visión evolucionó al colaborar con arquitectos como Auguste Perret y Denis Honegger en París, con la incorporación de elementos más contemporáneos a su lenguaje arquitectónico. La formación clásica de Violi, que podría parecer ajena a la modernidad, fue en realidad el cimiento sobre el que construyó una obra de gran relevancia contemporánea. Su capacidad para fusionar tradición y vanguardia lo convirtió en uno de los arquitectos más influyentes de Bogotá, por lo cual su legado perdura hasta nuestros días. De hecho, supo fusionar los principios geométricos y compositivos del clasicismo con las demandas contemporáneas, lo que le permitió crear una arquitectura atemporal que continúa siendo parte integral de la imagen de la ciudad.

Proyectos representativos y modernización urbana

Las contribuciones de Violi a la imagen moderna de la ciudad son el resultado de una trayectoria diversa, que abarca desde proyectos residenciales hasta propuestas cívicas e institucionales. Cada obra, adaptada a su contexto específico, representa una etapa en la evolución arquitectónica de la ciudad. Una característica distintiva de su trabajo es su relación con la temporalidad. Su legado radica en la capacidad de reinterpretar los principios clásicos y adaptarlos al lenguaje arquitectónico moderno.

Desde el monumental Edificio Manuel Murillo Toro, que refleja el poder institucional, hasta la íntima Sinagoga Sefardí, que expresa la espiritualidad, Violi demostró una gran versatilidad. Por ejemplo, en el Edificio Manuel Murillo Toro, la monumentalidad del edificio, acentuada por el uso de la piedra muñeca, reflejó la importancia institucional del edificio y consolidó la imagen de autoridad del gobierno. La relación entre la escala del material y la unidad del conjunto es un claro ejemplo de su sensibilidad frente al detalle.

Otro proyecto importante fue el edificio Buraglia, un encargo privado para los hermanos Buraglia, que en su transición a la modernidad cambiaron su actividad económica hacia la importación de automóviles. El edificio Buraglia no solo respondió a las necesidades funcionales de los propietarios, sino que también anticipó las demandas de una ciudad en constante transformación integrando soluciones tecnológicas de vanguardia. Es entonces un testimonio de la adaptabilidad y flexibilidad del diseño arquitectónico, lo que refleja su enfoque moderno y práctico ante la arquitectura urbana. La ubicación del

edificio, en la esquina de la calle 34 y la carrera Séptima, es un símbolo del aporte de Violi a la modernización del perfil urbano de Bogotá.

La obra de Bruno Violi es un testimonio elocuente de su capacidad para sintetizar diversas corrientes arquitectónicas y adaptarlas al cambiante contexto urbano de Bogotá. Proyectos como la casa Shaio ejemplifican su habilidad para fusionar tradición y modernidad. Su sólida formación clásica le proporcionó una base rigurosa que, combinada con una sensibilidad innata por los materiales y las técnicas constructivas, le permitió abordar los desafíos de la modernización urbana con un enfoque singular.

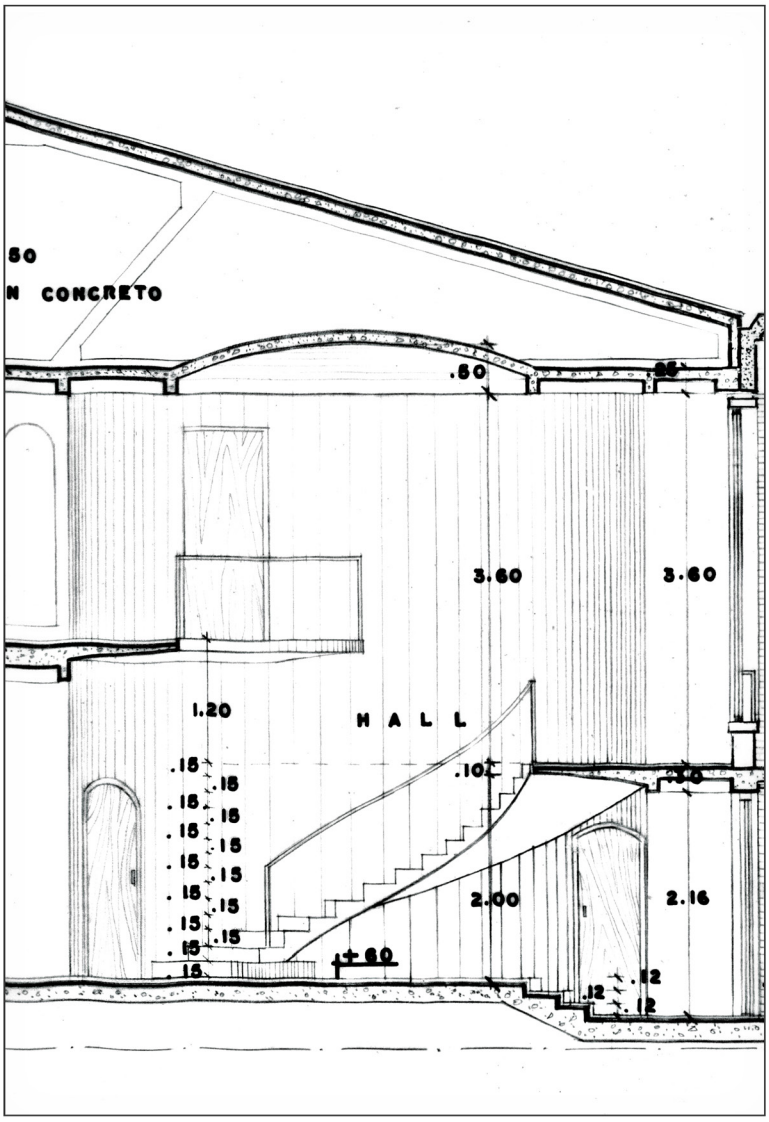
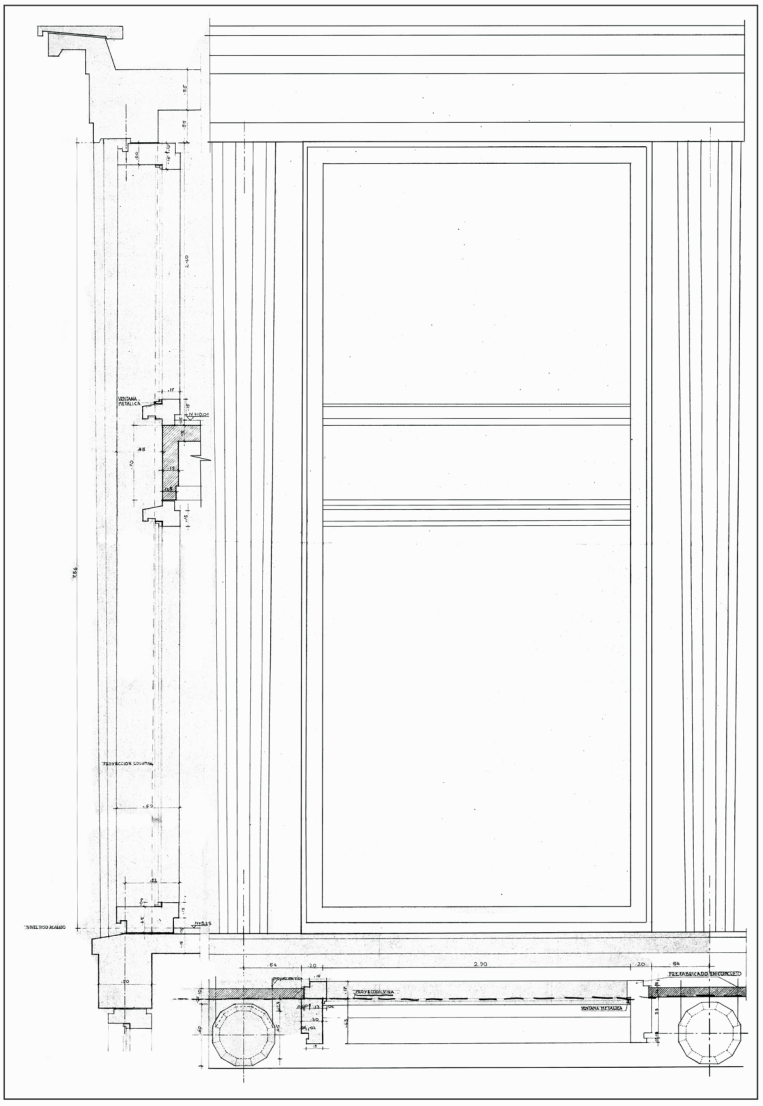
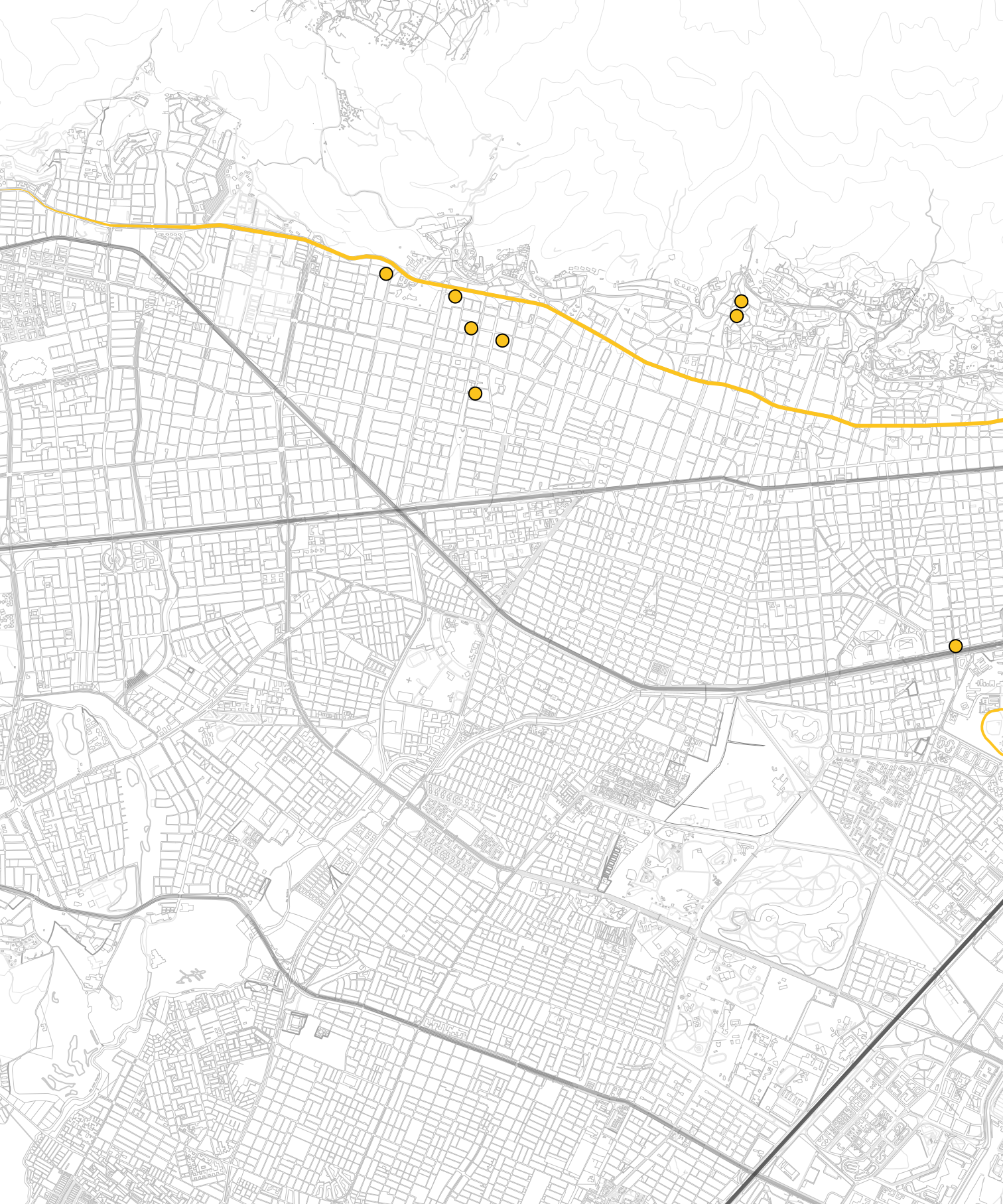


Figura 69. Detalle de escalera residencial. Arquitecto Bruno Violi [Sección arquitectónica]. 1960.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de Casa Uribe, 116B carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.



Finalmente, la Sinagoga Sefardí, último proyecto realizado por Violi, sintetiza su evolución arquitectónica. En este edificio, Violi logra una lectura moderna utilizando principios clásicos, pero aplicados a una tipología arquitectónica religiosa. En esta obra Violi demuestra que la racionalidad y la espiritualidad no son conceptos antagónicos, sino que pueden coexistir en una misma obra arquitectónica.

Figura 70. Alzado, corte y planta de ventana, Sinagoga Sefardí. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría de trabajo]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de Templo Israelita, 114D, carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.





Colaboraciones y enseñanza

La influencia de Violi trascendió los límites de sus edificios. Como docente, formó a una generación de arquitectos que continuaron su legado enriqueciendo el panorama arquitectónico de la ciudad. Su capacidad para armonizar el pasado y el presente lo consolida como una figura clave en la evolución urbana y cultural de Bogotá, dejando una huella imborrable en el tejido de la ciudad.

Un aspecto fundamental en la transición de Bogotá hacia la modernidad fue la colaboración entre arquitectos. La obra conjunta de Violi y Rother en el campus universitario es un ejemplo destacado. Además, su rol como docente en las universidades Nacional y Javeriana fue clave para impulsar la enseñanza de la arquitectura en Colombia.

Entre sus estudiantes más destacados se encuentran Pablo Lanzetta y Guillermo González Zuleta, quienes posteriormente colaboraron con Violi en algunos de sus proyectos más emblemáticos. A través de la enseñanza y su labor, Violi sembró las semillas de una nueva generación de arquitectos que continuaron enriqueciendo el patrimonio arquitectónico de Colombia.

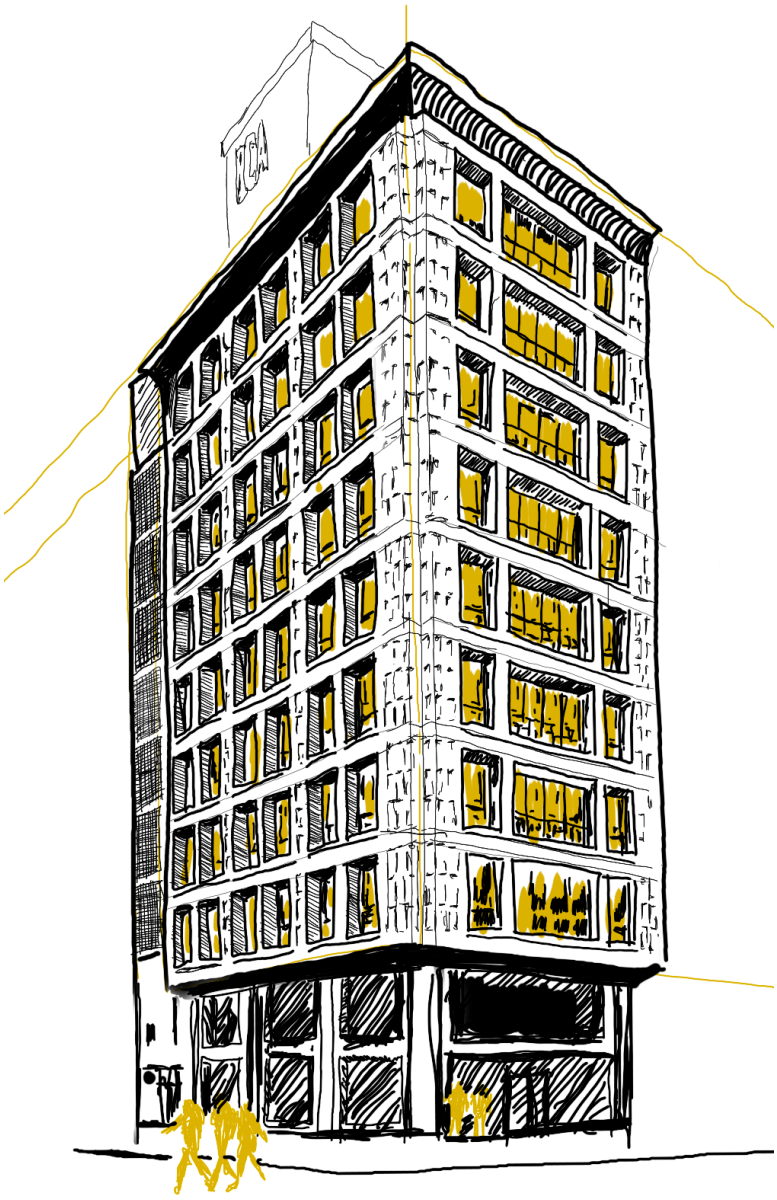


Figura 71. Perspectiva del edificio Quintana [Ilustración digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Daniel Santiago Villarraga.

Reinterpretación del archivo arquitectónico

La constante búsqueda de Violi por conciliar la tradición clásica con la modernidad arquitectónica nos invita a explorar en profundidad su proceso de diseño. En cuatro de sus proyectos emblemáticos —los edificios Buraglia y El Tiempo, la casa Uribe y la Sinagoga Sefardí—, identificamos no solo una coherencia compositiva, sino también una respuesta precisa a las condiciones urbanas de su tiempo.

Nuestro análisis revela la importancia crucial de su archivo físico como fuente primaria para comprender su metodología. Este invaluable recurso nos permite adentrarnos en el desarrollo de sus ideas y su manera de abordar cada proyecto, influyendo significativamente en el panorama arquitectónico de Bogotá.

Al interpretar su obra a partir del archivo físico, establecemos un diálogo entre sus raíces clásicas y las demandas de la modernidad. La noción vitruviana de los nueve cuadrados, en particular, resulta esencial. Este sistema de proporción, al permitir una infinidad de variaciones, se convierte en un hilo conductor en los proyectos de Violi (Orlandi, 2019). Observamos cómo distribuye los espacios y organiza las plantas de sus edificios estableciendo relaciones claras entre las distintas partes.

A través del estudio de sus planos y dibujos, podemos apreciar cómo Violi adaptó este principio clásico a las necesidades y características de cada proyecto, demostrando una gran versatilidad y una profunda comprensión de los principios compositivos. Al hacerlo, no solo respondió a las exigencias de su tiempo, sino que también aportó una nueva dimensión a la arquitectura colombiana.

A partir de este análisis de su metodología proyectual, no solo queremos demostrar este punto de relación entre composición clásica y arquitectura moderna, sino también, visibilizar la obra del arquitecto a partir de la lectura de la planimetría encontrada en el archivo. Y también, demostrar la pertinencia de su legado en la arquitectura colombiana, pues, al escoger cuatro tipologías dentro de su archivo, logramos encontrar el *leitmotiv* compositivo y de pensamiento de su obra, estableciendo relaciones a partir del esquema de los nueve cuadrados.

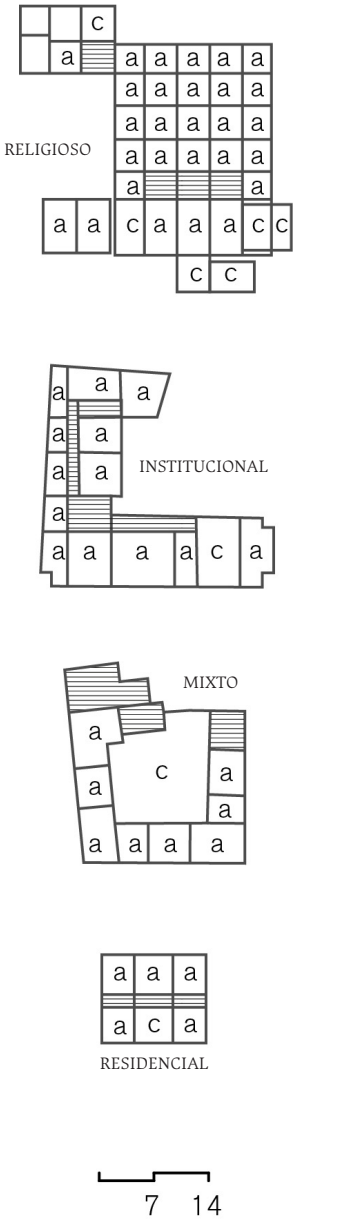


Figura 72. Análisis de relaciones espaciales. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Daniel Santiago Villarraga, Luis David Mayusa, María José Duarte, Paula Marcela Blanco.

Edificio Buraglia

Daniel Santiago Villarraga Gamba

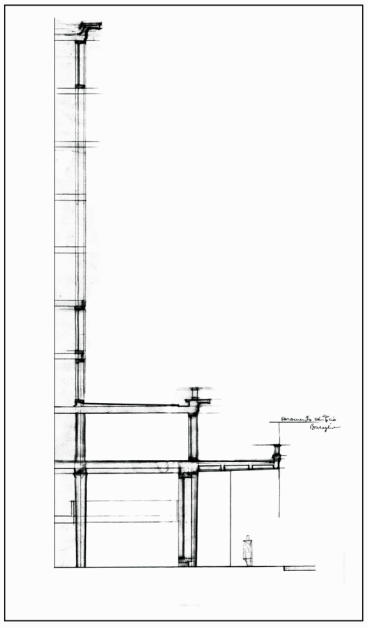


Figura 73. Paramento edificio Buraglia. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría de trabajo]. Sin fecha. La atención al detalle, característica distintiva de la obra de Violi, se manifiesta en la precisión y maestría con que dispuso cada elemento arquitectónico en sus proyectos.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de Edificio Buraglia, 113A carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

El edificio Buraglia, ubicado en la esquina de la carrera Séptima y la calle 34, fue diseñado por Violi en 1949, justo un año después del Bogotazo. Época en la que la ocupación del centro de la ciudad se replanteó y se comenzó a extender hacia la periferia, donde nuevas tipologías edificatorias empezaron a surgir en el paisaje urbano y se inició la construcción de la actual imagen de Bogotá, en continuo devenir.

Las residencias La Merced, o edificio Chrysler —diferentes nombres que ha recibido en el tiempo—, es una obra relevante en la medida en que para su época de construcción usó estructura en concreto para ganar luces sobre el frente urbano, marquetería metálica y grandes ventanales. Al concentrar diversos usos representa un claro ejemplo de una edificación de la Bogotá moderna, pues, al tener varios tipos de apartamentos, albergó diferentes tipos de habitantes. La métrica que definió el espacio comercial la aplicó, así mismo, al espacio residencial; ejemplar remanente de las muestras de la modernidad y del imaginario bogotano.



Figura 74. Perspectiva del edificio Buraglia.
Fuente: Elaboración propia, Daniel Santiago Villarraga.

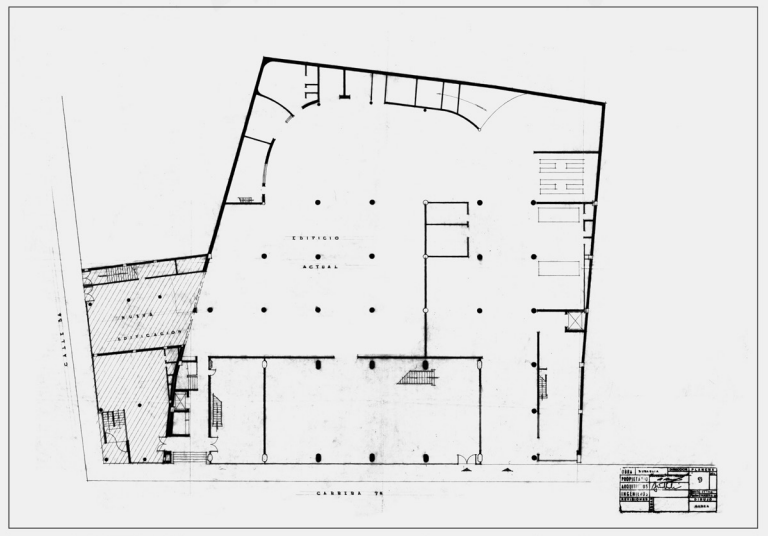


Figura 75. Planta piso 1, edificio Buraglia. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría de trabajo]. Marzo y junio, 1954.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de edificio Buraglia, 113A carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

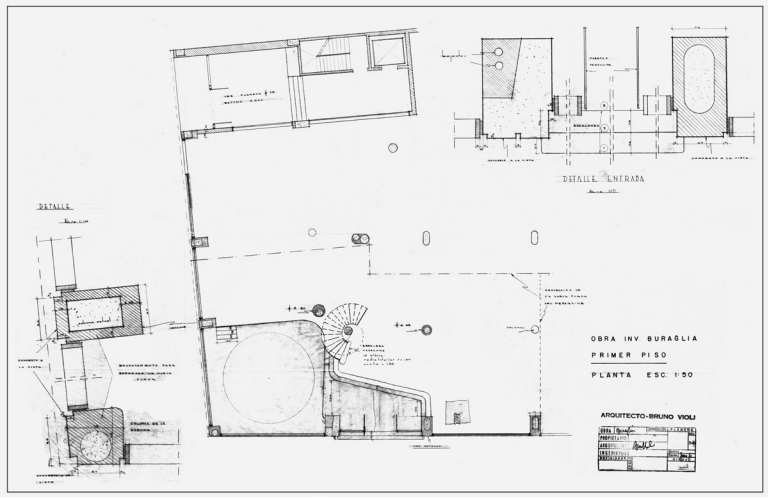


Figura 76. Detalle de entrada y remate esquina, edificio Buraglia. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría de trabajo]. Marzo y junio 1954.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de edificio Buraglia, 113A carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Variación y proceso

Uno de los componentes que se leen a partir del análisis del archivo es la capacidad de Violi en dar correcta forma y disposición a los espacios arquitectónicos. A pesar de que ninguno de estos planos arquitectónicos son el diseño final pues, por un lado, el edificio fue creciendo progresivamente, pasó de ser solo el espacio del concesionario hasta, después de tres fases constructivas reconocibles, conformar la unidad del edificio que se conoce. Además, al ser un encargo privado, el proyecto estuvo sometido a cambiar constantemente con el fin de satisfacer las necesidades programáticas de los clientes, los hermanos Buraglia.

La capacidad de cambio de los espacios en el proceso arquitectónico se dio con facilidad por la misma claridad de la estructura que, dentro de este marco estático, permitió que los espacios se dispusieran de tal manera que conformaran la unidad exterior, así, el edificio Buraglia logró leerse como unidad y objeto arquitectónico, y sus múltiples etapas de desarrollo no se perciben como adición, sino como extensión y consolidación del proyecto existente.

Avance tecnológico y colaboración

Otro hito en la evolución constructiva de Bogotá fue la introducción del sistema de placa reticular celulada, desarrollado por Domenico Parma. Este innovador sistema, considerado un avance significativo en la construcción en altura, se implementó en la última ampliación del edificio Buraglia, específicamente en la esquina y los apartamentos tipo. Su eficiencia como elemento prefabricado permitió agregar este bloque a la estructura existente de manera ágil y eficiente.

Esta obra también evidencia la colaboración entre firmas arquitectónicas. Los planos estructurales encontrados en el archivo corresponden a la firma Cuéllar, Serrano, Gómez, la cual no solo patentó el sistema *Ret-Cel*, sino que también desempeñó un papel fundamental en el desarrollo arquitectónico y tecnológico de la ciudad.

El uso automotriz del edificio impuso requisitos específicos en términos de servicios e infraestructura. Los planos de detalle mecánico revelan la implementación de un tanque de distribución de ACPM y diésel para el taller automotriz, un detalle notable que fue cuidadosamente integrado en el diseño original.

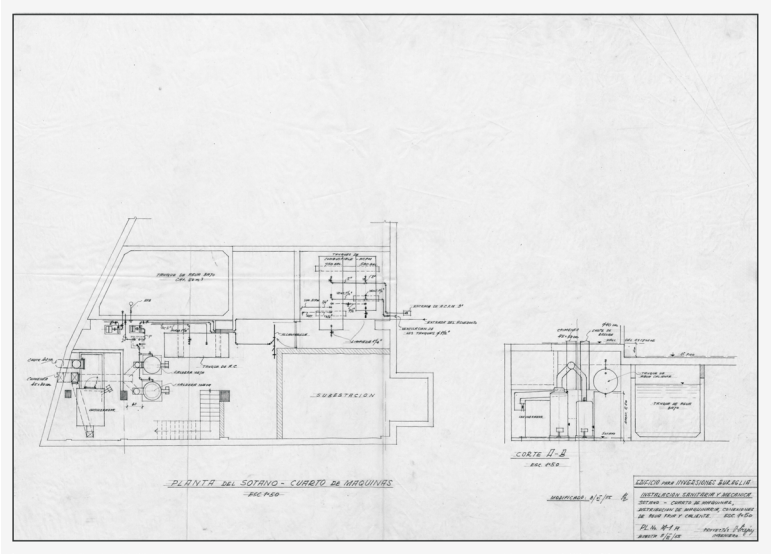


Figura 77. Detalle técnico, edificio Buraglia. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría constructiva]. Junio 1954.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de edificio Buraglia, 113A carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

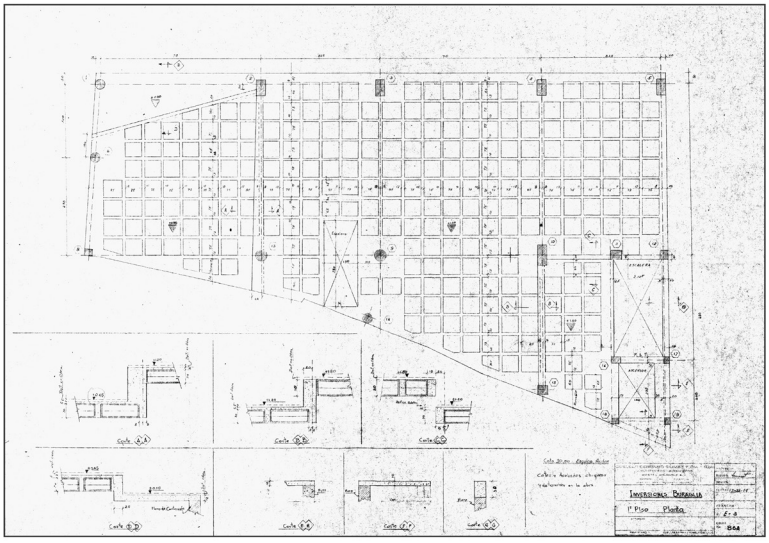


Figura 78. Placa de entrepiso, edificio Buraglia. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría constructiva]. Junio 1954.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de edificio Buraglia, 113A carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

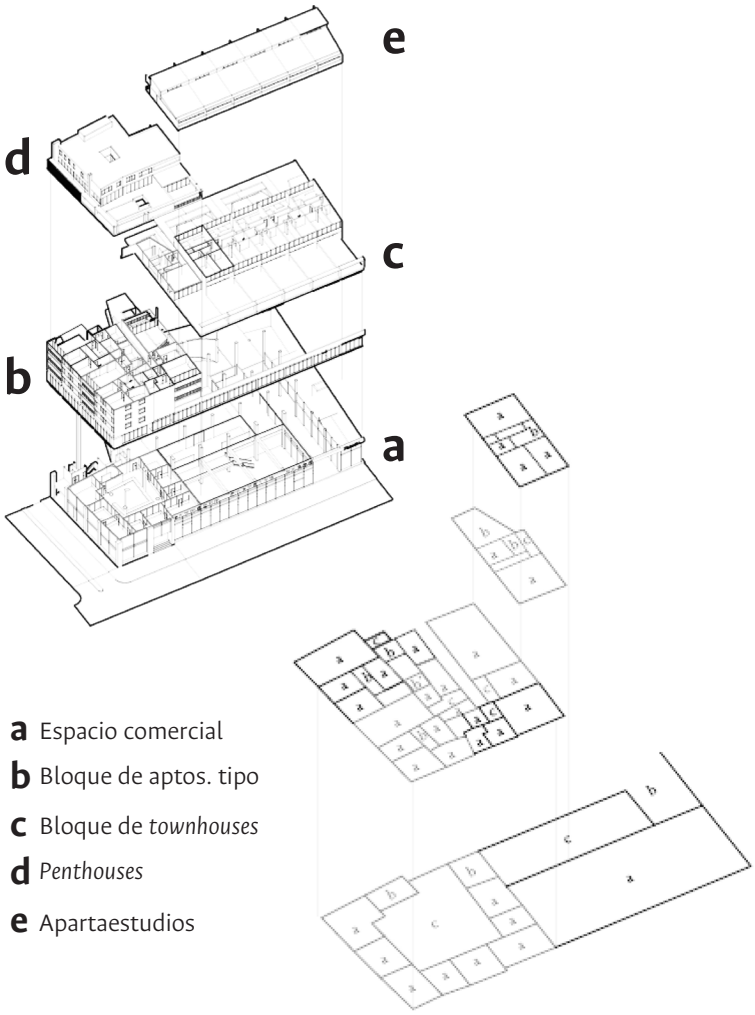


Figura 79. Axonometría de partes arquitectónicas, edificio Buraglia. Redibujado a partir de fuentes históricas [Esquema digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Daniel Santiago Villarraga.

Reinterpretando a Violi

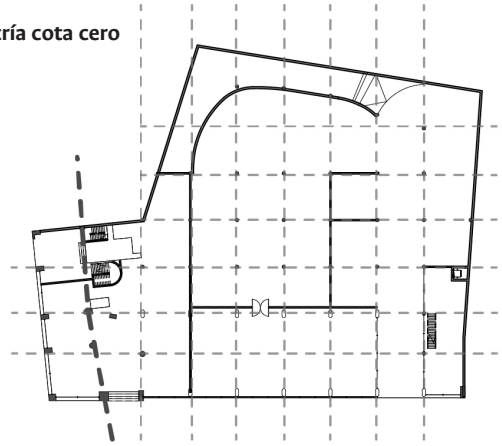
La irregularidad del terreno exigió un orden compositivo que, en este proyecto, se estableció a partir del espacio de la vitrina. Esta área, de geometría regular y alineada con el eje ortogonal del edificio, definió la modulación de las crujías tanto de los apartamentos como de las *townhouses* ubicadas en los niveles superiores.

En la esquina, donde el perímetro es irregular, la compartimentación se organizó a una escala mayor. Dado que esta zona albergó espacios de oficinas con múltiples usos en altura, un espacio articulador vinculó todas las estancias al borde, lo que impuso una regularidad a este sector irregular. Con el mismo propósito de ordenar el límite del edificio, los apartamentos contaron con patios de ventilación de forma irregular lo que permitió que los demás espacios se adaptaran al perímetro sin alterar la métrica general.

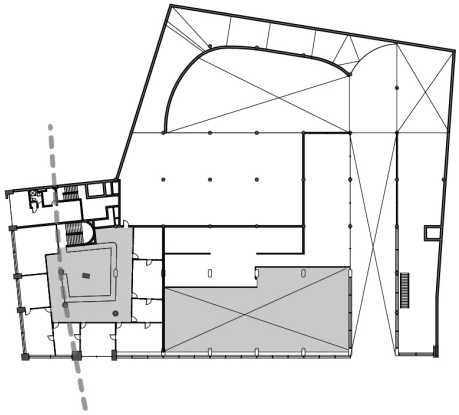
En este proyecto, siguiendo la interpretación de Peter Eisenman (2015) sobre la obra de Palladio en *Palladio Virtual*, se estableció una estructura profunda basada en múltiples centros ordenadores. A diferencia de la rejilla de nueve cuadrados propuesta por Palladio, en este caso los elementos articuladores funcionaron a nivel del conjunto, más que de la unidad individual.

Espacios como la vitrina, el *lobby* y el salón actuaron como elementos reguladores de la composición arquitectónica, ordenando y articulando el edificio desde su interior. Estos espacios, al ser altamente visibles y accesibles, generaron una sensación de unidad y cohesión en el conjunto.

Planimetría cota cero



Planimetría segundo nivel



Planimetría nivel residencial

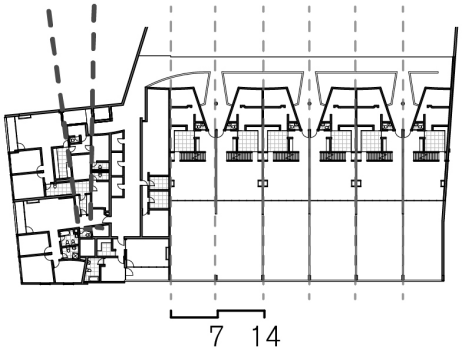


Figura 80. Diagrama de análisis compositivo, edificio Buraglia. Redibujado a partir de fuentes históricas [Planimetría digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Daniel Santiago Villarraga.

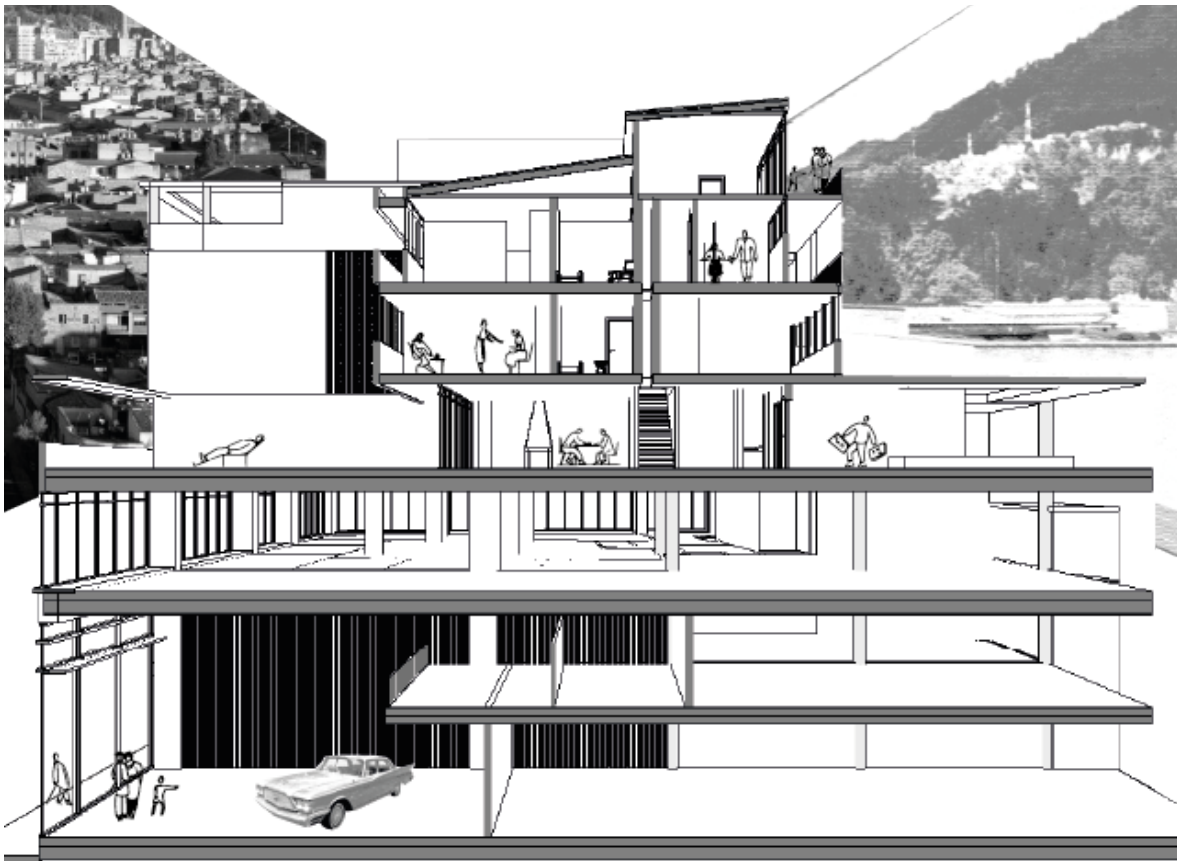


Figura 81. Sección transversal en perspectiva, edificio Buraglia, *collage* y dibujo digital sobre planimetría [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Daniel Santiago Villarraga.

Edificio El Tiempo

Luis David Mayusa Hernández

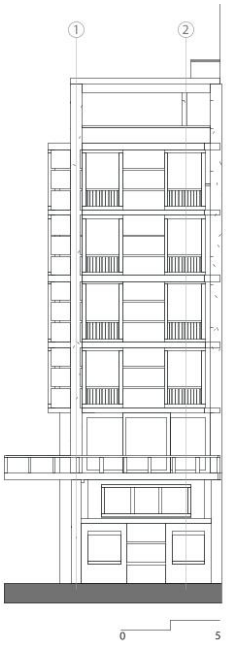


Figura 82. Alzado este, edificio El Tiempo. Redibujado a partir de fuentes históricas [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Luis David Mayusa.

Ubicado en la intersección de la avenida Jiménez con la carrera Séptima, en pleno centro histórico de Bogotá, el edificio fue diseñado por Bruno Violi y construido entre 1958 y 1961 para alojar las oficinas del periódico *El Tiempo*. El proyecto destaca por la atención minuciosa dada a detalles arquitectónicos de alta calidad, expresados en diversas proporciones y armonías. Estas características respondieron a los múltiples cambios en el diseño a lo largo del tiempo; inicialmente se proyectaron 12 niveles, aunque finalmente se construyeron solo 7, con miras a futuras ampliaciones.

La influencia de la arquitectura moderna y el contexto de renovación urbana confirieron al edificio una importancia indiscutible en la imagen de la ciudad. Su unidad como obra arquitectónica se vio constantemente reconfigurada por factores de tiempo, proyección y presupuesto, sin embargo, logró convertirse en un referente de modernidad sobre una de las principales avenidas bogotanas. El resultado fue una composición equilibrada y refinada, que depuró los órdenes establecidos a lo largo de décadas previas. El edificio El Tiempo, al igual que otras obras de Violi, ejemplifica una sencillez formal alcanzada a partir de una organización espacial compleja.



Figura 83. Perspectiva esquina carrera Séptima con avenida Jiménez, edificio El Tiempo [Dibujo digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Luis David Mayusa.

Variación y proceso

El proyecto atravesó diversas fases de diseño pues se adaptó a lotes variables en una zona en pleno proceso de renovación y consolidación impulsado por la idea de progreso que desafiaba los valores heredados durante siglos de repetición de tradiciones. Esta tensión se manifestó tanto en el ámbito doméstico como en la imagen urbana. De este modo, la posibilidad de ocupar varios predios adyacentes —algunos de ellos correspondientes a la época colonial— definió el carácter mutable de las propuestas y determinó la forma irregular del resultado final.

El proceso permitió conservar los principios fundamentales a pesar de las transformaciones proyectuales, gracias al uso de sistemas proporcionales bien definidos, que establecieron tanto la configuración formal como la estructura y las lógicas de acceso, circulación y permanencia dentro del edificio.

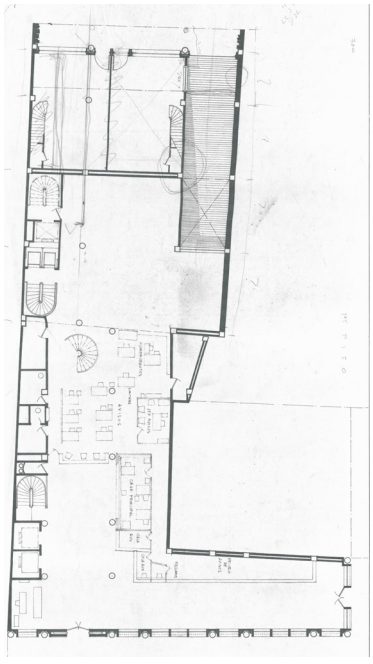


Figura 84. Planta de proceso del primer piso, edificio El Tiempo. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría de trabajo]. 1950.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de obra Editorial «El Tiempo», 114D carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

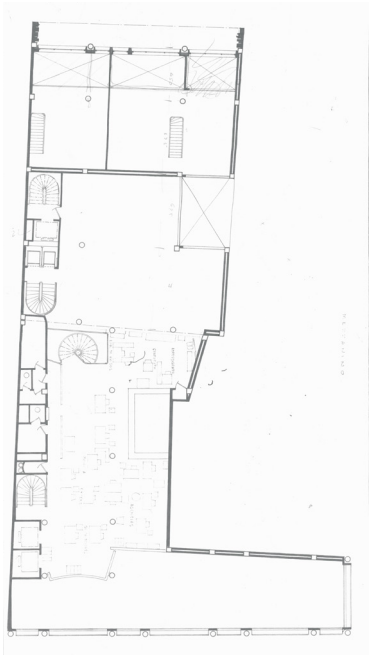


Figura 85. Planta de mezanine, edificio El Tiempo. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría de trabajo]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de obra Editorial «El Tiempo», 114D carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

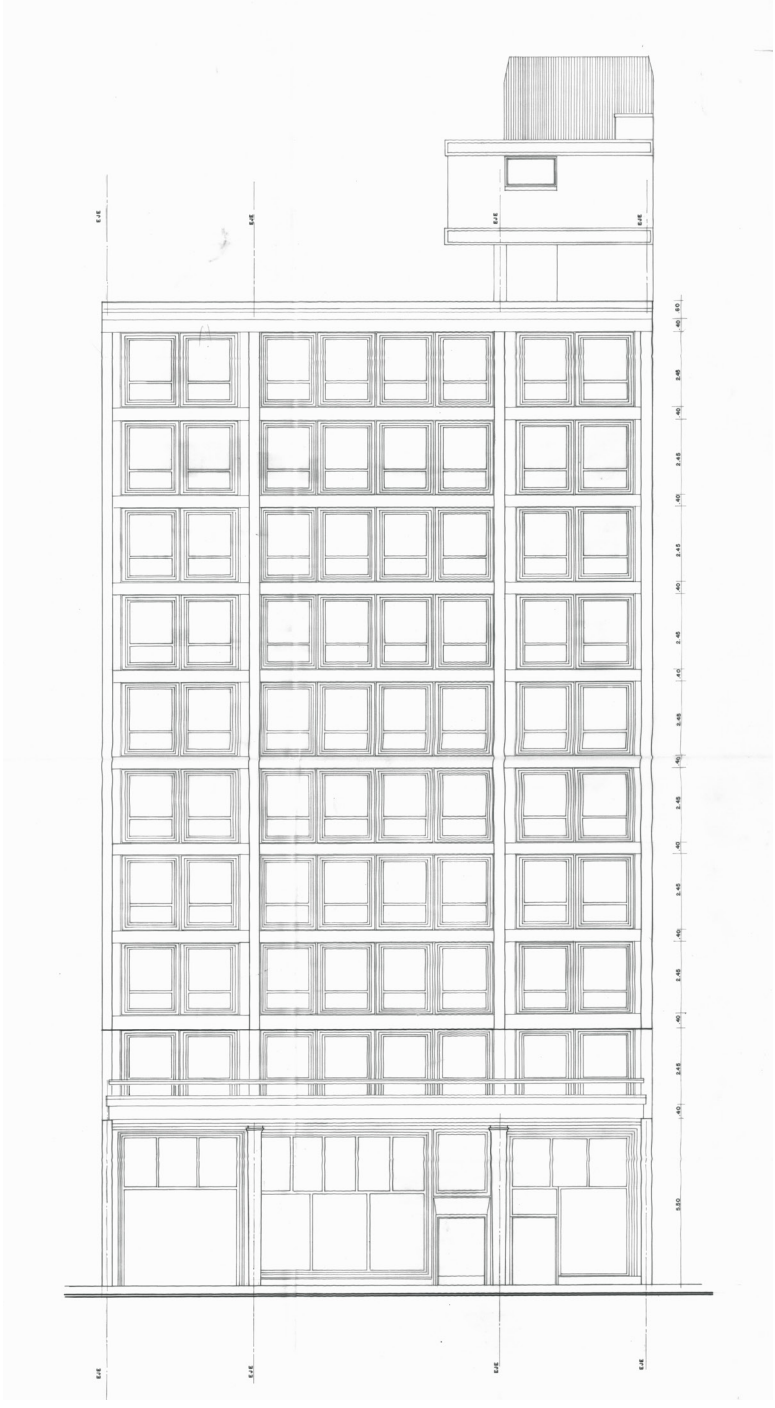


Figura 86. Alzado norte propuesto, edificio El Tiempo. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría arquitectónica]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de obra Editorial «El Tiempo», 114D carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

El resultado fue una edificación compuesta por elementos prefabricados y estandarizados, cuyo origen no respondía exclusivamente a cálculos estrictamente analíticos sino, también, a una aproximación sensible al trabajo progresivo que implicó su concepción (Mondragón et al., 2018). La estructura de concreto adquirió un alto valor plástico, con columnas ubicadas a 3 y 6 metros que marcaba un ritmo 1:2 perceptible en la fachada (Rother, 1986).

Las posibilidades expresivas surgieron de la cuidadosa selección de materiales y procesos. Es recurrente en el archivo de Bruno Violi la presencia de una amplia variedad de planos técnicos y detalles constructivos. El manejo del espacio adquirió un carácter escultórico: las columnas variaron formalmente en cada nivel con el fin de adaptarse a la naturaleza de las áreas que conformaban.

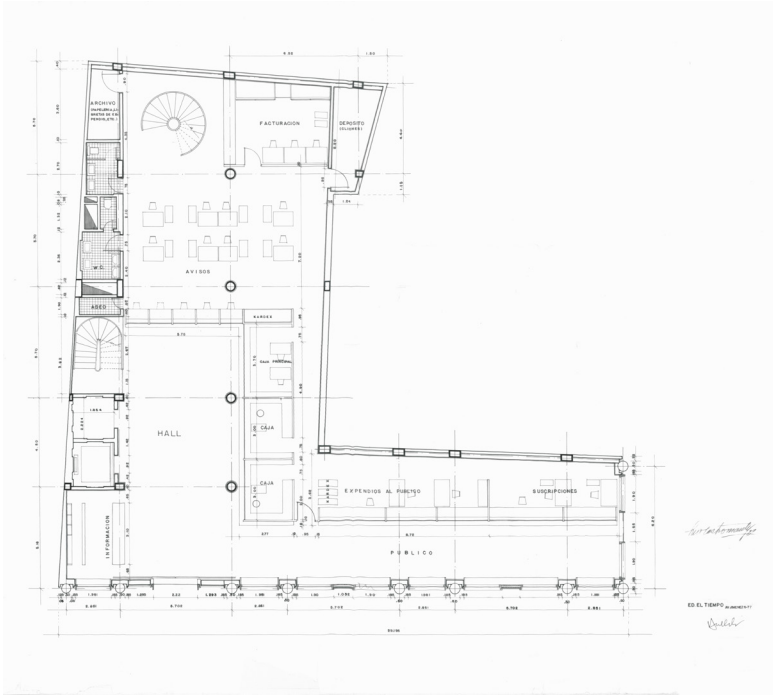


Figura 87. Planta de proceso del primer piso, edificio El Tiempo. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría de trabajo]. Mayo 1950.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de obra Editorial «El Tiempo», 114D carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Construcción de la imagen moderna en la ciudad

En una arquitectura que se reconoce como holística, donde el todo y las partes mantienen una correlación permanente e inalterable, el detalle y el edificio tienden a percibirse como una sola entidad. En este contexto, el detalle constituye la semilla del proyecto, y su repetición regular origina los planos generales, se invierte, así, el proceso habitual en el que lo general precede a lo particular (Castellanos, 2013).

El conjunto se articuló mediante la reiteración de elementos con una configuración espacial prácticamente idéntica en cada nivel. Esta estructura integró la diferenciación esencial entre basamento, cuerpo y remate. El basamento albergó el ingreso y culminó en una generosa terraza sobre él, concebida como ámbito de transición y relación con la ciudad, que sirvió de plataforma para el desarrollo vertical del edificio.

Como representación de fragmentos del espacio continuo que Violi desarrolló, puede afirmarse que las imágenes que lo conformaron indujeron al recorrido de un amplio espectro de posibilidades narrativas en la arquitectura. Este

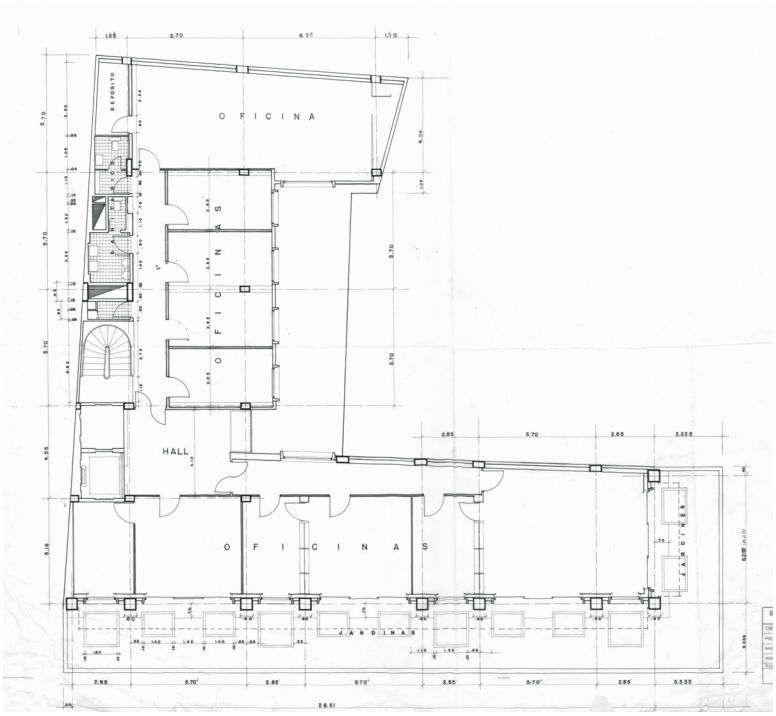


Figura 88. Planta de segundo piso, edificio El Tiempo. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría de trabajo]. Mayo 1959.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de obra Editorial «El Tiempo», 114D carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

enfoque liberó la obra de la estricta formalidad tectónica para priorizar la imagen como resultado. La arquitectura de Violi se comprende desde la diseminación de su lenguaje arquitectónico, develando la intención de recorrer la obra en términos de valores, así como la aplicación de técnicas viables gracias al dominio de la perspectiva (Castellanos, 2013).

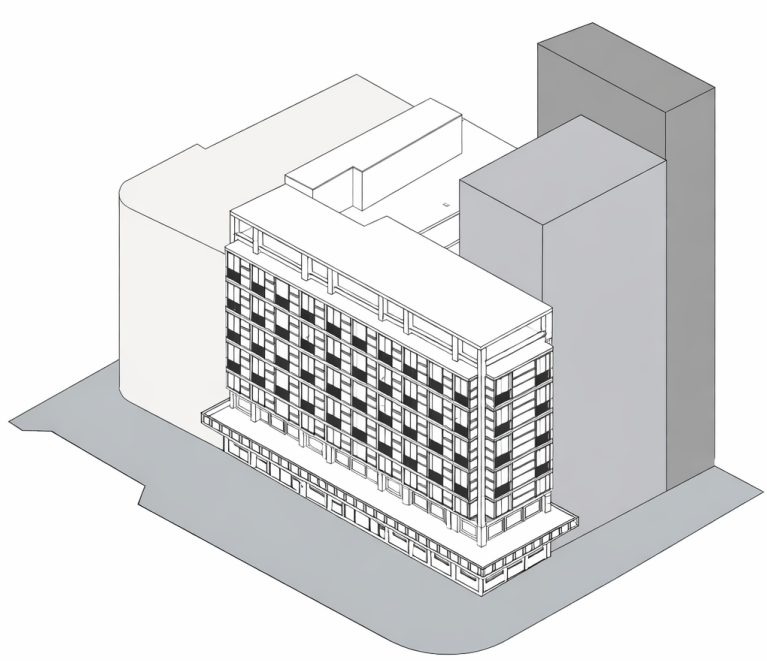


Figura 89. Isometría, edificio El Tiempo. Redibujada a partir de fuentes históricas [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Luis David Mayusa.

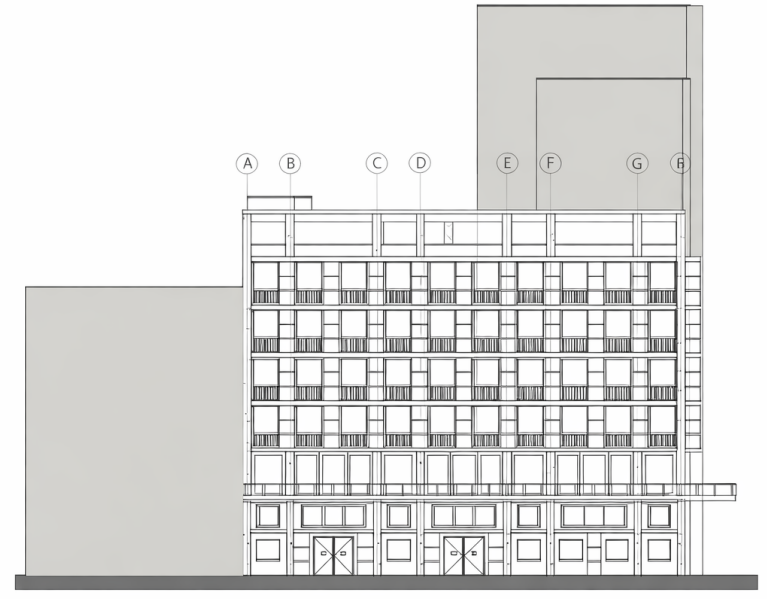


Figura 90. Alzado norte, edificio El Tiempo. Redibujado a partir de fuentes históricas [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Luis David Mayusa.

Reinterpretación del archivo

Dadas las condiciones particulares del lote de esquina y su apertura hacia el interior de la manzana, Violi exhibió una maestría en la organización geométrica de los distintos espacios del edificio. Aprovechó al máximo la disposición de las estancias principales sobre las fachadas, mientras que los espacios de circulación y servicios se ubicaron estratégicamente en el interior y a lo largo de la medianera que limitaba con el edificio contiguo. Esta estrategia respondió a pautas de la arquitectura moderna, en la que se prioriza la ubicación de los espacios según la mejor orientación y el óptimo aprovechamiento del entorno.

a - Estancias
b - Espacios de transición
c - Espacios de articulación

- Circular
- Permanecer
- Punto fijo
- Servicios
- Terraza

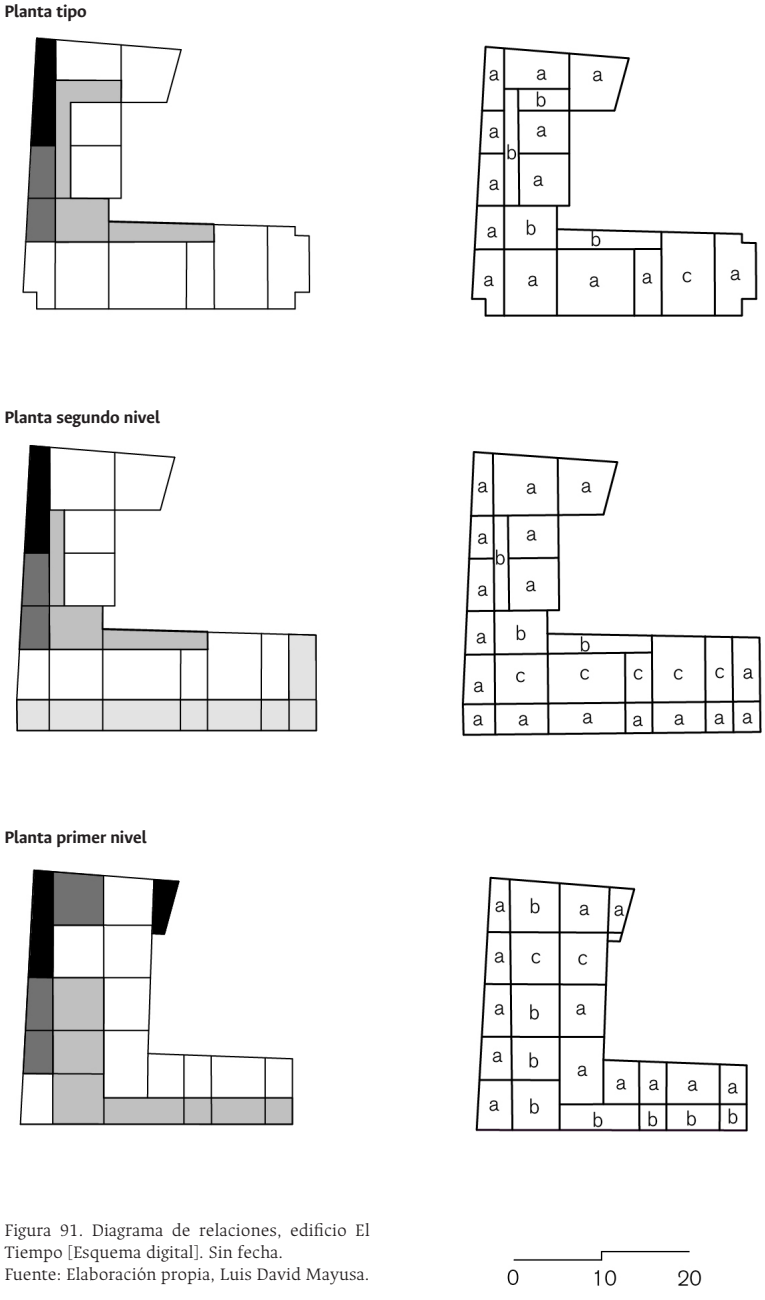


Figura 91. Diagrama de relaciones, edificio El Tiempo [Esquema digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Luis David Mayusa.

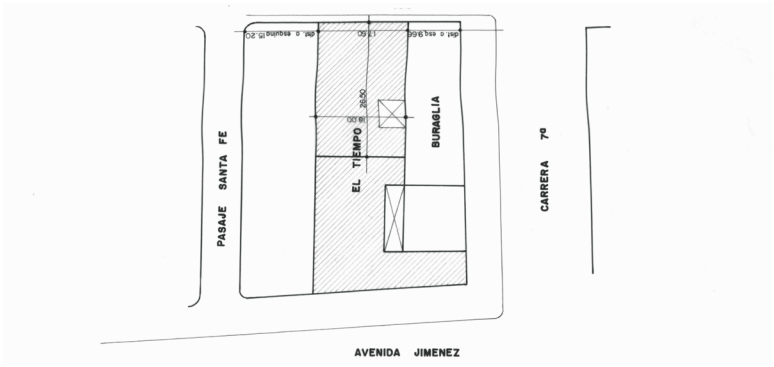


Figura 92. Planta de localización, edificio El Tiempo [Planimetría de trabajo]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de obra Editorial «El Tiempo», 114D carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

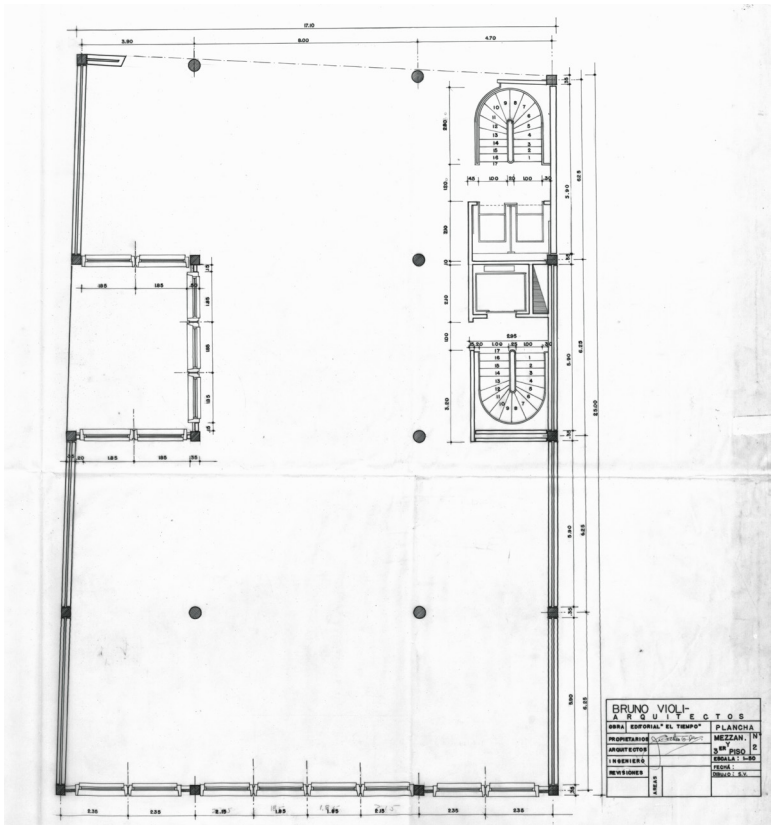


Figura 93. Planta de mezanine y tercer piso, edificio El Tiempo. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría de trabajo]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de obra Editorial «El Tiempo», 114D carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Tejiendo historias con el archivo

En sus archivos de trabajo y abundante planimetría se evidencian relaciones particulares en la obra de Violi, que contribuyeron al desarrollo de la ciudad orientado hacia la modernidad. Como se observa en algunas de las obras analizadas en este capítulo dedicado a Bruno Violi, el detalle arquitectónico funciona como hilo conductor, al mismo tiempo que su rigurosidad matemática derivada de sus orígenes académicos, con lo que se establecen pautas numéricas que construyen el proyecto a partir de proporciones y relaciones numéricas. Por otra parte, la figura de los desarrolladores inmobiliarios aparece como un común denominador.

En los planos de archivo del edificio El Tiempo es posible establecer vínculos con el desarrollo impulsado por los hermanos Buraglia, destacados inversionistas y empresarios del siglo XX. Estas conexiones se aprecian en la forma en que sus nombres y proyectos figuran en los documentos de trabajo, lo cual indica una interlocución constante entre cliente y arquitecto. Refleja, también, la confianza depositada en Violi para materializar una ciudad con cualidades especiales, producto de una colaboración activa y de un diálogo proyectual enriquecedor.

Casa Uribe

María José Duarte Torres

La casa Uribe, diseñada por el arquitecto Bruno Violi, constituye una destacada obra que se integra al distinguido legado arquitectónico de residencias junto con las casas Shaio (1949) y Dobrzinsky (1958). Esta vivienda, implantada en un lote medianero de forma rectangular —con dimensiones de 48,60 metros de largo por 26,17 metros de ancho—, se ubicó estratégicamente entre edificaciones vecinas en sus fachadas oriente, sur y occidente, mientras que el acceso principal se dio por la fachada norte, sobre la calle 87.

Durante un período, la propiedad albergó la embajada de Austria, hasta su demolición en 2016. Su historia revela el proceso de transformación urbana en el sector, fue una de las muchas residencias emblemáticas que atestiguaron las formas de habitar en Bogotá y que cedieron ante la presión inmobiliaria a favor de edificaciones en altura.



Figura 94. Fachada principal de la casa Uribe, redibujada a partir de fuentes históricas.
Fuente: Elaboración propia, María José Duarte.

La decisión de ubicar el volumen principal aislado de los límites del lote, permitiendo la presencia de jardines en las zonas frontal y posterior, generó una atmósfera serena y luminosa en el interior. La privacidad se resguardó mediante una cuidadosa distancia entre el antejardín y el jardín posterior, garantizando una experiencia íntima para sus residentes.

En este contexto, el proyecto arquitectónico se destacó por la distribución en dos niveles, concebidos con precisión para optimizar la eficiencia y el confort espacial. La casa presentó su acceso principal centrado en la fachada norte, que desembocó, primero, en un *hall* ceremonial y luego en un *hall* doméstico, articulando la transición entre lo público y lo privado. La configuración arquitectónica privilegió la fachada posterior como espacio de representación, con ventanas, porche y escalinatas que realzaron el acceso al salón principal y al jardín posterior.

Con un área edificada de 676 metros cuadrados sobre un lote de 1271 metros cuadrados, la casa Uribe se diseñó para aprovechar al máximo el espacio. El primer piso albergó los ambientes sociales y de servicio, mientras que el segundo nivel se destinó a las áreas de descanso y contempló un espacio independiente para labores domésticas, conectado mediante una escalera de servicio a la cocina. Dos volúmenes laterales, integrados en el primer piso, resolvieron el alojamiento de zonas de servicio y garajes.

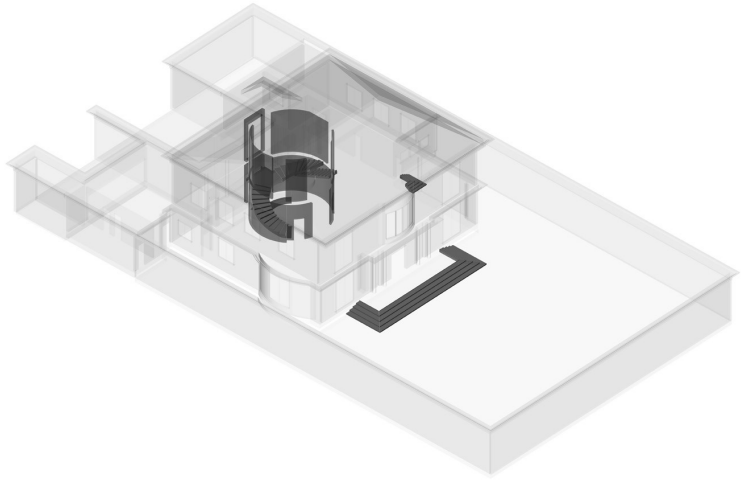


Figura 95. Modelo del clásico orden invisible de Bruno Violi, en la casa Uribe. Redibujado a partir de fuentes históricas [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María José Duarte.

Geometría y proporción

Construida con muros de ladrillo y estructura de concreto, la casa Uribe se apoyó sobre pórticos de piedra con marcos de ventana igualmente elaborados en este material. El proyecto exhibió precisión en la utilización de perfiles metálicos y madera, lo que evidencia una rigurosa atención al detalle constructivo. El *hall* de acceso funcionó como núcleo articulador, conectando transversalmente los espacios de descanso y las áreas sociales. El salón principal actuó como espacio de transición entre el jardín posterior y el *hall*, generando una secuencia espacial distribuida en tres ambientes diferenciados, producto de una lógica planificación funcional.

El diseño respondió a la búsqueda de belleza basada en la adecuada organización y ensamblaje de sus partes, en sintonía con principios clásicos, como los estudiados por Palladio. Esta perspectiva se trasladó al ámbito técnico mediante el uso de diagramas y trazados regulatorios, que revelaron el orden estructural subyacente. Siguiendo estudios como los de Wittkower y Eisenman, la obra articuló los espacios en bloques funcionales que se superpusieron, agregaron o sustrajeron, los cuales evidencian una composición versátil y adaptable.

Palladio identificó en sus villas la relación sistematizada entre articuladores, espacios de transición y estancias principales, modelo que Eisenman describe mediante la rejilla de nueve cuadrados y la estructura profunda (A-B-C). La casa Uribe reflejó este enfoque: lejos de la homogeneidad espacial, la disposición resultó de complejas relaciones entre ambientes, reguladas por proporciones, ritmos y jerarquías espaciales que optimizaron la experiencia residencial y el rendimiento arquitectónico.



Figura 96. Fachada principal, casa Uribe. Redibujada a partir de fuentes históricas [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María José Duarte.

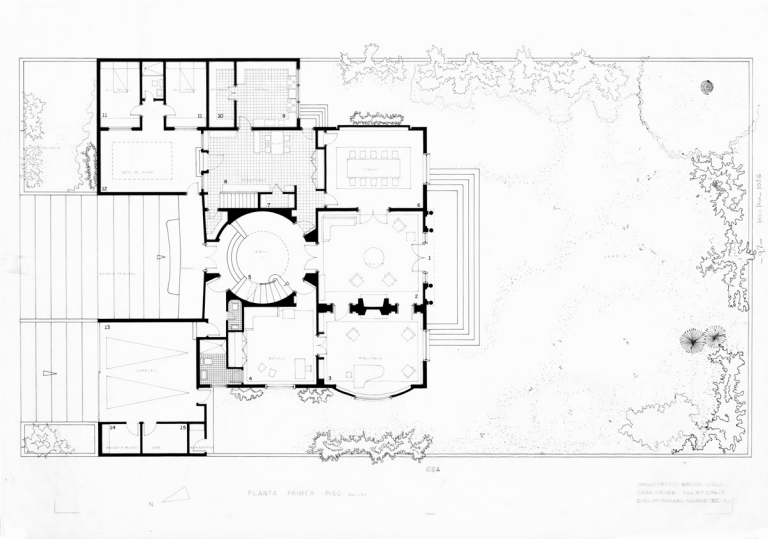


Figura 97. Planta de primer piso, casa Uribe [Planimetría arquitectónica]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de Casa Uribe 116B carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

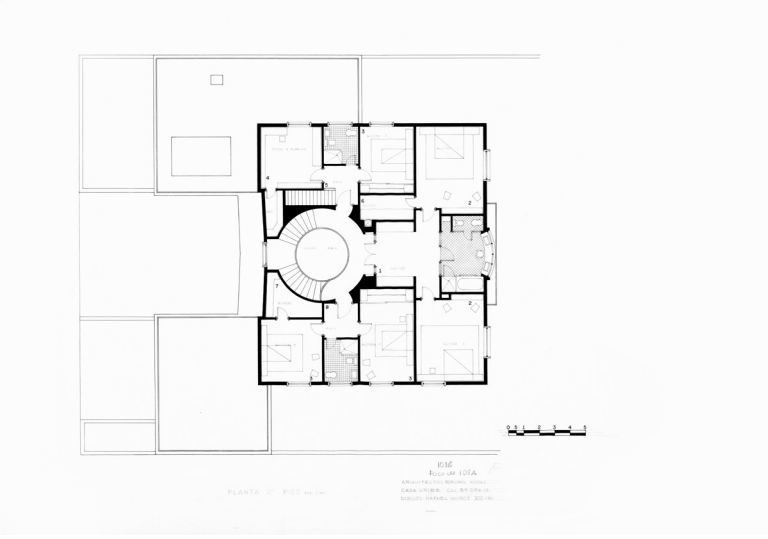


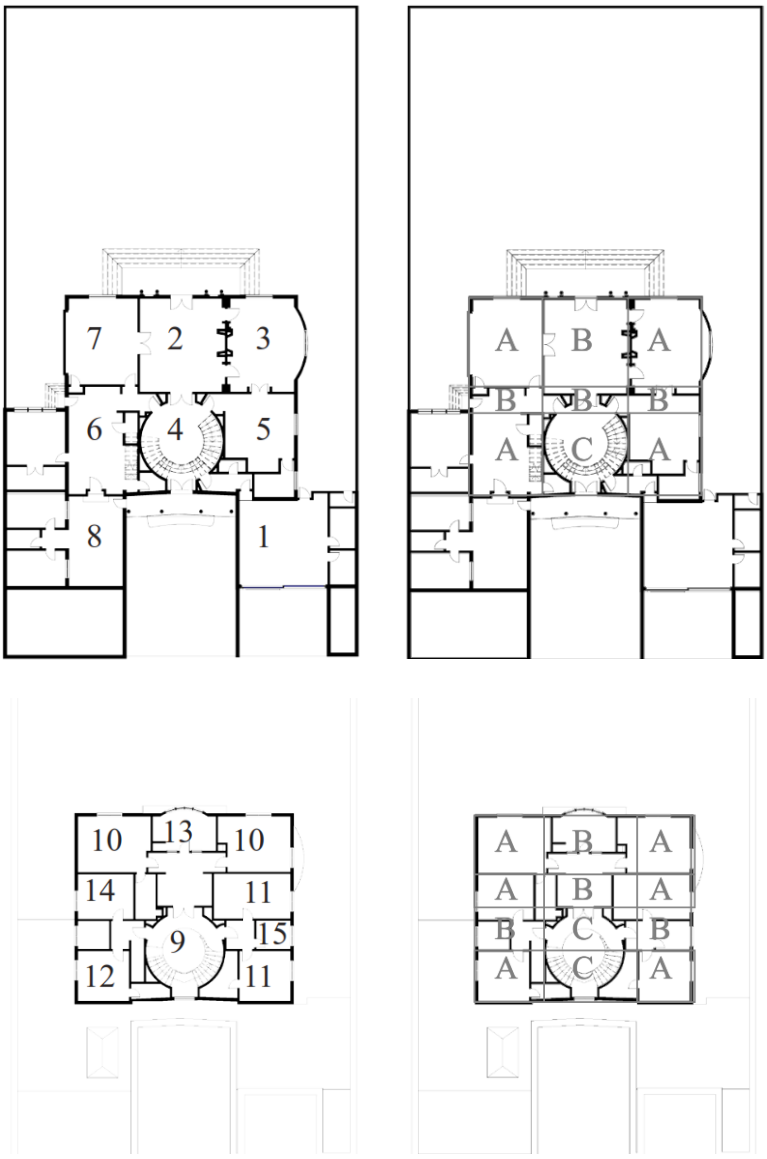
Figura 98. Planta de segundo piso, casa Uribe [Planimetría arquitectónica]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de Casa Uribe 116B carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Reinterpretación del archivo

El *hall*, espacio central en la arquitectura residencial, ha experimentado diversas transformaciones a lo largo del tiempo. En la arquitectura historicista y moderna, este ambiente se caracteriza por su doble altura, la incorporación de luz cenital, altillos y áreas de estancia como estrados y chimeneas, elementos que han marcado su evolución funcional. En el siglo XIX, su denominación se fragmentó en términos como *living room* o vestíbulo, adaptando el espacio a nuevas necesidades domésticas y protocolos de acceso.

Edwin Lutyens subraya la relevancia del *hall* en sus obras residenciales, donde su configuración establece las relaciones jerárquicas entre los distintos ambientes de la vivienda. Según el análisis presentado en estudios técnicos sobre espacio fluido y sistemático, el *hall* no solo funciona como elemento distribuidor horizontal, sino también como vínculo vertical entre áreas públicas y privadas del edificio.

En la teoría y práctica arquitectónica, el *hall* ha evolucionado en dos variantes: el *hall* doméstico, que articula espacios como salas de estar y salones; y el *hall* ceremonial, destinado al acceso y zonas de tránsito principal. Este proceso de diferenciación ha resultado en una reducción del pro-



1. Parqueadero
2. Salón
3. Biblioteca
4. *Hall* principal
5. Estudio
6. Desayunos
7. Comedor
8. Patio interior
9. Pasarela superior
10. Habitación principal
11. Habitación
12. Ropas
13. Baño principal
14. Habitación
15. Baño

A - Estancias
B - Espacios de transición
C - Espacios de articulación

Figura 99. Plantas de relaciones arquitectónicas, casa Uribe [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María José Duarte.

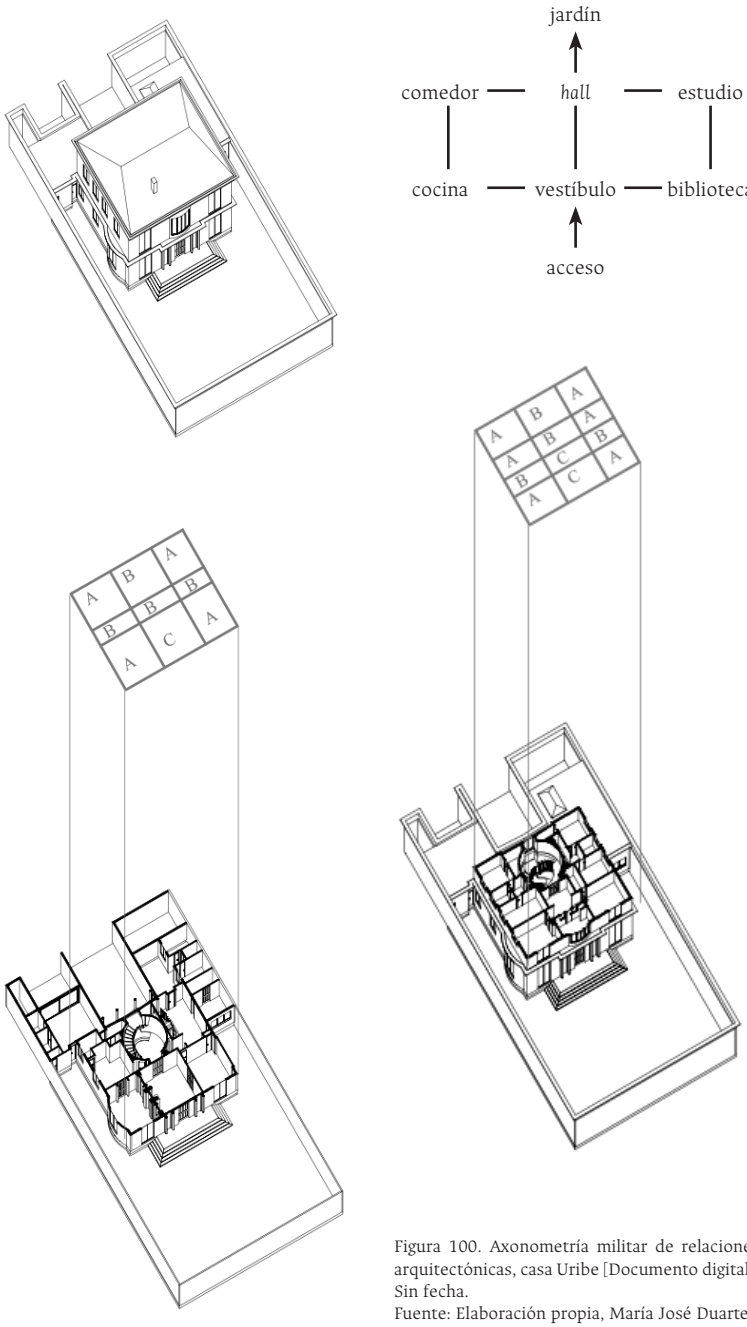


Figura 100. Axonometría militar de relaciones arquitectónicas, casa Uribe [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María José Duarte.

tagonismo tradicional del *hall*, desplazándose gradualmente a un papel accesorio en la estructura espacial contemporánea.

La arquitectura residencial, en especial en la obra de Violi, se organiza a partir de un trazado regulador geométrico —la rejilla de los nueve cuadrados— que permite establecer relaciones funcionales entre bloques básicos: estancias (A), espacios de transición (B) y espacios articuladores (C). Aunque la rejilla clásica funciona como referencia, Violi adaptó y fragmentó este sistema para atender las demandas específicas de cada proyecto y programa.

En la casa Uribe, el apilamiento y superposición de rejillas, junto con la adición de volúmenes, ejemplifican la flexibilidad del modelo. El acceso principal, dispuesto de forma central, se conectó directamente con el *hall*, espacio distribuidor que organizó la circulación y estructuró las decisiones espaciales dentro de la vivienda. Así, el conjunto respondió tanto a principios geométricos como a criterios de uso, logrando una estructura espacial dinámica y adaptativa.

Sinagoga Sefardí

Paula Marcela Blanco Ramírez

La Sinagoga Sefardi - Templo Israelita, ubicada en la calle 94 (avenida Estado de Israel) con carrera Séptima, fue el último proyecto de Violi, terminado por su hijo Sandro Violi un año después de su muerte.

Es un templo religioso para una población de 4000 judíos que surge por iniciativa de un grupo de 7 copropietarios de la Congregación Adat Israel en 1965, como respuesta a la necesidad de un lugar en el cual pudieran realizar sus actividades congregacionales y que, además, estuviera en un sector de fácil acceso peatonal desde sus residencias, una característica que consideran fundamental en esta comunidad. Contrataron a Violi, quien ya había diseñado una serie de casas y sinagogas para esta comunidad, como la casa Shaio, la casa Esquenazi, la sinagoga Maguen Ovadía para la Comunidad Hebrea Sefaradí, de la cual retomó el diseño de la cúpula que no se construyó para esta y sobre la cual Hans Rother dice que es el último gran diseño del artista, «El "espacio central" del templo es quizás el volumen más aireado y hermoso que concibiera el arquitecto».



Figura 101. Esquina calle 94 con carrera Séptima, Sinagoga Sefardí [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Paula Marcela Blanco.

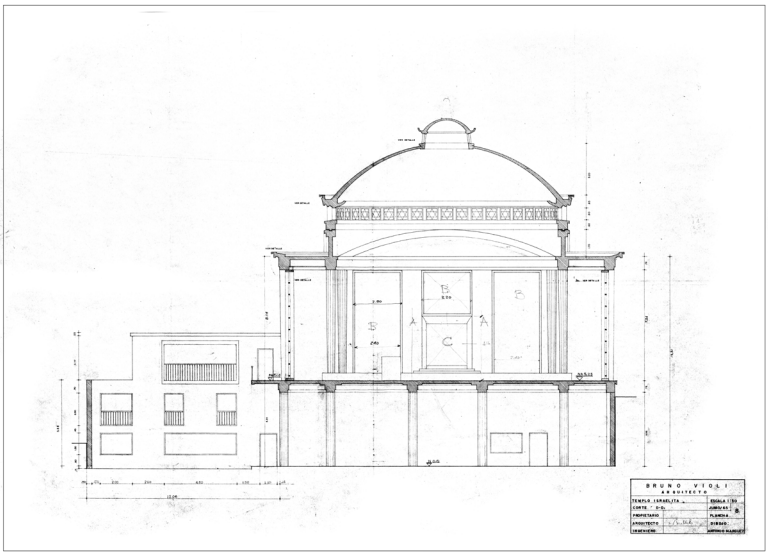


Figura 102. Corte D-D' espacio principal, Sinagoga Sefardí. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría arquitectónica]. Junio 1965.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de Sinagoga Sefardi - Templo Israelita 116A carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

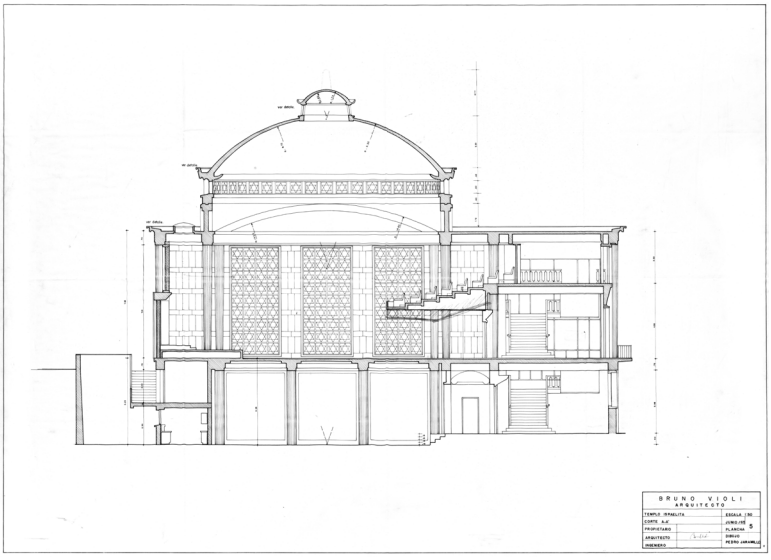


Figura 103. Corte A-A' espacio principal, Sinagoga Sefardí. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría arquitectónica]. Junio 1965.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de Sinagoga Sefardi - Templo Israelita 116A Carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

El arte del proyecto desde el detalle

Los planos del archivo contienen cortes por el espacio principal a escala 1:50, probablemente del anteproyecto por la fecha; tienen algunas anotaciones a lápiz sobre detalles en lo que sería el mezanine y otros posibles desarrollos, sin embargo, ya es muy clara la estructura del salón central con la cúpula y las zonas circundantes en las que se muestra parte de lo que parece ser la casa del rabino y un área debajo del salón principal que posteriormente se identificó como un lugar de reuniones secundario, en él ya hay una noción completa de la estructura interna de la sinagoga. En este corte se ven las escaleras y los detalles constructivos, lo cual refiere que Violi no solo estaba pensando en la estructura sino en la concepción de todo el proyecto. Hay planos del desarrollo de la construcción de ese paisaje interior con detalles de carpintería y vistas interiores, como la modulación de las paredes, las ventanas, las sillas, las barandas. Por lo visto ya existía un desarrollo completo de la idea de la obra en el plano, también se observan detalles como retrocesos y molduras entre otros elementos constructivos muy avanzados para la escala.

Las plantas de las escaleras en primer piso y segundo piso, ambas a escala 1:20, muestran el nivel de detalle al que llegaba Violi en sus diseños, existe claridad sobre los elementos constructivos y estructurales, y no se dejan de lado los remates de la escalera ni los bordes. Aunque no están totalmente detallados hay una noción muy clara sobre elementos arquitectónicos cercanos como las puertas y las ventanas.

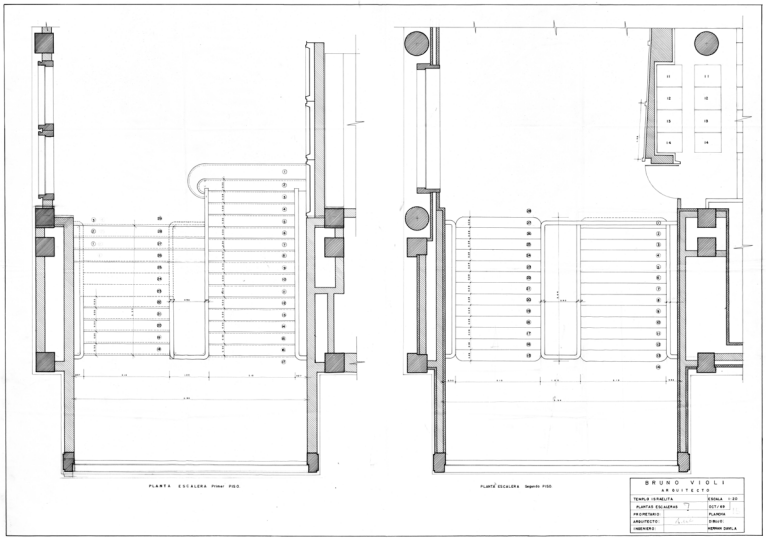


Figura 104. Plano de detalle de escalera, primer y segundo piso, Sinagoga Sefardí. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría arquitectónica]. Octubre 1969.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de Sinagoga Sefardi - Templo Israelita 116A Carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

El plano, que contiene cortes de detalles de ventanas, identifica también su tipología y ubicación en la fachada de la vivienda del rabino. Muestra, además, una clasificación de nombres de los elementos de la ventana y el detalle constructivo del marco. Se destaca aquí la importancia que tenía para Violi esta escala de detalle, no son ventanas comunes, son diseños específicos muy ricos en su geometría.

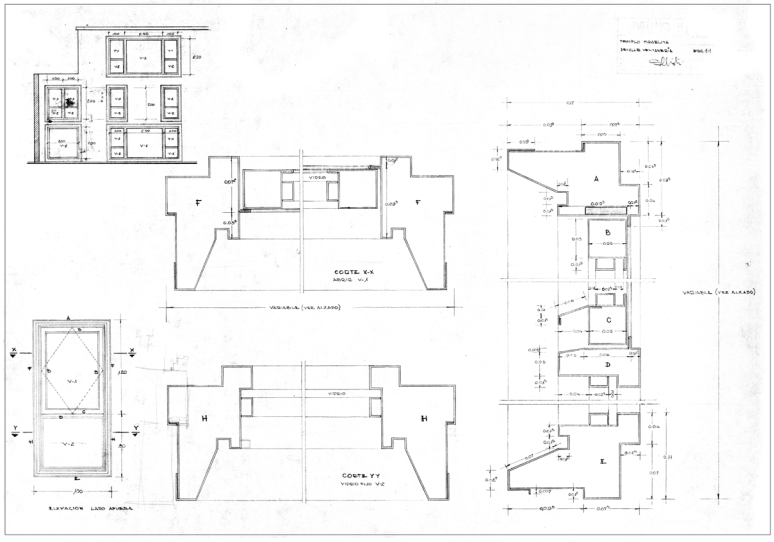


Figura 105. Plano de detalles de ventanería de la vivienda del rabino, Sinagoga Sefardí. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría arquitectónica]. Octubre 1969.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de Sinagoga Sefardi - Templo Israelita 116A carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

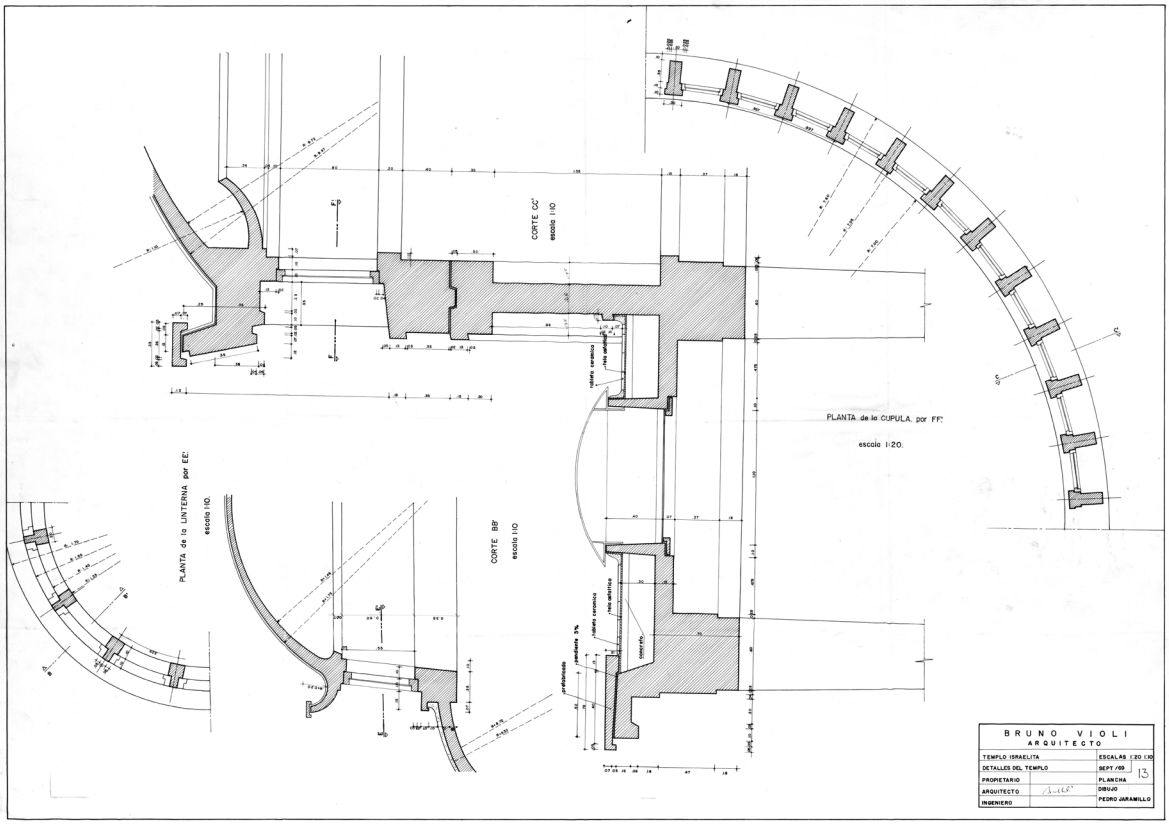


Figura 106. Detalles de cúpula y linterna del templo, Sinagoga Sefardí. Arquitecto Bruno Violi [Planimetría arquitectónica]. Septiembre 1969.
Fuente: Tomado de Colección BV, proyecto de Sinagoga Sefardi - Templo Israelita 116A carpeta 1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

En esta plancha encontramos plantas de detalles de la cúpula a escala 1:20, y de la linterna y algunos cortes a escala 1:10 referenciando ambas vistas. Por la fecha posiblemente ya es un dibujo de proyecto para usar en obra, donde resaltan los detalles de los ornamentos y la clara noción de la estructura, con una geometría muy legible, muy clara. Sin duda es una muestra del amplio manejo de la geometría que tenía el arquitecto derivado, probablemente, de su formación italiana. En cuanto a los materiales, recordemos que este es un edificio hecho en concreto, acero y mármol, en el plano se evidencia la absoluta comprensión de cómo trabajar cada elemento de forma correspondiente a su material. Cada detalle es un componente clave en la concepción del carácter artístico de este edificio, que no solo es sumamente bello, sino que en él se refleja la idoneidad de su forma para el propósito de ser un espacio de reunión y congregación, con todo el peso de la mística de lo espiritual. Estos detalles presentan el punto álgido del edificio, el desarrollo del ingreso de la luz al espacio central cuidadosamente diseñado sumado a la percepción del canon religioso sobre la centralidad y la omnipresencia.

Desmantelando el sistema operativo de Violi

En este análisis se busca identificar las relaciones formales y de composición planteadas como sistemas de módulos y relaciones proporcionales y recíprocas que Violi usaba como herramientas útiles para el proyecto y que definían lineamientos de composición que se trasladaban no solo al sistema constructivo sino también a la organización del espacio en función de su actividad y de las relaciones que Violi buscaba establecer entre los espacios.

En el libro *Forma y espacio en los proyectos de vivienda* de *Bruno Violi* de Andrés Camilo Sánchez Rivera (2017) hay un análisis que describe las relaciones conceptuales y de composición en las viviendas de Bruno Violi y que trasladado a este proyecto se puede interpretar como un sistema de composición trasversal en su obra y no aplicado únicamente a las viviendas como plantea la tesis. Así, teniendo como premisa este análisis se encuentran cinco principios de composición en su obra:

1. Sistema de rejilla modular.
2. Acceso lateral que lleva hacia el centro o directamente central.
3. Jerarquía en planta y corte, con doble altura o más en los espacios principales.
4. Espacios complementarios adyacentes a la rejilla principal que guardan las proporciones de esta.
5. Relaciones entre el recorrido y la transición o articulación a otros espacios.

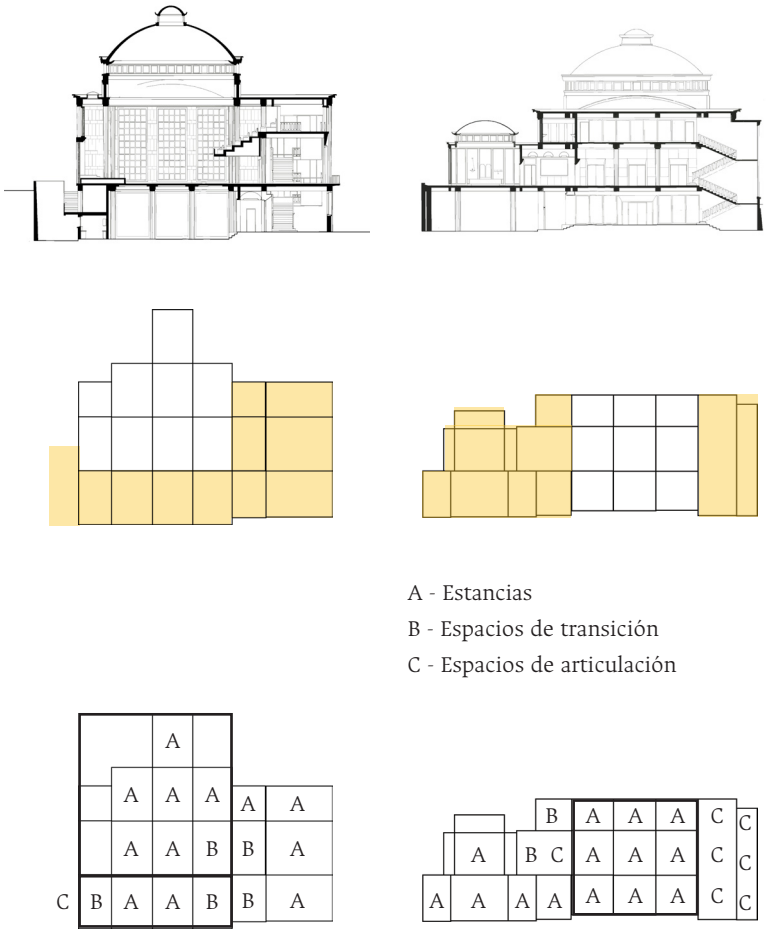
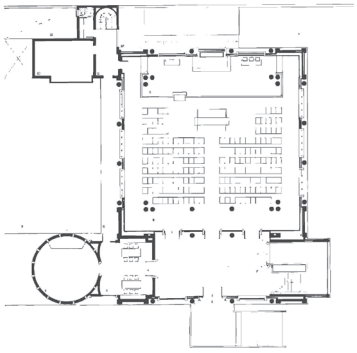
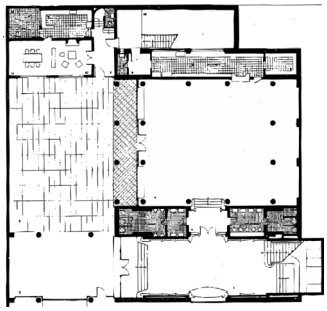


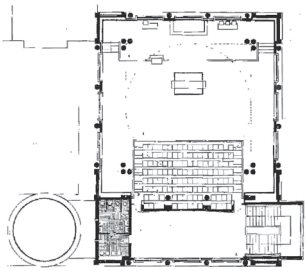
Figura 107. Plantas y secciones de relaciones arquitectónicas, Sinagoga Sefardí [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Paula Marcela Blanco.



Planta del espacio principal en el segundo nivel, articulado mediante un acceso lateral.



Planta del espacio principal en el primer nivel, donde el acceso lateral articula la conexión con la casa del rabino y los espacios complementarios.



Planta del tercer nivel, donde el vacío se articula hacia el espacio principal del segundo nivel, integrando el acceso lateral y los servicios complementarios.

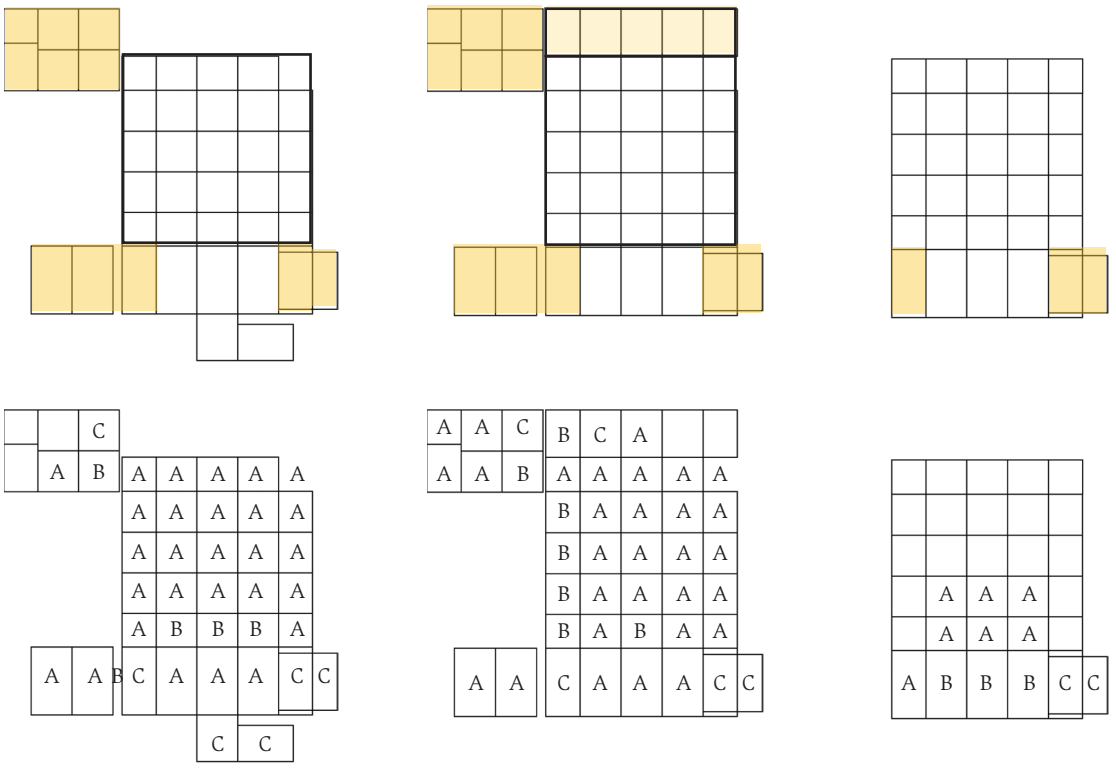


Figura 108. Plantas y secciones de relaciones arquitectónicas, Sinagoga Sefardí [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Paula Marcela Blanco.

Construcción de la imagen moderna en la ciudad

Uno de los principales aportes que hizo Violi en la construcción de la imagen moderna de la ciudad fue llevar un elemento como este, un templo, punto referencial de una comunidad, a una zona de la ciudad que estaba apenas en construcción en la época; de manera que no solo llevó el «movimiento moderno» a ese punto de la ciudad sino que lo dotó de un elemento singular y sobresaliente estéticamente, lo que le dio un mayor valor al sector, y que, así mismo, incentivó la construcción y el desarrollo de ese sector de la ciudad. Es tal la influencia que tiene esta sinagoga en el sector que la vía de la calle 94 se llama avenida del Estado de Israel.

El desarrollo técnico moderno a través del uso del hormigón generó espacios que en el caso de Violi no solo son bellos, sino que dejan en la ciudad la huella de su visión de la arquitectura, específicamente en lo formal e intrínseco del lenguaje que desarrolló a lo largo de toda su obra donde la calidad estética surge con un manejo magistral de la escala, los materiales y las técnicas constructivas propias de la época.

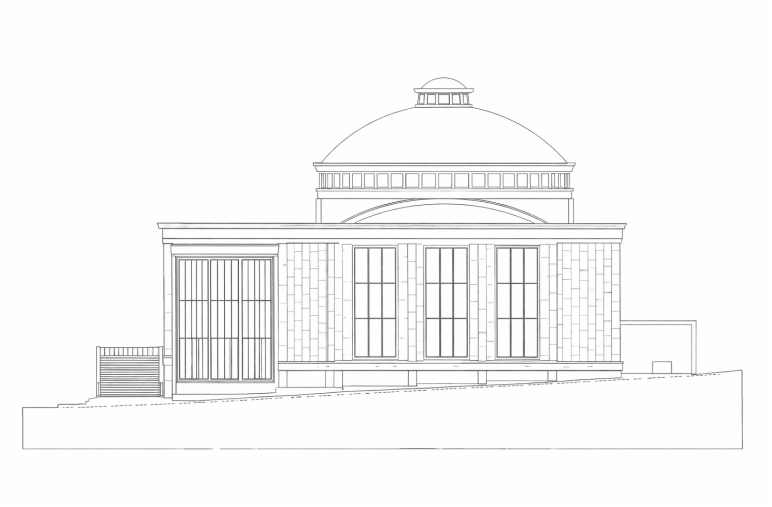


Figura 109. Fachada sobre la carrera Séptima, Sinagoga Sefardí. Redibujada a partir de fuentes históricas [Plano digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Paula Marcela Blanco.

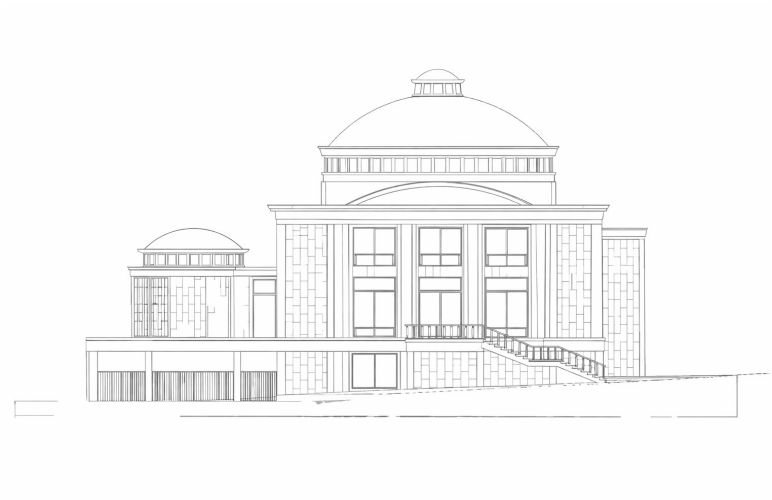


Figura 110. Fachada sobre la calle 94, Sinagoga Sefardí. Redibujada a partir de fuentes históricas [Planimetría digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Paula Marcela Blanco.



Figura 111. Perspectiva interior, Sinagoga Sefardí [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Paula Marcela Blanco.

Los grandes ventanales propios de la arquitectura moderna aparecieron, pero se cubrieron, ya que no fueron creados para enmarcar la vista exterior sino para hacer otra operación, brindar un paisaje interior al edificio. Así, Violi diseñó una atmósfera interior que es en sí misma un paisaje en torno al rito, al culto religioso, además, el volumen del edificio se volvió un hito de la ciudad que contrasta con los cerros Orientales, ya que es un templo como no lo hay en ninguna otra parte de Bogotá. Es curioso cómo la topografía y el entorno, aunque ayudan a enmarcar el templo frente a la gran masa de los cerros, hoy hacen que el edificio se pierda entre los árboles de gran porte de las calles que lo rodean; seguramente, en la época de su construcción estos tenían menos altura, lo cual hacía que destacara mucho más en este lugar.



Figura 112. Perspectiva lateral, Sinagoga Sefardí [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Paula Marcela Blanco.



Figura 113. Perspectiva exterior, Sinagoga Sefardí, como fondo los cerros [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Paula Marcela Blanco.

Bibliografia

Castellanos, G. (Aprile, 2013). De la estructura y el revestimiento a lo sublime de la superficie: Bruno Violi y la obra del Edificio El Tiempo. *EdA, Esempi di Architettura*, 1-12. Universidad de la Salle, Colombia. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3364565.pdf

Eisenman, P. y Roman, M. (2015). *Palladio virtuel*. Yale University Press.

Mondragón, H., Cortés, R., Charum, M., Daza, R., Montoya, N., Orlandi, S., Pinilla, M., Ramírez, F., Téllez, A. y Weiss, P. (agosto, 2018). Colombia II. La arquitectura moderna y su encuentro con la forma urbana. 1946-1967. *AOA*, *38*, 12-33.

Rother, H. (1986). *Bruno Violi: Su obra entre 1939 y 1971 y su relación con la arquitectura colombiana*. Universidad Nacional de Colombia / Escala.

Orlandi, S. (2019). Habitar el cerro: la casa del arquitecto Bruno Violi en Bogotá. En J. Calatrava (coord.) *La casa: espacios domésticos, modos de habitar* (pp. 1530-1542). Abada Editores. https://digibug.ugr.es/handle/10481/65218.

Sánchez, A. C. (2017). *Forma y espacio en los proyectos de vivienda de Bruno Violi*. Universidad Nacional de Colombia. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/69517



GBU

Guillermo Bermúdez Umaña

Doryan Duvan Durán Duarte

Colección
Guillermo Bermúdez Umaña

Signatura: GBU

Doryan Duvan Durán Duarte



Figura 114. Fotografía de Guillermo Bermúdez. [Fotografía]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección GBU. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Guillermo Bermúdez Umaña (Soacha, 1924 - Bogotá, 1995) fue un destacado arquitecto colombiano, conocido por sus innovadoras propuestas en el diseño de viviendas unifamiliares y multifamiliares, principalmente en Bogotá. Estudió arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad Nacional de Colombia, donde se graduó en 1948. Desde los inicios de su carrera trabajó para el Ministerio de Obras Públicas y, posteriormente, conformó la firma DOMUS, aunque la mayor parte de su obra la desarrolló en su propio estudio.

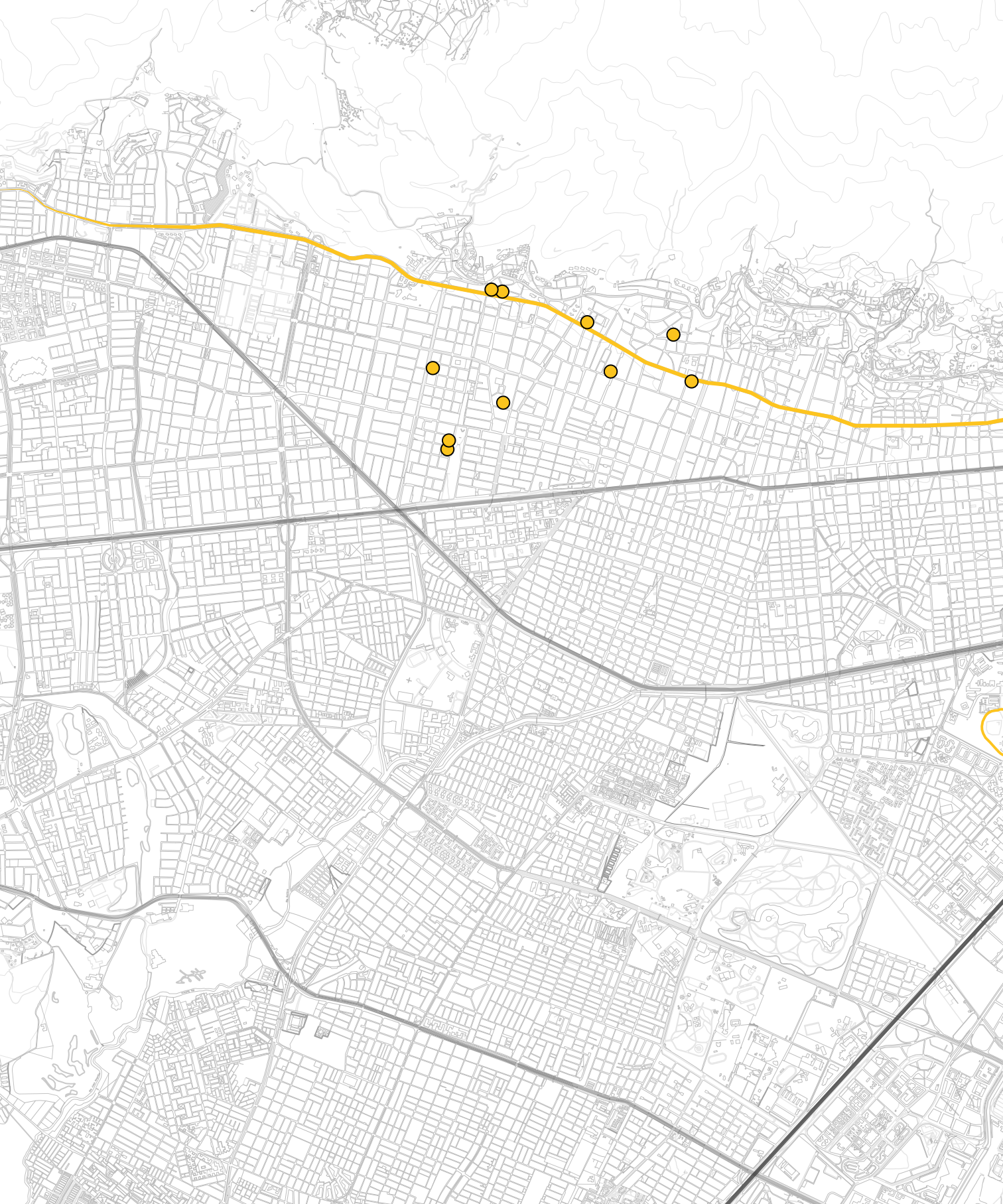
A lo largo de su carrera, Bermúdez fue reconocido por su enfoque de la integración de la vivienda con su entorno urbano y el desarrollo de proyectos que priorizaron la funcionalidad y el bienestar de los ocupantes. En sus casas implementó operaciones específicas como confinar entre muros los linderos del predio y crear jardines para aislar el ruido urbano. Además, colaboró en proyectos de gran envergadura como el Colegio Nueva Granada y la Facultad de Economía de la Universidad Nacional en asocio con Fernando Martínez Sanabria.

Su legado arquitectónico se conserva en el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother de la Universidad Nacional de Colombia, donde su archivo, compuesto por 5831 documentos que abarcan 154 proyectos, es una referencia crucial para la investigación de su obra. Bermúdez recibió varios premios a lo largo de su carrera, entre ellos el Premio a la Mejor Residencia en la primera y segunda Bienal Colombiana de Arquitectura por la casa Bermúdez y la casa Bravo, respectivamente. Su enfoque y su visión arquitectónica siguen influyendo a las generaciones actuales de arquitectos colombianos, por eso su obra es una referencia de estudio indispensable.

Proyectos destacados:

- [1962] Casa Bermúdez. Premio a la Mejor Residencia. Primera Bienal Colombiana de Arquitectura.
- [1964] Casa Bravo. Premio a la Mejor Residencia. Segunda Bienal Colombiana de Arquitectura.
- [1964] Conjunto Residencial El Polo. Mención de Honor Segunda Bienal Colombiana de Arquitectura.
- [1992] Edificio Alberto Lleras Camargo. Premio de Diseño Arquitectónico. Decimotercera Bienal de Arquitectura Colombiana.

Inventario GBU:
Click aqui





Dispositivos

Este trabajo se fundamenta en la abundante documentación basada en los planos originales de la colección Guillermo Bermúdez Umaña, disponibles en el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother de la Universidad Nacional de Colombia. El estado del arte surge de las aproximaciones y publicaciones previas de unos pocos autores que se han atrevido a abordar su obra y en los aportes curatoriales del profesor Carlos Niño Murcia para la exposición «Llegó Bermúdez». A partir de esta base documental surge lo que por definición y por el contenido que se presenta considero es un análisis reducido, es decir, es un resumen que busca identificar, entender y exponer las técnicas u operaciones proyectuales que caracterizan su práctica como arquitecto, más allá de un enfoque biográfico que narre los hechos y las influencias que marcaron su proceso creativo.

Dar cuenta de esas técnicas u operaciones proyectuales implica explorar los conceptos de paradigma y tipo en arquitectura, tal como los define Carlos Martí Arís (1993) en su libro *Las variaciones de la identidad: ensayos sobre el tipo en arquitectura*. Según este autor, «el tipo se percibe como una invariante, como una forma que se repite en múltiples objetos y que se reproduce en muy diversas situaciones» (p. 91). Este enfoque permite entender cómo en la obra de Bermúdez, ciertas soluciones arquitectónicas se repiten de manera consistente, abordando problemas similares desde una base conceptual común. En esta línea, se podría relacionar su trabajo con el pensamiento de Heinrich Tessenow (1974), también citado por Martí Arís, quien afirma que «un buen trabajo artesanal teme siempre la originalidad, pero no, en cambio, lo habitual o la repetición, que lleva siempre consigo su propia explicación» (p. 99). Esta idea resuena en los proyectos de Bermúdez, donde las técnicas recurrentes, lejos de buscar la originalidad por sí mismas, encuentran su razón de ser en la repetición y la coherencia proyectual que se desarrolla a lo largo de su obra frente a preocupaciones arquitectónicas constantes.

En el contexto de su arquitectura, estas preocupaciones tipológicas y la consecuente búsqueda de respuestas, se van desarrollando y se manifiestan en un conjunto de protocolos proyectuales que conducen y guían las resoluciones de sus proyectos a través de patrones y prácticas reiterativas, que, aunque varían en su aplicación o evolucionan a través de ella, responden a una red coherente de estrategias y normas. Esta serie de mecanismos tipológicos es lo que se podría denominar como *dispositivos*, elementos que utilizan la repetición y la variabilidad de manera estructurada para abordar desafíos arquitectónicos, manteniendo una consistencia e identidad reconocibles que, a manera de un paradigma reminiscente clásico, evocan una invariante.



Figura 115. Zona social de la casa Bermúdez [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Doryan Duvan Durán.

Estos dispositivos arquitectónicos funcionan como mecanismos fundamentales dentro del proceso proyectual, y su base conceptual se ancla en la relación entre las necesidades tipológicas y las respuestas estratégicas que Bermúdez articula de manera coherente en sus proyectos. El dispositivo parte de un paradigma arquitectónico que se proyecta hacia una solución tipológica; es decir, un dispositivo actúa como un conjunto de operaciones y decisiones que buscan resolver de manera estratégica y reiterativa los desafíos proyectuales dentro de un marco conceptual determinado.

La naturaleza de estos dispositivos surge de necesidades recurrentes en sus obras, como la privacidad, el cambio de ámbitos, las demandas programáticas o las exigencias espaciales. Estas necesidades llevan al uso de patrones formales o soluciones específicas que, adaptadas a las particularidades de cada proyecto, forman un esquema robusto. Este esquema puede ser reutilizado ante problemas similares, y para identificarlo es necesario observar un conjunto de soluciones basadas en una preocupación común que describe la condición repetitiva.

Finalmente, la condición repetitiva de estos dispositivos implica unas indicaciones operativas de implementación precisa que, sin llegar a ser inflexibles, aseguren la adaptabilidad a diferentes condiciones o contextos particulares que tienen una preocupación en común. Estas funcionan como un manual de uso que especifica cómo reproducir y adaptar los elementos tipológicos del dispositivo en diferentes proyectos.

A continuación, se presenta una identificación y aproximación a la implementación de estos dispositivos a través de varios proyectos de Guillermo Bermúdez, evidenciando cómo se manifiestan y operan en su práctica arquitectónica.

La bisagra
Dispositivo articulador en la arquitectura de Guillermo Bermúdez

La bisagra es uno de los herrajes más simples, ya que movimientos más complejos requieren mecanismos más especializados. En la arquitectura de Guillermo Bermúdez Umaña esta simplicidad funcional se vuelve fundamental en un contexto donde la complejidad a menudo demanda una atención rigurosa al detalle. Los elementos arquitectónicos aparentemente sencillos se transforman en piezas clave para abordar y resolver inquietudes proyectuales. En sus obras, operaciones reiteradas en contextos diversos encuentran en constantes arquitectónicas un recurso singular que facilita la resolución de problemas. Además, la metodología proyectual de Bermúdez Umaña incluye una cuidadosa aproximación al conocimiento histórico para enriquecer y contextualizar sus soluciones, así demuestra cómo un enfoque aparentemente simple puede generar respuestas sofisticadas y adaptativas.

Como concepto, la palabra «bisagra» proviene del árabe hispánico *bisaĝra*, que a su vez deriva del árabe clásico *bisāra*, y se refiere a un elemento mecánico que permite la articulación de dos piezas, facilitando su movimiento relativo. Para comprenderlo en arquitectura, es esencial ir más allá de su función mecánica en elementos como puertas y ventanas. Metafóricamente, este dispositivo representa el punto de unión entre dos espacios arquitectónicos, que actúa como un pivote que organiza y articula la disposición espacial o funcional del proyecto para facilitar la transición entre áreas o crear un foco dinámico articulador, con el fin de generar una relación fluida entre las distintas partes del espacio y el programa.

Los componentes principales del dispositivo incluyen el espacio físico de transición, elementos arquitectónicos delimitadores, circulaciones verticales y horizontales, sistemas de control de privacidad y un cuidadoso manejo de la escala y proporciones. Estos se combinan estratégicamente para crear un espacio articulador que guía la experiencia del usuario a través del

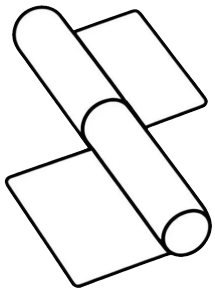


Figura 116. Bisagra simplemente articulada [Dibujo digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Doryan Duvan Durán.

edificio, respondiendo a las reglas de composición que Bermúdez aplica consistentemente en sus proyectos.

Estas reglas incluyen la gradación de la privacidad, la fluidez espacial, el control visual, la flexibilidad funcional y la jerarquización espacial que, una vez consideradas, contribuyen a la creación de una transición suave entre lo público y lo privado, favorecen la conexión entre diferentes áreas, permiten el control y manejo de las perspectivas tanto hacia el interior como hacia el exterior y establecen secuencia y orden en la experiencia del espacio.



Figura 117. Identificación de la bisagra en la planta de una residencia diseñada por Guillermo Bermúdez [Fotografía planimetría arquitectónica]. 1967.
Fuente: Tomado de la Colección GBU. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Para configurar este dispositivo, Bermúdez emplea una variedad de herramientas arquitectónicas de manera integrada, que en palabras de Memet Charum (2010), permite «afinar las relaciones entre los elementos [...], donde composición y construcción van tomadas de la mano [...] y cada operación ha de tener un sentido racional» (p. 27). La escala, frecuentemente manipulada mediante dobles alturas o cambios de nivel, acentúa la transición entre espacios, mientras que la materialidad se convierte en un elemento crucial para delimitar y caracterizar el entorno. La iluminación, tanto natural como artificial, contribuye a la creación de atmósferas específicas, y la geometría organiza y articula el espacio de manera coherente. Además, los elementos móviles permiten ajustar la privacidad según las necesidades, proporcionando flexibilidad y adaptabilidad en la configuración espacial.

Estas estrategias se manifiestan de manera concreta en obras como la casa Bermúdez (1952-1960), donde el vestíbulo actúa como un punto de transición

entre un exterior público y un interior privado, y como organizador del itinerario. En este proyecto recurre a la operación de disociar y conectar formalmente las diferentes entidades, mediante operaciones como la progresión gradual desde el acceso hasta el interior a través de la concatenación de espacios, el cambio de escala del espacio *in antis*, el control visual desde y hacia un exterior público y hacia un interior privado, así como de los elementos del programa.

El esquema de la bisagra en esta casa se refleja a través de una serie de operaciones físicas que le dan cuerpo al dispositivo. Bermúdez, en primer lugar, establece la secuencia a través de un umbral en fachada, que es antecedido por un jardín adyacente con el que acompaña y conduce al usuario de manera frontal respecto al acceso, seguido del lugar de definición del espacio propiamente llamado *hall* o vestíbulo, en donde se resuelve la direccionalidad del proyecto, se apartan actividades y se pone a prueba la capacidad del mecanismo para cumplir con su objeto de disociar y asociar formalmente las esferas presentes y, finalmente, se remata por el espacio del comedor que antecede al jardín hacia el cual se orienta.

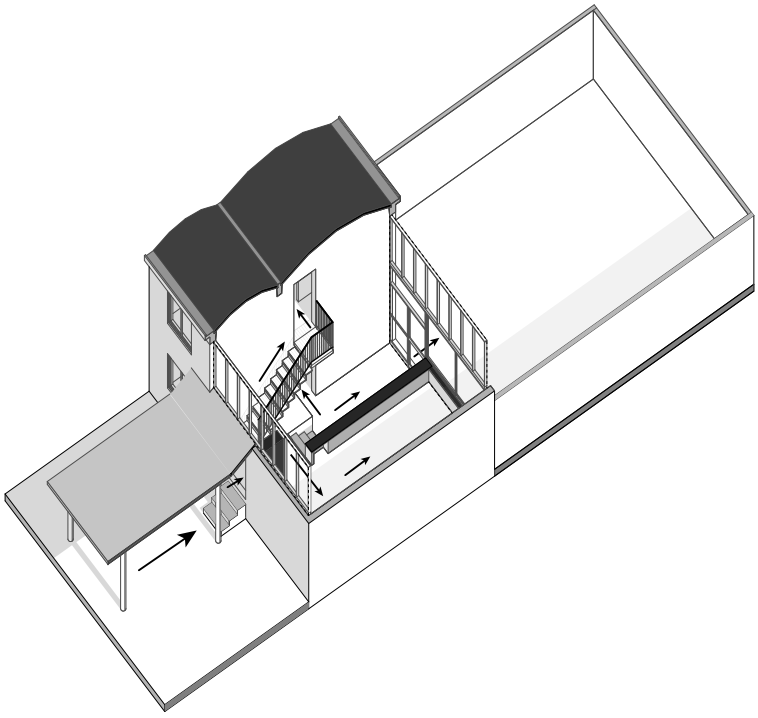


Figura 118. Dispositivo puesto en situación. Axonometría casa Bermúdez [Dibujo digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Doryan Duvan Durán.

En segundo lugar, acude a la delimitación del dispositivo según los niveles de privacidad o conexión que requiere el programa de la vivienda y su definición espacial. Según Francis D. K. Ching (1998), se pueden determinar distintos niveles de conexión acordes con la definición espacial que esta adquiere al momento del enlazamiento: «zonas igualmente compartidas por uno y otro [...] la zona de enlace puede insertarse preferentemente en uno de los espacios [...] y zonas que pueden desarrollarse individualmente para ser un volumen que une a los espacios de partida» (p. 182). En la casa Bermúdez, el espacio del *hall* se inserta completamente dentro del volumen de la zona social, el cual lo envuelve, sin embargo, permite que sea claramente identificable pues se encuentra delimitado parcialmente por la disposición de varios elementos que establecen una virtualidad espacial; al occidente por un muro de piso a techo que acompaña la escalera al segundo nivel; al oriente por la linealidad del mezanine de la sala y un pequeño guardarropa situado al lado de la puerta de acceso desde la calle; y al norte por una escalera que establece un cambio de nivel descendente que va hacia el jardín y el comedor o por el mismo lugar del último.

Finalmente, el arquitecto pone en situación otros elementos de la composición frente al dispositivo y las relaciones por definir respecto a los diferentes ámbitos del proyecto, buscando establecer un orden que haga coherente todo el agregado para lograr una sola entidad. En este punto se hacen evidentes las interacciones entre un abanico de alternativas que incluyen desde los componentes de la actividad, el sitio, las materialidades y los itinerarios.

En edificios de mayor escala, como el edificio Rueda (1955) y el edificio Carabelas (1969-1972), es indiscutible el uso de la bisagra para articular zonas de diferente destinación e integrar los elementos de circulación y de programa. En estos casos se manifiesta, de manera elocuente, la capacidad del dispositivo para operar sobre cambios de escala progresivos, para establecer su operatividad sobre las diferentes dimensiones espaciales y para abordar un programa complejo de usos mixtos.

En el edificio Carabelas, el espacio de transición se define mediante cambios de escala y la incorporación de elementos arquitectónicos que guían el flujo del movimiento, mientras, al mismo tiempo, jerarquizan los niveles de privacidad. En este caso la operación proyectual comienza en el acceso principal a través de un umbral semipúblico que actúa como espacio de amortiguación entre la calle y el interior, donde la secuencia continúa con un *hall* que funciona

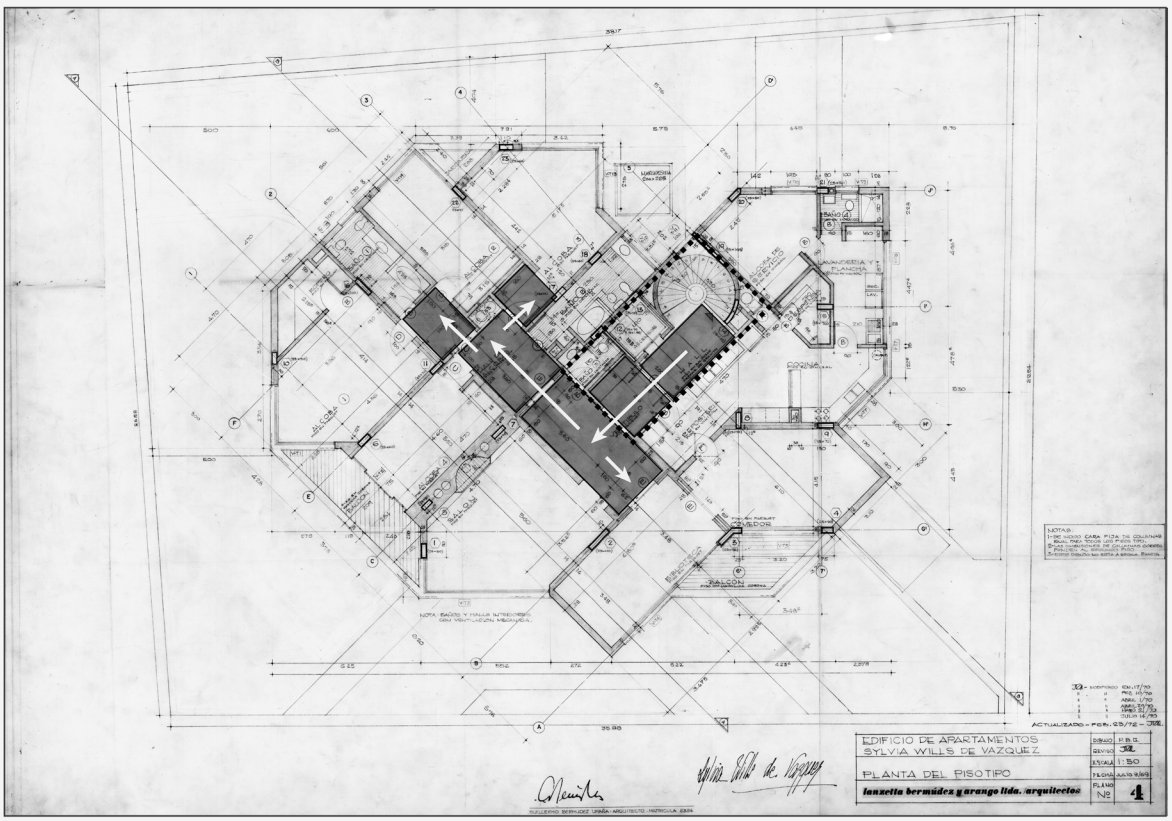


Figura 119. Planta piso tipo edificio Carabelas. Arquitecto Guillermo Bermúdez Umaña [Planimetría arquitectónica]. 1969.
Fuente: Tomado de la Colección GBU. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

como núcleo organizador que regula y conecta las relaciones entre el acceso y los espacios residenciales. La secuencia también está acompañada por la gradación de los materiales que ayuda a narrar el paso hacia el interior, en la fachada estuco rugoso texturizado, mármol en el vestíbulo principal y madera en las zonas residenciales. Esta progresión implica la jerarquización de los espacios donde la bisagra ejerce su rol en la centralidad tanto en la generalidad del edificio como en la distribución de los apartamentos.

Tanto en el edificio Rueda como en el Carabelas, el núcleo de circulación vertical, compuesto por la escalera principal y el ascensor, actúa como el eje de la bisagra, articulando no solo los diferentes niveles sino también las diversas funciones del edificio. Los *halls* en cada piso se convierten en extensiones horizontales de este al distribuir el flujo hacia las unidades residenciales y al crear una red de circulación que es a la vez funcional y experiencial, lo que le permite al arquitecto lograr un movimiento natural y lógico entre las

diferentes áreas del edificio, al mismo tiempo que emplea la luz natural y la artificial, dependiendo del juego con los planos visuales y su apertura hacia el exterior, para crear atmósferas específicas dependiendo del lugar.

En términos del intersticio y en función de la condición espacial del proyecto arquitectónico y el lugar que representa sobre la experiencia en el conjunto, la bisagra en el edificio Carabelas tiene un sentido funcional de distribuir, al mismo tiempo que va preparando al usuario para la experimentación del espacio, mediante el encadenamiento de ámbitos; mientras que en el edificio Rueda suele decantarse por una configuración, más en el sentido de *promenade*, donde parte del núcleo central de circulación conformado por escaleras y ascensores, que actúa como la columna vertebral del edificio, mientras que galerías y pasillos en cada nivel se ramifican desde este para distribuir el flujo hacia las diferentes unidades; así se establece lo que se podría denominar como gradación de la privacidad a través del itinerario interior, que en términos de Memet Charum (2010) implica «un esquema distributivo de claridad diagramática» (p. 27). Esta organización no solo facilita la circulación, sino que también crea zonas de amortiguación entre las áreas comerciales y residenciales, preservando la privacidad de los residentes sin sacrificar la integración funcional del conjunto.

Respecto a la configuración física de este espacio, en ambos casos se parte de la caja cerrada conformada por los cuatro planos de cerramiento vertical y por los dos de cerramiento horizontal. Contrario a las corrientes imperantes durante el movimiento moderno, donde «se desdibuja de alguna manera la idea del espacio transicional cerrado» puesto que «los arquitectos de vanguardia [...] rompen las ataduras que representa el muro, liberando la arquitectura de sus límites» (Couceiro, 2001), es decir, se supera la entidad espacial cerrada para dar paso a un espacio fluido, en el cual el interior está unido al exterior formando una continuidad. Bermúdez recurre a la representación física tradicional del espacio *in antis*, posiblemente por la idea de convexidad que se desarrolla en su obra, donde los espacios privados tienden a proyectarse hacia el exterior.

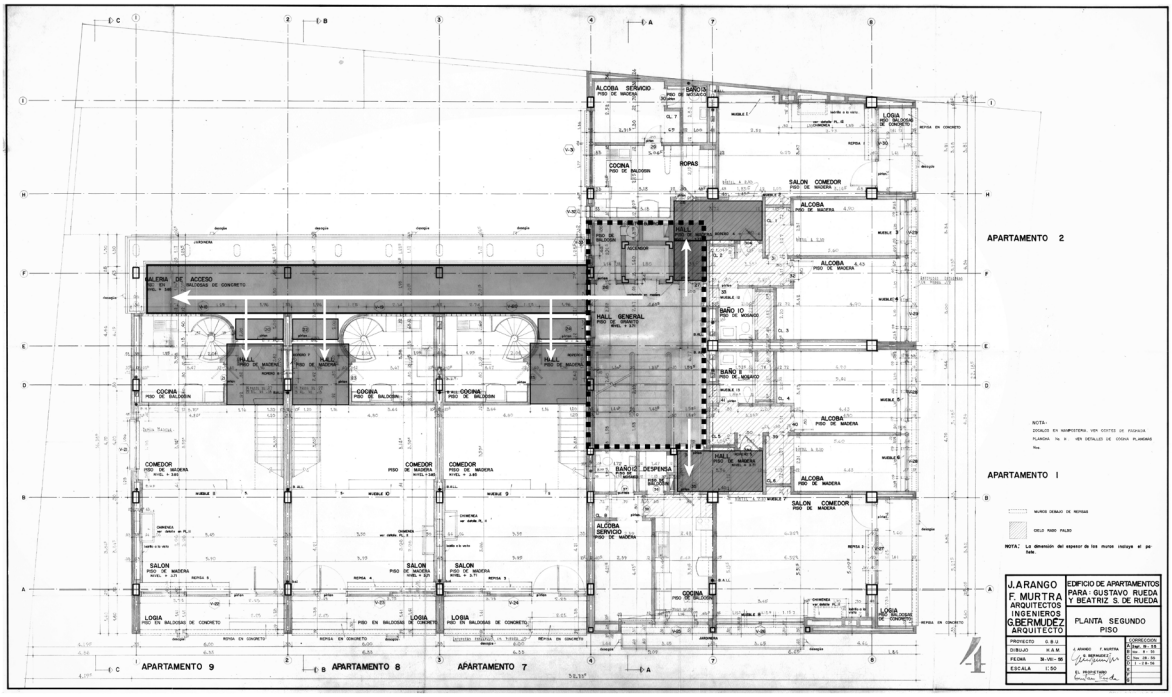


Figura 120. Planta segundo piso edificio Rueda. Arquitecto Guillermo Bermúdez Umaña [Planimetría arquitectónica]. 1972.
Fuente: Tomado de la Colección GBU. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

En conclusión, la casa Bermúdez y los edificios Carabelas y Rueda representan hitos en la evolución del dispositivo como mecanismo fundamental en el proceso proyectual del arquitecto, con ellos se demuestra la capacidad de este para ser reproducido en diversas situaciones partiendo de las preocupaciones del arquitecto sobre la privacidad. En estos proyectos, el concepto bisagra forma parte integral de todos los aspectos del diseño, como principio organizador que guía la composición espacial, los itinerarios interiores y las materialidades.

La caja escénica
Dispositivo proyectual en la arquitectura de Guillermo Bermúdez

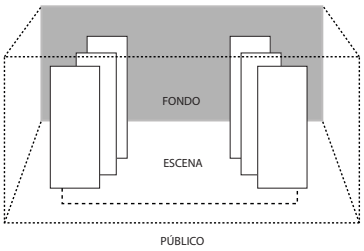


Figura 121. Esquema de la caja escénica [Dibujo digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Doryan Duvan Durán.

La arquitectura [es] una escenografía teatral donde los actores principales son las personas, y para dirigir dramáticamente el diálogo entre esas personas y el espacio está la técnica de diseño.[7]

Kisho Kurokawa

Esta cita de Kurokawa encapsula perfectamente el concepto del dispositivo «caja escénica» en la obra de Guillermo Bermúdez Umaña, que trasciende su origen teatral para convertirse en un elemento fundamental en la configuración de sus proyectos, y donde actúa como un marco que organiza y define la experiencia espacial a partir de la creación del entorno en el que se desarrollan las actividades cotidianas.

La caja escénica en este caso se entiende como un volumen espacial claramente definido, destinado no solo a contener sino también a exhibir y enmarcar la vida doméstica. Este dispositivo crea un diálogo constante entre el interior y el exterior, entre lo privado y lo público, estableciendo relaciones dinámicas y fluidas. Los componentes principales que lo conforman incluyen el espacio delimitado por muros y planos arquitectónicos, elementos de enmarcación que definen y acentúan vistas específicas, sistemas de apertura y cierre que permiten modular la relación interior-exterior, planos de fondo que actúan como telón para las actividades y los elementos de transición que median entre el interior y el exterior.

Las reglas de configuración o de composición de la caja escénica incluyen la jerarquización, la modulación de la privacidad, la enmarcación de vistas, la fluidez espacial y la flexibilidad funcional. Estas permiten que el espacio funcione no solo como un contenedor de actividades, sino como un escenario que da forma y significado a las interacciones dentro de él. La iluminación, tanto natural como artificial, desempeña un papel fundamental en este dispositivo, ya que define las jerarquías y las zonas de actuación dentro del espacio, destacando ciertos elementos y creando focos de atención.

7. Atribuida a Kisho Kurokawa, aunque no se encuentra en sus textos originales en su página web oficial, se ha popularizado en fuentes secundarias. Fue tomada de Laguía, 2012.

Para configurar este dispositivo, Bermúdez emplea una variedad de herramientas arquitectónicas que parten de la geometría, que se utiliza para definir y articular espacios, mientras que la materialidad refuerza la idea de enmarcación y transición. Los elementos móviles, como paneles o cortinas, permiten reconfigurar el espacio, y la manipulación de niveles y alturas crea diferentes percepciones. Estas herramientas se combinan para crear secuencias espaciales que guían la experiencia del usuario a través del edificio y en el interior del espacio de habitación.



Figura 122. Fachada del edificio Embajador frente a la calle 25. Arquitecto Guillermo Bermúdez Umaña [Planimetría arquitectónica]. 1972.
Fuente: Tomado de la Colección GBU. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Entre los ejemplos paradigmáticos de la aplicación del dispositivo caja escénica en la obra de Bermúdez encontramos el edificio Embajador, diseñado en 1962. Este edificio de 13 pisos se ubica en un punto estratégico de entrada al centro de Bogotá, en la esquina de la carrera Séptima con la avenida El Dorado. Su emplazamiento le proporciona vistas privilegiadas hacia los cerros Orientales, el parque de la Independencia y la sabana de Bogotá, elementos que Bermúdez incorpora magistralmente en su diseño.

En este caso, la caja escénica se manifiesta de diversas formas. El vestíbulo de entrada actúa como un escenario que introduce al visitante a la experiencia del edificio. Aquí, Bermúdez crea un espacio que controla cuidadosamente las vistas y la luz, así enmarca las transiciones entre un exterior urbano y un interior más privado. La disposición de dos entradas separadas —una sobre la carrera Séptima para los locales comerciales y otra sobre la calle 25 para los pisos residenciales— dan cuenta de cómo el arquitecto utiliza el dispositivo para modular la privacidad y jerarquizar los espacios.

Los apartamentos en el edificio Embajador están diseñados para maximizar las vistas y la luz natural, elementos clave del dispositivo. La organización de los ambientes responde a su relación con el paisaje y con el juego de luz y sombra: al articular una secuencia de ámbitos encadenados, Bermúdez conduce al espectador desde la penumbra del núcleo hacia la claridad de la periferia. Las áreas sociales asumen un papel protagónico gracias a grandes ventanales que enmarcan el paisaje urbano, mientras que las áreas más privadas se resguardan

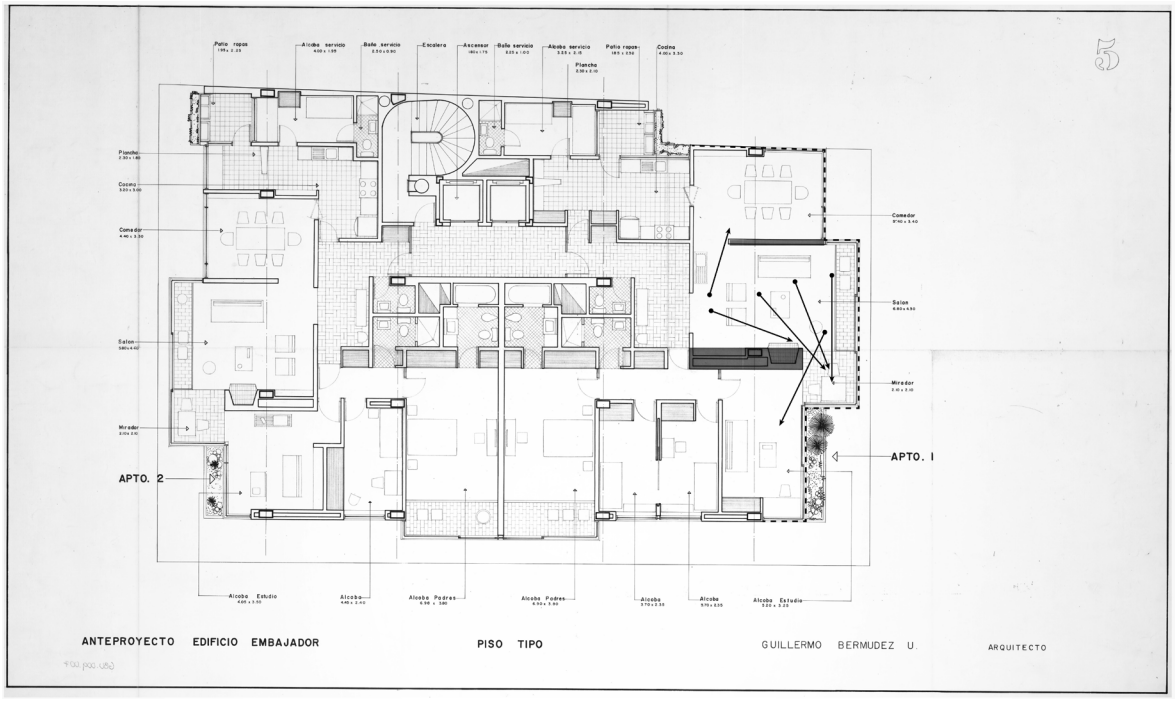


Figura 123. Estrategias de la escena en el edificio. Piso tipo edificio Embajador. Arquitecto Guillermo Bermúdez Umaña [Planimetría arquitectónica]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la Colección GBU. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

hacia el interior. Además, una de las reglas que el arquitecto aplica para la construcción de una experiencia escenográfica es la de no permitir que se perciba completamente el espacio contiguo: este solo se revela plenamente en el umbral, de modo que la apariencia de cada ámbito cambia conforme avanza el observador. Así mismo, el arquitecto disimula las esquinas mediante muebles fijos que rematan los itinerarios, en búsqueda de la continuidad visual o material. Esta disposición genera una secuencia espacial que guía al habitante a través de distintos grados de privacidad y exposición, afirmando la idea de la vida cotidiana como una representación enmarcada por la arquitectura.

La fachada del edificio es en sí misma una manifestación del dispositivo, pues Bermúdez emplea una fachada libre de estructura y ornamentación, con amplias ventanas corridas que permiten que cada apartamento se abra hacía vistas panorámicas de la ciudad. Esto no solo proporciona iluminación y ventilación óptimas, sino que también crea un diálogo constante entre el interior y el exterior, convirtiendo la ciudad en un telón de fondo dinámico para la vida de los habitantes.

En este caso, y en general dentro de la lógica de la caja escénica, la ventana corrida resulta en un recurso fundamental. Al modo de un pabellón, amplifica la relación horizontal entre interior y exterior y sostiene una interacción constante entre ambos. Este elemento arquitectónico, al enmarcar el paisaje de manera continua, disuelve las fronteras físicas y visuales del espacio, generando una sensación de amplitud y fluidez. Así mismo, al ofrecer un control homogéneo de la luz natural, refuerza las jerarquías espaciales y los ámbitos de interacción dentro del escenario arquitectónico. Su flexibilidad funcional —que permite aperturas totales o parciales— intensifica el carácter escenográfico del dispositivo, convirtiendo las estancias en atmósferas dinámicas donde lo público y lo privado se entrelazan. Así, la ventana corrida contribuye a construir la escena donde se desarrolla la vida cotidiana, donde se hace del espacio un entorno adaptable y profundamente experiencial.

Otro ejemplo, que quizás es el punto de partida para el desarrollo de este o cualquier otro dispositivo en la arquitectura de Bermúdez es su propia casa, allí la caja escénica se materializa con exactitud a través de la integración cuidadosa del paisaje y los espacios interiores. Se utilizan grandes ventanales y conexiones directas con los jardines para crear un entorno donde la naturaleza actúa como telón de fondo del habitar en cada uno de los ámbitos interiores, que se presentan como una serie de escenas en las que la vida familiar se desarrolla en el diálogo constante entre el interior y el exterior.

Para lograr la escenografía, Bermúdez parte de un volumen en prisma rematado por dos bovedillas, que se sitúa al interior del predio, con este genera un antejardín que separa la vivienda de la calle y un jardín que se convierte en el telón de fondo de «una coreografía en la que emplaza cada actor, poniéndole en situación frente a los demás, en donde la forma de los espacios y el movimiento entre estos está cuidadosamente puesto en escena» (Charum, 2010, p. 131). Dentro de esta caja se organiza una célula básica de vivienda, en una división tripartita que responde a niveles de privacidad y a las relaciones potenciales que puede tener cada programa con otros al interior y del conjunto con el entorno. Es así como el espacio social se define por la idea de apertura hacia el jardín y del control de la privacidad hacia la calle. Para ello se acude al uso de la ventana, como recurso que permite enmarcar el paisaje, apoyada en planos laterales que refuerzan esta idea al establecer una direccionalidad del espectador frente a la escena.

Al analizar otras de sus obras, resulta frecuente encontrar el uso de este dispositivo, lo que refuerza la idea inicial de que existen invariantes en la arquitectura de Bermúdez que se manifiestan en un sistema estructurado y consciente de relaciones espaciales, y que tienen unas reglas y una forma de aplicación reconocibles. En el edificio Avenida 82 (1964) utiliza la caja escénica para crear apartamentos que funcionan como pequeños teatros de la vida cotidiana. Los balcones profundos actúan como extensiones del espacio interior, estos marcan vistas urbanas y crean un diálogo constante entre el espacio privado y el contexto de la ciudad. En el edificio Carabelas (1969-1972), Bermúdez presenta una interpretación más compleja del dispositivo. Cada apartamento se concibe como una caja escénica individual, donde los espacios sociales se abren hacia vistas cuidadosamente marcadas. La fachada del edificio, con sus balcones y ventanas rítmicamente dispuestas, crea una composición que refleja la idea de múltiples escenarios superpuestos, resultado del desdoblamiento de la envolvente, sobre la que actúan una serie de empujes sobre el interior que le moldean.

En cada uno de estos proyectos el dispositivo funciona como un sistema estructurado y consciente de relaciones espaciales que organiza y articula la experiencia arquitectónica. La obra de Guillermo Bermúdez Umaña trasciende la mera función de albergar actividades cotidianas al transformar el espacio en un marco teatral que intensifica y enriquece dichas actividades, y mediante un dispositivo que dramatiza las interacciones entre el usuario, el espacio y su contexto, se revelan las múltiples capas de conexión entre lo

privado y lo público, lo interior y lo exterior. Esto sucede cuando se crea una narrativa espacial donde cada elemento arquitectónico se convierte en parte de una escenografía viva, de manera que la arquitectura no solo responde a necesidades funcionales, sino que también potencia la percepción y la vivencia del espacio con el entorno.

Un análisis más exhaustivo en otros proyectos del arquitecto permitiría no solo validar con mayor seguridad la condición tipológica de los dispositivos presentados, sino también descubrir otras posibles variaciones en la evolución proyectual de Bermúdez que reforzarían el sustento de esta hipótesis. Lo estudiado hasta ahora indica que su obra arquitectónica se distingue por el uso sistemático y refinado de dispositivos proyectuales, como la «bisagra» y la «caja escénica». Estos mecanismos representan más que simples soluciones técnicas; son paradigmas arquitectónicos que se proyectan hacia soluciones tipológicas como manifestaciones de un pensamiento arquitectónico profundo

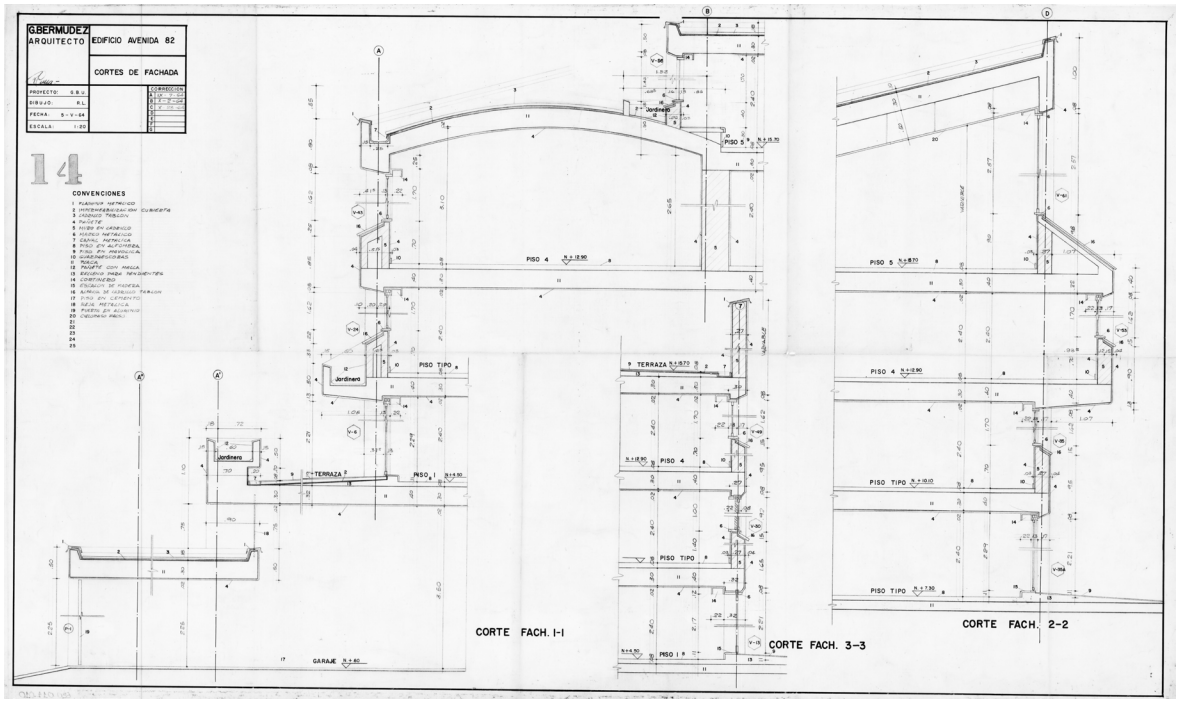


Figura 124. Cortes de fachada edificio Avenida 82. Arquitecto Guillermo Bermúdez Umaña [Planimetría arquitectónica]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la Colección GBU. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

y coherente que busca responder a preocupaciones constantes sobre la privacidad, la actividad, la transición espacial y la relación entre el interior y el exterior, mediante un lenguaje arquitectónico coherente y evolutivo.

La arquitectura de Bermúdez, vista a través de la lente de estos dispositivos, revela una práctica que va más allá de la mera resolución funcional. Es una arquitectura que busca enriquecer la experiencia espacial, crear narrativas arquitectónicas y establecer un diálogo constante entre el habitante, el espacio construido y su entorno. Esta aproximación no solo demuestra una gran sensibilidad hacia las necesidades humanas y contextuales, sino que también establece a Bermúdez como un arquitecto que supo desarrollar un lenguaje propio y consistente, capaz de adaptarse a diversas situaciones sin perder su identidad esencial.

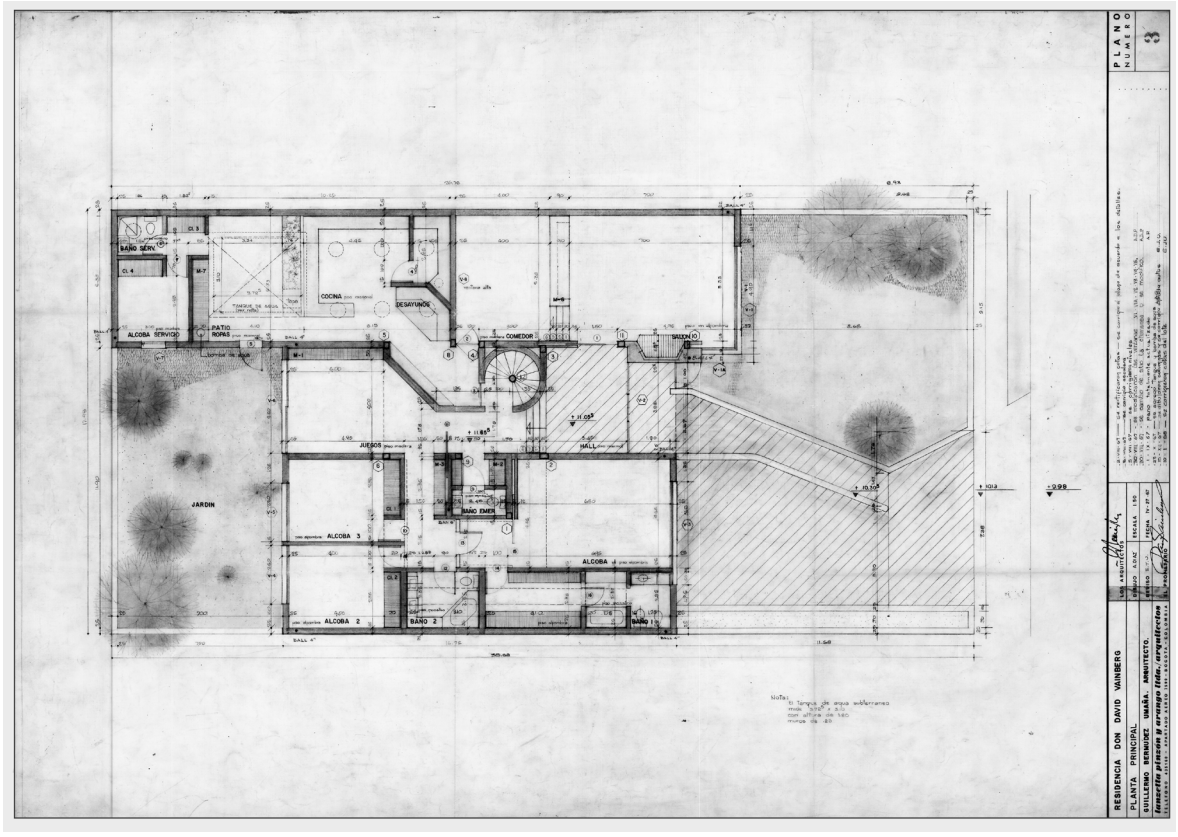


Figura 125. Planta casa Vainberg. Arquitecto Guillermo Bermúdez Umaña [Planimetría arquitectónica]. 1967.
Fuente: Tomado de la Colección GBU. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Bibliografia

Couceiro, T. (2001). *El espacio de transición entre el interior y el exterior en la vivienda: estudio a través de la relación interior-exterior* (tesis doctoral, E.T.S. Arquitectura, UPM). https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.54633.

Charum, M. (2009). *Itinerario interior. El espacio doméstico en la arquitectura de Guillermo Bermúdez*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

Ching, F. D. K. (1998). *Arquitectura: forma, espacio y orden*. Ediciones Gustavo Gili.

Laguía, A. (octubre 2, 2012). *La arquitectura es una escenografía teatral – Kurokawa*. https://www.cosasdearquitectos.com/2012/10/la-arquitectura-es-una-escenografia-teatral-kurokawa/

Martí, C. (1993). *Las variaciones de la identidad: ensayos sobre el tipo en arquitectura*. Serbal.

Téllez, J. J. (2022). *Dicotomía entre espacios abiertos y cerrados usando la secuencialidad en el recorrido en función de generar espacios de encuentro* (trabajo de grado, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá).

Tessenow, H. (1974). *Osservazioni elementari sul costruire* (trad. de Hausbau und dergleichen, 1916), Sección «L'Ordine». Franco Angeli Editori.



FMS

Fernando Martínez Sanabria

Santiago Andrés Susa Acosta
Daniel Andrés Huertas Páez
Jessica Johana Daza Palacios
Liam Adrián Marín Llanos



Figura 126. Fotografía de Fernando Martínez Sanabria [Fotografía]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección GBU. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Colección Fernando Martínez Sanabria

Signatura: FMS

El archivo de Fernando Martínez Sanabria fue donado al Museo de Arquitectura Leopoldo Rother en 1996 por Eugenio Martínez Sanabria, su acervo documental es cercano a los 5377 documentos, entre los cuales se hallan inventariados un aproximado de 207 proyectos, abarca desde 1952 hasta 1989. Estos proyectos cubren una variedad de temáticas, incluye proyectos residenciales, educativos, institucionales y cívicos, entre otros. Es destacable que este archivo no solo contiene planos arquitectónicos, sino también fotografías originales de algunos proyectos y documentación relacionada directamente con Martínez Sanabria.

Como arquitecto, Fernando Martínez Sanabria revolucionó la modernidad. En palabras de la arquitecta Silvia Arango:

> Antes todo era un cubo blanco, las paredes rectas, un piso y un techo. Nada parecía tener gracia. La espacialidad del Mono, en cambio, jugaba con muchos espacios interiores, muros curvos, con ventanas que daban al interior, con elementos que se torcían en formas insospechadas. Por eso le gustaba tanto la música, porque en sus diseños siempre había algo inesperado, todo se salía de la norma.

El racionalismo orgánico de la arquitectura de Fernando Martínez sintetiza, por una parte, la propuesta de consolidación de un pensamiento racional en torno de la arquitectura, en la cual se aborda el continuo análisis sobre el problema proyectual; y por otra parte, se pueden identificar claramente algunos de los elementos constantes en su obra, como lo determinante que es el terreno, del cual define hacia dónde orienta los espacios, sus visuales y la relación constante con el paisaje, además de las escaleras de carácter escultórico, cuya característica principal es la plasticidad y el dinamismo que generan en el interior de cada una de sus construcciones.

Fechas destacadas:

- [1938] Llega con sus padres a Colombia.
- [1947] Recibe su título como arquitecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.
- [1947] Tras graduarse, es nombrado profesor de tesis en la Universidad Nacional de Colombia.
- [1949] Es solicitado por Le Corbusier para trabajar en el Plan Regulador de Bogotá.
- [1951] Se asocia con Jaime Ponce de León.
- [1955] Proyecto edificio Giraldo.
- [1956] Es director de la tesis laureada conjunta «Terminal de buses intermunicipales» de los estudiantes Jaime Camacho y Julián Guerrero.
- [1959] Proyecto para la Plaza de Bolívar.
- [1959] Edificio Facultad Ciencias Económicas, UN.
- [1960] Plan de urbanización La Fragüita.
- [1960] Concurso proyecto colegio Helvetia.

Inventario FMS:
Click aqui

Su búsqueda constante por innovar en las formas, los materiales y las conexiones espaciales, junto con su habilidad para fusionar elementos escultóricos con funcionales, dejó un legado profundo que sigue vigente en la práctica arquitectónica actual. El archivo que documenta su obra es un recurso invaluable para entender la complejidad y riqueza de su legado, este conjunto proporciona una visión clara de su proceso evolutivo como arquitecto y su impacto en el contexto urbano y arquitectónico de Bogotá.

Una de las grandes ventajas de aproximarse y estudiar un archivo como este es la posibilidad de evidenciar claramente la evolución del autor (o autores) en el desarrollo de sus obras. Esto incluye cambios en las técnicas de representación, la metodología para abordar proyectos y, lo más llamativo para este análisis, las modificaciones en el diseño. Al tener todo su material disponible, es posible observar de manera clara la evolución desde sus primeros proyectos hasta los últimos.

Al realizar una rápida abstracción de las plantas de algunos de sus proyectos, es posible evidenciar cómo pasó de una arquitectura regular a una más orgánica. A su vez, la experiencia de tener acceso a su herramienta de pensamiento, que son sus planos y dibujos, nos permitió entender y plantear hipótesis sobre algunas de sus operaciones; ver sus bocetos, rayones, garabatos, anotaciones, correcciones, ajustes, fechas, actualizaciones y reprocesos es entender que el plano en limpio y el resultado en la obra construida son solo la maravillosa escoria del proceso, ya que es en el pensamiento y la reflexión surgidos del diseño lo que concibe la arquitectura; intentar leer sus planos en vista y en casi también braille, con todos los cuidados y el respeto que se requieren al consultar el archivo arquitectónico más importante de la nación, y al poner especial atención a todos los metadatos que no nos muestra la obra limpia, nos permitió entender con más profundidad su obra y su pensamiento.

Este estudio trata sobre el proceso de transformación formal a partir de cuatro edificaciones seleccionadas que Fernando Martínez Sanabria produjo en Bogotá entre 1955 y 1969 (casa Orozco, edificio Alfonso Giraldo, casa Calderón y edificio Colinsa), en ellas el arquitecto formuló una concepción específica del espacio doméstico en la arquitectura moderna en Colombia. El análisis formal se aborda con el estudio de la organización, los elementos y las estrategias que delimitaron espacialmente estos proyectos, además de las condicionantes externas que el arquitecto consideró en sus obras para hacerlas realmente parte del contexto en el cual se ubicaron.

- [1962] Proyecto casa Teresa Calderón de Wilkie.
- [1963] Proyecto casa Alcira Estrada de Calderón.
- [1963] Concurso Torre Avianca, con Rogelio Salmona y Guillermo Avendaño.
- [1969] Proyectos INEM para las ciudades de Santa Marta y Armenia.
- [1991] Muere Fernando Martínez Sanabria en Bogotá.

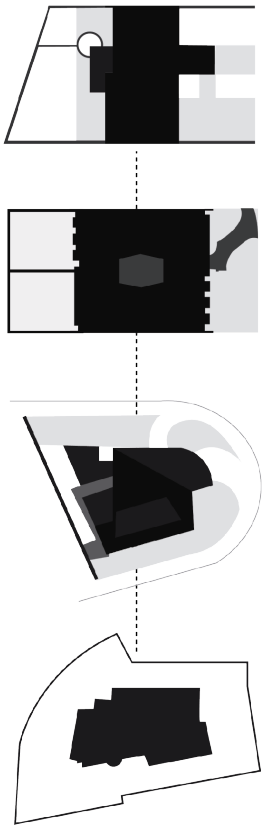
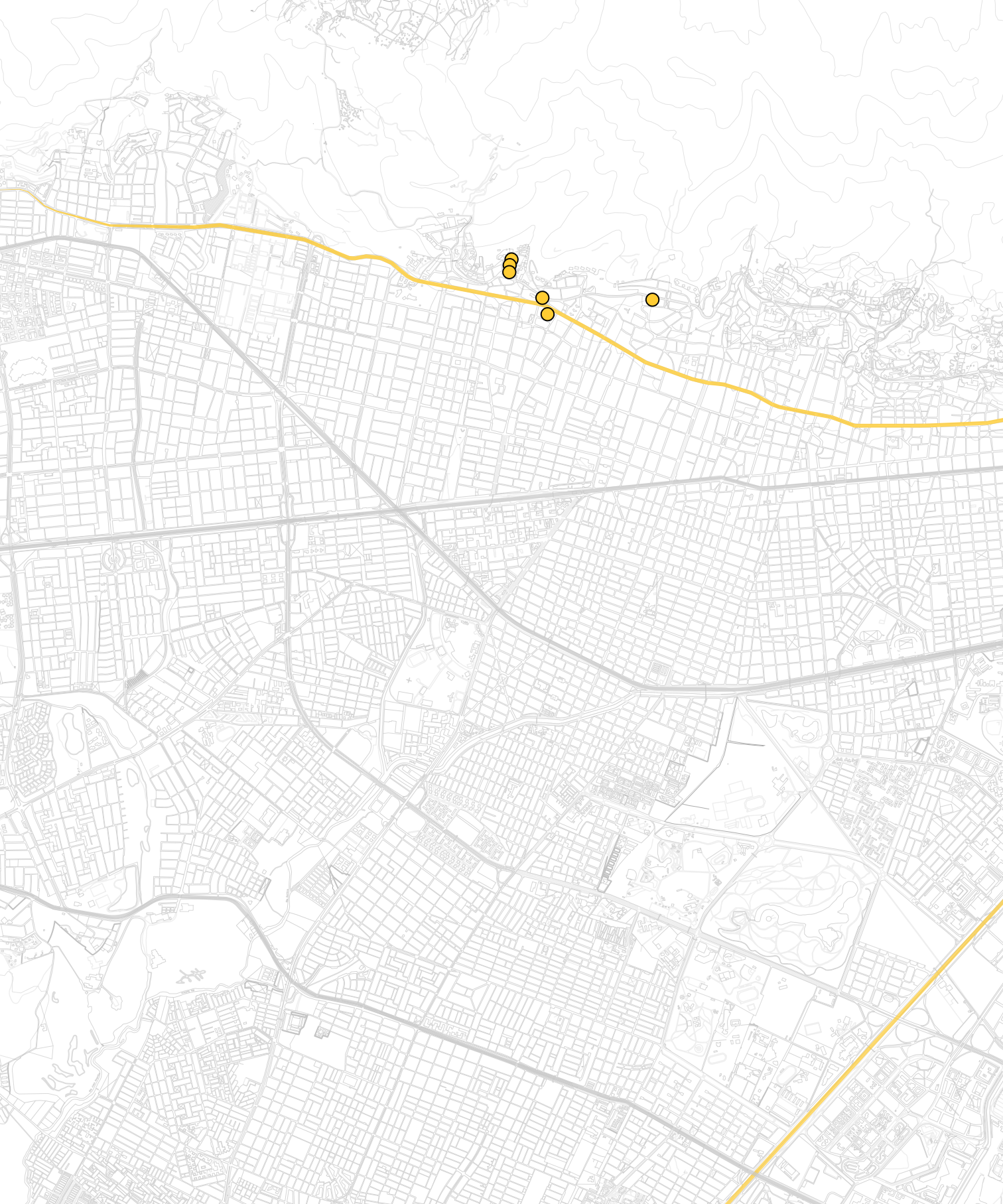


Figura 127. Esquemas de los cuatros proyectos de Fernando Martínez Sanabria (FMS) seleccionados para analiizar. Redibujados a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza, Daniel Andrés Huertas, Liam Adrián Marín y Santiago Andrés Susa.





Casa Celia de Orozco

Santiago Andrés Susa Acosta

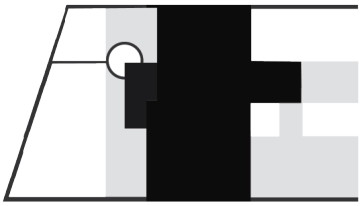


Figura 128. Esquema de proyecto casa para Celia de Orozco. Redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Santiago Andrés Susa.

La casa para Celia de Orozco, construida entre 1954 y 1955 en el sector de Teusaquillo, es uno de los primeros trabajos de Fernando Martínez Sanabria, hecho en asociación con Jaime Ponce de León. Este proyecto modesto fue diseñado para que la cliente, Celia de Orozco, pudiera vivir con su familia y, al mismo tiempo, tener un taller de modistería. El resultado fue una casa entre medianeras de tres pisos, con fachada pañetada y pocas ventanas hacia la calle. Un antejardín acompaña el acceso al garaje y a una pequeña escalinata que conduce a la entrada principal de la casa. Además, cuenta con un jardín posterior que solo es visible desde el interior de la casa.

> Esta obra se ejecutó de acuerdo con un programa de confortables disposiciones de alojamientos más las exigencias de un pequeño taller de moda femenina. El tropiezo que ofrecía la irregular y corta extensión del terreno fue salvado con esta composición en tres plantas. El taller de la dueña de la casa está en el piso bajo y deslindado de la circulación principal. El salón-comedor se une a una terraza cubierta y de esta se llega al jardín por medio de una escalera. Obsérvese que el principio de economía en la construcción resultó con tres muros portantes (Martínez y Ponce, 1954, p. 16).[8]

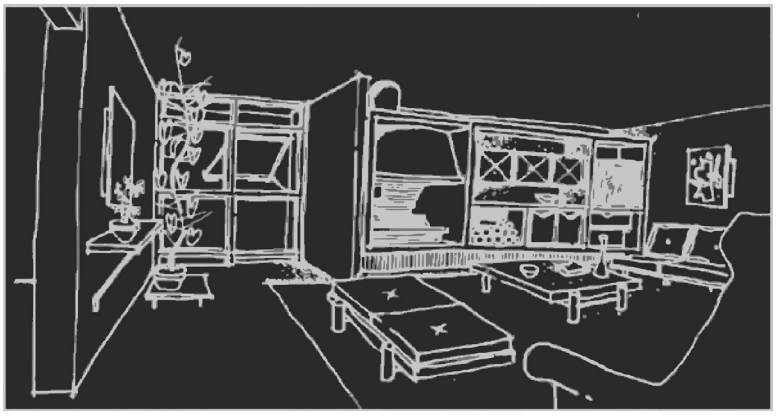


Figura 129. Perspectiva interior de la casa Orozco. Redibujado a partir de la revista *Proa* 82 [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Santiago Andrés Susa.

8. Fernando Martínez Sanabria tenía la costumbre de realizar perspectivas de sus proyectos, esto es un hábito que se evidenció desde sus primeros diseños.

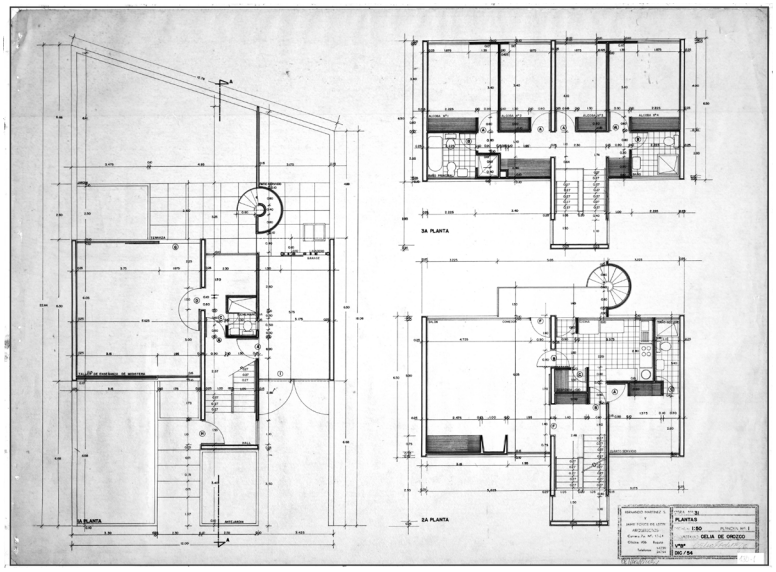


Figura 130. Plantas primero, segundo y tercer pisos, casa Orozco. Arquitectos Fernando Martínez Sanabria y Jaime Ponce de León [Plano arquitectónico]. Diciembre 1954.
Fuente: Tomado de Colección FMS, proyecto Casa Celia de Orozco, carpeta 1, plano FMS.130.1. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

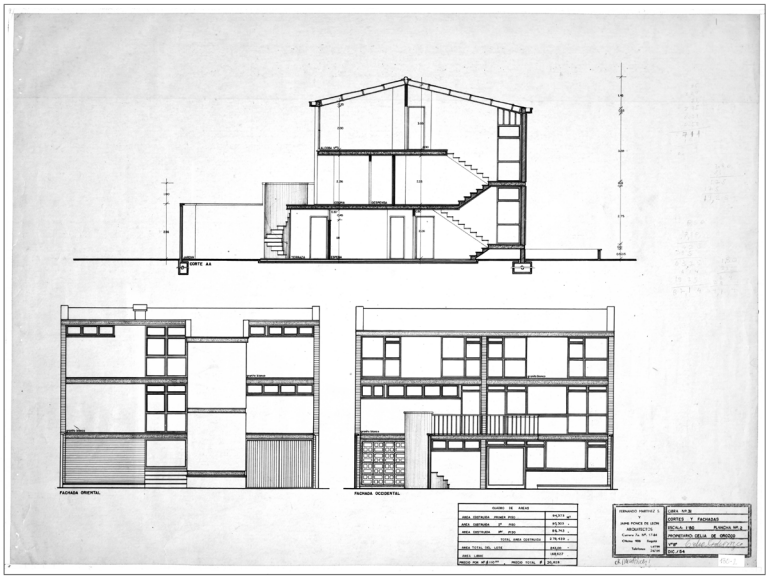


Figura 131. Corte y fachadas, casa Orozco. Arquitectos Fernando Martínez Sanabria y Jaime Ponce de León [Plano arquitectónico]. Diciembre 1954.
Fuente: Tomado de Colección FMS, proyecto Casa Celia de Orozco, carpeta 1, plano FMS.130.2. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

A primera vista este proyecto, implantado en el contexto bogotano, parece seguir principios de la arquitectura moderna de Le Corbusier. No es descabellado pensar que Martínez Sanabria haya desarrollado un proyecto de estas características en sus primeros años como arquitecto dada su formación. Aunque este proyecto tomó un referente común de la arquitectura de la época, no lo aplicó al pie de la letra. Sin embargo, utilizó los principios de la arquitectura moderna como punto de partida para ir definiendo, en cada proyecto, los principios por los que él es tan reconocido.

Se tomó la casa Celia de Orozco como objeto de estudio, por ser un ejemplar temprano que muestra varias determinantes de diseño que fueron constantes en muchos de sus posteriores proyectos. Para comprender este punto e identificar lo que fueron dichas constantes, es necesario analizar las particularidades de este proyecto.

Uno de los requisitos para este encargo fue que las actividades de los dos usos solicitados (taller y vivienda) pudieran llevarse a cabo sin obstaculizarse mutuamente. Esto se solucionó con un recurso que fue frecuente en posteriores proyectos de Martínez: el juego de alturas entre los distintos niveles. En el caso de la casa Orozco este recurso se empleó de forma muy sutil debido a su escala y al contexto en el que se insertó: creó un ligero cambio de nivel en el antejardín, lo que hizo necesario poner una pequeña escalinata para subir a la puerta principal. Así, el acceso a la casa se hizo en el descanso de la escalera principal, desde donde se podía subir al segundo nivel (la vivienda) o bajar con un pequeño tramo de escalera para llegar a la modistería, situada a nivel de la calle. De esta manera, se separaron ambas actividades mediante la escalera principal; el sutil cambio de nivel que creó en el espacio que antecede al acceso de la casa facilitó la separación de las dos actividades de la casa.

La escalera a la que se llegaba desde la entrada principal conectó todos los niveles de la casa. Pero no fue la única escalera en el proyecto pues en el jardín posterior hubo una escalera de caracol que permitía acceder a un balcón en voladizo, el cual conectaba con la sala-comedor y la cocina. Esta escalera estaba dispuesta de modo que los usuarios de la vivienda pudieran llegar al jardín o acceder a la vivienda desde el garaje, sin necesidad de usar la escalera principal y atravesar la modistería.

Las dos escaleras mencionadas se destacan en la composición de la casa por ser volúmenes adosados al cuerpo principal. La presencia de dos escaleras distintas en un mismo proyecto fue algo recurrente en la arquitectura de Martínez Sanabria. En sus diseños, fue casi constante encontrar una «escalera de servicio» de mayor dimensión, que conectaba todos los niveles del proyecto, y una «escalera social» destinada exclusivamente a los residentes. Esta última, dotada de un carácter plástico, no siempre ocupó una posición jerárquica dentro de la composición, a diferencia de la escalera de servicio.

Cada una de las escaleras de la casa Orozco estaba adosada a una de las dos fachadas, lo que le otorgó a cada frente una connotación distinta. La fachada que miraba a la calle, donde se encontraba la «escalera de servicios», albergaba todos los espacios que requerían poca iluminación (baños, depósitos), era una fachada prevalentemente cerrada. Por el contrario, en la fachada posterior, donde se adosaba la «escalera social», en los tres niveles se ubicaban los espacios sociales y las habitaciones. Esta fachada estaba llena de ventanales para iluminar dichos espacios.

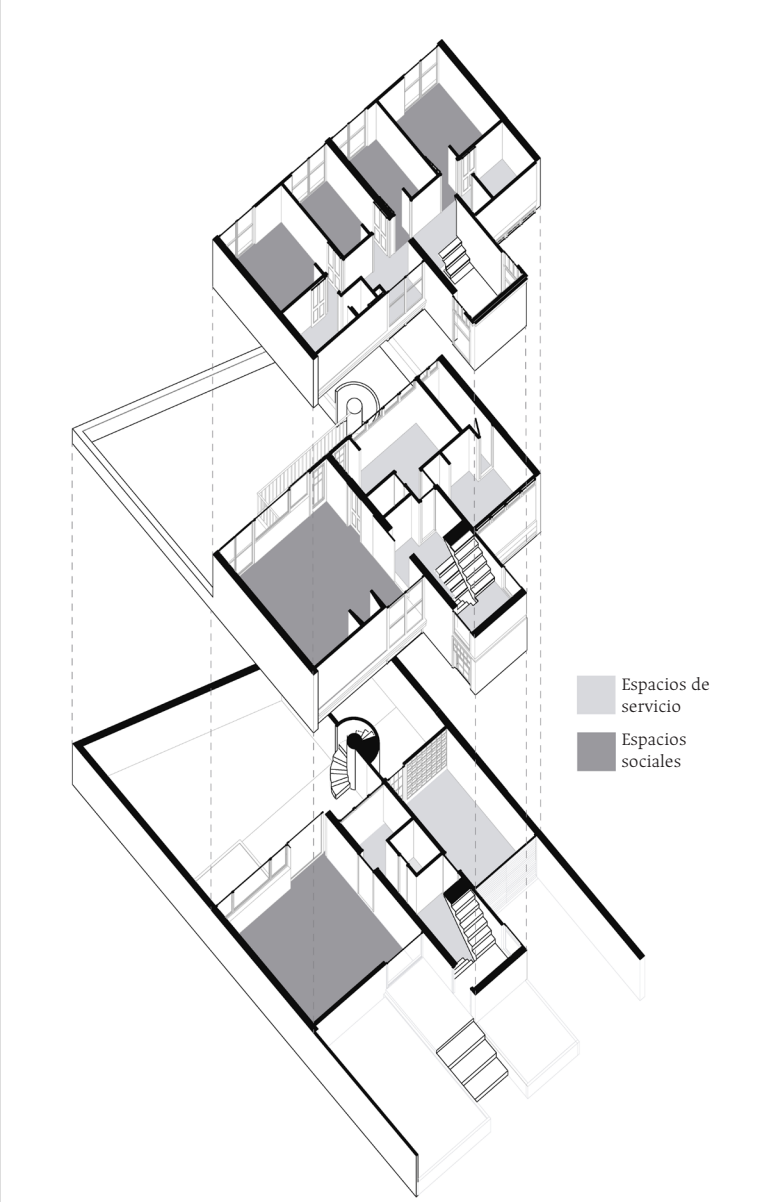


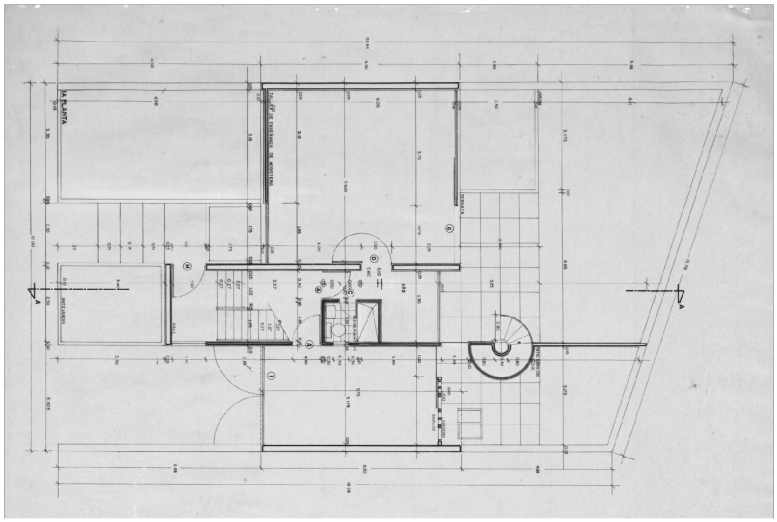
Figura 132. Axonometría explotada de la casa Orozco. Redibujado a partir de fuentes históricas [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Santiago Andrés Susa.

Otro gesto característico de los proyectos de Martínez Sanabria que se empezó a manifestar desde la casa Orozco fue el enfoque de las visuales hacia un entorno natural, él creaba un pequeño paisaje cuando el contexto lo permitía. El carácter de las fachadas y la disposición interna de los espacios sugieren que el proyecto buscaba darle la espalda a la ciudad, al menos parcialmente, pues concentró la atención de los usuarios hacia el jardín posterior mediante ventanales que enmarcaban este espacio. Desde un inicio, el arquitecto decidió no ocupar la totalidad del lote, por eso optó por un diseño más vertical que permitió ceder más espacio al jardín posterior para crear un pequeño paisaje contenido que solo los usuarios de la casa podían apreciar.

Diseñar un micropaisaje para los usuarios de sus proyectos es algo que se vio más desarrollado en obras posteriores, como la casa Martínez-Dorrient y el edificio Giraldo, donde se empezó a apreciar una preocupación por enmarcar el paisaje de los cerros bogotanos.

Un par de años después, se construyó la casa Martínez-Dorrient, ubicada en el barrio Rosales. Este proyecto representó un avance en las obras de Fernando Martínez, al utilizar formas orgánicas de manera más evidente y emplear ladrillo a la vista (un material que definió la imagen de sus proyectos) en la totalidad de las fachadas. La casa Martínez-Dorrient puede entenderse como una evolución de la casa Orozco, ya que hizo más evidentes las virtudes mencionadas anteriormente.

El proyecto mantuvo la relación entre la escalera de servicios y la escalera social, cada una asociada a sus respectivas fachadas. La escalera de servicio, de forma cilíndrica, se adosó a la fachada principal y tuvo jerarquía en la composición, tanto por su posición como por su forma. Por otro lado, la escalera social conectó el jardín posterior con las zonas sociales de la casa en la fachada posterior. Así, persistieron las relaciones entre los espacios a partir de estos dos tipos de escaleras.



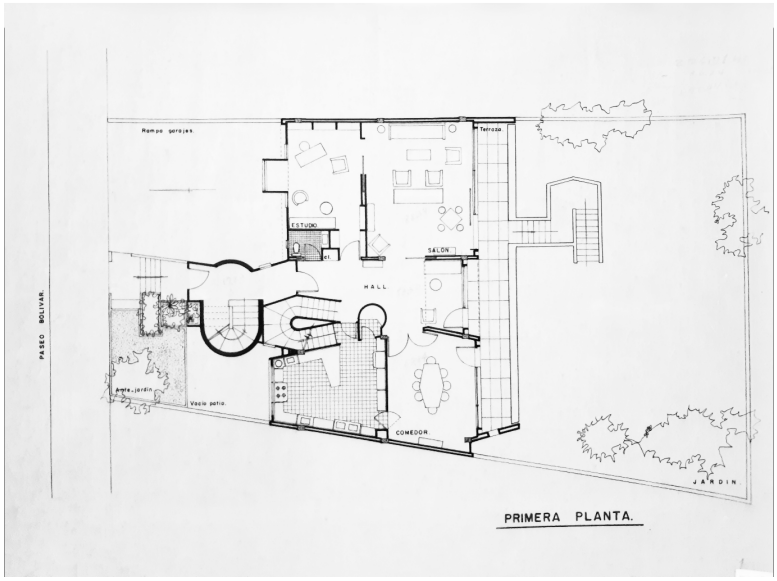


Figura 133. Comparación de plantas de la casa Orozco y la casa Martínez-Dorrient [Plano arquitectónico]. 1954 y 1956.
Fuente: Tomado de la Colección FMS. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Edificio Alfonso Giraldo

Daniel Andrés Huertas Páez

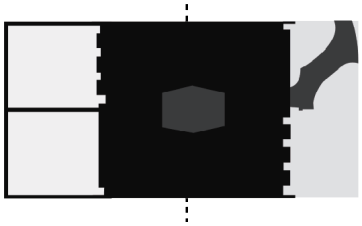


Figura 134. Esquema de proyecto edificio Giraldo. Redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Daniel Andrés Huertas.

En términos generales, este edificio multifamiliar fue ubicado en su momento en un área de importante crecimiento para la ciudad, en la cual también estaban los edificios Ogliastri (1958) y Blanca M. Ponce (1958), contemporáneos del edificio Giraldo, todos, ejemplos representativos de la época de la arquitectura moderna. El edificio de Hernando Giraldo, amigo personal de Fernando Martínez, y el construido para su familia, culminaron las primeras etapas de búsqueda iniciadas, entre otros proyectos, con la casa Orozco, y dieron paso a una década de intensa producción.

El edificio Giraldo ocupó la totalidad del área construible permitida por la norma en aquel entonces. La fachada muestra el ordenamiento interno mediante un conjunto rítmico de balcones enmarcados en doble escala, destacando el último piso, un *penthouse*, construido para el dueño (figura 135). Este edificio se caracterizó por un gran marco compuesto por ladrillo en los costados y un frontón de hormigón en la parte superior, este efecto produjo un profundo aire de modernidad que por muchos años insinuó la influencia de Le Corbusier en su obra, luego de haber dejado atrás las fachadas blancas que ocultaban el material.

Su fachada es una secuencia rítmica de balcones elaborados en concreto, que están sueltos y dilatados, con lo cual pretendió crear en ella ritmo y movimiento y, al mismo tiempo, enmarcar el paisaje urbano próximo visto desde el interior. Con este gesto el arquitecto pretendió enfrentar el edificio con los cerros Orientales, permitiendo que estos penetraran visualmente. Este se encapsuló en la parte posterior, donde se ubicó el patio, en esta fachada dio respuesta al paisaje de la sabana de Bogotá, ubicado al occidente, en contraposición con el de la montaña. Cabe anotar que el diseño de este edificio evidencia gran parte del eje rector de la obra de Martínez Sanabria: la combinación abrupta de materiales como el concreto y el ladrillo, los referentes históricos en los

balcones-cajón de las casonas del centro de Bogotá ubicados en La Candelaria, y a su vez, el paisaje característico y determinante de la ciudad.

Desde la forma en la que Martínez Sanabria implantó el edificio en la trama urbana, desarrolló una conexión directa con el andén, sin rampas ni aislamientos pronunciados, articulado de manera certera con la topografía del lugar al permitir que el edificio se desarrollara asumiendo la pendiente; utilizó, además, la fachada frontal sobre la carrera Séptima para generar un espacio semipúblico con jardines y bancas. La concepción original de este proyecto provino de ser tratado por el arquitecto como una «gran casa», un vecindario en altura para el que desarrolló todo su interior al máximo sin desperdiciar ningún rincón.

Guiados por la pérgola de concreto que antecede al ingreso del edificio, se evidencia que la fluidez exterior se traslada al interior, dotando de movimiento el espacio a pesar de ser limitado. En este primer piso se accede a cuatro apartaestudios, las cuatro unidades habitacionales ensambladas en la primera planta. Es de destacar que el edificio se desprende en dos directrices aquí, ya que se puede bajar por las escaleras hacia el *lobby* de los apartamentos dúplex o subir hacia el resto del edificio.

Los dúplex no son visibles en su fachada principal, pero son protagonistas en su fachada posterior, ya que su entrada, dispuesta en el sótano uno, conduce a la escalera del apartamento o a las habitaciones, sus áreas comunes se establecen en el sótano dos que conecta directamente con el jardín ubicado en el aislamiento posterior.

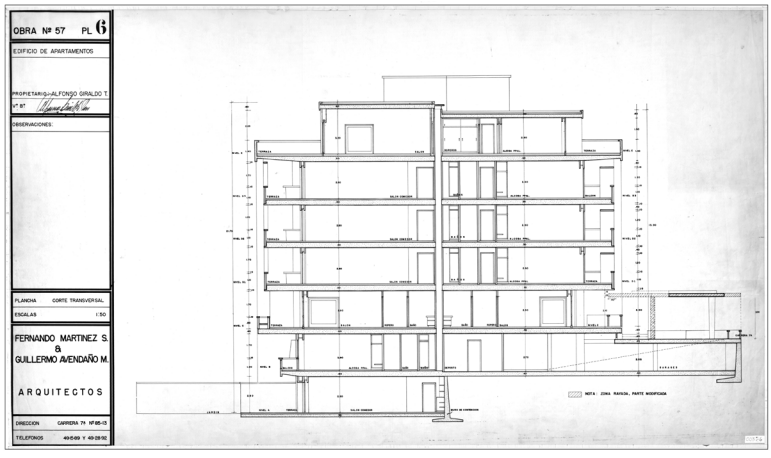


Figura 135. Corte transversal del edificio Giraldo. Arquitectos Fernando Martínez Sanabria y Guillermo Avendaño [Plano arquitectónico]. 1958.
Fuente: Tomado de Colección FMS, proyecto Edificio de Apartamentos Alfonso Giraldo, carpeta 2, plano FMS.003.6. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

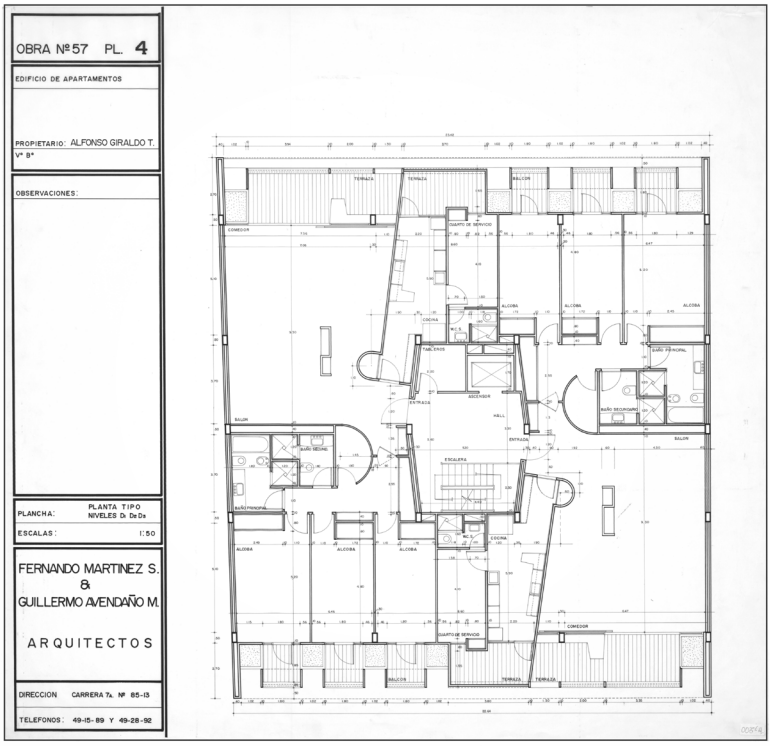


Figura 136. Planta tipo niveles D1 D2 D3 del edificio Giraldo. Arquitectos Fernando Martínez Sanabria y Guillermo Avendaño [Plano arquitectónico]. 1958.
Fuente: Tomado de Colección FMS, proyecto Edificio de apartamentos Alfonso Giraldo, carpeta 2, plano FMS.003.4. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Fernando Martínez quería que todas las unidades pudieran disfrutar al máximo la luz y las visuales del terreno. Es por eso que los apartamentos se rotaron entre sí para «compartir» la fachada: unos tienen las áreas comunes hacia el oriente y las habitaciones hacia el occidente y el apartamento contiguo lo hace de forma inversa. Es este movimiento el que crea la característica fachada rítmica e idéntica en ambos lados del edificio.

En la segunda mitad del siglo XX, Alvar Aalto imprimió una nueva dirección que se conoce como el racionalismo orgánico, en un afán por relacionar el paisaje y la cultura nacional a los espacios de la arquitectura. Esta idea fortaleció en Fernando Martínez la crítica al racionalismo y la búsqueda propia de una arquitectura diferente, más cercana a las necesidades de su cultura.

Al final, el edificio Giraldo ya esbozaba ciertos trazos de organicismo y daba comienzo a un diálogo nuevo en la arquitectura del país, así planteó reflexiones sobre formas y materiales que tuvieron efectos posteriormente. A pesar de lo rígido que podría verse el proyecto en su exterior, el ritmo y el movimiento

comenzaron a gestarse en su interior, como preámbulo a lo que vino después con la casa Wilkie y la casa Calderón: muros curvos y fluidos que conducen hacia las visuales existentes y los paisajes creados.

Destaca claramente la voluntad escultórica del manejo del punto fijo del edificio mediante una estructura central donde localizó el ascensor y la escalera que, además, sirvió como eje rector y de distribución para todo el edificio; también muestra esta intención en las escaleras semicirculares ubicadas en los dos apartamentos dúplex que dan hacia la fachada posterior donde está el jardín.

El racionalismo orgánico de Fernando Martínez sintetiza esta doble perspectiva: de una parte, se propone la consolidación de un pensamiento racional en torno de la arquitectura, así como de un continuo análisis sobre el problema proyectual, y de otra, la clara intención de incorporar el paisaje y el espacio abierto como claves para referenciar la dinámica de la vivienda integral del espacio.

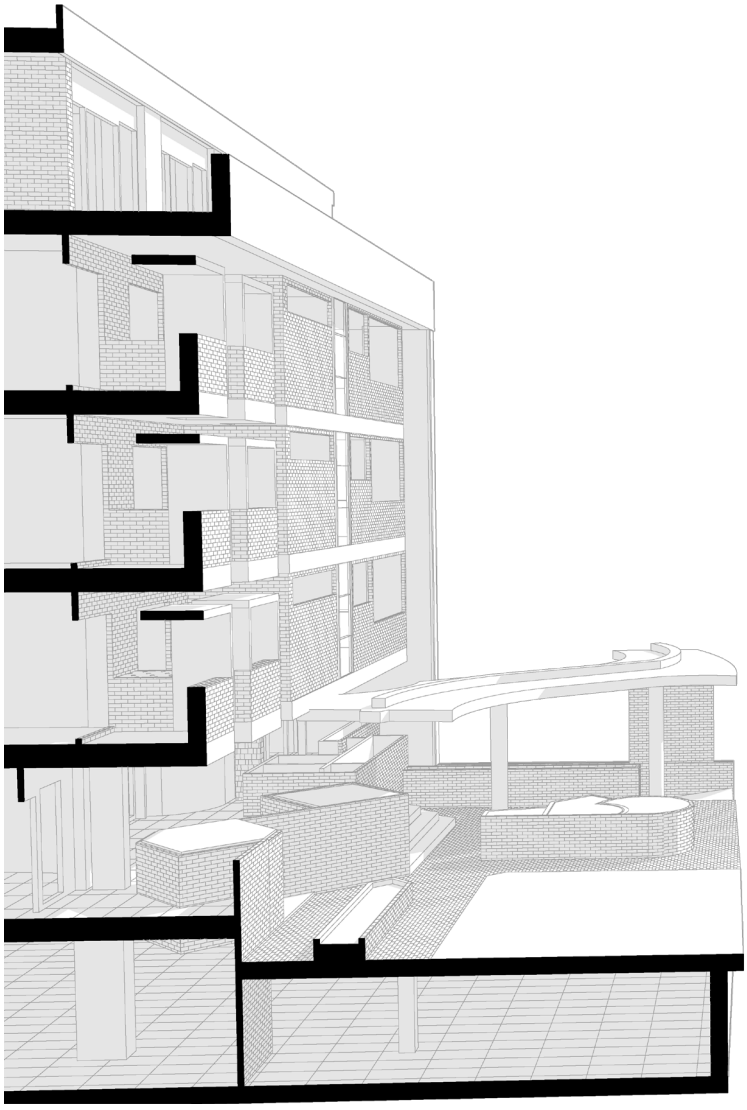


Figura 137. Corte fachada del edificio Giraldo. Redibujado a partir de fuentes históricas [Planimetría digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Daniel Andrés Huertas.

Casa Calderón

Jessica Johana Daza Palacios

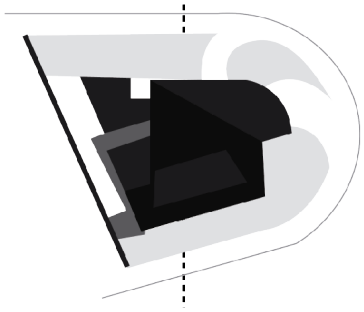
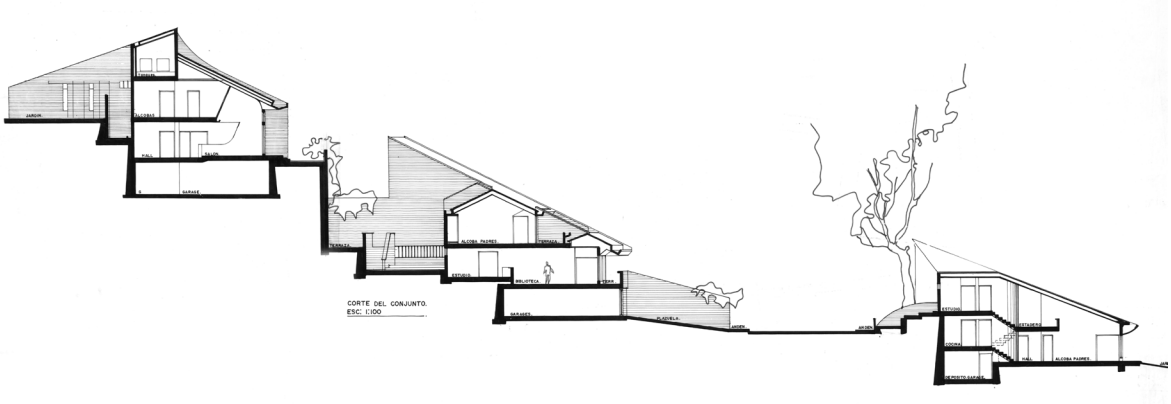


Figura 138. Esquema del proyecto de la casa Calderón. Redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.

La casa Calderón, diseñada por el arquitecto Fernando Martínez Sanabria, es una de las tres joyas arquitectónicas del conjunto urbano del barrio El Refugio, en Bogotá. La triada se completa con la casa Wilkie (1962) y las casas pareadas Santos (1962), estas se han convertido en un símbolo de la arquitectura de Fernando Martínez. El Refugio es un barrio residencial situado en las laderas de los cerros Orientales, fue parte de la expansión hacia el norte de la ciudad en los años sesenta.

El estilo de la casa Calderón refleja a la perfección las características que definieron la obra de Martínez Sanabria, con un fuerte enfoque en la geometría y una adaptación armoniosa con el entorno natural, no solo se acomodó a la pendiente del terreno, sino que también utilizó materiales locales, como el ladrillo, que englobaron una arquitectura carmesí, para mantener una conexión visual y conceptual con el paisaje que la rodea. Esta obra representó el avance en exploraciones previas del arquitecto, como en las casas Wilkie y Santos, y abrió camino a futuras construcciones como el edificio Colinsa donde logró crear un espacio innovador y envolvente que sumerge a quienes lo habitan en una experiencia espacial única.

Figura 139. Corte transversal de ubicación de las casas Wilkie, Santos y Calderón. Arquitectos Fernando Martínez Sanabria y Guillermo Avendaño [Plano arquitectónico]. 1963.
Fuente: Tomado de Colección FMS, proyecto Casa Cecilia Calderón, carpeta 2, plano FMS.010. BBB. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.



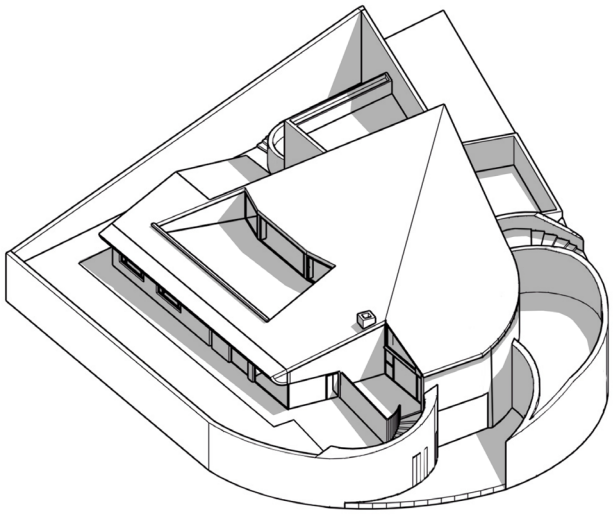


Figura 140. Axonometría de la casa Cecilia Calderón, redibujada a partir de fuentes históricas [Planimetría digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.

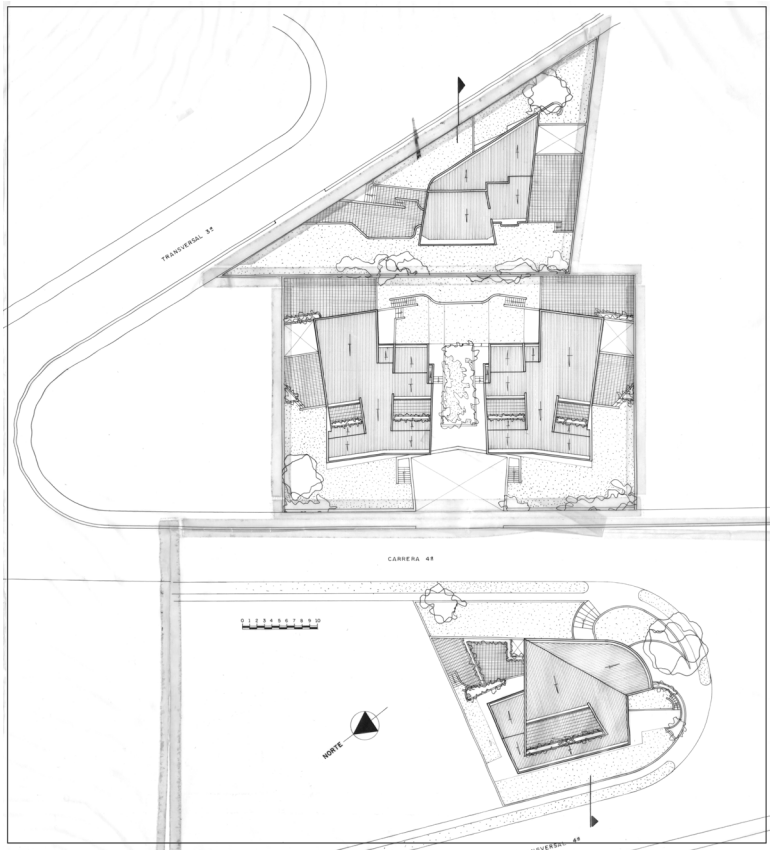


Figura 141. Planta de localización de las casas Wilkie, Santos y Calderón. Arquitectos Fernando Martínez Sanabria y Guillermo Avendaño [Plano arquitectónico]. 1963.
Fuente: Tomado de Colección FMS, proyecto casa Cecilia Calderón, carpeta 2, plano FMS.010. AAA. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

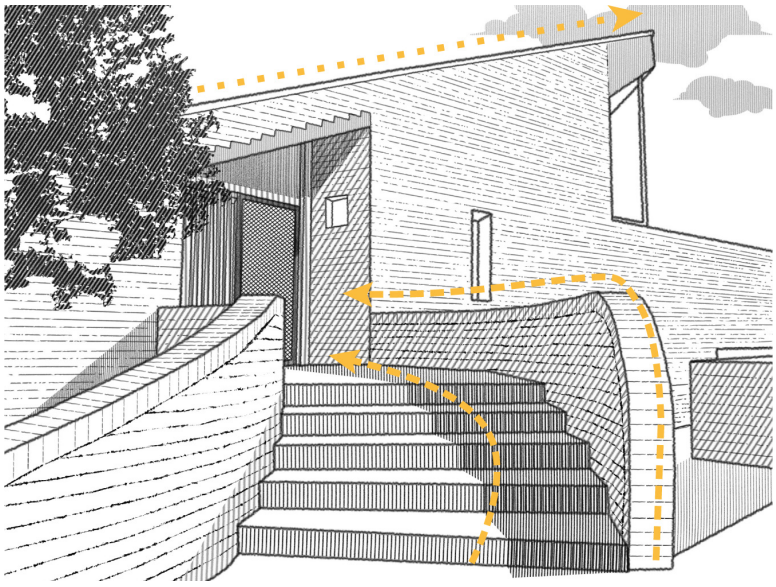


Figura 142. Perspectiva del acceso de la casa Calderón. Redibujado a partir de fotografías personales [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.

La pendiente del terreno representó un reto que Martínez convirtió en una ventaja creativa. En vez de interpretar el desnivel como un impedimento, lo transformó en el centro alrededor del cual se estructuró la casa en consonancia con la curvatura de la calle. El diseño de la vivienda respetó con exactitud la pendiente, a partir de lo cual se generaron espacios dinámicos en donde las operaciones formales bajo una geometría euclidiana se ajustaron tanto a las condiciones del suelo como a las necesidades y anhelos de sus residentes.

El programa de la casa Calderón ofreció una gran libertad, basado en las costumbres y condiciones sociales de la élite bogotana. La composición se centró en el acceso: una espiral ascendente que envolvió el terreno en forma circular, se dirigió hacia la puerta principal y desembocó en el interior, a la vez, a medida que se recorre induce a que la mirada se enfoque en el horizonte de la ciudad.

La arquitectura de la casa Calderón generó una serie de conexiones intrínsecas entre el interior y el exterior. El camino peatonal hacia la edificación se transformó en un ritual, guiado por el carácter introvertido de la vivienda en relación con la calle. Al ingresar, se experimenta una transición sensorial que abre paso a la interacción espacial y visual con el entorno natural construido.

Esta composición recoge anteriores exploraciones, pero en un juego espacial, virtuoso, que pocas veces se ha dado en la historia de la arquitectura [...] su forma de acceso el vestíbulo se recoge, se oscurece para encontrar el camino, y dar paso a la gran ventana del salón y a la terraza que aparece sobre el plano inclinado del tejado (Zalamea, Montenegro y Velázquez, 2008, p. 106).

A su lado, el comedor de forma circular, hace de nodo de espacio central entre los sociales y los dormitorios, que ocupan el plano del jardín, el cual soportado por una gran contención, es concebido como un balcón sobre la ciudad. El salón se prolonga hacia atrás, hacia arriba, hacia los cerros, crea un estudio íntimo de altas bibliotecas, sobre las cuales se ubica una ventana angular que orienta toda la casa, la espacialidad interna y la volumetría externa, hacia la majestad de los cerros. La diagonalidad de la composición se vuelve centro, haciendo que todos los sentidos geométricos rompan la inercia de la construcción. Es un efecto espacial que supera todas las expectativas del barrio con su geografía y lugar, es la clave del espacio público (Zalamea, Montenegro y Velázquez, 2008, p. 107).

Los principios arquitectónicos de la casa no siguieron una geometría estrictamente ortogonal, ya proyectos anteriores, como el edificio Giraldo y la casa Orozco, anticiparon este dinamismo en ritmo y movimiento. El talento de Martínez Sanabria para trabajar con la geometría no solo se proyectó en el interior, sino también en el diseño de los espacios exteriores, utilizando principios geométricos como círculos y líneas tangenciales para organizar el jardín y el garaje de manera armoniosa. La apreciación holística de la vivienda Calderón parte no solamente de sus notables configuraciones espaciales, sino también de su precisa y cuidadosa integración al entorno natural.

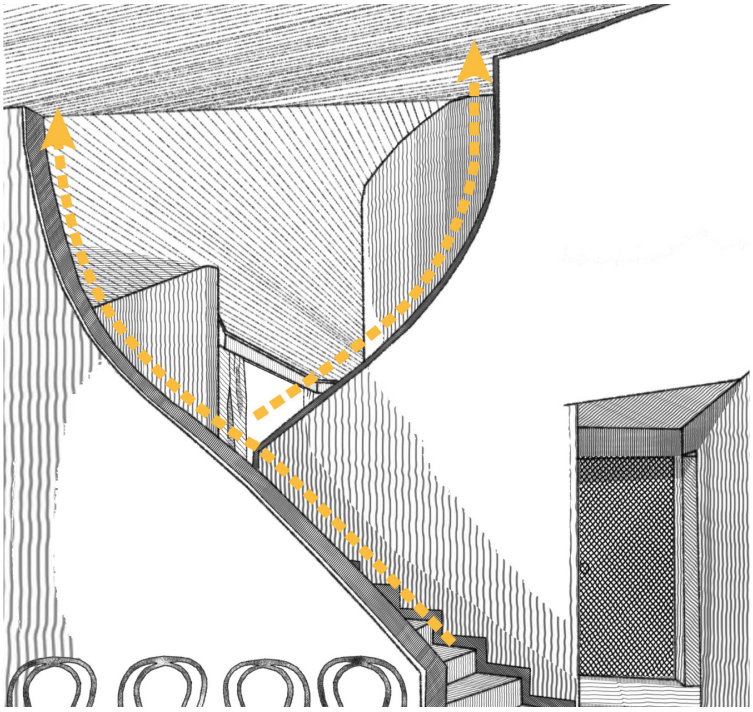
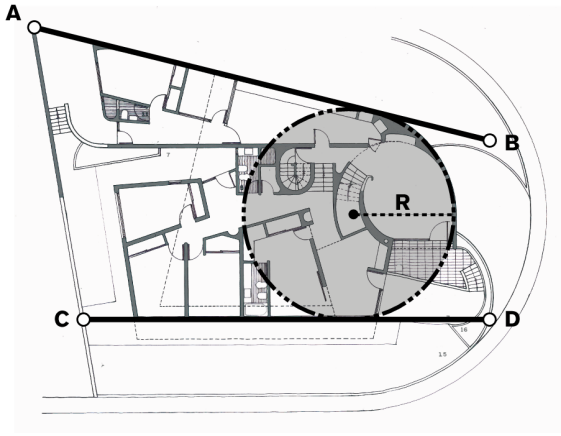
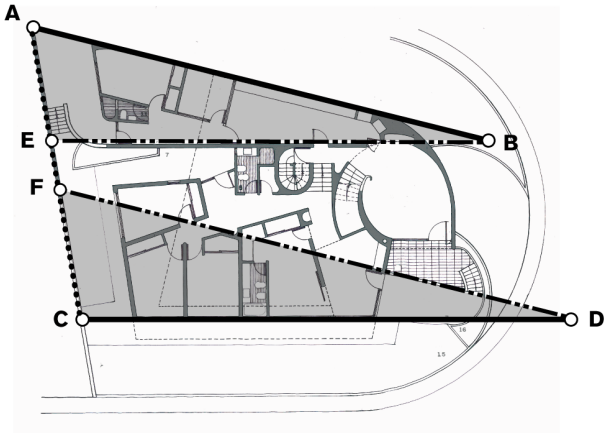


Figura 143. Perspectiva interior de la casa Calderón. Redibujada a partir de fuentes históricas. [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.



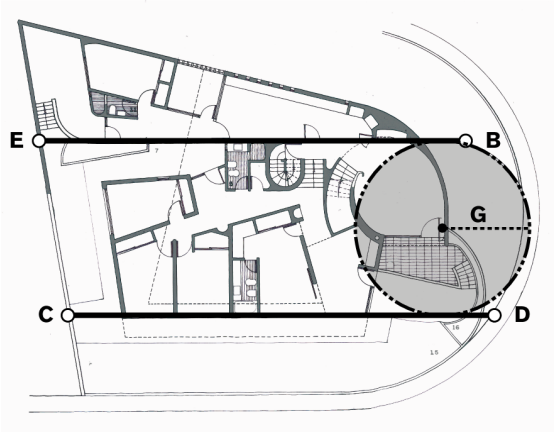
Este proceso de adaptación contextual evita cualquier imposición y opta por una adaptación sinérgica con el sitio circundante, esto permitió que la edificación se insertara armónicamente en el sitio. A nivel geométrico, el diseño parte de la disposición de un círculo de radio R y dos líneas tangentes a dicho círculo (AB y CD), que actúan como elementos guía que definen la planta del garaje y posteriormente al conjunto de la vivienda.

Figura 144. Diagrama 1 de composición en planta, casa Cecilia Calderón. Plano redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.



Al trazar una línea transversal que conecta los puntos A y C, y otras que unen los puntos B y D con dicha línea, se forman líneas paralelas entre AB y CD, esta disposición da lugar a dos trapezoides irregulares proporcionales: ABE y CDF.

Figura 145. Diagrama 2 de composición en planta, casa Cecilia Calderón. Plano redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.



Las líneas rectas EB y CD de los trapezoides irregulares son a su vez líneas tangenciales de un círculo de radio G, este círculo delimita la rampa de acceso al garaje y la curvatura misma, por otro lado, las líneas rectas contienen arquitectónicamente el espacio privado de la vivienda.

Figura 146. Diagrama 3 de composición en planta, casa Cecilia Calderón. Plano redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.

Mediante la disposición de los dos puntos donde se intersectan las líneas EB y CD con el círculo, se establece la base para la trazabilidad de una línea recta que conecta los puntos H e I, a partir de esta línea se localiza el punto medio que coincide con el radio del círculo G, del segmento dado por lo anterior del punto G al punto I. Si se procede a fraccionar el segmento GI en 5 partes iguales, tomando 4/5 y desplazando el segmento resultante 13° hacia la izquierda, da como resultado la línea GJ; al utilizar este nuevo segmento como radio, el círculo J trazado es proporcional al círculo G. De esta manera se delinea de forma precisa tanto el acceso al garaje como el límite del área del jardín, esto manifiesta una planificación rigurosa y geométricamente coherente de los espacios exteriores y contenedores.

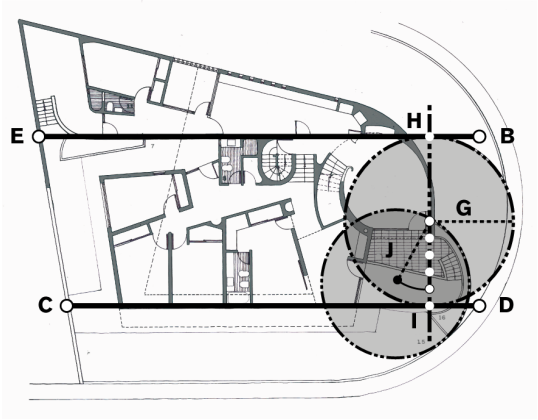


Figura 147. Diagrama 4 de composición en planta, casa Cecilia Calderón. Plano redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.

Las líneas de los trapezoides irregulares EB y FD confinan tangencialmente un círculo de radio K que a su vez es tangente internamente al círculo de radio R, así se configura la disposición del comedor y la escalera que conecta el comedor con el *hall*, de tal manera que la conexión entre ambos espacios colabora para la creación de una experiencia espacial fluida.

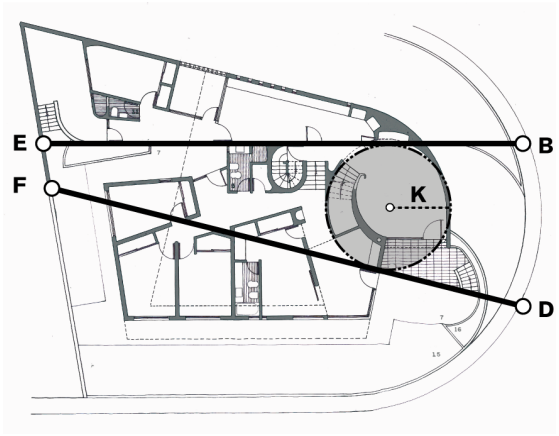


Figura 148. Diagrama 5 de composición en planta, casa Cecilia Calderón. Plano redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.

Al círculo de radio K se le traza una línea tangente LM, cuyo punto medio N marca una línea bisectriz ortogonal NO, está línea es el diámetro del círculo, el cual contiene en su tangente interna un círculo cuyo radio es P, esta geometría construye arquitectónicamente la escalera al centro de la planta formando un volumen convexo.

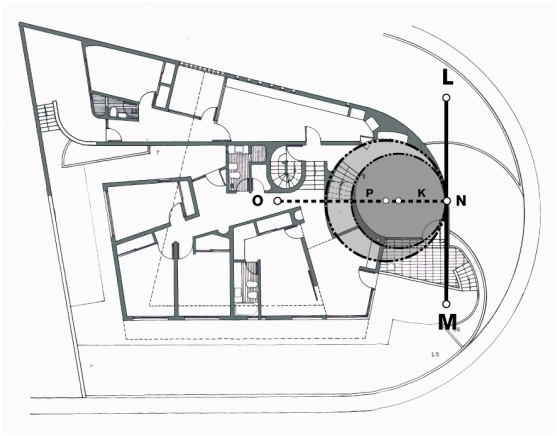
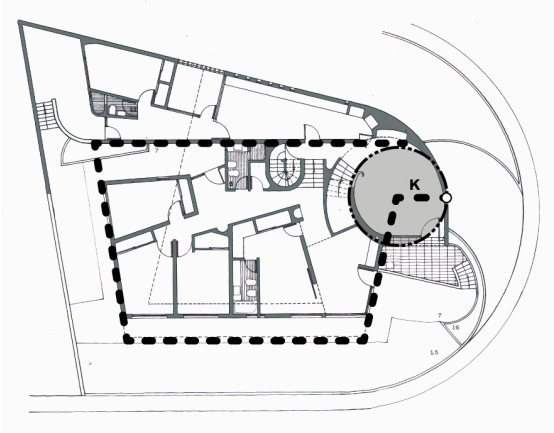
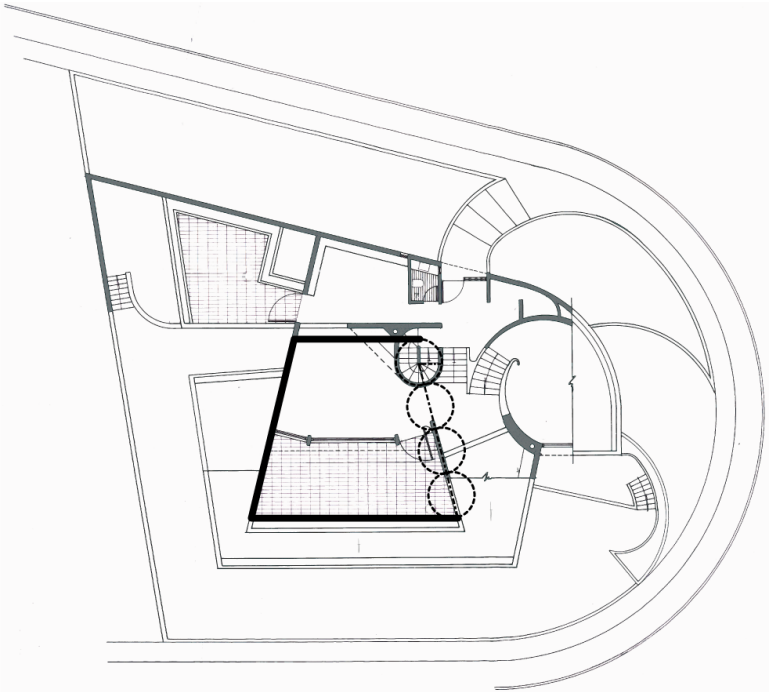


Figura 149. Diagrama 6 de composición en planta, casa Cecilia Calderón. Plano redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.



Guiado por las líneas paralelas ortogonales BE y DF se contiene un trapecio isósceles invertido, cuyo lado derecho adyacente al dividirlo en partes iguales, da como resultado el segmento que es el diámetro de la circunferencia K, que es la conexión entre el comedor y las habitaciones.

Figura 150. Diagrama 7 de composición en planta, casa Cecilia Calderón. Plano redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.



Al aplicar la misma fórmula del trapecio isósceles, en este caso se divide el lado adyacente en cuatro segmentos. El último de estos, contando de abajo hacia arriba, corresponde a un rasgo arquitectónico recurrente en la obra de Martínez: una escalera de caracol que une los tres niveles del proyecto, la cual refleja su enfoque escultórico y dinámico en el diseño espacial, característica que marcó toda su trayectoria.

Figura 151. Diagrama 8 de composición en planta, casa Cecilia Calderón. Plano redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.

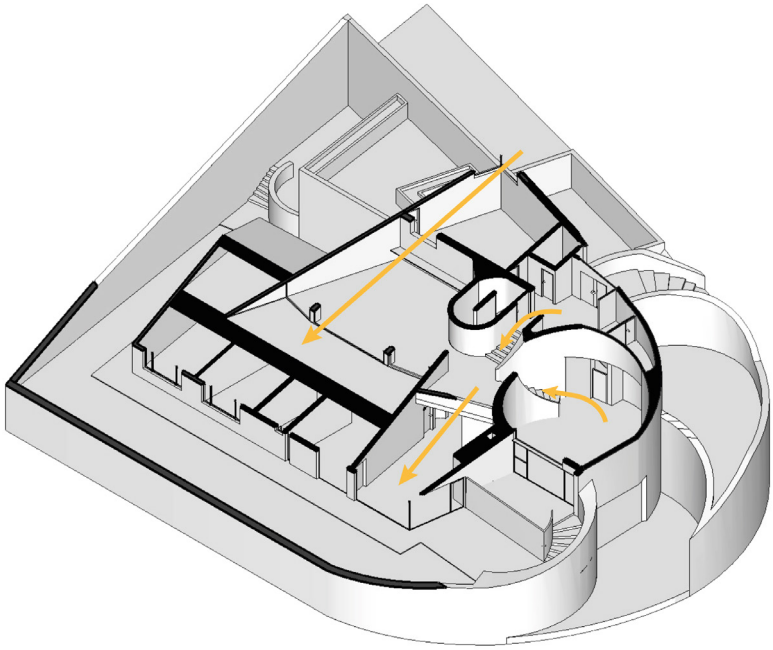


Figura 152. Isometría cortada del interior de la casa Cecilia Calderón. Con base en plano redibujado a partir de fuentes históricas [Ilustración digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Jessica Johana Daza.

Fernando Martínez ha dejado una huella trascendental en la historia de la arquitectura en Colombia al introducir elementos formales y configuraciones espaciales que previamente no habían sido explorados en este contexto. La casa Calderón es un ejemplo de adaptación al entorno natural y, también, una muestra del constante interés del arquitecto por experimentar con la geometría y crear espacios dinámicos y envolventes. Su aporte reside en la generación de una experiencia espacial radicalmente innovadora y perceptivamente receptiva. La organización espacial lograda mediante figuras geométricas permite la fluidez en el recorrido y la conexión de los diferentes ambientes, a partir de lo cual el uso de la escalera en caracol resalta como elemento escultórico central en la composición de la vivienda.

Con este ejercicio se abre la posibilidad de profundizar en el estudio de otras obras en las que Martínez también exploró la relación entre la geometría y el paisaje, y también de analizar cómo su enfoque evolucionó en proyectos posteriores.

Edificio Colinsa

Liam Adrián Marín Llanos

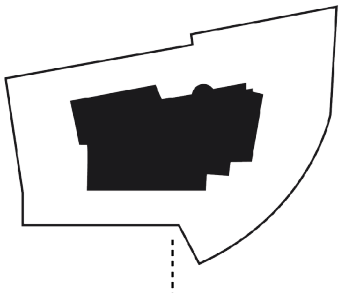


Figura 153. Esquema del proyecto edificio Colinsa [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.

Encargo hecho por el empresario Julio Mario Santo Domingo, cercano amigo y compañero de colegio de Fernando Martínez Sanabria, este edificio fue planteado como la morada de la acaudalada familia Santo Domingo cuando estuvieran de paso en Bogotá.

El hecho arquitectónico representa una etapa de reencuentro entre el arquitecto y sus preceptos para generar arquitectura; demuestra la capacidad de adaptar diferentes usos y actividades programáticas a su arquitectura y también a la capacidad de moverse en diferentes escalas dentro de un mismo uso. Reúne las estrategias y relaciones proyectuales utilizadas en proyectos ya mencionados como la casa Orozco, la casa Calderón y el edificio Giraldo, edificaciones de uso unifamiliar y multifamiliar de baja altura, en las que sus elementos arquitectónicos se dispusieron de la misma manera teniendo en cuenta los elementos y las condicionantes programáticos y morfológicos previos a la constitución de la forma.

Los retos en el edificio Colinsa fueron la técnica constructiva, la altura y la escala. No fue una suerte de capricho estridente que aparentemente lo alejaba del «desgastado modernismo» sino resultado de una serie de reflexiones e instrucciones que encontraron soluciones a problemas como el paisaje externo o interno, las circulaciones definidas y aquellas en bucle o «accidentadas», los elementos ortogonales y las curvas, aquellos espacios dedicados al servicio y al ocio, que nos hace dudar sobre si su edilicia fue un compendio de proyectos o si realmente todos sus edificios fueron solo un único proyecto en una constante morfosis.

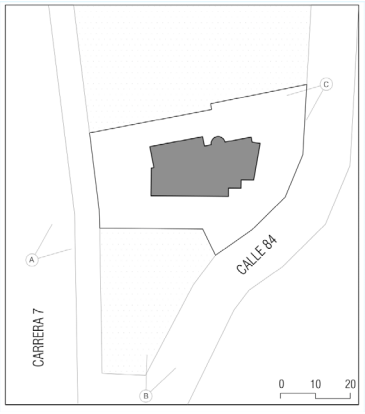


Figura 154. Localización edificio Colinsa, se indican los ángulos de visión de las fachadas de las imágenes siguientes. Redibujado a partir de fuentes históricas [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.

El edificio Colinsa funciona como una bisagra (figura 154) que articula la carrera Séptima (figura 155) con la calle 84 (figuras 156 y 157), frente a las cuales su paramento actúa como regularizador y articulador del edificio ubicado en el

centro del lote aparentemente impuesto por varios volúmenes debido a que, según la orientación, cada vista parece un edificio diferente. Así, el cerramiento continuo, recto o sinuoso, permite al transeúnte percibir la volumetría como un solo elemento que se disfraza de torre.

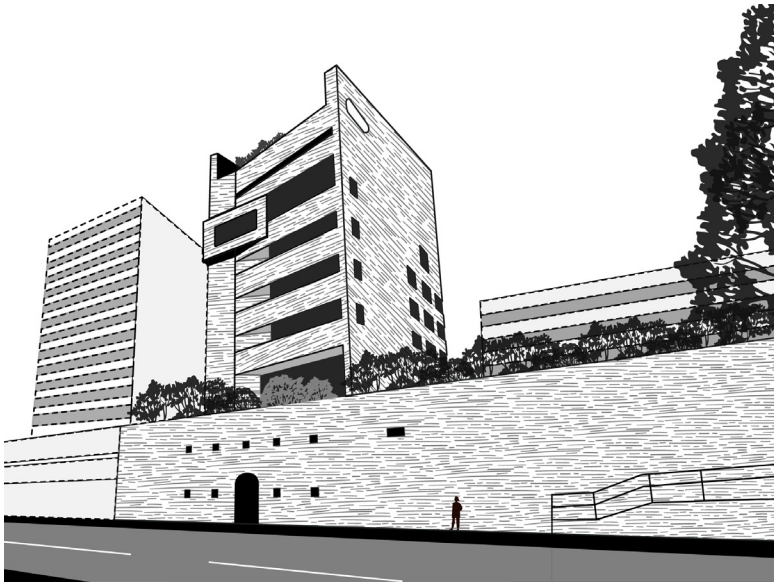


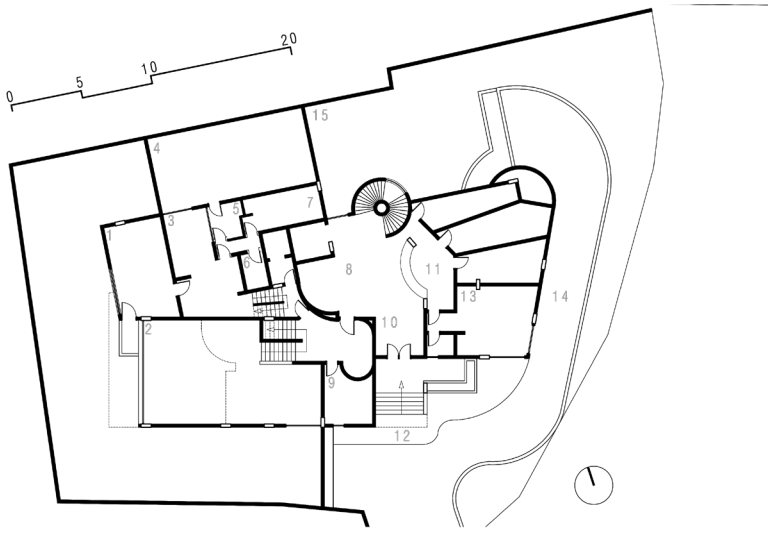
Figura 155. Vista A, desde la carrera Séptima. Redibujado a partir de fotografías propias [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.



Figura 156. Vista B, calle 84 y fachada del edificio Colinsa vistas desde la carrera Séptima. Redibujado a partir de fotografías propias [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.



Figura 157. Vista C, desde la Calle 84 y acceso vehicular de vecino. Redibujado a partir de fotografías propias [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.



1. Comedor
2. Salón
3. Cocina
4. Patio de ropas
5. Ropas
6. Baño de servicio
7. Habitación servicio
8. Vestíbulo
9. Baño de emergencia
10. Recibidor de acceso
11. Recepción
12. Acceso
13. Vivienda vigilante
14. Rampa de acceso vehicular
15. Zona verde posterior

Figura 158. Planta de primer piso. Redibujado a partir de fuentes históricas [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.

La primera operación corresponde a la constitución del perímetro, regulada por un aparente algoritmo; tal como sucede en otras de sus obras, este es irregular y su relación con el lote y la geometría fueron unos de sus determinantes más importantes, pues debía contemplar una normativa restrictiva en términos de linderos, por ello la ocupación de dicha huella en el centroide geométrico del lote respetó las distancias reguladas por la normativa (figura 153).

La intención inicial fue definir el carácter longitudinal, guiado de oriente a occidente, sentido en el que se accede y recorre el edificio. Los accesos vehiculares y peatonales están ubicados hacia el oriente frente a la calle 84; por otra parte, la fachada occidental, frente a la carrera Séptima, está condicionada por la normativa de la época, ya que no era posible generar un acceso peatonal o vehicular por esta vía, por tal motivo este frente es completamente impermeable, sin embargo, tras este paramento cerrado está el patio privado posterior de la edificación (figuras 155 y 159).

La fachada norte, la única que posee un lote contiguo construido con posibilidad de expansión vertical (situación prevista por el arquitecto), es la menos iluminada y, por lo tanto, la más fría y opaca, por eso se ubicaron allí programáticamente las áreas de servicios de los apartamentos. Está retirada del límite del lote, configurando casi un *offset* con base en su perímetro (figura 157).

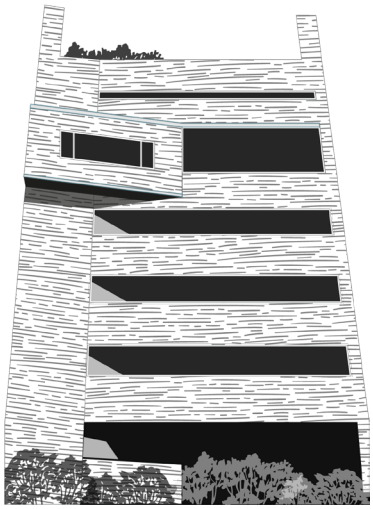


Figura 159. Fachada vista desde la carrera Séptima, el edificio se separa de esta vía con un paramento alto y un patio ajardinado dentro del predio [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.

Incidencia solar

Área de servicio

Área irregular, paisaje interno

Punto fijo mecánico

Punto fijo no mecánico, fachada de servicio

Constitución volumétrica

Particiones y control lumínico

Ruptura de esquina, entrada luz diagonal

Desde el definido centroide se conectaron el *lobby* de acceso principal con los espacios colectivos de las viviendas a través de los ejes de circulación vertical, constituidos por los sistemas de puntos fijos mecánicos y no mecánicos, para las actividades de servicio, la circulación de los habitantes hacia el interior de los apartamentos o entre los diferentes niveles. Los puntos fijos configuraron un solo bloque de circulación vertical en el alzado de la fachada norte. El bloque no mecánico está constituido por una escalera de caracol circular embebida hasta su eje central en la fachada menos permeable e iluminada, en función de la privacidad interior y con plasticidad y libertad escultural claras. Esta circulación funcional se conecta con los vestíbulos de acceso a las unidades de apartamentos de la edificación, va desde el sótano hasta la planta de cubiertas y articula las áreas de servicio (figura 160).

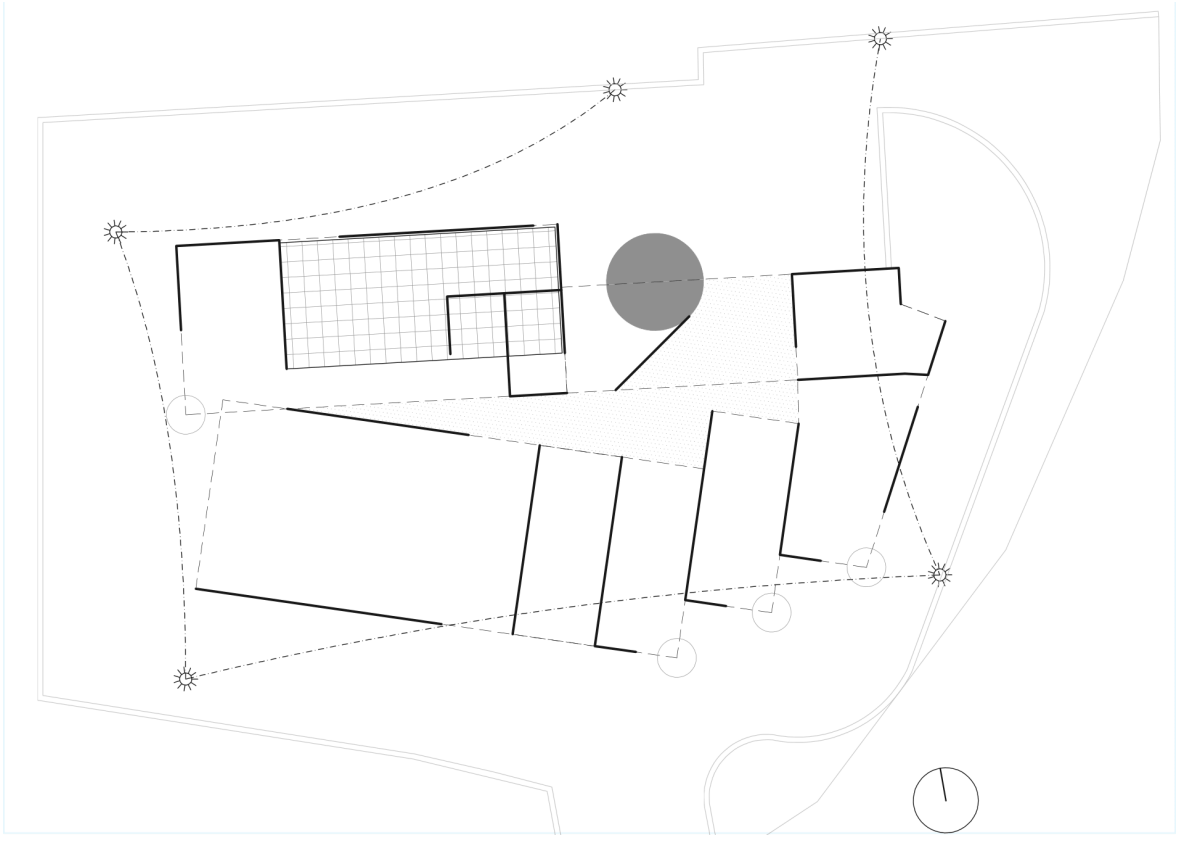


Figura 160. Configuración del perímetro a través de las formas y su centro común, edificio Colinsa. Redibujado a partir de fuentes históricas [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.

Morfológicamente, existen algunas de las operaciones programáticas que representan la figura descrita por la relación entre las formas en la figura 161:

- **Operación 1:** *offset* hacia el centroide para establecer el perímetro inicial de la edificación a partir del perímetro exterior del lote.

- **Operación 2:** aglutinamiento de los volúmenes regulares formado por las líneas obtenidas del *offset*, estos conforman la edificación en su parte exterior mediante una envolvente continua y en el interior están unidas por volúmenes irregulares que aglutinan a los volúmenes del exterior.

- **Operación 3:** constitución de los paisajes interior y exterior, para lo cual define áreas centrífugas en las fachadas occidental, sur y oriental, ya que sus visuales están relacionadas con el paisaje exterior, la ciudad y los cerros; por otra parte, las áreas centrípetas se ubican en la fachada norte, donde están las áreas que funcionan hacia el interior, son zonas poco iluminadas y poco permeables dedicadas al servicio, la circulación y la contemplación de los espacios interiores, caso contrario a ver hacia afuera.

- **Operación 4:** desfase a través de un corte deslizado hacia el suelo en la totalidad del proyecto, lo que permite disponer y aprovechar medias alturas en los espacios, así se amplía la percepción del espacio y se genera dinamismo en los recorridos y encajes de los espacios.

- **Operación 5:** extensión de horizonte debido a que el desplazamiento se hace hacia abajo cuando el usuario llega al recinto, el espacio se despliega hacia abajo abriéndose al horizonte, al ojo del observador el espacio se hace más profundo que si estuviese a la misma altura, configura la ilusión de bajar a un espacio más profundo y amplio, además conecta las visuales hacia el exterior a la altura visual natural de quien ingresa a los espacios desde las escaleras y otros recintos en diferente nivel al desfase.

Así, en la figura 163 se observa cómo funcionan las diferentes relaciones y operaciones programáticas expuestas en los esquemas de la figura 161; también se denota que existen dispositivos de control lumínico (balcones) en la fachada más asoleada (occidental) (figuras 156 y 159), se perciben los escalonamientos y los espacios con más de una altura, resultantes del desfase. Aunque el edificio posee siete pisos (sin incluir los sótanos) de los cuales solamente tres son del mismo tipo, en sus fachadas es imperceptible detectar la variedad espacial interior, ya que todo está cuidadosamente regulado para construir homogeneidad exterior.

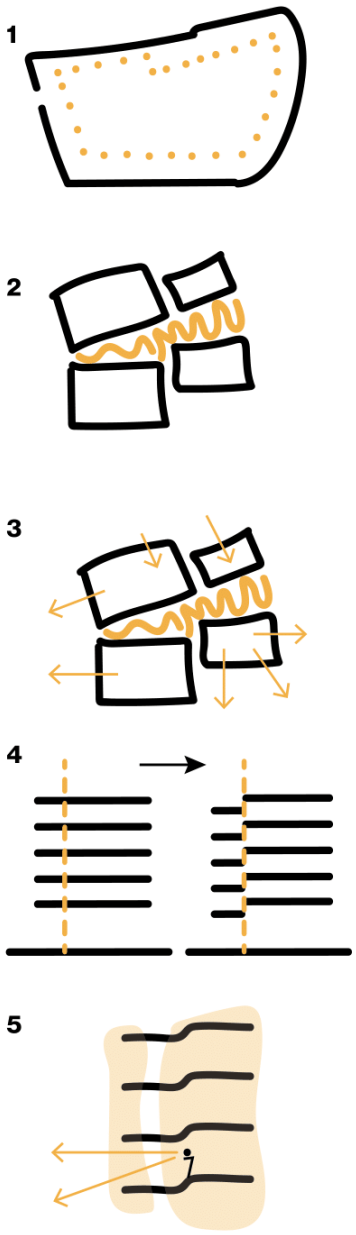


Figura 161. Operaciones formales, edificio Colinsa. Redibujado a partir de fuentes históricas [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.

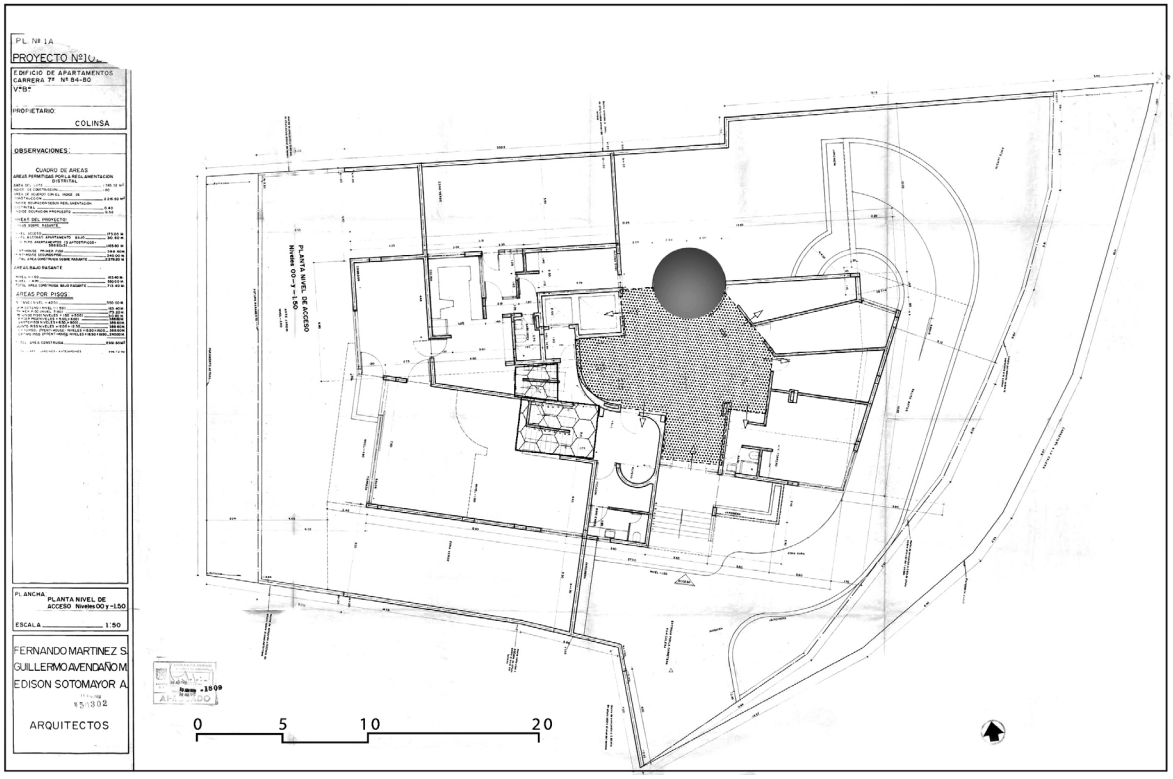


Figura 162. Plano de primer piso. Arquitectos Fernando Martínez Sanabria, Guillermo Avendaño, Edison Sotomayor [Plano arquitectónico]. 1969.
Fuente: Tomado de Colección FMS, proyecto edificio Colinsa, carpeta 2, plano FMS.074. H1A. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

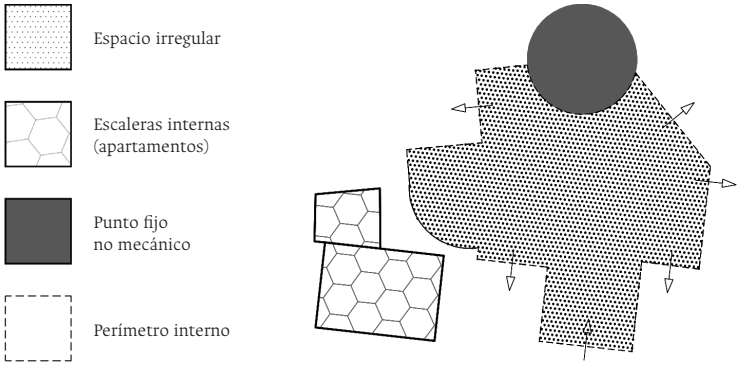


Figura 163. Diagrama de paisaje interior [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.

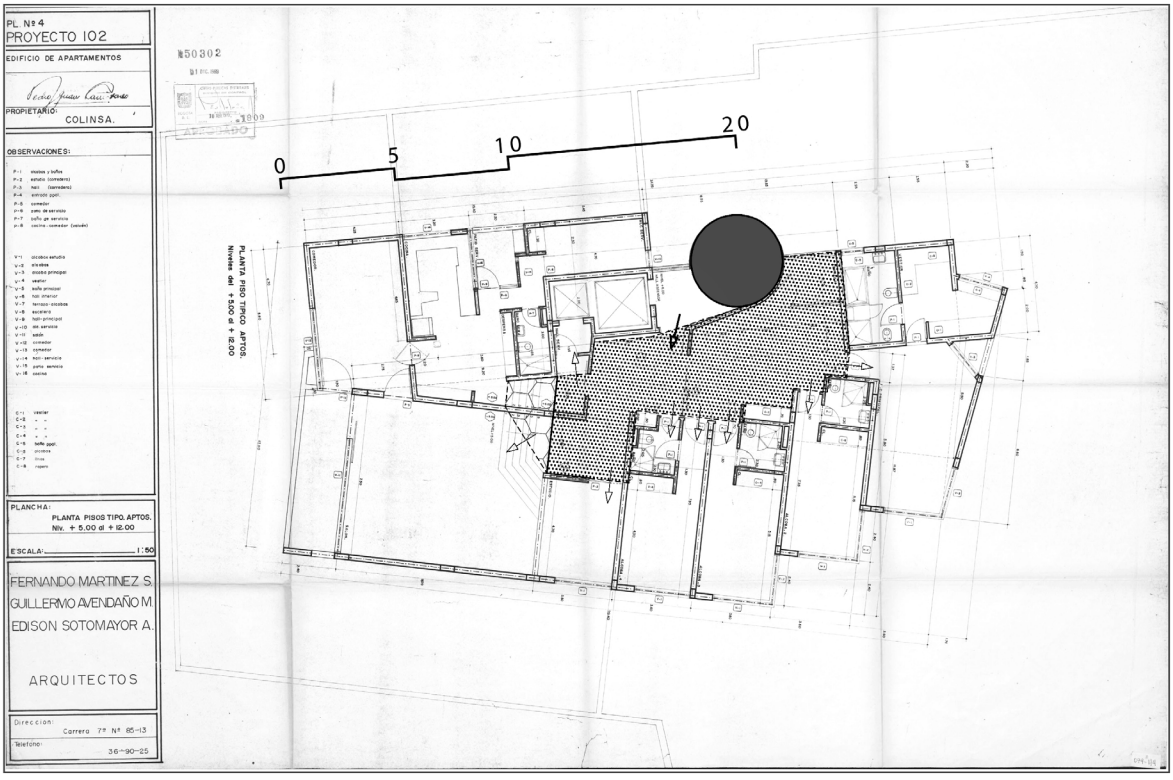


Figura 164. Plano de piso tipo. Arquitectos Fernando Martínez Sanabria, Guillermo Avendaño, Edison Sotomayor [Plano arquitectónico]. 1969.
Fuente: Tomado de Colección FMS, proyecto edificio Colinsa, carpeta 2, plano FMS.074. H3. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

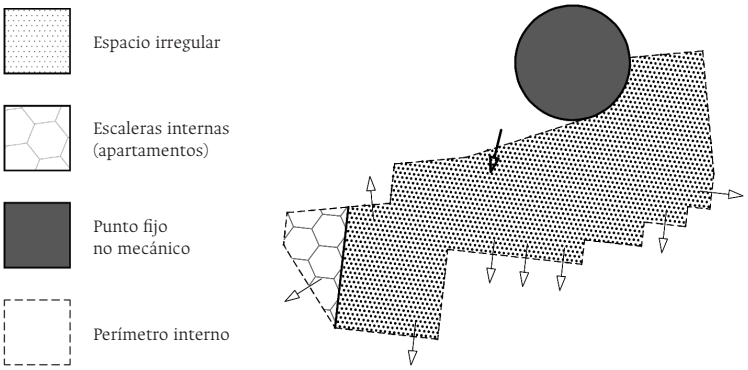


Figura 165. Diagrama de paisaje interior [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.

Para lograr dicha homogeneidad exterior es necesario compartimentar con claridad la configuración de dos paisajes, aquel en función de contemplar el exterior cuyo objetivo de encuadre son los cerros —hacia donde se disponen las habitaciones— y el de la ciudad y la sabana —observado desde las áreas sociales—. Las ventanas, los balcones y las terrazas iluminan las habitaciones de cara a los cerros en la mañana y las áreas sociales, y en la tarde a las habitaciones (principales) que están cerradas hacia el sur. Al norte existen únicamente las perforaciones necesarias en las fachadas de los servicios, donde lo que sucede no está en la relación del espacio con el exterior, pues lo que importa en estos espacios interiores es cómo se recorren y se usan, así se configura el paisaje interno.

Por otra parte, el paisaje interior es espacio intersticial irregular, conecta y amalgama las relaciones internas y las lógicas de circulación hacia cada uno de los espacios perimetrales, aquellos que se relacionan con la sabana, la ciudad y los cerros. Este paisaje interior es el núcleo de articulación de las geometrías periféricas ortogonales, es irregular y cambiante en cada nivel porque absorbe las diferentes configuraciones internas de cada tipo y módulo de vivienda, debe ser irregular para que las otras zonas se mantengan regulares, así no cambia el perímetro de la edificación y se logra libertad en la variación de cada piso y sus distribuciones en planta, comportamiento imperceptible en la fachada (figuras 162, 163, 164 y 165).

Por otra parte, las escaleras dentro de los apartamentos dúplex corresponden al sistema de circulación en bucle, pues al existir más de una se puede llegar a un punto por más de un camino, separando las rutas de más íntimas y relacionadas con actividades de servicio en el hogar de aquellas que llevan a las habitaciones y áreas colectivas de la vivienda. Las áreas de estas escaleras son irregulares y de carácter intersticial con el fin de permitir que la forma de otras áreas conserven su regularidad. No es una geometría residual, son elementos de conexión y puente entre espacios con diferentes funciones programáticas entre los espacios que sirven y los servidos (figuras 163 y 165, patrón hexagonal).

Las geometrías representan también una reflexión sobre a dónde va la mirada de quien recorre, qué observa, cómo se siente y cómo se comporta guiado por la geometría del espacio que está habitando; si se siente halado, empujado, como sucede en las circulaciones dependiendo de si estas son de servicio o no; si se siente acelerado o estático, dependiendo de si el espacio lo incita a permanecer o no en el recinto, esto depende de si el espacio que circula tiene

alguna actividad o uso que implique permanecer, lo que hace que se recorra con menos velocidad, o si circula para llegar a otro recinto, entonces se recorre con más la velocidad dado que la actividad de ese espacio es la de conectar con otros y no permanecer. Estas operaciones representan el uso activo de la ergonomía cognitiva desde el espacio en la búsqueda de sensaciones, comportamientos específicos (figura 167).



Figura 166. Sección por la escalera de acceso. Arquitectos Fernando Martínez Sanabria, Guillermo Avendaño, Edison Sotomayor [Plano arquitectónico]. 1969.
Fuente: Tomado de Colección FMS, proyecto edificio Colinsa, carpeta 3, plano FMS.074. H7. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Este entrame de relaciones entre los elementos arquitectónicos y los comportamientos del usuario están diseñados de manera que el bloque de escaleras ubicado en la zona de servicios (a la izquierda, resaltado con amarillo) están contenidas por muros no paralelos, lo que constituye un bloque de circulación de perímetro irregular, entonces la geometría comprime al usuario incitándolo a llegar a espacios con perímetro regular, a su vez la única función de este bloque de escaleras es la de conectar el nivel -1.5 con el nivel +0.0, para luego conectar el nivel +0.0 con el +1.5 y finalmente el nivel +1.5 con el nivel +3.0, no hay alguna instancia, ventana o mueble que incite al usuario a permanecer, lo que permite que el usuario se desplace con rapidez en búsqueda de alguna estancia (figura 167, axonometría desplegada).

Por otra parte, el bloque de escaleras a la derecha está contenido por muros paralelos, es decir, su perímetro es regular y no comprime espacialmente al usuario, además, la escalera está desconectada de espacios y zonas de servicio y su función no se limita exclusivamente a la circulación ya que el recorrido empieza desde un espacio abierto e iluminado de doble altura en el nivel -1.5,

conectando con el nivel +0.0, para luego conectar el nivel +0.0 con el nivel +1.5 donde existe una instancia abalconada sobre la doble altura del nivel -1.5.

Este abalconamiento constituye el acceso al recinto del costado izquierdo e induce a una permanencia de contemplación llena de luz y a actividades contiguas a las escaleras, lo que resta rapidez en el recorrido, dando la libertad de ejecutar otras acciones, además de la de circular.

A su vez el nivel +1.5 se conecta finalmente con el nivel +3.0 con un tramo de escaleras más ancho, debido a que necesita controlar el ancho del recinto a la derecha, descomprimiendo una vez más el espacio en el recorrido; hay dos sistemas y dos tiempos de circulación independientes pero conectados por un pasillo en el nivel +1.5 dándole libertad al usuario de escoger cómo y en qué tiempo desplazarse; se puede desplazar de un sistema de circulación a otro, se mantiene así la intimidad de las zonas dedicadas al servicio y lo doméstico sin dejar de lado la necesidad de libertad y contemplación de las estancias principales.

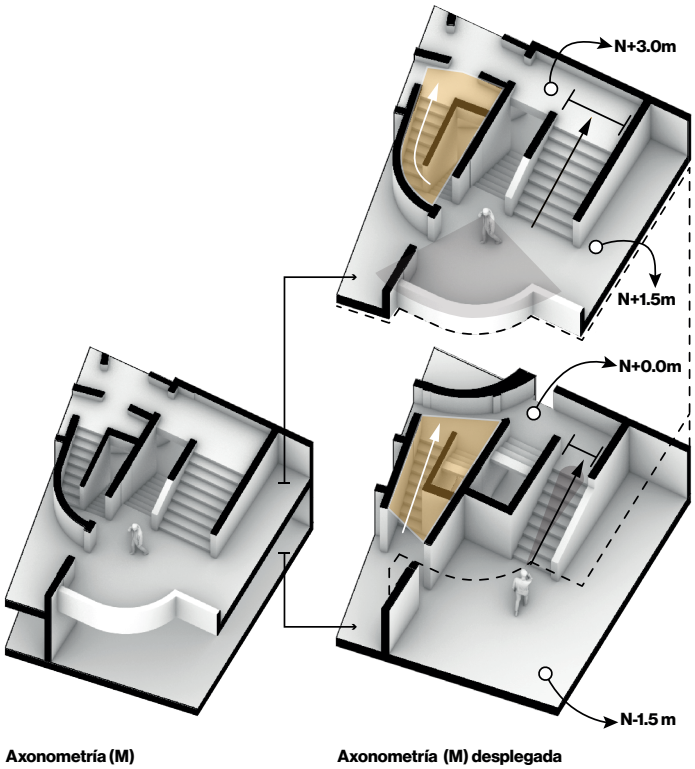


Figura 167. Operaciones geométrico-espaciales, escaleras interiores de apartamentos dúplex, edificio Colinsa [Dibujo digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Liam Adrián Marín.

Bibliografia:

Erazo, A. F. (2016). *Fernando Martínez Sanabria: de la crujía de muros paralelos a la espacialidad del aula*. Editorial Universidad San Buenaventura.

Martínez, F. y Ponce, J. (1954). Casa. *Proa*, *82*, p. 16.

Parra, C. (2010). *Articulando continuidad. Espacio abstracto y espacio percibido en la casa Calderón de Fernando Martínez Sanabria, 1963*. Universidad Nacional de Colombia.

Saldarriaga, A. (1996). *Casa moderna*. Villegas.

Tovar, G. (julio 30, 2012). Urbanidad y urbanistas (2). *Tras las huellas de Fernando Martínez Sanabria*. Urbogota. http://guilletovar.blogspot.com/2012/07/la-huella-de-fernando-martinez-sanabria.html

Zalamea, A., Montenegro, F. y Velázquez, R. (2008). *Fernando Martínez Sanabria*. Publicaciones MV.



HHM

Hernán Herrera Mendoza

Martha Liliana García Galvis



Colección Hernán Herrera Mendoza

Signatura: HHM

Martha Liliana García Galvis

Figura 168. Fotografía de Hernán Herrera Mendoza [Fotografía]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección HHM, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother. Universidad Nacional de Colombia.

Obras representativas:

- Sede de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional.
- Multifamiliares Alfonso López.
- Escuela de Enseñanza Primaria Femenina.
- Viviendas escalonadas, Suba.
- Central de Abastos Corabastos.
- Edificios de oficinas para el Congreso Nacional.
- Edificio de apartamentos Castillo del Cerro.
- Colegio Cafam, Bogotá.
- Viviendas escalonadas en la avenida Circunvalar.

Inventario HHM:
Click aqui

Hernán Herrera Mendoza nació en 1929, en Tunja, Boyacá. A la edad de 2 años se trasladó con su familia a Bogotá. Allí adelantó sus estudios de primaria y secundaria, y obtuvo el grado de bachiller en el Instituto Nicolás Esguerra en 1947. Al siguiente año ingresó a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, fundada en 1936. Desde su época de estudiante de arquitectura mostró interés por resolver problemas sociales relacionados con educación, vivienda, equipamiento comunal, etc., pensamiento que continuó fortaleciendo en su práctica laboral.

Obtuvo su título de grado como arquitecto a los 25 años, en diciembre de 1954. Su tesis de grado «Centro cultural y deportivo», desarrollada con Francisco Sornoza, bajo la dirección del arquitecto Fernando Martínez Sanabria, se destacó por la calidad de su diseño, repertorio formal y orden, además por la perspectiva general del proyecto, dibujada a lápiz y carboncillo por la que destacó gracias a las técnicas que aprendió en la universidad de uno de sus profesores, Bruno Violi. Por esta calidad gráfica mereció su publicación en 1954 en el libro *50 años de Arquitectura. 1936-1986. Universidad Nacional. Bogotá.*

Su carrera profesional la inició en 1954 con la firma de ingenieros Rubio y Tovar. En 1959 se configuró la firma de Arquitectos e Ingenieros Rubio, Medina y Herrera, donde desarrolló gran parte de su trabajo. La firma la conformaban Luis Eduardo Rubio, ingeniero encargado de los aspectos técnicos, estructurales, construcción y administración de obras; Fernando Medina, arquitecto encargado de presupuestos y manejo administrativo, y el arquitecto Hernán Herrera, quien se encargaba de los diseños arquitectónicos y urbanísticos. Parte de los trabajos desarrollados en la firma fueron publicados en 1973, fue una selección de obras ilustradas con fotografías y planos, pero sin textos, tal como lo hacían en su época las firmas de arquitectos. En 1984 disolvieron la firma. Herrera continuó desarrollando proyectos de diseño

arquitectónico y urbanismo de manera independiente hasta su fallecimiento en 2006, a los 77 años de edad.

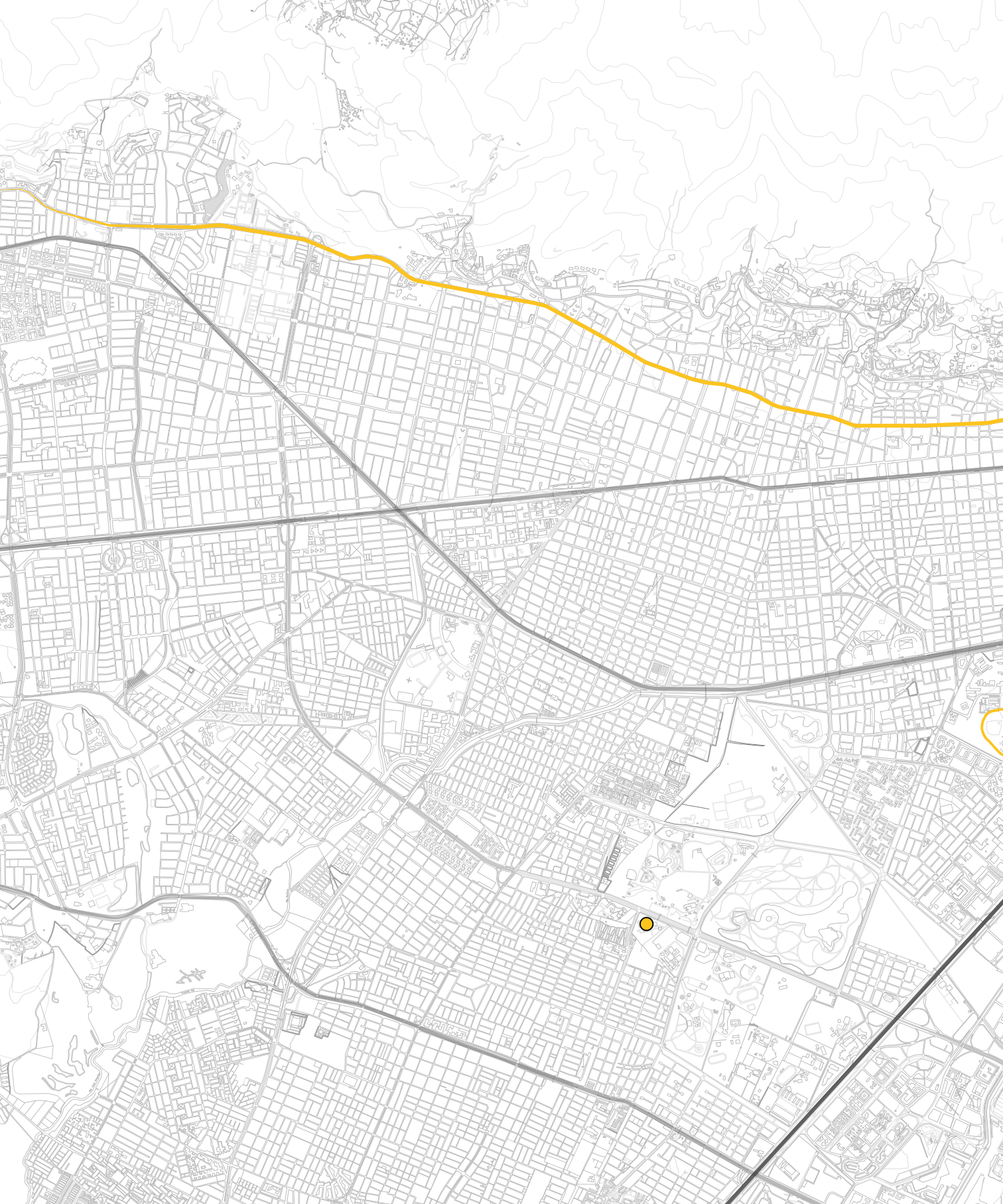
Su labor como docente inició en 1955, en la Universidad Javeriana, durante 5 años; en 1960 se trasladó a la Universidad Nacional, donde dictó clases en quinto semestre. Sus estudiantes resaltan como una de sus cualidades ser respetuoso, hacia 1962 fue reconocido como uno de los mejores profesores del taller de proyectos en la Facultad de Arquitectura. Allí dictó su cátedra durante cinco años más. También fue invitado como profesor en la Universidad de los Andes y la Universidad del Valle en Cali.

En 1962 ganó el concurso para el diseño de la nueva Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional. En el proyecto de la Facultad adoptó la modulación como base para la traza del proyecto, la calidad del espacio interior y el uso racional de las técnicas constructivas.

Además de su actividad como docente, participó como presidente de la Asociación de Arquitectos Egresados de la Universidad Nacional (AUN) fundada en 1964. Fue presidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) y de la Seccional de Bogotá y Cundinamarca. Le otorgaron el reconocimiento como Miembro Vitalicio de la SCA. En estas participaciones el arquitecto Herrera se destacó por su ética profesional y su capacidad para resolver los problemas propios del gremio de la arquitectura.

Aunque no se encontraron escritos de su autoría donde expresara sus ideas o pensamientos sobre la arquitectura y el urbanismo, sí se hallaron algunos comentarios relacionados con su mirada de la arquitectura y la función social del arquitecto en una edición titulada «Diálogos con *Escala*» publicada en 1977 por la revista de arquitectura *Escala*.

Durante sus 46 años de práctica profesional, Hernán Herrera diseñó aproximadamente 195 proyectos, no todos construidos; se seleccionaron 61 proyectos en el libro *Hernán Herrera Mendoza: Arquitectura 1954-2006*, escrito por Germán Téllez Castañeda y editado por su esposa, la maestra en arte Magda Bernal de Herrera. Lo que se puede destacar como común en su obra es su alto nivel de expresión en el dibujo de los planos de presentación y de obra, la mesura de sus diseños sin exageraciones formales pero con un desarrollo meticuloso.





Facultad de Arquitectura

Universidad Nacional (1961-1964)
Ciudad Universitaria

El proyecto fue convocado mediante concurso entre los arquitectos egresados y los profesores activos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia en 1961. El concurso se planteó en tres etapas, en la primera la construcción de 4000 m² con una capacidad de 400 estudiantes, y contemplaba ampliaciones posteriores para albergar más estudiantes.

El primer puesto lo obtuvo el proyecto dirigido por Hernán Herrera con la firma Rubio, Medina, Herrera, y el segundo lugar lo obtuvo quien fue su profesor y director de tesis, Fernando Martínez Sanabria.

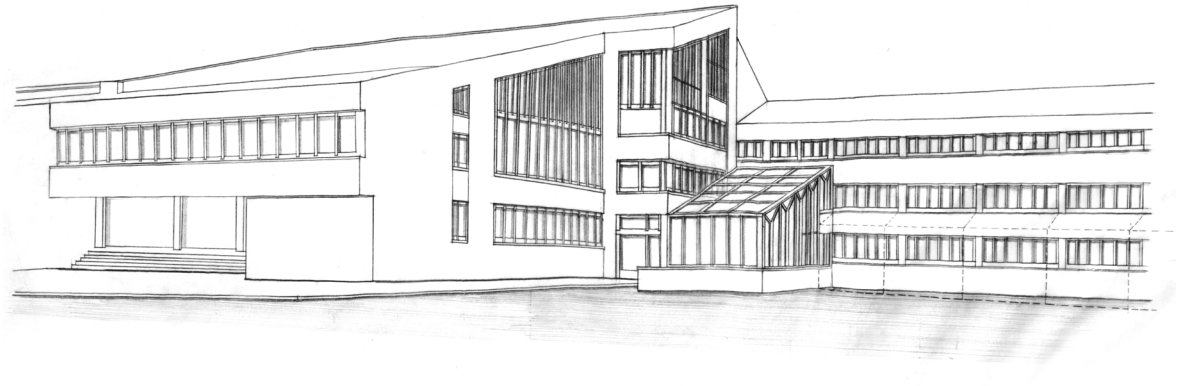


Figura 169. Perspectiva exterior a lápiz. Facultad de Arquitectura Universidad Nacional de Colombia [Documento]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección HHM. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

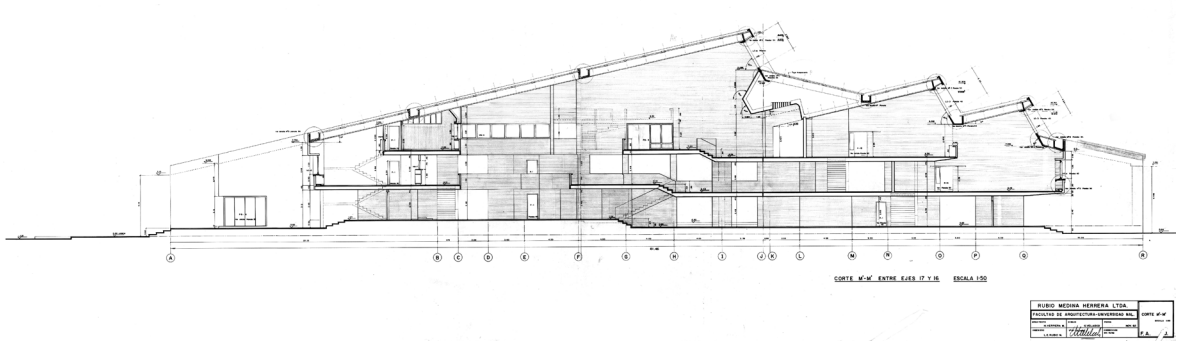
En el archivo del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother de la Universidad Nacional se encontró en la carpeta de la Colección HH el proyecto HH01, que contiene los planos (plantas, cortes, fachadas y detalles) del proyecto arquitectónico con fechas de noviembre y diciembre de 1962.

El planteamiento general del proyecto se puede entender con mayor claridad en la vista de corte, donde el arquitecto resaltó la armonización de los espacios interiores distribuidos en tres pisos de altura que se desfasan uno sobre el otro, generando amplios balcones. Herrera realizó, de manera armoniosa, una composición de cubiertas con pendientes de 13° con entradas de luz cenital en concordancia con las placas de cada nivel. Esta pendiente, a una sola agua, iniciaba en el segundo piso sobre la entrada al *hall* principal y llegaba a un punto intermedio de la zona de talleres y salones de clase en el otro extremo del edificio lo que hizo que el *hall*, por su volumen, adquiriera enorme protagonismo.

La implantación del proyecto corresponde a la distribución de volúmenes de distintas dimensiones, ordenados de manera perpendicular sobre un eje longitudinal. Se aprecia la modulación en este mismo sentido unidireccional, donde se distinguen ejes a cada 4,0 metros con los cuales se forman mediante muros divisorios los espacios interiores y accesos. Esta modulación se vio reflejada a su vez en la distribución de las fachadas. Esta decisión logró tanto percibir un orden armónico en la distribución de los espacios, como en la optimización del proceso constructivo.

El ingeniero calculista Doménico Parma, basado en la modulación arquitectónica, planteó el sistema constructivo del edificio en muros de carga de ladrillo ubicados según los ejes cada 4,0 metros y reforzados por vigas perimetrales de concreto en los remates superiores y en los pisos intermedios en los muros de mayor altura.

Figura 170. Sección M-M', entre ejes 17 y 16 - Esc: 1:50. Facultad de Arquitectura Universidad Nacional de Colombia [Documento]. 1962.
Fuente: Tomado de la colección HHM, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother. Universidad Nacional de Colombia.



La orientación de los volúmenes del edificio fueron el resultado del estudio de la trayectoria solar para la zona, lo que dio un giro de unos 45° con respecto al eje norte sur, de tal manera que las aulas y los talleres recibieran una iluminación natural. En el plano se muestra el detalle de cubierta y la proyección solar de dos entradas de luz cenital sobre los talleres, y su correspondencia en la planta.

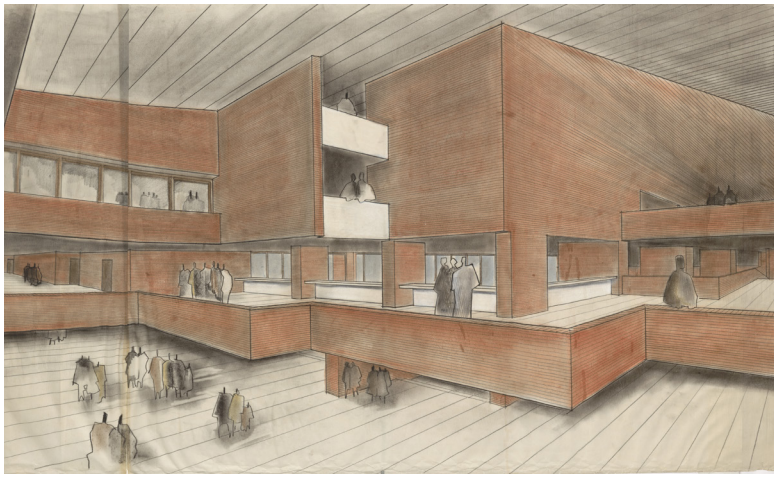


Figura 171. Perspectiva (lápiz y color) del *hall* principal rodeado de corredores y espacios de los pisos. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia [Documento]. 1962.
Fuente: Tomado de la colección HHM. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

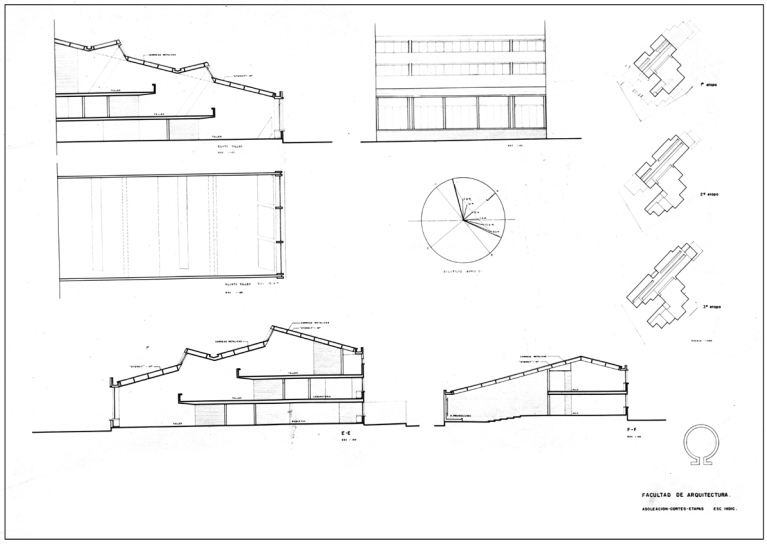


Figura 172. Esquemas de asoleación, cortes y etapas de diseño. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia [Documento]. 1962.
Fuente: Tomado de la colección HHM, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother. Universidad Nacional de Colombia.

El arquitecto quiso asumir la predominancia existente en las edificaciones de la Ciudad Universitaria, por lo cual tomó la decisión de revestir las fachadas exteriores con pañetes y pintura blanca, a modo de juego con el contexto; de manera opuesta, Herrera determinó que el interior de la edificación fuera totalmente diferente, por lo tanto, para los muros interiores mantuvo el ladrillo a la vista. Esta práctica la repitió en muchos de sus proyectos institucionales



posteriores al diseño y la construcción de la Facultad de Arquitectura. En la perspectiva interior del proyecto, dibujada a lápiz, se evidencia claramente la intención y el carácter propuestos por el arquitecto respecto a la materialidad de la edificación.

Figura 173. Perspectiva interior, lápiz y color. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia [Documento]. 1962.
Fuente: Tomado de la colección HHM. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Bibliografia

Téllez Castañeda, G. (2016). *Hernán Herrera Mendoza: Arquitectura 1954-2006*. Escala.

Enrique Triana Uribe

ETU

Enrique Triana Uribe

Harvey Sebastián Peña Mendoza
Juan Ricardo Sepúlveda Patiño
Omar Daniel Barón Chaparro
María Camila Silva Figueroa



Colección Enrique Triana Uribe

Signatura: ETU

Figura 174. Fotografía de Enrique Triana Uribe [Fotografía]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de la colección ETU. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Firmas:

- [1955-1956] Child, Triana y Vargas Rocha.
- [1956-1960] Triana y Vargas Rocha.
- [1960-1970] Copre, Triana y Vargas Rocha.
- [1970-1981] Copre y Triana y Compañía.
- [1981-2003] Enrique Triana, Soto y Compañía.

Proyectos destacados:

- [1955] Bifamiliar para Jorge Triana, Bogotá.
- [1957] Bifamiliar Triana, calle 86A, Bogotá.
- [1959] Edificio de apartamentos en La Merced, Bogotá.
- [1959] Casa Ferro, Bogotá.[1959] Edificio de apartamentos para Pablo Gibsone, Bogotá.
- [1960] Edificio de apartamentos para Jorge Triana, Bogotá.[1960] Casa del arquitecto, Bogotá.

Inventario ETU:
Click aqui

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos.
Al sur, Jorge Luis Borges

Cuando la colección de Enrique Triana Uribe llegó al Museo de Arquitectura Leopoldo Rother por donación de la familia Triana Soto, fue recibida por Ricardo Daza, tal como lo consigna la Resolución 916 del 2023 de la Dirección Financiera y Administrativa de la Universidad Nacional. Existen 85 proyectos documentados que representan un gran total de 2401 planos en copias y originales, de los cuales 77 proyectos y 2359 planos corresponden exclusivamente a obras de Triana. Así mismo, los proyectos son de uso residencial, educativo, culto, recreativo, hospitalario e industrial y cubren el período entre 1955 y 2000. Las localizaciones de los proyectos incluyen principalmente a Bogotá, y a otras ciudades colombianas tales como: Buga, Armero, Bojacá, Paipa, Nilo y Tabio.

Enrique Triana nació el 22 de noviembre de 1929, en Bogotá. Católico, de familia conservadora y sobre todo «cachaca»; ser cachaco es una definición extraña para ojos foráneos, pero para los colombianos tiene una serie de características únicas: familias tradicionales de Bogotá, burguesas, de buen vivir y elegancia. En 1948 migró para estudiar Arquitectura en la Universidad de Michigan en Ann Arbor, allí predominaban las enseñanzas de Mies van der Rohe y Buckminster Fuller, profesor de Triana. Contó con un famoso compañero, Charles Correa, fueron amigos en la pequeña fraternidad de ser un estudiante extranjero.

En Estados Unidos la enseñanza de Mies van der Rohe se había afincado, pero Frank Lloyd Wright, potente influencia posterior en la obra de Triana, era un hereje en las facultades de muchas universidades norteamericanas, por lo que su aprendizaje se realizaba en la penumbra y a media luz.

Enrique Triana volvió a Colombia en 1953, era un momento de cambio en el país, el espíritu de la época parecía traer el aire de la vanguardia europea en un círculo social y artístico integrado por Eduardo Ramírez Villamizar, Carlos Rojas, Jim Amaral y Olga de Amaral. Conformó en los primeros años una dupla con Santiago Child, egresado de Stanford. El primer encargo de vivienda lo realizó en un bifamiliar encargado por su padre.

Triana no solo era proyectista, también era maestro, profesor de taller en la Universidad Nacional de Colombia. Paralelamente a su consagración profesional que acopió proyectos realizados durante más de 56 años de forma continua, su ejercicio de enseñanza fue juicioso y memorable, su recuerdo aún se transmite de generación en generación de arquitectos de la Universidad Nacional, entre anécdotas emotivas y lecciones emocionantes de arquitectura.

Su sistema de valores encierra una contradicción porque aunque se le describe como una persona tradicional, trajo consigo valores de modernidad y cambio, por eso nos permitimos citar en un principio a Jorge Luis Borges, porque sin duda encarna la frase «a la realidad le gustan la simetría y el anacronismo».

La obra trágica

En *El nacimiento de la tragedia* (publicada en 1872) Nietzsche (2006) plantea dos tensiones que definen la estética y completud de una obra, lo *apolíneo*, aunado al volumen puro, la métrica, la razón, la forma, el límite y el ritmo, asociado a Apolo, en contraposición de Dionisio y lo *dionisiaco*, unido al desborde, la embriaguez, lo irracional, la música y el éxtasis colectivo. En la tragedia en el diálogo: en la matriz que ordena está lo apolíneo y en el coro visceral está lo dionisicaco.

El verdadero sentido estético no está en la negación o construcción de máscaras para ocultar o mostrar en particular alguno de los impulsos, sino en mostrar cómo conviven y se fusionan en el verdadero arte, donde se afirma la vida tal y como es, la vida estética del artefacto y el objeto, «Sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo» (Nietzsche, 2006).

En un primer acercamiento, y en el engaño de la apariencia compositiva, se podría afirmar que la obra de Enrique Triana pertenece al mundo apolíneo. Pero en muchos proyectos, además de orden, singularidad caótica, desbordamiento

- [1960] Edificio para la señora Cecilia Izquierdo (o de la Plaza de Las Nieves), Bogotá.
- [1970] Parque de los Novios, Bogotá.
- [1972] Universidad Santo Tomás, Bogotá.
- [1972] Tipografía Tony, Bogotá.
- [1972] Almacén barrio Siete de Agosto, Bogotá.
- [1973] Edificio La Arboleda, Bogotá.
- [1975] Local comercial Motorcol, Bogotá.
- [1975] Urbanización Guanoa, Bogotá.
- [1980] Edificio Los Virreyes, Bogotá.
- [1996] Casa Mirador, Nilo, Cundinamarca.
- [1999] Casas Alto del Castillo, Bogotá.
- [2001] Sala de Exposiciones Temporales, Banco de la República - Museo de Arte, Bogotá.

frente a la envolvente cerrada, la contraposición de dualidades, claro, oscuro, escalas enfrentadas, hay un equilibrio entre los impulsos. Haciendo uso de una analogía como un funambulista, el arquitecto equilibra con sabiduría y precisión el orden y el caos, abraza la razón y el sentimiento humano.

Del abrazo de ambas tensiones y la contradicción manifiesta surge el verdadero arte, por lo que se debe afirmar a viva voz que los proyectos de Enrique Triana, que abrazan la contradicción y la tensión, son obras trágicas, son una arquitectura trágica.

Elemento = Análisis

En este ejercicio la obra de Triana se descompone en parte y elemento para resaltar la singularidad y buscar la persistencia en cuatro casos de estudio. Siguiendo el planteamiento de Rafael Vega (2007) los elementos base son obtenidos del análisis y la descomposición de la casa Triana o la casa del arquitecto (1960), a partir de lo cual fue posible encontrar seis elementos característicos:

El salón, espacio social y jerárquico de gran magnitud, según algunas de las anécdotas escuchadas en el desarrollo de este trabajo para el arquitecto el salón era el lugar de la reunión, un taller abierto, donde muchos alumnos fueron recibidos.

La grieta, es la expresión de la sombra, es el elemento que articula los volúmenes de la composición manteniendo autonomía aparente, en alzado su funcionamiento se asemeja a las articulaciones de una langosta, es también utilizada como entrada y ventana. La arquitectura de Enrique Triana es en primera instancia «una celebración de la grieta».

La escalera, en la obra de Triana se distingue entre escalera interior y escalera exterior, la interior tiende a ser un volumen separado monolítico e hierático, de la misma altura del edificio; su contraparte, la escalera exterior, usa la superficie, la lámina, como una solución tectónica y ligera, un claro guiño a la escalera de la casa Kauffmann de Frank Lloyd Wright.

La cueva, es el espacio íntimo, que se ve en la escala doméstica en el comedor y la biblioteca, son los lugares íntimos, de soledad ritual.

La chimenea, es un volumen de gran jerarquía, normalmente remarca la orientación norte-sur, plantea la dualidad entre el purismo de Van der Rohe y el organicismo de Frank Lloyd Wright.

La salida, esta muestra la multiplicidad en el recorrido, procura la errancia y el detalle que es expresado por medio de la junta que cubre los elementos constructivos y la unión de materiales, brinda sinceridad expresiva y no constructiva (Vega, 2007).

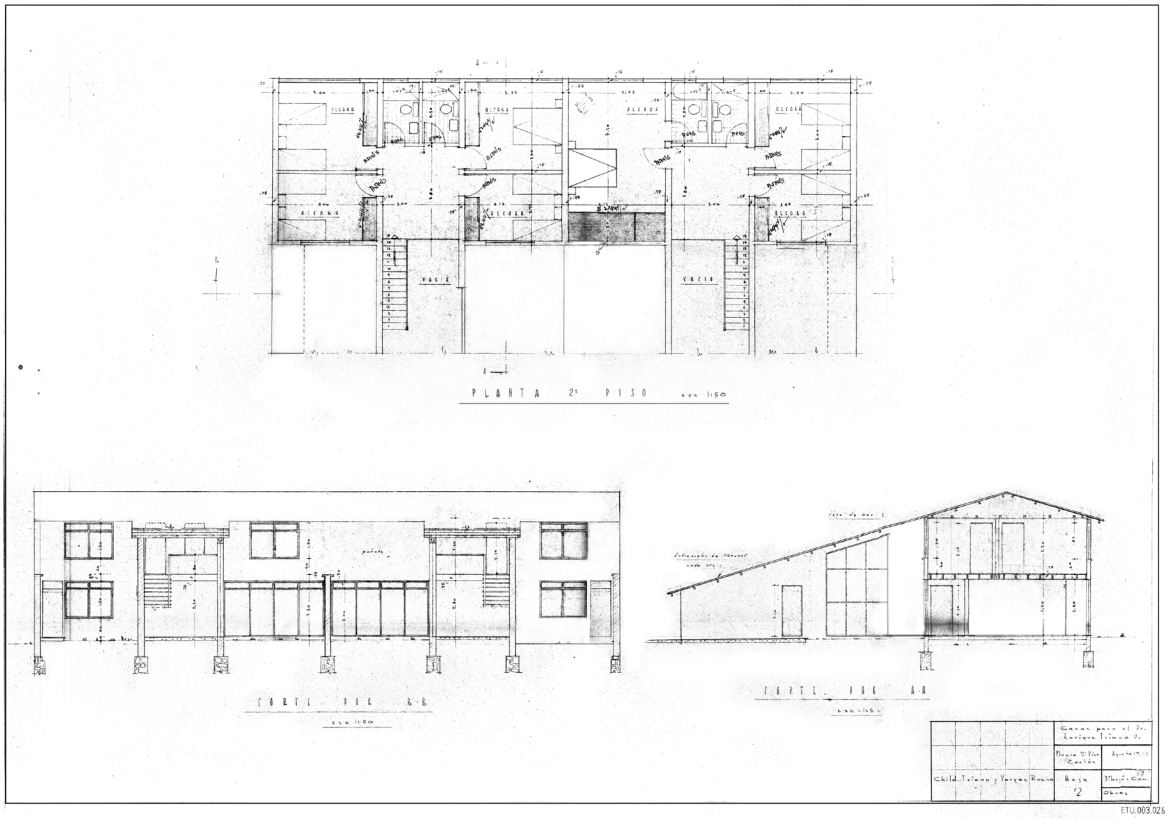
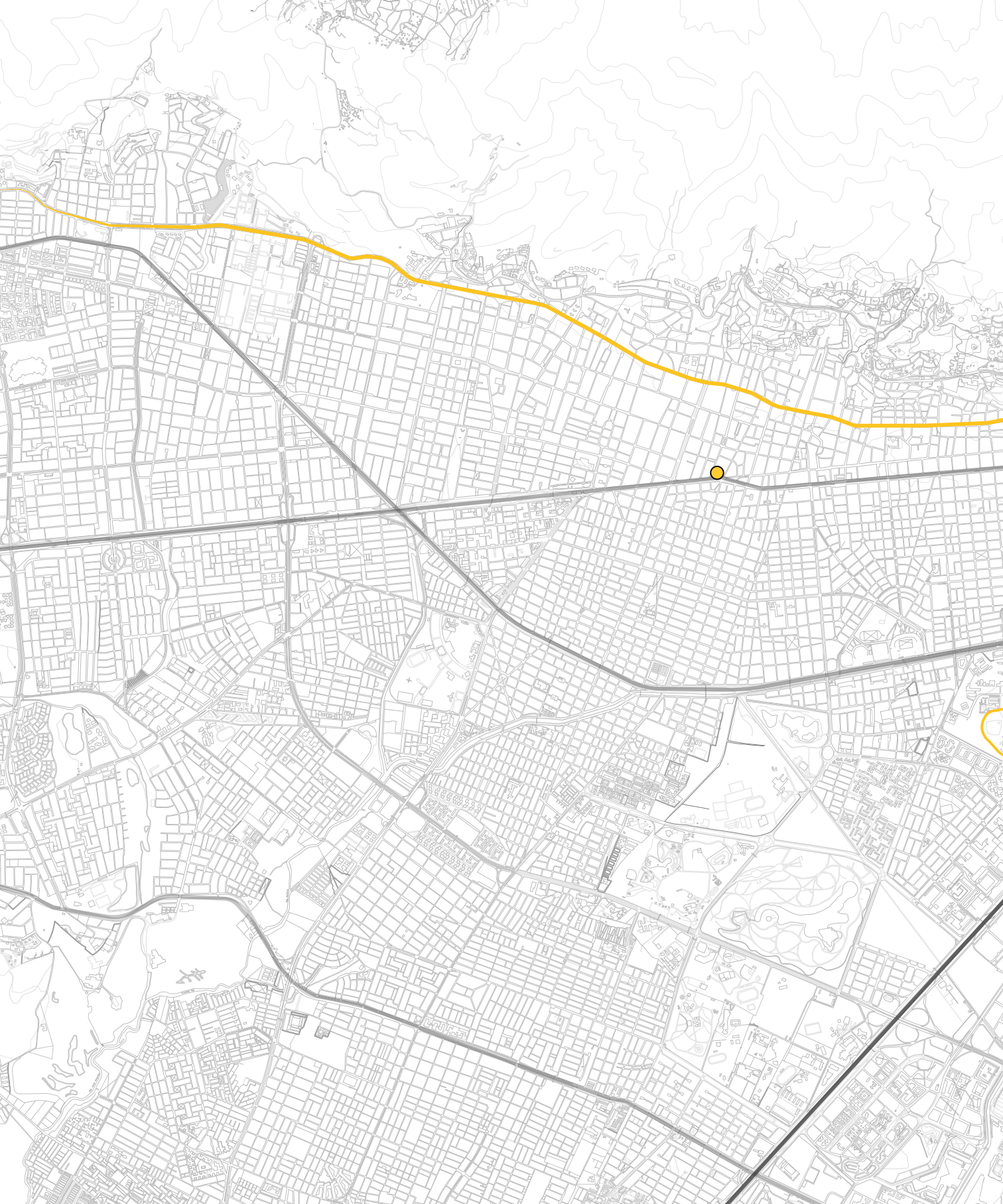


Figura 175. Planta segundo piso y cortes de la casa Triana. Arquitecto Enrique Triana Uribe [Plano arquitectónico]. 1960.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto Casa Triana, carpeta 1, ETU.026. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.





Edificio para la señora Cecilia Izquierdo. Edificio Las Nieves

Harvey Sebastián Peña Mendoza

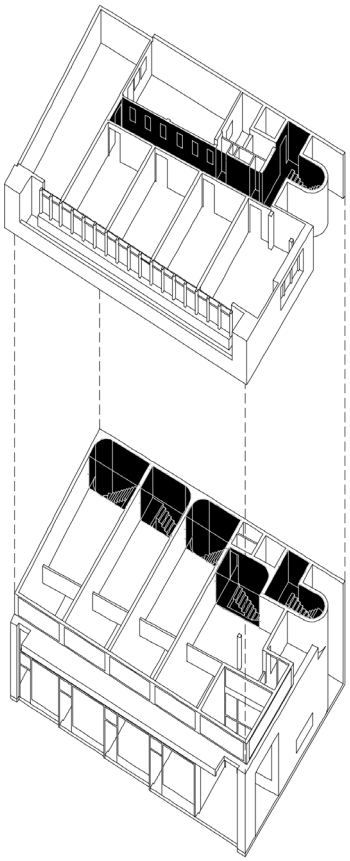


Figura 176. Axonometría explotada donde se indican las circulaciones separadas de los locales en los pisos 1 y 2, y de las oficinas en los pisos 3, 4 y 5, edificio Las Nieves [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Harvey Sebastián Peña.

Dirección: Carrera 8 No. 19-52, Bogotá, Colombia
Cliente: Cecilia Izquierdo
Uso: Comercial y de oficinas
Firma: Triana y Vargas Rocha Ltda.
Diseño: 1961

Se encuentra localizado en Bogotá, en la intersección de la carrera Octava con la calle 20 en el costado sur de la Plaza de las Nieves, y cuenta con un total de cinco pisos. Este edificio se convirtió en un referente de la plaza por su localización en una de las esquinas, que fue aprovechada por Triana para poner a prueba distintas lecciones de su arquitectura, y proponer una composición donde los volúmenes, las juntas, la profundidad y los materiales se articularan entre sí para conformar un proyecto pequeño en altura y área, pero rico en los niveles conceptual y formal. El proyecto fue trabajado en su mayoría con el ladrillo como elemento constructivo tradicional de Bogotá, con fachadas de ventanas consecutivas distribuidas en tres filas y con usos comunes del centro de la ciudad —como lo son los locales comerciales y las oficinas, vistos en la figura 176—. De alguna manera, Triana unió elementos y conceptos asignándoles un papel específico para convertir componentes ordinarios en piezas singulares mediante la experimentación con el patrón de la traba del ladrillo, al hacer más profundo el plano de las ventanas mientras se mantienen antepechos sobre el paramento y al utilizar estos cambios de profundidad en fachada para separar volumétricamente los usos mediante juntas. Todos estos gestos fueron hechos para demostrar que se puede enriquecer a nivel arquitectónico la experiencia visual del transeúnte, creando formas más compuestas y menos planas, así como hacer permeable la planta a nivel del suelo mediante usos más públicos y retroceder las fachadas de los límites del lote para no ocuparlo en su totalidad, con lo que se logra una experiencia más amigable para quien transita por el andén. Estos son los aportes de este proyecto y las ideas de su arquitecto que contribuyen a la imagen de la ciudad, una ciudad que imagina que puede ser menos compacta y repetitiva, para ser más abierta y con referentes singulares que consoliden la identidad de la zona donde se emplazan.

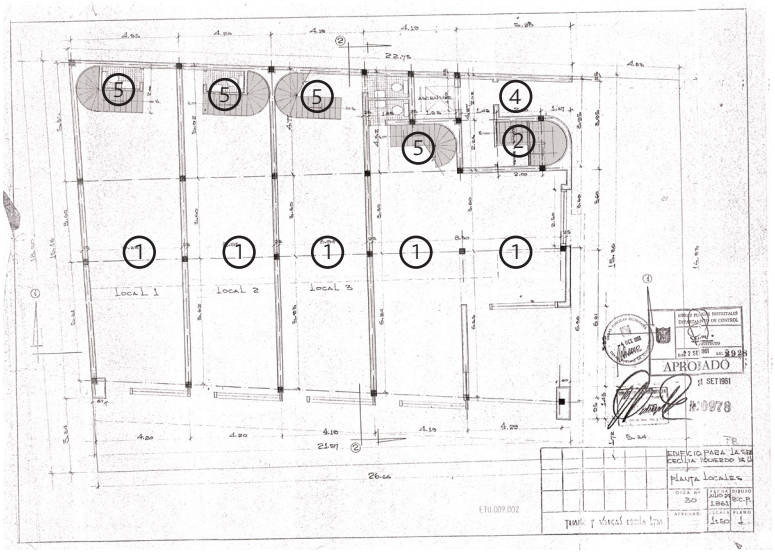


Figura 178. Planta de locales en el primer piso, edificio Las Nieves. Arquitecto Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Plano arquitectónico]. Julio 1961.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto de edificio para la señora Cecilia Izquierdo, carpeta 1, plano ETU.009.002. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

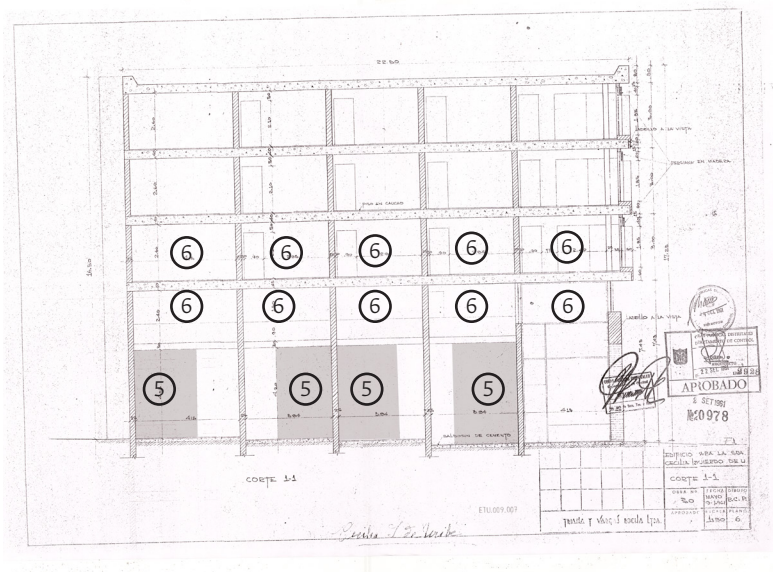


Figura 179. Sección longitudinal, edificio Las Nieves. Arquitecto Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Plano arquitectónico]. Mayo 1961.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto de edificio para la señora Cecilia Izquierdo, carpeta 1, plano ETU.009.007. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

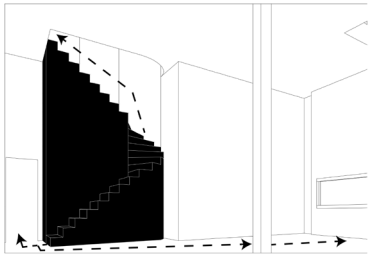


Figura 177. Diagrama de la escalera interior en los locales, edificio Las Nieves [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Harvey Sebastián Peña.

Escaleras como articuladoras entre el nivel 0 y los demás niveles

Las figuras 177 y 178 muestran cómo las escaleras son un elemento importante en planta, ya sean interiores como las presentes en la planta de los locales, o exteriores como la que permite ascender a las plantas superiores. Al crear dos tipos de escaleras y separarlas entre sí, es posible desligar ambos usos y generar espacios con sus propios accesos, que pueden estar en contacto directo con el andén, o pueden estar alejados para generar una antesala o espacio de transición antes de ingresar propiamente al edificio. Así mismo, la escalera no cumple solo su función como elemento de circulación, es también un volumen que sobresale y compone la forma del proyecto.

Existen dos plantas tipo: las relacionadas con los locales en los pisos 1 y 2 y las de oficinas en los siguientes niveles. En la planta de locales se contempla el diseño de cuatro de ellos de tipos medianero y esquinero, todos cuentan con su propia unidad sanitaria y una escalera interior (figura 179) para acceder a cada mezanine aprovechando los espacios de doble altura y el acceso directo en fachada desde la Plaza de las Nieves (figura 180). Para acceder a los pisos 3, 4 y 5 hay que ingresar por las escaleras externas en la carrera Octava y, al llegar a cada planta, surgen cinco oficinas en torno a un patio interno que actúa como un nicho o espacio totalmente alejado de la ciudad, que tiene una atmósfera más quieta y calmada que los espacios del primer piso.

1. El salón
2. La escalera exterior
3. La junta
4. La salida
5. La escalera interior
6. La cueva

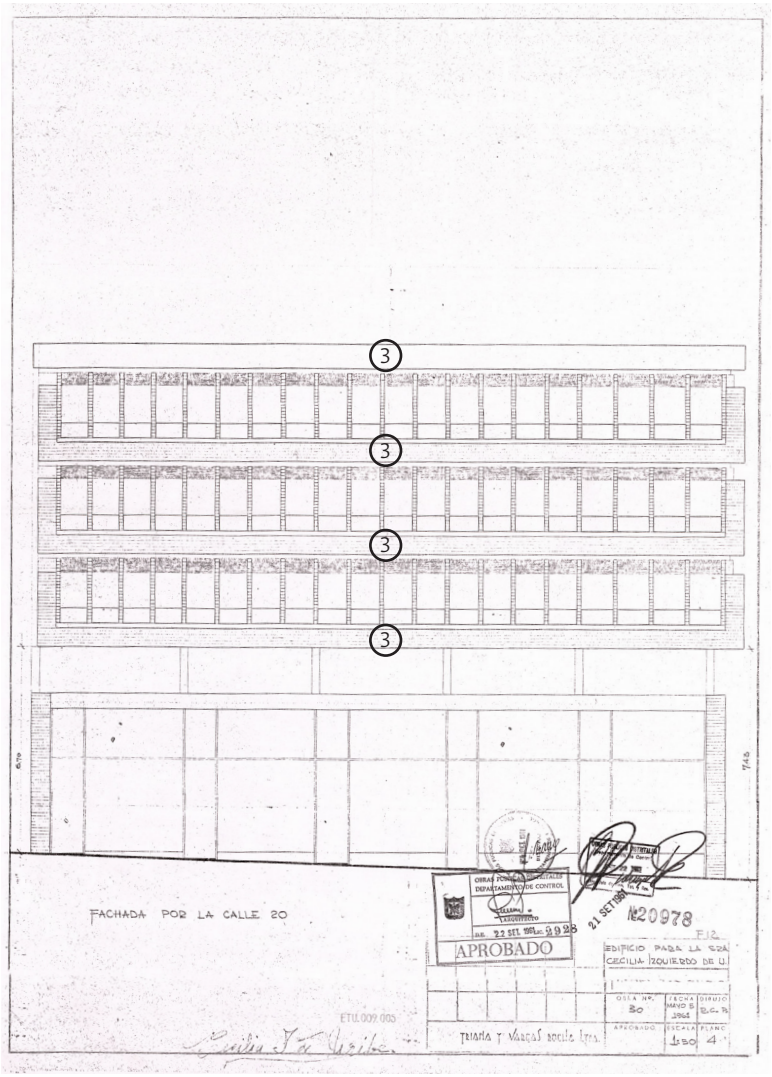


Figura 180. Fachada por la calle 20 y la Plaza de Las Nieves, edificio Las Nieves. Arquitecto Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Plano arquitectónico]. Mayo 1961.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto de edificio para la señora Cecilia Izquierdo, carpeta 1, plano ETU.009.005. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

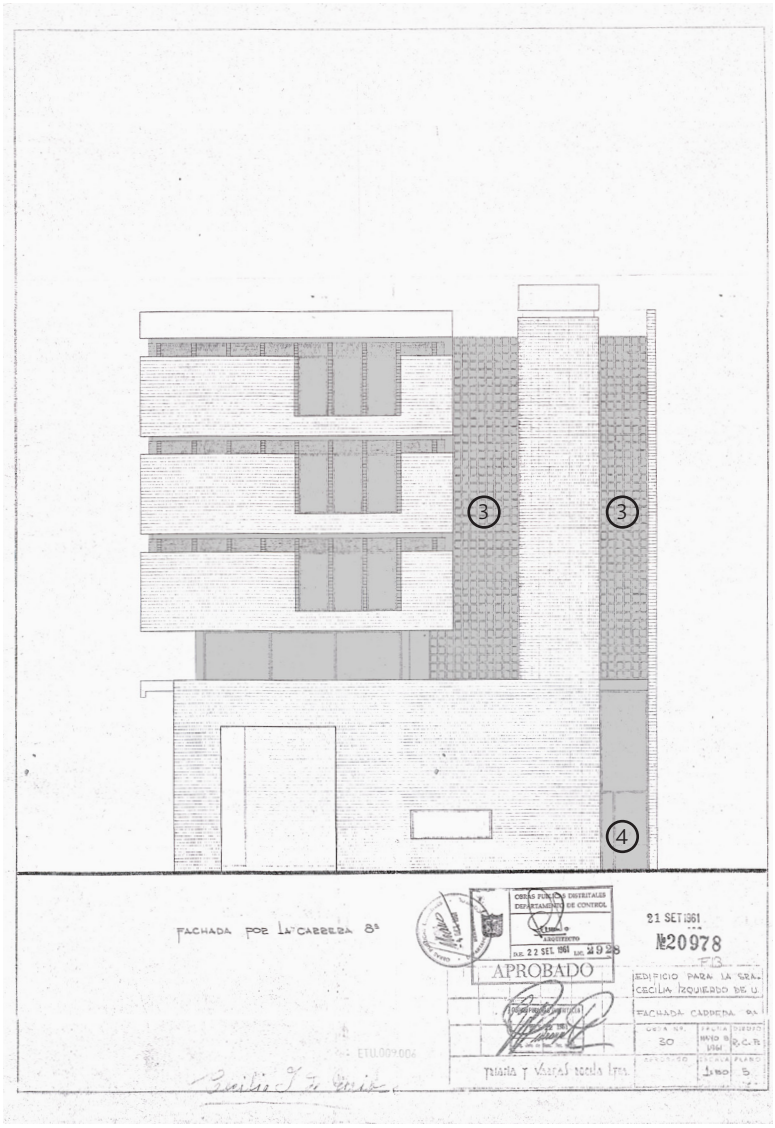


Figura 182. Fachada carrera Octava, edificio Las Nieves. Arquitecto Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Plano arquitectónico]. Mayo 1961.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto de edificio para la señora Cecilia Izquierdo, carpeta 1, plano ETU.009.006. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

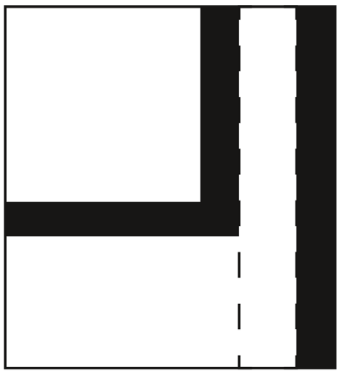


Figura 181. Diagrama de la junta en la composición de la fachada, edificio Las Nieves [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia. Harvey Sebastián Peña.

La junta como articuladora de superficies, volúmenes y espacios

Al estar en un predio esquinero, el proyecto cuenta con dos fachadas en las que los locales se diferencian de las oficinas. Hacia el costado de la plaza, los primeros pisos tienen ventanas más transparentes y amplias, ideales para usar estanterías y publicidad de productos y servicios. Por otra parte, las de los pisos más altos son más pequeñas y con mayor sombra en busca de que los usuarios de las oficinas tengan condiciones de iluminación y privacidad más controladas para labores que requieran más concentración.

En las figuras 181 y 182, esta misma lógica es observable en la fachada de la carrera Octava, salvo por el volumen sobresaliente de las escaleras exteriores.

Ambas fachadas dan a conocer el tipo de los espacios internos —espacios servidos y sirvientes—. La figura 183 refleja que los servidos pueden ser tanto públicos (el salón) como privados (el nicho) y se comunican entre sí mediante las escaleras y los pasillos, que son los espacios sirvientes. Al tener dos usos diferentes, existen salones y nichos en cada zona. El primer piso de los locales y el patio de las oficinas son los lugares donde las personas pueden reunirse y socializar, como en un salón. Mientras que el segundo piso de los locales y las oficinas (figura 184) son áreas más privadas y tranquilas, similares a un nicho.

1. El salón
2. La escalera exterior
3. La junta
4. La salida
5. La escalera interior
6. La cueva

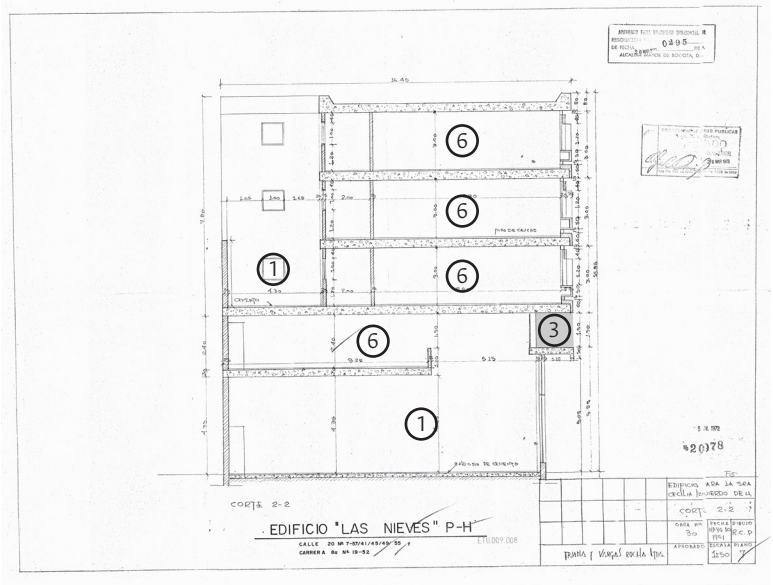


Figura 183. Sección transversal, edificio Las Nieves. Arquitecto Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Plano arquitectónico]. Mayo 1961.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto de edificio para la señora Cecilia Izquierdo, carpeta 1, plano ETU.009.008. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

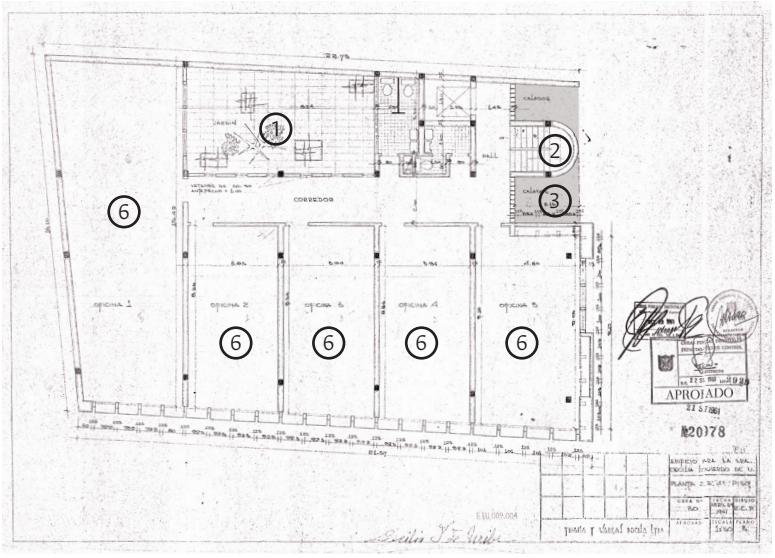


Figura 184. Planta tipo de oficinas en los pisos 3, 4 y 5, edificio Las Nieves. Arquitecto Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Plano arquitectónico]. Abril 1961.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto de edificio para la señora Cecilia Izquierdo, carpeta 1, plano ETU.009.004. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

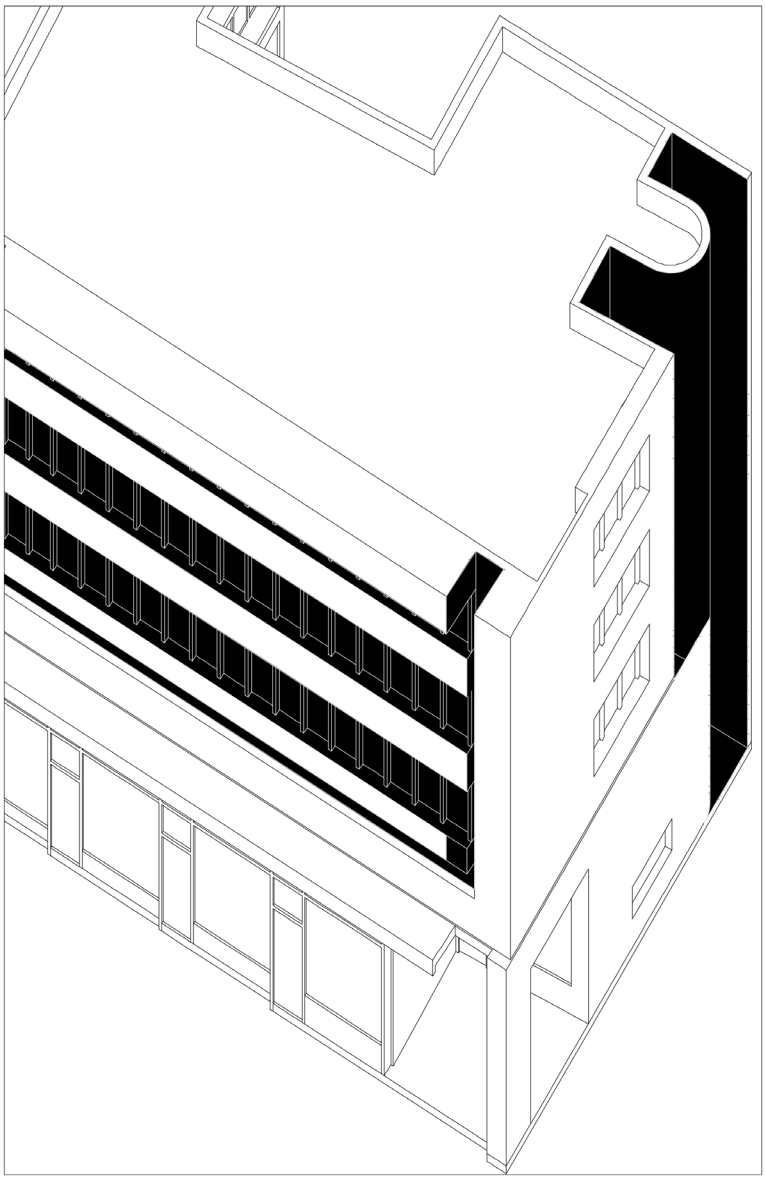


Figura 186. Axonometría con juntas de separación volumétrica demarcadas, edificio Las Nieves [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Harvey Sebastián Peña.

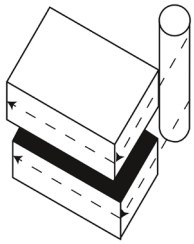


Figura 185. Diagrama de los volúmenes principales del edificio Las Nieves [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Harvey Sebastián Peña.

La separación volumétrica gracias a la suma de las partes

En la figura 186 se puede identificar que en la envolvente del edificio saltan a la vista las horadaciones hechas para que pese a su pequeño tamaño pueda parecer pesado e imponente. Esto no es nada más que el juego de todos los elementos que generan los volúmenes y con los cuales se pueden componer profundidades que le dan riqueza y que —con ayuda de la figura 185— permite entender al proyecto como una composición principal de tres piezas: una base en contacto con el suelo, un volumen superior que parece flotar y un cilindro que los articula y esconde el acceso principal de cualquier persona que transite por el andén.

Así, la atención no está en cómo ingresar al edificio, sino en cómo apreciar cada detalle de su exterior antes de entrar y cómo estos aportan en la composición de un contexto construido rico en texturas y sombras.

Edificio para la señora Mercedes Rocha de Vargas

Juan Ricardo Sepúlveda Patiño

Dirección: Calle 24 No. 7-14, Bogotá, Colombia
Cliente: Mercedes Rocha de Vargas
Uso: Comercial
Firma: Triana y Vargas Rocha Ltda.
Diseño: 1961 a 1963

En la construcción de una identidad arquitectónica para Bogotá, el proyecto encargado por la señora Mercedes Rocha de Vargas, desarrollado por Enrique Triana, puede no destacar de inmediato. Sin embargo, en él se reflejan muchos de los temas centrales que Triana abordó a lo largo de su carrera. El proyecto experimentó formal, material y conceptualmente, esto lo convirtió en una obra digna de estudio y apreciación por quienes transitan por esta icónica esquina de la capital colombiana.

Ubicado en el cruce de la carrera Séptima y la calle 24, como se muestra en los planos de localización (figuras 187 y 188), el edificio comparte hoy en día el paisaje con grandes exponentes de la arquitectura nacional: el edificio Embajador, de Guillermo Bermúdez, erigido en el lado opuesto de la carrera Séptima a finales de los años setenta, y la imponente Torre Colpatria, diseñada por Obregón y Valenzuela, con sus 196 metros de altura; todos ellos transformaron el paisaje bogotano. Otros vecinos notables como el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el parque Bicentenario sobre la calle 26, diseñados respectivamente por Rogelio Salmona y Giancarlo Mazzanti, se han sumado con el paso de los años, enriqueciendo un entorno donde el ladrillo y el concreto juegan un papel protagónico.

Triana conocía bien la importancia de este sector y su proyección futura. Por ello, el manejo de las fachadas del proyecto se convirtió en una parte fundamental, aprovechando las múltiples herramientas desarrolladas en sus demás obras. Triana construyó no solo un proyecto de alto interés compositivo, sino también una obra que aboga por la sencillez y la calidad arquitectónica, desmarcándose de factores que han contaminado otros edificios y ciudades.

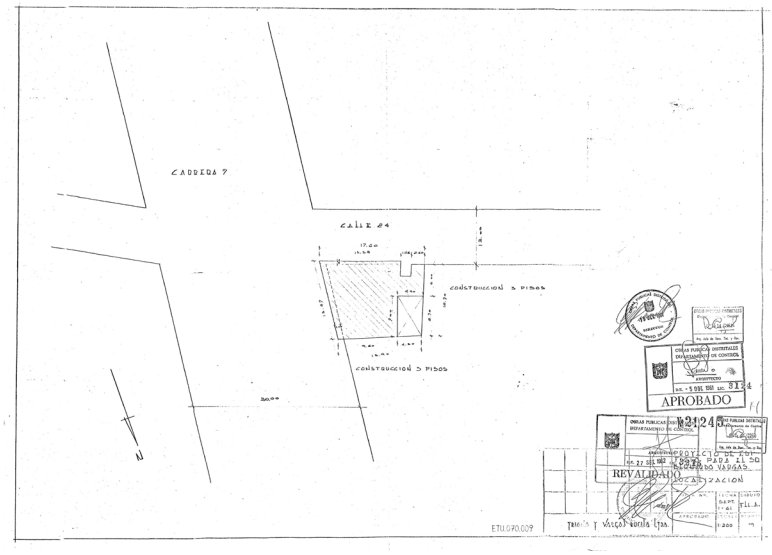


Figura 187. Plano de localización, edificio Rocha de Vargas. Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Planos arquitectónicos]. Septiembre 1961.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto edificio para la señora Mercedes Rocha de Vargas, plano ETU.070.009. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

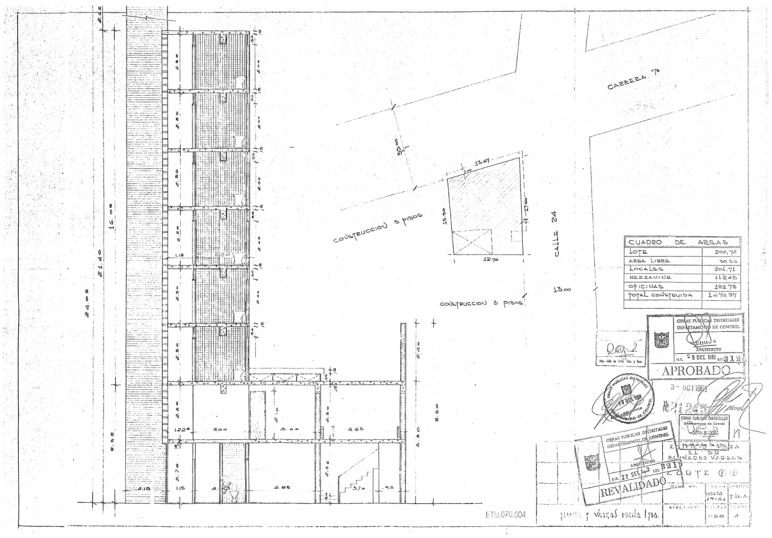


Figura 188. Corte 1-1', edificio Rocha de Vargas. Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Planos arquitectónicos]. Agosto 1961.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto edificio para la señora Mercedes Rocha de Vargas, plano ETU.070.009. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

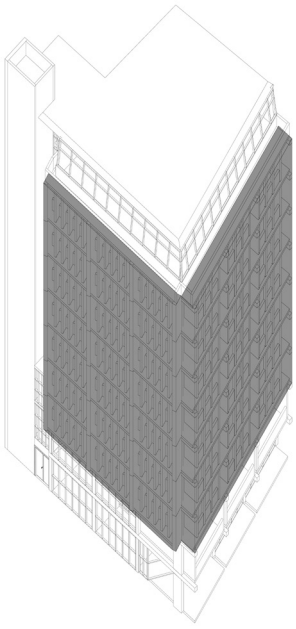


Figura 189. Esquema volumétrico de «el detalle», edificio Rocha de Vargas [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Juan Ricardo Sepúlveda.

El concepto denominado «el detalle» (figura 189) es especialmente apreciable en este proyecto, destacándose en el manejo de las fachadas. Las fachadas orientadas hacia la calle 24 y la carrera Séptima (figuras 190 y 191 respectivamente) se diferencian según los requerimientos específicos de cada vía y del contexto, tanto cercano como lejano, presentes en el momento de su concepción. Este enfoque muestra un profundo entendimiento del entorno, que, al igual que la ciudad, ha mutado aportando nuevas formas de relacionar el proyecto con su entorno.

El uso de ladrillo y concreto desnudo como materiales predominantes confiere al edificio texturas, colores, sombras y profundidades particulares, dependiendo del ángulo de observación y la hora del día. Además, la diferenciación de elementos técnicos y el excepcional trabajo plástico y compositivo destacan en la obra.

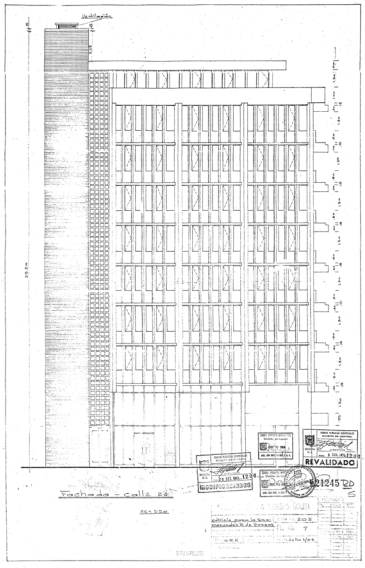


Figura 190. Plano de fachada calle 24, edificio Rocha de Vargas. Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Planos arquitectónicos]. Julio 1963.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto edificio para la señora Mercedes Rocha de Vargas, plano ETU.070.012. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

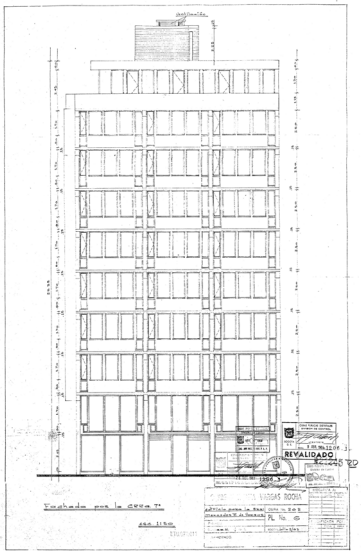


Figura 191. Plano de fachada carrera Séptima., edificio Rocha de Vargas. Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Planos arquitectónicos]. Julio 1963.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto edificio para la señora Mercedes Rocha de Vargas, plano ETU.070.011. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Preocupado por la habitabilidad interior, Enrique Triana diseñó un espacio limpio y libre (figura 192) que permite el desarrollo óptimo de las actividades ofimáticas, sin la limitación de muros u otros elementos innecesarios. Estas oficinas privadas están conectadas por la «junta» (figura 193) que articula los volúmenes de la composición, manteniendo la independencia y autonomía de cada componente, la sección de la figura 195 refleja claramente esta intención. Esta «junta» funciona como recibidor y presta servicios a los locales y las oficinas en cada nivel. En el exterior se expresa como un gran ventanal que contrasta con la complejidad del bloque principal y lo aisla de la masividad del bloque de circulación.

Este bloque (figura 194) actúa como la «escalera exterior» de otros proyectos de Triana: un volumen imponente, masivo, monolítico y continuo en ladrillo, jerárquico tanto por su altura como por la efectiva utilización de la «junta». Esta última, aparte de su papel programático, enfatiza y maximiza el efecto deseado con «el detalle» y la «escalera exterior», conformando así un proyecto sumamente interesante y atractivo sin caer en lo pretencioso ni lo extravagante, una pauta que deberían seguir las demás edificaciones de la ciudad.

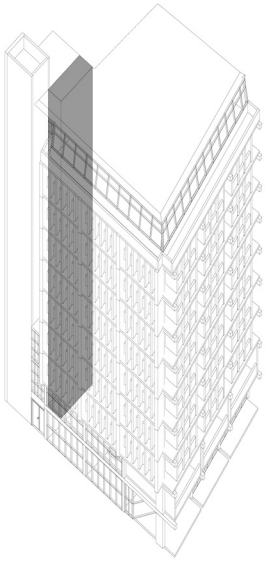


Figura 193. Esquema volumétrico de la «junta», edificio Rocha de Vargas [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Juan Ricardo Sepúlveda.

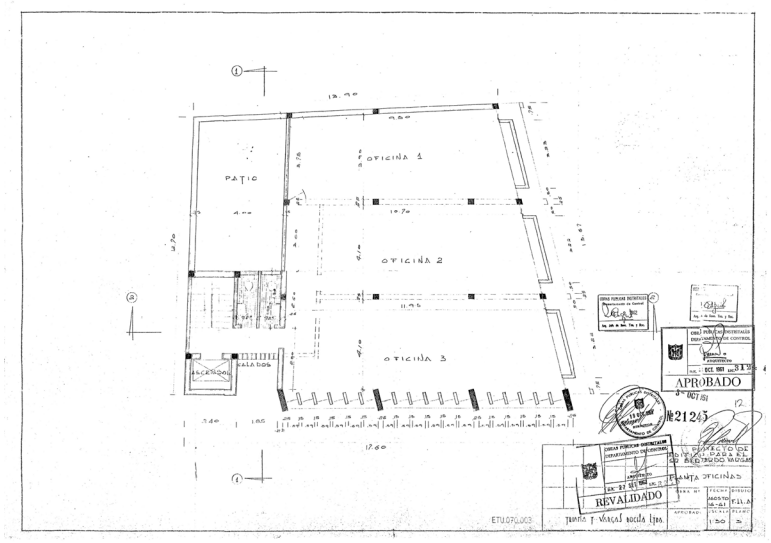


Figura 192. Planta oficinas, edificio Rocha de Vargas. Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Planos arquitectónicos]. Agosto 1961.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto edificio para la señora Mercedes Rocha de Vargas, plano ETU.070.003. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

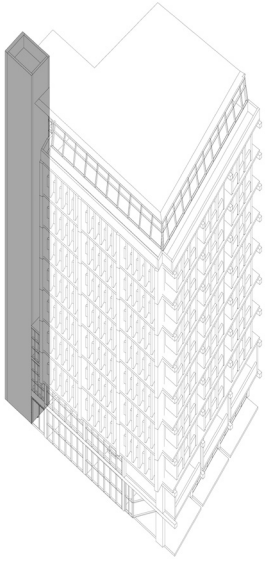


Figura 194. Esquema volumétrico de la escalera exterior, edificio Rocha de Vargas [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Juan Ricardo Sepúlveda.

Los planos del edificio reflejan las múltiples preguntas que se planteó Triana, así como las respuestas que consideró pertinentes para este proyecto específico. Al observar la figura 196, donde el edificio se integra a su contexto, es evidente que esas respuestas continuaron evolucionando hasta la finalización de la construcción, especialmente en el remate del edificio, donde la planta del *penthouse* (figura 198) muestra múltiples diferencias con respecto a lo construido.

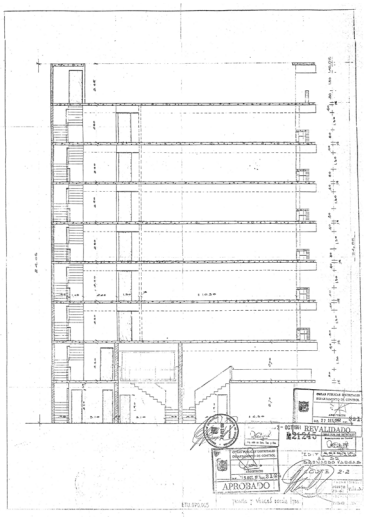


Figura 195. Plano Corte 2-2, edificio Rocha de Vargas. Enrique Triana Uribe. Triana y Vargas Rocha Ltda. [Planos arquitectónicos]. Agosto 1961.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto edificio para la señora Mercedes Rocha de Vargas, plano ETU.070.005. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

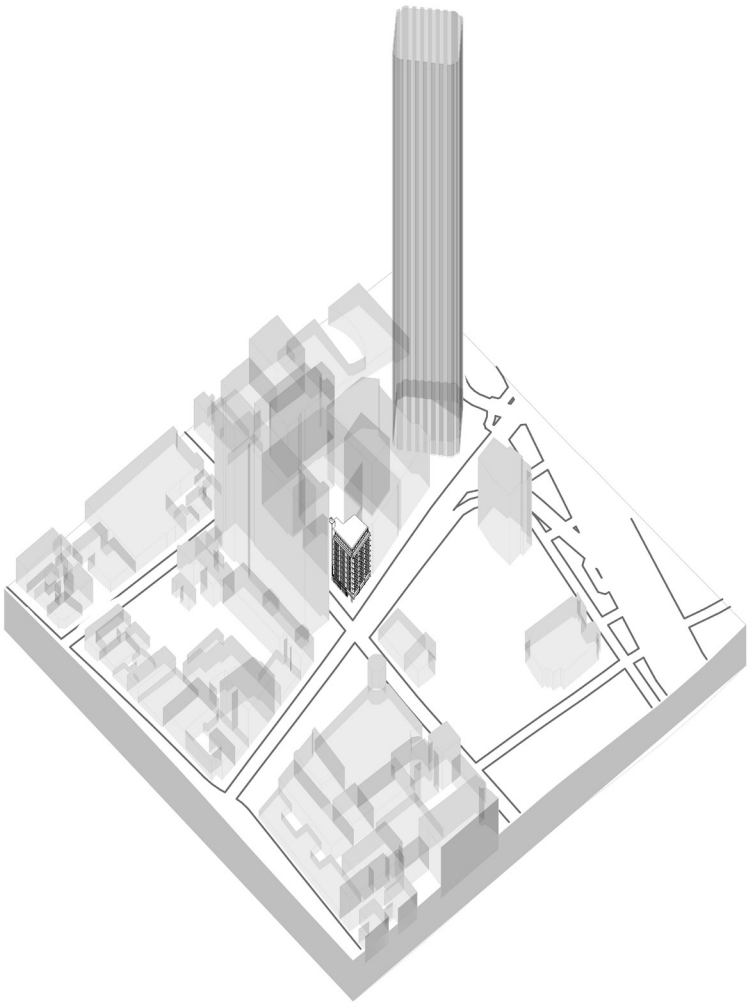


Figura 196. Esquema volumétrico de contexto, edificio Rocha de Vargas [Dibujo digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Juan Ricardo Sepúlveda.

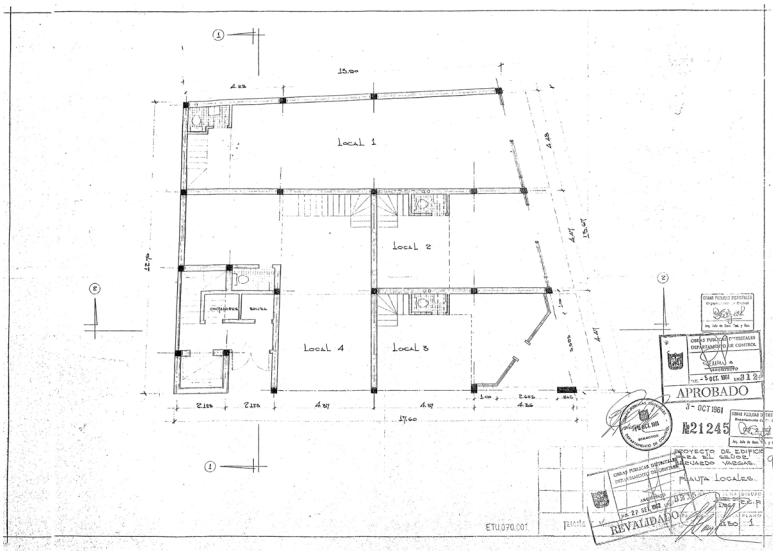


Figura 197. Planta de locales, edificio Rocha de Vargas [Planos arquitec-tónicos]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto edificio para la señora Mercedes Rocha de Vargas, plano ETU.070.001. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

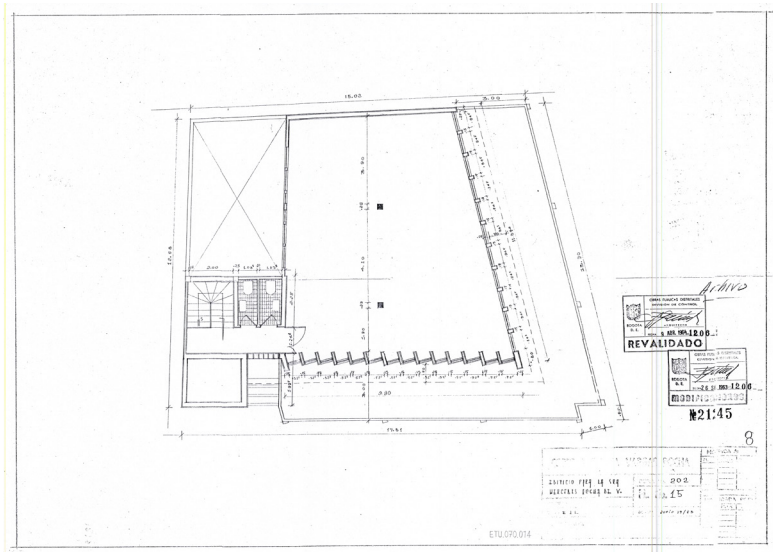


Figura 198. Planta *penthouse*, edificio Rocha de Vargas [Planos arquitectónicos]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto Edificio para la señora Mercedes Rocha de Vargas, plano ETU.070.014. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

A través de este proyecto, al igual que en muchos otros de su obra, Triana demostró cómo debería desarrollarse la ciudad. La interacción entre el edificio y su entorno se manifiesta en la figura 197, en el encuentro en primer nivel, donde la «escalera interior» de naturaleza tectónica, permite subir a los mezanines, conforme avanzó el proyecto esta ganó protagonismo y se transformó en una escalera en caracol.

Este entendimiento de la relación del edificio con su entorno y con sus habitantes sienta principios y posturas muy claras. Triana priorizó la sencillez y el buen hacer arquitectónico, manteniendo la ética y la calidad como valores fundamentales. Estos son elementos que, lamentablemente, se echan en falta en la ciudad actual, poniendo en riesgo a sus habitantes y a lo que es importante para ellos.

La figura 199 muestra la generalidad del proyecto, que ronda los 60 años y puede llegar a pasar desapercibido, especialmente ahora que se construye un complejo residencial de grandes proporciones a su lado, el cual tapó el maravilloso mural con tres pájaros caracterizados por los colores de la bandera colombiana. Este mural había convertido al edificio en un protagonista accidental de centenares de fotografías. Ahora, su propuesta plástica y compositiva será la que deberá llamar la atención de los incautos transeúntes, una tarea complicada debido a su materialidad, ya mencionada, que lo camufla con los otros edificios de ladrillo y concreto de Bogotá. Sin embargo, quienes se tomen un momento durante su cotidianidad podrán apreciar el edificio, notarán que tiene mucho que decir y estará dispuesto a mostrarse a aquellos que quieran conocerlo, con la sinceridad y franqueza propias de Enrique Triana.

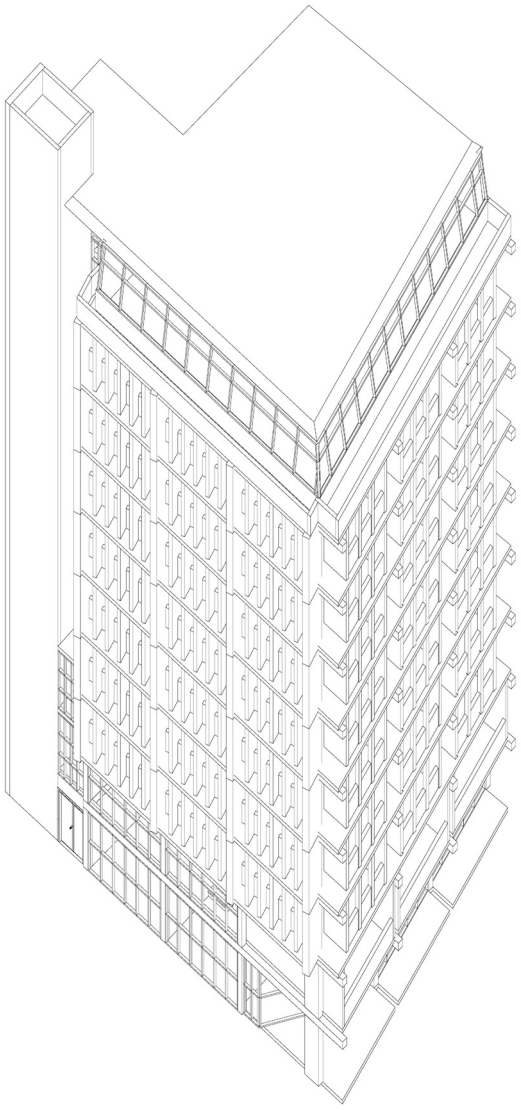


Figura 199. Modelo volumétrico del edificio construido, edificio Rocha de Vargas [Dibujo digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Juan Ricardo Sepúlveda.

Edificio La Arboleda

Omar Daniel Barón Chaparro

Dirección: Av.13 No. 69-74, Bogotá, Colombia
Uso: Comercial y residencial
Firma: Triana y Vargas Rocha Ltda.
Diseño: 1973-1974

Diseñado por el reconocido arquitecto Enrique Triana, este edificio se ha convertido en un referente no solo de la arquitectura contemporánea, sino también de la transformación urbanística que estaba experimentando la ciudad. La Arboleda es mucho más que una estructura física, es un símbolo de innovación y modernidad que ha dejado su huella en el horizonte de Bogotá. Su diseño audaz y vanguardista se caracterizó por líneas limpias y geométricas, fachadas acristaladas que reflejan la luz de manera única y una integración perfecta con el entorno circundante. A pesar de haber sido construido en 1973, es una pieza con una percepción moderna. Mantiene un diseño pulcro, limpio y consciente, que hace que el tiempo no incida directamente con su entorno.

La presencia de La Arboleda no solo impactó visualmente el panorama urbano de Bogotá, sino que también influyó en la forma en que los habitantes y visitantes percibían la ciudad. Su diseño innovador trascendió las convenciones arquitectónicas tradicionales, transmitiendo un mensaje de progreso y adaptación a los tiempos modernos. Esto contribuyó a cambiar la percepción de Bogotá como una ciudad histórica y tradicional, hacia una metrópolis que abraza el futuro sin olvidar su identidad.

Además de su influencia en la imagen de la ciudad, La Arboleda también desempeñó un papel importante en la funcionalidad urbana por ser un edificio multifuncional, pues albergó espacios comerciales, oficinas y apartamentos.

El proyecto

Caracterizado por líneas geométricas precisas y fachadas de vidrio, logró integrarse armónicamente en su contexto, manteniendo una apariencia moderna y atemporal. Este edificio multifuncional no solo aportó un carácter distintivo a la ciudad, sino que también optimizó la funcionalidad urbana al reunir espacios comerciales, oficinas y residencias, lo que generó una actividad continua que enriqueció la vida en la zona y fomentó un sentido de comunidad, así se consolidó su rol como un punto de convergencia que dinamizó la vida urbana y fomentó la interacción social en su entorno inmediato.

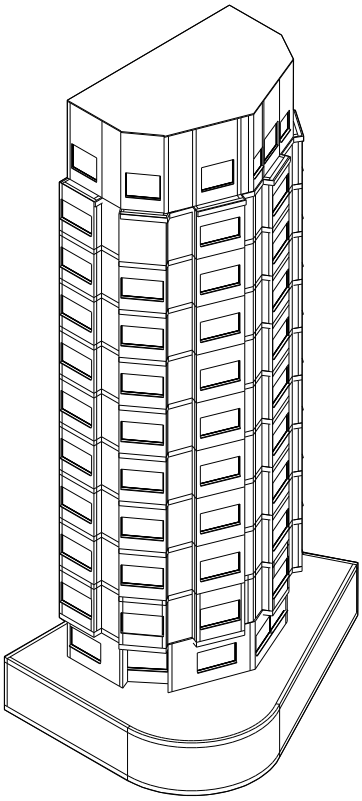


Figura 200. Axonometría de análisis, edificio La Arboleda [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Omar Daniel Barón.

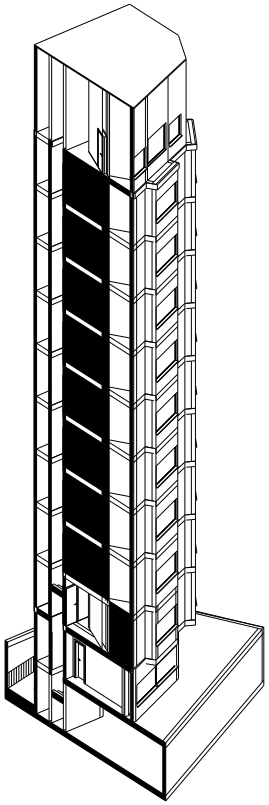


Figura 201. Corte axonométrico, edificio La Arboleda [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Omar Daniel Barón.

La simetría

Jugó un papel central como recurso compositivo, unificando cada elemento en una composición equilibrada y armónica. Al adoptar una estructura simétrica se buscó que el edificio no solo fuera visualmente atractivo, sino que también reflejara una lógica interna que facilitara su comprensión y recorrido. Cada espacio complementó y respondió al que tiene enfrente, creando un diálogo entre las diferentes áreas que invita a moverse a través de ellas de forma natural y fluida.

La simetría aquí no fue solo un recurso estético, fue la base de un funcionamiento estructural claro, que aportó estabilidad y reforzó la idea de un conjunto cohesivo y organizado. Cada elemento se pensó para ser parte de un todo, donde cada área se complementó con las demás, permitiendo que el edificio fuera leído como una unidad.

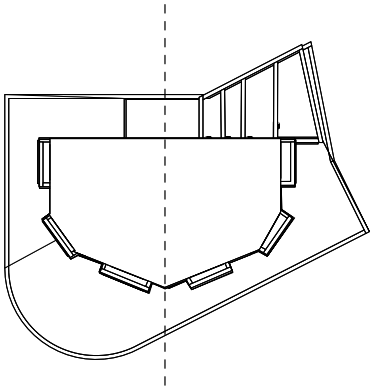


Figura 202. Esquema planta simetría, edificio La Arboleda [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Omar Daniel Barón.

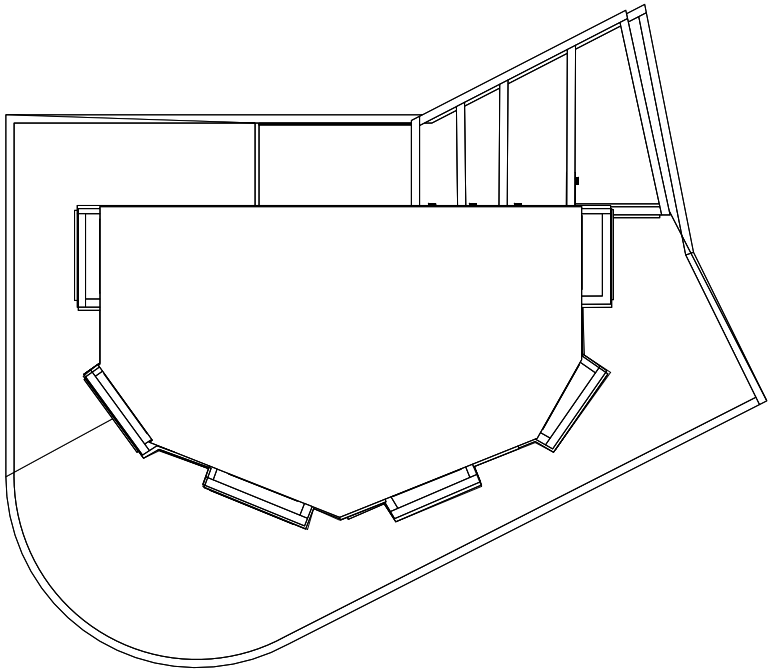


Figura 203. Planta techo, edificio La Arboleda [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Omar Daniel Barón.

Orden radial

Método organizacional que respondió a una lógica constructiva permitiendo una regularización estructural.

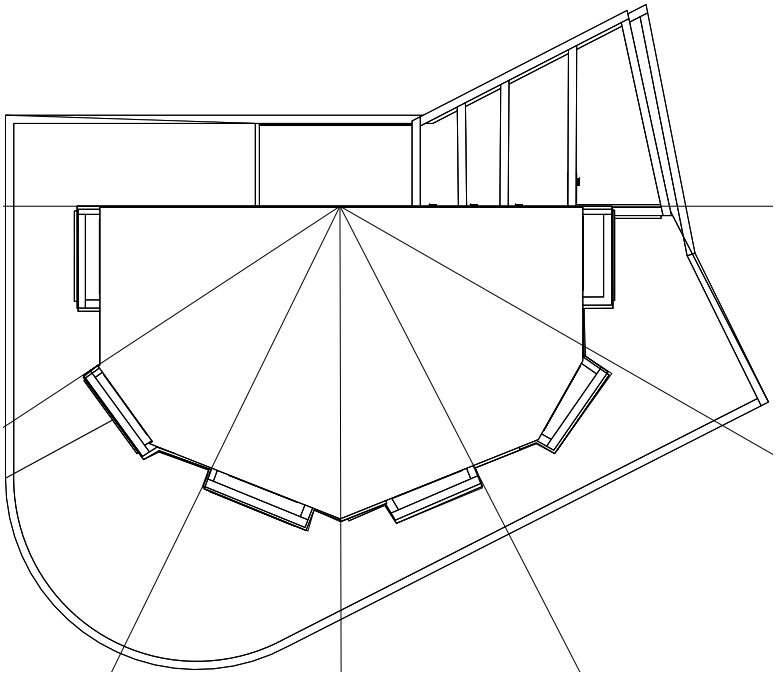


Figura 204. Esquema planta orden radial, edificio La Arboleda [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Omar Daniel Barón.

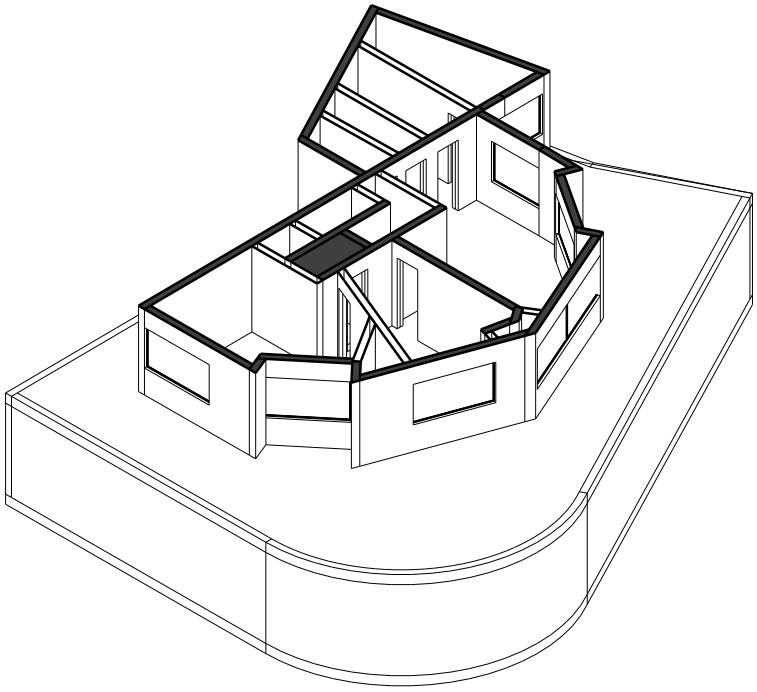
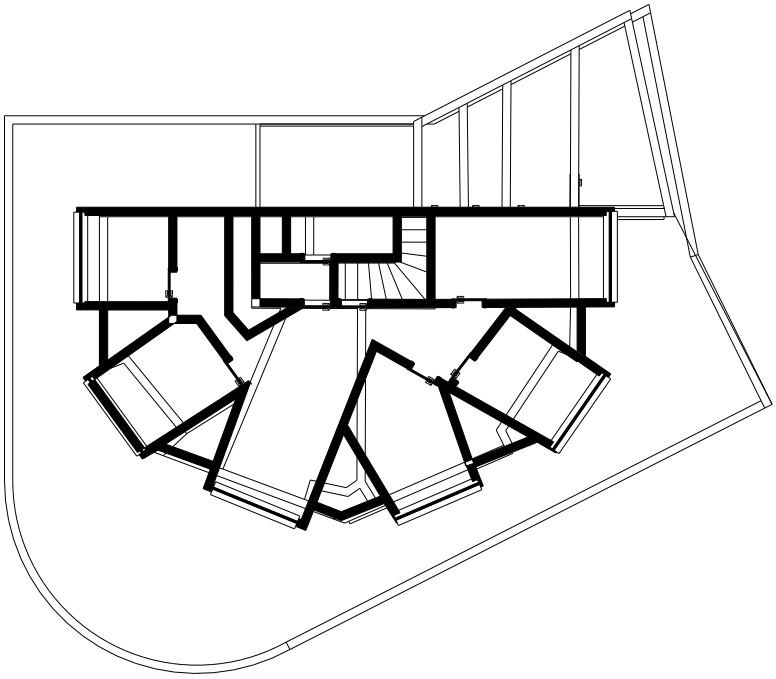


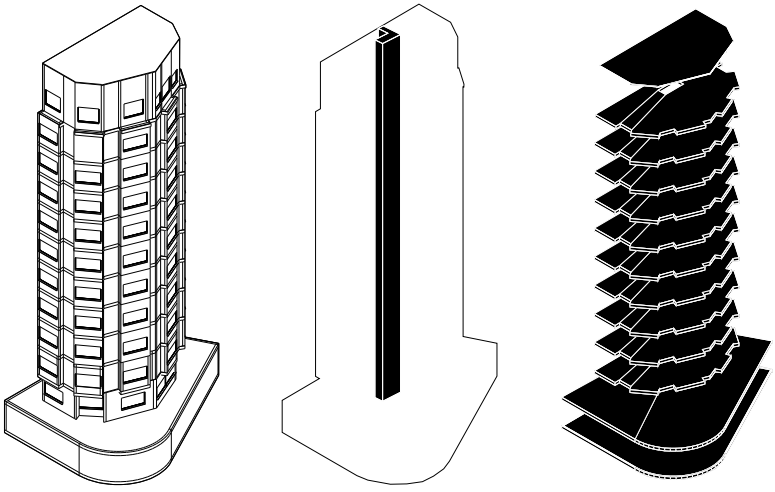
Figura 205. Axonometría del primer piso de apartamentos con corte horizontal, edificio La Arboleda [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Omar Daniel Barón.



Espacialidad

El desarrollo del proyecto determinó diferentes perspectivas de las tardes bogotanas, su radialidad permitió un ingreso del paisaje desde diferentes encuadres que enmarcan las diversas caras de la fachada.

Figura 206. Planta tipo, apartamentos, edificio La Arboleda [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Omar Daniel Barón.



Circulación

Parte desde su centralidad como un abanico que despliega su tránsito, el punto fijo funciona como la herramienta estructural que abraza los entrepisos dando como resultado este juego.

Figura 207. Diagrama de circulación, edificio La Arboleda [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Omar Daniel Barón.

Sala de Exposiciones Temporales Banco de la República

María Camila Silva Figueroa

Dirección: Calle 11 No. 4-21, Bogotá, Colombia
Cliente: Banco de la República
Uso: Institucional
Firma: Enrique Triana Soto y Cía. con Juan Carlos Rojas
Diseño: 2000-2002

El Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), nombrado en los planos encontrados en el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother como: Sala de Exposiciones Temporales del Banco de la República, se ubicó en la manzana sur del complejo cultural del Banco de la República en Bogotá, exactamente en la calle 11 No. 4-21. Diseñado por Enrique Triana Uribe en 2001, en colaboración con Juan Carlos Rojas, fue inaugurado al público en 2004. Fue merecedor del Primer Premio en la XIV Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito y mejor proyecto arquitectónico en la XX Bienal Colombiana de Arquitectura.

Este proyecto es un cierre, un edificio contemporáneo con el que culmina la obra de un arquitecto moderno; qué contradicción, pero la contradicción siempre ha estado presente en Triana, claro entendiendo la misma desde Nietzsche cuando contrapone lo apolíneo (luz, razón, individuación, onírico) y lo dionisíaco (pasional, impredecible, colectivo), resaltando que en síntesis la unión de ambas nociones antes opuestas la permite la tragedia: el arte. El abrazo de las contradicciones y dualidades construye la buena arquitectura y el sentido estético del mundo. Con base en lo anterior, puedo decir que este proyecto es un proyecto trágico.

Una faceta crucial para Triana era enseñar (de nuevo se presenta una dualidad arquitecto y maestro) y este proyecto parece asimilar la idea de dar una casa al conocimiento, morar en él, es una carta de amor a la enseñanza. Devoción que vale la pena recordar mediante la siguiente anécdota contada por el arquitecto: «uno de mis estudiantes dejó un papelito encima de mi mesa que decía: "Enseñar es tocar el corazón de alguien para siempre". Claro, ¡lo encontré y lloré!» (Vega, 2007).

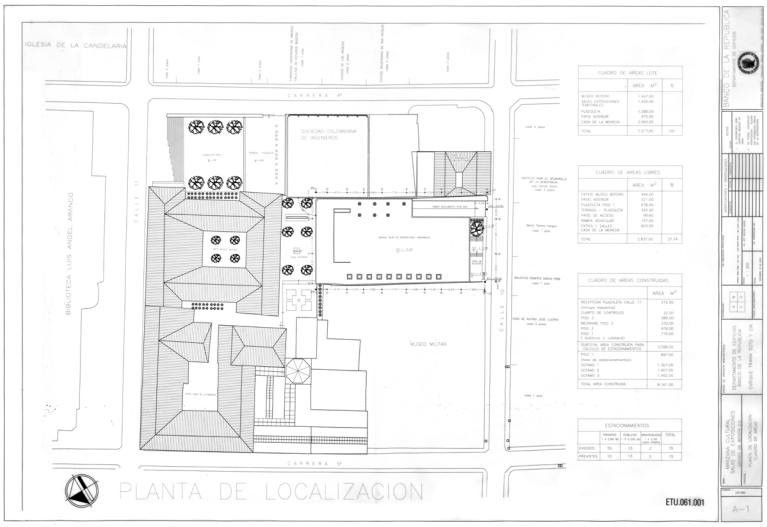


Figura 208. Planta de localización y conjunto general, resaltan los recorridos urbanos originales en el proyecto de la Sala de Exposiciones Temporales. Arquitectos Enrique Triana Uribe y Juan Carlos Rojas [Plano arquitectónico]. Noviembre 2000.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto Manzana Cultural Sala de Exposiciones, carpeta 1, ETU.061.001. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

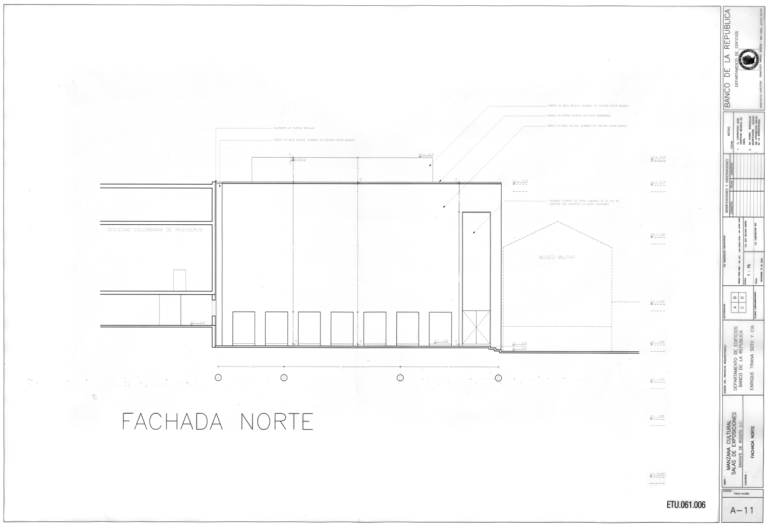


Figura 209. Fachada norte de acceso Sala de Exposiciones Temporales en el interior de la manzana. Arquitectos Enrique Triana Uribe y Juan Carlos Rojas [Plano arquitectónico]. Noviembre 2000.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto Manzana Cultural Sala de Exposiciones, carpeta 1, ETU.061.006. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

El proyecto

La partición de la manzana sur muestra el problema base del proyecto: cómo disponer en ella de pequeños espacios residuales para la sala de exposiciones temporales y articularla con los otros dos edificios, de carácter colonial, también dispuestos para exposiciones; además de aislarla, de alguna forma, de la Sociedad Colombiana de Ingenieros, también circundante del área. Triana optó por plantear dos volúmenes sobrios y serenos, aparentemente apolíneos, que se relacionan a través de patios.

El primer volumen, de un solo piso, funciona como un recibidor paralelo a la calle 11, cuenta con una terraza abierta a la que se accede directamente desde el andén por la carrera 4; el segundo volumen, de tres pisos, atraviesa la manzana paralelamente a la carrera 4 hasta llegar a la calle 10, allí plantea otra fachada e ingreso —que actualmente está cerrado al público—. Este volumen cuenta con tres pisos abiertos al público y tres sótanos en los cuales se resguarda la colección no expuesta del banco.

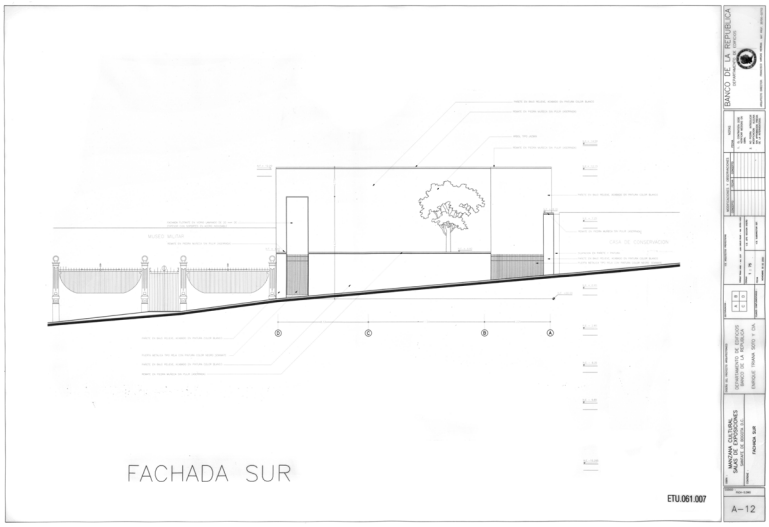


Figura 210. Fachada sur, frente a la calle 10, Sala de Exposiciones Temporales. Arquitectos Enrique Triana Uribe y Juan Carlos Rojas [Plano arquitectónico]. Noviembre 2000.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto Manzana Cultural Sala de Exposiciones, carpeta 1, ETU.061.007. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

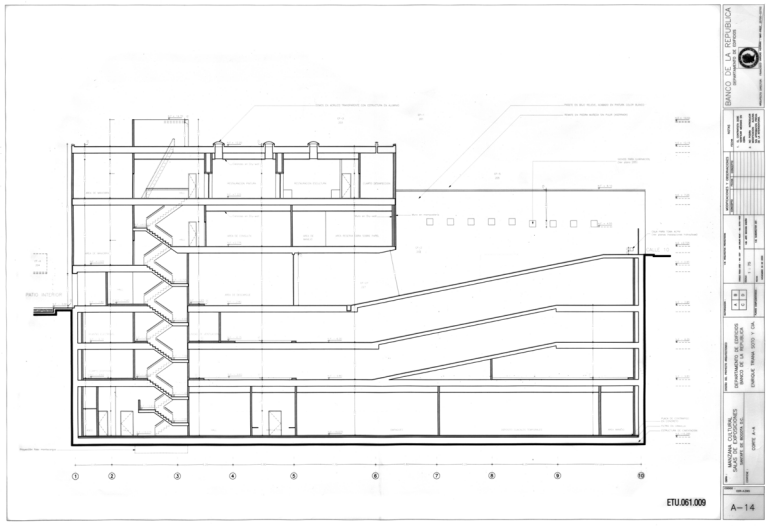


Figura 211. Sección longitudinal de la manzana, volumen de tres pisos y tres sótanos del edificio Sala de Exposiciones Temporales. Arquitectos Enrique Triana Uribe y Juan Carlos Rojas [Plano arquitectónico]. Noviembre 2000.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto Manzana Cultural Sala de Exposiciones, carpeta 1, ETU.061.009. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

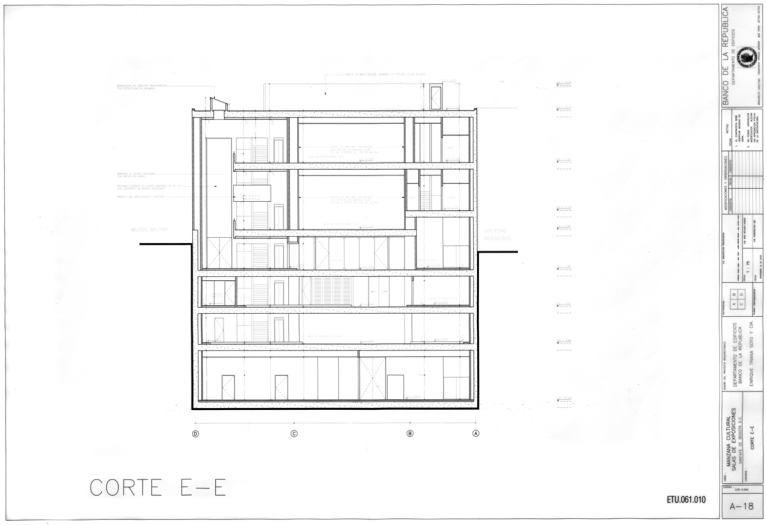


Figura 212. Sección transversal, Sala de Exposiciones Temporales. Arquitectos Enrique Triana Uribe y Juan Carlos Rojas [Plano arquitectónico]. Noviembre 2000.
Fuente: Tomado de Colección ETU, proyecto Manzana Cultural Sala de Exposiciones, carpeta 1, ETU.061.010. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Los elementos

Continuar la búsqueda de los 7 elementos identificados atrás, en otras obras, permite en este proyecto entender las permanencias y transformaciones espaciales y conceptuales con las que concluye la obra arquitectónica de Enrique Triana. Todos los 7 elementos descritos en proyectos comerciales y de vivienda —apoyándonos en lo planteado por Rafael Vega (2007)— se encuentran presentes, aunque se van multiplicando. Sintéticamente, en esta obra ya no hablamos de un único salón, una única chimenea, una única escalera interior, podemos encontrar varias veces estos elementos debido al carácter público de este edificio (figura 213).

La grieta

La junta tiene un papel articulador: en una escala mayor, como es este caso, es posible ver que los patios son las juntas (vacíos) articuladores del proyecto, lo que permite que los volúmenes nuevos se articulen —su funcionamiento es análogo a una rodilla—, así permite unir y mantener la autonomía de los volúmenes de la composición. Pero las grietas también son la expresión misma de la luz, y en este proyecto se aprovechan como entradas y nichos que acentúan el recorrido y el espacio, propiciando fenómenos y sensaciones(figura 214).

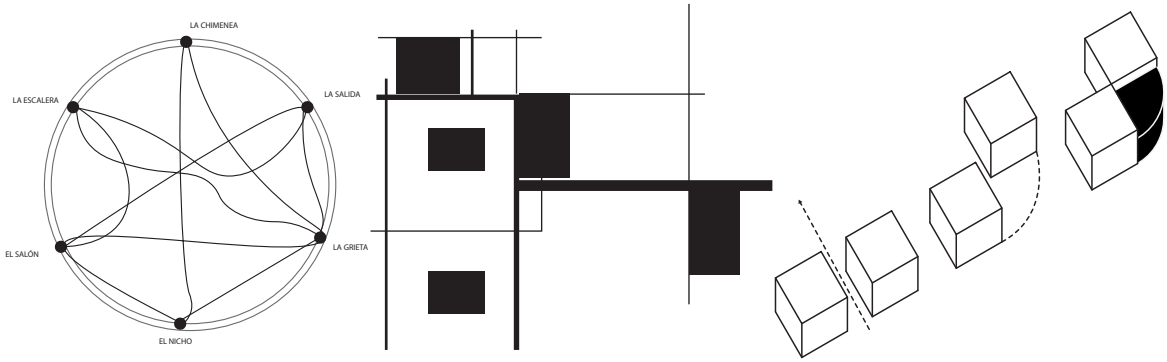


Figura 213. Diagrama de la relación y presencia de los elementos expresivos, también la relación análoga con el neoplasticismo y el funcionamiento de la grieta como articulador, Sala de Exposiciones Temporales [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María Camila Silva.

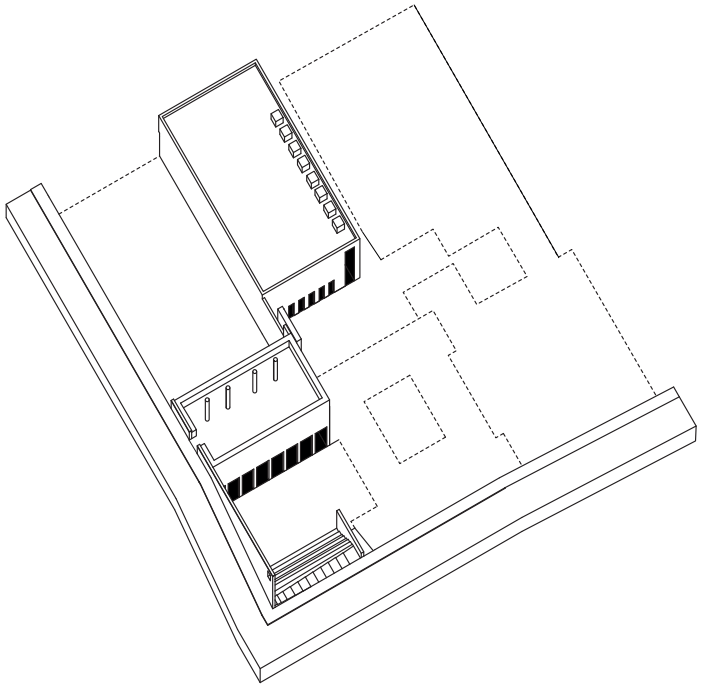


Figura 214. Diagrama de la grieta, Sala de Exposiciones Temporales [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María Camila Silva.

El salón

Este elemento es crucial en este proyecto porque entendiendo el conjunto (Museo Botero - Casa de Moneda - MAMU) es posible decir que los patios de acceso y los interiores, junto con la terraza sobre la carrera 4 son los salones, conforman el espacio social que evoluciona a través de la obra pero que acá tiene carácter público. Según lo anterior se puede afirmar que Triana rompió el límite del espacio interior apoyándose en el paramento urbano, al brindar un

salón interior, sin cubierta. Mismo cuestionamiento del estar afuera y adentro que realiza mediante las escaleras, los nichos y el recorrido. Permanece la pregunta: ¿En este proyecto estamos adentro o afuera?

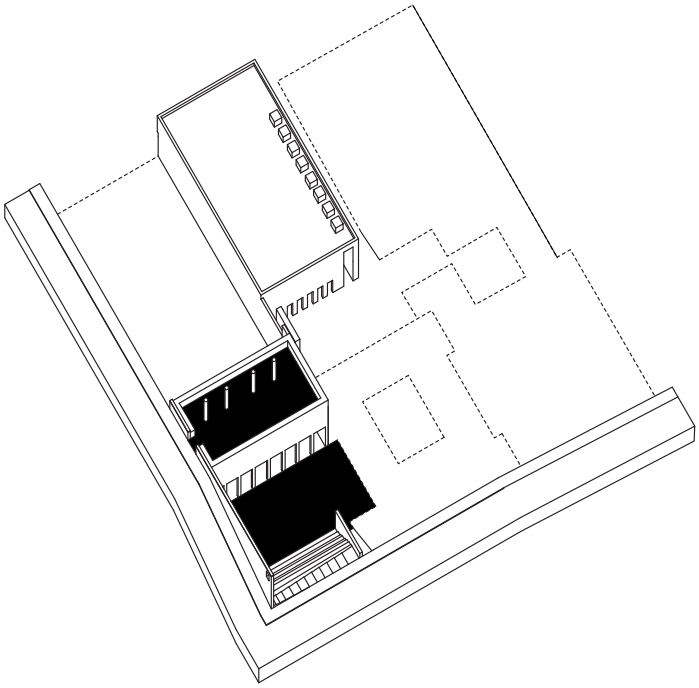


Figura 215. El salón, Sala de Exposiciones Temporales [Documento digital]. Sin fecha. Fuente: Elaboración propia, María Camila Silva.

Las escaleras

Siguiendo con la definición de escalera exterior (monolítica) e interior (tectónica) —observada de manera evidente en el edificio para la señora Cecilia Izquierdo donde el bloque cilíndrico de la escalera es un volumen separado—, en la sala de exposiciones la posición de las escaleras es intercambiada, la escalera anteriormente interior se encuentra como calle-escalera en la calle 11 y la exterior es un gran bloque al interior, monumental y magnífico. Triana, al intercambiar las escaleras, sigue flanqueando los límites interior y exterior, la superficie no define el límite del espacio.

Los nichos

Es posible encontrar nichos de espacio íntimo en los retranqueos y vanos sobre el patio interior y otros espacios y rincones íntimos en un proyecto público como este.

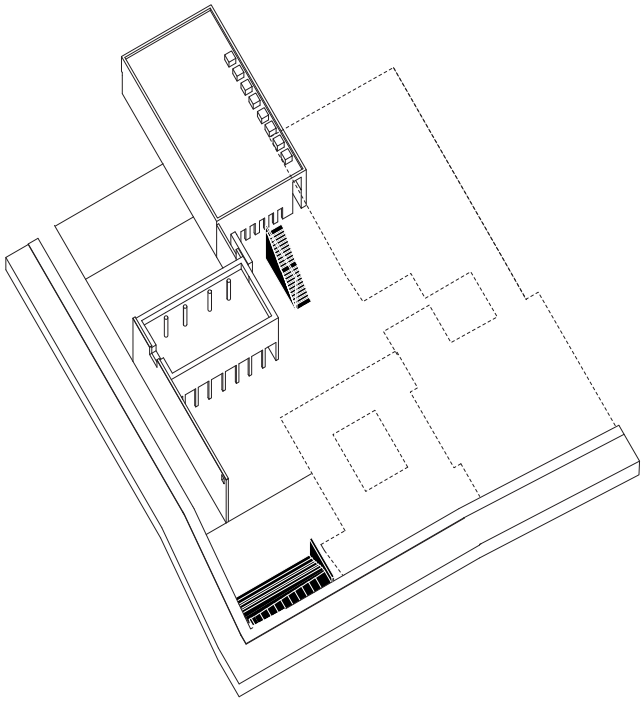


Figura 216. La escalera, Sala de Exposiciones Temporales [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María Camila Silva.

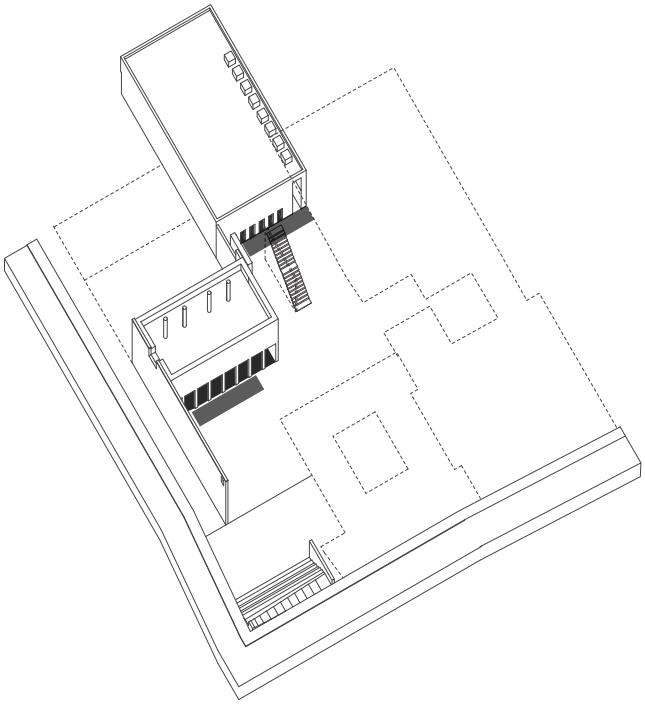
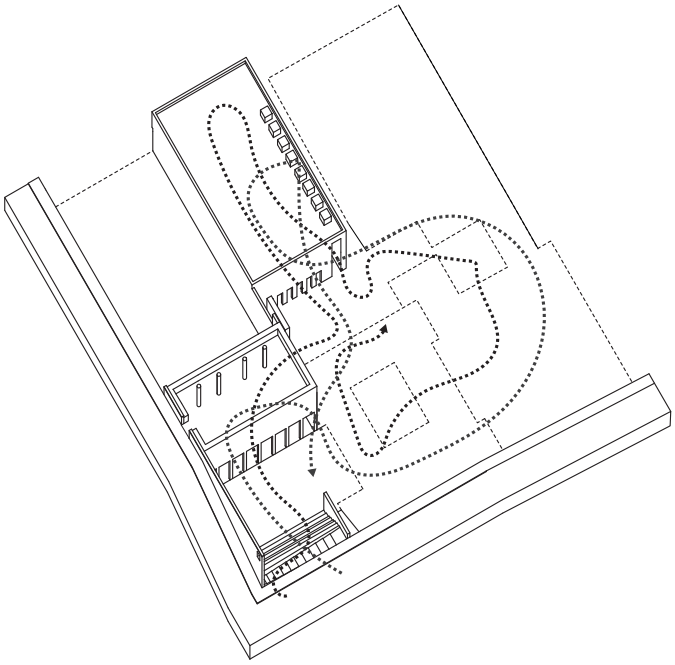


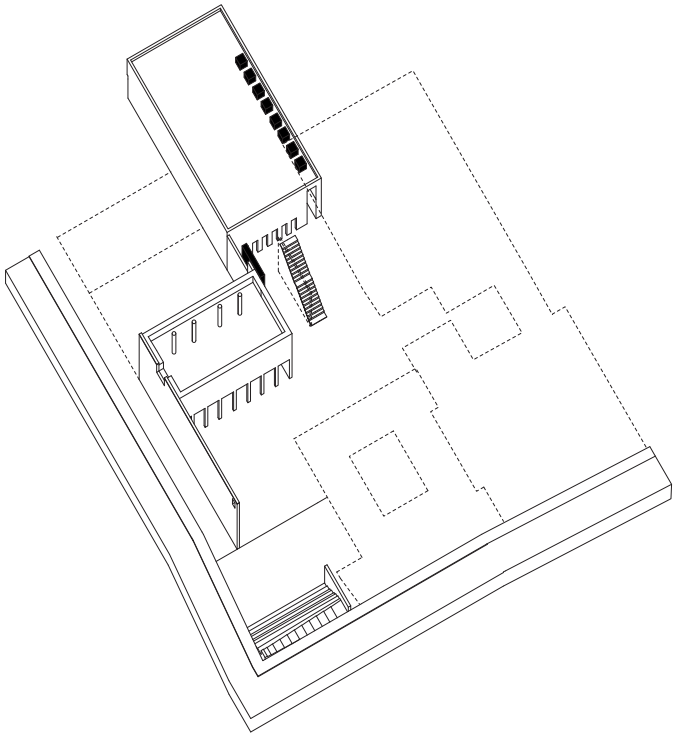
Figura 217. Los nichos, cuevas íntimas en el proyecto, su sentido proviene del comedor y la biblioteca en la casa Triana, Sala de Exposiciones Temporales [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María Camila Silva.



La salida

No hay una salida, en el planteamiento original hay muchas formas de entrar, el recorrido mezcla vacíos, cambios de escala tanto horizontal como verticalmente; pero no hay una sola salida clara. El conjunto procura la errancia del visitante al encadenar salas de exposición, nichos y espacios de uso compartido.

Figura 218. La salida, Sala de Exposiciones Temporales [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María Camila Silva.



Las chimeneas

Una forma de interpretar las chimeneas es con los detalles y bloques: objetos que utiliza para reforzar la dualidad entre purismo y organicismo, pero también pueden ser vistas como los lucernarios que acompañan la escalera de ascenso en la Sala de Exposiciones: chimeneas de luz.

Figura 219. La chimenea, Sala de Exposiciones Temporales [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María Camila Silva.

Los detalles

Triana utiliza las juntas para resolver el empate de materiales, cubre por completo los detalles constructivos; su arquitectura, además de ser una «celebración de la junta», busca ser sincera y franca expresivamente.

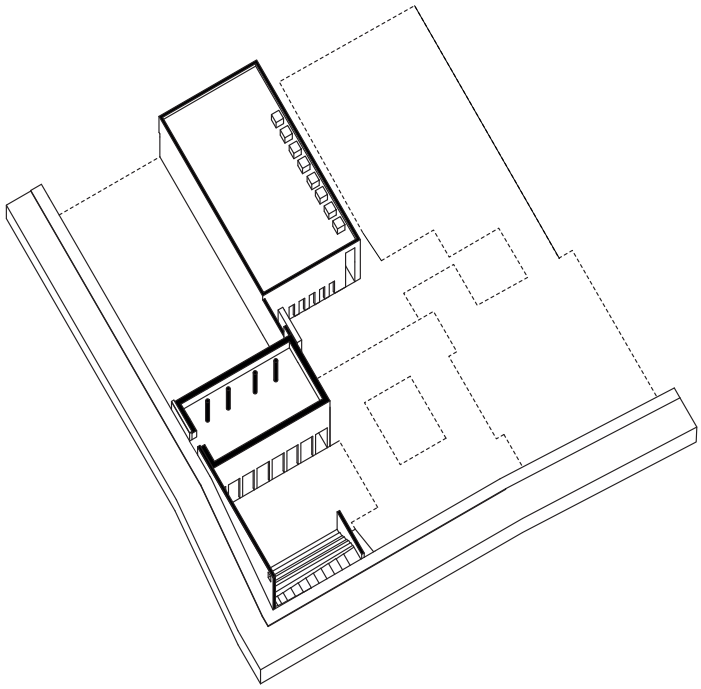


Figura 220. El detalle, Sala de Exposiciones Temporales [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María Camila Silva.

La ciudad

Quizá la frase más repetida a lo largo de la búsqueda de los elementos expresivos es que este proyecto, a partir del intercambio posicional de elementos, su multiplicación o transformación, genera la ruptura de los límites interior o exterior, y es cierto. El límite de un espacio tiende a vincularse a la envolvente de la edificación, es material. Christian Norberg-Schulz (1971) propone que nuestra noción de límites y lugares se constituye a partir de anillos o puntos desde los cuales forjamos la idea espacial, moramos con los objetos, y los elementos arquitectónicos o expresivos de diversas escalas son objetos. Si un objeto pierde el lugar doméstico original las nociones espaciales se alteran.

Este proyecto logra cuestionar los límites interior y exterior apoyado del paramento urbano, las colindancias y la idea original de atravesar la manzana. Encadenado a la escala urbana de forma discreta, pero contundente, Triana proyecta un salón, un espacio social para la sala de conciertos de la biblioteca y casi que para cualquier transeúnte del centro histórico de Bogotá. La obra de Triana abraza la dualidad y la transforma en un profundo cuestionamiento trágico (siempre en términos nietzscheanos), que a su vez es fenomenológico, expresivo y sin duda atemporal. El maestro sigue y seguirá enseñando.

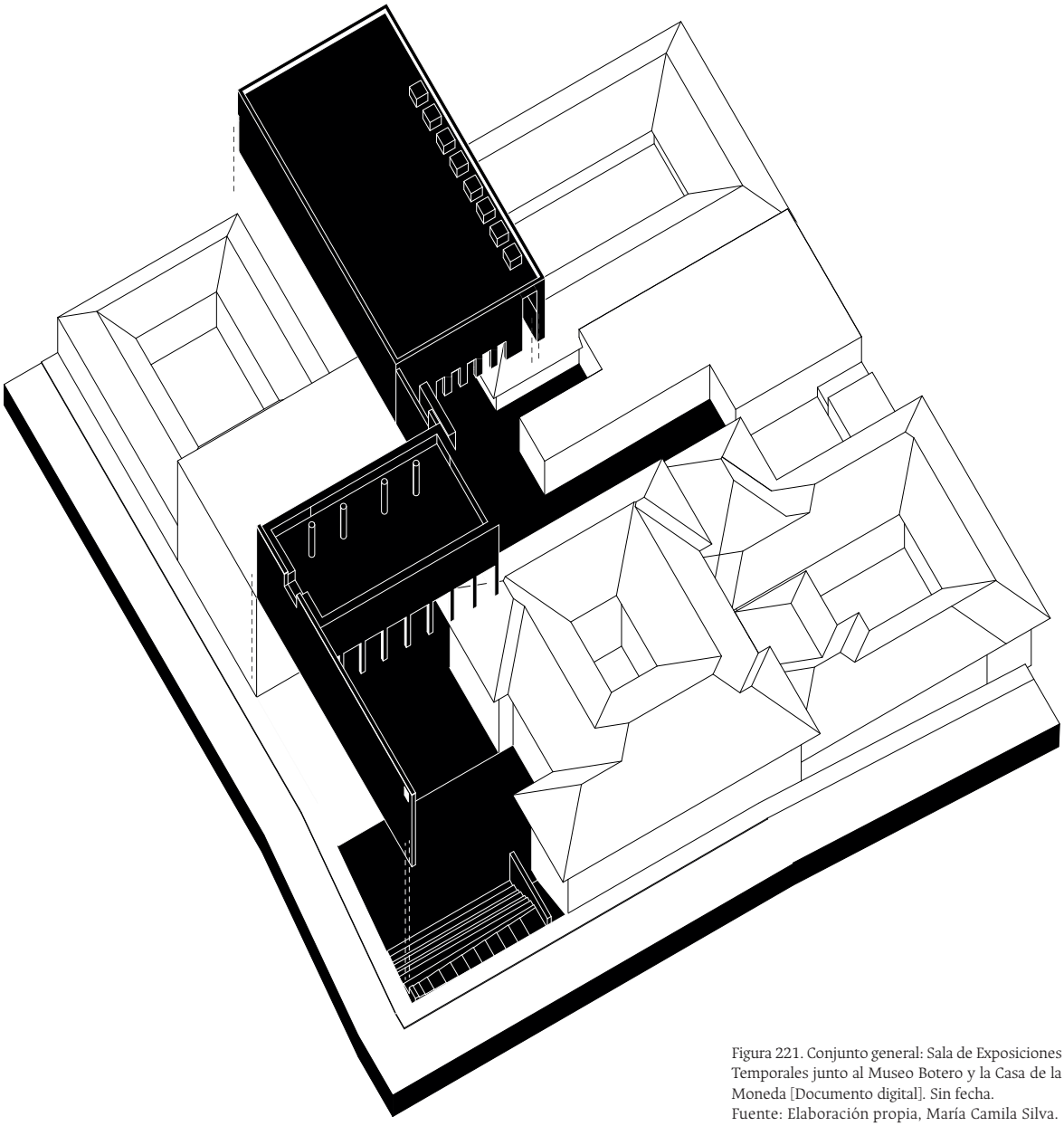


Figura 221. Conjunto general: Sala de Exposiciones Temporales junto al Museo Botero y la Casa de la Moneda [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, María Camila Silva.

Bibliografia

Nietzsche, F. (2006). *El nacimiento de la tragedia*. BoD - Books on Demand.

Niño, C. (abril, 2019). La arquitectura moderna en Colombia. Una página importante de la cultura nacional. *Credencial Historia*, 352. https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-352.

Norberg-Schulz, C. (1971). The Existencial Space. In *Existence, Space & Architecture*. http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA23273017.

Utopía - CPNAA. Entrevista a Enrique Triana Uribe - Primera Parte (video). En *Maestros formadores de arquitectos* (Producción: Álvaro Tobón Hincapié). https://www.youtube.com/watch?v=FmbH8UeuEd4.

Vega, R. (2007). *El contenido expresivo en la obra de Enrique Triana*. Universidad Nacional de Colombia.

Ernesto Jiménez.

J&CB

JImén̈ez & Cortés Boshell

Danna Alexandra Nossa Hozman
Ana Milena Gómez Gelves
Hendel Santiago Ayala Rojas



Colección Jiménez & Cortés Boshell

Signatura: J&CB

Danna Alexandra Nossa Hozman

Figura 222. Fotografía de Ernesto Jiménez [Documento]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Ernesto Jiménez:

- [1931] Nacimiento de Ernesto Jiménez Lozada en Girardot, Colombia.
- [1948] Finaliza estudios en el Liceo Francés Louis Pasteur en Bogotá.
- [1949] Ingresa a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes.
- [1951] Realiza un intercambio en la Universidad de Illinois.
- [1954] Grado de arquitecto en la Universidad de Illinois y la Universidad de los Andes.
- [1956-1960] Profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.
- [1960] Profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes.
- [2019] Ernesto Jiménez fallece.

Inventario J&CB:
Click aqui

La colección de la firma Jiménez & Cortés Boshell llegó al Museo de Arquitectura Leopoldo Rother en 2022, donación del archivo planimétrico hecha por los hijos de Ernesto Jiménez Lozada. El archivo cuenta con 195 proyectos constituidos según sus planos originales, entre los que se encuentran planimetrías arquitectónicas y de instalaciones, documentos técnicos, perspectivas y esquemas de anteproyecto. La gran riqueza de esta colección radica en la importancia de la firma en el contexto colombiano y los diversos proyectos residenciales construidos a lo largo de cinco décadas en Bogotá.

La firma Jiménez & Cortés Boshell, conformada por los arquitectos Ernesto Jiménez Lozada y Álvaro Cortés Boshell, fue constituida en 1956 y acopió un amplio repertorio de proyectos arquitectónicos de diversos usos, entre los que se destacó la producción de diferentes tipos de vivienda (unifamiliar, en serie, multifamiliar y conjuntos), y también el desarrollo de edificios de oficinas, equipamientos institucionales, industriales, comerciales y proyectos urbanos.

Las estrategias proyectuales de la firma se consolidaron a partir de herramientas de diseño que privilegiaron el detalle. Una arquitectura minuciosa, sistematizada e intencionada bajo las lógicas internas de la disciplina, y los factores externos que la afectan. El concepto de diseño de la firma evidenció la influencia de grandes maestros como Ludwig Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright.

El repertorio arquitectónico de la firma comenzó en la década de los años sesenta con proyectos residenciales como casas unifamiliares y edificios multifamiliares; en 1963 realizó el primer edificio multifamiliar de apartamentos en la urbanización El Chicó en Bogotá, encargo hecho por el doctor Pedro José Herrera; desde entonces comenzó a proyectar edificios de vivienda multifamiliar, mayormente localizados en el norte de Bogotá. Cabe resaltar la

importancia de los sectores urbanos en que se situaron los proyectos: El Chicó, Rosales, Bellavista, La Cabrera, El Retiro, El Nogal, Antiguo Country, Polo Club, El Refugio, Los Cedros, La Calleja, Santa Bárbara Central y Bosque Medina.

Entre la extensa lista de proyectos de la firma Jiménez & Cortés Boshell Arquitectos destacan, como hitos arquitectónicos, los edificios de vivienda multifamiliar y equipamientos de gran importancia como el edificio para el Centro Cultural y Editorial Antares realizado en 1958, equipamiento destinado a oficinas construido originalmente para la Editorial Antares y ubicado en el centro de Bogotá; el edificio multifamiliar Residencias Calle 17, de 1968, localizado en el centro de la ciudad, que fue realizado junto con la firma Rueda, Gómez y Morales, el cual dio respuesta al programa de renovación urbana propuesto por el Banco Central Hipotecario y fue referente para la reglamentación propuesta por Planeación Distrital para el sector.

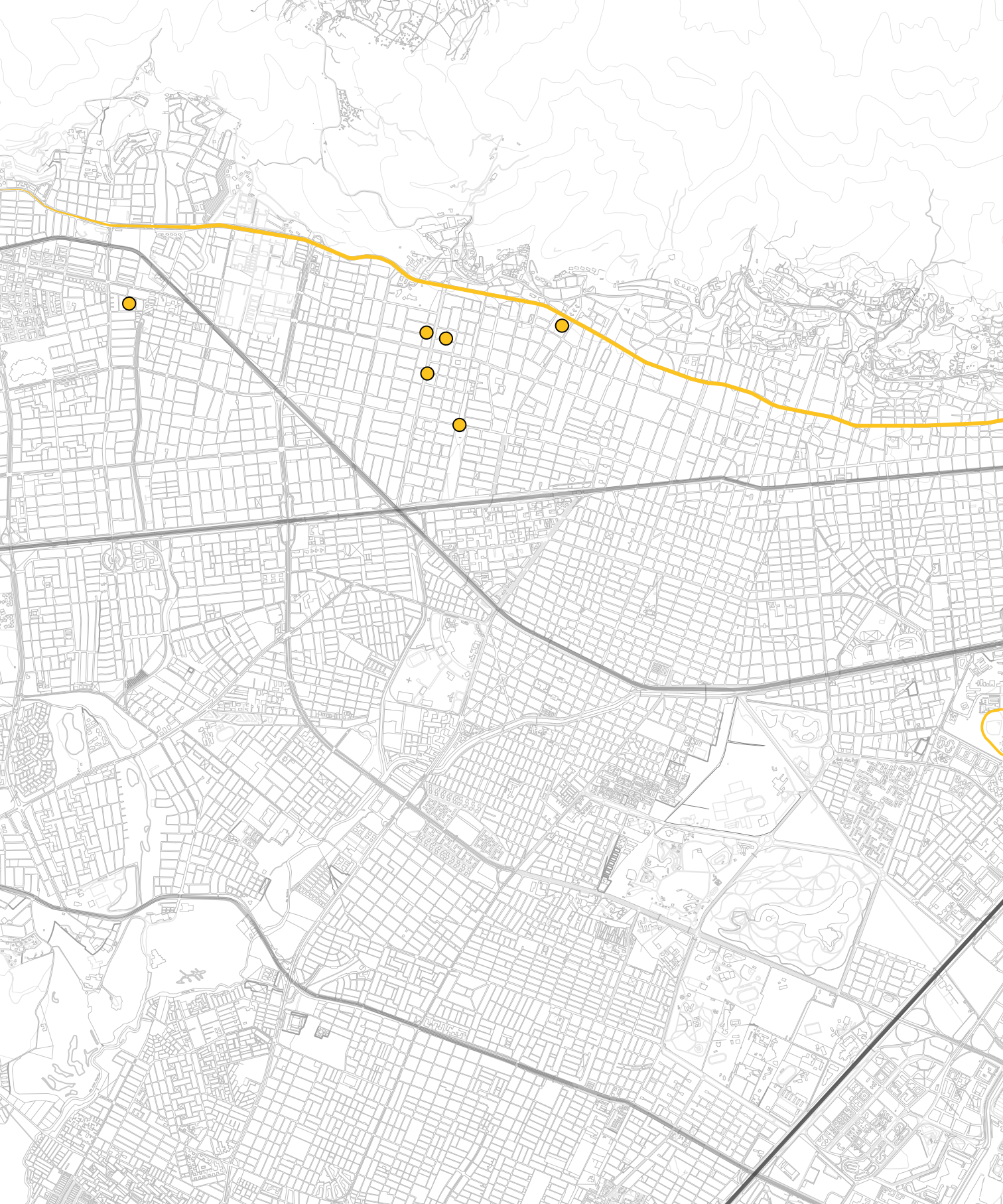
En el repertorio de edificios de vivienda multifamiliar, el edificio Avenida 82, ubicado en el sector La Cabrera, en el norte de la ciudad, se destaca por ser un proyecto residencial que utilizó como revestimiento el ladrillo, con el cual se unificaron las cuatro fachadas del volumen, creó una continuidad visual y otorgó profundidad a los balcones. Este edificio fue Premio Nacional de Arquitectura en la XV Bienal Colombiana de Arquitectura de 1996. Finalmente, el conjunto multifamiliar Urbanización Campo Alegre, realizado entre 1986 y 1992, proyecto en el que se recogieron todas las decisiones e intenciones proyectuales en el espectro de la obra de la firma.

Los arquitectos cuestionaron principalmente el tipo de arquitectura residencial moderna realizada en Bogotá, y plantearon nuevas relaciones formales en el procedimiento proyectual. A partir de ciertas premisas que surgieron por factores extrínsecos como el lugar, la técnica y la actividad, que son temas propios y universales de la arquitectura, lograron formalizar un lenguaje arquitectónico propio. También, bajo lógicas intrínsecas —como la forma, que derivó de la propuesta arquitectónica-conceptual que plantearon en cada proyecto—, decantaron una nueva percepción del espacio.

Con base en estos temas, los socios de la firma reflexionaron y criticaron la manera en que se concebía la atmósfera arquitectónica y resolvieron interrogantes sobre cómo el usuario habitaba el espacio y qué sentido propio le otorgaba. Al analizar su repertorio, se identificaron relaciones transversales en los temas mencionados mediante los proyectos, que si bien respondían

Firma Jiménez & Cortés Boshell:

- [1956] Fundación de la firma Jiménez & Cortés Boshell Ltda. conformada por Ernesto Jiménez y Álvaro Cortés Boshell.
- [1963-1964] Primer edificio de vivienda multifamiliar de la firma Jiménez & Cortés Boshell.
- [1968] Edificio multifamiliar Residencias Calle 17 en asocio con la firma Rueda, Gómez y Morales.
- [1986-1992] Primer conjunto multifamiliar Urbanización Campo Alegre.
- [1996] XV Bienal Colombiana de Arquitectura Premio Nacional de Arquitectura Fernando Martínez Sanabria por el edificio Avenida 82.





a encargos específicos, también creaban un procedimiento secuencial entre los mismos, en el que se discutieron temas inherentes a la investigación arquitectónica perseguida por la firma.

Como se menciona, el lugar es un factor fundamental mediante el cual la arquitectura responde a las condiciones propias del contexto creando relaciones entre lo existente y el nuevo objeto arquitectónico implantado. La técnica empleada por esta firma se concibió mediante el manejo minucioso de la materialidad característica de su arquitectura. Elementos minerales como el ladrillo y el granito otorgaron en sus creaciones un lenguaje arquitectónico propio e identitario. De igual manera, la espacialidad creada respondió a las condiciones de un usuario específico. El análisis de los proyectos seleccionados permite establecer conexiones transversales en su obra y conformar la posible genealogía de la arquitectura de la firma, la cual indagó sobre las particularidades del contexto, los materiales minuciosamente escogidos y trabajados, y la creación de especialidades propias de cada intención arquitectónica proyectada; lo cual caracterizó la propuesta de la firma a lo largo de su trayectoria.

Edificio para el centro cultural y Editorial Antares

Ana Milena Gelves y Hendel Santiago Ayala Rojas

El edificio para el Centro Cultural y Editorial Antares (figura 223), ubicado entre la transversal 6ª y la carrera 6ª con calle 27, en el centro de Bogotá, fue diseñado y construido por la firma Jiménez & Cortés Boshell en 1958. Este fue uno de sus primeros proyectos y de los pocos de un uso diferente a vivienda, es un equipamiento de oficinas que originalmente funcionó para la Editorial Antares. Su diseño optimizó el espacio triangular de su predio y reflejó la visión funcional y estética de la firma. La obra se destaca por su dinámica volumétrica, el uso de celosías en concreto en su plataforma y la incorporación de una torre de oficinas, con un acceso distintivo y terrazas.

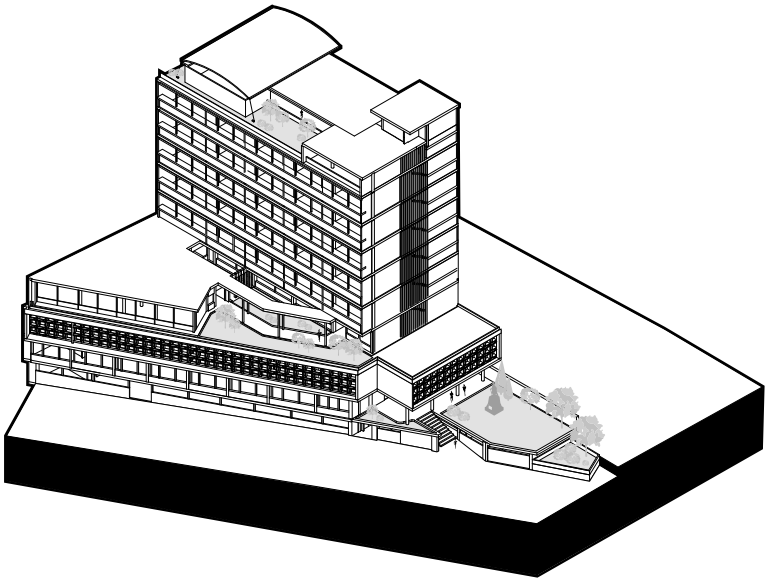


Figura 223. Axonometría modelo 3D, edificio para el Centro Cultural y Editorial Antares, realizado a partir de fuentes históricas [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Hendel Santiago Ayala.

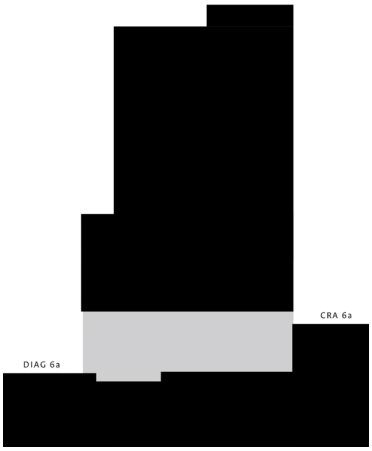


Figura 224. Esquema ilustrativo del desnivel entre las calles circundantes [Documento digital]. 2024.
Fuente: Elaboración propia, Hendel Santiago Ayala.

El proyecto, aunque puede pasar desapercibido, está situado en una zona de gran relevancia, rodeado de equipamientos significativos como la Plaza Cultural La Santamaría (1917), la Sociedad Colombiana de Arquitectos (1967), el Planetario (1969) y las Torres del Parque (1965-1970), que configuran el Centro Internacional de Bogotá. Aunque muchos de estos edificios fueron construidos posteriormente y no influyeron directamente en el diseño del edificio Antares, actualmente forman con este un conjunto arquitectónico de alto valor histórico que enriquece su contexto y destaca su importancia en el tejido urbano.

Además de la ubicación estratégica, el lote presentaba desafíos por su morfología triangular y su posición en esquina. El desnivel entre las calles adyacentes añadía complejidad al diseño, por lo que requirió de una estrategia adaptativa que armonizara con la pendiente y mantuviera la coherencia formal en el volumen del edificio. Estas particularidades topográficas y morfológicas convirtieron al terreno en un factor fundamental para el éxito del proyecto.

La solución del emplazamiento consistió en ocupar completamente el lote en las primeras plantas, creando una plataforma que aprovechó la forma triangular del terreno. Sobre esta plataforma se alzó la torre, logrando una transición vertical eficiente. El acceso principal se situó en el nivel de la transversal 6ª, donde una escalera salvó el desnivel en relación con la carrera 6ª, esto permitió una entrada funcional y resaltó la integración del proyecto con su entorno.

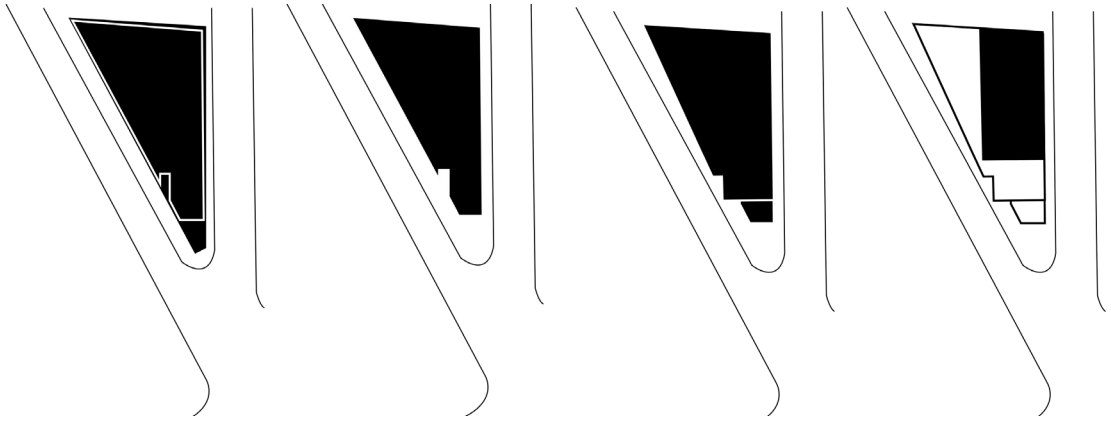


Figura 225. Esquema en plantas de la estrategia de implantación [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Hendel Santiago Ayala.

Esta estrategia de emplazamiento se tradujo en una tipología de plataforma-torre que resolvió de manera clara la relación entre programa y terreno. La plataforma en los primeros niveles contenía las áreas de servicios, en este caso la sala de máquinas de impresión; esta fue la base sólida sobre la cual se levantó la torre de oficinas, que remató en una terraza. Este enfoque no solo optimizó el uso del predio, sino que también generó una relación dinámica entre el volumen construido y el espacio urbano.

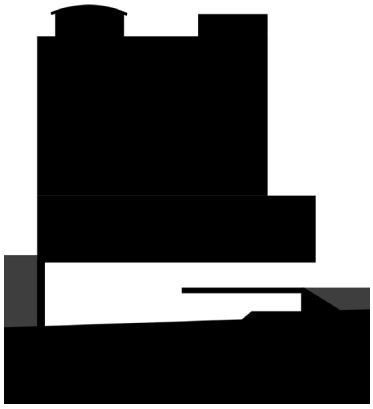


Figura 226. Esquema en alzado de la relación doble altura y mezanine [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Hendel Santiago Ayala.

La zona de las máquinas de impresión, en el primer nivel, fue de doble altura, lo que aportó espacialidad, ventilación y luz, además de un ambiente eficiente. La doble altura se conectó con un mezanine, en el que se ubicaron las oficinas administrativas, lo que permitía el control directo del proceso de producción. De esta forma, la planta baja y el mezanine se configuraron como elementos clave para el funcionamiento operativo de la empresa, mientras que la torre de oficinas, sobre ellos, proporcionó un espacio más privado y enfocado en la actividad administrativa.

Aunque la estrategia de emplazamiento fue sólida, se complementó con decisiones formales y espaciales que enriquecieron el proyecto. Entre ellas se destaca el achaflanamiento de la esquina, una operación que permitió generar una terraza vinculada al acceso principal en el segundo nivel. Este recurso no solo resolvió la complejidad del lote en esquina, sino que también configuró un espacio público de transición y un gesto urbano que abrió el edificio hacia su contexto inmediato.

Las terrazas, presentes tanto en la plataforma como en la torre, adquirieron un papel protagónico en el edificio: respondieron a la geometría del predio y al desnivel del terreno pero, al mismo tiempo, funcionaron como espacios intermedios que vincularon el interior con la ciudad. La terraza en la esquina suavizó la transición entre la calle y el acceso principal, mientras que las

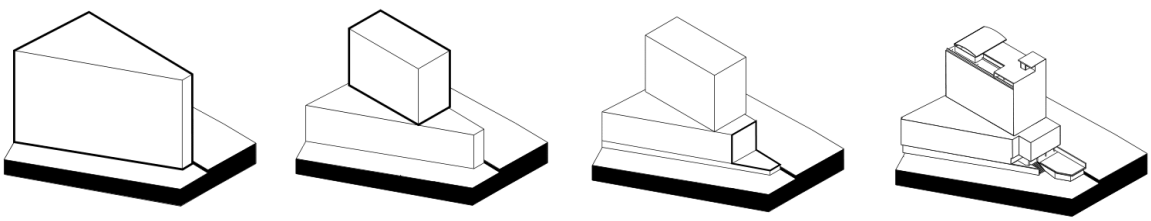


Figura 227. Esquema volumétrico de decisiones formales y espaciales [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Hendel Santiago Ayala.

terrazas en la torre prolongaron las oficinas hacia el exterior, lo que ofreció ventilación, iluminación natural y áreas de pausa para las actividades de los usuarios. Además, al fragmentar la volumetría y otorgar ritmo a la fachada, las terrazas redujeron la sensación de masividad de la torre y aportaron ligereza visual al conjunto.

De este modo, las terrazas no solo cumplieron una función utilitaria, sino que se constituyeron en dispositivos de mediación espacial que humanizaron el espacio de trabajo y reforzaron la relación entre arquitectura, usuario y ciudad. Este recurso proyectual reflejó, a su vez, la intención de la firma por mantener la escala humana como criterio rector y por entender la arquitectura como una práctica capaz de integrar técnica, forma y habitar en un proceso coherente.

En el edificio Antares, la materialidad adquirió un papel central en la configuración arquitectónica. A diferencia de otros proyectos residenciales de la firma, aquí se recurrió a una mayor diversidad de acabados: ladrillo, mármol, granito, piedra y concreto, seleccionados tanto por su durabilidad como por su capacidad de conferir jerarquía y carácter al conjunto.

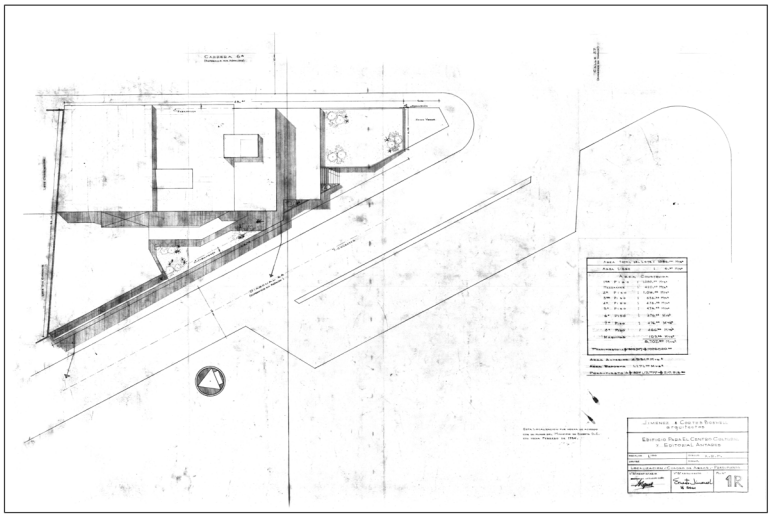


Figura 228. Planta de localización, plancha N 1R. Arquitectos Jiménez y Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Edificio para el Centro Cultural y Editorial Antares, carpeta 78, plano JCB.78.001. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

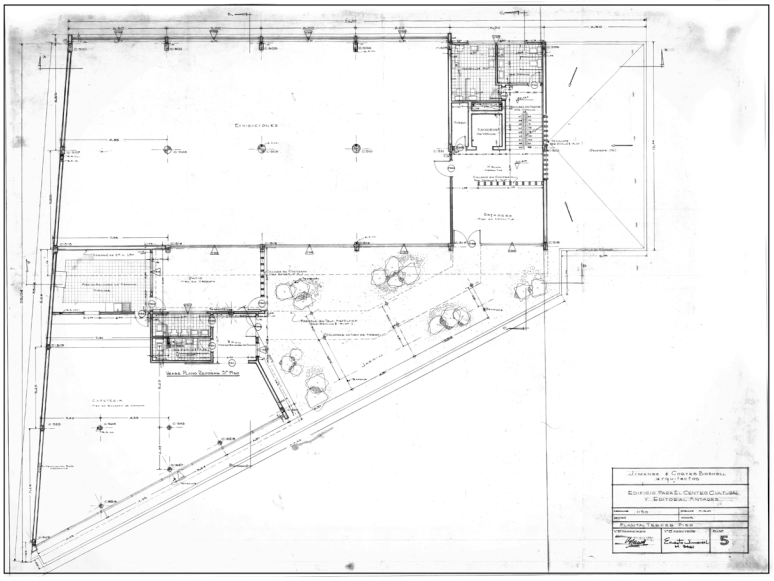


Figura 229. Planta tercer piso, plancha N5. Arquitectos Jiménez y Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Edificio para el Centro Cultural y Editorial Antares, carpeta 78, plano J&CB.78.005. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

El elemento más distintivo lo constituyeron las celosías de concreto en la plataforma, que otorgaron profundidad a la fachada y un ritmo particular al volumen. Más allá de su función compositiva, estas celosías introdujeron una cualidad de permeabilidad: permitieron el paso controlado de luz y aire, suavizando las transiciones entre interior y exterior. Así, las divisiones rígidas se transformaron en filtros, lo que generó una atmósfera más ligera y dinámica que enriqueció la experiencia espacial.

Con ello, la firma reafirmó su interés por el detalle constructivo y por integrar técnica, forma y habitar en un mismo gesto. En Antares, la materialidad no se limitó a resolver aspectos técnicos, sino que se convirtió en un recurso proyectual que contribuyó a la identidad del edificio y a su diálogo activo con la ciudad.

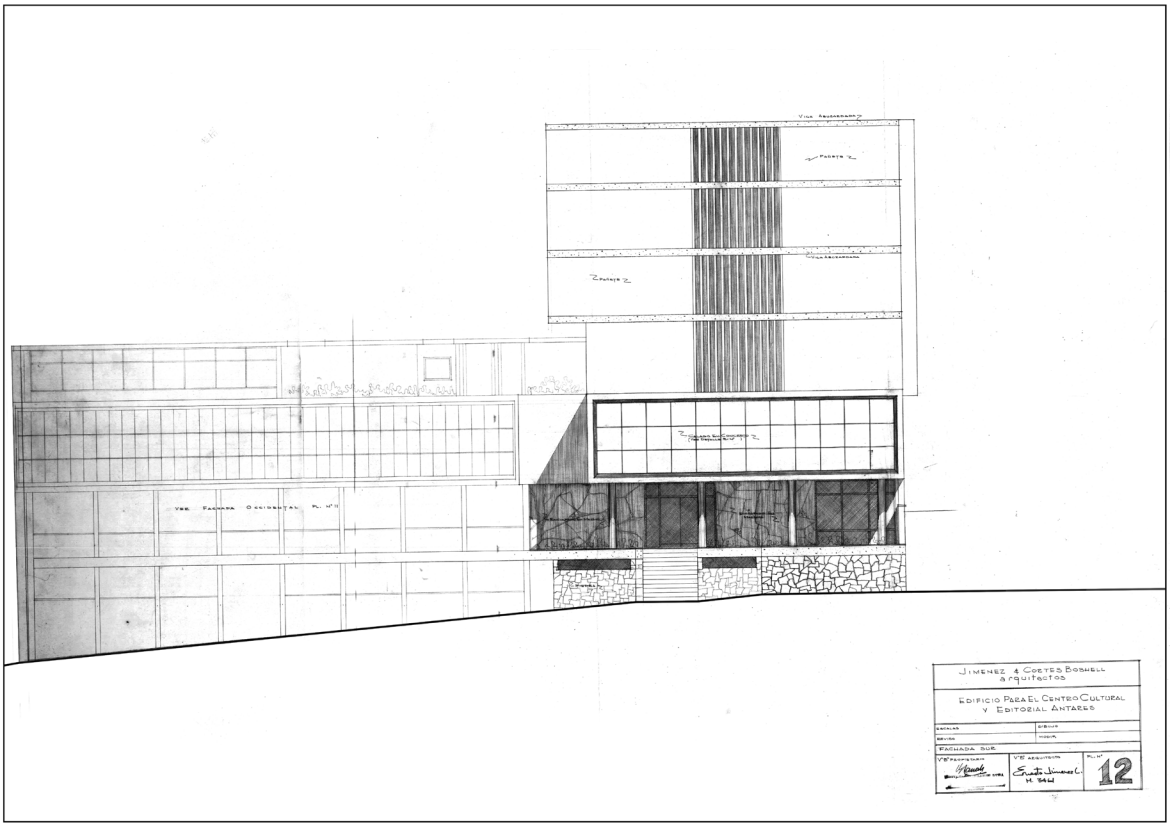


Figura 230. Fachada sur de acceso, plancha N12. Arquitectos Jiménez y Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Edificio para el Centro Cultural y Editorial Antares, carpeta 78, plano JCB.78.012. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

El edificio Antares respondió de manera innovadora a las condiciones de un lote triangular y en desnivel, y resolvió el programa con eficiencia y coherencia volumétrica; las terrazas, al aliviar la masividad y actuar como espacios de transición, reforzaron el vínculo entre interior y ciudad, y mostraron cómo la firma transformó las restricciones del lugar en un gesto arquitectónico claro y riguroso.

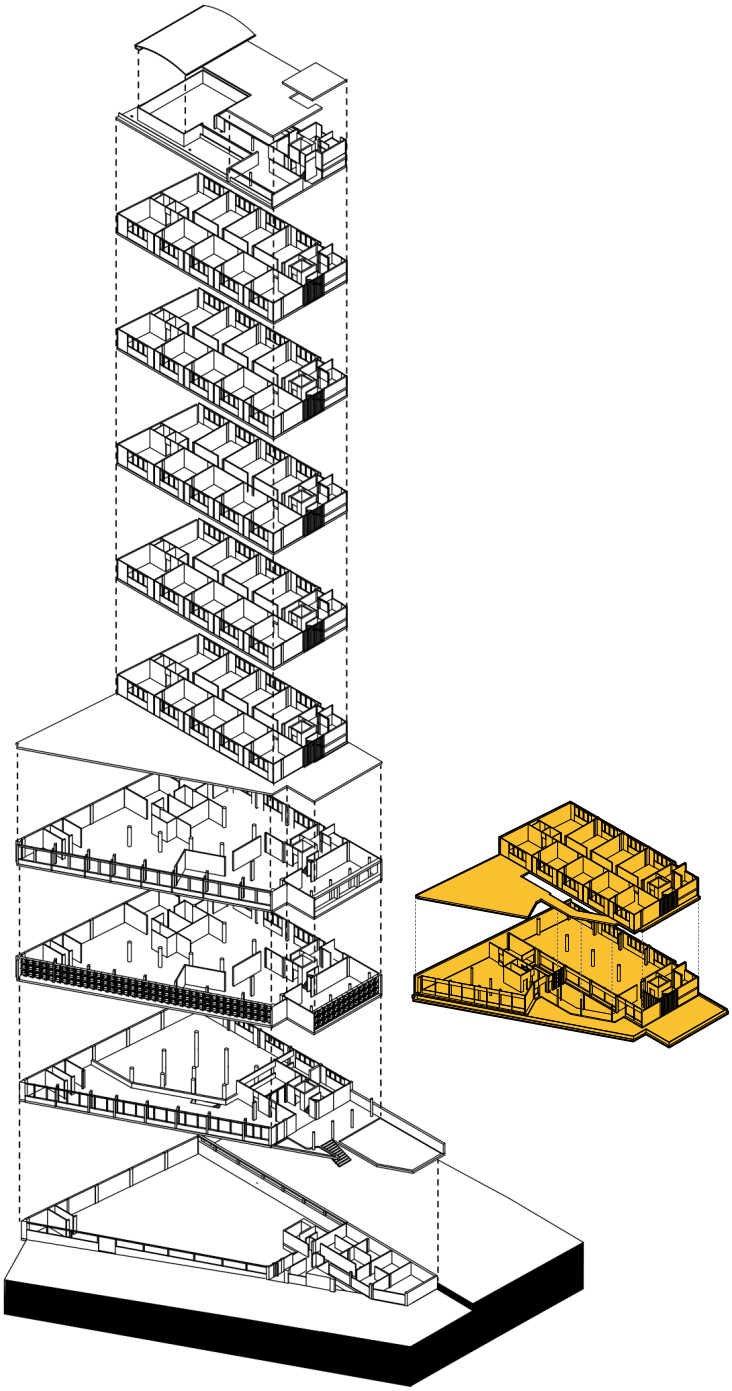


Figura 231. Axonometría explotada edificio para el Centro Cultural y Editorial Antares, realizado a partir de fuentes históricas [Documento digital]. Sin fecha.
Fuente: Elaboración propia, Hendel Santiago Ayala.

Urbanización Campo Alegre

Ana Milena Gómez Gelves

La urbanización Campo Alegre está ubicada entre las carreras 11 y 12 con calle 111, en el norte de Bogotá; fue diseñada y construida por la firma Jiménez & Cortés Boshell entre 1986 y 1992. Este proyecto fue el resultado de la larga trayectoria de la firma en el diseño y construcción de viviendas con un excelente nivel técnico y su interés en la manera de habitar. La intención sobre la implantación del proyecto para hacer una continuidad entre lo existente y el futuro desarrollo de la ciudad, junto con el uso óptimo de materiales y el sistema constructivo, además de la cuidadosa integración de espacios para diferentes tipos de usuarios con el fin de crear comunidad, hicieron de Campo Alegre un reflejo de los ideales de la firma. Este equilibrio entre funcionalidad y calidad de vida fue reconocido con una Mención de Honor en la Bienal Colombiana de Arquitectura de 1992.

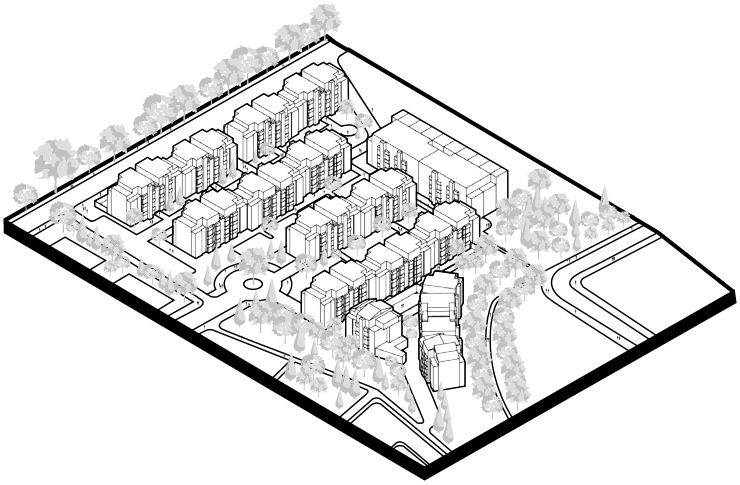


Figura 232. Axonometría Modelo 3D de la Urbanización Campo Alegre, realizado a partir de fuentes históricas [Documento digital]. 2024. Fuente: Elaboración propia, Santiago Andrés Guerrero y Hendel Ayala Rojas.



Figura 233. Boceto a mano alzada de exploración sobre implantación. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Boceto]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.007. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

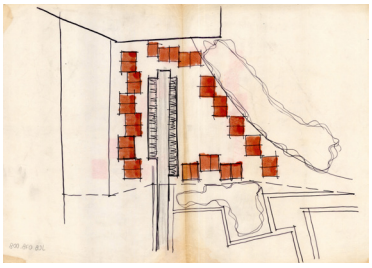


Figura 234. Boceto a mano alzada de exploración sobre implantación. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Boceto]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.008. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

En la década de 1980, Bogotá pasaba por un rápido crecimiento urbano debido al aumento poblacional, lo que provocó la expansión hacia las periferias norte y occidente de la ciudad, esto requirió de la construcción de urbanizaciones para responder a la demanda de vivienda de clases medias y altas. En este contexto, la firma Jiménez & Cortés Boshell desarrolló el proyecto en un lote vacío que provocaba desarticulación entre zonas residenciales existentes y terrenos aún sin construir, este fue un factor importante para el proyecto y su entorno.

La implantación del conjunto fue el resultado de un minucioso proceso de estudio, el cual se vio reflejado en las planimetrías y bocetos (figuras 233 y 234) elaborados antes de la propuesta final. La solución de implantación se enfocó en la continuidad del espacio público y la conexión con las áreas residenciales circundantes, para crear articulación con el entorno urbano. Este enfoque permitió que el proyecto aprovechara el lote vacío para generar espacios de circulación que se dieron de manera natural, reforzando el tejido urbano en desarrollo, sin perder la escala humana.

Las estrategias para el desarrollo de la urbanización incluyeron la subdivisión del lote en manzanas o etapas, con el objetivo de evitar la masificación (figura 235). Se repitieron dos tipos de módulos. El primero, que fue el más utilizado en el proyecto, se ubicó cerca de la carrera 11 y tuvo dimensiones aproximadas de 12 metros de ancho por 19 metros de largo. El segundo tipo de módulo se

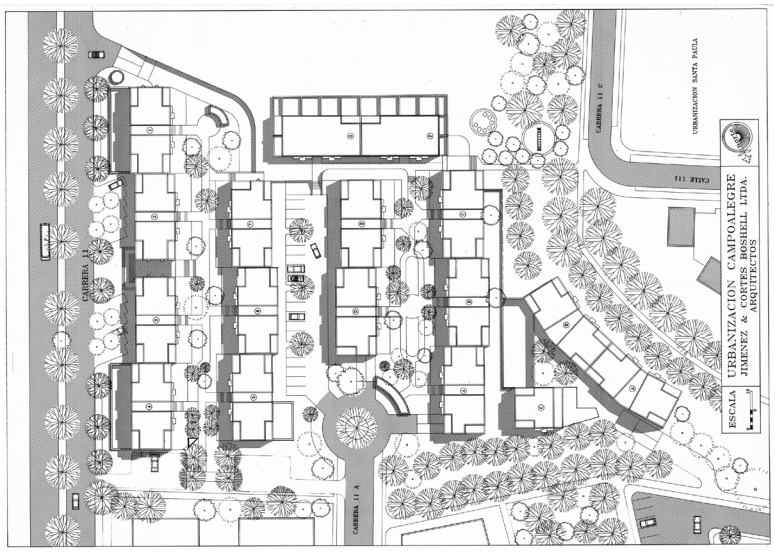


Figura 235. Plano de implantación. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.017. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

ubicó perpendicularmente a la rotonda del proyecto y midió aproximadamente 11 metros de ancho por 42,5 metros de largo. Además, estos módulos fueron diseñados con una altura determinada para evitar la excesiva densidad vertical, manteniendo una escala humana tanto en el interior como en el exterior de la urbanización.

Si bien las estrategias para tratar el lugar fueron acertadas, no bastaban por sí solas; es importante destacar las acciones que promovieron una espacialidad funcional tanto en el interior como el exterior de la urbanización. Por ejemplo, las fachadas de los módulos no eran superficies uniformes y contaban con un ritmo de vacíos que, en el volumen general, se tradujeron en terrazas. Esto redujo la sensación de masividad en el proyecto y proporcionó una escala humana al conjunto.

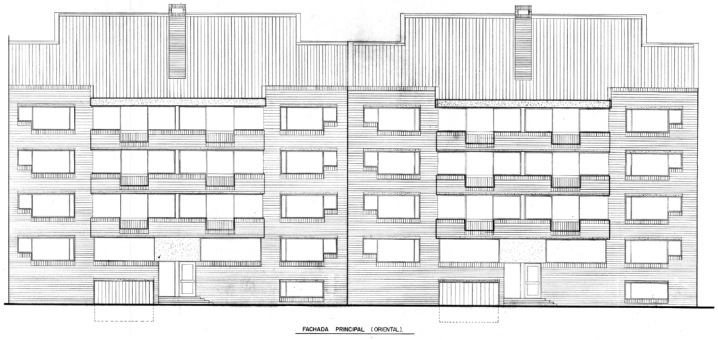


Figura 236. Plano de fachada principal E2 - E3 - E4 - E5, plancha N9 E. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Enero 1978.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.030. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

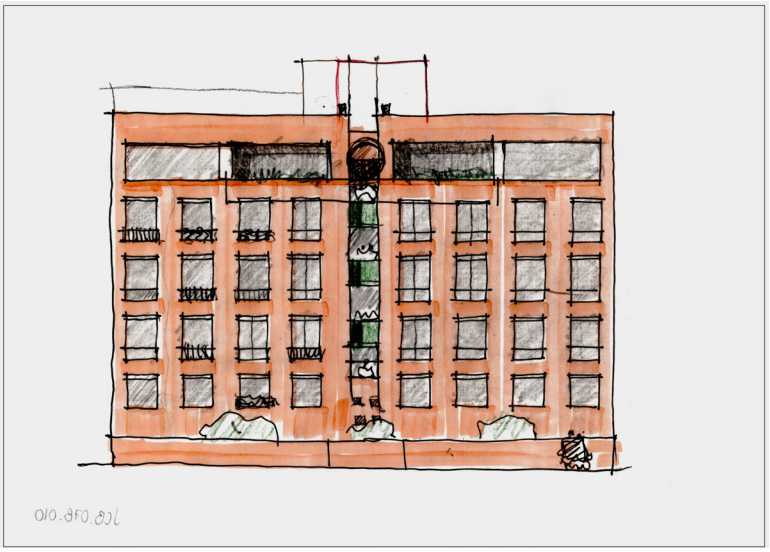


Figura 237. Boceto a mano alzada de exploración en el ritmo y sombras de fachada. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Boceto]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.010. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Al igual que la implantación, las fachadas atravesaron varios cambios y exploraciones que se pueden rastrear en los planos y bocetos del proyecto, donde los arquitectos estudiaron las variaciones de las sombras producidas por elementos que sobresalen de la fachada y las posibles configuraciones entre ellos, buscando cómo estas incidencias lumínicas transformaban la percepción del edificio y daban un ritmo al mismo.

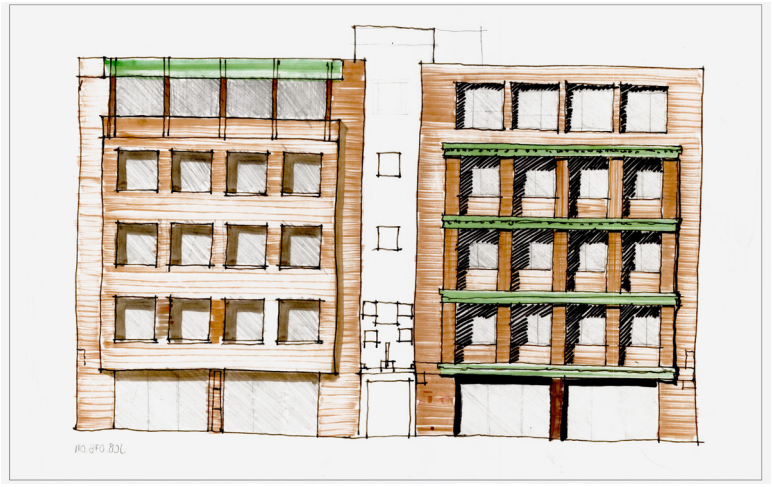


Figura 238. Boceto a mano alzada de exploración en el ritmo y sombras de fachada. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Boceto]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.011. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

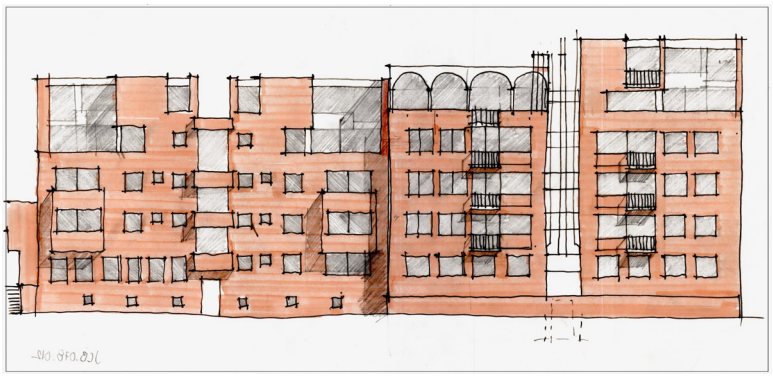


Figura 239. Boceto a mano alzada de exploración en el ritmo y sombras de fachada. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Boceto]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.012. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

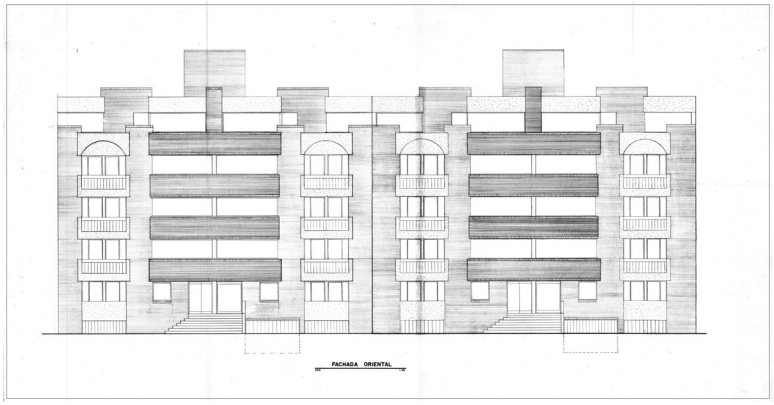


Figura 240. Plano de fachada oriental E2 - E3 - E4 - E5, plancha N12 E, Modificación en proyecto edificio Campo Alegre. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Abril 1979.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.039. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

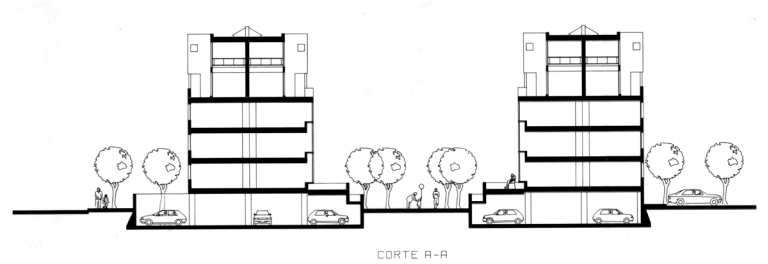


Figura 241. Plano edificios Campo Alegre Corte A-A. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.019. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

La disposición entre los módulos permitió crear calles internas que facilitaron la circulación y promovieron la interacción entre los usuarios. Además, el retranqueo en la primera planta de los volúmenes generó terrazas que funcionaron como áreas comunes privadas, donde los habitantes podían reunirse, observar o relacionarse con el entorno exterior. Estos espacios exteriores, junto con el diseño de las calles interiores, reforzaron la vida urbana y fomentaron la interacción social en la comunidad.

Otra acción que reforzó la vida urbana fue el diseño de diferentes células de vivienda, las cuales respondieron a diversas necesidades y modos de vida. Se desarrollaron tres tipos principales de apartamentos: el tipo A, que incluyó 3 habitaciones, 3 baños, sala-comedor, cocina y área de lavandería; el tipo B, un dúplex con sala, comedor, cocina y balcón en el primer nivel, y una habitación, un baño y un estudio en el nivel superior; y el tipo C, que consistió en apartaestudios con cocina, sala-comedor, baño y medio, y una habitación; se ofreció así una configuración funcional y de calidad, a diferencia de los actuales apartaestudios. Además, en algunas tipologías se hizo uso de dobles alturas y mezanines, lo que dio riqueza espacial al proyecto.

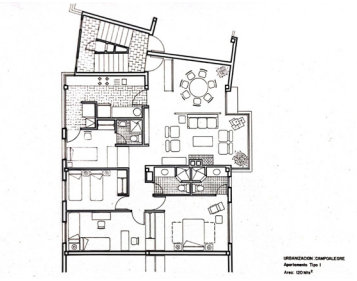


Figura 242. Planta del apartamento tipo 1, 120 m². Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.0016. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

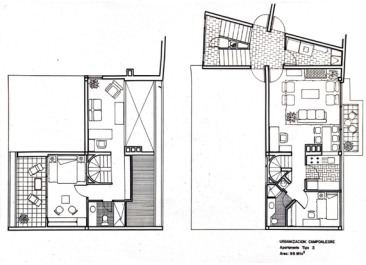


Figura 243. Planta del apartamento tipo 2, dúplex, 95 m². Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.0016. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

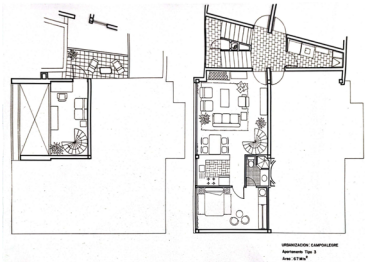


Figura 244. Lámina de plano apartamento tipo 3, dúplex, 67 m². Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.0016. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

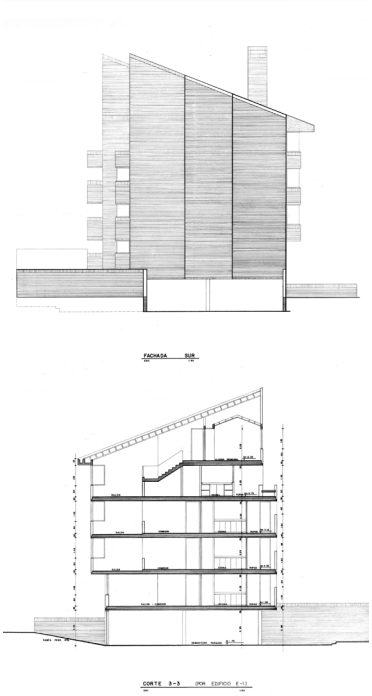
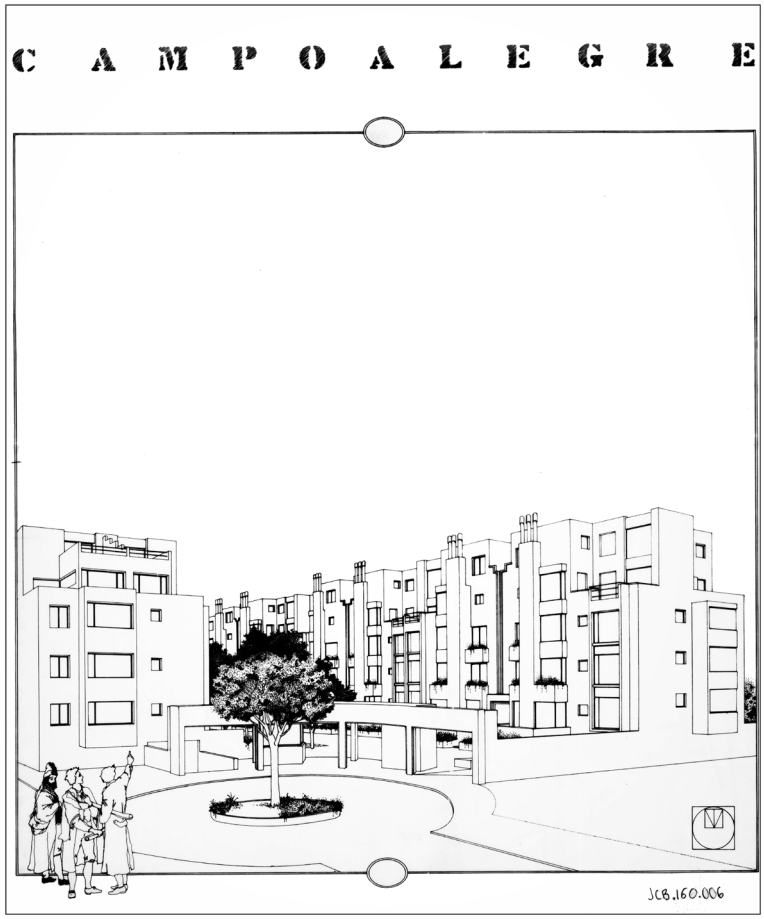


Figura 245. Planos de fachada sur E - 1 y corte 3 - 3 E- 1, Plancha N 15 E. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Plano arquitectónico]. Septiembre 1978.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.043. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Figura 246. Perspectiva de la entrada a la urbanización Campo Alegre, tipo póster, hecha a mano en tinta y con instrumentos. Arquitectos Jiménez & Cortés Boshell [Perspectiva]. Sin fecha.
Fuente: Tomado de Colección J&CB, proyecto Urbanización Campo Alegre, carpeta 160, plano JCB.160.006. Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia.

Las soluciones adecuadas para responder a factores como el lugar y la espacialidad en Campo Alegre reflejaron la amplia experiencia acumulada de la firma Jiménez & Cortés Boshell en diseño y construcción de viviendas. Este conocimiento se evidenció en la elección de materiales para el proyecto, en especial el uso de ladrillo y concreto. La combinación de estos materiales demostró un entendimiento profundo de sus ventajas: su alta durabilidad y resistencia permitieron reducir significativamente los costos de mantenimiento a largo plazo. Además, el ladrillo contribuyó como un aislante térmico y acústico efectivo, lo cual benefició tanto en el interior de cada unidad habitacional como en el conjunto en su totalidad, al generar una atmósfera tranquila y acogedora. Esta capacidad de aislamiento del ladrillo ayudó a mitigar el ruido urbano, proporcionando un ambiente que alejaba al usuario del bullicio de la ciudad y contribuía para dar mejor calidad de vida en la urbanización.



La trayectoria de la firma Jiménez & Cortés Boshell revela un proceso proyectual caracterizado por la atención simultánea al lugar, la forma y la materialidad, factores que se integran en cada encargo con una lógica rigurosa y sensible al habitar. Como se evidenció en el análisis de proyectos como el edificio para la Editorial Antares (1958) y la urbanización Campo Alegre (1986-1992), la firma logró responder a contextos distintos —el primero, un lote triangular en el centro de la ciudad; el segundo, un vacío urbano en expansión hacia el norte de Bogotá—, mediante estrategias de implantación y espacialidad que no solo resolvieron el programa, sino que aportaron a la construcción del tejido urbano.

Estos casos ilustran cómo, desde sus inicios, la firma entendió la arquitectura como un diálogo entre factores extrínsecos como el lugar, la técnica y la actividad, y lógicas intrínsecas de la disciplina, particularmente la forma. Esta postura le permitió configurar un lenguaje propio, apoyado en la minuciosidad del detalle y el uso de materiales minerales como el ladrillo y el granito, que otorgaron identidad y permanencia a sus obras.

El contraste entre un proyecto temprano de uso mixto y uno posterior de vivienda colectiva evidencia tanto la consistencia como la evolución de su pensamiento arquitectónico. En ambos se reconoce un principio rector: cada decisión proyectual debía traducirse en un «trabajo bien hecho», en el que la espacialidad, la escala humana y la calidad constructiva convergieran para garantizar la habitabilidad y el sentido de comunidad. En este sentido, resulta significativo que la firma haya iniciado su trayectoria con proyectos de vivienda, entendida como la unidad básica de la arquitectura. Estas primeras obras, aunque en muchos casos ya no subsistan, aportaron a la consolidación del tejido urbano en Bogotá y sirvieron de base para que la firma desarrollara sus ideales sobre cómo debía concebirse la arquitectura: una práctica donde la técnica, la forma y el habitar se integran en un proceso coherente y riguroso.

De esta manera, la obra de Jiménez & Cortés Boshell no solo refleja una práctica arquitectónica minuciosa y sistemática, sino también una reflexión constante sobre el acto de habitar y su relación con la ciudad, dejando un legado significativo en el panorama arquitectónico colombiano.

Bibliografia

Arias, M. (diciembre 20, 2016). Legado arquitectónico: Ernesto Jiménez. *Revista AXXIS*. https://revistaaxxis.com.co/arquitectura/legado-arquitectonico-ernesto-Jiménez/

Bernal, M. I. (2021). Estado del arte sobre la urbanización en los bordes de las ciudades. «Una revisión desde la historia del hábitat popular del sur de Bogotá». *Revista Ciudades, Estados y Política, 8*(3), 131–146. https://doi.org/10.15446/cep.v8n3.91754.

Jané, M. (2009). *Ernesto Jiménez*. Ediciones Uniandes. https://ediciones.uniandes.edu.co/gpd-ernesto-jimenez-arquitecto-9789586954037-680d18a55ad18.html

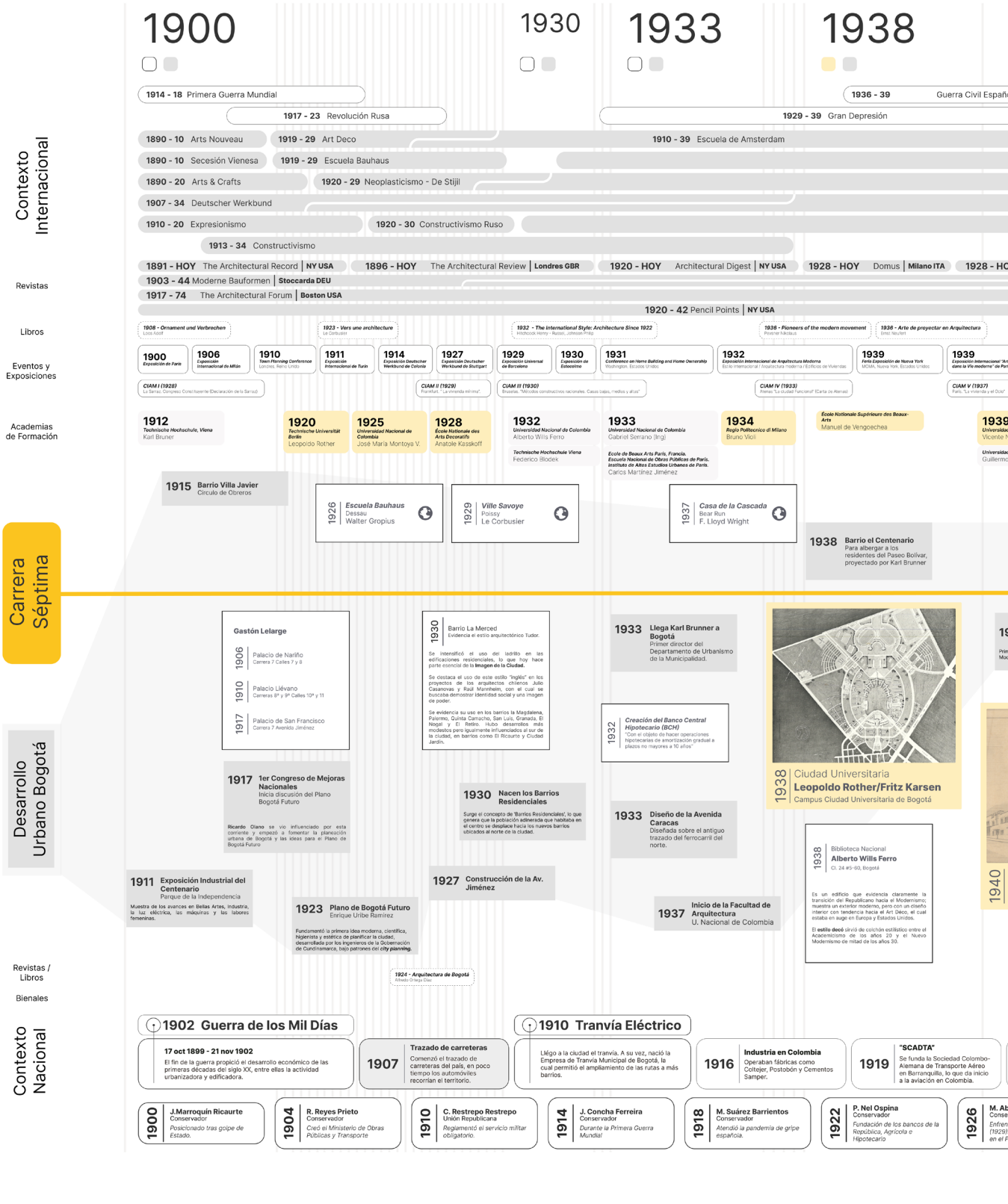
Jiménez, A. E. (otoño, 2002). [Entrevistado por Departamento de Arquitectura, Universidad de los Andes].

SECCIÓN 3

MAPEO CONCEPTUAL

Panorama Manifiesto Bogotá Siglo XX

Desarrollo conceptual gráfico del entorno investigado



1942

1947

1948

1950

1958

1960

1964

1965

1968

1970

1975

1978

1981

2000

1939 - 45 Segunda Guerra Mundial

1950 - 53 Guerra de Corea

1953 - 58 Revolución Cubana

1957 - 75 Carrera Espacial

1947 - 89 Guerra Fría

1880 - 91 Caída del Muro de Berlín

1932 - 60 Estilo Internacional

1950 - 69 Brutalismo

1970 - 90 Posmodernismo

1990 - 2000 Pluralismo Moderno

1920 - 59 Purismo Funcionalista

1960 - 79 Megaestructuras

1960 - 69 Movimiento Metabolista Japones

1978 - 2000 High-Tech

1980 - 99 Deconstructivismo

1910 - 69 Arquitectura Orgánica

1990 - 99 Arquitectura Blob

1920 - 1949 Racionalismo Italiano

1949 - 65 TEAM TEN

1967 - 73 New York Five

1929 - 67 Arts & Architecture | LA USA

1945 - 95 Progressive Architecture | NY USA

1942 - 43 New Pencil | NY USA

1941 - 2007 Techniques et architecture | Paris FRA

1962 - 2012 Revista Escala | Colombia

1946 - 2007 Revista Proa | Colombia

1942 Casa Salvino
Vicente Nasi
Carrera 7 con Calle 53

1942 Edificio Urbe Ramírez
José María Montoya
Avenida Jiménez con Carrera 5

1942 Edificio Comercial para el Dr. Leopoldo Rother
José María Montoya
Carrera 10 con 11

1943 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1943 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1944 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1945 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1945 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1946 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1946 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1947 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1947 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1948 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1948 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1948 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1948 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1949 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1949 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1950 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1950 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1951 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1951 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1952 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1952 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1953 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1953 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1954 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1954 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1955 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1955 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1956 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1956 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1957 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1957 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1958 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1958 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1959 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1959 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1960 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1960 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1961 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1961 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1962 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1962 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1963 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1963 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1964 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1964 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1965 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1965 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1966 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1966 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1967 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1967 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1968 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1968 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1969 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1969 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1970 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1970 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1971 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1971 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1972 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1972 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1973 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1973 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1974 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1974 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1975 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1975 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1976 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1976 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1977 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1977 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1978 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1978 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1979 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1979 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1980 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1980 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1981 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1981 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1982 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1982 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1983 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1983 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1984 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1984 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1985 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1985 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1986 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1986 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1987 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1987 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1988 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1988 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1989 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1989 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1990 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1990 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1991 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1991 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1992 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1992 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1993 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1993 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1994 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1994 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1995 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1995 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1996 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1996 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1997 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1997 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1998 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1998 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

2000 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

2000 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1940 Plano Pertinente
Ciudad Bolívar
Acuerdo 12 de 1940
Concejo de Bogotá

1939 CIAM Rovinj-op
Ciudad Sarapio Gómez
Arte - Arquitectura - Or - M - Arquitectura
Arquitectura - Arquitectura de la arquitectura

1942 Cajo de Vivienda Popular
Dedicada a la construcción de vivienda económica obrera

1942 Primera visita de Le Corbusier a Bogotá

1944 Plan Soto - Suteman
Arquitectura - Urbanismo

1945 Plan Vial de la SCA
Sociedad de Arquitectos y Ingenieros de Colombia. Sección de Arte de Bogotá

1945 Facultad de Química
Leopoldo Rother - Bruno Violi
Ciudad Universitaria Bogotá - UN

1945 Edificio Comercial para el Dr. Leopoldo Rother
José María Montoya
Carrera 10 con 11

1945 Diseño de Tipo
"Modulo y Arquitectura"
Ciudad Universitaria Chretien
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1946 Propuesta Ciudadela del Empleado
Revista PROA

1946 Plan vial "Bogotá 1960"
Revista PROA

1946 Edificio Monserrate, El
Germán Tejiero de la Torre
Avenida Jiménez 45-38

1946 Edificio Vergaracha
Manuel de Vengoechea
Calle 24 A - 14

1947 Primera visita de Le Corbusier a Bogotá

1949 Segunda visita de Le Corbusier a Bogotá
15 al 30 de mayo

1950 Tercera visita de Le Corbusier a Bogotá
16 de febrero a 6 de marzo

1950 Cuarta visita de Le Corbusier a Bogotá
Carrera del Dar Alto a Septiembre 1 a Octubre 30

Urbanismo para frenar el crecimiento desmedido de Bogotá, universidad de... el transporte público, etc.

1947 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1947 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1947-51 Plan Piloto para Bogotá
Taller de Le Corbusier - Paris / German Samper / Rogelio Salmona / Reynaldo Valencia
Bogotá, Colombia

1948 Edificio de Apartamentos
Vicente Nasi
Avenida Jiménez con Calle 53

1948 Universidad Nacional de Colombia
Germán Samper

1948 Universidad Nacional de Colombia
Hernán Herrera

1948 Universidad Nacional de Colombia
Rogelio Salmona (2 unos)

1948 Universidad Nacional de Colombia
Alberto Wills

1948 Universidad Nacional de Colombia
Francisco Pizano

1948 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1948 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1948 Centro Urbano Antonio Nariño
Plan Piloto (Germán Samper, Hernán Vargas, Daniel Suatez, Juan Maldrido)
Av. Américas - Carrera 30

1949 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1949 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1950 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1950 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1950 Universidad de los Andes
Diseño Ciudad de Bogotá

1950 Casa Alfonso Botero
Manuel de Vengoechea
Carrera 20-31-06

1950 Plan Regulador de Bogotá
Wiener y Sert

1951 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1951 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1951 Universidad de Chicago
Enrique Triana

1952 Ayuntamiento
Wurtbaum, Francia
Alvar Aalto

1952 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1952 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1953 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1953 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1953 Desarrollo Centro Internacional

1953 Universidad de los Andes
Diseño Ciudad de Bogotá

1953 Universidad de Illinois
Eduardo Mendoza

1953 Universidad de Illinois
Enrique Triana

1954 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1954 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1954 Ferrocarriles Nacionales de Colombia
Diseño de una terminal para cubrir el uso para actividad ferroviaria en la ciudad de Colombia.

1955 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1955 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1955 Universidad de Illinois
Enrique Triana

1956 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1956 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1956 Centro Administrativo Nacional CAN
Diseño Ciudad Administrativa de Gustavo Rojas Pinilla

1956 Pasos de los Libertadores (Autopista Norte)

1957 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1957 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1957 Plan Piloto Distrital
Plan Piloto de Bogotá
Paris / Germán Samper / Rogelio Salmona / Reynaldo Valencia

1957 Parques Nacionales de Colombia
Diseño de una propuesta para unificar en una sola entidad todos los parques nacionales de Colombia.

1957 Para Cúcuta Nacional
Para Cúcuta Nacional
El arte de la arquitectura y el urbanismo en Colombia. Un inventario de 15 años a un inventario de 15 años a los libertades ciudadanos.

1957 Banco Central Hipotecario (BCH)

1958 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1958 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1958 Edificio El TIEMPO
Bruno Violi
Avenida Jiménez #5-58

1958 Edificio Escalonado
Cuellar Serrano Gómez
Carrera 7 Calle 34

1958 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1958 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1958 Universidad Nacional de Bolivia

1958 Edificio Seagram
Mies Van der Rohe
Más van der Rohe

1958 Frente Nacional
7 ago 1958
Fin de los conflictos bipartidistas en Colombia, como ejercicio de poder político.

1958 A. Lleras Camargo
Liberal - Frente Nacional
Inicio del conflicto armado en Colombia. Visita de John F. Kennedy

1959 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1959 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1959 Edificio para la Fabricación de Textiles
Enrique Triana
Calle 64 - 9

1959 Guggenheim Museum
Nueva York
F. Lloyd Wright

1959 Aeropuerto El Dorado
Proyecto en 1955

1960 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1960 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

1960 Edificio Quimera
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1960 Condominio Parque Santander
Obregón & Guerrero
Carrera 6 #14-99

1960 Edificio Bungia
Bruno Violi
Carrera 7 Calle 34

1960 Edificio Urbe Ramírez
Anatole Kaskoff
Avenida Jiménez con Carrera 5

Otras colecciones del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother



VN

Vicente Nasi

Inventario VN:
Click aqui



MVM

Manuel de Vengoechea Mier

Inventario MVM:
Click aqui

BCH

Banco Central Hipotecario

Inventario BCH:
Click aqui

O&V

O&V

Obregón & Valenzuela

Inventario O&V:
Click aqui

CAMACHO GUERRERO

ARQUITECTOS

C&G

Camacho & Guerrero

Inventario C&G:
Click aqui

Este libro se publicó en agosto de 2026,
para su composición se usaron los tipos Ancizar (Sans y Serif).

Aquí confluyen reflexiones muy importantes para la Facultad de Artes.

Primero, la docencia no es solamente realización de cursos. El gran desafío actual es alcanzar la integralidad en la educación. Docencia, investigación y extensión no son componentes aislados, sino aspectos de una misma actividad genérica que une la actividad pedagógica cotidiana, su presentación como documento, y la proyección de un nuevo conocimiento a la sociedad.

Segundo, sabemos bien que los dominios académicos siguen teniendo una hostilidad hacia las humanidades y las artes, de manera que el camino para llegar a publicaciones académicas rigurosas no es fácil. Para la ciencia tradicional que habla de trabajar sobre hombros de gigantes, es muy diferente que para saberes no acumulativos. Siglos de tradición académica moderna pesan sobre nuestros hombros.

En la modernidad temprana, la consolidación de la Academia como institución del conocimiento abrió una vía científica que amplió nuestra comprensión del mundo. Durante los siglos XVII y XVIII, el desarrollo de métodos sistemáticos de investigación promovió la idea de que el conocimiento debía fundarse en la observación, la experimentación y la validación pública en espacios relativamente autónomos dedicados a la producción y organización del saber. Pero, con la creciente institucionalización y profesionalización de la ciencia durante el siglo XIX, este proyecto se transformó. La especialización de las disciplinas, la burocratización académica y la vinculación entre investigación, Estado e industria reforzaron una forma de racionalidad orientada principalmente a la eficiencia y al control técnico. Esta forma conceptualizada como «razón instrumental» por autores como Max Horkheimer, reduce el horizonte del conocimiento a su utilidad práctica. Estas rigideces institucionales afectan la organización académica e, incluso, el propio desarrollo autónomo del conocimiento científico, al privilegiar ciertos problemas, métodos y finalidades sobre otros posibles.

Cada producción académica proveniente de los campos de las artes se vincula a esa ampliación de los posibles. Esa es esta colección Acto Cumplido.

Miguel Huertas Sánchez,
decano de la Facultad de Artes