

BOGOTÁ VISTA COMO OBRA DE ARTE
1840 – 1940

Una tesis presentada para obtener el título de maestro en Historia y
Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

JEAN CARLO SÁNCHEZ SANABRIA
Arquitecto

Director de tesis:
LUIS CARLOS COLÓN LLAMAS
Doctor en Arquitectura y Ciudad

Bogotá, noviembre de 2017.

Agradecimientos

Agradezco especialmente a los profesores Luis Carlos Colón, Beatriz García Moreno, y Germán Mejía Pavony por sus sugerencias, correcciones y por que a través de sus clases, tan interesantes, me inspiraron a desarrollar el tema de tesis. También le agradezco al historiador Alfredo Barón, por su ayuda y colaboración. Finalmente, un agradecimiento especial a David Peña y a mi familia, quienes me apoyaron incondicionalmente.

Resumen

El desarrollo urbano de Bogotá durante la segunda mitad del siglo XXI y la primera mitad del XX, estuvo caracterizado entre otros aspectos, por la búsqueda del embellecimiento de la ciudad, mediante la integración de principios artísticos en la concepción de planes urbanos y construcción de hechos urbanos que aparecieron durante este periodo. La búsqueda por el embellecimiento de la ciudad, estuvo enmarcada alrededor de acciones urbanísticas que buscaban resolver los problemas de hacinamiento e higiene, que trajo consigo el aumento de la densidad poblacional, derivada del desarrollo económico capitalista, inherente a la incipiente industrialización, que se adelantó en el país a partir de la década de 1840. Este fenómeno de embellecimiento de la ciudad, como acción de contingencia, ante los efectos adversos de la industrialización, se dio en todas las regiones del mundo occidental, especialmente liderado por los países más desarrollados, en sus principales ciudades, mediante intervenciones urbanas que influenciaron las acciones urbanísticas en muchas ciudades del mundo, entre ellas Bogotá. Los primeros hechos urbanos en Bogotá, producto de esta tendencia global, fueron los monumentos, iniciando el proceso de embellecimiento, como un objetivo deliberado de construcción de ciudad, que luego fue seguido por hechos urbanos más complejos, como paseos y parques, que pretendían contribuir a mejorar los problemas de higiene de la ciudad, mediante espacios abiertos que integraron vegetación y arborización. El aumento demográfico, tuvo como consecuencia que la ciudad se expandiera, produciendo en primera instancia un desarrollo urbano desordenado, surgiendo la necesidad de adelantar planes y normativas que controlaran el desarrollo urbano, tales como Bogotá Futuro (1925), en la década de los veinte; y los elaborados por Karl Brunner (1887 – 1960) en los treinta. Estos primeros planes tuvieron en común, la integración de principios artísticos en la construcción de la ciudad. La investigación pretende analizar varios hechos urbanos, surgidos en Bogotá, en un periodo caracterizado por el embellecimiento de la ciudad y la integración de principios artísticos en la planeación de su desarrollo urbano, a fin de observar la relación del arte en la construcción de la ciudad y hacer una historiografía urbana de Bogotá vista como obra de arte.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO	6
INTRODUCCIÓN	7
1. CAPITULO 1. LA CIUDAD VISTA COMO OBRA DE ARTE A TRAVÉS DE LA HISTORIA URBANA	24
2. LA CIUDAD COMO MONUMENTO	57
2.1. Arte, política y ciudad.....	57
2.2. Monumento a los Mártires de la Patria.	61
Concepción y construcción	67
3. LA CIUDAD COMO LUGAR DE RECREO	101
3.1. El parque de la Plaza de Bolívar.....	101
4. LA CIUDAD COMO HOGAR	132
4.1. Una casa en el Barrio San Victorino. La ornamentación como forma de embellecimiento de la ciudad	132
4.2. Los primeros barrios producto de la planeación urbana y la emergencia del urbanismo en Bogotá. Barrios Quesada, Sucre, el Mercado y Chapinero Norte	153
4.3. El Barrio Santa Teresita, vestigio del plano de Bogotá Futuro	194
4.4. Palermo un barrio diseñado con principios artísticos.....	234
5. Bogotá como obra de arte	337
BIBLIOGRAFÍA	356
TABLA DE ILUSTRACIONES	361

INTRODUCCIÓN

I. El Tema

El título escogido para esta investigación tiene una doble acepción. En primera instancia, tiene una deliberada intención de llamar la atención, sobre un periodo en la historia urbana de Bogotá, que estuvo marcado por un espíritu de embellecimiento de la ciudad: la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. En segundo lugar, la investigación adelantada, propone una mirada alternativa al estudio historiográfico de Bogotá, a través de observar las intenciones estéticas que se materializaron en la forma específica, en que se desarrolló la ciudad, durante el periodo de estudio, marcado por la aspiración de hacer de la ciudad una obra de arte. Este énfasis artístico en la construcción de la ciudad, durante este periodo, no fue un caso exclusivo de Bogotá, de hecho las grandes capitales del mundo como Londres, Paris y Viena, estuvieron imbuidas en una carrera por su embellecimiento a través de intervenciones que concebían la ciudad como la más grande obra de arte. Con seguridad, este deliberado espíritu artístico de la ciudad, influyó la construcción de muchas ciudades del mundo, incluida Bogotá.

El periodo de estudio se enmarca entre dos hechos que posiblemente marcaron considerables cambios en la estética y el paisaje de Bogotá. El inicio de este periodo se estableció a partir de la inauguración del primer monumento¹ a Bolívar² en la “Plaza de la Constitución”³ de Bogotá, el día 20 de julio de 1846 y termina, con la formulación de los primeros planes de zonificación para la ciudad en 1944.

¹ “En francés, el sentido original del término es aquel del latín *monumentum*, a su vez derivado de *monere* (avisar, recordar), aquello que interpela a la memoria. La naturaleza afectiva de su vocación es esencial: no se trata de constatar cosa alguna ni, tampoco, de entregar una información neutra sino de suscitar, con la emoción, una memoria viva. En este primer sentido, el termino monumento denomina a todo artefacto edificado por una comunidad de individuos para acordarse de o para recordar a otras generaciones determinados eventos, sacrificios, ritos o creencias. La especificidad del monumento consiste entonces, precisamente, en su modo de acción sobre la memoria que utiliza y moviliza por medio de la afectividad, para el recuerdo del pasado haga vibrar al diapasón del presente. Ese pasado invocado, convocado, en una suerte de hechizo, no es cualquiera: ha sido localizado y seleccionado por motivos vitales, e tanto que puede contribuir directamente a mantener y preservar la identidad de una comunidad étnica, religiosa, nacional tribal o familiar. (CHOY, 2007)

² Escultura elaborada por Pietro Tenerani. (Torino, Carrara, 1789 - Roma, Italia, 1868). Artista italiano, reconocido exponente de la escuela neoclásica y discípulo de Berthel Thorvaldsen (Copenhague, 1770 - 1844).

³ En las obras de Daniel Ortega Ricaurte y Carlos Martínez se afirma que dicho lugar fue conocido como Plaza Mayor hasta 1821, fecha en que se cambió su denominación por la de Plaza de la Constitución, manteniendo este nombre hasta 1846, cuando es rebautizada como Plaza de Bolívar. (ORTEGA, 1959)

El monumento a Bolívar fue la primera escultura que se realizó en conmemoración de este destacado personaje, en el espacio público de Bogotá y de cualquier otra ciudad⁴. Esta fue además, la primera escultura establecida en el espacio público, para conmemorar un personaje histórico, diferente a las representaciones que guardaban culto a santos religiosos, en el marco de la devoción católica dominante, o de elementos funcionales tales como pilas de agua, chorros y puentes. Sin duda, este hecho se constituye en un signo de cambio en la construcción de la ciudad, no solo porque la temática simbólica hubiese sido distinta (de religiosa a laica), sino porque el elemento artístico, le dio una significación diferente a Bogotá.

Desde finales del siglo XVIII, la ciudad ya venía siendo objeto de cambios en la estructura física y el paisaje, tales como la construcción de alamedas y edificios destinados a la cultura y la ciencia como el Coliseo Ramírez y el Observatorio Astronómico, que reflejaron un cambio en la cultura y pensamiento social, que también se materializó, en el proceso de desinteriorización de la arquitectura doméstica, a través de la ampliación de los vanos de ventana, la aparición de balcones que daban hacia la calle y la introducción del lenguaje neoclásico en la arquitectura.

Hasta entonces, en la ciudad existían elementos en el espacio público, tales como pilas de agua, que estaban más relacionadas con iconografías religiosas⁵. A partir de la “estatua” de Bolívar, le seguirán las de Santander (1878), Nariño (1910), Caldas (1910), Policarpa (1910), Hermógenes Maza (1912), Sucre (1912), Ricaurte (19, otras dos más de Bolívar⁶, y varios conjuntos monumentales como el de los Mártires de la Patria (1880), Héroes Ignotos (1910), Batalla de Ayacucho (1930); solo por nombrar algunos, de la infinidad de personajes y hechos que fueron conmemorados y que ocuparon el centro de Plazas y espacios públicos de la ciudad. La proliferación de objetos conmemorativos en el espacio público en Bogotá, reflejaba lo que ocurría en el resto del mundo occidental.

⁴ Después de eso se erigieron múltiples representaciones de Bolívar en las principales ciudades de Latinoamérica y de otros continentes como en París, Washington, Madrid y Londres. En Colombia, muchos municipios y ciudades cuentan con un monumento a Bolívar, el cual por lo general se encuentra en la plaza o parque principal de la ciudad.

⁵ Uno de los más representativos fue la fuente del mono de la pila. “fue la primera pila de la ciudad, colocada en julio de 1575 y donada por el oidor Alonso Pérez de Salazar en el lugar en donde quedaba la picota. Era una fuente pública de piedra ornamentada con escudos de armas de España, Santafé y su blasón. Estaba coronada con la estatua de San Juan Bautista, que luego comenzó a denominarse como el mono de la pila.

⁶ Luego de la escultura de Bolívar (elaborada por Pietro Tenerani) instalada en la plaza del mismo nombre, le seguirían la del Templete de Bolívar que se ubicaba en el Parque el centenario elaborada por Antoine Desprey) y el Bolívar ecuestre (elaborada por Emmanuel Fremiet) que se encuentra ubicada en el Monumento a los héroes (antes ubicada en el Parque de la Independencia hasta 1958).

Maurice Agulhon⁷ ha estudiado el fenómeno para la Francia de la III República (1870-1914) y denominó 'estatuomanía' a esta fiebre monumental (GHIDOLI, 2013, p. 176).

A pesar que estas intervenciones fueron más bien pequeñas, pues consistían en muchos casos, en la instalación de una estatua de formato mediano, sobre un pedestal y algún cerramiento con jardín a su alrededor, tuvieron un gran impacto en Bogotá. Los monumentos empezaron a ser considerados la principal estrategia simbólica para conmemorar a los héroes de la independencia, que si bien fueron pocos en comparación con otras ciudades latinoamericanas, muy posiblemente modificaron el imaginario que los habitantes tenían de su ciudad. En el marco del proceso de consolidación del Estado, los monumentos cumplían un rol pedagógico, promoviendo valores republicanos como la libertad, la constitución y el heroísmo patriótico. Los monumentos modificaron el significado de los lugares en donde se ubicaban, cambiando su denominación y la forma de percibir, usar y habitar el espacio. Lo interesante de este proceso, es la escogencia del arte como instrumento eficaz para difundir los valores patrióticos, dada su rapidez comunicativa, pero aun más importante, el rol de ornato en la trama urbana, que modificó el paisaje y la cultura urbana, proporcionando un significado diferente a la experiencia de habitar la ciudad.

Podríamos decir entonces, que los monumentos fueron elementos transformadores de ciudad, pero además, representaron el inicio de un proceso de embellecimiento urbano, que utilizó el arte como instrumento de mejoramiento de la ciudad. En principio, fueron esculturas y elementos arquitectónicos que representaron hechos y personajes relacionados con el proceso emancipador colombiano, próceres independentistas principalmente, pero luego poco a poco, se empezaron a incluir otros motivos, tales como personajes importantes de la sociedad y la cultura, e incluso figuras del arte clásico, que fueron cambiando de acuerdo a las tendencias artísticas globales. Aún hoy en día, siguen apareciendo monumentos e intervenciones artísticas en el espacio público de Bogotá, con las mismas motivaciones de difundir ciertos valores culturales de algunos grupos sociales, pero también del embellecimiento del espacio público de la ciudad, hasta configurar un patrimonio considerable de obras de arte y monumentos, que suman aproximadamente

⁷ Maurice Agulhon. (1926 – 2014). Fue un historiador francés, especializado en la historia contemporánea de Francia de los siglos XIX y XX.

560 bienes, según los inventarios elaborados por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural⁸.

El proceso de consolidación de la nueva república que se dio luego de la emancipación de la colonia española, estuvo marcado por conflictos de origen político que produjeron serias diferencias sociales asociadas a la polarización derivada de la confrontación política que estuvo acompañada de guerras civiles y violencia. Esta situación tuvo como consecuencia, que el país no se articulara fácilmente a los procesos geopolíticos que se desarrollaron durante el siglo XIX, y específicamente a la Revolución industrial. El mundo a nivel global se encontraba en un proceso de transformación económica, social y tecnológica que se inició en el Reino Unido a finales del siglo XVIII, y posteriormente se extendió en todo el mundo. Durante este periodo se produjeron los mayores cambios en la historia del ser humano transitando de una sociedad basada en economías rurales dedicadas a la agricultura, hacia economías de carácter urbano e industrial. Este nuevo sistema introdujo el capitalismo como modelo económico, sustentado en una progresiva acumulación de capital a partir de la producción industrial.

La revolución industrial trajo consigo la mejora en las condiciones de vida, representando un gran salto en términos de bienestar para la inmensa mayoría. Gracias a un mejor bienestar, al acceso a bienes y los avances en la medicina, la gente fue menos propensa a enfermedades, reduciéndose la mortalidad infantil, y aumentando la esperanza de vida, lo que produjo que la población mundial casi se duplicara en el espacio de un siglo. Por otro lado la Revolución Industrial trajo consigo un verdadero cambio de paradigma, en el modelo de vida, gracias a las nuevas tecnologías que introdujeron máquinas, no solo en el proceso de producción, sino también en la vida cotidiana, a través de avances como el teléfono, la luz eléctrica, los alcantarillados, los sistemas de transporte como el metro y el tranvía y en general aparece la idea del servicio público, que empezarían a convertirse en una necesidad. De esta manera la industrialización y el capitalismo dominaría el desarrollo social del mundo, produciendo muchos avances a nivel social.

El aumento de la producción y la cada vez mayor competencia entre empresas, trajo consigo progreso, pero también problemas de explotación de los trabajadores que

⁸ Bogotá cuenta con más de 560 bienes muebles inventariados, ubicados en el espacio público. Estos incluyen objetos tales como esculturas, placas, relojes y buzones, entre otros, que hacen parte de la historia y la memoria de Bogotá, y dan cuenta de autores, artistas, técnicas e intenciones de carácter político, estético, conmemorativo, sagrado y/o funcional. Fuente: <http://idpc.gov.co/monumentos-en-espacios-publicos/>

derivaron en huelgas y protestas que originaron corrientes de pensamiento socialista. Uno de los mayores impactos de la Revolución Industrial, se materializaría en las ciudades, que sufrieron cambios significativos a lo largo del siglo XIX. La naciente industrialización, trajo consigo un incipiente desarrollo económico que derivó en un crecimiento demográfico de las ciudades capitales, producto de la inmigración de personas del campo y la provincia, que buscaban mayores oportunidades de trabajo y mejores ingresos. Como consecuencia, las ciudades, empezaron a tener problemas de hacinamiento e insalubridad, producto de la densificación y la pobreza en la que se vieron afectados muchos de los recién llegados, toda vez que la ciudad no ofrecía buenas oportunidades de trabajo y vivienda para todos creándose un déficit de vivienda y prestación de servicios públicos domiciliarios. Adicionalmente, surgieron problemas de insalubridad, enfermedades, y la necesidad de construir infraestructuras para suplir servicios públicos y sociales como acueductos, cementerios, vías, plazas de mercado entre otras infraestructuras.

La ciudad empezó a ser asociada a problemas, suciedad desorden y caos, mientras que el campo empezó a ser visto como higiénico y adecuado para la vida humana. Es así como muchas ciudades iniciaron procesos de renovación y principalmente de expansión y ensanche de sus perímetro urbanos sobre terrenos que antes eran agrícolas o se encontraban vacantes. Muchos habitantes de las ciudades empezaron a vivir en pequeños desarrollos urbanos fuera de las ciudades consolidadas, buscando un mejor ambiente urbano. Estas primeras intervenciones urbanas se realizaron con planteamientos más bien pragmáticos y de orden funcional, muchos de ellos conceptualizados por ingenieros y empresarios, produciendo espacios urbanos más bien alejados de los principios artísticos de la arquitectura.

Por lo anterior, las primeras grandes intervenciones urbanas fueron criticadas por arquitectos, como en el caso de los alemanes y austriacos, quienes iniciaron un movimiento urbanístico que sentó las bases del urbanismo moderno, mediante la sistematización de conocimientos alrededor de la construcción de ciudades, basados en la ciudad antigua y del medioevo, en una especie de corriente que promovía recuperar los valores de la ciudad, perdidos en la intervenciones y efectos derivados de la industrialización. Este movimiento estuvo en consonancia con los movimientos culturales que se desarrollaron en Europa a lo largo del siglo XIX, como el Romanticismo y el Arts

and Crafts, que nacieron como una reacción contra el espíritu racional y crítico de la ilustración, el clasicismo y la industrialización, favoreciendo actitudes más humanas y todo lo relacionado con lo artesanal y campesino. Posteriormente estos movimientos, evolucionarían

Los efectos de la industrialización a nuestro país llegarían un poco más tarde que en la mayoría de las grandes ciudades del mundo, debido al conflicto político en el que se encontraba Colombia luego de la emancipación de la colonia española. Sin embargo, a pesar del tamiz que significó el conflicto político para que la articulación de la nueva república con las dinámicas globales de la industrialización y el capitalismo, este empezó a estar presente en la sociedad colombiana de manera incipiente, pero con efectos similares a los que se dieron en el resto del mundo, es decir, un progreso en social gracias a la introducción de nuevas tecnologías, pero también con los efectos adversos propios de la industrialización, en particular en las grandes ciudades como Bogotá, donde se desarrollaron procesos de inmigración del campo hacia las ciudades, que produjeron un aumento en la densidad poblacional y sus correspondientes problemas de hacinamiento e insalubridad.

Los primeros hechos en Bogotá, que fueron producto de la influencia de este desarrollo global de las ciudades son los monumentos, iniciando el proceso de embellecimiento, como un objetivo deliberado de construcción de ciudad, que luego fue seguido por hechos urbanos más complejos, como paseos y parques, que pretendían contribuir a mejorar los problemas de higiene de la ciudad, mediante espacios abiertos que integraron vegetación y arborización. Durante la década de 1880, las principales plazas de la ciudad fueron convertidas en parques, y varias calles de la ciudad fueron embellecidas mediante la inclusión de arborización y mobiliario: Plaza de Bolívar (entre 1881 – 1883), Plaza de San Diego (Construcción del parque el Centenario 1882 – 1883), Plaza de los Mártires (se remodela el espacio entre 1885 – 1891), Plaza Santander (1881 – 1883). En primera instancia estas intervenciones estuvieron por actuaciones urbanísticas adelantadas en Europa y Norteamérica tales como Birkenhead Park en Inglaterra y el Central Park de Nueva York (1858 – 1873) diseñado por Frederick Law Olmsted (1822 – 1903), entre otras intervenciones urbanas.

Un cambio trascendental, se dio a partir de los avances tecnológicos de los medios de transporte, principalmente la introducción del tranvía, que permitió facilitar el desplazamiento interno de los habitantes. Como consecuencia de este cambio, fue posible el establecimiento de vivienda más allá del casco urbano tradicional, de origen colonial, motivando la primera expansión de la ciudad. Ante la necesidad de controlar el crecimiento urbano desordenado, se establecieron en 1902, las primeras normas urbanas, hecho que marca la emergencia del urbanismo en Bogotá, al plantearse por primera vez la necesidad de ordenar el desarrollo urbano. Posteriormente se desarrollaron planes como el de Bogotá Futuro (1925), en la década de los veinte; y los elaborados por Karl Brunner (1887 – 1960) en los treinta, hasta llegar a los planes de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (1945), Plan vial de la revista Proa (1946), Plan Piloto de Le Corbusier (1950) y Wiener y Sert en 1953. Si bien muchos de estos planes y normativas, no tuvieron una efectiva concretización, si influenciaron de alguna manera la forma de la ciudad de los siguientes años. Para entonces, el urbanismo (a nivel global) como disciplina, ya había recorrido un largo trecho y se debatían cuales eran los modelos más pertinentes para la planeación urbana en el marco del pensamiento positivista de la modernidad.

El debate disciplinar se centraba entre dos ejes de modelos de planeación urbana, advirtiendo que esta clasificación puede ser matizada con aquellos que promovían una combinación de las dos tendencias. Aquellos que promovían el embellecimiento y el uso de la forma, como solución principal del problema urbano y el otro eje, que promulgaba una visión mucho más funcional donde la solución de problemas como la higiene, el tráfico y los usos del suelo prevalecían sobre lo formal. En este contexto, el urbanismo que se intentó hacer en Bogotá a principios del siglo XX, tuvo un mayor énfasis en la estética urbana bajo la influencia de corrientes de pensamiento urbanístico, tales como “ciudad bella” (City Beautiful Movement), y City Planning⁹. Como consecuencia, planes como “Bogotá Futuro” y los elaborados por Karl Brunner, privilegiaron la forma, sobre los demás aspectos del proceso de planeación, situación que cambió en la década de los cuarenta, cuando se propusieron varios planes urbanos, que planteaban la zonificación

⁹ City Beautiful Movement y City Planning fueron corrientes de pensamiento urbanístico que se originaron en Estados Unidos a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, enfocado en el embellecimiento como principio para el ordenamiento de las ciudades que se empezaba a expandir y como medida para contrarrestar los efectos adversos que trajo la industrialización tales como la hiperdensificación, hacinamiento e insalubridad. Estos movimientos estuvieron influenciados por las tendencias urbanísticas europeas como la Stätdebau alemana, y Garden City en Inglaterra. La diferencia entre los dos movimientos reside en la acento que el City Planning le otorgó a los aspectos de gestión para el desarrollo de los proyectos urbanos, que principalmente se centraron en la creación de asociaciones cívicas y de personajes notables que en una actitud altruista contribuían al desarrollo urbano de la ciudad de manera ordenada.

funcional y la organización de la ciudad a partir de una malla vial vehicular, como eje central para el desarrollo urbanístico futuro.

II. Objetivos

En estudio pretende construir conocimiento nuevo acerca del papel del arte en la construcción de la ciudad, mediante la revisión de algunos hechos urbanos de la ciudad del pasado, específicamente de un periodo de larga duración, que se presume tuvo una especial preocupación por llevar belleza a la ciudad, y donde la dimensión artística en su construcción, tuvo una función preponderante. Ese periodo que hemos denominado **“Bogotá como obra de arte”**, comprende una centuria, se inicia a mediados del siglo XIX y finaliza en la década de los cuarenta del siglo XX, configurando un paradigma en la intencionalidad estética de la ciudad. El estudio se centrará en algunos casos representativos de hechos urbanos, donde se pueden observar un especial énfasis en la intencionalidad estética de la ciudad. El análisis se desarrollará a partir de la observación de los elementos formales y las intencionalidades estéticas en cada hecho escogido, a fin de identificar sus principios artísticos con que fueron concebidos, y a partir de ello, poder leer las formas de pensamiento y cultura que explican la producción material inherente a los mismos. El conjunto de los análisis, nos permitirá observar el espíritu de la época e identificar la relación de la dimensión artística en la construcción de la ciudad. Con base en este planteamiento analítico, se pretende responder las siguientes preguntas orientadoras: ¿cuál es el espíritu de la época y de la ciudad, Bogotá, en el periodo comprendido entre 1840 y 1940? y ¿cuál fue la relación entre arte y construcción de ciudad durante el periodo comprendido?.

III. Marco Conceptual

La pregunta sobre artísticidad de la ciudad, ha sido objeto de discusión teórica por parte de estudiosos de la ciudad, como por ejemplo Fernando Chueca Goitia¹⁰, para quien en principio, la ciudad no puede ser una obra de arte, toda vez que es una estructura inacabada, históricamente abierta y, carente de la intención unitaria de una mente creativa, características que van en contra de las cánones artísticos tradicionales que

¹⁰ Fernando Chueca Goitia (1911 – 2004) fue un arquitecto e historiador español dedicado a la historia y teoría del urbanismo y la arquitectura.

conciben la obra de arte, como esa forma definitiva y redonda que ansia el sentimiento estético (CHUECA GOTÍA, 1978, p. 37).

“....El hombre que ha conseguido realizaciones tan perfectas en el campo de la belleza, no ha conseguido crear la ciudad bella, a pesar de tanto y tan ingentes esfuerzos. Esto lo percibe cualquier espíritu sensible, cualquier temperamento estético que viaje y recorra las ciudades del globo, unas más y otras menos, todas dejan en su ánimo, al final, una penosa insatisfacción.

Esta insatisfacción se produce porque si bien se trata de un fenómeno artístico, éste se haya supeditado a pulsación histórica. Es un fenómeno artístico en cuanto es expresión en cada momento de una realidad social. Pero el constante cambio de ésta, bien sea por evolución o salto, no permite que se produzca el equilibrio requerido en toda creación estética. Las estructuras urbanas, y coste que al hablar de estructuras nos referimos tanto de la externas como internas son constantemente intervenidas, zarandeadas casi, por la pulsación histórica, detrás de la cual van arrastradas con más o menos “decalage”[calado]. En síntesis, podría decirse que la ciudad participa del espíritu artístico, sin llegar a ser, sin embargo, una obra de arte. Si lo fuera en un sentido plenario, dejaría de ser lo que radicalmente es: historia.” (CHUECA GOTÍA, 1978, pp. 37 - 38)

Sin embargo, también hay quienes han respondido afirmativamente, como lo hizo Jorge López Lloret¹¹ (1998), que luego de una amplia disertación de tesis doctoral, demuestra que la ciudad, en su historicidad compleja y nunca cerrada, puede ser de hecho una obra de arte. Para López la experiencia del arte después del siglo XX, muestra la posibilidad de aceptar como obra de arte lo inconcluso, lo heterogéneo y aquello que no es producto necesariamente de una voluntad de arte y en ese sentido la obra de arte se muestra ontológicamente abierta.

“No se trata solo de que siempre pueda ser interpretada de nuevos modos; esta apertura es una manifestación más de la radical apertura de la obra, que no sólo es la misma, en diferentes interpretaciones sino que aunque suene paradójico, en si mismo consiste en ser siempre diferente en el flujo de la historia. Esto genera que la obra de arte sea, como producto siempre inconcluso de un avatar histórico, una realidad esencialmente agregada; como quiera que dicha agregación parte de vinculaciones contextuales muy diversas, la obra de arte muestra su carácter heterogéneo, además de su carácter transubjetivo. En tal sentido, el arte del siglo XX, con su específica indefinición, con su radical heterogeneidad y con la puesta en duda del sujeto creador, muestra lo que el arte ha podido ser siempre: una particularización que emerge de totalizaciones concretas cuyo ser consiste en modificarse continuamente, en tanto se trata de aperturas radicales” (LÓPEZ LLORET, 1998, p. 413).

El urbanismo como disciplina dedicada al estudio de la ordenación y desarrollo de la ciudad, posee sus propios cánones conceptuales y preceptos teóricos. Sin embargo, es posible encontrar que el arte y el urbanismo se relacionan en la medida en que la ciudad,

¹¹ Jorge López Lloret es profesor titular de la Universidad de Sevilla. En 1998 finalizó su Tesis doctoral denominada: La Ciudad como Obra de arte presentada en la Universidad de Sevilla España.

al ser un complejo constructo de fragmentos compuestos por hechos urbanos, que por su naturaleza material, pueden llegar a tener un carácter artístico y una finalidad estética.

La ciudad no se ha construido como una unidad, sino mas bien como la sumatoria de fragmentos y capas que se van sumando, transformando o desapareciendo, a través de los hechos urbanos que la constituyen. Así mismo, los hechos urbanos, se materializan a través de la arquitectura, bajo el paradigma de que esta última, es en últimas, una disciplina artística. Dicho de otra manera, lo artístico es una dimensión de la ciudad; en la medida en que hace parte de la producción material de una sociedad, a través de la arquitectura. Siguiendo con el silogismo, la ciudad es arquitectura y en esa medida es obra de arte, que se materializa en una forma concreta y con una intencionalidad estética, pero también con una función; la de crear un ambiente más propicio para la vida humana. En este orden de ideas, todo hecho urbano, contiene de manera inherente una dimensión estética, porque claramente toda materialización del pensamiento social, tiene unos aspectos formales, que conllevan unas decisiones de tipo artístico. Desde el elemento más funcional, éste siempre tendrá una forma, un color y una textura, que afectan e influyen en el paisaje de la ciudad. Mas aún, principalmente afectan la experiencia que tienen sus habitantes de la ciudad y en esa medida en su calidad de vida.

Otro autor que refuerza estos planteamientos es Christian Norberg Schulz (1980), que dentro de su planteamiento, la arquitectura significa visualizar el espíritu del lugar y la tarea de la arquitectura es crear lugares significativos, que le ayuden al hombre a habitar. Schulz, establece que el lugar es algo más que una localización abstracta. Es más bien una totalidad hecha de cosas concretas con substancia, materia, textura y color. Juntas esas cosas determinan el carácter de un ambiente, el cual es la esencia del lugar.

En general, un lugar es dado como un carácter o “atmosfera”. Un lugar por lo tanto es una cualidad, entendida como fenómeno total, el cual no es posible ser reducida a alguna de sus propiedades, sin perder su naturaleza concreta. En esa medida el espíritu del lugar, es el carácter, la personalidad de un espacio, que le permite ser reconocido como único.

Para Schulz, el espíritu del lugar esta compuesto, por el carácter natural y el carácter humano del lugar. El carácter natural, entendido como las características físicas de volumen, textura y color y su significación cultural. El carácter humano, representa todo

aquella construcción material producida por el ser humano, pero no solo en el sentido físico, sino en su construcción cultural, su historia y valores simbólicos, que se le han ido otorgando a través de su trayectoria de relaciones con el ser humano.

Hasta aquí, el supuesto que subyace en este estudio, consiste en que la dimensión estética de la ciudad tiene un rol preponderante dentro del proceso de construcción urbana, y en esa medida, la ciudad puede ser vista como obra de arte, sustentado en que la ciudad esta compuesta por hechos urbanos, que a su vez, son arquitectura y en ese orden de ideas, la ciudad tiene una dimensión artística y una finalidad estética. Estos hechos urbanos al ser producto de la cultura, expresan unas formas de pensar de una sociedad, otorgándoles una significación que configura un carácter, que puede ser entendido como el espíritu del lugar. En este orden de ideas, la dimensión artística de la ciudad, siempre ha estado presente en su construcción, sin embargo, en la actualidad se ha perdido el sentido artístico que en otros momentos históricos pudo tener. Buscar en la ciudad del pasado esa dimensión artística en la construcción urbana, puede proporcionar pistas para integrarla en la visión de futuro de la ciudad de hoy, no para repetirla sino para reinterpretarla en una conjunción mucho más holística de la ciudad.

IV. Estado del Arte

Luego de hacer una revisión general de los estudios históricos urbanos de Bogotá, se evidencia que existen gran cantidad de trabajos enfocados en temas como el desarrollo urbano, la administración pública, aspectos económicos y demográficos, ciudadanía, entre otros, sin embargo son muy pocos o casi ninguno se dedica a observar la intencionalidad artística de los hechos urbanos que constituyen.

De ahí la idea de profundizar sobre la idea de ciudad como obra de arte a fin de contribuir y elevar el conocimiento de esta dimensión en este periodo histórico. Una tarea doble por tanto: por un lado identificar las características formales de la ciudad vista como obra de arte, delimitando la frontera que existe con el diseño y, por otro, revalorizar sus características más sensibles relacionadas con el placer, lo bello, y lo formal, sin demeritar su componente racional y reflexivo y sin caer en generalizaciones y concepciones absolutistas. En resumidas cuentas, se busca, construir conocimiento sobre

el desarrollo urbano en un periodo excepcional de la historia urbana de Bogotá visto desde una dimensión no muy estudiada, Bogotá vista como obra de arte.

V. Metodología

Bogotá vista como obra de arte, se plantea como una propuesta metodológica alternativa al estudio histórico de la ciudad, basado en la observación de sus particularidades cualitativas, que se materializan en la forma e intencionalidad estética de los hechos urbanos que la componen, a fin de tener una perspectiva analítica distinta a los estudios historiográficos urbanos, que con frecuencia se enfocan en los aspectos políticos, sociales y económicos de la ciudad.

Con base en este planteamiento general, este estudio se acoge a la propuesta metodológica que Aldo Rossi presenta su libro *Arquitectura de la Ciudad* (1982), en la que fundamenta su reflexión teórica, en el estudio de la forma de la ciudad, bajo el supuesto de que esta (la forma de la ciudad) es la dimensión mas concreta del problema urbano, toda vez, que al constituirse como producto de la colectividad, es posible conocer la sociedad que la produjo. En este contexto, la forma de la ciudad es su arquitectura y en esa medida, la ciudad es vista como una gran obra de arquitectura, compuesta por hechos urbanos que a su vez, también son arquitectura y obras de arte en su individualidad concreta. Por esta razón, centra su propuesta metodológica en el estudio de los hechos urbanos, su clasificación tipológica; y en el concepto de área de estudio, como método de trabajo que observa la ciudad desde el punto de vista cualitativo y bajo la premisa de que la estructura de la ciudad puede ser entendida por partes morfológicamente homogéneas, toda vez que no puede ser reducida a una sola idea base, sino a la sumatoria de planos, que fueron traslapándose a través de la historia hasta conformar el todo.

En ese orden de ideas, además de la dimensión puramente formal, el hecho urbano tiene una dimensión temporal, que deviene del carácter evolutivo de la ciudad y que se concretiza materialmente en elementos que permanecen o desaparecen y en esa medida, en elementos que retrasan o catalizan el crecimiento formal de la ciudad, debido a que las nuevas formas que se desarrollen alrededor de elementos permanentes, deberán adaptarse o ser conjugadas con las formas fijas que establecen los primeros. La voluntad

de mantener o desaparecer algunos elementos en la morfología urbana de la ciudad, son signos concretos de los modos de vivir y pensar de una determinada época, por parte de un determinado grupo humano o social, al otórgales mayor valor sobre otros elementos.

Estos elementos permanentes, cargados de valor social, se configuran en “monumentos”, que al tener una cualidad morfológica y una ubicación determinada dentro de la espacialidad de la ciudad, se convierten en modelo formal para la evolución urbana, a través de las nuevas áreas de la ciudad. Esta relación histórica entre lo material y lo humano, configuran la geografía de la ciudad como creación colectiva social, materializada en arquitectura y en esa medida en obra de arte, que representa un método de acercamiento al entendimiento del espíritu del lugar (Locus) de cada ciudad.

Según Rossi, el “Locus” es la relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar” (ROSSI, 1982, p. 185). Esta definición es sustentada y argumentada en otros autores y teóricos de la arquitectura, como Andrea Palladio¹² (1508 – 1580), Viollet-le Duc¹³ (1814 – 1879), Máx Sorré¹⁴ (1860 – 1962), quienes en sus estudios de la ciudad y de la arquitectura, incluían dentro de su exploración, la relación espacial y geográfica del lugar y su relación con la cultura arquitectónica. De esta manera el autor profundiza la noción del “locus”, como aspecto importante dentro del estudio científico de la ciudad y específicamente lo relaciona con el hecho urbano, identificando que es a través de la identificación de su “locus”, en donde puede comprenderse la individualidad del hecho urbano. Como conclusión se puede decir que el “Locus” es el carácter o esencia de un lugar, conformado por los elementos físicos y naturales de un espacio determinado y la dimensión cultural de ese espacio, concretizada en arquitectura que ha sido construida, o desaparecida o que ha permanecido, en la que subyacen unas formas de pensar colectiva de quienes la habitaron, que a su vez, han sido transformadas de generación en generación, dejando una manera específica de habitar el lugar.

En el marco de comprender el “locus”, Rossi, complementa su reflexión teórica en el aspecto cultural del hecho urbano expresado en dos aspectos: la historia del lugar entendida como los aspectos materiales y físicos, concebidos como texto de esta historia

¹² Autor de Los cuatro libros de la arquitectura (1570).

¹³ Autor del Diccionario razonado de la arquitectura francesa (1868).

¹⁴ Autor de “El hombre en la tierra”. (1961)

y la “imaginación colectiva” entendida como la formas de percibir la ciudad de acuerdo a las características culturales de quienes habitan ese lugar, y como ellos la han transformado, de acuerdo a las formas de pensar, que se han ido transmitiendo de generación en generación, expresados en memoria colectiva.

Este planteamiento es muy interesante, porque la forma de los hechos urbanos pueden contener muchos más datos e información de interés sobre la historia urbana de una ciudad, y puede ser un buen complemento de los estudios históricos urbanos de corte sociológico. Ahora, bien, como de lo que se trata en este estudio, es de observar la relación entre el arte y la construcción de la ciudad, la forma es la mejor vía de entrada a observar los hechos urbanos de una ciudad, de ahí su pertinencia para efectos de esta investigación.

Con base en el planteamiento metodológico de Rossi, este estudio se propone el estudio de algunos hechos urbanos, desarrollados durante el periodo ya señalado, escogidos por considerar que son representativos. Con esa perspectiva, los hechos urbanos objeto de estudio, fueron analizados desde dos puntos de vista. En primera instancia, desde una perspectiva histórica, es decir desde una observación crítica de los hechos sociales, económicos, culturales y políticos que permitieron su concepción y aparición y en segundo lugar, desde un análisis morfológico, partir de examinar sus características físicas, tales como geometría, simetría, color, textura, escala, representaciones simbólicas, entre otros aspectos, a fin de observar la relación entre la variable histórica y las intencionalidades artísticas y estéticas con los que fueron concebidos estos hechos urbanos. Se opta por hacer una análisis específico de algunos hechos urbanos, en forma de muestreo, en lugar de una visión panorámica, a fin de poder revisar en detalle cada uno de ellos, con la idea, que por este camino es posible encontrar muchos más detalles sobre la relación entre arte y construcción de ciudad. Vale la pena acotar, que el análisis de cada hecho urbano, podrá tener ciertas variaciones en su profundidad y manera de abordarlo, debido a la diferencias conceptuales de cada hecho urbano, toda vez que por ejemplo un monumento tiene unas características físicas y funcionales muy diferentes a las de un barrio, parque o una calle; y en esa medida plantear una mirada cerrada sobre los mismos, derivaría en perder cierta libertad en encontrar y obtener explicaciones en relación a los objetivos.

Los datos objeto de análisis, son en primera instancia, fuentes secundarias, sobre la historia urbana de Bogotá en el periodo de estudio. En segunda instancia, se propone obtener información partir de fuentes primarias como fotografías, cartografía y especialmente la ciudad misma, que en la actualidad se conserva, y presenta evidencia de la forma como eran los hechos urbanos objeto de estudio. En ese orden de ideas se plantea la “ciudad como documento”, es decir la ciudad misma como fuente de información que nos permite conocer y entender ciertos detalles de la forma de la ciudad.

VI. Estructura

Las características derivadas de la unidad espacio temporal escogida, Bogotá entre 1840 y 1940, y las consideraciones metodológicas antes expuestas, llevaron a estructurar la investigación y el texto, mediante la escogencia de hechos urbanos ordenados en tres aspectos o caracteres sobresalientes de la ciudad, durante este periodo de estudio: los monumentos (la ciudad como monumento), la integración de lo verde a través de los parques (la ciudad como lugar de recreo) y la vivienda y los barrios (la ciudad como hogar).

Por una parte, los monumentos, fueron el reflejo de una época marcada por la consolidación del proyecto republicano de estado, pero también de las disputas políticas partidistas, que se dieron durante la segunda mitad del siglo XIX. La llegada de los parques a la ciudad, expresan el deseo de mejorar las condiciones de insalubridad, como una forma de resolver sus problemas de higiene. Los cambios en la forma que tenía la arquitectura de la vivienda y la aparición de barrios, como unidad de crecimiento, manifiestan por una parte, la necesidad de dar una respuesta a la expansión urbana, pero también de estar dentro de los cánones internacionales urbanísticos, para lo cual se iniciaron proyectos y se trajeron arquitectos para que se planearan su futuro. El factor común de estas formas de ser de la ciudad, tienen en común, la búsqueda por el embellecimiento de la misma, que se reflejó en diferentes hechos urbanos. Los hechos urbanos, se eligieron buscando cubrir todo el periodo de estudio, pero principalmente por representar el carácter de la ciudad en una época, marcada por la búsqueda de su artisticidad. De esta manera se propone observar hechos urbanos, en el periodo escogido, desde tres perspectivas, la ciudad como monumentos; la ciudad como lugar de recreo, es decir como es la relación del arte en la construcción de la ciudad a través de un

hecho urbano destinado a la recreación; y finalmente, la ciudad como hogar, que de igual manera que en el anterior caso, se propone observar la relación entre el arte y la construcción de la ciudad, a través de hechos destinados a la vivienda o lugar para el habitar familiar: el hogar. En el caso del primero, es decir, la ciudad como monumento, se seleccionó, el Monumento a los Mártires de la Patria, por tener unas características formales excepcionales dentro de la gran cantidad de monumentos que en su mayoría fueron en primera instancia, de orden figurativo. En el caso de la ciudad como lugar de recreo, se seleccionó el Parque de la Plaza de Bolívar, por ser un caso poco estudiado y un tanto desconocido de la historia de este lugar emblemático de la ciudad. En el caso de la ciudad como hogar, se seleccionaron cuatro hechos urbanos, por ser representativos de los diferentes momentos del desarrollo urbano durante el periodo de estudio. Los hechos urbanos seleccionados para este último caso fueron los siguientes. Una casa en San Victorino, construida en 1890, que da cuenta del proceso de densificación del casco urbano colonial y la transición en el lenguaje arquitectónico colonial al republicano, y que incidió en el paisaje urbano de la ciudad, mediante la ornamentación de las fachadas. En segundo lugar, se seleccionaron un conjunto de urbanizaciones promovidas por un empresario bogotano, a principios de siglo XX, y que representan una señal del cambio que estaba sufriendo la ciudad durante este periodo, específicamente, la expansión de la ciudad y crecimiento lineal hacia el norte. En tercer lugar, se seleccionó el barrio Santa Teresita, que representa un vestigio del plan Bogotá Futuro, desarrollado en la década de 1920, hecho que se comprueba través de esta investigación. Finalmente, el barrio Palermo, desarrollo urbano muy representativo de las ideas y planteamientos del urbanista Karl Brunner, quien dirigió la oficina de planeación municipal durante la década 1930, y quien logró influenciar de manera importante, el desarrollo urbano de la ciudad, en este periodo.



Ilustración 1. Estructura del trabajo de investigación

Teniendo en cuenta lo anterior, el texto se estructura en cinco capítulos. El primero de ellos dedicado a hacer una visión panorámica de la relación entre arte y construcción de ciudad a través de la historia urbana, que sirve de contexto, al caso específico de Bogotá y los hechos urbanos que son objeto de análisis a través de este estudio. En segundo lugar se presentan tres capítulos destinados al análisis específico de los hechos urbanos y observar a través de ellos la relación entre arte y construcción de ciudad, desde tres caracteres de la ciudad, la ciudad como monumento (capítulo dos), la ciudad como lugar de recreo (capítulo tres), y la ciudad como hogar (capítulo cuatro). Finalmente se presenta un capítulo final que recopila algunas conclusiones y reflexiones que se obtuvieron en el análisis de los hechos urbanos.

Nota: Las fotografías e ilustraciones del documento que no se encuentren referenciadas, fueron elaboradas por el autor

1. CAPITULO 1. LA RELACIÓN DEL ARTE Y LA CONSTRUCCIÓN DE CIUDAD A TRAVÉS DE LA HISTORIA URBANA

La construcción epistemológica de la historia del arte, ha excluido muchas veces la ciudad como objeto de estudio¹⁵, lo que da pie a pensar, que el arte y el urbanismo, han sido considerados, materias independientes, autónomas y sin relación. Sin embargo, la historia ha demostrado lo contrario. El arte en la construcción de la ciudad, ha jugado diferentes roles a través del tiempo; algunas veces ha tenido un papel preponderante y en otras, ha tomado caminos totalmente independientes. En tal sentido, podríamos decir que el arte en la construcción de la ciudad, ha tenido momentos de acercamiento y de alejamiento como lo expondremos más adelante.

Este estudio, parte de la premisa de observar la ciudad vista como obra de arte, o dicho en otras palabras, que la ciudad puede ser estudiada, desde su dimensión formal y en esa medida, desde su intencionalidad estética, por lo tanto antes de iniciar el análisis específico del caso de Bogotá, realizaremos un acercamiento historiográfico de la relación del arte en la construcción de la ciudad en el mundo occidental, como contexto para la reflexión puntual de los hechos urbanos objeto de estudio.

Al revisar la historiografía de la ciudad en el mundo occidental, se pueden identificar tres periodos de larga duración, en los que la relación del arte y la construcción de la ciudad, fueron bastante cercanas. El primero de ellos, lo podemos ubicar en la Antigua Grecia y el Imperio Romano, comenzando en el año 1.200 a.C. hasta el año 476¹⁶. El segundo periodo de acercamiento correspondería al Renacimiento y el Barroco, que se ubican generalmente entre el siglo XV y el XVIII, con el inicio de la ilustración. El tercer y último acercamiento correspondería al movimiento de la ciudad bella, que puede ubicarse entre la segunda mitad del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX.

¹⁵ Al revisar trabajos como "La Historia del Arte". realizado por E.H. Gombrich, o Conceptos fundamentales de arte de Enrique Wölfflin, y otros trabajos historiográficos del arte, no se encuentra la ciudad como objeto de estudio.

¹⁶ Caída del imperio romano de occidente. (4 de septiembre de 476).

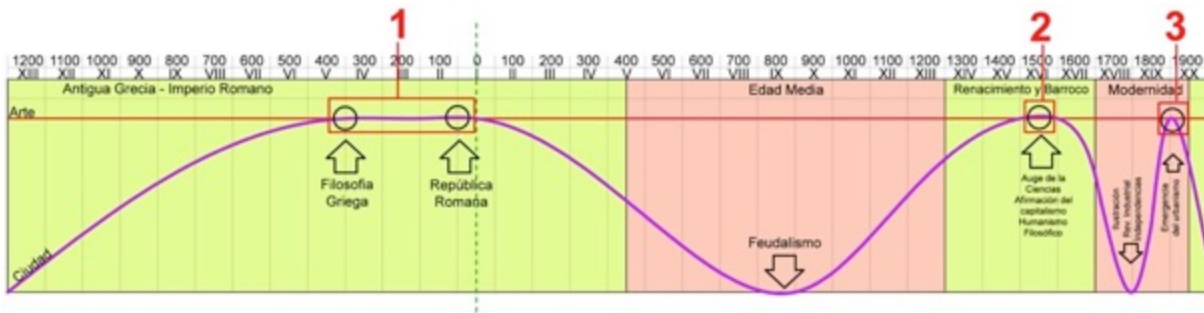


Ilustración 2. Esquema que presenta el acercamiento en la relación arte y la construcción de la ciudad a través de la historia occidental.

1.1. Primer acercamiento: El arte y la ciudad antigua.

La estética de la ciudad, fue un aspecto importante desde los primeros procesos deliberados de construcción de ciudad, como problema integral de una sociedad. La ciudad mesopotámica de la Edad del Bronce (en sus tres tipos de ciudad sumeria, asiria y babilónica), la ciudad del Egipto faraónico, o las ciudades heládicas, minoicas y micénicas del Bronce griego, incluyeron en su materialización, aspectos tales como el urbanismo racional ordenado, la jerarquización zonal, la presencia de la vía principal central o la diferenciación religiosa, política y civil de los edificios urbanos. Ahora bien, será en la Grecia antigua, cuando se produjo un acontecimiento social y artístico de enorme trascendencia, “el nacimiento de *la ciudad de los ciudadanos*, y con ella del Urbanismo moderno, que se podría definir como la unión de esfuerzos constructivos de ciudad, basados en unos principios teórico-prácticos, para dotar de un marco apropiado a la vida de la mayoría de sus pobladores. Será la ciudad hecha a la medida del hombre” (MUÑOZ, 1996, p. 19).

La Ciudad Griega, tuvo un desarrollo urbanístico que fue refinando estrategias de tipo artístico, para disponer los diferentes elementos que componían la ciudad. En principio, el trazado ortogonal fue el primer plan deliberado de ordenar el territorio, instrumento que no fue exclusivo de la ciudad griega, sino también de ciudades orientales y del antiguo Egipto. Ciudades del periodo comprendido entre el siglo quinto y tercero antes de Cristo, tales como Mileto, Egina, Calcis, Corinto y Selinunte, presentan retícula en damero y la disposición de edificios públicos cuya localización tiene intensiones simbólicas. Este desarrollo continua con la aparición de conjuntos organizados de edificios y santuarios con principios escenográficos, tales como el realce de los templos, y su disposición en relación con las demás construcciones, buscando configurar una línea de paisaje definida. Posteriormente, aparece el “Ágora”, como espacio libre alrededor del cual se emplazan

fuentes, santuarios, edificios civiles y religiosos. En primera instancia, el ágora se organizó sin ejes compositivos y de simetría, que luego fueron apareciendo, acompañados de nuevos elementos que incluían el manejo de proporciones y de volúmenes entre los edificios de un mismo santuario o conjunto público, dejando al tiempo a cada edificio su individualidad propia; aspecto que será apreciable en la Acrópolis de Atenas.



Ilustración 3. Visual reconstruida de la Acrópolis de Atenas (437 – 432 A.C.).
Fuente: <http://ancientrome.ru/art/artwork/arch/gr/athenae/ath010a.gif>

“El racionalismo, el orden, la medida y el funcionalismo con una paulatina organización, pronto se apartó del sistema acumulativo inicial y será acompañado del manejo de la perspectiva urbana, (de influencia oriental) pórticos masivos, terrazas, que configuran un conjunto arquitectónico, concluirán con el paulatino cerramiento de los espacios, que con sus afanes regularizadores, conducirá a la aparición de la calle monumental, que cada vez será más ancha” (MUÑOZ, 1996). Los romanos continuaron los principios urbanísticos de los griegos, para la construcción de sus ciudades, pero con algunas modificaciones en la significación de los diferentes espacios y edificios; y una optimización en el diseño de la ciudad, que se basaba en una estricta utilización de la geometría para el trazado urbano, y mejoras en los sistemas y técnicas constructivas.

El arte en la construcción de la ciudad antigua, tenía como fin la búsqueda de la belleza, concebida como la imitación de la perfección de la naturaleza, a través de una producción material y consciente de placer humano. Según Leonardo Benévolo¹⁷ (1982), la presencia del hombre en la naturaleza se hace patente por la calidad, no por la cantidad; el escenario urbano (al igual que el organismo político de la ciudad estado) se mantiene como una construcción a la medida del hombre, rodeada y dominada por los elementos de la naturaleza que no son mensurables. Pero el hombre, con su trabajo, puede mejorar esta construcción hasta conseguir imitar la perfección de la naturaleza, y al igual que la naturaleza, puede establecer una continuidad rigurosa entre las partes y el todo. Lo anterior, permite inferir unos fines estéticos en la construcción de la ciudad clásica, que incluyen elementos de tipo artístico, encaminados a configurar un paisaje construido, lleno de simbolismos y significaciones culturales en oposición a lo natural.



Ilustración 4. Visual reconstruida del foro romano durante el siglo I A.C.
Fuente: <http://www.teggelaar.com/rome/images/imagesub/imrome/R10052.jpg>

La crisis económica y política en el mundo occidental que se dio luego de la caída del imperio romano¹⁸, tuvo como consecuencia el decaimiento de las ciudades y la

¹⁷ Leonardo Benévolo (1923 – 2017), fue un arquitecto de origen italiano, reconocido por sus escritos sobre historia de la arquitectura y el urbanismo.

¹⁸ La caída del imperio romano de occidente se dio aproximadamente en el siglo quinto y se suele ubicar en el año 476 a. C.

emigración de sus habitantes al campo, buscando proveerse de sustento a través de actividades pastorales y agrícolas. La organización económica feudal que surge en este periodo, tiene como consecuencia que la ciudad pierda su rol de centro administrativo y solo se mantenga su función de intercambio comercial. Las invasiones árabes iniciadas en el siglo VII, que en algunos casos se mantienen por varios siglos, dejan huella en las ciudades de Europa occidental. La gran regularidad de las ciudades helenísticas es abandonada, convirtiéndose en un organismo compacto donde los antiguos foros, convertidos ahora en plazas, se perciben más grandes que las calles, que son a cambio, muy estrechas y de forma sinuosa, producto de la espontaneidad con que se construye la ciudad, como consecuencia de la insuficiencia de medios económicos y la falta de una cultura artística organizada. Pero aun más impactante, es el carácter reservado y secreto de la vida familiar islámica, que se materializa en una ciudad, con calles cerradas hacia la calle y abiertas hacia un patio interior.

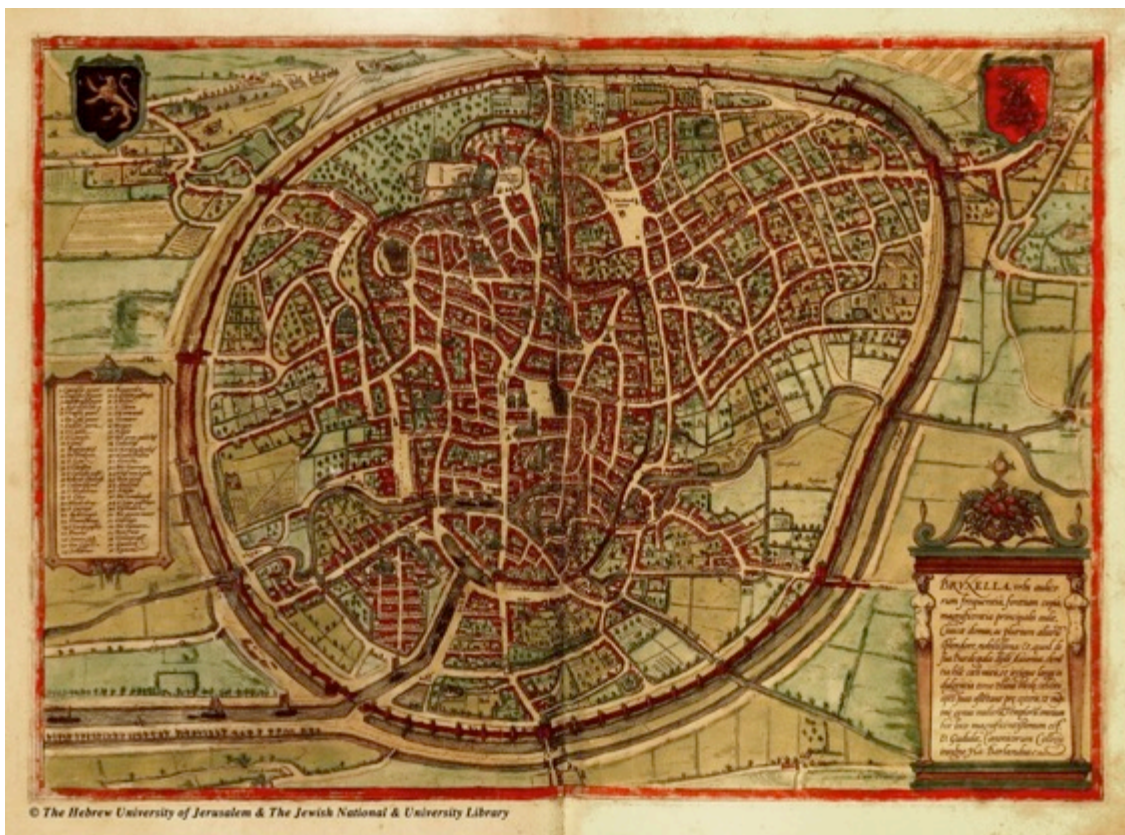


Ilustración 5. Plano de la Ciudad de Bruselas durante el medioevo. Hebrew University of Jerusalén
Fuente: <https://belgeo.revues.org/11877?lang=en>

1.2. Segundo acercamiento: El arte y la ciudad del Renacimiento y el Barroco

A partir del siglo X, comienza el renacimiento económico en Europa y la producción agrícola, se incrementa. La industria y el comercio vuelven a adquirir importancia, teniendo efectos transformadores en la ciudad. La nueva población que no encuentra trabajo en el campo, se traslada a la ciudad para convertirse en artesanos y comerciantes, produciendo un crecimiento demográfico y en consecuencia la necesidad de expansión de la ciudad. Las murallas en muchos casos debieron ser ampliadas, para incluir dentro del recinto urbano, aquellos “suburbios” que aparecían espontáneamente fuera de la ciudad. En esta ciudad, la población artesanal y mercantil que se convierte en burguesía, intenta marginarse del sistema político feudal para asegurar su prosperidad económica y con ello su autonomía. Esta necesidad deriva en el nacimiento de la comuna, y de las ciudades estado, con una ley propia e independiente de los poderes feudales que luego de conflictos internos, cae en manos de un grupo de familias aristocráticas (de la comuna se forma la señoría). Estos cambios en las dinámicas sociales y políticas se traducen en algunas transformaciones de la ciudad, tales como la construcción de nuevos edificios destinados a albergar palacios de familias poderosas, edificios públicos y religiosos. Estas nuevas construcciones son acompañadas en muchos casos, de la apertura de plazas alrededor de las nuevas construcciones, que se realizan luego de la demolición de áreas ocupadas, dando como resultado espacios abiertos con formas irregulares. El espacio urbano medieval sería objeto de cambios más bien puntuales que modificaron parcialmente la trama irregular, y densa de las ciudades. Desde los siglos XI al XVI, las ideas clásicas de la antigua Grecia y Roma, fueron nuevamente retomadas con especial énfasis en Italia. Se trata de un periodo de renacimiento en el que se despierta una observación y un tratamiento objetivo de la realidad y del papel del hombre en el mundo; surgiendo un pensamiento subjetivo, en el que el hombre se convierte en individuo espiritual y se reconoce como tal. Es también un renacimiento del arte, pero ahora como instrumento ideológico al servicio del creciente poder papal. (TOMAN, 2007). Este proceso es liderado por jóvenes artistas independientes, contratados por la aristocracia y el papado, introduciendo innovaciones en los diferentes campos del arte.

En arquitectura, Filippo Brunelleschi (1377 – 1446) consolida métodos de trabajo enfocados en la cualificación de la profesión. En primer lugar se establece la fase de definición del proyecto como un proceso sistemático y ordenado previo a la ejecución de la obra. En la formulación del proyecto se establecen algunos criterios para la definición formal de la obra, tales como las características proporcionales, métricas, y físicas, los

materiales, color, dureza y resistencia entre otras. Cada uno de los elementos del edificio, debe tener una forma típica correspondiente en la antigüedad clásica, y sus modelos. En este contexto, el poder papal animado por grandes ambiciones políticas y económicas, patrocinan diferentes intervenciones urbanas en función de recuperar y reconstruir las ciudades italianas, luego del deterioro sufrido durante el medioevo. Como resultado, se adelantaron intervenciones puntuales que buscaban actualizar las ciudades de acuerdo a los nuevos principios artísticos. Como ya se dijo, estas actuaciones urbanísticas fueron más bien puntuales, manteniendo en general el trazado medieval, sobre el cual se superpusieron los nuevos hechos urbanos. “El humilde y revuelto trazado de la ciudad medieval, es cortado sin vacilaciones para dar cabida a nuevas calles rectilíneas y a nuevos edificios regulares (se valora el contraste ente la ciudad medieval y la ciudad moderna; pero se destruye el trazado medieval, sobreponiendo los nuevos trazados regulares a los antiguos e irregulares)” (BENEVOLO, 1982, p. 6).

En Roma por ejemplo, en las riveras del Tiber , entre 1550 y 1555, se abren dos calles rectilíneas, Vía Lúngara y Vía Julia; y en los límites de la zona habitada, se restablece la recta romana del Corso y se proyecta un nuevo sistema con tres calles rectilíneas (el Corso, Vía Ripetta y Vía Babuino) que convergen en la puerta del pueblo, que es la entrada norte de la ciudad. Este modelo, se consolidó, a lo largo de los siguientes siglos como un repertorio del trazado urbano que sería seguido y replicado por todo el mundo.



Ilustración 6. Las tres Calles que convergen en la plaza del Popolo , en Roma. Tomado de (BENEVOLO, 1982)

En la Plaza del Campidoglio, también en Roma, encargada para su diseño a Miguel Ángel Buonaroti (1475 – 1564) en 1546, establece un espacio que buscaba dejar la impronta papal de la iglesia en el lugar más sagrado de la antigua Roma, el Monte Capitolino. La

plaza abierta hacia el Vaticano (incluso en un eje formado por los dos elementos) y dándole la espalda al antiguo foro romano, esta cargado de simbolismo, que expresa el poder papal en el momento de su concepción. Así mismo el manejo de la perspectiva, busca crear un efecto óptico donde los elementos que cierran la plaza se encuentran levemente girados para contrarrestar la fuga de la perspectiva y hacer percibir el espacio ortogonal y simétrico.



Ilustración 7. Vista de la escalinata que da acceso a la plaza de del Campidoglio en Roma diseñada por el Miguel Ángel Buonaroti.

Ilustración 8. Vista aérea de la plaza del Campidoglio en Roma. Fuente: Google Maps.

Más adelante, serían los artistas barrocos los encargados de acabar y pulir este organismo heterogéneo, donde conviven las ruinas antiguas, los barrios medievales y los monumentos modernos. En este contexto, se adelantan, intervenciones icónicas tales como, la Plaza de San Pedro, la escalinata del monte de la Trinidad, la Plaza España y la Fuente de Trevi en Roma. Todas ellas, diseñadas empleando el manejo de la perspectiva, la aplicación de figuras complejas basadas en elipses y líneas curvas, con movimiento de los elementos espaciales, diferenciándose radicalmente de la concepción renacentista que generaba una sucesión uniforme de elementos dispuestos de forma simétrica. Vale la pena destacar, que estas intervenciones fueron concebidas por maestros del arte que realizaban obras en otros campos como la pintura y la escultura, lo que demuestra la fuerte relación del arte en la construcción de la ciudad en este periodo.

En la Plaza de San Pedro, diseñada por Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680), el espacio se compone para complementar el edificio de la Basílica, mediante un gran escenario antecesor. La plaza y la fachada de la Basílica se funden para parecer un solo objeto,

logrando integrar la arquitectura al espacio urbano, con una forma que simboliza la apertura de la iglesia hacia sus fieles.



Ilustración 9. Plaza de San Pedro en Roma.
Tomado de: (BENEVOLO, 1982)

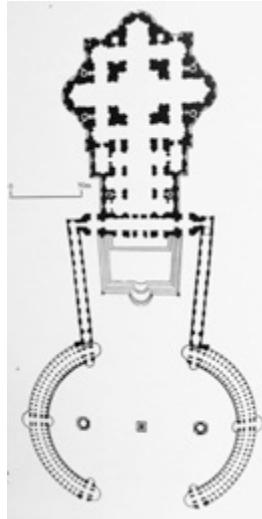


Ilustración 10. Plano de la Plaza de San Pedro en Roma.
Tomado de: (BENEVOLO, 1982)

Un desarrollo parecido pero a menor escala, pero sin dejar la búsqueda por la monumentalidad, sería la Fontana de Trevi (1732 – 1762), también en Roma. En esta obra, la arquitectura y la escultura se funden, pues la fuente hace parte de la fachada del Palacio Poli, logrando una fachada escenográfica que se fusiona a su vez con el espacio urbano de la plaza. El efecto es una amalgama entre el espacio privado y el público, donde se borra en términos perceptivos la división entre arquitectura y escultura. Vale la pena destacar que es evidente, la intención de embellecer la ciudad y proporcionarle a la ciudad un espacio monumental, dentro del cerrado y obtuso espacio medieval, que le proporcionará un carácter contrastante y singular a la plaza donde se ubica la fuente.



Ilustración 11. Vista aérea de la Fontana de Trevi en Roma.

Fuente:

<https://www.hippocard.com/uploads/bfe6d2886ed4763df200f6feb1ff5255.jpg>



Ilustración 12. Vista de la Fontana di Trevi en Roma.

El uso de la geometría como instrumento para darle forma a las intervenciones urbanas, fue utilizado en muchos otros lugares del mundo, siempre con la consideración de que éstas, otorgarían belleza a los conjuntos urbanos. En cierta forma, este método de diseño le confirió un carácter arquitectónico al espacio urbano. La ciudad se asemejaba a un edificio en el entendido que, con la geometría se conformaban espacios definidos, que permitían ser reconocidos por los habitantes, por sus características formales y en esa medida, asignarle un carácter diferenciador a cada espacio. En este sentido, vale la pena destacar, la recurrencia en el uso de formas geométricas como la retícula y el trazado radial, durante el renacimiento y la elipse en el barroco.

Los ejes principales servían para alojar las avenidas de circulación principal, que adicionalmente servirían como paseos o bulevares. Dos características adicionales que se transfieren del edificio barroco, al ámbito urbano, es el espacio unitario e infinito¹⁹, para lo cual se utilizan figuras como la elipse y la perspectiva infinita. Este modelo, es desarrollado en otros lugares del mundo como en el Plan Urbano para Washington²⁰ y el Royal Crescent²¹ en Bath, Inglaterra.

¹⁹ “El barroco no ofrece en ninguna parte terminación, sosiego o quietud del ser, sino que introduce siempre la inquietud del devenir, la tensión de la inestabilidad. De ello resulta, una vez más una impresión de movimiento. Aquí aparece el motivo de la tensión de las proporciones. El círculo, por ejemplo, es una forma absolutamente quieta y estable; el óvalo es inquietud, parece querer variar a cada instante, no da una impresión de necesidad. El barroco lo busca, por principio, estas “libres” proporciones. Lo que está determinado y lo que ha recibido una conclusión repugna a la naturaleza. (WÖLFFLIN, 1986, P. 68)

²⁰ Plan elaborado por Pierre Charles L'Enfant en 1791.

²¹ Complejo residencial ubicado en la ciudad de Bath (suroeste de Inglaterra) por el arquitecto John Wood y construido entre 1767 y 1774.



Ilustración 13. Vista aérea de Royal Crescent y The Circus en Bath, Inglaterra.

1.3. Tercer acercamiento. El Movimiento de la Ciudad Bella (City Beautiful Movement)

El movimiento de la ciudad Bella, es reconocido por la historiografía, como una corriente de pensamiento urbanístico aplicado a la renovación y ensanche de ciudades a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con especial énfasis en el embellecimiento de la ciudad como estrategia de reforma social y reacción a los males que la industrialización trajo a la ciudad. Tradicionalmente se le asocia a la Exposición Universal en Chicago en 1893, el movimiento que consolidó el desarrollo de los sistemas de parques metropolitanos y al arquitecto Daniel Burnham (1846 – 1912), quien tuvo a cargo la planificación de la exposición, contratando arquitectos del este de Estados Unidos, así como el escultor Augustus Saint-Gaudens (1848 – 1907), quien provenía de la Escuela de bellas artes de Paris, para construir monumentos a gran escala para el evento. La exposición muestra una porción de ciudad, modelo conocido como la “Ciudad Blanca”, con modernos sistemas de transporte y sin pobreza visible. Luego del éxito de la exposición universal de Chicago, Burnham adquirió el reconocimiento necesario para que le fuera encargado la elaboración del Plan de Chicago en 1906, que es reconocido como un ejemplo muy representativo del movimiento de la ciudad bella.

Sin embargo, es posible integrar al movimiento de la Ciudad Bella, otros procesos de intervención de ciudad, que se dieron mucho antes de la exposición de Chicago de 1893, tales como la renovación del centro de Londres (1811 – 1825) mediante la construcción de la “Regent Street”, la renovación de Paris (1852 – 1870) liderada por el Barón Haussmann, durante la administración de Napoleón Tercero, la “Ringstraße” de Viena (1857 y 1887), el ensanche de Barcelona (1860 - 1890), y el Plan urbano de Nueva York (Diseño de Central Park 1857). También se ha incluido dentro del movimiento de la ciudad

bella, las propuestas en torno a la “Städtebau²²” alemana, iniciada por Camilo Sitte (1843 – 1903), Josef Stübben (1845 – 1936) y Reinhard Baumeister (1833 – 1917), y el movimiento de “Ciudad Jardín” iniciado por Ebenezer Howard (1850 - 1928) en 1902 en Inglaterra. Si bien todos estos procesos y propuestas urbanísticas, tuvieron motivaciones y objetivos diferentes, tiene en común dos aspectos que permiten englobarlas, dentro del movimiento de la ciudad bella.

En primer lugar, estos procesos parten de la necesidad de realizar intervenciones urbanas encaminadas a resolver los problemas de higiene y hacinamiento, derivados del crecimiento demográfico producto de la revolución industrial. Vale la pena aquí, detenerse en lo que significó en términos generales el proceso de industrialización que se dio a lo largo del siglo XIX, el cual derivó en cambios en el pensamiento y la cultura occidental, consolidando un proceso que se inició en el renacimiento, y que promovía, la razón, la libertad y el humanismo, y que se denominaría: “modernidad”. La modernidad planteó ciertas contradicciones en relación a sus ideales humanistas, que luego de su desarrollo centrado en la tecnología, enfocó la experiencia humana en la máquina y en la razón, para así tergiversar sus principios hacia una experiencia inhumana. Pensadores contemporáneos, como Jean François Lyotard, han cuestionado el proceso de humanización del individuo a través de la educación, donde se considera al individuo “niño” como inhumano, que al ser educado mediante la adquisición de conocimiento impartido por el adulto, se espera pueda llegar a ser individuo “adulto” humanizado. Lyotard critica esta concepción moderna, que supone al niño como individuo inhumano que debe ser humanizado, evidenciando que posiblemente el individuo niño es esencialmente humano, porque precisamente en esta etapa vital, el individuo manifiesta su carácter naturalmente humano, despojado de los prejuicios racionales del conocimiento y la tecnología. En este contexto, ubica la discusión de los procesos de comprensión estética, en la etapa industrial, poniendo como ejemplo el desplazamiento de la pintura por la fotografía dentro del desarrollo del pensamiento moderno y de los retos a los cuales se enfrentan los artistas visuales en la época del pensamiento tecnológico. La fotografía desplazó la pintura, como resultado del mundo tecnológico del capitalismo industrial. Bajo el argumento de la eficiencia, el mundo prefirió la rapidez de la fotografía de producir imágenes artísticas en oposición de los procesos ralentizados de la pintura. Este desarrollo tuvo como consecuencia, que el ejercicio artístico perdiera parte

²² Städtebau palabra en alemán, para designar el urbanismo o diseño urbano.

de su carácter humano, al omitir la experiencia creadora que implica el ejercicio de la pintura, y que es esencialmente humana (LYOTARD, 1998). En arquitectura, el siglo XIX se entra en un periodo también de crisis, recurriendo a la historia para buscar modelos del pasado que se materializaron en nuevas interpretaciones de lenguajes clásicos, renacentistas, barrocos y medievales, en un afán de contrarrestar los efectos de la industrialización y bajo la influencia del pensamiento romántico. En el campo del urbanismo, el desarrollo y evolución de la ciudad del siglo XIX, se ha denominado como "paleo técnica". Esta denominación, denota una mirada irónica al desarrollo de la ciudad moderna y la contradicción con sus ideales humanísticos. El proyecto moderno, se enfocó en el hombre y la satisfacción de sus necesidades a través del desarrollo de la ciencia y la tecnología en aras de facilitarle la vida. Este objetivo fue diluyéndose hasta ponerse en contra de sí mismo, al convertirse en esclavo de su propio progreso. La ciudad, que si bien integró los avances técnicos derivados de la industrialización, también ha atraído habitantes nuevos, en busca de mejores ingresos y calidad de vida que ofrece la nueva ciudad moderna. Sin embargo, la ciudad en muchos casos, lo que produjo fue pobreza, hacinamiento y condiciones insalubres para la vida humana; como consecuencia del aumento demográfico. Lo inhumano, se observa en que la forma de la ciudad industrial, se enfocó en necesidades del desarrollo de la ciudad, vista como máquina para el disfrute y solución de la habitabilidad humana, olvidando su condición sensible y espiritual.

En segundo lugar, esta época se caracteriza por la emergencia del urbanismo, como reacción de los males y efectos que tuvo la industrialización en la ciudad. Si bien las primeras intervenciones urbanas modernas, tuvieron en algunos casos énfasis en el desarrollo económico, la provisión de vivienda y el mejoramiento del hábitat urbano, siempre se puede identificar una búsqueda por el embellecimiento de la ciudad, objetivo que en algunos casos, fue casi exclusivo y en otros en combinación con otras estrategias.

Las grandes ciudades, comienzan a sufrir un gran deterioro relacionado con problemas de insalubridad e higiene, derivados de la pobreza y el hacinamiento producidos por la explosión demográfica de las ciudades, que implicó el proceso de industrialización. El crecimiento demográfico de las ciudades impulsó el crecimiento urbano, que desencadenó la necesidad de expandir la ciudad, y con ello, la exigencia de planear y ordenar el territorio de manera integral. Estas problemáticas urbanas fueron resueltas en principio con intervenciones urbanísticas puntuales, al margen de un academicismo y sin

la aplicación de principios teóricos propios del urbanismo, sino más bien influenciados por las corrientes de pensamiento sociológico y económico e incluso en algunos casos, con la idea de mostrar el poder y esplendor de los gobiernos absolutistas, que rigieron Europa, durante las primeras décadas del siglo XIX, las potencias mundiales como el caso de Inglaterra, Francia y Austria. Estas intervenciones, se realizaron en las principales metrópolis de aquellos países y regiones, que lideraron el proceso de industrialización, sirviendo de modelo para ser seguido, por otras ciudades a nivel global. Entre ellas se destacan las adelantadas en Barcelona, París, Londres, Viena y Nueva York. Posteriormente surgieron conceptualizaciones modernas sobre el problema del desarrollo urbano, que derivaron en la emergencia del urbanismo, al llevar a cabo disertaciones teóricas sobre el deber ser urbano. Las primeras de ellas se centraron en la artísticidad y la higiene de la ciudad como respuesta a los problemas derivados de la industrialización. A partir de allí, surgió una tensión entre dos corrientes de pensamiento. Por un lado se encontraban aquellos que promovían el embellecimiento y el uso de la forma, como solución principal del problema urbano y por el otro, quienes proclamaban una visión mucho más social, donde el desarrollo urbano debía centrarse en solucionar problemas como la higiene, el tráfico, la sostenibilidad económica y los usos del suelo, prevaleciendo lo funcional sobre lo formal.

Como ya se ha dicho, los urbanistas le concedieron un rol importante a la solución de problemas propios de la industrialización como la higiene, la expansión urbana y la organización del tráfico, que en muchos casos estuvieron a cargo de ingenieros. Como consecuencia, desde mediados del siglo XIX, surge por parte de los arquitectos alemanes, una preocupación por la ciudad que se ha venido desarrollando producto de la industrialización y específicamente por la falta de artísticidad en la construcción urbana, un poco a raíz de que las intervenciones urbanas fueran conceptualizadas por ingenieros y no por arquitectos.

El pensamiento urbanístico de la Städtebau en Alemania, se extiende a otras regiones del mundo, influyendo en las intervenciones urbanas que se realizaran en infinidad de ciudades del mundo. Este proceso es reforzado por la integración del academicismo, promovido especialmente por la Academia de Bellas Artes de París, contribuyendo al fortalecimiento de la tendencia urbanística enfocada en la integración del arte y la arquitectura en el planeamiento urbano, y que se extendería hasta mediados del siglo XX,

cuando el movimiento moderno, lograría imponerse como dictador de las corrientes de pensamiento urbano a nivel mundial.

En este sentido dentro del movimiento de la ciudad bella, pueden identificarse ciertas corrientes urbanísticas que fueron influyendo las unas en las otras, consolidando un movimiento urbanístico a nivel mundial.

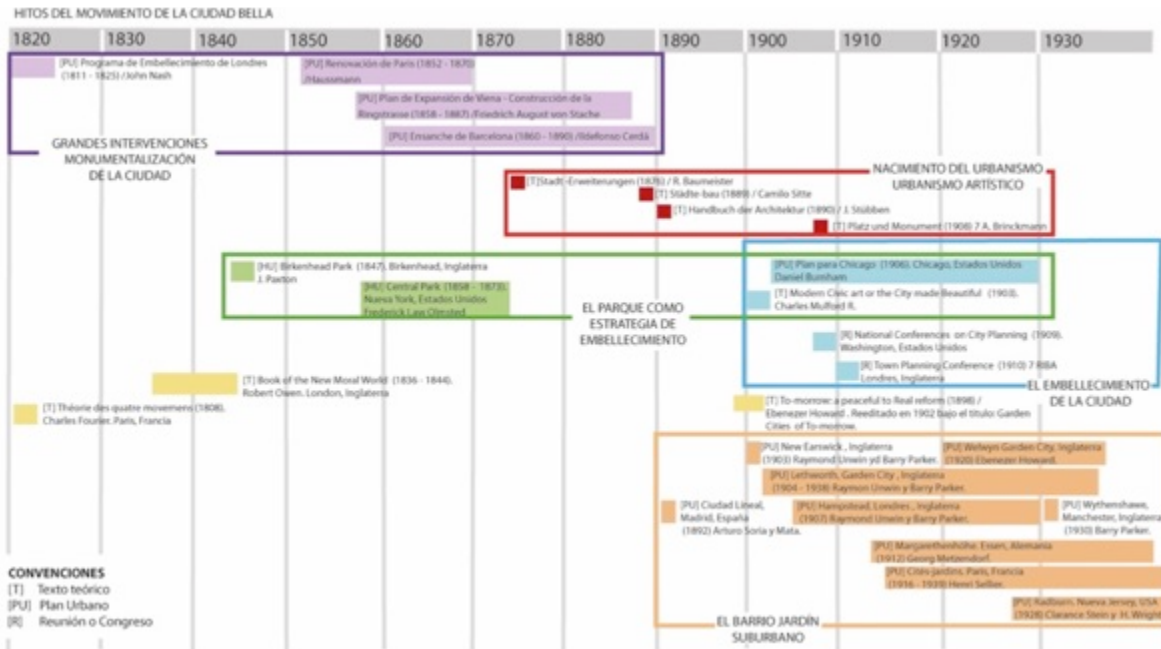


Ilustración 14. Esquema de ubicación cronológica de los principales hitos en el desarrollo del movimiento de la Ciudad Bella. Fuente: Elaboración propia.

1.3.1. Grandes intervenciones urbanas – monumentalización de la ciudad

El plan de ensanche de Barcelona

En Barcelona, el plan de ensanche estaría a cargo del Ingeniero Ildefonso Cerdá (1815 – 1876), luego de ganar un concurso publico para la definición de la propuesta de expansión urbana de la ciudad. El primer mecanismo que utiliza Cerdá, para definir el proyecto de ensanche es el sistema ortogonal, que es la solución perfecta para la más intensiva explotación del suelo y para dar igualitarismo físico y geométrico de la nueva ciudad como reflejo de los ideales de equidad y justicia de la sociedad moderna. Adicionalmente, utiliza el cuadrado como forma básica de la manzana que acompañado de la calle como un complemento de la vivienda, para dar luz y aire al hábitat de vivienda, así como servir de medio para el encuentro social. En este orden de ideas, la orientación de las calles y manzanas respecto al sol es fundamental, en función del máximo beneficio

de los edificios en las manzanas que ellas mismas definen. Cerdá hizo exhaustivos análisis estadísticos que le llevaron a la conclusión, que la mortandad se relacionaba directamente con la incidencia de los rayos de sol sobre los edificios. De esta manera busca que todos solares puedan recibir luz solar lo más posible. Como conclusión establece que las diagonales de las manzanas deben estar orientadas a los cuatro puntos cardinales, pero aun más importante que puedan conectar los extremos del conjunto en pro de una movilidad mucho más eficiente. (CERDÀ, 1867, pp. 378-392). Es evidente que Cerdá no persigue objetivos artísticos a través de su propuesta formal, sino que por el contrario, las formas y volumetrías, estarían al servicio de resolver el problemas social y económico. Podría pensarse que las formas escogidas son una asunto más bien pragmático, que responde al uso de elementos eficaces para su propósito y posiblemente provienen de la inercia que se venia dando desde el siglo anterior.

Lo innovador entonces, es que la forma urbana esta más al servicio de necesidades sociales, que a la sensibilidad estética. El trabajo propuesto para el diseño urbano de los paseos y avenidas principales de su plan, constituye un modelo nuevo, en el que la calle y los patios centrales de las manzanas, se configuran como un escenario de encuentro humano, conciencia de lo público y el encuentro con la naturaleza. Cerdá defendía el equilibrio entre los valores urbanos y las ventajas rurales: “Ruralizad aquello que es urbano, urbanizad aquello que es rural” (CERDÀ, 1867, p. 4) es el mensaje que se encuentra al principio de su Teoría general de la urbanización. Es evidente, aquí que el rol de la estética urbana juega un papel muy diferente al que tuvo en el renacimiento o en la Antigüedad. La forma deja de ser fin, para convertirse mas bien en un medio.

Plan de renovación urbana de París

En Francia, la transformación de París adelantada bajo el gobierno de Napoleón III²³, buscaba modernizar la ciudad como solución a los problemas de insalubridad que vivía la ciudad, como consecuencia de la densificación producto del crecimiento demográfico derivado de la industrialización, que en combinación con una traza urbana medieval, fomentaban el hacinamiento y el desorden urbano. Adicionalmente, el presidente de la república, buscaba que Paris estuviera acorde con su rol de capital francesa y a la altura de Londres, su tradicional competidora, que para la misma época, se había provisto de grandes parques y redes de saneamiento como respuesta a los problemas y avances

²³ Durante el segundo imperio, desde 1851 hasta 1870.

técnicos que implicaba la Revolución Industrial. La puesta en marcha de este propósito, fue encargada al Barón Georges Eugène Haussmann²⁴ (1809 – 1891), quien no era arquitecto y a pesar de ello se le encomendó, la misión de “airear, unificar, y embellecer la ciudad”. “Haussmann trata de ennoblecer el nuevo ambiente de la ciudad, con los elementos urbanísticos tradicionales: la regularidad, la elección de un edificio monumental antiguo o moderno, como punto de referencia perspectiva de cada nueva calle, la obligación de mantener uniforme la arquitectura de la fachada de las calles y plazas más importantes” (BENEVOLO, 1982). Sin embargo, esta actuación urbanística tenía más un fin económico que de embellecimiento.

El plan de renovación urbana de París, tenía como objetivo promover la inversión privada a través del desarrollo inmobiliario como estrategia de progreso económico, con la excusa de resolver problemas de insalubridad. El resultado fue la destrucción de grandes áreas de la ciudad existente y con ello, el desplazamiento de sus habitantes, lo que a su vez produjo, lo que en la actualidad se denomina gentrificación del centro urbano, que vino acompañado de sus correspondientes efectos secundarios, como el empobrecimiento de la población desplazada y el aumento de la desigualdad social. Como se puede observar, el papel de la forma urbana, nuevamente como en el caso del ensanche de Barcelona; jugó un rol menos preponderante y se pone al servicio de otros factores de la dinámica urbana, como el poder económico. Sin embargo, desde el punto de vista de la relación entre arte y construcción de ciudad, la intervención realizada por Haussmann en París, tuvo un gran éxito, convirtiéndose en el “modelo más vendido” de intervención de ciudad. Muchas ciudades del mundo intentaron “haussmanizar” sus ciudades, creando grandes paseos y avenidas, como una tendencia global de imitar la monumentalidad del espacio urbano parisino.

El éxito quizá radique en que supo responder los ideales modernos que trajo la industrialización, que promovían los avances técnicos al servicio del ser humano. Extensas avenidas arboladas, llenas de automóviles y miles de bombillas para convertirse en la ciudad luz. Sin embargo, si se revisa el resultado espacial de las formas urbanas del planteamiento urbanístico Haussmaniano, este está lejos de ser humano. “La escala de los espacios urbanos son monumentales, de una escala desproporcionada para el ser humano. La enorme extensión de los nuevos espacios y el tráfico que los obstruye,

²⁴ Nombrado por Napoleón III, como prefecto del Sena en junio de 1853.

impiden que puedan ser percibidos como ambiente perséptico: los diversos espacios pierden su individualidad y se entremezclan los unos con los otros desencadenando imágenes anodinas; las fachadas de las casas pasan a ser un trasfondo genérico y los distintos elementos del equipamiento urbano pasan a un primer plano - farolas, bancos, quioscos, árboles- son cada vez más importantes” (BENEVOLO, 1982, p. 66).

1.3.2. El urbanismo artístico

Uno de los primeros urbanistas en poner por escrito principios y teorías exclusivamente sobre el problema urbano es el austriaco Camilo Sitte²⁵ (1843 – 1903), quien a través de un libro escrito en 1889, se considera por muchos el padre del urbanismo. El texto denominado, “Construcción de ciudades según principios artísticos”, estaba encaminado, a “estudiar las disposiciones urbanas y colocación de monumentos del Medioevo, Renacimiento y Barroco” (SITTE, 1926, p. 2), a fin de identificar los principios artísticos según los cuales se produjeron, y “observar la importancia del arte en la construcción de la ciudad” (COLLINS & COLLINS, 1980, p. 58), enfocando el urbanismo como un problema artístico, y no como una cuestión meramente técnica. Para Sitte (1926), “el urbanismo debiera ser, no solo un problema técnico, sino, un verdadero y máximo sentido, también de arte” (SITTE, 1926, p. 2). A pesar que Sitte, advierte en la introducción, que su libro no tiene un fin crítico,²⁶ es posible pensar que su investigación era parte de la crítica que tanto él, como otros de sus contemporáneos, hacían en contra del “culto a los ingenieros” en el planeamiento, pues eran estos quienes estaban en la “base del mal hacer en Alemania”. Debido a que los principales problemas de las ciudades alemanas como muchas otras del mundo, estaban concentradas en la sanidad y la higiene, las oficinas de planificación, estuvieron casi controladas por ingenieros, situación que derivó en la proyección de planes llevados a cabo por topógrafos, quienes representaban sólo la superficie en planta, sin tener en cuenta ni los accidentes, ni otras características del terreno del área a edificar, implementando geometrías sin sentido, en lugar de basar sus planes en las plazas públicas, calles y patios privados, que él consideraba, las unidades espaciales fundamentales de la ciudades y que servían para aligerar y humanizar el desarrollo urbano. (COLLINS & COLLINS, 1980, pp. 27-28).

²⁵ Fue un arquitecto, urbanista, teórico cultural y pintor austriaco.

²⁶ “... Tampoco existe la intensión de lamentarse de la proverbial pesadez de las modernas disposiciones urbanas y condenarlo todo sistemáticamente, ni clavar una vez más en la picota cuanto en este campo se ha hecho en nuestro tiempo. Un trabajo de esta índole, puramente negativo, debe por fuerza reservarse al crítico, para el que nunca hay nada bueno, y halla en todo motivo de descontento. Pero quien en si tenga la certeza de que también hoy pueden crearse obras nobles y bellas, necesita llevar en si la fe en la bondad de su causa, y sentir a la vez entusiasmo por ella. (SITTE, 1926)



Ilustración 15. Portada del libro “Construcción de ciudades según principios artísticos” publicado en 1889 por el austriaco Camillo Sitte.



Ilustración 16. Esquema de análisis de la Plaza del mercado principal de Núremberg, Alemania. Presentado como ilustración en el libro de Camillo Sitte. Fuente: (SITTE, 1889, p. 25)

Sitte a través de su libro, extrae criterios generales de principios artísticos obtenidos del estudio de ejemplos concretos de las ciudades antiguas. La idea era aprender de la naturaleza artística y social que generaron estas formas urbanas. “El problema no era básicamente, el de la infraestructura sanitaria o el del flujo de tráfico vehicular como otros habían insistido, sino el de cómo diseñar la totalidad, para que la ciudad fuera psicológica y fisiológicamente, adecuadas las necesidades de las posteriores generaciones de los ciudadanos que residían en ella, específicamente sus espacios abiertos y sus paseos para asambleas y la satisfacción de la contemplación individual” (COLLINS & COLLINS, 1980, p. 66).

Sitte describe y critica los elementos formales del espacio urbano, enfocándose en su imagen visual y la perspectiva, tal como si se hiciera sobre una pintura, desde un punto de vista privilegiado. Para Sitte, lo esencial en belleza, era un panorama de piezas que formaran una composición pictórica cerrada pero asimétrica, como si fuera un cuadro, que se pone frente a los ojos del espectador; en definitiva: el modo de visión de los últimos impresionistas. Sin embargo, no solo se limitó a los aspectos físicos o geométricos de la perspectiva, sino que abordó los problemas formales de la construcción de la ciudad desde lo psicológico, tendiendo hacia lo intuitivo, aspecto muy característico en la orientación anti racional que marcó el periodo *Art Nouveau*. Sitte tenía especial preocupación por el espacio de las plazas, que según él, debían ser lo más cerradas posible y por la forma de las calles, que en este caso, debían tener una perspectiva cerrada, que se lograba bien sea mediante la forma curva o interrupciones visuales al final

de la calle, considerándolas como más bellas. Sin embargo, a pesar de esta preocupación por las fachadas que configuran calles y plazas, no era el contenedor lo que le interesaba, sino el contenido: el espacio.

En este sentido, el carácter de una ciudad residía en los espacios públicos que podían proporcionar a sus ciudadanos, y su belleza en el ritmo con que se interrelacionaban. En este orden de ideas, el diseño urbano consistía en ordenar plazas y calles, con una cierta secuencia más que en dividir el territorio en manzanas separadas por vías, como en el sistema de malla, logrando hacer del hecho urbano un verdadero arte del espacio. Otro aspecto de atención es la vegetación, sobre la cual consideraba tanto su propósito higiénico como decorativo. En tal sentido, la distribución de los árboles y arbustos era una cuestión de gusto sensible y no de disposición geométrica; prefiriendo grupos dispersos dispuestos en ritmos instintivos, en vez de una organización geométrica. No obstante, la disposición de los elementos arbóreos debería tener una clara función dentro de la composición espacial; por lo tanto, la vegetación forma parte de la estructura arquitectónica de la ciudad y en esa medida de su diseño, el cual debía estar en armonía con los demás elementos, como edificios, monumentos y fachadas, y no en competencia con ellos, o en su defecto, ocultándolos. En resumen, la arquitectura y la naturaleza, los llenos y vacíos, eran los elementos primarios para hacer de la ciudad, aquella obra de arte total, hacia la que sabemos Sitte aspiró: "la ciudad como una asociación popular de todas las artes plásticas". (COLLINS & COLLINS, 1980, pp. 68-70).

Como ya se ha dicho, el planeamiento urbano puede dividirse en varias tendencias. Por un lado, estaban aquellos preocupados por los problemas del tráfico y la movilidad, las condiciones de la vivienda, y los tecnicismos legales. Y aquellos que como Sitte, se enfocaban en los aspectos estéticos de la construcción de ciudad, y que se pueden denominar la facción estético-arquitectónica que Sitte defendía. Desde la publicación de su libro en 1889, Sitte se convirtió en el dominante en el diseño de los ensanches urbanos, en el ámbito alemán; y se convertiría en el generador de una tendencia que influenciará el quehacer urbanístico, no solo, de Alemania sino de otros países. Las formulaciones construidas a partir del Städtebau de Sitte, consolidó la emergencia del urbanismo, al fijar unos criterios para guiar la construcción de la ciudad y encuadrar esta actividad en la arquitectura. Así mismo, sirvió de base para las formulaciones de otros arquitectos europeos, como Joseph Stübben, Charles Buls , Albert Brinckmann, y Aristide

Caccia. Joseph Stübben (1845 – 1936), ampliamente influenciado por Camilo Sitte, también se enfocó en identificar unos principios artísticos aplicables a la ciudad, los cuales desarrolló y amplió con otros elementos relacionados con la planeación integral de la ciudad: la gestión del plan, la reglamentación urbana, las instalaciones sanitarias y los espacios verdes; aspectos que teorizó en el libro “Der Städtebau Handbuch der Architektur²⁷”(1890), que se convirtió en el más conocido manual, para la planeación de ciudades del urbanismo alemán. Stübben criticó la monotonía de la ciudad en damero y el reconocimiento de la artificialidad que suponía intentar reproducir sin más, la forma radial propia de la ciudad antigua, que Stübben destacó mediante la aparición de una nueva sensibilidad en este campo. Defendió en consecuencia, la necesidad de que la construcción de la ciudad fuera verdaderamente una obra de arte, pues “cuanto menos se apoya la planta de una ciudad, en razones artísticas, tanto menos ofrece la ciudad al extranjero o al propio habitante, y con tanto menos vigor aparecen en las relaciones entre la ciudad y los ciudadanos, sentimientos de afecto, espíritu de comunidad y amor a la patria. (LUQUE VALDIVIA, 2004, p. 892)

“En cuanto a los principios estéticos, Stübben consideraba que la construcción de un plan para la ciudad no sólo debía satisfacer los requisitos planteados por la cuestión del tráfico, la construcción de edificios y la procuración de salud; también debía considerarse la satisfacción de los habitantes “como espectadores de la ciudad”, de ahí su insistencia en la necesidad de cultivar como un arte la construcción de sus diversas partes.

Con esa consideración, enumeraba como principios estéticos: a) lograr un trazo elegante de las calles, para ello había que limitar sus dimensiones; combinar líneas rectas con curvas; eludir en fachadas el uso de las categorías convexas; evitar espacios desocupados; colocar adornos en las partes laterales, como arbustos, motivos artísticos, monumentos, etcétera. b) Obtener una proporción elegante entre calles y edificios, lo que se podría lograr al escoger anchos de calle que armonizaran con la altura de las edificaciones, efectuar arreglos a los espacios localizados frente a edificios importantes, preferir los lados cóncavos de las calles para las fachadas, considerar monumentos u otro tipo de estructuras en espacios abiertos y a distancias adecuadas, etcétera; al contar con dichos elementos, apuntaba:

“Si con el cultivo de la belleza, la asociada influencia del corazón y del alma es ambicionada, nosotros podemos anticipar de la perfección estética en la construcción de un plan para la ciudad, una rica y venturosa influencia dirigida al estrato de población de la ciudad inclinada a la rudeza; al mismo tiempo sin embargo, dirigida también para las mentes cultivadas y susceptibles, esto es una fuente de placer y disfrute.” (SÁNCHEZ , 2007, p. 89)

Stübben presenta especial interés por los monumentos, estudiando la escala y posición ideal de estos objetos, que son asumidos por su utilidad de obras de arte, distinguiendo

²⁷ “Der Städtebau . Handbuch der Architektur”, publicado por Joseph Stübben en 1890. El título de libro traduce: El urbanismo. Manual de Arquitectura.

dos tipos: las obras de arquitectura (arcos de triunfo, columnatas, obeliscos, monumentos funerarios, fuentes y torres) y las esculturas (relieves, bustos y estatuas). Un principio artístico identificado en relación a la posición de los monumentos es, que estos no deben emplazarse al frente de las fachadas de los edificios. En cuanto a la escala, sigue los estudios de Maertens (1890); considerando los tres tipos de visión que identifica ese estudio: la visión completa del objeto, captando al mismo tiempo su entorno (bajo un ángulo de 18 grados); visión solo del objeto (bajo 27 grados); y visión parcial solo de los detalles de objeto (bajo un ángulo de 45 grados). Stübben pudo aplicar sus concepciones teóricas en muchas de las asesorías que realizó para planes urbanos de ciudades alemanas y de Europa, destacándose el plan de ensanche para Colonia, Alemania 1881. Este plan aunque no se ejecutó en su totalidad, sirvió como base para las intervenciones que se realizaron posteriormente. Este plan se destaca por un trazado irregular con avenidas curvas, otras concéntricas y general todo tipo de vías que le proporcionan una variedad espacial, que se infiere, proviene de los principios artísticos de construcción de ciudad establecidos en sus trabajos teóricos producto del estudio de la ciudad antigua.

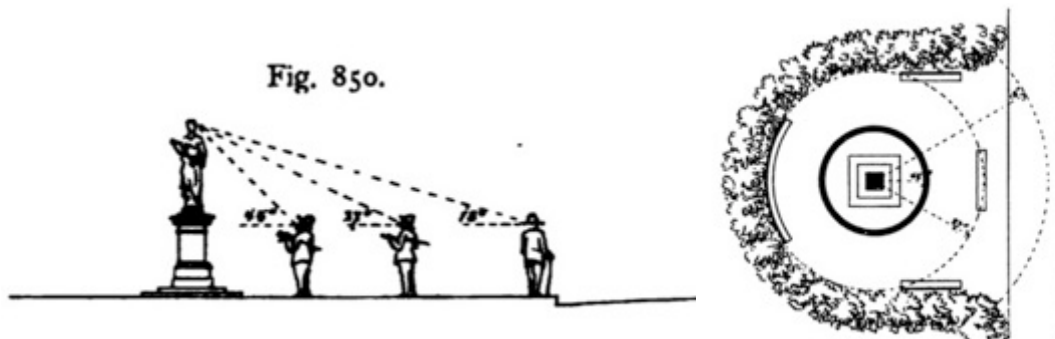


Ilustración 17. Esquema de la posición ideal para la observación de monumentos publicado en el libro “Der Städtebau Handbuch der Architektur” de Joseph Stübben en 1907.

Otro urbanista alemán, también influenciado por el trabajo de Sitte, es Albert Brinckmann (1891 – 1951), quien desarrolla un trabajo similar al realizado en la “Construcción de ciudades según principios artísticos”, a través de su escrito teórico denominado “Platz und Monument” (1908). Este escrito profundiza la tarea investigadora iniciada por Sitte, introduciendo nuevos conceptos y objetivos, llegando a considerársele su réplica y sustituto.

El otro eje de corrientes de pensamiento urbanístico centrado en los problemas sociales durante la emergencia del urbanismo en Alemania, estuvo liderado por Reinhard Baumeister (1838 – 1917), quien se le conoce por haber sentado las bases del

planteamiento urbano como campo de experimentación científica, centrada en función del tráfico, la zonificación funcional y la estructuración legal. Baumeister, Ingeniero de profesión y en cierta manera opuesto a los planteamiento urbanísticos originados en las propuestas de Sitte, por centrarse en la solución de las condiciones de la vivienda, la cuestión del tráfico, la provisión de agua, el asunto de los desechos, la salud pública, el control del suelo y el financiamiento de los planes; sin desatender el manejo estético de la ciudad a través de propuestas formales para plazas y calles. En esa medida, Baumeister coadyuvó a prefigurar lo que más tarde se convertiría en el concepto de zonificación, al razonar que en la ciudad del futuro tendrían que considerarse tres divisiones íntimamente relacionadas: el centro receptor de negocios, un distrito industrial que incluyera comercio, y pos supuesto, un distrito residencial²⁸. Sin embargo, la propuesta de Baumeister también como Sitte tuvo un fuerte énfasis en la estética urbana por lo que se le puede incluir dentro del movimiento de la ciudad bella.

“Indudablemente, las reflexiones y propuestas intentaban responder las cuestiones de insalubridad o disfuncionalidad de las ciudades, y la necesidad de la población de disfrutarlas estéticamente, máxime que algunas de ellas mostraban “la grisura” adquirida por el crecimiento industrial. Así, Baumeister hacía hincapié en el papel representado por las áreas verdes, apuntando que la provisión de éstas podía ser un elemento de consolidación de la salud para los habitantes, por sus posibilidades de calmar los nervios surgidos como efecto de la preocupante influencia del ruido y el bullicio, en particular, después de las exhaustivas jornadas de trabajo:

En adición a los parques públicos, cementerios y bosques requeridos, están los numerosos parques decorativos, por los cuales el público está considerablemente agradecido a las empresas y a los fallos de los antiguos príncipes, pero los cuales sin embargo, no parecen ser suficientemente numerosos en cualquier ciudad, por lo que se recomienda urgentemente proveer más, o al menos la tierra para ese propósito, antes de que la oportunidad sea perdida por el progreso de las operaciones de construcción” (SÁNCHEZ , 2007, pp. 84 - 85) .

1.3.3. El parque como estrategia de embellecimiento de la ciudad

A mediados del siglo XIX, el contacto con la naturaleza y la presencia de árboles, empezó a ser considerada como una manera de mejorar la salud humana, a partir de estudios médicos que incidieron en la forma de las ciudades que empezaban a expandirse como efecto del aumento demográfico derivada de la revolución industrial. Adicionalmente las nuevas republicas democráticas, empezaron a construir los primeros parques públicos como una manera de mejorar las condiciones de vida en las ciudades. Birkenhead Park, ubicado en la ciudad británica del mismo nombre, diseñado por el arquitecto Joseph

²⁸ Baumeister, publicó en 1876, el libro *Stadt – Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung* (La expansión de la ciudad en sus aspectos técnicos, normativos y económicos).

Paxton²⁹ y abierto al público en 1847, es reconocido como el primer parque público del mundo. Este parque sería la inspiración para el diseño de Central Park en Nueva York, presentado Frederick Law Olmsted (1822 – 1903) y Claver Vaux (1824 – 1895) al concurso convocado para su diseño.

La idea de Central Park, surge a partir de la necesidad de proporcionarle a la ciudad un espacio abierto, que permitiera el contacto con el medio natural, como una manera de mejorar y contrarrestar, los efectos que trajo consigo el trazado urbano de parrilla con fue diseñada la ciudad de Nueva York. El plan urbanístico para Nueva York, propuesto por Gouverneur Morris, John Rutherford y Simeon De Wit aprobado en 1811, consistía en una cuadrícula perfecta de manzanas de 60 por 150 metros, que se extendería por toda la isla. El proyecto planteaba la construcción de once avenidas que atravesarían la isla de norte a sur, y 155 calles en dirección oriente - occidente.



Ilustración 18. Detalle del plano "Plan para la Isla de Manhattan" (1811). Fuente: (MANUSCRIPTS AND ARCHIVES DIVISION, 1811)

El plan original consideró que los ángulos rectos eran los más económicos para edificar y los más cómodos para vivir. El plan fue un éxito y se desarrolló de acuerdo a lo planeado. Sin embargo, las dinámicas de crecimiento urbano, pasarían cuenta de cobro a la grilla urbana, requiriendo espacios abiertos que dieran un respiro a la caótica y ruidosa vida de la ciudad. La solución sería la construcción de un gran parque que se conocería como Central Park.

El estado de Nueva York designó una comisión para crear un gran parque, y en 1857, la comisión organizó un concurso para elegir el diseño del mismo. El ganador del concurso

²⁹ Joseph Paxton (1803 – 1865), fue un jardinero y arquitecto británico reconocido por ser el diseñador del palacio de cristal, una de las principales atracciones de la gran Exhibición realizada en Londres en 1851, debido a las innovaciones que trajo consigo este edificio, en la utilización del vidrio y el metal como materiales de construcción, demostrando así los avances derivados de la industrialización.

sería el paisajista Frederick Law Olmsted y el arquitecto inglés Calvert Vaux, quienes desarrollaron un diseño llamado “Greensward Plan”.



Ilustración 19. Plano de Central Park de la ciudad de Nueva York (1866). Autor. Desconocido. Fuente: Geographicus Rare Antique Maps. Wikimedia Commons

Frederick Law Olmsted defendía la estructura de la ciudad y sus dinámicas vitales considerándolas ventajosas sobre la vida en el campo. Sin embargo, aceptaba las problemáticas propias de la urbe, tales como la congestión y la insalubridad que ésta conlleva. Por lo tanto, proponía como concepto que la finalidad de la ciudad era lograr una óptima calidad de vida (en palabras de Olmsted: good life). Esto significaba procurar conseguir un diseño que fomentara la convivencia humana, la adecuada salud psicológica, y las condiciones higiénicas necesarias para un conglomerado humano. En consecuencia, defendía, la necesidad de entender los parques como parte intrínseca de la ciudad y no como un mero añadido. Esta convicción le condujo a concebir los parques como un sistema relacionado con toda la ciudad. (LUQUE VALDIVIA, 2004, pp. 697 - 702)

La solución que plantea es la creación de mas espacio, bien sea para las calles, solucionando la congestión, o bien sea para espacios abiertos, solucionando la falta de aire libre. Para las calles propone la implantación de arbolado que permanecería como mobiliario de la ciudad, con lo cual aparecería por primera vez el concepto de amoblado urbano. Adicionalmente, la calle se propone como un espacio para el encuentro entre los habitantes. En segundo lugar, y mucho más importante, se busca facilitar espacios de esparcimiento (recreación), lo cual conduce a plantear la idea del uso social del parque. De manera concreta, el parque debe situarse en un lugar céntrico con respecto al desarrollo futuro de la ciudad. Desde el cual se conecten brazos radiales irregulares a través de la ciudad, que pueden convertirse en paseos o bulevares que se conectan entre

si, logrando con ello que todos los habitantes de la ciudad puedan tener acceso al gran parque. Adicionalmente propone algo completamente opuesto a la congestionada urbe: “el modelo es el campo tranquilo y bucólico, las verdes praderas, las aguas remansadas y el arbolado disperso”. Por consiguiente, el parque debe ser diseñado alejándose de una estética pintoresquista y tortuosa. (LUQUE VALDIVIA, 2004, pp. 697 - 702).

Ya para entonces el parque estilo inglés había ganado reconocimiento a nivel mundial y sería el modelo a seguir, muy seguramente, porque al tener características mucho más naturales y orgánicas, que el jardín francés, mas bien racionalista y geométrico, se encontraba más consecuente con el espíritu de una época, que valoraba los efectos benéficos del contacto con lo natural y en general del campo, en contraposición de la lo urbano que representaba insalubridad y hacinamiento. Central Park, fue construido entre 1858 y 1873 con el diseño de Olmsted, convirtiéndose en un modelo a seguir en otras ciudades norteamericanas como Boston, Chicago, Montreal, y Brooklyn, donde se construyeron parques de similares características, con la participación de Olmsted como arquitecto diseñador. De esta manera el central Park y los parques públicos que se empezaron a construir en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX, influenciaron a que otras ciudades del mundo construyeran parques públicos, entre las que se incluyen ciudades latinoamericanas como Santiago de Chile (Parque Cousiño o Parque O’Higgings inaugurado en 1873) y Buenos Aires (Parque Palermo o 3 de febrero inaugurado 1875).

1.3.4. El embellecimiento de las ciudades como aportación de la arquitectura al urbanismo

Posteriormente, los planteamientos urbanos de Olmsted en Nueva York, estos serían retomados y desarrollados por Daniel Burnham (1846 – 1912), a principios del siglo XX, dentro del plan para Chicago (1906), y que establecía un sistema de parques, con una función de embellecimiento de la ciudad. Este sistema consistía en el establecimiento de parques conectados entre sí por medio de bulevares o parques lineales. Dentro de los diseños recomendados por Burnham, establecía parques tipo bosque, compatibles con diseños geometrizados como en Versalles (BURNHAM & BENNET, 1909, pp. 53 - 54). Esta conceptualización incluía una propuesta de mejoramiento de los servicios públicos y sociales, tales como equipamientos, sistema hospitalario, escuelas, centros cívicos, etc. Sin embargo, la propuesta social buscaba mantener a raya, las críticas que pudieran surgir ante su propuesta, que mas bien estaba centrada en el embellecimiento de las ciudades. El ideal social que planteaba Burnham estaba asociado, precisamente al

embellecimiento de las ciudades, bajo el argumento de que la forma física influye e instruye a los ciudadanos. A través del buen ambiente producido en la materialidad de la ciudad, los ciudadanos serían capaces de sentir responsabilidad de su propio medio de vida; es decir de identificarse con su nuevo ambiente una autentica tarea educativa.

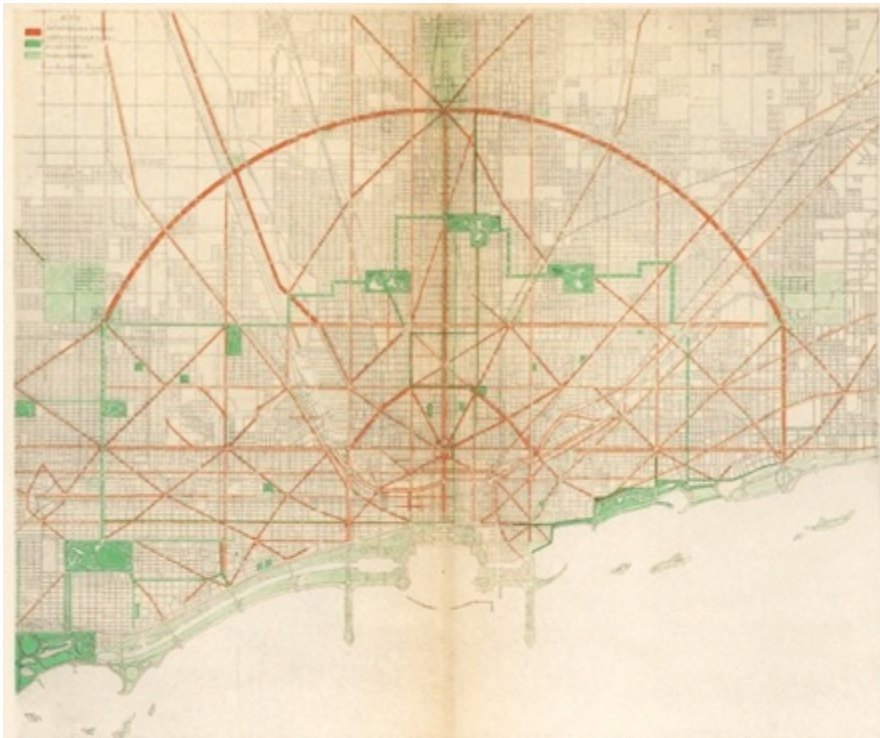


Ilustración 20. Plano general del Plan para Chicago, que muestra el sistema de calles, bulevares, parkways y parques propuesto por Burnham. (1909). Fuente: (BURNHAM & BENNET, 1909, pp. 45 - 46)

El modelo de Ciudad Bella aplicado en Chicago, fue por una parte criticado y por otra, elogiado hasta el punto de ser repetido en ciudades tan distantes como Camberra, Moscú y Nueva Delhi durante 1910 y 1930. Las criticas provinieron del mismo lugar donde nació su concepción, Chicago y sería ejercida por Louis Sullivan (1856 – 1924). Tanto Sullivan como Burnham tuvieron una vida profesional paralela. Ambos llegaron a Chicago en busca de oportunidades de trabajo, logrando gran éxito en su desempeño. Sullivan estudió en la École des Beaux-Arts y las ideas neoclásicas de Burnham provenían de la misma tradición de Beaux Arts. Sin embargo, esas influencias tomaron direcciones marcadamente diferentes: Sullivan rechazó el revivalismo, mientras que Burnham lo acogió con gran éxito.

Sullivan se convirtió en una influencia central en Frank Lloyd Wright y en una gran inspiración para los modernistas de mediados del siglo XX. Fue el primero en crear una idea coherente para el edificio en altura, a través de su máxima "la forma sigue a la función". Ambos personajes fueron, sin duda, arquitectos muy influyentes, pero su influencia aumentó y disminuyó durante el siglo pasado. A comienzos del siglo XX, el espíritu de la época estuvo decididamente al lado de Burnham cuando Estados Unidos acogió el regreso a las formas clásicas, mientras que las ideas vanguardistas de Sullivan, fueron en su mayoría descuidadas hasta que fueron retomadas por los arquitectos modernistas europeos.

Al margen de estas diferencias, la corriente de la Ciudad Bella, tendría algunas variantes tanto dentro de los Estados Unidos como en Europa. En Norteamérica, surgirían consolidaciones teóricas como la realizada por Charles Mulford Robinson (1869 – 1917), quien a través de la publicación del libro, *Modern Civic Art or the city made Beautiful* (1903), promovería los principios del movimiento de la *Ciudad Bella*, con un énfasis en lo social, sustentado en el efecto que la forma urbana y la belleza de la ciudad, pueden provocar en la población, al lograr un sentido de orgullo y pertenencia por parte de los habitantes de la ciudad.

A partir de hechos como la *National Conferences on City Planning*, realizada en 1909 en Washington D.C., la instalación de la cátedra de *City Planning* en la Universidad de Liverpool, en el mismo año y la realización de la *Town Planning Conference*, realizada por la *Royal Institute of British Architects* en Londres en 1910, el término *City Planning*, es acuñado para designar la disciplina del urbanismo en Inglaterra y Estados Unidos. Estas conferencias y cátedras, promovieron los principios del movimiento de ciudad bella, pero desde un punto de vista académico y de gestión administrativa. El término fue adicionalmente promovido en Estados Unidos por Mr. George Mc. Aneny (1869 – 1953), un periodista neoyorquino, a través de su trabajo, tanto en entidades estatales como asociaciones privadas, la preservación de la ciudad y la planeación de la ciudad. El término *Beautiful City* permaneció en el vocabulario de Mc Aneny durante muchos años, sin embargo, *hermosear la ciudad* y el sentido estético del planeamiento urbano, fue una preocupación periférica para este personaje. En una conferencia realizada en 1914, a un grupo de alcaldes en Nueva Jersey dijo, “ No es en la ciudad bella en la que pensamos, es en la ciudad práctica”. En 1930 escribió, la “ciudad Hermosa [Beautiful city] no es el

objetivo básico de planear, el camino seguro es un programa definido científicamente el que se puede consecuentemente desarrollar, de manera práctica y ordenada”. (STARKS, 2016).

“Proyectar una ciudad, es sencillamente prevenirlo todo para un futuro desarrollo. Es la guía que conduce por causas adecuadas los impulsos de una comunidad hacia una vida mejor y amplia vida.

Superficialmente tiene que luchar con las cosas físicas, (el proyectar las calles, parques, y líneas para el tránsito rápido), per su significación reala es mucho mas profunda. Un plano adecuado de la ciudad tiene una influencia poderosa para el bien, sobre el desarrollo mental de los habitantes. Es la base firme para la constitución de una comunidad sana y dichosa. “City Planning es el arte o la ciencia que guía el crecimiento o desarrollo de una ciudad de conformidad de un plan que atienda las necesidades del comercio y las industrias, y las comodidades, confort y salud del público.

“City planning, significa la anticipación al desarrollo de las ciudades, atendiendo a ella legislativa, financiera y socialmente, antes que las exigencias de una población la haga prohibitiva por lo difícil y costosa. Su falta se traduce en congestión de población y de tráfico, en mala higiene pública y finanzas deficientes.”

City planning, enseña a las ciudades nuevas, los errores de las viejas, dándoles los consejos de la experiencia; determina la relativa urgencia de las distintas necesidades y establece un programa que abarca toda las fase de la vida municipal moderna” (URIBE RAMIREZ, 1924).

A pesar de las variantes, los énfasis y la diferentes denominaciones, los principios del embellecimiento de la ciudad prevalecieron sobre las demás dimensiones del accionar urbanístico a nivel global hasta la aparición y consolidación del movimiento moderno a partir del Congreso Internacional de arquitectura Moderna en 1929.

1.3.5. El barrio jardín suburbano

De manera paralela a los planteamientos de la Städtebau en Alemania, surge una corriente que promueve propuestas urbanas para la solución del hacinamiento y los problemas de higiene que derivan en intervenciones basadas en la integración de la ciudad con el campo y con la naturaleza, y que se denominaría por su propios promotores como la “Ciudad Jardín”. Esta corriente que en principio provenía de ideologías sociológicas iniciadas por Robert Owen (1771 – 1858) y Joseph Fourier (1768 -1830), fue consolidada por Ebenezer Howard³⁰ (1850 – 1928), con un énfasis en resolver

³⁰ Ebenezer Howard publicó en 1898 el libro titulado “To-morrow: a Peaceful to Real Reform”, que posteriormente sería reeditado bajo el nombre “Graden Cities of Tomorrow”, publicado en 1902. En este libro, Howard haría su propuesta de Ciudades Jardín, conceptualizada como un nuevo tipo de ciudad, que buscaba corregir los males de la industrialización, a partir de la formación de un núcleo urbano, con una densidad controlada de población, auto sostenible económicamente y con un ambiente salubre a través de la ruralización de la ciudad. Mas que una propuesta formal, esta estaba centrada en una nueva forma de organización social y económica. En 1900, crea una empresa cuyo objetivo es hacer posible su propuesta de ciudad Jardín. De esta manera, compra un terreno en Letchworth (a 34 millas de Londres), cuyo diseño fue encargado a Unwin y Parker y que posteriormente se construiría.

problemas sociales relacionados con la pobreza y el hacinamiento, a través de la creación de asentamientos urbanos ubicados en medio del campo, entorno a una industria, con el fin de que sus habitantes tuvieran su vivienda cerca de su lugar de trabajo, pero en un entorno salubre en contacto con la naturaleza y con una densidad habitacional baja y controlada, evitando así los problemas de hacinamiento y transporte que se había desarrollado en las grandes ciudades a partir de su industrialización. Adicionalmente, se planteaba una organización económica en forma de una asociación en la que sus habitantes eran también inversores del desarrollo inmobiliario. Lethworth, se construiría, inició su construcción en 1912 y se desarrollaría de manera paulatina y lenta, debido a la dificultad para atraer inversionistas industriales, que localizaran sus instalaciones en la nueva ciudad. Esta solo se consolidó hasta 1938 con unas especificaciones menores de las planeadas en el proyecto inicial.

El diseño de Lethworth fue encargado a Raymond Unwin (1863 – 1940) y Barry Parker (1867 – 1947), quienes ya habían desarrollado un proyecto urbano en el pueblo de New Earswick³¹ para la familia de la industria chocolatera Rowntree, quienes estaban interesados en desarrollar un asentamiento urbano para sus trabajadores en un punto cercano a su fábrica. El diseño planteaba una zona residencial, separada de la fábrica, por un cinturón verde, una parte dedicada a un bosque natural y otra, a juegos. Las casas se dispusieron en hileras, entorno a patios comunes a lo largo de calles peatonales. La naturaleza y un pequeño río, fueron integrados al proyecto. Parker y Unwin aplicaron en este diseño, el principio bajo el cual, lo más esencial en la forma y en el diseño de cualquier objeto decorativo es la tranquilidad. En Lethworth, se les planteaba un problema mayor, debido a que debían diseñar un conjunto urbano completo, con industria, viviendas y una línea de tren. Para el trazado urbano se utilizó un diseño compuesto por avenidas radiales, ronds-points y una plaza central dominada por edificios municipales.

³¹ Pueblo cercano a la ciudad de York en el nororiente de Inglaterra, diseñado por Unwin y Parker, en 1903 para la industria chocolatera Rowntree.



Ilustración 21. Plano de la ciudad Jardín de Letchworth, elaborado por Unwin y Parker. (1904). Fuente: (PURDOM, 1913, p. 42)

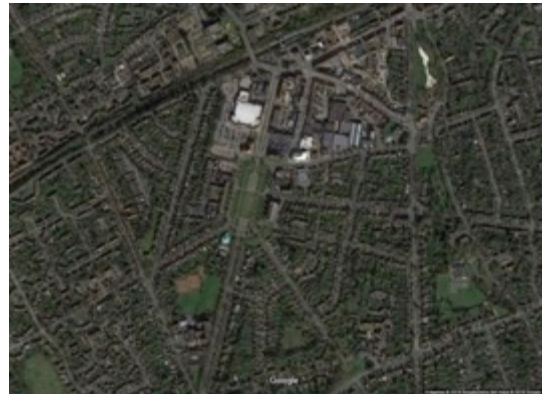


Ilustración 22. Aerofotografía de Lethworth (2018) Fuente: Googlemaps. (Recuperado en enero de 2018)

Posteriormente en 1907, Parker y Unwin, serían contratados para el diseño de un barrio suburbano de Londres, para alojar 8.000 viviendas, que mezclaban diferentes clases sociales, bajo un esquema de asociación cooperativa. Unwin, aplicaría en Hampstead, muchos de los principios del concepto de ciudad jardín desarrollados en Letchworth, sin embargo, su planteamiento estaría enfocado en lo formal, debido a la influencia de Camilo Sitte, en el pensamiento de Unwin. El resultado sería un nuevo modelo de desarrollo urbano, a partir del barrio suburbano ajardinado, que en cierta forma desfiguraría la idea original de la ciudad jardín de Howard, al no ser un conjunto urbano autónomo, alrededor de una industria. De todas maneras, mantendría, parte de su esencia, al servir de espacio para alojar trabajadores, que vivieran cerca de su lugar de trabajo, en un entorno natural, con unas condiciones mucho mas saludables que las de la ciudad consolidada. Hampstead, sería el modelo que continuaría desarrollando por Unwin y Parker en los siguientes proyectos que estuvieron a su cargo, integrando otros elementos, las avenidas parque o parks ways, como en el caso de Wythenshawe, ubicada en el sur de Manchester (Inglaterra), diseñada por Parker en 1930.



Ilustración 23. Plan para Wythenshawe elaborado por Barry Parker en 1930. Fuente: <https://municipaldreams.wordpress.com/2013/04/02/the-wythenshawe-estate-manchester-the-world-of-the-future/>. Recuperado: diciembre de 2017.



Ilustración 24. Vista de la calle Yewtree Ln. En Wythenshawe en Manchester, Inglaterra. (2016). Fuente: Google Street View. Recuperado en diciembre de 2017.

El *barrio jardín suburbano*, tuvo un gran éxito y sirvió de modelo a seguir para el desarrollo urbano de las ciudades en todo el mundo occidental, muy posiblemente, porque el desarrollo de las ciudades jardín, en su concepción original, tenía un esquema de gestión mucho más difícil de cumplir, dado que debía atraer industriales y convencer a nuevos pobladores, ir a vivir muy lejos de sus ciudades de origen. Vale la pena resaltar, que la denominación de *Ciudad Jardín*, sería la que se acuñó en los desarrollos urbanos que se adelantaron en todo el mundo, bajo el modelo del *barrio jardín suburbano*, desarrollado por Unwin y Parker, que si bien, nació a partir de los principios de la *Ciudad Jardín* planteados por Howard en 1898, estos serían más bien una variante.

Con adaptaciones del modelo de Unwin, los barrios jardín suburbanos se extendieron a lo largo de Europa, y posteriormente en Norteamérica y América Latina, con las correspondientes adaptaciones según el contexto social y económico. En algunos casos se combinaron los principios de la ciudad jardín, con el de la ciudad lineal, desarrollada para Madrid por Arturo Soria y Mata (1844 – 1920) en 1892. Igual que en el caso de la Ciudad Jardín, la propuesta de Soria responde a la situación de crecimiento por el desarrollo urbano producido durante la primera industrialización.

Madrid, como muchas otras ciudades, había hecho frente al incremento de población con un crecimiento intramuros. Pero el fuerte crecimiento de la ciudad llevó consigo una degradación progresiva del tejido urbano originando importantes problemas de vivienda. La población obrera se hacina en barriadas marginales en condiciones precarias de higiene y salud. En este marco general, Soria recoge las principales aportaciones del urbanista catalán Ildefonso Cerdá: por una parte la necesidad de conjugar las ventajas del campo y la ciudad; por otro, la oportunidad de integrar el ferrocarril en el desarrollo urbano de la ciudad. Así dando respuesta a los problemas existentes en ese momento, Soria propone la *Ciudad Lineal*, racional y progresista, que quiere resolver de modo sintético al problema higiénico y de vivienda social con la ordenación del territorio, imaginando la nueva ciudad como una arquitectura total concebida en función de la máquina, la circulación y los transportes. (LUQUE VALDIVIA, 2004, p. 859) Estos principios fueron recogidos por Arturo Soria y Mata en un documento publicado en 1892, denominado; Ferro-Carril-Tranvía de circunvalación de Madrid.

El modelo de Ciudad Jardín o mejor, del barrio jardín suburbano, se ha mantenido hasta nuestros días, mediante el desarrollo de suburbios, patrón que se consolidó en Estados Unidos, alrededor de 1950, acompañado de la construcción del imaginario del *sueño americano*, que entre sus premisas planteaba, un modelo de vida en centros urbanos ubicados a las afueras de las ciudades, mediante casas unifamiliares, con jardín, garaje, calles amplias, parques, jardines, y todos los servicios, como colegios, hospitales, oficinas de correos etc. Posteriormente, este modelo se le añadiría un invento de la misma época, el centro comercial, icono de la cultura norteamericana de la segunda mitad del siglo XX y que se repetiría por toda Norteamérica y posteriormente en todo el mundo.

2. BOGOTÁ COMO MONUMENTO

2.1. Arte, política y ciudad

Los primeros monumentos que aparecieron en la ciudad, aunque fueron pocos en su número, posiblemente contribuyeron en gran medida a los cambios y transformaciones físicas y culturales que sufrió la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX. La aparición de esculturas y elementos arquitectónicos diferentes a las representaciones religiosas debieron ser elementos extraños para los habitantes de la ciudad. Más aun si estos se emplazaron en las pocas plazas de la ciudad que eran los hitos de referencia urbana y espacios con actividades comerciales, que en muchos casos, fueron desplazadas por la ubicación de los monumentos, cambiando las dinámicas sociales y culturales de estos lugares.

Los monumentos, posiblemente representaron la presencia del estado en la vida cotidiana de los habitantes, haciendo que la sociedad se distanciara en cierta medida del ámbito religioso e iniciara un proceso de pensamiento más secular y político. Otro aspecto quizá más relevante para los objetivos de este estudio, fue la utilización del arte como estrategia comunicativa de los valores republicanos, y la intencionalidad de embellecer la ciudad. Por primera vez, los ciudadanos de Bogotá, podrían disfrutar de piezas de arte de alta calidad según los cánones de la época, teniendo en cuenta que muchos de los primeros monumentos fueron esculpidos por figuras reconocidas en ámbito del arte mundial permitiendo que el espacio urbano de Bogotá, tuviera obras de buena manufactura, lo cual contribuía a su vez a la calidad del resultado en términos urbanos,

En cualquier caso, los monumentos tuvieron un impacto en la imagen simbólica que los ciudadanos tenían de su ciudad, la cual empezaba a tener una connotación política. Esta intencionalidad política puede ser vista desde la actualidad desde diferentes ópticas. En primera instancia se buscaba afianzar entre los nuevos ciudadanos, los valores propios de la república en construcción, mediante el emplazamiento de “estatuas”, esculturas o elementos arquitectónicos, que a través de los personajes y hechos representados, exaltaban el proceso emancipatorio que logró la liberación de los colombianos del poder español. Los monumentos conmemorativos, sirvieron como estrategia dentro del proceso de consolidación del estado nacional, a través del uso de figuras simbólicas y del arte,

que por su eficacia comunicativa, podrían ser más efectivas para difundir los valores nacionales sobre una población con altos índices de analfabetismo.

Sin embargo, detrás de los detalles de la construcción y simbolismo de los monumentos, se puede observar una marcada relación de poder hegemónico del Estado sobre los ciudadanos. Los promotores de la mayoría de los primeros monumentos fueron el gobierno nacional, y su concepción y desarrollo se dio, sin la participación ciudadana, haciendo que este proceso pueda identificarse como autoritario, contrario a los valores democráticos, que se suponía, contenían estos elementos. Puede que los ciudadanos en ese momento no lo percibieran de esa manera, sin embargo, el hecho impositivo muy seguramente contribuyó en la configuración de las dinámicas de poder que tradicionalmente se han dado entre ciudadanos y el Estado, desde esa época hasta nuestros días. Detrás de las “patrióticas” intenciones, los monumentos reflejaron la situación de conflicto político y déficit económico que vivió Colombia durante sus primeros años de existencia; pero también los intereses de poder de quienes motivaron tales obras.

Las dificultades económicas del gobierno, hicieron que el repertorio de monumentos en la ciudad fuera mas bien poco, si se le compara con la cantidad de monumentos que aparecieron por la misma época en otras ciudades latinoamericanas. Por otra parte y quizá el más interesante de este proceso, es que detrás de la construcción de monumentos, y el simbolismo escogido para los mismos, se materializaron, disputas políticas que se dieron a lo largo del siglo XIX y principios del XX, reflejando a su vez, el conflicto social, económico y cultural que vivía el país es esa época.

Es interesante el análisis que hace Carolina Vanegas³² (2012) sobre esta situación en la investigación denominada, “Disputas Simbólicas en la celebración del centenario de la Independencia”. Este documento elabora un análisis de la relación entre los símbolos utilizados en los monumentos representados y las diferencias ideológicas de los grupos políticos que impulsaron estas obras. El estudio realiza un análisis historiográfico de dos monumentos conmemorativos que se levantaron en Bogotá para la celebración del

³² Carolina Vanegas. Doctora en Historia, línea Historia del Arte en el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Becaria doctoral de CONICET, Argentina. Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, (IDAES-UNSAM, 2011). Artista plástica de la Universidad Nacional de Colombia (2002). Trabajó en la Curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional de Colombia (2000-2007). Su tesis de maestría la premió y publicó el Ministerio de Cultura de Colombia (2012). Es miembro fundador del Grupo de Investigación en Arte Colombiano (IAC) y del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires).

centenario de la Independencia de Colombia: La estatua ecuestre de Bolívar del escultor francés Emmanuel Frémiet y el monumento a Policarpa Salavarrieta del escultor colombiano Dionisio Cortes. El documento evidencia que dentro de los procesos para su concepción y construcción, se dieron conflictos ideológicos entre los diferentes actores, dando como resultado materializaciones que reflejaban tales conflictos, y que la autora denominó “disputas simbólicas”.

El análisis se centra en la disputa sobre la iconografía que debía tener Bolívar, entre una imagen mas militarista versus una más “republicana”, y que se mantuvo en la concepción de las esculturas y pinturas que de éste personaje se realizaron, específicamente la encargada a Antoine Desprey destinada a estar alojada en el centro del Templo al Libertador que se construyó para la celebración del centenario del nacimiento de Bolívar en el Parque el Centenario en 1883; y la de formato ecuestre, encargada a Emmanuel Fremiet (1824 – 1910) para la celebración del centenario de la Independencia que se instaló en el Parque de la Independencia en 1910.

Una situación similar, surgió ante el planteamiento de reemplazar el Bolívar de Tenerani, por la escultura ecuestre de Frémiet para celebrar el centenario de la independencia de 1910, argumentando que el tamaño e importancia de la Plaza de Bolívar, estarían mas acorde con un monumento ecuestre, al considerarse más pertinente por reflejar la verdadera esencia del personaje de Bolívar, que tuvo un rol mas bien militarista. Luego de varios debates y propuestas, la discusión fue dirimida y “la estatua de Tenerani se mantuvo en el lugar fundacional de la tradición republicana colombiana, junto a la Catedral y la casa de gobierno mientras que la estatua de Frémiet, fue ubicada en el extremo norte de la ciudad – considerado el foco de desarrollo del momento-, junto a los pabellones de la exposición Agrícola e Industrial inspirados en los que se levantaron en las exposiciones universales. El Parque de la Independencia, conformado por dichos pabellones y su contenido, jardines, fuentes, y la estatua de Bolívar, simbolizaban los ideales de civilización y progreso que fueron centrales en la celebración del centenario” (VANEGAS CARRASCO, 2012)

Una situación similar se dio unos años más tarde, cuando el Gobierno Nacional a través del Ministerio de Obras Públicas dirigido por Laureano Gómez, financió las obras de mejoramiento del Parque el Centenario, para la celebración del día de la independencia

de 1926. “En esa ocasión se eliminó una verja de hierro que lo rodeaba, se decoraron los jardines al estilo francés, se agregó alumbrado público, se construyeron fuentes ornamentales, se sembraron árboles y se emplazaron los bustos de Atanasio Girardot, José María Córdova y Juan José Rondón, creados por Francisco Antonio Cano (MONSALVE, 2013, p. 67)”. Asimismo en el Parque fueron emplazadas dos fuentes con esculturas (de un niño una con un delfín y otra con un cisne y 16 sapos que botaban agua por la boca); y la escultura de la “Rebeca” en el estanque existente. La Rebeca fue la primera escultura en el espacio público que representaba a una mujer desnuda. Este hecho es significativo si se tiene en cuenta que para la época en que fue instalada la Rebeca, la sociedad colombiana seguía siendo muy conservadora, y el hecho fue tomado por muchos con indignación. Más interesante aún, es el hecho de que la instalación de esta escultura fue promovida bajo el gobierno de Pedro Nel Gómez, perteneciente al partido conservador colombiano, caracterizado por ideas tradicionalistas y apegadas a la moral católica. La verdad es que este gobierno promovió cambios en la Ley de instrucción pública (educación), eliminando el poder de la educación pública al clero y en ese contexto, la introducción de la Rebeca fue el reflejo de un interés gubernamental de actualizar y modernizar la educación. Adicionalmente, este hecho representa otro cambio. Por primera vez se realiza una escultura en el espacio público de la ciudad, que no conmemora un personaje histórico y su razón de ser estaba explícitamente relacionada con el embellecimiento de la ciudad. Adicionalmente representa un paradigma del cambio que se venía desarrollando en cuanto a los motivos de representación de los monumentos, que en principio solo estaban asociados a personajes pertenecientes a los héroes de la independencia y que a partir de la década de 1880, empezaron a representar otro tipo de personajes, como líderes de la cultura, la ciencia y otros personajes históricos, tales como la reina Isabel de España y Cristóbal Colón. Sobre éste último caso llama la atención que los personajes representados son originarios de España lo que iría en contravía de la tendencia de conmemorar hechos y personajes patrióticos, y en ese orden de ideas resulta contradictorio honrar la memoria de estos personajes que representan la opresión colonizadora española. Este hecho puede ser explicado en dos situaciones, por una parte, los gobiernos de finales de siglo empezaron a tener la necesidad de insertar al país en las dinámicas económicas globales, promoviendo una apertura de la economía y por esa vía una apertura cultural que permitiera poner al país al nivel de países más desarrollados. En esa medida la conmemoración de estos personajes es el reflejo de esos cambios en el pensamiento político y cultural, esta situación se refuerza con los cambios

en el perfil de los líderes políticos y presidentes de la república que eran ahora hombres dedicados a la política y las ciencias sociales, en oposición a los primeros presidentes del país que por décadas siempre fueron militares y hombres dedicados a la guerra. De esta manera, se observa que hay una relación entre los cambios políticos y las formas y hechos representados través de los monumentos y esculturas instaladas en el espacio público a finales del siglo XIX y principios del XX.

En conclusión, se observa una tensión interesante, sobre la relación entre las intencionalidades estéticas y los objetivos sociopolíticos. Específicamente si los hechos urbanos son la consecuencia de dinámicas sociales en un momento determinado o si por el contrario son los hechos urbanos instrumentos estratégicos de acción política.

2.2. Monumento a los Mártires de la Patria.

Elaborar la historiografía del Monumento Obelisco a los Mártires de la Patria, implica revisar los hechos relacionados con este bien, que se remontan al siglo XVIII, cuando el terreno donde se localiza hoy el monumento se constituía en un erial de la administración colonial que fue adquirido por el español Juan Alonso Núñez de Jaime.

Uno de los valores que se le atribuye al obelisco de los mártires como parte de su naturaleza monumental, esta relacionada con su importancia histórica y su implícita instrumentalización para evidenciar y conocer hechos relacionados con la historia del país y de la ciudad. Como ningún otro monumento en el espacio publico de la ciudad, el obelisco a través de su materialización e intenciones estéticas y simbólicas, tiene la capacidad promover la reflexión ciudadana a través de su potencial para entablar relaciones con hechos, personajes y formas de pensar de diferentes momentos que fueron decisivos en la historia política de Colombia y del desarrollo urbano y arquitectónico en Bogotá.

Como ningún otro monumento en la ciudad, en términos de su concepción y composición formal, el obelisco tiene una relación tan fuerte con el lugar y espacio urbano donde fue emplazado, ya que la plazoleta de los mártires fue escenario de las ejecuciones acaecidas sobre los próceres de la independencia de Colombia, hecho que motivo su construcción.

Así mismo su concepción y las intenciones que motivaron su edificación, estuvieron llenas de vicisitudes propias de los conflictos acontecidos durante la segunda mitad del siglo XIX en el proceso de consolidación de la naciente república, dando lugar a una materialización que se dio a dos tiempos, dado que su concepción se desarrolló en dos momentos diferentes y por dos artistas diferentes, separados por más de dos décadas de tiempo, dando como resultado una materialización producto de dos formas de pensar la arquitectura.

Posterior a su construcción, el monumento fue objeto de transformaciones como modificaciones, mutilaciones y desplazamientos espaciales que dan cuenta de las concepciones artísticas de otro momento histórico del desarrollo urbano de la ciudad, hasta ser objeto del abandono producto del deterioro urbano que tuvo el lugar.

En este orden de ideas, el análisis histórico hace un recuento de los hechos históricos relacionados con el monumento, estructurado en los principales momentos de su devenir histórico: antecedentes coloniales, concepción y construcción, inauguración y trayectoria, para al final hacer un análisis historiográfico que permita observar su intencionalidad estética.

Antecedentes coloniales - La Huerta de Jaime

La Plaza de los Mártires donde se emplaza el monumento, tiene como primer antecedente la antigua "Huerta de Jaime" que se empezó a denominar de esta manera, a finales del siglo XVIII debido al nombre de uno de sus primeros propietarios, llamado Don Juan Alonso Núñez de Jaime quien luego de comprar el predio, lo destinó para el cultivo de árboles frutales y hortalizas. Posteriormente, el predio se convirtió en un lugar de uso público como espacio de esparcimiento de los habitantes de la ciudad. Para conocer un poco más de la historia de este lugar se transcribe a continuación un fragmento del relato realizado por José Manuel Marroquín, titulado "Investigaciones sobre algunas Antigüedades" publicado en 1866 en el libro "Museo de cuadros de costumbres y variedades de José María Vergara y Vergara. Tomo II". (VERGARA, 1886)

"Don Juan Alonso Núñez de Jaime, cuyo nombre se ha perpetuado en cierta plaza de funesta celebridad, nació en la ciudad de Castellón de la Plana, en el reino de Valencia, a fines del siglo XVII o a principios del XVIII, que sobre este punto no están conformes los testimonios que he podido consultar; mas lo que está fuera de toda duda es que en el año de 1724, siendo todavía mozo, se

embarcó para las Indias, y que en el mismo año arribó al puerto y ciudad de Cartagena, en la que permaneció hasta el de 1730 dedicado al comercio, y en la que casó con doña Clemencia de Sandoval, que fue luego conocida en Santafé por el sobrenombre de la Piringa. Pasó a esta ciudad en el año dicho, y según parece, dio de mano a su primitiva profesión, pues no resulta que aquí se hubiera ejercitado en la mercadería. Es de presumirse que vendría con muy buenos dineros, pues apenas establecido en la capital del Virreinato, le vemos ya dueño de dos de las casas altas de la Calle de San Miguel, de las que ya no quedan vestigios y en cuyo asiento se habían edificado ya otras por los años de 1800.

Estaban comprendidos por entonces en los ejidos de la ciudad el terreno que hoy forma la modernamente llamada «Plaza de los Mártires»; y los que han servido de asiento a los edificios que la cierran; pero en la parte oriental de lo que hoy es plaza, había cedido el Cabildo, años hacía, a doña Beatriz de Lugo, que se decía descendiente del Adelantado don Alonso Luis de Lugo, el área suficiente para construir una casa, con huerta y con todas sus dependencias.

Y ora fuese por la vaguedad de los términos en que se había hecho la cesión, ora por el poco caso que el Cabildo debía de hacer en esos tiempos de terrenos eriales e improductivos como aquellos, los herederos de la doña Beatriz fueron poco a poco reputándose dueños, no solamente del terreno que legítimamente les correspondía, sino también de todos los que arriba mencioné. Y acaeció que, queriendo nuestro valenciano hacerse a ellos para los fines que adelante veremos, los herederos de la Lugo no tuvieron dificultad en vendérselos, y así lo hicieron por la suma de 180 patacones, sin que ni ellos ni don Juan Alonso hubiesen andado muy melindrosos en el examen de los títulos de propiedad. La escritura de venta fue otorgada en el año de 1732.

Una vez en posesión de su nueva finca, el hidalgo Núñez de Jaime intentó establecer allí una tenería, y aun empezó a levantar una ramada con aquel fin; mas, sin que pueda saberse por qué causa, no tardó en desistir de su empeño, y lo que hizo fue edificar una buena casa en el paraje que hoy ocupan algunas de las muy ruines y miserables que por el este limitan la plaza.

Como el don Juan Alonso era por la cuenta emprendedor y amigo de sus comodidades, y como por otra parte había tela de donde cortar, la huerta de la casa vino a tener unas dimensiones que hoy no parecerían exiguas para un potrero. Era Núñez de Jaime, en extremo aficionado a la horticultura, como buen valenciano, y así fue que, a la vuelta de pocos años, ese mismo suelo que vemos hoy en parte cubierto de edificios, en parte empradizado de carretón y de otras yerbas, y en parte cruzado por senderitos, se vio enriquecido con abundantes y bien cultivadas hortalizas y flores, y sombreado por árboles frutales tan variados y hermosos cuanto lo comporta la escasa disposición que para producirlos y alimentarlos tiene nuestro clima y nuestro suelo.

Por muy venturoso se tenía el santafereño y por no poco afortunada la santafereña que cultivaba la amistad de don Juan Alonso y de la Piringa, pues no había cosa como dar un paseo por la Huerta de Jaime y como el salir de ella con los bolsillos o el pañuelo atestados de camuesas y duraznos. Los profanos se alampaban por aquellas y otras frutas, contemplándolas con ojos codiciosos por fuera de las tapias.

Los pilluelos más atrevidos de la época concibieron más de una vez el temerario designio de escalarlas; pero los ladridos de un mastinazo disforme que guardaba el huerto, dieron siempre al traste con aquellas empresas.

Aquí dejan un gran vacío los manuscritos de donde he tomado estos apuntes, y no vuelve a hacerse mención del valenciano ni de su huerta sino en una sentencia que lleva la fecha de 1744, en la que se declara que los herederos de don Juan Alonso Núñez de Jaime no poseen los terrenos de que hablo sino en virtud de una usurpación hecha al Común y en que se ordena que sean despojados de ellos y arrasadas las tapias que cerraban la huerta.

De aquí se infiere que el valenciano había muerto ya por ese año, y si la sentencia tuvo o no su cumplida ejecución, díganlo el actual estado de la Huerta de Jaime y los escasos vestigios que en ella quedan de los duraznos y de los camuesos.”



Ilustración 25. Localización de la Huerta de Jaime en el Plano de Bogotá 1790. Elaboración propia sobre el plano tomado del Atlas Histórico de Bogotá Cartografía 1791 – 2007. Autores: Marcela Cuéllar Sánchez Germán Mejía Pavony. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

La huerta de Jaime como Patíbulo de los Próceres de la Patria

A partir de 1744, el predio donde se ubica el monumento, se convirtió en lugar público, usado por los habitantes de la ciudad, como espacio para el esparcimiento y recreación hasta principios del siglo XIX, cuando el terreno sirvió de lugar de fusilamiento de los líderes y colaboradores del proceso emancipador, por parte del pacificador Pablo Morillo en su campaña por la reconquista de la Nueva Granada. La mayoría de las ejecuciones se realizaron en el año 1816 cuando fueron ejecutados allí, varios de los héroes de la Independencia:

“El español escogió adrede esta plaza, abierta por el frente y circunvalada de paredes de tierra, como un lugar propicio de expiación. Vese dominada por la ciudad, pues queda a su extremo central y adonde de todas partes puede mirársela y cuanto en ella pasa. Hacia el fondo se levantaba el suplicio, como para que se ostentase más visible” (ORTEGA D. , 1959, p. 328).

Pablo Morillo, se encontró entonces con una población que no solo se preparaba para luchar en batalla, sino que ideológicamente se encontraba fortaleciéndose, y resolvió atacar cortando las intenciones independentistas emprendiendo una represión contra el pueblo granadino, conocida como el Régimen del Terror. En crónicas se puede encontrar las aterradoras historias de las muertes de los próceres allí sacrificados:

“Al doctor José María Carbonell, joven prócer, se le sacrificó cruelmente por el implacable Morillo, en la huerta de Jaime, el 19 de junio de 1816. Para mayor escarmiento de lo patriotas se resolvió que muriera ahorcado; pero el verdugo fue tan torpe en la ejecución, que, mal arreglada la cuerda, quedó la víctima suspendida en el aire, sufriendo horribles contorsiones y fatigas, hasta que uno de los soldados de la escolta le hizo la caridad de darle un balazo en el pecho, que lo

remató después de prolongada agonía (...) parece que el ideal de los criminalistas hubiese sido ocasional la muerte de los condenados por medio de sistemas que produjeran horribles tormentos". (CORDOVEZ, 2006, p. 1391)

"Valientes, fue García Rovira que soportó sin quejarse las amarras de cuero que le torturaron la piel durante días antes de que le quebraran el espinazo en la Huerta de Jaime. Valientes fueron quienes no pensaron en el sufrimiento de sus familiares a la hora de llevar la revolución hasta el límite de la muerte. Valientes, en fin, fueron aquellos que, a diferencia de Fernández Madrid, se negaron a escribir cartas de retractación a Pablo Morillo." (MONTROYA, 2010)

Posteriormente, muchos de los sentenciados a muerte y abatidos en este periodo, fueron rememorados en el monumento, mediante la inscripción de sus nombres en las placas adosadas al monumento, entre los que cabe destacar, Policarpa Salavarrieta, Antonia Santos, Mercedes Abrego, Camilo Torres y Antonio José de Caldas.



Ilustración 26. Localización de la Huerta de Jaime en 1810, muestra como el espacio ya era considerado parte de el área urbana, al representarlo en color amarillo. Fuente: Plano geométrico de Santafé de Bogotá (1810). Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)



Ilustración 27. Localización de la Huerta de Jaime en un plano con fecha cercana a 1818, donde por primera vez aparece referenciada la “Huerta de Jaime”. Fuente: Plano geométrico de Santafé de Bogotá (1810). Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

Años más tarde y luego de la independencia del país, en 1839 el espacio pasó a manos de Alejandro Carrasquilla quien edificó la Quinta de Segovia, que incluía doce tiendas sobre la plaza y unos baños públicos. (QUIJANO, 1989, p. 56)



Ilustración 28. Localización de la Huerta de Jaime en el “plano topográfico de la ciudad de Bogotá (1848)”. Fuente: Atlas Histórico de Bogotá Cartografía 1791 – 2007. Autores: Marcela Cuéllar Sánchez Germán Mejía Pavony. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007.

Concepción y construcción

Entorno político a mediados del siglo XIX

El ordenamiento político que tuvo el país luego de la independencia de España, estuvo marcado, como bien se conoce, por rivalidades alrededor del sistema de gobierno en términos de su organización de tipo centralista y federalista, que mas adelante degenerarían en la polarización entre partidos liberal y conservador. Esta polarización posteriormente estuvo acompañada de otro tipo de debates relacionados con la injerencia de la iglesia católica en la vida política del país, los cuales desencadenaron violencia a través de guerras civiles y una división social según el credo político. Una situación un tanto complicada para un país que estaba sumido en la pobreza socioeconómica desde su nacimiento, luego del grito de independencia. Aun más para el desarrollo de una ciudad que empezó a crecer de manera importante en términos de población a partir de la mitad del siglo XIX, lo cual dificultó el desarrollo de expresiones artísticas y conmemorativas en el espacio público de la ciudad como si se adelantaron en otras capitales latinoamericanas.

En este ambiente aparece la idea del monumento Obelisco los Mártires de la Patria, pudiendo con ello dilucidar y explicar en parte su idealización en el año de 1850, la espera de 23 años para su materialización y el porque de la escogencia de un motivo tan extraño a la cultura del país como la figura de un obelisco.

La concepción del Monumento Obelisco a los Mártires

Bogotá, al ser la capital de la nueva república, fue escenario de las primeras manifestaciones del culto a la patria, sumado a que el régimen político de corte liberal liderado en muchos casos por masones, como Tomás Cipriano de Mosquera(1845 – 1849), José Hilario López (1849 – 1853), José María Obando (1853 – 1854) y José María Melo (1854), promovieron la aparición de representaciones de culto en la ciudad, diferentes a las de la religión católica, en cierta manera buscando con ello educar y promover la idea de amor a la patria, que se requería para consolidar el proyecto de nación.

Mediante la ordenanza no. 112 del 23 de octubre de 1850 expedida por la Cámara Provincial de Bogotá, ordenó que *“la plaza denominada de Jaime, situada al occidente de la ciudad, se denominará en lo sucesivo Plaza de Los mártires y que en el su centro se levantara una modesta “columna” de piedra de sillería, en la cual se inscribieran los nombres de los Próceres de consagración pública que allí murieron sacrificados por su amor a la independencia de América, y a continuación la siguiente inscripción: “La provincia de Bogotá honra a su memoria”.*

La ordenanza continua estableciendo que en la base de la columna se inscribirá: “la Cámara de la provincia de Bogotá, año de 1850” (BORDA, 1892).

Al año siguiente, la ordenanza 164 del 24 de octubre de 1851, expedida por la Cámara provincial de Bogotá, otorgó a la Gobernación de la provincia un crédito para los gastos del año 1852, a fin de sufragar varios sueldos y obras necesarias de esta entidad, entre las cuales se apartó la suma de cuarenta y ocho mil reales para la erección de una columna en la Plaza de los Mártires. (CÁMARA PROVINCIAL DE BOGOTÁ, 1851)

En este mismo año, se contrató al arquitecto Thomas Reed para que levantara un monumento *“dedicado a la memoria de los mártires de la independencia”.* (ESCOVAR, MARIÑO, & PEÑA, 2006, pp. 238 - 239)

A pesar de contar con los diseños, las obras de construcción no se iniciaron hasta 23 años después, situación muy similar al proceso que tuvo la construcción del Capitolio Nacional, en las que también participaba Thomas Reed, debido a la crisis política que reinó en el país durante las siguientes dos décadas.

Cabe resaltar aquí el paralelismo del la concepción y construcción del Obelisco, con la del Capitolio Nacional, teniendo protagonistas comunes a su autor, Thomas Reed (1817 – 1878) y Mario Lambardi (1852 – 1915), quienes participaron el primero en su concepción inicial y el segundo en la construcción.

La escogencia de un obelisco como motivo de representación de la conmemoración de los mártires de la patria, se hace extraña teniendo en cuenta que lo establecido en la ordenanza que motiva su construcción es una *“columna de piedra de sillería”.* Así mismo,

la ciudad hasta mediados del siglo XIX, aun tenia un paisaje colonial, caracterizado por la estructura urbana de retícula y la arquitectura colonial mas bien austera y sencilla donde sobresalían iglesias y algunas plazas en las cuales se ubicaban fuentes de agua; y especialmente todas las representaciones artísticas estaban dedicadas al culto de temas religiosos.

A pesar que no existe un documento que explique las razones por las cuales se decidió representar la conmemoración a los mártires de la patria con la figura de un obelisco, si es posible plantear como hipótesis que existe evidencia de que su escogencia puede estar relacionada con la filiación de pensamiento de quienes ordenaron su erección.

La idea del monumento aparece durante la presencia de un ordenamiento político de corte liberal que se dio en un breve lapso de tiempo, en la década del cuarenta y primera mitad de los cincuentas, caracterizado por sistemas político- sociales progresistas, que promovían un estado laico menos apegado a las tradiciones religiosas. Hasta la aparición de la estatua de Simón Bolívar en la Plaza Mayor, las únicas representaciones existentes en la ciudad, guardaban culto a santos religiosos en el marco de la devoción católica reinante. Adicionalmente, estas representaciones se encontraban al interior de viviendas e iglesias o adosadas a sus fachadas.

En este sentido cabe profundizar sobre la relación de la concepción del monumento y la suscripción masónica de sus protagonistas. El monumento Obelisco a Los Mártires, fue diseñado por Thomas Reed, quien fue un reconocido masón³³ en la historia de esta institución en Colombia. Thomas Reed, arquitecto de origen danés, fue contratado por el gobierno del presidente Tomas Cipriano de Mosquera para diseñar el Capitolio Nacional en 1849 y la gestión para su traslado a Bogotá para este fin, estuvo a cargo de Manuel Ancízar (1812 – 1882), quien actuaba como Ministro plenipotenciario de Colombia en Caracas, donde Reed residía por entonces. Ambos funcionarios son masones reconocidos colombianos y la vinculación de Thomas Reed con la masonería, ha sido asumida por algunos autores como la principal causa de su vinculación con el gobierno de Tomas Cipriano de Mosquera³⁴ (SALDARRIAGA, ORTIZ, & PINZÓN, 2005).

³³ "Thomas Reed fue iniciado en Bogotá el 31 de octubre de 1849 y recibió el grado 18 de capítulo Rosacruz, Estrella del Tequendama. En La Historia de la Masonería en Colombia de Américo Carnicelli, figura el nombre de Reed en los listados de las directivas de Dignidades y Oficiales de esa misma logia en 1852 y en 1853.

³⁴ En el libro dedicado a Thomas Reed, escrito por Alberto Saldarriaga en compañía de otros autores, se realiza un análisis historiográfico de la relación de este personaje con la masonería.

En este marco de vaivenes políticos y sociales, Bogotá no fue ajena a la injerencia que tuvieron las disputas políticas en el país a mediados del siglo XIX. Esta situación explicada de manera clara por el líder político Salvador Camacho Roldán (1827 – 1900), quien en sus memorias, hace un recuento de la situación vivida en la década de los cincuenta, las cuales estuvieron marcadas por la expulsión de los Jesuitas y el incremento de la masonería en Bogotá entre otros asuntos. Según Camacho Roldán, la asociación masónica fue fundada en 1847, por algunos ciudadanos españoles pertenecientes a la compañía dramática que dirigía el señor Fournier y a la cual se incorporaron personalidades y dirigentes políticos.

En este orden de ideas, se puede inferir que la escogencia del obelisco como figura para representar a los mártires de la patria, podría haber tenido una explicación en la filiación a la masonería de su autor, así como de quienes contrataron sus servicios, buscando en parte, imponer una forma de pensar mucho más racional, en un entorno de pugnas políticas donde lo religioso y conservador parecían reinar. Como se verá mas adelante, tanto las columnas como los obeliscos fueron usados para simbolizar la victoria de la vida sobre la muerte, expresando la trascendencia de los personajes y hechos que son objeto de conmemoración.

Otro aspecto interesante, tiene que ver con la localización y orientación del monumento en el momento de su emplazamiento. Tanto en aerofotografías, como en fotografías tomadas en la década de 1930, se evidencia que la orientación del monumento se encontraba alineado con las coordenadas geográficas a diferencia de su orientación actual en la que los ejes de simetría se encuentran alineados con las vías perimetrales de la plaza donde se encuentra ubicado. Así mismo, su localización exacta estaba unos metros más hacia el oriente, lo cual evidencia que el monumento fue relocalizado y posiblemente desmontado y montado nuevamente en su posición actual en algún momento, desconociéndose la fecha exacta de esta intervención. La orientación original del monumento permite inferir que existió una intención artística en el emplazamiento del monumento, al relacionarlo con el simbolismo de los obeliscos y su orientación con los ejes cardinales y específicamente con la salida del sol. Adicionalmente, las inscripciones en el monumento tiene un orden de lectura, que también puede estar asociado a la forma como se disponían los textos y jeroglíficos de los obeliscos en el antiguo Egipto, los

cuales se leían como un libro iniciando en la cara sur y continuando con la oriental, norte y occidental. En el caso del obelisco a los Mártires, la inscripción principal que se encuentra en la cara sur, puede considerarse la cara principal por donde se inicia la lectura de las inscripciones, que además están organizadas en orden cronológico, a excepción de algunos textos que parecieran haber sido adicionados posteriormente.

No se cuenta con la información suficiente para explicar la presencia de 12 pilastras que se encontraban dispuestas en forma concéntrica y circular al obelisco. Sin embargo, cabe la posibilidad de proponer como hipótesis que estos elementos funcionaran junto con el obelisco como un reloj solar. Esta hipótesis se respalda, en la orientación original del obelisco, que como ya se dijo, presentaba sus ejes de simetría alineados con las coordenadas geográficas.



Ilustración 29. Gráfico de elaboración propia a fin de mostrar la orientación del obelisco en su posición original sobre aerofotografía de 1936. Se puede observar como la orientación de los ejes centrales del obelisco esta alineada con las coordenadas norte sur. Posteriormente esta orientación y ubicación fue modificada como se presenta en la actualidad. Fuente: (Instituto Geográfico Agustín Codazzi., 2010)

Un aspecto relevante en la concepción inicial del monumento, tiene que ver con la participación de Thomas Reed y la no atribución de su autoría por parte de muchos historiadores, si se pone en consideración que el término “autor” se refiere a quien concibe o crea la obra. Sobre el particular, se debe ratificar que la idea general del conjunto es de Thomas Reed y que los planos originales fueron modificados y complementados por Mario Lambardi mediante la inclusión de esculturas y fuentes en el basamento. Aunque no se conocen los planos o gráficos originales de la obra, la descripción que se realizó en su momento lo confirma.

Reed diseñó un monumento que se decía “consta de una gran base con pedestales que se proyectan en los lados figurando tumbas, donde van inscritos los nombres de los próceres, i encima un obelisco que disminuye insensiblemente, siendo de poca la diferencia entre la extensión de la base i de la cúspide”. (ESCOVAR, MARIÑO, & PEÑA, 2006)

Adicionalmente, al estudiar las proporciones del monumento se evidencia que se utilizó el mismo régimen de medidas que fue empleado por Reed para el Capitolio Nacional, y que es descrito en la monografía realizada por Alberto Corradine en el libro: “Historia del Capitolio Nacional de Colombia”.

*“La circunstancia especial de haber hecho en Alemania sus estudios, el diseñador del Capitolio señor Thomas Reed, ha permitido encontrar el sistema de medidas adoptado para su modulación, pues como es de conocimiento general, el sistema decimal que fue adoptado mediante la ley de 25 Germinal del año IV (14 de abril de 1795) por la Asamblea Francesa, no se popularizó en el mundo Europeo sino después de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido ha resultado muy fructífero el estudio de las medidas del Capitolio y su análisis que como resultado final, puso de manifiesto la constante existente en la distancia entre ejes de ventanas, que es de 3,765 m aproximadamente, con lo cual al confrontarlo con todos los sistemas de medidas utilizados en Europa, se llega con facilidad a señalar que todas las medidas utilizadas en el Capitolio se apoyaron directamente en el empleo del **pie prusiano**, como medida básica, y el múltiplo formado por 12 pies de 0,31385 metros. (equivalentes a 3,7662 metros.) denominado **ruthé** o **doble toesa**. Esta medida es algo menor que la del pie inglés (0,10479 mc./u y los 12 pies ascenderían a solo 3,65748 m. Medida bien distinta de la anterior), por lo cual se aprecia fácilmente la diferencia. Esa misma dimensión se encuentra presente en las alturas de las ventanas, tanto como en las distancia entre ejes de muros en los corredores y n todos los recintos. En algunas ocasiones se puede establecer con claridad la relación con múltiplos y submúltiplos en el dimensionamiento de muchas partes o elementos....”*

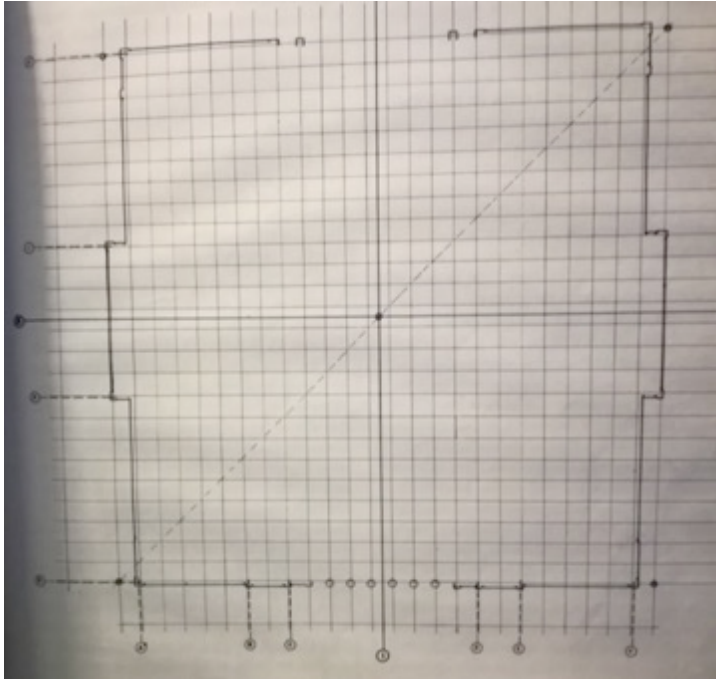


Imagen 1. Plano con la modulación utilizada por Thomas Reed en el diseño del Capitolio, empleando para tal fin el "Ruthe" prusiano o doble toesa, equivalente a 3,7662 metros. Fuente: (CORRADINE, 1998)

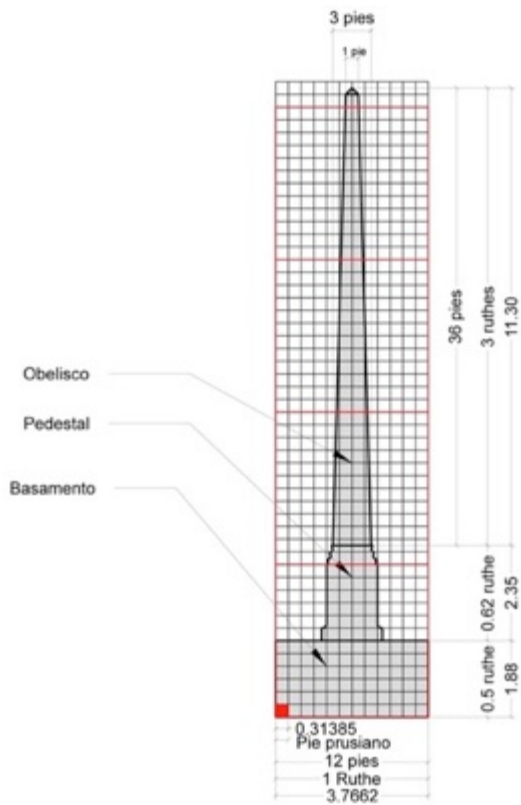


Ilustración 30. Plano de alzado del monumento Obelisco a los Mártires con la modulación que se presume utilizó Thomas Reed para su diseño, utilizando el "ruthe" prusiano como unidad de proporción de medidas.

Como se puede observar en el gráfico, las dimensiones del monumento coinciden con el régimen de proporciones utilizado por Thomas Reed en el diseño del Capitolio, en el cual utilizó una modulación basada en el pie prusiano como unidad de proporción para la definición de sus medidas. Al hacer el mismo ejercicio con los vestigios existentes, de los elementos decorativos (pinjantes) que sirven para rematar el basamento en sus esquinas, estos presentan una modulación diferente a la del resto del obelisco, lo que permite inferir que estos elementos no estaban contempladas en el diseño original.

Otro aspecto, que respalda esta hipótesis, está relacionada con el carácter de sobriedad que Thomas Reed le imprimió a la mayoría de sus obras, incluyendo el Capitolio como ejercicio más cercano al obelisco, el cual además estaba inserto en los planteamientos de la arquitectura internacional del momento. La arquitectura ejecutada en el simple campo académico, como es la diseñada por los estudiantes de las escuelas de Bellas Artes de Bruselas o de París, durante la primera mitad del siglo XIX, se encontraban por las soluciones formales con ejes de simetría, plantas desarrolladas siguiendo formas geométricas simples como círculos o cuadrados, acompañados de un modelo ornamental sobrio y severo. (CORRADINE, 1998, p. 61)

No existe información suficiente para afirmar si las esculturas y elementos decorativos dispuestos en los vértices del basamento, hacían parte del diseño de Thomas Reed, sin embargo es posible formular como hipótesis, que el diseño no las contemplaba; toda vez que el estilo del arquitecto Reed, el cual puede ser visto en muchas de sus obras, corresponde a búsquedas por la sobriedad y bajo los cánones de belleza neoclásica, donde el valor artístico se encontraba en el uso de volúmenes simples, manejo de proporciones y fachadas con paramentos casi planos, trabajados con juegos muy sutiles entre lo plano y la profundidad, y una ornamentación mínima. Se podría decir que Reed, se apartaba de la ornamentación excesiva y la inclusión de esculturas y elementos adicionales al edificio. A pesar de que las incluyó en algunos de sus proyectos, estas eran de inspiración grecorromana. Esto se evidencia en los diseños del Capitolio Nacional y el Panóptico Nacional, por nombrar, los más cercanos al obelisco en términos temporales y geográficos, en los cuales no se incluían grandes ornamentaciones.

En este orden de ideas, se puede decir que el autor del obelisco a los Mártires de la Patria, tuvo como autor principal al arquitecto Thomas Reed. Sin embargo el diseño

inicial, muy seguramente fue complementado casi treinta años después por el Italiano Mario Lombardi, quien le añadió algunos elementos decorativos como esculturas y gárgolas, buscando una solución formal mucho más cercana a las corrientes estilísticas que predominaban en la segunda mitad del siglo XIX, que estaban permeadas por ideas menos academicistas y que buscaban inspiración no solo en la cultura grecolatina sino también en la arquitectura gótica entre otros lenguajes arquitectónicos.

Retomando la idea

La inestabilidad política explica en parte, la espera que tuvo la idea del monumento, para que pudiera concretizarse, 27 años después de su ordenación en 1850. Incluso en 1861, la idea de usar la antigua Huerta de Jaime, (que para entonces se denominaba Plaza de los Mártires), como patíbulo, fue retomada cuando el general Tomás Cipriano de Mosquera dio muerte sin previo juicio, a Don Placido Morales, el doctor Andrés Aguilar y el Coronel Ambrosio Hernández, durante la “Toma de Bogotá” en el marco de la guerra civil de 1860 – 1862 (CORDOVEZ, 2006, pp. 316-326).

La idea de retomar la construcción del monumento nace en medio del surgimiento de la banca privada colombiana en la década de 1870, gracias al auge de las exportaciones que se iniciaron a mediados del siglo y que permitieron una recuperación y mejoramiento de la economía nacional, la cual se había contraído como consecuencia de los desajustes institucionales producto de la independencia. Así mismo, se dio en la segunda presidencia de Manuel Murillo Toro, quien se destacó por su perfil muy liberal, una política de mínima intervención del Estado, lo que derivó en el desarrollo de una economía de libre acción y máximo ejercicio de la iniciativa privada.

“Al Estado sólo le dejó la órbita de la prevención y de la sanción de los delitos, la conservación del orden público y la defensa del país; desconfió del exceso del poder público. El Estado para Murillo debía ser, ante todo, laico, fuera de la órbita de la injerencia confesional. La tolerancia política y religiosa debía ser la principal directriz del gobierno: Estado libre, creencias libres y el culto libre. En esta tesis se adelantó a su época, llegando a presentar un proyecto de ley sobre asuntos eclesiásticos que fue acogido favorablemente por el delegado apostólico monseñor Lorenzo Barili, pero que fue criticado e inaceptado por el partido conservador y por la jerarquía eclesiástica granadina.” (CASTAÑO, 1993)

El 20 de julio de 1872, se realizaron en Bogotá los festejos del aniversario número sesenta y dos de la proclamación de la independencia nacional, actos

conmemorativos y una procesión cívica por la principales calles de la ciudad, que se encontraban adornadas con festones, coronas, banderas y cuadros diversos alusivos a la festividad. La inmensa procesión cívica desfiló por varias calles de la ciudad hasta llegar a la Plaza de los Mártires, con la concurrencia de todos los funcionarios civiles, el cuerpo diplomático, el prelado arquidiocesano, varias sociedades, la Universidad, colegios públicos y privados, una caravana ecuestre compuesta de señoritas y caballeros, la imponente legión Páez, formada de 17 columnas y dirigida por el veterano General Emigdio Briceño y la mayor parte de la guardia colombiana. (BORDA, 1892, p. 38)

En la plaza de los mártires que se encontraba adornada con motivos alusivos a la celebración, se detuvo la procesión para escuchar los discursos de figuras políticas y capitalinas pronunciando palabras a la memoria de los mártires de la patria. Este hecho fue registrado en una crónica narrada por José María Cordovez Moure:

En el centro de la antigua Huerta de Jaime, hoy Plaza de los Mártires, se levantaba alta pirámide adornada de coronas de cipreses y siemprevivas, con los nombres de todos los patriotas que sellaron con su sangre en el cadalso el amor y decisión por la Independencia de Colombia. De las paredes situadas al Occidente de aquel huerto, en la parte comprendida entre el templo en construcción dedicado al Sagrado Corazón de Jesús, y la esquina Norte, pendían coronas con los nombres de los Próceres que allí fueron fusilados por la espalda; el suelo que empapó aquella sangre generosa estaba tapizado con perfumadas flores. Allí se detuvo el convoy para oír a los distinguidos oradores José María Rojas Garrido y José María Quijano Otero, quienes entusiasmaron al auditorio con los elocuentísimos discursos que pronunciaron, en versos endecasílabos el primero, en prosa el segundo, alusivos ambos a la fiesta que se celebraba. (CORDOVEZ, 2006, p. 616)

A partir de este hecho se infiere, la importancia que tenía el lugar para la época y la celebración de la festividad. Así mismo, es evidencia del inicio de la construcción del monumento, mediante la instalación de la primera piedra por parte del presidente de la "Unión", el señor Manuel Murillo Toro, como lo describe Ignacio Borda (1892), en su libro "Monumentos Patrióticos:

"En la Plaza de los mártires pronunció un discurso, á nombre de la Sociedad de Socorros Mutuos y en homenaje á los Próceres de la Independencia, el doctor Lázaro M. Pérez. Léyose en seguida el Acuerdo de la Municipalidad, que va en otra parte, y el Presidente de la Unión, doctor Manuel Murillo T., colocó la primera piedra de la pirámide que se levantó allí á la memoria de los mártires de nuestra emancipación política".

No hay certidumbre clara, sobre si una vez que se colocó la primera piedra en 1872, se procedió a la construcción efectiva del monumento. Por el contrario, existe evidencia que la construcción del mismo, se dio a partir de 1878 bajo la presidencia de Julián Trujillo

como se observa en la placa existente en la actualidad, adosada en el monumento y la inscripción tallada en una de los sillares más bajos del mismo, ubicadas en el costado oriental.

La inscripción tallada en la placa dice lo siguiente:

“MONUMENTO LEVANTADO A LA MEMORIA DE LOS MÁRTIRES DE LA INDEPENDENCIA NACIONAL BAJO LA PRESIDENCIA DEL GRAL JULIAN TRUJILLO SIENDO SECRETARIO DEL TESORO EL DOCTOR EMIGDIO PALAU”.

Un fragmento de un texto similar aparece inscrito en uno de los sillares de piedra de la parte baja del costado occidental del monumento. El hecho de que la inscripción tallada se encuentre en una de los sillares más bajos es evidencia importante para afirmar que el monumento fue construido entre los años 1878 y 1880.



Ilustración 31. Localización de la placa conmemorativa y la inscripción tallada que describen que la construcción del monumento se realizó bajo la presidencia del general Julián Trujillo (1878 – 1880)

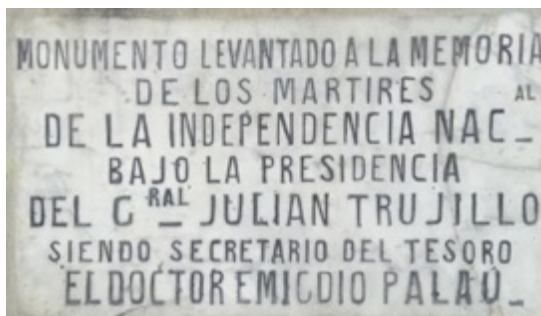


Ilustración 32 Detalle de la placa conmemorativa adosada al monumento en su costado occidental.



Ilustración 33. Detalle de la inscripción tallada en uno de los sillares bajos del basamento en el costado occidental.

Otro hecho que evidencia, que la construcción se realizó en el periodo antes descrito, tiene que ver con la participación de Mario Lambardi en la concepción final y construcción del monumento. Mario Lambardi trabajó en Bogotá entre 1878 y 1881. (VANEGAS, 2013). Por esta razón el monumento no pudo ser iniciado en fecha anterior.

Según Carolina Venegas (2013), el escultor italiano, llegó a Bogotá gracias a la gestión del entonces ex presidente Manuel Murillo Toro.

“Según la única reseña biográfica conocida de este artista, venia haciendo obras por varias ciudades de Hispanoamérica y cuando estaba en Caracas trabajando para el gobierno de Guzmán Blanco, el ex presidente colombiano Manuel Murillo Toro, “quiso que viniese a Bogotá a fundar una escuela y con tal objeto lo recomendó al presidente Santiago Pérez, para que lo ocupara en la obra del Capitolio y en la enseñanza de los canteros”. Murillo Toro fue un importante impulsor de las artes en Colombia, bajo su presidencia se fundó la primera escuela oficial de arte, la Academia Vásquez, en ese mismo año ordenó la ejecución de la estatua de Francisco de Paula Santander y puso la primera piedra del Monumento a los Mártires de la independencia. Era grande el contraste entre las necesidades conmemorativas y las posibilidades de hacer esculturas permanentes en el espacio público como se evidenció en la celebración del día de la independencia en 1872, cuando se hicieron ocho monumentos efímeros en lama (una especie de musgo), mientras en la exposición nacional la sección de escultura estaba conformada por tallas de madera, muñecos de trapo y objetos de cera y arcilla. A partir de la llegada de Lambardi al país, se intentó desarrollar un programa escultórico y de mejoras públicas el cual se evidencia en la cantidad de contratos que firmó en dos años” (VANEGAS, 2013, p. 130).

No se conoce la fecha exacta de la llegada de Lambardi a Bogotá. Existe el registro de su participación en el ejército oficial (liberal), como capitán en la guerra civil de 1876 – 1877. Los proyectos que hizo entre 1878 y 1880 en Bogotá, fueron de muy diversa índole, además de la proyección de monumentos, construyó, arregló y modificó pedestales, hizo ornamentación arquitectónica, arregló de plazas y pavimentación de vías e instalación de baldosas y rejas. Algunas de estas obras eran adiciones a contratos que corrían por cuenta y riesgo del italiano, así mismo, incluyeron la enseñanza a los albañiles y alarifes que trabajaban en las mismas. (VANEGAS, 2013, p. 131)

La participación de Lambardi, en el monumento, se dio en primera instancia mediante la concepción y elaboración de algunos elementos adicionales que no estaban en el diseño original de Thomas Reed, tales como las gárgolas, pilas de agua, así como las esculturas y bases decoradas destinadas a rematar las esquinas del basamento del monumento. Estas esculturas fueron talladas en Piedra de Balsillas³⁵, cantera cercana a Bogotá, escogida por Lambardi, por servir como una alternativa al mármol blanco de Carrara, por sus características similares en cuanto a tonalidad y resultado final, lo anterior teniendo en cuenta que la importación del mármol implicaba altos costos económicos y prolongados

³⁵ Cantera aún existente localizada en el municipio de Mosquera.

tiempos de transporte. De este modo, Lambardi, logró resolver la dificultad técnica de materializar objetos conmemorativos con un material pétreo perenne, mediante el uso de los recursos locales y de fácil obtención. Como resultado, Lambardi demostró su destreza obteniendo tallados de alta calidad, que fueron reconocidas en su momento, por críticos contemporáneos, tal y como lo expresó José Caicedo Rojas³⁶ (1816 – 1898):

“Las cuatro estatuas colocados en los cuatro ángulos de la base del obelisco, hechas de nuestra hermosa y fina piedra de Balsillas, que imitan el mármol, son bellas no solo por su estructura y corrección, (salvo ligeros defectos secundarios en algunas de ellas) por la morbidez y delicadeza de contornos, y especialmente por sus inimitables ropajes, trabajo tan difícil en esta clase de obras, sino también por la gracia de las actitudes y la expresión y vida que el artista ha sabido darles felizmente” (CAICEDO, 1880).

A pesar del reconocimiento obtenido en términos de su buena ejecución, también tuvo críticas por parte de Alberto Urdaneta quien la describió como de “no muy acertada concepción”; (VANEGAS, 2013) situación que se repitió en el caso de la intervención realizada por Lambardi en el pedestal del Monumento a Bolívar de Tenerani, en la que Lambardi fue contratado para construir una base pentagonal para el monumento, con el fin de mejorar la relación de escala entre el objeto escultórico y la plaza donde se ubicaba. Lambardi esculpió en mármol los escudos de armas de las repúblicas bolivarianas, en cuya unión se ubicaron fasces consulares y, sobre cada una de ellas, en piedra, un águila. Sobre el resultado, Alberto Urdaneta hizo la siguiente crítica:

“(…) de gusto rococó o churrigueresco, que esta plagado de imperfecciones no tanto de construcción, que en realidad esta bastante bien ejecutado, cuanto de falsísimas notas dadas en perjuicio del buen gusto. (...) Hay una falta de conjunto o unión en la composición, demasiados pedacitos de mármol blanco y demasiada pepas de mármol negro, y piedras de distintos colores y fasces consulares y escudos con tallados, y cinco águilas que con ser de las del caído imperio francés, y con estar asentadas en la cola y en las patitas, dejan de ser nuestro cóndor rampante que nos figuramos fue lo que quiso imitar el escultor; y si agregamos los letreros dorados, las lápidas negras y la diversidad de colores de todo el monumento, casi estaríamos por decir, que más parece hecho por el pastelero de la esquina que por el escultor oficial” (URDANETA, Al pie de la estatua de Bolívar, 1881, p. 59).

³⁶ Nació en Bogotá, Colombia, el 8 de agosto de 1816. Novelista, poeta, dramaturgo, ensayista, traductor, educador, historiador, político, defensor de los derechos de los indígenas, formó parte de tertulias que combinaban la literatura con la política, como *El Mosaico*, fundada por José María Vergara y Vergara y Eugenio Díaz Castro (autor, este último, de la novela costumbrista *Manuela*, publicada en 1858).



Ilustración 34. Vista del monumento a Bolívar de Tenerani a finales del siglo XIX que incluye el basamento realizado por Mario Lambardi. Fuente: (BORDA, 1892)

En el caso del Capitolio, Lambardi fue contratado por el gobierno nacional el 19 de diciembre de 1879 para la “ejecución de trabajos de acabado del pórtico y fachada del Capitolio, con énfasis en la parte ornamental, estatuas, bajorrelieves, etc. Dos años más tarde el 14 de mayo de 1881 fue rescindido el contrato, por encontrarse Lambardi muy enfermo. El Artista había logrado ejecutar la balaustrada de remate de la fachada principal en el sector occidental y se comprometía a concluir antes de seis meses la parte correspondiente al sector oriental;” (BORDA, 1892, p. 67) compromiso que muy posiblemente no logro cumplir como se evidencia en una fotografía de finales del siglo XIX.



Ilustración 35. Estado del Capitolio a finales del siglo XIX donde se observa la balaustrada ejecutada por Mario Lambardi en el costado occidental del edificio y que posteriormente fue desmontada para concluir y uniformar el coronamiento de los muros del edificio. Fuente: (CORRADINE, 1998). Propiedad del Ingeniero José María de Mier y Riaño.

Como se puede observar, el trabajo de Lambardi en Bogotá tiene como constante, una historia de logros y fracasos, reconocimientos y críticas, pero finalmente evidencian situaciones muy particulares del ambiente político en conflicto, los bajos recursos financieros para adelantar obras y los desacuerdos estilísticos que se desarrolla en el país a finales del siglo XIX.

Como ya se dijo, uno de los aciertos de Lambardi, se encuentra en que logró resolver el problema técnico de hacer escultura sin tener los materiales que tradicionalmente se usaban para ejecutar obras de carácter monumental, tales como el mármol o el bronce; cumpliendo una labor pedagógica entre los canteros locales, quienes recibieron la instrucción necesaria para tallar esculturas y ornamentos con los materiales que estaban a la mano. Según, Carolina Vanegas, “Lambardi había propuesto una automatización de los escultores respecto a la tiranía de los materiales”, pero al mismo tiempo fue una “oportunidad perdida” toda vez que tanto sus discípulos como el mismo Lambardi, no continuaron con su trabajo, debido a que fueron excluidos y rechazados de los espacios académicos y de crítica como la Escuela de Bellas Artes dirigida por Alberto Urdaneta, quien era adversario político de quienes promovieron a Lambardi y los canteros que trabajaron esta piedra. Vale la pena observar que para Vanegas, la oportunidad de trabajar en este material, se vio perdida por que la escultura en la piedra del tipo de Balsillas, hubiera podido ser una alternativa para el desarrollo de la escultura en Colombia. Sin embargo, cabe revisar si el material de piedra arenisca de color blanco

utilizado por Lambardi, cumplía con la resistencia necesaria para objetos tallados y expuestos a condiciones de la intemperie. Adicionalmente, cabe preguntarse si la desaparición de las esculturas del monumento a los mártires fueron retiradas debido a su deterioro. Esta hipótesis puede ser cierta si se interpreta como un problema técnico, el señalamiento que hace Urdaneta aludiendo al “desmoronamiento de las imitaciones de mármol”, en la crítica que hizo a los trabajos realizados por Lambardi en el pedestal del Bolívar de Tenerani dos años después de su elaboración:

“(…) se cambió el severo pedestal dirigido y concebido por el Tenerani, y naturalmente relacionado con la serenidad que reina en toda la obra, por el recargadísimo de adornos, género churrigueresco mal concebido y peor ejecutado, que, a Dios gracias, hoy está desmoronándose, pues que las imitaciones de mármol han comenzado a deshacerse” (VANEGAS, 2013).³⁷

Inauguración del Monumento

Siete años después de que Manuel Murillo Toro colocará la primera piedra del monumento, el 4 de marzo de 1880, durante la presidencia del liberal Julián Trujillo, fue inaugurado el Monumento. Para el acto se realizó una procesión compuesta por todas las corporaciones civiles, militares, religiosas, industriales, comerciales y demás particulares que inició hacia las 11 de la mañana y finalizó a la una de la tarde, cuando ingresó a la Plaza de los Mártires como lo describió Ignacio Borda (1892) en el libro antes referido:

Colocado en círculos concéntricos el concurso, presentando armas la Guardia Colombiana y con un himno cantado por mil niños de uno y otro sexo de las escuelas oficiales y para el cual se inspiró el profesor Sindici, quedó visible el monumento, cuya aguja descansa sobre un dado adornado con labores delicadas y con inscripciones de filial gratitud, leyéndose escrito, en su costado oriental, en mármol y con letras de oro, estas expresivas y espirituales frases del mártir de la patria, General D. José Ramón de Leiva:

DULCE ET DECORUM EST PRO PATRIA MORI (BORDA, 1892, p. 39)

José Caicedo Rojas en su estudio sobre el Monumento de los Mártires, publicado en el tomo IV de El Repertorio Colombiano correspondiente al año de 1880, hace la siguiente apreciación artística sobre este monumento :

“Las cuatro estatuas, colocadas en los cuatro ángulos de la base del obelisco, hechas de nuestra hermosa y fina piedra blanca de Balsillas, que imita el mármol,

³⁷ Vanegas, Carolina, Citando a Urdaneta, Alberto (1883), “ Epistemología ó ensayo iconográfico de Bolívar, en: papel periódico Ilustrado, año II, nos. 46 – 48, 24 de julio, P. 414.

son bellas, no sólo por su estructura y corrección (salvo ligeros defectos, secundarios en algunos de ellos), por la morbidez y delicadeza de contornos, y especialmente por sus inimitables ropajes, trabajo tan difícil en esta clase de obras, sino también por la gracia en las actitudes y la expresión y vida que el artista ha sabido darles felizmente. Bien sabido es que no está la habilidad en hacer una figura humana, exacta y perfecta, sino en esa expresión ó animación que tanto admiran los conocedores en las antiguas estatuas griegas; eso que pudiéramos llamar espiritual, inspirado, que no está en la materia, ni en el arte mismo, sino en el artista que se lo comunica.

“Schiller distinguió con mucha exactitud en la pintura y escultura dos clases de belleza: la belleza plástica, perfecta pero fría, inerte y muda, que consiste en las formas y los contornos, regularidad y proporciones típicas; y la belleza de expresión que parece dar vida y pensamiento á la obra, y de que es divino modelo, entre otros, el Moisés de Miguel Ángel. De tan buena condición es esta última, que puede existir sin la primera, como sucede en la caricatura. Esta expresión es la que se nota de un modo relativo y característico de las cuatro estatuas del monumento, que representan alegóricamente la libertad, la gloria, la PAZ y la justicia, con sus respectivos emblemas. La altura de dos metros, sin contar su propia base, que se ha dado á cada una de ellas, es una dimensión muy bien calculada para la elevación á que se hallan. Una talla mayor habría sido excesiva, y una menor les habría hecho perder algo de su majestad. Pero no ha sido solamente la elevación, según creemos, lo que ha exigido tales dimensiones, sino también el carácter propio del arte escultural. La pintura se ciñe ordinariamente á las proporciones naturales, y á las disminuidas, con raras excepciones; pero la escultura tiende casi siempre á excederse en ellas, sin duda porque sus obras por el espacio real y efectivo, y no ficticio, que ocupa su espesor, en que entran por algo la perspectiva y la óptica, disminuyen en mayor proporción que las obras de pintura, que sólo ocupan una superficie plana, como un lienzo, tabla ó lámina metálica.

“Unidas á lo principal del monumento, las cuatro graciosas fuentes que le rodean en su base, las urnas é inscripciones, las pilastras coronadas por grandes jarrones de bronce, las verjas y demás pormenores de ornamentación, es indudable que el obelisco de LOS MÁRTIRES podría figurar con honor en cualquiera otra capital de América, si bien no con tanto orgullo como pudiera exhibirse el de Bolívar, estatua que, al fin, es obra del rey de los escultores modernos, el gran Tenerani, de cuyo mágico cincel no existe una sola obra en los Estados Unidos.

“Cuando hablamos de inscripciones, nos referimos á los nombres de los próceres, grabados en la parte inferior del cuerpo del obelisco, pues en cuanto á las otras, no nos atrevemos á decir si lo hermosean. Las inscripciones en versos castellanos, por grande que pueda ser el mérito de éstos, no nos parecen propias para un monumento clásico, y en cierto modo fúnebre. Tal vez, para nuestro gusto, una breve inscripción latina habría correspondido mejor al carácter dicho, y le habría impreso al monumento ese sello imponente, severo y elevado que sólo las lenguas muertas, por su concisión sintética, suelen dar en ocasiones solemnes.. .”



Ilustración 36. Imagen del grabado publicado en el libro "Monumentos Patrióticos" del Ignacio Borda. 1892

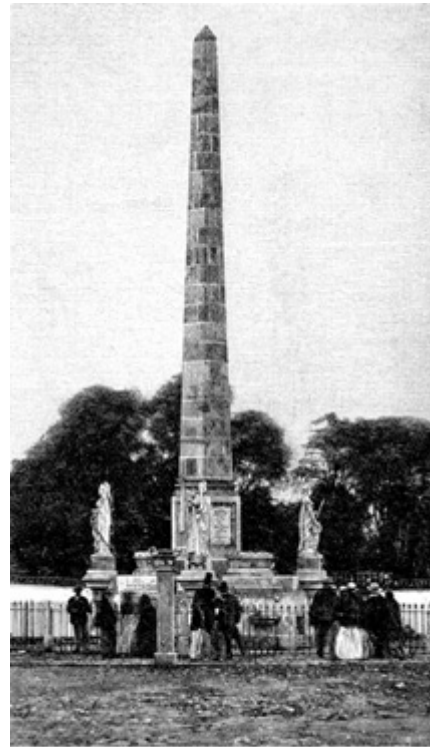


Ilustración 37. Publicada junto con en el artículo denominado "Santa Fe de Bogotá" escrito por Lemly Henry Rowan para la revista Harper's en su edición de Junio de 1885.

Trayectoria del monumento desde su emplazamiento hasta la actualidad

El monumento a los Mártires de la Patria, permaneció sin alteraciones importantes durante tres décadas como se puede apreciar en las fotografías encontradas durante este periodo. El entorno inmediato del monumento era la Plaza de los Mártires, que para finales del siglo XIX y principios del XX, se configuraba como un espacio libre que ocupaba una manzana cuadrada, con el monumento en el centro, al cual se accedía por las esquinas de la manzana, mediante cuatro senderos en piedra. El monumento estaba en "un espacio de 40 a 60 metros de circunferencia rodeado por pilastras con jarrones de bronce y bancas de piedra para los peatones." "(...) El pedestal está rodeado de una verja de hierro y de forma ondulada, con pilares de piedra; tiene 4 metros de base y 2 o 3 de altura." (ROWAN, 1885). De acuerdo a las anteriores descripciones, se plantea como hipótesis que el monumento junto con las 12 pilastras con jarrones de bronce conformaban un reloj de sol, dada la orientación del monumento que se encontraba alineado con los ejes geográficos de los 4 puntos cardinales. Esta hipótesis es sustentada

por el uso frecuente de obeliscos como relojes solares. Un ejemplo de esto, es el obelisco de la Plaza de San Pedro en Roma.



Ilustración 38. Nuevo Plano de Bogotá (1885). Fuente: Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

En los planos de 1891, la Plaza de los Mártires, aparece con un diseño diferente al que tenía en 1885, lo que puede demostrar que en este lapso de tiempo se realizó alguna modificación al espacio. El espacio presenta un sendero adicional en forma circular y la inclusión de otros senderos de acceso al monumento desde cada uno de los lados del cuadrado que conforma la manzana. Así mismo se evidencia, la existencia de una línea del tranvía que conectaba la plaza de los mártires con la Plaza de Bolívar, la cual bajaba por la calle 10 y giraba hacia el norte en la carrera 15. Otros aspecto que resalta es el desarrollo urbano que tenía la parroquia de San Victorino, que para ese momento, alojaban varias fabricas, aserraderos de madera y un circo de Toros que estaba ubicado en lo que se denomina actualmente como la calle del Bronx.



Ilustración 39. Plano topográfico de Bogotá levantado por Carlos Clavijo en 1891, reformado en 1894.
Fuente: Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

En el plano de 1906 se advierte otro cambio en el diseño del espacio, el cual se presenta de forma cuadrada y se denomina “Plaza y parque de los Mártires”. Es interesante observar el cambio en la denominación, presentando ahora el carácter de parque, situación que fue común denominador para otros espacios de la ciudad que se configuraron como parques apareciendo este uso, como un servicio social urbano y que implica la idea de la implementación de un derecho a la recreación mediante la infraestructura urbana de la ciudad.

Durante 1913, la Empresa de Tranvía se había comprometido a empedrar una zona de dos metros a cada lado de los rieles del tranvía de la calle 10 para evitar el desperfeccionamiento del asfaltado, una vez se hubiese ejecutado estas obras de reparación de la misma línea. Así mismo, se dispuso que los andenes que se construyeran en adelante deberían ser de cemento, asfalto o piedra labrada con el fin de acabar con los andenes de ladrillos y los empedrados que se consideraban incómodos. Adicionalmente, la administración municipal, dio la instrucción al Ingeniero Municipal, de levantar un plano del Parque de Los Mártires, y de esta manera emitir su concepto sobre la posibilidad para retirar la verja del Parque en el costado occidental, con el fin de ensanchar la carrera 15.

“El Señor ingeniero Municipal habrá de levantar dentro de breve tiempo un plano del Parque de los Mártires, y emitirá su concepto sobre la posibilidad que haya para retirar la verja del mencionado parque que en el costado occidental, con el fin de ensanchar la vía pública, e indicará de que dimensiones podrías ser el ensanche que se dará a la carrera 15. Nosotros creemos que el Parque sufriría con cualquier recorte que se le hiciera, grande o chico. Lo que nos parece que

*quedaría muy bien sería la apertura de una fuente en frente del Templo del Corazón de Jesús. Además, como no es calle de gran tráfico, ni mucho menos, sería del todo innecesario el retiro de la verja”.*³⁸

En este contexto temporal, el paisaje urbano del monumento fue modificado mediante la eliminación de la reja que cerraba el monumento, como se puede observar en la fotografía del datada durante la segunda década del siglo XX, así como la construcción de una fuente frente a la Iglesia del Voto, como se observa en el plano topográfico de Bogotá de 1915, elaborado por el Ingeniero Luis José Fonseca.



Ilustración 40. Plano topográfico de Bogotá levantado por Luis José Fonseca en 1915. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)



Ilustración 41. Monumento en la plaza de los Mártires, c.a.1910. Fuente Museo de Bogotá.

Entre 1917 y 1919, la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá adelantó algunas mejoras al Parque de los Mártires, sin que se conozca el detalle de las mismas. (SOCIEDAD DE EMBELLECIMIENTO, 1928, p. 72)

Más adelante entre los años 1927 y 1928, esta misma institución, intervino el lugar con motivo de la celebración de su décimo aniversario, para lo cual se realizaron algunas obras en el parque de los Mártires, durante las cuales existe evidencia que fueron retiradas las esculturas elaboradas por Lambardi en 1880, se infiere que este hecho se dio dentro de las intervenciones realizadas por la Sociedad de Mejoras y Ornato entre los años 1927 y 1928 con el fin de conmemorar su décimo aniversario, como lo

³⁸ En: El Tiempo, periódico del 21 de agosto de 1913.

evidencian dos textos que se refieren sobre el particular. El diseño estuvo a cargo del arquitecto, Alberto Manrique Martín en 1926.

... Este parque fue reconstruido en su totalidad [...]. El costo de ella fue de alguna consideración porque los trabajos allí ejecutados demandaron mayor gasto. La Comisión de Parques en su deseo de modernizar este parque no ahorró en esfuerzos y de acuerdo con el plan aprobado se hizo la obra, quedando dotado de las comodidades que se imponían por ser este sitio uno de los más habitados por los estudiantes de las diferentes universidades de la ciudad (SOCIEDAD DE EMBELLECIMIENTO, 1928, p. 72).

(...) “las cuatro esculturas de la Paz, la Gloria, la Justicia y la Libertad fueron retiradas y trasladadas a la población de Bosa y en su reemplazo fueron colocados, por poco tiempo, cuatro candelabros con sus correspondientes globos de cristal, escoltados por águilas en piedra dispuestas en triadas con la mirada y picos al exterior (VALENCIA RESTREPO, 1938).”

En el boletín de 1928 de la Sociedad de Mejoras y Ornato, se precisa que se adelantaron varios trabajos como la instalación de candelabros, construcción de andenes, camellones, el retiro del carrusel, la construcción de un espejo de agua y algunas obras de mantenimiento del obelisco. Lo anterior se corrobora en la fotografía de 1929, en la que el monumento presenta las triadas de águilas en medio de las cuales sobresalían lámparas con forma de esférica en remplazo de las esculturas originales.



Ilustración 42. Voto Nacional. 1929. Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá



Ilustración 43. Obelisco a Los Mártires de la Patria. Circa 1938. Autor: Desconocido.
Fuente: Portada de la revista Cromos del 16 de abril de 1938. (Cromos XIV, No. 1116)

Aunque no se tiene registro del autor de las águilas esculpidas en piedra, se puede inferir que su planteamiento formal, se encuentra cercano a las tendencias estilísticas del arte moderno que ya por entonces, se había introducido en nuestro país. Así mismo, tampoco se tiene información sobre la razones para la escogencia del motivo que representa las esculturas, sin embargo se puede afirmar que las águilas fueron un tema recurrente dentro de la corriente de artes decorativas (arts and crafts), y es posible que quienes

concibieron su materialización hayan encontrado inspiración en las culturas precolombinas y egipcias.³⁹

Otra modificación importante tiene que ver con la eliminación de las piletas de agua que se encontraban instaladas en el basamento del monumento y que hasta 1938 se encontraban formando parte del conjunto como se puede observar en la fotografía de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá.



Ilustración 44. Detalle, Plaza de los Mártires y Templo del Voto Nacional Circa.1938.. Fuente: Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, IV-254b

Veinte años después, se expidió el Artículo 5o de la Ley 95 de 1959, donde se ordenó la reconstrucción del Parque de los Mártires con motivo de la celebración del sesquicentenario de la Independencia Nacional. La primera y más significativa obra que se llevó a cabo fue la reparación del pedestal del monumento, el cual, además, fue trasladado hacia el costado oriental, cerca de veinte metros hacia el centro del parque. Con la construcción de la Avenida Caracas, el lugar había sido fragmentado en dos partes; el obelisco fue protegido por segunda vez con una verja de hierro y desplazado

³⁹ "Egipto suscitó una fascinación particular en los artistas y diseñadores de este estilo. El descubrimiento de la tumba del joven faraón Tutankhamon por Howard Carter en el año 1922 despierta una enorme expectación y es acogido con gran interés entre los diseñadores y artistas. La riqueza de los hallazgos extraídos de la tumba del faraón, como muebles, joyería, la extraordinaria máscara de oro del faraón y los propios sarcófagos son objeto de estudio y fuente de inspiración para la época. Los motivos e imágenes que encuentran en los objetos como la flor de loto, escarabajos, jeroglíficos y pirámides se popularizaron rápidamente cubriendo desde fachadas de edificios hasta cajas de galletas." Tomado de: <http://gestioninformacion.idec.upf.edu/~i76360/antiguo.html>

hacia el costado occidental junto al templo del Voto Nacional. Las modificaciones de la zona fueron complementadas con la siembra de nuevos árboles y prados, la construcción de senderos y una moderna instalación de alumbrado público que generó la supresión del parqueadero en que se había convertido el parque. La reinauguración de la Plaza de los Mártires se efectuó el domingo 17 de julio de 1960. (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2008, p. 23)

Cabe anotar aquí que esta última intervención, la orientación original que tenía el monumento fue modificada, la cual pasó de tener alineados los ejes de simetría del conjunto con los ejes geográficos a la alineación de los lados del monumento de manera paralela a las calles circundantes del espacio contenedor. Así mismo, se construyó una escalinata de cuatro escalones, que afectó la escala inicial que tenía el conjunto.



Ilustración 45. Fotografía del Monumento a los Mártires de la Patria. Circa. 1938. Fuente. Colección Gumersindo Cuéllar. Biblioteca Luis Ángel Arango



Ilustración 46. Monumento en la Actualidad

El 11 de agosto de 1975 se declaró Monumento Nacional mediante el Decreto 1584/75, momento para el cual la Plaza de los Mártires ostentaba jardines y todos los ornamentos que le daban connotación de parque público, en el entonces privilegiado sector de vivienda de familias pudientes económicamente.

A mediados y finales del siglo XX, el Monumento Obelisco a los Mártires fue el centro de recepción de los viajeros que llegaban a la terminal de transportes ubicada en el marco de la plaza, además de ser el centro de reunión de los compradores y comerciantes de las tres principales plazas de mercado, entre estas la Plaza España:

“Fue parque residencial y comprendía el área del parque España y sus alrededores. Inicialmente, en esta zona estaban ubicadas las tres plazas de mercado mayoristas de la ciudad: España, Peraza, y Matallana. Posteriormente, con la construcción de la central de abastos en Kennedy, se desalojaron estas plazas y parcialmente se trasladaron a la denominada plaza de Paloquemao y a la central de abastos. Este traslado dejó muchas bodegas y construcciones vacías, que con el tiempo se fueron utilizando como guaridas de ladrones y vagos, dando así origen a un comercio de baja calidad, de drogas y elementos robados. (SECRETARIA DISTRITAL DE SALUD, 2010)”

A finales del siglo XX, el auge de las plazas de Paloquemao y Corabastos ocasionó la decadencia económica del sector que comenzó a comerciar contrabando y a remplazar los locales comerciales por pensiones a bajos costos para los viajeros que llegaban a la terminal de transportes. El sector pronto albergó a población de escasos recursos por la economía de la vivienda y los productos, además de iniciar la venta de objetos robados y el inicio de la actual inseguridad que se concentró en el denominado sector del “Cartucho” y el actual “Bronx”, razón por la cual el monumento Obelisco a los Mártires dejó de ubicarse en un espacio de disfrute público y reunión de los habitantes de la localidad.

En la actualidad, el 4 de marzo de cada año se realiza un acto cívico impulsado por la Alcaldía Menor de Mártires, día de celebración del sector “a fin de promover la realización de actividades que permitan tributar homenaje de gratitud a los próceres que fueron sacrificados por la Patria.”⁴⁰ A pesar de lo anterior, el monumento ha perdido su función como lugar de conmemoración de los hechos ocurridos desde la colonia.

Análisis estético

El monumento Obelisco a los Mártires presenta una composición formal producto de la combinación de concepciones artísticas de diferentes arquitectos y escultores, pertenecientes a diferentes épocas y momentos que conllevaban corrientes de lenguaje formal también distinto, que sin embargo se engloban en el marco de la época y

⁴⁰ Acuerdo local No. 001 del 16 de febrero de 2006 de la junta administradora local de los mártires. “Por medio del cual se institucionaliza el día de la Localidad de los Mártires”. Publicado en el Registro Distrital 3497 de febrero 28 de 2006. En: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=19414>

arquitectura denominada por la historiografía como republicana. La construcción del Obelisco a los Mártires de la Patria, tuvo que pasar por vicisitudes y dificultades antes de que pudiera ver la luz, situación que incluso afectaría su integridad material, luego de su emplazamiento. La idea original, planteada por Thomas Reed, tuvo que esperar casi tres décadas, para que se dieran las condiciones políticas y económicas que permitieron su materialización; momento para el cual, el proyecto de Reed, pareció ser un poco anticuado para las tendencias que se afianzaban en el país a finales del siglo XIX.

Thomas Reed, al provenir de las escuelas de arquitectura europea, que durante la primera mitad del siglo XIX, privilegiaban soluciones formales propias del neoclasicismo, caracterizadas por ejes de simetría, plantas desarrolladas siguiendo formas geométricas simples como círculos o cuadrados y acompañadas de un modelo ornamental sobrio y sin sobrecargar el conjunto. (CORRADINE, 1998, p. 61)

Por otra parte Mario Lambardi, más cercano a tendencias mucho más “historicistas” que derivaron en una arquitectura ecléctica, tomó inspiración en lenguajes formales de manera más libre, tales como el gótico o el barroco. Esta combinación de concepciones, produjo un resultado formal con lenguaje artístico que podríamos llamar “ecléctico”.

En este orden de ideas, el proyecto general del monumento, pertenece a la conceptualización de Thomas Reed, compuesto por un obelisco con pedestal muy sencillo, que descansa sobre un paralelepípedo de forma cuadrada absolutamente austero y que se acercaba más a una construcción arquitectónica. El monumento se complementa con las falsas urnas funerarias que proporcionan un leve dinamismo al conjunto. La única ornamentación que proponía, estaba en las urnas y en el pedestal que mediante molduras y algunas tallas con figuras vegetales, servían de marco para enfatizar, las placas de mármol destinadas a inscribir los nombres de los mártires que el monumento buscaba conmemorar. El uso del mármol blanco con inscripciones de color negro, para el caso de las placas, era el único elemento que alteraba la uniformidad tonal de la piedra arenisca, pero al mismo tiempo enfatizaba la importancia de las inscripciones dentro del conjunto, al utilizar un material considerado como un material de lujo y majestuosidad que soporta excepcionalmente el paso del tiempo.

La primera percepción que se tiene al acercarse al monumento, es el carácter conmemorativo que se expresa a través de la verticalidad formal que presenta el conjunto. Las columnas y obeliscos, fueron utilizados con frecuencia, como objetos que sirven para recordar o celebrar un hecho, o un personaje. Posiblemente, Reed, estuvo influenciado por la gran cantidad de Obeliscos existentes en las ciudades Europeas y Estados Unidos, durante la primera mitad del siglo XIX.



Ilustración 47. Bunker Hill Monument. (67 metros de altura – 1825 - 43). Charleston, Estados Unidos. Conmemora la batalla de 1775 en el marco de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos. Fuente: Googlemaps



Ilustración 48. Blantyre Monument, Erskine, Renfrewshire, reino Unido. (c. 1825 – 25 m.). Conmemora al Mayor general Robert Walter Stuart, que sirvió a la Armada Británica en la Guerra Napoleónica (1803 – 1815). Fuente: Googlemaps

Donde proliferaron a finales del siglo XVII y principios del XIX, como figuras que servían para representar la conmemoración de hechos y personajes; que en la mayoría de los casos estaban relacionados con los muertos abatidos en batallas. Lo anterior, sumado a la relación de la escogencia del obelisco como motivo de representación y la filiación de este símbolo con las asociaciones masónicas y su frecuente uso en tumbas y mausoleos de sus integrantes.

Sumado a lo anterior, la esbeltez y verticalidad emiten un mensaje que llama la atención del espectador configurándose en un elemento jerárquico, más aun como es el caso del Obelisco de los Mártires, si se encuentra en un espacio amplio y plano, donde predomina la horizontalidad. Si bien, hoy en día la preponderancia del obelisco esta disminuida por la Basílica del Voto Nacional, el obelisco sigue manteniendo un lugar jerárquico en el paisaje del sector, el cual muy seguramente era mayor, en el momento de su construcción al no

contar con edificaciones de gran altura. En términos de escala, el obelisco presenta un formato con un tamaño proporcionado a las dimensiones que originalmente tenía la plaza. La altura y volumen del obelisco guardan una escala adecuada para que el objeto pudiera ser visto, de manera armónica tanto si el observador, estuviera en los bordes del espacio, así como, a una distancia cercana, teniendo en cuenta que, el obelisco tenía como intención ser apreciado de cerca con el fin de poder leer las inscripciones, sin que se sintiera dominado por un volumen excesivo.

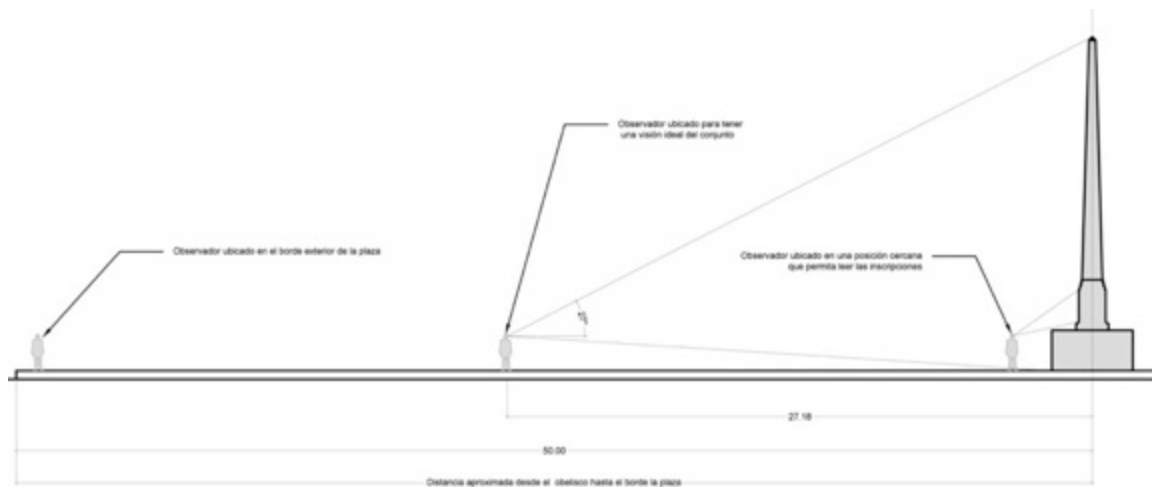


Ilustración 49. Análisis de la escala del Conjunto.

Como se dijo anteriormente, no se cuenta con la información suficiente para explicar la presencia de 12 pilastras que se encontraban dispuestas en forma concéntrica y circular al obelisco. Sin embargo, cabe la posibilidad de proponer como hipótesis, que estos elementos funcionaran junto con el obelisco como un reloj solar. Esta hipótesis se respalda, en la orientación original del obelisco, que presentaba sus ejes de simetría alineados con las coordenadas geográficas.

Otro aspecto que refuerza el carácter conmemorativo es el uso de la piedra, que más allá de sus características funcionales, tiene también implicaciones simbólicas en el imaginario cultural. La piedra es concebida como un material perenne, muchas veces utilizado en los edificios más importantes, y expresa de manera implícita, un carácter monumental, de respeto y admiración.

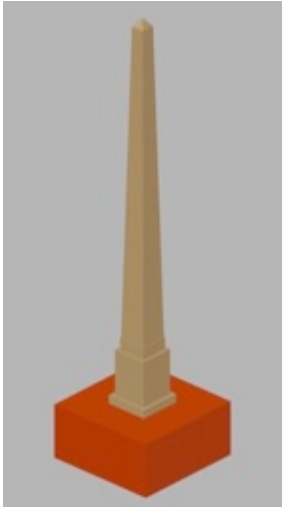


Ilustración 50. Esquema de la volumetría general del monumento

Al acercarse un poco más al conjunto, la percepción que se tiene es la de un mausoleo, producto de las imágenes que proyectan el basamento y las urnas funerarias que se encuentran sobre él y que incluso contribuyen a que el espectador piense, que allí se encuentran los restos de algunos de los personajes cuyos nombres se hayan inscrito en las placas adosadas en el monumento. La imagen se completa cuando se suma a lo anterior, el obelisco, haciendo reflexionar sobre su trascendencia; en que a pesar de su muerte, fueron victoriosos, ya que su empresa emancipadora salió vencedora a pesar de la represión española.

La altura y proporciones del basamento, buscaban que los elementos principales que componían el conjunto estuvieran en una posición más elevada que los ojos del observador, buscando con ello enfatizar la magnificencia de los personajes y hechos conmemorados; así como dirigir la mirada hacia lo alto y de esta manera, atraer el foco de observación en la relación entre el cielo y la tierra que plantea la figura del obelisco.

Como se ha dicho a lo largo de esta investigación, Thomas Reed diseñó el monumento, utilizando una modulación basada en el *Ruthe* y el pie prusiano, como unidad de proporción para la definición de sus medidas. De esta manera, el ancho del basamento es igual a un *ruthe* y su altura es la mitad de su ancho, lo que lo configura en cubo perfecto partido por la mitad. En el caso del obelisco la altura es tres veces el ancho del basamento y su ancho en la base corresponde a un tercio del ancho del basamento. Adicionalmente, el ancho del obelisco en la cúspide es $1/3$ del ancho en su base. Como se puede observar, en el monumento existe una modulación que privilegia la proporción 1:3. El número tres, es considerado tradicionalmente como sagrado, y es un símbolo frecuente para representar perfección. Independientemente, de las connotaciones simbólicas o sagradas que pueda tener el carácter tripartito, es evidente que el monumento guarda un régimen de proporciones que para el momento de su concepción estaba dentro de los cánones de belleza.

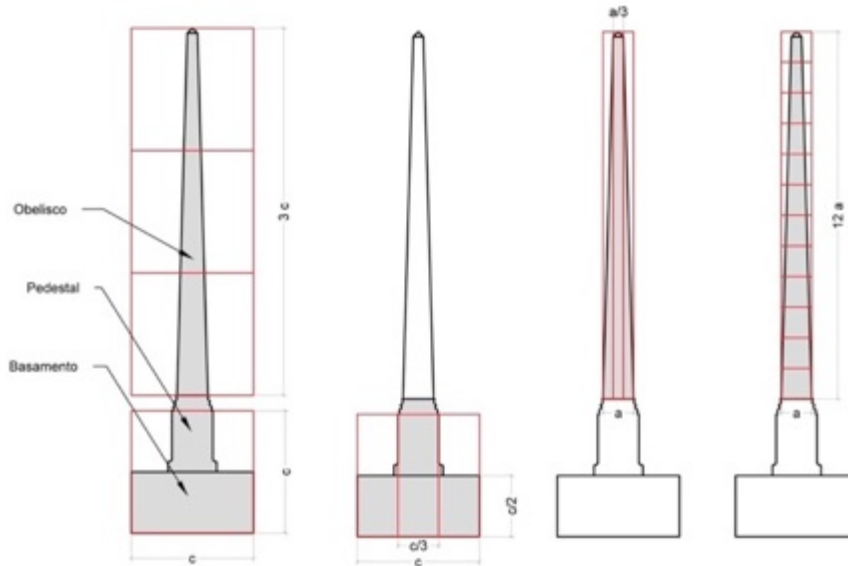


Ilustración 51. Análisis de proporciones de los elementos principales del monumento.

El monumento, como se dijo anteriormente, tiene una lectura vertical, está dominado por un eje central que va del obelisco, pasa por el pedestal, las urnas y el basamentos configurando la simetría del conjunto. A partir de ese eje vertical, el diseño de todo el monumento se repite en cada uno de sus lados.

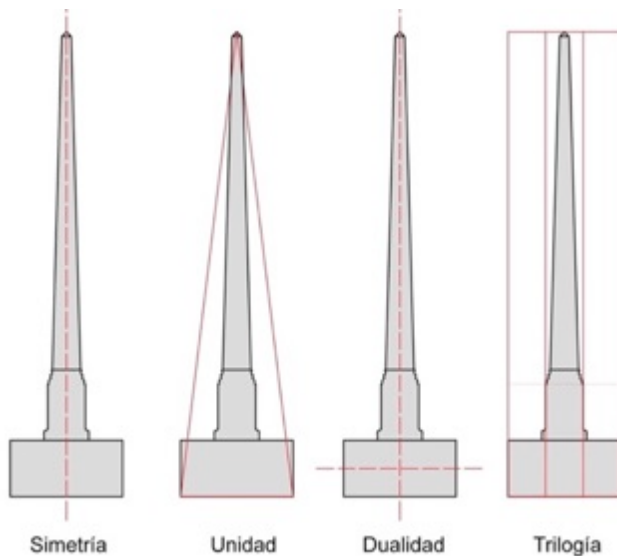


Ilustración 52. Análisis de conceptos estéticos generales del monumento.

El volumen inferior, correspondiente al primer cuerpo, es visualmente sólido, y le da peso a la estructura, esto está enfatizado por el uso de sillares de piedra sin ningún ornamento, de terminado rústico, que aumentan la sensación de robustez de este elemento. Por el contrario el segundo y tercer cuerpo, correspondiente al obelisco y su pedestal, son esbeltos, realizados con piedra tallada, con paramento liso y dispuestos en aparejo

isódomo, que incluye decoraciones muy leves mediante marcos con molduras y tallados finos con vegetación que imita el acanto; que le proporcionan un imagen más ligera y delicada. Esta diferencia marca una dualidad en términos horizontales, marcada por el basamento de proporciones horizontales, con una imagen mas robusta, que simbolizaría la tierra, versus, el cuerpo correspondiente al obelisco, con proporciones alargadas y verticales, con una textura mas lisa y trabajada que representaría el cielo. Todo el volumen configura una unidad donde se marca el triangulo si se le mira por uno de sus lados, o una pirámide si de le observa desde uno de sus aristas.

Como ya se explicó, no existe información suficiente para afirmar si las esculturas y elementos decorativos dispuestos en los vértices del basamento, hacían parte del diseño de Thomas Reed, sin embargo es posible formular como hipótesis, que el diseño no las contemplaba; toda vez que el estilo del arquitecto Reed, el cual puede ser visto en muchas de sus obras, corresponde a búsquedas por la sobriedad y bajo los cánones de belleza neoclásica, donde el valor artístico se encontraba en el uso de volúmenes simples, manejo de proporciones y fachadas con paramentos casi planos, trabajados con juegos muy sutiles entre lo plano y la profundidad, y una ornamentación mínima. Se podría decir que Reed, se apartaba de la ornamentación excesiva y la inclusión de esculturas y elementos adicionales al edificio. A pesar de que las incluyó en algunos de sus proyectos, estas eran de inspiración grecorromana. Esto se evidencia en los diseños del Capitolio Nacional y el panóptico nacional, por nombrar, los mas cercanos al obelisco en términos temporales y geográficos, en los cuales no se incluían grandes ornamentaciones. A pesar que las esculturas tenían una inspiración clásica grecorromana, estas parecían ser un elemento añadido posteriormente al conjunto básico compuesto por el obelisco, pedestal y basamento. Sin embargo, si ese fuera el caso o no, estas se dispusieron en una especie de voladizo de manera tal que se percibieran un tanto exentas al volumen general.

Adicionalmente, también se usaron motivos similares a los que se encuentran en el pedestal, específicamente acanaladuras con formas vegetales, que buscan integrar estos elementos al resto del conjunto. Sin embargo, la introducción de gárgolas, pinjantes y el uso excesivo de molduras, refuerzan la idea que estos elementos fueron añadidos al proyecto original. Los pinjantes y las gárgolas son elementos, que se usaron con frecuencia en la arquitectura gótica y que fueron retomados en las corrientes estilísticas

de finales del siglo XIX, denominadas por la historiografía como neogóticos. La combinación de elementos de diferentes lenguajes artísticos, le proporciona al conjunto un lenguaje un tanto “eclectico”. El resultado que hoy vemos, es producto de la sumatoria de varios lenguajes artísticos pertenecientes a momentos, con corrientes estilísticas particulares de cada una de ellas. Mas allá si su combinación produjo un conjunto armónico, se puede decir que el monumento es un objeto muy rico en formas y detalles, que permiten entender el desarrollo de nuestra cultura material. Hechos tan interesantes como el uso de la piedra arenisca blanca de la cantera de Balsillas, para imitar el mármol, a falta de los recursos económicos para traer este material, dicen mucho de cómo fue el desarrollo artístico de la escultura en nuestro país a finales del siglo XIX.



Ilustración 53. Análisis comparativo del diseño original , la reproducción hipotética del momento de la inauguración y la situación actual.

Un último aspecto por revisar de la actual conformación del conjunto, tiene que ver con la inclusión de la escalinata, la cual modifica, sustancialmente la percepción que se tiene del monumento. Muy seguramente, la construcción de este elemento, se explica en la búsqueda por elevar la altura del conjunto y darle mayor importancia al mismo. Sin

embargo, este cambio, modificó la lectura del monumento percibiéndose mucho mas lejano al observador, lo que va en detrimento del mismo al modificar, la escala y régimen de proporciones utilizado para su concepción.

3. LA CIUDAD COMO LUGAR DE RECREO

3.1. El parque de la Plaza de Bolívar

Origen de la Plaza de Bolívar.

Mucho antes de que el urbanismo emergiera como una disciplina en Bogotá, este estuvo presente desde la fundación de la ciudad en 1538. Santa Fe, fue trazada con unos principios ordenadores del territorio, que se materializaron a través de una disposición formal de calles, manzanas y plazas. Jiménez de Quesada aplicó a Santa Fe la traza limeña en 1539, que consistía en una estructura urbana regular, de manzana cuadrada, y con la iglesia dispuesta de manera tal que su fachada principal fuera hacia la plaza.

Este modelo difundido por el área del antiguo virreinato del Perú, a partir de la fundación de Lima, fue adoptado por Jiménez de Quesada y luego repetido en la Nueva Granada. Su configuración fue el producto de una evolución en el diseño que Nicolás de Ovando,⁴¹ aplicó para Santo Domingo en 1502, el cual tenía como características, calles rectas generalmente continuas, manzanas cuadradas o rectangulares, una plaza mayor cercana al puerto, iglesia mayor orientada y exenta, al lado de la plaza, sin dar su fachada a la plaza, y ayuntamiento en la plaza mayor. (SALCEDO, 1996, pp. 27 - 30).

⁴¹ Frey Nicolás de Ovando. (Brozas, hacia 1451 - 1511) Gobernador y estadista extremeño, considerado el iniciador de la obra colonizadora de España en América. Tras ostentar el título de Comendador de Lares, en premio a su labor como Gobernador de las Islas y Tierra Firme entre 1502 y 1509, la Corona le concedió el máximo título de Comendador Mayor de Alcántara.

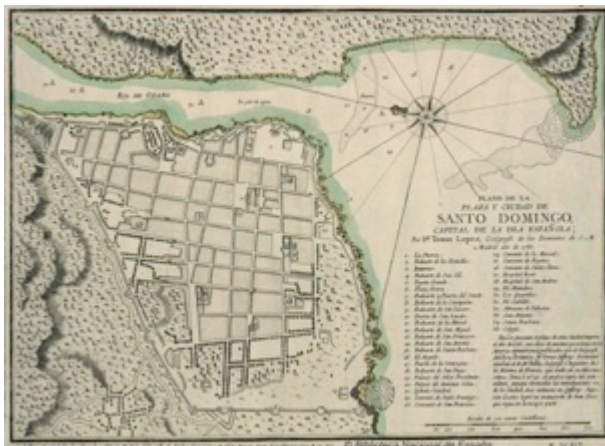


Ilustración 54. Plano de la Plaza y ciudades de Santo Domingo, por Tomás López, año de 1875. Fuente: <http://www.odisea2008.com/2012/10/mapas-geograficos-espanoles-antiguos.html>

Su origen como el otros modelos implementados durante la segunda mitad del siglo XIII, se encuentra en el medioevo español, dentro de los procesos de urbanización de nuevos pueblos y villas centralizadoras de la colonización territorial en el reino de Castilla y Aragón, que fueron promulgadas mediante ordenaciones que planteaban trazados a partir de un cuadrado perfecto y demás calles rectas. Dichas ordenaciones y su concreción en los pueblos Mallorquinos fueron difundidos por el monje franciscano catalán Francesc Eiximenic⁴², que desde Valencia concibió en 1384-86 una ciudad utópica, cuadrada para ser bella y ordenada, a modo de la Jerusalén celestial. “En lo que constituye la primera teoría urbanística prerrenacentista, la ciudad se articula a partir de ejes ortogonales, que al cruzarse en una plaza central dividen el recinto en cuatro cuarteles, jerarquizados en la línea gótico-cristiana del pensamiento de Santo Tomás de Aquino y la Universidad de París (Bielza de Ory, 2002)”.

⁴² (1340 - 1409), autor de una de las mejores enciclopedias medievales, “El Crestiá”, escribió entre 1381 y 1836, y en cuyo capítulo dedicado al “Regiment de Prínceps”.

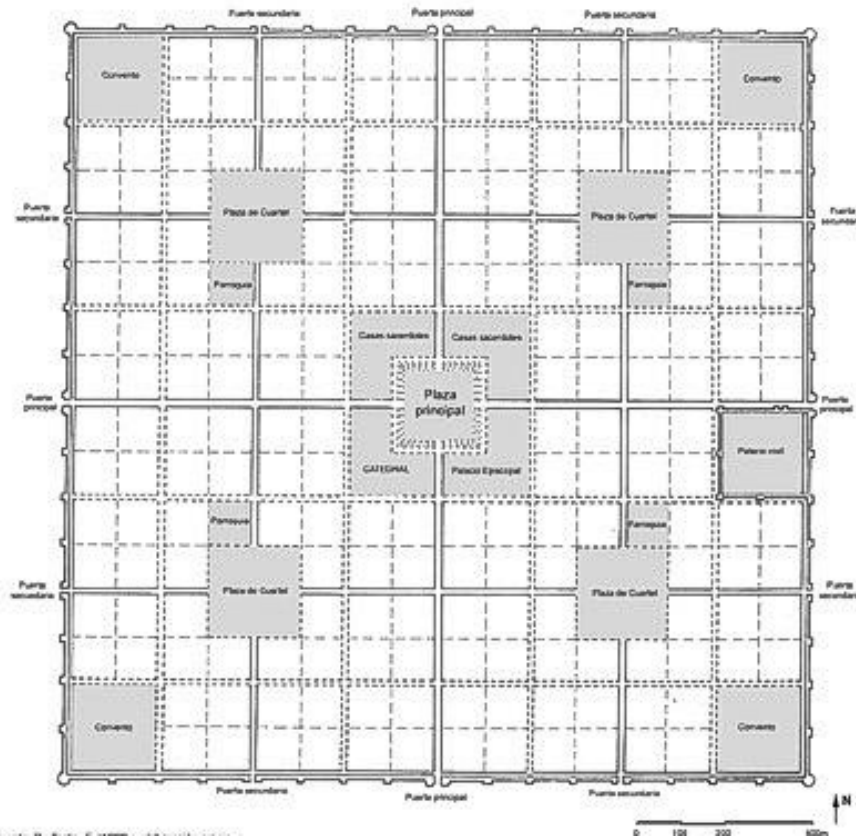


Ilustración 55. La Ciudad Teórica de Eximeniç (1383). Fuente: (Bielza de Ory, 2002)

El modelo aplicado a la ciudad en las “Indias”, fue un prototipo de ordenamiento cósmico en el cual el mundo indígena, en cuanto pagano, era considerado como el caos primordial y el trazado urbano servía como símbolo para imponer el nuevo orden cultural y religioso español considerado como civilizador. (SALCEDO, 1996, p. 60).

El trazado ortogonal refleja los propósitos que animaron al arte y la arquitectura durante los siglos de la dominación española que buscaron a través de la forma de la ciudad, representar la fe de la iglesia, en la cual la cuadratura es entendida como la perfección que debe existir entre los fieles, y los cuatro lados iguales significan los cuatro evangelios y las cuatro partes del mundo desde donde debían concurrir los hombres a la iglesia (SALCEDO, 1996, p. 237).

Esta organización formal, fue la aplicada en el caso de Bogotá, con una modificación en la posición de la iglesia, la cual daba su fachada a la plaza. Este cambio es bien interesante, porque hasta ese momento, la iglesia de carácter divino, no debía tener su acceso principal sobre la plaza, considerada profana y terrenal, y en ese orden de ideas, estos

dos espacios no debían mezclarse. Este cambio puede explicarse en el momento coyuntural del pensamiento durante el siglo XVI, que determinó una nueva concepción del mundo y del hombre, el humanismo.

El renacimiento del pensamiento humanista que estaba tomando fuerza en Europa, ponía al ser humano en el centro del universo, cambiando la cosmovisión teocéntrica que había tenido el mundo por varios siglos. Esta nueva forma de pensamiento, tuvo como consecuencia en el ámbito urbano y arquitectónico, la aparición de la concepción de perspectiva para la composición del espacio. Es decir, que el diseño del espacio debía estar pensado desde el observador y no solo desde la posición de la iglesia como espacio simbólico religioso, respecto de los demás componentes.

En este orden de ideas, el espacio se compone en función del observador, produciendo un escenario para el hombre, donde el espacio puede estar concebido para el placer y disfrute de los sentidos. Esta nueva concepción, incidió en la forma como se diseñaron las plazas y edificios principales de las ciudades, apareciendo la noción de un paisaje compuesto por plazas cuyo fondo son las fachadas de los edificios que las conforman y en esa medida la percepción del espacio como un *continuum* fluido, desde la plaza hasta el interior de los edificios o al paisaje, y cuya versión popular podría expresarse en una frase como la fachada de “un edificio debe verse desde la plaza”. (SALCEDO, 1996, pp. 66-67).



Ilustración 56. Vista de la plaza de Bolívar que aún mantiene las características formales generales de su concepción original del siglo XVI. (2017)

Este gesto, de hacer fachada hacia la plaza, fue producto del modelo “ovandino”, el cual había evolucionado desde un trazado semiregular con la iglesia exenta del espacio de la plaza, como el que habían tenido las primeras fundaciones como Santo Domingo y Cartagena. De manera tal, que el urbanismo aplicado para la fundación de Bogotá, era si es posible decirlo, un modelo más sofisticado, producto de la evolución de los principios estéticos, derivados de la nuevas formas de pensamiento renacentista.

El trazado urbano y la disposición de la iglesia en relación a la plaza, guarda de manera inherente una intencionalidad estética, que se puede encontrar en la simbología que se encuentra en la geometría utilizada y el uso de la perspectiva como forma simbólica.



Ilustración 57. Evolución del modelo de traza ovandina. Fuente: (SALCEDO, 1996, p. 43)

La plaza mayor era el espacio principal de la ciudad dentro de los modelos fundacionales renacentistas. Su forma, ya no era el resultado de la morfología espontánea que tenía la ciudad medieval, donde estos espacios surgían de la irregularidad de las manzanas. Por el contrario, la plaza era un espacio diseñado de manera racional, para servir de lugar de encuentro y realización de actividades y eventos sociales de importancia (SALCEDO, 1996, p. 182). En este contexto, el origen de la plaza concebido como espacio de encuentro público, tenía origen en la ciudad antigua, reflejo material del pensamiento

renacentista, periodo en el cual se fundaron muchas ciudades hispanoamericanas⁴³ entre ellas, Bogotá.

La instalación del monumento a Bolívar

En la plaza mayor, se realizaban todo tipo de actividades públicas y sociales, tales como fiestas religiosas, corridas de toros, estrado para la justicia, y plaza de mercado semanal, o feria. Adicionalmente, en el centro de la plaza se encontraba una picota pública que fue reemplazada por una pila o fuente agua que fue colocada, en julio de 1575. Esta pila era una fuente pública de agua, construida de piedra ornamentada con escudos de armas de España y estaba coronada con una estatua de San Juan Bautista, que luego comenzó a denominarse como el “Mono de la pila”. Esta pila de agua estuvo ubicada en la plaza mayor de la ciudad hasta 1846, cuando fue reemplazada por la estatua de Bolívar. Así describiría el químico francés, Jean Baptiste Boussingault⁴⁴ (1801 – 1887), el aspecto que tenía la plaza mayor en 1823: “ la plaza mayor es muy grande, sin que en ella haya plantas, arboles o jardines; todo presenta la triste aridez que gusta tanto a los castellanos” (ESCOVAR, MARIÑO, & PEÑA, 2006, p. 230).

En el marco de la creación oficial de la Gran Colombia, mediante la Constitución de Cúcuta en 1821, la plaza cambia de nombre al de Plaza de la Constitución. En 1846 es rebautizada nuevamente con el nombre de Plaza de Bolívar. Ese último cambio corresponde a la ubicación de la escultura de Simón Bolívar realizada por el artista italiano Pietro Tenerani (1789-1869). Durante el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera, entre 1845 y 1849, se promoverían varios proyectos urbanos tales como el

⁴³ Sobre el particular, vale la pena detenerse en el modelo de ciudad que se implantó en América a través de la conquista hispánica. El modelo de ciudad española de finales del medioevo, era el producto de la mezcla de tres tipos de ciudades; la de tradición latina, retomada a través del pensamiento renacentista, y las de tradición anglosajona y musulmana, derivadas de las diferentes invasiones que tuvieron lugar en la península ibérica. La primera, se inspira en la ciudad clásica (polis ó civitas): ciudad como ágora, como lugar de encuentro de ciudadanos, como sala de reunión donde se conversa, negocia y decide políticamente, con todas las consecuencias sociales y económicas que de ello se derivan; y donde la plaza se convierte en elemento fundamental en este tipo de ciudades⁴³. La segunda, de tradición anglosajona, más doméstica y menos pública, definida más por el conjunto de construcciones residenciales que la integran, que por las otras funciones, configurando un constructo urbano que privilegia la intimidad interior, sobre el espacio exterior de la calle. Entre la ciudad doméstica y la ciudad civil, queda la ciudad islámica, que defiende mucho lo privado pero a la vez practica la vida exterior. Es como una vida dividida entre el harén (donde reina lo íntimo, lo privado) y la vida pública (donde domina lo político, lo social). No existe en la ciudad islámica, la plaza. Su papel lo cumple el patio, y con carácter más global, el patio de las mezquitas. Y en medio quedan otros lugares de relación como el bazar. Esa ciudad islámica, montada sobre la vida privada y el sentido religioso de la existencia, no es ni la ciudad pública ni la ciudad doméstica (CHUECA GOTÍA, 1978, pp. 14 -16).

⁴⁴ Fue un químico francés, francés que hizo contribuciones relevantes a la ciencia agrícola, a la química del petróleo y a la metalurgia. Entre otros notables hallazgos, fue el descubridor de la fijación del nitrógeno en los suelos por la acción de las plantas leguminosas.

monumento a los mártires y la proyección del Capitolio Nacional, que comenzaría a construirse en 1847. Para ese momento, el aspecto de la plaza era aún el de una gran explanada en la que solamente se ubicaba el monumento, rodeado por una reja baja” (SANTAMARÍA, 2012).



Ilustración 58. Detalle de la acuarela del pintor español Edward Mark. Título: Plaza Mayor de Bogotá. (1846). Colección de arte del Banco de la República. Bogotá.

La escultura de Simón Bolívar fue elaborada por Pietro Tenerani⁴⁵, artista italiano, reconocido exponente de la escuela neoclásica y discípulo de Berthel Thorvaldsen⁴⁶ (VANEGAS CARRASCO, 2012). Según esta autora, la figura del rostro fue modelada a partir de dos dibujos realizados por el médico francés François Desiré Roulin en 1828 y para la indumentaria es posible que el artista se haya apoyado en la litografía de un dibujo de José María Espinosa (1796 – 1883), y en la mezzotinta de Charles Turner, basada en el retrato de Bolívar realizado por José Gil de Castro (1785 - ca.1837).

La escultura y las placas fueron fundidas en bronce por Ferdinand von Müller en los talleres de Múnich, Alemania (BORDA, 1892, p. 12) con la técnica de la cera perdida y de una sola pieza. Esta escultura había sido encargada al escultor Tenerani, por José Ignacio París, cercano amigo de Bolívar, quien la quería para decorar la casa que recibió

⁴⁵ Torino, Carrara, 1789 - Roma, Italia, 1868

⁴⁶ Copenhague, 1770 - 1844

de Bolívar en 1830, hoy Casa Museo Quinta de Bolívar. La escultura llega a Bogotá en 1845, París la dona al Congreso de la Nueva Granada, con carta fechada el 20 de abril de 1846 para que se le rindiera homenaje. Por Ley 12 de 1846, se consagra e inaugura por el Presidente de la República Tomás Cipriano de Mosquera, el 20 de julio del mismo año (BORDA, 1892, pp. 3-6). En este hecho se destacan varios asuntos tales como que la “ley por la cual se recibió dicha donación fue firmada por Mariano Ospina Rodríguez, por entonces presidente del Congreso, y uno de los que encabezaron el intento de asesinato contra Bolívar en 1928.



Ilustración 59. Escultura de Bolívar, realizada por Pietro Tenerani.



Ilustración 60. Placa de la donación del monumento.



Ilustración 61. Vista de una de las placas de bronce que acompañan el monumento.

Las diferencias ideológicas aún presentes en la década de 1840 entre bolivarianos y santanderistas explicarían que hasta mucho tiempo después fuera necesario custodiar el monumento para impedir que lo derribaran los frenéticos antibolivarianos” (VANEGAS CARRASCO, 2012, p. 39). Pero el hecho más interesante que Carolina Vanegas (2012, p. 42), nos presenta sobre la concepción de la obra y que refleja las disputas ideológicas entre bolivarianos y santanderistas, se centra sobre la figura iconográfica escogida para Bolívar de Tenerani, que consistió en la inclusión de la capa y la Constitución. Según la

autora, estos elementos sirvieron para reivindicar a Bolívar como defensor de la Constitución y de la República frente a la imagen que sus detractores denunciaban, relacionando a Bolívar como un hombre arbitrario, militarista y autoritario.



Ilustración 62. Anónimo. Estatua y Plaza e Bolívar. Ca. 1856. Negativo de colodión húmedo copiado de papel de gelatina. Museo Nacional de Colombia. Reg. 2090.3

Originalmente, la escultura tenía un pedestal de mármol blanco sencillo diseñado por el mismo Tenerani hasta 1878, cuando se realizó la intervención realizada por Mario Lambardi al pedestal del monumento, buscando mejorar la relación de escala de la estatua de formato más bien pequeño, frente al gran tamaño del espacio de la plaza. Se modificó también su orientación, cambiando el anverso de la obra que estaba dirigida hacia la Catedral, para hacerlo hacia el capitolio nacional. En esta acción debe tenerse en cuenta que “ en ese momento el país estuvo regido por los presidentes radicales, Aquileo Parra (1876 – 1878) y Julián Trujillo (1878 – 1880), de manera que podría hallarse en el anticlericalismo de este segmento político, la motivación del cambio de orientación del monumento (...) Esta transformación también podría leerse como un paso simbólico del periodo colonial al republicano, un desplazamiento de la hegemonía de la Iglesia al estado – o mejor, una convivencia de los dos estamentos-, dando prelación al Estado” (VANEGAS CARRASCO, 2012, p. 54).



Ilustración 63. Monumento a Simón Bolívar con el pedestal elaborado por Mario Lambardi. Circa 1895. Autor. Henri Duperly
Fuente: (ZAMBRANO, 2015, p. 26)

El diseño del pedestal realizado por Lambardi fue duramente criticado por Alberto Urdaneta⁴⁷ (1845 – 1887), quien para entonces era un artista, periodista, crítico de arte, y reconocida autoridad del arte y la cultura en Bogotá.

“Recordamos que la base antigua era baja y miserable, que la carcomida verja la componían varillas feas y de mal gusto, y que lo peor era el metro de altura forrado en piedras de Hato viejo con los nombres de las principales batallas de la Independencia; pero a pesar de todo era y estaba en mucho más carácter con las proporciones y severidad de la estatua, en el actual que encontramos de gusto rococó o churrigueresco o, que esta plagado de imperfecciones no tanto de construcción, que en realidad esta bien ejecutado, cuanto en falsísimas notas dadas en perjuicio del buen gusto. Compuesto de un poliedro pentágono regular, soporta el cubo que reposa la estatua, lo que es una disonancia, pues se ven los cinco lados en la parte baja y cuatro en la superior. Se os dirá que el LIBERTADOR fundó cinco repúblicas, cuyos escudos deberían adornar los cinco lados del pentágono, y no lo negamos; pero de ahí uno de los berenjenales en que se metió el escultor. Hay falta de conjunto o unión en la composición, demasiados pedacitos de mármol negro, y piedras de distintos colores, y fases consulares y escudos con tallados, y cinco águilas, que con ser de las del caído imperio francés, y con estar sentadas en la cola y en las patitas, dejan de ser nuestro candor rampante que nos figuramos fue lo que quiso imitar el escultor; y si agregamos los letreros dorados, las lapidas negras y la diversidad de colores de todo el monumento, casi estaríamos por decir, que más parece hecho por el pastelero que por el escultor oficial”. (URDANETA, Al pie de la estatua de Bolívar, 1881, p. 59)

⁴⁷ Alberto Urdaneta, fue fundador del “Papel periódico ilustrado en 1881 y de la Escuela de bellas artes en 1886.

La plaza de Bolívar como parque público. 1881 - 1927

La Plaza presentaba para 1868 un diseño sencillo en el que el espacio total de la plaza estaba dividido en cuatro cuadrantes, delimitados por diagonales que van de las esquinas al centro de la plaza para encontrarse con el monumento a Bolívar.

En 1881, un año después de que Mario Lambardi, realizara la modificación del pedestal, el ministro de instrucción pública, Ricardo Becerra, “hizo construir un jardín de severo estilo inglés alrededor de la estatua, (...). La magnífica obra de Tenerani y el poliedro pentágono moderno ocupan el centro del jardín, que sea dicho de paso, suprimió el área más importante y concurrida de la ciudad, y una verja de hierro, construida en Europa, lo separa de las calles, que no plaza, que lo circundan” (BORDA, 1892, p. 11).

Se desconoce el diseñador del parque, sin embargo se plantea como hipótesis, que su concepción estuvo a cargo del arquitecto italiano Pietro Cantini, quien para el momento de la disposición de construcción del parque, ya se encontraba en Bogotá, contratado por el gobierno nacional para dirigir las obras del Capitolio Nacional, en reemplazo de Mario Lambardi⁴⁸,

Pietro Tenerani, además de su encargo, realizó infinidad de trabajos, como el diseño del circo de toros (construido en 1890 en un lugar cercano a la Plaza de los Mártires), el puente Bolívar (construido en 1884 en el cruce de la calle 7 con carrera 4), la cúpula de la iglesia Santo Domingo (1888 – 1891), y el diseño del parque el centenario (1882 – 1884) (DELGADILLO, 2017, p. 113).

Teniendo en cuenta lo anterior, y la importancia que tenía la plaza y monumento de Bolívar, es muy factible que el diseño del parque, fuera encargado a este arquitecto por su prestigio e importancia. Incluso es posible pensar, que Cantini, hubiera recomendado a los dirigentes del gobierno, que junto con las obras del capitolio, era necesaria la remodelación de la Plaza de Bolívar, toda vez que esta, presentaba un mal aspecto, debido al mal estado de sus pisos y los problemas de proporción y escala de la escultura en relación al espacio que la contenía.

⁴⁸ Mario Lambardi salió del país en 1881, muy seguramente debido a que su trabajo estaba siendo duramente criticado por varias personalidades, reconocidas en el mundo cultural como Rafael Pombo y Alberto Urdaneta. (VANEGAS, 2013, pp. 138 - 139).

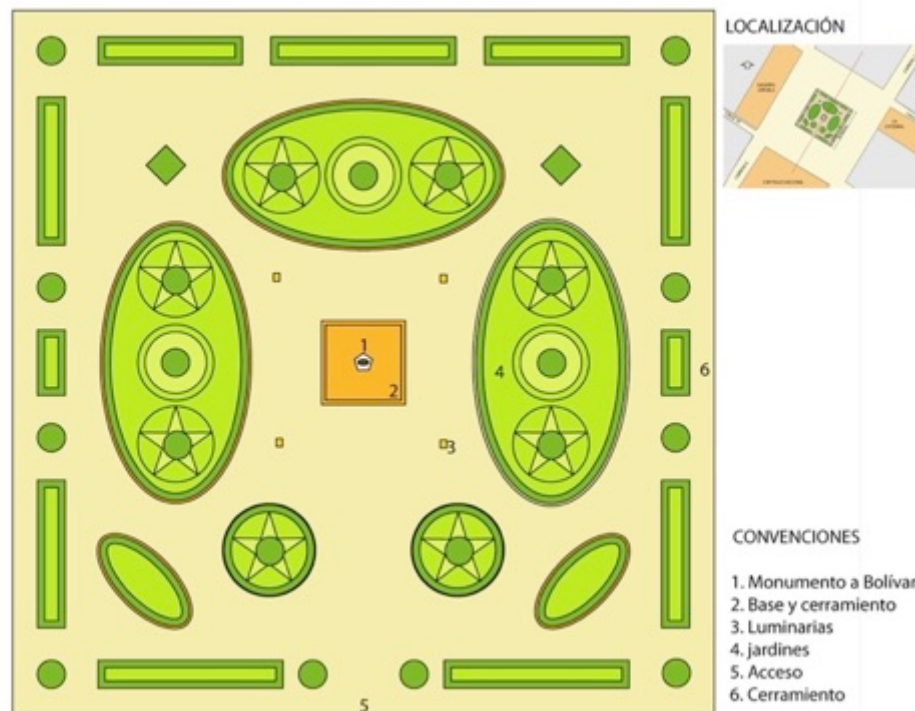


Ilustración 64. Esquema de la planta del parque que se construyó en la plaza de Bolívar. Fuente: Reconstrucción a partir de fotografías.

Adicionalmente, el diseño del parque, evidencia que muy posiblemente tuvo la participación de un arquitecto o persona conocedora de los problemas del espacio y la arquitectura. Esto se puede observar en el manejo que se le dio a las proporciones del parque y el trazado geométrico. Si bien no se cuenta con información planimétrica que permita conocer el diseño, si es posible hacer una descripción del mismo, a partir de fotografías de la época.

El parque tenía forma cuadrada, con una dimensiones de 50 metros de lado aproximadamente. Se encontraba localizado en la mitad de la plaza existente. La escultura de Bolívar estaba ubicada en el centro del espacio, instalada sobre el pedestal elaborado por Lambardi, el cual a su vez, se encontraba sobre una plataforma cuadrada, que tenía en su borde una reja metálica. El frente (anverso de la escultura) del monumento estaba orientado hacia el sur, donde se encontraba el Capitolio, enfatizando la relación del conjunto con este edificio. Alrededor del monumento, se ubicaban varias jardineras bajas o “parterres⁴⁹”, de diferentes tamaños, de formas geométricas y una

⁴⁹ Parterre es un jardín a nivel de la superficie del terreno que consiste en plantar lechos de flores o de hierbas delimitados por arriates de plantas perennes o por piedras afiladas acopladas firmemente formando una protección de los lechos

composición simétrica, cuyo eje central estaba dispuesto en el sentido norte sur, coincidiendo con el eje central del edificio del capitolio. Las jardineras estaban ocupadas por vegetación baja, conformando figuras geométricas a través de cambios en las especies. También se incluían individuos vegetales de alto porte, tales como cipreses entre otras especies que no son posibles de identificar en las fotografías. El conjunto presentaba un cerramiento que en principio estaba construido con postes de madera y alambre⁵⁰, que posteriormente fue reemplazado por una verja metálica. El acceso se encontraba en el costado sur del espacio, coincidiendo con el eje de simetría conformado por el monumento y el capitolio. La pendiente que presentaba la plaza, la cual tenía una diferencia de altura entre la carrera 7 y la 8, de aproximadamente dos metros, fue manejada mediante excavación y nivelación del espacio del parque, logrando que el trayecto del acceso al mismo estuviera al mismo nivel de piso que el resto del espacio.

Se desconoce, la fecha de inicio y finalización de la construcción del parque. Sin embargo, se puede estimar que su construcción se inició en 1881, cuando el ministro de instrucción pública dio la orden para desarrollar este proyecto y en abril de 1883, cuando varios artículos de prensa expresaron opiniones sobre el parque.

“Nada diremos del pequeño parque que en la Plaza de la Constitución se esta construyendo, que si no ha sido, de la aprobación general, tal vez esto tiene origen en nuestra natural impaciencia y en la pena que experimentamos de perder la sola plaza de armas que teníamos, aunque verdad es también que con ella alejamos para siempre las fiestas de toros y sus consecuencias, y ocultaremos con las ramas del jardín, el feo remiendo de mal gusto que se hizo por pedestal a la bella obra del Tenerani” (Papel Periódico Ilustrado, marzo 1 de 1883) (URDANETA, 1883, p. 176).

“Jardín plaza de Bolívar: esta muy lejos de satisfacer al público, el jardín que se ha portado en la Plaza de Bolívar, y la verdad sea dicha, ni la forma que se ha dado a las eras o cuadros, ni las calles estrechísimas y rectas consultan el buen gusto ni la elegancia”. Periódico el Mercantil, abril de 1883 (ESCOVAR, MARIÑO, & PEÑA, 2006, p. 230).

florales interiores, y paseos o sendas de grava dispuestas con un diseño generalmente simétrico. Los parterres no precisan tener flores, ya que pueden estar formados exclusivamente por plantas y arbustos perennes.

⁵⁰ El cerramiento en alambre galvanizado de cuatro puntas, material importado desde Nueva York y que fue ajustado sobre todo el perímetro de la plaza como una medida de protección, se instaló durante el proceso de remodelación de las plazas jardín de Los Mártires y de Bolívar con el ánimo evitar que el público hurtara y destruyera los jardines y los árboles. (DELGADILLO, 2017, pág. 118)



Ilustración 65. Vista del parque de la Plaza de Bolívar durante su construcción. Circa 1883.
Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/6e/c6/77/6ec6779dfeef4a24303a2e7abcc52366.jpg>



Ilustración 66. Vista de la plaza de Bolívar. Circa 1886. Autor: Sin información.
Fuente: <https://www.pinterest.co.uk/pin/367676757069790145/>.Recuperado: Diciembre de 2017

La construcción y suministro de plantas, estuvo a cargo de Casiano Salcedo y Guillermo Kalbreyer⁵¹. (ESCOVAR, MARIÑO, & PEÑA, 2006, p. 461) El primero, era un reconocido jardinero, quien junto con José Manuel Párraga, tenía un invernadero o vivero en la calle del Chorro de San Antonio, calle 16 con carrera 12, establecido en 1864 (HERNANDEZ & CARRASCO, 2010, p. 53). Kalbreyer, de origen alemán, era un recolector de plantas, que había sido enviado a América, a recoger nuevas especies, para una reconocida empresa inglesa dedicada a la horticultura (Veicht Nurseries establecida en Chelsea, Inglaterra en 1808) (SHEPHARD, 2003). Luego de varios viajes a Colombia, para recolectar nuevas especies y una vez terminado su encargo con la empresa británica, se quedó en Bogotá para establecer en 1881, la primera floristería de la ciudad llamada la Flora (DELGADILLO, 2017, p. 37) (SHEPHARD, 2003, pp. 182 - 183). Sobre este último hecho, es interesante observar como empresas británicas de horticultura que suministraban plantas para la construcción de jardines y coleccionistas de plantas, tenían empleados “cazadores de plantas”, quienes eran personas contratadas para viajar por todo el mundo, recolectando especies exóticas, que llevaban a Europa para ser comercializadas. La existencia de grandes empresas de horticultura y sus dinámicas de recolección de especies y semillas vegetales por todo el mundo, dan cuenta de la importancia que tenían los jardines y los parques dentro de la vida urbana del siglo XIX.

La historia de la arquitectura, da cuenta que la actividad de la jardinería, iniciada en la antigüedad, fue retomada en Italia a principios del renacimiento, como elemento ornamental que complementaba las arquitectura de palacios y edificios importantes (MC LEAN, 2007, p. 126). Posteriormente, a finales del siglo XVII y principios del XX, con la caída de las monarquías, muchos de sus jardines pasaron a ser de uso público. De manera simultanea, durante la época victoriana, se empezaron a construir los primeros jardines con el propósito de acompañar desarrollos urbanos de vivienda para burgueses, como una manera de cualificar estos espacios y atraer clientes de estos desarrollos inmobiliarios que se empezaron a construir en la periferia de las ciudades (OLSEN, 1986, pp. 159 - 165). Es una época marcada por la tendencia de incluir dentro del espacio urbano, arborización y vegetación como una forma de responder a los problemas de higiene e insalubridad que trajo consigo la industrialización en la ciudades.

⁵¹ Las fuentes de donde se obtuvo este dato, presentan diferencias sobre este hecho. En ambos casos citan fuentes secundarias. Sin embargo, es muy posible que los trabajos de jardinería hayan, sido realizados de manera conjunta por ambos, tal vez en momentos diferentes o aportando diferentes insumos o conocimientos. (DELGADILLO, 2017, p. 42), (CENDALES, 2011)



Ilustración 67. Grabado que acompaña el plano de Bogotá en 1890. Se observa la catedral con el parque en la Plaza de Bolívar. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

El contacto con la naturaleza y la presencia de árboles, empezó a ser considerada como una manera de mejorar la salud humana, a partir de estudios médicos que incidieron en la forma de las ciudades que empezaban a expandirse como efecto del aumento demográfico derivada de la revolución industrial. Adicionalmente las nuevas republicas democráticas, empezaron a construir los primeros parques públicos como una manera de mejorar las condiciones de vida en las ciudades. Birkenhead Park, ubicado en la ciudad británica del mismo nombre, diseñado por el arquitecto Joseph Paxton⁵² y abierto al público en 1847, es reconocido como el primer parque público del mundo. Este parque sería la inspiración para el diseño de Central Park en Nueva York, presentado por Frederick Law Olmsted (1822 – 1903) y Claver Vaux (1824 – 1895) al concurso convocado para su diseño. Ya para entonces el parque estilo inglés había ganado reconocimiento a nivel mundial y sería el modelo a seguir, muy seguramente, porque al

⁵² Joseph Paxton (1803 – 1865), fue un jardinero y arquitecto británico reconocido por ser el diseñador del palacio de cristal, una de la principales atracciones de la gran Exhibición realizada en Londres en 1851, debido a las innovaciones que trajo consigo este edificio en la utilización del vidrio y el metal como materiales de construcción, demostrando así los avances derivados de la industrialización.

tener características mucho más naturales y orgánicas, que el parque francés más bien racionalista y geométrico, se encontraba más consecuente con el espíritu de una época que valoraba los efectos benéficos del contacto con lo natural y en general del campo, en contraposición de lo urbano que representaba insalubridad y hacinamiento. Central Park, fue construido entre 1858 y 1873, con el diseño de Olmsted, cuyo modelo es el campo tranquilo y bucólico, las verdes praderas, las aguas remansadas y el arbolado disperso. Por consiguiente, y es importante señalarlo, por el énfasis que él mismo remarca, el parque debía ser diseñado alejándose de una estética pintoresquista, tortuosa, que para él, debía quedar en la edificación, entre el tejido de la ciudad.

Dado el tamaño e importancia del Central Park de Nueva York, este se convirtió en un modelo a seguir en otras ciudades norteamericanas como Boston, Chicago, Montreal, y Brooklyn, donde se construyeron parques de similares características que tuvieron la participación de Olmsted como arquitecto diseñador. De esta manera el central Park y los parques públicos que se empezaron a construir en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX, influenciaron a que otras ciudades del mundo construyeran parques públicos, entre las que se incluyen ciudades latinoamericanas como Santiago de Chile (Parque Cousiño o Parque O'Higgins inaugurado en 1873) y Buenos Aires (Parque Palermo o 3 de febrero inaugurado 1875).

Es muy posible que esta tendencia internacional, influenciara en Bogotá, el inicio de una ola de conversión de plazas en parques: Plaza de Bolívar (entre 1881 – 1883), Plaza de San Diego (Construcción del parque el Centenario 1882 – 1883), Plaza de los Mártires (se remodela el espacio entre 1885 – 1891), Plaza Santander (1881 – 1883). Estas obras marcan un periodo de integración de los elementos naturales dentro de la estructura urbana de la capital, mostrando una clara intencionalidad de que sus habitantes tuvieran contacto con la naturaleza, como una medida ornamental y estética de embellecer la ciudad, pero también de mejorar el ambiente insalubre que presentaba a finales del siglo XIX, producto de problemas como la falta de alcantarillado y las basuras.

Cabe aclarar aquí, que antes de estas intervenciones, existían elementos naturales dentro del casco urbano, como por ejemplo los ríos, las alamedas, los patios interiores de las casas y conventos, los huertos urbanos, y los cerros. Sin embargo, puede decirse que ninguno de ellos estaba contribuyendo a mejorar el ambiente urbano, sino que incluso, en

algunos casos se encontraba en estado de deterioro y en otros eran focos de contaminación. Los dos ríos que atravesaban la urbe, estaban contaminados, debido a que se habían convertido en vertederos de desechos. Los cerros, se encontraban deforestados a causa de la tala indiscriminada de arboles, que por décadas había sido fuente para obtener leña de cocina. Las huertas y jardines de viviendas y conventos se encontraban en el espacio privado y por su tamaño, no representaban una gran cantidad de espacio que significara una presencia efectiva en el espacio urbano. Las huertas urbanas estaban desapareciendo para dar lugar la construcciones arquitectónicas. Las alamedas que eran calles con arborización, se encontraban en los extramuros de la ciudad y en esa medida no hacían parte de las dinámicas cotidianas de los habitantes. Finalmente, la sabana, que se encontraba a menos de un kilometro desde cualquier punto de la ciudad, estaba destinada a actividades agropecuarias, y en esa medida se encontraba de cierta forma ajena las dinámicas urbanas de la ciudad. Con este panorama, la realidad de la ciudad era un espacio desprovisto de elementos naturales que contribuía a tener una mala imagen de si misma por parte de sus ciudadanos. De esta manera, la inclusión de los parques en la ciudad, fue sin duda una forma de embellecer la ciudad y una búsqueda por construir una identidad propia, que fuera reconocida en el contexto global, posiblemente el de la Atenas suramericana, y así dejar atrás la de pueblo colonial atrasado.



Ilustración 68. Grabado que acompaña el plano de 1890. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

Una vez finalizadas las obras del parque en 1883, este tuvo varias modificaciones principalmente en la arborización, que estuvo a cargo de diferentes jardineros de la ciudad como Genaro Valderrama, quien fue director e inspector de parques de la ciudad hasta 1889. A partir de ese año, la administración de los parques y jardines de la ciudad, estuvo a cargo de Casiano Salcedo, hasta 1899. En 1892 se realizaron varios reemplazos en la vegetación. Se plantaron dos araucarias en los parterres cercanos al acceso del parque y se eliminaron las especies que formaban las figuras geométricas. Para este momento,

parece haber un debate sobre la selección de las especies a plantar en los parques y jardines bogotanos. Genaro Valderrama, quien era otro reconocido jardinero de la capital, expresó su malestar ante una posible solicitud de plantar especies foráneas en los parques bogotanos, en una carta dirigida al Ministro de fomento y hacienda del gobierno, Braulio Vélez (16 de abril de 1889):

“Debo advertir que habiendo en el país en la zona fría, gran número de variedades de arboles mucho más bellos que los europeos, en el lo general presentan aspecto lúgubre y desapacible, yo me ocuparé de emplear aquellos mezclados con estos, lo que así, podrán producir un efecto sobre manera agradable que no tienen los parques europeos” (CENDALES, 2012, p. 248) citando a (VALDERRAMA, 1889).

Por otra parte se encontraba, Casiano Salcedo, quien al parecer simpatizaba con la idea de importar semillas foráneas para climatizarlas el medio bogotano. En una entrevista que la revista Cromos le realizó a Salcedo en 1918, este manifestó haber introducido a la flora bogotana el eucalipto:

“Cuando el doctor Manuel Murillo Toro estuvo de ministro de Caracas (1864), le obsequiaron una libra de semilla del eucalipto glóbulos y a su secretario, señor Miguel Salgar, le obsequiaron unas seis onzas. Yo le había prestado a Salgar un libro que me había regalado el mismo doctor Murillo. Cando regresó de Caracas, el amigo Salgar me manifestó que se le había perdido el libro, pero que en cambio me daría El vizconde de Bragelonne, de Dumas. Al buscar en su casa al Vizconde en sus baúles de viaje, tropezó casualmente con las seis onzas de semillas de eucaliptos, y yo me apresuré a decirle que me transaba con gusto por las semillas, que me llamaban más la atención que la novela (...). Salcedo logró hacer germinar las semillas y le regaló "doce a don Cenón Padilla, de los cuales sembró seis en el cementerio, cuatro en su quinta y dos en su jardín". Por su parte, Salcedo sembró los primeros árboles de esta especie en la Pila Chiquita, pero "me los arrancaban durante la noche, porque se hizo correr la noticia que el eucalipto era malsano, cuando por el contrario, purifica el aire y sanifica contra las enfermedades como el paludismo (ORTIZ WILLIAMSON, 1918, pp. 138 - 139)".

En 1893, el ministro de fomento y hacienda del gobierno nacional, le ofreció el cargo de administrador de los parques y jardines de Bogotá a Robert Thomson (1840 – 1908), quien había trabajado en el Real jardín botánico de Kew hasta 1867, fecha en la que empezó a trabajar como asistente jardinero y posteriormente como superintendente del jardín Botánico de Castleton en Jamaica hasta 1878. Posterior a esa fecha, Thomson se dedicó a la recolección de semillas y plantas en Colombia, para ser enviadas a los jardines botánicos de Kew y Jamaica. Adicionalmente trabajó en la amazonia colombiana, fundando en 1899, la más importante plantación de caucho. Ante la invitación del gobierno colombiano, Thomson realizó una propuesta para el manejo de los parques

bogotanos, la cual no pudo ser llevada a feliz término debido a la falta de recursos para pagar los honorarios del jardinero inglés. La propuesta incluía una evaluación de los parques bogotanos y un proyecto para la introducción de especies de tierras más cálidas, así como de especies europeas, a través de su aclimatización en un invernadero construido para tal fin. En carta (30 de enero de 1893) dirigida al Ministro de fomento, manifiesta parte de sus observaciones y lineamientos, si llegara a ocupar el cargo ofrecido (CENDALES, 2012, pp. 239 - 250).

“En todos los parques públicos... de Bolívar, de Santander, del Centenario y de los Mártires, se ha cometido un gran error en su formación: me refiero a los senderos limitados inmediatamente, por las verjas de hierro, pues en vez de estas han debido establecerse arbustos pequeños, para no dejar un sendero o un paseo a orillas de una calle. Desde el punto de vista de la jardinería, estos espacios ocupados por senderos, además de ser objetables, dan por resultado una gran extensión de espacio perdido que llega algunas veces a ser de 16 a 20 pies de ancho en contorno de la verja” (THOMSON, 1893).

Adicionalmente, en un informe presentado por el señor Thomson sobre la mejora de los parques expresó lo siguiente acerca del jardín del parque de la Plaza de Bolívar:

“ Si este jardín fuera de uso privado, de los poquitos pinos de buena clase que lo adornan, escasamente quedaría algo de valor en tan importante sitio, pues casi todas las demás plantas que allí se encuentran son muy comunes y mal adaptadas, así como colocadas sin sistema. Para establecer este jardín en concordancia con su posición, ha debido hacerse la elección de follajes finos y plantas notables, formando así una especialidad. Algunas de las plantas más finas europeas hallarían una morada a propósito, tanto en este parque como en los demás de la ciudad; y hay suficiente espacio en los anchos paseos centrales para muchas especies de nobles palmas de clima templado, colocándose en vasijas de madera. Esta última indicación se refiere también a todos los demás parques, como medio de utilizar algo de los paseos excesivamente anchos” (THOMSON, 1893, p. 295).

A pesar que la contratación del jardinero inglés, no se llegó a materialización, muy seguramente, algunos de sus lineamientos fueron aplicados por Casiano Salcedo, quien a partir de los recomendado por Thomson, continuó con la plantación de especies foráneas en los parques de Bogotá, como se puede observar en un informe realizado por Casiano Salcedo en 1896. En este informe, Casiano Salcedo, quien continuaba en el cargo de administrador de los parques de Bogotá, presentó los trabajos realizados por uno de sus contratistas, el señor Bernardo Tavera, certificando que en el parque existían, nueve pinos

grandes, diez pequeños, dos araucarias, cuatro quinos, tres matas de plátano, dos sietecueros, y dos amarrabollos.

A pesar que, Casiano Salcedo, continuo con la plantación de especies foráneas en combinación con algunas nativas, no siguió los demás lineamientos, recomendados por Thomson tales como la plantación de especies con un “sentido”. Como se observa en las fotografías, las plantas y arboles se encuentran dispuestas de manera más bien espontanea, sin un patrón geométrico o composición. De acuerdo a lo anterior, se podría decir, que esta disposición estaba en consonancia con las tendencias en la construcción de parques de finales del siglo XIX, que promovían una disposición de elementos de manera más natural y orgánica. Sin embargo, el resultado, debió ser un poco extraño, si se considera que una disposición desordenada y natural, iba en contra del espíritu concebido inicialmente para el parque, que propendía un diseño más bien geométrico y ordenado propio de los jardines barrocos.



Ilustración 69. Vista de la plaza de Bolívar desde el costado sur. Circa 1895. Autor: Henri Duperly. Fuente: (ZAMBRANO, 2015)



Ilustración 70. Vista del sector noroccidental de la plaza de Bolívar. Circa 1895. Autor: Henri Duperly. Fuente: (ZAMBRANO, 2015)



Ilustración 71. Vista de la plaza de Bolívar desde el costado oriental. Circa 1895. Autor: Henri Duperly. Fuente: (ZAMBRANO, 2015)



Ilustración 72. Vista del sector sur de la plaza de Bolívar. Circa 1895. Fuente: (ZAMBRANO, 2015)

La verja de cerramiento del parque, tampoco fue eliminada como recomendaba Thomson, quien sugería su reemplazo por setos vegetales cerramiento del espacio. Casiano Salcedo, seguiría en su cargo de administrador de los parques de la ciudad hasta 1899, cuando fue reemplazado por Genaro Valderrama quien ya había ostentado este cargo. Se presume que en 1900⁵³, los jardines de la plaza fueron modificados, eliminando casi la totalidad de arboles existentes, a excepción de las dos araucarias y algunos pinos. Los parterres, fueron renovados con especies florales en una disposición más bien sencilla y natural, en un actuación que estaba más cercana a la idea original del parque, sin que fuera una restauración.

⁵³ Esta información se infiere del análisis fotográfico de la plaza. En una fotografía donde se observa en pie las Galerías Arrubla, el jardín tiene un aspecto diferente a las fotografías, tomadas por Duperly, que presentan un jardín con muchos más arboles.

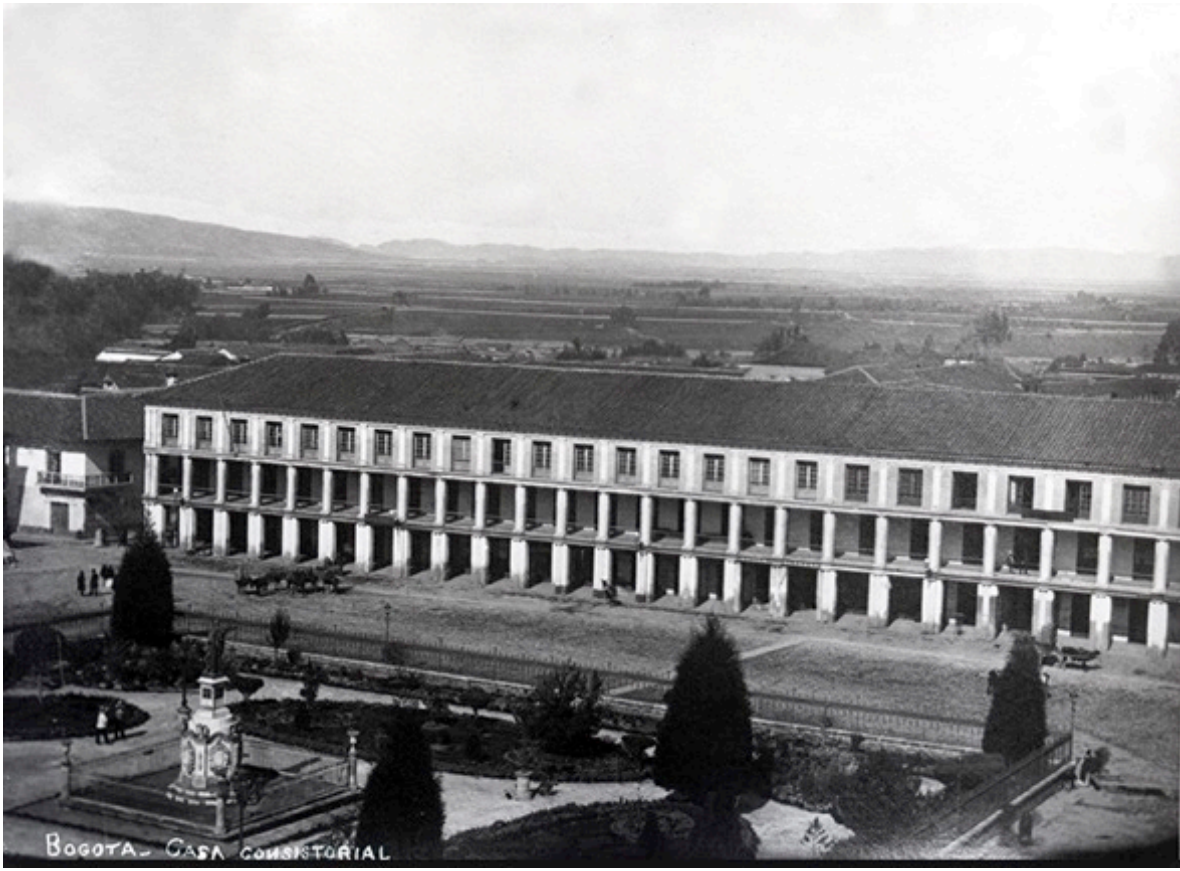


Ilustración 73. Vista del costado occidental de la plaza de Bolívar. Autor: Desconocido. Circa 1893.
Fuente: (CALDERON, 1893)



Ilustración 74. Vista del costado norte de la plaza de Bolívar, durante la construcción del Edificio Liévano. Circa. 1902.
Autor: desconocido. Fuente: <http://www.asisucedio.co/1903-plaza-de-bolivar/>

Durante 1909, dentro de los preparativos de la celebración del centenario de la independencia de Colombia, que tendría lugar un año después, se dio al interior de sus organizadores, un debate sobre la conveniencia de instalar en el espacio de la plaza de Bolívar, un monumento para conmemorar su memoria y que había sido encargado a Emmanuel Frémiet (1824 – 1910). El monumento realizado por Verlet, era una escultura ecuestre elaborada en bronce que se pensaba instalar en la escalinata del Capitolio, ubicado en el costado sur de la plaza. La discusión, tuvo varios puntos de opinión, entre los que se incluyó el reemplazo del monumento existente, lo que llevó a que el debate se centrara en enfrentar el simbolismo de ambas esculturas, en función de optar por la que representara de mejor forma la figura de Bolívar. La escultura de Tenerani, que muestra una faceta más bien política con la constitución en la mano y en un actitud reflexiva, era criticada por algunos, bajo el argumento de que Bolívar fue mas bien un hombre de guerra. Finalmente, se decidió que el lugar más adecuado sería el Parque de la Independencia, y el la de Tenerani, se mantendría en su lugar (VANEGAS CARRASCO, 2012, pp. 67 -79)⁵⁴.



Ilustración 75. Plaza de Bolívar. Circa 1910. Autor: Anónimo. Fondo Luis Alberto Acuña. Fuente: Museo de Bogotá – Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (Mdb00139).

⁵⁴ Este hecho es analizado a profundidad por carolina Vanegas en su investigación, denominada: Disputas simbólicas en la celebración del centenario de la independencia, trabajo publicado por el Ministerio de Cultura en el año 2011, luego de haber ganado del primer puesto de un concurso que realizaba esta entidad, para premiar las mejores tesis o trabajos de grado en Patrimonio Cultural.

La Sociedad de Embellecimiento de Bogotá, que había sido creada en 1917 (acuerdo 10), tenía a su cargo la administración de los parques, jardines y avenidas de la ciudad desde enero de 1918, cuando por acuerdo número dos, se le asigna esta responsabilidad, otorgándole un presupuesto para adelantar su nueva función. Para efectos de llevar a cabo sus funciones, la Sociedad de embellecimiento se organiza, mediante la creación de una comisiones, entre las que se encuentra, una enfocada en el embellecimiento de la Plaza de Bolívar. Muy seguramente esta comisión tuvo a su cargo, la tarea de reconstruir la plaza, luego de su deterioro en 1919, cuando la verja fue desmontada y el jardín fue eliminado, luego de los daños sufridos por la aglomeración de personas, que trajo consigo la coronación de la Virgen de Chiquinquirá celebrada en la Catedral Primada de Colombia, el 9 de julio de ese año. (DELGADILLO, 2017, pp. 42 - 43)



Ilustración 76. Plaza de Bolívar. Circa 1921. Autor: Desconocido. Fuente: <http://www.asisucedio.co/1921-plaza-de-bolivar/>

La plaza de Bolívar como un parque moderno. 1925 - 1960

Entre 1925 y 1927, la plaza de Bolívar fue objeto de varias obras para su remodelación, sin embargo su carácter de parque se mantuvo, a pesar de que en parte, la intervención buscaba volver a darle su carácter original de plaza pública. Por una parte se realizó la pavimentación de las calles circundantes y se modificó todo el espacio donde antes se encontraba el parque. La obra fue realizada por la Sociedad de embellecimiento de Bogotá, para celebrar su décimo aniversario (1917 – 1927). El diseño y construcción

estuvo a cargo de la firma de arquitectos dirigida por el arquitecto Alberto Manrique Martín (1891 – 1968). El proyecto propuso cuatro fuentes de agua ornamentales, de forma octogonal, dispuestas en cuatro espejos de agua de forma cuadrada, localizados en las cuatro esquinas del espacio, dejando una circulación central en forma de cruz griega, cuyo centro estaba ocupado por el conjunto del monumento y una plataforma cuadrada. Al espacio se accedía por tres escaleras ubicadas en el centro de cada uno de los costados norte, sur y oriente, que permitían superar el cambio de altura, producido por la nivelación del espacio, que fue necesario hacer, dada la pendiente que presentaba la plaza. Cabe anotar, que presumiblemente, esta nivelación era la misma que tenía el parque, que se había construido en 1881.

El perímetro del espacio estaba cerrado al peatón, mediante bolardos y cadenas, interrumpidos solamente para dar acceso al espacio, en el centro de los cuatro costados. Los cuatro accesos estaban marcados por dos lámparas metálicas que llevaban en su parte superior varias bombonas de vidrio donde se encontraba la bombilla de iluminación. Las esquinas estaban rematadas con unos pequeños espacios que retrocedían dentro del espacio del parque, a modo de mirador, demarcados por una balaustrada, en la cual en sus extremos sobresalían dos lámparas similares a las de los accesos. El pedestal de la escultura, fue reemplazado por uno de formas geométricas, exento de elementos decorativos como el que poseía, realizado por Lambardi en 1880.



Ilustración 77. Plaza de Bolívar. Circa. 1929. Autor: Anónimo. Fondo Luis Alberto Acuña. Fuente: Museo de Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (Mdb. 00093)

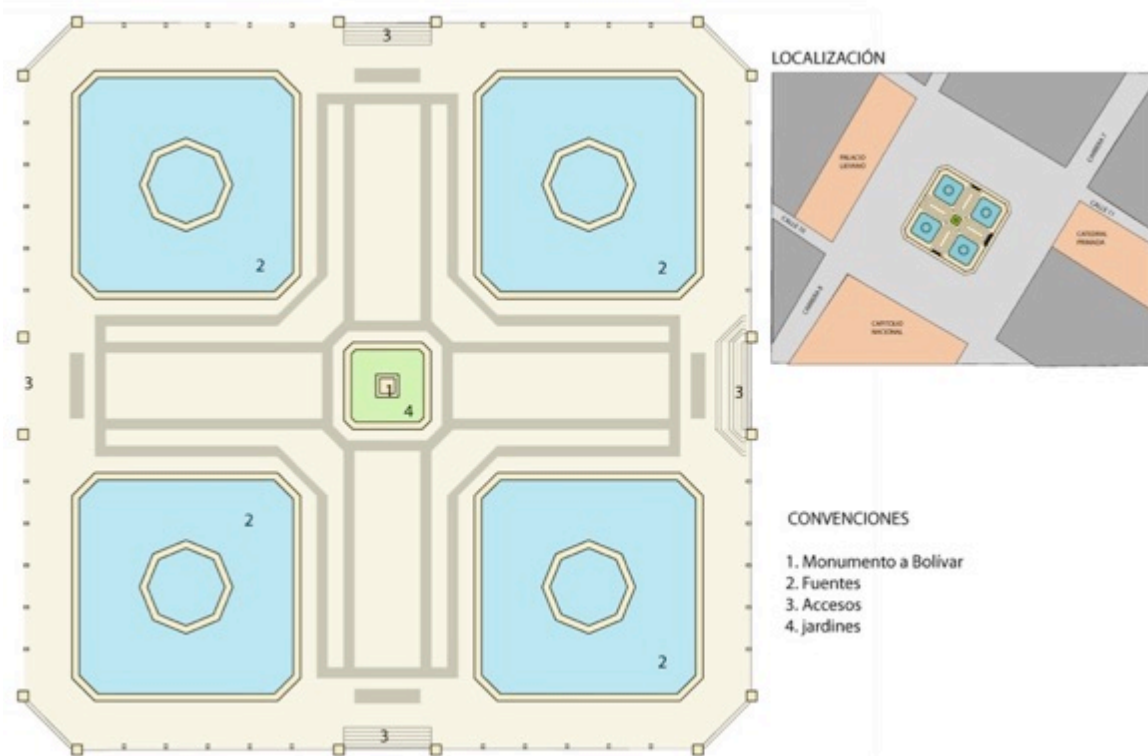


Ilustración 78. Planta esquemática del diseño realizado por Alberto Manrique Martín para la Plaza de Bolívar. Fuente: Elaboración propia con base en fotografías.

Toda la intervención, denota un cambio radical en la imagen del espacio y refleja el viraje que tuvo la arquitectura durante la década de 1920, con la introducción del movimiento modernista que dio lugar a diferentes tendencias, y que fue el resultado de un cambio en el pensamiento arquitectónico, que propendía por formas ausentes de decoración, los volúmenes puros y la racionalidad sin significado particular, más allá de la plasticidad geométrica. En este contexto el diseño de Manrique, puede ser descrito como una composición de formas geométricas y planos lisos, donde se actúa la horizontalidad.



Ilustración 79. Vista del monumento a Bolívar, con el pedestal diseñado por el pintor Roberto Pizano durante las obras de remodelación de la plaza de Bolívar (1925 – 1927). Circa 1927. Fondo Luis Alberto Acuña. Autor: Anónimo. Fuente: Museo de Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (mdb0050).

Hasta el momento en que Manrique Martín diseñó la remodelación de la plaza de Bolívar, su obra había estado caracterizada por la utilización del lenguaje de estilo, denominado, muchas veces por la historiografía como “republicano”, que se encontraba en su mayor desarrollo, al ser utilizado no solo en edificios institucionales y comerciales, sino también, en la arquitectura doméstica, donde éste arquitecto tuvo amplio reconocimiento, que resultó en un amplio repertorio de proyectos. A partir de 1930, su arquitectura tuvo un viraje hacia la arquitectura modernista, sin dejar de lado, el lenguaje de estilo, que en su mayoría aplicó para los proyectos de vivienda doméstica. Sobre el particular, la arquitecta Silvia Arango (2017) hace un interesante análisis sobre su obra en el libro que el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural y la Sociedad Colombiana de Arquitectos publicaron en el 2017, para conmemorar la obra de este reconocido arquitecto. La arquitecta Arango, describe de la siguiente manera la obra que realizó Manrique a partir de 1930:

“ En el contexto de los años treinta, se entendía por arquitectura moderna aquella que no tenía “estilo” o, dicho en otras palabras la que buscaba un “ grado cero de significación” y no comunicaba nada. Hoy en día estos virajes modernos se ven como otros estilos más de la época. La incursión en los estilos modernos, aunque fue practicada eventualmente por otros arquitectos, encontró en AMM [Alberto Manrique Martín] su expresión más prolífica y depurada, hasta el punto que podríamos decir que fue allí donde encontró su verdadera vocación estilística y, creemos, donde se encuentra su contribución arquitectónica más destacada. Preferimos usar la denominación de estilo geométrico moderno a la lamentable muy extendida decó, que con frecuencia se utiliza para designar a la arquitectura de composiciones geométricas y planos lisos atravesados por líneas verticales y acentuada por motivos estilizados...” (ARANGO, 2017, p. 85)

Teniendo en cuenta lo anterior, se podría decir que el diseño realizado por Manrique, para la plaza de Bolívar, se encuentra en ese punto de inflexión donde el arquitecto incursiona en el nuevo lenguaje moderno. Así mismo, muy probablemente este proyecto sería el pionero en el uso del lenguaje modernista dentro del espacio público urbano.

Las obras de remodelación, fueron concluidas el 6 de julio de 1929 y la inauguración de la nueva plaza de Bolívar se efectuó el 19 de julio del mismo año, con motivo de la celebración del día de la independencia, mediante la puesta en funcionamiento de las fuentes y el alumbrado. (DELGADILLO & TORRES, 2008, p. 20)

La plaza de Bolívar como un espacio cívico y recreativo. 1960

La plaza de Bolívar mantendría el diseño elaborado por Manrique Martín hasta 1960 cuando fue nuevamente remodelada con el diseño del arquitecto de la firma Martínez Avendaño,⁵⁵ quienes fueron elegidos ganadores del concurso realizado por la Sociedad Colombiana de Arquitectos y el ministerio de Obras Públicas. El proyecto modificó totalmente el espacio, otorgándole un carácter cívico a través de configurar nuevamente la plaza como un espacio libre, donde se pudiera realizar actividades cívicas y reuniones sociales que aglomeraran una gran cantidad de personas. Por tal motivo se eliminaron las fuentes, el espacio de parqueaderos y las calles décima y once entre carreras séptima y octava que fueron peatonalizadas, a través de la expansión de la plaza hacia el norte y sur.

⁵⁵ La firma estaba conformada por los arquitectos Fernando Martínez Sanabria y Guillermo Avendaño.



Ilustración 80. Planta esquemática de la plaza de Bolívar con el diseño realizado por Fernando Martínez Sanabria en 1960. Elaboración propia sobre aerofotografía.



Ilustración 81. Vista de la Plaza de Bolívar hacia el sur. (2017)

El aspecto más sobresaliente del diseño, se encuentra en el manejo que se le dio a la diferencia de niveles entre la carrera séptima y octava, que es de aproximadamente dos metros. Para tal efecto, se produjo un plano levemente inclinado, acompañado de una escalinata continua compuesta apenas por siete pasos con pendiente muy suave logrando así que el espacio se perciba como plano. En cuanto a los pisos se empleó una combinación de materiales, configurando un diseño moderno pero contextualizado en un entorno patrimonial, a través del uso de la piedra arenisca que se asocia a lo antiguo y el ladrillo como emblema identitario de la arquitectura moderna en Bogotá.

El monumento a Bolívar, se mantiene en el centro del eje norte sur coincidiendo con el eje de simetría que marca el edificio del capitolio. Adicionalmente se encuentra descentrado hacia el sur con respecto al eje oriente occidente. Esta configuración sumada a la nueva orientación que se le dio al monumento, que ahora tiene como frente, dirigido hacia el norte, busca entablar una relación entre el monumento a Bolívar y el capitolio, donde el monumento se presenta en un primer plano y el edificio en el plano de fondo logrando una composición paisajística entre los dos elementos. La escala del conjunto en general es monumental, dadas las proporciones de espacio libre del espacio que compone la plaza. Este aspecto por una parte le devuelve el carácter original, con que fue concebida la plaza en la época colonial, y que había sido modificada con la intervención que convirtió la plaza en un parque en 1881. Adicionalmente, el espacio libre permite una mejor lectura de la arquitectura de los edificios que conforman la plaza, logrando una mejor relación arquitectónica entre los dos elementos.

La diferencia de escala entre el espacio de la plaza y el monumento fue manejado, mediante la inclusión de una plataforma cuadrada que se encuentra perceptualmente elevada unos pocos centímetros y a la cual se accede por unas escalinatas. La plataforma busca mediar entre la gran escala de la plaza y el pequeño formato de la escultura, sirviendo de espacio de contemplación del monumento y a la vez de elemento que mitiga la pequeña escala del objeto al aumentar la altura del mismo. El pedestal también fue modificado, el cual está construido como un volumen de paralelepípedo de planta hexagonal irregular, el cual se encuentra enchapado en piedra arenisca y donde se empotraron las tres placas de bronce que tuvo el pedestal original de 1846. Esta configuración se mantiene hasta la actualidad, solamente modificada por la peatonalización de la carrera séptima, intervención que eliminó la calzada de asfalto para dar continuidad al nivel de piso de la plaza, sobre lo que antes era una vía vehicular.

Desde su remodelación en 1960, la plaza ha sido escenario de concentraciones políticas, religiosas, y culturales, siendo el espacio por excelencia para realizar protestas y punto de llegada de marchas de carácter social, pero también de realización de conciertos y actos culturales convirtiéndose así en espacio para la recreación y el encuentro ciudadano.

4. LA CIUDAD COMO HOGAR

4.1. Una casa en el Barrio San Victorino. La ornamentación como forma de embellecimiento de la ciudad

La Independencia de la dominación española, trajo consigo cambios en todos los ámbitos, especialmente, en la forma de vida de los habitantes de la capital de la nueva república. El cambio de administración, implicó variaciones en los valores sociales y culturales, reflejo de las transformaciones en las relaciones de poder y el sistema capitalista que se imponía, repercutiendo en la arquitectura y las formas de habitar la ciudad. En primera instancia, el poder monárquico desapareció y en su reemplazo aparecen las instituciones de gobierno, que estuvieron marcadas por conflictos ideológicos sobre la organización política que debía adoptar la nueva república. El conflicto político, estuvo marcado no solo por el sistema de gobierno (central o federalista), sino también, por la relación de la administración pública, con las instituciones de la iglesia católica. Si bien el poder monárquico desapareció, se mantuvo el poder religioso inherente al proceso colonizador, que amparaba ciertos valores como la familia y la devoción católica, que han estado presentes en la sociedad bogotana a lo largo de su historia. El carácter devocional y la exaltación de la unidad familiar, posiblemente influyeron en la forma que adoptó la vivienda, de los desarrollos urbanos de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX y que desde nuestro punto de vista, privilegiaron la privacidad frente a la vida pública.

La tensión entre el modelo federalista más cercano a las ideas liberales, que promovían el progreso económico, frente al modelo centralista más apegado a ideas conservadoras y los valores católicos, estuvo presente durante la segunda parte del siglo XIX. Sin embargo, podría decirse que Colombia, ha sido un país conservador y en ese orden de ideas, los valores como la unidad familiar prevalecieron más allá de las tensiones políticas existentes, incluso hasta el punto de ser consagrada en las constituciones políticas de 1886 y 1991, como el núcleo fundamental de la sociedad. Esto demuestra que la familia como institución, era un punto de acuerdo en la polarización existente, que no amenazaba a ninguna de las partes, fomentando así valores como el individualismo, la privacidad y la domesticidad. Por otra parte, el machismo heredado de la España invadida por el mundo musulmán, fue más arraigado aquí, que en otros lugares del mundo,

contribuyendo a configurar un mundo doméstico “refugio” de la moralidad y de la vida pública que era un mundo de hombres.

Así describía Isaac F Holton⁵⁶, el ambiente urbano en que vivían los capitalinos en el año 1852:

“La mitad del área de la población está ocupada por las iglesias, conventos y propiedades eclesiásticas, y esto podría servir para demostrar la religiosidad de los bogotanos, más que en otras ciudades de Sur América, en Bogotá se mezclan con frecuencia las prácticas cristianas con la pésima costumbre de acumular tierras y edificios. Las calles no ofrecen aspecto notable. Las casas son bajas y sólo una que otra de categoría. En su fachada conservan alguna semejanza con las prisiones; anchos paredones y ventanas muy reducidas protegen al mujeriego de miradas indiscretas. En el mercado, las señoras rodeadas de una cantidad innumerable de chiquillos, ayudantes y sirvientes de color, gozan de mayor libertad que en sus hogares. No son numerosos los lugares de diversión en Bogotá y salvo las funciones de la iglesia y la celebración de las fechas patrióticas, los habitantes de la capital pasan gran parte de los días del año entregados a cuidar de sus casas, mascar tabaco y relatar en tertulias de la noche cuentos de subido color, pero en esto no se diferencian de los habitantes de todas las ciudades de América, sean de origen español o sajón. En general los hombres se ocupan de la importación de mercancías, mientras las mujeres, condenadas a pasar su existencia repartida entre el cuidado de sus numerosos hijos y las devociones católicas, carecen del atractivo e ilustración de las sajónicas” (MARTINEZ, 1978, p. 79).

Es posible pensar, que un cambio se empezó a gestar con la consolidación de la burguesía en Bogotá en la década de 1880, luego de dos décadas de gobiernos liberales, que permitieron una apertura en lo económico derivando el nacimiento de una pequeña burguesía. Por una parte, aparece una noción de lo urbano como lo civilizado en contraposición de lo rural, como algo atrasado y contrario al progreso. Lo anterior, considerando que aunque el término “urbano” no fuera explícito en el lenguaje, si había una conciencia de la ciudad, como lugar de la civilidad como lo muestra la crónica que hace un político argentino en Bogotá, luego de residir en esta ciudad como embajador de Argentina ante el gobierno de los Estados Unidos de Colombia:

“La primera impresión que recibí de la ciudad de Bogotá fue más curiosa que desagradable. Naturalmente, no me era permitida la esperanza de encontrar en aquellas alturas, i centenares de leguas del mar, un centro humano de primer orden. Iba con el ánimo hecho á todos los contrastes, i todas las aberraciones imaginables y con la decidida voluntad de sobrellevar con energía los inconvenientes que se me presentaran en mi nueva vida. (...). La calle por donde el carruaje avanzaba con dificultad, estaba materialmente cuajada de indios. Acababa de cruzar la plazuela de San Victorino, donde había encontrado un cuadro que no se me borrará nunca. En el centro, una fuente tosca, arrojando el agua por numerosos conductos colocados circularmente. Sobre una grada,

⁵⁶ Catedrático norteamericano, publicó en 1857 en Nueva York el libro “New Granada. Twenty months in the Andes”

una gran cantidad de mujeres del pueblo, armadas de una caña hueca, en cuya punta había un trozo de cuerno que ajustaban al pico del agua que corría por el caño así formado, siendo recogida en una ánfora tosca de tierra cocida. Todas esas mujeres tenían el tipo indio marcado en la fisonomía; su traje era una camisa, dejando libre el tostado seno y los brazos y una saya de un paño burdo y oscuro. En la cabeza un pequeño sombrero de paja; todas descalzas.

Los indios que impedían el tránsito del carruaje, tal era su número, presentaban el mismo aspecto. Mirar uno, es mirar á todos. El eterno sombrero de paja, el poncho corto, hasta la cintura, pantalones anchos, á media pierna y descalzos. Algunos, con el par de alpargatas nuevas, ya mencionado, cruzado á la cintura. Una inmensa cantidad de pequeños burros cargados de frutas y legumbres... y una atmósfera pesada y de equívoco perfume.

Los bogotanos se reían más tarde cuando les narraba la impresión de mi entrada y me explicaban la razón. Había llegado en viernes, que es día de mercado. Aunque éste está abierto toda la semana, son los jueves y viernes cuando los indios agricultores de la Sabana, de la tierra caliente y de los pequeños valles allende la montaña que abriga á Bogotá, vienen con sus productos á la capital⁵⁷. (CANÉ, 1907, pp. 135 -136)

El énfasis en la privacidad como característica particular de la sociedad Bogotana del siglo XIX, se mantenía con algunos cambios. Por una parte la vivienda permanecía con la puerta principal abierta y era normal que un “caballero” extraño a la vivienda, acostumbrara entrar sin más ni más a la casa, lo que permite inferir una sociedad más bien pequeña, donde todos se conocían con todos.

“Las familias acomodadas de Bogotá, tal vez agrupables a la usanza inglesa como la sociedad bogotana, residen en la parte céntrica de Bogotá, bien sea en casas de dos pisos o en las mejores y más espaciosas entre las casas de un solo piso. Para enterarnos mejor, entremos en una de esas casas con el objeto de observar a sus habitantes en el desempeño de su vida. Son muy contados los casos en que se encuentra el portón cerrado y provisto con timbre. El caballero, es decir el hombre vestido de negro y calzado, acostumbra entrar sin más ni más, tratando de encontrar a alguien en la sala o llamando en voz alta al servicio. El peón, carente de tal libertad, se anuncia golpeando en el portón. “¿Quién es?” suena la pregunta desde adentro, encontrando invariablemente su contestación con un “¡yo!”. Desde luego, el interrogador ahora tampoco sabe quién se oculta tras la respuesta, pero habiendo guardado la forma, sin salir de su paradero contesta con un “siga” o “adelante”. Al principio, siguiendo la costumbre europea, nosotros golpeamos en el portón, manera aquí tan solo obligatoria para los peones. Pero ya conociendo la conducta de los caballeros, también entramos sin más ceremonias” (HETTNER, 1884).

Sin embargo el énfasis en la privacidad de lo doméstico se puede observar en otros aspectos tales como que no era permitido al forastero ir a ver en su habitación particular al “caballero, sea para entregarle su carta de introducción o buscar contacto por otro motivo cualquiera. En la oficina o negocio de este, es donde habría que ir, para solo después de haber recibido a su vez la contra visita en domingo por la mañana, ir por su parte a ofrecer sus respetos a la señora” (MARTINEZ, 1978, p. 96).

⁵⁷ El texto de Cané hace referencia a la Bogotá de 1882.

Otro aspecto que demuestra la domesticidad de la vida cotidiana en Bogotá a finales del siglo XIX, son los pocos lugares de esparcimiento de carácter público, tales como restaurantes, cafés o parques, a excepción de “tabernas” o “Chicherías” que eran frecuentadas solo por hombres en las horas de la noche.

“Esparcimientos distintos de las fiestas sociales hay pocos en Bogotá. Muy de vez en cuando viene un conjunto de actores españoles de teatro o de cantantes italianos, para ofrecer sus comedias u operetas. Conciertos, presentados aquí por aficionados exclusivamente, se dan raras veces. Tampoco los restaurantes juegan un papel digno de mencionarse en la vida bogotana, siendo del todo desconocida la costumbre de reunirse en amena tertulia para echar copas. En su lugar, los jóvenes se entregan a las llamadas parrandas, comparables a las visitas a tabernas (Bierreisen) en uso en muchas ciudades universitarias alemanas, distinguiéndose de estas, sin embargo, por su vivacidad todavía más turbulenta. Apenas un cuarto de hora se demoran ante el mostrador de la tienda, correspondiendo este más o menos al bar norteamericano, pero faltándole mucho para alcanzar la elegancia de su arreglo y su variedad de bebidas. Uno de los participantes paga una tanda de brandy, el trago favorito, o también de cerveza” (MARTINEZ, 1978, p. 96).

El entorno político liberal, permitió que la sociedad colombiana y en especial la de su capital, ingresara en los procesos propios de las dinámicas económicas a nivel global, que había adoptado el capitalismo, como sistema económico dominante, importando costumbres propias de la burguesía, que en combinación con una sociedad clasista y muy religiosa, heredada de la época colonial, conformaron un nuevo ordenamiento social que se materializó, en la forma de ser y en la construcción de una identidad capitalina, propiciando una nueva cultura que pasaba de una sociedad más bien rural a una urbana. La calle empezó a ser el lugar del encuentro ciudadano pero también de mostrarse como individuo, a través de la vestimenta. Este rasgo distintivo fue observado por Alfred Hettner en su crónica de viaje: “Viaje por los Andes Colombianos”.

“La misma mezcla de rasgos europeos y extraños reflejada en la conformación de Bogotá la encontramos también en su población. La ruana, lo mismo que el sombrero alto de paja, accesorios tan indispensables tanto para viajar como para uso en la vida campestre, son prendas mal vistas para uso urbano por la alta sociedad. Así que apenas algunos caballeros ya de edad siguen vistiendo el antiguo manto español, habiendo adoptado la mayoría el estilo europeo de vestir. El bogotano elegante raras veces usa vestidos de color claro, sombreros flexibles de felpa o cómodos sombreros livianos de paja, andando ufano, por lo general, en vestido negro con sombrero alto. El joven elegante recién regresado de París, con un amplio surtido de vestidos de última moda, con botines de charol, con su monóculo puesto y sus maneras afeminadas, se parece del todo a los dandies de las metrópolis nuestras. El bogotano distinguido suele ufanarse de su ascendencia castellana o por lo menos española. Por mezclada que esté, salvo raras excepciones, alcanza a hacer resaltar el tipo español, en su curiosa combinación de rasgos indogermanos y semitas. Estaturas altas y fisonomías perfiladas son frecuentes.

También la gente de la clase media se sentiría sensiblemente ofendida al no tenérsela por blanca, a pesar de correr por sus venas por lo menos tanta sangre india como europea. Por lo general son de estatura más baja y de facciones menos finas que sus conciudadanos de jerarquía más elevada. Tratar de igualar a estos en su modo de vestir es la debilidad de los empleados de comercio y de los funcionarios públicos de menor categoría, que también portan vestido negro y sombrero alto, aun con frecuencia bastante deteriorados. Los artesanos visten ruana y sombrero de paja, lo mismo en la ciudad que en el campo. Indumentaria y aspecto por lo general permiten distinguir a primera vista a los hombres de las clases alta y media. Más difícil es esto en cuanto a las mujeres a causa de la mantilla negra, de tan extraña impresión para nosotros, que todas ellas acostumbran ponerse alrededor de la cabeza para salir a la calle, haciéndola pender hacia abajo por los hombros. Para ir a misa, esta mantilla ha seguido manteniendo su condición de prenda obligatoria. Su ingenuo reemplazo por el sombrero puesto, de parte de unas europeas católicas, causó alguna vez el enojo del sacerdote, con su demora subsiguiente en leer la misa mientras las provocadoras involuntarias se quitaban el sombrero ofensivo. Las mujeres bogotanas se someten a la prohibición del sombrero hasta con agrado, encontrando en la mantilla el mejor recurso para esconder su tocado incompleto y su cabellera despeinada, sin impedir a la vez que su cara pintada y sus inquietos ojos negros se muestren lo suficiente. Para hacer visitas o ir de compras el sombrero a veces reemplaza a la mantilla, pero sin variar el color negro de esta. Tan solo los domingos y en reuniones sociales las damas se presentan en extravagantes vestidos de origen parisiense” (HETTNER, 1884).

Esta nueva configuración cultural, se vio reflejada también en la vivienda. La casa podría ser comparada con el vestuario exterior, expresión exteriorizada de la persona, como un atuendo, la casa es el vestuario exterior, una legible expresión llenada con significaciones del hombre en su familia y familiares, con sus animales y posesiones, y en su país y su paisaje. Las fachadas de las viviendas empiezan a llenarse de adornos y elementos nuevos que cambian el paisaje aun colonial conformado por un trazado ortogonal de calles y carreras, pero que ahora estaban llenos de ornamentación.



Ilustración 82. Vista de la Carrera 5 entre calles 10 y 11 (2018).

La fotografía muestra el vestigio del cambio que tuvo la ciudad a finales del siglo XIX. A la izquierda un edificio de arquitectura colonial y a la derecha edificaciones con fachadas ornamentadas propias del estilo republicano.

Las construcciones residenciales de finales de siglo XIX presentan un repertorio diferente al colonial a través de los detalles en las fachadas: simetría, modulación, ordenes clásicos, pilastras, impostas, cornisas, amplitud en los vanos enmarcados, y balcones con barandas en hierro forjado. Sin embargo, en estas primeras viviendas republicanas se conservan algunos elementos arquitectónicos, constructivos y de organización espacial propios del periodo colonial como el alero, la teja de barro, los patios y el zaguán. En cuanto al sistema constructivo, la estructura de par y nudillo muy común en la colonia es sustituida por la armadura par-hilera, el cielo raso falso, las molduras en yeso y el papel de colgadura. En el exterior, los balcones con barandas en hierro colado.

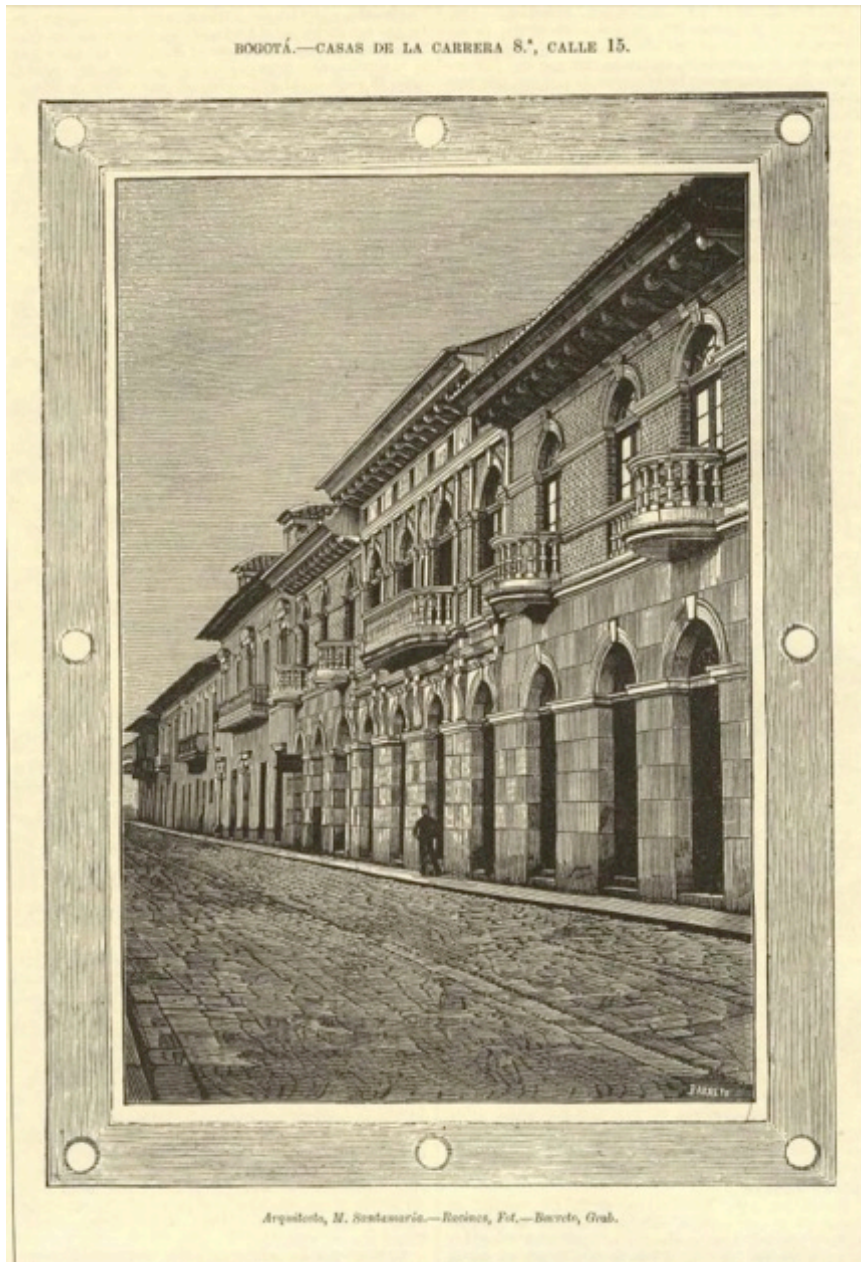


Ilustración 83. Vista de la Casa de la carrera octava con calle 15 diseñada por el arquitecto Mariano Sanz de Santamaría. Tomado de: El papel Periódico Ilustrado. Bogotá Octubre 1886.

A partir de la década de 1880 (ver tabla de aumento demográfico según censo de población), la ciudad comenzó a experimentar un aumento demográfico importante, producto de las migraciones de población hacia la ciudad, atraídas por la fuerza en las actividades productivas y comerciales de Bogotá, los efectos del mercado exportador y las mejoras en las vías de comunicación. Este hecho produjo un aumento en la densidad habitacional debido en parte a que la ciudad, en lugar de expandir su territorio para alojar

a los nuevos habitantes, intensificó el uso habitacional de la estructura urbana existente, mediante la subdivisión de los inmuebles, el desarrollo de solares que antes estaban destinados a huertas y pequeños cultivos, y la construcción de nuevas viviendas de dos pisos también denominadas “casas altas” que remplazaron las construcciones coloniales de un solo piso o casas bajas.

Tabla 1. Población por censos. 1801 – 1912, Tomado de: (MEJÍA PAVONY, 2000, p. 230)

AÑO	POBLACIÓN	INCREMENTO NETO INTER-CENSAL	TASA MEDIA INTER-CENSAL %	TASA MEDIA CRECIMIENTO DESDE 1801 %	TASA MEDIA INTER-PERÍODO	ÍNDICE DE CRECIMIENTO
1801	21.394					100
1832	28.341	6.947	0,91	0,91		132
1835	39.442	11.101	11,65	1,82		184
1843	40.086	644	0,20	1,51		187
1848	52.393	12.307	5,50	1,92	1,92	245 *
1851	29.649	-22.744	-17,29	0,65		139
1859	31.701	2.052	0,84	0,68		148
1866	51.000	19.299	7,03	1,35		238 *
1870	40.833	-10.167	-5,41	0,94	-1,13	191
1881	84.723	43.890	6,86	1,74		396 *
1884	95.813	11.090	4,19	1,82		448 *
1898	78.000	-17.813	-1,46	1,34		365 *
1907	86.328	8.328	1,13	1,32		404 *
1912	116.951	30.623	6,26	1,54	2,54	547 *

El aumento en la densidad habitacional, produjo problemas de higiene debido al hacinamiento y al inadecuado alcantarillado que se realizaba mediante canales a cielo abierto en medio de las vías. Como consecuencia muchos habitantes de la ciudad empezaron a migrar fuera de la ciudad hacia el poblado de Chapinero buscando un ambiente mucho más sano. Estos hechos desembocaron en la necesidad de transporte interno dentro de la ciudad y hacia el nuevo poblado, el cual comenzó a resolverse mediante la implementación del tranvía que en 1884, cuando se inauguró una primera línea que conectaba el centro de Bogotá con Chapinero. En 1892 se puso en funcionamiento otra línea, entre la Plaza de Bolívar y la estación del Ferrocarril. En los años siguientes se multiplicaron las líneas, lo que, sin duda disminuyó el tiempo de viaje que gastaban los bogotanos para desplazarse por la ciudad.



Ilustración 84. Líneas del Tranvía 1884 – 1910. Elaboración propia sobre la base del plano 13 del libro de “Los años del cambio”. (MEJÍA PAVONY, 2000, p. 145)

La densificación que sufrió la ciudad durante las tres últimas décadas del siglo XIX, produjo un desarrollo urbano mediante la subdivisión de predios, la reutilización de la infraestructura urbana existente y la edificación de nuevas construcciones en donde se localizaban viviendas coloniales.

Esta situación generó una nueva necesidad de materiales de construcción como el ladrillo. Muchas de las nuevas construcciones fueron hechas con este material; el enlizado de las calles y plazas requirió de materiales mucho más resistentes que la delgada loza de los rudimentarios chircales existentes. “Importantes innovaciones tecnológicas tales como la introducción de los hornos de carbón mineral y las máquinas prensadoras, permitieron mejorar y aumentar la producción de ladrillos y lozas, lo que fue facilitado a su vez por la creciente demanda de tales materiales. (...) esta situación favoreció la creación de boyantes empresas que atraieron y crearon capitales. Ejemplo de ello fue el éxito que tuvieron tanto la empresa de Ladrillos Calvo, que desde 1886 produjo mecánicamente ladrillos prensados, como la de la familia Moore, inaugurada en 1906” (MEJÍA PAVONY, 2000, p. 61)

“A raíz de la demanda creciente de habitaciones, de la forma como los bogotanos transformaron sus casas para obtener una renta, y del modo como ellos invirtieron sus capitales en propiedad inmueble, los diferentes tipos de vivienda variaron profundamente a lo largo del siglo XIX. En términos generales, Bogotá tuvo cinco formas básicas de vivienda: la casa de una planta, la casa de dos pisos (casa alta), las tiendas de habitación, los ranchos o bohíos y las quintas”. (...) Las casas altas no fueron muy numerosas en Bogotá y entre ellas es posible encontrar dos formas básicas: la de estilo morisco, igual a la casa baja pero con un piso alto, y la que a finales de siglo fue construida bajo estilos arquitectónicos de influencia francesa o italiana. La casa alta tradicional no variaba en forma sustancial de las de una planta. La única diferencia estaba en la escalera, en sus balcones y en la ubicación de varios o todos sus cuartos principales en la planta alta. (...) Todas las viejas, así como muchas de las nuevas, son del conocido estilo morisco, con un gran portón y uno o dos patios, hacia los cuales abren los cuartos. No hay duda, entonces, que la típica casa bogotana de estilo morisco, estuvo presente a lo largo del siglo XIX y que varias de las nuevas construcciones repitieron este modelo” (MEJÍA PAVONY, 2000, p. 373).

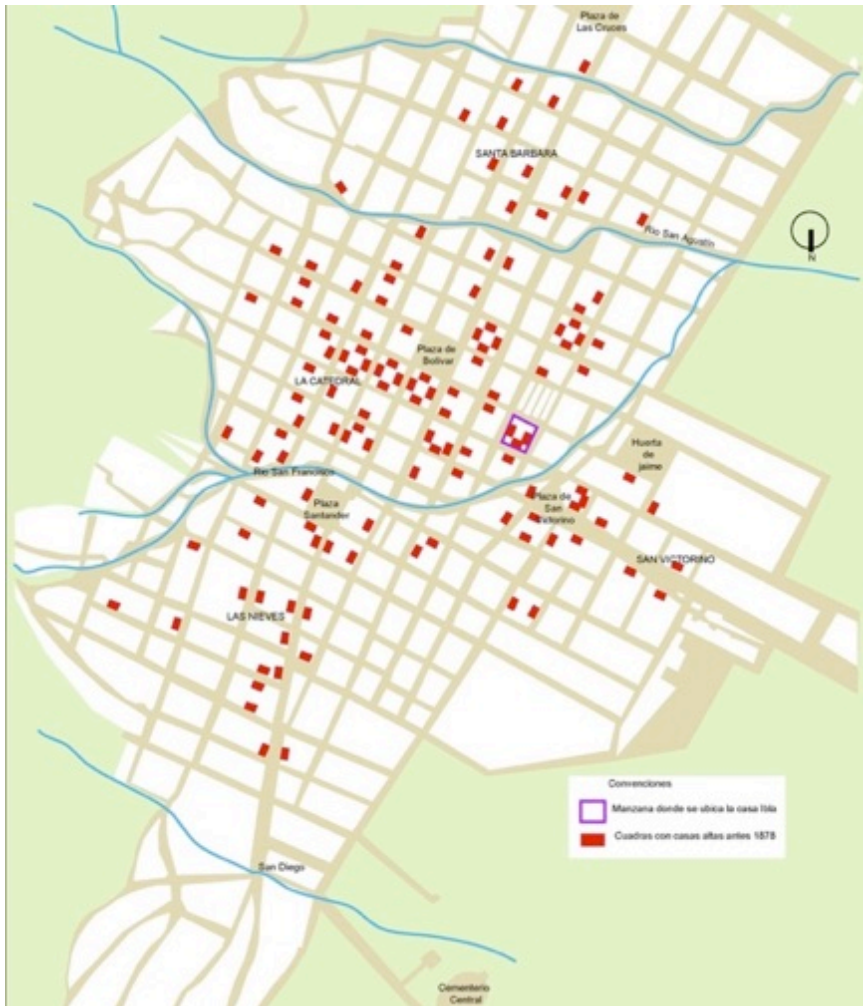


Ilustración 85. Plano donde se localizan las cuadras con casas altas para 1878. Elaboración propia sobre el plano elaborado por (MEJÍA PAVONY, 2000), que a su vez se realizó sobre la base de la Comisión de Revisión del catastro de la propiedad inmueble de 1878.

Vale la pena detenerse aquí, para revisar como era descrita la vivienda de Bogotá por parte de quienes la vivieron. Como ya hemos dicho las transformaciones urbanas, fueron mínimas, sin embargo el paisaje urbano si tuvo un cambio significativo, por cuenta de la arquitectura de las viviendas que fueron modificadas en su apariencia exterior, dotándolas de ornamentos a fin de armonizarlas con los estilos historicistas, que se encontraban en boga a nivel mundial. En cuanto a la espacialidad interior también aparecieron cambios derivados de la densificación urbana que sufrió la ciudad a partir de la década de 1870, lo que desembocó en la subdivisión de la vivienda colonial tanto para el caso de adecuaciones existentes como de las construcciones nuevas. La historiografía, describe una vivienda de este momento de la siguiente forma:

“Al igual que las casas bajas, las casas altas experimentaron un proceso de subdivisión; proceso facilitado por la posibilidad de aislar en el segundo piso y en los cuartos y patios interiores la residencia principal. En términos generales, los salones delanteros fueron destinados al arriendo o venta como almacenes o tiendas de habitación. Durante los años del cambio de siglo, un visitante se refería a estas casas y su subdivisiones en los términos siguientes:

“En el primer corredor (del primer piso) está una amplia escalera, usualmente de piedra o baldosa, que comunica con los corredores del segundo piso del edificio, lugar de residencia de la familia. Hacia este corredor del segundo piso, que se extiende por los cuatro costados del patio, abren los cuartos de la vivienda. El salón y las salas de recibo, en uno de sus lados, tienen balcones hacia la calle y el otro lado, puertas hacia el corredor. El comedor usualmente está en el lugar más extremo del primer patio, mientras que los dormitorios se ubican a ambos lados del patio entre el corredor y el salón. La cocina, despensa, etc., se encuentran detrás del comedor y abren hacia un segundo patio. Los primeros pisos de las grandes casas están generalmente subdivididos en pequeños cuartos, o tiendas, que abren directamente al andén. Estas tiendas, en el sector comercial de la ciudad, son alquiladas para almacenes u oficinas; pero aquellas ubicadas en los otros sectores son alquiladas como residencia para familias pobres”. (SCRUGGS, 1900, pp. 67-68).

La Casa Ibla

Analicemos un caso específico que puede ser visto como representativo de las modificaciones sufridas en la vivienda bogotana en la última década del siglo XIX. La casa que se ubica en la actual carrera 11 con calle 11, en el sector de San Victorino, es un caso interesante que da cuenta de estas transformaciones. La casa fue construida en la década de 1890, por un joven comerciante, llamado Josué Gómez, inmigrante del valle de Tenza en el departamento de Boyacá, quien junto con su esposa (Soledad Herrera de Gómez), se instalaron en Bogotá. La casa fue construida por el señor Gómez, luego de la compra de tres inmuebles existentes, lo cual permite inferir que el predio fue el resultado de la englobar parte de tres predios (ESCOBAR, 1915), lo que además permite inferir, que el propietario contaba con bastantes recursos económicos para adelantar la construcción de la casa que se encontraba en un sector con un auge económico proveniente del comercio. En la casa se observan varios tipos de construcciones. En primer lugar algunos muros construidos de ladrillo con pega de cal y otros en adobe, lo cual permite pensar que los de ladrillo pertenecen a la construcción original de la casa que presume se construyó en la década 1890, y los de adobe pertenecían a las casas preexistentes al momento de su construcción. Desde el punto de vista tipológico, la casa presentaba una mezcla de elementos tipológicos de la casa domestica colonial y las construcciones republicanas, característica recurrentes de las primeras construcciones republicanas de la segunda mitad del siglo XIX. Por una parte, la construcción presentaba un acceso central

mediante un zaguán que conectaba con un patio central alrededor del cual se conformaban las circulaciones que servían de acceso a los diferentes espacios, característica que se puede encontrar en gran parte de las construcciones coloniales de la ciudad. Por otra parte la escalera dispuesta de manera central en el patio corresponde más a los planteamientos de la arquitectura “republicana”.

Así mismo el uso de las habitaciones delanteras del primer piso como almacenes y las posteriores como tiendas de habitación, mientras que el segundo piso estaba destinado a la residencia familiar, fue un hecho también muy utilizado en la construcciones que se realizaron a finales del siglo XIX, como resultado de la densificación de la ciudad que requirió la subdivisión de las casas, que además produjo ingresos adicionales para sus propietarios a través de la renta por el alquiler de los espacios.

En la parte posterior y en los demás extremos del corredor perimetral al patio, las tiendas de habitación que servían para renta de los propietarios y algunas habitaciones de servicio para la residencia del segundo piso, los cuales estaban conectados por una escalera que se encontraba en el patio posterior.

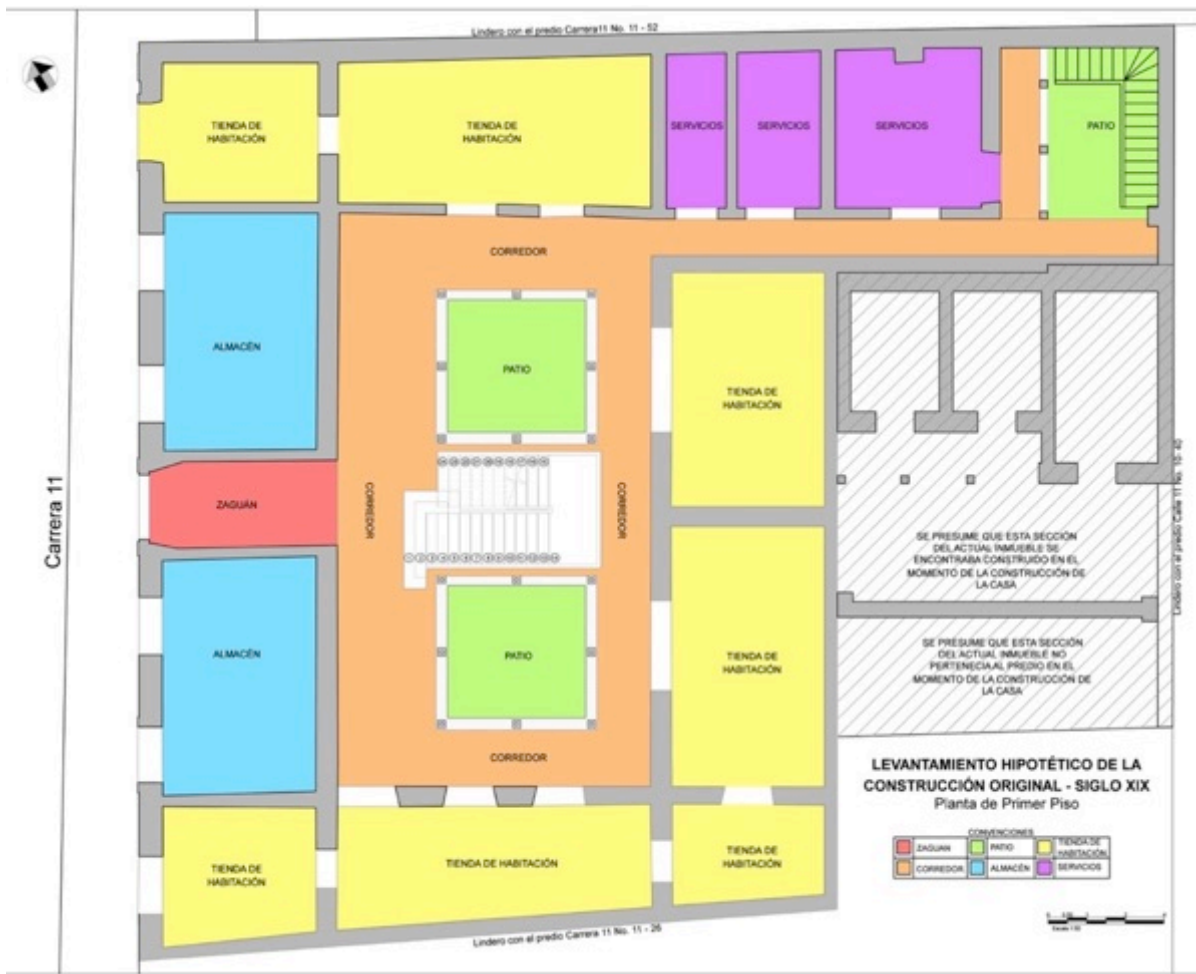


Ilustración 86. Planta de primer piso del levantamiento hipotético de la construcción original.

En el segundo piso, la casa se desarrollaba mediante una circulación perimetral al vacío del patio, sobre el cual se abren los cuartos de la vivienda. El salón y las salas de recibo, en uno de sus lados, tienen balcones hacia la calle y el otro lado, puertas hacia el corredor. El comedor se ubica en el costado norte, mientras que los dormitorios se ubican en el lado opuesto. La cocina, despensa, etc., se encuentran contiguos al comedor y se acompañan de pequeños espacios como alacena y otros servicios anexos y se conectaban a través de una escalera que se presume se encontraba en el patio posterior.




Ilustración 87. Planta de segundo piso del levantamiento hipotético de la construcción original.

El emplazamiento entre medianeras produce un volumen cercano a un paralelepípedo perforado por un vacío que corresponde a un patio central. Según los vestigios y la revisión de aerofotografías las cubiertas eran a dos aguas sobresaliendo en la fachada y en el interior formando pendientes concéntricas hacia el patio. En el centro se presume existía una marquesina de vidrio que cubría la escalera. En la parte posterior, dos volúmenes parecen adosados y presentan un juego de cubiertas independiente del resto del volumen así como la presencia de dos patios o solares.



Ilustración 88. Análisis tipológico de la casa. Plantas de primer y segundo piso.

Características arquitectura “colonial”		Características arquitectura “republicana”	
	<p>1. Acceso a la vivienda a través de un zaguán que es un espacio de transición entre el espacio público de la calle y el privado en el interior de la edificación, que podía ubicarse en una posición central o en un extremo. En el caso de la casa Iba esta se ubica en el centro.</p>		<p>1. Una de las características que claramente diferencia, la arquitectura de lenguaje republicano del colonial, es la ubicación de escaleras en el medio del patio la cual empieza a ser jerarquizada dentro de la espacialidad de la construcción, aspecto que es enfatizado mediante la decoración de sus barandas.</p>
	<p>2. Uso de un patio central alrededor del cual se producen las circulaciones que dan acceso a los diferentes espacios funcionales de la vivienda. Este</p>		<p>2. A pesar de la clara independencia de los espacios de circulación de los de permanencia a través del uso de corredores</p>

	<p>aspecto independiza las circulaciones de los espacios de permanencia. que podríamos denominar secundaria a través de los espacios. Esta característica se repite en el segundo piso de la vivienda.</p>		<p>perimetrales a los patios, al interior de los espacios funcionales, los cuales se encuentran frecuentemente comunicados mediante puertas y mamparas, se establecen circulaciones internas entre los diferentes espacios, aspecto que se introdujo en la arquitectura republicana.</p>
	<p>3. Otro aspecto muy propio de la arquitectura colonial es la configuración del lote que tiene unas proporciones donde el ancho de fachada tiene unas dimensiones mayores a las de su fondo, diferente a la configuración republicana que establecía lotes alargados hacia el interior de la manzana.</p>		<p>3. Uso de balcones con formas curvas en sus vértices muy diferentes a los balcones coloniales que eran de forma ortogonal.</p>

VOLUMETRIA

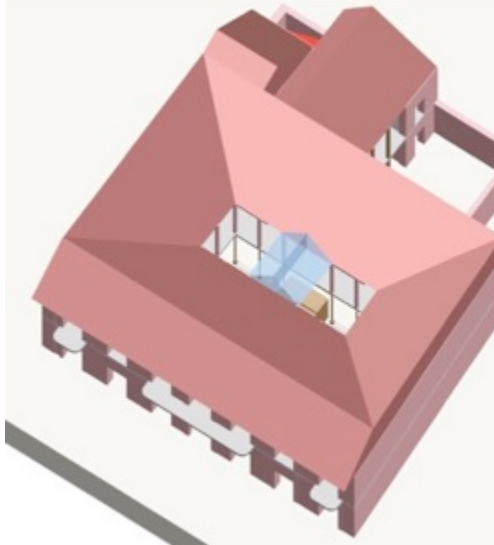


Ilustración 89. Esquema axonométrico que muestra el volumen de la Casa.

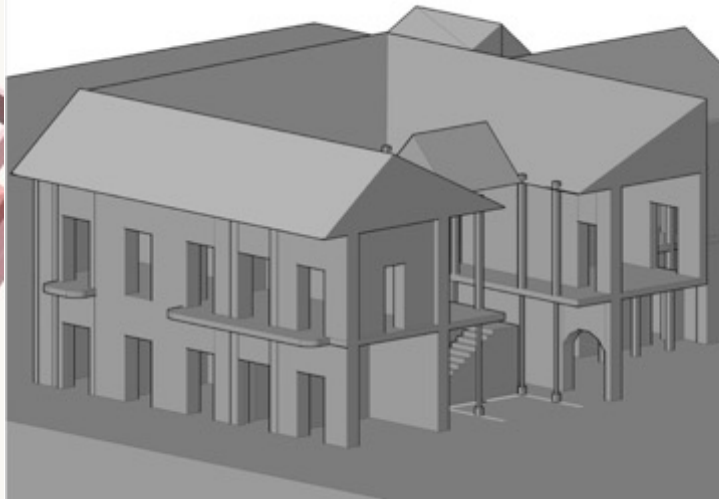


Ilustración 90. Esquema axonométrico que muestra el volumen en corte de la Casa Ibla.

Características arquitectura “colonial”

La edificación tiene un volumen con forma general de paralelepípedo, el cual se encuentra perforado por un vacío central de igual forma. Las cubiertas presentan pendientes inclinadas hacia el vacío interior y sobre la fachada principal. Los volúmenes de la parte posterior también de forma de paralelepípedo se encuentran adosados al volumen principal sin ningún juego o intencionalidad específica en relación al primero. La cubierta hacia la fachada sobre sale sobre el plano de fachada conformando un alero sobre la misma, el cual hace parte de la fachada. El volumen de la edificación en su totalidad no se percibe desde la calle, debido a la configuración de loteo de la manzana entre medianeras que solo permite la observación del plano de fachada. Al interior el volumen se puede percibir de mejor manera desde el patio central que permite entender y percibir todo el conjunto debido a su sencilla configuración ortogonal.

FACHADA PRINCIPAL

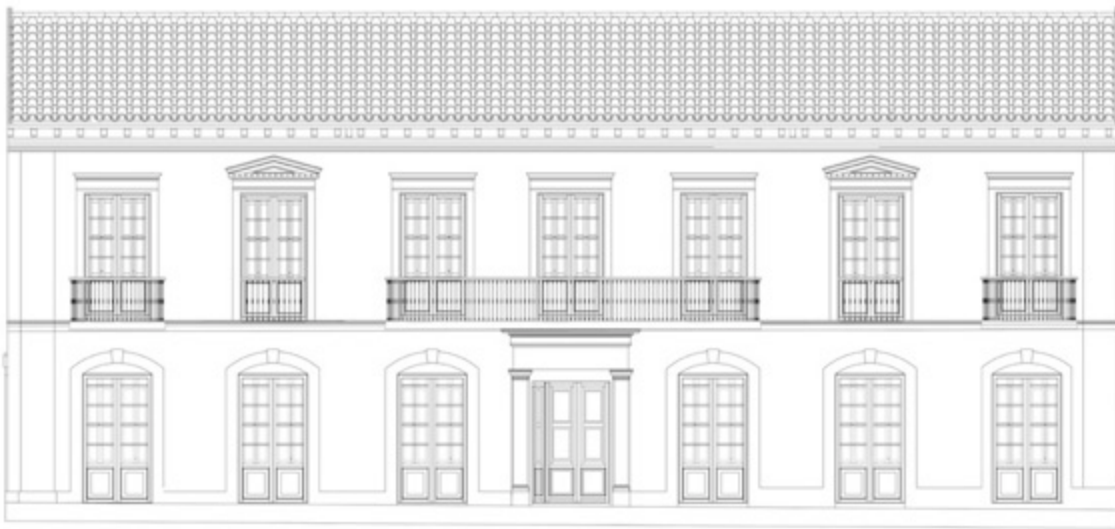

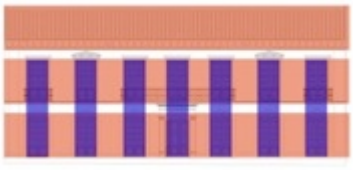
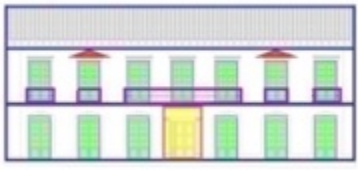
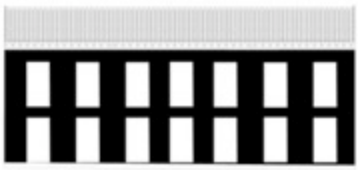



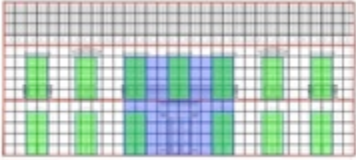



Ilustración 91. Plano de fachada principal con la configuración formal que se presume tenía el inmueble en su condición inicial.

<p>Características arquitectura “colonial”</p>	<p>Características arquitectura “republicana”</p>
<p>Presencia del alero de cubierta sobre la fachada, aspecto típico de la arquitectura colonial en oposición al lenguaje republicano que buscaba esconder la cubierta. Equilibrio entre llenos y vacíos característica que empezó a ser más frecuente en la arquitectura republicana a diferencia de la colonial en la que predominaba el lleno sobre el vacío. Presencia de portada que enmarca el acceso principal. Si bien este elemento se asemeja a los realizados en el periodo colonial que se ejecutaban generalmente en piedra, éste se realizaba con mampostería cubierta de cal. El plano de fachada se caracteriza por su horizontalidad, aspecto propio de la arquitectura del periodo colonial en oposición al de la arquitectura republicana donde frecuentemente predominaba la verticalidad.</p>	<p>El diseño de vanos responde a una organización reticular de elementos alineados, donde se infiere la utilización de una estructura de proporciones, simetrías y modulaciones en función de ideales de belleza. Lo anterior en oposición de la arquitectura colonial que en muchos casos no presenta una modulación u organización de vanos. Presencia de elementos decorativos y ornamentales tales como marcos para vanos, molduras, pilastras y arquivadas. Balcones con barandas de hierro forjado y formas curvas formando un elemento mucho más transparente y delicado.</p>

En cuanto a la fachada, se destaca su simetría, lenguaje arquitectónico neoclásico con falsas pilastras, arquivadas sobre algunos vanos, molduras y poca decoración.

Adicionalmente, la fachada incluía un alero que sobresalía la fachada, aspecto que corresponde más al lenguaje de la arquitectura colonial, en oposición al republicano que buscaba remates mas bien rectos en fachada mediante cornisas u otros elementos ornamentales como molduras y decoraciones. Esta composición permite que se destaquen los balcones y sus barandas de hierro forjado que le proporcionan al conjunto un poco de dinamismo y sirven de foco de atención. Estas características son propias de las primeras muestras de arquitectura republicana en la ciudad y expresan el momento de cambio entre el lenguaje arquitectónico colonial y el republicano.

Aspectos Formales		Análisis
Composición		Predominio de la horizontalidad en marcada por el plano general de fachada y el alineamiento de vanos en primer y segundo piso.
Composición.		La horizontalidad es contrastada con elemento de vanos mas bien verticales proporcionándole al conjunto equilibrio entre los vertical y lo horizontal
Composición		Se observa el uso de figuras geométricas racionales donde predominan las ortogonales con algunas pocas triangulares y circulares.
Llenos y vacíos		Equilibrio entre llenos y vacíos.

Aspectos Formales		Análisis
Composición		Utilización de la simetría como recurso de composición de fachada.
Proporciones		Utilización de una modulación con estructura reticular de proporciones de 0,75 m. En la cual se enmarcan los diferentes elementos como puertas y molduras para diferenciar niveles.
Composición		Énfasis en algunos elementos que sobre salen sobre el plano de fachada.
Ornamentación		Empleo de elementos ornamentales que buscan enfatizar los vanos y planos que conforman la fachada.
Composición		Introducción de elementos de énfasis mediante líneas curvas y rectas que configuran un juego compositivo que le proporciona dinamismo al conjunto de fachada.

El caso analizado, es representativo del cambio que sufrió la ciudad en su paisaje, durante las últimas décadas del siglo XIX y sería el inicio de las grandes transformaciones que se adelantarían en la primera mitad del siglo XX. La arquitectura denominada “republicana” o de “estilo”, se instalaría al menos durante las siguientes décadas.

La calle se llenaría de ventanas, cornisas, marcos, y balcones con herrajes de hierro que buscaban adornar cada uno de los inmuebles. Se podría decir que un gran porcentaje del centro histórico de la Candelaria, sufriría este tipo de transformaciones, las cuales aun permanecen en muchas de sus calles. Si bien este proceso de transformación en el lenguaje arquitectónico, estuvo influenciado por las corrientes internacionales de

pensamiento arquitectónico de carácter historicista, producto de una sociedad muy preocupada por su pasado en medio de las transformaciones que traía la revolución industrial y que amenazaban con destruir parte del patrimonio que se encontraba en los centro de las grandes ciudades. Lo interesante, aquí, mas allá que identificar una relación de influencia, que a primera vista, haría pensar en que la arquitectura realizada aquí, en ese momento histórico, fue el producto de un traslado de formas extrañas pertenecientes a otras culturas, y que en ese sentido podría ser visto como expresiones de poco valor; es importante reconocer la forma como se adaptaron esas formas a nuestro entorno, produciendo una arquitectura tal vez bastante particular, y con valores que representan una forma de ser de nuestra sociedad. En cuanto a la relación del arte con la construcción de la ciudad, fue sin duda un momento de inflexión en el que la arquitectura vista como un arte, jugo un papel preponderante en esa construcción colectiva que es la ciudad y que sin duda fue acuerdo tácito de buscar embellecer la ciudad.

4.2. Los primeros barrios producto de la planeación urbana y la emergencia del urbanismo en Bogotá. Barrios Quesada, Sucre, el Mercado y Chapinero Norte

Como ya se ha dicho, la inmigración hacia la capital de la ciudad desde otras regiones del país, resultado de diferentes procesos, tales como la emergencia del capitalismo producto de la incipiente industrialización, las mejoras en la infraestructura de transporte, y los conflictos políticos del país, generaron desplazamientos de población que derivaron en un aumento de la densidad de las principales ciudades, con mayor impacto en la capital. De este modo el aumento demográfico de la ciudad, a lo largo del siglo XIX, tuvo crecimientos importantes, con un incremento especial, hacia finales del siglo XIX⁵⁸. Lo anterior, generó problemas de hacinamiento e insalubridad, debido a que estos aumentos, no se dieron a través de la expansión de la ciudad sino de la densificación en la misma área, que tenía la ciudad, desde un siglo antes, mediante la ocupación de los espacios que antes se encontraban libres tales como patios, solares y la construcción de viviendas en altura. Esta situación se mantuvo desde la década de 1860, hasta finales del siglo XIX, cuando se produjo la primera expansión de la ciudad⁵⁹. Sin embargo, esta expansión no

⁵⁸ Según el estudio realizado por Germán Mejía, la población de Bogotá para 1801 era de 21.394 habitantes, cifra que se duplicaría en 1848 (40.086 habitantes) y en 1881 sería cuatro veces más (84.723 habitantes). Fuente: (MEJÍA PAVONY, 2000)

⁵⁹ La ciudad desde su fundación a través de la traza de las 35 manzanas iniciales, tuvo un crecimiento lento durante tres siglos y su superficie comprendía el área entre las actuales calles segunda y 24; y entre las carreras trece y avenida circunvalar aproximadamente.

se dio en los bordes urbanos, sino en áreas más bien alejadas, de manera aislada y en especial hacia el norte de la ciudad. Esta forma de desarrollo urbano, le proporcionó a la ciudad una forma lineal y una estructura más bien parecida a una colcha de retazos. Este particular crecimiento, puede ser explicado como respuesta a varios factores. El primero de ellos, está relacionado con los equipamientos urbanos y los usos industriales, que para finales del siglo XIX, se encontraban en los bordes urbanos de la ciudad y que impedían la expansión del casco urbano de manera continua.

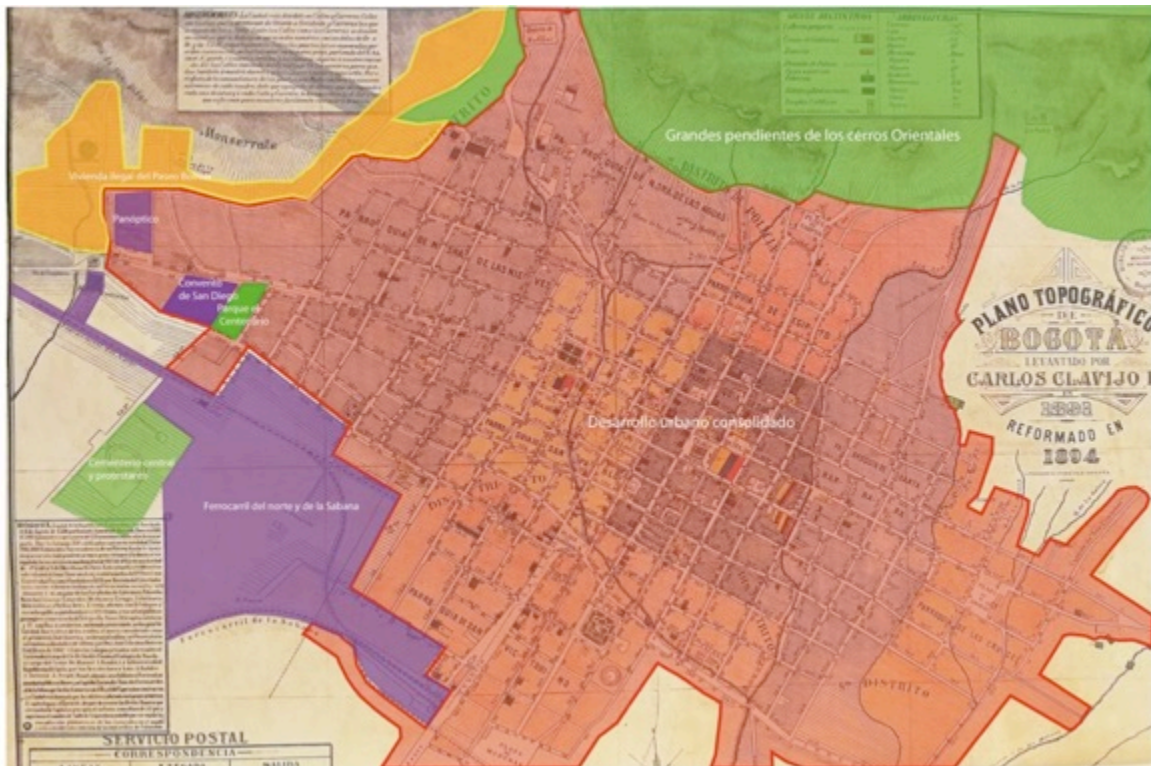


Ilustración 92. Localización de equipamientos y asentamientos en el borde norte del desarrollo urbano consolidado. Elaboración propia sobre el plano levantado por Carlos Clavijo en 1894.

Otro factor que pudo haber intervenido para que los nuevos desarrollos urbanos no se dieran en la periferia de la ciudad, sino en espacios aislados, tiene que ver con el aumento en el valor del suelo en los bordes, producto de la presión inmobiliaria, lo que a su vez promovió que estos, se dieran en zonas con bajo valor del suelo y de características rurales. Así lo demuestra el texto del empresario (IZQUIERDO, 1900, p. 7) en el folleto que publicó, para promocionar la venta de lotes en los barrios del Mercado, Sucre y Quesada:

“Ya la prensa de esta capital ha dicho algo sobre las ventajas que obtienen los que compren lotes de los que ofrezco á la venta, como lo dicen algunos conceptos que

adelante se insertarán. Sin embargo, para el más completo conocimiento del asunto, me permito algunas indicaciones.

Ha demostrado la experiencia que en los últimos diez años, lotes de tierra que se vendieron á menos precio á que yo ofrezco hoy vender los míos, han aumentado en cuarenta tantos su valor, como sucedió con algunos del Barrio de las Nieves, que vendidos á treinta centavos la vara cuadrada, se venden hoy a razón de doce pesos. En consecuencia, la primera ventaja de los compradores será colocar su capital en negocios que dará ganancia segura sin esfuerzo de ninguna clase.”

El crecimiento de la ciudad más allá del casco consolidado, se dio hacia todas las direcciones, pero con un especial énfasis, hacia el norte de la ciudad. Esta situación puede ser explicada en factores como las características ambientales, geográficas, la accesibilidad y la disponibilidad de predios, que ofrecían un mejor contexto territorial, que las que proporcionaban las demás áreas, es decir el sur, el oriente y el occidente⁶⁰. Sin embargo, es claro que un factor determinante en este crecimiento hacia el norte, está relacionado con la decisión política de fomentar el desarrollo urbano entorno al caserío de Chapinero. Esta decisión política, puede verse como un incipiente lineamiento de ordenamiento territorial. Si bien no se realizó bajo el paraguas de un plan urbano integral o bajo los lineamientos del lo que posteriormente se conocería como urbanismo, si se puede afirmar que existió una clara intención de promover el desarrollo urbano en este sector, como se puede evidenciar en diferentes actos administrativos emitidos por la administración municipal, tales como el acuerdo 29 de 1884, por el cual se establecía un mercado para la venta de víveres y animales en pie en la plaza de caserío de Chapinero (Hoy parque de los Hippies), bajo el argumento de que con el establecimiento del tranvía, se trasladarían al caserío de Chapinero y que por lo tanto debería “fomentarse” este caserío. (CONCEJO DE BOGOTÁ, 1884).

Es interesante, el uso del termino “fomentar” que podría tomarse como una forma de promover y en cierta manera planear el desarrollo urbano hacia Chapinero. Pero esta forma de suscitar el desarrollo urbano, no solo se dio a través del mercado, sino que más adelante se desarrolló mediante otras obras de infraestructura y mejoramiento urbano como la construcción de la plaza de mercado, la estación del ferrocarril y el ornato de la plaza de Chapinero. Esta intención política de promover el desarrollo urbano de Chapinero fue aun más evidente cuando el Concejo de Bogotá suscribió el acuerdo 15 de

⁶⁰ Se puede afirmar que el norte de la ciudad a principios de siglo ofrecía unas mejores condiciones topográficas para el emplazamiento de desarrollos urbanos frente al sector oriental y sur que presentan una topografía con pendientes, y que para ese momento eran consideradas inadecuadas para el desarrollo urbano. Por otra parte el norte también presentaba mayor vegetación frente a las demás zonas, debido a que el sistema de vientos y el microclima de la ciudad, favorecía la pluviosidad y en esa medida una mayor población de especies vegetales. Estas condiciones, fueron

1889, que estaba destinado explícitamente, al “ específicamente al “fomento de Chapinero”. En este acuerdo se realizaban algunos convenios con personas naturales quienes cedían terrenos en este sector, para la construcción de obras públicas como se puede ver en los artículo 5 y 6 de esta ley, que decía:

“Encargase a la Junta de obras públicas de Chapinero de promover e iniciar la ejecución y adelanto de las obras que han de constituir el progreso y embellecimiento de este barrio de la ciudad. Por tanto, corresponderá a ella proponer y presentar al Concejo las medidas que deban adoptarse con tal objeto, y fijar la anchura de las calles, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 4 del acuerdo número 13 del corriente año. (...) Facultase a la Junta de obras públicas de Chapinero para que promueva una licitación con el fin de construir la plaza de mercado del barrio de Chapinero en el lote de terreno que para este objeto ha destinado el Concejo.”

Es posible concluir que la inicial expansión de la ciudad hacia el norte, estuvo dada por la clara la tensión creada por el incipiente desarrollo urbano del caserío de Chapinero, promovida por la obras realizadas por la administración pública pero también, por la propagación un imaginario colectivo que relacionaba a Chapinero, con un sector de prestigio y de ventajas urbanas de este sector, frente al casco tradicional. Así lo deja ver un artículo publicado en el periódico el Telégrafo y que se transcribe a continuación.

“Hacia el Norte”

No se porqué, pero es lo cierto que la generalidad de nuestras ciudades se extienden hacia el Norte. Bogotá en los últimos veinte años ha crecido un 80 por 100, y la mayor parte de este crecimiento lo ha tenido hacia este lado. Aún conservamos, aunque vagos, los recuerdos de una plaza llena de malva, ortiga y mil malezas más, con una estrecha calle que daba acceso a una iglesia: aquello era la humilde plazoleta de San Diego. Malva y ortigas y hermosos muladares lucían también en las calles que conducían de allí hacia el centro de la ciudad. Una sola casa y una quinta aislada formaba entonces a Chapinero.

Hoy la humilde plazoleta está trocada en hermoso parque, los muladares se han escondido como avergonzados, las estrechas callejuelas son elegantes camellones de las Nieves y la Alameda, las ortigas y malva van cediendo el puesto a los eucaliptos, sauces y pinos, y Chapinero es un bello y vistoso caserío lleno de graciosas quintas y con todas las comodidades de la ciudad, sin la insalubridad y demás desventajas de ésta. No hay duda. Santa Fe quedó al sur y Bogotá corre hacia el norte. La ciudad del porvenir, la grande, hermosa colmada y salubre capital de Colombia, busca la ancha sabana para extenderse, aire para oxigenarse, luz para iluminar sus edificios y alegrar a sus habitantes. Quiere dejar las descarnadas faldas de los cerros que la oprimen entre sus rodillas y correr, correr un poco por los prados de la sabana; ya se siente adulta y desea moverse; deja la cloaca inmundada, la alcantarilla sin aguas, las orillas del San Agustín y del San Francisco, foco de putrefacción, el chiribil ahumado y asfixiante, la calle torcida, estrecha y desfondada.... Si! la ciudad de la República se desprende de la ciudad de la Colonia, como una niña alegre y fresca se desprende de los brazos

de regañona y cejjunta nodriza!...Entre una y otra, la vieja y la moderna Bogotá, quedará el Panóptico, es decir, -la justicia inexorable y eterna como el brazo que rige los destinos de la humanidad – quedará el asilo de locos – es decir, la demostración de que la desgracia es inseparable compañera de los hombres – quedará el Cementerio – es decir, la muerte en medio de la vida, la tristeza y la desolación como centro de todas nuestras alegrías.!

Principiará la nueva ciudad en la “Bavaria” como demostración de que la industria es la base esencial y único motor de nuestra futura prosperidad.

Allá, en esa ciudad, edificada de acuerdo con las leyes que rigen la construcción moderna, las calles serán anchas y rectas, para dar paso al aire y al sol, los paseos, los parques, los jardines abundarán en medio del poblado para oxigenar más fácilmente, el ambiente, las fuentes públicas como las aguas corrientes y subterráneas serán abundantes, pues las facilidades para hacerlo así, la iluminación de la ciudad no será en vergonzoso “humburg” con que hoy nos engañan, el suelo de las calles será apropiado para resistir el rodar de los carros, sin el peligro que actualmente amenaza a Bogotá, de quedarnos sin calles ni alcantarillas; en fin, será de veras una ciudad merecedora de los títulos de capital. Y no se diga que soñamos: hoy mismo vemos ya los preludios de esa transformación. Chapinero es un gran barrio con dos o tres mil habitantes, fijos, numero que se eleva hasta cinco mil en tiempos de verano. La hermosa iglesia de Nuestra Señora de Lourdes es, por su orden arquitectónico y el lujo de su decoración, la primera de Colombia. Actualmente, se trabaja en el acueducto que ha llevado allí a las aguas de puras y magnificas corrientes que pasan por el caserío. El alumbrado eléctrico no será el intermitente y modesto de que ha gozado Bogotá, sino que tendrá la luz incandescente, contratada ya, según parece, para la ciudad. Las calles son anchas, planas y rectas, el sitio que ocupa presenta amplio campo para edificar; sin necesidad de que las casas trepen a cerros inaccesibles. Unido está aquel caserío a la ciudad por el tranvía y el ferrocarril. Todo hace de aquel barrio una grande esperanza. (IZQUIERDO, 1900)

El caserío de Chapinero empezó a poblarse desde principios del siglo XIX por artesanos, y posteriormente aparecieron en sus inmediaciones, casas campestres de los habitantes adinerados de la ciudad, que a finales de siglo, produjeron una importante tensión para el desarrollo urbano hacia el norte de la ciudad, gracias a que proporcionaban condiciones mucho más saludables para la vivienda, que las que se daban al interior de la urbe. Sumado a lo anterior, en la década de 1880 se construyó un tranvía de mulas que comunicaba a Bogotá con el caserío de Chapinero, facilitando el desarrollo urbano para vivienda, en el sector comprendido entre Chapinero y Bogotá.

Todas estas características, fueron tomadas como ventajas y factores de aprovechamiento para el desarrollo inmobiliario, que hasta ese momento solo se daba mediante la subdivisión de inmuebles en el casco tradicional o la construcción de nuevas viviendas que se subdividían en vivienda, almacenes y tiendas de habitación con el objetivo de renta, pero a través de desarrollos urbanos cuya unidad era el predio o

máxime una manzana. Estas ventajas inmobiliarias fueron aprovechadas por empresarios y negociantes como es el caso de Antonio Izquierdo, quien vio un fructífero negocio, en el plusvalor que resultaba de comprar terrenos a precio de suelo rural y venderlos a precio urbano. Esta iniciativa puede ser vista como un momento coyuntural en el desarrollo urbano de la ciudad. En primera instancia porque el desarrollo urbano se configura como una nueva forma de producción financiera, generando unas dinámicas de desarrollo urbano que impactarían en la posterior forma de la ciudad, y su estructura de colcha de retazos. A partir de aquí, el desarrollo urbano y la expansión de la ciudad se daría a través del barrio como unidad de crecimiento, en lugar del crecimiento por manzanas y predios, como se venía haciendo hasta finales del siglo XIX. Adicionalmente, esta forma de crecimiento sería la forma que se extendería la ciudad durante las siguientes décadas hasta la aparición del conjunto cerrado a finales del siglo XX. Pero aun más importante, aparece la necesidad de darle forma a esos nuevos barrios y con ello de planear su desarrollo, lo que a su vez permitió la emergencia del urbanismo⁶¹ en Bogotá.

Los barrios promovidos por Antonio Izquierdo, fueron Sucre, Quesada y del Mercado. No existe información precisa sobre la fecha de inicio de estos desarrollos, sin embargo es claro que para 1900 ya se habían vendido varios lotes y algunos de ellos ya se habían construido para esta fecha, como lo evidencia el folleto de venta de lotes publicado en 1900⁶².

⁶¹ En este contexto, el urbanismo puede ser entendido como la planeación del desarrollo urbano bajo unos lineamientos conceptuales sobre el deber ser de una ciudad, condición muy consecuente con el pensamiento modernizador que caracterizaba el ambiente a nivel nacional y global.

⁶² El folleto publicado por Antonio Izquierdo, presenta cuadros, planos y fotografías que muestran que varios de los lotes de los desarrollos urbanos que ofrece ya había sido vendidos. Así mismo presenta fotografías de viviendas ya construidas en los mismos barrios.



Ilustración 93. Grafico axonométrico de localización de los tres barrios promovidos por Antonio Izquierdo en su folleto de venta de lotes en Chapinero.

Por otra parte, tampoco existe información sobre el autor intelectual del diseño del trazado urbano y el loteo de los barrios y específicamente si se realizó bajo la dirección de algún arquitecto o ingeniero; sin embargo se puede afirmar que estos desarrollos urbanos fueron concebidos bajo algunos principios urbanísticos, que aun cuando fueron incipientes, si se compara con el urbanismo que se haría después en Bogotá, incluyeron algunos criterios que revisaremos más adelante. Vale la pena resaltar que desde el punto de vista urbanístico, se quería marcar una diferencia con el urbanismo de la ciudad colonial, mediante vías anchas, planas, rectas y la posibilidad de tener una relación más directa con el ambiente natural de la sabana, y la inclusión de plazas y parques.

Adicionalmente, la idea de la accesibilidad se encuentra muy marcada en el folleto de promoción de venta de los lotes. La existencia del ferrocarril y el tranvía, se presenta como una ventaja, para el desarrollo urbano de vivienda. Incluso es muy posible que esta idea estuviera influenciada por la ciudad lineal propuesta para Madrid por Arturo Soria y Mata en 1892. La propuesta de Soria responde a la situación de crecimiento por el desarrollo urbano producido durante la primera industrialización. Madrid, al igual que Bogotá, guardadas la proporciones, había hecho frente al incremento de población con un crecimiento intramuros. Pero el fuerte crecimiento de la ciudad llevó consigo una degradación progresiva del tejido urbano originando importantes problemas de vivienda. La población obrera se hacina en barriadas marginales en condiciones precarias de higiene y salud. En este marco general, Soria recoge las principales aportaciones del urbanista catalán Ildefonso Cerdá: por una parte la necesidad de conjugar las ventajas del campo y la ciudad; por otro, la oportunidad de integrar el ferrocarril en el desarrollo urbano

de la ciudad. Así dando respuesta a los problemas existentes en ese momento, Soria propone la *Ciudad Lineal*, racional y progresista, que quiere resolver de modo sintético al problema higiénico y de vivienda social con la ordenación del territorio, imaginando la nueva ciudad como una arquitectura total concebida en función de la máquina, la circulación y los transportes. (LUQUE VALDIVIA, 2004, p. 859) Estos principios fueron recogidos por Arturo Soria y Mata en un documento publicado en 1892, denominado; Ferro-Carril-Tranvía de circunvalación de Madrid.

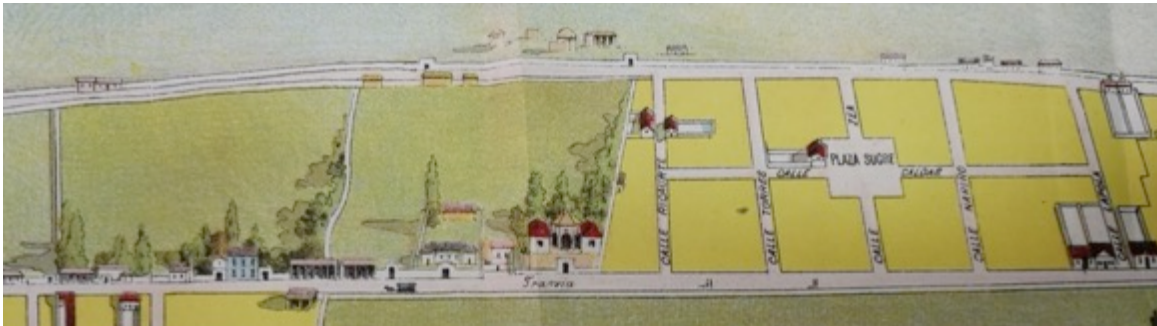


Ilustración 94. Detalle del Grafico axonométrico de localización de los tres barrios promovidos por Antonio Izquierdo en su folleto de venta de lotes en Chapinero. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)

La propuesta de *Ciudad Lineal* de Madrid, y los barrios promovidos por Izquierdo en Bogotá, presentan varias similitudes; como el aprovechamiento de los medios de transporte del tranvía y el ferrocarril para el desarrollo urbano, fuera del problemático casco urbano de la ciudad, configurando una ciudad más bien lineal que representaba lo moderno y progresista.



Ilustración 95. Detalle del Grafico axonométrico de localización de los tres barrios promovidos por Antonio Izquierdo en su folleto de venta de lotes en Chapinero. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)

Otra similitud de los barrios de Antonio Izquierdo con el proyecto de Soria, es la disposición y configuración predial que presentaba dimensiones diferenciales según la cercanía de la vivienda a la estación o punto de parada de los medios de transporte. Estas diferencias en el Caso de Madrid, suponían como en Bogotá una variación en el precio del suelo, lo cual supone una distribución de la población según sus posibilidades económicas. Al contrario de lo que ocurría en las casas de la ciudad colonial con una jerarquía vertical, en la cual las familias propietarias, y con dinero, ocupaban las planta alta, mientras que en la planta baja se alojaban sus arrendatarios, más bien de bajos recursos; en los nuevos barrio esta jerarquía se realizaría de manera horizontal.

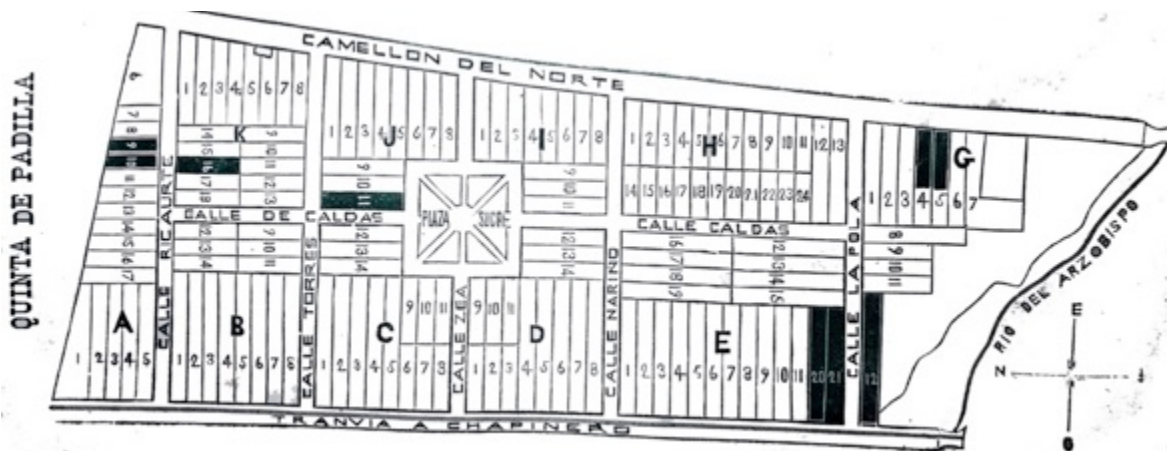


Ilustración 96. Plano del Barrio "Mariscal Sucre", presentado en el folleto de venta de lotes en Chapinero publicado por Antonio Izquierdo en 1900. Se puede apreciar como los lotes que se encuentran en la parte inferior son de mayor tamaño por encontrarse más cercanos a la línea del tranvía. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)

A continuación se transcribe la descripción acompañada de algunas fotografías y planos de los barrios, que Antonio Izquierdo promovió, a través del folleto de ventas publicado en 1900.

"El Barrio Sucre, que es el más cercano a Bogotá, está a la mitad del camino entre la ciudad y Chapinero, al lado oriental del camino entre la ciudad y Chapinero, al lado oriental del camellón por donde pasa el Tranvía, a la orilla del río Arzobispo, ó sea hacia el Norte de éste, y se extiende, por el Oriente, hasta el camino llamado Carretera del Norte. Entre los dos camellones están los lotes, divididos por cuatro calles que forman manzanas y además hay una calle paralela a los mismos camellones. En el centro quedará la plaza denominada Sucre, la que he cedido a la Sociedad de Embellecimiento." Los compradores que prefieren la mayor proximidad a Bogotá, se ha decidido por los lotes de este barrio, desde donde puede venirse a la ciudad, en tranvía, en unos diez o seis minutos".



Ilustración 97. Casa en el Barrio Sucre. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)

“El Barrio Quesada está situado entre el camellón del Tranvía y el Ferrocarril del Norte a la entrada de Chapinero. Consta de seis manzanas, cada una con veinte lotes, la mitad de los cuales dan frente al camellón del Tranvía y la otra mitad a las calles laterales que unen éste con la carretera del Ferrocarril. En los planos y cuadros explicativos se ven las diferencias de precios entre las dos especies de lotes. Entre este barrio y la población de Chapinero sólo media una distancia de unas tres cuadras, y al frente de él y contiguas al Camellón están edificadas varias quintas valiosas, de valor ochenta mil pesos (\$80.000) una de ellas ocupada por familias respetables de Bogotá. El tranvía pasa cada diez minutos por el camellón y el ferrocarril, que tiene estación en Chapinero, hace tres viajes todos los días”. (IZQUIERDO, 1900, p. 4).

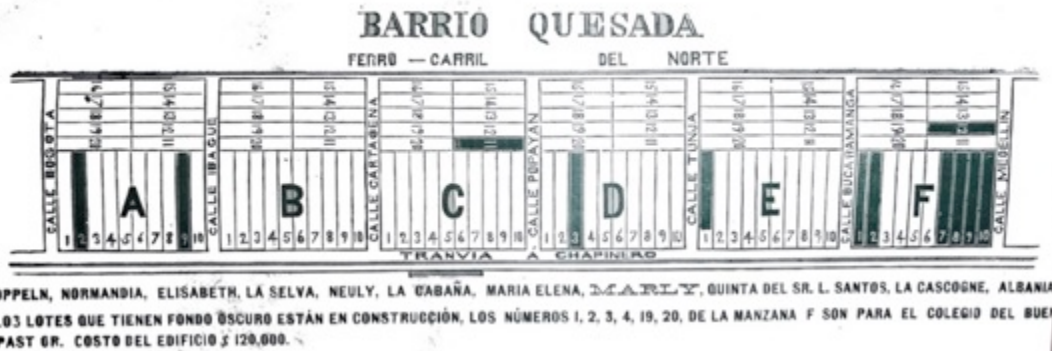


Ilustración 98. Plano del Barrio “Quesada”, presentado en el folleto de venta de lotes en Chapinero publicado por Antonio Izquierdo en 1900. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)



Ilustración 99. Casa en el Barrio Quesada. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)



Ilustración 100. Casa en el Barrio Quesada. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)

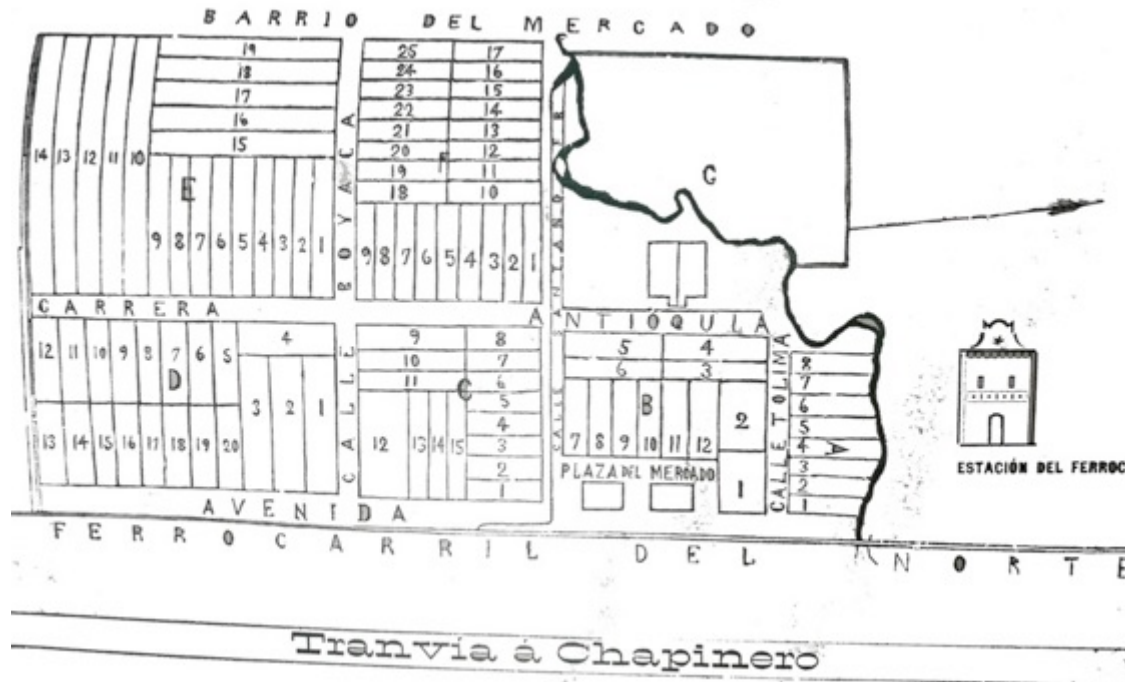


Ilustración 101. Plano del "Barrio del mercado", presentado en el folleto de venta de lotes en Chapinero publicado por Antonio Izquierdo en 1900. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)



Ilustración 102. Panorámica del Barrio del Mercado en 1900 (actual chapinero occidental). Fuente: (IZQUIERDO, 1900)



LOTES DEL " BARRIO DEL MERCADO. " PLAZA EN CONSTRUCCION

Ilustración 103. Panorámica del Barrio del Mercado en 1900 (actual chapinero occidental). Fuente: (IZQUIERDO, 1900)

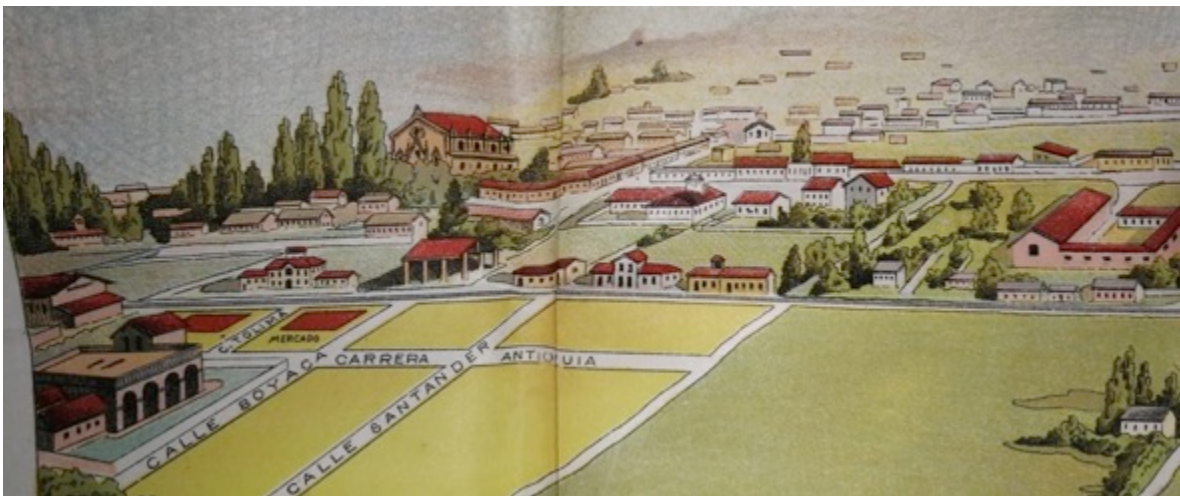


Ilustración 104. Detalle del Grafico axonométrico de localización de los tres barrios promovidos por Antonio Izquierdo en su folleto de venta de lotes en Chapinero. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)

Es muy posible que la consolidación de estos barrios se haya dado de manera paulatina, y en algunos casos con un trazado diferente al de sus inicios como en el caso de la Barrio Quesada, que en 1905 presentaba tres hileras de manzanas adicionales a las seis primeras. En el plano de 1905, se evidencia que no todos los lotes habían sido construidos, lo que permite pensar que su consolidación solo se dio hasta la década de 1930 e incluso mucho mas adelante como se puede observar en las primeras aerofotografías del sector.



Ilustración 105. Plano del Barrio "Mariscal Sucre" 1905. Fuente: Plano Topográfico de Chapinero, levantado por Gregorio Hernández por orden del Sr. Gobernador del Distrito Capital. (Colón). Nota: Las líneas en negro corresponden a manzanas sin edificar y las líneas en rojo corresponden a las manzanas edificadas y edificios aislados.



Ilustración 106. Plano del Barrio "Quesada" 1905. Fuente: Plano Topográfico de Chapinero, levantado por Gregorio Hernández por orden del Sr. Gobernador del Distrito Capital. (Colón). Nota: Las líneas en negro corresponden a manzanas sin edificar y las líneas en rojo corresponden a las manzanas edificadas y edificios aislados.



Ilustración 107. Plano del Barrio "del Mercado" 1905. Fuente: Plano Topográfico de Chapinero, levantado por Gregorio Hernández por orden del Sr. Gobernador del Distrito Capital. (Colón). Nota: Las líneas en negro corresponden a manzanas sin edificar y las líneas en rojo corresponden a las manzanas edificadas y edificios aislados.

Es también importante mencionar que otro sector que ya se encontraba urbanizado antes de estos tres barrios es "Chapinero Norte", que actualmente se localiza entre las carreras 7 y 13 y entre las calles 64 y 67. Según un plano urbanístico fechado en 1889 ya existía

una solicitud de urbanización de este sector. Sin embargo su consolidación fue lenta como se muestra en el plano de 1905.



Ilustración 108. Plano urbanístico del barrio Chapinero Norte fechado en 1889. Fuente: (1889, 2018)



Ilustración 109. Plano del actual Barrio "Chapinero Norte" 1905. Fuente: Plano Topográfico de Chapinero, levantado por Gregorio Hernández por orden del Sr. Gobernador del Distrito Capital. (Colón). Nota: Las líneas en negro corresponden a manzanas sin edificar y las líneas en rojo corresponden a las manzanas edificadas y edificios aislados.

Es interesante observar que para el momento del inicio de la urbanización de estos barrios no existían normas para su desarrollo. Las normas existentes eran muy primarias y estaban relacionadas con el desarrollo urbano en general. Algunas de ellas establecían

los límites de los Barrios, como por ejemplo el acuerdo 20 de 1890, mediante el cual se “erigían” como nuevos barrios de la ciudad, las parroquias de las Aguas, Egipto y Las Cruces, dando cuenta, de la expansión de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XIX. De manera más específica, se estableció mediante el acuerdo 11 de 1884, las reglas para la construcción de nuevas edificaciones. Si bien este acuerdo hace referencia a “reglas”, más bien se trató, del establecimiento del procedimiento para obtener el permiso para la construcción de edificios, el cual consistía en que las personas que tuvieran necesidad de levantar edificios cuyos frentes den a las calles o vías públicas de la ciudad, debían dirigirse al Alcalde por medio de un memorial en papel común, en el cual debían indicar, con toda precisión, el lugar donde van a edificar, y de esta forma pedirían el permiso para ello.

El acuerdo 10 de 1902⁶³, es posiblemente la primera norma urbana encaminada a regular el desarrollo urbano de la ciudad existente y la urbanización de los nuevos barrios. También podría decirse, que con este acuerdo, se establece el inicio del urbanismo moderno en Bogotá, al concebir unos lineamientos de ordenamiento de la ciudad bajo unos principios encaminados a definir la arquitectura de la ciudad, es decir, el diseño de su forma y función. Si bien, no se cuenta con información sobre los principios y motivaciones que generaron esta normativa, es claro, que sus objetivos estaban orientados a “reglamentar las construcciones que se emprendan en la ciudad, apertura de vías y la urbanización de terrenos” como lo menciona su título. Es decir que este acuerdo, tenía por objetivo establecer las normas para el desarrollo urbano en la ciudad existente, pero sobre todo, el del ensanche de la ciudad. Este objetivo, permite inferir la necesidad de planificar el desarrollo urbano y en esa medida controlar y detener ciertos problemas, que eran latentes en el momento de su expedición, como lo eran el hacinamiento y los problemas de higiene, que aquejaban la ciudad desde varias décadas atrás; pero también de iniciar un control sobre el desarrollo urbano que se estaba efectuando a través de los diferentes nuevos barrios, como por ejemplo los que promovió Antonio Izquierdo. El énfasis de la norma en dar parámetros precisos para la construcción de vías y plazas, podría ser visto como una estrategia de proveer a la nueva ciudad que se proyectaba construir, un ambiente mucho más higiénico, que permitiera una mejor aireación y

⁶³ acuerdo 10 de 1902. Este constaba de 7 capítulos y 123 artículos en los que contenían las normas de construcción de viviendas, vías públicas y urbanizaciones nuevas fuera del perímetro urbano en Bogotá. Determinó también la forma como se debía desarrollar la ciudad y anexó disposiciones para las obras que se emprendieran, aperturas de calles, la construcción de urbanizaciones en terrenos por fuera del perímetro urbano, entre otras.

aprovechamiento de la luz solar, como instrumento para la higienización de las viviendas, mediante una relación de edificabilidad y ancho de la vía, todo ello encaminado a que las fachadas de las edificaciones, recibieran la radiación solar, ya que se consideraba que ésta podría erradicar varias enfermedades según estudios científicos de la época. De esta manera, el ancho del perfil de las vías tenía una relación proporcional con el alto de las edificaciones, logrando así la iluminación de la parte baja de la construcción.

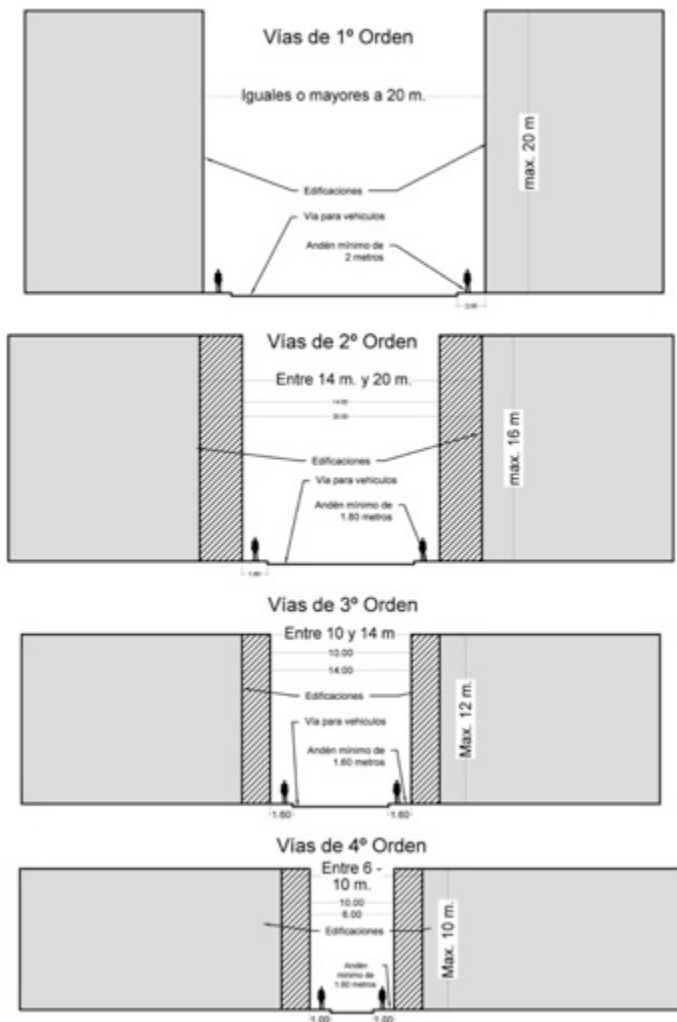


Ilustración 110. Esquema de la categorización del ancho de las vías públicas propuesta por el Acuerdo 10 de 1902.

Estos principios de higienización de la ciudad mediante la relación de altura y ancho de las vías estuvo presente en el urbanismo de la época, cuyo pionero fue Ildefonso Cerdá, en la propuesta urbana para el ensanche de Barcelona y que posteriormente se extendió a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX. El trazado urbano que se planteaba era la continuación del damero ortogonal colonial compuesto por manzanas cuadradas de 80 metros de lado; buscando dar continuidad y empatar el trazado de la nueva malla con la

antigua trama. En las intersecciones, de las calles que formaba este trazado, se planteaba la generación de chaflanes en las esquinas, lo que formaba una plaza de forma octogonal, que genera una nueva tipología edificatoria en la manzana de características singulares.

Por otra parte, la obligación de ceder un espacio abierto, cuando la zona de ensanche que se iba a urbanizar, superara las 5 hectáreas, debía destinarse “a la formación de una plaza pública, la cual sería un cuadrado cuyas dimensiones lineales no fueran menores a 80 metros”. De igual manera que en el caso de la relación de la edificabilidad y el ancho de las vías, el uso de la cesión de la plaza, podría ser visto como una estrategia para mejorar el hábitat urbano en función de una densidad óptima y de proveer aireación al conjunto urbano, situación, que en la malla antigua no se daba de manera recurrente. También aquí es posible reconocer una relación con las tendencias urbanísticas que a nivel mundial promovían la inclusión de espacios con vegetación, como principio urbanístico, que buscaba frenar el desarrollo urbano insalubre propio del afán inmobiliario caracterizado por el aprovechamiento económico de los suelos de expansión urbana en la periferia de las ciudades. Es interesante observar, que el espacio abierto que se plantea es denominado como plaza y no como parque, lo que permite inferir que quien escribió la normativa, estaba más apegado a las corrientes de pensamiento urbano del “modelo culturalista”, asociado a los planteamientos que Camilo Sitte promovió en la escuela vienesa.⁶⁴

Como puede verse, la arquitectura, se integra en la construcción de la ciudad, lo que permite identificar una relación del arte urbano y la solución de problemas funcionales, tales como la higiene y el control de la densidad urbana. No existe información sobre el autor intelectual de la Acuerdo 10 de 1902, sin embargo es posible afirmar que independientemente de su profesión, muy seguramente pudo ser ingeniero, toda vez que se evidencia que quien formuló esta normativa, contaba con conocimientos del urbanismo que se hacía a nivel mundial, pues como ya vimos, se encuentran similitudes entre sus planteamientos y los principios urbanísticos que se encontraban en boga a nivel mundial.

A pesar que la expedición del acuerdo 10 de 1902 fue posterior al nacimiento de los barrios promovidos por Antonio Izquierdo en Chapinero, es posible afirmar que dentro de

⁶⁴ El término modelo culturalista, es propuesto en el libro *El urbanismo utopías y realidades* (1965) por la urbanista Françoise Choay relacionándolo con el urbanismo que promovía la continuidad histórica de la ciudad y sus valores morfológicos.

su proceso de desarrollo tuvieron que acoger algunas reglas que estableció esta normativa. Esto se evidencia en el ancho de la de las vías y la generación de chaflanes circulares en las esquinas, que se pueden encontrar aun en la actualidad como vestigio de la aplicación de estos principios urbanísticos y que en algunos casos, son originarios de esta época.

“... En los ángulos de esquina se formarán chaflanes de cuatro metros por lo menos, ó superficies cilíndricas circunscritas al ángulo diedro de la esquina, y que la cuerda que una los puntos tangenciales de la base, no mida menos de los cuatro metros indicados para lo chaflanes rectos”.

Fragmento del Acuerdo 10 de 1902. (artículo 82)

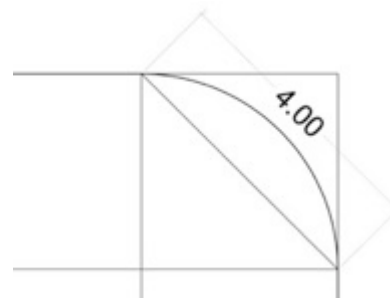


Ilustración 111. Esquema en planta de la esquina en chaflán cilíndrico, según la norma del acuerdo 10 de 1902.



Ilustración 112. Barrio Chapinero Norte. Esquina nororiental de la carrera 11 con calle 66. Fuente: Elaboración propia. 2017.



Ilustración 113. Barrio Chapinero Norte. Esquina suroccidental de la carrera 11 con calle 65. Fuente: Elaboración propia. 2017.



Ilustración 114. Barrio del Mercado. Esquina nororiental de la carrera 14A con calle 60. Fuente: Elaboración propia.



Ilustración 115. Barrio del Mercado. Esquina suroccidental de la carrera 14A con calle 60. Fuente: Elaboración propia.



Ilustración 116. Barrio Quesada. Esquina suroriental de la carrera 15 con calle 51.



Ilustración 117. Barrio Quesada. Esquina suroriental de la carrera 16 con calle 49.



Ilustración 118. Barrio Quesada. Esquina nororiental de la carrera 15 con calle 49.



Ilustración 119. Barrio Quesada. Esquina nororiental de la carrera 16 con calle 52.



Ilustración 120. Barrio Sucre. Esquina suroriental de la carrera 8 con calle 41.



Ilustración 121. Barrio Sucre. Esquina suroriental de la carrera 8 con calle 43.

En el caso del Barrio Quesada, es muy posible que para su diseño se acogieran algunos lineamientos establecidos por el acuerdo 10 de 1902, es decir el trazado ortogonal compuesto de manzanas cuadradas, la disposición de un espacio abierto destinado para el uso de plaza ubicado en el centro espacial del barrio, y remates achaflanados en las esquinas de las manzanas, como se puede ver en el plano levantado por la casa Pearsons de Londres en 1907, así como en los vestigios aún existentes.

“Cuando la zona de ensanche que se va a edificar o que entra en vía de urbanización, se divide en lotes para la venta y tenga más de cinco hectáreas de extensión, el propietario o propietarios están en la obligación de dejar el terreno indispensable para la formación de una plaza pública, la cual será un cuadrado cuyas dimensiones lineales no será menores de ochenta metros”.

Fragmento del Acuerdo 10 de 1902. (artículo 81)



Ilustración 122. Fragmento del Plano Topográfico de Chapinero donde se muestra el barrio Quesada y la plaza pública que se debía dejar en las zonas de ensanche. La plaza Pública del Barrio Quesada desapareció entre los años 1925 y 1930, sin que se conozca la razón de su urbanización.

Fuente: Elaboración propia sobre el plano de 1905 elaborado por Gregorio Hernández.

Los barrios promovidos por Antonio Izquierdo y la urbanización de Chapinero Norte, tuvieron un desarrollo urbano paulatino que duró tres décadas, como se observa en los planos de 1913 y 1930. En las décadas siguientes, han sido objeto de procesos de deterioro y redesarrollo urbano, predominando el uso de vivienda con algunas

excepciones, sobre los ejes viales que a traviesan estos barrios como las carrera 7, 11, 13 y la avenida Caracas, que desde la década de 1950 han tenido desarrollos comerciales. Como consecuencia estos sectores presentan un desarrollo urbano heterogéneo caracterizado por diferencia de alturas y retrocesos.



Ilustración 123. Heterogeneidad urbana en el Barrio Chapinero Norte. Carrera 9 con calle 65.



Ilustración 124. Heterogeneidad urbana en el Barrio Chapinero Norte. Carrera 9 con calle 64.



Ilustración 125. Heterogeneidad urbana en el Barrio Chapinero Norte. Carrera 16A con calle 48.



Ilustración 126. Heterogeneidad urbana en el Barrio Sucre. calle 44 con carrera 7.

En términos de su arquitectura se pueden encontrar muestras de varios lenguajes arquitectónicos desarrollados a lo largo del siglo XX.

Muestra de arquitectura presente en el Barrio Chapinero Norte



Ilustración 127. Casa en la carrera 9 con calle 65.



Ilustración 128. Casa en la calle 66 con carrera 7.



Ilustración 129. Casa en la carrera 10 con calle 65.



Ilustración 130. Casa en la carrera 9 con calle 64.



Ilustración 131. Casa en la carrera 9 con calle 65.



Ilustración 132. Casa en la calle 66 con carrera 10.

Muestra de arquitectura del Barrio del Mercado



Ilustración 133. Casa en la carrera 15 con calle 61.



Ilustración 134. Casa en la calle 59 con carrera 14 A.



Ilustración 135. Casa en la calle 59 con carrera 14 A.

Muestra de arquitectura del Barrio Quesada



Ilustración 136. Casa en la calle 51 A con carrera 16.



Ilustración 137. Casa en la carrera 16 con calle 51 A.



Ilustración 138. Casa en la calle 49 con carrera 15.



Ilustración 139. Casa en la carrera 16 con calle 48.

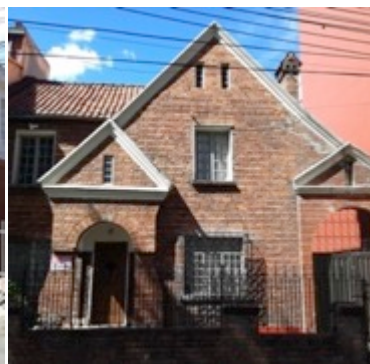


Ilustración 140. Casa en la carrera 16 con calle 49.



Ilustración 141. Casa en la calle 49 con carrera 16.

Muestra de arquitectura del Barrio Sucre



Ilustración 142. Casa en la calle 43 con carrera 7.



Ilustración 143. Casa en la carrera 8a con calle 42.



Ilustración 144. Edificio en la carrera 13 con calle 40 b.

En la actualidad se destaca que el trazado urbano de los barrios Quesada, Sucre y el Mercado, se mantiene en términos generales y se observan algunos vacíos urbanos como vestigio de espacios urbanos como el caso de la plaza de mercado en la avenida Caracas con calle 60 y la estación del ferrocarril de Chapinero en la avenida Caracas con calle 63.

Estación de Chapinero del Ferrocarril de Norte frente al barrio del Mercado



Ilustración 145. Vista de la estación de Chapinero del Ferrocarril del Norte, 1918. Actual Avenida Caracas con calle 63.



Ilustración 146. Vista de donde se encontraba la estación de Chapinero del Ferrocarril del Norte. 2017.



Ilustración 147. Detalle del plano topográfico de Chapinero de 1905 donde se observa la estación del Ferrocarril del Norte en Chapinero. (Actual avenida Caracas con calle 63). La estación corresponde al número 13. Fuente: <http://cartografia.bogotaendocumentos.com/mapa>



Ilustración 148. Detalle de aerofotografía de Bogotá (2014), donde se muestra el lugar donde se encontraba la estación del ferrocarril del norte en Chapinero. Fuente: <http://mapas.bogota.gov.co/#>

Plaza de Mercado de Chapinero. Barrio del Mercado.



Ilustración 149. Localización del mercado de Chapinero en el plano topográfico de Chapinero de 1905. (Actual avenida caracas con calle 60) Fuente: <http://cartografia.bogotaendocumentos.com/mapa>



Ilustración 150. Localización del mercado de Chapinero en aerofotografía de Bogotá 2014. (avenida caracas con calle 60)



Ilustración 151. Vista de la plaza del mercado de Chapinero. 1905. Actual Avenida Caracas con calle 60. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)



Ilustración 152. Vista de Avenida Caracas con calle 60 donde se localizaba la plaza del mercado de Chapinero. (2017)

Parque del Barrio Sucre

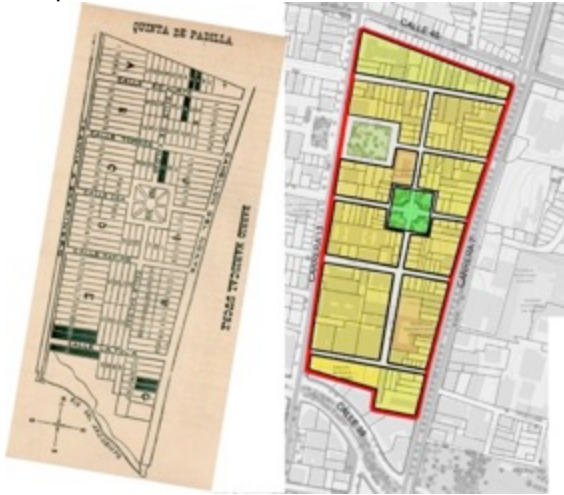


Ilustración 153. Localización del Parque Sucre en el plano presentado en el folleto de Antonio Izquierdo en 1900 y en el plano de la actualidad.



Ilustración 154. Vista del Parque Sucre en la actualidad. (2017)

La trama urbana

Al analizar la trama urbana de los cuatro barrios (Sucre, Quesada, Del mercado y Chapinero Norte), se encuentran características más bien homogéneas, mediante el uso de una grilla en damero que sirve de base para integrar otros elementos como aperturas a través de plazas públicas, calles en “t”, y esquinas cóncavas que analizaremos en cada caso.

El trazado urbano del Barrio Sucre

El barrio Sucre ha mantenido su trazado urbano desde sus inicios, con algunas modificaciones como el parque de la calle 43 (parque Sucre II), que aparece en la década de los años 1920. El barrio Sucre se constituye en el caso mas interesante y representativo del urbanismo que se aplicó al desarrollo de los nuevos Barrios de la primera expansión urbana de Bogotá por contener una diversidad de conformaciones formales que le proporcionan una riqueza en visuales y una espacialidad mucho más dinámica que la que se venia presentando en la ciudad colonial.



Ilustración 155. Plano del Barrio Sucre que se presentó en el folleto publicado por Antonio Izquierdo para la venta de lotes donde se resaltan las manzanas y el trazado urbano.



Ilustración 156. Plano del Barrio Sucre sobre un plano actual (2017), donde se resaltan las manzanas y el trazado urbano.



Ilustración 157. Grafico del trazado urbano en su configuración inicial.

A diagram showing the urban layout of Barrio Sucre as a grid of streets. The grid is elongated north-south. A red dashed line follows the perimeter of the grid. An arrow at the top points north.	<p>El diseño urbano parte de una grilla en damero que se adapta a las formas de las vías preexistentes de la carrera 7 y 13, dando como resultado una forma alargada en el sentido norte sur, con algunas manzanas irregulares en el costado oriental. La utilización del damero, se consideraba como una forma adecuada por configurar calles rectas, en oposición de ciertas calles del centro tradicional que tenían formas irregulares consideradas tortuosas. La calle recta y plana es la representación de la modernidad para el momento de su aparición. Sin embargo, es interesante observar que el uso de la grilla aquí no es ilimitada como se venía desarrollando en el casco antiguo, sino que se cierra en sus costados norte y sur, dándole al conjunto del barrio un carácter mas bien cerrado y que tiene un limite definido que se enfatiza con la presencia de dos grandes ejes como son la carrera 7 y la carrera 13 que establecen limites en el sentido oriente occidente.</p>
--	---

	 	<p>El diseño del trazado urbano incluye un espacio central dedicado a una plaza pública, que se dispone de manera simétrica en los dos ejes. Esta configuración espacial plantea una disposición totalmente nueva de la plaza en la ciudad. En la ciudad colonial, las plazas se disponían en una manzana que se dejaba libre. Aquí por el contrario la plaza se aparece como una interrupción a la calle recta proporcionando una diversidad de percepciones como la de pasar un espacio cerrado a uno abierto. El conjunto en general logra dar una espacialidad comprensible y reconocible que le otorga un carácter de unicidad y diferencia con otros espacios urbanos.</p>
	 	<p>El trazado urbano produce un tercer elemento de interrupción visual a través de la calle en "T", que cierra la calle recta y proporciona una visual diferente que contribuye a la diversidad espacial, que en conjunto otorga comprensibilidad al barrio.</p>
		<p>En el espacio cerrado de la plaza, se produce un tercer elemento innovador en la ciudad, la calle en "L", que configura una espacialidad muy diferente a la esquina convexa que produce el trazo de la parrilla en damero.</p>

El trazado urbano del Barrio Quesada

El barrio Quesada en sus inicios, estaba conformado por seis manzanas cuadradas de cien metros, dispuestas de forma lineal en el eje norte sur entre la actual carrera 13, por donde recorría la línea del tranvía que conectaba a Bogotá, con Chapinero y la actual

Avenida Caracas, por donde corría la línea del Ferrocarril del Norte, como se muestra en el folleto publicado en 1900 por Antonio Izquierdo para la venta de sus lotes. Posteriormente se añadieron tres filas de manzanas hacia el occidente de la línea del ferrocarril. De esta manera el Barrio se estructuraba en un trazado de parrilla que en conjunto, conformaba un rectángulo, donde su lado mas largo se disponía de forma paralela a las dos vías que lo cruzaban. Una de las manzanas centrales se destinó a una plaza pública de manera parecida al diseño planteado en la ciudad colonial que se mantuvo hasta la década de 1920 cuando fue urbanizada. En términos generales el trazado urbano y el ancho de las calles se mantiene desde principios del siglo XX.



Ilustración 158. Plano del barrio Quesada presentado en el folleto publicado por Antonio Izquierdo en 1900 para la venta de lotes.



Ilustración 159. Barrio Quesada presentado en el Plano topográfico de Chapinero de 1905. Se observa que el barrio se incluyeron nuevas manzanas ampliando el perímetro del desarrollo urbano.



Ilustración 160. Límites originales del Barrio Quesada localizados en el un plano de la actualidad.

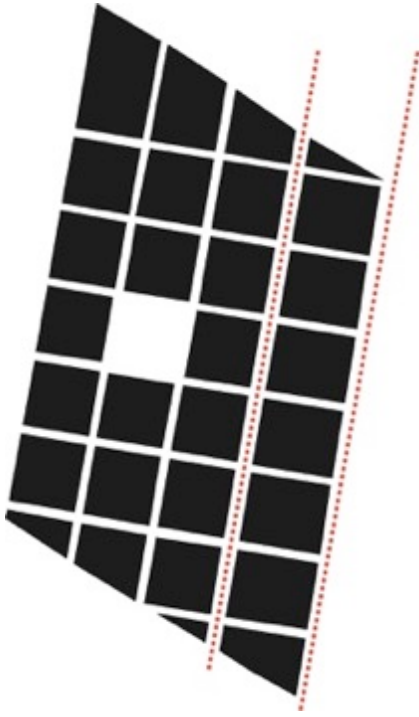


Ilustración 161. Grafico de la trama urbana del Barrio Quesada en la década de 1910.

El diseño del trazado urbano es producto de la trasposición de la parrilla colonial incluyendo las dimensiones de las manzanas cuadradas de cien metros de lado con vías de diferentes anchos entre 10 y 17 metros. El ancho de las vías posee una jerarquía que privilegia las carreras es decir las vías que van en el eje norte sur, enfatizando el sentido longitudinal del barrio y en general de la linealidad de la ciudad que empezaba a configurarse en el sentido norte. Se destaca la grilla, que tiene un carácter de crecimiento infinito, en este caso es cortada por la forma del lote que posiblemente adquirió Antonio Izquierdo para la venta de sus lotes, formando un paralelogramo romboide. Esta característica, en la que los barrios adoptaron la forma del predio rural que hacia parte de la subdivisión de una hacienda preexistente, se repitió a lo largo del siglo XX en el desarrollo urbano de Bogotá, dándole la forma de colcha de retazos que por mucho tiempo caracterizó a su plano, y que adicionalmente, caracterizó al urbanismo bogotano y la forma de crecimiento de la ciudad, evidenciando la tensión entre la dinámica del mercado inmobiliario y la planeación urbana. La parrilla urbana aplicada al Barrio Quesada produce un espacio predecible, carente de sorpresa, solamente cortado por la plaza, que ocupa el lugar de una manzana, rompiendo la perspectiva infinita de la calle, convirtiéndose en el único espacio con una espacialidad que otorga visuales y sensaciones diferentes a las de la calle recta. Sin embargo como ya dijimos, la plaza desapareció en la década de 1920.

El trazado urbano del Barrio del Mercado

El trazado urbano del barrio buscaba desde un principio continuar la estructura existente de manzanas y vías del caserío de Chapinero. En principio se plantearon 7 manzanas como se observa en el plano publicado por Antonio Izquierdo en 1900. Posteriormente se incluyeron otras manzanas en el costado norte, como se observa en el plano topográfico de Chapinero 1905. El resultado es una estructura urbana en forma de parrilla mas o menos regular, con una forma general alargada, paralela a la línea del Ferrocarril del Norte (actual Avenida Caracas). Esta forma, muy seguramente corresponde a los limites de los predios rurales preexistentes en el lugar y que fueron objeto de compra por parte de Izquierdo. La calle central no presenta continuidad debido a elementos preexistentes como la quebrada las delicias y una quinta. Quizá el elemento más interesante es el retroceso en la manzana que se encontraba frente al mercado de Chapinero que para 1900 se encontraba en construcción y que le dio nombre al barrio (Actual avenida caracas entre calles 60 y 61).



Ilustración 162. Plano del barrio del mercado presentado en el folleto publicado por Antonio Izquierdo en 1900 para la venta de lotes.



Ilustración 163. Barrio del Mercado presentado en el Plano topográfico de Chapinero de 1905. Se resaltan en blanco las manzanas que conforman el barrio del mercado sin urbanizar. Con resaltador rojo se identifican las manzanas ya edificadas y que corresponden al caserío de Chapinero. En rojo mas fuerte se identifican construcciones preexistentes que corresponden a la estación de Chapinero del ferrocarril del Norte en la parte superior del plano y la Plaza de mercado de Chapinero en la parte inferior.

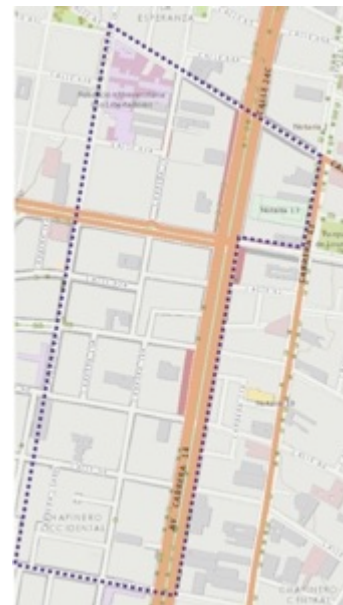


Ilustración 164. Perímetro del barrio del mercado obtenido del plano de 1905 localizado en el plano actual.



Ilustración 165. Esquema que presenta el trazado urbano del barrio del Mercado que se presenta con las manzanas en color negro.



Ilustración 166. Vista hacia el sur occidente del espacio que queda como vestigio de la plaza del mercado de Chapinero. 2017.

El elemento más interesante del desarrollo urbano, es la creación de un espacio encaminado a dar continuidad de la plaza de mercado que se encontraba en construcción para el momento del emplazamiento del barrio y proporcionarle al mismo, un espacio abierto que abre la perspectiva cerrada de la calle recta. Este espacio permanece parcialmente hasta la actualidad, el cual funciona como un andén amplio frente a la estación de Transmilenio de la Avenida Caracas con calle 60.

El diseño de la calle

Los promotores de los primeros desarrollos urbanos producto de la expansión de la ciudad, buscaban marcar una diferencia con la ciudad colonial que era considerada insalubre y atrasada. Uno de los aspectos que se veían como desventaja de la ciudad colonial, era el ancho de las calles que para ese momento suponían estrechas y empinadas, por estar sobre la falda de la montaña. En este orden de ideas el imaginario que los habitantes de la ciudad se habían construido de su propia ciudad, era de atraso y fealdad, que no era digno de una capital de un país como lo era Bogotá. De esta manera, la nueva ciudad era vista como moderna, con calles anchas y rectas para dar paso al aire y al sol y con la posibilidad de poseer frente a su casa, un jardín que permitía tener plantas que facilitarían oxigenar el aire. Al analizar este hecho, la propuesta de calles más anchas para los nuevos barrios, era pieza fundamental para atraer compradores, pues era una ventaja competitiva frente a la vivienda en el casco tradicional. Detrás de ello, existía una problemática de salud e higiene, que se resolvía construyendo viviendas fuera del perímetro consolidado de la ciudad. Para finales del siglo XIX y principios del XX, la ciudad tenía como mayor problema el aseo y la contaminación por basuras que iban directo a los ríos y un alcantarillado que no cubría a toda la población y que no funcionaba

bien por tener filtraciones en época de lluvias; produciendo un ambiente contaminado e incomodo para vivir.

De esta manera un problema de insalubridad e higiene se tradujo en un cambio en la forma de la ciudad, y mas específicamente en el ancho de la calle. Una calle más amplia permitiría tener mas horas de luz sobre las fachadas de las viviendas, y más aire al interior de la vivienda, logrando con ello un ambiente más saludable. Durante el siglo XIX, muchos médicos en el mundo recomendaban que ante ciertas enfermedades, era recomendable tener a los pacientes en un ambiente fresco y con luz solar, bajo la premisa que el aire y la luz contribuían a tener un buena salud⁶⁵.

Estas ideas provenientes de la salud, ya habían sido trabajadas por los urbanistas en otras partes del mundo, como en el caso del plan de ensanche para Barcelona, elaborado por Ildefonso Cerdá en 1859. Cerdá propuso un plan que entre otras cosas, buscaba resolver el problema de la insalubridad de la ciudad. Con este objetivo, propuso un plano en el que cada casa podía recibir aire y luz suficiente. El cálculo para conseguir estas condiciones, parte de las apreciaciones que el físico Eugéne Péclelet, había estimado necesarias sobre el flujo de renovación del aire en un habitáculo, para garantizar unas condiciones de salubridad óptimas. A partir de estos cálculos Cerdá calculó la dimensión que debían tener las viviendas, así como la altura y configuración de los edificios, su agrupación y cómo las manzanas debían organizarse sobre el espacio. Como resultado los edificios debían tener una altura máxima de 20 metros, que corresponde al ancho de

⁶⁵ Inglaterra tuvo varios pioneros en la defensa de las propiedades curativas del sol y el aire fresco. El médico John Lettsom (1744-1815) recetó aire marino y sol para los niños que sufrían de tuberculosis. En 1840, el cirujano George Bodington notó que las personas que trabajaban al aire libre, como granjeros, agricultores y pastores, por lo general no se enfermaban de tuberculosis, mientras que todos los que pasaban la mayor parte del tiempo en espacios cerrados eran más propensos a padecerla.

Florence Nightingale (1820-1910) se hizo famosa por los revolucionarios trabajos de enfermería que realizó al cuidar a soldados británicos heridos durante la guerra de Crimea. En una de sus obras preguntó: "¿Han entrado en los dormitorios de cualquier persona [...] de noche antes de que sean abiertas las ventanas por la mañana, y han encontrado un aire que no sea malsanamente cerrado y asqueroso?". También recomendó que el aire de la habitación debía mantenerse tan puro como el aire de fuera, sin que el paciente se enfríe. Además, añadió: "La conclusión incondicional de toda mi experiencia en el trato con los enfermos es que [...] después de su necesidad de aire fresco está la de disponer de luz [...]. No es solamente luz lo que quieren, sino luz del sol". Muchos en aquel tiempo también creían que poner las sábanas y la ropa al sol contribuía a la buena salud.

La ciencia ha avanzado mucho desde aquellos años. Aun así, algunos estudios recientes han llegado a conclusiones parecidas. Por ejemplo, una investigación llevada a cabo en China en el 2011 descubrió que en los dormitorios universitarios abarrotados y con poca ventilación se propagan más fácilmente las infecciones respiratorias.

La Organización Mundial de la Salud reconoce que permitir que el aire fresco entre en los edificios es importante para el control de las infecciones. De hecho, los manuales publicados en 2009 recomiendan la ventilación natural como medida eficaz para reducir el riesgo de infecciones en los centros de salud. Tomado de: <https://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/102015086>

las calles y los vacíos que debían tener al interior de las manzanas, para lograr que el sol en una posición de 45°, alcanzara las plantas del primer piso.

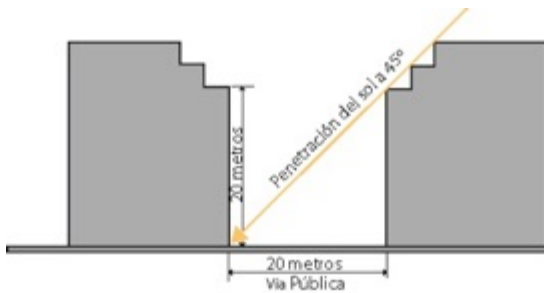


Ilustración 167. Perfil de calle en el ensanche de Barcelona. Fuente Elaboración propia.



Ilustración 168. Aerofotografía del sector del ensanche de Barcelona. Fuente: https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2016-10-05/superislas-barcelona-urbanismo_1270785/

Si bien el urbanismo propuesto para los nuevos barrios en Bogotá, no contenía tantos elementos como los propuestos en el ensanche de Barcelona, si se puede observar una similitud en el planteamiento urbano y la relación proporcional del ancho de la calle y la altura de los edificios que lo circundan en función de que las fachadas de las edificaciones recibieran la mayor cantidad de luz solar. El acuerdo 10 de 1902 estableció cuatro categorías de anchos y alturas en las cuales se observan esta proporción, que en términos generales estableció que la altura de la edificación debía ser mas o menos igual al ancho de la calle, para poder permitir una buena aireación e iluminación de las fachadas de las edificaciones.

En términos generales la propuesta normativa de 1902, fue aplicada en los nuevos barrios promovidos por Antonio Izquierdo en el sector de Chapinero, y se podría decir que esta característica urbana, supuso una ostensible diferencia en relación a conformación espacial de la calle de la ciudad colonial que para la sociedad de la época, era vista como inadecuada.

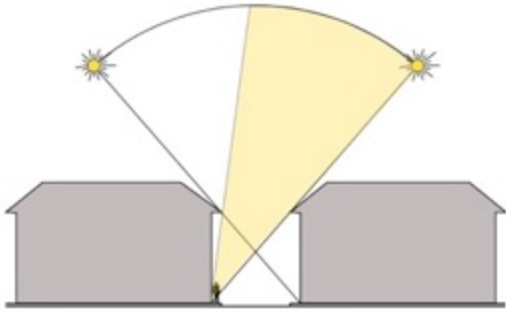


Ilustración 169. Perfil típico aproximado de la calle colonial y la relación de altura de la edificación y el ancho de la calle en función de la penetración de la luz solar a la fachada.

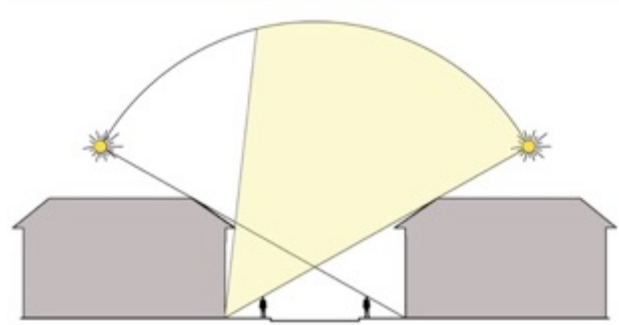


Ilustración 170. Perfil típico de la proporción propuesta por el acuerdo 10 de 1902 para la altura de las edificaciones y el ancho de las calles en función de la penetración de la luz solar a la fachada.

El perfil de calle propuesto para el urbanismo de los nuevos barrios, tiene como resultado una percepción diferente y supuso un cambio en el paisaje urbano de la ciudad. Si bien la norma urbana de 1902, nunca llegó a concretizarse de manera contundente a través de los barrios de principios de siglo, debido a que estos sectores tuvieron un desarrollo urbano paulatino y heterogéneo reflejo de los cambios en las normas y lenguajes arquitectónicos, es posible observar en los vestigios de la ciudad actual parte de esas intenciones y del transformación sufrida de la ciudad colonial hacia la ciudad moderna, detrás de la cual, se esconde un sentido estético diferente al que tenía la ciudad colonial. Lo anterior no quiere decir que la calle colonial fuera menos bella que la que se hizo a principios de siglo XX, sino que simplemente era diferente. De hecho en la actualidad, se valora como bella la calle estrecha de la Candelaria y se ve con desdén, las calles del barrio Quesada, lo que nos llama a reflexionar sobre el papel de la intencionalidad estética en la construcción de la ciudad y los valores de quien observa determinado hecho. Tal vez la belleza de las calles del barrio Quesada resida precisamente en eso, en la relación con el techo de la calle que en este caso es el cielo, un techo que es más abierto y que posiblemente nos recuerde el espíritu de una época.

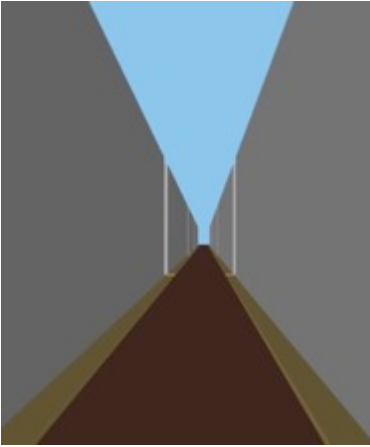


Ilustración 171. Esquema conceptual en perspectiva de una calle típica en la Candelaria.



Ilustración 172. Vista de hacia el occidente de la actual calle 10 entre carreras quinta y sexta. c.a. 1900. (ZAMBRANO, Bogotá 1900. Album Fotográfico de henri Duperly, 2015)



Ilustración 173. Visual actual de la carera sexta entre calles 9 y 10

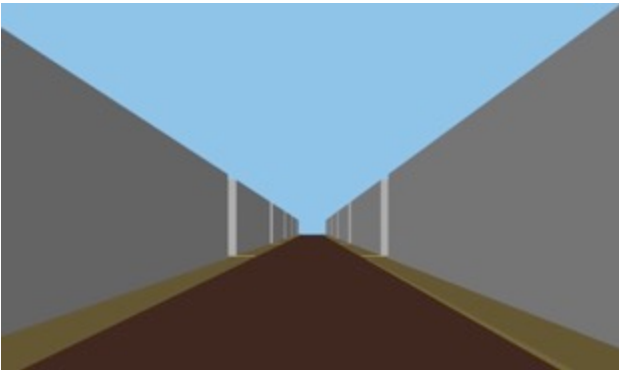


Ilustración 174. Esquema conceptual en perspectiva de una calle típica en lo el urbanismo propuesto para los primero barrios producto de la expansión urbana de la ciudad.



Ilustración 175. Visual actual de la carrera 16 con cale 49 en el Barrio Quesada.

La esquina en chaflán

Otro aspecto dentro del diseño de la calle planteado por el acuerdo 10 de 1902 y que fue acogido por los primeros desarrollos de la expansión urbana de Bogotá es el tratamiento de la esquina con forma de chaflán que como ya vimos, exigía el recorte de la esquina en forma de curva o línea recta para mejorar la visibilidad vehicular frente al giro en un cruce vial. Este recurso tenía un objetivo funcional, que ya era de uso común en otras ciudades del mundo, como una estrategia de seguridad vial y prevención de accidentes por choque de vehículos motorizados en los cruces.

Vale la pena aquí resaltar que para el momento de la sanción del acuerdo 10 de 1902, no existían vehículos motorizados en Bogotá. El primer automóvil llegaría un año después⁶⁶ y para ese momentos solo existían omnibuses y coches con tracción animal. Sin embargo se podría afirmar que quienes formularon esta norma, ya conocían los problemas de trafico en otras ciudades del mundo y se estaban adelantando a la llegada del automóvil. En cualquier caso, esta normativa fue aplicada en Bogotá en los Barrios de la expansión de la ciudad, lo que se puede observar en el usos extensivo del chaflán en las esquinas, el cual se mantuvo presente por varias décadas. Sin embargo, lo que vale la pena resaltar es que este recurso urbanístico, hace parte del cambio en la morfología de la ciudad. De la esquina en ángulo recto, se pasa a una esquina ochavada que le proporcionó un aspecto diferente al paisaje urbano, el cual sería característico en la ciudad de las primeras décadas del siglo XX. Pero aún más importante, que el chaflán fue acogido por la arquitectura dándole aun mas relevancia, al ubicar allí en muchos casos, el acceso o entrada principal de las construcciones. En muchos casos la esquina y el chaflán, se convirtieron en el acceso y fachada principal de la vivienda o edificio, convirtiéndose en un objeto de tipo estético.



Ilustración 176. Visual de la esquina nororiental de la calle 50 con carrera 16. (2017)



Ilustración 177. Visual de la esquina suroriental de la calle 51 con carrera 15. (2017)

De esta manera el cruce de las vías, empezaron a tener mayor relevancia en la estructura interna de un barrio, convirtiéndose no solo en puntos nodales, sino también en puntos de referencia al integrar fachadas mucho más trabajadas que marcaban un cambio frente a la configuración arquitectónica de la fachada hacia la calle recta. En cierta forma la suma de los cuatro chaflanes en una cruce vial conformaban un espacio adicional a la

⁶⁶ “El primer automóvil que rodó por las calles bogotanas fue un Cadillac y lo hizo en 1903, como era común en aquella época con los artículos suntuosos traídos del exterior la maquina llego a la sabana desarmada y a lomo de mula. Para 1927 recorrían la ciudad cerca de 1143 automóviles, cifra que en 1940 llegaría a 4327 y en 1950 había ascendido a 11.834”. (PRIETO, 2005)

estructura de parrilla y muy posiblemente, tuvieron relevancia para el encuentro social y referencia espacial.

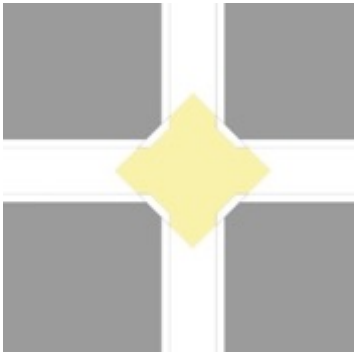


Ilustración 178. Esquema conceptual en planta de un cruce de calles con esquinas en chaflán.

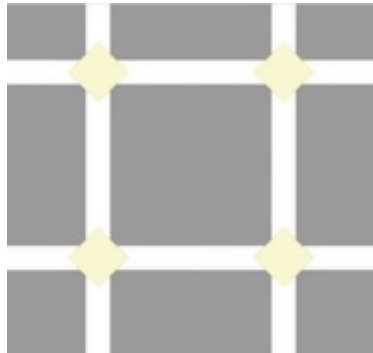


Ilustración 179. Esquema conceptual en planta de un cruce de calles con esquinas en chaflán.



Ilustración 180. Aerofotografía que muestra el cruce de la calle 50 con carrera 16 en el Barrio Quesada.

El antejardín

La primeras viviendas que se construyeron en los Barrios promovidos por Antonio Izquierdo en el sector de Chapinero, poseían un retroceso de la línea de paramento que servía para emplazar un jardín. Esto se puede ver en los dibujos y fotografías presentadas en el folleto publicado en 1900 por Izquierdo para la venta de lotes en Chapinero.



Ilustración 181. Vivienda en el Barrio Quesada 1900. (IZQUIERDO, 1900)



Ilustración 182. Vivienda en el Barrio Quesada 1900. (IZQUIERDO, 1900)

El antejardín en este momento, no aparece por la aplicación de alguna regla urbanística como lo sería más adelante en Bogotá, con una función pública y urbanística. En este momento por el contrario, este retroceso se hacía por interés del propietario que muy seguramente quería emular las quintas existentes en la zona, que tenían una conformación asilada, y jardines a su alrededor. De esta manera el antejardín tenía un función ornamental, como complemento al conjunto de la casa, pero sin lugar a dudas

produce un cambio en la percepción de la calle en relación a la existente en la ciudad colonial.

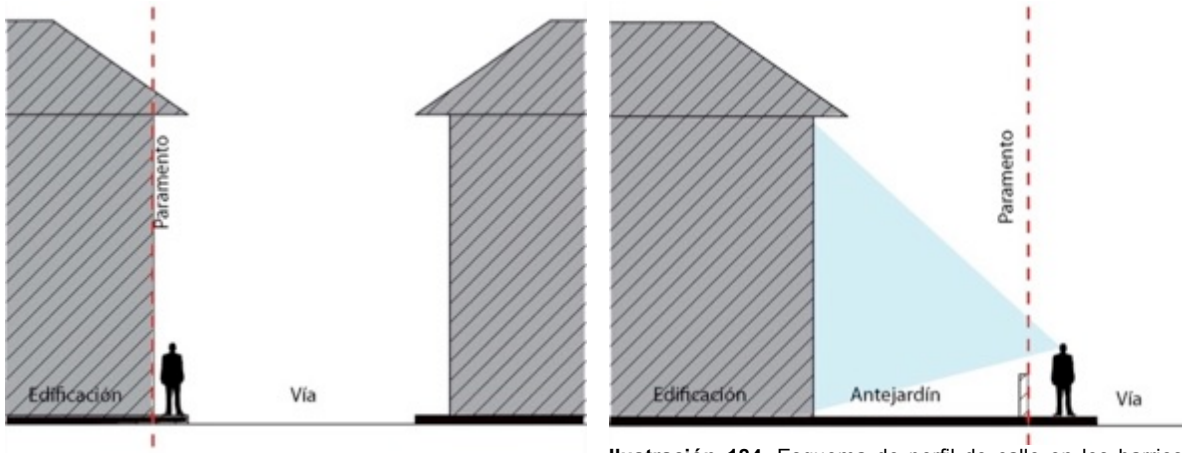


Ilustración 183. Esquema de perfil de la calle en la ciudad colonial.

Ilustración 184. Esquema de perfil de calle en los barrios de principios de siglo XX.

Como resultado, la percepción del peatón que camina por la calle con antejardines es muy diferente a si el muro de fachada se encuentra cercano donde la fachada no es visible para el peatón, perdiendo la posibilidad de ver la arquitectura del edificio.



Ilustración 185. Percepción de la fachada en una calle sin antejardín.



Ilustración 186. Percepción de la calle con antejardín.

Luego de las primeras viviendas construidas en los barrios promovidos por Antonio Izquierdo que poseían antejardín, se construyeron otras en las décadas de 1914 y 1920, que correspondieron a la arquitectura republicana y que no tenían antejardín, volviéndose

regla casi general para estos barrios, momento en el cual muy seguramente desaparecieron aquellas primeras viviendas con antejardín.



Ilustración 187. Edificación en la calle 50 con carrera 17.



Ilustración 188. Edificación localizada en la carrera 15ª con calle 58 a

Sin embargo vale la pena decir que el antejardín fue retomado en la década de 1930 y 1940, dando como resultado un urbanismo muy heterogéneo donde se presentan fachadas de manzana con construcciones paramentadas, al mismo tiempo que otras con antejardín.



Ilustración 189. Visual del costa occidental de la carrera 16 con calle 48.



Ilustración 190. Visual del costado sur de la calle 48 con carrera 16.

Finalmente, es interesante observar una de las únicas construcciones que aún se conservan de los barrios objeto de la primera expansión urbana de Bogotá, localizada en el barrio Chapinero Norte, en la carrera 9 con calle 64 y que presenta las características de las viviendas presentadas en el folleto de Antonio Izquierdo en 1900.



Ilustración 192. Detalle de la reja de entrada de una vivienda en el Barrio Chapinero Norte

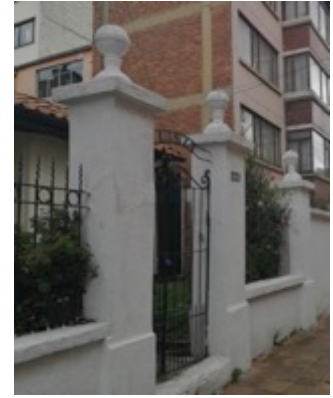


Ilustración 193. Detalle del cerramiento del antejardín de una vivienda en el Barrio Chapinero Norte.



Ilustración 191. Vivienda en el Barrio Chapinero Norte

4.3. El Barrio Santa Teresita, vestigio del plano de Bogotá Futuro

Si hubo un momento en la historia urbana de Bogotá, en la que se concibió como una obra de arte, fue durante la planeación y elaboración del plano de Bogotá Futuro entre 1919 y 1925. En ese momento histórico, como en ningún otro, se hizo tanto esfuerzo para hacer de Bogotá una obra de arte. Por esta razón, buscar los vestigios de este plan urbano en la Bogotá que conocemos actualmente, sería pieza clave para entender como se construyó una ciudad bajo principios artísticos, pero también para entender porque no se concretizó un plan con aspiraciones tan elevadas.

Las principales fuentes secundarias especializadas en la historia urbana de Bogotá de este momento histórico, coinciden en afirmar que el Plano de Bogotá futuro y su normativa no se aplicaron de manera practica, quedando algunos fragmentos del trazado

diagonal en algunos sectores. Alberto Saldarriaga⁶⁷ (2002) en su libro “Bogotá Siglo XX Urbanismo, arquitectura y vida Urbana afirma que los barrios Claret, Inglés y Gaitán presentan parte del trazado con diagonales que proponía el plano de Bogotá Futuro. En el estudio “Bogotá en tránsito hacia la ciudad moderna 1920 – 1950, realizado por Juan Carlos del Castillo ⁶⁸ (2003), se realiza una extenso análisis sobre este plan, identificándolo como uno de los primeros intentos de modernizar la ciudad, como parte de un cambio del país que empezaba a tener contacto con el mundo capitalista y empezaba a ser liderado por “civilistas”, hombres de negocio, que relevaron los antiguos dirigentes que eran eminentemente militaristas. De esta manera, Del Castillo (2003), intenta explicar como surge este plan, su desarrollo y finalmente, propone algunas hipótesis sobre fracaso.

Otros autores como Fabio Zambrano⁶⁹ (2007), no mencionan el plan, como parte del desarrollo urbano de la ciudad. Con este panorama, es claro que el Plano de Bogotá Futuro, no se concretizó de manera efectiva en la ciudad que conocemos hoy en día y solo dejó algunos vestigios de sus intenciones; y muy posiblemente por esta razón, el Plano de Bogotá Futuro, ha sido desestimado por la historiografía Bogotana. Sin embargo, también se podría decir que este proceso de planeación, tiene un valor importante, si se toma como objeto de aprendizaje para la planeación y construcción de la ciudad del futuro, que valdría la pena estudiar de manera más detallada.

Uno de los valores que contiene este intento de planeación, se encuentra en la idea de proyectar la ciudad a través de la forma urbana, su arquitectura y con una intencionalidad estética, componentes que paradójicamente se encuentra subvalorados por la planeación urbana de la actualidad, siendo desplazados por otros factores como la competitividad económica, la solución de problemas sociales y ambientales. Lo anterior si se tiene en cuenta que la arquitectura de la ciudad afecta de manera importante la forma como habitamos la ciudad y en ese sentido la calidad de los habitantes de una ciudad. Por lo

⁶⁷ Alberto Saldarriaga Roa, (Bogotá, 1941). Arquitecto reconocido como investigador e historiador de la ciudad y la arquitectura colombiana. Ha sido profesor de la Universidad Nacional de Colombia y actualmente es el decano de la facultad de Artes y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

⁶⁸ Juan Carlos del Castillo Daza. Arquitecto de la Universidad nacional de Colombia. Doctor en urbanismo. Formación y experiencia profesional centrada en los campos de la investigación urbana e historia de ciudad colombiana, la docencia en el área de Historia y Teoría del urbanismo contemporáneo y la consultoría en el campo de la planeación urbana regional y ordenamiento territorial.

⁶⁹ Profesor titular de la Universidad Nacional de Colombia. Invitado en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Humanas, y de la Universidad de la Sorbona. Conferencista en la Universidad de Columbia, Universidad Católica de Caracas. Docente en la Maestría de Historia, Departamento de Historia, Universidad Nacional. Autor de varios libros y artículos sobre historia urbana y geografía histórica.

pronto en este estudio, se intentará hacer un primer ejercicio de análisis del Plano de Bogotá Futuro, a partir del análisis del barrio Santa Teresita que es una de las pocas concretizaciones de este plan y que sin duda contiene parte de las intenciones de construir una ciudad como una obra de arte como pretendía el Plano de Bogotá Futuro.

Luego de los primeros barrios promovidos por Antonio Izquierdo en Chapinero, alrededor del año 1900, no aparecieron nuevas urbanizaciones, hasta la segunda década del siglo XX. La devastación económica de la nación luego de la Guerra de los mil días finalizada en 1902, sumado a la posterior separación de Panamá en noviembre de 1903 y el gobierno del General Reyes, de corte dictatorial que permanecería en el poder hasta 1909, con una fuerte oposición y conflictos internos, pudieron haber contribuido a que la economía y los emprendimientos en la capital, se estancaran, teniendo como efecto, un bajo desarrollo urbano de la ciudad.

Sin embargo, la densidad demográfica seguía aumentando y los problemas de hacinamiento e insalubridad seguían afectando la ciudad. Esta problemática, requirió de acciones para mejorar y solucionar las condiciones deficientes de calidad de vida. La inversión en la construcción de infraestructuras que resolvieran los problemas de falta de higiene e insalubridad, como el acueducto, el alcantarillado, y la pavimentación de vías, fueron la preocupación de la administración municipal, y el centro de las operaciones urbanas durante las primeras décadas del siglo XX, desplazando al urbanismo y el control del desarrollo urbano en un segundo plano. Mientras tanto, seguían creciendo las barriadas de origen ilegal, por parte de población obrera en los cerros orientales y zonas periféricas, creándose un déficit de vivienda aun mayor, que fue desatendido por el gobierno.

La tarea de cubrir este déficit sería entonces asumido en principio por parte de privados, con diferentes enfoques según su naturaleza. Los primeros serían las comunidades religiosas como el caso de los jesuitas que en 1912, construyeron el Barrio San Francisco Javier, destinado a la vivienda obrera donde se implantó un modelo de disciplina, orientado a educar en la moral a sus residentes, a través de una serie de reglas de convivencia y seguimiento de los preceptos religiosos como medida de higienización de sus habitantes.

Otro caso, pero desde un enfoque más bien empresarial, sería desarrollado por Leo Kopp quien construyó desde 1910, un barrio en cercanías de su fábrica de cerveza, destinado a los empleados, quienes a través de descuentos de su sueldo podían adquirir su vivienda, muy cerca de su lugar de trabajo, lo cual no solo beneficiaba a los empleados, sino también a su propietario, al generar una mayor productividad, al no tener que recorrer grandes distancias para llegar a su lugar de trabajo, lo que se traducía en una mejor calidad de vida para los mismos.

Posteriormente, con una orientación capitalista, empresarios privados emprendieron desarrollos urbanos de vivienda obrera, como el caso del Barrio Obrero Ricaurte (1914). Estos barrios estuvieron generalmente ubicados en lugares lejanos del centro de la ciudad y en muchos casos por fuera del perímetro del casco urbano consolidado, donde podían comprar suelo a precio muy bajo, para luego venderlo y subdividido en forma de lotes, con características urbanas, generando así grandes ganancias.

Esta situación empezaría a llamar la atención de la administración municipal, quien tendría a sus expensas la construcción de redes de alcantarillado, pavimento de vías, alumbrado y vigilancia de estas nuevas urbanizaciones, generando una carga financiera con la cual no contaban. Por lo anterior, en 1914 (acuerdo 6), el municipio establece los límites de los predios urbanos, mediante la definición de un polígono dentro del cual solo se podrían extender las redes de servicios, buscando con ello poder hacer un control urbano y de esta manera disminuir la carga que suponía la construcción de redes de servicios. A pesar de esta medida, el déficit de vivienda se mantuvo y la venta de lotes para habitantes de bajos ingresos siguió siendo un negocio rentable, apareciendo más desarrollos no solo de vivienda obrera en todas las direcciones.

Los problemas de insalubridad y falta de higiene en las ciudades, siguió siendo la principal preocupación, no solo de la administración pública sino en general de la sociedad de ciudades como Bogotá y Medellín. A partir de estas preocupaciones surgieron en Bogotá y en Medellín las sociedades de mejoras, bajo la iniciativa de particulares. La primera de estas instituciones en el país, fue la Sociedad de Embellecimiento y Mejoras Públicas de Bogotá (SEMPB), fundada en 1898 por personalidades como Carlos Martínez Silva, J. A. Vergara y Vergara, Emilio Cuervo Márquez y Zoilo E. Cuéllar. Siguiendo el ejemplo de

Bogotá, Carlos E. Restrepo y Gonzalo Escobar fundaron el año siguiente la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín (SMPM).

En Medellín un personaje protagónico en este tipo de asociaciones es Ricardo Olano, quien junto con otros hombres de negocios fundaron la Sociedad de Mejoras públicas de Medellín. El inicio de las actividades de estas dos novedosas instituciones, se vio aplazada por el estallido de la Guerra de los Mil Días, motivo por el cual sólo hacia finales de la primera década del siglo XX comenzó a funcionar la SMPM y una década más tarde, en 1917, su contraparte de Bogotá, la nueva Sociedad de Embellecimiento de Bogotá (SEB), creada por Decreto de la Alcaldía No. 10 de marzo de 1917 (NOGUERA, 2000). En Medellín, Ricardo Olano, quien inspirado en un proyecto para Washington de Pierre C. L'Enfant, el cual vería expuesto en la Biblioteca del Congreso de esa ciudad, propuso la elaboración del plano de Medellín Futuro. Olano presentó la propuesta entre 1907 y 1908 ante la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. El plano nació en 1910, al ganar un concurso dentro de una Exposición Nacional; el ganador incorporó otras buenas ideas de los planos no ganadores, invirtiendo en el estudio y la elaboración final cerca de dos años; finalmente, el plano fue aprobado en marzo de 1913. Olano también impulsaría la realización de congresos nacionales de mejoras públicas, inspirado en los que se realizaron por la misma época en Estados Unidos y Canadá. La propuesta tuvo eco y en 1917 se realizó el primer congreso en Bogotá. Olano presentó ante aquel Primer Congreso de Mejoras de 1917, un estudio sobre el *city planning* para el ensanche de las ciudades, en el que concurrían tres fines: higiene, comodidad y belleza. (ALBA CASTRO, 2013).

El *city planning* era una corriente internacional de origen Británico que promovía el planeamiento urbano de la expansión de las ciudades. Uno de los resultados del primer Congreso de Mejoras Públicas fue la recomendación a los entes nacionales, la elaboración de planos de futuro de las ciudades y de planes de ensanche, bajo los preceptos del "City planning". Ricardo Olano propuso la elaboración del Plano Bogotá Futuro a la Sociedad de Embellecimiento de Bogotá, el cual fue aceptado en octubre de 1917. Esta propuestas fueron objeto de debate a nivel nacional, principalmente por la oposición de empresarios privados y dueños de tierra, a la cesiones que implicaban este tipo de planes, hasta que finalmente se aprobó en el Congreso la Ley de desarrollo de ciudades, urbanización de predios y construcciones urbanas. (ALBA CASTRO, 2013).

Mientras tanto, en Bogotá, el desarrollo urbano empezó a ser un problema sin control, sobretodo en las barriadas que continuaban expandiéndose en particular en los cerros Orientales por encima del Paseo Bolívar. Esta situación empeora con la epidemia de gripa española que afectó al país en 1818. Los efectos de la epidemia de gripa española llevaron a que el Congreso de la República estableciera lo que se puede considerar la primera política pública en vivienda popular: la Ley 46 del 19 de noviembre de 1918. Esta ley dispuso, entre otras medidas, la regulación de las habitaciones para arrendamiento, el control de los cánones, la definición de partidas presupuestales para la construcción de vivienda y, en el caso de Bogotá, una subvención para la construcción de barrios obreros. (SERNA & GÓMEZ, 2012)

Con este panorama crítico, sumado a las recomendaciones del primer Congreso Nacional de Mejoras Públicas y la ley nacional, que obligaba a la realización de planos de expansión de la ciudad futura, la administración municipal empezó a dar mayor atención al problema del desarrollo urbano, implementando varias medidas.

En primera instancia, la Gobernación de Cundinamarca mediante ordenanza número 53 de 1919, aprobó la elaboración de un plano de Bogotá Futuro.

“ Artículo 3. El municipio de Bogotá procederá a mandar levantar un plano general de esta ciudad, que comprenda toda su organización futura, no solamente dentro del perímetro urbanizable señalado por las disposiciones vigentes sobre la materia, sino en toda la extensión del perímetro que la presente Ordenanza señale.”

Posteriormente, la ordenanza no. 92 de 1920, complementó la anterior normativa, aprobando un presupuesto para la ejecución del mismo y prohibiendo la autorización de nuevas urbanizaciones por parte del municipio mientras se ejecutaba el plan, que en principio estaba proyectado para que fuera terminado al cabo de un año. Sin embargo, la elaboración del plano tomó más tiempo de lo estimado y bajo la presión de los urbanizadores privados y el problema de déficit de vivienda en aumento, la administración pública levantó la abstención de nuevas aprobaciones mediante el acuerdo 58 de 1923, como una medida transitoria para permitir desarrollos urbanos, mientras se terminaba el plano de Bogotá Futuro. Esta medida transitoria retomó prácticamente, lo establecido en el acuerdo de 1902, en materia del ancho de vías, en un intento por resarcir lo establecido

en 1914, que prácticamente proponía un esquema morfológico parecido al colonial⁷⁰ y era considerado simplista en la medida que restringió el ancho mínimo de las vías a 15 metros. Para muchos, esta inestabilidad normativa contribuyó a la ciudad tuviera un desarrollo de “libre crecimiento”. Para Enrique Uribe Ramírez, Jefe de la Dirección de Obras Públicas, y encargado de dirigir la elaboración del plano Bogotá Futuro, las normas expedidas por la administración pública para la urbanización de Bogotá, durante las dos primeras décadas, permitieron que los urbanizadores privados realizaran desarrollos urbanos con exclusivo intereses capitalistas, sin ningún beneficio social, dando como resultado una ciudad que en palabras de Uribe, se desarrolló a “libre crecimiento”. “Bajo el imperio de estas bases generales de urbanización, se han aprobado los planos de los barrios de la “perseverancia, Ricaurte, Sucre, Quesada, La Constructora, 7 de Agosto, Uribe Uribe, Santa Fe, La merced, Gutt, y el Vergel”. (URIBE RAMIREZ, 1924, p. 7)

Para 1923 se podían contar más de una decena de barrios de este tipo, sumados a los de origen ilegal que se ubicaron en los cerros orientales sobre el paseo Bolívar.



Ilustración 194. Gráfico donde se muestra una aproximación de la evolución del desarrollo urbano con corte a 1923. Elaboración propia sobre el “Plano del Estado de la ciudad en 1923”. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

Finalmente el plano fue adoptado en primera instancia por el acuerdo 58 de 1923 (solamente anchos de vías, mientras se terminaba el proyecto definitivo) y el acuerdo 74

⁷⁰ El acuerdo 6 de 1914, establecía un ancho mínimo para las vías públicas de 15 metros y ordenó que las vías nuevas fueran la prolongación en línea recta del trazado existente, dejando plazas públicas cada cinco hectáreas, cuya forma debía ser un cuadrado de 80 metros de lado y manzanas de 100 metros en cada una de sus aristas. Esta norma permaneció vigente hasta el año 1923 tiempo durante el cual se desarrollaron varios sectores.

de 1925. Una de las demoras en su ejecución radicó en la ausencia de un plano topográfico de la ciudad existente, el cual tuvo que ser levantado durante el proceso con base en el elaborado por la firma Pearson and Son Limited en 1906, que debía ser actualizado y complementado, ya que solo presentaba el casco urbano colonial. En 1924, El Ingeniero Enrique Uribe Ramírez, jefe de Obras Públicas del Departamento de Cundinamarca, publicó en la Revista Técnica de Obras Públicas de Cundinamarca, un texto extenso que explicaba en detalle, los conceptos teóricos y medidas regulatorias bajo los cuales se elaboró el plano.



Ilustración 195. Plano Bogotá Futuro. 1923. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

El plano era un instrumento de planeación que buscaba por una lado, definir la expansión de la ciudad futura y ordenar el nuevo desarrollo del territorio, mediante la definición de una reglas urbanas tales como el ancho de las vías, altura de las edificaciones, medidas de las manzanas, y áreas de cesión para plazas.



Ilustración 196. El gráfico marca en el plano de Bogotá Futuro, las zona con desarrollo urbano consolidado para 1923 y el área de ensanche propuesta por el plan. Fuente: Elaboración propia sobre la cartografía del plano de Bogotá Futuro.

Pero más importante, el plano presentaba con precisión, el diseño de cada uno de los componentes de la ciudad futura, definiendo para cada uno, los criterios artísticos bajo los cuales se debían diseñar. Esta intencionalidad artística estaba sustentada bajo el argumento de que a través de la artísticidad de la ciudad, se podría lograr un mejor habitar y responder a la necesidad “estética “ de los ciudadanos. Este estudio planteó criterios de orden estético para definir el trazado urbano, el ancho de las vías, alturas, la disposición de monumentos y edificios institucionales, así como la conformación espacial de plazas y parques dentro del desarrollo urbano. Sumado a lo anterior, elaboró un plano que presentaba el trazado urbano y la localización de los elementos primarios de la ciudad como iglesias y plazas, que se debían seguir dentro del desarrollo urbano de la ciudad.

Según el propio autor del plano, los conceptos utilizados en el plano de Bogotá Futuro, estaban influenciados bajo los preceptos de “City Planning”, termino acuñado Mr. George Mc. Aneny (1869 – 1953), un periodista neoyorquino que vivió a finales del siglo XIX, y principios del XX. Mc. Aneny a través de su trabajo, tanto en entidades estatales como asociaciones privadas, promovió la preservación de la ciudad y la planeación de la ciudad. El término Beautiful City permaneció en el vocabulario de Mc Aneny durante muchos años, sin embargo, *hermosear la ciudad* y el sentido estético del planeamiento urbano fue una preocupación periférica para este personaje. En una conferencia realizada

en 1914 a un grupo de alcalde en Nueva Jersey dijo, “ No es en la ciudad bella en la que pensamos, es en la ciudad práctica”. En 1930 escribió, la “ciudad Hermosa (Beautiful city) no es el objetivo básico de planear, el camino seguro es un programa definido científicamente el que se puede consecuentemente desarrollar de manera práctica y ordenada”. (STARKS, 2016).

“Proyectar una ciudad, es sencillamente prevenirlo todo para un futuro desarrollo. Es la guía que conduce por causas adecuadas los impulsos de una comunidad hacia una vida mejor y amplia vida.

Superficialmente tiene que luchar con las cosas físicas, (el proyectar las calles, parques, y líneas para el tránsito rápido), per su significación real es mucho mas profunda. Un plano adecuado de la ciudad tiene una influencia poderosa para el bien, sobre el desarrollo mental de los habitantes. Es la base firme para la constitución de una comunidad sana y dichosa. “City Planning es el arte o la ciencia que guía el crecimiento o desarrollo de una ciudad de conformidad de un plan que atienda las necesidades del comercio y las industrias, y las comodidades, confort y salud del público.

“City planning, significa la anticipación al desarrollo de las ciudades, atendiendo a ella legislativa, financiera y socialmente, antes que las exigencias de una población la haga prohibitiva por lo difícil y costosa. Su falta se traduce en congestión de población y de tráfico, en mala higiene pública y finanzas deficientes.”

City planning, enseña a las ciudades nuevas, los errores de las viejas, dándoles los consejos de la experiencia; determina la relativa urgencia de las distintas necesidades y establece un programa que abarca toda las fase de la vida municipal moderna” (URIBE RAMIREZ, 1924).

El “city Planning” fue un movimiento de pensamiento para la planeación urbanística de la ciudad, acuñado en Nueva York durante la primera década del siglo XX, y en el cual George Mac Aneny jugó un rol importante para su consolidación y posterior implementación dentro de las oficinas de planeación de la ciudad de Nueva York. Este movimiento tomo en primera instancia, los principios del movimiento “Beautiful City” originado en Chicago a finales del siglo XIX, que a su vez estaba influenciado por movimientos internacionales bajo los ideales que enfatizaban, la construcción de parques, saneamiento, armonía estética, orden y limpieza. Estos ideales estuvieron prevalentes en el movimiento del City Planning y en principio su denominación fue invocada para describir los ideales de los nacientes planeadores de Nueva York. El campo emergente de City Planning, consideró no solamente embellecer la ciudad, sino moldear su crecimiento eficiente a través de las regulaciones del uso del suelo y un alto control público sobre la inversión en infraestructura.

Durante 1910 Mc Aneny, en particular, tuvo la intención de incluir una función de planeamiento racional dentro del gobierno municipal para dar orden a la metrópolis entera. Como resultado se creó un comité denominado "Standing Committee on the City Plan", desde el cual se impulsaron normativas tendientes a la zonificación de la ciudad en usos normativos, la preservación del patrimonio construido y la extensión de redes del servicio de metro. (STARKS, 2016).

Es claro que Enrique Uribe, autor del plano Bogotá Futuro, tomó algunas ideas del movimiento norteamericano de City Planning, tales como el énfasis estético y la planeación precisa de la ciudad del futuro. Sin embargo, no están presentes (o existen de manera incipiente) otros principios como la zonificación de la ciudad y la preservación de la ciudad construida. Si bien en este último caso, el Plano de Bogotá Futuro respeta y mantiene la ciudad existente para ese momento, lo cual se podría ver como una forma de conservación, no hay en el texto de presentación del plan, una posición sobre este aspecto. Solamente en el apartado de plazas, se hace una crítica de las plazas existentes, en especial la de Bolívar para la cual propone abrir dos calles de 12 metros en los bloques de manzanas, norte y occidental de la plaza, para producir una especie de Boulevard cuyo remate fueran los dos principales edificios, es decir el Capitolio Nacional y la Catedral primada; propuestas que se podría ver, paradójicamente opuestas a los preceptos que promovía el movimiento de City Planning.

El documento teórico de presentación del Plano de Bogotá Futuro, está lleno de referencias, ejemplos, principios urbanísticos de ingenieros y arquitectos de renombre internacional e instituciones de planeación, relacionados con diferentes movimientos y corrientes urbanísticas, que tienen en común el uso de principios artísticos y una finalidad estética de la ciudad. Esto hace pensar que la influencia del City Planning norteamericano no es tan clara y que en realidad el resultado del plano se hizo basado en una miscelánea de corrientes urbanísticas todas emparentadas con el movimiento de la Ciudad Bella promovida en Chicago. El texto se estructura en 8 capítulos. El primero destinado a presentar los lineamientos generales del City Planning y su aplicación en la elaboración del plano de Bogotá Futuro. Los demás capítulos están dedicados a presentar los lineamientos utilizados para el diseño de cada uno de los componentes de la ciudad, que para el caso de este plan son: calles, bloques o manzanas, solares o lotes, plazas, edificios públicos, y sistema de urbanización (que se podría entender como trazado

urbano). Para cada uno de ellos presenta en primer lugar, una especie de marco teórico donde analiza enfoques y casos de otras ciudades a nivel internacional, donde se destacan los principios estéticos.

En conclusión se puede observar la intención de hacer de la ciudad una obra de arte. En el caso de las calles, Uribe expresa los siguientes principios:

“La calle ideal en el concepto artístico, debe formar un conjunto cerrado. El cuadro será más perfecto entre más limitadas sean las impresiones que reciba el espectador. Un lugar o espacio donde la visual no se pierda el infinito produce la más agradable sensación.

Según esto, las calles no deben tener una longitud demasiado grande, ni ser absolutamente regulares: las vías sinuosas de la antigüedad, cerrando sin cesar la perspectiva, presentaban a cada instante al ojo del espectador un cuadro nuevo. (...) Los romanos construían calles rectas de efectos grandiosos; su perfección dependía de la buenas proporciones entre su longitud y anchura y en su terminación monumental.

Si la línea ondulada es más pintoresca, la línea recta es más monumental. Lo conveniente es guardar el término medio.” (URIBE RAMIREZ, 1924, p. 14).



Ilustración 197. Detalle del plano Bogotá Futuro de 1923. Se puede observar que la disposición de la trama urbana permite que todas las calles tengan una interrupción visual cada 500 metros. Estas interrupciones visuales se realizan mediante el cruce con vías principales que presentan arborización en su andenes. En el caso de las vías principales o parkways la interrupciones visuales se logran con plazas y espacios abiertos que sirven de remate para estas vías y en las cuales se ubican edificaciones importantes.

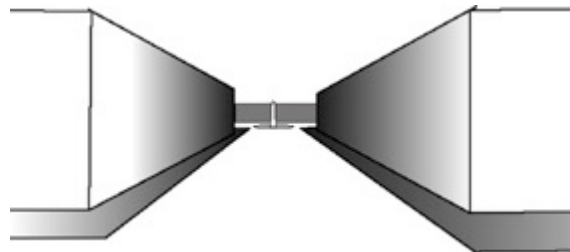


Ilustración 198. Esquema de una calle con interrupción visual en su remate.

Uribe Ramírez conceptualiza la plaza como un espacio abierto dentro de la estructura de la ciudad con el “objeto de procurar más aire y luz consultando así mismo el embellecimiento”. Hace una distinción entre plazas cívicas y artísticas. Las plazas cívicas están destinadas a albergar edificios para diversiones, servicios municipales, comercio, industria, empresas de transporte, plazas de mercado. También puede servir para la concentración de personas y cambio de tráfico automotor. Para el caso de las plazas

artísticas, estas pueden albergar en entorno edificios públicos de carácter monumental. En cuanto a la forma de las plazas, Uribe distingue dos, plazas en longitud y en profundidad. Esta clasificación dependería de la forma de la plaza en relación del edificio principal que se encuentre en ella. Así, si una plaza es en profundidad, si la iglesia o edificio principal se sitúa en el lado mas corto de la plaza y en el longitud en el lado más largo. Según lo anterior, las plazas de las iglesias debían hacerse en profundidad y las plazas para edificios, como palacios municipales, etc., en longitud. En cuanto a sus dimensiones se proyectaron las siguientes prescripciones:

“a). En las ciudades deben existir plazas principales de dimensiones grandes y plazas secundarias de pequeñas proporciones. b). Las dimensiones de las plazas dependen de la importancia del edificio principal que las domina. c). La mínima dimensión de una plaza debe ser igual a la altura del edificio principal que allí se levante, y su máxima dimensión no debe ser mayor del doble de esta altura. d). No hay regla fija a la relación que debe dejarse entre el largo y el ancho de una plaza. Sin embargo. 1. Las plazas muy largas, o sea aquellas cuya longitud es mayor a tres veces su ancho, no presentan efecto artístico ninguno; 2. Las plazas en longitud soportan una mayor diferencia entre sus dos dimensiones, que las plazas en profundidad. 3. El promedio de dimensiones de plazas antiguas era de 58 m. por 142 m., lo que da una relación de 2,4 y 2,5 entre el lado mayor y el menor. e). Las plazas demasiado grandes no son artísticas ni tienen ventajas higiénicas. Baumeister dice que ellas son focos de calor y polvo, y que embarazan la circulación. f). Las plazas antiguas, consideradas como artísticas no son regulares, “la noción de simetría se propaga hoy con la rapidez de una epidemia; ella es sólo familiar a las gentes menos cultivadas y no debe ser el único criterio de arte” (URIBE RAMIREZ, 1924, p. 30).

Finalmente en cuanto a la disposición de estatuas y elementos artísticos en las plazas, recomienda que estos se ubiquen en los cruces o espacios que deja la circulación del tráfico, evitando que ellos queden en el eje de los edificios y de esta forma permitan dejar despejada la perspectiva. En el siguiente gráfico se presenta algunas de las disposiciones propuestas por el plano para el diseño de plazas.

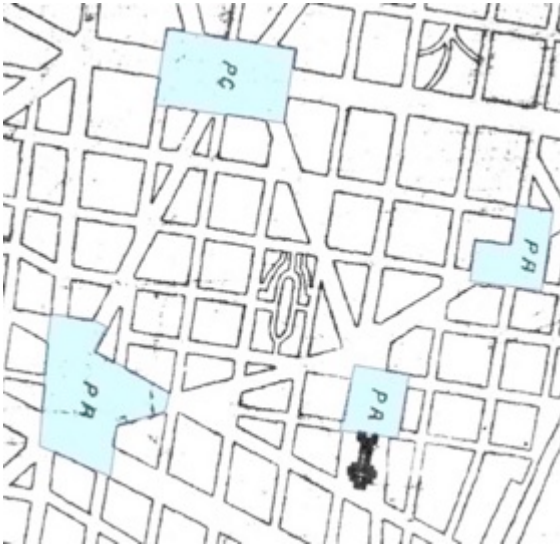


Ilustración 199. Detalle del plano de Bogotá Futuro, donde se resaltan 4 plazas a modo de muestra de la diversidad de diseños que propone el plan. Las siglas corresponden a plazas cívicas y plazas artísticas.



Ilustración 200. Detalle del estudio de plazas realizado por Enrique Uribe Ramírez, autor del plano. Fuente: Revista Técnica de Obras Públicas. Texto de soporte para Bogotá Futuro.

En cuanto a los bloques o manzanas, Uribe propuso manzanas cuadradas de máximo 60 metros de lado, pues se consideraba que con esta medida se podía disminuir en cuanto fuera posible el área edificable en relación con el área libre en plazas, parques y calles. En tal sentido propuso aumentar el área libre que para ese momento era del 23% (según sus calculo) y elevarlo al 35%. En cuanto a las alturas, propuso una proporción en la que la altura de las edificaciones fuera igual al ancho de la calle a que dieran fachadas los edificios. En cuanto a la forma, planteó cortar las esquinas por una línea de cinco metros de longitud para conformar manzanas de forma ochavada, similares a las propuestas en el ensanche de Barcelona; sin que se explicara las razones o principios artísticos para adoptar esta morfología urbana.

En el capítulo de parques, estos se conceptualizaron como espacios abiertos destinados al recreo de los habitantes de la ciudad, lo cuales se podían clasificar entres tipos. Los parque naturales o silvestres, donde las condiciones primitivas no sufrieran, en lo posible modificación alguna; los parques desarrollados por un experto tratamiento, se debían combinar las características naturales, tales como praderas, bosques, lagos, etc. y el parque formal, el cual por su naturaleza era considerado como un jardín. Según lo anterior, los parque con sentido artístico eran aquellos que tenían mayores características naturales o que en su defecto no hubieran sufrido una mayor intervención de la mano del hombre. Adicionalmente, estos debían estar interconectados a través de calles o paseos

denominados “parkways” a fin de conformar un sistema. Para el caso de Bogotá Futuro, se proyectó un sistema de parques conectados por parkways, que a su vez debía estar conectado con los parques de barrio y que para el caso de una urbanización, debían ser iguales a 10% del área total.

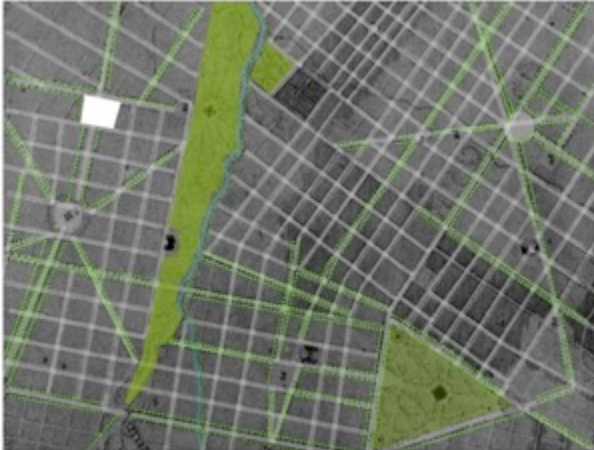


Ilustración 201. Detalle del plano de Bogotá Futuro, donde se resaltan el sistema de parques interconectados con vías principales o parkways.

Finalmente, en cuanto al trazado urbano o “Sistema de Urbanización” se propuso un trazado de parrilla de manzanas cuadradas de aproximadamente 60 metros de lado, al cual se le superpuso una malla compuesta por vías principales, dispuesta de manera diagonal con respecto a la primera, y con una morfología variable, entre configuraciones radiales y triangulares, sin ningún patrón regular, es decir cambiando la dirección de los ejes, evitando en todo caso cruces a noventa grados, buscando con ello un mejor efecto visual y artístico. Esto buscaba producir varios efectos visuales. Por una parte, que las vías principales siempre tuvieran una interrupción visual y un foco visual o remate, que se encontrara en el cruce de las vías, conformando así una plaza, en contra posición de una estructura en parrilla, donde las vías principales tendrían una perspectiva infinita y que según estos principios artísticos era considerada inconveniente, por no producir placer visual. Por otra parte, el cruce de las calles conformarían plazas de formas irregulares, que también eran consideradas como más bellas, frente a las que tenían un geometría regular o cuadrada.

“A fin de poder resumir en un formula las exigencias diversas y a menudo opuestas, que el arte de construir ciudades debe tratar de conciliar, estudiemos el acto de la vista en si mismo. Es por medio de este sentido que se perciben las nociones de espacio, bases de todos los efectos arquitectónicos. Colocados en frente de un espectáculo cualquiera, el ojo es el vértice de una pirámide formada

por rayos visuales, y los objetos que él considera, están colocados en un círculo a su alrededor, o al menos, forman con relación al ojo una línea más o menos cóncava.

Es a este principio de perspectiva que se deben las más perfectas creaciones de la arquitectura de los maestros de los siglos XVII y XVIII. Ellos obtuvieron los más grandiosos efectos, porque su forma general permite abrazar de un solo golpe de vista el mayor número posible de objetos en el espacio.

El sistema moderno de los bloques de casas tiende a un resultado precisamente contrario, porque a los ojos del espectador, la división de la calle en lotes es la que da una línea de fachada más larga, para una superficie de terreno dado. Una valorización del suelo exige, pues que los lotes tengan un línea de contorno enteramente convexa, en tanto que el ojo del espectador se satisface más a una disposición de objetos en el espacio (casas, etc.) colocados según una línea cóncava. En un palabra, el arte exige la concavidad y el interés de la convexidad.

Esta es un contradicción que no puede ser marcada. Un buen plano para una ciudad, no debe contemplar ninguna de estas dos exigencias opuestas con la exclusión de la otra. Su autor deberá, más bien. Utilizar hábilmente las circunstancias dadas, de manera de satisfacer las necesidades económicas y esforzándose por hacer una obra de arte.” (URIBE RAMIREZ, 1924, p. 50).



Ilustración 202. Plano de Bogotá Futuro donde se resaltan en colores el trazado urbano de manzanas cuadradas que va cambiando de orientación a fin de dar continuidad a la trama de la ciudad consolidada. En rojo se resaltan los ejes viales o vías principales.

Vale la pena resaltar que muchos apartados del texto, son un copia literal del libro de Camilo Sitte, "Construcción de Ciudades según principios artísticos" (publicado en 1889 siendo reeditado cinco veces, la última de ellas en 1922. El libro también sería traducido al francés en 1902 y al español en 1926). La obra de Sitte fue ampliamente difundida en el

mundo y sería considerado por muchos, como el padre del urbanismo Moderno. Así las cosas, la teoría y lineamientos urbanísticos de este autor, estaban en plena vigencia en el urbanismo que se hacía en todo el mundo, durante las tres primeras décadas del siglo XX. Si bien, Uribe Ramírez hace referencia a Camilo Sitte en el texto del plano que sustenta a Bogotá Futuro, no hace las correspondientes referencias bibliográficas.

En cualquier caso lo que si queda en evidencia es que Bogotá Futuro, fue producto de aplicar gran parte de los principios artísticos que promovía Camilo Sitte. Así las cosas, el plano Bogotá futuro es producto en gran medida de la influencia ejercida por el urbanismo que hemos denominado artístico, y que tiene origen en Alemania. Otros componentes, como el relacionado con los parques, tiene un clara influencia del movimiento de Ciudad Bella y del Plan para Chicago elaborado por Daniel Burnham en 1909. En cualquier caso, se podría decir que el plano de Bogotá Futuro, tiene una clara intencionalidad por hacer de la ciudad una obra de arte y de ser bella, a través de instrumentos como la perspectiva, la composición de los elementos que integran el paisaje de la ciudad, su arquitectura, la relación entre calles, edificaciones y espacios libres, en función de que estos produzcan un placer visual.

De acuerdo lo anterior, el plan puede ser señalado como anacrónico por su concepción formal, sin embargo puede también ser valorado como un instrumento pertinente para su momento, porque precisamente intentaba rescatar la naturaleza arquitectónica, que significaba la construcción de la ciudad y que para ese momento, estaba siendo marginada por la industrialización, y los interés capitalistas, los cuales se estaban apoderando del desarrollo urbano. En este orden de ideas, el plan también puede ser visto como una crítica al planteamiento urbano que se estaba desarrollando hasta ese entonces, compuesto por una trazado urbano de parrilla, señalado por el autor, como producto del pensamiento moderno mal entendido, y que en esa medida, era considerado inconveniente por no mostrar ningún interés, en lograr un efecto estético y por el contrario, solo respondía a intereses capitalistas de los dueños de la tierra y empresarios inmobiliarios. Se puede observar una crítica a la ciudad que se estaba produciendo con intereses capitalistas, los cuales iban en contra de las necesidades sensibles del ser humano. Este planteamiento critico era extendido por muchos urbanistas a nivel mundial y fue el que incidió en la consolidación de movimientos urbanísticos como el de “Ciudad bella” (City Beautiful Movement)

Sin embargo, el autor del Plan consideraba su propuesta como producto del pensamiento moderno, pues se consideraba que la ciudad debía ser planeada de manera integral a partir de unos planteamientos teóricos y en esa medida se puede afirmar que fue el primer intento de modernizar la ciudad de manera completa, concibiendo este proceso de manera positivista e idealista, ingredientes propios de la racionalidad que caracteriza la modernidad y el pensamiento moderno. Quizás lo que falló, fue su falta de sentido de realidad, y en esa medida pueda juzgarse como una propuesta anacrónica, al no tener en cuenta que este plan era inviable desde el punto de vista financiero, dadas sus proporciones, e inviable también, desde el punto de vista de gestión administrativa, al no considerar la pequeña estructura administrativa que presentaba la ciudad para ese momento. Por otra parte, la administración pública preocupaciones diferentes al problema de la expansión de la ciudad, centradas en problemas relacionados con la higiene y la construcción de infraestructura para resolver necesidades básicas como el acueducto, el alcantarillado, el aseo, las plazas de mercado, la pavimentación de vías, entre otros aspectos, siendo estas, el foco de la inversiones en ese momento, y en esa medida, el desarrollo urbano era un problema que no era considerado prioritario, como lo sería posteriormente. Finalmente, es evidente que la presión capitalista de los empresarios inmobiliarios y una administración pública con baja gobernabilidad, incidieran en el fracaso de la implementación del plan.

Como ya vimos, el plan se adoptó mediante el acuerdo 74 de 1925, el cual fue tácitamente derogado, tan solo dos años después de su expedición, cuando se aprobó un acuerdo omitía los mandamientos del plano Bogotá Futuro. El acuerdo 48 de 1927, se expidió con la intención de dar al alcalde las facultades de modificar el plano de Bogotá Futuro previa aprobación de la Secretaría de obras públicas. Es claro que este acto administrativo es el reflejo de la situación del plano para este momento, el cual no era aceptado por los constructores, muy seguramente, por las cesiones que exigía el plan y que en esa medida representaba pérdidas económicas para los empresarios al tener un menor área edificable para vender.

De esta manera, se aprobaron una gran cantidad de nuevas urbanizaciones entre 1927 y 1929, muchas de ellas sin seguir en absoluto la morfología urbana que planteaba Bogotá Futuro. Las urbanizaciones aprobadas fueron relacionadas en el “Informe sobre las

labores de la administración municipal en el bienio de 1927 – 1929”, entre las que se encuentra, Santa Teresita:

“Urbanizaciones

Siguiendo en cuanto es posible el plano de Bogotá Futuro se han aprobado, mediante la correspondiente escritura de cesión de calles y demás requisitos exigidos por los Acuerdos municipales, las siguientes urbanizaciones:

1. *Compañía Urbanizadora, Barrio del Nordeste. Comprendida entre las calles 25 y 26 y las carreras 23 y 27.*
2. *Compañía Urbanizadora, Barrio el Ejido. Comprendida entre las calles 6ª y 9ª y las carreras 27 y 29.*
3. *Compañía Urbanizadora, urbanización de Tres Esquinas. Comprendida entre las calles 1ªB y 2ª y las carreras 14 y 19.*
4. *Dávila, Holguín & Lievano, Barrio Santa Teresita. Comprendida entre las calles 42 y 45 y las carreras 14 y 19.*
5. *Baquero hermanos, urbanización comprendida entre las calles 63 y 64 y las carreras 16 y 18.*
6. *Baquero hermanos, urbanización comprendida entre las carreras 15 y 16 y las calles 61 y 63.*
7. *Salomón Gutt, urbanización entre las calles 15 y 16 y las carreras 1ª y 2ª.*
8. *Sociedad San Vicente de Paul, urbanización comprendida entre las carreras 19 y 20 y las calles 9ª y 10ª.*
9. *Sociedad San Vicente de Paul, urbanización comprendida entre las carreras 20 y 22 y las calles 10ª y 11.*
10. *Tomás González y Ángel María Turriago, urbanización comprendida entre las calles 1ª y 1ª al sur y carreras 7ª y 8ª.*
11. *Horacio Villegas, “La Favorita”. Comprendida entre las calles 17 y 18 y las carreras 15 y 17.*
12. *Pedro Ignacio Uribe, urbanización comprendida entre las carreras 23 y 26 y las calles 12 y 13.*
13. *Jaramillo, Restrepo & C. , urbanización comprendida entre las calles 71 y 70 o Avenida Santiago de Chile y las carreras 9ª y 10.*
14. *Antonio Caicedo, cesión hecha en la carrera 16 entre las calles 18 y 18 bis, y parte de la calle 18 entre carreras 15 y 16.*
15. *Mario A. Garcés, “la Concepción”, comprendida entre la calle 69 y la Avenida Santiago de Chile y las carreras 13 y 17.*
16. *Rubén Possin, barrio 20 de Julio, al occidente de la carrera 6ª al sur y al sur del edificio del Loyola.*
17. *Carlos A. Dávila, urbanización el Nogal, comprendida entre las calles 72 y 73 y las carreras 7ª y 10.*
18. *Juan pablo Gómez, urbanización de “El Seminario”. Comprendida entre las carreras 22 y 23 y las calles 8ª y 9ª.*
19. *Belisario Bernal y otros, urbanización comprendida entre las carreras 17 y 19, y las calles 8ª y 9ª.*
20. *Familia Sáenz, Barrio Sáenz. Comprendida entre las calles 26 y 27 y las carreras 22 y 23.*
21. *Salomón Gutt, zona situada al oriente de la carrera 1ª entre las calles 15 y 16. Además se han pasado a la Personería, para que se firme la correspondiente escritura, los siguientes proyectos de urbanización:*
 1. *Leopoldo Vanegas, urbanización comprendida entre las calles 68 y 70 y las carreras 22 y 23.*

2. *Juan A. González Gooding, urbanización comprendida entre las calles 68 y 70 y las carreras 22 y 25.*
3. *Julio Montoya, urbanización de "Las Mercedes". Comprendida entre las calles 27 y 35 y las carreras 22 y 25.*
4. *Barragán, Sandino & C., urbanización comprendida entre las calles 1ª al sur y 2ª- A y las carreras 7ª y 9ª.*
5. *Julio Montoya, urbanización comprendida entre las calles 34 y 40 y las carreras 14 y 20.*
6. *Familia Sáenz, "El Vergel". Comprendida entre las calles 1ª-B y 4ª y las carreras 18 y 20.*
7. *Daniel Vega, "El Buitrón". Comprendida entre las carreras 2ª y 5ª y las calles 29 y 31.*
8. *Compañía Urbanizadora, "Quiroga". Situada al occidente de la carrilera del Tranvía de Oriente, al oriente del camino de Bosa y al sur de Luna Park.*

Resumen.

En resumen, se han aprobado definitivamente por medio de escritura pública 21 urbanizaciones y se han pasado a la Personería, para que se firme la correspondiente escritura, 8 urbanizaciones, lo que da un total de 29 urbanizaciones presentadas a este despacho.

Del señor Secretario atento y seguro servidor, Pedro M. Silva. Ingeniero Jefe de la Sección de Construcciones y Urbanizaciones". (CONCEJO DE BOGOTÁ, 1929)

La mayoría de la urbanizaciones aprobadas entre 1927 y 1929, luego de la adopción del plano, siguieron de manera parcial la morfología propuesta por Bogotá Futuro como lo muestra un plano que probablemente fue utilizado como documento de trabajo por la Dirección de Obras municipales y Departamentales de Obras Públicas⁷¹, con el objeto de ajustar el trazado del Plano de Bogotá Futuro, como lo ordenaba el acurdo 48 de 1927.

⁷¹ No existe información sobre el significado de la convención utilizada para rellenar las manzanas con rojo. Sin embargo, se infiere que estas corresponden al estudio de urbanizaciones que se encontraban en proceso o tenían alguna solicitud de aprobación ante la administración municipal. Al revisar cada una de las urbanizaciones marcadas en rojo, se pudo determinar que algunas de ellas corresponden a fecha posterior de 1929. Por otra parte, el acuerdo 15 de 1930, estableció que se debía adelantar trabajos de levantamiento de un nuevo plano para poder a cabo la proyección del desarrollo futuro de la ciudad. Producto de lo anterior, aparece un nuevo plano aprobado en 1931 con urbanizaciones adicionales a las que presenta el plano de trabajo de Bogotá Futuro, lo que permite señalar como posible fecha de elaboración el año 1929 y principios de 1930.



Ilustración 203. Plano de Bogotá Futuro. Es posible que este plano se haya utilizado como documento de trabajo por parte de la Dirección Departamental o Municipal de Obras Públicas para realizar los ajustes al Plano oficial. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

El siguiente cuadro comparativo del barrio del Nordeste, que se presenta como muestra del tipo de aprobaciones, que se realizaron del plano Bogotá Futuro. Se observa en este caso, como muchos otros casos, se adoptaron algunas características morfológicas propuestas por el plano de Bogotá Futuro, pero en general fueron más las modificaciones que las coincidencias. Esto evidencia que primó más el interés de los empresarios que la obligación de implementar los establecido por el plan.

Nombre y localización de la urbanización	Plano Bogotá Futuro Adoptado en 1925	Plano de Trabajo de Bogotá Futuro C.A.: 1929	Localización en Plano de 1932
Compañía Urbanizadora, Barrio del Nordeste. Comprendida entre las calles 25 y 26 y las carreras 23 y 27.			

Es evidente que el plan era también inviable desde el punto de vista de gestión del suelo. Si nos ponemos en los zapatos del propietario de un lote donde el plan proponía la ejecución de un parque o la cesión de un área considerable de vías, como resultado de la geometría propuesta, la proporción del lote edificable, y vendible era menor, como se puede ver en los casos de las urbanizaciones propuestas para el Nogal y San Antonio (actuales calles 77 y 81 entre carrera 7ª y 11).









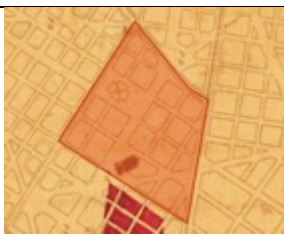





Ilustración 204. Detalle del plano de trabajo de Bogotá Futuro, en el cual se encuentran marcadas en rojo dos urbanizaciones correspondientes a el Nogal y San Antonio, ambas construidas posteriormente.

Es evidente que los dueños de estos terrenos perdían gran parte de área vendible si se aplicaba la morfología de trazado urbano propuesto por el plano, que no proponía instrumentos de gestión del suelo para solucionar este tipo de situaciones. Uribe Ramírez, deja a la gobernabilidad de la administración pública la obligación de ceder parte del suelo, sin que se haga referencia a algún mecanismo para lograrlo. Adicionalmente argumenta que este tipo de situaciones se solucionarían teniendo en cuenta que la cesiones propuestas por el plan, se traduciría en beneficio de los habitantes que ocuparan este suelo y por lo tanto tendrían un mayor valor.

“Es cierto que ensanchar la ciudad en la forma propuesta, surge el problema económico del valor de las tierras urbanizables, el que subirá al comienzo, porque como el Municipio no tiene fondos para comprar el área libre destinada a calles, plazas y parques, los propietarios aumentarán el precio de los lotes edificables, para sacar el valor del área que deben dejar libre” (URIBE RAMIREZ, 1924, p. 54).

Un razonamiento parecido se aplicó en París para la renovación promovida por Haussmann, pero con la gran diferencia que solo estaba aplicada a un sector de la ciudad, haciendo que el valor del suelo aumentara en las zonas de renovación en relación a las demás, lo que atrajo inversionistas. Adicionalmente en París, el Estado hizo un gran inversión en la compra de predios lo que en Bogotá Futuro no estaba previsto. Como quiera que sea, la propuesta realizada por Uribe no tiene en cuenta que el mercado inmobiliario no podría subsanar el aumento del valor del suelo correspondiente, porque el valor del mercado dependía de la diferencia, es decir, el valor del suelo aumentaría, dependiendo de las ventajas adicionales que podían ofrecer, sobre otros o incluso del prestigio. Pero en un planteamiento donde todo tendría similares condiciones, esto no funcionaría de la misma forma, porque la condiciones de oferta serían las mismas. Por

otra parte, el plano no tenía en cuenta que existía una morfología de lotes y predios provenientes de la subdivisión de antiguas quintas, lo que es una variable importante, si se considera que esta, era la forma como se estaba desarrollando la ciudad, es decir a partir de lotes subdivididos que se loteaban para ser vendidos. En este orden de ideas, se creaba una desigualdad en la edificabilidad de los predios, porque un predio podría tener mas áreas de cesión que otro, con la misma cantidad de superficie, debido a la forma del trazado urbano o la disposición de áreas libres que proponía el diseño del plano. Es posible que por esta razón, algunas urbanizaciones si ejecutaran el plan entre ellas Santa Teresita, en la cual se puede decir, adoptó de manera general el trazado urbano propuesto por Bogotá Futuro, debido a que por suerte, la morfología del plan, no proponía grandes áreas de cesión. Los casos en los que se adopto el plano de manera muy cercana, sin llegar a ser exacta, fueron los barrios Santa Teresita, 20 de Julio, San Felipe y la Providencia (Hoy Barrio Gaitán).

Nombre y localización de la urbanización	Plano Bogotá Futuro Adoptado en 1925	Plano Urbanístico	Localización en Plano actual
Barrio Santa Teresita			
Barrio 20 de Julio			
Barrio San Felipe			
Barrio la Providencia (Hoy barrio Gaitán)			

Como resultado de la adopción de Bogotá Futuro, solo quedan estas muestras, que mas bien puede asemejarse a fichas de un rompecabezas que están colocadas en otro que no le corresponde. La ciudad que se construyó en esta etapa del desarrollo de la ciudad contribuyó a que Bogotá fuera una ciudad de pequeños fragmentos, con caracteres heterogéneos, lo cual tiene mucha tela para cortar desde el punto de vista del análisis urbanístico.

Orígenes del Barrio Santa Teresita

Como hemos visto gran parte del diseño urbano del barrio Santa Teresita proviene del Plano Bogotá Futuro. Sin embargo, vale la pena decir, que como muchos otros desarrollos urbanos de principios del siglo XX, este barrio tiene origen en la subdivisión de una quinta existente, posteriormente urbanizada para el uso de vivienda unifamiliar. Incluso parte de sus límites provienen de los linderos de la propiedad que le antecedió. En este caso La Quinta la Merced⁷², propiedad de la señora Isabel Malo de Nieto, quien heredó esta propiedad de su padre, Arturo Malo O`Leary, al momento de su muerte luego de su subdivisión dentro del proceso de sucesión de su padre. En 1926, luego de la separación de sus bienes con el señor Francisco Nieto, constituyó la sociedad Dávila, Holguín & Lievano, quien desarrollaría la primera etapa de la Urbanización que tenía como límites la Carrera 14 y 19 y las calles 45 y 42. El barrio fue aprobado entre 1927 y 1929 presentándola como una *urbanización sanitaria*, al contar con acueducto y alcantarillado propios.

⁷² La quinta de La Merced limitaba hacia el norte con la quebrada que separaba las tierras de Chapinero Centro; por el sur con el río Arzobispo, por el oriente con el camellón (carrera 13), y por el occidente con tierras de la Hacienda El Salitre. La división de esta quinta dio origen a fincas a partir de las cuales se forman los barrios Palermo, Santa Teresita, Belalcázar y Sucre.

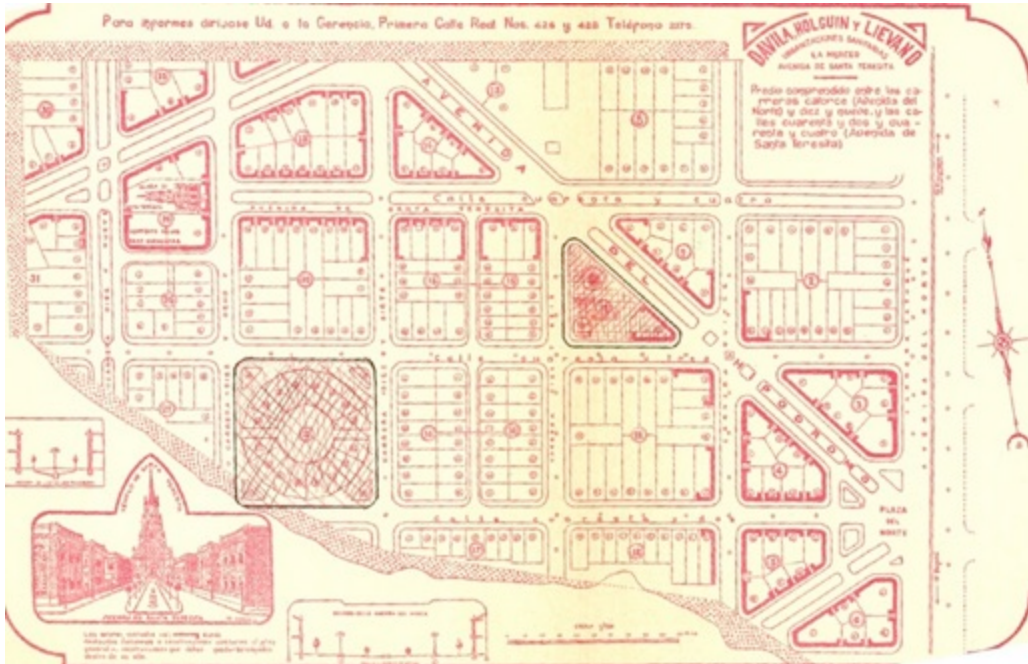


Ilustración 205. Plano de venta de los lotes de la urbanización de Santa Teresita. C.A. 1928

En los predios del barrio, la comunidad de los religiosos Carmelitas, inició la construcción de la iglesia de Santa Teresita el 17 de mayo de 1928, cuando conmemoraba el tercer aniversario de la canonización de la santa.



Ilustración 206. Iglesia de Santa Teresita. C.a. 1941. Colección Fotográfica Gumersindo Cuellar. Banco de la República. Recuperado de : <http://babel.banrepcultural.org/cdm/fullbrowser/collection/p17054coll19/id/120/rv/singleitem/rec/56>

El barrio contaba con sistema de energía eléctrica, el cual fue montado por la Compañía de Energía Eléctrica con una subestación propuesta en julio de 1928 y que se ubicó en un terreno dentro del barrio, sin pago de arrendamiento por cinco años. (EMPRESA DE

ENERGÍA ELÉCTRICA DE BOGOTÁ, 2000). Durante los primeros años se construyeron algunas edificaciones como lo muestra el plano de 1930, sin embargo el proyecto quedó un poco estancado con la desaceleración de la economía en 1928 y la crisis profunda entre 1929 y 1931, y fue reemprendido a partir del año 1932.



Ilustración 207. Aerofotografía IGAC del barrio Santa Teresita c.a. 1936.
Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)



Ilustración 208. Barrio Santa Teresita. C.a. 1930. Colección Fotográfica Gumersindo Cuellar. Banco de la República.
Recuperado de : <http://babel.banrepcultural.org/cdm/fullbrowser/collection/p17054coll19/id/120/rv/singleitem/rec/56>



Ilustración 209. Barrio Santa Teresita. C.a. 1941. Colección Fotográfica Gumersindo Cuellar. Banco de la República. Recuperado de : <http://babel.banrepcultural.org/cdm/fullbrowser/collection/p17054coll19/id/120/rv/singleitem/rec/56>

Ilustración 210. Barrio Santa Teresita. C.a. 1941. Colección Fotográfica Gumersindo Cuellar. Banco de la República. Recuperado de : <http://babel.banrepcultural.org/cdm/fullbrowser/collection/p17054coll19/id/120/rv/singleitem/rec/56>

El impulso a esta y otras urbanizaciones corrió por cuenta de dos hechos: por una parte, de las medidas anti cíclicas del Gobierno de Enrique Olaya Herrera que incluyeron el salvamento hipotecario y el estímulo al crédito para la construcción; y por otra, de los temores desatados en las burguesías bogotanas de que el Gobierno apelara a los ahorros de los cuentahabientes para solventar el conflicto con el Perú, lo que empujó a estas clases, a emprender inversiones en finca raíz en áreas como el norte de la ciudad. En segundo lugar, las quejas continuadas sobre las afectaciones del Ferrocarril del Norte y la construcción del nuevo Ferrocarril Nordeste sobre la actual carrera 30, llevaron a que a comienzos de los años treinta el Consejo Administrativo de los Ferrocarriles Nacionales, prescindiera del tendido y de las instalaciones ferroviarias que se extendían desde la calle 17 hasta el norte de la ciudad (actual Avenida Caracas).

En 1932 el Concejo Municipal autorizó a la Alcaldía y a la Personería la adquisición del corredor férreo y la apertura de la carrera 14 desde la calle 26 hasta Chapinero. El acuerdo 53 del 19 de noviembre de 1932 del Concejo Municipal, dispuso que la nueva vía fuera denominada, Avenida Caracas, y que ella sería inaugurada el 9 de diciembre de ese mismo año, como homenaje a la batalla de Ayacucho. La apertura de la vía supuso un impulso para el desarrollo del barrio Santa Teresita, y se mantuvo hasta la terminación de la avenida, a finales de los años cuarenta. (SERNA & GÓMEZ, 2012).

Para comodidad de la circulación vehicular y de conformidad con el Acuerdo 34 de 1933, se da apertura a una avenida sobre el río del Arzobispo entre las carreras 7 y 27, y la

Avenida del Hipódromo entre las carreras 16 y 24. (LOZANO, 2017). Posteriormente, a mediados de 1935, se desarrolla una segunda etapa del barrio, que se localiza al occidente del primer desarrollo hasta la actual carrera 22 y un sector al norte de la calle 45 entre la carrera 19 y 22. Este último planteamiento urbano tuvo la participación del urbanista austriaco Karl Brunner, quien ya se encontraba al frente del Departamento de Urbanismo de Bogotá. Esta información se infiere del folleto de ventas que se presentó para el desarrollo de esta segunda etapa, que aunque no se hace de manera directa señala que “el nuevo plano de urbanización fue reformado por el mejor técnico urbanista en Colombia” en ese momento. El planteamiento incluía, una universidad – escuela taller, un parque denominado Brigard, un colegio, piscina, terma y estadio, que no se llegaron a construir. Del área edificable solo se construyó el sector al sur de la calle 45 y occidente de carrera 19 o Avenida del Uruguay.

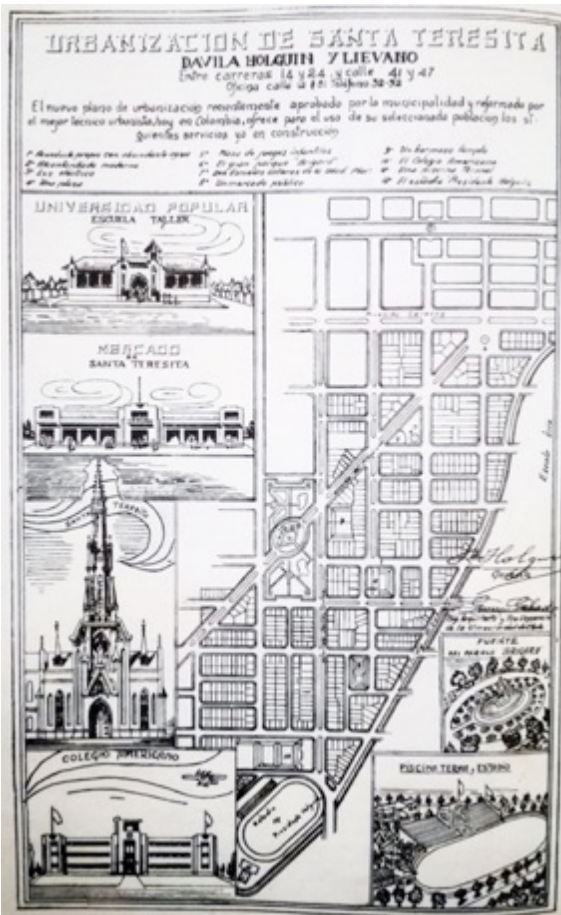


Ilustración 211. Folleto de venta de lotes de la urbanización Santa teresita. C.A. 1934.

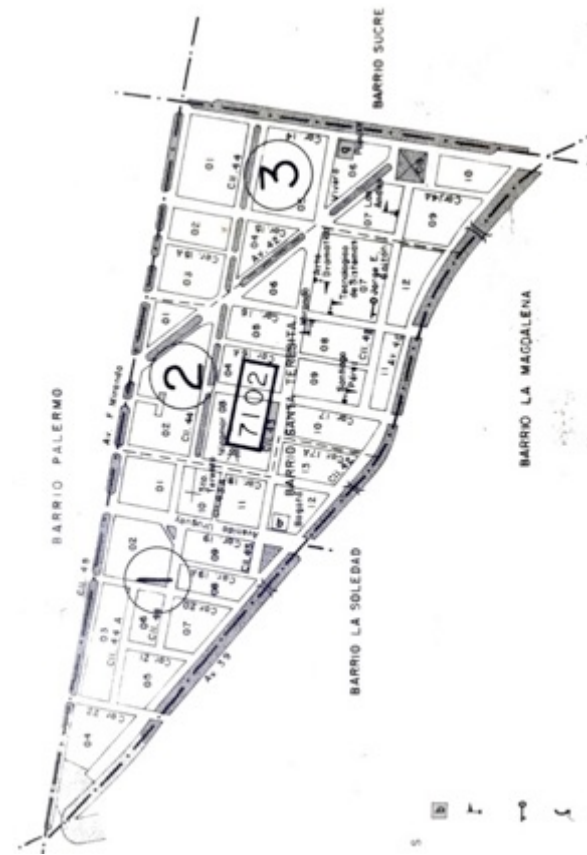


Ilustración 212. Plano catastral del Barrio Santa Teresita, que muestra lo que finalmente se construyó. Fuente Dane. (s.f.)

En 1935, la Sociedad Dávila Holguín & Lievano vende a la urbanizadora Moderna o Empresa de Urbanización Moderna, los lotes faltantes por desarrollar en el barrio, quien continuaría con esta labor hasta la consolidación del mismo en 1940.



Ilustración 213. Vista aérea del barrio Santa Teresita c.c. 1947. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

En la actualidad el barrio cuenta con muestras de la arquitectura residencial que se desarrolló en la ciudad durante el siglo XX, tales como “republicana”, de estilo tudor, moderna, neocolonial y contemporánea. Varias de estas viviendas cuentan con declaratoria de bienes de interés cultural (122 inmuebles). En el barrio también se encuentra la casa Museo de Jorge Eliecer Gaitán localizada en la calle 42 con carrera 15, declarada monumento nacional en 1948.

Adicionalmente, el barrio se encuentra dentro del Sector de Interés Cultural de Teusaquillo, en la categoría de desarrollo individual. Finalmente, dentro del perímetro del barrio se encuentran dos monumentos en el espacio público. El primer de ellos es el monumento a Pedro Nel Ospina (c.a. 1940), localizado en la calle 42 con Avenida Caracas. El segundo monumento es un busto de Álvaro Gómez Hurtado (ca. 1996), localizado en la calle 44 con Avenida Caracas.

Como ya vimos, el barrio tuvo dos etapas, la primera aprobada en 1927, comprendida entre las calles 45 y 42 y la carrera 19 y Avenida Caracas. La segunda etapa se extiende al occidente de la carrera 19 hasta la carrera 22 o Park Way y un sector adicional al norte de la calle 45. Por lo anterior el análisis diferenciará esta dos partes del barrio.

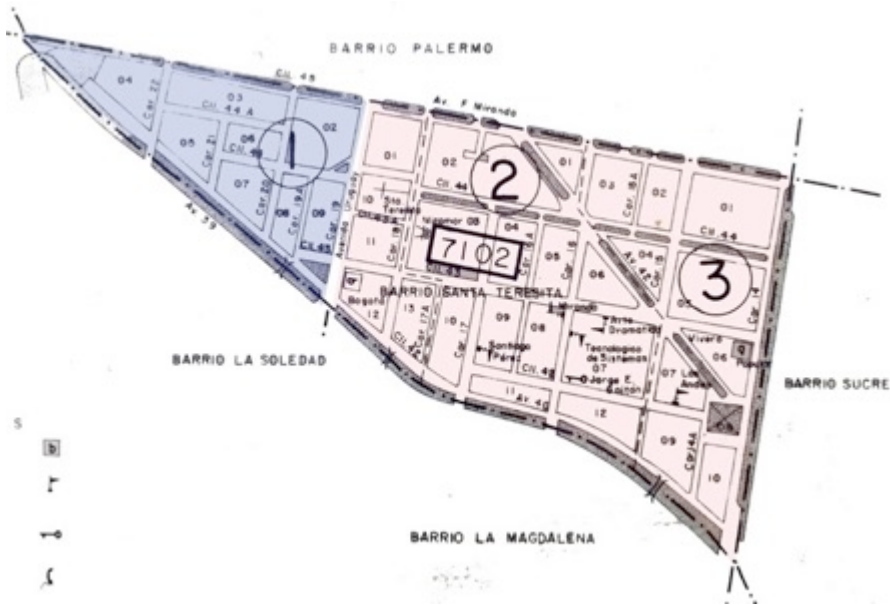


Ilustración 214. Plano catastral del Barrio Santa Teresita. Se diferencia las dos etapas del barrio. En soberado rojo la urbanización aprobada en 1927 y en azul la aprobada en 1935.

El trazado Urbano



Ilustración 215. Detalles de los planos de Bogotá en 1923 y el Barrio Santa Teresita en 1930. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007) y (Cartografías de Bogotá, 2015)

Si se comparan los planos de Bogotá de 1923 y 1930, se observa que en este último, el barrio Santa Teresita, es el único con una calle en diagonal en la ciudad. Esta diferencia, marca un cambio no solo en la concepción del trazado urbano dentro del proceso de construcción de la ciudad, sino que aún más importante, posiblemente fue un cambio en la percepción de la calle por parte de los habitantes, que hasta ese momento solo conocían las calles y carreras, dentro de un mundo urbano ordenado en forma cartesiana.

La calle diagonal empezaría a hacer presencia en la ciudad por varias décadas las cuales se han conservado hasta nuestros días y hacen parte de la nomenclatura urbana de la ciudad. La calle diagonal, no era para entonces un elemento nuevo en el mundo del urbanismo moderno. Las ciudades ideales del Renacimiento, plantearon el uso de la geometría como instrumento para darle forma a las intervenciones urbanas, con la consideración de que éstas, otorgarían belleza a los conjuntos urbanos. De esta manera, la calle se convierte en un conjunto arquitectónico total, que le proporciona un carácter arquitectónico al espacio urbano. La ciudad se asemejaba a un edificio en el entendido que, con la geometría se conformaban espacios definidos, que permitían ser reconocidos por los habitantes por sus características formales y en esa medida asignarle un carácter diferenciador a cada espacio.

Más adelante a mediados del siglo XX y en pleno desarrollo de la revolución industrial, Ildefonso Cerdá, introduce la diagonal en el ensanche de Barcelona, como un instrumento funcional encaminado a mejorar la movilidad vial y conectar de forma rápida dos puntos de la ciudad. De esta manera la calle diagonal se convertiría en el elemento más característico de este plan y que posiblemente tuvo gran influencia en los diseños urbanos realizados en otros lugares del mundo como en el caso de la renovación de París liderada por el Barón Haussmann. En este último, el recurso de la calle diagonal tendría una connotación estética, pero jugando como una parte de una estructura mas grande, el trazado radial, que buscaba enfatizar su centro geométrico, en una búsqueda por la monumentalización de la ciudad.

Es paradójico que Uribe Ramírez hubiera utilizado para el plano de Bogotá Futuro, un trazado urbano caracterizado por diagonales, si se tienen en cuenta que muchas de los principios expuestos en el texto que sustenta el plan se basan en los principios

propuestos por Camilo Sitte, quien siempre criticó el uso de la geometría para el trazado urbano.

El propio Uribe Ramírez, transcribe un apartado del texto de Sitte en el que se pone como un mal ejemplo, lo realizado Kassel, Alemania. En primera instancia, se aduce que un plaza a la cual lleguen varias vías, es inconveniente por producir múltiples conflictos para el cruce vehicular y por otra parte “el punto central de la circulación es al mismo tiempo el punto de intersección de todos los rayos visuales. Dando a la vuelta a la plaza, se tiene siempre el mismo espectáculo delante de los ojos; así es que no se sabe nunca en donde se encuentra en realidad”. (URIBE RAMIREZ, 1924, p. 48)”.



Ilustración 216. Cruce vial en la ciudad de Kassel Alemania: Fuente: Google Mapas. Recuperado enero de 2018.

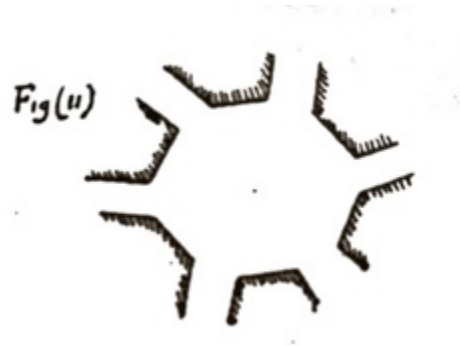


Ilustración 217. Esquema de un cruce vial en la ciudad de Kassel Alemania, presentado en el texto de sustentación teoría del Plano de Bogotá Futuro: Fuente: (URIBE RAMIREZ, 1924)

Sin embargo, Uribe Ramírez prosigue su argumentación del Plano de Bogotá Futuro, haciendo referencia a que el existen tres sistemas para la construcción de ciudades o urbanización, rectangular, triangular y el radial. Luego de hacer una critica al sistema rectangular o de parrilla por considerarlo como una practica muy frecuente del urbanismo moderno, que tiene un valor artístico nulo, se dedica a analizar los otros dos sistemas indicando:

“En el sistema triangular, el esqueleto general de las líneas de circulación del tráfico está formado por puntos focales unidos entre si con avenidas principales o secundarias, según la importancia del foco. Dentro del espacio definido por esta red, y teniendo una especial relación con los centros o focos secundarios y con los caminos primitivos, tendremos las vías secundarias y dentro de las superficies que éstas dejan, para el objeto casi único de dar acceso a los edificios, tenemos entonces las pequeñas calles, las cuales deberían estar en relación con un centro subsidiario yambos proporcionados a la armazón de las vías secundarias.

Como ejemplo típico de este sistema podemos citar la reforma propuesta por Haussmann para la ciudad de París, cuyas características importantes son: la determinación de algunos grandes puntos focales, con un sistema de avenidas que irradian de los mismos, y las uniones de los focos, por las líneas directas de especial importancia, y por último, el sistema de calles en curva.

Entre muchas otras ciudades construidas por este sistema, pueden citarse las de Berlín, Bruselas y Colonia, en Europa, y Washington, en América, construida esta última por lo planos del Mayor L'Enfant (URIBE RAMIREZ, 1924, p. 50)".

Si se observa el plano de Bogotá Futuro, este adopta en términos generales el sistema radial, pero con ciertas modificaciones. Sobre una trama de manzanas en forma de parrilla que correspondería a las vías secundarias orientada en lo posible en el eje norte sur, y que dan acceso a las edificaciones, se superpone una segunda trama de vías principales generalmente diagonales en sentido diagonal con respecto a la primera trama. Los ejes principales adoptan en algunos casos una geometría regular, pero en la mayoría no siguen un patrón que se pueda identificar, lo cual se puede asemejar a un tejido orgánico. Esta última característica, puede ser asumida como una interpretación de los principios de Camilo Sitte, cuando hace referencia a los trazados urbanos medievales, que se consideran bellos al producir cambios en la perspectiva.



Ilustración 218. Detalle del plano Bogotá Futuro 1923. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

Resulta de todas formas paradójico, que se utilizara la línea recta como recurso para el diseño de las calles, si se observa que la mayor parte de la argumentación esta basada en los principios que fomentaba el Movimiento de la Ciudad Bella, que proponía la línea curva como elemento clave para producir mejores efectos paisajísticos al cerrar la visual. Al parecer en Bogotá futuro este principio de interrupciones visuales se realiza a partir de cambios en los ejes viales, cuyos cruces sirven como remate de las calles, configuración que resulta de reinterpretar el principio de interrupción visual, mediante la arbitrariedad del patrón del trazado urbano de vías principales.

Como podemos ver, el Plano de Bogotá Futuro tuvo un corpus teórico, compuesto por una miscelánea de movimientos urbanísticos de finales del siglo XIX y principios del XX, que dieron como resultado una propuesta heterogénea y muy particular, pero que al final de cuentas, se centraban en lo formal, sobre otros aspectos que intervinieron en la planeación urbana. Una de las principales influencias que sustentó teóricamente al plano de Bogotá Futuro fue “Beautiful City”, que se caracterizó entre otras cosas, por la oposición al trazado urbano en forma de parrilla, que se encontraba en auge, a raíz de la

revolución industrial en todo el mundo, por ser una manera práctica de desarrollo urbano, que facilitaba los intereses capitalistas que la industrialización conllevaba. Como resultado, de ese proceso, encontramos que el barrio Santa Teresita, contiene en su trazado urbano, parte de los principios que promovía el Movimiento de Beautiful City, como se puede observar en la calle diagonal que atravesaba esta urbanización y que como vimos se puede identificar como la primera calle en diagonal que aparece en la ciudad para romper la traza urbana ortogonal que se consideraba monótona y sin interés artístico. El Plano de Bogotá Futuro como herramienta de planeación de la ciudad, fue a todas luces un fracaso porque prácticamente no se implementó, a pesar de ser adoptado mediante normas municipales. La explicación de este desastre, puede estar dada en factores internos y externos, que principalmente tiene que ver con una visión unidimensional, falta de realidad y ausencia de participación de los actores que intervienen en el problema del desarrollo urbano. El planteamiento hacia un hincapié en la forma, sin tener en cuenta las dinámicas económicas del suelo, y la financiación de una propuesta que tenía una escala inmensa en el marco de una administración municipal sin recursos. Sumado a lo anterior, al parecer fue un planteamiento desarrollado desde el escritorio, sin la participación de los actores que tenían injerencia en el desarrollo de la ciudad lo que le dio un bajo sentido de realidad y un corte un tanto autoritario que dentro de un esquema de baja gobernabilidad, no produjo los fines esperados.

Sin embargo lo anterior, en los pocos casos que el plan fue acogido y adoptado, como en el Barrio Santa Teresita, se pueden observar algunos de los elementos que hacían parte del espíritu de este plan. Un trazado urbano en parrilla, ortogonal con manzanas cuadradas de 80 metros de lado, a la cual se superpone una avenida principal con separador en diagonal. Esta vía en el planteamiento de Bogotá futuro, remataba en un espacio abierto destinado como Plaza Cívica. Adicionalmente una de las calles de la parrilla ortogonal (la calle 44), presenta forma cerrada en el costado occidental, donde se ubica la iglesia de Santa Teresita, que sirve de remate a la calle, y donde se puede encontrar el recurso de la interrupción visual que expresan las intenciones estéticas promovidas por "City Beautiful"

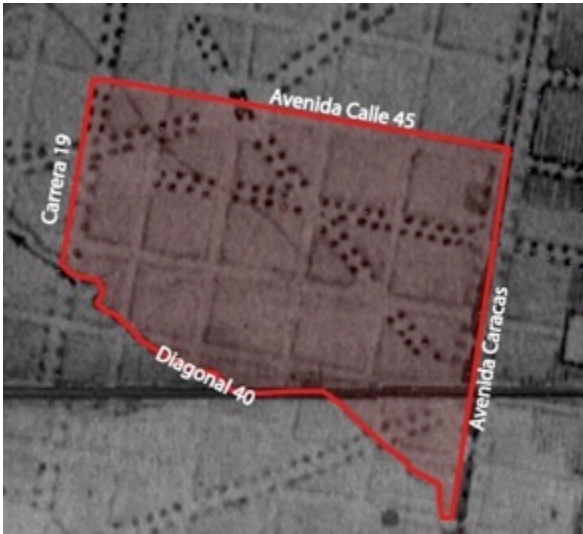


Ilustración 219. Límites del barrio Santa Teresita en su primera etapa sobre le planteamiento del Plano Bogotá Futuro. Fuente: Elaboración propia sobre el plano obtenido del libro Cartografía de Bogotá 1791 - 2007 (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

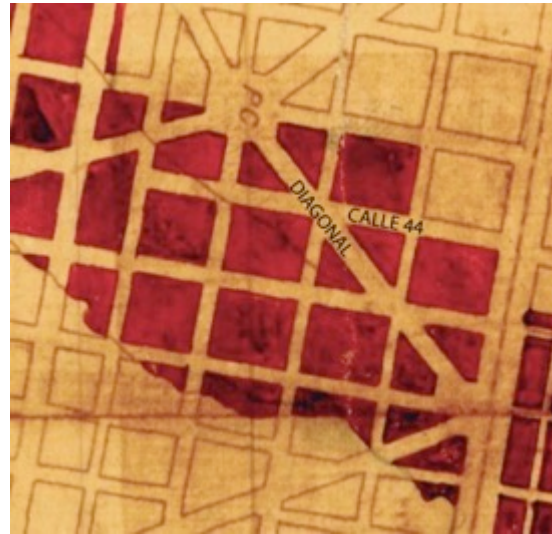


Ilustración 220. Barrio santa Teresita en el plano de Bogotá Futuro. Elaboración propia sobre el plano obtenido del libro Cartografía de Bogotá 1791 - 2007 (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

Desde el punto de vista funcional el diseño urbano conlleva varios problemas de tráfico, que en la actualidad, han tenido que solucionarse de determinadas maneras, desdibujando el diseño original. Muestra de los anterior es el cruce de la Avenida diagonal con la calle 44 y la carrera 16, donde confluyen seis vías, una de ellas la calle 44 tuvo que ser cerrada para disminuir los conflictos del tráfico, mediante la construcción de andenes que impiden la continuidad vial de esta calle en el cruce con la diagonal, lo que evidencia los conflictos de trafico que este tipo de morfología urbana ocasiona y que no fueron contemplados en la concepción de su diseño.



Ilustración 221. Aerofotografía del sector del cruce de la calle 44 con carrera 16 y diagonal 44 bis. Fuente: (Distrito, 2017)



Ilustración 222. Cruce de la diagonal 42 bis con carrera 15 y calle 43.

Adicionalmente, los espacios que produce la diagonal en especial en los cruces, no permiten una fácil orientación, porque el observador se enfrenta a mirar en varias direcciones (seis calles que se cruzan en el mismo punto). Sin embargo, la diagonal en este barrio, es una de las características espaciales que le proporciona identidad y un carácter diferenciador con los sectores aledaños, además de cortar la monotonía de las demás calles que se organizan en parrilla. Cada cruce se configura como un espacio abierto que airea las calles y le proporciona cambios a la experiencia y percepción del peatón. Sumado a lo anterior, el trazado urbano produce manzanas con formas irregulares, originando a su vez, lotes triangulares en las esquinas. En estos lotes, en varios casos se construyeron edificaciones que por su forma, produjeron una arquitectura particular que se convierte en punto focal de varias calles.



Ilustración 223. Esquina noroccidental de la Diagonal 42 con carrera 16.



Ilustración 224. Esquina nororiental de la Diagonal 42 con carrera 15.



Ilustración 225. Esquina suroriental de la Diagonal 42 con carrera 16.

En la actualidad el separador de la diagonal, posee un montículo con césped y arborización que se configura como una barrera y fragmenta la percepción del espacio de la calle. Sin embargo, el componente verde le proporciona un espacio natural al barrio, que contrarresta con la dureza de muchas de sus calles. El aspecto más interesante de la diagonal, es el remate en la plaza ubicada en la calle 42 con Avenida Caracas y que contiene en su centro, la escultura de Pedro Nel Ospina. Este espacio también le otorga carácter e identidad al barrio por la singularidad y el elemento escultórico que se encuentra en este lugar.



Ilustración 226. Monumento a Pedro Nel Ospina localizado en la calle 42 con Av. Caracas.



Ilustración 227. Vista hacia el oriente de la diagonal 42 Bis.



Ilustración 228. Aerofotografía de la calle 42 con Avenida Caracas. Fuente: (Distrito, 2017)

Quizás el mejor elemento compositivo del paisaje urbano del barrio, se encuentre en la calle 44 que tiene como remate la Iglesia de Santa Teresita en su costado occidental, logrando configurar y concretizar el principio de interrupciones visuales para las calles que se proponen dentro de los principios de ciudad bella.

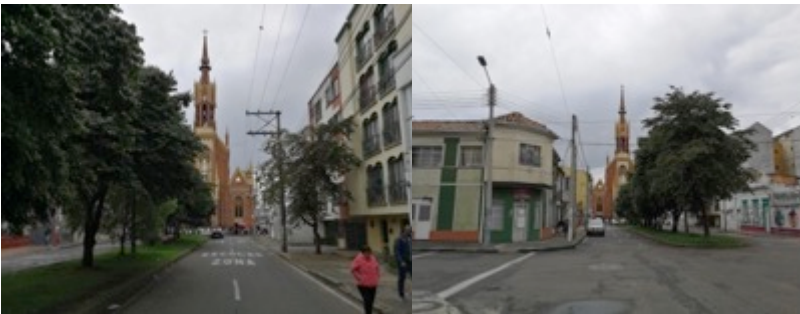


Ilustración 229. Vista de la calle 44 hacia el occidente.

Ilustración 230. Vista de la calle 44 hacia el occidente.



Ilustración 231. Aerofotografía de la calle 44 con carrera 18 A. Fuente: (Distrito, 2017)

En el sector correspondiente a la segunda etapa, se destacan las calles con interrupciones visuales creadas por la morfología del trazado urbano, que como ya se ha dicho era un recurso común del urbanismo que planteaba el movimiento de Ciudad Bella. Esto puede ser explicado en la participación de Karl Brunner en el diseño de este sector en 1935 y en ese orden de ideas, el planteamiento urbano presenta parte de sus propuestas que a su vez son influenciadas por el movimiento de la Beautiful City, en su trabajo en Colombia.



Ilustración 232. Vista de la carrera 19 Bis con calle 44 hacia el norte.



Ilustración 233. Vista de la calle 44 A con carrera 20 hacia el oriente.

La arquitectura y el paramento hacia la calle.

El barrio en general tiene un carácter heterogéneo no solo por la diversidad de espacios urbanos creados por la morfología del trazado urbano sino por los diferentes manejos del paramento, las alturas de las edificaciones y los lenguajes arquitectónicos. Esta diversidad, puede ser explicada en que el desarrollo urbano del barrio, se realizó de manera progresiva desde que se originó el barrio a través de la construcción de predios de manera individual en diferentes momentos. Por la misma razón, la diferencia en el manejo del paramento que en algunos casos presenta antejardín y en otros no, también puede ser explicada en la evolución de las normativas urbanas que fueron cambiando con el tiempo. Como resultado, el barrio cuenta con muestras de prácticamente todos los lenguajes arquitectónico surgidos en la ciudad, durante el siglo XX. Como ya hemos dicho, el barrio contiene mas de 120 inmuebles con declaratoria de interés cultural, lo cual le otorga un valor patrimonial en términos arquitectónicos. Esta heterogeneidad puede ser vista como inadecuada, desde el punto de vista urbano y paisajístico, sin embargo se considera como un valioso documento historiográfico, que guarda gran valor de la historia de la arquitectura en Bogotá y en Colombia. En el barrio se pueden encontrar muestras de la arquitectura de finales de la década de 1920, denominada por la historiografía como republicana, como también viviendas correspondientes a la arquitectura de estilo propia de los años 30 y 40, así como edificaciones con lenguaje modernista. El barrio ha sufrido procesos de deterioro que han derivado en unos casos, en la modificación de sus viviendas originales y en otros casos en su demolición para dar paso a edificaciones sin valor arquitectónico de interés, muchas de ellas en altura, que desdibujan el carácter que

tenia en sus inicios. Sin embargo el barrio, aun mantiene muchos de los valores no solo urbanos, sino también arquitectónicos e históricos.



Ilustración 234. Vivienda de la arquitectura de finales de la década de 1920, localizada en la diagonal 44 con carrera 16.



Ilustración 235. Vivienda localizada en la calle 43 a con carrera 18 A. Arquitectura de los años 1930. Arquitecto Gabriel Serrano.



Ilustración 236. Vivienda de arquitectura de los años 1930. Localizada en la carrera 15 con calle 44.



Ilustración 237. Vivienda localizada en calle 44 con carrera 14.



Ilustración 238. Vivienda de la arquitectura de los años 40, localizada en la calle 45 con Av. Caracas.



Ilustración 239. Vivienda del arquitecto José María Montoya Valenzuela (1941), localizada en la calle 45 con Av. Caracas.

4.4. Palermo un barrio diseñado con principios artísticos

Teniendo en cuenta que el barrio Palermo fue diseñado por Karl Brunner en 1934, se elaborará un análisis historiográfico del pensamiento urbanístico de este urbanista, así como de los antecedentes urbanos antes de su llegada, para asumir la dirección del Departamento de Urbanismo que hacía parte de la Dirección de Obras públicas Municipales de Bogotá, desde donde elaboró varios estudios y proyectos, entre los que se incluye el diseño del barrio o urbanización Palermo. Posteriormente, revisaremos como se desarrolló desde el punto de vista urbano y arquitectónico el barrio Palermo desde su origen, hasta su consolidación en la década de 1960.

Antecedentes: Del plano de Bogotá Futuro a las reglamentaciones elaboradas por Karl Brunner

Luego del fracaso del Plano de Bogotá Futuro, la ciudad a finales de la década de los años 1930, continuaba con los mismos problemas de desarrollo urbano, con los que iniciaba el siglo XX. Toda la maquinaria institucional se había dedicado a solventar problemas de higiene mediante la construcción de infraestructura de acueducto, alcantarillado, luz eléctrica, transporte, plazas de mercado, cementerios y canalización de ríos entre otras obras. A pesar de ello, con el crecimiento demográfico, las soluciones se iban quedando rezagadas en el abastecimiento de servicios a las nuevas poblaciones. Si en infraestructura de servicios, la ciudad no se lograba poner al día, mucho menos lo hacía en materia de desarrollo urbano.

Las problemáticas asociadas a la urbanización se fueron dejando en un segundo plano sin una solución definitiva. El problema del desarrollo urbano estaba asociado a dos situaciones particulares. Por una parte, asentamientos de vivienda de tipo ilegal, venían creciendo desde finales del siglo XIX, sobre los cerros orientales, sobre el margen del corredor vial del Paseo Bolívar (Actual avenida Circunvalar entre calles 26 y plaza de Egipto). Estos asentamientos humanos eran habitados por obreros, gentes en su mayoría trabajadores de la incipiente industria de la ciudad, que no contaba con los recursos para acceder a una vivienda. Vivían en construcciones muy precarias, elaboradas en adobe con techo de paja, y en su mayoría sin la infraestructura básica sanitaria, situación que fue caldo de cultivo para la proliferación de enfermedades contagiosas y en general un ambiente poco saludable. La situación fue agravada por la epidemia de gripa española

que azotó a la ciudad en 1918 y que afectó a cerca de 40 mil habitantes y dejó 800 víctimas mortales, muchos de ellos, habitantes del sector del Paseo Bolívar.

Esta situación prendió las alarmas de la población y la administración municipal, quienes empezaron a responsabilizar a este sector, como foco de infección, pues se consideraba que al estar localizados en la parte alta de la ciudad, las enfermedades y los desechos eran esparcidos por los vientos y las corrientes de agua, que bajaban de los cerros y se diseminaban por la ciudad que se encontraba en la parte baja. Solo hasta que la situación conllevó la pérdida de vidas humanas, la administración emprendió acciones para contrarrestar esta situación. El gobierno municipal, con la participación de médicos y profesionales de la salud, establecieron normativas para la construcción de viviendas, encaminadas a controlar la insalubridad y mejorar la higiene (COLON, 2004).

Por otra parte, un año después de la epidemia de gripa (1918), se iniciaron proyectos para el saneamiento del Paseo Bolívar, el cual consistía básicamente en la reubicación de los habitantes de este sector, en barrios que se construirían para esta población y que fueron denominados como obreros. En la zona desalojada del Paseo Bolívar, estaría prevista la construcción de un parque público. Ante los escasos recursos, el gobierno de la ciudad tuvo que hacer préstamos a entidades bancarias internacionales, que fueron invertidos en un gran porcentaje, para la construcción de infraestructura de servicios y en menor proporción para la construcción de estos barrios. Con los recursos obtenidos de los empréstitos, la administración municipal había contratado en 1924 a la empresa norteamericana Casa Ullen & Co., para que adelantara muchas de las obras de infraestructura necesaria para suplir las necesidades de servicios públicos y adicionalmente para la construcción de un Barrio Obrero. Para finales de 1927, esta empresa había concluido 25 viviendas obreras, en el barrio Buenos Aires, lo que a todas luces era prácticamente insignificante para abordar el problema, si se tiene en cuenta que según cálculos de algunos autores, el sector del Paseo Bolívar estaba habitado por 27.000 personas a principios de 1930. La saneación del Paseo Bolívar solo se haría efectiva, hasta 1936 cuando se iniciaron, la compra de ranchos, desalojo y adjudicación de las casas del barrio obrero el Centenario, de acuerdo al plan de obras para la conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad, elaborado por el Departamento de Urbanismo Municipal, que estaba a cargo del urbanista Karl Brunner (QUIMBAY, 2011, pp. 76 - 77).

Por otra parte, las urbanizaciones que se adelantaban en la ciudad, promovidas por particulares, no cumplían las disposiciones establecidas para la urbanización, debido en gran medida al desorden jurídico creado por la elaboración del plano de Bogotá Futuro, periodo en el cual, la administración pública se abstuvo de dar aprobaciones por orden del Concejo de Bogotá (1925)⁷³, dejando un corpus jurídico contradictorio, difícil de cumplir y unos constructores que hacían presión a la administración municipal, para poder desarrollar sus urbanizaciones.

El resurgir económico derivado de las políticas exportadoras de café y el ingreso de los recursos económicos de la venta de Panamá, durante el Gobierno del conservador, Laureano Gómez, tienen un impacto en el desarrollo urbano en la ciudad. Tan solo durante el bienio, de 1927 y 1929, la administración municipal recibe 29 solicitudes de aprobación de desarrollos urbanos, aprobando la mayoría de ellas, sin seguir los parámetros normativos que establecía el plano de Bogotá Futuro adoptado en 1925⁷⁴.

Debido a la presión de los empresarios inmobiliarios, el gobierno municipal es avocado a modificar el plano de Bogotá Futuro, mediante el acuerdo 48 de 1927. Entre 1929 y 1931 se levantó por parte de la Secretaría de Obras Públicas, el plano de la ciudad, evidenciando que el Plano de Bogotá Futuro, no tenía la validez suficiente para ser adoptado como carta de navegación de la ciudad futura.

Por recomendación del urbanista neoyorquino Harland Bartholomew⁷⁵ (1889 – 1989), quien había sido contratado por el gobierno de Olaya Herrera (1930 – 34) para hacer un

⁷³ Así se describía la situación sobre urbanizaciones, en la memoria Municipal del Bienio de 1923 – 1925: El porvenir se encuentra seriamente amenazado con la manera como se verifican la mayor parte de las veinticinco urbanizaciones que se adelantan actualmente; sus empresarios no cumplen las disposiciones sobre anchura de calles, aprovisionamiento de agua y alcantarillado, imponen nombre y nomenclaturas que les convienen y procuran, por los medios a su alcance, eximirse de toda obligación. Jamás se ha impuesto sanción alguna por esas irregularidades porque las entidades que deben hacerlo se limitan a ordenar la suspensión de las construcciones que se están llevando a cabo. Indudablemente ha influido mucho en la impunidad la existencia de gran número de disposiciones que, o son anacrónicas (acuerdo 10 de 1902), o se contradicen (acuerdo citado y el 40 de la junta central de higiene) y en todo caso son muy numerosas y a veces no traen sanciones (acuerdos 6 de 1914, resolución 91 de 1920 de la dirección nacional de higiene, resolución 9 de 1919 de la dirección municipal, etc.). Justo ha sido, por consiguiente, la preocupación del actual concejo en estudiar el problema de Bogotá Futuro, adoptar en sus delineamientos generales al plano respectivo y tomar otras medidas encaminadas a garantizarle a la ciudad una urbanización conveniente.

⁷⁴ El Concejo de Bogotá mediante Acuerdo 48 de 1927, le otorgó poder al Alcalde de la ciudad para modificar el Plano de Bogotá Futuro (adoptado mediante acuerdo distrital 74 de 1925), previa aprobación de la Secretaría de Obras Públicas.

⁷⁵ Harland Bartholomew, fue reconocido urbanista norteamericano, quien desarrollo numerosos planes urbanos para múltiples ciudades de Estados Unidos entre 1911 y 1944.

plan urbanístico de Bogotá, se crea en 1933 el Departamento de Urbanismo de Bogotá⁷⁶, como una dependencia de la Secretaría de Obras Públicas Municipales. Su objetivo se centra en la elaboración del plan de reordenamiento de la ciudad, el cual debe resumirse en un "Plan Regulador" y reglamentarse con la expedición de un *código urbano*. A su vez, se nombra al urbanista austriaco Karl Brunner como director del Departamento de Urbanismo, posesionándose en su cargo a finales de 1933.

Una de las primeras tareas que adelantaría Brunner en Bogotá, sería la expedición de las reglamentaciones para la edificación particular, que fueron acordadas por el Departamento de Urbanismo con los propietarios de urbanizaciones en desarrollo, durante el primer semestre del año 1934. Estas regulaciones formaban parte integral del trámite previo a la aprobación de tales urbanizaciones. Este marco normativo fue compilado en un folleto que fue publicado por el departamento de Urbanismo, donde Brunner, expresa en la introducción del mismo, que estas normas para construcciones particulares “surgen de la necesidad de indicar algunas medidas que no están claramente expresadas en la legislación vigente” para ese momento. El autor además enfatiza, que las reglamentaciones se refieren a modernas urbanizaciones y que éstas, tienden únicamente a armonizar las nuevas construcciones con el espíritu que ha guiado a los legisladores al dictar las respectivas disposiciones, con las condiciones estéticas e higiénicas generalmente aceptadas en la formación de ciudades modernas”. (BRUNNER, 1934, p. 5).

Las urbanizaciones para las cuales se establecieron acuerdos de reglamentación urbana fueron los siguientes:

1. *Urbanización y edificación de los terrenos de propiedad de Don Luis Jaramillo Sierra, comprendidos entre las calles 30 y 31-A por carreras 14 y 17.*
2. *Urbanización y la edificación de los terrenos comprendidos entre el Camellón de Cintra y la calle 31 entre carreras 14 y 16 – 17.*
3. *Urbanización Palermo, comprendida entre la Avenida Caracas y la carrera 17 entre calles 45 y 47.*
4. *Urbanización Quinta Camacho, comprendida entre las carreras 7_A y 13 y las calles 67 y 71.*
5. *Urbanización Rosales, comprendida entre las carreras 7ª y 1ª al oriente de la urbanización el Nogal.*

⁷⁶ El acuerdo 28 del 11 de agosto de 1933, creó el Departamento de urbanismo como una dependencia de la Secretaría de Obras Públicas Municipales, a cargo de planear la ciudad futura, del estudio de la legislación relacionada con las urbanizaciones y las vías urbanas y, en general, de todos los problemas de urbanismo relacionados con el desarrollo de Bogotá. En el mismo acuerdo, el Departamento de desarrollo del plano tomó el nombre de Departamento de Levantamiento y Localización del plano, y se le asignó como función principal, la de suministrar al Departamento de Urbanismos los necesario para adelantar sus labores.

6. *Urbanización "San Rafael", comprendida entre la carrera 7 y 9 por calle 55.*
7. *Urbanización calle 79., comprendida entre las carreras 7ª y 10 por calle 79.*
8. *Urbanización La Magdalena (segundo sector), comprendida entre las carreras 14 y una línea intermedia entre las carreras 16 y 17 desde la calle 39 hasta el Río Arzobispo.*
9. *Urbanización Pensilvania comprendida entre las calles 12 y 13 y las carreras 33 y camino de Montes. Reglamentación de los terrenos comprendidos entre las calles 66 y 67 y las carreras 16 y 19 de propiedad de Arturo González escobar.*
10. *Urbanización Teusaquillo*
11. *Urbanización El Nogal*
12. *Urbanización comprendida entre las calles 66 y 67 entre carreras 14 y 15*
13. *Urbanización Tres Esquinas*
14. *Urbanización El Listón*
15. *Urbanización Las Mercedes*
16. *Urbanización La Bearnesa*
17. *Urbanización propiedad de la Fabrica de paños Colombia*
18. *Urbanización Gratamira*
19. *Urbanización Potrero Largo*
20. *Urbanización San Antonio*

Esta reglamentación para cada barrio supone la aplicación de varios principios teóricos de los planteamientos urbanísticos de Brunner y adicionalmente cambios en el cómo se estaba construyendo la ciudad. El primer de ellos está relacionado con la ordenación del territorio por unidades denominadas "urbanizaciones", es decir por sectores más grandes y no por lotes como se venía haciendo hasta ese momento. Cabe recordar que las tres principales normas que antecedieron a la reglamentación de Brunner en materia urbanística, básicamente son, el acuerdo 10 de 1902, el acuerdo 6 de 1914 y el acuerdo 58 de 1923 (complementado por el acuerdo 74 de 1925 mediante los cuales se adopta el Plano de Bogotá Futuro). Estas normativas contemplaban como reglamentación principal el ancho de las vías de manera proporcional a la altura de las edificaciones, ordenamiento que aplicaba para toda la ciudad toda vez que no se consideraba diferencias sectorizadas.

Este ordenamiento por sectores, implicaba también la introducción de la "zonificación" como un nuevo concepto en el urbanismo bogotano y que posteriormente sería uno de los principios rectores del urbanismo adelantado por los funcionalistas, a partir de la segunda mitad del siglo XX y que aun se mantiene hasta nuestros días. Sin embargo, la zonificación planteada por Brunner, se haría al igual que la reglamentación urbanística, a través de planes y acciones urbanísticas puntuales y no de manera panorámica para toda la ciudad. Vale la pena resaltar que posterior a esta normativa, Brunner elaboraría los planes de ensanche del sur (1934) y occidente (1935) que hacían parte del Plan Regulador para Bogotá y en los cuales, para el occidente, se establecía un carácter industrial, que posteriormente sería muy similar en su ubicación, al establecido por los funcionalistas. Sumado a lo anterior, las zonas residenciales se establecían mediante las reglamentaciones para cada urbanización. En estas últimas además de establecer su uso como residencial, se hacía una diferenciación en la urbanización de carácter residencial y la destinada para vivienda obrera, para el cual se definía un reglamento mucho más permisivo, por así decirlo, muy seguramente en función del rendimiento de la edificabilidad del lote y en esa medida de la economía para la urbanización de este tipo de vivienda.

De esta manera, Brunner estableció una reglamentación diferente de acuerdo al tipo de vivienda que se quería desarrollar en cada caso, y que básicamente se relacionaba con el poder adquisitivo de sus futuros moradores. Brunner tenía claro cuál era el modelo estético ideal para las urbanizaciones de acuerdo a su poder adquisitivo, proporcionando así una

normativa que se podría llamar proporcional a los recursos y el tipo de vivienda que se quería construir. Esta discriminación podría ser vista como una forma de fomento de la inequidad, sin embargo este tratamiento diferencial puede ser también explicado, como un entendimiento y producto de un análisis que Brunner adelantó, acerca las dinámicas económicas del mercado inmobiliario, lo que posiblemente, pudo ser un éxito, al satisfacer en parte, las expectativas de los inversores y lograr resolver el conflicto de la gestión del suelo, pero al mismo tiempo definir unos lineamientos de tipo estético y lograr una urbanización higiénica, que era lo que se esperaba por parte de la administración pública.

Si se analiza con detenimiento y de manera comparativa las 20 reglamentaciones establecidas para la urbanizaciones, se pueden encontrar estas diferencias como se puede ver en la siguiente tabla:

Tabla 2: Reglamentación para urbanizaciones establecidas por Brunner en 1934.

Urbanización	Frente Min. (en metros)	Área min. M2.	Altura (pisos)	Antejardín	Construcción*	Máx. largo contr. Continua (en m.)	Distancia al lindero vecino (en m.)	Carácter
Armenia Centro	14	-	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	50	3.50	R
Calle 79	20	-	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	p y a	No se permite	4.50	R
Calle 66, carrera 16	12 y 16	-	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	40	3.50	R
Calles 66 – 67, carrera 14 – 15	10 y 12	-	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	50	3.50	R
El Nogal	20	-	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	No se permite	4.00	R
El Listón	10 y 12	250	1, 2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	Sin límite	3.00	O
Fábrica de Paños	16	350	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	30	3.00	R
Gratamira	15	375	2 y 3	4 m. Min obligatorio	c.c.c – p y a	No se permite	3.50	R
La Bearnesa	15	350	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	30	3.00	R
La Magdalena	12 y 18	-	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	50	3.50 y 4	R
Las Mercedes	14	350	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	50	3.00	R
Palermo	14 y 16	-	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	50	4.00	R
Pensilvania	10 y 12	-	1, 2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	50	3.00	O
Potrero Largo	20	400	2 y 3	4 m. Min obligatorio	p y a	40	3.50	R
Quinta Camacho	20 y 18	-	2 y 3	4 m. Min obligatorio	c.c.c – p y a	44	4.00	R
Rosales	22	-	2 y 3	5 m. Min obligatorio	p y a	No se permite	4.00	R
San Antonio	15	450	2 y 3	4 m. Min obligatorio	p y a	No se permite	3.50	R
San Rafael	10	-	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	50	3.50	R
Teusaquillo	14	-	2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	30	3.50	R
Tres Esquinas	10 y 12	220	1, 2 y 3	Consultar perfil tr. calle	c.c.c – p y a	Sin límite	3.00	O

*Tipo de construcción: Construcción continua – cerrada = c.c.c. A la par = p. Aislada = a.

** Carácter: Residencia = R; Obrero = O

La primera consideración, sobre estas reglamentaciones, es que a través de la restricción en la altura y número de pisos (en la mayoría de los casos, tres pisos), se promovía la vivienda unifamiliar, sobre los bloques de apartamentos que ya para la época se comenzaban a construir en Bogotá. (por ejemplo el conjunto de apartamentos denominado “Cité Restrepo” (1933) y el edificio Carlota Rodríguez (1931), que se consideran fueron los primeros edificios de apartamentos en Bogotá).



Ilustración 240. Vista del edificio de apartamentos Carlota Restrepo. Carrera 4 con calle 12 B.



Ilustración 241. Vista de un de los patios interiores del Conjunto de apartamento "cité Restrepo"

Sobre esta temática, Brunner elaboró un análisis comparativo de las tipologías de vivienda, individual (unifamiliar) y colectiva (apartamentos), el cual fue presentado en el Manual de urbanismo, publicado por la Alcaldía de Bogotá en 1939. En esta disertación, establece las diferencias comparativas en términos de costos, no solo en términos de aprovechamiento del terreno, sino también su incidencia en el aumento de la densidad habitacional, y la correspondiente repercusión, en la inversión estatal relacionada con la infraestructura de vías y transporte, lo que es un ítem considerable para una administración municipal con recursos restringidos.

La reflexión de Brunner concluye que las viviendas colectivas (apartamentos), requieren una menor inversión y tienen un mayor impacto para la administración pública y para los inversores inmobiliarios, que las viviendas individuales, convirtiéndose en una adecuada forma de resolver problemas de vivienda para trabajadores de bajos ingresos. Sin embargo, Brunner consideraba que ante la disyuntiva, no solo intervenían aspectos de carácter técnico, sino que eran decisivas las tendencias sociales que regían los fundamentos de la vida, y que en ese sentido, por ejemplo una vivienda unifamiliar con un jardín que pueda ser usado como huerto, podría tener un mayor impacto, al contribuir con el mejoramiento de los ingresos de los habitantes, al lograr que la vivienda pueda ser fuente de ingresos para el propietario de la misma. Otro aspecto a considerar según Brunner, ante el dilema de vivienda unifamiliar, frente a la multifamiliar, es la dimensión cultural y en especial las tradiciones en el uso de una modalidad frente a la otra.

En Bogotá, la tradición durante toda su historia desde su fundación y en especial las primeras tres décadas del siglo XX, había sido el uso de vivienda unifamiliar como la modalidad preferida para el hábitat familiar, idea que había sido promovida en parte por la forma de pensamiento de la época, profundamente religiosa y seguidora de la iglesia católica, quien además promovía la idea de que la familia es la célula de la sociedad, pensamiento acogido por la constitución y el pensamiento político. Sumado a lo anterior, la conformación de la sociedad Bogotana, con una actitud enfocada hacia la domesticidad, familiaridad y privacidad, posiblemente contribuyeron a que la idea de vivienda, estuviera más cercana a la casa individual y se rechazaría en primera instancia, un hábitat de carácter colectivo o de apartamentos. Esta tendencia permanecería por muchas décadas y solo sería revertida hasta la década 1960.

Una situación parecida, tuvo el desarrollo de la vivienda en las principales ciudades del mundo decimonónico, y principios del siglo XX, en relación con la domesticidad, privacidad e individualidad, y que podríamos analizar, a fin de reflexionar con una óptica más amplia el desarrollo urbano que tuvo Bogotá, en relación a la predilección por la vivienda individual.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, en ciudades como Paris y Viena, la vivienda multifamiliar fue el modelo preferido por los habitantes de estas ciudades, situación que fue promovida e impulsada durante el proceso de renovación urbana que tuvo lugar bajo la dirección del barón Haussmann. Por otra parte en Londres, la renovación y expansión urbana se realizó mediante viviendas individuales adosadas, “terrace” que eran un tipo de construcciones adosadas y alineadas en una misma línea de paramento.

Los Ingleses estuvieron convencidos que en ninguna otra parte se cultivó más, las virtudes de lo doméstico a través de la vivienda, como en Inglaterra. “Un francés le importa muy poco el confort del hogar, sobre la diversión que encuentra afuera” escribió la revista “The Building news” en 1857; “su idea de casa escasamente se extiende más allá del salón y del comedor” (...) El francés amante del placer y el Inglés domesticado, persisten como estereotipos: Paris, es un lugar para beber y comer, para caminar y conversar. Es el sitio para una vida de consumo, no para la acumulación. A diferencia Londres no lo es, y mas bien es un lugar para tener bebés (...) los Ingleses estuvieron orgullosos sobre la intensidad de su amor por el hogar. El tipo de vivienda inglesa durante el siglo XIX confirma que la vida de la familia inglesa solo es posible en casas separadas, nunca en apartamentos. “El confort interior es esencialmente una Idea nórdica, en contraste con el disfrute

exterior que es en comparación una idea del sur y oriente” escribió Robert Kerr en 1864. (OLSEN, 1986, pp. 90 - 91).

La típica casa londinense consistía de seis niveles, incluido el piso principal y el sótano. El sótano era el taller de la casa, el piso principal el alma de la “hospitalidad gastronómica” y en particular del “dueño de casa” quien tenía su biblioteca y cuarto de vestido. La dama de la casa pertenecía el primer piso, dedicado a cuarto de dibujo y de costura. Más arriba los cuartos, el cuarto del bebé y en los últimos pisos, los cuartos de las “criadas” femeninas. La casa por lo tanto proveía una segregación funcional según el sexo.



Ilustración 242. La típica casa londinense consistente en seis niveles. Alzados y plantas de una casa de tercera clase. Lowndes Street. (OLSEN, 1986) Tomado de: Revue generale de l'architecture (1855) Pág. 20 - 21



Ilustración 243. La típica casa londinense consistente en seis niveles. Alzados y plantas de una casa de tercera clase. Lowndes Street. (OLSEN, 1986) Tomado de: *Revue generale de l'architecture* (1855) Pág. 20 - 21



Ilustración 244. Vista de la fachada de la viviendas de la calle Lowndes en Londres. Fuente: Tomado de Google Maps. (2017)

El salón tenía cierta imagen masculina que se materializaba en un carácter más fuerte mediante el uso de colores y materiales. Mientras que el cuarto de dibujo se mostraba más femenino y acogedor. La diferencia más importante con la vivienda que se desarrolló en el continente, (Paris y Viena) consistió en la separación de áreas comunes y privadas, así como la especialización de funciones.

Las casas londinenses tenían corredores de circulación que distribuían el acceso a los diferentes espacios, separando así el ámbito privado de las áreas comunes de la casa. Configuración diferente sería la que se desarrolló en el apartamento Parisino y Vienés. El corredor casi inexistente es reemplazado por la conexión de los diferentes espacios o cuartos de habitación. Para acceder a un espacio opuesto al acceso, era necesario recorrer primero los demás y el tamaño de los salones y habitaciones no tenían grandes diferencias. Según Donald Olsen (1986, p. 124.), los franceses escogieron utilizar el espacio disponible en función de lograr el mayor número de cuartos, proveyendo

privacidad a través de compactas antecámaras como estrategia de aprovechamiento del espacio en oposición al uso de corredores que se consideraban inoficiosos.

Esta configuración puede ser explicada en la cultura de la sociedad parisina, mucho más social avocada al uso de la ciudad en contraposición del uso del espacio doméstico, incluso actividades como la alimentación ya era común realizarlas en restaurantes y cafeterías.



Ilustración 245. Planta de piso típico de un edificio de apartamento en la calle Lavoisier en París. Tomado de: *Revue générale de l'architecture* 10 (1852)



Ilustración 246. Vista de la fachada del edificio en la esquina nororiental del Boulevard Malashberbes con calle Lavoisier. Fuente: Tomado de Google Maps (2017).

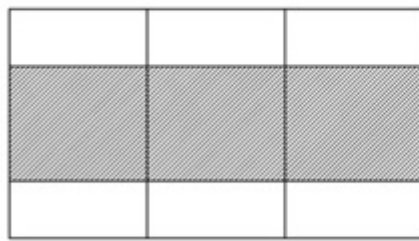
El apartamento vienés, no difiere en su distribución general del parisino, con excepción del tamaño de áreas sociales que en este caso se concebían como el lugar más importante de la casa y en tal sentido tenían un mayor tamaño y estaban amoblados con grandes muebles, pianos y decorados con esculturas entre otros objetos. La sociedad Vienesa mucho mas proclive a mostrar su poder frente a su pares, tenían espacial interés en realizar reuniones sociales en los salones de sus apartamentos ubicados en la Ringstrasse (OLSEN, 1986, pp. 114- 131).

Volviendo al caso bogotano, es posible que los habitantes de la ciudad, con una configuración cultural que privilegiaba la intimidad, la unión familiar y la privacidad, prefirieran la vivienda individual, sobre el apartamento, lo que además fue potenciado por los problemas de hacinamiento que surgieron en la ciudad a finales del siglo XIX. Como

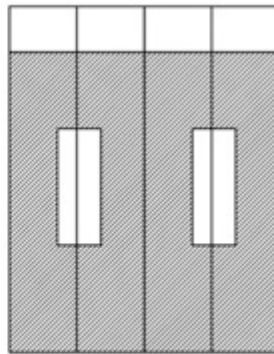
resultado, la ciudad de la expansión desarrollada en las cuatro primeras décadas, presentaría un perfil de edificaciones de máximo tres pisos, con algunas excepciones en el centro de la ciudad, donde se empezaron a construir algunas edificaciones en altura, destinadas a oficinas y negocios, pero que, al ser más bien un caso aislado, configuraron una ciudad de baja densidad conformada en su gran mayoría por viviendas unifamiliares.

Continuando con el análisis comparativo de la reglamentación propuesta por Brunner en 1934, esta tenía muy bien definido el modelo morfológico ideal para la edificación de urbanizaciones residenciales. Este modelo a pesar de ser rígido en algunos aspectos, también proporcionaba al propietario o constructor, cierta libertad en el diseño de la vivienda. Este margen permitía al conjunto algo de heterogeneidad que también era deseable por Brunner, por considerarlo mucho más estético, a fin de lograr un conjunto urbano con diversidad de soluciones arquitectónicas siempre y cuando hubiera cierta armonía general. En contraposición, se encontraba la vivienda “tipo” que correspondía a unidades de vivienda de iguales características arquitectónicas y que consideraba solo apropiadas, para alojar obreros y trabajadores de bajos recursos, toda vez que el modelo típico tendría menores costos, por la eficiencia de los recursos correspondientes al diseño y la construcción. Aquí, la concepción de modelo, no solo estaba referida a la tipología, sino también a un modelo a seguir en una concepción positivista, es decir una vivienda ideal.

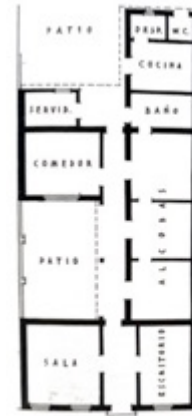
Sin duda, la reglamentación buscaba un modelo ideal de edificabilidad que estaba basado en un equilibrio entre economía, higiene y artisticidad. En primera instancia establecía, restringir el ancho mínimo del lote, buscando con ello que en el caso de viviendas de construcción continua, cerrada, la vivienda tuviera buena aireación e iluminación por los dos frentes de la casa, en contraposición de los lotes que se venían desarrollando en la ciudad, que eran angostos y producían una vivienda muy desfavorable en términos de iluminación y aireación, aspecto considerado como antihigiénico.



Modelo con
dimensiones tipo A



Modelo con
dimensiones tipo B



188 PLANTA DESFAVORABLE DE LA CASA HABITACION DE UN SOLO PISO EN EDIFICACION CONTINUA

Ilustración 247. Comparación de modelos de lotes anchos y angostos donde se evidencia las condiciones favorables en materia de iluminación para el tipo A y desfavorables para el B por tener menor superficie de fachada hacia el exterior.

Ilustración 248. Ejemplo de vivienda en lote angosto presentado por Brunner en el Manual de Urbanismo.

Como ya hemos visto, la ciudad de finales del siglo XIX y principios del XX, estaba afectada por la insalubridad producto del desaseo y el hacinamiento. En ese contexto numerosos estudios indicaban que la luz solar y el aire eran beneficiosos para mejorar la salud de los enfermos al servir como desinfectantes naturales y tener el poder de erradicar bacterias. En este orden de ideas, tener un ambiente salubre, solo era posible mediante una hábitat que permitiera la entrada de aire y buena iluminación natural. Por esta razón, una calle angosta como lo eran las calles del casco tradicional colonial, eran consideradas inadecuadas por no permitir una buena aireación y la entrada de luz solar dentro de la edificación. Así mismo, las nuevas urbanizaciones producto de la expansión de la ciudad durante las primeras tres décadas del siglo XX, se construyeron con calles mucho más amplias e incluso, este recurso fue vendido como una de las ventajas que se promovían por quienes promovían estos desarrollos urbanos. Sin embargo, la mayoría de promotores inmobiliarios, subdividían las manzanas en lotes angostos para poder obtener mayor provecho del predio que se iba a urbanizar. Como resultado, las viviendas ocupaban todo el predio con poca superficie de fachada para su iluminación, situación que era solucionada con un patio interior que de todas maneras no lograba resolver el problema, porque sus dimensiones no eran suficientes para dar aire e iluminación a la edificación. Sobre el particular Brunner anotaba lo siguiente:

El tamaño excesivo de nuestras manzanas ha producido su división en lotes de poco frente y extenso fondo, sobre los cuales es posible realizar edificaciones con extensión suficiente sobre espacios abiertos que permitan la más completa acción de la luz solar. (BRUNNER, 1939, p. 81)

Sin embargo, tener lotes muy anchos era considerado desfavorable desde el punto de vista económico, por requerir vías más largas, así como redes de acueducto de mayor longitud, lo que repercutiría en el aumento de costos de construcción y menor productividad del terreno debido a su menor edificabilidad. En la propuesta de Brunner, se evidencia esta reflexión y por ello se puede explicar que la restricción en el ancho del lote, es menor para los barrios obreros (10 a 12 metros), mientras que era mucho más restrictivo para urbanizaciones ubicadas en donde el valor del suelo era más alto (18 a 22 metros), como en los barrios Rosales y Quinta Camacho. Adicionalmente, consideraba que el ancho del lote, producía ciertos ritmos en el conjunto urbano, lo cual debía ser estudiado desde el punto de vista estético y así generar un ancho ideal de lote para la construcción.

Otro elemento nuevo para el urbanismo bogotano y que se introduce dentro de la reglamentación, es la obligación de dejar antejardín, deber que no se encontraba presente en las normativas anteriores. Para Brunner, el antejardín tenía por objetivo aumentar el ancho de la calle para mejorar la entrada de luz y aireación a la edificación, lo que a su vez lograría una mejor iluminación de las fachadas, que era considerado deseable desde el punto de vista higiénico para el hábitat de la casa. Otra función del antejardín, era poner a los moradores de la vivienda en contacto directo con la naturaleza, y aumentar la independencia del interior con respecto de la calle como una forma de aislamiento. Adicionalmente, tenía un fin estético, al lograr una mejor visualización del cuerpo de la edificación desde la calle y la ornamentación de la vivienda por medio de un jardín y en esa medida lograr una imagen de ciudad de aspecto rural, que para ese momento era considerada como bella en oposición, a la de la ciudad industrializada que carecía de elementos naturales.

El antejardín entonces se reglamentaba mediante el retroceso del paramento hacia la calle, que según Brunner podía ser variable en las distintas calles de un barrio o una urbanización, posibilitando con ello, variar el aspecto de las mismas, y de esta manera ofrecer a los compradores de lotes, libertad en cuanto a la ubicación de la casa respecto de la calle.

En ese sentido podía prescribirse una distancia fija, por ejemplo de 5 u 8 metros para el tramo principal del frente de fachada; y tramos parciales de la misma, retirados a mayor distancia. Sin embargo, si se trataba de edificación continua o la par, los propietarios tenían la obligación de seguir la línea de construcción de los lotes vecinos en una longitud determinada para cada caso, quedando en libertad de cambiar la línea del frente en el resto de su lote, siempre de acuerdo con las demás. Esta medida, tenía por objetivo que el plano de fachadas del conjunto de una calle, se realizara de manera continua y sin

que quedaran a la vista, muros sin trabajar o culatas como se le denomina en la actualidad, definiendo así un principio estético de gran importancia.

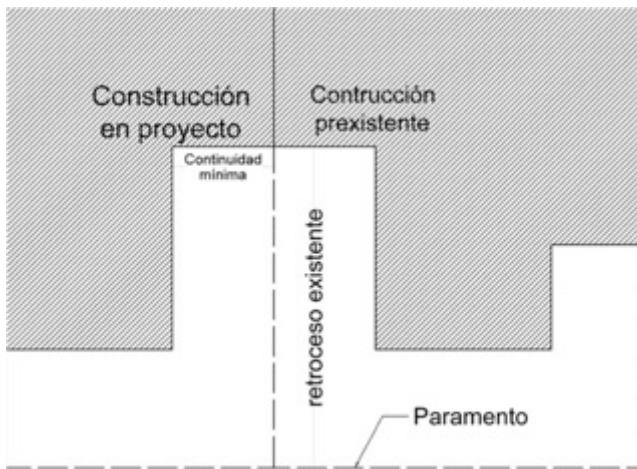


Ilustración 249. Continuidad del retroceso entre construcciones vecinas. Elaboración propia basado en los textos del Manual de Urbanismo. (BRUNNER, 1945)

Sin embargo, la obligación de antejardines, en todas las calles de un barrio, podría producir un aspecto monótono del conjunto. Por consiguiente el deber de dejar antejardín estaba predeterminado por la norma, de manera diferente en cada calle, para lo cual esta venía acompañada de un perfil transversal que debía ser consultado por el interesado en el desarrollo de un lote.

Las disposiciones relacionadas con el paramento, estaban relacionadas con un principio estético que buscaba lograr por una parte, continuidad en el conjunto de fachadas de una calle, pero al mismo tiempo variedad, al tener diferentes planos que podían ir retrocediendo o avanzando logrando dinamismo, y evitando así, la monotonía que suponía una línea continua de fachada.

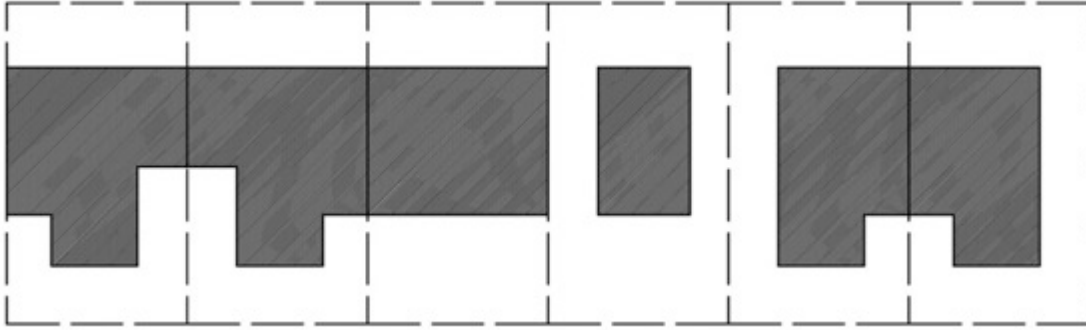


Ilustración 250. Variedad y dinamismo del conjunto de casas de lotes continuos con diferentes configuraciones de edificación en términos de aislamientos y retrocesos.



Ilustración 251. Ejemplo de variedad y dinamismo que se buscaba en el conjunto de urbanización residencial en el barrio Palermo.



Ilustración 252. Ejemplo de variedad y dinamismo que se buscaba en el conjunto de urbanización residencial en el barrio Palermo.

Por esta razón era permitido tener tres tipos de construcciones; aislada (a), continua cerrada (c.c.c.) o a la par (p) y algunas combinaciones de estas dos últimas, siempre y cuando no se excediera en cada calle un máximo de construcción continua que era establecido para cada urbanización. (por ejemplo para el caso del barrio Palermo, la distancia máxima de construcción continua no podía superar los 50 metros.

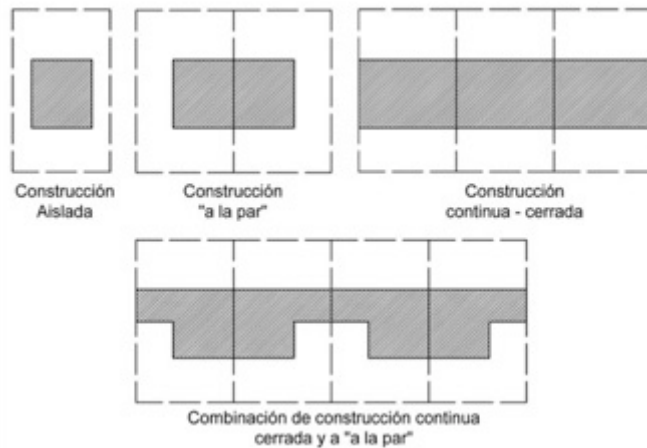


Ilustración 253. Tipologías de construcción según la reglamentación propuesta por Brunner para urbanizaciones en Bogotá. 1934.



Ilustración 254. Vista de una vivienda aislada en el Barrio Quinta Camacho



Ilustración 255. Vista de viviendas a la par en el Barrio La Magdalena



Ilustración 256. Vista de un conjunto de casas dispuestas en construcción continua, cerrada.

Estos tipos de construcción era modelos ideales dependiendo el nivel socioeconómico de los moradores que habitarían la urbanización, siendo para el caso del obrero, la construcción continua y para el caso de habitantes con alto nivel de ingresos el aislado, sin que fueran obligatorios. (Solo para el caso de viviendas ubicadas en sectores de altos ingresos, no se permitía la construcción continua). Para los casos de vivienda a la par y aislada, se definieron también asilamientos respecto de la construcción vecina que fueron establecidos de manera diferencial para cada urbanización. Como se puede observar, existía una gran variedad de posibilidades para la disposición de las viviendas dentro del lote, pero siempre guardando armonía dentro del conjunto de la fachada de manzana sobre una calle. Este aspecto armónico se puede resumir en el logro de un conjunto con las siguientes características, según lo establecido por Brunner en el Manual de Urbanismo:

- *Aspectos y perspectivas favorables de los grupos o de las filas de casas en general; la formación arquitectónica de cada edificio el cual debe ser en todo sentido acabada vista desde la calle; admitiendo grupos de casas juntas, caso en el cual deben formarse proporciones afines y en el mismo estilo arquitectónico.*
- *Posibilidades para la formación corpórea de las casas, en contraposición a la formación anticuada por fachadas asiladas.*
- *Buena visibilidad desde el frente de la casa hacia fuera, asegurándole vistas agradables en toda dirección.*
- *Fácil conservación de los frentes y muros de cada casa dentro del propio lote, evitando partes, fajas o rincones estrechos mal ventilados que puedan originar humedad constante.*

- *Murallas cerradas sobre el lindero del lote vecino que no pueden revertirse o separarse sino desde este último, se dispondrán únicamente en aquellas partes en la que la reglamentación obliga al vecino a taparlas por su propia construcción. (BRUNNER, 1940, p. 52)*

Como se puede observar, lo que se buscaba era que cada cuerpo de la casa individual pudiera ser entendido como un elemento independiente de los demás, pero armónico dentro del conjunto evitando eso si dejar a la vista culatas o muros divisorios.



Ilustración 257. Ejemplo del modelo urbano que promovía Brunner, donde la unidad de vivienda se identifica como un elemento autónomo, en el cual es posible apreciar el volumen y las características arquitectónicas de la vivienda como un objeto independiente pero a la vez armónica con las construcciones vecinas. Barrio La Magdalena.



Ilustración 258. Vivienda en el barrio La Magdalena

En conclusión, la reglamentación propuesta por Brunner, además de considerar aspectos relacionados con la **higiene y la economía**, guardaban un **interés estético preponderante** e incluso se podría llegar a afirmar, que detrás de las normativas existía un interés más de orden artístico que funcional. Se podría decir también, que la reglamentación era en si misma, una **solución de diseño arquitectónico urbano**, a través del cual se resolvían necesidades funcionales y económicas, pero que sin lugar a dudas, tenía una **intencionalidad estética**, dimensión que posiblemente, fue desechada en las normativas que se establecieron posteriormente.

En cuanto al trazado urbano para los proyectos de urbanización, casi como en otros que desarrolló durante su estadía en Bogotá, tales como parques y planes de ensanche, tenían una clara influencia de los principios promovidos por “City Beautiful Movement” (Movimiento de Ciudad bella), el cual privilegiaba dentro de sus enunciados teóricos, la utilización de líneas curvas para los trazados de calles, que según sus partidarios, a través de los cuales se lograban visuales cerradas, consideradas mucho más atractivas, que la perspectiva infinita que ofrece la calle recta, propia de la trama urbana tradicional,

la cual se valoraba como rígida y sin interés estético. La influencia de City Beautiful en el trabajo de Karl Brunner se inició luego de un viaje a Estados Unidos (visitando las ciudades de Nueva York, Boston, Filadelfia y Washington), que realizó justo un año antes de llegar a Colombia en 1933, donde conoció la labor realizada por la “Federal Housing Administration” y que según Andreas Hoffer (2003, p. 121), promovía el Movimiento de “City Beautiful”, en las soluciones formales de sus propuestas de urbanización.

“City Beautiful” no sería la única fuente de influencia para Brunner en la definición de sus planteamientos. El movimiento de Ciudad Jardín, iniciado por Ebenezer Howard (1850 – 1828) quien consolidó sus ideas en Londres en una publicación de 1903 y que fueron seguidas por Raymond Unwin (1863 – 1940) y Barry Parker (1867 – 1947), quienes extenderían el movimiento por Europa, durante las tres primeras décadas del siglo XX, y serían también fuente de inspiración para Brunner. No obstante, tal vez, quien haya tenido una mayor influencia conceptual en Brunner haya sido Camilo Sitte y la “Städtebau” (urbanismo) alemán, quienes a partir de la publicación del libro “Construcción de ciudades según principios artísticos” iniciarían un movimiento, que según muchos autores, sentó las bases del urbanismo moderno, a través de planteamientos teóricos y conocimientos sistemáticos, que se enfocaban en la arquitectura como disciplina principal de la construcción de ciudad y la promoción de un renacer artístico que se oponía al desarrollo urbano derivado de la industrialización y su inherente introducción del capitalismo y sus dinámicas individualistas y pragmáticas.

La evidencia de la influencia de estos movimientos, en los planteamientos urbanos aplicados por Brunner, en los trabajos realizados para Bogotá y en otras ciudades, se encuentra expresado en la integración de la dimensión estética y formal como elemento importante para abordar el problema del desarrollo urbano, sin desatender, aspectos como lo económico, lo social y la higiene. Muestra de ello, son los planteamientos, presentados en el Manual de Urbanismo⁷⁷, elaborado por Brunner entre 1938 y 1940 y que en principio tenía por objetivo, servir como herramienta pedagógica para la enseñanza del urbanismo. El manual se dedica a exponer los temas que componen “la ciencia, la técnica y el arte del urbanismo”, según palabras del mismo autor.

⁷⁷ Brunner elaboró tres manuales de Urbanismo. El primero de ellos dedicado a la Vivienda y el saneamiento que fue publicado en 1939. El segundo presenta lineamientos y casos de estudio relacionados con edificación, urbanización y vitalidad urbana; el cual fue publicado en 1940. El tercer tomo que no llegó a publicarse, aborda los problemas de la zonificación, los espacios verdes, los aeropuertos, el arte y el urbanismo.

Brunner aborda cada uno de los temas siguiendo una misma estructura, en la que en primer lugar plantea una problemática asociada a la construcción de la ciudad, para luego darle solución a través de principios técnicos y de estética, ejemplificaciones realizadas por diferentes urbanistas en otras ciudades, entre los que se incluyen casos provenientes de su propia experiencia. Generalmente los casos que presenta contienen conceptos formales que proviene de los movimientos de “City Beautiful”, “Garden City Movement” y otros movimientos urbanísticos asociados de origen europeo.

El Manual de Urbanismo de Brunner, presenta en su primera parte, una disertación teórica acerca del urbanismo denominada “Síntesis”, en la cual en primer lugar, hace una breve descripción de la evolución del urbanismo, centrada en hacer una crítica al urbanismo que se empezó a desarrollar durante la segunda mitad del siglo XX en todo el mundo, producto de la introducción del capitalismo derivado de la industrialización y que llevo a que la ciudad fuera un espacio solo pensado desde la productividad y no desde el ser humano. Prosigue, recalcando, el papel que tuvieron algunas corrientes de pensamiento como la iniciada por Camilo Sitte, que en oposición a el urbanismo de trazado reticular, promovía un resurgimiento artístico a través del estudio de la composición de las calles de la ciudades antiguas, que se consideraban mucho mas ricas en valores paisajísticos y en esa medida mucho más humanas. Más adelante, Brunner defiende la idea de que el urbanismo no solo debe promover formas o morfología urbanas determinadas, sino que debe suplir necesidades sociales, entre ellas la higiene urbana y al mismo tiempo entender las dinámicas económicas surgidas a partir del capitalismo y que en el plano del urbanismo, se traducían en un equilibrio entre aprovechamiento económico por edificabilidad, cesión de áreas y construcción de equipamientos para el bienestar público, sin desatender lo estético y la artisticidad de la ciudad.

Vale la pena resaltar que la morfología y la forma urbana, no parecen ser su principal preocupación, de hecho en los manuales, se evidencia un especial énfasis en que el urbanismo sea una solución a los problemas sociales especialmente el de la vivienda para obreros. Sumado a esto, el manual incluye herramientas de gestión para el financiamiento y otros conceptos como la sociografía, el desequilibrio social, los trámites burocráticos, así como asuntos relacionados con la metodología para el estudio de la ciudad donde incluye la utilización de estadísticas y el uso de aerofotografías. Sin embargo, la preocupación por lo estético y la morfología urbana, son preponderantes a lo largo del escrito, en el cual, el

problema de la ciudad no solo puede ser atendido con soluciones de tipo sociológico, y económico, sino que también tiene un fin artístico, la ciudad como una obra de arte.

“El conjunto de un sector urbano consiste en la suma de edificios y jardines, de sus vías, plazas, parques, puentes, etc., que son todas una obra de arte. Lo más lógico es que un conjunto urbano perfecto sea igual a una obra de arte y, correspondiente a su naturaleza compleja, una obra de arte de categoría superior. Siendo esto así, no puede extrañar que el solo dibujo lineal de una urbanización perfecta revele algo del valor artístico de la obra futura misma, así como el dibujo lineal de una escultura o de una fachada refleja también el valor artístico original”.
(BRUNNER, 1940, pp. 96-97).

De esta manera el trazado urbano es el reflejo de un organismo social y en esa medida el proyectista de un barrio independiente debe tener conciencia de que está concibiendo algo como un hogar para una comunidad humana; tiene que agrupar las casas y componer estos grupos formando manzanas y calles, para que todo aquello, junto con los demás edificios, constituya parte de una ciudad. El urbanista debe idear sus planos por unidades de bloques, calles, por vistas y por el conjunto, empeñándose en elegir ciertos lugares apropiados para acentuar, como el remate de una perspectiva, las intersecciones importantes y los puntos de cierta elevación.

Vale la pena detenerse aquí para analizar el urbanismo que desarrolló Brunner en Bogotá. En primer lugar se podría decir que el arquitecto austriaco fue pionero en intentar hacer un “urbanismo científico” como se le reconocería más tarde a la nueva generación de urbanistas que seguían los preceptos de Le Corbusier y que en Colombia conformaron un asociación denominada, el grupo Proa. El mismo Brunner, reconocía su trabajo y el del urbanista en general, como un trabajo de orden científico en la medida en que una serie de conocimientos entorno al estudio de la ciudad, eran previamente sistematizados de manera teórica, para en un momento posterior, ser llevados a la práctica. Para Brunner, personajes como Camilo Sitte habían abierto ese camino mediante principios conceptuales para la construcción de la ciudad. El manual de Urbanismo de Brunner es prueba fehaciente del espíritu científico que esta nueva corriente de pensamiento promovía, al presentar principios técnicos y estéticos para la construcción de la ciudad.

Al final Brunner, hace un trabajo epistemológico del urbanismo demostrando que el proceso de planeación y construcción de la ciudad, es el resultado del estudio de los problemas de la ciudad vista desde tres dimensiones, lo sociológica – económica, técnica

– constructiva y estética – artística, que deben ser tratadas de manera equilibrada sin que una tenga una más peso que otra. A continuación se transcribe la distribución de materias para el estudio de la ciudad según Brunner:

“ A – Política y Sociología Urbana – Problemas de orden económico – social, administrativo y de legislación.

1- Política de desarrollo urbano

2- Política vial y de comunicaciones urbanas.

3 - Fomento de la habitación popular.

4 – Higiene social urbana.

5 – Fisiología y sociología urbanas, topografía, estadística y catastros.

6 – Legislación de las construcciones urbanas y de urbanización, inclusive estudios sobre avalúos, impuestos y financiamiento del desarrollo urbano.

B – Técnica del urbanismo. – Ingeniería urbana.

7 – Urbanización de terrenos, trazado y perfiles de vías.

8 – Vías subterráneas e instalación de subsuelo: agua, alcantarillado, conducciones.

9 – Construcción de habitaciones y poblaciones.

10 – Áreas verdes, parques paseos públicos, canchas de deporte, etc.

11 – Estaciones y líneas ferrocarriles, ferrocarriles metropolitanos etc.

12 – Planificación de ciudades, regularización y ensanche.

C - Arte urbano. –Arquitectura urbana, problemas estéticos.

13- Creación plástica de la ciudad moderna.

a) Construcciones monumentales y conjuntos de edificios.

b) Calles y plazas.

c) Parques (arquitectura paisajística)

d) Estructura arquitectónica de poblaciones y de las ciudades.

14 – Historia del arte urbano

15 – Conservación de monumentos y parques.

Como se puede observar, Brunner, le dio gran importancia a la sistematización del conocimiento urbano y la promoción de la disciplina del urbanismo como un problema racional y científico. Por lo anterior es interesante reflexionar sobre los ataques y críticas que hicieron las nuevas generaciones al trabajo de Brunner, quienes tildaron sus planes urbanos, como “planos criminales”, de urbanismo feudal” que representaba el “apogeo del desorden y el desatino”.

Las críticas fueron directas sobre la persona de Karl Brunner, a quien además lo señalaban como responsable del “desorden” de la ciudad. “Las calles bogotanas fueron anchas pero se estrecharon... las calles bogotanas fueron rectas pero se torcieron... Estas calles torcidas y enrevesadas están trazadas y construidas en el terreno más plano de Bogotá. Ningún obstáculo o impedimento se oponía a un trazado recto”. Los epítetos tomaron incluso un desagradable tono personal: “Para colmo de males, y como en el país de los ciegos el tuerto es rey, cayeron las riendas de nuestro urbanismo infantil



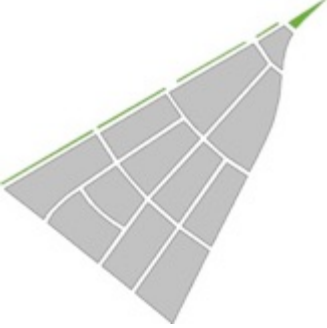

en manos de un profesor vienés, cuyo criterio estaba supeditado por el deseo de agradar a sus transitorios superiores (...) y de ahí salió, como es natural, el más curioso engendro producido nunca por la escuadra y el compás (...) el Plano de Bogotá Futuro". (SERRANO, 1950; ARANGO, 1989, p. 231).



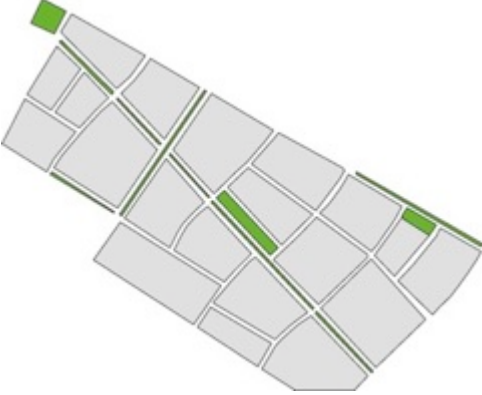


Es evidente que los ataques a Brunner, solo se explican en el enfoque con el que la nueva generación examinaba el urbanismo que desarrolló Bruner en Colombia, el cual solo se centró en lo morfológico y su rechazo a todo aquello que tuviera que ver con lo antiguo, la decoración y la artísticidad de la ciudad; que no era mas que el reflejo de un debate que se daba en las esferas de la teoría arquitectónica, entre la ornamentación y la funcionalidad, y que fue acogida por el urbanismo mediante el funcionalismo, que sería la base de la arquitectura moderna. El funcionalismo saldría victorioso de aquel debate, imponiéndose en todo el mundo incluido Bogotá, donde aquella pretensión de hacer de la ciudad una obra de arte, sería desechada, optando por una ciudad diseñada para el automóvil y para la productividad.



Por fortuna, la huella del trabajo de Brunner, no siempre fue descalificada del todo. Varios hechos urbanos construidos en Bogotá y otras ciudades, son hoy en día, parte del patrimonio cultural tangible de la ciudad, a través de normas que buscan conservar estos lugares por sus valores arquitectónicos, urbanos e históricos.




Si bien existen una infinidad de publicaciones dedicadas al trabajo de Brunner, como el realizado por el arquitecto vienés Andreas Hoffer (Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina - 2003) y una exposición que se realizó en el Museo de Arte Moderno en Bogotá en 1989 (Karl Brunner. Arquitecto Urbanista 1887-1960. La construcción de la ciudad como espacio público), aun falta por explorar y profundizar sobre la obra dejada por este arquitecto. Un ejemplo es el inventario de los hechos urbanos que aun se mantienen producto de su trabajo en la ciudad, el cual es incompleto. La historiografía urbana de Bogotá, da cuenta de muchos de ellos, sin embargo al revisar estas fuentes, se evidencia que esta tarea no se ha realizado de manera completa y profunda, lo que abre una puerta de investigación interesante, que puede servir de herramienta de conocimiento del trabajo de este arquitecto.



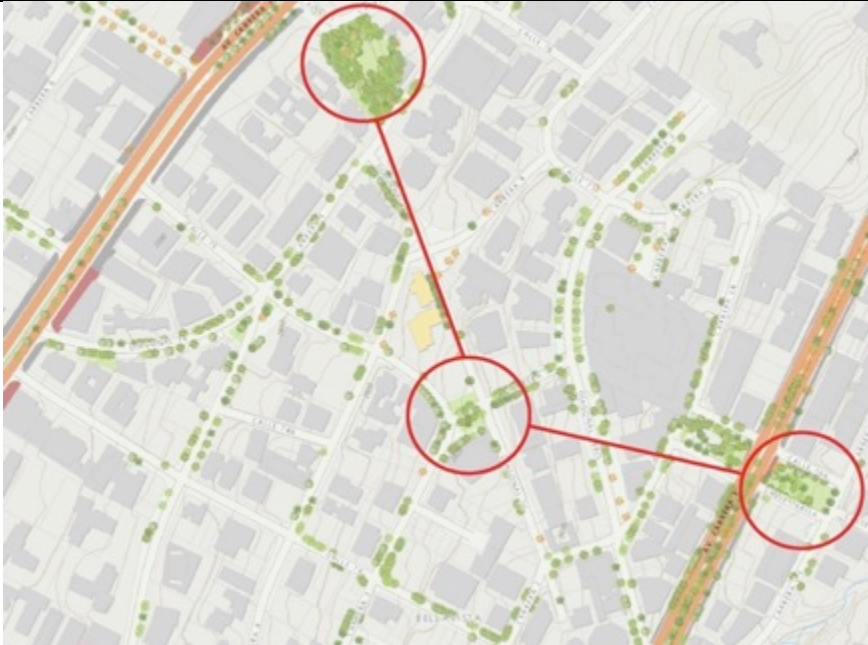
A continuación se presentan algunos hechos urbanos en los cuales Brunner participó de manera activa en su concepción, seleccionados por tener materializaciones que aun se conservan en la ciudad, y por ser representativos de su obra.

Hechos urbanos	Barrio Santafé	
Fotografías	 <p data-bbox="548 663 959 709">Ilustración 259. Vista de la calle 23 con carrera 16 A.</p>	 <p data-bbox="987 663 1401 709">Ilustración 260. Vista hacia el norte de la carrera 16 con calle 23</p>
Localización	Sector comprendido entre las calles 22 y 26 entre carreras 17 y Avenida Caracas	
Descripción	<p data-bbox="548 783 959 1115">Sector oriental del Barrio Santa Fe, es el único sector construido del proyecto de ensanche Occidental dentro del Plan de regularización para Bogotá (1934), el cual estaba propuesto como una zona industrial especializada con el propósito de evitar que la tendencia de las empresas industriales llegaran a diseminarse. (BRUNNER, 1945).</p> <p data-bbox="548 1146 959 1297">El inicio de su construcción fue a partir de 1937. Este barrio fue uno de los primeros donde aparecieron apartamentos compactos, vivienda – taller- y vivienda comercio.</p>	 <p data-bbox="987 1110 1401 1157">Ilustración 261. Esquema conceptual del trazado urbano. (Estado actual)</p> <p data-bbox="987 1188 1401 1398">El sector norte fue modificado para dar paso al interconector vial de Transmilenio de la calle 26 con Avenida Caracas. En la actualidad hace parte del sector de interés cultural con desarrollo individual. Decreto 190 de 2004 (artículo 25)</p>
Planos del proyecto y/o Localización	 <p data-bbox="548 1782 1401 1829">Ilustración 262. Detalle del plano de la Secretaría de Obras Públicas de Bogotá. 1938 donde parece el la Urbanización Santa Fe. Fuente: (1938, 2015)</p>	

Hechos urbanos	Barrio El Retiro	
Fotografías	 <p>Ilustración 263. Vista del parque en la calle 82 con carrera 9.</p>	 <p>Ilustración 264. Vista de calle 82 con carrera 10</p>
Localización	Sector comprendido entre la calles 81 y 85 y careras 7ª y 15.	
Descripción	<p>Urbanización de vivienda particular. (1935). Sin declaratoria de interés cultural.</p> <p>Se destaca la diagonal que atraviesa el barrio en el sentido oriente occidente, que se configura como la avenida principal del barrio y que tiene como remate un parque en el extremo occidental. A través del recorrido se abren pequeños parques en algunas de sus calles. En el sentido transversal (sentido norte sur) las calles tiene formas sinuosas. En general, es una zona con muchas zonas verdes y arborización.</p>	 <p>Ilustración 265. Esquema Conceptual del trazado urbano. (Estado actual)</p>
Planos del proyecto	 <p>Ilustración 266. Plano Urbanístico del Barrio El retiro. S.f. Fuente: (UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA)</p>	
Plano de Localización	 <p>Ilustración 267. Detalle del plano de Bogotá. 1938. Secretaría de Obras públicas Municipales. Fuente: (UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA)</p>	



Hechos urbano	Barrio Bosque Izquierdo	
Fotografías	 <p data-bbox="548 674 1086 699">Ilustración 268. Vista de la calle 26A con carrera 4ªA.</p>	
Localización	Sector comprendido entre las calles 26 bis y 26 B entre carreras 5ª y Avenida Circunvalar (carrera 3ª)	
Descripción	Urbanización de vivienda particular. (1936). Fecha aproximada de inicio de construcción. (1941) Sin declaratoria de interés cultural	
Planos del proyecto	 <p data-bbox="548 1339 961 1409">Ilustración 269. Detalle del plano de Urbanístico del Barrio Bosque Izquierdo. 1936 Fuente: (BRUNNER, 1940)</p>	<p data-bbox="972 1203 1408 1409">Ilustración 270. Recorte del periódico El Tiempo del 9 de marzo de 1941.</p>

Hechos urbanos	Barrios San Luis y el Campin
Fotografías	 <p data-bbox="548 674 1154 699">Ilustración 271. Vista de la Transversal 21 Bis con diagonal 59</p>
Localización	Sector comprendido entre las calles 53 y 63 entre la transversal 28 y Avenida Caracas (carrera 14)
Descripción	Urbanización de vivienda particular. (1936) Sin declaratoria de interés cultural
Planos del proyecto	 <p data-bbox="548 1381 1409 1455">Ilustración 272. Detalle del plano de Urbanístico de los Barrios el Campin y San Luis. 1936 Fuente: (BRUNNER, Manual de Urbanismo. Tomo II. Edificación, Urbanización y Vialidad Urbana, 1940)</p>
Plano de Localización	 <p data-bbox="548 1843 1409 1896">Ilustración 273. Detalle del plano de Bogotá. Secretaría de Obras Públicas Municipales. 1944. (1944., 1944)</p>

Hechos urbanos	Parque de la Urbanización Rosales	
Fotografías	 <p data-bbox="490 600 927 653">Ilustración 274. Vista del parque hacia el oriente.</p>	 <p data-bbox="954 600 1395 653">Ilustración 275. Vista del parque desde la carrera 5ª</p>
Localización	Localizado en la calle 77 ente carreras 6ª y 5ª	
Descripción	Parque público. (1937). Sin declaratoria de interés cultural. Se presume que los demás parques del barrio también fueron diseñados por Brunner por tener características similares. En el mismo sentido, se plantea como hipótesis que estos parques hacían parte de un pequeño sistema de parques que estarían interconectados.	
Plano de Localización	 <p data-bbox="490 1497 1354 1577">Ilustración 276. Plano del barrio los Rosales donde se enmarcan los parques. Fuente: Cartografías de Bogotá. (2017)</p>	

Hechos urbanos	Barrio el Centenario	
Fotografías	 <p data-bbox="414 567 893 640">Ilustración 277. Vista de una vivienda en estado de deterioro, pero en donde se aprecia algo de cómo era el barrio en sus orígenes.</p>	 <p data-bbox="917 567 1396 640">Ilustración 278. Vista de la calle 24 sur con transversal 23</p>
Descripción	 <p data-bbox="414 955 893 1018">Ilustración 279. Vista de una vivienda en el barrio Centenario. Fuente: (BRUNNER, 1940)</p>	 <p data-bbox="917 955 1396 1018">Ilustración 280. Vista de una vivienda en el barrio Centenario. Fuente: (BRUNNER, 1940)</p>
	 <p data-bbox="414 1354 893 1428">Ilustración 281. Planta de la edificación con cuatro unidades de vivienda. Fuente: (BRUNNER, 1940)</p>	 <p data-bbox="917 1354 1396 1428">Ilustración 282. Planta de la Urbanización. Fuente: (BRUNNER, 1940)</p>
	<p data-bbox="414 1438 893 1785">Barrio de Vivienda Obrera (1938). El planteamiento urbano buscaba que cada una de las viviendas tenga una pequeño huerto propio para el cultivo de legumbres y crianza de animales domésticos, que servía para ayudar al sostenimiento de la familia que la habitaba. En materia vial también se buscaba disminuir costos de urbanización, mediante un trazado de vías con un ancho destinado al tránsito vehicular y otras calles más angostas destinadas al tránsito de peatones y carretas y que servían de acceso a las viviendas.</p>	<p data-bbox="917 1438 1396 1785">Los lotes se encontraban agrupados en 4 unidades y en el centro se encontraba la edificación que a su vez estaba dividida en 4, con acceso independientes pero con algunos muros compartidos. El resultado era una edificación aislada con iluminación por todas las fachadas y que tenía en su frente un espacio verde destinado a la pequeña granja. La vivienda presentaba un diseño con los espacios mínimos pero que permitan solucionar las necesidades básicas del hogar, a fin de disminuir costos de urbanización.</p>

Hechos urbano	Monumento a Alexander Von Humboldt	
Fotografías	 <p data-bbox="431 653 1055 678">Ilustración 283. Vista del Monumento a Alexander Von Humboldt</p>	
	 <p data-bbox="431 1003 1055 1024">Ilustración 284. Vista del Monumento a Alexander Von Humboldt</p>	
Localización	Parque Humboldt. Ciudad Universitaria- Frente a la Facultad de Ciencias.	
Descripción	<p data-bbox="431 1056 1385 1381">El conjunto compuesto por un jardín de planta rectangular el cual se configura por medio de muros y arcadas de diferentes altura en tres de sus lados. El lado restante esta la vía de circulación de la ciudad Universitaria. Este espacio se asemeja a una construcción o una casa sin muros, cuya fachada principal es un pórtico que marca el acceso mediante una arcada que sobresale mediante un arco de medio punto. En otro de sus lados se encuentra el elemento principal que esta compuesto por vario muros de diferente altura y donde se encuentra montado, en el eje central, un medallón con el rostro Humboldt en bajo relieve. Al costado derecho se encuentra un texto en bajo relieve, que conmemora la obra del personaje. El jardín esta compuesto por varias materas de piedra que se encuentran plantadas con especies florales. En el jardín también se encuentran arboles de bajo porte que se encuentran podados. Este bien no tiene declaratoria de interés cultural, ni se encuentra en los inventarios del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.</p>	
Planos del proyecto	 <p data-bbox="431 1661 833 1730">Ilustración 285. Localización del parque de Humboldt, donde se localiza el monumento a Humboldt.</p>	 <p data-bbox="860 1661 1385 1730">Ilustración 286. Localización del parque de Humboldt, donde se localiza el monumento a Humboldt.</p>

Hechos urbano	Mobiliario urbano del Paseo Bolívar
<p>Fotografías</p>	 <p>Ilustración 287. Vista del mirador ubicado en la avenida Circunvalar</p>
<p>Localización</p>	<p>Avenida Circunvalar (carrera 3 este) con calle 25 (aprox.)</p>
<p>Descripción</p>	<p>El conjunto compuesto una construcción de piedra de forma hexagonal sin cubierta. Este elemento hacia parte del mobiliario que se construyó para el Parque del Paseo Bolívar. Estos bienes no tiene declaratoria de Interés cultural.</p>
<p>Planos del proyecto</p>	 <p>Ilustración 288. Localización del unos de los miradores que hacia parte del Paseo Bolívar. Fuente: Googlemaps (2017)</p>

Como se puede observar, el trabajo de Brunner en Bogotá, comprendió la elaboración de normativas urbanas, planes de ordenamiento, diseño urbano, diseño de mobiliario, diseño de edificios públicos y privados y monumentos, lo cual demuestra su versatilidad y manejo de todos los temas relacionados con la construcción de la ciudad. Pero aun más importante, que su trabajo fue el producto de la aplicación de unos principios teóricos y sistemáticos, lo cual hace de su trabajo una fuente de conocimiento, que merece la pena estudiar para replantear la construcción de ciudad que se hace hoy en día.

Un hecho urbano que representa muy bien los planteamientos y principios promovidos por Brunner en Bogotá, es el Barrio Palermo, debido a que su participación en la construcción de este barrio, fue no solo la de diseñador, sino que también elaboró una reglamentación exclusiva para su desarrollo. Adicionalmente, es una muestra del trabajo que Brunner realizó para el desarrollo urbano de Bogotá en la década de 1930.



Ilustración 289. Localización del predio donde se construiría el barrio Palermo en el Plano de la ciudad de Bogotá. 1932. Levantado por la Sección de levantamiento de la Secretaría de Obras Públicas. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

Orígenes del barrio Palermo

Bogotá en 1930, era una ciudad que se había desarrollado, durante las tres primeras décadas, de manera dispersa y sin continuidad, dejando como resultado barrios aislados y vacíos urbanos entre una y otra urbanización. Como se observa en el plano de 1932, el

área que ocuparía el actual barrio Palermo, se encontraba libre, como resultado del desarrollo aislado que había tenido la ciudad durante las tres primeras décadas. Por el oriente se encontraba el Ferrocarril del Norte. Por el norte los barrios Quesada y la Constructora. Por el sur el predio limitaba con el Barrio Santa Teresita y por el occidente zonas sin urbanizar. Todos estos barrios con una estructura urbana diferente que provenía de diferentes momentos del desarrollo urbano de Bogotá.

El predio donde se construyó Palermo, tiene origen en la subdivisión de La Quinta la Merced⁷⁸, propiedad de la señora Isabel Malo de Nieto, quien heredó esta propiedad de su padre, Arturo Malo O`Leary, al momento de su muerte, luego de su subdivisión, dentro del proceso de sucesión de su padre. En 1926, se efectuó la separación de sus bienes con el señor Francisco Nieto, para constituir la sociedad Dávila, Holguín & Lievano, quien desarrollaría la primera etapa de la Urbanización del Barrio Santa Teresita. Posteriormente, en 1932 aparece la firma Tulio Ospina y Cía., que mas adelante sería Ospinas y Compañía, quien gestionaría⁷⁹ el desarrollo urbano del Barrio Palermo. Para entonces, Karl Brunner era el director del Departamento de Urbanismo que dependía de la Dirección de Obras Públicas de Bogotá. Entre muchas de las acciones que realizó se encontraba la de participar en los diseños para la edificación de nuevas urbanizaciones, los cuales eran acordados con los propietarios y empresarios inmobiliarios entre quienes se encontraban los del barrio Palermo. Este hecho evidencia el rol que jugó Brunner, como Jefe del Departamento de urbanismo de la alcaldía, en el que no solo tuvo las tareas de planeamiento de la ciudad y el estudio de la legislación de las urbanizaciones, sino que fungió las veces de curador urbano, al participar del diseño de algunas urbanizaciones, participación que en el caso de Palermo, al parecer tuvo un proceso de concertación con los urbanizadores y promotores de este barrio.

Para el barrio Palermo, Brunner propuso trazados urbanos con calles curvas, y diagonales, que buscaban por una parte dar un carácter diferente a la nueva urbanización, pero al mismo tiempo continuidad a las calles de los barrios adyacentes,

⁷⁸ La quinta de La Merced limitaba hacia el norte con la quebrada que separaba las tierras de Chapinero Centro; por el sur con el río Arzobispo, por el oriente con el camellón (carrera 13), y por el occidente con tierras de la Hacienda El Salitre. La división de esta quinta dio origen a fincas a partir de las cuales se forman los barrios Palermo, Santa Teresita, Belalcázar y Sucre.

⁷⁹ Las firmas constructoras no compraban al propietario el terreno para urbanizar, sino que tenían un papel de agenciamiento, es decir que se encargaban de adelantar el trámite ante el municipio para la aprobación de los planos y promover la venta de los lotes. Una vez aparecía un interesado, el negocio de compra se realizaba entre el propietario del terreno y el comprador, sin que en este contrato interviniera la firma constructora. Posteriormente, el nuevo propietario realizaría el proyecto de construcción de su casa con la constructora.

logrando con ello tejer y coser la estructura urbana del sector que se encontraba interrumpida, a causa de los vacíos urbanos que había dejado el desarrollo urbano, durante las tres primeras décadas del siglo XX. De esta manera lograba romper la monótona retícula existente, y al mismo tiempo, otorgaba cierta continuidad a la estructura urbana del sector.



Ilustración 290. Detalle del Plano de 1932. Superposición del diseño urbano elaborado por Brunner para el Barrio Palermo sobre el plano de 1932. Fuente: elaboración propia sobre el plano de 1932.

Brunner describe los lineamientos de diseño empleados en Palermo:

“El trazado del barrio Palermo obedeció al deseo de darle su estructura propia y característica y de independizarlo de los sectores adyacentes al norte y sur, de categoría distinta; como eje fijos hubo que considerar la prolongación de una Avenida Diagonal (A – B), y una futura arteria (C – D). Las manzanas residenciales se agrupan sobre un parque y ambos lados de la avenida central de la urbanización (E – F). (BRUNNER, Manual de Urbanismo. Tomo II. Edificación, Urbanización y Vialidad Urbana, 1940)



Ilustración 291. Plano de diseño urbano del Barrio Palermo 1935. Fuente: (BRUNNER, Manual de Urbanismo. Tomo II. Edificación, Urbanización y Vialidad Urbana, 1940)

El diseño del trazado urbano, se enmarca dentro de los planteamientos del movimiento urbanístico desarrollado en Europa y Norteamérica, denominado Ciudad Jardín y que plantea el uso de formas sinuosas e irregulares en combinación con geometrías radiales, que buscan producir calles con perspectivas cerradas, una heterogeneidad de espacios, que permitieran dar un carácter único e identidad particular al conjunto urbano. La configuración urbana que planteaba la Ciudad Jardín, estaba inspirada en los trazados medievales de las ciudades europeas, que tenían calles y plazas con formas irregulares y curvas, producto de la espontaneidad del desarrollo urbano, pero que para los urbanistas de finales del siglo XIX y principios de siglo XX, eran consideradas como bellos. Esta espacialidad urbana de la ciudad antigua, era susceptible de ser emulada en la expansión de la ciudad, pero en un entorno más abierto, de baja densidad habitacional, que permitiera el contacto de la naturaleza, como respuesta de tipo higiénico a la ciudad consolidada, que presentaba problemas de hacinamiento e insalubridad, derivados de los

efectos de la inmigración y crecimiento urbano que trajo consigo la industrialización que se venía desarrollando a lo largo del siglo XIX.



Ilustración 292. Trazado típico de la urbanización de la Ciudad Jardín. Hampstead, Londres. Fuente: (BRUNNER, 1940, p. 83)



Ilustración 293. Aerofotografía que muestra la urbanización de Hampstead en Londres. Fuente: Google Maps (2018)

Andreas Hoffer (2003) en su libro sobre Karl Brunner, describe el proceso de diseño del barrio Palermo de la siguiente forma:

“Los proyectos para la planeación urbana de Bogotá presentan su concepción de la ciudad como un organismo compuesto. En vez de la continuación de la monótona superficie característica de la traza reticular intentó enramamientos de cuya suma se tejieron entre si todo el complejo urbano. (...)

Como ejemplo de una de las primeras planeaciones detalladas del Plan de Desarrollo Urbano de Bogotá, el barrio Palermo de 1934 está determinado por el cubrimiento del río Arzobispo, que se dio generando variaciones de la retícula. El ancho en malla de nueva retícula diagonal se tomaría del contexto urbano existente y se ajustaría a él, y los límites formales se ilustraría por medio de manzanas irregulares y por medio de cortes transversales de las calles. El colegio y el parque conformarían la infraestructura necesaria, de manera que el barrio funcionaría como un microorganismo dentro de sus propias fronteras permeables”.

Con base en el trazado urbano, el diseño fue completado mediante una reglamentación particular para el barrio Palermo, que especificaba los anchos de vías, antejardines y en general la edificabilidad del desarrollo urbano. Como ya vimos en un apartado anterior, esta reglamentación hacía parte de un conjunto de normativas particulares para 20 urbanizaciones, que concretizaban los principios urbanísticos propuestos por Brunner y que principalmente estaban influenciados por el movimiento de “Ciudad Jardín” y de “City Beautiful”. A continuación se transcribe la reglamentación completa para el barrio Palermo.

“REGLAMENTACIÓN DE LA EDIFICACIÓN EN LOS TERRENOS COMPRENDIDOS ENTRE LA AVENIDA CARACAS Y LA CARRERA 17, CALLES 45 Y 47”

1) *En las manzanas comprendidas en la región aprobada, entre las carreras 14 y 17 y entre las calles 45 y 47, deben tener lotes una anchura mínima como se indica en seguida:*

- a.) *En la avenida 47 entre carreras 15 y 16-A y la Avenida 45 entre carreras 15-A y 16-A como también en la carrera 16, una anchura mínima de 14 metros;*
- b.) *En las demás vías de la región una anchura mínima de 16 metros.*

2) *La altura máxima de las edificaciones será generalmente de dos pisos y sólo se admitirán construcciones de tres pisos, cuando se trate de lotes de una anchura de 20 metros o más.*

3) *Los edificios tendrán un carácter residencial y sólo se admitirá la disposición de almacenes para el abastecimiento de los menesteres de las casas residenciales del sector.*

4) *La línea de edificación hacia la calle (o sea la línea del paramento) puede ser el límite del lote o una línea retirada, dejando así el antejardín hacia la calle. El jardín será obligatorio en las calles cuyos perfiles transversales tengan indicado dicho jardín y tendrán el mínimo exigido en el perfil. Se le permitirá la construcción de partes sobresalientes dentro del área del antejardín hasta una extensión de 6 metros cuadrados.*

5) *Las edificaciones se permitirán en forma continua-cerrada (fig. 2) (1) o en construcción a la par (construcciones semiaisladas Fig. A) o en forma aislada (fig. 3 B.) o en combinación de los sistemas anotados. El cambio de un sistema a otro se hará de modo que no quede a la vista una muralla cortafuego. (fig. 4).*

6) *Si se trata de edificación continua o a las par, los propietarios tienen que seguir la línea de construcción de los lotes vecinos en una longitud de 4 metros, quedando en libertad de cambiar la línea del frente en el resto del lote, siempre de acuerdo con las demás disposiciones de esta reglamentación.*

7) *La edificación continua se permitirá solamente en una longitud de 50 metros máximo, y de modo que las edificaciones extremas del grupo presenten laterales.*

8) *Las construcciones aisladas tendrán entre sus fachadas laterales y el lindero del lote vecino una distancia mínima:*

- a.) *De 3.50 metros en vías enumeradas en inciso 1) parágrafo a) y*
- b.) *De 4 metros en las demás vías.*

La misma distancia se exigirá en las construcciones semiaisladas entre las fachadas laterales y el lindero correspondiente. Las disposiciones antes mencionadas se aplicarán también a edificios domésticos, incluso garajes, salvo que estos se encuentren a una distancia de 10 metros o más de la línea de paramento. (En caso de que se trate de edificios anexos de esta clase y de un solo piso, retirados a una distancia mayor de la indicada de la vía pública, se permitirá su colocación colindante al lote vecino) (fig. 6.)

9) *Para lograr un aspecto armónico de este sector de la ciudad, de situación preferente, se tendrá en cuenta un tipo homogéneo de cercas; para este fin se recomienda a los propietarios o constructores que limiten la altura de la cerca, si se trata de murallas o de pilares para verjas de madera o hierro, a 2 metros, que dispongan la altura del zócalo macizo (para verjas) a 60 centímetros. Fig. 7B. Se recomienda en los antejardines prescindir de cercas o construirlas en forma de verjas bajas entre postes, con la altura máxima de 80 centímetros.*

10) *Con el objeto de que en este barrio residencial queden a la vista los jardines desde la calle, solo se permitirán las cercas en forma de muralla cerrada cuando se trate de lotes de 20 metros de frente y únicamente en una longitud máxima de la mitad del frente; en este caso se aplicará, el sistema moderno español o colonial, en donde el resto se construye con zócalo pilares y verjas.*

11) *Las carreras, calles y avenidas comprendidas en el sector en cuestión, tendrán los perfiles que se indican en el plano aprobado de la urbanización.*

12) *Los lotes señalados con H ambos lados de la avenida 46 y con un área 4.947 metros cuadrados, se ceden al municipio con la condición que sean destinados a parque público y edificios escolares. La ejecución del parque público, en un área aproximadamente de 2.500 metros cuadrados y en acuerdo con el departamento de urbanismo, quedará a cargo del urbanizador*

13) *Los dueños de la urbanización están obligados a dar a conocer la presente reglamentación a las personas que compren lotes, pues solamente se darán demarcaciones a quienes cumplan con todos los requisitos exigidos....(BRUNNER, 1934, pp. 61 - 62)*

Esta reglamentación solo cubría el sector comprendido entre la carrera 14 (actual Avenida Caracas) y la Carrera 17, lo que permite pensar que desde un principio el barrio estaba planeado para ser desarrollado por etapas. Sin embargo, muy posiblemente esta reglamentación sirvió para el desarrollo de los sectores que se desarrollaron después de la primera etapa. Por otra parte el diseño del trazado urbano propuesto por Brunner no fue ejecutado en su totalidad, particularmente el sector correspondiente al occidente de la carrera 22, el cual se realizó de manera diferente. De igual manera se omitieron algunos elementos como el separador de la avenida 46 en el sector comprendido entre las carreras 17 y 22 y en otros casos se añadieron algunas calles, pero en general se puede decir que se mantuvo la propuesta morfológica de trazado urbano y los principios con los que se concibió la reglamentación propuesta por Brunner. En 1934 los propietarios cedieron los predios del parque al municipio mediante escritura No. 1290 del 22 de mayo de 1934. Se desconoce si el diseño del parque, tuvo también la participación de Brunner, pero muy seguramente lo hizo, teniendo en cuenta la injerencia que tenía para este momento y el diseño del mismo, que en términos generales cumple con los principios estéticos promovidos por Brunner.

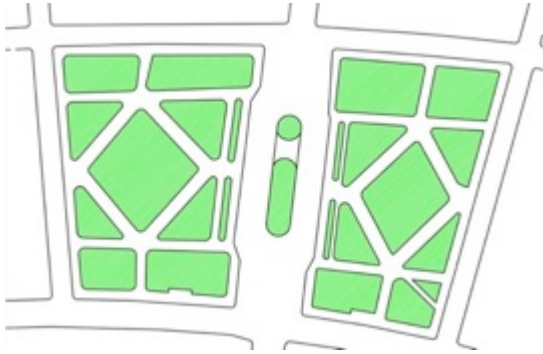


Ilustración 294. Planta del parque del barrio Palermo..



Ilustración 295. Aerofotografía de 1936 donde se muestra el desarrollo del barrio Palermo y la planta del trazado urbano. Se observa que para esta fecha ya se había construido el parque y algunas viviendas del sector oriental del barrio.

El barrio se desarrolló por etapas. Una primera etapa comprendida entre la carrera 14 y la transversal 17, que se desarrolló entre 1934 y 1938, una segunda etapa que se desarrollaría entre 1938 y la década de 1947 en el sector comprendido entre la carrera 17 y carrera 22; y una tercera etapa comprendida entre la carrera 22 y 24 que se desarrollaría después de 1948.



Ilustración 296. Etapas de desarrollo del barrio Palermo

Vale la pena aclarar, que el desarrollo en cada uno de estos sectores se realizó de manera paulatina, debido a que el modelo de gestión de desarrollo del suelo, consistía en la construcción de edificaciones individuales, de manera tal, que en muchos casos, algunos predios quedaron vacantes y fueron edificados en una etapa posterior. Por esta razón, la fecha de construcción de las edificaciones en cada sector es bastante variable, encontrando construcciones colindantes de diferentes momentos y lenguajes

arquitectónicos. En este contexto, la manera de gestionar la urbanización se resolvía mediante un modelo, en el que el propietario del terreno a urbanizar, se asociaba con estas empresas constructoras, para lotear el terreno y posteriormente desarrollarlo. En esta asociación, el empresario no vendía los lotes, sino que el negocio de compraventa se hacía directamente entre el propietario del terreno y el comprador del lote. En ese orden de ideas, el rol que desempeñaba el empresario, era el de gestionar la aprobación de los planos urbanos, ante la alcaldía y posteriormente construir y diseñar las viviendas, que eran realmente su negocio. En el caso del barrio Palermo, el empresario fue Tulio Ospina y Cía. S.A. quien desarrolló la primera etapa entre 1935 y 1939, fecha en la cual, la empresa fue adquirida por Ospinas y Cía.⁸⁰. Sin embargo, no fue el único constructor del barrio Palermo, otras firmas de arquitectura también construyeron edificaciones y viviendas en este sector, quienes en algunos casos compraban los lotes para construir una o dos casas, para luego venderlas una vez estuvieran finalizadas. En otros casos, la firmas constructoras se asociaban con algún propietario de uno o varios lotes, para construir un pequeño conjunto con el propósito de hacer negocio, pero quien hacía la inversión era el propietario y no el constructor.



Ilustración 297. Recorte del periódico El Tiempo, del 2 de octubre de 1943.

⁸⁰ “El proyecto de urbanismo y parcelación de este barrio fue ejecutado por la Urbanizadora Palermo S.A., cuya junta directiva estaba constituida por los socios Bernardo Pizano, Lucio Zuleta, Mariano Ospina Pérez, Tulio Ospina & Cía., Arturo de Brigard Ortiz (1890-1958) y su señora Beatriz Malo Tanco de Brigard”. (DELGADILLO & CÁRDENAS, 2011, pág. 57)

Primera etapa. 1934 – 1938



Ilustración 298. Detalle del plano de Bogotá 1938, donde se observa el desarrollo del Barrio en su primera etapa y el espacio sin desarrollar donde se instalaría temporalmente la Exposición Nacional del IV Centenario de 1938. Fuente: (1938 P. T., 2017)

Esta primera etapa, el barrio se desarrolla entre las carreras 14 y Transversal 17 y entre las calles 45 y 48. Se caracteriza edificaciones ubicadas de manera aislada, en lotes con grandes dimensiones y de proporciones mas o menos cuadradas, destinadas al uso residencial. Las proporciones y dimensiones del loteo de este sector, son bastante variables, sin embargo se puede observar un patrón que consiste en lotes más grandes sobre las avenidas y vías principales, mientras que en calles más alejadas a estos ejes, se observan lotes de menores proporciones y de forma más alargada (mayor fondo que frente). Estas características, permiten colegir que existía el propósito de tener lotes de diferentes precios y en esa medida, diferentes tipos de familias según su nivel socioeconómico.



Ilustración 299. Patrón de loteo en la primera etapa del barrio Palermo.

La arquitectura con que se desarrolló esta primera etapa, esta caracterizada por edificaciones que reflejan la transición que vivía la arquitectura colombiana en la década de 1930, que venía dejando atrás el lenguaje republicano para dar paso al modernista. En ese proceso aparecieron dos tendencias, ambas concebidas como modernas por quienes las promovieron y siguieron⁸¹. La primera, caracterizada por la adopción de lenguajes arquitectónicos producto de la influencia de los nacionalismos europeos, (“revivals” o también denominados historicistas y nacionalistas). Por otra parte, una tendencia que seguía el estilo internacional, que ya había aparecido de manera experimental en el ámbito internacional, promovido en principio, por la escuela de la Bauhaus en Alemania. En Bogotá, como en otros países, en los desarrollos urbanos residenciales, predominaría la adopción del primero, y para otras construcciones, tales como edificios de apartamentos, oficinas y de equipamientos se preferiría el segundo. En el caso del barrio Palermo como en otras urbanizaciones de la misma época, en un principio se optó por el revival español o neocolonial, muy seguramente por las raíces culturales con el país ibérico; sin embargo en poco tiempo esta tendencia fue cambiando y la preferencia estuvo dada por el tudor inglés, el cual se impondría en Bogotá. A pesar que el desarrollo del estilo inglés en Bogotá tuvo un gran impacto, resulta interesante observar, que en realidad estuvo vigente por corto tiempo, tan solo un poco más de una década. Este hecho refleja el prolífico desarrollo inmobiliario que tuvo la ciudad durante la década de los treinta y que dejó una gran huella del estilo inglés en Bogotá, dada la cantidad de urbanizaciones y barrios que se desarrollaron en Bogotá con edificaciones de este estilo.

Esta tendencia “revivalista”, que había nacido en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX, a partir de un movimiento artístico, literario y de pensamiento centrado en ideales historicistas y nacionalistas, buscaba recrear las formas del pasado, como una forma romántica y de oposición hacia el pragmatismo y la globalización, que traía la revolución industrial. Esta tendencia fue evolucionando, y a finales del siglo XIX, y las primeras décadas del siglo XX, surgen otros movimientos derivados otros movimientos como el de “Art nouveau” y “Arts and crafts”, que se enfocarían en lo artesanal y las técnicas tradicionales. Este movimiento tendría un impacto en la arquitectura que se orientó en el uso de materiales como el ladrillo, la madera y la piedra, buscando dar una imagen rústica y de formas naturales, que refleja la ideología de este movimiento, caracterizado por el rechazo de las formas de producción en serie. Estas ideologías

⁸¹ Un ejemplo de esto, es el propio Brunner, quien consideraba que su trabajo y planteamientos pertenecían a la ciudad moderna.

estarían en consonancia con el pensamiento urbanístico que planteaba ideas similares de retorno hacia la ciudad del pasado y la bondades del ambiente campestre y que se consolidaría en el modelo de “ciudad jardín” y posteriormente “City Beautiful” ampliamente difundidos y extendidos en el mundo occidental.



Ilustración 300. Vista de la arquitectura del barrio “jardín” de Freshfield, creado en 1934 en Formby, un pueblo cercano a la ciudad industrial de Liverpool. Fuente: Google Maps, 2018.



Ilustración 301. Vista de la arquitectura del barrio Golders Green del municipio londinense de Barnet desarrollado en 1928. Fuente: Google Maps, 2018.



Ilustración 302. Vista de una calle en el barrio de Golders Green en el distrito de Barnet de Londres, construido a partir de 1909 y reconocido por ser un suburbio típico del movimiento de urbanístico de la “Ciudad jardín” que se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX movimiento liderado por Raymond Unwin. Fuente: Google Maps, 2018.

En Latinoamérica y Norteamérica, se adoptarían estos movimientos de una manera mas bien literal y como una moda, empleando recursos formales prácticamente copiados de los modelos europeos. Sin embargo, hay que decir que en un segundo momento, los arquitectos en cada país y ciudad, realizarían una reinterpretación de estos lenguajes, dando lugar a arquitecturas particulares. Adicionalmente, cada ciudad, acogió ciertos elementos que fueron reproduciéndose de mayor forma, dando lugar a una identidad propia, como en el caso de Bogotá, que tuvo una preferencia por el tudor Inglés y el uso del ladrillo. Sobre el particular, es importante decir que en Bogotá, el uso del ladrillo no era nuevo, y ya era un material de uso común en la construcción, desde finales del siglo XIX, debido a las facilidades para su producción, dado que las materias primas para su elaboración, se encontraban a la mano en los cerros de la ciudad; y por otra, a que la mano de obra para la construcción con este material, era barata y por tanto viable desde el punto de vista económico. Sin embargo, lo novedoso y considerado moderno, fue el uso de este material sin recubrimiento y expuesto en las fachadas, dando lugar a un uso frecuente, que se convertiría muy rápidamente en una de las característica tipológicas del estilo “inglés” en Bogotá. La adopción de este mismo estilo en otras ciudades del continente, el uso del ladrillo no fue tan frecuente y generalizado como en Bogotá,

convirtiéndose así en parte de la identidad arquitectónica de la ciudad y de esta manera, un lenguaje arquitectónico propio.



Ilustración 303. Calle de Viña del mar en Santiago de Chile. Fuente: Niccontreras, Wikimedia Commons, 2012.



Ilustración 304. Casa de las Gárgolas en Santiago de Chile, construida en 1929. Fuente: Anderson Sevelion, Wikimedia Commons, 2012



Ilustración 305. Casa de don Cayetano Blanco Vigil construida en 1936 en el barrio de Polanco de Ciudad de México. Fuente: <https://grandescasasdemexico.blogspot.com.co>. Recuperado diciembre de 2017.



Ilustración 306. Vista de una edificación estilo Tudor en la Avenida Arequipa con 2 de mayo en Lima Perú. Fuente: Google Maps. (2018)



Ilustración 307. Vista de una edificación estilo Tudor en la Avenida "Petit Thouars con Girón Hernán Velaverde en Lima Perú. Fuente: Google Maps. (2018)



Ilustración 308. Vista de una vivienda de estilo Inglés tudor en la calle Madre de Dios en el Cercado de Lima, Perú. Fuente: Google Maps. (2018)

En este orden de ideas, en Bogotá se empezaría a configurar un patrón de lenguaje, producto de la repetición en la selección del gran repertorio de formas y recursos arquitectónicos que presentaba este estilo, que sumado a la estructura urbanística, también particular, dieron lugar a una imagen que empezaría a identificarse como propia. Las edificaciones con estilo tudor en Bogotá, fueron un poco más sencillas, se caracterizan por volúmenes fraccionados de base rectangular, dispuestos de manera vertical, con cubiertas a dos aguas de gran pendiente. La composición de fachada predomina la verticalidad y la asimetría, en la cual generalmente sobresale un plano con remate triangular que proporciona la forma típica de vivienda. En muchos casos este plano es trabajado mediante enlucido de color claro, en el cual se deja al descubierto un falso entramado de madera que recuerda los sistemas de postes y vigas de la

arquitectura medieval europea. Las esquinas y algunos vanos son trabajadas con cambios de material o color para dar la impresión de cuñas de piedra. Los dinteles de los vanos son realizados mediante arcos generalmente tudor, privilegiando la verticalidad sobre la horizontalidad.



Ilustración 309. Vista de una fachada característica del estilo Tudor en el Barrio Palermo



Ilustración 310. Vista de una fachada característica del estilo Tudor en el Barrio Palermo

Como ya se anotó, a pesar del predominio del estilo inglés, también se presentaron, aunque con menor frecuencia, otros estilos que como el tudor, son producto de la adopción de nacionalismos europeos. Uno de ellos fue el estilo español o neocolonial, que en realidad era más un pseudo estilo español, creado por las tendencias arquitectónicas internacionales, que tuvieron un gran auge en el sur de los Estados Unidos entre 1925 y 1930, reinterpretando las formas de la arquitectura española del barroco, en combinación con formas moriscas propias de la colonia islámica en la península ibérica, dando como resultado un repertorio formal *sui generis*, mas bien alejadas de las que le dieron inspiración. Vale la pena decir también, que en otras ciudades latinoamericanas como Lima, este estilo tuvo una mayor presencia, que la que tuvo en Bogotá, muy seguramente por razones de tipo cultural.



Ilustración 311. Vista de una fachada característica del estilo español o neocolonial en el barrio Palermo.



Ilustración 312. Vista de una fachada característica del estilo español o neocolonial en el barrio Palermo.

Adicionalmente, de manera aislada aparecieron edificaciones de estilo internacional, proveniente de los primeros años del movimiento moderno, impulsado principalmente por la escuela de la Bauhaus alemana. En este caso las edificaciones, se caracterizan por volúmenes geométricos, articulados por líneas curvas, remates rectos, con muy poca decoración y terminados de fachada con enlucido de color blanco. Como resultado, el conjunto arquitectónico estaría compuesto por un predominio de edificaciones de estilo revival, en su mayoría Tudor inglés y algunas edificaciones que presentaban el estilo internacional, no obstante, todas consideradas por quienes las proyectaron y vivieron, como arquitectura moderna. Al final de la década, aparece un lenguaje arquitectónico producto de la combinación de elementos del estilo Inglés, con formas propias de la arquitectura modernista, dando como resultado una arquitectura un tanto ecléctica y que empezó a ser denominada con nombres como “estilo tudor moderno”, “estilo neo georgiano”, y “estilo español moderno”, entre otras denominaciones.



Ilustración 313. Fotografía de 1930, vista, de oriente a occidente, de la actual (2017) Diagonal 40A Bis (más conocida como calle 39), con Avenida Caracas. En la fotografía se observa la presencia de los dos estilos, revivalista inglés y el internacional.

A continuación se presenta una muestra representativa de las edificaciones que aparecieron en el sector donde se desarrolló la primera etapa del barrio, clasificada según lenguajes y estilos arquitectónicos:



Ilustración 314. Localización de la muestra de edificaciones que aparecieron en la primera etapa de desarrollo del barrio (1934 – 1937)



Ilustración 315. Mosaico de fotografías de la arquitectura existente en Palermo proveniente de la construcción de la primera etapa del barrio Palermo. Las fechas de la edificaciones se obtuvieron a través de la consulta de las licencias de construcción que se encuentran en el fondo de la Secretaría de Obras Públicas del Archivo Distrital de Bogotá.

Segunda etapa. 1938 – 1947

Esta etapa se inicia con un hecho singular dentro del desarrollo de la urbanización, cuando se realizó en sus predios la “exposición del IV centenario de Bogotá en 1938.

“Durante la presidencia del Dr. Eduardo Santos en el año 1936, el Barrio Palermo fue escenario de la exposición del IV Centenario, la cual estaba dividida en tres sectores: agrícola, pecuario e industrial. Este espacio que para la época se encontraba en construcción por parte de la urbanizadora Opinas y Cía., S.A., fue escogido por su estratégica localización, no tan cerca al centro como el Barrio Santa Fe ni tan alejado como el Barrio Quinta Camacho.

Organizada espacialmente en un globo de terreno de 60.000 metros cuadrados, sobre un eje central que partía del Parque Palermo y remataba en la Escuela Palermo, sobre el cual se encontraba el acceso principal. Un eje transversal organizaba un acceso secundario sobre la Avenida del Hipódromo. Otros ejes transversales ayudaban a delimitar las zonas de exposición para poder diferenciarse las unas de las otras. Tres costados de la exposición estaban definidos por elementos del espacio público: la fachada principal por el parque del barrio, el costado sur por la avenida del Hipódromo y el costado occidental por la carrera 21ª; sin embargo, el costado norte no estaba definido ni delimitado por espacio alguno. Este borde estaba contra los predios en venta de la urbanización y no existía ninguna articulación de carácter urbano que le permitiera un frente.

En cuanto al componente arquitectónico del complejo, se puede resaltar que los pabellones reforzaban la idea urbanística propuesta ya que su disposición reforzaba los elementos ordenadores. Se destaca el uso de la galería como elemento articulador entre el espacio público y el interior de los pabellones los cuales fueron manejados como volúmenes sencillos. La Exposición Nacional del IV Centenario, vista tanto desde adentro como de afuera, maravilló a la numerosa multitud, por la forma como fueron previstos y desarrollados todos los aspectos y detalles desde el punto de vista arquitectónico y urbano. La avenida del Hipódromo atravesaba del suroriente al noroccidente los barrios de Santa Teresita y Palermo. Esta avenida diseñada por el arquitecto Karl Bruner, era amplia, tenía una amplia zona verde central y era el inicio de una traza en forma de abanico que configuraba el barrio Palermo. En la parte media de dicho abanico se abría un inmenso parque dividido en dos, que era el centro de la actividad del barrio. Este parque se convirtió en el vestíbulo de ingreso a la exposición del IV Centenario de la ciudad.

La relevancia histórica de este evento está en que estando localizada en un mismo espacio, esta fue considerada la reunión cultural más grande del país. Es importante resaltar el espíritu de cambio presente en la reforma de la ciudad y del país, con posibilidad de progreso y unidad, con mejoramiento de condiciones de vida y la inclusión de toda la población. Se estima que alrededor de 150.000 visitantes ingresaron a la exposición, cifra alta si se tiene en cuenta que para la época y según el censo del mismo año, la ciudad contaba con 333.312 habitantes.

La exposición tenía una completa muestra en la que se representaba el pasado en la cultura indígena, el presente en la industria pecuaria, y el futuro en las comunicaciones. Todo ello con el propósito de enseñar los beneficios y ventajas de la modernidad. La importancia urbanística de este complejo, construido en tiempo extraordinario, radica en la visión moderna y futurista con las que se empezaba a concebir la vida en la ciudad. El futuro estaba representado en la arquitectura y en la misma configuración urbana de la exposición. Calles amplias, plazoletas y zonas ajardinadas; una exaltación de la vida del suburbio moderno". (RINCÓN & BELTRÁN, 2015, p. 52)

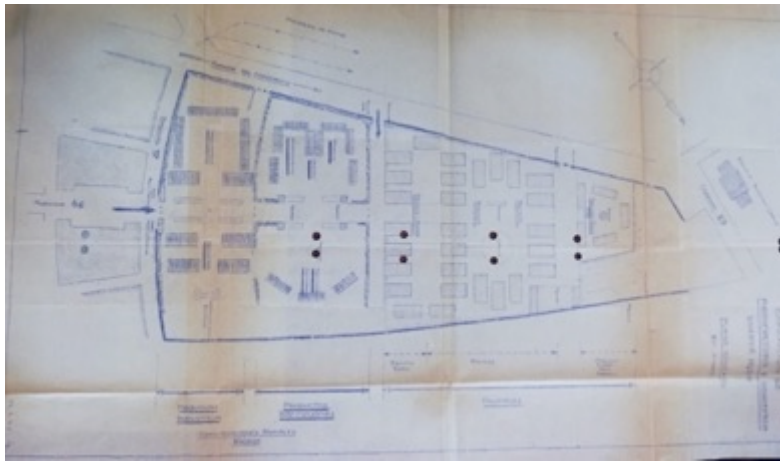


Ilustración 316. Plano que presentó la Junta organizadora de la Exposición nacional del IV centenario de Bogotá, ante Secretaría de Obras públicas para la aprobación del cerramiento del lote.

Luego de finalizada la exposición en 1938, la alcaldía ordenó el desmonte de la infraestructura de la exposición, para dar vía libre a que la urbanizadora Tulio Ospina & Cía., propietarios del proyecto pudiera continuar con el desarrollo del barrio el cual se realizaría en los terrenos que ocupó la exposición. En este periodo se inicia el desarrollo de las manzanas del sector comprendido entre la carreras 17 y 22. Adicionalmente, se consolidan las manzanas de la primera etapa mediante la construcción de lotes que quedaron sin desarrollar.



Ilustración 317. Detalle del plano topográfico de Bogotá de 1944 elaborado por la Secretaría de Obras Públicas Municipales donde se marca el sector que se desarrolló durante la segunda etapa. Fuente: (1944., 1944)



Ilustración 318. Recorte del periódico el tiempo del 13 de septiembre de 1941 donde se presenta aviso comercial de la urbanización Palermo.

Esta etapa se caracteriza por tener un loteo de dimensiones más pequeñas que en la primera etapa, con proporciones más cercanas una relación 2:1, entre su fondo y el ancho. Igual que en el caso anterior, la configuración de loteo presenta una morfología heterogénea y variable. Sin embargo, también se puede identificar un patrón, que responde a lotes de mayores dimensiones sobre las vías mas anchas y principales del

barrio, y lotes más pequeños sobre las vías secundarias. Igual que en el caso de la primera etapa, se puede decir que este tratamiento diferencial buscaba ofrecer diferentes alternativas en términos de precio del suelo, según el poder adquisitivo del comprador. De esta manera se puede inferir que existió una clara intencionalidad para que el barrio tuviera una inclusión social en términos del nivel socioeconómico. Sin embargo, al mismo tiempo es posible que se creara una pequeña segregación social dentro del mismo barrio.



Ilustración 319. Plano de loteo del barrio Palermo donde se marcan las diferentes tipologías de subdivisión predial de la segunda etapa.

Como resultado, los habitantes que ocuparon estos predios, también tuvieron diferentes características desde el punto de vista socioeconómico. Así mismo, la calidad de las edificaciones en términos de la arquitectura, dimensión de espacios, antejardines entre otros aspectos, también fue proporcional al poder adquisitivo de sus propietarios. De esta manera, se puede observar lotes de mayores proporciones en las manzanas del sector norte, que las que se localizan en el sur. En este orden de ideas, se evidencia que el barrio se consolidó como sector de clase media.

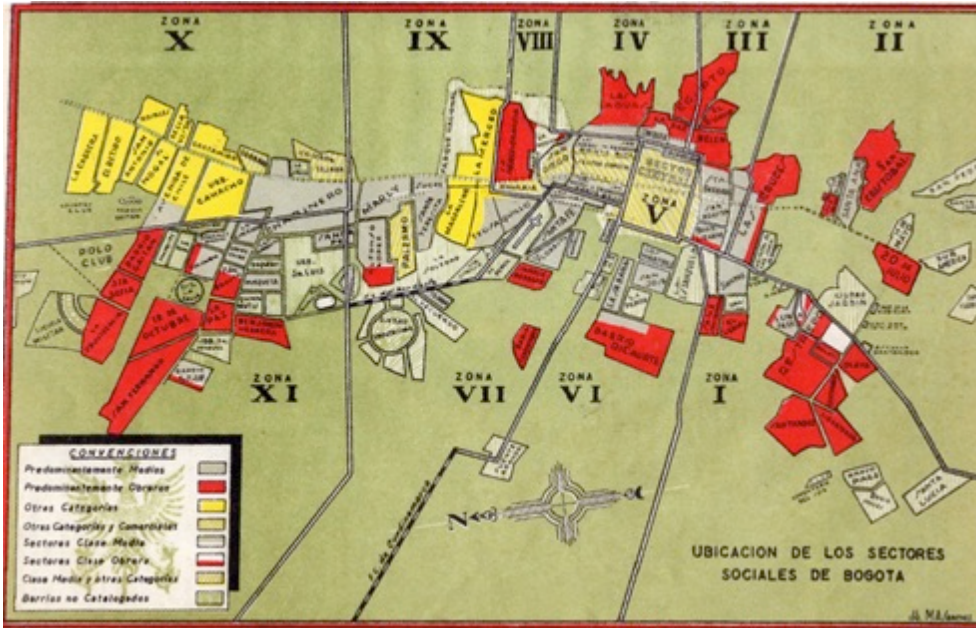


Ilustración 320. Plano de Bogotá donde se ubican los sectores sociales de la ciudad. (1946). Se observa que el barrio Palermo, fue clasificado como de clase media. Fuente: (UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA)

En cuanto a la ocupación se presenta un sistema de construcción continua en el mayor número de predios, con algunas excepciones sobre la transversal 17, donde se presenta una ocupación aislada, que es posible, dadas las dimensiones de los lotes que son de mayor tamaño, y unas proporciones mas bien cuadradas.

En cuanto a los lenguajes arquitectónicos, sigue presentándose, como en la primera etapa, una gran variedad de enfoques estéticos, pero con una prevalencia por las formas inspiradas en el “Tudor” inglés. Sin embargo hay que decir, que los recursos formales literales de este estilo, están menos presentes, tendiendo a eliminar adornos y la preferencia por formas simplificadas. Esto muestra una señal clarísima de la introducción de la arquitectura funcionalista en Bogotá. De hecho, se produce un lenguaje arquitectónico que no se podría clasificar como estilo inglés, ni tampoco dentro del movimiento funcionalista, toda vez que combina recursos provenientes de cada lenguaje. Este lenguaje empezó a ser denominado, “Tudor moderno”, produciendo una arquitectura más original, donde el arquitecto diseñador tenía un poco más de libertad para desarrollar su creatividad. Si bien se presentó un predominio de este estilo, también aparecieron otros que mezclaban lenguajes de otros orígenes diferentes al “tudor” como el Georgiano, francés, español, dando como resultado nominaciones como “francés moderno” y “español modernizado”.



Ilustración 321. Recorte del periódico El Tiempo, del 7 de mayo de 1943.



Ilustración 322. Recorte de periódico El Tiempo, del 4 de junio de 1943.



Ilustración 323. Recorte de periódico El Tiempo, del 26 de marzo de 1943.

Así mismo, aparece un lenguaje que también combina elementos de los “revivals”, pero con un predominio por las formas de la arquitectura modernista, dando como resultado, edificaciones caracterizadas por el uso del ladrillo en la fachada, volúmenes sencillos, cubiertas a dos aguas y ventanas con formas rectangulares sin arcos ni formas curvas. Este último enfoque, se dio con mayor frecuencia en el sector sur y occidental de esta etapa, donde los lotes son de menores dimensiones, que fueron habitados por familias de menor poder adquisitivo que las que se localizaron en el sector norte y oriental, donde se realizaron con mayor frecuencia edificaciones con enfoque estético inspirado en el Tudor Inglés.

De acuerdo a lo anterior, se evidencia una cierta segregación social dentro de los mismo límites del barrio que puede ser leída en el estilo de la edificación. Finalmente, también aparecieron edificaciones con lenguaje modernista, sin ningún recurso relacionado con el tudor, el cual estaba caracterizado por viviendas generalmente en construcción continua, con fachadas realizadas en un solo plano, con predominio de la horizontalidad, sin la presencia de ladrillo y en su lugar aparecen elementos de piedra, materiales como la piedra generalmente pulida. Esta arquitectura, muy seguramente estuvo influenciada por la corriente modernista denominada orgánica y que fue promovida a partir de los trabajos realizados por Frank Lloyd Wright, que se caracteriza por los volúmenes cúbicos y horizontales, construidos en materiales naturales como la piedra y la madera.



Ilustración 324. Vista de una edificación del barrio Palermo que presenta un estilo que se podría denominar Tudor moderno.



Ilustración 325. Vista de dos casas construidas a la par, con un lenguaje que combina elementos que provienen del estilo Tudor y elementos modernistas.



Ilustración 326. Vista de una vivienda que presenta lenguaje modernista.

Un hecho arquitectónico que se destaca en este sector y en esta época es el edificio de apartamentos “Arturo Brigard”, diseñado por José María Montoya Valenzuela. Esta edificación de apartamentos inspirada en el estilo Tudorbethan, sobresale, por ser una de las primeras construcciones de apartamentos que existieron en la zona, que se desarrolló en su gran mayoría mediante vivienda unifamiliar. Adicionalmente, este proyecto se destaca, por estar realizado bajo la inspiración de los lineamientos del estilo inglés campestre, cuando para el momento de su construcción la mayoría de las edificaciones de apartamentos, acogieron el estilo modernista como enfoque estético para su materialización.

De hecho, se podría decir, que es una de las pocas construcciones de apartamentos que presenta este estilo en toda la ciudad. Sumado a esto, el edificio tiene un diseño interesante, por la sobriedad que logró realizar, a partir de un estilo que generalmente era mas bien sobrecargado. Esto evidencia que el arquitecto Montoya, intentó hacer que el edificio se articulara al contexto del lugar, mediante la utilización del mismo lenguaje arquitectónico que presentaban las edificaciones circunvecinas. Al mismo tiempo, puede observarse un intento por integrar algunos principios modernos, mediante una composición de fachada racional.



Ilustración 327. Vista oriental del edificio Arturo Brigard. (1940)

A continuación se presenta una muestra representativa de las edificaciones que aparecieron en el sector donde se desarrolló la segunda etapa del barrio, clasificadas según las tendencias estéticas de la época:

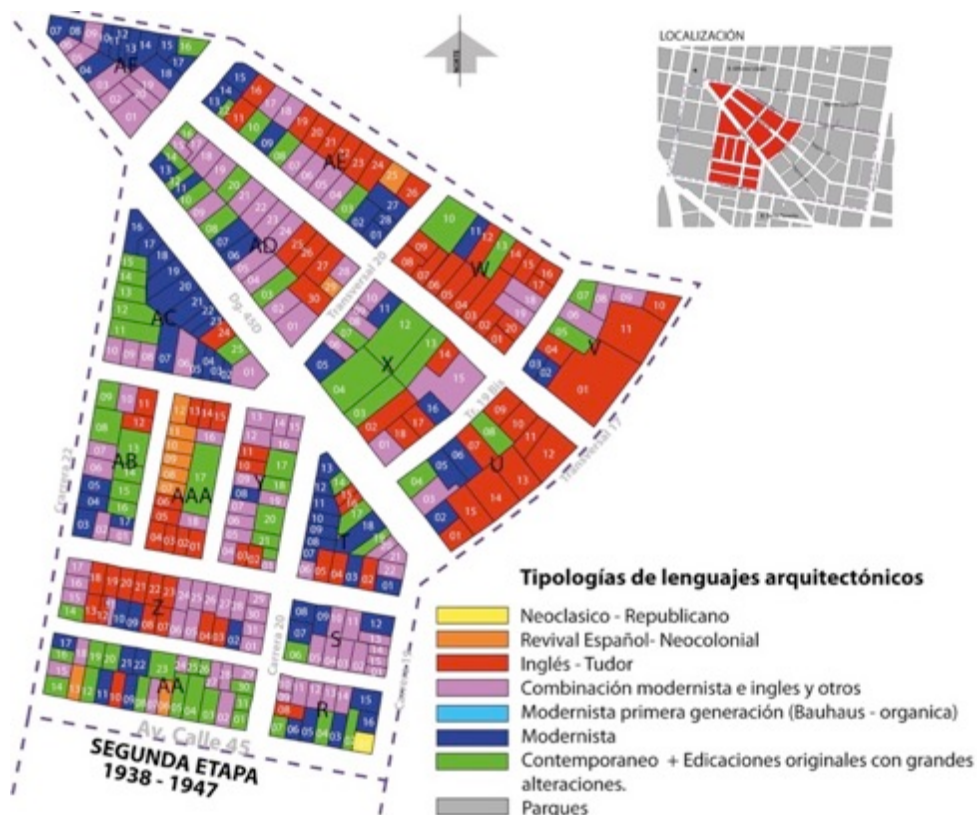


Ilustración 328. Plano de división predial, clasificado según tipologías de lenguajes arquitectónicos.



Ilustración 329. Registro fotográfico de la arquitectura que se observa en la segunda etapa del barrio Palermo. Las fechas de la edificaciones se obtuvieron a través de la consulta de las licencias de construcción que se encuentran en el fondo de la Secretaría de Obras Públicas del Archivo Distrital de Bogotá.

Durante esta época se destaca la construcción en 1940, de la edificación destinada a albergar la comunidad religiosa de las “Madres Esclavas del Sagrado Corazón” y que posteriormente fue adquirida por la Universidad Católica de Colombia, para instalar parte de sus dependencias y salones de clase.

Un hecho importante que se llevó a cabo durante este periodo, es la llegada de habitantes al barrio de origen vasco, que se dio a partir de la Guerra Civil española, que tuvo como consecuencia una gran emigración de ciudadanos vascos hacia muchos lugares del mundo, luego del bombardeo a la población civil de Guernica ocurrida el 26 de abril de 1937, en la llamada Campaña de Vizcaya. En Bogotá, muchos de ellos se ubicaron en el barrio Palermo debido a las relaciones culturales de este barrio con la cultura Vasca. Los propietarios de los terrenos donde se desarrolló el barrio, eran descendientes del general O’Leary (1801 – 1854) y su esposa, Soledad Soubllette Aristigueta (1806 – 1883), quien era de descendencia vasca, e introdujo la

impronta de su cultura en gran parte del territorio colombiano a principios del siglo XIX. Muchos de estos inmigrantes fueron científicos y profesionales que estuvieron ligados a los procesos de modernización del país, incluso algunos de ellos, fueron arquitectos y diseñaron varias viviendas en el barrio Palermo, como Santiago de la Mora (1902 - ?)

Posteriormente, a petición de la comunidad vasca en Bogotá, el Concejo Municipal, mediante el artículo 5 del acuerdo No. 51 de 1945, le asigna el nombre de Guernica al parque del barrio (que había sido construido en 1936), en honor a las víctimas del bombardeo de la ciudad de Guernica. En el parque se instaló el monumento al General O'Leary⁸², elaborado en 1917, quien como ya dijimos, estuvo casado con doña Soledad Soublette Aristigueta de origen vasco y quienes fueron propietarios durante la colonia de la Hacienda La Merced, donde posteriormente se desarrolló el barrio Palermo. Adicionalmente, la firma promotora del barrio, Ospina y Cía. S.A. cuyo fundador fue el ex presidente de la república Mariano Ospina era el hermano de la esposa del señor Placido Malo O'Leary de descendencia vasca y nieto del General O'Leary, quienes eran los propietarios de dichas tierras en este sector de la ciudad. Por consiguiente, se eligió ubicar la escultura correspondiente al mencionado general presidiendo el parque Guernica. (Corporación La Candelaria. 2006)

Vale la pena mencionar aquí, que la relaciones de la cultura vasca con el barrio Palermo continuaron mediante dos hechos urbanos. En 2007, fue instalada una escultura denominada "Clamor a la paz" en el parque Guernica por parte del centro Vasco en Bogotá (Euscal Etxea). La escultura fue realizada por el vasco Xavier Santxotena y donada por a Bogotá con el fin de estrechar las relaciones entre el pueblo vasco y el colombiano.



Ilustración 330. Vista del monumento al general O'Leary. Elaborada por el artista italiano Ugo Luisi en 1917 y emplazada en el Parque del barrio Palermo posiblemente en 1945 cuando se le dio el nombre al parque Guernica.



Ilustración 331. Vista de la escultura Clamor a la Paz del artista vasco Xavier Santxotena. Emplazada en el parque Guernica en 2007.

En 2015, el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, adelantó el traslado y montaje del mural "Reproducción del Guernica" en el parque del barrio Palermo. Esta obra fue donada por la alcaldía del pueblo de Guernica en España, con el fin de conmemorar la memoria de las víctimas de guerra y paz en Colombia. Esta réplica en cerámica del la obra maestra de Pablo Picasso, fue realizada por la artista española Violeta Betolaza Román dentro de su taller en Tricio, España, y terminada en enero de 2011. La obra fue trasladada a Bogotá para su entrega formal en 2013 y fue instalada en el centro de Memoria de Bogotá que se encuentra en el sector del cementerio central, hasta su traslado al parque en 2015.

⁸² El general O'Leary, de origen irlandés, colaboró en la luchas independentistas junto a Bolívar.

Tercera etapa. 1948 – 1955

Esta etapa se desarrolló en el sector comprendido entre la carrera 22 y la 24; y las calles 45 y 48, durante los años 1948 y 1955, cuando se estima se consolidó el barrio. Esta etapa esta marcada por la aparición de tres equipamientos, que ocuparon una gran superficie de este sector. Por una parte la Clínica Palermo, el Colegio Americano y el Colegio Técnico Palermo (que aunque no se encuentra dentro de los límites del barrio, tuvo una relación de cercanía con Palermo). La Clínica Palermo fue construida en 1948, a cargo de la Congregación de las hermanas Dominicas de la Presentación de la Santísima Virgen. La trayectoria de esta obra, inicia el 27 de junio de 1943 con la compra del terreno, previo estudio por parte de las directivas de la congregación religiosa, quienes tuvieron como criterio para su escogencia, que este estuviera en un sector central, dadas las perspectivas de desarrollo y crecimiento de la ciudad que se extendía hacia el norte. La Congregación buscaba un terreno no muy lejos del centro de la ciudad, pero alejado del comercio, a fin que los enfermos disfrutaran de un ambiente tranquilo. Para 1948, ya estaba terminada la primera parte del edificio de arquitectura neoclásica francesa, diseñada con un lenguaje sobrio, geométrico, armónico y ordenado a su finalidad. El 21 de junio del año 1948, la Clínica Palermo inició la atención al público. (Clinica Palermo)



Ilustración 332. Clínica Palermo Ubicada en la carrera 22 con cale 45 c.



Ilustración 333. Vista del Colegio Técnico Palermo, hoy Colegio Técnico Distrital Palermo, localizado en la carrera 23 con calle 47.

El resto del sector fue desarrollado en su gran mayoría con vivienda unifamiliar y algunos edificios aislados de apartamentos. El desarrollo de las viviendas, como en las etapas anteriores, se dio de manera individual con una ocupación de construcción continua en

lotes de tamaño mediano, que fueron ocupados por habitantes de clase media. Este sector se caracteriza, por presentar una arquitectura que se enmarca dentro del movimiento moderno y funcionalista, con algunos casos excepcionales de arquitectura con influencia del estilo Tudor.



Ilustración 334. Plano de la subdivisión predial de la tercera etapa del barrio Palermo.

En esta etapa se destaca un conjunto de edificaciones de construcción en serie, que se localiza en la calle 45 B entre carreras 22 y 24 que presenta una arquitectura que se enmarca dentro del movimiento de la arquitectura moderna. De esta manera el barrio se consolida como un desarrollo urbano que presenta la evolución del crecimiento de la ciudad, en un momento de transición y transformación del enfoque estético de la ciudad. A continuación se presenta una muestra fotográfica de la arquitectura que se realizó, en esta etapa de desarrollo del barrio Palermo.



Ilustración 335. Plano de subdivisión predial de la tercera etapa, clasificado por tipologías de lenguajes arquitectónicos.

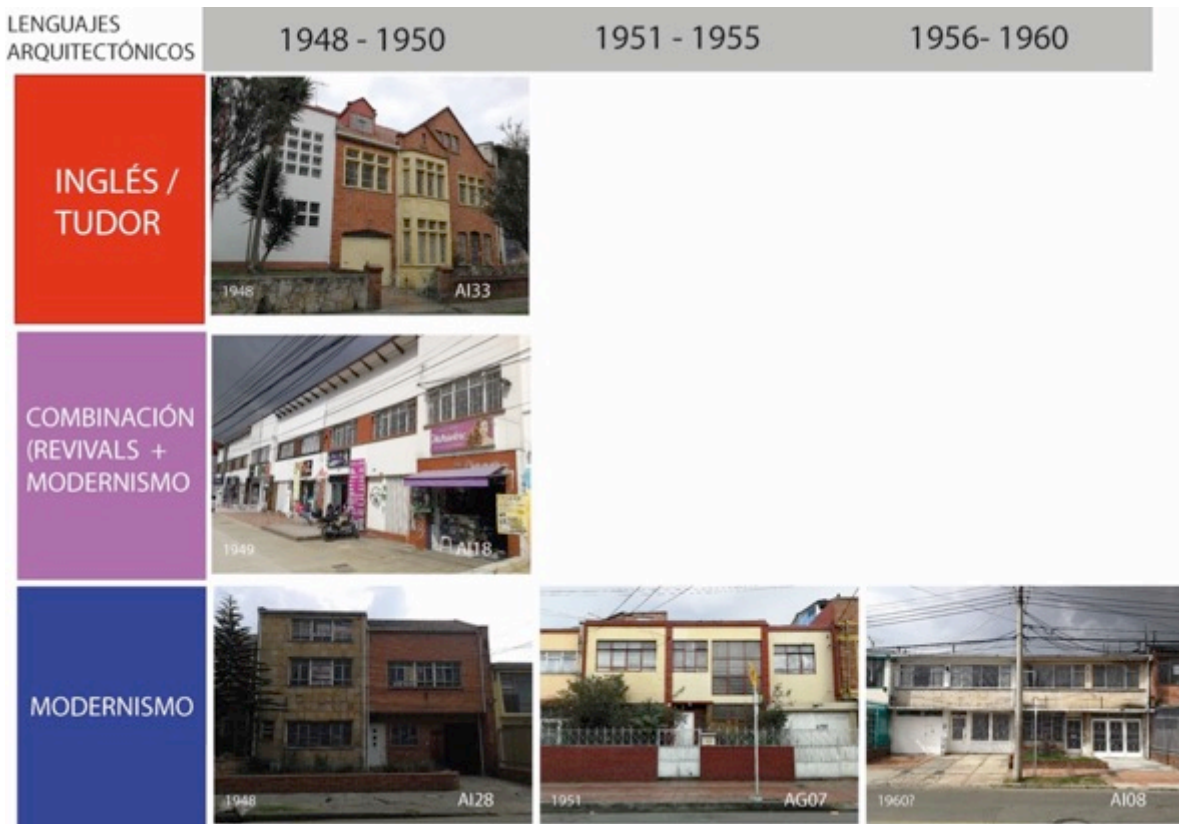


Ilustración 336. Registro fotográfico de las tipologías arquitectónicas que se presentan en la tercera etapa de desarrollo del barrio Palermo.

Análisis estético

Como ya vimos, el urbanismo del barrio Palermo tuvo la participación del Karl Brunner, quien para 1934, era el jefe de la Dirección de Urbanismo de la Secretaría de Obras Públicas Municipales. Desde esta dependencia se realizó en 1934, el diseño del trazado urbano, y la reglamentación del barrio, dando lugar a la aprobación de la urbanización. Por esta razón, el análisis estético se enfoca en revisar, cómo se concretizaron los planteamientos estéticos promovidos por Brunner, mediante la observación de los hechos urbanos que aún se mantienen en el barrio. Antes de empezar, vale la pena decir, que el barrio tuvo un desarrollo paulatino que se inició en 1934 y se extendió hasta aproximadamente 1948. Posteriormente tuvo periodo de renovación urbana en las décadas de 1980 y 1990, cuando se demolieron muchas construcciones iniciales, para dar paso a edificios de vivienda multifamiliar de 5 y 7 pisos, teniendo un efecto en la imagen general del barrio y sus valores urbanísticos originales.

Así mismo las mayoría de construcciones iniciales, han sido objeto de modificaciones a través del tiempo, tales como ocupaciones de patios y antejardines, eliminación de jardineras y verjas de cerramiento, entre otros elementos, sin contar las que se hayan adelantado al interior de las edificaciones. Esto significa una pérdida para el patrimonio de la ciudad y un detrimento de los valores que contenía el barrio en sus primeros años. Prácticamente ninguna cuadra o manzana permanece con una altura homogénea de edificación. Sin embargo, a pesar de estas modificaciones, aun se pueden leer muchos de los valores urbanos como el trazado urbano, la edificabilidad con que fue concebido, y la arquitectura de sus viviendas, que representan el espíritu de del pensamiento urbano, económico y cultural de una época de Bogotá.

Sobre el trazado urbano se puede decir que se conserva y no ha sido modificado desde su construcción. Sin embargo es importante aclarar que el planteamiento elaborado por Brunner, no se construyó al pie de la letra en especial en el sector occidental. Sin embargo, los principios de diseño se mantuvieron y se pueden leer hasta la actualidad. Por esta razón el análisis se enfocará en los que se puede observar hoy en día (2018).

Trazado urbano

El planteamiento de Brunner, primordialmente respondía a la búsqueda de dar un carácter independiente de los sectores aledaños que ya se encontraban construidos para el momento de su desarrollo, como los barrios Quesada, la constructora (hoy Alfonso López) y Santa Teresita. Lo anterior bajo una apuesta sociológica, en la que se buscaba que los habitantes del barrio tuvieran sentido de pertenencia, a través de unas formas espaciales urbanas singulares, que al ser diferentes de los demás barrios, contribuyeran a formar empatía con el lugar en que se vive, en contraposición de una formas urbanas “genéricas” y comunes, que se pueden encontrar en cualquier otro lugar de la ciudad. Por otra parte, el trazado urbano intentaba tejer y dar continuidad al vacío urbano que era este sector antes de su construcción, producto del desarrollo urbano aislado y a “saltos” que se había presentado en las primeras décadas del siglo XX, derivado de la expansión de la ciudad mas allá de su casco colonial.

En este orden de ideas, la independencia y el carácter propio del barrio, se logró mediante un trazado compuesto por calles curvas y diagonales con respecto a la dirección que

tenían los trazados ortogonales de los sectores adyacentes. En el siguiente gráfico se puede observar las calles marcadas en azul que corresponden a los trazos de morfología diferente y que no son producto de la continuidad de la parrilla tradicional de sus barrios vecinos y que le proporcionan un carácter diferente e independiente.



Ilustración 337. Plano en planta del barrio donde se muestran las vías con morfología diferente a la que se encuentra en los barrios vecinos. La diagonal 54D está marcada, porque si bien es la extensión de la vía diagonal del barrio Santa Teresita, en el trayecto extendido para el barrio Palermo, se convierte en una interrupción al trazado ortogonal.

Por otra parte, el trazado urbano a pesar de su independencia morfológica, intenta al mismo tiempo dar continuidad al desarrollo urbano del sector, mediante la extensión y empate con algunas de las calles de los barrios vecinos, logrando así, tejer las estructuras existentes con el trazado del barrio (vías marcadas en rojo – ver gráfico). En otros casos las calles provenientes de los trazados en parrilla de los sectores aledaños, terminan o rematan en dando como resultado un perspectiva cerrada de esta calles y marcando un cambio con la presencia del trazado del barrio (vías marcadas en verde – ver gráfico). Finalmente, algunas calles son totalmente independientes y no se conectan con ninguna vía del trazado externo del barrio.



Ilustración 338. Articulación y continuidad del barrio Palermo al desarrollo urbano del sector.

Como resultado, existe una jerarquía de vías según su articulación con las demás vías de la ciudad, unas mucho más conectadas y otras más bien internas, que producen distintos niveles de percepción en relación a la agitación propia de un sector céntrico de la ciudad. Por esta razón en algunas calles se percibe un ambiente más alejado de la contaminación por ruido y flujo vehicular.

Por una parte la estructura presenta vías diagonales, todas ellas sin continuidad más allá de los límites del barrio, otorgando un carácter más cerrado al espacio. Esta característica es típica de los principios de City Beautiful, pues se considera que las calles deben ser espacios cerrados que puedan ser percibidos en su totalidad, en contraposición de las vías que hacen parte de grillas o vías rectas muy largas con perspectiva infinita.



Ilustración 339. Sistema de diagonales que hacen parte del trazado urbano del barrio Palermo.



Ilustración 340. Vista hacia al occidente de la diagonal 48.



Ilustración 341. Vista hacia el oriente de la diagonal 46 A.

El trazado urbano establece una jerarquía de vías, en función del ancho y elementos verdes adicionales como fajas verdes y separadores. Este tratamiento diferencial, responde En primera instancia al organizar el tráfico en función de su conectividad con las vías teniendo unas vías principales que conectan el barrio con otros sectores como la diagonal 45 D que a su vez se conecta con la Avenida calle 45 que tiene un perfil de primer orden. En segundo lugar, a través de diferenciación en el ancho de las vías, se busca disminuir la monotonía, al no tener un perfil único para todas las calles. En tercer lugar, la mayoría de las vías incluyen en sus andenes, antejardines y fajas verdes en el andén, que otorgan a la calle un carácter de “paseo peatonal” y permiten que el habitante entre en contacto con la naturaleza dando como resultado una imagen de ciudad que equilibra lo construido con los natural. En este orden de ideas se pueden establecer 5 tipos⁸³ de perfil vial.

⁸³ La clasificación perfiles viales fue establecida por el autor para identificar la diferentes características de las vías del barrio.



Ilustración 342. Estructura vial del barrio Palermo según perfiles



Ilustración 343. Perfil vial tipo 1. Calle 45 D y transversal 21.



Ilustración 344. Vista de la Diagonal 45 D hacia el occidente que corresponde al Perfil vial tipo 1.



Ilustración 345. Perfil vial tipo 2. Diagonal 46



Ilustración 346. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente que presenta un perfil vial tipo 2.



Ilustración 347. Perfil vial tipo 3.



Ilustración 348. Vista de la transversal 19 Bis hacia el norte, la cual presenta un perfil vial tipo 3

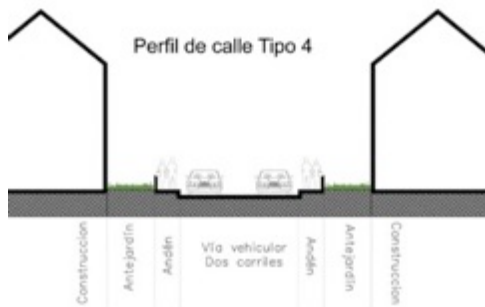


Ilustración 349. Perfil vial tipo 4.



Ilustración 350. Vista de la Transversal 16 A hacia el norte



Ilustración 351. Perfil vial tipo 5.



Ilustración 352. Carrera 17 hacia el sur.



Ilustración 353. Perfil vial Tipo 6.



Ilustración 354. Carrera 19 vista hacia el norte.

La diagonal 45 D, tiene una función de conexión sectorial, y en es sentido integrar el barrio Palermo con el barrio Santa Teresita. Vale la pena recordar que esta vía es la extensión de la diagonal que atraviesa el barrio Santa Teresita que fue la primera vía diagonal en Bogotá.



Ilustración 355. Vista de la Diagonal 45 D hacia el oriente.



Ilustración 356. Vista de la diagonal 45 D hacia el occidente

La diagonal 46 marca un eje de simetría del trazado urbano del barrio y se constituye como la avenida principal del mismo, con un perfil más amplio que las demás vías. Sin embargo por su configuración, localización y función vehicular, tiene un carácter peatonal. A pesar de ser la avenida principal y tener el perfil más amplio, del barrio esta se encuentra cerrada en sus extremos, lo cual indica que no busca conectar la urbanización con otros sectores. La configuración de su perfil, tiene una intencionalidad enfocada en el paseo peatonal y en esa medida se incorporan elementos antejardín más amplio en ambos costados, un andén con dos fajas para vegetación y arborización.



Ilustración 357. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente el sector occidental.



Ilustración 358. Vista de la Diagonal 46 hacia el occidente en el sector occidental.

Adicionalmente, esta vía atraviesa el parque que tiene un carácter similar, es decir la recreación pasiva y el contacto con la naturaleza. La vía se integra en el parque creando tres espacios diferentes a través del recorrido de esta avenida. En conjunto es una calle parque, que en su parte oriental es más bien cerrada, se abre en su sector central, mediante el parque, y luego vuela a cerrarse en el sector occidental, produciendo tres espacios diferenciados con perspectivas cerradas. Esta característica le otorga a la vía, una espacialidad con escala humana, debido a que el peatón, puede tener control visual de todas las superficies que conforman el espacio, en contraste de la perspectiva infinita propia del trazado ortogonal.



Ilustración 359. Planta del barrio donde se localiza la vía y su integración al parque en sector central.



Ilustración 360. Esquema conceptual que muestra los tres espacios que se configuran a lo largo de la vía principal del barrio (Diagonal 46).



Ilustración 361. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente en su sector oriental.



Ilustración 362. Vista de la Diagonal 46 hacia el occidente en su sector oriental.



Ilustración 363. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente en su sector central (desde el parque Guernica).



Ilustración 364. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente en el sector central.



Ilustración 365. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente en el sector central.



Ilustración 366. Vista de la Diagonal 46 hacia el occidente en el sector central.



Ilustración 367. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente y su integración con el parque Guernica.



Ilustración 368. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente en el sector occidental.

El parque Guernica tiene unas características singulares que no se encuentran en otro lugar de la ciudad. El parque es un área libre ocupada por dos manzanas, que es atravesada por la avenida principal del barrio (Diagonal 46), que divide el espacio en dos mitades, pero al mismo tiempo se integra al parque mediante su separador. Las dos áreas del parque esta compuestas por un diseño geométrico de senderos, que atraviesan zonas de césped y vegetación de especies arbóreas de porte alto. En el diseño del parque de nuevo se repite el uso de diagonales y perspectivas cerradas de manera muy similar al diseño general del trazado urbano.



Ilustración 369. Vista de del sector sur del parque Guernica.



Ilustración 370. Vista del sector norte del parque Guernica.

En los bordes paralelos a la vía se introduce un anden marcado por fajas o materas de vegetación que dan continuidad a los andenes de la avenida principal. Es posible que el diseño original, no tuviera la bahía de parqueos que presenta en la actualidad y en su lugar, se mantuviera el anden en línea recta para empatar con los andenes de las manzanas occidentales, como se observa en la fotografía de la Exposición nacional del IV centenario celebrada en 1938.



Ilustración 371. Esquema en planta del parque Guernica donde se resalta la continuidad de la Avenida en el diseño del parque.



Ilustración 372. Entrada a la Exposición Nacional del IV Centenario en los predios del actual barrio Palermo en 1938. Fuente: (SALDARRIAGA ROA, 2002, p. 256)



Ilustración 373. Vista de la Diagonal 46 hacia el occidente desde el parque Guernica.

El barrio presenta una estructura de zonas verdes compuesta por el Parque Guernica y dos zonas verdes interconectadas por corredores viales arborizados configurando así un sistema de espacios de recreación pasiva. Dentro del proceso de diseño urbano (reglamentación y trazado urbano) que Brunner realizó para el barrio Palermo, muy seguramente este sistema tenía una función “higiénica” y estética. Por una parte, Brunner dentro de sus principios urbanísticos, planteaba que la ciudad debía ser higiénica, termino utilizado para designar, la acción benéfica para la salud humana que tenía la introducción de arboles y zonas verdes al proporcionar aireación a las zonas urbanizadas de la ciudad y en esa medida mejorar las condiciones de salud de quienes las habitan.



Ilustración 374. Vista de zona verde arborizada en la Calle 45 con diagonal 45 D.



Ilustración 375. Esquema axonométrico del barrio donde se enfatiza el sistema de áreas verdes establecido para esta urbanización.



Ilustración 376. Vista del pequeño parque localizado en la en la Calle 45 con carrera 15 A Bis.



Ilustración 377. Vista del pequeño parque localizado en la en la Calle 45 con carrera 15 A Bis.

Muy seguramente, el sistema de áreas verdes, tenía una función estética, concepto también muy extendido, producto de la influencia del movimiento de City Beautiful, específicamente el liderado por Daniel Burnham, a principios del siglo XX, dentro del plan para Chicago (1909), y que establecía un sistema de parques, con una función de embellecimiento de la ciudad. Este sistema consistía en el establecimiento de parques conectados entre sí por medio de bulevares o parques lineales. Dentro de los diseños recomendados por Burnham, establecía parques tipo bosque, compatibles con diseños geométrizado como en Versalles (BURNHAM & BENNET, 1909, pp. 53 - 54).

El planteamiento de Brunner para el parque y en general para el manejo de zonas verdes para el barrio Palermo, presenta similitudes (guardadas la proporciones) con los planteamientos elaborados por Burnham para Chicago. Lo anterior se puede afirmar teniendo en cuenta que la propuesta de Burnham fue ampliamente difundida y varias veces adoptada, en muchas ciudades del mundo, situación que supone que esta corriente de pensamiento urbanístico, pudo muy influenciar el corpus teórico de Brunner y que posteriormente aplicaría en muchos de sus trabajos.

El parque presenta un diseño de senderos geometrizados que atraviesan zonas de vegetación caracterizada por arboles de alto porte que forman un pequeño bosque, muy similar a los planteamientos de Burnham y en general del movimiento de City Beautiful.



Ilustración 378. Vista aérea de los Jardines de Versalles, Francia.
Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vue_a%C3%A9rienne_du_domaine_de_Versailles_par_ToucanWings_-_Creative_Commons_By_Sa_3.0_-_133.jpg#filelinks. Autor: ToucanWings 2013.



Ilustración 379. Aerofotografía del parque Guernica (2014).
Fuente: (INFRAESTRUCTURA DE DATOS ESPACIALES PARA EL DISTRITO CAPITAL, 2017)

Otro tipo de espacio en el paisaje urbano del barrio, es el conformado por la vías con trazado curvo. Su forma configura espacios con perspectivas cerradas que buscan despertar interés en el observador. Estas vías también tienen un carácter más independiente, con bajo tráfico vehicular y una función más relacionada con el acceso a las edificaciones.



Ilustración 380. Plano de la Barrio Palermo con la localización de la vías con forma curva.



Ilustración 381. Vista hacia el norte de la Transversal 16 A.



Ilustración 382. Vista hacia el norte de la Transversal 19 Bis.



Ilustración 383. Vista hacia el sur de la transversal 19 Bis.

Para complementar el análisis, se encuentran otro tipo de espacios o paisajes derivados de la morfología urbana, que configuran calles en “t”. Esta disposición espacial produce interrupciones visuales conceden una perspectiva cerrada a la calle. La perspectiva cerrada era un recurso ampliamente utilizado por el urbanismo de principios de siglo y considerado deseable, porque el observador tiene la posibilidad de mantener contacto visual con todas las superficies que conforman el espacio en contraposición de las calles infinitas de la trama ortogonal. De esta manera se configura un espacio más íntimo y con identidad propia.



Ilustración 384. Plano del Barrio Palermo donde se localizan visuales con calles en "T" y que configuran una interrupción visual.



Ilustración 385. Vista de una calle en "T" en el barrio Palermo.

En general se puede observar una gran variedad de configuraciones espaciales producto del trazado urbano que contribuyen a conformar un espacio diverso, de composiciones visuales que le otorgan riqueza urbana y paisajística. La diversidad espacial y paisajística permite que cada lugar tenga una singularidad que le otorgan una identidad y carácter particular al barrio, en oposición a una espacialidad genérica que se pueda encontrar en otro lugar de la ciudad. Esta característica proporciona al habitante sentido de pertenencia, al crear lazos de empatía con su hábitat. Finalmente, la variedad espacial, otorga al espacio cierto ritmo que se experimenta a través de cambios en el ancho y escala de los diferentes lugares derivados de la geometría del trazado urbano.

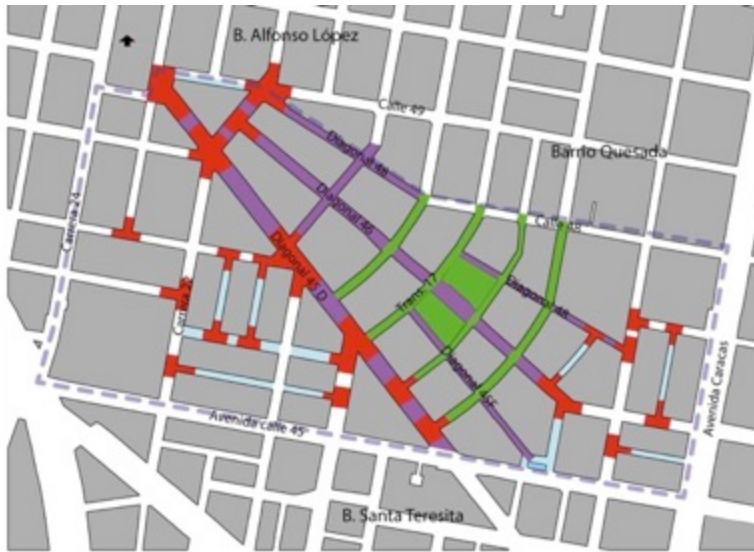


Ilustración 386. Plano del barrio donde se localizan los diferentes tipos de espacios y composiciones visuales, que otorgan al barrio una riqueza desde el punto de vista urbano y paisajístico.

Edificabilidad y ocupación.

La reglamentación propuesta por Brunner en 1934 para el barrio Palermo, establecía el uso residencial y una altura máxima de dos pisos de las edificaciones, sólo admitiendo construcciones de tres pisos, cuando se tratara de lotes de una anchura de 20 metros o más. Esta directiva daba la posibilidad de adelantar vivienda individual (unifamiliar) y vivienda colectiva en apartamentos, siempre y cuando el lote que se destinara para tal fin, tuviera unas proporciones un poco más grandes que las de los lotes para vivienda unifamiliar. En este contexto, llama la atención que la preferencia de los compradores de lotes en el Barrio Palermo, como en otros desarrollos urbanos de la misma época, estuvieron dados hacia la vivienda individual, en oposición a la vivienda colectiva o de apartamentos, como se explicó en el análisis historiográfico. Si se observa solo se pueden contar unos pocos casos de edificaciones de apartamentos, como por ejemplo el edificio Arturo de Brigard, diseñado por el arquitecto José María Montoya y construido en 1940.



Ilustración 387. Vista del Edificio de apartamentos Arturo de Brigard.



Ilustración 388. Vista del Edificio de apartamentos Arturo de Brigard.

En la actualidad, el barrio presenta más de 30 edificaciones de hasta 7 pisos de altura, que albergan vivienda multifamiliar. Estas edificaciones alteran negativamente el perfil paisajístico del barrio, que en general presentaba una altura de 2 pisos. La mayoría de ellos, no muestra aislamiento con las viviendas bajas adyacentes, dejando culatas sin trabajo de fachada, rompiendo con la configuración volumétrica y el lenguaje de la mayoría de las edificaciones del barrio.



Ilustración 389. Visual de la esquina noroccidental de la diagonal 46 con carrera 15



Ilustración 390. Vista de un caso donde la edificación contemporánea rompe con la volumetría y lenguaje arquitectónico de la mayoría de edificaciones del barrio Palermo.



Ilustración 391. Vista de dos edificaciones colindantes en la que el edificio contemporáneo rompe con la configuración volumétrica y arquitectónica de su vecino. Ubicado en la diagonal 45 D con carrera 16.



Ilustración 392. Vivienda entre dos edificaciones de mayor altura. Uno de sus colindantes no guarda aislamiento para manejar la altura del vivienda de interés patrimonial. Localizada en la diagonal 45 F con transversal 16 A.



Imagen 2. Muestra de uno de los pocos casos en que una edificación contemporánea presenta algún manejo de cambio de altura y lenguaje arquitectónico.

Solo en un caso, un edificio de apartamentos ubicado en la calle 45 F, intenta manejar el cambio de altura, mediante la continuidad de la altura del volumen de su colindante, logrando integrar la nueva estructura con la preexistente.

La reglamentación original del barrio elaborada por Brunner en 1934, establecía antejardines hacia la calle. Este recurso urbanístico fue un elemento nuevo dentro de la normativa de la ciudad y en esa medida tuvo un impacto en la imagen y el paisaje de la ciudad. Como ya hemos visto, el antejardín tenía un objetivo higiénico y estético. Por una parte, el retroceso de la fachada respecto del paramento permitía aumentar el ancho de la calle para mejorar la aireación e iluminación de las edificaciones, lo que a era calificado como una medida de tipo higiénico y que se sustentaba en una idea proveniente de la ciencia médica, en la que la luz solar y una buena aireación, tenían propiedades desinfectantes y benéficas para la salud.

En segundo lugar el antejardín, tenía como función, poner a los moradores de la vivienda en contacto directo con la naturaleza, y aumentar la independencia del interior con respecto de la calle proporcionando aislamiento y una mayor intimidad a los habitantes de la casa. Adicionalmente, tenía un fin estético, al lograr una mejor visualización del cuerpo de la edificación desde la calle y servir de elemento ornamental, por medio de un jardín que complementaba el conjunto arquitectónico de la construcción.

Como resultado a nivel urbano, el paisaje de la ciudad, se abastece de una considerable porción de áreas libres y la inclusión de elementos naturales que antes no se encontraban tan presentes, ni en las urbanizaciones que le precedieron, ni en el casco urbano colonial.



Ilustración 393. Comparación del paisaje urbano de la ciudad colonial (calle 12 con carrera 4), las urbanizaciones de principios de siglo (Barrio Santa Teresita – carrera 16 con calle 42 y la urbanización Palermo (transversal 19 Bis con Diagonal 46)



Ilustración 394. Comparación de la ocupación en etapas de del desarrollo urbano de la ciudad. El primero de la izquierda corresponde al colonial, el segundo a una de las urbanizaciones de las primeras décadas del siglo XX y el tercero al barrio Palermo.

En la actualidad en términos generales, el antejardín se conserva en su estado original mas o menos como se podía en sus primeros años de desarrollo, si se le compara con

otros barrios contemporáneos en los que el antejardín ha sido objeto de mayores modificaciones.



Ilustración 395. Vista de la esquina suroriental del cruce de la transversal 19 bis con diagonal 46.



Ilustración 396. Vista de la esquina nororiental del cruce de la diagonal 46 con transversal 20.

La mayoría de las modificaciones que afectan el área del antejardín tienen que ver con la eliminación del jardín y, la construcción de cerramientos altos y en menor medida el cubrimiento del área para albergar algún uso comercial o de parqueadero.



Ilustración 397. Edificación localizada en la Transversal 16 Bis No. 45 D - 74.



Ilustración 398. Edificación localizada en la diagonal 48 No. 19 - 11.



Ilustración 399. Edificación localizada en transversal 16 Bis No. 45 D - 79.



Ilustración 400. Edificación Localizada en la Calle 45 F No. 16 - 80



Ilustración 401. Edificación localizada en diagonal 48 No. 18 - 70.



Ilustración 402. Edificación localizada en la diagonal 46 No. 15 B 12.

Sobre el tema de cerramientos, la reglamentación establecida en 1934, recomendaba prescindir de cercas en los antejardines o construirlas en forma de verjas bajas entre postes, con la altura máxima de 80 centímetros. Adicionalmente, y con el objeto de que en este barrio residencial quedaran a la vista los jardines desde la calle, solo se permitían las cercas en forma de muralla cerrada cuando se trate de lotes de 20 metros de frente y únicamente en una longitud máxima de la mitad del frente; caso en que se aplicaría, el “sistema moderno español” o colonial, en donde el resto se construye con zócalo pilares y verjas.

Con base en esta reglamentación la mayoría de edificaciones cerraron sus antejardines con el sistema moderno español que consistía en un zócalo sobre el cual sobresalían pilares generalmente cuadrados que soportaban una verja o reja metálica con formas

geométricas o sinuosas. Se podría decir incluso que existía una preferencia por tener un antejardín cercado, con una función más ornamental que la de impedir el paso. Esto se evidencia en la variedad de diseños que presentan estos elementos y que en muchos casos guardan el mismo lenguaje de la edificación. Estas verjas se mantienen en muchos casos y en otros, como ya hemos visto, han sido reemplazadas por rejas altas e incluso se han instalado alambre electrificado. Estas modificaciones alteran el espíritu del planteamiento inicial, de dejar ver el jardín y la arquitectura desde la calle. Esto se debe en gran medida que en las normas urbanas actuales, no existe una reglamentación que defina el criterio a seguir para adelantar este tipo de intervenciones. Sin embargo vale la pena decir, que aun se conservan muchos predios con los cerramientos originales que seguían los planteamientos de la reglamentación de 1934.



Ilustración 403. Edificación localizada en la carrera 15 No. 46 – 21.



Ilustración 404. Edificación localizada en la diagonal 46 No. 19 – 44.



Ilustración 405. Edificación localizada en la diagonal 46 No. 17 – 10.



Ilustración 406. Predios localizados en la diagonal 46 No. 2 – 2 y 20 – 25.

Otro elemento, que se buscaba regular mediante la reglamentación del barrio, es el manejo de elementos divisorios entre antejardines de dos edificaciones colindantes construidas a la par, semiaisladas, o aisladas o en el caso del cambio entre uno y otros sistema. Sobre el particular, la reglamentación recomendaba no construir muros o murallas denominadas cortafuegos en estos lugares. Muy seguramente esta orientación pretendía mantener lo más libre posible, el área frente a las edificaciones, considerándose inadecuado la construcción de muros que obstaculizaran la vista de los volúmenes y fachadas de las edificaciones. De acuerdo a lo anterior, estas divisiones se realizaron en muchos casos con el mismo sistema de verjas y cerramientos utilizados en el frente del antejardín. En la actualidad, se observa que muchos de estos elementos fueron contruidos con muros y rejas altas que obstaculizan la visual de la edificación y alteran la volumetría de las construcciones, en detrimento de la adecuada visualización de los valores arquitectónicos y urbanos del conjunto urbano.



Ilustración 407. Vista del costado norte de la diagonal 48 con transversal 20.



Ilustración 408. Vista del costado occidental de la carrera 14 A con calle 46.



Ilustración 409. Vista del costado norte de la diagonal 46 con transversal 20.



Ilustración 410. Vista del costado norte de la diagonal 46 con transversal 19 Bis.

Finalmente, en cuanto a la ocupación del predio, la reglamentación permitía la construcción de edificaciones en forma en forma continua-cerrada o en construcción a la par (construcciones semiaisladas) o en forma aislada o en combinación de los sistemas anotados, siempre y cuando no se dejaran muros divisorios o culatas a la vista. Para ello, si se trataba de edificación continua o a la par, los propietarios tenían que seguir la línea de construcción de los lotes vecinos en una longitud de 4 metros, quedando en libertad de cambiar la línea del frente en el resto del lote. Esta reglamentación es muy interesante porque permitía cierta libertad en la forma de ocupar el lote pero al mismo tiempo buscaba restringir la aparición de muros sin trabajo de fachada (culatas) o muros divisorios que interfirieran en la visualización de los volúmenes edilicios.

Para Brunner la disposición ideal era la semiaisladas o a la par, debido a que esta permitía tener tres fachadas a la vista y en esa medida la posibilidad de tener mayor iluminación y aireación para el interior de la vivienda. Adicionalmente, esta configuración posibilitaba que la corporeidad del volumen fuera visible, lo que era deseable desde el punto de vista arquitectónico, al proporcionar una imagen total de la edificación y no solo una fachada como en el caso de la construcción continua.

Esta libertad para escoger una u otra forma de ocupación, era deseable a fin de lograr variedad y cierto dinamismo al plano de fachada de una calle y evitar la monotonía de un desarrollo de vivienda tipo. Por lo anterior, la edificación continua solo se permitía en una longitud de 50 metros máximo. Adicionalmente se preveía un aislamiento entre las fachadas laterales de dos predios colindantes con construcción aislada o semiaislada de

entre 3. 50 y 4 metros, buscando tener el espacio suficiente para que estas fachadas quedaran bien iluminadas. Esta disposición era aplicable también a edificios domésticos, incluso garajes, salvo que estos no tuvieran mas de un piso y se encontraran a una distancia de 10 metros o más de la línea de paramento, caso en el cual se permitiría su colocación de manera colindante.

El tipo de ocupación aislada era escogido por familias de altos ingresos económicos, mientras los otros casos (construcción continua cerrada y semiaislada), por familias de un nivel socioeconómico medio alto, debido a los requerimientos de área para cada caso y en esa medida mayor inversión para su construcción. Por otra parte, el sistema de construcción continua, se adapta de mejor manera aquellos casos en que el loteo tiene un frente angosto, en el cual se aprovecha de mejor manera el lote, en función de su edificabilidad, lo que repercute en un menor costo de construcción.

Por esta razón, este sistema, era de común uso en barrios destinados a alojar familias de clase media y bajos ingresos. En el barrio Palermo, podemos encontrar ambos sistemas de ocupación del lote, prevaleciendo el sistema continuo cerrado y la combinación de este modelo con el de semiaislada, lo que habla del tipo de composición socioeconómica de los habitantes del barrio.

El Barrio Palermo estaba habitado en su gran mayoría por familias de clase media y en algunos sectores, pertenecientes a la burguesía bogotana. Muy posiblemente, Palermo, fue el hogar de muchas familias de clase media que surgió en Bogotá en la década de los 30, muchos de ellos empleados de industrias y entidades públicas, que fueron promovidas, gracias a las políticas progresistas de los gobiernos liberales que tuvieron el poder a partir de 1930.

Como conclusión, el sistema de ocupación del lote, mediante la implementación de los tres sistemas y sus combinaciones (cerrada, semis-aislada y aislada) es sin duda un recurso artístico, que refleja la intencionalidad estética del pensamiento urbanístico de Brunner, de hacer de la ciudad una obra de arte. Por medio de estos recursos normativos, se buscaba que el conjunto urbano de la urbanización residencial tuviera una articulación volumétrica que le proporcionaba al conjunto una composición armónica. Adicionalmente, le otorgaba espontaneidad y naturalidad propia de la variedad de sistemas que no

respondían a un patrón, como resultado de permitir a cada propietario optar por uno u otro sistema según su predilección.

Esta forma de pensamiento, dice mucho del espíritu de la época, que esta marcada por la modernidad, que aquí se expresa en un conocimiento racional sobre la ciudad, que es aplicado de manera racional en su construcción, pero al mismo tiempo, una afán por liberarse de las formas, propias de la producción en serie inherentes del capitalismo que trajo consigo la industrialización.

El barrio Palermo y su variedad de sistemas de ocupación, son una muestra representativa de cómo se materializó ese espíritu de la época, el cual permanece más o menos conservado hasta nuestro días. Veamos a continuación, cómo se aplicaron los diferentes sistemas en el barrio Palermo, no si antes decir que en muy pocos casos, se encontró un conjunto de fachada de manzana, que tuviera todas sus edificaciones originales, lo cual refleja las modificaciones que tuvo el barrio en los años 80 y 90, cuando se demolieron muchos de sus inmuebles, para dar paso a edificaciones de 5 y 7 pisos destinados a residencia multifamiliar y que alteraron en gran medida, la armonía que tenía el barrio.

Construcción aislada



Ilustración 411. Plano del barrio Palermo donde se localiza una manzana que presenta construcción a aislada.



Ilustración 412. Plano de la manzana que se localiza entre las calles 45 D y avenida 46 entre transversal 17 y 19 Bis. La cual presenta construcción aislada.



Ilustración 413. Edificación ubicada en la transversal 17 y que presenta construcción aislada.



Ilustración 414. Edificación ubicada en la transversal 17 y que presenta construcción aislada.

Construcción continua cerrada y semiaislada (a la par).



Ilustración 415. Plano del barrio Palermo donde se localiza una manzana que presenta construcción a continua y semiaislada.



Ilustración 416. Plano de la manzana que se localiza entre la avenida 46 y la diagonal 47 entre transversal 19 Bis y 20. La cual presenta construcción continua y semiaislada sobre la diagonal 46



Ilustración 417. Vista del empalme de dos viviendas dispuestas en construcción continua.



Ilustración 418. Vista de dos viviendas dispuestas en construcción semiaislada.

Arquitectura

El barrio presenta un desarrollo individual en su mayoría de vivienda unifamiliar. Esta forma de desarrollo, fue de amplio uso, a pesar que para la década de 1930, ya habían aparecido en Bogotá, edificios de apartamentos, que como ya se ha explicado antes, fueron una opción secundaria frente a la vivienda individual; por razones de orden cultural relacionadas con los valores centrados en la independencia y la intimidad familiar. Adicionalmente, el desarrollo individual, también representó una opción frente a la urbanización de vivienda en serie, que también para la época, ya se hacía presente en la ciudad, pero enfocada en la población obrera.

Esta preferencia, refleja un aspecto sociológico en el que la población de cierta posición social, mostraba su estatus, mediante su casa, su tamaño, decoración y ubicación dentro de la ciudad, como una extensión de la personalidad de su propietario. Esta condición, suponía de manera inherente que la casa debía ser diseñada por encargo, a arquitectos o firmas constructoras que ya para ese momento se habían constituido como empresas de renombre y estatus social⁸⁴.

El modelo de gestión inmobiliaria de desarrollo individual, produjo que la consolidación del barrio se diera de manera paulatina, iniciándose aproximadamente en 1934, fecha en que se aprueba la primera etapa de la urbanización y se extendiera hasta la década de 1950.

⁸⁴ “En Bogotá En Bogotá, la mayor parte de los arquitectos de la época procedían de familias selectas y su figuración arquitectónica se confundió en muchos casos con su figuración social; varios de ellos fueron destacados personajes en la vida pública del país”. (ARANGO, 1989, pág. 183)

Como resultado, se puede observar una muestra de arquitectura de lenguajes diversos, reflejo de las diferentes tendencias que se desarrollaron en Bogotá, a lo largo de dos décadas, periodo en el cual se consolidó el barrio.

Palermo, como otros barrios de la misma época, es representativo de un momento de transición de las formas arquitectónicas del espacio para el hábitat doméstico urbano en Colombia. Las viviendas que se empezaron a construir en la década de 1930, presentaban grandes diferencias frente a las que se construyeron en la década anterior, pertenecientes al lenguaje arquitectónico “republicano”⁸⁵. Este cambio, está íntimamente relacionado con el planteamiento urbanístico de los nuevos barrios, influenciado por las tendencias internacionales de urbanización, como el movimiento “City Beautiful” y la “Ciudad jardín”, las cuales, incidieron en la forma volumétrica de las edificaciones y el enfoque estético que desarrollaron. Las reglamentaciones de urbanización que implicaban que el edificio fuera trabajado como un volumen y no solamente como una fachada hacia la calle, implicaron un cambio frente al esquema de construcción continua, que se venía desarrollando desde la fundación de la ciudad. La vivienda, ya no era una edificación entre medianeras, de la cual solo podía verse su fachada desde el exterior, sino que ahora, era un volumen con mayor presencia corpórea sobre la calle, debido a la obligatoriedad de ciertas proporciones de lote, aislamientos, antejardines entre otros aspectos.

Adicionalmente, la vivienda se parece a una casa o quinta de campo con cubiertas a dos aguas y rodeada de jardines con lenguajes arquitectónicos propios del movimiento internacional, denominado “revivalismo”, que reinterpretaba estilos arquitectónicos nacionalistas europeos del medioevo y el barroco. Este movimiento, iniciado en Europa a finales del siglo XIX y que se extendió por otros continentes hasta la década de 1940, surgió en el contexto de un rechazo generalizado de las artes, y otras disciplinas como el urbanismo y la arquitectura, hacia las formas derivadas de la industrialización, como la producción en serie, el trabajo mecanizado y el capitalismo, que a su vez, conllevaban de manera inherente, el desprecio por lo antiguo y lo histórico. En este contexto, la arquitectura, se concibió como lenguaje para comunicar ideas, entre ellas, los valores propios de lo artesanal, lo espontáneo y el nacionalismo, que originaron estilos como el georgiano, el tudor, el normando, entre muchos otros. Por otra parte, en el ámbito urbano,

⁸⁵ La arquitecta Silvia Arango en su libro “Historia de la arquitectura en Colombia”, denomina “arquitectura republicana” al periodo comprendido entre 1880 y 1930.

la ciudad al ser afectada por el hacinamiento y la insalubridad, derivados de la industrialización, empezó a ser considerada como un ambiente insano y pervertido, en contraposición del campo, que era estimado como saludable y benéfico para el ser humano. De esta manera, se puede explicar, el deseo de hacer casas que parecieran antiguas, pero que al mismo tiempo, parecieran campesinas.

En Colombia, como en otros países, no solo latinoamericanos, sino de todo el mundo occidental, se importaron esos nacionalismos europeos, tal vez porque posiblemente en un contexto globalizado, como lo fue el siglo XIX y principios del XX, muchas ciudades del mundo se enfrentaban a los mismos problemas, es decir ciudades insalubres, con hacinamiento y malos olores. Adicionalmente, una arquitectura vista como lenguaje, que comunicaba valores más comprensibles para cualquier ser humano, con capacidad de comunicación efectiva, para transmitir valores, como la salubridad del campo y el retorno a lo natural, representadas a través de una casa construida con formas de una cabaña o quinta de campo, podía ser un lenguaje mucho mejor aceptado que las formas y símbolos de la arquitectura republicana, mucho más etéreas y difíciles de comprender.

En este orden de ideas, entender la predilección por las formas del campo, sobre las de la ciudad antihigiénica, es factible. Lo que se encuentra extraño, es entender el por qué, de la adopción de formas de otras latitudes y no las propias. Sin embargo, este fenómeno se puede explicar, en los procesos de modernización en que se encontraban muchos países del mundo occidental. Muchas sociedades, estaban buscando su propio lugar en el mundo, un mundo que a pesar de los efectos adversos de la industrialización, estimaba el conocimiento, la ciencia y el progreso como valores a promover, y en esa medida, el conocimiento del pasado, que al final de cuentas era el suyo propio; por tener raíces comunes, era una forma de encontrar esa identidad indefinida. En muchas ciudades latinoamericanas, se bautizaron calles con nombres de ciudades de otros países, se erigieron monumentos para honrar la memoria de personajes históricos y hombres de ciencia nacidos en otras latitudes; porque posiblemente, se buscaba afanosamente ser parte de esa comunidad global. En Colombia, si bien aparecieron corrientes artísticas como el grupo Bachué en las artes y arquitectura, personajes como José María González Concha, Roberto Sicard y Pedro Nel Gómez, quienes promovieron formas nacionalistas, fueron un tanto aisladas, en relación a la prevalencia de nacionalismos foráneos.

En este contexto, los arquitectos latinoamericanos, entre ellos, los que trabajaron en Bogotá, adoptaron como propios los lenguajes arquitectónicos de otras latitudes; pero con unas características bastante particulares en cada ciudad. Lo interesante, entonces, no es solamente observar la relación de influencia de las tendencias nacionalistas internacionales en la arquitectura doméstica de nuestras ciudades, sino la particularidad en el resultado de esa adopción y de esta manera explicar, por qué un barrio como Palermo, se desarrolló con esta arquitectura tan específica.

Si se hace un análisis de los barrios, producto del proceso de urbanización de ciudades latinoamericanas de los años 1930, se encuentran lugares comunes referidos a la influencia de los revivalismos y nacionalismos internacionales. Sin embargo, todos ellos tomaron solo algunos de esos lenguajes, en muchos casos copiados al pie de la letra de revistas y folletos europeos de arquitectura. La pregunta sería entonces, ¿por qué tomaron solo algunos lenguajes y desecharon otros?. El abanico de posibilidades era inmenso y cada quien tomó lo que le pareció mas pertinente de acuerdo a la cultura y gustos locales. Si se observan barrios como el Palermo o la Magdalena en Bogotá, estos son, si se puede emplear el termino, “endémicos” y sin lugar a dudas, no es posible encontrar un barrio parecido en otra ciudad colombiana e incluso podríamos afirmar que no existe uno parecido en ciudades británicas de donde se supone, tiene su origen, la arquitectura de estos barrios.

Las tendencias que se desarrollaron en Bogotá, durante las décadas en que apareció el barrio Palermo, es decir durante 1930, adoptaron elementos nacionalistas de diferente origen, pero principalmente se puede observar una preferencia por el estilo español o “neocolonial”, que se desarrolló en los primeros años y posteriormente por el estilo “Tudor” inglés, siendo éste último el más predominante. Sin embargo, durante el periodo de consolidación del barrio, también aparecieron edificaciones de lenguaje modernista, reflejando la transición que tuvo la arquitectura y el urbanismo, no solo en Colombia, sino a nivel mundial. Para el momento en que se concibe el barrio Palermo, el estilo arquitectónico internacional, ya había cobrado fuerza, impulsado por arquitectos europeos y norteamericanos que habían desarrollado y evolucionado las ideologías originadas en la Bauhaus alemana; bajo premisas como la “forma sigue a la función”, “menos es más”, y la fusión entre arte y técnica. Muchas de estas ideas surgieron a partir de los avances en las técnicas de construcción y la necesidad de producir en serie, pero también de la crítica

que se le hacía a la arquitectura ecléctica, historicista y ornamental, que se había desarrollado durante el siglo XIX y que todavía seguía vigente para principios del siglo XX.

Como ya hemos dicho, el estilo “inglés⁸⁶”, sería el estilo mas utilizado para las viviendas que se realizaron durante las décadas de 1930 y 1940. Entender este fenómeno, como muchos otros de la historiografía urbana, no puede ser explicado mediante una relación de causa y efecto unidireccional. En él, muy seguramente actuaron múltiples factores que explicaremos a modo de hipótesis. En general, se podría decir que tres factores incidieron en que la ciudad tomara esa imagen de barrio “inglés”.

El primero de ellos, está relacionado con los arquitectos que trabajaron en Bogotá. Muchos de ellos provenían del exterior, trayendo consigo formas de hacer de otras latitudes e influenciando de paso, a los locales con el nuevo estilo. Un caso representativo son los arquitectos chilenos, Julio Casanovas y Raúl Mannheim a quienes se les atribuye, la introducción del estilo inglés en Bogotá (ARANGO, 1989, p. 183). Sin embargo, este hecho podría ser matizado, si se considera que la dimensión cultural, pudo tener cierta influencia en la preferencia por el estilo inglés, sobre otros estilos.

La gran mayoría de las casas eran realizadas por encargo a los arquitectos al gusto del cliente, con base en imágenes de proyectos sacados de revistas. “Los arquitectos escarbaban afanosamente en manuales turísticos, postales, libros y, sobre todo, en las revistas especializadas para encontrar fotos donde alimentar estos modelos, y sin reticencias aceptaban que efectivamente estos modelos se escogían según los gustos, inclinaciones o experiencias de sus clientes” (ARANGO, 1989, p. 182). En otros casos, algunos arquitectos, invirtieron parte de sus recursos financieros, para la construcción de casas para la venta, cuando estas estuvieran finalizadas. En este caso, aunque la decisión de hacer uno u otro estilo fuera decisión propia, esta debió haber estado supeditada a los gustos de los compradores. Si se analiza el mercado, este ofrecía diferentes opciones de estilo, sin embargo el Tudor, sería el que finalmente prevalecería, como se puede ratificar en la ciudad que aún se conserva de ese momento histórico, lo que significa que la explicación de la preferencia del estilo inglés, no puede ser solo

⁸⁶ Estilo Inglés era la denominación que se usaba de manera cotidiana y popular para referirse al lenguaje arquitectónico tomado de las corrientes arquitectónicas internacionales que revivían motivos y formas de la arquitectura de cada país y que se hizo popular a finales del siglo XIX y principios del XX. Esto se puede leer en varias licencias de construcción del barrio Palermo (1934 – 1948) donde los propietarios o peticionarios de tales licencias se refieren a la construcción que proyectaba construir con ese término. Adicionalmente, en algunas insertos de ventas que se publicaban en los periódicos también era frecuente el uso del termino estilo ingles.

explicada por la influencia de los arquitectos, sino también por los gustos y afinidades culturales de la sociedad bogotana.



Ilustración 419. Recorte del periódico El Tiempo del 16 de abril de 1943.



Ilustración 420. Recorte del periódico El Tiempo del 9 de junio de 1943.

En ese contexto, es muy posible que incluso la preferencia de los arquitectos de esa época, estuviera más cercana al estilo modernista, que a los estilos revivalistas. Esto se puede observar en el repertorio de obras de varios arquitectos que realizaron viviendas en estilo inglés. Un caso representativo es José María Montoya, quien en su trabajo realizado durante la década de 1930 y 1940, realizó un mayor número de proyectos con arquitectura modernista. Solo en algunos casos elaboró proyectos de estilo inglés, cuando la edificación estaba inmersa en el contexto de la arquitectura doméstica, como el caso del barrio Palermo.

Montoya, realizó dos proyectos en el barrio Palermo, uno de ellos, el más representativo, fue el edificio Brigard destinado a vivienda multifamiliar, y que realizó, recogiendo referencias históricas inspiradas en los lineamientos del estilo Tudorbethan, respecto al cual Montoya Valenzuela señalaba en 1942: “[las] fachadas se proyectaron dentro de los lineamientos generales de un estilo inglés campestre, con el fin de armonizar su aspecto exterior con las construcciones vecinas situadas sobre el parque de la urbanización” (DELGADILLO & CÁRDENAS, 2011, p. 72).


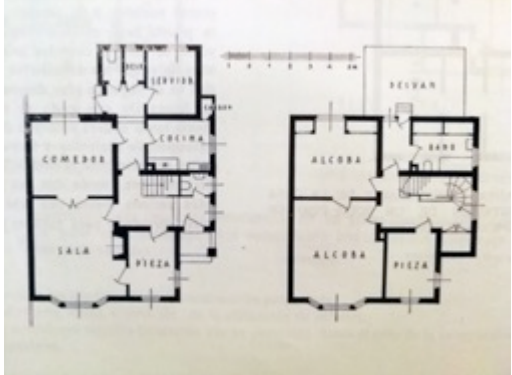

Si bien, es posible que aquí, el arquitecto no trabajó solamente para el gusto del propietario, sino más bien en función de la armonía urbana, lo que si se evidencia es que para ese momento el barrio ya tenía una imagen que provenía de los gustos de los

habitantes y clientes que encargaron sus casas con este estilo. ¿cómo explicar esta predilección?

La sociedad bogotana, como muchas otras de los países latinoamericanos, venían en un proceso de búsqueda de identidad propia, que muy posiblemente se originó, luego de la emancipación española. De esta manera, el bogotano construyó unos imaginarios sobre si mismos como “el cachaco” y “Bogotá, como la Atenas Suramericana”, que expresan las formas de ser, actuar, y sentir del bogotano de los años 1930 y 1940. El discurso del bogotano bien educado, intelectual, y que tenía un acento propio, se acuñó durante varios años, configurando una burguesía que se vestía con paños ingleses y sombrero de copa⁸⁷ y que posiblemente tenía como ideal estético, todo lo que tuviera que ver con lo británico. En ese contexto, no podría ser otro, sino el estilo inglés, el escogido por la sociedad burguesa bogotana para sus casas de habitación.

Un tercer factor que repercutiría, en la imagen de la ciudad de 1930, sería la influencia que ejerció Karl Brunner, en el ejercicio de la arquitectura, a partir de las reglamentaciones urbanísticas, que como ya vimos estaban influenciadas por los movimientos de “Ciudad Jardín” y “Ciudad Bella”, que no solo trajeron a la ciudad, un nuevo modelo urbanístico, sino que detrás de este, también venía un modelo de arquitectura, caracterizado por la presencia de estilos revivalistas. Brunner, no solo trabajo como asesor y funcionario de las dependencias de planeación municipal, sino que también elaboró numerosos trabajos urbanísticos y encargos de viviendas privadas en Bogotá, como la realizada en el barrio la Magdalena, que presenta estilo inglés.

⁸⁷ Este proceso es descrito a profundidad por Fabio Zambrano en el capítulo “Cambios en la cultura de Bogotá” del libro “Historia de Bogotá siglo XX”.

<p>Hechos urbano</p>	<p>Vivienda en el Barrio La Magdalena</p>
<p>Fotografías</p>	 <p>Ilustración 421. Vista de la fachada de la casa diseñada por Brunner- (2018)</p>
<p>Localización</p>	<p>Carrera 15 No. 39 – 27. Barrio La Magdalena</p>
<p>Descripción</p>	<p>Casa residencial del tipo “a la par” (para un grupo de dos casas simétricas) construidas en el barrio la Magdalena.</p>
<p>Planos del proyecto</p>	 <p>Ilustración 422. Planos de la casa de vivienda unifamiliar en el Barrio la Magdalena, diseñada por Karl Brunner.</p>
	 <p>Ilustración 423. Vista de la fachada en 1936.</p>

En 1938 empieza su actividad docente en la Universidad Nacional de Colombia, donde impartió una cátedra de urbanismo. De esta manera, producto de su trabajo como docente y urbanista en Bogotá, sumado a su reputación y prestigio, pudo haber influenciado en gran medida, el trabajo de muchos arquitectos de la época.

Como se ha enfatizado a lo largo de este escrito, los modelos urbanísticos de la “Ciudad Bella” y la “Ciudad Jardín”, plasmados a través de los proyectos urbanísticos y normativas establecidas por Brunner en Bogotá, planteaban un modelo que buscaba articular la arquitectura de cada vivienda, con las edificaciones colindantes y el contexto arquitectónico del lugar. Sin embargo, este modelo dejaba en libertad tal articulación, al buen criterio de cada arquitecto para escoger el estilo y lenguaje arquitectónico de cada unidad de vivienda. Para Brunner, era importante entender que la ciudad configuraba una comunidad y en esa medida, una urbanización debía promover unidad. La vivienda como un componente de esa unidad, no debía ser vista como un elemento suelto; “forma forzosamente parte de la unidad corpórea que es la urbanización” y dicha unidad necesita su articulación propia.

En ese contexto, Brunner no fue ajeno a la discusión estilística y en ese sentido, veía como aceptable la selección de algún estilo histórico, bajo el sustento de que el hombre moderno, “no pertenece solo a una nación sino también a su historia”, reconociendo así el contexto globalizado en el que vivía el ser humano en esa época y en esa medida, admirar el enfoque estético de las obras del pasado, era una actitud respetable. En ese orden de ideas, lo importante para Brunner, no era tanto el estilo, “sino establecer una base arquitectónica en cuanto a materiales, proporciones y ritmos, dejando dentro de esta orientación general, la solución individual de cada uno de los edificios, al cuidado de los arquitectos encargados de las construcciones” (BRUNNER, 1940, pp. 117 - 118). En principio, la mayoría de los arquitectos atenderían este principio, a través de realizar edificaciones con un lenguaje continuo, utilización de materiales de similares características, produciendo conjuntos articulados y armónicos. A continuación, se presentan algunos casos de conjuntos de fachada, donde se presenta una articulación del lenguaje entre las edificaciones.



Ilustración 424. Vista del costado sur de la calle 45 A entre la avenida Caracas y la carrera 15.



Ilustración 425. Vista del costado norte de la Diagonal 46 con transversal 17.



Ilustración 426. Vista del costado sur de la diagonal 46 entre las transversales 16 Bis y 16 A.



Ilustración 427. Vista del costado sur de la diagonal 46 entre las transversales 20 y 22.



Ilustración 428. Vista de la diagonal 46 hacia el oriente en el cruce con la transversal 16 A.

La introducción de la arquitectura modernista, produjo en muchos casos conjuntos desarticulados que se contraponen a los principios estéticos que se habían planteado en

un principio para el barrio. Esta situación se intensificó durante los años 90, cuando se demolieron un número importante de edificaciones originales para dar paso a construcciones en altura destinadas a la vivienda multifamiliar. Para este momento, las normas fueron otras y se permitió construir edificios altos sin dejar aislamientos con las edificaciones originales. A continuación, se presentan algunos casos donde se observan edificaciones con estilos diferentes.



Ilustración 429. Vista del costado sur de la diagonal 46 entre las transversales 22 y 22.



Ilustración 430. Vista del costado sur de la diagonal 48 entre transversales 16 bis y 16 B.



Ilustración 431. Vista de costado sur de la calle 48 entre transversal 17 y 19.



Ilustración 432. Vista del costado oriental de la transversal 16 bis entre diagonal 46 y 45F.

Esto evidencia, como la norma es una herramienta de diseño de la arquitectura de la ciudad; que cuando no está concebida con una intencionalidad estética, sino funcional y económica, produce un paisaje desagradable y desordenado. De esta manera, el paisaje se llenó de grandes muros (culatas), de 5 a 7 pisos de altura, pintados de negro. El ordenamiento de la ciudad, es sin duda un diseño, como cualquier otro diseño, y una

culata expresa un mal diseño de la ciudad. Haciendo una analogía con el diseño industrial, es como si un automóvil tuviera en uno de sus lados una tapa negra, en lugar de puertas y ventanas. En otros casos, se han levantado muros de cerramiento, que impiden la visibilidad de la arquitectura de la vivienda, lo que produce un espacio de calle muerto, que repele, en lugar de invitar.



Ilustración 433. Vista del costado noroccidental, la esquina de la diagonal 46 con carrera 15.



Ilustración 434. Comparación conceptual de la culata de una edificación y un automóvil, si uno de sus lados se dejara con una lamina negra.



Ilustración 435. Vista de la esquina noroccidental de la transversal 17 con diagonal 46.



Ilustración 436. Vista del costado oriental de la carrera 15 entre calles 45 y 46.

A pesar de la desarticulación de estilos, de las modificaciones que se han realizado en muchas viviendas, y de la construcción de edificios contemporáneos de mal diseño, el barrio todavía conserva muchas edificaciones. En esa medida, Palermo es un documento, a través del cual se puede leer la historia de la arquitectura en un periodo, que representó la transición entre la arquitectura republicana, llena de detalles ornamentales y su transformación hacia el modernismo, con un enfoque estético diferente. La arquitectura que se encuentra en el barrio Palermo, representa el final de una época, que privilegió la dimensión estética, sobre lo funcional, pero que al mismo tiempo, había dejado de lado la ornamentación exagerada y artificial del lenguaje neoclásico republicano. Como resultado,

se produjo una arquitectura enriquecida con detalles mesurados, a través del juego de los materiales y las superficies de la edificación, logrando un punto de equilibrio, entre lo decorativo y el minimalismo modernista.



Ilustración 437. Detalles de cerramientos de antejardines que se encuentran en el barrio Palermo.



Ilustración 438. Detalle de puertas de viviendas en el barrio Palermo



Ilustración 439. Detalles de ventanas que se presentan en edificaciones del barrio Palermo.



Ilustración 440. Detalles de trabas de ladrillo y remates de fachada.



Ilustración 441. Detalles de chimeneas de viviendas en el barrio Palermo.

5. Bogotá como obra de arte.

La búsqueda de la Ciudad Bella (Bogotá, 1840-1940)

A lo largo del análisis y estudio de los hechos urbanos que hicieron parte de esta investigación, se evidencia una constante, relacionada con la industrialización y los efectos negativos que trajo consigo para la ciudad, tales como el hacinamiento, la insalubridad y el desarrollo desordenado de la expansión urbana entre otros aspectos. Muchos de los hechos urbanos que se construyeron durante el periodo de estudio, hicieron parte de procesos más amplios de desarrollo urbano y construcción de ciudad, que pretendían mitigar y resolver, los problemas de la ciudad derivados de la industrialización por medio del embellecimiento de la ciudad. Sin embargo, prontamente, embellecer la ciudad, empezó a ser un fin en si mismo y en cierta forma independiente de las acciones que buscaban la higienización de la ciudad.

Este proceso es el reflejo de lo que ocurría a nivel internacional, en las principales capitales del mundo, afectadas por los mismos problemas, relacionados con la industrialización en unas proporciones aún mayores de las que . Una de las primeras intervenciones urbanas se realizaría en Londres, cuna de la industrialización a nivel mundial. Las intervenciones urbanas realizadas en Londres entre 1811 y 1825, se adelantaron de manera puntual mediante la construcción de varios proyectos tales como la Regent Street y el Parque del mismo nombre, como complemento a operaciones inmobiliarias que pretendían aburguesar el sector aledaño a la residencia del Príncipe Regente dentro de una estrategia para mejorar esta área que se encontraba deteriorada.

Posteriormente, estos procesos se adelantaron en ciudades como Paris, y Viena, donde los efectos de la industrialización llegarían un poco más tarde, dinámica que se extendió a lo largo de todo el mundo de manera proporcional al desarrollo y articulación económica de cada uno de los países. Estas primeras intervenciones consistieron en actuaciones urbanísticas caracterizadas por promover el ensanche o la renovación de grandes áreas de la ciudad existente, para implementar un nuevo trazado urbano con una geometría clara, con ejes principales destinados a Bulevares y avenidas principales y una

regularización de las construcciones, buscando monumentalizar el espacio urbano, que estuvo acompañado de operaciones inmobiliarias que promovieron el desplazamiento de población y el aburguesamiento de estas zonas, en una búsqueda por fomentar el desarrollo económico y demostrar el poderío del régimen político existente. Cabe anotar que estas intervenciones fueron realizadas en su mayoría por ingenieros y personajes de disciplinas diferentes a la arquitectura.

En segundo lugar se encuentran las propuestas promovidas en Alemania por Camilo Sitte, que integran principios artísticos a la construcción de la ciudad con un enfoque que prioriza la percepción en tres dimensiones, y el diseño urbano a escala más pequeña mediante pequeñas intervenciones y que muy posiblemente. Esta corriente, surge a partir de la crítica a las grandes intervenciones que se estaban realizando en las grandes ciudades y una búsqueda por recuperar el espacio que había perdido la arquitectura en la construcción de la ciudad a través de estas intervenciones. Estas propuestas significaron la racionalización del planeamiento urbano, mediante la teorización de la práctica urbanística, generando así, la emergencia del urbanismo moderno.

En tercer lugar, se encuentran las propuestas que bajo la influencia de las corrientes higienistas en sociología, se centran en la introducción de los elementos naturales a la estructura urbana de la ciudad, a partir de la generación de espacios y áreas libres dedicados al esparcimiento y el contacto con la naturaleza y que daría origen al parque urbano. De esta manera muchos jardines pertenecientes a los palacios de la monarquía pasan a ser parques públicos, en consonancia con los fundamentos de las incipientes democracias que se centraban en la igualdad de derechos. El parque en sí mismo, empieza a ser pieza central del desarrollo urbano y estrategia para solucionar los problemas de higiene y densificación de las ciudades, buscando el mejoramiento del hábitat urbano.

En cuarto lugar se encuentra el movimiento de la ciudad bella, surgido en Estados Unidos a partir de la exposición Universal de Chicago realizada en 1893 y plan para Chicago de 1909, y que fue el resultado de recoger parte de las ideas planteadas en las propuestas teóricas de la *Städtebau* alemana, las ideas higienistas del parque y las grandes intervenciones urbanas de la primera mitad del siglo XIX, pero principalmente bajo la influencia de la Escuela de Bellas Artes de París, del cual surgió su énfasis en la

formalidad de las propuestas urbanas. Este movimiento tuvo, desde el punto de vista de gestión un carácter cívico, que promovió la asociaciones de embellecimiento de las ciudades y que derivó en algunas variaciones del movimiento como el *City planning* y el *Civic art*.

En quinto lugar encontramos las propuestas relacionadas con la ciudad jardín, centradas en soluciones de vivienda que enfatizan la relación del hábitat urbano con el elemento natural y la cualidades del campo y que también estuvieron influenciadas en mayor medida por la Städtebau alemana. Estas propuestas urbanísticas estuvieron mucho mas centradas en resolver el efecto adverso de la densificación de las ciudades, derivado del aumento demográfico que trajo consigo la industrialización, por lo cual su énfasis estuvo en el desarrollo de urbano de áreas residenciales y de la expansión de la ciudad. Así mismo, esta fue una respuesta influenciada por los movimientos de corte socialista surgidos durante la primera mitad del siglo XIX, en respuesta a las problemáticas sociales, asociadas al capitalismo que promovió la industrialización.

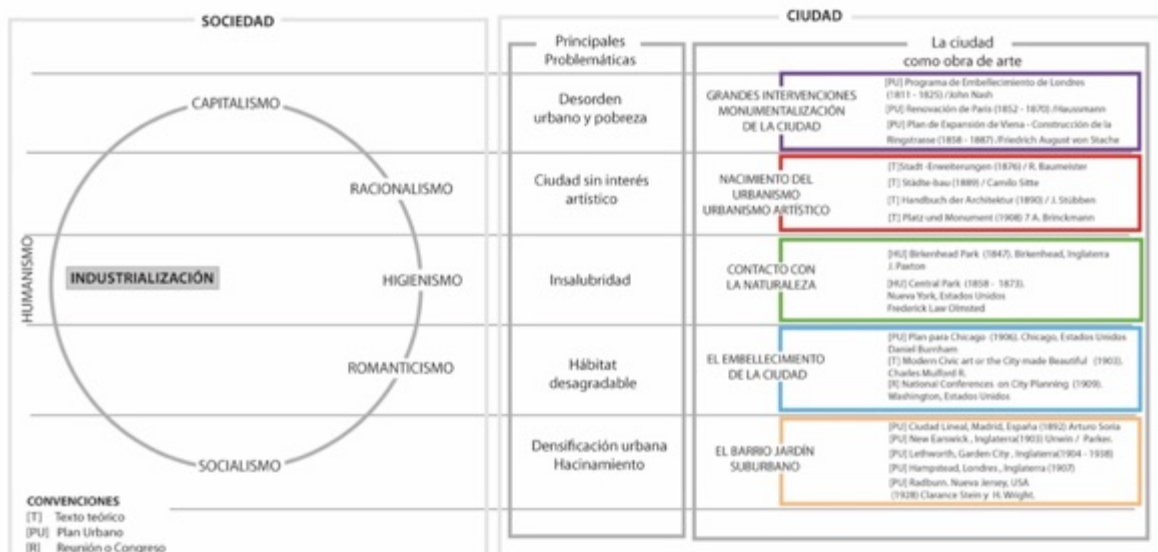


Ilustración 442. Relación de las tendencias al interior del movimiento de la Ciudad Bella y su relación con las problemáticas y formas de pensamiento económico y social asociados a la industrialización.

Como se puede observar, hay épocas marcadas por hechos y eventos con características similares, que contribuyen a conformar la historia de una sociedad, pero también configuran el espíritu de un tiempo determinado. La ciudad del periodo de estudio, estuvo marcada por la industrialización como un proceso que tuvo una incidencia en todos los

niveles y que produjo grandes cambios a nivel global. Si bien los problemas de hacinamiento, densificación de la ciudad, e insalubridad, fueron parte del ambiente y la vida de las ciudades durante este periodo, el embellecimiento de la ciudad podría decirse, que tuvo una mayor prevalencia, dados los esfuerzos por mejorar el hábitat urbano, que se tradujeron en una gran cantidad de proyectos, planes y transformaciones de grandes áreas, en todas las principales ciudades del mundo. Durante el siglo XIX y principios del XX, se desarrollaron gran parte de las obras y edificios que hoy conforman el patrimonio urbanístico y arquitectónico de la humanidad. Muchas de ellas son el atractivo de muchas ciudades, convirtiéndose en el objetivo del turismo y parte de la identidad de esas ciudades del mundo. En esta época, como en ninguna otra, la ciudad buscó ser bella a través de la construcción de una ciudad como una obra de arte y en esa medida, la búsqueda por la belleza fue el espíritu del tiempo.

A pesar de la desarticulación del país en el mundo globalizado, que planteó la industrialización y la inclusión del sistema capitalista Bogotá al igual que muchas capitales del mundo estuvo inmersa en el impulso progresista que tuvo la humanidad durante el siglo XIX y principios del XX, y que derivó en la búsqueda de la belleza para las ciudades. La industrialización llegó a nuestro país, con muchas dificultades, permeada por los conflictos políticos que se afincaron en el país luego de la independencia de la corona española, conllevando a una crisis financiera desde el nacimiento mismo de la nueva república. La densificación de las ciudades colombianas se dio mucho más tarde que en muchas otras capitales del continente americano. Sobre el particular, es interesante observar que para 1875, Londres tenía una población de 4.241.000 habitantes; París, 2.250.000 habitantes, Nueva York, 1.900.000 habitantes; Viena, 1.162.000 habitantes; mientras que Bogotá en 1881, tan solo contaba con 84.723 habitantes. Esta situación refleja el estado de la ciudad frente a la industrialización, que solo empezó a tener presencia más o menos importante en Bogotá, hasta la década de 1860⁸⁸, repercutiendo en el tardío desarrollo económico y correspondiente rezago frente al mundo desarrollado.

Las intervenciones urbanas que se realizaron entre 1840 y 1940 en Bogotá son el reflejo de este panorama, es decir que hubo un esfuerzo por embellecer la ciudad, pero a través de proyectos y obras de menor envergadura que las que se realizaron en otras regiones del mundo, debido a la forma como llegó el desarrollo tardío de nuestro país.

⁸⁸ En la década de 1860 llega por primera vez la banca a la ciudad, indicador de un incipiente desarrollo económico.

Adicionalmente, en Bogotá, intervinieron otros ingredientes, tales como la búsqueda por una identidad perdida por pasado mestizo y la necesidad de consolidar un proyecto republicano sin antecedentes propios. Esta situación derivó en que los primeros proyectos estuvieran marcados por esas búsquedas y bastante influenciados por las corrientes de pensamiento social y cultural del mundo globalizado.

La aparición de los monumentos en la ciudad reflejó una transformación en la mentalidad de los habitantes de la ciudad, que significó el cambio de una sociedad confesional a una laica y democrática. Sin embargo, ese proceso tomó varias décadas, durante la segunda mitad del siglo XIX, que derivó en un conflicto político partidista entre quienes abogaban por un ordenamiento político centralista, y bajo principios de corte moral religiosa, y por otra quien tenía ideales, más bien progresistas, laicos y un esquema de organización federal. De esta manera, en el monumento a los Mártires de la Patria, que por primera vez no representaba ninguna figura o personaje de la historia de la emancipación colonial, se utilizó el obelisco, como una manera de representar la posición política del gobierno federal de corte liberal que ostentó el poder durante 43 años, a través de un símbolo muy cercano a la cultura de la masonería, asociación a la que pertenecían varios de los integrantes del gobierno nacional. (Estados Unidos de Colombia entre 1863 y 1886). El uso de los monumentos, en este periodo fue una forma de embellecer la ciudad, el cual estará presente hasta nuestros días, teniendo un pico de utilización, en la década de 1910, durante la celebración del centenario de la independencia. Durante este primer periodo (1846 – 1910), los motivos de representación, serán casi siempre personajes asociados al proceso de liberación de la colonia española. Posteriormente, los personajes representados, estarán más relacionados con figuras de la literatura, la ciencia y la economía, reflejando un cambio en las preocupaciones y pensamiento social bogotano. Solo hasta muy adentrado el siglo XX, aparecerán en el espacio público de la ciudad esculturas que no representan personajes históricos y un lenguaje formal abstracto, propio del arte moderno. También se destaca que solo hasta 1910, aparecen obras realizadas por artistas colombianos, lo que denota el bajo desarrollo artístico de nuestro país durante el siglo XIX.

	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920	1930
LA CIUDAD COMO MONUMENTO	1846 Monumento a Bolívar / Tenesani	1851 Monumento a los Martires (Diseno / Thomas Reed)		1878 Santander / Pietro Costa	1880 - Martires - Construcción (M. Iambardi)	1896 - Honor / E. Palacios	1896 - Isabel y Colon / C. Sighinoff	1910 - Polcarpa / D. Cortes - A. Nariño / H. Greber - Caldas / C. Verlet - C. Torres / Verlet - H. Ignotos - Ricarurte / H. Greber 1912 - H. Maza 1914 - Sucre / Verlet 1914 - A. Rodriguez 1916 - Rebeca / Luchinelli 1917 - Cervantes / R. Bernal 1917 - H. Cano / Gasstalla 1919 - A. Girardot / F. Cano 1919 - S. Camacho / P. Tricornia	1920 - M. Munito Toro / Verlet 1922 - Garay / S. Cuellar - R. Nuñez / F. Cano 1923 - Pasteur / A. Carles 1924 - Mutis / A. Rodriguez 1926 - Rebeca / Luchinelli 1926 - V. Arboles / Gasstalla 1926 - A. Girardot / F. Cano	1930 - Batalla Ayacucho / J. González - Carlos Martínez 1934 - S. Juan Bosco / G. Cellini 1937 - D. Uribe / L. Acuña 1938 - F. Millares - B. Juarez 1940 - P. Ospina / A. Norb - Orellana / J. Maldonado
Monumentos dedicados a conmemorar Heroes de la Independencia										
Monumentos dedicados a conmemorar personajes o figuras diferentes a los Heroes de la Independencia					1883 - Templete al libertador / P. Cantini - Tomás Cipriano de Mosquera / F. Von Miller					
Monumentos dedicados a conmemorar personajes extranjeros										
Autores o artistas extranjeros										
Autores o artistas colombianos										

Ilustración 443. Caracterización de los monumentos que aparecieron en la ciudad entre 1840 y 1940, según el tipo de representación y origen de sus autores.

La transición de la arquitectura colonial a la republicana, que se dio a finales del siglo XIX, a partir de la transformación de viviendas existentes y la construcción de nuevas viviendas dentro del casco urbano colonial, representó un gran cambio en el paisaje y la forma de la ciudad. Muchas construcciones coloniales fueron transformadas mediante la introducción de elementos ornamentales propios de la arquitectura neoclásica, dando como resultado un lenguaje arquitectónico amalgamado que combinaba elementos de lo antiguo y lo nuevo, a fin de actualizar la ciudad a los prototipos que se encontraban en boga, en el mundo globalizado decimonónico. Las fachadas coloniales caracterizadas por el lleno sobre el vacío, con vanos que se abrían en función del espacio interno y que dejaban una fachada sin un patrón compositivo ordenado, fueron modificados mediante la apertura de vanos que ahora guardaban un orden de simetría y predominio sobre el muro, como resultado el espacio interior, se abrió hacia la calle y la calle misma se llenó de adornos y elementos decorativos. Como contraparte, el espacio interior de la construcción consolidó un proceso de desinteriorización que ya venía dándose desde la segunda mitad del siglo XVIII, que se manifiesta en la apertura de vanos y puertas. La industrialización trajo consigo otros grandes cambios que impactaron en la arquitectura no solo de la fachada sino también del interior de la vivienda y en los sistemas constructivos. La aparición de fábricas de ladrillo promovieron el uso de este material como elemento constructivo y en muchos casos reemplazó los muros de carga elaborados en adobe contribuyendo a mejorar la estabilidad de las construcciones. Los avances tecnológicos contribuyeron a integrar materiales como el hierro a la construcción de barandas que se ubicaron en balcones y escaleras con formas decorativas que reemplazaron la carpintería de madera propia de la arquitectura colonial. El vidrio también fue integrado como nuevo material de

construcción, el cual fue empleado en marquesinas que cubrieron parte de los patios interiores de las casas, este cambio promovió que las escaleras y circulaciones verticales pudieran ubicarse en los patios transformando así la configuración funcional de la vivienda, que mantenía aún la organización funcional alrededor del patio, de esta manera la escalera empezó a ser un punto focal dentro del espacio interior mediante el uso de barandas decorativas en hierro forjado que manifiestan el énfasis otorgado a los elementos decorativos.

La incipiente industrialización, trajo consigo un crecimiento poblacional de la ciudad compuesto por inmigrantes de la provincia y el campo de todas las condiciones socio económicas. Muchos de ellos, llegaron a la ciudad para instalar comercios y pequeñas industrias. Otros llegaron, buscando trabajo para mejorar sus condiciones de vida. Esta situación, condujo a la adaptación de las viviendas existentes y la construcción de nuevas viviendas que reemplazaron en muchos casos las antiguas construcciones. En ambos casos, se modificó la estructura funcional de la casa en función de que esta sirviera por una parte, para alojar en los primeros pisos almacenes y tiendas de habitación, que servían como espacio de renta para los propietarios de la vivienda, que ahora se alojaban en el segundo piso de la construcción. Esto implicó un cambio en la forma de vida y la percepción que los habitantes tenían de su ciudad.

La calle se llenaría de ventanas, cornisas, marcos, y balcones con herrajes de hierro que buscaban adornar cada uno de los inmuebles. Se podría decir, que un gran porcentaje del centro histórico de la Candelaria, sufriría este tipo de transformaciones, las cuales aun permanecen en muchas de sus calles. Si bien este proceso de transformación del lenguaje arquitectónico, estuvo influenciado por las corrientes internacionales de pensamiento arquitectónico de carácter historicista, producto de una sociedad muy preocupada por su pasado en medio de las transformaciones que traía la revolución industrial y que amenazaban con destruir parte del patrimonio que se encontraba en los centro de las grandes ciudades. Lo interesante, aquí, mas allá que identificar una relación de influencia, que a primera vista, haría pensar en que la arquitectura realizada aquí, en ese momento histórico, fue el producto de un traslado de formas extrañas pertenecientes a otras culturas, y que en ese sentido podría ser visto como expresiones de poco valor; es importante reconocer la forma como se adaptaron esas formas a nuestro entorno, produciendo una arquitectura tal vez bastante particular, y con valores que representan

una forma de ser de nuestra sociedad. En cuanto a la relación del arte con la construcción de la ciudad, fue sin duda un momento de inflexión en el que la arquitectura vista como un arte, jugó un papel preponderante en esa construcción colectiva que es la ciudad y que sin duda fue acuerdo tácito de buscar embellecer la ciudad.

La aparición del parque, también marca un proceso de cambio en el pensamiento y las preocupaciones de quienes habitaron y gobernaron la ciudad. Como hemos visto a lo largo del estudio, las últimas dos décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX estuvieron marcadas por el aumento demográfico producto de la incipiente industrialización del país, trayendo consigo no solo adelantos técnicos, sino también problemas de hacinamiento, insalubridad y deficiencias para atender las necesidades primarias de la población de la ciudad. El parque, aparece como una medida para higienizar la ciudad, a través de la integración del medio natural, pero también de embellecer una urbe, que era considerada fea y desaseada. Por otra parte, se crea la necesidad de sacar a la capital colombiana, del atraso en que se encontraba e intentar ponerla, a la altura de las grandes capitales globales a través de la construcción de toda clase de infraestructuras de servicios públicos y sociales. El parque, además, representó una forma de concretizar el espíritu de libertad, que estaba detrás del proceso de consolidación de la república, que promulgaba derechos, pero aun más importante el derecho de tener una ciudad bella, que sea merecedora de tener el aprecio y orgullo de quienes la habitan.

El parque de la plaza de Bolívar, sería el primero de varios parques que se construirían en adelante, como resultado de la búsqueda por solucionar problemáticas que aquejaban la ciudad, pero el producto de una sociedad que demandaba tener una identidad, en el panorama global. Los parques que se construyeron durante la década de 1883, contribuirían a construir los imaginarios de la “Atenas Suramericana” y del “cachaco”, que venían acompañados de una sociedad civil que valoraba el conocimiento y la educación, como una forma de ser en el mundo dentro del proceso de construcción de identidad. Ante la ausencia de un pasado cultural claro, producto del mestizaje, el modelo fue adoptar los modos de vida de las grandes capitales del mundo occidental durante el siglo XIX: París y Londres. Bogotá, estaba llena de imágenes, parisinas y londinenses en su arquitectura, y en la forma de decorar la casa y de vestir en la calle. El parque no fue la excepción, el diseño del parque de la plaza de Bolívar, provenía de esa imagen idealizada

de ciudad europea, solo que al aplicarla aquí, sería una cosa bien diferente. Un ciprés al lado de una palma de plátano, podrían decir mucho de lo que en realidad era la ciudad en Bogotá. Unas élites que valoraban el estilo europeo mezclado con una sociedad más bien rural que inmigró a la ciudad para tener unas mejores oportunidades. Sin embargo, lo que si se puede observar, es que la aparición del parque representó una manera de embellecer la ciudad, espíritu que marcó toda una época, idea que se ha mantenido hasta nuestros días. Hoy en día una ciudad que tiene arboles en su calles, se puede considerar como bella. La vegetación como elemento ornamental, permanece y cobra aun más vigencia en la ciudad, aquejada ahora, por la contaminación ambiental y visual.

A finales del siglo XIX, aparece el barrio como unidad de crecimiento de la ciudad. A pesar de no tener el mismo sentido que tiene hoy en día, este modelo de urbanización, fue una forma de resolver los problemas de insalubridad y hacinamiento de la ciudad. La expansión de ciudad fue el reflejo de la insatisfacción de los habitantes de la ciudad colonial, derivando en la búsqueda de un ambiente más sano que se encontraba en el campo, en la sabana que rodeaba la ciudad. No es fortuito, que ese crecimiento, se diera hacia el norte donde se encontraba el pequeño poblado de Chapinero, que poseía unas mejores condiciones ambientales, por contener una mayor vegetación y arborización, que la que se encontraba en los demás bordes. Aquí es interesante analizar, el que aunque esta tendencia hacia el norte, no fue el resultado de un plan urbanístico racional, si tuvo en su desarrollo formas de planeamiento urbano, que se concretizaron en obras de infraestructura realizadas por el gobierno municipal, para incentivar el desarrollo de Chapinero. Tanto así, que se construyó un tranvía cuando la población de Chapinero no era significativa, y le siguieron otras obras, como la estación del ferrocarril, la plaza de mercado y el parque de Chapinero, entre otras intervenciones. Con estas obras, es evidente que el gobierno municipal tuvo una clara intención de desarrollar el norte de la ciudad, hecho que se dio efectivamente con la aparición de numerosas urbanizaciones que adicionalmente, fueron promovidas por empresarios que vieron un buen negocio en el plusvalor que se obtenía, al comprar suelo barato rural y venderlo a precio urbano, con el detrimento y la carga que esta situación implicó para la ciudad.

Las nuevas urbanizaciones promovieron una nueva forma de habitar la ciudad. Una que se encontraba en contacto con la naturaleza, lejos del hacinamiento y la insalubridad. Pero también trajo consigo una nueva estética, la estética del ajardinamiento y la arborización

como estrategia de embellecimiento. Adicionalmente, la ampliación de la calle también fue un instrumento para mejorar el ambiente de la ciudad, que resultó ser un gran cambio, frente a la calle colonial estrecha y oscura. Este sería el panorama de la ciudad durante las tres primeras décadas del siglo XX. Una ciudad desparramada por la sabana, que parece no tener límites, y donde la sabana parece ser parte de la ciudad misma. Aparece así el suburbio, que para entonces era el modo de vida ideal y que se ha mantenido hasta nuestros días.

El barrio Santa Teresita, es uno de los pocos vestigios, del Plano Bogotá Futuro. Un proyecto que buscaba controlar el desarrollo urbano desordenado que para entonces se había tomado la ciudad, producto de la especulación del suelo y de esa tendencia por promover un espacio urbano que estuviera en contacto con el medio natural. Si bien este proyecto, no se concretizó de acuerdo lo planeado, por diferentes razones de orden económico, y de gestión, si representa a través de sus pequeños vestigios el espíritu de una época, caracterizada por la emergencia del urbanismo, que se materializó en un plan con principios estéticos influenciados por las tendencias internacionales de pensamiento urbanístico.

El barrio Palermo por su parte, sería el reflejo de una evolución del urbanismo y la consolidación de un modelo que recogía, muchos de los elementos de sus antecesores. Un barrio con vías amplias y arborizadas, de casas aisladas con jardín, y un parque en su centro. Sin embargo, el elemento más innovador, fue la normativa, como instrumento de diseño arquitectónico de la ciudad, a través de la cual se promovía la articulación de las unidades de vivienda, que sumado al trazado urbano que incluía calles curvas y obstrucciones visuales, serían el modelo estético para la ciudad. Un modelo que provenía de las corrientes internacionales de la “City Beautiful” y la “Garden City” y que tuvo en Bogotá su asidero de manera extensiva. Sin embargo, estos modelo fueron prontamente cuestionados, por jóvenes arquitectos que siguieron las novedosas tendencias en la arquitectura promovidas por el movimiento moderno internacional y el funcionalista, liderado por Le Corbusier, dando como resultado una ciudad de casas predominantemente realizadas en estilo inglés mezcladas con unas pocas construcciones bajo los parámetros de movimiento racionalista. De esta manera, el barrio Palermo es el reflejo de unas formas de pensamiento que se encontraba en disputa, no solo en la arquitectura y en el urbanismo, sino a nivel general en el arte y la cultura. Adicionalmente,

el barrio Palermo, es el reflejo de la incursión de una nueva clase media, que aunque incipiente en la ciudad, empezaría a tomar fuerza durante las siguientes décadas. En esa medida este barrio, representa un modelo de hábitat social que se desarrollaría con algunos matices durante las siguientes décadas, hasta la aparición del conjunto cerrado y la vivienda multifamiliar en los años 1970.

La ciudad como documento histórico

A lo largo de este estudio hemos aprendido que los hechos urbanos, al ser fenómenos temporales que aparecen, se transforman y en algunos casos desaparecen dentro de la estructura de la ciudad, configurando cambios a través de los cuales se pueden leer las formas de pensar y la estructura cultural de una sociedad, que podríamos denominar como el espíritu de la época. En otras palabras, los hechos urbanos de una ciudad, pueden ser vistos como complejos pero legibles documentos, que nos cuentan algo acerca de los valores y aspiraciones de sus diseñadores, administradores, constructores, dueños y habitantes, y por esta vía, hacer conexiones con nuestro presente y servir de base para la construcción de la futura ciudad y del manejo de la ciudad existente.

Al recorrer la ciudad, esta está compuesta por diferentes arquitecturas y expresiones artísticas, que provienen de momentos históricos, reflejando la evolución en las formas de pensar de nuestra sociedad y en esa medida observar como se ha construido nuestra identidad cultural.

Es interesante observar, que estos diferentes caracteres que la ciudad tuvo durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX, están reflejados en la cartografía que se realizó durante este periodo, ratificando la idea de que la ciudad es un documento histórico, a través del cual se puede leer su historia y la evolución de sus valores y formas de pensamiento social. Si se analiza un plano de principios de siglo, este refleja en gran medida el espíritu confesional que tenía la ciudad antes de la llegada del primer monumento a la ciudad en 1846.

En el plano de 1810, se observa que el espacio urbano es representado en color amarillo claro, mientras que sus bordes se simbolizan con el color verde, marcando así, un límite, que aunque inexistente desde el punto de vista oficial, muy seguramente, delimitaba el

borde del área urbana y la rural. Se destacan las dos alamedas al occidente de la ciudad (camino de occidente, actual calle 13 y el camellón de la Estanzuela, actual carrera 13 entre calle 26 y 13), que están representadas mediante pequeños círculos que simbolizan arboles, demostrando que eran los únicos espacios arborizados de la ciudad. Los ríos, representados en color azul, con bordes verdes, parecen expresar que el medio natural de la sabana y los cerros, se integraban a la ciudad a través de los cuerpos de agua. Los cerros son representados mediante color ocre, que muy seguramente expresaban la deforestación en que se encontraban, pero que tenían, una especial presencia escénica en la ciudad. Finalmente, las iglesias, estaban representadas mediante cruces, las cuales son las que se presentan en mayor número dentro de la ilustración, expresando su importancia, y el carácter monástico, que tenía la ciudad a principios del siglo XIX.



Ilustración 444. Plano de Bogotá en 1810. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

En el plano de 1849, elaborado por Agustín Codazzi (1793 – 1859), se observa un interés por mostrar las zonas de cultivos en zona urbana y la gran cantidad de fábricas, restaurantes y hoteles, que para entonces habían aparecido en la ciudad. El espacio de la ciudad es representado en color ocre, mientras que el campo en color verde. A diferencia, del plano de 1810, los ríos parecen no tener tanta importancia, pues están representados con una línea azul que se encuentra en medio de calles existentes de la ciudad. Esta representación refleja el carácter productivo que empezaba a tener la ciudad, a partir de la presencia de industrias y servicios comerciales, reflejando así, el espíritu de una época que empezaba a integrarse a las dinámicas capitalistas que trajo consigo la incipiente industrialización del país.



Ilustración 445. Plano de Bogotá en 1849. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

En el caso del plano de 1890, el panorama es distinto que en los anteriores. En la ilustración gráfica, se destacan los edificios importantes, los parques y zonas arborizadas de la ciudad, que contrastan con las construcciones en color naranja. Los ríos son representados en azul, dibujados como una línea gruesa que atraviesa la ciudad y algunas calles con arborización. También llama la atención los grabados que acompañan la ilustración que presentan calles, plazas, edificios importantes y monumentos de la ciudad, destacando la belleza de la misma. La ilustración completa, refleja el espíritu de una época que valoraba la arquitectura y la inclusión del arte en la ciudad y su búsqueda por mostrarse como una ciudad bella, digna de ser comparada con las grandes urbes de la antigüedad. La ilustración enfatiza, la presencia de los parques y elementos naturales urbanos, como elemento clave para el mejoramiento del ambiente insalubre y como mecanismo para el embellecimiento de la ciudad.

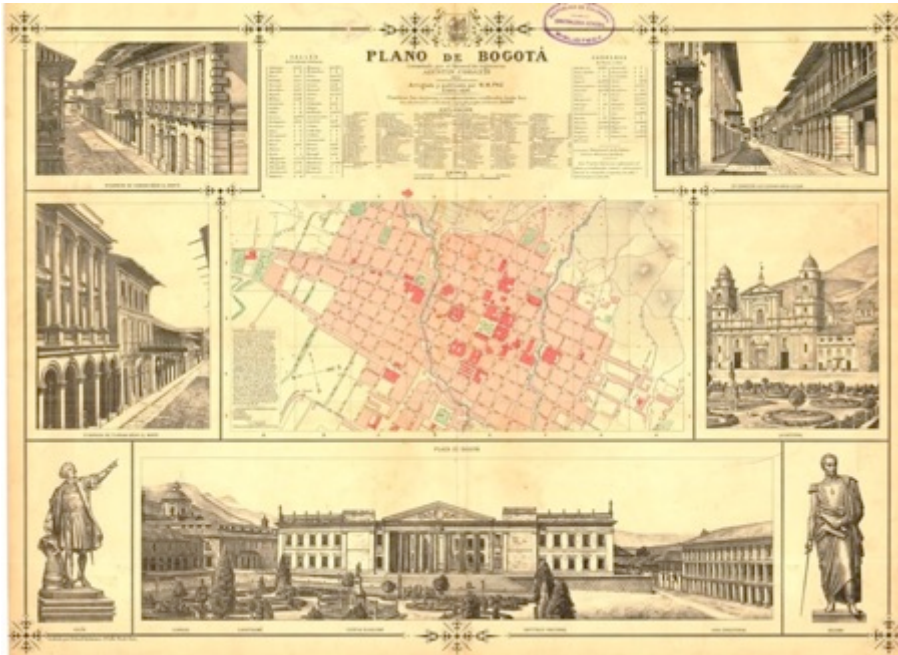


Ilustración 446. Plano de Bogotá en 1890. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

El plano de 1932, muestra, la gran preocupación del tema de vivienda y la expansión de la ciudad que la caracterizó, durante las cuatro primeras décadas del siglo XX. Se observa que las principales convenciones tienen que ver con la ciudad consolidada y la proyectada. Bogotá presenta una forma lineal, casi unida con Chapinero y un gran número de urbanizaciones desperdigadas en los bordes de la ciudad consolidada.



Ilustración 447. Plano de Bogotá en 1810. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)

En el desarrollo de esta investigación, no solo los planos fueron fuente de información, sobre la historia de la ciudad del periodo de estudio, también las fotografías históricas, resolvieron muchas preguntas sobre el desarrollo urbano de la ciudad. En muchos casos la presencia de un edificio reconocido, en segundo plano de una fotografía puede ayudar a precisar la fecha de un cambio urbano. Así mismo, la presencia de elementos que aparecen en una fotografía y que posteriormente desaparecieron pueden ayudar a

resolver una duda, sobre la fecha de un hecho urbano. Un caso interesante, fue el del estudio historiográfico del parque de la Plaza de Bolívar, en el que a partir de la fotografías, se pudo determinar los cambios en la vegetación del mismo apoyado en los cambios que se observan en el edificio Lievano, construido entre 1902 y 1907, en reemplazo de las galerías Arrubla, destruidas por un incendio en 1900. En este mismo sentido, la fotografías del parque de la Plaza de Bolívar, permitió la reconstrucción planimétrica del parque y a través de sus formas, poder plantear la hipótesis de que su diseño estuvo a cargo del arquitecto Pietro Cantini.



Ilustración 448. Vista del costado occidental de la plaza de Bolívar. Autor: Desconocido. Circa 1893. Fuente: (CALDERON, 1893)



Ilustración 449. Vista del costado norte de la plaza de Bolívar, durante la construcción del Edificio Liévano. Circa. 1902. Autor: desconocido. Fuente: <http://www.asisucedio.co/1903-plaza-de-bolivar/>

Una fuente de información aun más interesante para la construcción de la historiografía urbana, es la ciudad misma. La ciudad construida en la que habitamos y que está compuesta por vestigios del pasado, que se materializaron a través de hechos urbanos, que han sido modificados a través del tiempo, y que precisamente por ello, guardan información importante sobre las formas de pensar de aquellos que los concibieron, conservaron, modificaron o desaparecieron. El hecho urbano al materializarse en forma, tiene de manera inherente una intencionalidad estética, que se expresa a través de un lenguaje, que es utilizado para expresar valores y formas de pensar de sus creadores y transformadores. Sin embargo el lenguaje con el cual se construye la forma se encuentra en un idioma de otro tiempo, con una organización lingüística propia, que no puede ser leída desde el lenguaje de nuestro tiempo, porque posiblemente a través de su transformación los lenguajes culturales hayan cambiado. En esa medida las preguntas que nos planteemos, desde el presente, sobre la ciudad del pasado, debe ser resueltas entendiendo el contexto cultural y dialectico del tiempo en que fueron concebidas y en esa

medida, a través del estudio de la forma urbana, poder leer y explicar porque la ciudad es como es.

Finalmente, en otros casos, los vestigios del pasado pueden servir de fuente información que como un libro o texto, nos permiten precisar fechas y hechos, que hacen parte de la historia de la ciudad. A lo largo de este estudio, innumerables veces, la ciudad que se conserva, sirvió como fuente información a través de placas, materiales y otros elementos materiales, que contribuyeron a obtener información sobre el objeto de estudio. En el caso del monumento a los Mártires de la Patria, las placas que aún se conservan en su basamento, permitieron conocer en el periodo de tiempo en el que fue construido. En otros casos, placas de los arquitectos que diseñaron un edificio, son prueba fehaciente de su autoría y periodo en el que fue construido. Las tapas de los medidores del agua también permitieron en muchos casos, aproximar la fecha de construcción de una vivienda. Así como estos ejemplos, se podrían enumerar muchos otros casos, en que la ciudad proveyó información sobre los objetos de estudio. Este ejercicio nos enseña que la ciudad puede ser vista, como campo de exploración “arqueológica”, para la obtención de datos, configurándose así como fuente de información de la historiografía urbana.

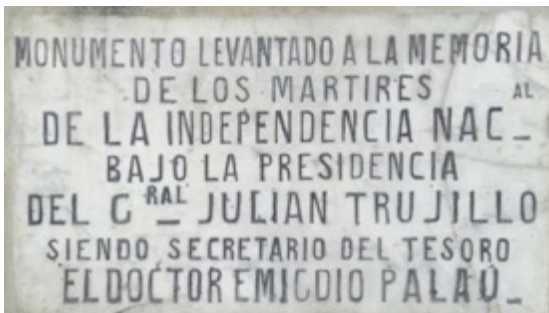


Ilustración 450 Detalle de la placa conmemorativa adosada al monumento a los Mártires de la Patria en su costado occidental.



Ilustración 451. Placa encontrada en una vivienda del Barrio Palermo, perteneciente a la firma de arquitectos Child, Dávila Luzardo y Compañía, quienes construyeron varias viviendas en la década de 1940.



Ilustración 452. Tapa del medidor de una vivienda en el barrio Palermo



Ilustración 453. Placa encontrada en la fachada de una vivienda del barrio Palermo, perteneciente al arquitecto Rafael Castelli quien construyó varias viviendas en el sector en la década de 1940.

La ciudad como futuro

El título de este estudio tiene la deliberada intención de llamar la atención, sobre la construcción de la ciudad en su dimensión artística, que se considera relegada a un segundo plano dentro de los instrumentos de planeación urbana de la ciudad que se encuentran vigentes. Al revisar el actual Plan de Ordenamiento Territorial que fue aprobado en el año 2000⁸⁹, se puede observar que este ha sido el producto de la evolución conceptual de la planeación urbana en Bogotá, acogiendo diferentes visiones sobre como debe ser la ciudad del futuro para los bogotanos. Sin embargo, llama la atención, que los instrumentos de planeación de hoy en día para Bogotá, desconocen o no contienen una visión estética, considerando que en algún momento la tuvo, incluso pudiendo decir que era elemento fundamental dentro del proceso de su urbanización.

En la actualidad, sus habitantes se encuentran insatisfechos con Bogotá como una ciudad para vivir, lo cual se puede corroborar en los diferentes resultados de encuestas de percepción de calidad de vida y de cultura realizadas por diferentes entes gubernamentales y privados⁹⁰. Es posible, que los instrumentos que miden la satisfacción de la ciudad por parte de sus habitantes, se concentran casi exclusivamente en la observación de indicadores relacionados con la solución de necesidades de tipo funcional, como la movilidad, calidad del medio ambiente, seguridad, acceso a servicios públicos y sociales. Por su parte, la entidades públicas hacen lo propio, es decir compiten políticamente por criticar y defender acciones encaminadas a la optimización de los recursos en pro de resolver ese tipo de problemáticas. Se demuestra aquí, que la preocupación principal, es cuan eficiente es la ciudad para atender necesidades sociales y el desarrollo económico, desconociendo en parte la dimensión arquitectónica y cultural de la ciudad.

Es innegable, la comprensión competitiva de la ciudad en términos de producción económica y progreso social, dado el contexto capitalista de la sociedad globalizada de hoy en día. En este contexto, el Plan de ordenamiento Territorial producto de la última reforma urbana (ley de ordenamiento territorial de 1989), presenta grandes avances en la eficacia en el planeamiento urbano y en la construcción de la ciudad como espacio adecuado para el hábitat humano, al introducir el manejo ecológico del territorio y la función social del urbanismo, que promueve un control del uso del suelo por parte del estado en función del bien común. De esta manera, se ha logrado tener una comprensión más holística sobre el problema del desarrollo urbano y del territorio, mediante la integración de diferentes saberes, para dar así, soluciones más acordes con la realidad del proyecto urbano, que posee de manera inherente diferentes dimensiones de tipo social, jurídica, económica, técnica y paisajística. Hoy en día, para realizar cualquier intervención urbana de gran envergadura, se requiere del conocimiento de varias disciplinas, abogados, economistas, ingenieros catastrales, técnicos en servicios públicos, ingenieros de transporte, etc. Posiblemente, esto representa un avance para el desarrollo de la ciudad y del territorio, si se le compara con la forma en que se hicieron los grandes proyectos del pasado, casi siempre de una visión unidimensional, dando como resultado que en muchos casos estos proyectos no se llevaran a buen término, como el caso del Plano de Bogotá Futuro, que si bien intentó, entender algunas dinámicas sociales y económicas de la ciudad, terminó centrándose en la forma desde una visión mas bien totalitaria. En otros casos, como los proyectos de urbanización de Antonio Izquierdo, se centraron en el negocio económico, sin una visión general de la ciudad. Claramente, no se trata aquí de juzgar estas intervenciones urbanas, desde su efectividad para la planeación de la ciudad, sino de aprender de la ciudad del pasado, y su historicidad, en la medida en que dejó una

⁸⁹ El plan de ordenamiento territorial fue aprobado en el año 2000 mediante el decreto 619 de 2000, revisado en 2003 mediante el decreto 469 de 2003 y compilado mediante el acuerdo 190 de 2004.

⁹⁰ El informe "Bogotá como Vamos" realizado en 2016 sobre la percepción que tiene los bogotanos tiene de sus ciudad, tuvo como resultado que más de la mitad (55%) de los habitantes se sienten insatisfechos con Bogotá como una ciudad para vivir. En general la encuesta muestra que los habitantes se encuentran insatisfechos principalmente con la movilidad (el 62% de los habitantes de la ciudad percibieron que sus trayectos habituales duraron un 62% más de tiempo), la seguridad ciudadana (El 55% de los ciudadanos considera que Bogotá es una ciudad insegura), y el hábitat. (el 59% de los habitantes no se encuentra satisfecho con los parques y zonas verdes públicas de sus barrios). Así mismo, la "Encuesta Bienal de Culturas", realizada en por la Alcaldía Mayor a través del Observatorio de Culturas, arrojó como resultado que para 2015, el 52% de los habitantes se sienten insatisfechos con Bogotá.

producción material que se conserva hasta nuestros días, y a través de la cual podemos aprender sobre la relación del arte y la construcción de la ciudad.

En conclusión, los factores sociales, económicos y funcionales, al parecer, se encuentran en el centro de la discusión del planeamiento urbano, desconociendo otros elementos, que repercuten en la habitabilidad de la ciudad, tales como el confort, la calidad paisajística y el potencial del espacio público, como lugar de encuentro y esparcimiento. En esa medida, integrar de manera importante la artísticidad de la ciudad en el planeamiento urbano, puede ser un instrumento útil para la construcción de una ciudad, de manera que responda no solo a las necesidades funcionales de sus habitantes, sino también, a sus necesidades espirituales y culturales.

Este planteamiento, no es nuevo, ya desde la década de los 1960, se ha planteado la necesidad de disponer de herramientas más sensibles, en la construcción espacial de la ciudad, para atender el problema del hábitat urbano. En el libro “Muerte y vida en las grandes ciudades”(1961), escrito por la periodista norteamericana Jane Jacobs, hace un ataque al urbanismo que se estaba desarrollando como producto del movimiento moderno, caracterizado por una deshumanización de la ciudad, a través de un planeamiento urbano pensado en pro de la movilidad del automóvil y la productividad de la ciudad, en su crítica propone un regreso a las formas que se concibieron alrededor de los movimientos de la “ciudad Bella” y la “ciudad Jardín” no sin antes hacer una reflexión sobre sus aciertos y fracasos. Posteriormente, Aldo Rossi propone a través de su libro “La arquitectura de la ciudad”(1982), propone el estudio de la ciudad desde su forma y la integración del arte en la construcción de la ciudad. Por la misma época, trabajos como “La buena forma de la ciudad” (1985) desarrollado por el norteamericano Kevin Lynch, abogan por la implementación de una relación armónica entre una teoría funcional y una normativa enfocada en la forma urbana, como instrumento de conexión con lo cultural y de esta manera lograr cambios efectivos, en pro de un hábitat urbano satisfactorio para sus ciudadanos. Ya en el siglo XXI, el danés Jahn Gehl, en su libro “Ciudades para la gente” (2003), hace una propuesta de modificación en la construcción y desarrollo de las ciudades basada en el diseño urbano, como instrumento para humanizar la ciudad que ha sido construida para una escala de gigantes, criticando así, el movimiento moderno que a través de sus planteamientos funcionalistas, construyó las ciudades que tenemos hoy en día, consideradas por Gehl, como inhumanas. En este derrotero, el camino esta por recorrer, a fin de entender como pueden introducirse los elementos artísticos en la ciudad, se espera que este trabajo pueda contribuir con este objetivo en el caso de Bogotá.

BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA COLOMBIANA DE HISTORIA. (1906). Estatuas de Isabel y Colón la Católica. *Boletín de Historia y Antigüedades*, IV (37).
- ALBA CASTRO, M. (2013). El Plano Bogotá Futuro. Primer intento de modernización urbana. *ACHSC*, 179 - 208.
- ALMANDOZ, A. (1997). Urbanismo Europeo en Caracas (1870 – 1940)". En A. Almandoz, *I. Introducción. II. El arte urbano Guzmancista* (pág. 368). Caracas: Fundarte.
- ALVAREZ MORA, A. (1996). De los libros de Viajeros a la Historia Urbana. *Ayer* (23), 73.
- ARANGO CARDINAL, S. (2012). *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que contruyeron*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- ARANGO, S. (1989). *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Centro Editorial y Facultad de Artes. Universidad nacional de Colombia.
- ARANGO, S. (2017). La obra arquitectónica de Alberto Manrique Martín. En *Alberto Manrique Martín* (págs. 48-124). Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural/Sociedad Colombiana de Arquitectos.
- BENEVOLO, L. (1982). *Diseño de la ciudad-5 El arte y la ciudad contemporánea* (Vol. 5). Barcelona: Gustavo Gili.
- BENJAMIN, W. (2007). *Obras IV* (Vol. 1). Madrid, España: Abada Editores.
- Bielza de Ory, V. (2002). De la ciudad ortogonal Aragonesa a la cuadrícula hispanoamericana como proceso de innovación, difusión condicionado por la utopía. *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, VI (106).
- BORDA, I. (1892). *Monumentos Patrióticos de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de la Luz.
- BRUNNER, K. (1934). *Construcciones y urbanizaciones. Disposiciones vigentes en la ciudad de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Municipal.
- BRUNNER, K. (1939). *Manual de urbanismo. I Síntesis Vivienda y Saneamiento*. Bogotá: Imprenta Municipal.
- BRUNNER, K. (1940). *Manual de Urbanismo. Tomo II. Edificación, Urbanización y Vialidad Urbana*. Bogotá: Imprenta Municipal.
- BRUNNER, K. (1945). El desarrollo Urbano de Bogotá. *Registro Municipal*.
- BURNHAM, D., & BENNET, E. (1909). *Plan of Chicago*. Chicago: Commercial Club of Chicago.
- CALDERON, C. (1893). *Colombia, 1893*. Nueva York: Robert Sneider.
- CÁMARA PROVINCIAL DE BOGOTÁ. (1851). *ordenanzas expedidas por la Cámara provincial de Bogotá en sus sesiones de 1851*. Bogotá: Imprenta de F. Amaya.
- CANÉ, M. (1907). *NOTAS DE VIAJE SOBRE VENEZUELA Y COLOMBIA* (Biblioteca Digital. Biblioteca Luis Angel Arango ed.). Bogotá: La luz.
- CANTINI ARDILA, J. E. (1990). *Pietro cantini, Semblanza de un arquitecto*. (C. L. Candelaria., Ed.) Bogotá: Ediciones Proa.
- CARRASCO ZALDUA, F. (2006). *La Compañía de Cemento Samper*. Bogotá: Editorial Planeta.
- CASTAÑEDA SALCEDO, O. L. (2016). *Estudio de Caracterización de elementos constructivos de mampostería en ladrillo cocido, sentado en mortero de arena y cal Sector antiguo de la ciudad de Bogotá*. Asociación Colombiana de Ingeniería Sísmica. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- CENDALES, C. (2011). Un parque extenso y amplio para dotar con él nuestra querida capital: La exigencia de crear un parque y el panorama del arte paisajístico a finales del siglo XIX en Bogotá. *Paisagem Ambiente: Ensayos* (29), 25-38.
- CENDALES, C. (2012). Robert Thomson (1840-1908): A kew gardener in Bogotá, Colombia. *Garden History*, 40 (2), 239 - 252.
- CERDÀ, I. (1867). *Teoría General de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*. Madrid: Imprenta Española.
- CHUECA GOTÍA, F. (1978). *Breve Historia del Urbanismo*. Madrid: Alianza editorial
- CLINICA PALERMO. (s.f.). *Reseña histórica de la Clínica Palermo*. Recuperado el 2017, de Clínica Palermo: <http://www.clinicapalermo.com.co/acerca-de/quienes-somos/resena-historica/>
- COLLINS, G., & COLLINS, C. (1980). *Camilo Sitte y el Nacimiento del Urbanismo Moderno*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- COLON, L. (2004). El saneamiento del Paseo Bolívar y la Vivienda Obrera en Bogotá. (U. n. Urbanismo, Ed.) *Urbanismos* , 104 - 115.
- COLÓN, L. (2010). *Bogotá, Vuelo al Pasado*. (I. G. Codazzi, Ed.) Bogotá: Villegas Editores.
- Colón, L. C. (s.f.). *Cartografías de Bogotá*. Recuperado el 21 de enero de 2018, de Universidad Nacional de Colombia: <http://cartografia.bogotaendocumentos.com/index/proyecto>
- CONCEJO DE BOGOTÁ. (1884). ACUERDO 29 DE 1884. 1884 . Bogotá, Colombia: Regimen Legal de Bogotá.
- CONCEJO DE BOGOTÁ. (1925). *Memoria Municipal de Bogotá correspondiente al bienio 1923 - 1925*. Bogotá: Imprenta Municipal.
- CONCEJO DE BOGOTÁ. (1929). *Memoria Municipal de Bogotá. Informes sobre las labores de la Administración Municipal en el Biennio de 1927 - 1929*. Bogotá: Imprenta Municipal.
- CORDOVEZ, M. (2006). *Reminicencias de Santa fé y Bogotá*. Bogotá: Epigrafe.
- CORRADINE, A. (1998). *Historia del Capitolio Nacional de Colombia*. Bogotá: Escala.
- DE ALCACER, F. (1958). *Fray Domingo de Petrés, arquitecto capuchino*. Bogotá: Editorial Manique.
- DE LA ROSA, M. (1938). *Calle de Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Ediciones del Concejo.
- DEL CASTILLO DAZA, J. (2003). *Bogotá En Transito a la ciudad Moderna 1920 - 1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- DELGADILLO, H. (2017). *El parque del Centenario en Bogotá: Itinerario y significado*. Universidad Nacional de Colombia, maestría en historia y teoría del art, la arquitectura y la ciudad. Bogotá: Facultad de Artes.
- DELGADILLO, H., & CÁRDENAS, M. D. (2011). *José María Montoya*. Bogotá: Milenio Editores.
- DELGADILLO, H., & TORRES, M. (2008). *Bogotá un museo a cielo abierto. Guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público*. Bogotá: Instituto Distritalde Patrimonio Cultural.
- DEPARTAMENTO ADMINSTRATIVO DE PLANEACIÓN DISTRITAL. (1964). *La Planificación en Bogotá*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- DIERIG , L. S., & Mendelsohn, J. A. (2003). Introduction: Toward an urban history of science. En L. S. Dierig, J. A. Mendelsohn, L. S. Dierig, & J. A. Mendelsohn (Edits.), *Science and the City* (págs. 1-19). Chicago, USA: Univ. of Chicago Press.
- EMPRESA DE ENERGÍA ELÉCTRICA DE BOGOTÁ. (2000). *Historia de la Empresa de Energía Eléctrica de Bogotá II 1927 - 1959*. Bogotá: Sigma Editores Ltda.
- ESCOVAR, A. (2014). *Guía Bogotá: Centro. Guías Elarqa de Arquitectura*. Bogotá: Ediciones Gamma.
- ESCOVAR, A., MARIÑO, M., & PEÑA, C. (2006). *Atlas Histórico de Bogotá*. (C. L. Candelaria, Ed.) Bogotá: Planeta.
- GHIDOLI, M. (2013). Falucho vale poco en comparación a su raza. Variaciones en torno a un monumento. En M. GUIDOLI, & J. F. MARTÍNEZ , *Estudios Afrolatinoamericanos. Nuevos Enfoques multidisciplinarios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- GORELIK, A. (1998). Introducción Una metrópolis en la Pampa. En A. Gorelik, *La grilla y el Parque . Espacio Público y cultura urbana 1887 - 1936* (pág. 298). Buenos Aires: Universidad nacional de Quilmes.
- GUTIERREZ , E. (2006). *Historia de Bogotá Siglo XIX*. Bogotá: Villegas Editores.
- HARVEY, D. (2012). *Ciudades Rebeldes. Del Derecho a la Ciudad a la Revolución Urbana*. (J. Madariaga, Trad.) Madrid, España: Akal.
- HERNANDEZ , R., & CARRASCO, F. (2010). *Las Nieves la ciudad al otro lado*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- HETTNER, A. (1884). *Viaje por los Andes Colombianos*. Recuperado el 18 de octubre de 2017, de Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Angel Arango: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/viaand/viaand3.htm>
- HOFER, A. (2003). *Karl Brunner y el Urbanismo Europeo en américa latina*. Bogotá: Ancora editores.
- INFRAESTRUCTURA DE DATOS ESPACIALES PARA EL DISTRITO CAPITAL. (2017). *Mapa de Referencia para Bogotá*. Recuperado el 2017, de Unidad Administrativa de Catastro Distrital: <https://www.ideca.gov.co/es>

- INSTITUTO DISTRITAL DE PATRIMONIO CULTURAL. (2008). *Bogotá un museo a Cielo Abierto*. Bogotá, Colombia: Panamericana, Formas e Impresos.
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi. (2010). *Bogotá Vuelo al pasado*. Bogotá: Villegas Editores.
- IZQUIERDO, A. (1900). *Lotes en Chapinero con Grandes Plazos sin Pagar Intereses. Ventajas para los compradores Caja de Ahorros - Cuentos sobre lotes*. Bogotá: Tipografía Salesiana.
- LEWIS, M. (1968). *La Cultura de la Ciudades*. Buenos Aires, Argentina: Emecé editores.
- LÓPEZ LLORET, J. (1998). *La Ciudad como Obra de arte*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- LOZANO, J. (2017). *Historia Socio ambiental de la Subcuenca del Río Salitre. La transformación del Hábitat humano y no humano*. Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Hábitat. Facultad de Artes. Tesis de Grado.
- LUQUE VALDIVIA, J. (2004). *Constructores de la Ciudad Contemporanea: aproximación disciplinar a través de los textos*. Madrid: Departamento de Urbanismo de la E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Navarra.
- LYOTARD, J.-F. (1998). *Lo Inhumano*. Buenos Aires, Argentina.
- MARTINEZ, C. (1976). *Bogotá, Sinopsis sobre su evolución urbana 1536 a 1900*. Bogotá: Editorial Escala Ltda.
- MARTINEZ, C. (1978). *Bogotá reseñada por cronistas y viajeros ilustres*. Bogotá: Escala.
- MARTINEZ, C. (1987). *Santafé Capital del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Ediciones Proa Ltda.
- MC LEAN, A. (2007). La Arquitectura del Renacimiento temprano en Florencia e Italia central. En R. TOMAN, *El arte en la Italia del Renacimiento*. Colonia, Alemania: Tandem Verlag GmbH.
- MEJÍA PAVONY, G. (2000). *Los años del Cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- MEJIA PAVONY, G. R., & CUELLAR, M. (2007). *Atlas Historico de Bogotá. Cartografía 1791 - 2007*. (I. D. Cultural, Ed.) Bogotá: Editorial Planeta.
- MEJIA, G. (2000). Pensando La historia Urbana. En G. Mejia Pavony, F. Zambrano Pantoja, G. Mejia Pavony, & F. Zambrano Pantoja (Edits.), *La ciudad y las Ciencias sociales* (págs. 47 - 73). Bogotá: CEJA.
- MENDOZA, E. (2014). *Marco Teórico y Valoración. Restitución del Inmueble Carrera 1 No. 11 - 30*. Bogotá.
- MINISTERIO DE CULTURA. REPÚBLICA DE COLOMBIA. (2005). *Manual de Inventarios para bienes culturales Inmuebles*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- MOLINA HERNANDEZ, R., & CARRASCO ZALDUA, F. (2010). *Las Nieves, la ciudad al otro lado*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- MONSALVE, J. (2013). La adopción de una huérfana: una escultura neoclásica en Bogotá. *Cuadernos de Musica, artes Visuales y artes Escenicas*, 8 (2), 65 - 81.
- MONTOYA, P. (2010). *Adiós a los Próceres*. Bogotá: Random House Mondadori.
- MUÑOZ, J. (1991). Urbanismo en la antigua Grecia. *Estudios Clásicos*, 33 (100), 203.
- MUÑOZ, J. (1996). *La Ciudad como obra de arte. Las claves del Urbanismo en la antigua Grecia*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- NIÑO, C. (1991). *Arquitectura y Estado*. Bogotá.: Centro Editorial UN.
- NOGUÉ, J. (2007). *La construcción social del Paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- NOGUERA, C. (2000). *La ciudad como espacio educativo : Bogotá y medellín en la primera mitad del siglo XX*. Medellín: Arango Editores.
- NORBERG- SCHULZ, C. (1980). *Genius Loci. Towards a Phenomenology of architecture*. Nueva York: Rizzoli International Publications.
- OLSEN, D. (1986). *The City as a Work of Art. London. Paris . Vienna*. Yale: yale University Press.
- ORTEGA, D. (1959). *Cosas de Santa fé de Bogotá*. (A. d. Bogotá, Ed.) Tercer Mundo Editores.
- ORTEGA, R. (1959). *Cosas de Bogotá*. Bogotá: Academia de Historia de Bogotá.
- ORTIZ WILLIAMSON, G. (1918). Casiano Salcedo. *Cromos* (106).
- OSPINAS. (1995). *crónicas de una empresa 1932 - 1995*. Bogotá.
- Partición de los bienes dentro del Juicio de Sucesión del Señor Josué Gomez (Notaria sgunda del Circuito de Bogotá 1915).
- PIFFANO, G. (2003). *Del Infierno al Paraiso: una comedia urbana. Viaje al concepto de bienestar en el sector del Cartucho*. Universidad de los Andes, Antropología. Bogotá: No publicada.
- PIÑON, J. L. (1996). Apreciaciones sobre los márgenes de la historia urbana. (C. Sambricio, Ed.) *Ayer* (23), 15-28.

- PRIETO, L. (2005). *Bogotá movilidad y vida urbana. 139 - 1953*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Tesis de Grado.
- QUIJANO, J. (1989). *Quintas y Estancias de Bogotá*. Bogotá: Banco Popular.
- QUIMBAY, P. (2011). *Programas de Vivienda Popular en Bogotá (1942 - 1959)*. Trabajo de investigación para optar al título de Magister en Historia, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, Bogotá.
- RINCÓN, L., & BELTRÁN, J. (2015). *Proyecto de Instalación del Mural reproducción del Güernica en el parque del mismo nombre ubicado en la localidad de Teusaquillo en Bogotá D.C.* Instituto Distrital e Patrimonio Cultural, Subdirección Técnica de Intervención, Bogotá.
- ROSSI, A. (1982). *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL.
- ROWAN, L. (Junio de 1885). Santa fe de Bogotá. *Harper's*.
- RUIZ O, Y. (1998). *Lewis Mumford: Una interpretación antropológica de la Técnica*. Castellón, España: Universitat Jaume I.
- SABOGAL BERNAL, S. J. (2013). *Imagen y memoria de la Transformación urbana de San Victorino*. (F. d. Universidad Nacional de Colombia, Ed.) Bogotá: Editorial Kimpres Ltda.
- SALCEDO, J. (1996). *Urbanismo Hispano-Americano. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Arquitectura y Diseño.
- SALDARRIAGA ROA, A. (2002). *La Arquitectura como experiencia*. Bogotá: Villegas editores.
- SALDARRIAGA, A., ORTIZ, A., & PINZÓN, J. (2005). *En busca de Thomas Reed. Arquitectura y política en el siglo XIX*. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos.
- SAMBRIICIO, C. (1996). La Historia Urbana. (C. Sambricio, Ed.) *Ayer* (23), 85.
- SÁNCHEZ, G. (2007). La escuela alemana de la planeación moderna de ciudades. *Región y Sociedad*, XIX (38).
- SANTAMARÍA, C. (2012). *Proyecto de intervención del espacio público de la carrera 7 entre calles 7 y Av. Jiménez, incluida la PLaza de Bolívar en Bogotá D.C.*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, Bogotá.
- SCRUGGS, W. (1900). *The Colombian and Venezuelan Republics*. Boston: Little Brown and Co.
- SERNA, A., & GÓMEZ, D. (2012). El Carmelo: Historia de una antigua barriada Bogotana en la cuenca del Rio Arzobispo 1900 - 1934. *Historia Crítica*, 161 - 186.
- SERRANO, R. (1950). *PROA* (34).
- SHEPHARD, S. (2003). *Seeds of Fortune - A gardening Dynasty*. Londres: Bloomsbury.
- SITTE, C. (1926). *Construcción de Ciudades según Principios Artísticos*. Barcelona: Editorial Canosa.
- SOCIEDAD DE EMBELLECIMIENTO. (1928). Parque de los Mártires. *Boletín de la sociedad de Embellecimiento* (57 - 58), 72.
- STARKS, C. (2016). *New York's Pioneer of Planning and Preservation: How George McAneny Reshaped Manhattan and Inspired a Movement*. The New Yorks Preservations Archive Project, New York.
- SUTCLIFFE, A. (1983). In search of the urban variable. Britain in the later Nineteenth century. En D. F. (eds), *The Pursuit of Urban History*. Londres: Edward Arnold.
- THOMSON, R. (30 de Enero de 1893). Carta dirigida a Braulio Velez, Ministro de fomento y hacienda del gobierno,. *Fondo Ministerio de Obras Públicas. Bogotá. Parques, plazas y jardines*, AGN00823 (48). (A. G. Nación, Ed.)
- THOMSON, R. (5 de marzo de 1893). Informe sobre mejora de los parques de Bogotá y aclimatación de plantas. *Diario oficial*, págs. 295 - 296.
- TILLY, C. (1996). What god is the urban history? *Journal of Urban History*.
- TOMAN, R. (2007). *El Arte en la Italia del Renacimiento. Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo*. Colonia, Alemania: Könemann.
- TORO, M. M. (s.f.). *Biografía de la Biblioteca Virtual del banco de la república*. Recuperado el 2017, de Banco de la República: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/murimanu.htm>.
- TORRES, M. C., DELGADILLO, H., & PEÑARETE, A. (2012). *Fray Domingo de Petrés En el Nuevo Reino de Granada*. (I. D. Cultural, Ed.) Bogotá: Imprenta Distrital.
- UNIDAD ADMINISTRATIVA DE CATATRO DISTRITAL. *Mapa de Referencia del Distrito Capital*. Recuperado el 15 de Enero de 2018, de : mapas.bogota.gov.co
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. (s.f.). *Cartografías de Bogotá*. Recuperado el 2018, de Universidad Nacional de Colombia: <http://cartografia.bogotaendocumentos.com/mapa>

- URDANETA, A. (1 de marzo de 1883). Bogotá en febrero. *Papel periódico ilustrado* (35), págs. 175 - 179.
- URDANETA, A. (28 de octubre de 1881). Al piede la estatua de Bolivar. *Papel Periodico Ilustrado* (4), págs. 57 - 63.
- URIBE RAMIREZ, E. (1924). Bogotá Futuro. *Revista Técnica de Obras Públicas de Cundinamarca*, 64.
- VALDERRAMA, G. (16 de abril de 1889). Carta al Ministro de Asuntos económicos. *Documento de un fondo*, AGN000823 (F5). (A. G. Nación, Recopilador) Bogotá, Colombia.
- VALENCIA RESTREPO, R. (1938). *Santafé de Bogotá, IV Centenario, 1938m Guía Ilustrada de 1938*. Bogotá.
- VANEGAS CARRASCO, C. (2007). Coronación simbólica de un héroe: La estatua de Nariño en el primer centenario de la Independencia. *Cuadernos de Curaduría, quinta edición*.
- VANEGAS CARRASCO, C. (2012). *Disputas Simbólicas en la Celebración del centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910)*. Bogotá: Ministerio de Cultura. República de Colombia.
- VANEGAS, C. (2013). Mario Lambardi: Una alternativa escultórica Italiana en la cantera colombiana de Balsillas. (T. S. Latinoamérica, Ed.) *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte en América latina*.
- VARGAS, J. (1990). *La Sociedad de Santa Fe Colonial*. Bogotá: Editorial CINEP.
- VERGARA, J. M. (1886). Museo de cuadros y Costumbres. *Variedades*, 155 - 156.
- WÖLFFLIN, H. (1986). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós.
- ZAMBRANO, F. (2007). *Historia de Bogotá Siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores.
- ZAMBRANO, F. (2015). *Bogotá 1900. Album Fotográfico de henri Duperly*. Bogotá: Villegas Editores.

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Estructura del trabajo de investigación	22
Ilustración 2. Esquema que presenta el acercamiento en la relación arte y la construcción de la ciudad a través de la historia occidental.	25
Ilustración 3. Visual reconstruida de la Acrópolis de Atenas (437 – 432 A.C.).	26
Ilustración 4. Visual reconstruida del foro romano durante el siglo I A.C.	27
Ilustración 5. Plano de la Ciudad de Bruselas durante el medioevo. Hebrew University of Jerusalén	28
Ilustración 6. Las tres Calles que convergen en la plaza del Popolo , en Roma. Tomado de (BENEVOLO, 1982).....	30
Ilustración 7. Vista de la escalinata que da acceso a la plaza de del Campidoglio en Roma diseñada por el Miguel Ángel Buonaroti.	31
Ilustración 8. Vista aérea de la plaza del Campidoglio en Roma. Fuente: Google Maps.	31
Ilustración 9. Plaza de San Pedro en Roma. Tomado de: (BENEVOLO, 1982).....	32
Ilustración 10. Plano de la Plaza de San Pedro en Roma. Tomado de: (BENEVOLO, 1982).....	32
Ilustración 11. Vista aérea de la Fontana de Trevi en Roma.	33
Ilustración 12. Vista de la Fontana di Trevi en Roma.	33
Ilustración 13. Vista aérea de Royal Crecent y The Circus en Bath, Inglaterra.	34
Ilustración 14. Esquema de ubicación cronológica de los principales hitos en el desarrollo del movimiento de la Ciudad Bella. Fuede: Elaboración propia.	38
Ilustración 15. Portada del libro “Construcción de ciudades según principios artísticos” publicado en 1889 por el austriaco Camilo Sitte.	42
Ilustración 16. Esquema de análisis de la Plaza del mercado principal de Núremberg, Alemania. Presentado como ilustración en el libro de Camilo Sitte. Fuente: (SITTE, 1889, p. 25)	42
Ilustración 17. Esquema de la posición ideal para la observación de monumentos publicado en el libro “Der Städtebau Handbuch der Architektur” de Joseph Stübben en 1907.....	45
Ilustración 18. Detalle del plano “Plan para la Isla de Manhattan” (1811). Fuente: (MANUSCRIPTS AND ARCHIVES DIVISION, 1811).....	47
Ilustración 19. Plano de Central Park de la ciudad de Nueva York (1866). Autor. Desconocido. Fuente: Geographicus Rare Antique Maps. Wikimedia Commons.....	48
Ilustración 20. Plano general del Plan para Chicago, que muestra el sistema de calles, bulevares, parkways y parques propuesto por Burnham. (1909). Fuente: (BURNHAM & BENNET, 1909, pp. 45 - 46).....	50
Ilustración 21. Plano de la ciudad Jardín de Letchworth, elaborado por Unwin y Parker. (1904). Fuente: (PURDOM, 1913, p. 42)	54
Ilustración 22. Aerofotografía de Lethworth (2018).....	54
Ilustración 23. Plan para Wythenshawe elaborado por Barry Parker en 1930. Fuente:	55
Ilustración 24. Vista de la calle Yewtree Ln. En Wythenshawe en Manchester, Inglaterra. (2016). Fuente: Google Street View. Recuperado en diciembre de 2017.....	55
Ilustración 25. Localización de la Huerta de Jaime en el Plano de Bogotá 1790. Elaboración propia sobre el plano tomado del Atlas Histórico de Bogotá Cartografía 1791 – 2007. Autores: Marcela Cuéllar Sánchez Germán Mejía Pavony. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.....	64
Ilustración 26. Localización de la Huerta de Jaime en 1810, muestra como el espacio ya era considerado parte de el área urbana, al representarlo en color amarillo. Fuente: Plano geométrico de Santafé de Bogotá (1810). Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	65
Ilustración 27. Localización de la Huerta de Jaime en un plano con fecha cercana a 1818, donde por primera vez aparece referenciada la “Huerta de Jaime” . Fuente: Plano geométrico de Santafé de Bogotá (1810). Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	66
Ilustración 28. Localización de la Huerta de Jaime en el “plano topográfico de la ciudad de Bogotá (1848)”. Fuente: Atlas Histórico de Bogotá Cartografía 1791 – 2007. Autores: Marcela Cuéllar Sánchez Germán Mejía Pavony. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007.....	66

Ilustración 29. Gráfico de elaboración propia a fin de mostrar la orientación del obelisco en su posición original sobre aerofotografía de 1936. Se puede observar como la orientación de los ejes centrales del obelisco esta alineada con los las coordenadas norte sur. Posteriormente esta orientación y ubicación fue modificada como se presenta en la actualidad. Fuente: (Instituto Geográfico Agustín Codazzi., 2010).....	71
Ilustración 30. Plano de alzado del monumento Obelisco a los Mártires con la modulación que se presume utilizó Thomas Reed para su diseño, utilizando el “ruthé” prusiano como unidad de proporción de medidas.	73
Ilustración 31. Localización de la placa conmemorativa y la inscripción tallada que describen que la construcción del monumento se realizó bajo la presidencia del general Julián Trujillo (1878 – 1880).....	77
Ilustración 32 Detalle de la placa conmemorativa adosada al monumento en su costado occidental.....	77
Ilustración 33. Detalle de la inscripción tallada en uno de los sillares bajos del basamento en el costado occidental.	77
Ilustración 34. Vista del monumento a Bolívar de Tenerani a finales del siglo XIX que incluye el basamento realizado por Mario Lambardi. Fuente: (BORDA, 1892).....	80
Ilustración 35. Estado del Capitolio a finales del siglo XIX donde se observa la balaustrada ejecutada por Mario Lambardi en el costado occidental del edificio y que posteriormente fue desmontada para concluir y uniformar el coronamiento de los muros del edificio. Fuente: (CORRADINE, 1998). Propiedad del Ingeniero José María de Mier y Riaño.....	81
Ilustración 36. Imagen del grabado publicado en el libro “Monumentos Patrióticos” del Ignacio Borda. 1892	84
Ilustración 37. Publicada junto con en el artículo denominado “Santa Fe de Bogotá” escrito por Lemly Henry Rowan para la revista Harper´s en su edición de Junio de 1885.	84
Ilustración 38. Nuevo Plano de Bogotá (1885). Fuente: Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	85
Ilustración 39. Plano topográfico de Bogotá levantado por Carlos Clavijo en 1891, reformado en 1894. Fuente: Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	86
Ilustración 40. Plano topográfico de Bogotá levantado por Luis José Fonseca en 1915. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)	87
Ilustración 41. Monumento en la plaza de los Mártires, c.a.1910. Fuente Museo de Bogotá.....	87
Ilustración 42. Voto Nacional. 1929. Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá.....	88
Ilustración 43. Obelisco a Los Mártires de la Patria. Circa 1938. Autor: Desconocido.	89
Ilustración 44. Detalle, Plaza de los Mártires y Templo del Voto Nacional Circa.1938.. Fuente: Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, IV-254b	90
Ilustración 45. Fotografía del Monumento a los Mártires de la Patria. Circa. 1938. Fuente. Colección Gumersindo Cuéllar. Biblioteca Luis Ángel Arango	91
Ilustración 46. Monumento en la Actualidad	91
Ilustración 47. Bunker Hill Monument. (67 metros de altura – 1825 - 43). Charleston, Massachusetts. Estados Unidos. Conmemora la batalla de 1775 en el marco de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos. Fuente: Googlemaps	94
Ilustración 48. Blantyre Monument, Erskine, Renfrewshire, reino Unido. (c. 1825 – 25 m.). Conmemora al Mayor general Robert Walter Stuart, que sirvió a la Armada Británica en la Guerra Napoleónica (1803 – 1815). Fuente: Googlemaps.....	94
Ilustración 49. Análisis de la escala del Conjunto.	95
Ilustración 50. Esquema de la volumetría general del monumento	96
Ilustración 51. Análisis de proporciones de los elementos principales del monumento.....	97
Ilustración 52. Análisis de conceptos estéticos generales del monumento.	97
Ilustración 53. Análisis comparativo del diseño original , la reproducción hipotética del momento de la inauguración y la situación actual.	99
Ilustración 54. Plano de la Plaza y ciudades de Santo Domingo, por Tomás López, año de 1875. Fuente: http://www.odisea2008.com/2012/10/mapas-geograficos-espanoles-antiguos.html ..	102
Ilustración 55. La Ciudad Teórica de Eximeniç (1383). Fuente: (Bielza de Ory, 2002)	103
Ilustración 56. Vista de la plaza de Bolívar que aún mantiene las características formales generales de su concepción original del siglo XVI. (2017).....	104

Ilustración 57. Evolución del modelo de traza ovandina. Fuente: (SALCEDO, 1996, p. 43)	105
Ilustración 58. Detalle de la acuarela del pintor español Edward Mark. Título: Plaza Mayor de Bogotá. (1846). Colección de arte del Banco de la República. Bogotá.	107
Ilustración 59. Escultura de Bolívar, realizada por Pietro Tenerani.	108
Ilustración 60. Placa de la donación del monumento.	108
Ilustración 61. Vista de una de las placas de bronce que acompañan el monumento.	108
Ilustración 62. Anónimo. Estatua y Plaza e Bolívar. Ca. 1856. Negativo de colodión húmedo copiado de papel de gelatina. Museo Nacional de Colombia. Reg. 2090.3	109
Ilustración 63. Monumento a Simón Bolívar con el pedestal elaborado por Mario Lambardi. Circa 1895. Autor. Henri Duperly Fuente: (ZAMBRANO, 2015, p. 26)	110
Ilustración 64. Esquema de la planta del parque que se construyó en la plaza de Bolívar. Fuente: Reconstrucción a partir de fotografías.	112
Ilustración 65. Vista del parque de la Plaza de Bolívar durante su construcción. Circa 1883.	114
Ilustración 66. Vista de la plaza de Bolívar. Circa 1886. Autor: Sin información.....	114
Ilustración 67. Grabado que acompaña el plano de Bogotá en 1890. Se observa la catedral con el parque en la Plaza de Bolívar. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	116
Ilustración 68. Grabado que acompaña el plano de 1890. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	118
Ilustración 69. Vista de la plaza de Bolívar desde el costado sur. Circa 1895. Autor: Henri Duperly. Fuente: (ZAMBRANO, 2015).....	121
Ilustración 70. Vista del sector noroccidental de la plaza de Bolívar. Circa 1895. Autor. Henri Duperly. Fuente: (ZAMBRANO, 2015).....	121
Ilustración 71. Vista de la plaza de Bolívar desde el costado oriental. Circa 1895. Autor: Henri Duperly. Fuente: (ZAMBRANO, 2015).....	122
Ilustración 72. Vista del sector sur de la plaza de Bolívar. Circa 1895. Fuente: (ZAMBRANO, 2015)	122
Ilustración 73. Vista del costado occidental de la plaza de Bolívar. Autor: Desconocido. Circa 1893.	123
Ilustración 74. Vista del costado norte de la plaza de Bolívar, durante la construcción del Edificio Liévano. Circa. 1902. Autor: desconocido. Fuente: http://www.asisucedio.co/1903-plaza-de-bolivar/	123
Ilustración 75. Plaza de Bolívar. Circa 1910. Autor: Anónimo. Fondo Luis Alberto Acuña. Fuente: Museo de Bogotá – Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (Mdb00139).	124
Ilustración 76. Plaza de Bolívar. Circa 1921. Autor: Desconocido. Fuente: http://www.asisucedio.co/1921-plaza-de-bolivar/	125
Ilustración 77. Plaza de Bolívar. Circa. 1929. Autor: Anónimo. Fondo Luis Alberto Acuña. Fuente: Museo de Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (Mdb. 00093)	126
Ilustración 78. Planta esquemática del diseño realizado por Alberto Manrique Martín para la Plaza de Bolívar. Fuente: Elaboración propia con base en fotografías.	127
Ilustración 79. Vista del monumento a Bolívar, con el pedestal diseñado por el pintor Roberto Pizano durante las obras de remodelación de la plaza de Bolívar (1925 – 1927). Circa 1927. Fondo Luis Alberto Acuña. Autor: Anónimo. Fuente: Museo de Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (mdb0050).	128
Ilustración 80. Planta esquemática de la plaza de Bolívar con el diseño realizado por Fernando Martínez Sanabria en 1960. Elaboración propia sobre aerofotografía.	130
Ilustración 81. Vista de la Plaza de Bolívar hacia el sur. (2017)	130
Ilustración 82. Vista de la Carrera 5 entre calles 10 y 11 (2018).	137
Ilustración 83. Vista de la Casa de la carrera octava con calle 15 diseñada por el arquitecto Mariano Sanz de Santamaría. Tomado de: El papel Periódico Ilustrado. Bogotá Octubre 1886.	138
Ilustración 84. Líneas del Tranvía 1884 – 1910. Elaboración propia sobre la base del plano 13 del libro de “Los años del cambio”. (MEJÍA PAVONY, 2000, p. 145).....	140
Ilustración 85. Plano donde se localizan las cuadras con casas altas para 1878. Elaboración propia sobre el plano elaborado por (MEJÍA PAVONY, 2000), que a su vez se realizó sobre la base de la Comisión de Revisión del catastro de la propiedad inmueble de 1878.....	142
Ilustración 86. Planta de primer piso del levantamiento hipotético de la construcción original.....	145

Ilustración 87. Planta de segundo piso del levantamiento hipotético de la construcción original.	146
Ilustración 88. Análisis tipológico de la casa. Plantas de primer y segundo piso.....	147
Ilustración 89. Esquema axonométrico que muestra el volumen de la Casa.....	149
Ilustración 90. Esquema axonométrico que muestra el volumen en corte de la Casa Ibla.....	149
Ilustración 91. Plano de fachada principal con la configuración formal que se presume tenía el inmueble en su condición inicial.	150
Ilustración 92. Localización de equipamientos y asentamientos en el borde norte del desarrollo urbano consolidado. Elaboración propia sobre el plano levantado por Carlos Clavijo en 1894.	154
Ilustración 93. Grafico axonométrico de localización de los tres barrios promovidos por Antonio Izquierdo en su folleto de venta de lotes en Chapinero.....	159
Ilustración 94. Detalle del Grafico axonométrico de localización de los tres barrios promovidos por Antonio Izquierdo en su folleto de venta de lotes en Chapinero. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)	160
Ilustración 95. Detalle del Grafico axonométrico de localización de los tres barrios promovidos por Antonio Izquierdo en su folleto de venta de lotes en Chapinero. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)	160
Ilustración 96. Plano del Barrio “Mariscal Sucre”, presentado en el folleto de venta de lotes en Chapinero publicado por Antonio Izquierdo en 1900. Se puede apreciar como los lotes que se encuentran en la parte inferior son de mayor tamaño por encontrarse más cercanos al la línea del tranvía. Fuente: (IZQUIERDO, 1900).....	161
Ilustración 97. Casa en el Barrio Sucre. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)	162
Ilustración 98. Plano del Barrio “Quesada”, presentado en el folleto de venta de lotes en Chapinero publicado por Antonio Izquierdo en 1900. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)	162
Ilustración 99. Casa en el Barrio Quesada. Fuente: (IZQUIERDO, 1900).....	163
Ilustración 100. Casa en el Barrio Quesada. Fuente: (IZQUIERDO, 1900).....	163
Ilustración 101. Plano del “Barrio del mercado”, presentado en el folleto de venta de lotes en Chapinero publicado por Antonio Izquierdo en 1900. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)	164
Ilustración 102. Panorámica del Barrio del Mercado en 1900 (actual chapinero occidental). Fuente: (IZQUIERDO, 1900).....	164
Ilustración 103. Panorámica del Barrio del Mercado en 1900 (actual chapinero occidental). Fuente: (IZQUIERDO, 1900).....	165
Ilustración 104. Detalle del Grafico axonométrico de localización de los tres barrios promovidos por Antonio Izquierdo en su folleto de venta de lotes en Chapinero. Fuente: (IZQUIERDO, 1900).....	165
Ilustración 105. Plano del Barrio “Mariscal Sucre” 1905. Fuente: Plano Topográfico de Chapinero, levantado por Gregorio Hernández por orden del Sr. Gobernador del Distrito Capital. (Colón). Nota: Las líneas en negro corresponden a manzanas sin edificar y las líneas en rojo corresponden a las manzanas edificadas y edificios aislados.....	166
Ilustración 106. Plano del Barrio “Quesada” 1905. Fuente: Plano Topográfico de Chapinero, levantado por Gregorio Hernández por orden del Sr. Gobernador del Distrito Capital. (Colón). Nota: Las líneas en negro corresponden a manzanas sin edificar y las líneas en rojo corresponden a las manzanas edificadas y edificios aislados.....	166
Ilustración 107. Plano del Barrio “del Mercado” 1905. Fuente: Plano Topográfico de Chapinero, levantado por Gregorio Hernández por orden del Sr. Gobernador del Distrito Capital. (Colón). Nota: Las líneas en negro corresponden a manzanas sin edificar y las líneas en rojo corresponden a las manzanas edificadas y edificios aislados.....	166
Ilustración 108. Plano urbanístico del barrio Chapinero Norte fechado en 1889. Fuente: (1889, 2018).....	167
Ilustración 109. Plano del actual Barrio “Chapinero Norte” 1905. Fuente: Plano Topográfico de Chapinero, levantado por Gregorio Hernández por orden del Sr. Gobernador del Distrito Capital. (Colón). Nota: Las líneas en negro corresponden a manzanas sin edificar y las líneas en rojo corresponden a las manzanas edificadas y edificios aislados.....	167
Ilustración 110. Esquema de la categorización del ancho de las vías publicas propuesta por el Acuerdo 10 de 1902.....	169

Ilustración 111. Esquema en planta de la esquina en chaflán cilíndrico, según la norma del acuerdo 10 de 1902.....	171
Ilustración 112. Barrio Chapinero Norte. Esquina nororiental de la carrera 11 con calle 66. Fuente: Elaboración propia. 2017.....	171
Ilustración 113. Barrio Chapinero Norte. Esquina suroccidental de la carrera 11 con calle 65. Fuente: Elaboración propia. 2017.....	171
Ilustración 114. Barrio del Mercado. Esquina nororiental de la carrera 14A con calle 60. Fuente: Elaboración propia.....	172
Ilustración 115. Barrio del Mercado. Esquina suroccidental de la carrera 14A con calle 60. Fuente: Elaboración propia.....	172
Ilustración 116. Barrio Quesada. Esquina suroriental de la carrera 15 con calle 51.....	172
Ilustración 117. Barrio Quesada. Esquina suroriental de la carrera 16 con calle 49.....	172
Ilustración 118. Barrio Quesada. Esquina nororiental de la carrera 15 con calle 49.....	172
Ilustración 119. Barrio Quesada. Esquina nororiental de la carrera 16 con calle 52.....	172
Ilustración 120. Barrio Sucre. Esquina suroriental de la carrera 8 con calle 41.....	173
Ilustración 121. Barrio Sucre. Esquina suroriental de la carrera 8 con calle 43.....	173
Ilustración 122. Fragmento del Plano Topográfico de Chapinero donde se muestra el barrio Quesada y la plaza pública que se debía dejar en las zonas de ensanche. La plaza Pública del Barrio Quesada desapareció entre los años 1925 y 1930, sin que se conozca la razón de su urbanización.....	173
Ilustración 123. Heterogeneidad urbana en el Barrio Chapinero Norte. Carrera 9 con calle 65... 174	174
Ilustración 124. Heterogeneidad urbana en el Barrio Chapinero Norte. Carrera 9 con calle 64... 174	174
Ilustración 125. Heterogeneidad urbana en el Barrio Chapinero Norte. Carrera 16A con calle 48.....	174
Ilustración 126. Heterogeneidad urbana en el Barrio Sucre. calle 44 con carrera 7.....	174
Ilustración 127. Casa en la carrera 9 con calle 65.....	175
Ilustración 128. Casa en la calle 66 con carrera 7.....	175
Ilustración 129. Casa en la carrera 10 con calle 65.....	175
Ilustración 130. Casa en la carrera 9 con calle 64.....	175
Ilustración 131. Casa en la carrera 9 con calle 65.....	175
Ilustración 132. Casa en la calle 66 con carrera 10.....	175
Ilustración 133. Casa en la carrera 15 con calle 61.....	176
Ilustración 134. Casa en la calle 59 con carrera 14 A.....	176
Ilustración 135. Casa en la calle 59 con carrera 14 A.....	176
Ilustración 136. Casa en la calle 51 A con carrera 16.....	176
Ilustración 137. Casa en la carrera 16 con calle 51 A.....	176
Ilustración 138. Casa en la calle 49 con carrera 15.....	176
Ilustración 139. Casa en la carrera 16 con calle 48.....	176
Ilustración 140. Casa en la carrera 16 con calle 49.....	176
Ilustración 141. Casa en la calle 49 con carrera 16.....	176
Ilustración 142. Casa en la calle 43 con carrera 7.....	177
Ilustración 143. Casa en la carrera 8a con calle 42.....	177
Ilustración 144. Edificio en la carrera 13 con calle 40 b.....	177
Ilustración 145. Vista de la estación de Chapinero del Ferrocarril del Norte, 1918. Actual Avenida Caracas con calle 63.....	177
Ilustración 146. Vista de donde se encontraba la estación de Chapinero del Ferrocarril del Norte. 2017.....	177
Ilustración 147. Detalle del plano topográfico de Chapinero de 1905 donde se observa la estación del Ferrocarril del Norte en Chapinero. (Actual avenida Caracas con calle 63). La estación corresponde al número 13. Fuente: http://cartografia.bogotaendocumentos.com/mapa	178
Ilustración 148. Detalle de aerofotografía de Bogotá (2014), donde se muestra el lugar donde se encontraba la estación del ferrocarril del norte en Chapinero. Fuente: http://mapas.bogota.gov.co/#	178
Ilustración 149. Localización del mercado de Chapinero en el plano topográfico de Chapinero de 1905. (Actual avenida caracas con calle 60) Fuente: http://cartografia.bogotaendocumentos.com/mapa	178

Ilustración 150. Localización del mercado de Chapinero en aerofotografía de Bogotá 2014. (avenida caracas con calle 60)	178
Ilustración 151. Vista de la plaza del mercado de Chapinero. 1905. Actual Avenida Caracas con calle 60. Fuente: (IZQUIERDO, 1900)	178
Ilustración 152. Vista de Avenida Caracas con calle 60 donde se localizaba la plaza del mercado de Chapinero. (2017)	178
Ilustración 153. Localización del Parque Sucre en el plano presentado en el folleto de Antonio Izquierdo en 1900 y en el plano de la actualidad	179
Ilustración 154. Vista del Parque Sucre en la actualidad. (2017)	179
Ilustración 155. Plano del Barrio Sucre que se presentó en el folleto publicado por Antonio Izquierdo para la venta de lotes donde se resaltan las manzanas y el trazado urbano.	180
Ilustración 156. Plano del Barrio Sucre sobre un plano actual (2017), donde se resaltan las manzanas y el trazado urbano	180
Ilustración 157. Grafico del trazado urbano en su configuración inicial.	180
Ilustración 158. Plano del barrio Quesada presentado en el folleto publicado por Antonio Izquierdo en 1900 para la venta de lotes	182
Ilustración 159. Barrio Quesada presentado en el Plano topográfico de Chapinero de 1905. Se observa que el barrio se incluyeron nuevas manzanas ampliando el perímetro del desarrollo urbano.	182
Ilustración 160. Límites originales del Barrio Quesada localizados en el un plano de la actualidad.	182
Ilustración 161. Grafico de la trama urbana del Barrio Quesada en la década de 1910	183
Ilustración 162. Plano del barrio del mercado presentado en el folleto publicado por Antonio Izquierdo en 1900 para la venta de lotes	184
Ilustración 163. Barrio del Mercado presentado en el Plano topográfico de Chapinero de 1905. Se resaltan en blanco las manzanas que conforman el barrio del mercado sin urbanizar. Con resaltador rojo se identifican las manzanas ya edificadas y que corresponden al caserío de Chapinero. En rojo mas fuerte se identifican construcciones preexistentes que corresponden a la estación de Chapinero del ferrocarril del Norte en la parte superior del plano y la Plaza de mercado de Chapinero en la parte inferior.	184
Ilustración 164. Perímetro del barrio del mercado obtenido del plano de 1905 localizado en el plano actual	184
Ilustración 165. Esquema que presenta el trazado urbano del barrio del Mercado que se presenta con las manzanas en color negro	185
Ilustración 166. Vista hacia el sur occidente del espacio que queda como vestigio de la plaza del mercado de Chapinero. 2017.	185
Ilustración 167. Perfil de calle en el ensanche de Barcelona. Fuente Elaboración propia	187
Ilustración 168. Aerofotografía del sector del ensanche de Barcelona. Fuente: https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2016-10-05/superislas-barcelona-urbanismo_1270785/	187
Ilustración 169. Perfil típico aproximado de la calle colonial y la relación de altura de la edificación y el ancho de la calle en función de la penetración de la luz solar a la fachada.	188
Ilustración 170. Perfil típico de la proporción propuesta por el acuerdo 10 de 1902 para la altura de las edificaciones y el ancho de las calles en función de la penetración de la luz solar a la fachada.	188
Ilustración 171. Esquema conceptual en perspectiva de una calle típica en la Candelaria	189
Ilustración 172. Vista de hacia el occidente de la actual calle 10 entre carreras quinta y sexta. c.a. 1900. (ZAMBRANO, Bogotá 1900. Album Fotográfico de henri Duperly, 2015)	189
Ilustración 173. Visual actual de la carera sexta entre calles 9 y 10	189
Ilustración 174. Esquema conceptual en perspectiva de una calle típica en lo el urbanismo propuesto para los primero barrios producto de la expansión urbana de la ciudad.	189
Ilustración 175. Visual actual de la carrera 16 con cale 49 en el Barrio Quesada.	189
Ilustración 176. Visual de la esquina nororiental de la calle 50 con carrera 16. (2017)	190
Ilustración 177. Visual de la esquina suroriental de la calle 51 con carrera 15. (2017)	190
Ilustración 178. Esquema conceptual en planta de un cruce de calles con esquinas en chaflán. 191	
Ilustración 179. Esquema conceptual en planta de un cruce de calles con esquinas en chaflán. 191	

Ilustración 180. Aerofotografía que muestra el cruce de la calle 50 con carrera 16 en el Barrio Quesada.	191
Ilustración 181. Vivienda en el Barrio Quesada 1900. (IZQUIERDO, 1900).....	191
Ilustración 182. Vivienda en el Barrio Quesada 1900. (IZQUIERDO, 1900).....	191
Ilustración 183. Esquema de perfil de la calle en la ciudad colonial.	192
Ilustración 184. Esquema de perfil de calle en los barrios de principios de siglo XX.....	192
Ilustración 185. Percepción de la fachada en una calle sin antejardín.	192
Ilustración 186. Percepción de la calle con antejardín.	192
Ilustración 187. Edificación en la calle 50 con carrera 17.	193
Ilustración 188. Edificación localizada en la carrera 15ª con calle 58 a.....	193
Ilustración 189. Visual del costa occidental de la carrera 16 con calle 48.	193
Ilustración 190. Visual del costado sur de la calle 48 con carrera 16.	193
Ilustración 191. Vivienda en el Barrio Chapinero Norte	194
Ilustración 191. Detalle de la reja de entrada de una vivienda en el Barrio Chapinero Norte.....	194
Ilustración 192. Detalle del cerramiento del antejardín de una vivienda en el Barrio Chapinero Norte.	194
Ilustración 194. Gráfico donde se muestra una aproximación de la evolución del desarrollo urbano con corte a 1923.Elaboración propia sobre el “Plano del Estado de la ciudad en 1923”. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	200
Ilustración 195. Plano Bogotá Futuro. 1923. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	201
Ilustración 196. El grafico marca en el plano de Bogotá Futuro, las zona con desarrollo urbano consolidado para 1923 y el área de ensanche propuesta por el plan. Fuente: Elaboración propia sobre la cartografía del plano de Bogotá Futuro.....	202
Ilustración 197. Detalle del plano Bogotá Futuro de 1923. Se puede observar que la disposición de la trama urbana permite que todas la calles tengan una interrupción visual cada 500 metros. Estas interrupciones visuales se realizan mediante el cruce con vías principales que presentan arborización en su andenes. En el caso de las vías principales o parkways la interrupciones visuales se logran con plazas y espacios abiertos que sirven de remate para estas vías y en las cuales se ubican edificaciones importantes.....	205
Ilustración 198. Esquema de una calle con interrupción visual en su remate.....	205
Ilustración 199. Detalle del plano de Bogotá Futuro, donde se resaltan 4 plazas a modo de muestra de la diversidad de diseños que propone el plan. Las siglas corresponden a plazas cívicas y plazas artísticas.	207
Ilustración 200. Detalle del estudio de plazas realizado por Enrique Uribe Ramírez, autor del plano. Fuente: Revista Técnica de Obras Públicas. Texto de soporte para Bogotá Futuro.	207
Ilustración 201. Detalle del plano de Bogotá Futuro, donde se resaltan el sistema de parques interconectados con vías principales o parkways.....	208
Ilustración 202. Plano de Bogotá Futuro donde se resaltan en colores el trazado urbano de manzanas cuadras que va cambiando de orientación a fin de dar continuidad a la trama de la ciudad consolidada. En rojo se resaltan los ejes viales o vías principales.	209
Ilustración 203. Plano de Bogotá Futuro. Es posible que este plano se haya utilizado como documento de trabajo por parte de la Dirección Departamental o Municipal de Obras Públicas para realizar los ajustes al Plano oficial. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	214
Ilustración 204. Detalle del plano de trabajo de Bogotá Futuro, en le cual se encuentran marcadas en rojo dos urbanizaciones correspondientes a el Nogal y San Antonio, ambas construidas posteriormente.	215
Ilustración 205. Plano de venta de los lotes de la urbanización de Santa Teresita. C.A. 1928	218
Ilustración 206. Iglesia de Santa Teresita. C.a. 1941. Colección Fotográfica Gumersindo Cuellar. Banco de la República. Recuperado de : http://babel.banrepcultural.org/cdm/fullbrowser/collection/p17054coll19/id/120/rv/singleitem/rec/56	218
Ilustración 207. Aerofotografía IGAC del barrio Santa Teresita c.a. 1936.	219
Ilustración 208. Barrio Santa Teresita. C.a. 1930. Colección Fotográfica Gumersindo Cuellar. Banco de la República. Recuperado de : http://babel.banrepcultural.org/cdm/fullbrowser/collection/p17054coll19/id/120/rv/singleitem/rec/56	219

Ilustración 209. Barrio Santa Teresita. C.a. 1941. Colección Fotográfica Gumersindo Cuellar. Banco de la República. Recuperado de : http://babel.banrepcultural.org/cdm/fullbrowser/collection/p17054coll19/id/120/rv/singleitem/rec/56	220
Ilustración 210. Barrio Santa Teresita. C.a. 1941. Colección Fotográfica Gumersindo Cuellar. Banco de la República. Recuperado de : http://babel.banrepcultural.org/cdm/fullbrowser/collection/p17054coll19/id/120/rv/singleitem/rec/56	220
Ilustración 211. Folleto de venta de lotes de la urbanización Santa teresita. C.A. 1934.	221
Ilustración 212. Plano catastral del Barrio Santa Teresita, que muestra lo que finalmente se construyó. Fuente Dane. (s.f.)	221
Ilustración 213. Vista aérea del barrio Santa Teresita c.c. 1947. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)	222
Ilustración 214. Plano catastral del Barrio Santa Teresita. Se diferencia las dos etapas del barrio. En soberado rojo la urbanización aprobada en 1927 y en azul la aprobada en 1935.	223
Ilustración 215. Detalles de los planos de Bogotá en 1923 y el Barrio Santa Teresita en 1930. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007) y (Cartografías de Bogotá, 2015)	223
Ilustración 216. Cruce vial en la ciudad de Kassel Alemania: Fuente: Google Maps. Recuperado enero de 2018.	225
Ilustración 217. Esquema de un cruce vial en la ciudad de Kassel Alemania, presentado en el texto de sustentación teoría del Plano de Bogotá Futuro: Fuente: (URIBE RAMIREZ, 1924)	225
Ilustración 218. Detalle del plano Bogotá Futuro 1923. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	227
Ilustración 219. Límites del barrio Santa Teresita en su primera etapa sobre le planteamiento del Plano Bogotá Futuro. Fuente: Elaboración propia sobre el plano obtenido del libro Cartografía de Bogotá 1791 - 2007 (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)	229
Ilustración 220. Barrio santa Teresita en el plano de Bogotá Futuro. Elaboración propia sobre el plano obtenido del libro Cartografía de Bogotá 1791 - 2007 (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007).....	229
Ilustración 221. Aerofotografía del sector del cruce de la calle 44 con carrera 16 y diagonal 44 bis. Fuente: (Distrito, 2017)	229
Ilustración 222. Cruce de la diagonal 42 bis con carrera 15 y calle 43.	229
Ilustración 223. Esquina noroccidental de la Diagonal 42 con carrera 16.	230
Ilustración 224. Esquina Nororiental de la Diagonal 42 con carrera 15.	230
Ilustración 225. Esquina suroriental de la Diagonal 42 con carrera 16.	230
Ilustración 226. Monumento a Pedro Nel Ospina localizado en la calle 42 con Av. Caracas.	231
Ilustración 227. Vista hacia el oriente de la diagonal 42 Bis.	231
Ilustración 228. Aerofotografía de la calle 42 con Avenida Carcas. Fuente: (Distrito, 2017)	231
Ilustración 229. Vista de la calle 44 hacia el occidente.	231
Ilustración 230. Vista de la calle 44 hacia el occidente.	231
Ilustración 231. Aerofotografía de la calle 44 con carrera 18 A. Fuente: (Distrito, 2017).....	231
Ilustración 232. Vista de la carrera 19 Bis con calle 44 hacia el norte.	232
Ilustración 233. Vista de la calle 44 A con carrera 20 hacia el oriente.	232
Ilustración 234. Vivienda de la arquitectura de finales de la década de 1920, localizada en la diagonal 44 con carrera 16.	233
Ilustración 235. Vivienda localizada en la calle 43 a con carrera 18 A. Arquitectura de los años 1930. Arquitecto Gabriel Serrano.	233
Ilustración 236. Vivienda de arquitectura de los años 1930. Localizada en la carrera 15 con calle 44.	233
Ilustración 237. Vivienda localizada en calle 44 con carrera 14.	233
Ilustración 238. Vivienda de la arquitectura de los años 40, localizada en la calle 45 con Av. Caracas.....	233
Ilustración 239. Vivienda del arquitecto José María Montoya Valenzuela (1941), localizada en la calle 45 con Av. Caracas.	233
Ilustración 240. Vista del edificio de apartamentos Carlota Restrepo. Carrera 4 con calle 12 B.	240

Ilustración 242. La típica casa londinense consistente en seis niveles. Alzados y plantas de una casa de tercera clase. Lowndes Street. (OLSEN, 1986) Tomado de: Revue generale de l'architecture (1855) Pág. 20 - 21	242
Ilustración 243. La típica casa londinense consistente en seis niveles. Alzados y plantas de una casa de tercera clase. Lowndes Street. (OLSEN, 1986) Tomado de: Revue generale de l'architecture (1855) Pág. 20 - 21	243
Ilustración 244. Vista de la fachada de la viviendas de la calle Lowndes en Londres. Fuente: Tomado de Google Maps. (2017)	243
Ilustración 245. Planta de piso típico de un edificio de apartamento en la calle Lavoisier en Paris. Tomado de: Revue générale de l'architecture 10 (1852)	244
Ilustración 246. Vista de la fachada del edificio en la esquina nororiental del Boulevard Malasherbes con calle Lavoisier. Fuente: Tomado de Google Maps (2017).....	244
Ilustración 247. Comparación de modelos de lotes anchos y angostos donde se evidencia las condiciones favorables en materia de iluminación para el tipo A y desfavorables para el B por tener menor superficie de fachada hacia el exterior.	246
Ilustración 248. Ejemplo de vivienda en lote angosto presentado por Brunner en el Manual de Urbanismo.....	246
Ilustración 249. Continuidad del retroceso entre construcciones vecinas. Elaboración propia basado en los textos del Manual de Urbanismo. (BRUNNER, 1945).....	248
Ilustración 250. Variedad y dinamismo del conjunto de casas de lotes continuos con diferentes configuraciones de edificación en términos de aislamientos y retrocesos.	249
Ilustración 251. Ejemplo de variedad y dinamismo que se buscaba en el conjunto de urbanización residencial en el barrio Palermo.	249
Ilustración 252. Ejemplo de variedad y dinamismo que se buscaba en el conjunto de urbanización residencial en el barrio Palermo.	249
Ilustración 253. Tipologías de construcción según la reglamentación propuesta por Brunner para urbanizaciones en Bogotá. 1934.	250
Ilustración 254. Vista de una vivienda aislada en el Barrio Quinta Camacho	250
Ilustración 255. Vista de viviendas a la par en el Barrio La Magdalena.....	250
Ilustración 256. Vista de un conjunto de casas dispuestas en construcción continua, cerrada.	250
Ilustración 257. Ejemplo del modelo urbano que promovía Brunner, donde la unidad de vivienda se identifica como un elemento autónomo, en el cual es posible apreciar el volumen y las características arquitectónicas de la vivienda como un objeto independiente pero a la vez armónica con las construcciones vecinas. Barrio La Magdalena.	251
Ilustración 258. Vivienda en el barrio La Magdalena	251
Ilustración 259. Vista de la calle 23 con carrera 16 A.	257
Ilustración 260. Vista hacia el norte de la carrera 16 con calle 23	257
Ilustración 261. Esquema conceptual del trazado urbano. (Estado actual)	257
Ilustración 262. Detalle del plano de la Secretaría de Obras Públicas de Bogotá. 1938 donde parece el la Urbanización Santa Fe. Fuente: (1938, 2015)	257
Ilustración 263. Vista del parque en la calle 82 con carrera 9.....	258
Ilustración 264. Vista de calle 82 con carrera 10	258
Ilustración 265. Esquema Conceptual del trazado urbano. (Estado actual)	258
Ilustración 266. Plano Urbanístico del Barrio El retiro. S.f. Fuente: (UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA).....	258
Ilustración 267. Detalle del plano de Bogotá. 1938. Secretaría de Obras públicas Municipales. Fuente: (UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA)	258
Ilustración 268. Vista de la calle 26A con carrera 4ªA.	259
Ilustración 269. Detalle del plano de Urbanístico del Barrio Bosque Izquierdo. 1936 Fuente: (BRUNNER, 1940).....	259
Ilustración 270. Recorte del periódico El Tiempo del 9 de marzo de 1941.	259
Ilustración 271. Vista de la Transversal 21 Bis con diagonal 59	260
Ilustración 272. Detalle del plano de Urbanístico de los Barrios el Campin y San Luis. 1936 Fuente: (BRUNNER, Manual de Urbanismo. Tomo II. Edificación, Urbanización y Vialidad Urbana, 1940).....	260

Ilustración 273. Detalle del plano de Bogotá. Secretaría de Obras Públicas Municipales. 1944. (1944., 1944).....	260
Ilustración 274. Vista del parque hacia el oriente.....	261
Ilustración 275. Vista del parque desde la carrera 5ª.....	261
Ilustración 276. Plano del barrio los Rosales donde se enmarcan los parque. Fuente: Cartografías de Bogotá. (2017)	261
Ilustración 277. Vista de una vivienda en estado de deterioro, pero en donde se aprecia algo de cómo era el barrio en sus orígenes.	262
Ilustración 278. Vista de la calle 24 sur con transversal 23	262
Ilustración 279. Vista de una vivienda en el barrio Centenario. Fuente: (BRUNNER, 1940).....	262
Ilustración 280. Vista de una vivienda en el barrio Centenario. Fuente: (BRUNNER, 1940).....	262
Ilustración 281. Planta de la edificación con cuatro unidades de vivienda. Fuente: (BRUNNER, 1940).....	262
Ilustración 282. Planta de la Urbanización. Fuente: (BRUNNER, 1940).....	262
Ilustración 283. Vista del Monumento a Alexander Von Humboldt	263
Ilustración 284. Vista del Monumento a Alexander Von Humboldt	263
Ilustración 285. Localización del parque de Humboldt, donde se localiza el monumento a Humboldt.....	263
Ilustración 286. Localización del parque de Humboldt, donde se localiza el monumento a Humboldt.....	263
Ilustración 287. Vista del mirador ubicado en la avenida Circunvalar.....	264
Ilustración 288. Localización del unos de los miradores que hacia parte del Paseo Bolívar. Fuente: Googlemaps (2017)	264
Ilustración 289. Localización del predio donde se construiría el barrio Palermo en el Plano de la ciudad de Bogotá. 1932. Levantado por la Sección de levantamiento de la Secretaría de Obras Públicas. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)	265
Ilustración 290. Detalle del Plano de 1932. Superposición del diseño urbano elaborado por Brunner para el Barrio Palermo sobre el plano de 1932. Fuente: elaboración propia sobre el plano de 1932.	267
Ilustración 291. Plano de diseño urbano del Barrio Palermo 1935. Fuente: (BRUNNER, Manual de Urbanismo. Tomo II. Edificación, Urbanización y Vialidad Urbana, 1940)	268
Ilustración 292. Trazado típico de la urbanización de la Ciudad Jardín. Hampstead, Londres. Fuente: (BRUNNER, 1940, p. 83).....	269
Ilustración 293. Aerofotografía que muestra la urbanización de Hampstead en Londres. Fuente: Google Maps (2018)	269
Ilustración 294. Planta del parque del barrio Palermo	272
Ilustración 295. Aerofotografía de 1936 donde se muestra el desarrollo del barrio Palermo y la planta del trazado urbano. Se observa que para esta fecha ya se había construido el parque y algunas viviendas del sector oriental del barrio.	272
Ilustración 296. Etapas de desarrollo del barrio Palermo.....	272
Ilustración 297. Recorte del periódico El Tiempo, del 2 de octubre de 1943.	273
Ilustración 298. Detalle del plano de Bogotá 1938, donde se observa el desarrollo del Barrio en su primera etapa y el espacio sin desarrollar donde se instalaría temporalmente la Exposición Nacional del IV Centenario de 1938. Fuente: (1938 P. T., 2017).....	274
Ilustración 299. Patrón de loteo en la primera etapa del barrio Palermo.	274
Ilustración 300. Vista de la arquitectura del barrio “jardín” de Freshfield, creado en 1934 en Formby, un pueblo cercano a la ciudad industrial de Liverpool. Fuente: Google Maps, 2018.	276
Ilustración 301. Vista de la arquitectura del barrio Golders Green del municipio londinense de Barnet desarrollado en 1928.....	276
Ilustración 302. Vista de una calle en el barrio de Golders Green en el distrito de Barnet de Londres, construido a partir de 1909 y reconocido por ser un suburbio típico del movimiento de urbanístico de la “Ciudad jardín” que se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX movimiento liderado por Raymond Unwin. Fuente: Google Maps, 2018.....	276
Ilustración 303. Calle de Viña del mar en Santiago de Chile. Fuente: Nicontreras, Wikimedia Commons, 2012.....	277

Ilustración 304. Casa de las Gárgolas en Santiago de Chile, construida en 1929. Fuente: Anderson Sevelion, Wikimedia Commons, 2012.....	277
Ilustración 305. Casa de don Cayetano Blanco Vigil construida en 1936 en el barrio de Polanco de Ciudad de México. Fuente: https://grandescasasdemexico.blogspot.com.co. Recuperado diciembre de 2017.	277
Ilustración 306. Vista de una edificación estilo Tudor en la Avenida Arequipa con 2 de mayo en Lima Perú. Fuente: Google Maps. (2018).....	277
Ilustración 307. Vista de una edificación estilo Tudor en la Avenida “Petiti Thouars con Girón Hernán Velaverde en Lima Perú. Fuente: Google Maps. (2018).....	277
Ilustración 308. Vista de una vivienda de estilo Inglés tudor en la calle Madre de Dios en el Cercado de Lima, Perú. Fuente: Google Maps. (2018).....	277
Ilustración 309. Vista de una fachada característica del estilo Tudor en el Barrio Palermo	278
Ilustración 310. Vista de una fachada característica del estilo Tudor en el Barrio Palermo	278
Ilustración 311. Vista de una fachada característica del estilo español o neocolonial en el barrio Palermo.....	279
Ilustración 312. Vista de una fachada característica del estilo español o neocolonial en el barrio Palermo.....	279
Ilustración 313. Fotografía de 1930, vista, de oriente a occidente, de la actual (2017) Diagonal 40A Bis (más conocida como calle 39), con Avenida Caracas. En la fotografía se obser la presencia de los dos estilos, revivalista inglés y el internacional.	280
Ilustración 314. Localización de la muestra de edificaciones que aparecieron en la primera etapa de desarrollo del barrio (1934 – 1937).....	280
Ilustración 315. Mosaico de fotografías de la arquitectura existente en Palermo proveniente de la construcción de la primera etapa del barrio Palermo. Las fechas de la edificaciones se obtuvieron a través de la consulta de las licencias de construcción que se encuentran en el fondo de la Secretaría de Obras Públicas del Archivo Distrital de Bogotá.	281
Ilustración 316. Plano que presentó la Junta organizadora de la Exposición nacional del IV centenario de Bogotá, ante Secretaría de Obras públicas para la aprobación del cerramiento del lote.	283
Ilustración 317. Detalle del plano topográfico de Bogotá de 1944 elaborado por la Secretaría de Obras Públicas Municipales donde se marca el sector que se desarrolló durante la segunda etapa. Fuente: (1944., 1944)	283
Ilustración 318. Recorte del periódico el tiempo del 13 de septiembre de 1941 donde se presenta aviso comercial de la urbanización Palermo.....	283
Ilustración 319. Plano de loteo del barrio Palermo donde se marcan las diferentes tipologías de subdivisión predial de la segunda etapa.....	284
Ilustración 320. Plano de Bogotá donde se ubican los sectores sociales de la ciudad. (1946). Se observa que el barrio Palermo, fue clasificado como de clase media. Fuente: (UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA)	285
Ilustración 321. Recorte del periódico El Tiempo, del 7 de mayo de 1943.	286
Ilustración 322. Recorte de periódico El Tiempo, del 4 de junio de 1943.	286
Ilustración 323. Recorte de periódico El Tiempo, del 26 de marzo de 1943.	286
Ilustración 324. Vista de una edificación del barrio Palermo que presenta un estilo que se podría denominar Tudor moderno.	287
Ilustración 325. Vista de dos casas construidas a la par, con un lenguaje que combina elementos que provienen del estilo Tudor y elementos modernistas.....	287
Ilustración 326. Vista de una vivienda que presenta lenguaje modernista.	287
Ilustración 327. Vista oriental del edificio Arturo Brigard. (1940)	288
Ilustración 328. Plano de división predial, clasificado según tipologías de lenguajes arquitectónicos.....	288
Ilustración 329. Registro fotográfico de la arquitectura que se observa en la segunda etapa del barrio Palermo. Las fechas de la edificaciones se obtuvieron a través de la consulta de las licencias de construcción que se encuentran en el fondo de la Secretaría de Obras Públicas del Archivo Distrital de Bogotá.....	289

Ilustración 330. Vista del monumento al general O'Leary. Elaborada por el artista italiano Ugo Luisi en 1917 y emplazada en el Parque del barrio Palermo posiblemente en 1945 cuando se le dio el nombre al parque Guernica.....	290
Ilustración 331. Vista de la escultura Clamor a la Paz del artista vasco Xavier Santxotena. Emplazada en el parque Guernica en 2007.	290
Ilustración 332. Clínica Palermo Ubicada en la carrera 22 con cale 45 c.	291
Ilustración 333. Vista del Colegio Técnico Palermo, hoy Colegio Técnico Distrital Palermo, localizado en la carrera 23 con calle 47.....	291
Ilustración 334. Plano de la subdivisión predial de la tercera etapa del barrio Palermo.	292
Ilustración 335. Plano de subdivisión predial de la tercera etapa, clasificado por tipologías de lenguajes arquitectónicos.	293
Ilustración 336. Registro fotográfico de las tipologías arquitectónicas que se presentan en la tercera etapa de desarrollo del barrio Palermo.....	294
Ilustración 337. Plano en planta del barrio donde se muestran las vías con morfología diferente a la que se encuentra en los barrios vecinos. La diagonal 54D esta marcada, porque si bien es la extensión de la vía diagonal del barrio Santa Teresita, en el trayecto extendido para el barrio Palermo, se convierte en una interrupción al trazado ortogonal.....	296
Ilustración 338. Articulación y continuidad del barrio Palermo al desarrollo urbano del sector. ...	297
Ilustración 339. Sistema de diagonales que hacen parte del trazado urbano del barrio Palermo.	298
Ilustración 340. Vista hacia al occidente de la diagonal 48.....	298
Ilustración 340. Vista hacia el oriente de la diagonal 46 A.....	298
Ilustración 342. Estructura vial del barrio Palermo según perfiles	299
Ilustración 343. Perfil vial tipo 1. Calle 45 D y transversal 21.	299
Ilustración 344. Vista de la Diagonal 45 D hacia el occidente que corresponde al Perfil vial tipo 1.	299
Ilustración 345. Perfil vial tipo 2. Diagonal 46	299
Ilustración 346. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente que. Presenta un perfil vial tipo 2.	299
Ilustración 347. Perfil vial tipo 3.....	300
Ilustración 348. Vista de la transversal 19 Bis hacia el norte, la cual presenta un perfil vial tipo 3	300
Ilustración 349. Perfil vial tipo 4.....	300
Ilustración 349. Vista de la Transversal 16 A hacia el norte	300
Ilustración 351. Perfil vial tipo 5.....	300
Ilustración 352. Carrera 17 hacia el sur.	300
Ilustración 353. Perfil vial Tipo 6.	300
Ilustración 354. Carrera 19 vista hacia el norte.....	300
Ilustración 355. Vista de la Diagonal 45 D hacia el oriente.....	301
Ilustración 356. Vista de la diagonal 45 D hacia el occidente	301
Ilustración 357. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente el sector occidental.....	302
Ilustración 358. Vista de la Diagonal 46 hacia el occidente en el sector occidental.	302
Ilustración 359. Planta del barrio donde se localiza la vía y su integración al parque en sector central.	302
Ilustración 360. Esquema conceptual que muestra los tres espacios que se configuran a lo largo de la vía principal del barrio (Diagonal 46).	302
Ilustración 361. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente en su sector oriental.	303
Ilustración 362. Vista de la Diagonal 46 hacia el occidente en su sector oriental.....	303
Ilustración 363. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente en su sector central (desde el parque Guernica).	303
Ilustración 364. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente en el sector central.	303
Ilustración 365. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente en el sector central.	303
Ilustración 366. Vista de la Diagonal 46 hacia el occidente en el sector central.....	303
Ilustración 367. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente y su integración con el parque Guernica.	304
Ilustración 368. Vista de la Diagonal 46 hacia el oriente en el sector occidental.....	304
Ilustración 369. Vista de del sector sur del parque Guernica.....	304

Ilustración 370. Vista del sector norte del parque Guernica.....	304
Ilustración 371. Esquema en planta del parque Guernica donde se resalta la continuidad de la Avenida en el diseño del parque.....	305
Ilustración 372. Entrada a la Exposición Nacional del IV Centenario en los predios del actual barrio Palermo en 1938. Fuente: (SALDARRIAGA ROA, 2002, p. 256).....	305
Ilustración 373. Vista de la Diagonal 46 hacia el occidente desde el parque Guernica.....	305
Ilustración 374. Vista de zona verde arborizada en la Calle 45 con diagonal 45 D.	306
Ilustración 375. Esquema axonométrico del barrio donde se enfatiza el sistema de áreas verdes establecido para esta urbanización.	306
Ilustración 376. Vista del pequeño parque localizado en la en la Calle 45 con carrera 15 A Bis..	306
Ilustración 377. Vista del pequeño parque localizado en la en la Calle 45 con carrera 15 A Bis..	306
Ilustración 378. Vista aérea de los Jardines de Versailles, Francia. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vue_a%C3%A9rienne_du_domaine_de_Versailles_p_r_ToucanWings_-_Creative_Commons_By_Sa_3.0_-_133.jpg#filelinks . Autor: ToucanWings 2013.....	307
Ilustración 379. Aerofotografía del parque Guernica (2014). Fuente: (INFRAESTRUCTURA DE DATOS ESPACIALES PARA EL DISTRITO CAPITAL, 2017).....	307
Ilustración 380. Plano de la Barrio Palermo con la localización de la vías con forma curva.....	308
Ilustración 381. Vista hacia el norte de la Transversal 16 A.	308
Ilustración 382. Vista hacia el norte de la Transversal 19 Bis.....	308
Ilustración 383. Vista hacia el sur de la transversal 19 Bis.	308
Ilustración 384. Plano del Barrio Palermo donde se localizan visuales con calles en “T” y que configuran una interrupción visual.	309
Ilustración 385. Vista de una calle en “T” en el barrio Palermo.....	309
Ilustración 386. Plano del barrio donde se localizan los diferentes tipos de espacios y composiciones visuales, que otorgan al barrio una riqueza desde el punto de vista urbano y paisajístico.	310
Ilustración 387. Vista del Edificio de apartamentos Arturo de Brigard.	311
Ilustración 388. Vista del Edificio de apartamentos Arturo de Brigard.	311
Ilustración 389. Visual de la esquina noroccidental de la diagonal 46 con carrera 15.....	311
Ilustración 390. Vista de un caso donde la edificación contemporánea rompe con la volumetría y lenguaje arquitectónico de la mayoría de edificaciones del barrio Palermo.	311
Ilustración 391. Vista de dos edificaciones colindantes en la que el edificio contemporáneo rompe con la configuración volumétrica y arquitectónica de su vecino. Ubicado en la diagonal 45 D con carrera 16.....	312
Ilustración 392. Vivienda entre dos edificaciones de mayor altura. Uno de sus colindantes no guarda aislamiento para manejar la altura del vivienda de interés patrimonial. Localizada en la diagonal 45 F con transversal 16 A.	312
Ilustración 393. Comparación del paisaje urbano de la ciudad colonial (calle 12 con carrera 4), las urbanizaciones de principios de siglo (Barrio Santa Teresita – carrera 16 con calle 42 y la urbanización Palermo (transversal 19 Bis con Diagonal 46)	313
Ilustración 394. Comparación de la ocupación en etapas de del desarrollo urbano de la ciudad. El primero de la izquierda corresponde al colonial, el segundo a una de las urbanizaciones de las primeras décadas del siglo XX y el tercero al barrio Palermo.	313
Ilustración 395. Vista de la esquina suroriental del cruce de la transversal 19 bis con diagonal 46.	314
Ilustración 396. Vista de la esquina nororiental del cruce de la diagonal 46 con transversal 20.	314
Ilustración 397. Edificación localizada en la Transversal 16 Bis No. 45 D – 74.....	314
Ilustración 398. Edificación localizada en la diagonal 48 No. 19 – 11.....	314
Ilustración 399. Edificación localizada en transversal 16 Bis No. 45 D – 79.....	315
Ilustración 400. Edificación Localizada en la Calle 45 F No. 16 - 80	315
Ilustración 401. Edificación localizada en diagonal 48 No. 18 – 70.	315
Ilustración 402. Edificación localizada en la diagonal 46 No. 15 B 12.	315
Ilustración 403. Edificación localizada en la carrera 15 No. 46 – 21.....	316
Ilustración 404. Edificación localizada en la diagonal 46 No. 19 – 44.....	316
Ilustración 405. Edificación localizada en la diagonal 46 No. 17 – 10.....	316

Ilustración 406. Predios localizados en la diagonal 46 No. 2 – 2 y 20 – 25.	316
Ilustración 407. Vista del costado norte de la diagonal 48 con transversal 20.....	317
Ilustración 408. Vista del costado occidental de la carrera 14 A con calle 46.....	317
Ilustración 409. Vista del costado norte de la diagonal 46 con transversal 20.....	318
Ilustración 410. Vista del costado norte de la diagonal 46 con transversal 19 Bis.....	318
Ilustración 411. Plano del barrio Palermo donde se localiza una manzana que presenta construcción a aislada.	321
Ilustración 412. Plano de la manzana que se localiza entre las calles 45 D y avenida 46 entre transversal 17 y 19 Bis. La cual presenta construcción aislada.	321
Ilustración 413. Edificación ubicada en la transversal 17 y que presenta construcción aislada. ...	321
Ilustración 414. Edificación ubicada en la transversal 17 y que presenta construcción aislada. ...	321
Ilustración 415. Plano del barrio Palermo donde se localiza una manzana que presenta construcción a continua y semiaislada.	321
Ilustración 416. Plano de la manzana que se localiza entre la avenida 46 y la diagonal 47 entre transversal 19 Bis y 20. La cual presenta construcción continua y semiaislada sobre la diagonal 46	321
Ilustración 417. Vista del empalme de dos viviendas dispuestas en construcción continua.....	322
Ilustración 418. Vista de dos viviendas dispuestas en construcción semiaislada.....	322
Ilustración 419. Recorte del periódico El Tiempo del 16 de abril de 1943.	327
Ilustración 420. Recorte del periódico El Tiempo del 9 de junio de 1943.	327
Ilustración 421. Vista de la fachada de la casa diseñada por Brunner- (2018).....	329
Ilustración 422. Planos de la casa de vivienda unifamiliar en el Barrio la Magdalena, diseñada por Karl Brunner.....	329
Ilustración 423. Vista de la fachada en 1936.	329
Ilustración 424. Vista del costado sur de la calle 45 A entre la avenida Caracas y la carrera 15.	331
Ilustración 425. Vista del costado norte de la Diagonal 46 con transversal 17.	331
Ilustración 426. Vista del costado sur de la diagonal 46 entre las transversales 16 Bis y 16 A.	331
Ilustración 427. Vista del costado sur de la diagonal 46 entre las transversales 20 y 22.	331
Ilustración 428. Vista de la diagonal 46 hacia el oriente en el cruce con la transversal 16 A.	331
Ilustración 429. Vista del costado sur la diagonal 46 entre las transversales 22 y 22.	332
Ilustración 430. Vista del costado sur de la diagonal 48 entre transversales 16 bis y 16 B.	332
Ilustración 431. Vista de costado sur de la calle 48 entre transversal 17 y 19.....	332
Ilustración 432. Vista del costado oriental de la transversal 16 bis entre diagonal 46 y 45F.	332
Ilustración 433. Vista del costado noroccidental, la esquina de la diagonal 46 con carrera 15.	333
Ilustración 434. Comparación conceptual de la culata de una edificación y un automóvil, si uno de sus lados se dejara con una lamina negra.	333
Ilustración 435. Vista de la esquina noroccidental de la transversal 17 con diagonal 46.	333
Ilustración 436. Vista del costado oriental de la carrera 15 entre calles 45 y 46.	333
Ilustración 437. Detalles de cerramientos de antejardines que se encuentran en el barrio Palermo.	334
Ilustración 438. Detalle de puertas de viviendas en el barrio Palermo	334
Ilustración 439. Detalles de ventanas que se presentan en edificaciones del barrio Palermo.	335
Ilustración 440. Detalles de trabas de ladrillo y remates de fachada.	335
Ilustración 441. Detalles de chimeneas de viviendas en el barrio Palermo.	336
Ilustración 442. Relación de las tendencias al interior del movimiento de la Ciudad Bella y su relación con las problemáticas y formas de pensamiento económico y social asociados a la industrialización.	339
Ilustración 443. Caracterización de los monumentos que aparecieron en la ciudad entre 1840 y 1940, según el tipo de representación y origen de sus autores.	342
Ilustración 444. Plano de Bogotá en 1810. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)	348
Ilustración 445. Plano de Bogotá en 1849. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)	349
Ilustración 446. Plano de Bogotá en 1890. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)	350
Ilustración 447. Plano de Bogotá en 1810. Fuente: (MEJIA PAVONY & CUELLAR, 2007)	350
Ilustración 448. Vista del costado occidental de la plaza de Bolívar. Autor: Desconocido. Circa 1893.	351

Ilustración 449. Vista del costado norte de la plaza de Bolívar, durante la construcción del Edificio Liévano. Circa. 1902. Autor: desconocido. Fuente: http://www.asisucedio.co/1903-plaza-de-bolivar/	351
Ilustración 450 Detalle de la placa conmemorativa adosada al monumento a los Mártires de la Patria en su costado occidental.	352
Ilustración 451. Placa encontrada en una vivienda del Barrio Palermo, perteneciente a la firma de arquitectos Child, Dávila Luzardo y Compañía, quienes construyeron varias viviendas en la década de 1940.	352
Ilustración 452. Tapa del medidor de una vivienda en el barrio Palermo	353
Ilustración 453. Placa encontrada en la fachada de una vivienda del barrio Palermo, perteneciente al arquitecto Rafael Castelli quien construyó varias viviendas en el sector en la década de 1940.	353