

# El plano como fuente historiográfica

ASOCIACIÓN PRO RESCATE DE ARCHIVOS DE ARQUITECTURA

Trabajo fotográfico: Óscar Monsalve Pino y material de archivo

#### LAS FUENTES GRÁFICAS EN LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

Que se haya enfrentado a la investigación histórica, en cualquiera de sus aspectos, encuentra dos maneras para obtener información. Una es buscar en libros y revistas todo lo que se haya escrito sobre el tema (fuentes secundarias), y otra, buscar información nueva que no haya sido publicada (fuentes primarias). Evidentemente, estos dos caminos no se excluyen mutuamente, y lo normal es que se acuda a ambos tipos de fuentes. Sin embargo, a medida que el investigador es más experimentado o más serio, la tendencia natural es a consultar preferentemente fuentes primarias, pues esto es lo único que garantiza la posibilidad de decir algo novedoso y de hacer un aporte verdadero. No es ésta la única razón por la cual las fuentes primarias son cada vez más significativas. Cualquier trabajo de investigación histórica es, en realidad, una explicación de un panorama o de una situación del pasado, que el autor hace a partir de sus valores e intereses, y no se pueden (o no se deben) trasladar las conclusiones de un texto de referencia sin una revisión crítica de las fuentes primarias que el autor utilizó para elaborar su interpretación.

En la práctica investigativa de historia reciente (siglos XIX y XX), la distinción entre fuentes primarias y secundarias no siempre es fácil de establecer. Las colecciones de revistas, los folletines o los libros publicados en la época, pueden considerarse fuentes primarias, como también lo son documentos de muy diferente tipo: recibos, listados, cintas magnetofónicas, música, conversaciones. Entre esta diversidad, se encuentran los materiales gráficos, que tienen una enorme potencialidad como fuente de información, pero a la vez presentan una enorme dificultad para su interpretación.

Entendemos por fuentes gráficas todos los documentos que se expresan primordialmente a través de un lenguaje de formas, como fotografías, cuadros, grabados, dibujos, mapas y planos, y que sólo poseen, marginalmente, alguna complementación en lenguaje escrito (títulos, letreros o firmas). Los documentos gráficos tienden a ser muy abundantes (en todas las épocas), pero pocas veces se extrae de ellos toda la información que encierran. Generalmente los historiadores ven en ellos sólo información literal y por ello sólo sirven como ilustración anecdótica; pero los documentos gráficos contienen mucha información "connotativa" que apunta hacia valores implícitos y que demandan procedimientos de lectura y desciframiento especiales. Se podría pensar que la historia del arte ha desarrollado un

Página anterior:

Residencia barrio Teusaquillo, s.f. Fachada acuarela. Arq. Alberto Manrique Martín. Archivo antigua Compañía Almartín, Bogotá. instrumental teórico en este sentido y que allí se encuentran métodos más afinados y aplicables sobre la interpretación de fuentes gráficas, pero esto es verdad sólo hasta cierto punto.

En la historia del arte la fuente gráfica no sólo es un dato histórico sino, a la vez, el objeto de estudio. La obra de arte tiene una dimensión estética que la hace interesante y valiosa en sí misma, y por ello la descripción literal del contenido gráfico es insuficiente y se considera sólo el comienzo de un análisis más completo. Las explicaciones o interpretaciones de la obra de arte incursionan, normalmente, en el estudio de las formas, y para ello existen varias categorías analíticas: el estilo, la composición geométrica, las mecánicas perceptivas, la iconología y la iconografía, para no citar sino algunas de las más socorridas. El análisis formal casi siempre incluye también una explicación de los materiales y técnicas utilizadas por el artista creador. Sólo después de haber hecho una interpretación de las formas y los procedimientos creativos (lo que puede llegar a ser un proceso muy complejo), el historiador del arte considera la obra de arte como fuente histórica y, en ese sentido, susceptible de ser relacionada con la historia social, política, económica o cultural. El conocimiento especializado que requiere el análisis formal ha hecho que la historia del arte sea una disciplina relativamente autónoma sin muchos contactos con la historia más general.

Hay otro aspecto de la historia del arte y es el que la obra de arte original y única rara vez puede consultarse directamente, y con frecuencia el investigador sólo cuenta con reproducciones, o representaciones de la obra, que consisten en "imágenes segundas" y que tienen su propia lógica; el arte mismo puede considerarse, a su vez, como una representación de otra cosa (la naturaleza, el mundo, la realidad, un sentimiento). Por ello los problemas derivados del concepto de 'representación' son muy importantes en el debate artístico.

# LAS FUENTES GRÁFICAS EN HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

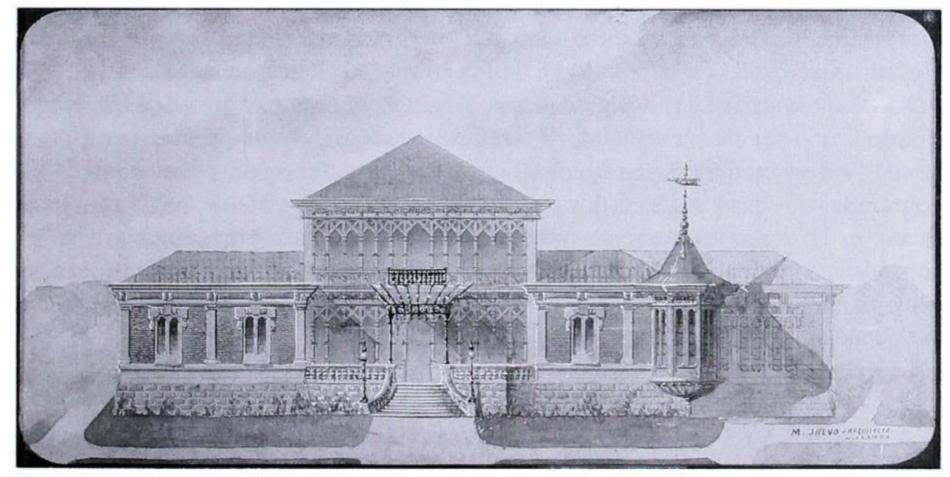
En la historia de la arquitectura se encuentran aspectos similares. Para decirlo en los términos de Marina Waisman, la arquitectura también es a la vez "documento y monumento"<sup>1</sup>, también ha desarrollado un instrumental analítico especializado (análisis compositivos, tipológicos, espaciales, funcionales, contextuales) y también concede mucha importancia a los estudios pormenorizados de materiales y técnicas constructivas. Nos referimos aquí al análisis de la arquitectura misma —es decir, del edificio construido- y, evidentemente, lo ideal para el historiador es tener una vivencia directa de todas las obras arquitectónicas. Éste no siempre es el caso, y es frecuente que el historiador sólo tenga gráficos de un edificio, generalmente fotos, lo que empobrece la experiencia estética; la arquitectura, que es eminentemente un fenómeno espacial y vivencial, sólo captura aspectos parciales en representaciones bidimensionales, como la fotografía. Dadas las características mismas de la arquitectura, el tema de la representación no sólo es importante, sino crucial. Esta afirmación, se refiere a la insuficiencia de la fotografía para describir la arquitectura, sino a otro tipo de representación —los planos— ligada a la noción de 'proyecto', consustancial a la arquitectura.

 A propósito de este tema, véase Marina Waisman, El interior de la historia: Historiografía para uso de latinoamericanos, Bogotá, Editorial Escala, 1990.

Como todo edificio debe construirse en un complicado y largo proceso e involucra diversos intereses, recursos cuantiosos y consensos culturales, lo natural es que toda obra de arquitectura esté antecedida por un proyecto; con una tradición

milenaria, esta prefiguración de la edificación se ha codificado a través de una serie de dibujos, llamados *planos* por ser bidimensionales, que describen, por piezas, el edificio que se erigirá luego. En la investigación sobre historia de la arquitectura, los planos de un proyecto forman un "corpus" autónomo, son también a la vez "documento y monumento" y son tan importantes como los edificios mismos, por cuatro razones fundamentales: la primera, porque la instancia proyectual es la manifestación más directa del arquitecto y la que expresa mejor sus intenciones creativas; la segunda, porque, con frecuencia, los planos no coinciden con la construcción final, abriendo camino para la comparación y las interpretaciones; la tercera, porque los planos del proyecto son la evidencia más directa de un edificio que, o ha desaparecido, o nunca fue construido, y la cuarta (pero no por ello la menos importante), por su valor plástico. A lo largo de la historia ha habido evoluciones y transformaciones de los planos de arquitectura, pero las tres representaciones más importantes y que se han mantenido tercamente desde hace muchos siglos son las plantas, los cortes y las fachadas.

Nos encontramos así con un hecho paradójico en historia de la arquitectura, y es que el material gráfico, que es tanto o más importante que el texto escrito, sólo puede aludir indirectamente al verdadero objeto de estudio. Los planos (hechos antes que el edificio) y las fotos (hechas después, a veces mucho después, que el edificio) son sustitutos representacionales insuficientes para mostrar la realidad histórica de un edificio hecho en un lugar y en un momento específicos. Pero, con todas sus limitaciones, planos y fotos son indispensables para hablar de arquitectura.



Quinta suburbana, Bogotá, s. f. Fachada acuarela. Arq. Mauricio Jalvo. Archivo antigua Compañía de Cemento Samper, Bogotá.

## ANTECEDENTES. LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA. EL ESPÍRITU TAXONÓMICO

Aunque varios autores insisten en mencionar a Vasari como un pionero (junto con la historia del arte), la historia de la arquitectura, como disciplina autónoma y sistemática, es mucho más reciente y procede de la era moderna. El estudio comparativo y analítico de los edificios surgió como una extensión intelectual del interés por la clasificación de las especies vegetales y animales que produjo el iluminismo racionalista. Este origen puede explicar la permanencia de cierto "espíritu taxonómico" que se puede constatar en los distintos estudios de edificios históri-

cos que se hicieron en los siglos XIX y XX. Lo que sí ha variado es la finalidad o utilidad de los estudios mismos. En términos generales, puede decirse que los análisis históricos del siglo XIX se hicieron con el ánimo de extraer de la historia lecciones éticas, estéticas o constructivas que pudieran aplicar los arquitectos en ejercicio. Sólo en los inicios del siglo XX empiezan a aparecer historias "lujosas", que no servían para nada distinto del goce de conocer, o, dicho en otras palabras, que no estaban comprometidas con moralejas didácticas.

Los trabajos del inglés sir Banister Fletcher (*La historia de la arquitectura por el método comparativo*, de 1896) y del francés Auguste Choisy (*Historia de la arquitectura*, de 1899) son, posiblemente, los primeros libros publicados que superan la dimensión puramente clasificatoria para embarcarse en un sistema explicativo de periodizaciones, procesos evolutivos, sistemas de influencias y señalamiento de rupturas. En ellos, la escogencia de categorías de análisis se corresponde con los medios de representación utilizados: en Fletcher, el método comparativo descansa en el estilo y lo ilustra con planos, perspectivas y fotografías; y en Choisy, el énfasis en los sistemas constructivos está expresado con dibujos que subrayan estos aspectos.

Y, aunque parezca increíble, después de los análisis iconográficos e iconológicos de la escuela de Warburg (especialmente de Panofsky), casi nada ha sido escrito sobre los procedimientos de lectura de estos medios gráficos. Excepto, para comentar las limitaciones de la fotografía para describir plenamente a la arquitectura, sobre todo en los últimos decenios, como crítica a la engañosa "seducción visiva" de publicaciones con grandes fotos en color, pero muy poco sobre otras formas de representación. Para el arte, las contribuciones más interesantes a este respecto, son las aplicaciones de la psicología de la Gestalt (Arnheim, principalmente) y las producidas dentro de las búsquedas semiológicas de los años 1970 (Eco, principalmente), pero son casi inexistentes las reflexiones teóricas que brinden instrumentos de análisis interpretativo de los lenguajes no verbales en arquitectura ni de los contenidos de significación de los planos. Sin embargo, en vista de que la representación es un tema actualmente muy debatido y existe una preocupación vigente sobre las características de cada uno de los distintos medios de representación, es muy probable que se produzcan pronto reflexiones teóricas en este sentido, con sus secuelas historiográficas.

# LA INVESTIGACIÓN RECIENTE EN ARQUITECTURA EN COLOMBIA

En América Latina, la investigación sobre historia de la arquitectura comienza en los años 1930; y en Colombia, en los años cincuenta. Se puede decir, en términos generales, que los trabajos que han sido publicados en Colombia sobre historia de la arquitectura han seguido, inercialmente, las pautas historiográficas ya establecidas desde los tiempos de Fletcher y Choisy. Sin embargo, paralelamente al resto del continente y del mundo, en el último decenio se hace visible una renovación de enfoques historiográficos, aunque éstos no estén aún claramente dilucidados teóricamente. En los últimos años, en Colombia se ha presentado una interesante proliferación de estudios, trabajos e investigaciones (no todos publicados, lamentablemente) que parecen ir encaminados en nuevas direcciones. Estos trabajos, más allá de sus contenidos y calidades diversas, tienen dos características comunes: la tendencia a estudiar temas muy acotados en el tiempo y el espacio y la tendencia a usar fuentes primarias.

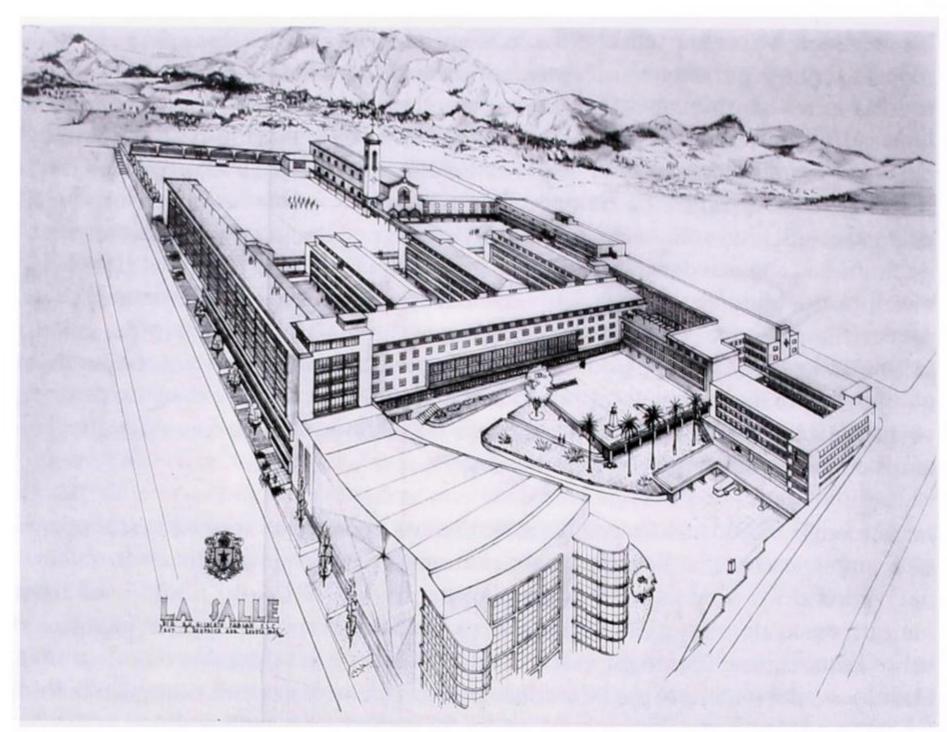
La tendencia a estudiar temas específicos surge del deseo de exhaustividad y de la reacción a la generalización. La tradición historiográfica en arquitectura, sobre todo la europea, privilegió las visiones amplias comparativas, con instrumentos generalizadores, como el estilo. Estas historias con pretensión de universalidad dejaron por fuera muchos fenómenos, entre ellos los ejemplos atípicos de nuestros países latinoamericanos. La reacción, por ello, ha sido mirar de cerca, casos particulares, estudiando sólo un lugar (una ciudad, un pueblo, una región) en un periodo limitado (algunos decenios) y generalmente, un solo tema funcional (iglesias, o vivienda, por ejemplo). Esta diseminación de los estudios tiene la desventaja de no poseer marcos generales de referencia, pero tiene la ventaja de brindar mucha información específica que podrá servir de insumo más verídico a síntesis parciales que puedan realizarse en el futuro. Mientras tanto, el deseo de exhaustividad y de particularización se refleja en la búsqueda de material inédito que no había sido antes considerado por los historiadores.

La tendencia a usar fuentes primarias de distinta índole, que surge de la preocupación antes descrita, ha llevado a enfrentar en la práctica una serie de problemas derivados de lo que estas fuentes significan y ha obligado a afinar el rigor metodológico del material gráfico que es fundamental en cualquier indagación sobre arquitectura. Este rigor, por ejemplo, se nota en la utilización de fotografías. Hasta hace poco tiempo, para describir una obra de arquitectura bastaba una foto. La fotografía era tomada como un medio "transparente" de la realidad edificada, y su contenido informativo era literal. Pero hoy en día se tiende a usar sólo fotos contemporáneas al edificio mismo, o, si se usa una foto posterior, se da la explicación de su fecha. La datación de las fotos es un signo de madurez historiográfica, pues implica una conciencia del contexto y las circunstancias de la fotografía misma y revela una conciencia de que la fotografía es un medio de representación, con sus propias reglas. La indagación de planos originales empieza también a sustituir una práctica hasta hace poco muy generalizada: la de redibujar los planos en aras de obtener un tipo de grafismo homogéneo y una publicación visualmente coherente. Esa práctica "presentizaba" las obras de arquitectura —las volvía presente— y borraba las marcas del tiempo. Es también un signo de madurez historiográfica la presentación, cada vez más asidua, de planos originales en las publicaciones sobre historia de la arquitectura.

### LA EXPERIENCIA DE TRABAJAR CON ARCHIVOS ORIGINALES

A partir de las consideraciones anteriores se explica el interés que en años recientes han adquirido los archivos de arquitectura, tanto los institucionales (instituciones del Estado, o religiosas, o privadas que hicieron arquitectura), como los monográficos (de la oficina de un arquitecto, o de una firma de arquitectos). En el mundo, actualmente hay varias instituciones especializadas en el tema que adquieren archivos completos. En Colombia, el tema apenas comienza a hacerse visible. La Asociación pro Rescate de Archivos de Arquitectura (Apraa) es uno de los esfuerzos que se están haciendo para preservar este tipo de material como fuente historiográfica de primera importancia.

Para un historiador de la arquitectura, la experiencia de trabajar con archivos de planos originales es fundamental. Además de la información directa que proporcionan los planos, se obtiene una gran cantidad de indicios adicionales. Por ejemplo, la calidad y el tipo de dibujo expresan la actitud del arquitecto frente al diseño, su habi-



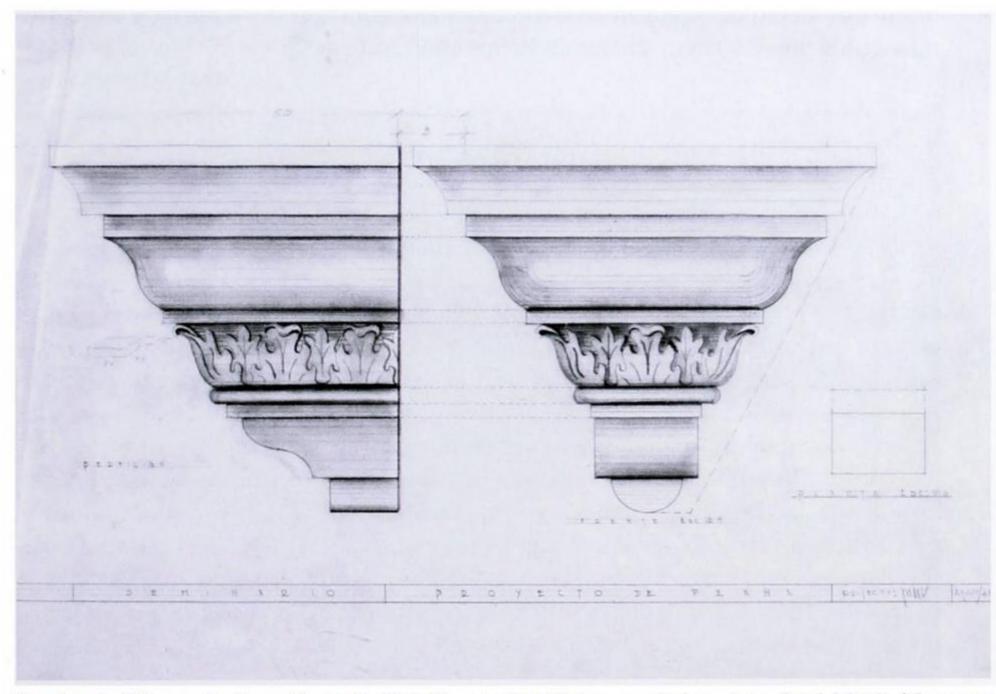
Colegio de La Salle, Bogotá, 1949. Perspectiva general. Arq. Herbert Rauprich Jung. Archivo Arquitecto Herbert Rauprich, Bogotá.

lidad profesional, sus intereses y referencias y la solidez de su formación; la cantidad y precisión de los dibujos técnicos indican las características de los procesos constructivos y la importancia relativa de cada edificación. Estudiar archivos de arquitectura puede, además, dar luces sobre las relaciones profesionales, los gustos imperantes, la existencia de comunidades artísticas e intelectuales o la posición de nuestra arquitectura respecto a las corrientes internacionales. Una serie de "datos" imposibles de obtener con otras fuentes se encuentran en los archivos e insinúan distintos rumbos de investigaciones, indagaciones y reflexiones posibles que podrían ser abordadas por una nueva generación de historiadores. Pero, indudablemente, para que en el futuro se pueda avanzar en este proceso colectivo de conocimiento de nuestra propia historia, es indispensable salvar estos archivos antes de que desaparezcan. Y también es necesario divulgar su contenido informativo utilizando medios contemporáneos de reproducción de gran nitidez (escaneo directo o fotografía de alta precisión).

# PREGUNTAS AL PLANO: ¿QUIÉN?, ¿CUÁNDO?, ¿PARA QUÉ?

El trabajo cuantitativamente necesario del inventario de un archivo no debe ocultar el trabajo cualitativamente importante del análisis de cada plano. Es en este aspecto donde los métodos analíticos están menos elaborados. Ante el desafío que representa el plano como documento historiográfico, el investigador está como el pintor ante el lienzo virgen o el escritor ante la página en blanco. ¿Por dónde comenzar el análisis? Es probable que lo más aconsejable sea comenzar tratándolo como un documento cualquiera y hacerle tres preguntas fundamentales: ¿quién lo hizo? ¿cuándo lo hizo? y ¿para qué lo hizo? Sin tener claridad sobre estos tres aspectos, es casi inútil proseguir cualquier indagación. Las respuestas a estas tres preguntas, empero, no son siempre fáciles de obtener.

Quién lo hizo se refiere, claro está, a la autoría, dato básico para la historia de la arquitectura, pero bastante complejo. A diferencia de otras artes donde los autores son individuales y fáciles de establecer, en arquitectura intervienen varias personas (uno o varios diseñadores, dibujantes, constructores, asesores técnicos...). Los autores múltiples presentan dificultades de reconocimiento en los archivos institucionales e incluso en los archivos personales: es usual que un arquitecto se asocie con otro para un proyecto específico o que contrate a terceros en ciertas fases de su labor. Sólo los planos pueden aclarar confusiones en este sentido. A veces, los planos poseen una franja con datos básicos que determinan las jerarquías dentro del proyecto, y la pregunta sobre la autoría se resuelve fácilmente. En otras ocasiones, los planos están firmados, pero esa firma puede indicar quién lo dibujó y no necesariamente quién lo diseñó. Y, muchas veces, no tienen firma ni nombre alguno. En estos casos, es necesario revisar todos los planos del proyecto en cuestión, para ver si aparece un solo autor, o varios, o deducir, por experiencia comparativa con todo el acervo, quién pudo haberlo hecho por la "mano" o tipo de dibujo. En ocasiones, es aconsejable cotejar este dato con otras fuentes del mismo archivo (memorias, presupuestos, contratos) o fuera de él (libros, reseñas, hojas de vida...).



Seminario Mayor de Bogotá, 1946. Detalle arquitectónico, capiteles. Arq. José María Montoya Valenzuela. Fondo Montoya Valenzuela, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, UN, Bogotá.

El establecimiento del o de los autores de un proyecto es también complejo por las variaciones históricas del papel del arquitecto. Hoy en día, cuando están valorizados los trabajos intelectuales, se concede más importancia al creador de un diseño arquitectónico que al constructor, pero esto no siempre ha sido así. Por ejemplo, en Colombia fue frecuente, en los años treinta y cuarenta, que las firmas contrataran arquitectos extranjeros que "dibujaban" los proyectos y eran quienes concebían la dimensión formal o estética, pero oficialmente aparecía como autor del proyecto el jefe o dueño de la firma, que desarrollaba el proceso constructivo y se entendía con los clientes. Los valores de la ecuación del trípode clásico de la arquitectura: arte, construcción y utilidad, presentan variaciones sociales que pueden cambiar de generación en generación.

Cuándo lo hizo, que se refiere a la fecha, es también un dato crucial, sobre el cual es difícil exagerar su importancia. En la fecha se juega el grado de originalidad de un proyecto, su carácter pionero o epigonal y su significado dentro de los procesos de influencias internacionales. Son pocos los casos en que el autor, cortésmente, pone la fecha exacta en un plano, y por ello la mayoría de las veces hay que deducirla. Las fechas precisas (día, mes, año), que a veces se encuentran en un plano, son necesarias para establecer la duración de los procesos de diseño, que pueden variar mucho: hay proyectos que se "resuelven" en una semana mientras que otros se extienden a lo largo de varios años. En estos casos, la reconstrucción de las distintas fases de proyectación expresan el cambio de actitud del arquitecto, el grado de complejidad abordado o la congestión de trabajo en una oficina, datos, todos ellos, jugosos para la interpretación.

La datación de los planos también es importante para establecer la comparación con las fechas de realización; a veces, la distancia entre el momento de la concepción del proyecto y el de la construcción de la obra es muy amplia y explica desfases cronológicos. Por ello, es siempre sospechoso encontrar una sola fecha en un estudio de historia de la arquitectura, pues no se sabe si ésta es la fecha de inicio del diseño, de inicio de la construcción o de la inauguración del edificio, y estos tres momentos pueden estar separados varios años entre sí.

La ambigüedad cronológica se presta para la manipulación interpretativa y, en nuestro caso, para avalar el preconcepto generalizado de que nuestra arquitectura es constitutivamente anacrónica y poco original. Una historiografía arquitectónica seria y bien datada debe estar en capacidad de analizar las sutilezas de los procesos de diseño y construcción para señalar precedentes o influencias con más precisión.

Para qué lo hizo es una pregunta que permite aclarar las características del plano y el lugar que ocupa dentro del proceso proyectual. Hay planos de trabajo, borradores o bosquejos, generalmente en lápiz, que son como pensamientos íntimos dibujados. Hay planos intermedios, en distintos niveles de definición y maduración de un proyecto, que exploran diferentes alternativas. Hay planos finales, técnicos, dirigidos a los maestros de obra, llenos de medidas y otras precisiones constructivas. Hay planos "a posteriori", bonitos y con frecuencia en color, hechos para seducir a un cliente o a un comité de aprobación. Hay planos escuetos, contrastados, dibujados para una publicación. Hay dibujos deliberadamente "arquitecturológicos" que no se refieren a proyectos sino a ideas. En cada uno de estos casos, los planos transmiten informaciones diferentes y varían también las características del dibujo.

Al establecer la destinación de un plano se sabe qué información se puede esperar de él y cuál puede ser su importancia relativa dentro de una interpretación. Por otra parte, determinar las intenciones con que un plano fue elaborado permite indagar sobre los aspectos comunicativos del dibujo arquitectónico en cuanto sistema de lenguaje y reconstruir las estrategias de representación de un arquitecto (en el sentido de su puesta en escena) y la imagen que busca promover de sí mismo y de su arquitectura.

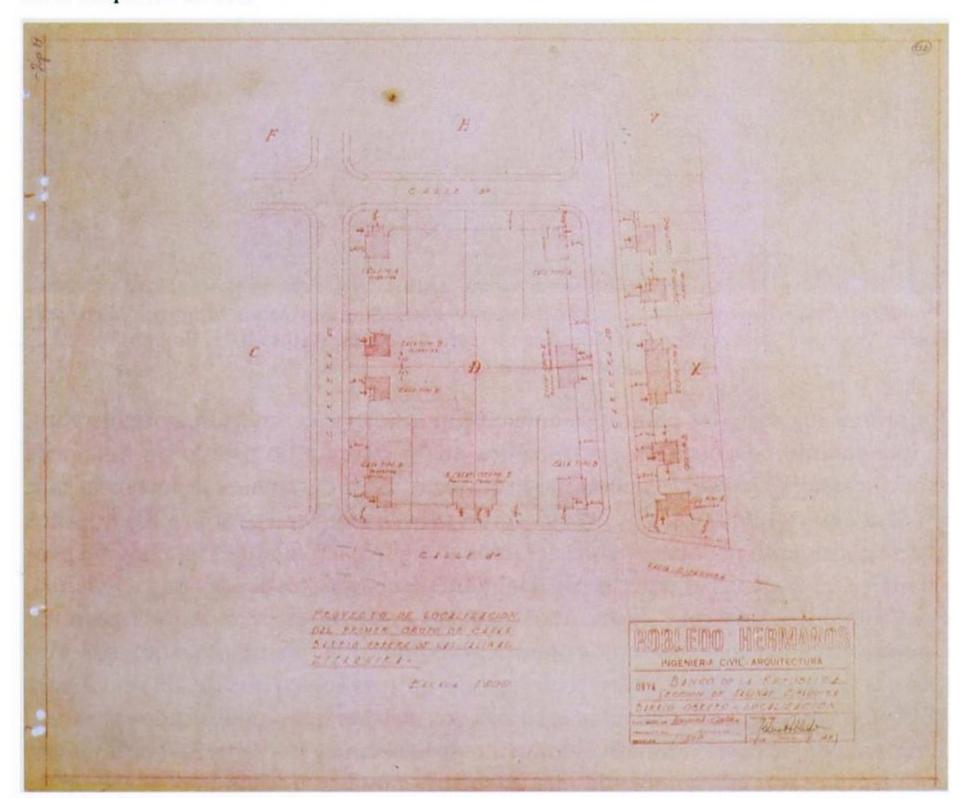
# TIPOS DE PLANOS ARQUITECTÓNICOS. INFORMACIÓN QUE CONTIENEN

A continuación se desarrollan algunas reflexiones sobre los análisis que pueden efectuarse en cada tipo de plano arquitectónico. No se aborda el tema de los planos urbanos o regionales (los "mapas"), pues presentan una serie de característi-

cas particulares que ameritarían otro ensayo. Se restringe a los planos de escalas menores (de 1:200 a 1:20, aproximadamente), que son los niveles o "distancias" pertinentes a la realidad arquitectónica y que constituyen la gran mayoría de los planos encontrados en los archivos de arquitectura.

#### a) Localización

Los planos de localización representan la edificación vista desde arriba, en dibujos que abarcan todo el terreno o lote en que la edificación está inmersa; por ello generalmente son los únicos planos que permiten establecer en qué lugar se desarrolló el proyecto. Las localizaciones son especialmente importantes para quienes estén interesados en comprender el contexto urbano o el entorno inmediato de una edificación. En el contexto urbano, donde por lo general aparecen las manzanas y calles, es necesario tener la precaución de cotejar las direcciones con la nomenclatura urbana de su época para no cometer errores de ubicación; la localización muchas veces permite ver —o deducir— el loteo de manzana, la densidad, el tipo de ocupación y las normas urbanísticas de un sector de la ciudad. En el caso de la arquitectura rural, donde con frecuencia aparecen curvas de nivel, caminos, árboles o ríos, el plano de localización permite analizar cuestiones como las relaciones con el paisaje, la topografía, los accesos o la orientación respecto al sol.

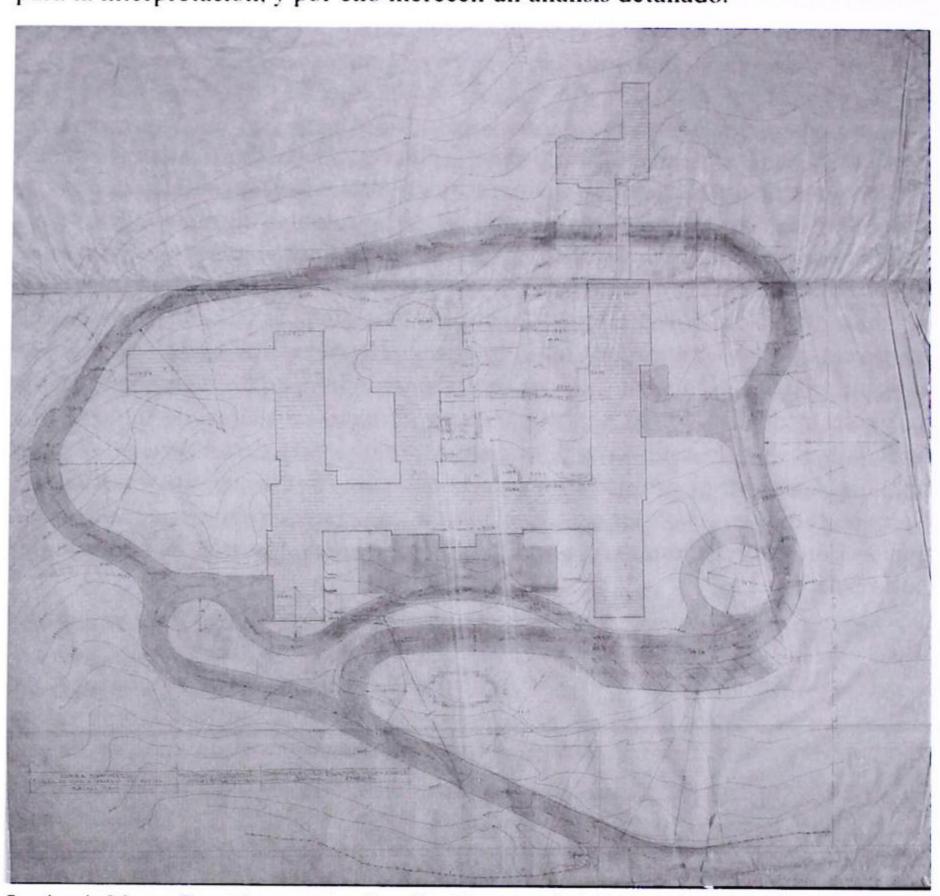


Barrio Obrero, Zipaquirá, 1945. Localización primer grupo de casas. Firma Robledo Hnos., Arq. Herbert Rauprich. Archivo Ifi-Concesión de Salinas, Zipaquirá.

#### b) Plantas

Las plantas son los planos que representan la edificación vista desde arriba y sin techo, o como si estuviera en cimientos. En realidad, técnicamente las plantas suponen una proyección horizontal cortada a cierta altura del piso, que permite

visualizar la distribución de los espacios interiores sobre el terreno. Las plantas son los planos más frecuentes, los más ricos en información y los más sugerentes para la interpretación, y por ello merecen un análisis detallado.

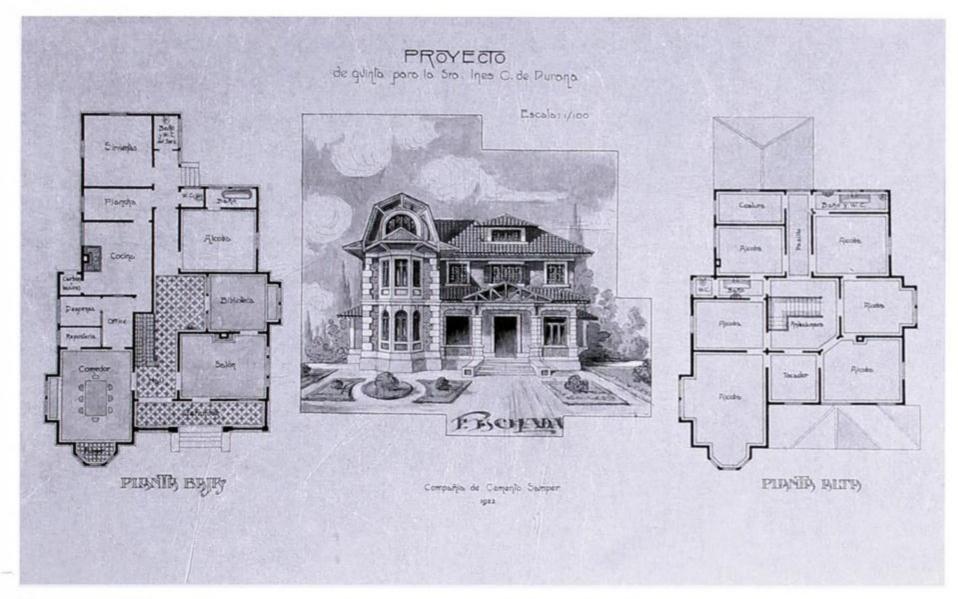


Seminario Mayor, Bogotá, 1942-1950. Localización general. Arq. José María Montoya Valenzuela. Fondo Montoya Valenzuela, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, UN, Bogotá.

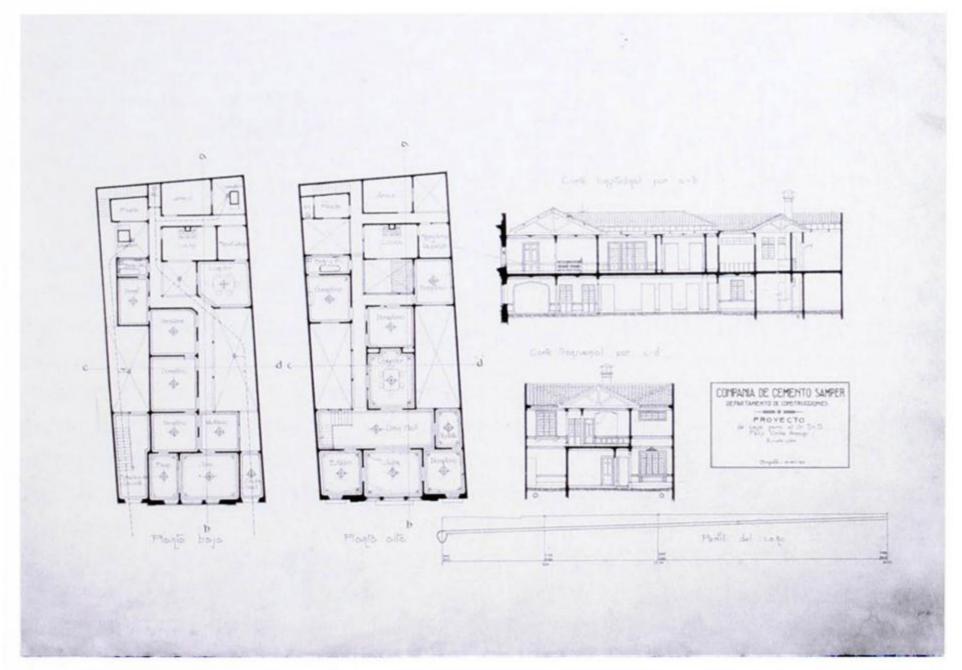
En primer lugar, en las plantas se encuentran los espacios interiores organizados, lo que supone una decisión previa sobre un "programa" o listado de funciones específicas que un cliente solicitó al arquitecto. El programa es la instancia más social de la arquitectura, pues requiere un consenso colectivo sobre los espacios que se consideran necesarios para desarrollar alguna actividad. El análisis del programa a través de las plantas es especialmente fructífero en el caso de la vivienda. Por ejemplo, si una casa de los años 1920 no posee el espacio "baño" pero, en cambio, tiene espacios reservados para vestíbulo, salón, piano y tocador, son muchas las consecuencias de orden sociológico o antropológico que de allí se derivan. La forma como se relacionan los espacios: los cuartos intercomunicados en línea, la separación de la servidumbre, el tamaño de la cocina y sus espacios subsidiarios, por ejemplo, son indicadores de una estructura familiar. Toda una concepción de la vida se refleja en el programa y distribución de las "villas", de las "residencias", de las "casas para empleados", de los "apartamentos modernos", o de las "casas obreras".

En otro tipo de funciones distintas a la vivienda, el programa también revela el significado que poseen determinados edificios. Un análisis cuidadoso del tamaño, posición y articulación de los espacios interiores permite desentrañar el significado que en un momento tienen hechos sociales como "Hospital", "Banco", "Pala-

cio de Justicia", "Fábrica", "Escuela" o "Municipalidad", y así evitar los pecados de anacronismo que consisten en suponer que esas instituciones tenían, en otras épocas, el mismo sentido que tienen hoy.

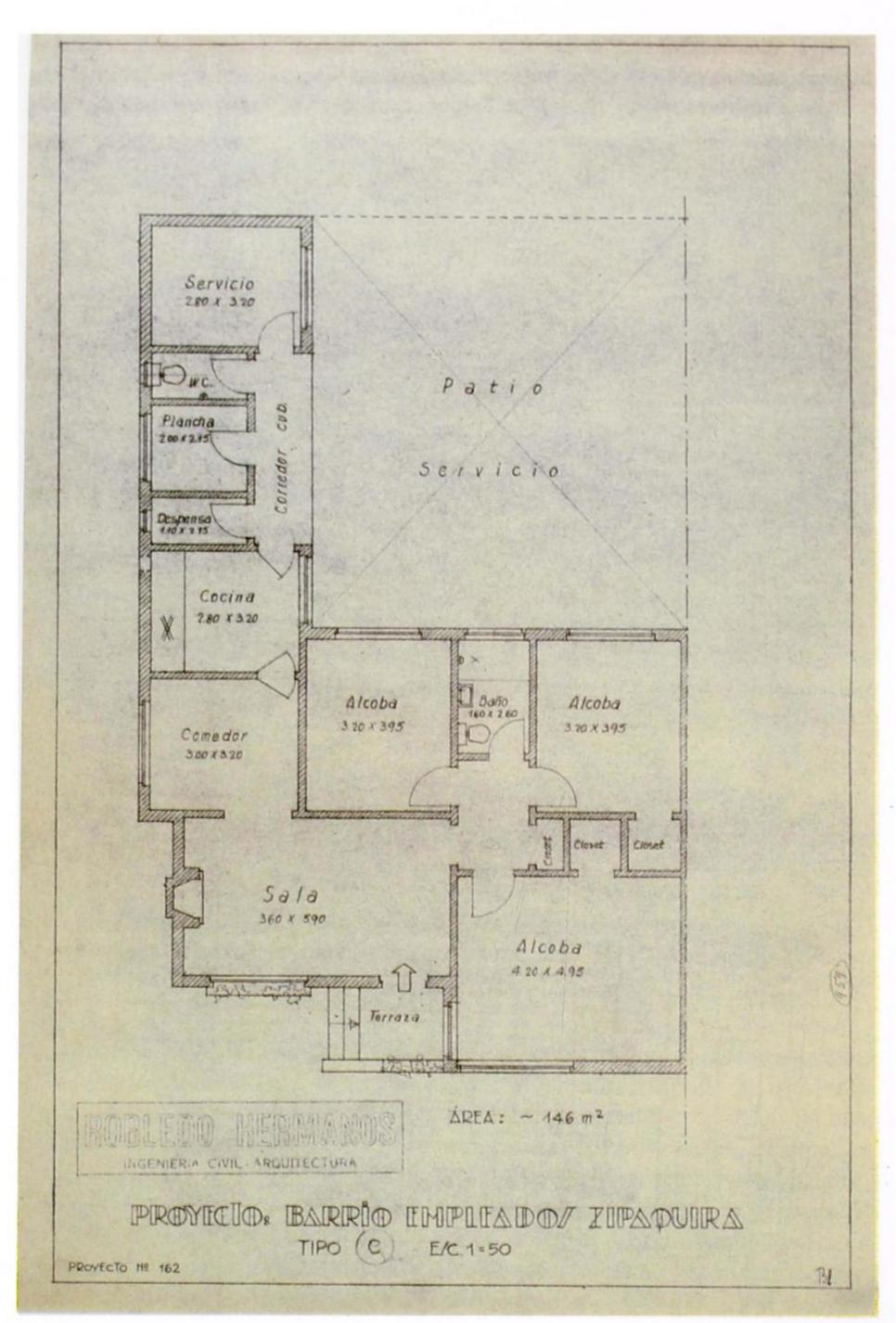


Proyecto Quinta Durana, Bogotá, 1922. Plantas baja y alta. Compañía de Cemento Samper. Archivo Manufacturas de Cemento S.A., Cota.



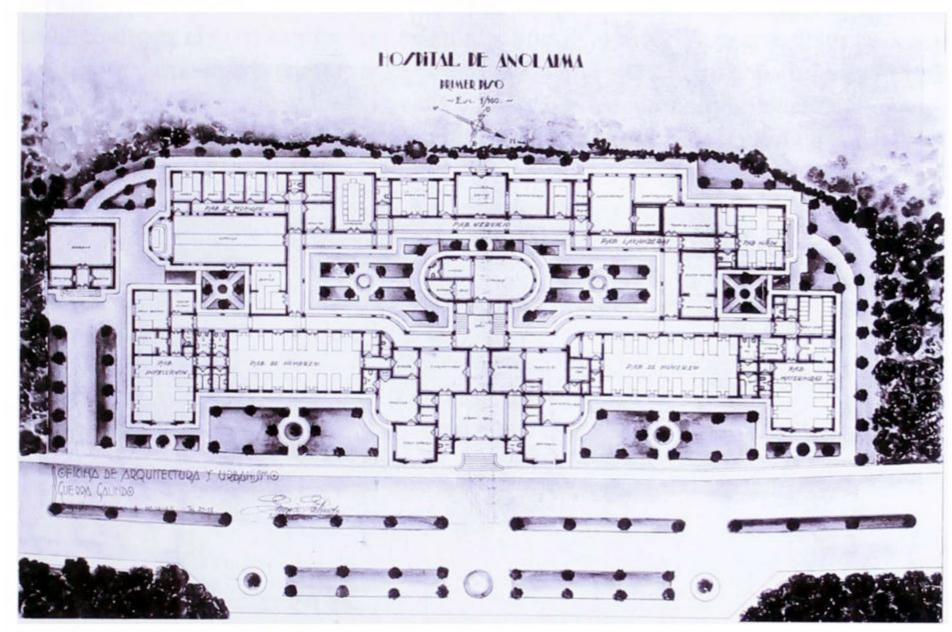
Casa Félix Uribe Arango, Bogotá, 1922. Plantas baja y alta, cortes. Compañía de Cemento Samper, Arqs. Carlos Arturo Tapia Sánchez, Pablo de la Cruz. Archivo Manufacturas de Cemento S. A., Cota.

En segundo lugar, en las plantas aparece el sistemas de composición que se usó en el diseño del proyecto. La presencia de simetría —o no—, la jerarquía de los espacios, las secuencias de cuerpos, el manejo de masas, son indicadores de la formación y del universo estético del arquitecto. Con frecuencia, en arquitectura este análisis formal se dedica a constatar familias tipológicas (por ejemplo, tipolo-



Casa tipo C, barrio empleados, Zipaquirá, c 1943-1944. Planta primer piso. Firma Robledo Hnos., Arq. Herbert Rauprich. Archivo Ifi-Concesión de Salinas, Zipaquirá.

gía de patio central, o tipología en "U" o en "L") o a asignar aspectos estilísticos ("organización académica" o "neoclásica"). En efecto, por medio del análisis compositivo es posible establecer si un proyecto tiene nexos con el mundo de las academias decimonónicas, o con las corrientes de vanguardia de comienzos del siglo XX, o si se trata de situaciones atípicas. Pero, además, un análisis afinado puede descubrir andamiajes geométricos y matemáticos o sistemas de proporciones más o menos complejos, indicadores del nivel de la cultura arquitectónica del autor del plano.



Hospital de Anolaima (Cundinamarca). Planta primer piso. Oficina de Arquitectura y Urbanismo Guerra Galindo, Archivo Ing. Roberto Pachón Gordillo, Bogotá.

En tercer lugar, en las plantas se pueden identificar los componentes donde descansa la significación (los elementos de la arquitectura, como se decía en la Academia de Bellas Artes), tales como escaleras, arcadas, terrazas o umbrales. En estos lugares privilegiados se transmite un "sentimiento espacial", se localiza un enaltecimiento de la experiencia arquitectónica y se concentran las referencias culturales a las que se aspira. La identificación y descripción de las unidades significantes son datos muy relevantes para establecer valores estéticos, sueños y "distinciones" de una sociedad en un momento.

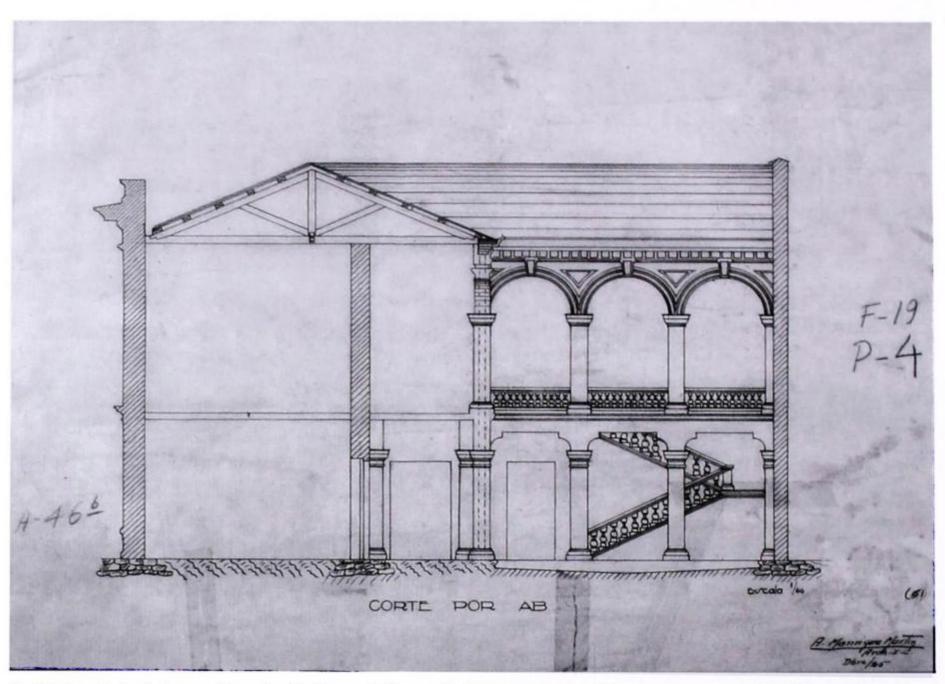
Finalmente, las plantas son importantes para establecer el espíritu estructural de un proyecto. La distribución, distancia, frecuencia y tamaño de pilares y muros muestran la manera como el proyecto fue concebido en función de su futura construcción efectiva. Este aspecto es muy interesante, pues las plantas son insuficientes para mostrar los materiales y los sistemas constructivos, pero son muy dicientes para expresar la intención tectónica de un proyecto. Esta instancia, donde se reúnen la dimensión estética y la técnica, es la que le da sentido final al ejercicio de proyectación; por ello, la mayoría de los arquitectos diseñan preferentemente "en planta".

Por su alto contenido informativo y por las múltiples lecturas que permite, la planta es el plano que con más frecuencia aparece en los libros de historia de la arquitectura. Sin embargo, a pesar de su riqueza, las plantas no son suficientes para representar el espacio tridimensional, y por ello se recurre también a otro tipo de planos.

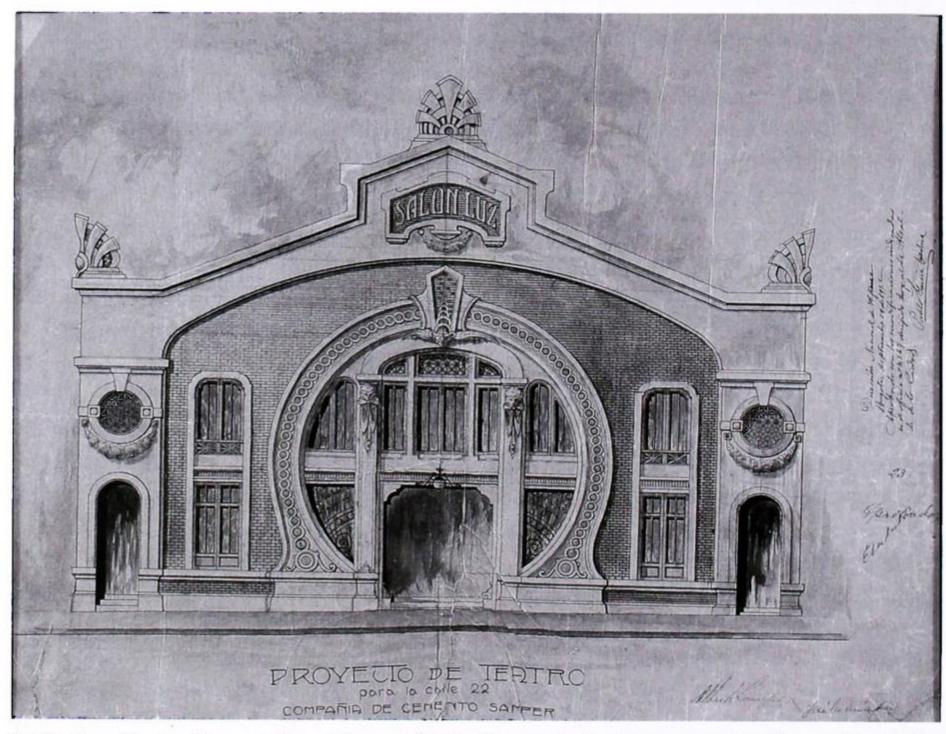
#### c) Cortes o alzadas

Los cortes, alzadas o secciones son una representación altamente abstracta, que no corresponde a ninguna percepción natural, pues muestran un plano vertical que se dibuja como si se hubiera practicado una gran incisión o "tajada" al edificio y su elaboración se efectúa a partir de la planta. A pesar de ser una visión imaginaria, los cortes son los únicos planos que muestran la altura (la tercera dimensión), las características de muros de cierre y las relaciones entre espacios; por ello per-

miten entender las proporciones espaciales del espacio interior con más exactitud que cualquier otra expresión de dibujo y que son ineludibles para la proyectación. Durante el proceso de diseño, es frecuente que el arquitecto haga cortes por diferentes lugares de la planta y las indique en ella y, así mismo, los cortes deben ser analizados y leídos con referencia a las plantas.



Edificio Administración de Salinas, Zipaquirá, 1924-1925. Corte transversal. Almartín, Arq. Alberto Manrique Martín, Archivo Ifi-Concesión de Salinas, Zipaquirá.

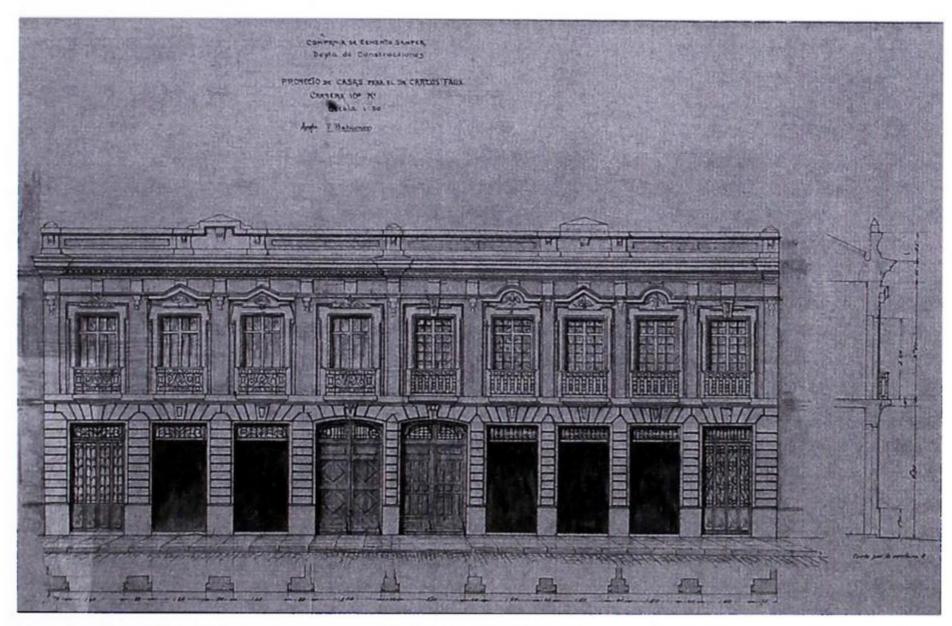


Salón Luz, Teatro Faenza, Bogotá, 1922. Fachada principal, tinta y acuarela. Compañía de Cemento Samper, Ing. Juan Ernesto González Concha. Archivo Manufacturas de Cemento S. A., Cota.

Por otra parte, es en los cortes donde se representa la estructura de la edificación, el sistema constructivo y los materiales que se utilizarán. Por ejemplo, en ellos se ve si el entrepiso es de madera o de concreto, si los pilares son o no reforzados con hierro, si hay cielos rasos falsos, cuál es la armazón de una bóveda, cómo son los perfiles de las ventanas y puertas o cómo se sostiene una escalera.

#### d) Fachadas

Las fachadas, que son un tipo de corte, muestran en un plano frontal la piel de la edificación vista desde fuera; se trata de un plano muy usual porque describe la apariencia exterior y es fácilmente comprensible por personas no especializadas. La composición de fachada (relación de llenos y vacíos, umbrales, proporciones, remates contra el cielo o contra el suelo, tratamiento de las esquinas, etc.) se presta para el análisis formal y es muy revelador respecto a la maestría del autor y su calidad profesional.

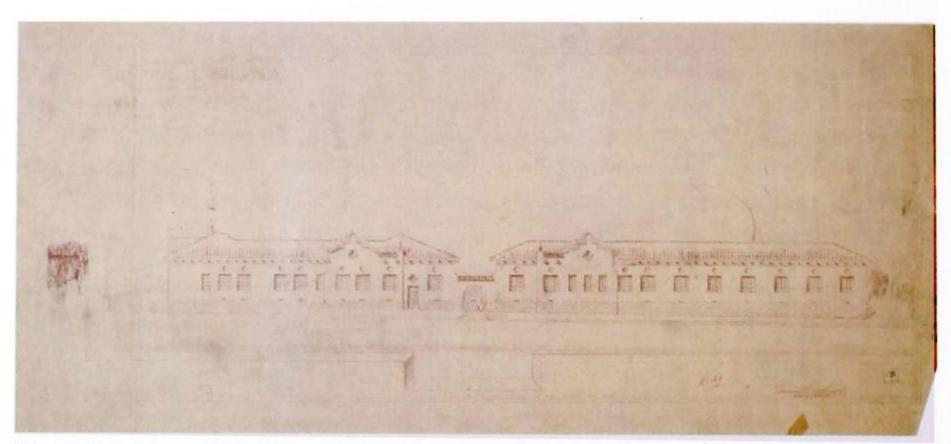


Casas Carlos Faux, Bogotá, c 1920. Fachada principal, Compañía de Cemento Samper, Arq. Pablo Bahamón G., Archivo Manufacturas de Cemento S. A., Cota.

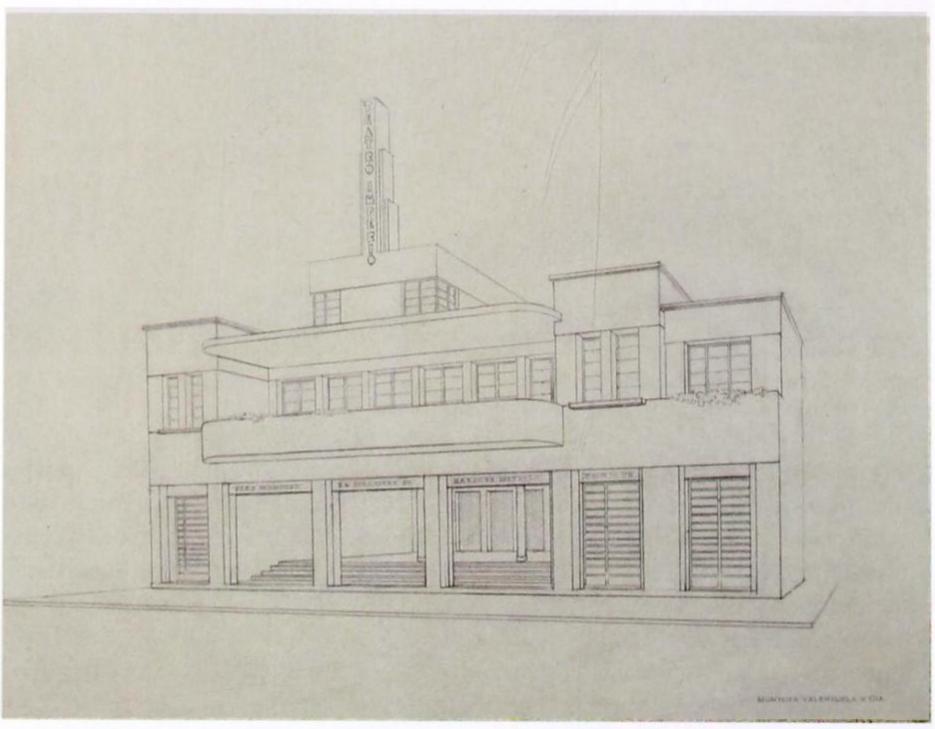
En forma explícita, las fachadas también muestran el "estilo" de la obra arquitectónica, reconocible por el repertorio de motivos y elementos decorativos; es ante todo la vista de fachadas que por lo general se adscriben a clasificaciones como "clásico", "gótico" o "barroco". Un examen más especializado o erudito encontrará precisiones como "Luis XV", "romano tardío", "gótico perpendicular", e incluso podrá identificar las diferentes mezclas que se producen en los períodos eclécticos. En nuestro medio, y en la era moderna, las adscripciones estilísticas se complican por la amplia difusión de estilos vernáculos (neocolonial, normando, georgiano, neomorisco, etc.), por los matices de las variedades propiamente modernas (modernista, deco, estilo buque, racionalismo, estilo internacional, etc.) y por la falta de consensos acerca de estas denominaciones. En estos casos, la taxonomía estilística depende altamente de los criterios e interpretaciones de cada autor.

Pero, por otro lado, por ser la "cara", o faz abierta a lo público, las fachadas están cargadas de connotaciones implícitas, que dependen de vigencias estéticas y sociales. Una fachada puede significar "elegancia y distinción" en un contexto y en una

época, mientras que en otro contexto y momento puede ser leída como "ingenuidad imitativa". Un estilo puede estar expresando una aspiración "francesa" o una "norteamericana", evidenciando los virajes en las referencias culturales. Una generación puede preferir aparecer como "moderna y dinámica", por contraste con otra generación que se manifiesta públicamente como "señorial y aristocrática"... En fin, el análisis de fachadas, complementado con otras fuentes, posibilita radiografías sociales muy sugerentes.



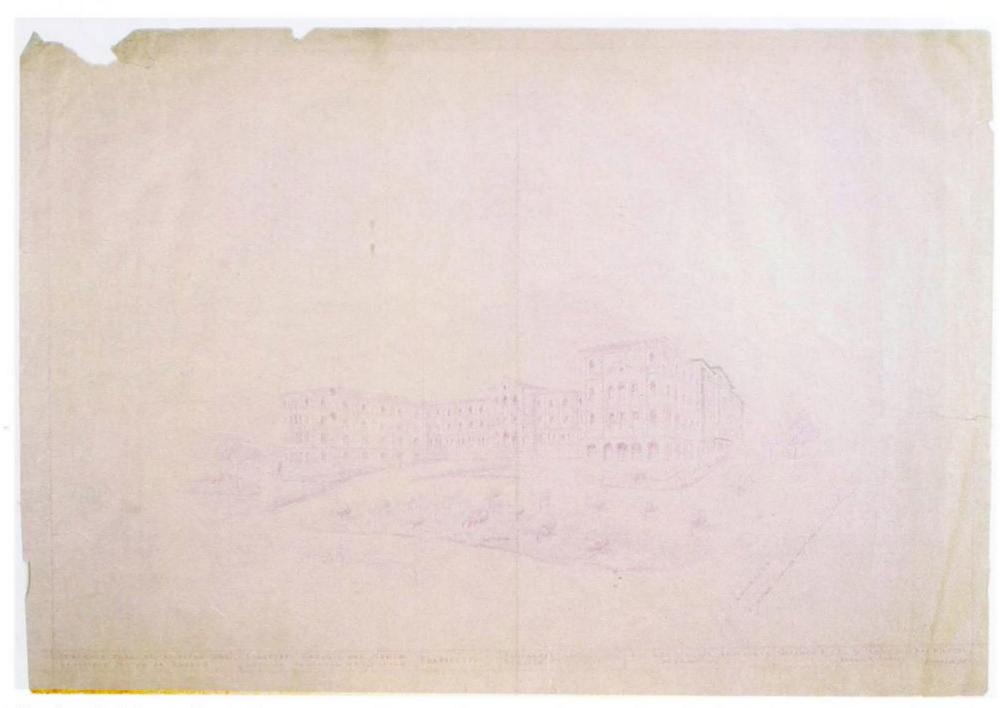
Hospital de Zipaquirá, c 1930. Fachada general, Beneficencia de Cundinamarca, Arq. Juan de Dios Guerra Galindo. Archivo Ifi-Concesión de Salinas, Zipaquirá.



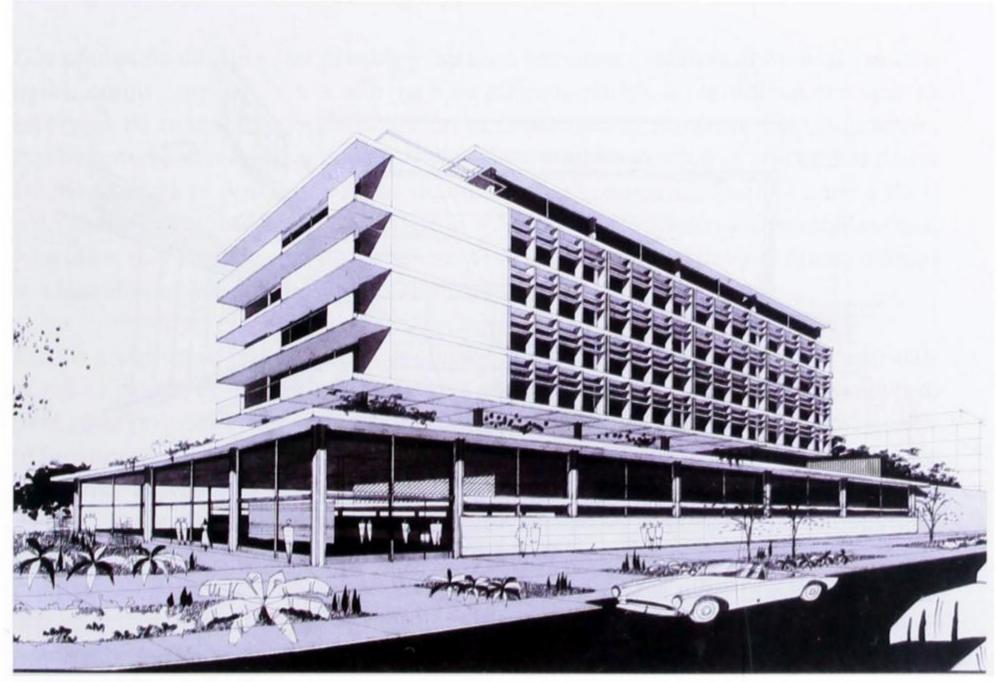
Teatro Imperio, Bogotá, 1937-1939. Fachada perspectiva. Arq. José María Montoya Valenzuela. Fondo Montoya Valenzuela, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, UN, Bogotá.

#### e) Perspectivas

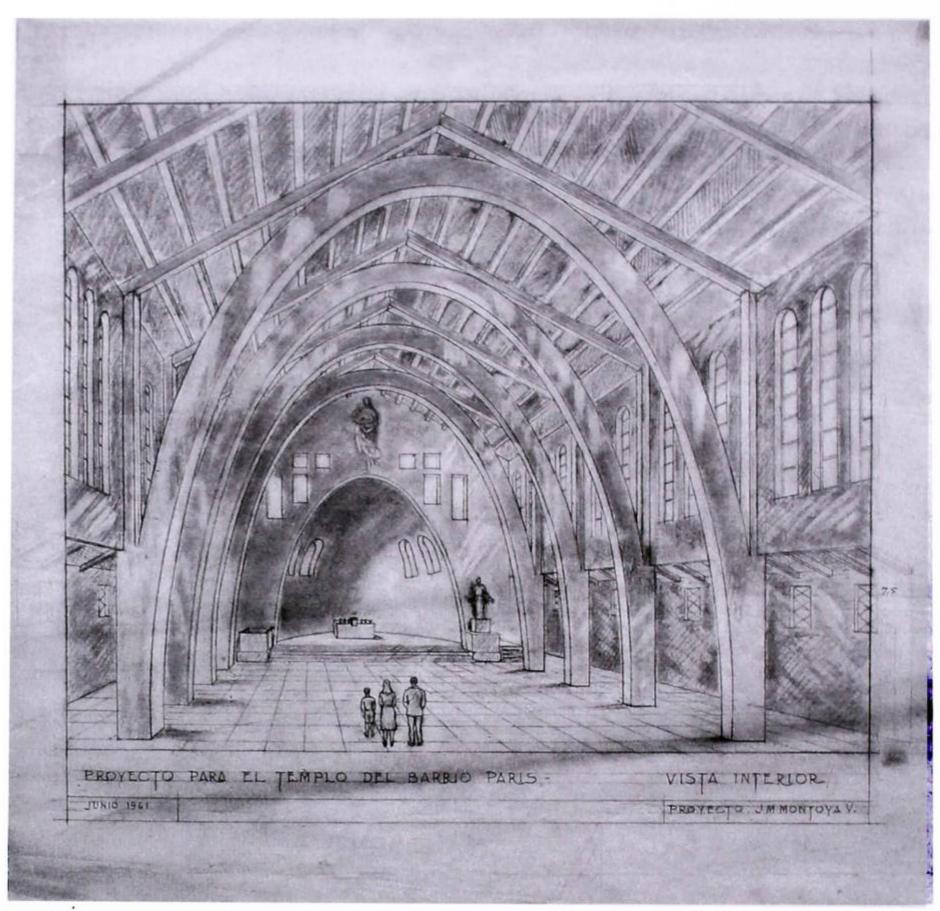
Las perspectivas son los planos que simulan la percepción natural de una edificación. Pueden ser construidas con uno o dos puntos de vista y no son indispensables para la proyectación. Las perspectivas exteriores, sobre todo aquellas que han sido expresamente hechas para seducir al cliente, contribuyen a lecturas sociales similares a la de las fachadas. Como se requiere mucha habilidad de dibujo para hacer una buena perspectiva, y no todos los arquitectos poseen ese don, es frecuente que se encarguen a un dibujante especializado, al terminar el proceso de diseño. Por eso es corriente que en los archivos las perspectivas aparezcan firmadas por autores diferentes al arquitecto proyectista.



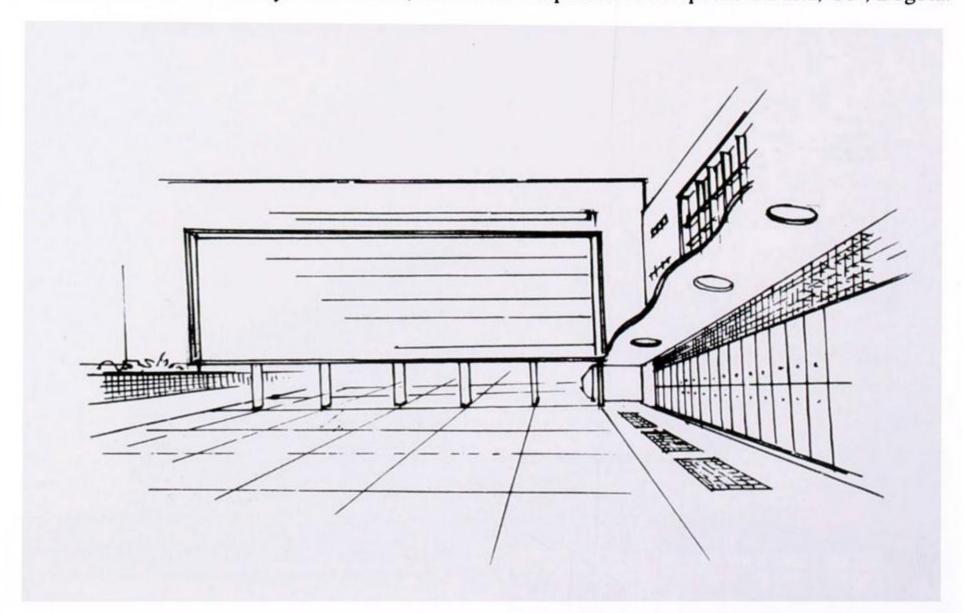
Seminario Mayor, Bogotá, 1942-1950. Perspectiva general, 1943. Arq. José María Montoya Valenzuela. Fondo Montoya Valenzuela, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, UN, Bogotá.



Edificio Banco de Bogotá, Cartagena, 1962. Perspectiva general. Arqs. José María Obregón Rocha y Rafael Obregón González, Archivo Obregón, Valenzuela y Cía. Ltda., Bogotá.



Proyecto Templo del barrio París, Bogotá, 1961. Perspectiva interior, Arq. José María Montoya Valenzuela. Fondo Montoya Valenzuela, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, UN, Bogotá.



Instituto de La Salle, Bogotá, 1949-1960. Perspectiva patio. Arq. Herbert Rauprich Jung. Archivo Herbert Rauprich Jung, Bogotá.

Muchas veces el arquitecto mismo desarrolla perspectivas menos elaboradas como un instrumento de representación que acompaña el proceso de diseño; estos dibujos son interesantes en otros sentidos y muestran el sentido del pensamiento plás-

tico del autor. Ellos sirven como complemento a plantas y cortes para reconstruir mentalmente las características del espacio interior.

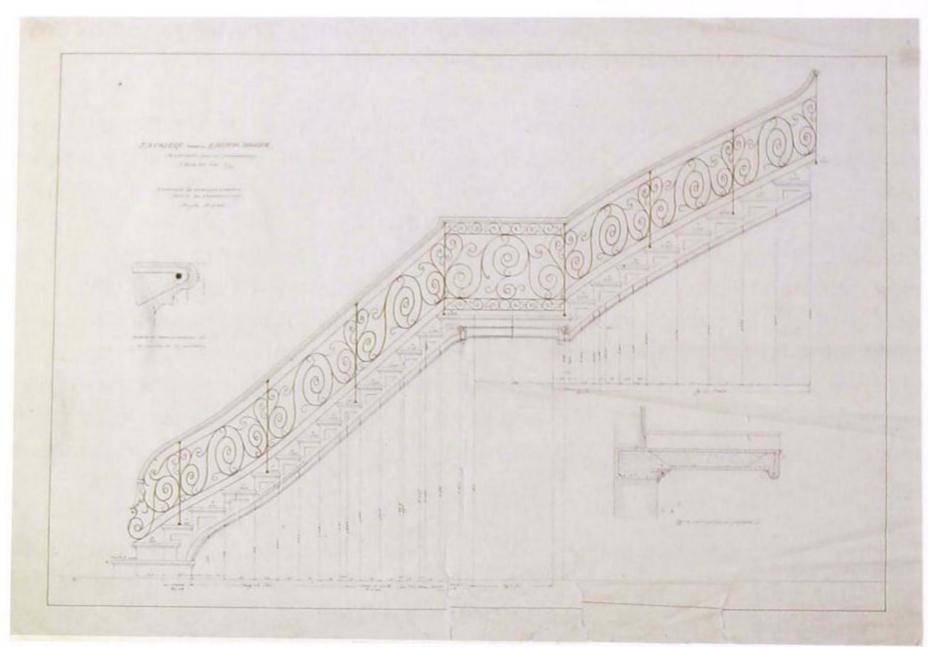
Existe una gran variedad de perspectivas que dependen de las características de la arquitectura y del proyecto y que han variado históricamente. Uno de los aspectos más reveladores tiene que ver con la altura de observación desde donde se construye la perspectiva, pues esta decisión subraya distintas intenciones y envía distintos mensajes: las perspectivas aéreas enfatizan el contexto y producen la sensación de dominio espacial sobre el contorno; las perspectivas con puntos de vista más altos que el espectador exageran la altura y son utilizadas con frecuencia en rascacielos; las perspectivas frontales —a la altura de los ojos del espectador— son más realistas y veraces y adecuadas para espacios interiores pequeños; en los años cincuenta se utilizaron mucho las perspectivas a ras de suelo, que dan gran importancia al plano del piso, dilatan el espacio interno y lo "empujan" visualmente hacia el exterior.

La altura de mira es un aspecto que el dibujo en perspectiva comparte con la fotografía. Pero las perspectivas arquitectónicas, a diferencia de las fotografías, presentan otros rasgos deliberados: se colocan u omiten algunos elementos del proyecto; se estilizan o difuminan, con trazos gruesos o finos, aspectos del edificio; se colocan algunos énfasis con el manejo de color; la vegetación, el agua o la luz pueden usarse como complemento escenográfico... A partir de los años cincuenta, se volvió costumbre que las perspectivas estén pobladas por habitantes imaginarios cuyas características de vestido, ademán y comportamiento complementan los mensajes espaciales. También se han vuelto frecuentes las citas intraarquitectónicas, como colocar en las perspectivas, como transeúntes casuales, al hombre círculocuadrado de Leonardo, o al hombre-tipo de Le Corbusier en el Modulor. Todos estos recursos revelan las intenciones de significado que el arquitecto atribuye a su proyecto y posibilitan el cotejo con los espacios efectivamente construidos.

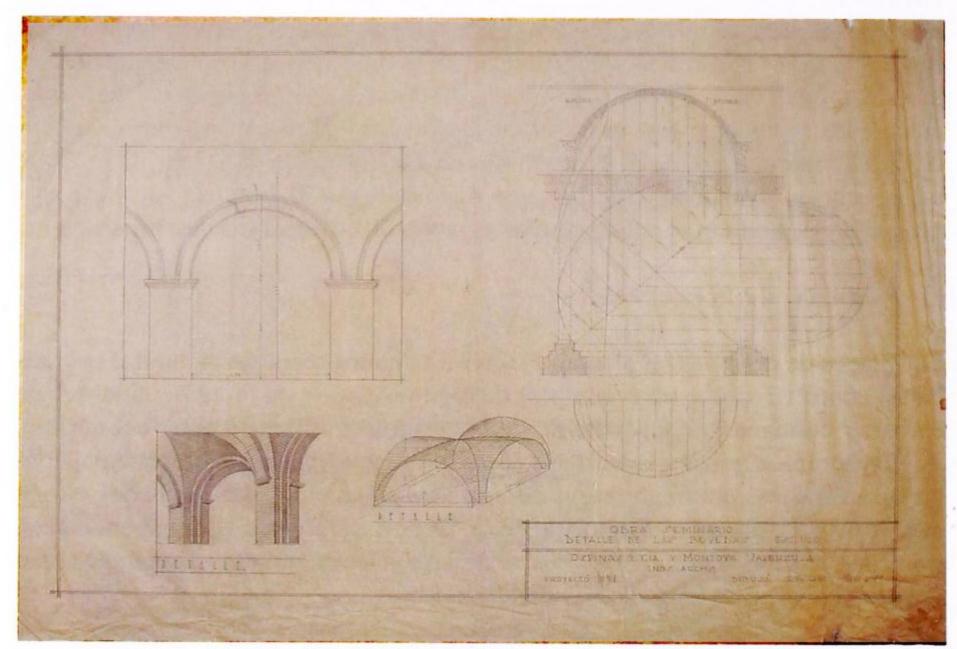
#### f) Planos de detalles

Los planos de detalles son plantas y cortes a tamaños cercanos al natural (escalas bajas, como 1:10, 1:5, 1:2 o aún 1:1) de algunas partes de la edificación que se elaboran de manera independiente de la construcción fundamental del edificio. Por lo general se refieren a puertas y ventanas, aunque pueden aparecer detalladas las características pormenorizadas de escaleras, chimeneas, clósets, baños y cocinas. Se trata de planos técnicos dirigidos a obreros, carpinteros y ornamentadores, y en ellos, con medidas muy precisas, se describen los materiales y la manera como se ensamblan piezas de pequeñas dimensiones.

En los archivos se puede leer la evolución histórica de estos procesos constructivos. Los planos de detalles de los años veinte y treinta son hechos expresamente para cada proyecto y muestran cómo la ejecución de estos elementos se efectuaba manualmente. En efecto, los mejores arquitectos, que contaban con un grupo de artesanos adscritos a su oficina constructora, localizaban en el refinamiento de diseño y elaboración de estos elementos una parte muy importante de su habilidad profesional. A partir de los años cuarenta, los procedimientos artesanales van disminuyendo para dar paso a detalles repetitivos y a piezas industriales que aparecen en varios proyectos. Por lo tanto, los planos de detalles sirven para observar la paulatina aparición de una mentalidad moderna, el grado y nivel de industrialización de la construcción y, colateralmente, comprender, en cada momento, qué era lo que se entendía colectivamente por ser "arquitecto".



Edificio Melhem Nohra, Bogotá, 1922-1923. Detalle desarrollo para el pasamanos, 1923. Arq. Pablo Bahamón G., Archivo Manufacturas de Cemento S. A., Cota.

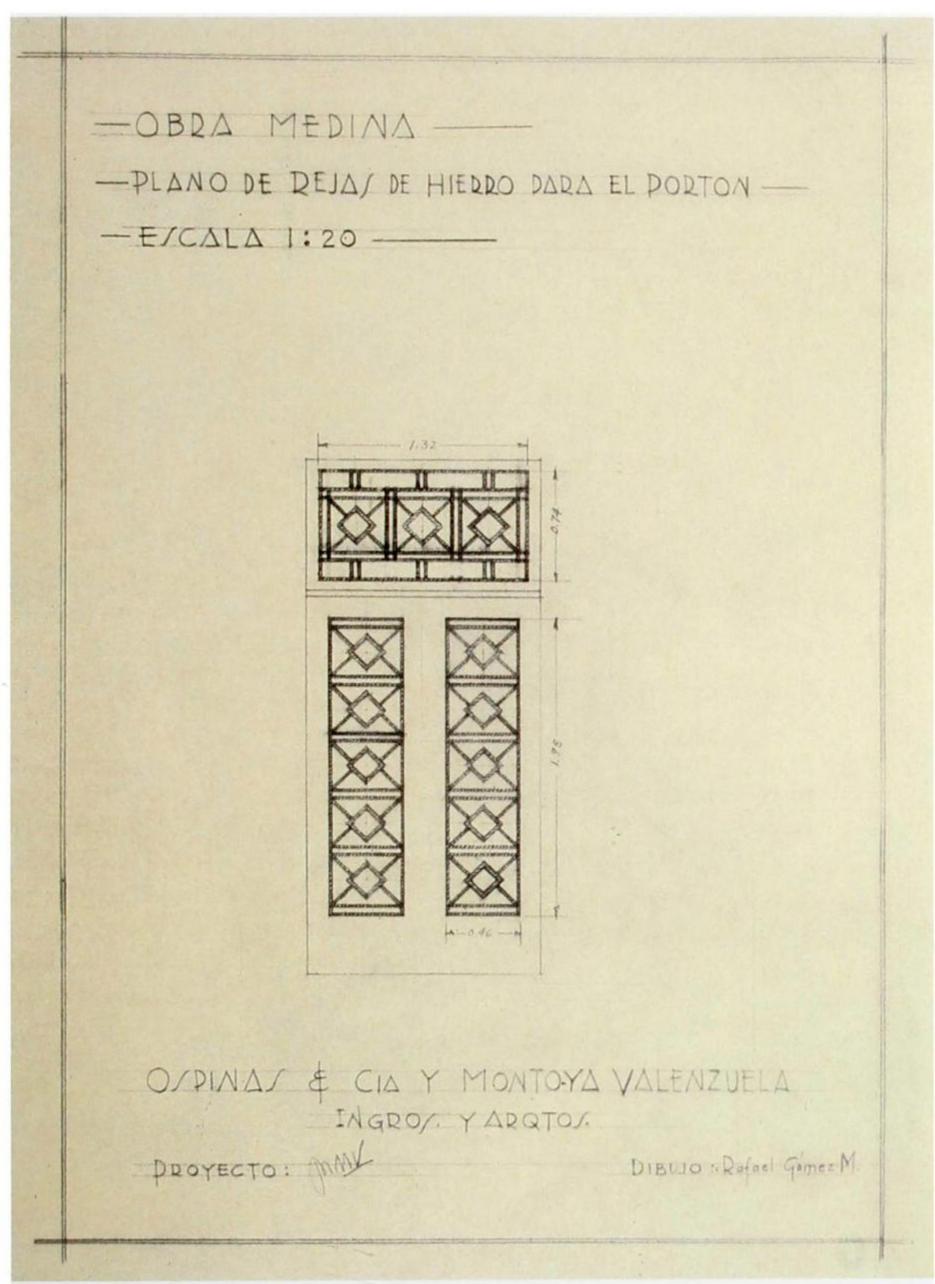


Seminario Mayor, Bogotá, 1942-1950, Detalle de las bóvedas, alzados, 1944. Ospinas y Cía., y Montoya Valenzuela S. A., Fondo Montoya Valenzuela, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, UN, Bogotá.

#### g) Axonometrías. Esquemas

En los archivos de arquitectura los planos más frecuentes son los descritos hasta ahora. Sin embargo, en algunos se encuentran planos de otro tipo, entre los que vale la pena mencionar las axonometrías y los esquemas o esbozos a mano alzada.

Las axonometrías son elevaciones en ángulo a partir de la planta, levantadas con líneas paralelas y sin puntos de fuga. Generalmente dan una visión "desde arriba",

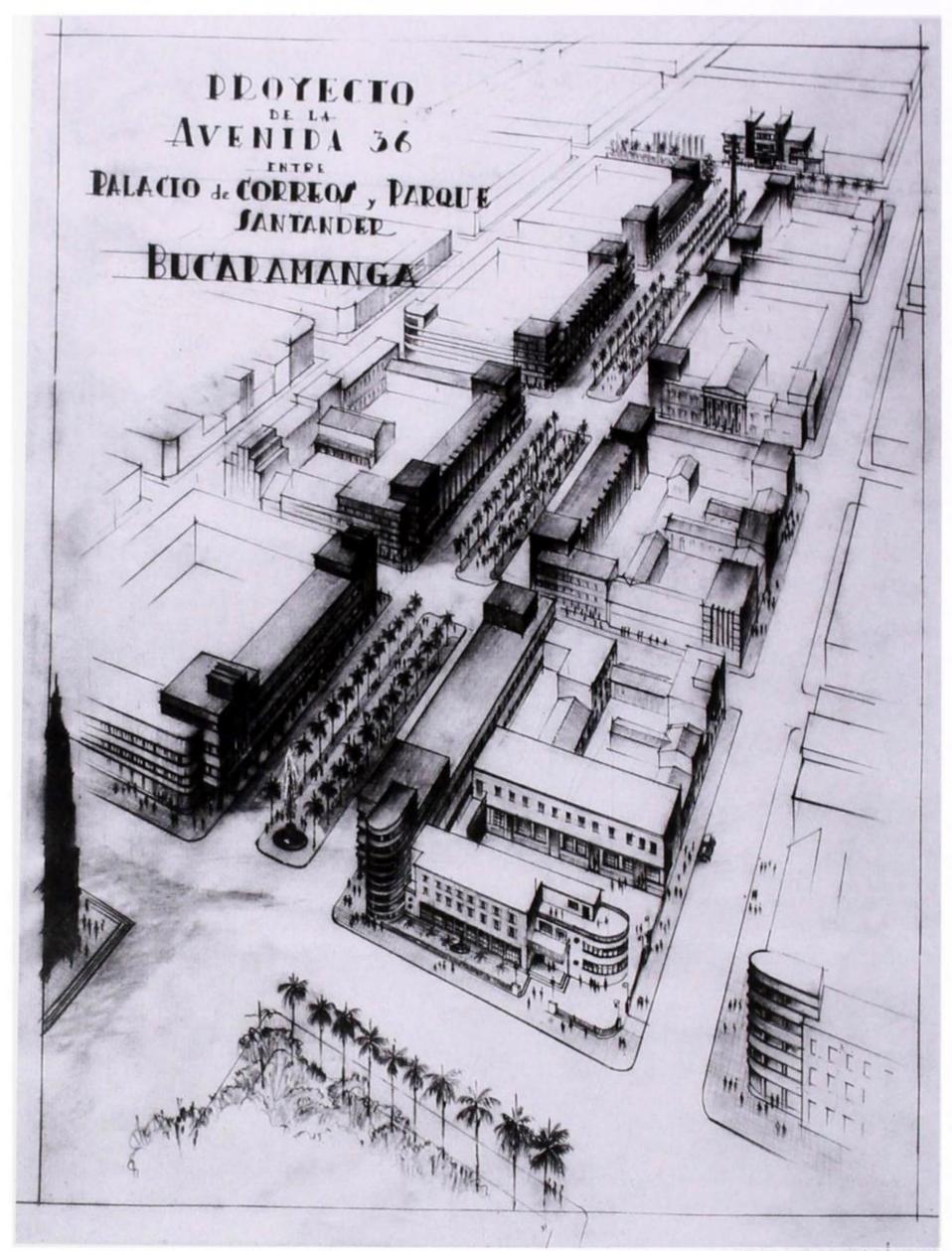


Edificio comercial Uldarico Medina, Bogotá, 1942-1946. Detalle rejas de hierro para el portón, s. f. Ospinas y Cía., y Montoya Valenzuela S. A., Fondo Montoya Valenzuela, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, UN, Bogotá.

similar a la perspectiva aérea pero que se supone más "objetiva", aunque también pueden construirse "desde abajo" y mostrar la cimentación. Aunque hoy en día este tipo de representación es muy frecuente, en parte por la facilidad de su dibujo por medio del computador, las axonometrías fueron usadas por arquitectos del movimiento moderno desde los años cuarenta en Colombia. Aunque se trata de un medio de representación más frío y técnico, suelen reemplazar la maqueta que, dicho sea de paso, casi nunca se conserva en los archivos.

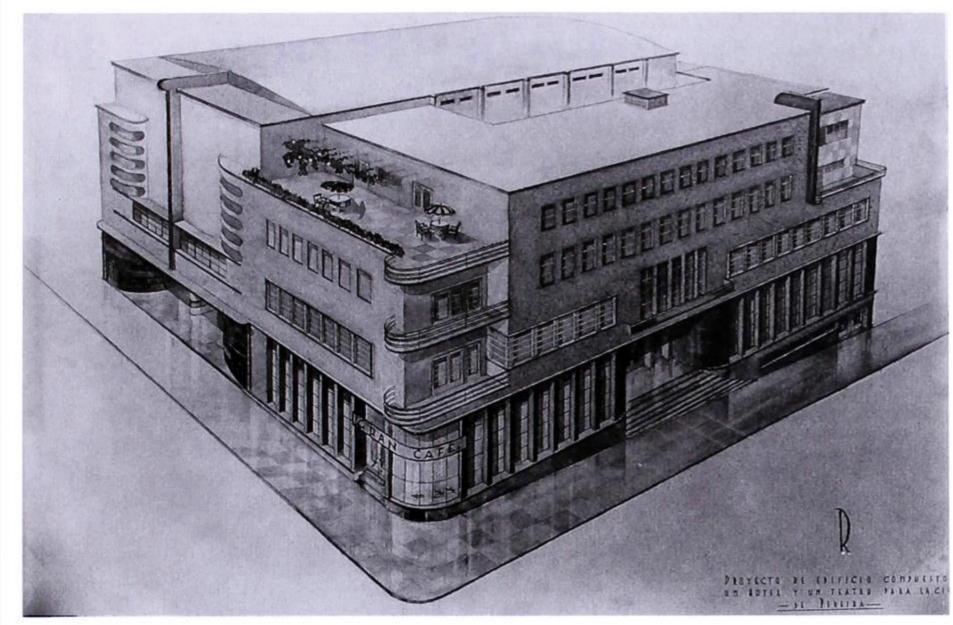
Los esquemas, esbozos o dibujos a mano alzada son parte de un procedimiento proyectual que normalmente todo arquitecto utiliza. Como son considerados borradores, estos dibujos se botaban a la basura y por ello sólo sobreviven pocos en los

archivos. Se trata, sin embargo, de un tipo de dibujo espontáneo que varía mucho con cada arquitecto y que revela la "mano", la habilidad de diseño y los aspectos que el arquitecto consideraba relevantes.



Proyecto avenida 36, Bucaramanga, c 1945. Axonometría, Arq. Herbert Rauprich Jung. Archivo Arq. Herbert Rauprich, Bogotá.

La historia de la arquitectura empieza a dejar de ser una rama especializada de la historia, porque, por un lado, los arquitectos que hacen historia de la arquitectura han comprendido que es indispensable involucrar aspectos sociales, económicos, políticos o técnicos en sus análisis para comprender cabalmente la obra de arquitectura y, por otro lado, porque los historiadores generales han comprendido que la arquitectura es una de las expresiones más elocuentes de una época. Sea cual sea el interés perseguido, el estudio de las fuentes primarias de carácter gráfico, y en especial de los planos de arquitectura, desempeñarán un papel fundamental en el afinamiento de lecturas, interpretaciones y replanteamientos de nuestra histo-



Proyecto edificio para hotel y teatro, Pereira, c 1946, Axonometría, Arq. Herbert Rauprich Jung. Archivo Arq. Herbert Rauprich, Bogotá.

ria. Por eso, si es indispensable tratar de recopilar, preservar, mantener y divulgar los archivos de arquitectura, en peligro de desaparecer, también es fundamental reflexionar acerca de los métodos o sistemas de lectura que este material posibilita. Sólo así podrá incursionarse en la creación de nuevas interpretaciones que iluminen procesos colectivos y reevalúen la carga innovadora de nuestros mejores creadores. Las nuevas generaciones de historiadores colombianos tienen ante sí la importante tarea de reescribir nuestra historia, utilizando plenamente nuevas fuentes y extrayendo de ellas todo su potencial significado.