[img.104] **CCGGM.** Secuencia espacial para acceder a la planta principal caracterizada por “anunciar un interior y llegar a un exterior”

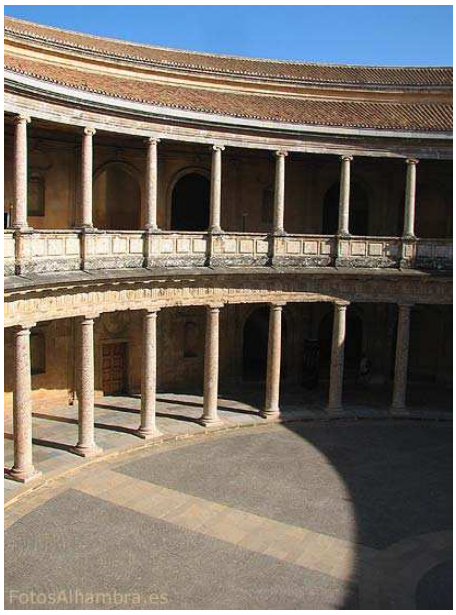
[img.104] **Monasterio de Santa Catalina.** Secuencia espacial que interconecta dos patios en diagonal dispuesta para “anunciar un interior y llegar a un exterior”

cuas que produce la inclinación del cielorraso [img.108]. De nuevo el tiempo en el recorrido se alarga debido a manipulaciones sobre en la forma de los componentes del edificio, además este ámbito vuelve a establecer relaciones evocativas con otro espacio del Monasterio de Santa Catalina, la cocina de las celdas donde se repite la estrategia de dirigirse a un espacio interior para luego llegar al exterior anunciado por la luz que baña cenitalmente la escalera que conduce a la terraza [img.109]. Así luego de llegar al espacio interior del descanso y hacer el giro para avanzar hacia la planta superior se tiene una imagen simultánea del recinto iluminado al final del espacio construido, tanto en la planta principal como en la superior, al igual que sucede al ingresar a las cocinas del Monasterio donde la desmaterialización del muro tras la escalera denuncia el interés por ir restando importancia al espacio construido para enfatizar el vacio exterior. Este procedimiento se consolida en el CCGGM al repetir la estrategia de incluir en la fachada lateral las ventanas horizontales que permiten la percepción del entorno a medida que se avanza. En los dos casos la luz al final del recorrido sugiere la llegada al acontecimiento que se va a dar en un nivel superior a pesar de que la forma física del espacio sea tan distinta, lo que se incorpora al mapa es el procedimiento.

Ahora si la decisión tomada es no ascender directamente por la rampa, posiblemente forzada por la lejanía perceptual del descanso, se puede seguir por la galería perimetral que conforma el patio en donde el pequeño hilo de agua alineado con los soportales refuerza su geometría y marca un límite que no debe ser trasgredido [img.110]. Este límite puede ser asociado con el antepecho la galería del segundo piso que circunscribe el patio del palacio de Carlos V [img.111], ya que los dos impiden el acceso al patio una vez tomada la decisión de recorrerlo tangencialmente, en el caso de La Alhambra produciendo límite físico, mientras que en el caso de la CCGGM un límite virtual. En este punto se presentan varias opciones de continuar el recorrido. Se puede elegir acceder al recinto circular pequeño (frag. 11), atravesando el pabellón que contiene la librería [img.112]. En caso de tomar esta elección se llega a un espacio que demora el tiempo a libre elección de quien lo recorre, pues a pesar de no conducir a ninguna parte, su forma circular podría llevar al infinito al no tener inicio ni final, constituyendo así una relación dinámica y activa con el paisaje, que establece conexiones paradigmáticas con ámbitos como el reservorio ceremonial del palacio de Tschudi considerado como jardín de recreación y lugar sagrado para rendir culto a la luna y los astros [img.113], o el patio de los Arrayanes de la Alhambra [img.114] que enfatiza la verticalidad entre la arquitectura y el cielo, que al igual que en el CCGGM se ha duplicado debido al espejo de agua que cubre la superficie del suelo estableciendo una relación aún más fuerte entre el lugar como territorio geográfico y cósmico y el proyecto que lo revela.

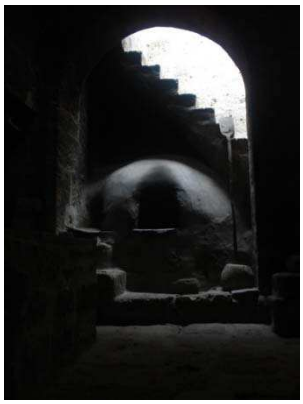
Al continuar el recorrido por la galería perimetral del recinto mayor se encuentra el acceso al pabellón que contiene la librería (frag. 12). Un espacio interior de forma irregular al que se trasfieren los *sonidos* escuchados por el "*tímpano del entorno*" en que se constituye el patio de agua [img.115], sonidos que van desde la presencia del viento que afecta la superficie del agua, pasando por las variaciones atmosféricas del cielo, hasta

[img.107] CCGGM. Patio de la planta principal que desplaza la atención hacia la conexión vertical con el cielo, definiendo un ámbito interior.



[img.106] Alambra. Patio del palacio de Carlos V.

[img.108] CCGGM. Secuencia espacial en la rampa que conduce a la planta alta donde se repite el procedimiento de “anunciar un interior y llegar a un exterior”



[img.109] Monasterio de Santa Catalina. Cocina de las celdas y escalera de acceso a la cubierta.

[img.110] **CCGGM.** Galería perimetral al patio en donde el hilo de agua marca un límite que no debe ser transgredido.

[img.111] **La Alhambra.** Galería perimetral del segundo piso del Palacio de Carlos V, donde el vacio se convierte en objeto de contemplación al que no se debe acceder.

[img.112] **CCGGM.** Vacio circular que establece una relación dinámica y activa con el paisaje.

[img.113] **Chan Chan.** Reservorio ceremonial destinado para el culto a los astros.

[img.114] **La Alhambra.** Patio de los Arrayanes que enfatiza la verticalidad entre la arquitectura y el cielo.

los cambios lumínicos dados a lo largo del día. En este espacio, al igual que sucede en los baños de Comares de La Alhambra **[img.116]**, la incorporación de los factores externos se fortalece con la inclusión de una serie de pérgolas y tragaluces localizados en las paredes del fondo que contrastan con la penumbra dominante en el interior del espacio, permitiendo el acceso de luz definida, que dibujando en los muros múltiples figuras geométricas además de hacer evidente el límite del espacio, marca el trascurso del tiempo atmosférico a lo largo del día, con lo que convierte al edificio en una suerte de reloj solar que orienta al habitante tanto espacial como temporalmente, un tema en el que profundizaremos más adelante donde se establece la relación que existe entre el CCGGM y los observatorios astronómicos de las culturas prehispánicas **[img.117]**.

Al igual que en el ámbito de La Alhambra, destinado para el ritual del baño heredado de las termas romanas, lugares de reunión para exponer y compartir ideas, el pabellón destinado para la librería, con sus distintivas características espaciales, pasa a ser un lugar colectivo donde se puede ojear un libro o compartir un comentario en una atmosfera dominada por los fenómenos lumínicos.

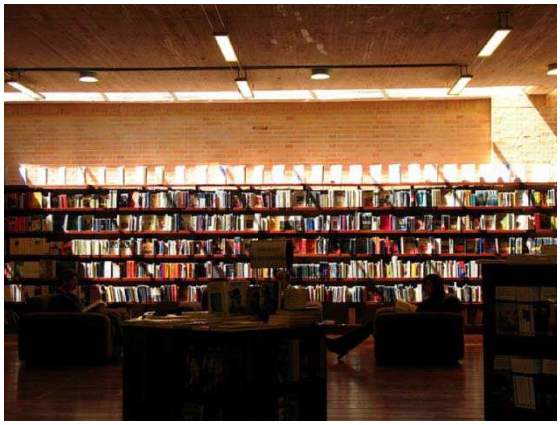
Si la elección ha sido mantener el recorrido para circunscribir la totalidad del patio circular (frag. 13) se presenta la transgresión de la idea canónica del recinto, pues a medida que se recorre la galería, el espacio interior, delimitado horizontalmente y abierto a la vertical, pierde paulatinamente sus límites hasta permitir la continuidad visual con el contexto circundante **[img.118]**. Aquí el recinto se ha abierto hacia la calle 11, pero no de manera directa ya que la diferencia con respecto a su nivel crea un límite que impide el contacto físico, produciendo la continuidad visual que convierte la calle en objeto de contemplación. Al alejar físicamente la calle pero acercarla visualmente, el CCGGM transforma nuevamente el contexto cercano en un paisaje facilitando la conciencia a quien recorre el edificio, pues como se ha mencionado el paisaje es una construcción mental producto de observar un sitio de determinada manera. No obstante el recinto, a pesar de estar abierto, debe mantener de alguna forma su condición de pieza interior delimitada porque de lo contrario no se trataría de una trasgresión sino de una trasformación que pone en duda la reconocibilidad de su estructura formal. Para hacer esta delimitación Salmona utiliza el balcón de la terraza de esquina que remata en punta, y que, permanece como vestigio del límite original entre interior y exterior, completando perceptivamente la circularidad del patio. **[img.119]**

Una vez se ha llegado al final del galería que circunscribe el patio[123] se tiene la opción de tomar la escalera de caracol o continuar caminado para descubrir hacia dónde conduce el volumen que está dando la espalda. En caso de elegir la segunda ruta (frag. 15), se debe continuar el recorrido por la galería hasta el borde del patio que remata en la vista

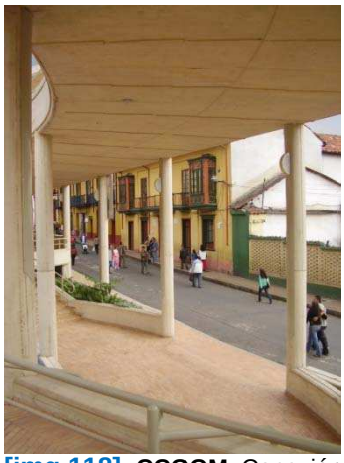
[123] Parece paradójico decir que se ha llegado al final de la galería que circunscribe un patio, sobre todo si éste tiene algún grado de familiaridad con la estructura tipológica claustral, además siendo circular su forma, pero son los acontecimientos sorpresivos propios de una estructura dispuesta para la errancia.

[img.115] **CCGGM.** “Timpano del entorno” que trasfiere los sonidos escuchados al interior de la librería.

[img.116] **La Alhambra.** Baños de Comares.



[img.117] **La Alhambra.** Interior de la librería caracterizado por las variaciones lumínicas *capturadas* por las marquesinas perimetrales



[img.118] **CCGGM.** Conexión visual con el contexto en el remate de la circulación por la galería del patio.

[img.119] **CCGGM.** Balcón en punta que completa la percepción circular patio.

[img.120] **CCGGM.** Modificación en la disposición de la escalera para alargar el tiempo en el recorrido y tener dominio visual sobre la calle 11.

[img.121] **CCGGM.** Escalera de 7 peldaños que sirve como preámbulo al ascenso a la esquina.

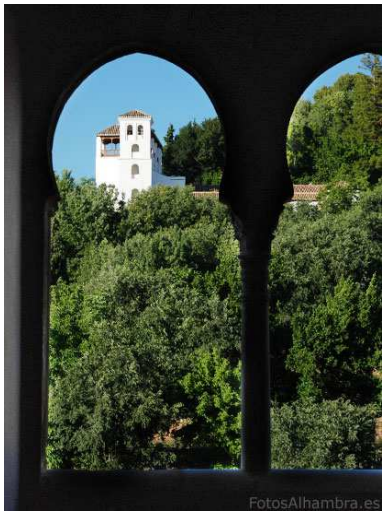
ascendente de la calle 11, para luego girar y subir por la escalera de 6 peldaños que conduce a la terraza de esquina. Al revisar la disposición de esta escalera se puede descubrir otra manipulación de la forma para alargar el recorrido y por tanto el tiempo en la arquitectura. Esta vez haciendo un ajuste en el proceso de construcción de la obra. En la versión final del proyecto fechada en (2004) el inicio de la escalera se localizaba hacia el interior del edificio, como remate de la circulación por la galería, sin embargo en la etapa de construcción la escalera se ajusta invirtiendo su punto de inicio **[img.120]**, logrando que se llegue hasta el final del recorrido dispuesto como balcón para contemplar el paisaje en que ha sido convertida la fachada de la calle 11, antes de girar para ascender a la terraza de esquina **[img.121]**. Con esta sencilla operación Salmona alarga el tiempo una vez más en el proyecto, además de construir un preámbulo que prepara al espectador para el descubrimiento de un elemento estructurante del sitio, en este caso la vista posterior de La Catedral. Es así como al seguir el recorrido, luego de trasponer la pequeña escalera, se llega a la terraza de esquina desde donde, como se ha visto en el desarrollo de las etapas del proyecto, se revela paulatinamente la vista posterior de La Catedral gracias a la geometría sinuosa del muro de la escalera de un tramo que conduce a la planta alta. **[img.121a]**

[img.121a] **CCGGM.** Secuencia de encuentro con la Catedral luego de ascender por la escalera de 7 peldaños.

[img.122] **CCGGM.** Escalera de caracol. Ámbito de reflexión previo al descubrimiento de los cerros Orientales y los barrios fundacionales de Bogotá.

[img.123] **La Alhambra.** Escalera de la torre de Alcazaba. Ámbito de reflexión previo al encuentro con el Generalife y el barrio Albazín.

[img.124] **CCGGM.** Ventana profunda, en el descanso de la escalera, que enmarca la vista posterior de la Catedral.



[img.125] **La Alhambra.** Ventana de la torre de los Picos que enmarca el Generalife.

Si en vez de tomar esta ruta, se elige ascender por la escalera de caracol (frag. 14), se ingresa a un ámbito de penumbra claramente diferenciado del exterior **[img.122]**, que establece una nueva relación otro espacio de La Alhambra, la escalera de la torre de Alcazaba **[img.123]**. En ambos casos este ámbito crea un espacio de reflexión previo a la expansión visual que se va a presentar al alcanzar la cubierta y encontrar el protagonismo de la panorámica de los jardines del Generalife y el barrio Albazín o de los cerros Orientales y los barrios fundacionales de Bogotá. No obstante la vista posterior de La Catedral es un elemento primordial en la estructura del lugar, por tanto no puede pasarse por alto en el recorrido a pesar de tomar una ruta alterna a la de la terraza de esquina. Para garantizar que esta situación no ocurra, Salmona dispone en el descanso de la planta alta una ventana profunda que apunta al occidente **[img.124]**, enmarcando este elemento tan importante en la orientación de aquel lugar, un procedimiento que también puede evidenciarse en espacios de La Alhambra, como las ventanas de la Torre de Los Picos, dispuestas para enmarcar el Generalife **[img.125]**.

Una vez en la planta alta se llega a la cima de la plataforma, lugar donde disminuye el protagonismo del entorno cercano para entablar relaciones visuales con un territorio más extenso, dominado por los cerros tutelares y el perfil urbano que va a producir el acontecimiento que permite conocer la forma del lugar revelado por el proyecto. De esta manera se emprende el recorrido por la planta alta siguiendo el camino sugerido por la delgada pérgola que, apoyada en esbeltos soportes metálicos, hace evidente el interés de desmaterializar los límites en este nivel para desplazar la atención hacia La Candelaria convertida en un paisaje que se activa gracias a que la forma curva de la pérgola que "crea a cada paso una mirada inédita del territorio" [124]. **[img.126]**

Tomar este camino (frag 16) se convierte en obligación, debido a que el borde posterior del recinto se ha obstruido por una jardinera imposibilitando el tránsito por ese lugar, procedimiento anómalo dentro del un marco en el cual el interés es multiplicar las opciones del recorrido. Sin embargo esta decisión cobra sentido cuando el recorrido bajo la pérgola toca tangentemente la calle 11, mostrando una perspectiva profunda que se fuga hacia los cerros, sugiriendo la ruta que conduce a los santuarios ubicados en una cota superior como la Iglesia de Egipto y La Peña que se revelan como figuras blancas recortadas contra el fondo verde **[img.127]**.

En este nivel, a diferencia de la planta principal donde se destacan las vistas hacia el contexto cercano, constituido principalmente por las fachadas de las edificaciones aledañas y la actividad que se da en la calle, la relación se establece con perspectivas lejanas. Mientras la planta principal se convierte en un balcón para observar en sitio frontalmente y de alguna manera tener una relación bidireccional con lo que sucede en el exterior, la planta superior se convierte en una plataforma de observación que crea vistas profundas hacia puntos geográficos convertidos en objetos de contemplación.

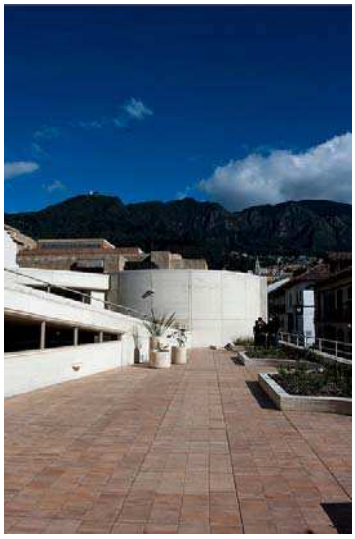
---

[124] CORTES Rodrigo (2011) Conferencia.

e

[img.126] CCGGM. Pérgola que desmaterializa los límites en la planta alta.

[img.127] CCGGM. Vista desde la pérgola hacia los cerros Orientales y las Iglesias ubicadas en una cota superior.



[img.128] CCGGM. Vista desde el ámbito en forma de cuña hacia los cerros Orientales relativizados por el torreón de concreto.

[img.129] CCGGM. Vista el ámbito en forma de cuña hacia la Catedral y la capilla del Sagrario.

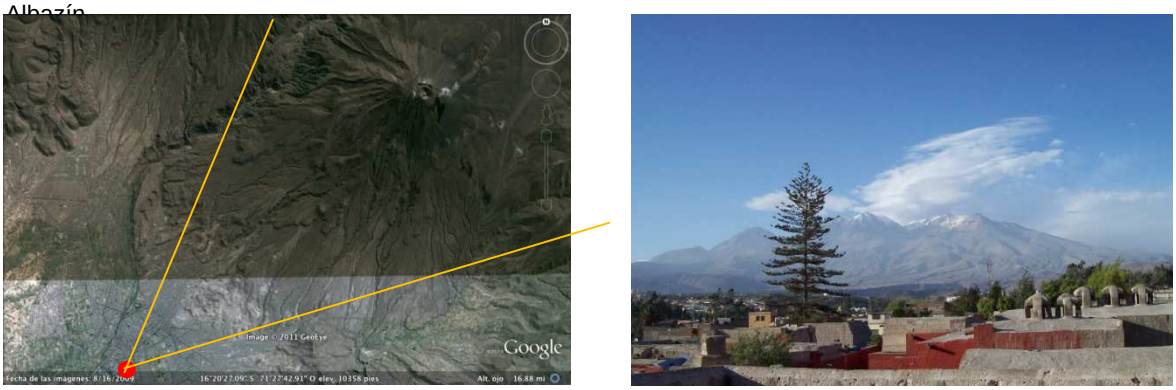
Esta condición se hace especialmente evidente cuando se abandona el recorrido bajo la pérgola en el punto donde toca tangencialmente el borde de la plataforma, accediendo a un ámbito descubierto en forma de cuña (Frag 17) dominado por el torreón semicircular que emerge desde los primeros bocetos de diseño. Este elemento actúa como referente que establece un juego visual dispuesto para reconocer y relativizar distintos puntos de lugar permitiendo que se aprehendan al manipularlos perceptivamente **[img.128]**. Así al acercarse a este torreón la ciudad se oculta recortando la silueta de los cerros mientras que al alejarse ésta aparece entablando un diálogo con la historia del tejido urbano localizado en una cota superior. Una vez hecho este acto de apropiación se gira la mirada para regresar a la ruta que se ha abandonado, re-descubriendo, en un golpe de vista, el perfil de la catedral y la iglesia del Sagrario **[img.129]**, *con-poniendo* en este ámbito *(o poniendo al lado y de su lado)* el aspecto natural del sitio y el arquitectónico a pesar de localizarse en direcciones opuestas. El primero presente en los cerros y el cielo y el segundo decantado en La Catedral que evoca la historia del lugar, desde el momento en que se hiló la traza del damero hasta ahora.

Llegar a este punto es análogo a encontrar los *tesoros* que guardan los otros proyectos con que se han establecido relaciones evocativas. En el caso de La Alhambra se puede asociar este punto con la Torre del Peinador de la reina **[img.130]**, un pequeño pabellón ubicado al norte del complejo, al que se accede únicamente luego de trasponer una serie de recintos y pabellones con características espaciales distintas, que emocionan a cada paso al visitante, y cuyos límites se expanden hasta las montañas del valle de Granada, teniendo un dominio visual sobre el barrio histórico del Albazín y Generalife junto a sus jardines. En el caso del monasterio de Santa Catalina este punto es análogo al momento en que se llega a la cubierta desde donde se establece una relación visual con el horizonte, especialmente con la silueta del Misti recortada por el cielo peruano, un volcán que, con su cono perfecto, se constituye como elemento estructurante del lugar en la ciudad de Arequipa **[img.131]**

Al regresar a la pérgola convergen el recorrido por la planta alta y el punto de llegada de la rampa de ida y vuelta marcando el preámbulo del encuentro con El Boquerón del río San Francisco.

Caminar bajo este pequeño pabellón semicircular (frag 18) equivale a alejarse de la calle para entablar una relación prolongada, personal y reflexiva con los cerros tutelares, interrumpida sólo por la fachada posterior del edificio de 4 pisos que comparte el lindero oriental del predio. **[img.132]** Además este trayecto es acompañado por el patio de agua que se rodea y cuya presencia se reduce a una horadación en el piso, a modo de ruina semi-excavada aún cubierta por la espesa vegetación, dominada por la penumbra que evoca el sitio desde dónde se inició el recorrido, re-creando en la memoria el periplo que ha llevado de la base hasta la cima de la plataforma **[img.133]**

[img.130] La Alhambra. Localización general y vista desde el Peinador de la Reina hacia el barrio Albaizín

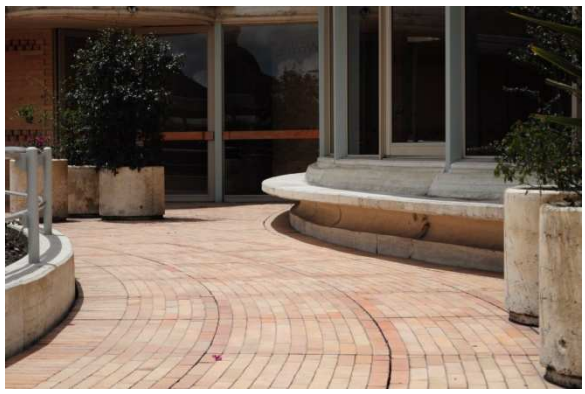


[img.131] Monasterio de Santa Catalina. Localización general y vista hacia el Misti

[img.132] Monasterio de Santa Catalina. Localización general y vista hacia el Misti

Posteriormente el espectador es conducido por la delgada pérgola a un espacio descubierto (frag. 19) -al que anteriormente hemos asociado al patio sobre la plataforma de Monte-Albán-, en que la convexidad del volumen semicircular, que construye el límite oriental, le obliga girar la vista hacia el occidente, donde el perfil de La Catedral se enmarca por la arquitectura del CCGGM, diluyendo los límites entre el uno y el otro [img.134]. Finalmente en este punto se dispone una banca para hacer la pausa que permite contemplar el lugar ordenado, el acontecimiento que ha originado la obra, y donde remata el viaje por las arquitecturas incorporadas al mapa del proyecto [img.135]. De esta manera en la arquitectura de Salmona el recorrido no es sólo el modo como se deambula por su interior, sino también el modo por el cual se establece la unidad de la obra, a partir de fragmentos evocados de arquitecturas que lo emocionaron recompuestos con el sitio para revelar el lugar.

[img.133] **CCGGM.** Patio cubierto por la vegetación.



CCGGM. Banca para contemplar la Catedral.

[img.134] CCGGM. Reflejo en el volumen convexo que dirige la vista hacia la catedral

[img.135] CCGGM. Vista desde la banca dispuesta para contemplar la Catedral

3. Capítulo III. El proyecto en el CCGGM. El tesoro

Hasta aquí se ha demostrado que el CCGGM se constituye como un instrumento de orientación que reconoce los elementos estructurantes del lugar, permitiendo al habitante aprehender su forma. La analogía con el sextante ha servido como método de conocimiento por medio del cual se devela que la constitución del CCGGM deriva de la confluencia entre un componente universal que sirve de bastidor y uno móvil que captura los Elementos Primarios del sitio. Se sabe que el primer componente de este instrumento es la lógica formal, que instaura en el predio los conceptos universales de pabellón, recinto y aula, para convertir el edificio en variación de un proyecto general conformado por las obras precedentes de Salmona, y que el segundo componente, evidente gracias a las variaciones y permanencias presentes a medida que avanzan las etapas de composición, hace que estos conceptos lógicos establezcan relaciones precisas con los elementos estructurantes del la geografía e historia del lugar, haciéndolo reconocible y aprehensible. Igualmente se ha dicho que el proceso de composición filtra lo indeseado o accidental del sitio, componiendo con un territorio más amplio que la parcela misma, evitando caer en una actitud contextualista que haga del edificio una parodia del sitio al establecer relaciones directas entre éste y la naturaleza abstracta del proyecto.

Además se ha expuesto que una vez realizada la orientación geográfica, gracias a la utilización del instrumento, el proyecto se convierte en un mapa de la memoria que establece conexiones paradigmáticas con arquitecturas que han emocionado a Salmona, causando *resonancias* que se trasmiten en el edificio. Se ha visto que en este mapa se incluyen procedimientos de orientación utilizados en su obra precedente, (como la percepción expandida de la geografía, la develación de puntos singulares y la apropiación de Elementos Primarios) estableciendo una genealogía interior que hace del proyecto un proceso continuo, así como procedimientos de proyectos ajenos a su

autoría, en donde la contemplación del paisaje, mediante la utilización de la plataforma y sus posibles alteraciones, se convierte en el objeto de la obra arquitectónica, estableciendo conexiones con la arquitectura de los templos griegos, de las villas palladianas y de los centros ceremoniales prehispánicos. Así mismo se ha expuesto que al mapa se incorporan estrategias que hacen del recorrido por el edificio una experiencia errática, en la que la multiplicidad de caminos, que conducen del espacio público a la cima de la plataforma, evidencian el lugar sutilmente y de manera personal, a medida que se transita por fragmentos que establecen relaciones especificas con los puntos estructurantes del territorio circundante, recomponiendo así el proyecto con base en fragmentos de arquitecturas del pasado.

Ahora, las preguntas son ¿Qué finalidad tiene re-componer fragmentos de arquitecturas en un edificio que se formaliza por el sitio?, ¿Cuál es el problema que busca resolver?, es decir ¿Qué proyecto persigue? y ¿Cómo lo consigue?

Giorgio Grassi, ha expuesto que: "cuando miramos la arquitectura del pasado, (en este caso la de Salmona) nosotros, como arquitectos, creo que sin excepción, intentamos penetrar en su **secreto**. Hablo, naturalmente de la buena arquitectura, de esos ejemplos que se imponen a nuestra atención y que la retienen, de esos ejemplos a los que volvemos siempre para reafirmarlos en nuestro trabajo. Y también hablo de ese **secreto** suyo que presupone siempre una revelación, a veces ardua; no hablo de lo indescifrable, cuya interpretación dejamos a otros. A nosotros nos interesa su **secreto**, por llamarlo de algún modo técnico. Nos interesan los criterios, las modalidades: su ***cómo*** ante todo."[125] Ahora si el tesoro es el secreto y apoyados en Grassi se puede afirmar que el secreto que guarda una obra coherente de arquitectura es el *cómo*, se puede decir que el tesoro es el *cómo.* Igualmente se puede decir que al emprender la búsqueda del tesoro se emprende un *proyecto*, o sea, se busca alcanzar un objetivo, solucionar el un problema o dar respuesta a un *qué*.

El *cómo* puede ser considerado el "orden que preside la disposición de las partes y de los elementos"[126], la sintaxis que constituye el proyecto, y, por tanto, permite aprehender su *qué.* El estudio de las relaciones entre los elementos específicos del edificio conduce a descubrir el *problema* que lo originó, la razón de ser de su arquitectura. Finalmente estas dos condiciones, el *cómo* y el *qué*, son las que constituyen y dan sentido al proyecto, y de su observación depende encontrar el secreto que guarda la *buena arquitectura* de Salmona, su tesoro. Por otro lado, el proyecto tiene una condición adicional que interesa destacar: su carácter progresivo. Como se ha mencionado Joseph Quetglas ha expuesto que, etimológicamente, la palabra proyecto puede descomponerse en pro-yectar: lanzar hacia adelante, es decir ir de atrás hacia adelante, avanzar. Bajo las anteriores consideraciones el proyecto puede definirse como el avance que tiene una obra en su cómo, (en su constitución formal), para resolver el problema que la ha originado, su *qué*.

---

[125] GRASSI (1983) P-33
[126] Ibíd. P-34

Siguiendo esta premisa se infiere que el proyecto (o tesoro) que guarda el CCGGM es revelado al estudiar el avance en su constitución formal con respecto a la obra precedente de Salmona, haciendo evidente su carácter progresivo. Es así que mediante la comparación de una serie de edificios se descubre el interés de Salmona por ir restando importancia al volumen construido para delimitar el espacio con la mínima cantidad de elementos, diluyendo paulatinamente el límite entre interior y exterior. Característica que se exalta en el CCGGM con la incorporación del paisaje circundante gracias a la esencialización producida por el mestizaje entre patio y pabellón, que formalizan una plataforma ahuecada dispuesta para contemplar el lugar. Plataforma cuya construcción material consigue una "economía espiritual" que hace del edificio un proyecto sencillo,[127] coherente con una lógica constructiva, que contrapone el carácter tectónico del pabellón frente a la lógica estereotómica del recinto, articulados por la esquina del edificio en la que se condensan las intensiones formales del proyecto, temas en los que se profundiza a continuación.

3.1 El *cómo* del proyecto.

3.1.1 La disolución del volumen.

La coherencia formal entre edificios de Salmona, a pesar de localizarse en diferentes sitios y de tener distintos requerimientos programáticos, permite afirmar que su arquitectura se inscribe en un proyecto lógico que delata su condición orientadora al poner en evidencia cada uno de los lugares donde se implanta. Esta condición se ha dado gracias a un proceso continuo, apoyado en el concepto de re-creación, en que los logros y de un edificio se retoman en el siguiente para, de alguna manera, garantizar el carácter progresivo del proyecto. Como Salmona ha expuesto "En arquitectura, la creación no nace de una inspiración súbita y espontánea, sino de una conjunción sublime entre el conocimiento y la experiencia. La inspiración momentánea desaparece al igual que el momento que la inspiro. La creación, con el respaldo de la experiencia y el conocimiento, se resuelve en **re-creación**…la evolución siempre presentará perdidas, pero también conservará a través de la experiencia la decantación de sus aprendizajes más valiosos para la nueva síntesis creativa"[128]. Esto conlleva a que las características de un edificio que no resultaron lo suficientemente potentes para develar el lugar, sean remplazadas o modificadas en la siguiente obra, produciendo variaciones de un edificio con respecto a otro. Finalmente el estudio de estas variaciones delata el *avance (o proyecto)* que tiene una obra con respecto a la otra.

---

[127] Sencillo se refiere a un sistema donde los componentes están articulados de manera compleja, coherente y ordenada, a diferencia de algo simple de sintaxis complicada, sin orden ni cohesión interna.

[128] ARCILA. Óp. Cit. P-165

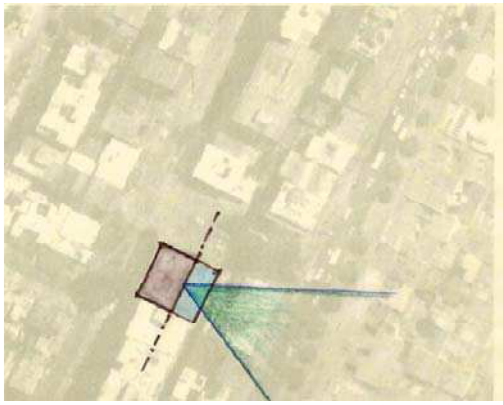
Se ha dicho que al mapa del CCGGM se incluyen procedimientos compositivos provenientes de edificios de la genealogía interior, como Las Torres del Parque o la Biblioteca Barco y que el primer esquema de implantación comparte relaciones formales con otros proyectos de su autoría, (a través de la inclusión de 3 leyes formales), sin embargo esto no significa que entre ellos y éste no exista un avance. A pesar de tener una misma raíz formal (la inclusión del pabellón y el recinto como estructuras de base), cada edificio recorre un camino distinto, formalizándose en un sitio específico y entablando una relación cada vez más estrecha con el entorno circundante. Es por ello que aunque el concurso para la Alcaldía de Bogotá y el CCGGM persiguen el mismo problema y revelan los mismos puntos estructuantes, su solución final es distinta debido a la localización de su emplazamiento espacio-temporal. De esta manera se puede encontrar el avance *o proyecto* del CCGGM al comparar una serie de edificios en los cuales la conexión con el exterior reclama cada vez más protagonismo frente a la construcción de un volumen perfectamente delimitado hacia el que se dirige la atención.

El primer proyecto que se incluye en esta serie es el edificio ubicado en la calle 86 con cra. 16 en la ciudad de Bogotá, (1959-1960). Este edificio de apartamentos se concibe como un objeto perfectamente definido y de aristas continuas que se dispone para ser contemplado desde el exterior **[img.136].** Su materialidad, en donde prima el uso de pañete blanco, fortalece la tendencia de abstraerse del contexto, definiendo un límite consistente entre figura y fondo, entre adentro y afuera, entre arquitectura y lugar. Además la disposición volumétrica de la escalera de acceso, una segura referencia a casa Citrohan, insinúa la aproximación a la obra desde la esquina, sugiriendo la percepción del volumen en escorzo para fortalecer la idea de caja que contiene el espacio interior **[img.137]**. Bajo estas consideraciones se podría pensar que en la composición de este edificio no interesa establecer relaciones con el lugar de emplazamiento, sin embargo esto no es del todo cierto. Aquí el volumen construido se ha desplazado hasta tocar el borde occidental de la parcela, lo que garantiza un aislamiento con respecto al predio colindante del lado oriental **[img.138]**. Esta operación permite que desde la galería, sustraída a la cara oriental del volumen, se perciban los cerros a través del espacio tangente al edificio generado por el aislamiento. Galería que manifiesta una temprana intención de romper la caja para relacionar el espacio interior con un Elemento Primario del lugar, aunque sea a través de una franja. Por otro lado la importancia de los cerros también se evidencia en la perspectiva a vuelo de pájaro, donde Salmona, poniéndolos como fondo de la imagen dibuja en primer plano el volumen rotundo del edificio, relacionándolos entre sí **[img.139]**. Aunque el edificio se constituya como volumen aislado para ser contemplado, hay una conciencia de la existencia de estos elementos característicos del entorno.

Esta forma de operar se presenta también en el conjunto residencial “El Polo” (1960-1963), donde las edificaciones mantienen la idea de volumen rotundo, tanto por la constitución de cajas perfectamente delimitadas como por la masividad del ladrillo em-

[img.136] Edificio Calle 86.
Perspectiva desde la esquina.

[img.137] Edificio Calle 86.
Escalera de acceso

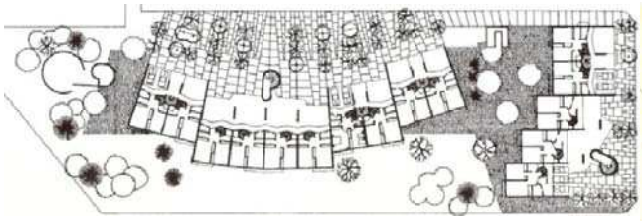


[img.138] Edificio Calle 86.
Esquema de relación entre
espacio abierto y lo construido.

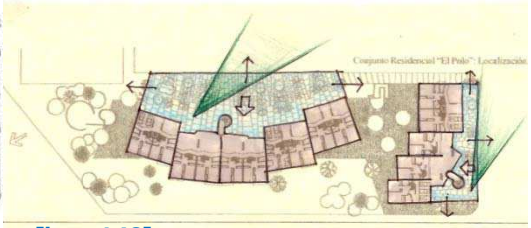
[img.139] Edificio Calle 86.
Perspectiva a vuelo de pájaro.

[img.140] Conjunto El Polo.
Fachada Sur.

[img.140] Conjunto El Polo.
Fachada Occidental



[img.141] Conjunto El Polo.
Localización general.



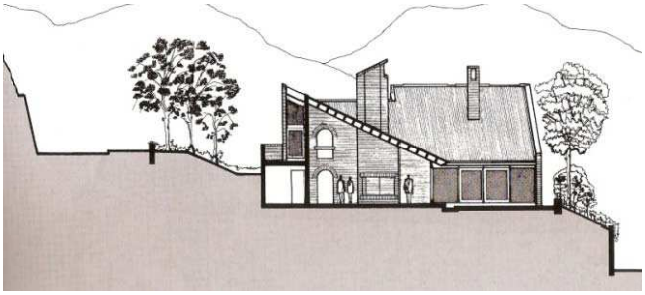
[img.142] Conjunto El Polo. Esquema de relación entre espacio abierto y lo construido.

[img.143] Conjunto El Polo.
Perspectiva a vuelo de pájaro.

[img.142] Casa Amaral. Planta

[img.144] Casa Amaral. Vistas hacia el nor-occidente de Bogotá a través del patio.

[img.143] Casa Amaral. Esquema de relación entre espacio abierto y lo construido.



[img.145] Casa Amaral. Fachada lateral

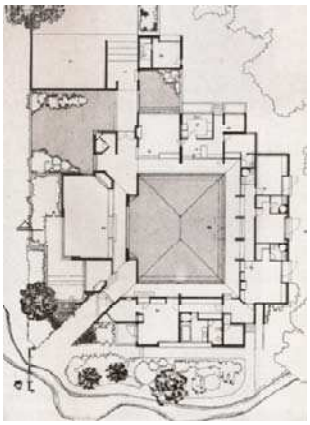
[img.146] Casa Amaral. Vista desde el patio hacia los cerros Orientales

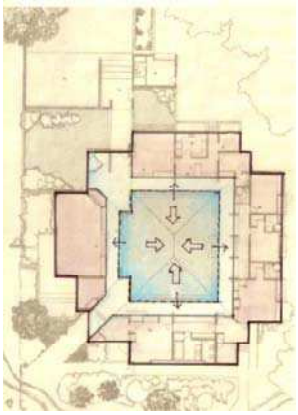
pleado en la construcción del edificio. Algo evidente especialmente en las fachadas sur y occidental, donde al igual que el edificio de la calle 86 la relación entre el interior y el exterior se da a través de franjas horizontales sustraídas al volumen [img.140]. Sin embargo en este proyecto el espacio para contemplar el sitio adquiere mayor importancia en el esquema general de implantación, pues, tanto los volúmenes del bloque norte como los del sur, se disponen formando una concavidad hacia la calle, produciendo la aparición de una suerte de patio abierto en 3 de sus costados que, caracterizado por los torreones erguidos como guardianes de este espacio con límites diluidos, se diferencia del espacio público circundante únicamente por el tratamiento del piso [img.141]. Visto de otro modo, se podría decir que el espacio abierto empuja lo construido, tratando de incorporarse en él, provocando que los bordes del edificio se quiebren, desvirtuando la condición totalizante del volumen presente en el ejemplo precedente [img.142]. Por otro lado, la representación perspectiva del proyecto, al igual que en el edificio de la calle 86, manifiesta la importancia de los cerros tutelares, cuya silueta que se corona por el santuario de Monserrate y se extiende hasta El Boquerón del rio San Francisco dotando al edificio de una localización geográfica que sirve como fondo a la composición del conjunto [img.143]. De nuevo existe una conciencia de los elementos estructurantes del territorio.

En el siguiente proyecto, la casa Amaral (1968-1970), el espacio destinado a la contemplación inicia su caracterización como un patio delimitado que se incorpora al volumen construido [img.142-img.143]. Aquí la disposición en L de la planta consolida un patio, que aunque no estructura las dependencias, se delimita en dos de sus costados a modo de jardín posterior que permite la conexión visual con la sabana de Bogotá [img.144]. La contundencia del volumen empieza disolverse, y la relación entre el espacio interior y exterior de los espacios sociales de la casa, por lo menos hacia el occidente, es mediada por este patio. Además la disolución del volumen se fortalece con la pendiente de la cubierta que, por su baja altura hacia el patio, hace que la construcción casi desaparezca allí, desplazando la atención al bosque ubicado en una cota superior [img.145-img.146]. En este ejemplo es claro que el espacio abierto inicia una clara incursión hacia el volumen que va a materializarse por completo en la casa Alba (1967).

En esta casa, ubicada en la sabana de Bogotá, la disposición formal obedece a la definición canónica de claustro que expone Martí Aris como “una idea de arquitectura basada en la construcción de de una galería porticada que engloba y define un espacio libre recintado, de forma regular a modo de jardín interior. Galería que vincula entre sí a una serie de cuerpos o dependencias diversas dotándolas de una superior unidad”[129]. Esta constitución claustral la convierte en el primer proyecto donde el espacio abierto se incorpora como estructurante de la composición y no simplemente como lugar de contemplación, haciendo equivalente su importancia frente al volumen construido [img.147]. Sin embargo aquí, la constitución de este espacio, expresada en forma de patio

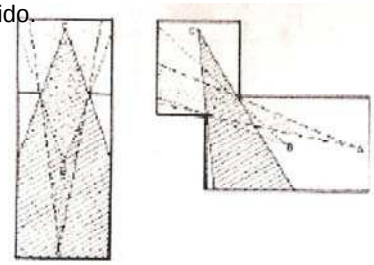
[129] MARTÍ ARIS. Óp. Cit. (1992) P-16



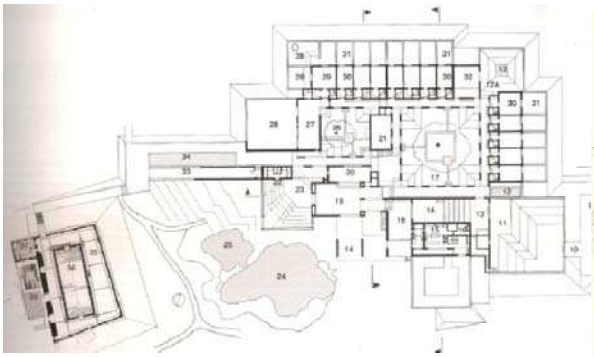


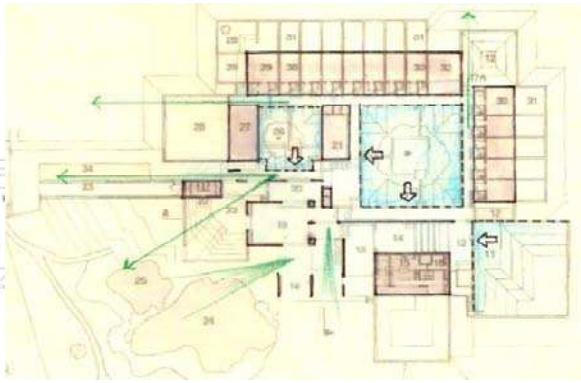
[img.147] Casa Alba. Planta y esquema de relación entre espacio abierto y lo construido.

[img.148] Casa Alba. Presencia rotunda del volumen debido a las esquinas consolidadas.

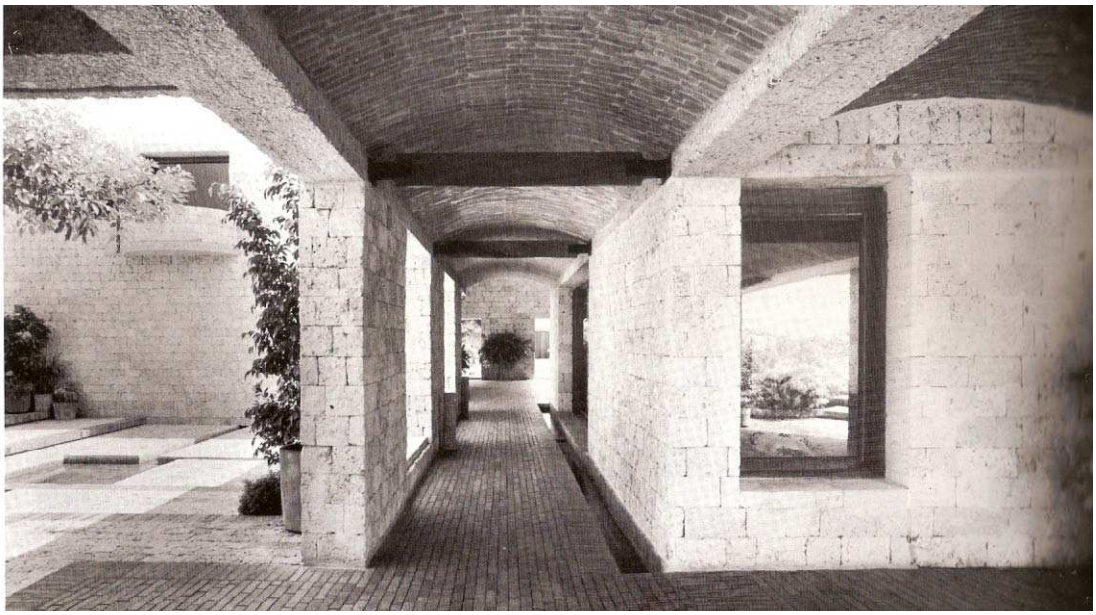


[img.149] Esquemas de la destrucción de la caja. Allen Brooks.

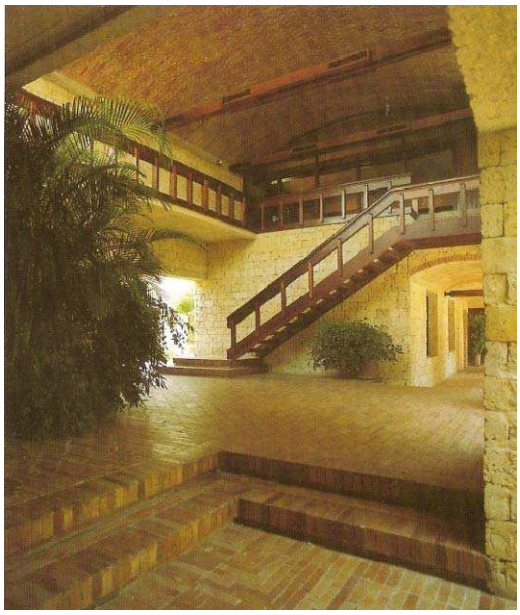




[img.150] Casa de huéspedes Ilustres. Planta y esquema de relación entre espacio abierto y lo construido.



[img.151] Casa de Huéspedes Ilustres. Espacio abierto que *invade* el volumen hacia las galerías



[img.152] Casa de Huéspedes Ilustres. Espacio abierto que *invade* el volumen hacia los pabellones de estar

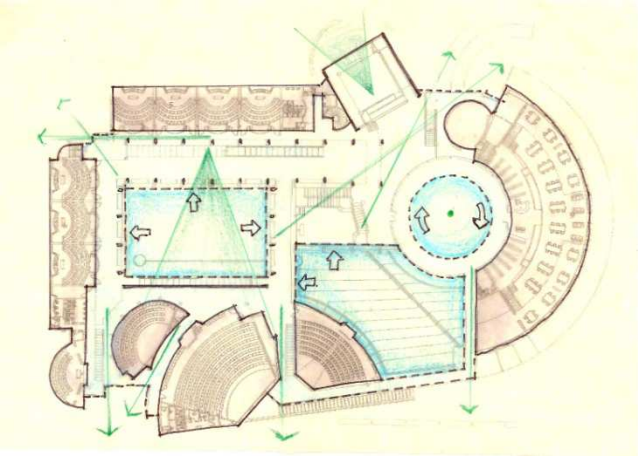
tradicional donde las esquinas estas consolidadas, hace que el volumen construido mantenga su presencia rotunda [img.148], algo que va a ser modificado en la casa de Huéspedes Ilustres donde la percepción volumétrica interior se reduce al permitir la transitividad horizontal en las esquinas de los patios.

Allen Brooks, analizando la arquitectura de F.L. Wright, ha demostrado que el desmantelamiento de la caja tradicional, o lo que para nosotros sería el volumen, es logrado al atacarla en su punto de mayor resistencia, la esquina, logrando con ello una perspectiva diagonal en donde espacio pierde su valor fijo y adquiere un valor relativo a medida que se transita por la obra[130][img.149]. Pues bien, en la casa de Huéspedes Ilustres este valor relativo, apoyado en la perspectiva diagonal producto de la ruptura de la esquinas de los patios, es el que va a entablar las relaciones especificas desde el interior del edificio hacia los elementos localizados en el entorno circundante. Aquí el espacio abierto del patio se introduce al volumen construido, apropiándose de las galerías que los circunscriben y de los pabellones que contienen las salas de estar [img.150]. El volumen contundente se ahueca tanto en el sentido vertical y horizontal, primero con la aparición de los patios estructurantes y segundo gracias a la ruptura de las esquinas que permiten conexiones diagonales entre espacios y con el exterior, originado el vacío “intersticial” que ordena el recorrido y entabla relaciones con los elementos característicos del lugar, como la ciudad amurallada o el cerro de la popa, constituyéndose en punto temprano del mestizaje entre patio y pabellón que va a producir la plataforma ahuecada del CCGGM desde la cual se tiene pleno dominio del exterior. Aquí el espacio abierto no solo irrumpe en el volumen, sino que lo invade desde el interior. [img.151-152]

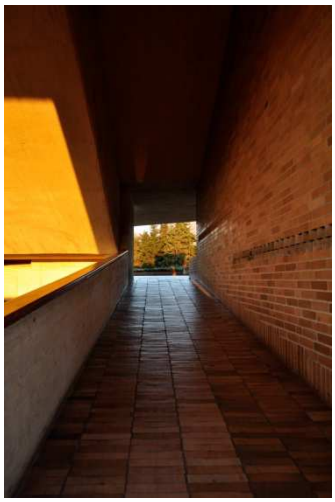
Esta condición va a ser más notoria en el edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, donde el espacio exterior ha reclamado pertenencia de los alrededores del patio estructurante, formando intersticio que sirve de tejido conjuntivo a los volúmenes que contienen las dependencias del programa [img.154]. Aquí el espacio se convierte en lugar para la errancia que se expande por la totalidad del edificio provocando que desde el interior se desvirtúe la percepción del proyecto como volumen unitario [img.155], ya que además, su configuración espacial, en donde aparecen cambios de nivel salvados por distintos tipos de rampas y escaleras, incita a un recorrido ascendente que conduce a las cubiertas desde donde se establece la percepción expandida de la geografía circundante, disolviendo paulatinamente el volumen construido [img.156]. En este proyecto el volumen se ha desvirtuado, pues a diferencia de los proyectos anteriores el área destinada para la errancia por el edificio es mayor al área de las dependencias construidas, y a pesar de que el vaciado resulte de la geometría de las formas construidas, produce un ámbito autónomo cuyo principal objetivo es reconocer los elementos del contexto, convirtiéndose en el elemento orientador, en la razón de ser del edificio, en donde ha de desarrollarse la vida.

---

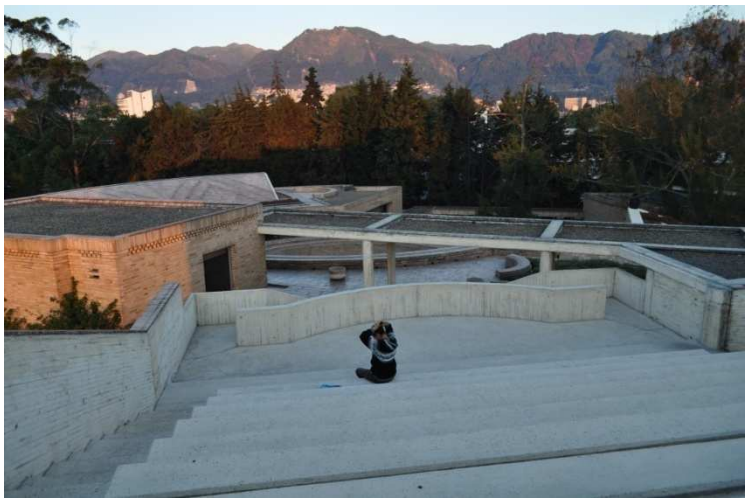
[130] SANZ (1993) P-137 A P-150.



[img.154] Edificio de Posgrados.
Planta y esquema de relación entre espacio abierto y lo construido.



[img.155] Edificio de Posgrados. Desde el espacio abierto intersticial se desvirtúa la percepción del edificio como volumen unitario estableciendo conexiones con el exterior



[img.156] Edificio de Posgrados.. A medida que el edificio gana altura la masa construida pierde contundencia

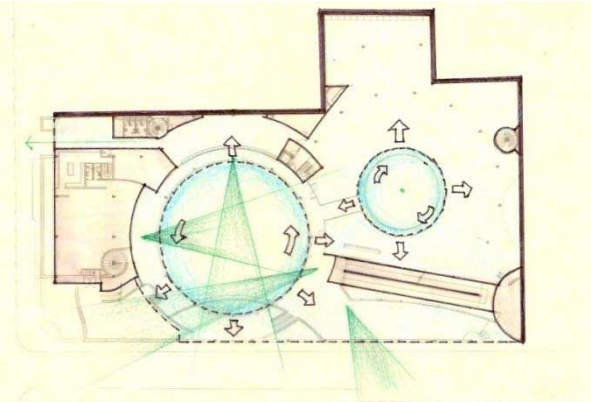
Por consiguiente se puede decir que gracias a la irrupción del espacio abierto proveniente del patio que se introduce y expande por el volumen, formando el pabellón que constituye el espacio intersticial, el edificio adquiere su *utilidad,* la de construir un lugar. El mestizaje entre el patio y el pabellón que ahueca el volumen fortalece la relación con el exterior, convirtiendo al intersticio en espacio orientador a medida que se recorre erráticamente. No obstante en este proyecto el patio estructurante a pesar de relacionarse con el exterior a través del intersticio, aún delimita un espacio interior definido por los volúmenes que lo circunscriben, algo que va a cambiar en el CCGGM donde la importancia del exterior va a desvirtuar completamente el volumen al lanzarse hacia la calle.

De esta manera aparece el recinto en el CCGGM, un patio que, al igual que el instaurado en la casa Alba y re-creado en proyectos posteriores, cumple una función estructurante ordenando las dependencias que se disponen a su alrededor dotándolas de una "unidad superior", cumpliendo las características de una estructura tipológica claustral **[img.157]**.

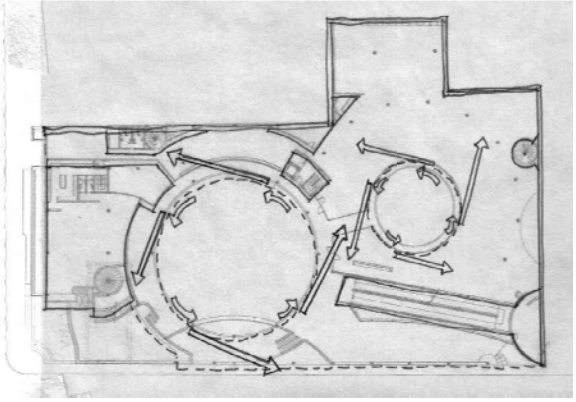
Sin embargo mientras que en los demás proyectos el patio está perfectamente diferenciado del exterior, gracias a las galerías perimetrales y los cuerpos llenos que contienen el programa, en este edificio la mitad de su borde está configurado por el pabellón que construye el paramento de la calle 11, con lo que la masa del edificio se ha diluido por completo hacia ésta, permitiendo completa transitividad horizontal. **[img.158]** En el CCGGM el recinto se ha instaurado como pieza estructural pero además ha invadido la totalidad del volumen conectándose con el exterior, rematando un proceso en que se disuelve por completo la idea de forma compacta y cerrada, diferenciada del exterior presente en el edificio de la calle 86.

Además para fortalecer la conexión entre interior y exterior la composición del CCGGM se vale de la forma circular del patio que desvirtúa la percepción totalizante del edificio como cuerpo construido desde su galería perimetral. Mientras que en un patio ortogonal se identifica con relativa facilidad qué lado tiene o no un límite consistente, la circularidad del patio del CCGGM imposibilita la identificación del punto de tangencia en que el patio ha dejado de estar delimitado para fugarse en su dimensión horizontal hacia la totalidad del edificio. Con ello se genera una difusión del límite permitiendo que el espacio abierto adquiera una fuerza centrípeta que reclama sus alrededores **[img.159]**. La transitividad horizontal se ha difundido mediante el recorrido por el intersticio, logrando la supremacía del espacio abierto y destinado para la contemplación del lugar, frente la configuración un límite contundente que denuncie el carácter volumétrico del edificio.

Así este edificio se constituye como un proyecto en el que la contundencia, tanto del recinto delimitado como del volumen compacto queda como vestigio re-creado de proyectos precedentes en los que existe una clara diferenciación entre lo construido y el espacio exterior. Esta condición se fortalece en la fachada de la calle 11, donde la placa que configura el pabellón se quiebra antes de llegar a la equina, lo que resta importancia a este punto tan importante para constitución de una caja compacta de bordes definidos **[img.160]**. Aquí el volumen se expresa como resultante de un proceso de disolución que

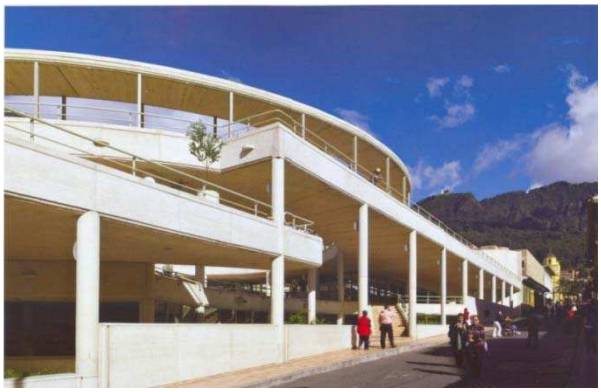


[img.157] **CCGGM.** Planta y esquema de relación entre espacio abierto y lo construido.



[img.159] **CCGGM.** Fuerza centrípeta del patio que se trasmite al espacio interior del edificio.

[img.158] **CCGGM.** Transitividad horizontal del interior del recinto hacia la calle 11.



[img.160] **CCGGM.** Quiebre de la línea del pabellón antes de llegar a la esquina.

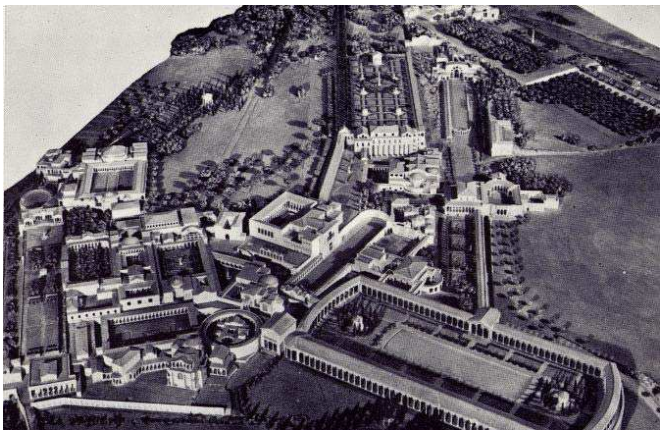
infiere la búsqueda de la esencialidad de los componentes que constituyen el proyecto, dando lugar a un espacio cubierto pero abierto que se convierte en instrumento de orientación, dotando al edificio de su utilidad. Un espacio que además sirve de tejido conjuntivo para mantener la cohesión de los fragmentos de arquitecturas incorporados al mapa del CCGGM, o como se ha dicho en otros trabajos, "un espacio vacío que soporta los elementos provenientes de la historia."[131]

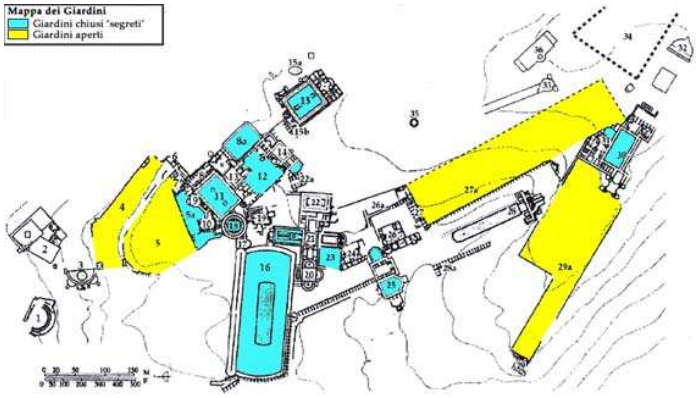
Para ejemplificar el proceso de esencialización que constituye el *cómo* del proyecto de Salmona puede establecerse una conexión con el proceso de descarnamiento material que Javier Maderuelo expone se ha presentado en la Villa Adriana **[img.161]**, y que a su vez supone las distintas maneras en que la crítica la considera como elemento revelador del entorno circundante. El primer vínculo que puede establecerse entre la villa en Tívoli y el proyecto bogotano, es su constitución como mapa de la memoria constituido por fragmentos. En el territorio que ocupa la villa se reproducen lugares y edificios que habían emocionado al emperador durante sus viajes por los países que formaban el imperio. Allí, Adriano "deseaba reunir dentro de los límites de su propia finca, los principales monumentos que había visitado, provocando con ello el recuerdo o la nostalgia de ciertos momentos. (…) De forma alegórica se representaba el Pecicle, el Liceo y la Academia de Atenas, el Valle del Temple en Tesalia, el Templo y el Canal de Canopo, en el delta del Nilo, lo que supone una auténtica representación esquemática del territorio"[132], es decir, que se fabrica en el proyecto un mapa de recuerdos emotivos, análogo al incorporado por Salmona en el CCGGM donde, como se ha visto, también re-crea sus viajes por distintos lugares geográficos e históricos.

Sin embargo en la constitución inicial de la villa, existe una gran diferencia con respeto al proyecto que persigue Salmona, pues a pesar de que allí las construcciones están repartidas en una explanada que discurre en suave pendiente, desde la que se tiene dominio visual sobre el territorio, según Maderuelo estas construcciones no han sido levantadas como atalayas, miradores o belvederes para contemplar el paisaje, sino que, por el contrario la Villa es como una especie de museo de maravillas que reclama la atención hacia sí misma, al igual que el volumen contundente que define el edificio de la calle 86. Siguiendo esta hipótesis Maderuelo denuncia la equivocación de la crítica del siglo XVIII y XIX que insiste en que la localización de los edificios permitía la conexión con la vega, equivocación derivada, según él, del estado en que se encontraba la Villa al ser estudiada, debido a la diferencia existente entre el momento en que se concibe la obra por los romanos y su percepción como ruina en la que permanecen elementos esenciales como vestigio de lo que alguna vez fue construido. Es así como Maderuelo afirma: "cuando visitamos ahora este lugar, no vamos a encontrar aquellas construcciones y estatuas realizadas con preciosos mármoles, traídos de las más cotizadas canteras de la Campania y de Sicilia, sino unos restos mutilados que han

---

[131] ROJAS Óp. Cit. (2010) P-54
[132] MADERUELO Óp. Cit. (2005) P-16





[img.161] Villa Adriano. Tívoli. Planta y reconstrucción volumétrica.

[img.162] Villa Adriano. Tívoli. Disolución de los volúmenes, en el tiempo, que desvía la mirada hacia el paisaje.

quedado reducidos a meros cimientos o convertidos en informes muñones de ladrillo y hormigón. Esto nos obliga a contemplar el lugar y las ruinas con mirada pintoresca o romántica y, cómo no, **a desviar la mirada hacia los alrededores que ya sin las barreras visuales de las *parietes*, se abren a la contemplación del valle**, percibiendo entonces el conjunto como paisaje y no como lugar en que se acumulan maravillas"[133] **[img.162]**

Pues es precisamente este proceso, en que la obra deja de ser contemplativa en sí misma, el *cómo* del proyecto en el CCGGM, una parte del tesoro que guarda. Análogo al despojo que ocurre con el transcurso temporal en la Villa Adriana, donde se van expandiendo los límites a medida que se desploman los cuerpos construidos, el proceso de disolución del volumen que concluye en el CCGGM, constituido por la plataforma vaciada cuyos límites han sido diluidos, permiten la contemplación del entorno circundante a modo de paisaje. En los dos casos el espacio intersticial termina siendo definido únicamente por el vestigio de lo que alguna vez fueron cuerpos llenos y compactos, llegando a un punto en el que el espacio abierto está circunscrito por la menor cantidad de elementos, alcanzando así una suerte de *economía espiritual*[134], en donde "la arquitectura persigue la esencia de las cosas, la Idea, de modo de la materia se sublima, se espiritualiza al, conseguir plasmar aquella" [135], idea que en el caso de Salmona es la construcción de un lugar donde el habitante pueda reconocer su posición, establecerse en "su rincón del mundo", citando el termino de Gaston Bachelard, que ha utilizado Salmona para referirse a la construcción del ese *espacio vital*[136] materializado por la confluencia entre historia e geografía, entre lógica y lugar, que se convierte en el objeto de su arquitectura.

---

[133] Ibíd. P 16

[134] La idea de economía espiritual ha sido asociada por Juan Antonio Cortés a la imagen de una bombilla utilizada por JM López para referirse a algunas características de la arquitectura de De la sota que sin duda comparte la constitución formal del CCGGM y describen el *cómo* del proyecto. López escribió: "Esta lámpara incandescente evoca las fuentes de luz y de calor, **en definitiva de vida**. Implica la referencia a un objeto tecnológico con capacidad para **trasformar hábitos de comportamiento.** La superficie envolvente es tersa al tacto como manifestación de una fuerza que viniera del interior **(paradójicamente vacío) y su forma, definida con precisión, expresa la necesidad de perfección constructiva**. **Su trasparencia**, como valor imprescindible, nos presenta un interior realizado con simplicidad: Los filamentos flotando como un tejido etéreo, que manifiesta su condición de objeto liviano en contraste con su intensidad virtual. La cascara de vidrio muestra, además, que es posible **diferenciar un espacio con el mínimo de materia**; **construir un límite que permite al interior salir al exterior** produciendo un halo en el cual la propia pared queda disuelta" J.M López-Peláez, "La fidelidad al estilo" en Alejandro de la Sota. Arquitecto, Catalogo de la exposición celebrada en mayo y junio de 1985. Tomado CORTES. (2006) P-106

[135] CAPITEL cit. en Ibíd.

[136] ARCILA. Óp. Cit. P-122.

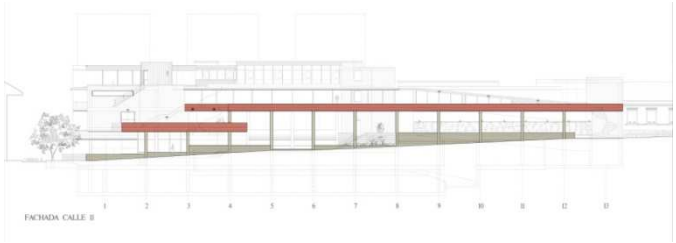
3.1.2. La plataforma vaciada. Mestizaje entre patio y pabellón

Se ha anticipado que aunque la idea de plataforma se asocie a la masividad propia de una lógica estereotómica, en el CCGGM está idea se transgrede para construir una plataforma tectónica que establece conexiones con el contexto desde el interior, manteniendo sus principios constitutivos y dando lugar al espacio intersticial que finalmente va a dotar al proyecto de su utilidad. Para lograr este objetivo la relación entre las piezas lógicas instauradas desde el primer boceto, el recinto y el pabellón que definen el espacio vacío abierto y cubierto respectivamente, entran en un juego sintáctico que revela *cómo* se concreta la disolución de la masa compacta del volumen para producir la plataforma ahuecada que permite el dominio del contexto. Así pues, para lograr la confluencia entre lo universal y abstracto que constituye la lógica del proyecto, con lo particular o singular que infiere el lugar, el proyecto se vale del mestizaje entre el patio y el pabellón. El patio asociado a la idea de recinto que inaugura el proyecto en las etapas de desarrollo y el pabellón que se aúna a la idea de techo y belvedere que mantienen la cohesión entre las piezas de la composición y establece la relación con el paisaje.

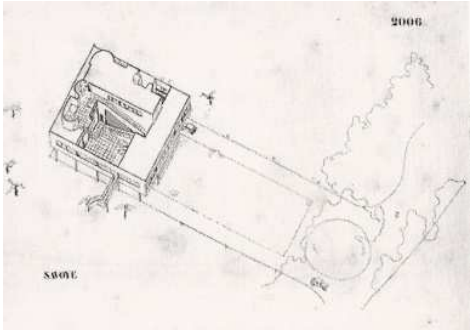
Al estudiar la ubicación del patio circular que estructuran la planta principal se puede notar que actúa como barrera física que impide a la masa que contiene las dependencias tener contacto con la calle 11, dejando libre el espacio que se relaciona directamente con esta, sin embargo existe cierta ambigüedad en la elección del patio para lograr tal objetivo. "El patio se asocia a lo cóncavo e interiorizado, a la construcción de un recinto y a la apertura cenital"[137], el patio delimita un mundo claramente diferenciado del exterior, introspectivo y que permita la auto-reflexión, sin embargo a Salmona le interesa diluir ese límite entre el interior y el exterior sobre todo en este proyecto, ya que según él; "Los espacios interiores en el barrio de La Candelaria son privados, por lo cual el proyecto del CCGGM busca transformarlos en espacios públicos rompiendo esa frontera marcada entre el edificio y la ciudad"[138],. Entonces ¿por qué elegir el patio para tal fin?, ¿Qué operaciones tiene que realizar para lograr el objetivo que se propone?, ¿Por qué no utilizar otro principio arquitectónico que provea al edificio de una relación directa con el exterior como el pabellón?

Al estudiar la fachada que se relaciona con la calle puede verse que la línea horizontal que forma el techo cobra gran importancia dentro del conjunto permitiendo que el espacio de la calle fluya de manera directa hacia el interior del recinto y viceversa **[img.163]**. Ahora, si se tiene en cuenta que "el pabellón se basa en la formación de un techo y tiende a la

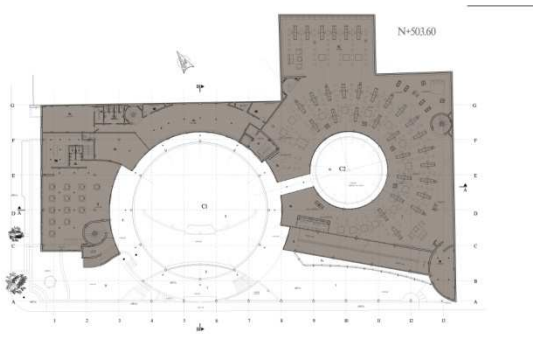
[137] MARTÍ ARIS (2008) P-17
[138] TELLEZ. Óp. Cit. (2006) P-679



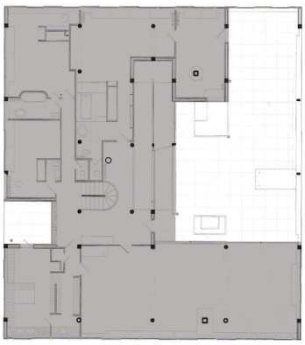
[img.163] **CCGGM.** Fachada sobre la calle 11 que revela la importancia de la línea horizontal dentro de la composición.



[img.164] **Villa Saboya.** Patio dentro de un pabellón



[img.165] **CCGGM.** Esquema de ocupación de la planta principal donde el patio circular se inscribe en el volumen del pabellón.



[img.165] **Villa Saboya.** Esquema de ocupación de la planta principal en donde el patio se inscribe en el volumen del pabellón.

extroversión”[139], es factible inferir que a pesar de que el elemento principal que estructura la planta es un patio, su relación con el exterior coincide con los elementos y relaciones que estructuran el pabellón. ¿Pueden estos dos elementos antagónicos combinarse en la producción de un proyecto?, ¿qué objetivos persigue al hacerlo?

Para responder esta inquietud es útil el texto de Carlos Martí Aris, “Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna”, donde se expone cómo pabellón y patio son dos principios arquitectónicos opuestos, no excluyentes entre sí. Pueden aparecer juntos y actuar de un modo complementario como se ha visto sucede en el CCGGM. Para el desarrollo del texto Martí se apoya en una frase de Richard Padovan que es casi un juego de palabras; “el pabellón alemán de

Barcelona es un pabellón dentro de un patio; la villa Saboya en Poissy es un patio dentro de un pabellón”[140]. En esta frase interesa la forma en que se abstrae la esencia del edifico mediante la descripción lograda por las estructuras formales que lo constituyen, así como su relación estructural.

En cuanto al pabellón de Barcelona la frase hace notar que el núcleo del edificio responde con claridad a la idea de pabellón, pero que éste aparece envuelto por una serie de muros que delimitan un recinto y por tanto remiten al concepto de patio, mientras que la Villa Savoye de Le Corbusier es vista por Padovan como un pabellón en lo que se refiere a su volumen general, en el cual se inscribe de un modo inequívoco la figura de un patio que caracteriza la planta principal de la casa **[img.164]**. ¿Con cuál de las dos puede comparte relaciones estructurales el CCGGM?

En el desarrollo de las etapas del proyecto se ha visto cómo la pieza que caracteriza la planta principal es el gran patio circular que se lanza hacia la calle manteniendo las dependencias en la parte posterior del lote, pero además se ha visto que el edificio se constituye por la sobre-posición de estratos horizontales que a pesar de estar afectados por los mismos elementos, tienen una organización espacial diferente. En el CCGGM la idea de sobre-posición de estratos horizontales delata la condición de pabellón cuya principal característica es la relación directa con el espacio exterior, al cual se le ha insertado el patio circular que caracteriza la planta principal. Así, análogo a la Villa Saboye, el CCGGM es un patio inscrito en un pabellón. **[img.165]**

Sin embargo para alcanzar esta convivencia, los dos principios tipológicos se han de trasgredir. Las estructuras tipológicas se han formalizado a través del tiempo estableciendo unas relaciones estables entre sus elementos, convirtiéndose en material base para el proyecto arquitectónico. Este material ha de ser manipulado para la construcción de un nuevo proyecto mediante la aplicación de operaciones lógicas a

---

139 MARTÍ ARIS, Óp. cit. (2008) P-18
140 Ibíd.

dichas estructuras como ocurre en la obra de Salmona. “proyectar es transgredir un cierto tipo de decisiones lógicas”[141]

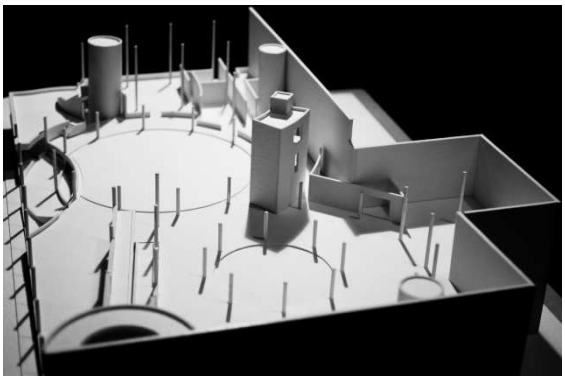
En la arquitectura moderna las operaciones cobran validez como instrumento de proyecto, apoyadas en la trasgresión de algunas relaciones sintácticas implícitas en el material de base precedente. De esta manera “toda transgresión tiene como precedente algo previamente establecido, en nuestro caso una estructura formal, y supone una trasformación de esa estructura que no ponga en cuestión su reconocibilidad en identidad”[142]. Así, el patio que se asocia a lo cóncavo e interiorizado, a la construcción de un recinto y a la apertura cenital, en el proyecto de CCGGM se funde con el pabellón asociado a lo convexo, a la construcción de un techo, al carácter centrifugo y a la apertura visual hacia el horizonte. Con ello los límites se ven diluidos tanto en el sentido horizontal como en el vertical. El recinto del patio se trasgrede por la perforación horizontal logrando su proyección hacia el exterior, mientras que el techo que constituye el pabellón se trasgrede por la perforación en horizontal del patios circular que implementa su relación cenital. Ahora si se tiene en cuenta que la primera ley de composición entre elementos lógicos, enunciada por Armesto, dice que la adición de un patio y un pabellón genera un aula, se puede afirmar que de la unión sincrética de estos dos elementos constituyen el CCGGM como aula. Aula que se ahueca debido al proceso de trasgresión en que se diluyen los limites de sus dos componentes, fortaleciendo la disolución del volumen.

Aunque los dos elementos quedan desfigurados se hacen reconocibles como piezas constituyentes del edificio producto de la complementariedad a que llegan. Como Martí expone en su texto “en la arquitectura tradicional el patio surge de horadar la masa construida (…), esta idea de patio como excavación o sustracción tiende a ser sustituida, en el ámbito de la arquitectura moderna, por una operación constructiva de adición o articulación de una serie de piezas autónomas que al reunirse siguen ciertas reglas que definen el espacio del patio, lo que permanece constante es la noción del patio como concavidad y como habitación sin techo”[143]. Sin duda en este proyecto la operación estereotómica sobre la masa, mediante la que se obtiene el patio en la arquitectura tradicional, se convierte en una estereotomía conceptual, pues materialmente el patio se construye tectónicamente por el elemento que forma el pabellón, la apertura circular en la losa horizontal. **[img.166]**

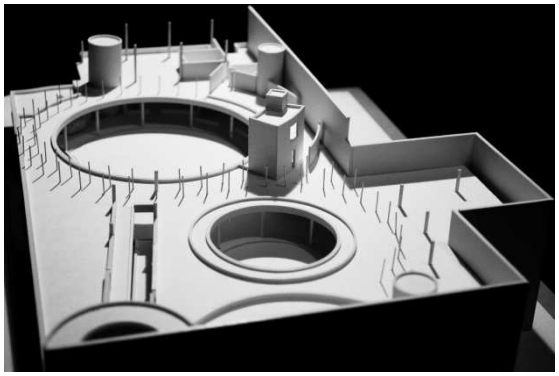
Para ejemplificar la conjunción entre los dos elementos constitutivos y siguiendo con la idea presentada en el texto de Martí, que apoyado en la frase de Padovan define la villa Saboya como un patio dentro de un pabellón se puede hacer una conexión paradigmática entre el CCGGM y este proyecto gracias a sus análogas características estructurantes.

---

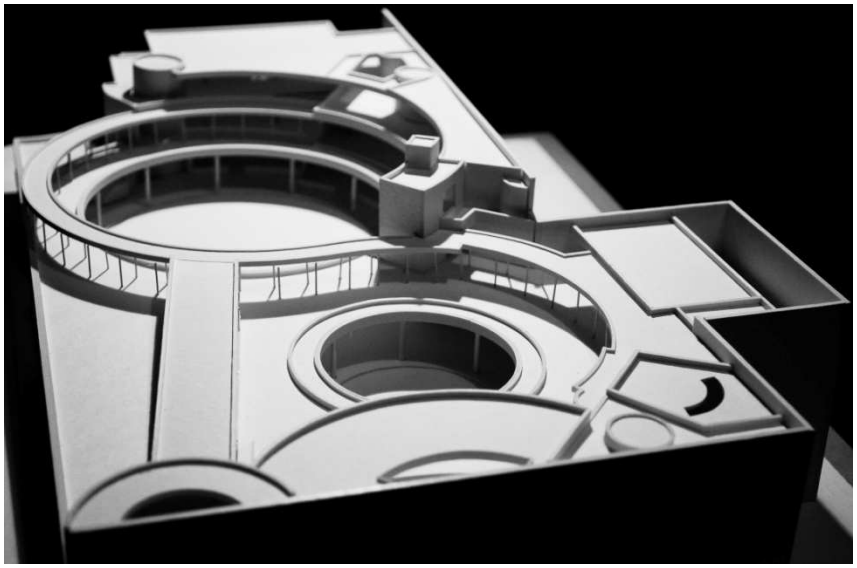
[141] DIAZ. cit. en MARTI (1993) P-181
[142] Ibíd.
[143] MARTÍ ARIS Óp. Cit. (2008) P-17



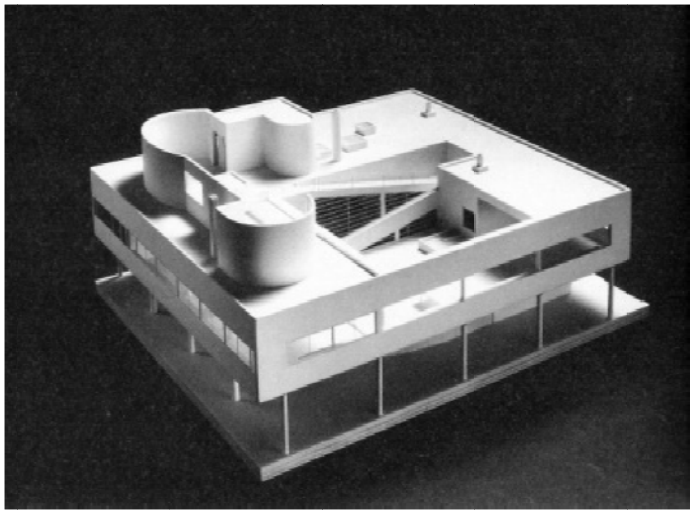
[img.166] CCGGM. Construcción tectónica del patio. Plano base del pabellón



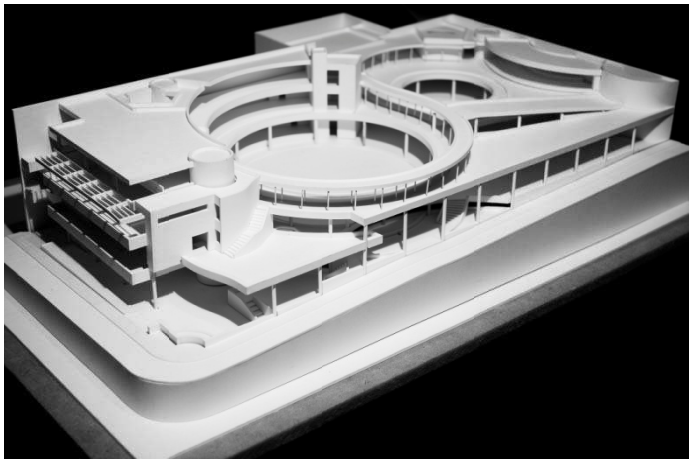
[img.166] CCGGM. Construcción tectónica del patio gracias a la horadación circular del plano horizontal



[img.169] CCGGM. Tejido alveolar. Sistema de perforaciones que atraviesan el volumen.



[img.167] Villa Saboya.
Elevación sobre *Pilotis*



[img.168] CCGGM.
Separación del suelo para tener dominio sobre la calle 11

Para empezar Martí destaca que uno de los axiomas de Le Corbusier, presente en la arquitectura de la villa Saboya, es que la casa moderna debe estar elevada sobre *pilotis* y despegada del suelo por lo que debe desarrollar sus vínculos con el mundo exterior a partir de esta separación. De este modo Le Corbusier establece las condiciones de aislamiento propias en el principio del pabellón. **[img.167]**

En el edificio del CCGGM Salmona realiza esta separación elevando la planta principal con respecto al nivel de la calle, elevando el proyecto al punto más alto del predio. Si se considera que el edificio tiene sótano de parqueaderos se puede advertir que pudo haber sido implantado en un nivel inferior, pero empatarse con el nivel más alto, además de ser una solución técnica, sugiere la intención que existe en la planta principal de tener un dominio visual sobre la calle. **[img.168]**

Por otro lado, Martí expone que Le Corbusier concibe el pabellón como el resultado de superponer varios estratos que se van engarzando a través del tiro vertical en el espacio. La villa es un paseo arquitectónico que se inicia en la planta pilotis y culmina en el *toit-jardin* que asume la condición de patio. De igual forma se ha expuesto en el CCGGM tal superposición de estratos horizontales con diferentes características espaciales que, de manera análoga a la villa corbuseriana rematan en la cima de la plataforma, relacionándose entre sí mediante el transito a través del edifico, aunque no a manera de *Promenade* sino por medio del recorrido errático que posibilita la reconstrucción mental de la totalidad del proyecto.

Según Martí, los patios en Le Corbusier surgen de la voluntad de ahuecar o esponjar una masa densa y compacta, idea que por cierto constituye una de las principales razones de ser del patio a lo largo de la historia; para llevar a cabo este esponjamiento se sirve del concepto de tejido alveolar que consiste en un sistema de perforaciones que atraviesan el volumen. Y son estos alvéolos los que al interconectarse entre sí producen efectos de continuidad y fluidez espacial tanto en horizontal como en vertical. Según esto, es posible afirmar que en el CCGGM la dilución del límite entre el edificio y la ciudad, -que tanto preocupa a Salmona- entre interior y exterior y la continuidad espacial entre ámbitos, se logra al provocar la gran concavidad circular en el volumen convexo del pabellón que conserva la geometría del predio. La lectura de tejido alveolar en este edificio se refuerza con la sustracción del segundo patio, que produce un continuo espacial al relacionarse con el primero y con el espacio existente bajo la losa horizontal que define el volumen diluido del pabellón. Tanto en la villa como el CCGGM, los patios se separan del terreno para convertirse en un lugar abierto cenital y lateralmente, permitiendo que desde el edificio se contemple el lugar de emplazamiento. **[img.169]**

Así, el vaciado de la caja que propone Le Corbusier como estrategia de lectura y percepción de su proyecto, es traído por Salmona, que transgrediendo las dos estructuras formales, engendra un proyecto cuyo principal elemento estructurador es un patio que análogo al de la villa en Poissy, mira a la vez hacia dentro y hacia fuera, en el que los elementos del contexto son develados por la propia arquitectura, componiendo un paisaje que es autentico objeto de contemplación y sobre todo reflexión. Esta