

El espacio doméstico en Fernando Martínez Sanabria

EL MURO COMO INTEGRADOR ESPACIAL¹

THE DOMESTIC SPACE IN THE ARCHITECTURE OF FERNANDO MARTÍNEZ SANABRIA
 The wall as a spatial integrator.

Andrés Felipe Erazo Barco

Arquitecto. Doctorando en Proyectos Arquitectónicos.
 Profesor de tiempo completo de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño,
 Universidad de San Buenaventura, Cali, Colombia, colombiano.
 aferazo@usbcali.edu.co

Recibido: 10 de febrero de 2010

Aprobado: 10 de marzo de 2010

Resumen

Este estudio trata sobre un proceso de transformación formal en seis casas que Fernando Martínez Sanabria produjo en Bogotá entre 1957 y 1963 dentro de la arquitectura moderna donde se formula una concepción específica del espacio doméstico. El estudio realiza un análisis formal sobre la organización, los elementos y estrategias de delimitación espacial de las áreas sociales, a partir de estos proyectos y las obras construidas, así como con otras obras del propio Martínez Sanabria y la de otros arquitectos. Los resultados indican la recuperación de la relación de la casa hacia el interior, a través de una forma de integración del espacio a partir del muro, que concentra y vitaliza el interior, renovando la vigencia de valores como la intimidad, la privacidad y el recogimiento, considerados como esenciales de lo doméstico.

Palabras clave: arquitectura moderna, proyecto, casas, Bogotá.

Abstract

This study is about a formal process of transformation in six houses that Fernando Martínez Sanabria produced in Bogota between 1957 and 1963 during modern architecture, in which a specific conception of domestic space is proposed. The study provides a formal analysis on the order, elements, and strategies of spatial delimitation of the social areas, from these projects and built works, as well as other Martínez Sanabria's works and others architects. The results indicate the recovery of the relationship of the house into the interior, through a form of a spatial integration from the wall, which concentrates and vitalize the interior space, renewing the validity of values like intimacy, privacy, and seclusion, considered essential to the domestic.

Key words: modern architecture, project, houses, Bogotá.

¹ Este artículo es producto de un informe de avance del proyecto de investigación "El espacio doméstico en la arquitectura de Fernando Martínez Sanabria: 1957-1963", que se desarrolla actualmente en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de San Buenaventura de Cali, Colombia, para optar al título de Doctor en la Universidad Politécnica de Cataluña, España.

Introducción

Fernando Martínez Sanabria (FMS) nació en 1925 en Madrid, España, y murió en 1991, en Bogotá, Colombia. Llegó a Colombia en 1938 y se graduó como arquitecto en 1947, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Esta facultad fue fundada y dirigida por arquitectos formados bajo los planteamientos de la arquitectura moderna. En 1947 conoció a Le Corbusier en Bogotá, con quien desarrolló una pronta amistad; de este modo, se convirtió en uno de los más importantes promotores de las ideas del maestro suizo en Colombia². Desde su graduación fue docente de la Universidad Nacional, donde mantuvo su cátedra hasta los últimos años de su vida, y su labor como director de proyectos de grado.

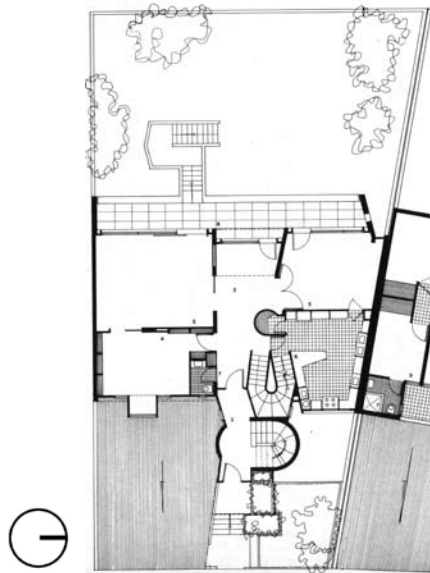
FMS prácticamente no escribió sobre arquitectura, su pensamiento quedó en sus alumnos y colegas a través de sus clases y de las tertulias en su casa, que fue lugar de reunión de intelectuales y de la vanguardia artística de la época. En el registro de sus declaraciones tampoco hay formulaciones teóricas –se mostraba reacio a ellas–, existen sentencias genéricas o anecdóticas sobre algunos aspectos de su arquitectura³.

Durante su vida profesional se ocupó, principalmente, del diseño de casas, que fueron los proyectos que más le encargaron y a los que les dio mayor dedicación. El periodo comprendido entre finales de los años cincuenta y la mitad de los sesenta es considerado el más fecundo de su actividad profesional, pues fue cuando produjo las casas objeto de este estudio, marcó una distancia con la influencia de Le Corbusier y concretó una inclinación hacia la denominada corriente organicista, dentro de la cual se le considera como su mayor exponente. Las casas señaladas se entienden como un manifiesto sobre la adaptación de la arquitectura moderna a las condiciones locales, pues reúnen gran parte de las preocupaciones y búsquedas que alentaban, durante ese periodo, la discusión sobre la arquitectura en Colombia. Sin embargo, la polarización ideológica que caracterizó este momento parece haber rodeado su figura de un halo mítico, que ha aplazado, hasta el momento, un análisis concreto de su arquitectura.

En la obra estudiada de FMS, se identifica un proceso de transformación formal que modifica un canon del espacio interior que se adoptó en la arquitectura de las

2 El inicio de su práctica profesional estuvo marcado por esta influencia, en la época en que trabajó en la Oficina de Inmuebles Nacionales del Ministerio de Obras Públicas, institución que, junto con la revista *Proa* y la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, fueron los principales difusores de la arquitectura moderna en Colombia.

3 Solo su ponencia de clausura del Quinto Foro Internacional titulado “La casa, la vivienda”, organizado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes del 2 al 6 de abril de 1990 en Bogotá, ofrece datos relevantes para nuestro estudio (Martínez, 1992).



1a. Planta del primer piso

Todas las fotografías han sido suministradas por el autor del artículo. Son reproducidas bajo su responsabilidad. Las fuentes de las imágenes se encuentran al final del texto. N del E.

casas modernas en Bogotá y, en general, en Colombia: un espacio horizontal y homogéneo, que se caracteriza por la continuidad espacial de las diferentes estancias sociales y su proyección al exterior (ver figura 7).

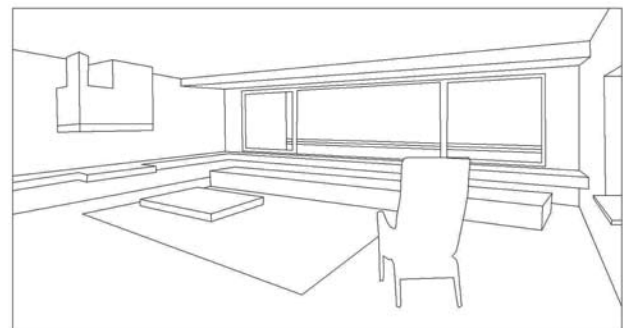
FMS invierte esta relación del espacio y lo vuelca hacia el interior. Esto se logra por una concentración y vitalización del interior a través de una forma de integración espacial, con base en la manipulación del muro, que impide que se diluyan las estancias en un todo continuo y homogéneo. El interior preserva la intimidad, la privacidad, el recogimiento, aspectos que fueron desplazados durante el proceso de modernización que llevó, en las casas, a la disolución de su límite con el exterior.

Las casas objeto de estudio son: la casa Martínez Dorrien, para su familia y su propia vivienda (1957); las casas Ungar y Zalamea (1960); las casas Wilkie y Santos (1962); y la casa Calderón (1963). Estas casas se encuentran en un paisaje urbano definido: en las zonas altas de las faldas de los cerros Orientales de Bogotá, con dominio sobre la ciudad, cubren un radio de un kilómetro de urbanizaciones de lotes con casas entre medianeras que mantienen una orientación en sentido este y oeste, con vistas hacia la montaña o la sabana.

En el desarrollo de estas obras, FMS formula una concepción del espacio doméstico que llega a representar un significativo episodio proyectual, como una experiencia interpretativa que puede permitir un mejor conoci-



1b. Fachada al oriente. Fotografía Margarita Roa Rojas. Intervenida por Andrés Felipe Erazo Barco



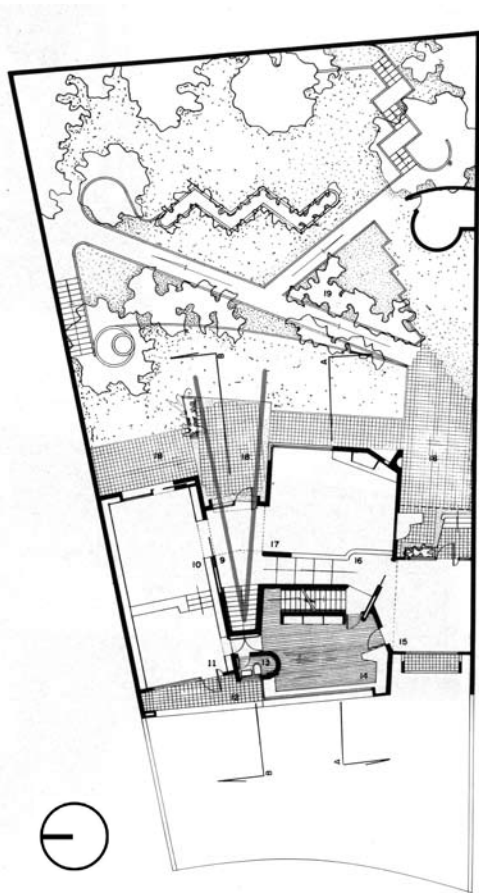
1c. Salón tercer piso. Dibujo Andrés Felipe Erazo Barco

Figura 1. Casa Martínez Dorrien. 1957

miento de un momento histórico, en el cual la definición de la casa se propone como “tarea” específica de la arquitectura. En este sentido, el proceso y los procedimientos de transformación que se describen, alcanzan un valor instrumental definitivo y, por tanto, teórico, que vuelve especialmente sugerente, el análisis de los proyectos.

Metodología

La investigación se ha desarrollado mediante un estudio deductivo sobre los proyectos. A través del análisis se pretende reconocer y comprender cómo fueron ejecutados, para acceder así, a su lógica formal y, desde ella, poder establecer relaciones y conjeturas con base en algunas teorías. Hasta el momento, la mayor parte de los trabajos revisados, realizados y publicados sobre FMS han sido de carácter inductivo, pues explican su obra como resultado de unas influencias, basadas principalmente en



2a. Planta del primer piso.



2b. Fachada oeste. Fotografía Hernán Díaz.



2c. Salón. Fotografía Hernán Díaz.

Figura 2. Casa Ungar, 1960.

la denominada arquitectura orgánica; explicaciones éstas que no permiten reconocer el problema específicamente arquitectónico que FMS se planteó resolver y que pueda ser útil para la práctica del proyecto.

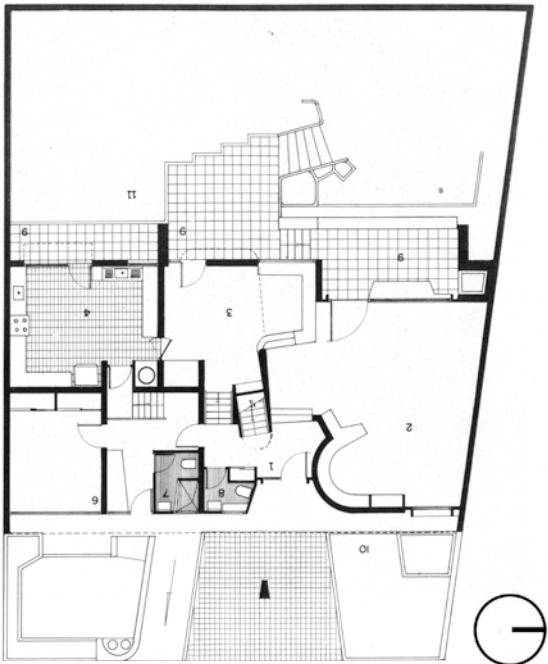
La investigación se ha propuesto en cuatro fases: documental, bibliográfica, de análisis y de conclusiones. De ellas se describen a continuación, destacando sus elementos más relevantes, las tres primeras que son las que se han desarrollado en este trabajo hasta el momento.

La fase documental ha consistido en la revisión del archivo Fernando Martínez Sanabria del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, donde se han recopilado los planos originales del autor, correspondientes a las casas de estudio. La indagación se amplió a su biblioteca privada y a unos diarios personales de los que existen extractos publicados. Se ha adelantado, también, la producción de documentación fotográfica sobre las obras y entrevistas con los propietarios, colegas, amigos y colaboradores de FMS, así como con los críticos que se han ocupado de su obra.

En la fase bibliográfica se han revisado básicamente tres tipos de documentos: los trabajos publicados sobre la obra de FMS, algunos referentes históricos y trabajos teóricos de aproximación a sus proyectos.

De los primeros documentos se destacan: el libro *Trabajos de arquitectura* (Barreto, Montenegro y Niño, 2000); el catálogo *Fernando Martínez Sanabria, Vida y obra* (Zalamea y otros, 1993) y la conferencia de clausura que FMS presentó ante un foro internacional sobre la casa que se publicó en *Cuadernos Proa No. 14, La Casa - La Vivienda* (Martínez, 1992).

Entre los referentes históricos se encuentra, principalmente, el libro *Historia de la arquitectura en Colombia* (Arango, 1993); y los libros sobre la arquitectura norteamericana *The Shingle Style and the stick style: Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright* (Scully, 1971) y *La arquitectura del humo* (Bonet, 1994) que trata el *open planning* o planta abierta y fluida, como referente fundamental para el desarrollo de la arquitectura moderna.



3a. Planta del primer piso.



3b. Fachada este. Fotografía Hernán Díaz.



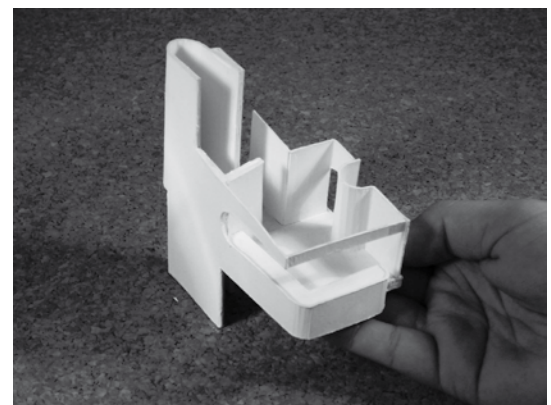
3c. Comedor. Fotografía Hernán Díaz.



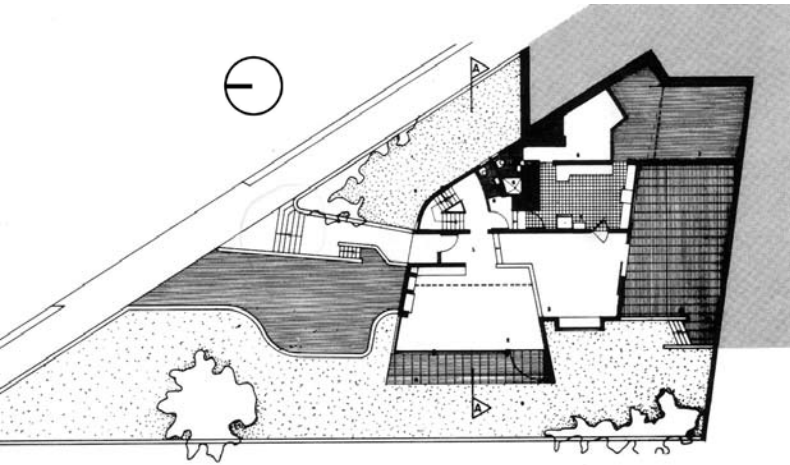
3d. Sección por salón. Maqueta y fotografía Andrés Erazo.

Sobre los referentes teóricos se trabajaron artículos que sitúan el debate sobre la relación entre interior y exterior, en "Intimidad y espectáculo. Arquitecturas domésticas de Loos y Le Corbusier" (Colomina, 1995); y, "Sull'intérieur e l'interiorità" [Sobre el interior y la interioridad] (Teyssot, 2000). También textos tales como "Los elementos básicos de la arquitectura. Introducción a la teoría comparada de la construcción" de Gottfried Semper (1849 y 1850)⁴, que se incluyeron como anexo en *La casa de un solo muro* (Hernández, 1990) y cuyos

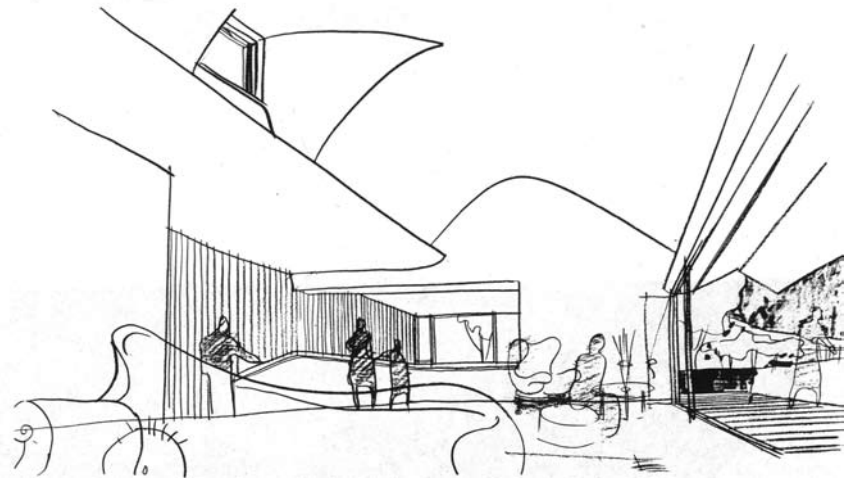
4 Las dos fechas aparecen citadas por Hernández (1990) en su bibliografía y por otros autores. Estos textos nunca vieron la luz como libros, posiblemente primero se publicó la introducción y luego un fragmento.



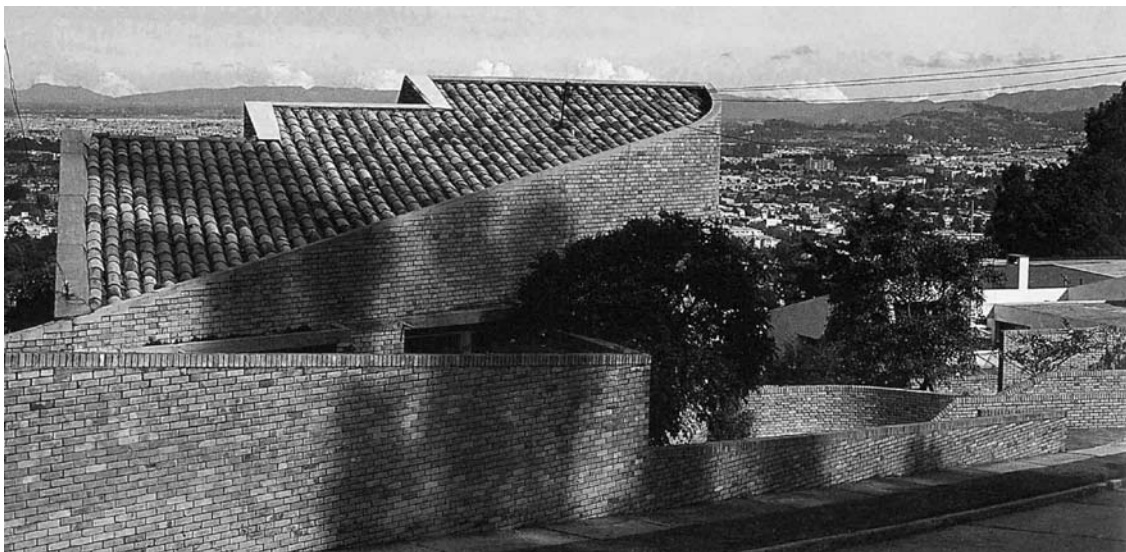
3d. Estúdio - escalera. Maqueta y fotografía Andrés Erazo.
Figura 3. Casa Zalamea, 1960.



4a. Planta del primer piso.



4b. Perspectiva del salón. Dibujo de FMS.



4c. Fachada este. Fotografía Carlos Niño Murcia.

Figura 4. Casa Wilkie, 1962

estudio - escalera. Maqueta y fotografía Andrés Erazo.
Figura 3. Casa Zalamea, 1960.

conceptos sirvieron al autor para analizar algunas casas de Adolf Loos; y los escritos de Antonio Armesto (1993, 2001 y 2008), relacionados con las teorías de Semper, el análisis del proyecto y la dimensión topológica de la arquitectura.

Finalmente, en cuanto al análisis, se sigue en este artículo el orden cronológico de los proyectos que ha desarrollado la investigación, centrado principalmente en los interiores de las zonas sociales, donde se evidencian, hasta ahora, las mayores transformaciones del proceso que

interesa reconocer. En los proyectos se indaga sobre mecanismos de acceso y recorrido dentro de las casas, con énfasis en su orientación frente al paisaje, la identificación de formas de organización espacial y funcional, su sistema estructural y de cerramiento y elementos y estrategias de delimitación espacial, que incluyen el trabajo con maquetas. Se analiza una perspectiva a mano alzada del interior de la casa Calderón, que es excepcional por la representación del espacio interior, donde se revelan mecanismos de integración espacial que caracterizan su concepción del espacio doméstico.

Resultados

A continuación se presentan de forma simple y, por ahora, sin mayor interpretación, algunos de los resultados de la investigación: la recurrencia de estrategias y elementos identificados, determinantes en el proceso de transformación, que lleva a producir una forma de integración discontinua del espacio y su volcamiento al interior. La interpretación de los resultados se aborda posteriormente bajo el título “Discusión” de este texto.

Lo que en adelante se menciona, sigue el orden de aparición en la investigación y dentro de una lógica formal, que no implica necesariamente una progresión directa en la definición de las casas. Algunas estrategias y elementos hacen parte de proyectos no domésticos de FMS, que se desarrollan simultáneamente, en los que se encuentra reciprocidad y coincidencia con lo que ocurre en las casas estudiadas.

La organización espacial: la estructura tripartita.

Las casas mantienen una orientación de sus fachadas principales en sentido este u oeste, sobre la que se disponen los accesos y se desarrolla una organización de la zona social en tres partes⁵ (ver figuras 1 a 6): al centro un *hall* y a los costados, principalmente, el salón y el comedor, susceptibles de ser integrados⁶. El acceso y el *hall* se ordenan sobre un eje que atraviesa la casa y las visuales hacia el paisaje, concentra los núcleos de circulación y las relaciones entre las estancias sociales. El mayor interés por estos espacios se evidencia por el desplazamiento de que va a ser objeto la cocina. Al no ser deseable su integración, se va a poner por fuera como apéndice del conjunto, encajándola contra el terreno, como en la casa Santos; como cuña para racionalizar la geometría del espacio social, como en la casa Wilkie; o puesta a otro nivel, como en la casa Calderón. Esto consigue, una vez integrados los espacios, una triangulación alrededor del *hall* como en la casa Calderón, y una cuadrangulación, como en la casa Santos, que sugiere una rotación del espacio. En los demás casos, los dos espacios adyacentes al *hall* garantizan una transversalidad, que se inicia en la casa Martínez Dorrien, a la que se suman relaciones diagonales en las siguientes. Esto revela la importancia de la organización de las dos partes

a los costados del *hall* y de su delimitación, lograda con la crujía de muros, que permite su identificación.

La crujía de muros funciona como sistema portante⁷ y establece el grado de cerramiento entre las estancias. El muro, que mantiene prácticamente incomunicadas las estancias entre sí en la casa Martínez Dorrien, va a experimentar una progresiva disolución por efecto de las relaciones de integración transversales y diagonales hasta quedar reducido a machones, como en las casas Zalamea y Santos, o a núcleos que reúnen escalera y chimenea, como en la casa Calderón⁸. En este proceso de disolución, el origen de la crujía como muro quedará patente en la forma de recortarse y adaptarse a estas exigencias. La disolución, sin embargo, no lleva el muro a su desaparición, lo que hubiera llevado a optar por una estructura puntual y producir un espacio homogéneo y continuo. El muro permanece hasta un grado de interrupción necesario para hacer evidente, por efecto de su perforación, esta forma de integración espacial.

El muro va a ser pieza clave al formar la crujía y al actuar como plano que a lo largo del *hall* articula la relación interior-exterior. Cuando se recorta, como ocurre en la casa Zalamea, adquiere relevancia su función como superficie en el volumen. Aquí se convierte en envolvente del estudio-escalera, a la manera de un núcleo que se proyecta al exterior⁹ (ver figuras 3a, 3d y 3e). El privilegio que adquiere la superficie del muro en la cualificación del espacio interior, se vuelve a encontrar en el *hall* de la casa Santos, en la deliberada alternancia de convexidades y concavidades de los volúmenes de la escalera y del corredor de alcobas (ver figura 5c).

El cielo raso y la cubierta inclinada. Hasta ahora los muros son las evidencias más importantes de las transformaciones que ocurren en las plantas, concentradas en el *hall* y en los espacios sociales adyacentes. A éstas se

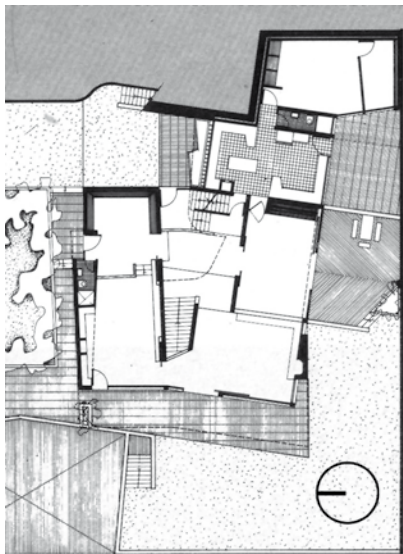
5 Estas tres partes se van a mantener como constantes en todas las casas, con excepción de la casa Wilkie, en la cual se accede por el norte, y entran en juego elementos derivados de esta organización.

6 Sobre los costados aparecerá también la biblioteca y el estudio, alineados con algunos de los mencionados, pero manteniendo las tres partes diferenciadas.

7 Este sistema estructural de muros de carga se reemplaza por estructura puntual en la casa Martínez Dorrien, debido a su altura de cuatro plantas, pero los muros de cerramiento interior que definen las crujías, mantienen esta coincidencia con la estructura de soporte, ocultándola. El resto de casas tienen, generalmente, dos plantas y eventualmente una tercera de garaje, excavada parcialmente en el terreno, que no obliga a tener un sistema puntual.

8 El sistema de losas rígidas permite disponer apoyos sin restricción de continuidad sobre un eje. No se requiere más el paralelismo de las crujías que obligaba el forjado tradicional de vigas en una dirección.

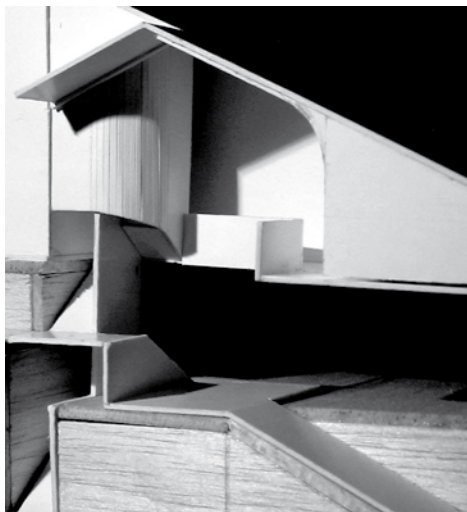
9 Es notable que el estudio, componente clave dentro del programa de espacios que se integran, al ser desplazado al nivel superior, por las restricciones de superficie de la planta, mantenga su integración con la zona social.



5a. Planta del primer piso.



5b. Hall. Fotografía Hernán Díaz.



5c. Sección por hall. Maqueta y fotografía Andrés Erazo.



5d. Fachada oeste. Fotografía Néstor Africano.
Figura 5. Casa Santos, 1962.

suman el cielo raso y la cubierta inclinada que producen importantes modificaciones en la casa: una, de contención del espacio interior orientado al paisaje, con lo que se logra alterar la relación del interior con el exterior y, otra, sobre la unidad del volumen exterior. En las casas modernas bogotanas es común la reproducción de una imagen canónica que enfatiza la horizontal hacia el exterior, por el paralelismo y la extensión de los planos del suelo y cielo raso (ver figura 7). Esto ocurre todavía en las casas Martínez Dorrien, Ungar y Santos, aunque con marcadas diferencias (ver figuras 1c, 2c y 5b). En la casa Martínez Dorrien el espacio es horizontal pero no homogéneo ni continuo; en la casa Ungar el espacio no se proyecta al exterior debido al cerramiento de fachada; y en la casa Santos la extensión horizontal de la planta es fuertemente contrastada con el doble espacio del *hall*.

En la casa Zalamea los muros, por efecto de las relaciones diagonales y transversales del espacio, abren en la planta el compás hacia el exterior, que el doble espacio magnífica, pero que el cielo raso contiene (ver figuras 3a y 3d). Esta forma contrastada de relación entre la geometría del cielo raso y de la planta se encuentra con mayor énfasis en las casas Wilkie y Calderón (ver figuras 4a, 4b, 6a y 6g): las plantas del salón son trapecios con sus lados divergentes hacia el paisaje, mientras el cielo raso es convergente. Por la forma que adoptan las plantas en estas casas, el espacio interior es llevado hacia la fachada, pero por efecto de la sección, no es proyectado hacia el exterior.

En cuanto a las modificaciones del exterior, se observa que las casas Martínez Dorrien, Ungar y Zalamea (ver figuras 1b, 2b y 3b), pese a que se han producido modi-

ficaciones en el interior, se han mantenido prácticamente inalteradas al exterior, donde todavía se reconoce la forma del paralelepípedo¹⁰. Esta unidad del volumen de las casas entre las medianeras las mantiene confinadas y las condiciona a ser vistas solo de manera frontal desde la calle.

Estas condiciones de emplazamiento difieren en las casas posteriores, lo que va tener, junto con las transformaciones del interior, efecto en el exterior.

Las casas Wilkie, Santos y Calderón, son casas ubicadas sobre una topografía inclinada por lo que quedan expuestas y frente al paisaje. Debido a esto presentan vistas laterales y superiores, lo que permite que la cubierta se presente, para el observador, realmente como una fachada¹¹ (ver figuras 4c, 5d y 6e). Estas condiciones plantean dos tipos de operaciones formales que se pueden distinguir sobre la cubierta: una de extensión, como superficie continua al exterior que consigue la unidad y compacidad de la vivienda; y otra de contención e integración del interior. La primera operación puede reconocerse claramente en las tres casas; la segunda ocurre especialmente en la casa Calderón, donde se reúnen y actúan efectivamente los atributos espaciales de la cubierta. Aquí merece atención –aparte de su deliberada extensión sobre todo el volumen– el pliegue y, en particular derivado de él, el papel múltiple que cumple la cumbrera mayor: establece la relación diagonal del espacio interior –que integra estudio, *hall* y comedor–; contrasta las relaciones existentes, longitudinal del *hall* y transversal del salón comedor; permite el quiebre de un agua hacia el comedor que reduce su escala y contiene el espacio; y establece, al levantarse sobre el paramento de la calle, una relación con el paisaje posterior de los cerros (ver figuras 6c, 6e y 6h). Es notorio, como se le adjudica a la cubierta la mayor carga formal y espacial para obtener las principales cualidades del interior.

La delimitación de la extensión horizontal. Sobre las fachadas hacia el paisaje y los muros de ladrillo exterior, se producen cambios que se conjugan con anteriores logros desarrollados al interior. En el salón de la casa Ungar, por ejemplo, se observa un tipo de fachada más cerrada, donde las ventanas abiertas en el muro no proyectan el es-

pacio al exterior; recortan más bien el paisaje como “cuadros” que componen un ambiente interior (ver figura 2c). En las fachadas abiertas y orientadas al paisaje de las casas siguientes, se evidencia un cambio, que propone el ventanal, más como un límite que aproxima el paisaje exterior. Un cambio sutil es el de la aparición de dinteles, que interioriza el espacio y que se suma al efecto de la contención del cielo raso, y a las relaciones de integración del espacio en diagonales y transversales, que descomponen la directriz hacia el paisaje evitando la expulsión del interior¹².

En las casas Wilkie y Calderón, los muros expuestos a la calle, evidencian cambios que revelan la adopción de las cualidades de continuidad de la superficie, desarrolladas en el interior. Aunque sean de carga, la forma de ocultar y confinar la cubierta, de recortarse en alzado y de envolver estas casas, lleva a comprender el papel de estos muros como revestimiento, como pura delimitación. Esta apreciación surge de la relación con el papel que se le otorga a la cubierta, que permite reconocer su participación en la definición de la casa como volumen unitario y compacto.

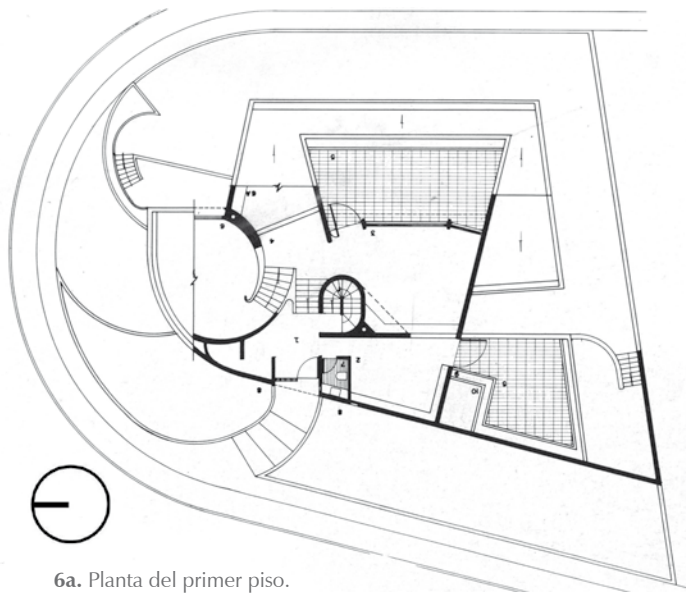
El espacio interior. La perspectiva a mano alzada de FMS. En un dibujo que FMS realizó del interior de la casa Calderón (ver figura 6d), se pueden identificar las intenciones que él buscaba imprimir en el espacio doméstico. La perspectiva muestra una vista imposible para una mirada real en el proyecto definitivo: amplía y despliega el ángulo de vista hasta incorporar espacios alrededor de la chimenea, que solo la experiencia del recorrido logra reunir. El reconocimiento del que gozaba por sus condiciones como dibujante y pintor¹³, permite entender que la “manipulación” que se describe de la perspectiva que realizó es deliberada y no un error de la representación, pues ahí se perciben los valores que perseguía. Esta licencia gráfica demuestra la necesidad de una representación simultánea de estos espacios para la definición del interior y la escena doméstica.

10 La casa Ungar sería un caso especial, que sin embargo pretende mantener en la fachada principal esta alusión al paralelepípedo. Interesa mostrar que la cubierta no es un agente modificador del volumen o de las zonas sociales, con la contundencia que se verá en las siguientes casas.

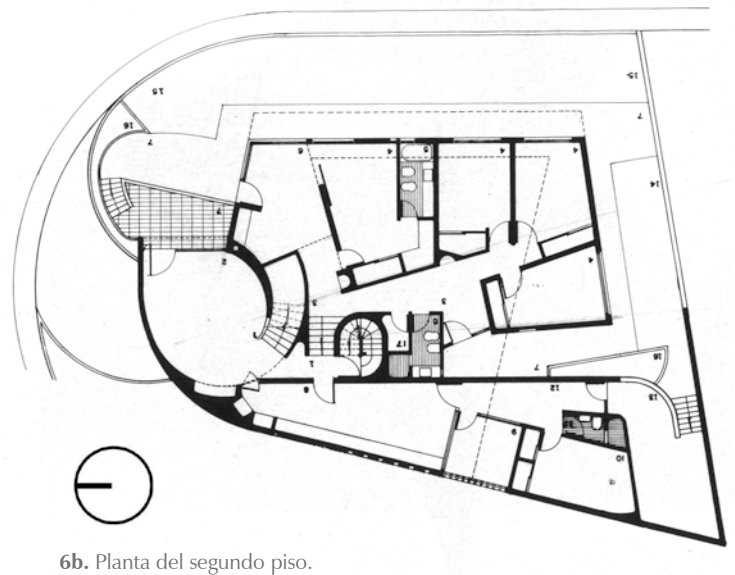
11 En cualquier caso la cubierta es una fachada. Se hace referencia en este caso a que sea superficie visible para la comprensión del volumen por el observador.

12 En la casa Martínez Dorrien, como en las casas modernas bogotanas mencionadas, era deseable que el plano de fachada evitara los dinteles para que al menos el plano horizontal del techo, se proyectara al exterior.

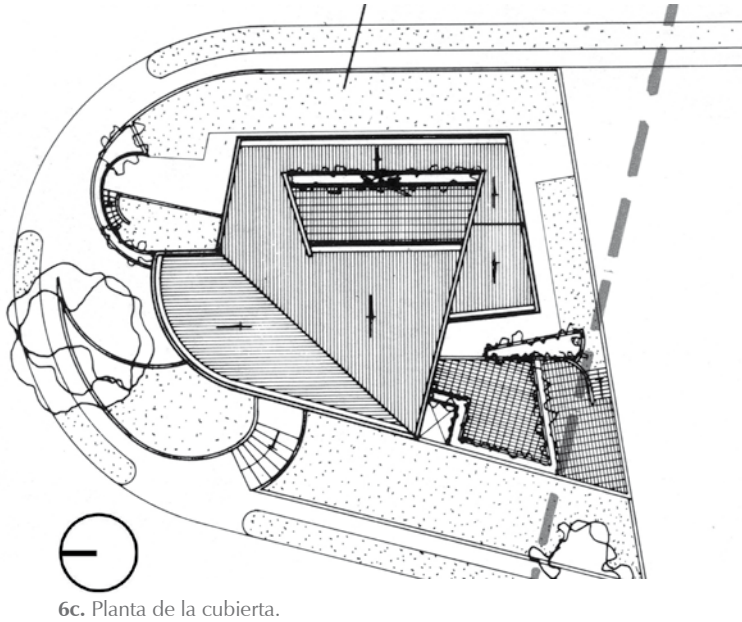
13 Una anécdota de Alejandro Obregón (Barcelona, España, 1920 - Cartagena, Colombia, 1992), uno de los pintores más internacionales e importantes del arte moderno en Colombia, da cuenta de la consideración que se tenía de FMS como pintor: “[...] en las Mercedes, a la hora del almuerzo, varios comensales alrededor de la mesa, casi todos hablando al tiempo como era costumbre, y Alejandro Obregón en silencio, con la mirada en apariencia perdida en el vacío, en realidad muy fija sobre el cuadro que siempre estuvo allí, un bodegón pintado por Fernando entre 1952 y 1953. En cierto momento, llamando la atención de todos, Obregón se dirigió a Fernando para decirle: ‘menos mal te dedicaste a la arquitectura y no a la pintura porque nos habrías jodido a todos’” (Jaramillo, 1999: 14).



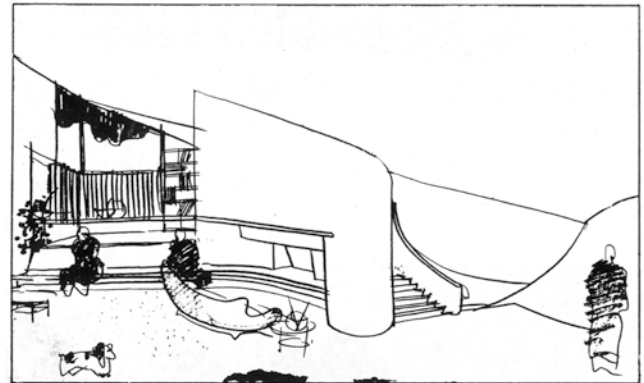
6a. Planta del primer piso.



6b. Planta del segundo piso.



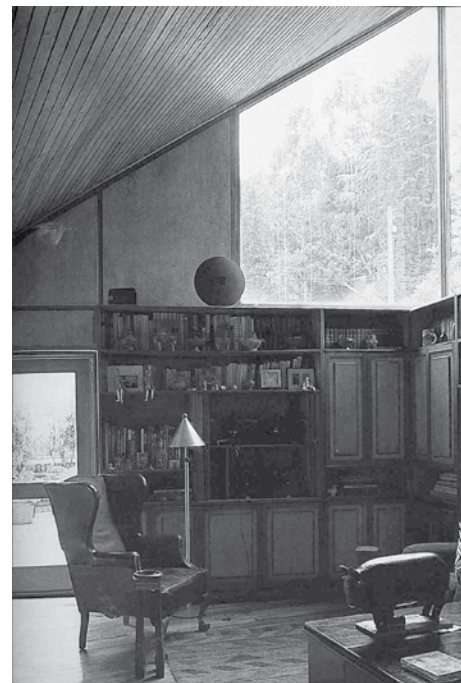
6c. Planta de la cubierta.



6d. Perspectiva del salón. Dibujo de FMS.



6e. Fachada este. Fotografía Carlos Niño Murcia.



6f. Estudio. Fotografía Carlos Niño Murcia.



6g. Hall. Fotografía Antonio Castañeda Buraglia.



6h. Comedor. Fotografía Antonio Castañeda Buraglia.
Figura 6. Casa Calderón, 1963.

En la imagen aparecen, alrededor de la chimenea, cuatro espacios básicos de su programa de integración: el estudio, en la esquina superior izquierda; el salón, en primer plano; el *hall*, sobre el eje que establece la figura de pie y la escalera; el doble espacio del comedor, a la derecha de la escalera. La vista se produce desde el gran ventanal del salón que da frente al paisaje de la sabana, pero se concentra en su opuesto, el interior. La mirada se despliega alrededor de la chimenea por su efecto centrípeto, produciendo una integración espacial que se acentúa por la cubierta, con una línea diagonal que representa la superficie continua de la pendiente que se extiende sobre la totalidad de los espacios; el suelo, de desniveles con balcones y la superficie del fondo, que define el recinto de este espacio.

Este dibujo reúne cada uno de los elementos analizados en la anterior exposición y muestra las cualidades que aportan al espacio. Por las diferentes direcciones y situaciones de integración que presenta, queda volcado al interior. El interior integrado, reúne las diferentes fuentes de luz de los espacios, como lo haría un gran *hall*, donde se acentúa la sensación de recogimiento y cobijo.

Discusión

En este apartado se confrontan resultados, retomando principalmente enunciados y elementos identificados anteriormente, para establecer relaciones o generalizaciones entre ellos, que permitan reconocer la concepción de espacio doméstico que desarrolla FMS.

La organización espacial de la casa Martínez Dorrien como proyecto fundacional. El recorrido por la serie de transformaciones de las casas permite ver en la casa Calderón un alto grado de desarrollo de un modelo planteado en la casa Martínez Dorrien, lo que sitúa a esta última casa como origen del proceso de transformación identificado. Si se revisan las casas que FMS ha producido hasta ese momento, difícilmente puede encontrarse una organización espacial tan categórica en las tres partes diferenciadas, donde el *hall* central sea tan determinante del sistema de acceso y recorridos y de la relación con el paisaje¹⁴. Con base en el reconocimiento que FMS hace de la casa Martínez Dorrien, como inicio del proceso de

14 La casa Raisbeck (1957) de FMS, en un emplazamiento semejante a las casas estudiadas, plantea una organización tripartita de la zona social, pero no tiene la rotundidad ni la relevancia con la que se establece en la casa Martínez Dorrien.

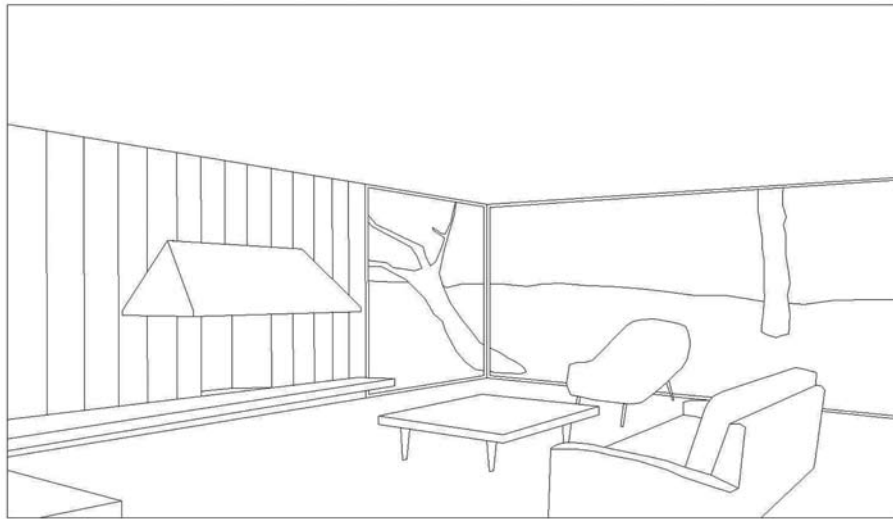


Figura 7. Casa en Bogotá, 1957. Arq. Obregón y Valenzuela. Dibujo Andrés Felipe Erazo Barco.

transformación al que se hace referencia¹⁵ y la importante relación formal y cultural que surge, con la organización espacial de las casas quintas bogotanas¹⁶ (ver figura 8a), parece claro que en sus casas FMS partiera de un esquema de organización sólido y reconocido socialmente por la burguesía local. Se recuerda que las urbanizaciones de las cotas altas de la ladera de los cerros Orientales, en las que se encontraban las casas de FMS, supusieron un nuevo emplazamiento privilegiado, como lo fue el de las casas quintas, en los suburbios de la Sabana de Bogotá, donde éstas representaron un nuevo paradigma social en las formas de habitar.

El muro. La organización espacial se fija por las crujiás de muros, donde el muro es sistema de soporte y cerramiento. El tipo de integración espacial que FMS desarrolla depende por completo del muro. El muro mantiene la interrupción del espacio, su fragmentación, como una condición para que su integración sea un “suceso espacial” del interior. El muro es importante porque mantiene de forma latente los opuestos que interesan confrontar en

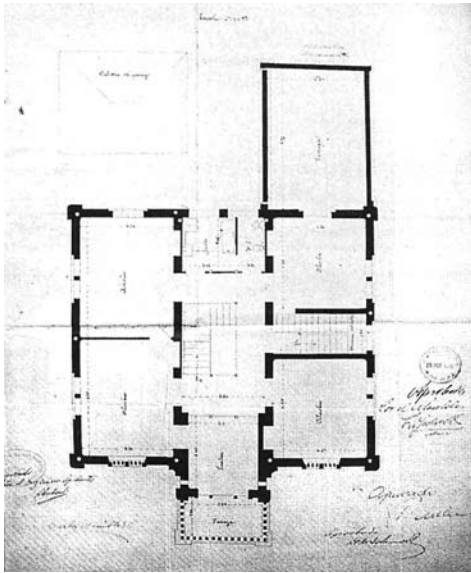
el espacio: la continuidad y la separación; lo transversal, frente al sentido longitudinal –sabana– que es condición indispensable del emplazamiento; lo cerrado hacia la calle, lo abierto hacia el paisaje. Por la dirección transversal al sentido este-oeste del espacio que FMS introduce de forma insistente, las relaciones con el exterior son tangenciales; por esto las ventanas admiten dinteles y “marcos” que fijan el exterior. Esta situación contribuye en el interior, junto con el muro como “suceso espacial de integración”, a mantener la noción de interioridad, incluso cuando el límite con el exterior se haya disuelto mayormente.

Cuando Teyssot cita a De Certeau, se puede entender que lo que se crea con la “integración interrumpida” a través del muro, sea una “región”, esto es, “[...] un espacio definido por la convergencia de varios programas de acciones. [...] separación y comunicación están conectadas, porque la una crea la condición de la otra” (Teyssot, 2000: 34). Una mirada a las aguadas que FMS realizó, da una idea de la intensidad que reside en la “frontera” límite de las regiones (ver figura 9). Por analogía con la práctica material que supone esta actividad artística en FMS, se comprende que las gotas de tinta al contacto con el papel, formen regiones, donde reside el potencial de conexión, de filtración, de concatenación, sobre la que actúa la voluntad de integración y de juego¹⁷ del autor.

15 “Entonces dentro de ese trabajo al cual yo me dediqué durante muchos años [proyectos de casas], me interesa mostrar en este foro tres facetas sobre la casa: primero que todo, unos aspectos de mi propia vivienda, de mi propia casa que es donde experimenté por primera vez esta necesidad de integrar los espacios, de comunicarlos a través de huecos en las paredes, [...]” (Martínez, 1992: 73).

16 Casas campestres de finales del siglo XIX en Colombia, inspiradas en las villas europeas y en el sentimiento romántico sobre el paisaje y la vida en el campo. Estas casas se resolvían con un esquema de organización análogo al utilizado por FMS: tres partes diferenciados con un *hall* central de acceso enfrentado al paisaje.

17 Fue Marta Traba, la crítica de arte más influyente del arte moderno en Colombia, quien señaló esta actitud de juego en FMS relacionada con sus dibujos, en un texto para la exposición de éstos en 1967 donde se incluían las aguadas (Zalamea y otros, 1993: 46).



8a. Casa quinta. Planta primer piso. Arqs. Gomez y Cortés.



8b. Casa en Chapinero.
Figura 8. Casas quintas en Bogotá, 1919.

Por esta forma de integración del espacio interesa destacar el efecto de ampliación espacial que producen las perforaciones practicadas en los muros interiores, como mecanismo, no tanto de aproximarse al exterior, sino de introducir una vitalidad al interior y convertirlo en interés contemplativo, como lo puede ser el mismo paisaje. Un efecto semejante al que producía la caja catóptrica a la que se refiere Teyssot, que empezó a difundirse en el siglo XVII como un significativo ejemplo de mundo interiorizado. “Por norma, constaba de un volumen recubierto internamente de espejo, que dilataba el campo visible dando la ilusión de un espacio más amplio que el efectivamente contenido en la caja misma” (Teyssot, 2000: 28). Por esto podría pensarse que el espacio doméstico de FMS comparte características del espacio burgués que describe Teyssot como “[...] lugar de la felicidad doméstica e ‘íntima’ en contraposición al *Aussenwelt*, mundo externo. [...] Este ocultamiento del exterior anula cualquier posible elección y confirma el privilegio de la interioridad como espacio de apagamiento y contemplación” (Teyssot, 2000: 31). De lo anterior interesa reconocer el grado de interioridad e intimidad que el fenómeno de ampliación visual, común a ambas experiencias, introduce en el espacio; pero no la exclusión del exterior ni el apagamiento, pues en FMS el interior se lleva a una vitalización que no renuncia al exterior. El espacio interior en FMS mantiene el exterior como un referente fundamental y permanente de la orientación de la casa, fijado al límite como elemento de composición del interior.

Es importante notar cómo estas estrategias de FMS sobre el proyecto, análogas a experiencias de la tradición de la casa, comparten fenómenos semejantes, pero con efectos y propósitos claramente distintos.

La intimidad y la privacidad de lo doméstico.

Debemos recordar que el confort, la privacidad, la intimidad, son conquistas de la era moderna y de la sociedad burguesa.

El sentimiento cada vez mayor de la intimidad doméstica tuvo tanto de invención humana como de cualquier otro artefacto técnico. De hecho quizá haya sido más importante, pues no solo afectó a nuestro entorno material, sino también a nuestra conciencia (Rybczynski, 1989).

Las arquitecturas eclécticas de la burguesía de los años cuarenta en Bogotá (ver figura 10a), mantuvieron el *hall* y la privacidad e intimidad obligadas por la necesidad de los cerramientos de muros de carga, hasta que los nuevos sistemas constructivos permitieron mayores relaciones con el exterior. Sin embargo, es necesario destacar que la apertura de la casa no corresponde necesariamente a una causalidad material, ni que la concepción de la casa moderna se haya dirigido de forma unívoca en esta dirección. “La historia de la modernidad demuestra que la noción de transparencia se afirma no tanto en concomitancia con la aparición del nuevo material, como el hierro, el vidrio; sino como encuentra Walter Benjamín, con la venida a menos de la soberanía del espacio íntimo” (Teyssot, 2000: 34). En este sentido, la ideología de la transparencia y la *Glassarchitektur*, (arquitectura de cristal) de principios del siglo XX, supusieron una de las más destacadas ideologías a favor de la reducción de la intimidad y la privacidad de la vivienda que, sin embargo, no llevó a su desaparición dentro del debate arquitectónico.



Figura 9. Sin título, 1962. Aguada de FMS. Tinta sobre papel, 30 x 30 cm. Fotografía intervenida por el autor.

En las primeras décadas del siglo XX, entre las figuras de Loos y Le Corbusier, dos de los maestros principales del desarrollo de la arquitectura y la casa moderna, se ha situado el debate sobre la relación entre el interior y el exterior de la casa. Sobre este debate Colomina muestra como “[...] la mirada hacia dentro en los interiores domésticos de Adolf Loos se torna en las casas de Le Corbusier una mirada de dominación sobre el mundo exterior [...] En las casas de Loos, volcadas hacia el interior, la ventana es solo una fuente de luz, mientras que para Le Corbusier es como una lente orientada hacia la naturaleza” (Colomina, 1995: 18). Estas dos posiciones coinciden en que buscan y desarrollan, por mecanismos distintos, una integración y fluidez del espacio interior. El proceso de transformación que se reconoce en FMS, busca una forma de integración espacial que vuelca el espacio al interior para preservar la intimidad y la privacidad, sin renunciar al exterior. En esto el *hall* actúa como pieza clave de la organización espacial con relación al paisaje, que interioriza el exterior. Por esto vale la pena detenerse en una concepción del *hall* como mecanismo para imprimir este carácter al interior.

El *hall*. En la casa Martínez Dorrien el *hall* recibe toda la atención. Es el espacio por excelencia de las relaciones con el exterior y allí se concentran todas las cir-

culaciones y las modificaciones iniciales de que va a ser objeto la casa.

Alvar Aalto¹⁸ reconocía la naturaleza paradójica de los espacios interiores y exteriores, y proponía el *hall* para cualificar el interior; el *hall*, decía: “Es el símbolo del espacio exterior bajo el propio techo de la casa” (Aalto, 1926, en Schildt, 2000: 72). Aalto equipara esta idea con la de la casa patricia pompeyana que tiene el cielo por techo e incluye unos dibujos de una casa finlandesa que proyectó para su hermano (ver figura 11a). En su descripción enfatiza que este espacio permite reconocer la estructura interior de la casa, donde “los refugios interiores se dejan ver”. Debe notarse que en los dibujos de Aalto las referencias a la naturaleza se han perdido, lo que ha quedado es precisamente un exterior interiorizado. La paradoja entre interior y exterior a la que lleva Aalto (1926), queda confirmada cuando se refiere a una imagen en la que explica cómo, con la introducción de ciertos elementos en el *hall* de un apartamento, se puede causar la misma impresión que en el ejemplo pompeyano (ver figura 11b): “El motivo de los arcos pertenece al mismo corazón de la casa, es su elemento constructivo crucial y representa al mismo tiempo, por su tono formal pesado, a la ciudad exterior [...] La perspectiva de la calle, el concepto constructivo de la casa y la intimidad del hogar se dan aquí la mano” (Aalto, 1926, en Schildt, 2000: 73).

Esta noción del espacio interior que produce el *hall* resulta muy próxima a concepciones previas de FMS. Si se observa el interior de las casas económicas en Veraguas que realizó en 1956 (ver figura 12), se notará que allí concurren y “se dejan ver” prácticamente la totalidad de los elementos que definen el espacio, donde el “tono” pesado de la escalera completa el carácter interior por la inclusión de un aspecto exterior. Las ideas que expuso Aalto y lo visto en FMS permiten entender que la interioridad no depende solo del grado de cerramiento exterior, sino del carácter que producen las relaciones entre los elementos del interior.

La referencia al *hall* como factor que cualifica el interior se suma a su papel de transición longitudinal con el paisaje y de “promotor” de las relaciones transversales de las estancias que allí se integran. Interesa mostrar ahora cómo elementos y operaciones de transformación del interior –*hall*, crujía de muros y la organización espacial– hunden

18 Alvar Aalto (1898-1976), arquitecto finlandés, que fue considerado por la crítica en Colombia como referente principal de FMS en relación con la denominada arquitectura orgánica.



10a. Casas en el barrio las Mercedes. Fotografía de Germán Téllez Castañeda.
Figura 10. Casas eclécticas en Bogotá, 1940.



10b. Detalle de Chimenea. Fotografía de Sergio Trujillo Jaramillo.

sus raíces en la manipulación del espacio que dio origen al movimiento moderno, y cómo estas búsquedas del espacio interior llegan a comprometer en su desarrollo el exterior.

El open planning. De la continuidad interior a la exterior. Según Bonet, el *open planning* fue la innovación más significativa de la casa aislada por parte de los arquitectos americanos del siglo XIX, vinculada con la importante tradición inglesa del *hall*¹⁹ y adoptada por las casas americanas del *Shingle Style* (ver figura 13) o estilo de tablilla de cobertura: “[...] El salón y el comedor se comunicarían con este *hall* de tal manera que se establecería una continuidad de todas las habitaciones de la planta baja” (Bonet, 2007: 115). Fue en la aplicación del *Shingle Style*²⁰ donde este tipo de espacio va a encontrar un importante desarrollo. En síntesis, explica Bonet: “Las características esenciales del *Shingle Style*, cuya visión a partir de entonces toman los arquitectos más importantes del movimiento moderno, son la horizontalidad y como contrapunto la verticalidad, la interrelación de espacios

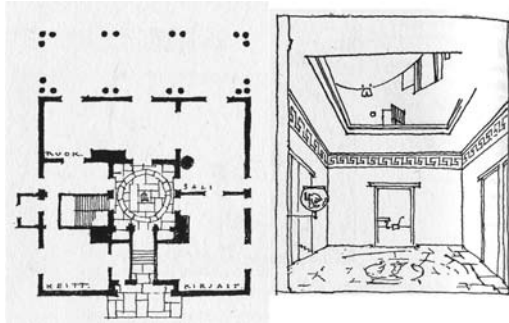
y la concretización de áreas funcionales, así como la visión escenográfica y dinámica del espacio a través de los recorridos, principalmente las escaleras, y, sobre todo, la posibilidad de ensamblar y componer todos estos elementos libremente sin modelos previamente establecidos por tipologías históricas, sino por necesidades concretas o determinismos del lugar” (Bonet, 2007: 117).

Scully señala cómo esta búsqueda de la fluidez espacial interior del *Shingle Style*, aspiraba a una expresión más general y unitaria de toda la casa, como la que se reconocía en las tres últimas casas del barrio El Refugio, pero especialmente en la casa Calderón, cuando se anotó sobre la contribución aunada del muro de ladrillo y la cubierta inclinada de teja de barro a ese propósito:

The architects of the generation of the late 1870’s faced certain possibilities and problems in the design of new domestic buildings: how to develop most fully the spatial possibilities of the living hall, the large areas of glass, and the veranda; how to expand the use of shingles so that their possibilities for continuity could most completely express the continuities now possible in interior space [...] (Scully, 1971: 71).

19 Bonet traza en su libro una genealogía del espacio arquitectónico que tiene, en la evolución del *hall*, una pieza fundamental sobre la que los arquitectos ingleses operaron las manipulaciones que preceden del *open planning*.

20 “Tipo de construcción americana que basaba su estructura en un sistema de tablonos o *balloom frame* que eran revestidos con la tablilla de cobertura. Este sistema permitía la construcción de los elementos estructurales, muros etc., en el plano horizontal de la tierra y elevarlos después ligándolos todos al mismo tiempo” (Bonet, 2007: 113).



11a. Casa Finlandesa. Arq. Alvar Aalto.



11b. Apartamento en Finlandia. Arq. Eric Bryggman
Figura 11.

Scully, se referirá a la casa que diseñó Emerson, en Mount Desert, como la primera en ser completamente recubierta con la tablilla de cobertura *shingle*:

This house has perhaps the most distinguished plan to be produced in 1879. It is conceived as an envelope for varied human movement in space. Its boundaries swell and contract around pools and rivers of spatial rest or direction. [...] The variety of levels and closed and open spaces is handled easily and without strain. [...] Nevertheless, the shingled surface of the house as a whole is richly expressive of its interior volumes (Scully, 1971: 84).

No existe certeza de que FMS conociera o le interesara la arquitectura americana del *Shingle style* y no se plantea aquí que la comprensión de su arquitectura dependa de esto; lo que interesa es mostrar el fondo histórico y las analogías formales que puedan dar mayor luz a lo que se expone. Sin embargo, no se descarta que FMS conociera la evolución que vincula estas experiencias con la corriente orgánica de la arquitectura moderna con que se le asocia. Richardson, maestro de Wright, fue uno de los pioneros de la arquitectura del *Shingle Style* y es conocida la influencia que la obra de Wright ejercería en Europa en la obra de Aalto, a quien se vincula estrechamente con FMS, como uno de sus más importantes referentes²¹.

El ladrillo. La experiencia con la tablilla de cobertura del *Shingle Style* en el desarrollo del *open planning*, resulta de interés para revisar la importancia que tuvo el

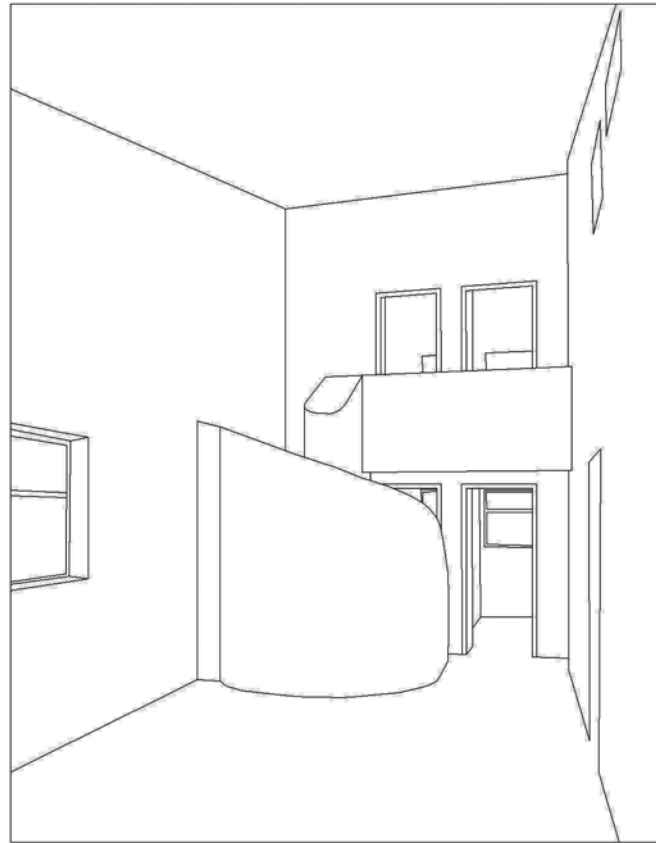
material en la obra de FMS. Ha sido común la exaltación del uso del ladrillo en su obra, como uno de los elementos que lo vincula a una arquitectura orgánica o del lugar. Lo que interesa aquí es la relevancia de las cualidades espaciales que encuentra en el material, para hacerlo parte de las operaciones formales sobre los elementos²².

No se quiere ver en la curvatura de los muros *per se* ese indicio. Es la delimitación espacial del muro, que se halla en la noción de revestimiento y de envoltura y que se distancia de su mera condición de soporte, lo que interesa. La delimitación que busca la unidad del volumen y que surge también del encuentro entre muro y cubierta, que incluso se puede observar en volúmenes de planta rectangular, como en la casa Santos.

Vale recordar que en relación con este material se formaron en Bogotá conjuntos residenciales de excepcional calidad, como las arquitecturas eclécticas de los años treinta y cuarenta, en donde los cerramientos en fábrica de ladrillo visto cobraron especial protagonismo en la reproducción del estilo. El ladrillo, empleado ampliamente en las construcciones populares, alcanzó una masiva utilización y una amplia aceptación en la arquitectura profesional de la época, lo que permitió, para los años cuarenta, el inicio de una producción semi-industrial y el desarrollo una gran habilidad y destreza en su ejecución (ver figura 10b). FMS ya había incorporado el ladrillo antes de la

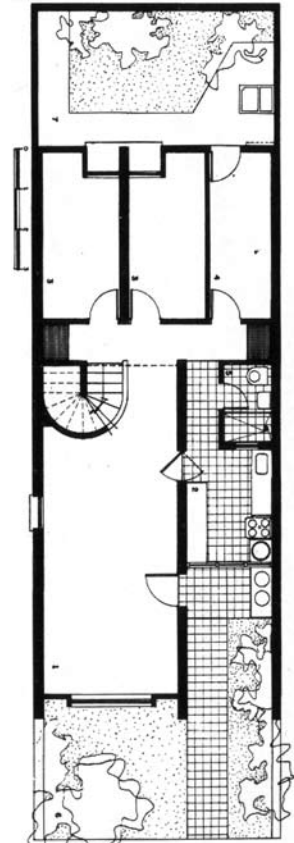
21 Fernando Montenegro, autor de varios libros sobre FMS y colaborador en su oficina durante varios años, menciona que FMS verdaderamente estudió la arquitectura orgánica hasta llegar a sus raíces (Erazo, 2009).

22 La casa Ochoa (1960), de FMS, construida en ladrillo visto, evidencia una comprensión del volumen en relación con el material. El arquitecto Benjamín Barney señala en esta casa la importancia de una pequeña ventana de arco invertido como una declaración de intenciones, donde se distancia el muro de las simples cualidades de carga asociadas, tradicionalmente, al ladrillo. La casa Ochoa corresponde al periodo de este estudio, pero está fuera del emplazamiento y de la organización espacial que se reconoce como modelo en este proceso.



12a. Salón-comedor. Dibujo Andrés Felipe Erazo Barco.

Figura 12. Casa en el barrio Veraguas, Bogotá, 1956.



12b. Planta del primer piso.

casa Martínez Dorrien y en las dos casas siguientes, pero no hay grandes modificaciones que pueda asignársele a las cualidades del material. Él, en una entrevista, se había referido a las bondades de la arcilla como material básico de la región y a su nobleza frente al paso del tiempo en las casas hechas con este material (“Entrevista a propósito de una torre”, en Zalamea y otros, 1993).

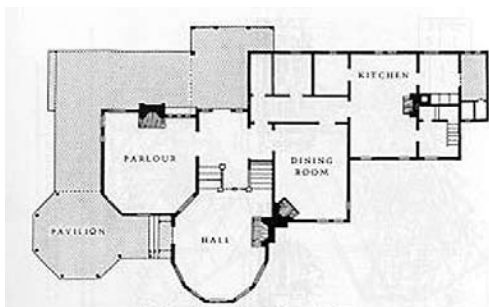
Se quiere dirigir la atención a los valores que FMS pudo observar en esas casas eclécticas de los años cuarenta, relacionados con el grado de intimidad y la privacidad que el material producía en términos de su masividad y en la versatilidad del aparejo para adecuarse a las exigencias formales de los estilos.

Se ha señalado que esta preocupación sobre las cualidades formales del material aparece de manera efectiva con la casa parcialmente exenta, cuando se ve comprometida su privacidad. Puede entenderse que por esta nueva situación y por la vecindad con la superficie interior, donde se han conseguido la integración y continuidad de la superficie –su mayor dedicación hasta ese momento–, estas cualidades puedan llevarse también al exterior. Y

es aquí donde el reconocimiento de una condición del muro como revestimiento permite explotar su ductilidad y maleabilidad como cualidades para conseguir la unidad y compacidad de la casa. Esto es significativo si se considera la integración como una búsqueda de unidad formal y conceptual de la casa, como aspiración a un todo unitario que se revela con mayor énfasis en la casa Calderón.

La casa Calderón: los cuatro elementos de la arquitectura. Debe decirse aquí que las casas Martínez Dorrien y Calderón se presentan como los dos proyectos donde se reconocen las características más significativas del proceso de transformación. Después de haber planteado un origen en la casa Martínez Dorrien, interesa ocuparse de la casa Calderón como último proyecto de este recorrido que justifica referirse a un proceso y a la formación de una concepción específica de lo doméstico.

En el interior de la casa Calderón es posible reconocer una idea esencial por el papel de cuatro elementos que Semper (1849 y 1850) formulara en su cabaña primitiva como constitutivos de la casa y por extensión de la arqui-



13a. Casa Morrill. Planta primer piso. Arq. W. Ralph Emerson



13b. Casa Glover. Arq. W. Ralph Emerson

tectura²³: el hogar (la chimenea), la plataforma, el recinto (el muro) y el techo (ver figura 6d). Sobre los últimos dos elementos ya se ha hecho referencia con mayor detalle, se quiere identificar ahora la aparición de los dos primeros en esta casa y el papel que cumplen en el espacio.

El hogar y la plataforma. En las otras casas de FMS la chimenea había sido subordinada a una de las paredes laterales del salón, donde la noción vertical que se desprende del humo, y la de centro del calor, no compitieran con la extensión horizontal del interior. En la casa Calderón, FMS hubiera podido localizarla igualmente en el muro norte del salón, pero al hacerlo en el centro del espacio, la chimenea adquiere el papel de foco que ha perdido el *hall* por sus reducidas dimensiones y, así, se erige en soporte estructural y moral de la casa²⁴. Esta referencia a la importancia de la posición de la chimenea en la organización

23 “Esta preocupación por definir lo esencial de la vivienda tiene en Semper un doble sentido; por un lado, situar en la arquitectura doméstica el *tipo originario* de la evolución arquitectónica, por otro, una dimensión operativa, ofrecer ese modelo como soporte de la aptitud regeneracionista que defiende para la práctica artística” (Hernández, 1990: 58-59).

24 “El hogar es el germen, el embrión de todas las instituciones sociales. La primera señal de asentamiento, de reunión, de descanso, tras los largos nomadeos y trabajos de la casa es siempre la hoguera, el brillo de las llamas crepitantes [...] Era un símbolo moral: congregaba a los hombres en familias, tribus, y naciones, y contribuía al desarrollo de las instituciones sociales, tanto como la necesidad o la pobreza. [...] El hogar a su secular significado hasta nuestros tiempos. La chimenea sigue siendo el centro de la vida en familiar. Compartir los alimentos en el fuego doméstico era señal de pertenecer a la comunidad” (Semper, citado en Hernández, 1990: 119).



13c. Detalle de la tablilla de cobertura o shingle.

Figura 13. Casas del Shingle Style.

de la casa queda apenas esbozada por ser aquí un hecho evidente, y que puede seguirse en mayor profundidad a través del tratamiento que los maestros de la arquitectura moderna le dieron en la definición del espacio²⁵.

Es preferible dar de momento mayor atención al reconocimiento de la plataforma, que puede resultar menos evidente dentro de la casa.

Si se considera la casa Calderón en su conjunto y su aspecto de gran cabaña por la extensión de su cubierta, se tendría que reconocer como su base la terraza definida por un gran muro de contención del terreno que FMS se encargó de diferenciar del resto. Pero interesa caracterizar la plataforma en la zona social y considerar que la decisión de dejar abajo la zona privada la convierte, realmente, en la base de la que se sirve la zona social. Ésta utiliza la densidad de muros del piso inferior como soporte principal de la losa rígida sobre la que se apoya²⁶ (ver figura 6b). Garantizadas estas condiciones, la zona privada es también la base geométrica de la zona social; trapecio mayor en planta, para el trapecio menor que forma el salón. Así, el suelo, con los desniveles de la zona social, puede ser

25 A este respecto es útil, por contraste con lo que reconocemos en este proyecto de FMS, la posición de la chimenea en las casas patio de Mies Van der Rohe.

26 Es notable que el muro norte del estudio y salón, dependa de esta rigidez de la losa, porque que no guarda coincidencia con ninguno del primer piso.



14a. Vista al este. Fotografía Hernán Díaz.



14b. Vista al sur. Fotografía Andrés Erazo.
Figura 14. Plaza de Bolívar, Bogotá, 1960.

entendido ahora como la topografía principal del interior –base protectora del hogar²⁷–, y no la del terreno, que lo es para toda la casa.

Al reconocer en su singularidad y en su conjunto los elementos que se describen, se puede entender que esta casa se presente, en este proceso, como un arquetipo. Pero más que ser un modelo formal y reproducible, sería un espacio ejemplar, que convoca valores antropológicos esenciales, y donde la expresión de FMS sobre la casa, como integración de una vida en comunidad (Martínez, 1992), adquiere pleno sentido.

Conclusiones

La concepción de casa que FMS busca a través del proceso de transformación que se describe, aborda la oposición entre interior y exterior que ha ocupado a la arquitectura desde sus orígenes. Una comprensión literal reduciría el asunto a una cuestión exclusiva del límite entre ambos, pero FMS se ocupa del interior a partir de la manera de habitarlo, y desarrolla una noción que reconoce su posición relativa, al invertir la dependencia y la jerarquía que ha determinado una tendencia hacia el exterior. La concepción que FMS desarrolla respondería a la pregunta: ¿Cómo conseguir el recogimiento del interior, manteniendo esta relación del interior con el exterior? La respuesta, en el caso de FMS, estaría en una manipulación del interior a partir del muro como delimitación.

Puede verse que FMS confronta, en esta concepción del espacio doméstico, unos valores formales con unos valores antropológicos que están en la esencia misma de la actividad del proyecto de arquitectura. Antonio Armesto considera el proyecto de arquitectura como “[...] aquella actividad intelectual que persigue la determinación física de un lugar con valores antropológicos. El lugar se define como el resultado de establecer una sincronía o concurrencia significativa entre unas operaciones formales

²⁷ Esta topografía interior, aunque no evidencie una técnica específica de la estereotomía relacionada con el basamento, representa la noción de protección que le asigna Semper (Armesto, 2001).

(lógico-sintácticas) y una serie de paradigmas o hechos ejemplares [...] el proyecto puede definirse entonces como la inserción de lo ejemplar en el seno de una composición sintáctica” (Armesto, 1993).

Lo ejemplar y lo antropológico en la obra de FMS, residen en los paradigmas de la cultura que la casa trae consigo. En los valores de la intimidad y la privacidad de unas tradiciones locales del habitar en un escenario de modernización de la casa, donde confluyen unas tensiones que no desalojan los contenidos que la casa arrastra consigo, que yuxtaponen la contención conservadora de la tradición a los impulsos liberales de su modernización²⁸.

En FMS, las operaciones formales las representa el muro. El muro va a ser el elemento base a partir del cual se desarrollan los demás y del que surgen las principales cualidades que se le van a imprimir al espacio. La organización tripartita se confina entre muros, porque requiere luego ser integrada a través de las perforaciones que se le practican. El cielo raso y la cubierta se derivan de la transformación del muro, que va del plano al volumen por el desarrollo de la continuidad de la superficie. Aunque se describe un proceso de contribuciones entre los elementos domésticos, también podemos ver esta comprensión de la continuidad de la superficie en el proyecto de la Plaza de Bolívar en Bogotá (1960), donde la manipulación del plano base, mediante suaves planos alabeados, consigue, de manera ejemplar, la integración espacial y la disponibilidad pública de la plaza (ver figura 14).

Las cualidades espaciales del material importan y son decisivas en la forma del volumen, cuando se requiere que la integración y continuidad espacial experimentada en el interior se extienda al exterior a través del muro.

Así mismo, el muro importa como recurso formal porque reúne también valores antropológicos. El muro llega a ser, incluso, una expresión más elemental que la cubierta como refugio y protección contra la intemperie, si se piensa en una noción ajena a la finalidad, más próxima a la creación de sentido, de orientación y producción del espacio como límite, como delimitación de la extensión horizontal, que está en el origen mismo de la geometría (Serres, 1993). Por esto, en el muro reside un potencial

paradójico de conexión que soporta su capacidad de producción de sucesos espaciales. A esto se ha referido la idea de “región” y al efecto de ampliación visual del espacio que se producía por alineación de las aberturas transversales en el interior.

La recurrencia a una idea del espacio a través de la manipulación del muro en FMS, no es una reproducción de las observadas por analogía con las del *Shingle Style*. La experiencia histórica provee unos recursos que, libres del estado de necesidad en el que surgieron, se convierten, en el caso de FMS, en una oportunidad, donde los valores que incorpora, a luz de sus propias circunstancias, resultan renovados: la intimidad y la privacidad de las casas de FMS ya no coinciden con la concepción asignada por la tradición, ni con los recursos de su producción. La manipulación del espacio a partir del muro, produce una concentración y una vitalización del interior que crea una respuesta topológica mediante la cual se consigue esta interiorización.

Las conclusiones llevan a referirse a una noción topológica²⁹, presente en las características de la concepción del espacio que se identificó en FMS. No sorprende que una indagación sobre lo doméstico introduzca en este terreno, si se considera con Armesto, que “[...] precisamente de esa tensión topológica, de lo interior y lo exterior, de lo horizontal y lo vertical, del centro y la periferia, surgen los principales significados del espacio habitado” (Armesto, 2008: 80).

Por la naturaleza no euclidiana de esta noción del espacio surge, posiblemente, la dificultad en los estudios sobre FMS que ha derivado hacia aspectos más figurativos, cuando no exclusivamente fenomenológicos, de su obra. En este caso resulta una comprensión reciente pero prometedora, que requerirá desarrollar unos instrumentos analíticos que permitan dar mayor claridad a estos aspectos.

Para finalizar, deben comentarse tres aspectos que esperan posterior desarrollo en este estudio.

El primero, en contraste con la noción topológica, debe hacerse un análisis sobre la singularidad geométrica de las casas, como respuesta a unas condiciones específicas del lugar –como finalidad–, que ejerce fuertes determinaciones sobre la configuración de la forma³⁰. En este

28 El proceso acelerado de modernización en Colombia fue una tarea ardua no exenta de contradicciones, frente a la existencia de “una cultura rural, tenazmente enraizada en el pasado, [...] y una cultura minoritaria urbana de inspiración europea” (Franco, 1971).

29 La topología es una rama de la matemática que estudia las nociones más elementales y abstractas de la geometría. En la arquitectura se relacionan con la disposición y organización espacial.

30 Que la geometría del lote se convierta en la base geométrica de la planta, es una constante que llega a ser regla: las desviaciones de las medianeras, como en la casa Martínez, por nombrar un caso

sentido se considera valiosa la revisión del debate entre “forma y finalidad” o “racionalismo y funcionalismo”, respectivamente, que formula Adolf Behne (1923).

El segundo, el análisis sobre las semejanzas con las operaciones de transformación formal que se describen en relación con otros proyectos de FMS o con los de otros arquitectos. Así como se reconocía en los interiores del conjunto de casas económicas en Veraguas (1956) o en la Plaza de Bolívar en Bogotá (1960), también podrían verse en algunos de carácter institucional como la Caja Agraria de Barranquilla (1961) o el Centro Infantil en Sesquilé (1960), donde la proximidad entre estos proyectos y, en algunos casos, la simultaneidad con el momento en el que se producen las casas, sugiere reciprocidad y mutuos aportes entre estas experiencias, que se consideran útiles para el desarrollo de este estudio.

Por último, superar la dificultad para localizar y acceder a la información de la biblioteca privada y los diarios personales de FMS, que podrían dar mayor trascendencia a algunos de los referentes que se han sugerido en la cadena asociativa de experiencias alrededor de la arquitectura moderna. Estas limitaciones se hallan de momento, también, en la falta de bocetos y dibujos originales, que permitirían conocer en mayor profundidad las preocupaciones e intenciones que FMS fijaba en la representación del espacio doméstico. Se espera recabar mayor información sobre su importante relación con la vanguardia artística en Colombia y sobre su actividad artística, que demuestra, como lo notara Pallasmaa (1997) en Aalto, un papel mediador en su método de trabajo³¹.

menor, la asimila el muro interior del comedor; en las demás casas llegan a definir plantas completas, como en las trapezoidales de la zona social y privada de la casa Calderón. Otra regla es la de las particularidades de la forma del volumen como respuesta a los cerros, al paisaje de la Sabana, como en las casas Wilkie; o a la topografía, como en la casa Calderón.

31 Se hace referencia a las aguadas de FMS, en las que se encontraron relaciones con las operaciones de integración espacial en sus casas. Pallasmaa se refiere a “los ejercicios de pintura, bocetado y escultura de relieves, que parecían ser para Aalto métodos lúdicos de incorporar pautas subconscientes de significado a los vocabularios de diseño consciente” (Pallasmaa, 1997: 14).

Bibliografía

- AALTO, Alvar (1926). “De los escalones de entrada al cuarto de estar”. En: SCHILDT, Göran (ed.) (2000). *De palabra y por escrito*. Colección: Biblioteca de Arquitectura. Madrid: El Croquis Editorial.
- ARANGO, Silvia (1993). *Historia de la arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ARMESTO AIRA, Antonio (1993). *El aula sincrónica. Un análisis sobre el análisis en arquitectura*. Tesis doctoral, Departamento Proyectos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB. Barcelona (sin publicar).
- ARMESTO AIRA, Antonio (2001). “Marcel Breuer. Casas Americanas”. En: *Revista 2G*, No. 17 /1, Barcelona, pp. 20-21.
- ARMESTO AIRA, Antonio (2008). *José Antonio Coderch*. La Roca del Valles, España: Ediciones de Belloch.
- BARRETO OSPINA, Jaime; MONTENEGRO LIZARRALDE, Fernando; NIÑO MURCIA, Carlos (2000). *Fernando Martínez Sanabria. Trabajos de arquitectura*. Bogotá: Fondo Editorial Escala.
- BEHNE, Adolf (1994). *La construcción funcional moderna*. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Catalunya y Ediciones del Serbal.
- BONET, Yago (2007). *La arquitectura del humo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- COLOMINA, Beatriz (1995). “Intimidad y espectáculo. Arquitecturas domésticas de Loos y Le Corbusier”. En: *Arquitectura Viva*, No. 44, Madrid, pp. 18-24.
- ERAZO BARCO, Andrés Felipe (2009) *Entrevista con Fernando Montenegro Lizarralde*. Bogotá (sin publicar).
- FRANCO, Jean (1971). *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz.
- HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel (1990). *La casa de un solo muro*. Madrid: Nerea.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (1999). “Prólogo”. En: NIÑO MURCIA, Carlos (1999). *Fernando Martínez Sanabria y la arquitectura del lugar en Colombia*. Bogotá: Banco de la República. El Ancora Editores.
- MARTÍNEZ SANABRIA, Fernando (1992). “Conferencia de clausura del Foro”. En: *Cuadernos Proa*, No. 14. *La Casa - La vivienda*. Santafé de Bogotá: Ediciones Proa, pp. 73-76.
- PALLASMAA, Juhani (1997). “Una arquitectura de imágenes”. En: *AV Monografías*, No. 66, Madrid, pp. 12-19.
- RYBCZYNSKI, Witold (1989). *La casa historia de una idea*. Madrid: Ed. Castellana. Nerea.

SCULLY, Vincent Joseph (1971). *The Shingle Style and the Stick Style: Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright*. New Haven and London: Yale University Press.

SERRES, Michel (1996). El origen de la geometría. México: Siglo XXI Editores.

TEYSSOT, Georges (2000). "Sull'intérieur e l'interiorità". En: *Casabella*, vol. 64, No. 681, Milán, pp. 26-35.

ZALAMEA, Alberto y otros (1993). *Fernando Martínez Sanabria. Vida y obra*. Catálogo. Bogotá: Galería Deimus.

Fuentes de las ilustraciones

Todas las fotografías han sido suministradas por el autor del artículo. Son reproducidas bajo su responsabilidad.

Figuras 1c,7,12a. Dibujos de Andrés Felipe Erazo Barco.

Figuras 8a y 10, en:

ARANGO, Silvia. (1989). *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1993.

Figuras 1, 2, 3a-3c, 4a, 4b, 5a, 5b, 6a-6d, 12 y 14a, en: BARRETO OSPINA, Jaime; MONTENEGRO LIZARRALDE, Fernando; NIÑO MURCIA, Carlos (2000). *Fernando Martínez Sanabria. Trabajos de arquitectura*. Bogotá: Fondo Editorial Escala.

Figuras 2b, 2c, 3b, 3c y 5b. Fotografías de:

DÍAZ, Hernán.

Figuras 3d, 3e, 5c y 14b. Fotografías y maquetas de:

ERAZO BARCO, Andrés Felipe.

Figuras 1c, 7 y 12a. Dibujos de:

ERAZO BARCO, Andrés Felipe.

Figura 10b. Fotografía de:

TRUJILLO, Sergio.

Figuras 4c, 6e y 6f. Fotografías de Carlos Niño Murcia, en: NIÑO MURCIA, Carlos. (1999). *Fernando Martínez Sanabria y la arquitectura del lugar en Colombia*. Bogotá: Banco de la República, El Ancora Editores.

Figura 1b. Fotografía de:

ROA ROJAS, Margarita

Figuras 6g y 6h. Fotografías de Antonio Castañeda Buraglia, en:

SALDARRIAGA ROA, Alberto (1996). *Casa moderna: half a century of Columbian domestic architecture*. Bogotá. Villegas Editores.

Figura 14b. Fotografía:

Sin autor.

Figura 11, en:

SCHILD, Göran (ed.) (2000). *De palabra y por escrito*. Colección: Biblioteca de Arquitectura. Madrid: El Croquis Editorial.

Figura 13a (Morril House), figura 13b (Glover House 1879), figura 13c (fotografía: arquitecto W. Ralph Emerson), en:

SCULLY, Vincent Joseph (1971) *The Shingle Style and the stick style: architectural theory and design from Richardson to the origins of Wright*. New Haven and London: Yale University Press.

Figura10a. Fotografías casas en el barrio La Merced, Bogotá de:

TÉLLEZ CASTAÑEDA, Germán.

Figura 5d. Fotografía de Néstor Africano, en:

ZALAMEA, Alberto y otros (1993). *Fernando Martínez Sanabria. Vida y obra*. Catálogo. Bogotá: Galería Deimus.