




El Color de Luis Barragán

Daniel Villalobos Alonso

The image shows a large, textured, reddish-brown wall or sculpture that occupies the middle ground. The surface is uneven and appears to be made of a material like stone or concrete, with some lighter, yellowish patches. In the background, there are several tall, leafy trees with green foliage. In the foreground, there is a patch of green grass. The lighting is bright, suggesting a sunny day.

El presente trabajo se presentó como Conferencia con motivo del veinticinco aniversario de Gráficas Morés, impartida en Asturias en Noviembre de 2002. El texto corresponde a la ponencia expuesta en el Congreso de Arquitectura sobre la obra del arquitecto mexicano Luis Barragán (1902-1988), en el año del centenario de su nacimiento. Congreso celebrado en la Escuela Superior de Arquitectura de Valladolid, y organizado por el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid, durante el primer trimestre del curso 2002-2003.

EL COLOR DE **LUIS BARRAGÁN**

Ilustraciones de cubierta y prólogo: Casa Gilardi, México D.F. (1976). Ilustración de página de créditos fotográficos y contraportada: Jardín y Terraza de la Casa Barragán, México D.F. (1947). Ilustración de contracubierta: Fuente de El Campanario en Las Arboledas, México D.F. (1964).

© DANIEL VILLALOBOS ALONSO
© de la edición: Reprografía MORÉS. Asturias

Fotografías: Ramón Rodríguez Llera
Daniel Villalobos Alonso

Dep. Legal: VA. 841-2002

Diseño portada y maquetación: Daniel Villalobos
Composición: Adolfo García
Imprime: Sever-Cuesta

Printed in Spain – Impreso en España

Procedencia de las fotos e ilustraciones:

El origen y el propósito de esta publicación son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en ella proviene del material didáctico empleado en la actividad docente del autor. En la página 62 "Créditos fotográficos" se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del "uso razonable" (fair use) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias y de investigación.

Edita: MORÉS
Viaducto Marquina, 7, bajo
33004 OVIEDO

(25) aniversario ►►  **MORÉS**

Adolfo Escobio

EL COLOR DE LUIS BARRAGÁN

TEXTO

DANIEL VILLALOBOS

FOTOGRAFÍAS

RAMÓN R. LLERA

DANIEL VILLALOBOS

PRÓLOGO

LEOPOLDO URÍA

EDITA MORÉS
ASTURIAS 2002



PRÓLOGO

Carecería de sentido que un breve prólogo, al estudio recogido en esta publicación sobre el color en la obra de Barragán, incidiera en otra lectura análoga, necesariamente condensada. Por el contrario, parece más coherente apuntar algunas notas en un análisis paralelo, que en cierta forma se mueve “alrededor” de dicha obra.

1. La inclusión de Barragán en el Olimpo y en el Gotha profesional, desarrollada en varias fases que se concretan en su presencia en el MOMA en 1976 y con la concesión del Pritzker en 1980, como Nobel arquitectónico tiene el valor de “rescate” y “consagración” tardía de una modernidad personal, heterodoxa y distanciada, apadrinada por el sumo sacerdote Philip Johnson. El incombustible maestro americano, que rechazó de manera seca a un Schindler deseoso de reconocimiento (“no es preciso que me envíe fotos de su obra”), dio su plázet muchos años después al mejicano, cuando ya el postmoderno ajuste de cuentas había ampliado los límites de lo arquitectónicamente correcto y cuando –todo hay que decirlo– Barragán estaba a punto cumplir ochenta años.

2. De esta manera, la figura de Barragán asume un valor suplementario como “representante” singular de un país no incluido hasta el momento en la lista de la vanguardia. Asistimos en este sentido a una extensión a la vez geográfica y onomástica del ámbito de la arquitectura ejemplar, semejante a la expansión de las multinacionales políticas como la ONU o la UE; este proceso se incrementa

hoy día con la nueva arquitectura mediática: la consagración de Siza supone también la incorporación de Portugal y la fama de Moneo y Calatrava –seguidos de cerca por Navarro Baldeweg o Zaera– sitúa a España en el mapa (lo que no fue posible para un Oiza o un Sota). Podemos rastrear también un filón proto-mediático en la obra de Barragán, a través de la influencia de las fotografías de Armando Salas en el reconocimiento de su obra, pero su pertenencia cronológica a un ciclo anterior a una verdadera cultura de la imagen explica que su integración no se tradujera también en una producción multinacional, que por otra parte hubiera asumido con dificultad y extrañamiento.

3. Las consideraciones anteriores permiten una diferenciación: la gradual internacionalización se traduce en una vanguardia ecuménica que construye en todo el mundo y, en cierta medida, culmina en una arquitectura transnacional que sólo construye fuera del país de origen (cuyo ejemplo más significativo puede ser Zaha Hadid). Por el contrario, el reconocimiento de Barragán se produce ante una obra cerrada, no solamente construida en Méjico sino apoyada en una extremada “mejicanidad”; la vieja modernidad internacional –tan promocionada y custodiada en su día por Jonson– encuentra en Barragán una versión nacional para-postmoderna, en la medida en que no solamente añade parámetros a los valores dominantes sino que en gran parte discrepa de ellos, desde una visión casi hiper-nacional.

4. Esta postura constituye una excepción en la tradición arquitectónica, más atenta a valores genéricos o abstractos; más aún, cuando se ha intentado una lectura contextual de la arquitectura reciente se ha apoyado más en un regionalismo que en un escaso nacionalismo. Sin embargo, podrían rastrearse filones tan importantes como la modernidad específicamente finlandesa de Aalto o la “americanidad” de Wrigth; dos angulaciones próximas podrían ser los ejem-

plos de Chandigarh o Dacca, aunque serían propuestas puntuales y hechas desde fuera, frente a la extremada carga y el protagonismo autobiográfico de Barragán lleno de recuerdos, imágenes y olores de su infancia “de haciendas y potros”, como señaló Fernández Galiano. En cualquier caso, solamente Mies –como uno de los cinco grandes (añadiendo a Kahn a los cuatro grandes clásicos)– eludió “contaminaciones” geográficas en su espléndido ensimismamiento sintáctico, como una contrafigura del Barragán que define su arquitectura como la transposición al mundo contemporáneo de su nostalgia.

5. Su profundo enraizamiento se asocia sobre todo con el papel de muros y colores, pero sus claves integran otros valores subyacentes (expuestos en negativo por él mismo en su discurso del Pritzker) al lamentar las palabras que han desaparecido de las revistas de arquitectura: belleza, poesía, embrujo, magia, encantamiento, sortilegio, a las que añade silencio, serenidad, misterio, asombro, hechizo, soledad, alegría, símbolo, mito. Todo ello define un planteamiento a la vez sensible, trascendente y casi telúrico de la arquitectura, apoyado en un entendimiento visual no vinculado a “familias” lingüísticas catalogadas, con una fuerte carga personalista e intuitiva y en cierta medida, marginal. Tanto el esencialismo –que le “legitima finalmente con la modernidad tardía inclusiva– como su atrayente heterodoxia cromática –que le diferencia como una modernidad alternativa– proceden de un pensamiento vitalista casi freudiano alejado del extremado conceptualismo tanto de la modernidad como de las sofisticadas elaboraciones postmodernas (hablamos de las serias, no de las tonterías formales).

6. De todo ello se deduce que su obra no se integra exactamente en el panorama de la arquitectura de vanguardia –en cualquiera de sus versiones– sino más bien se cruza con ella, a través del fino hilo de la simplicidad y una personal lectura contemporánea de claves premodernas. Si los valores profundos

anteriores se concretan en referentes arquitectónicos concretos esta leve coincidencia se acusa especialmente: sus apoyos explícitos son la arquitectura popular mejicana (“bella y espontánea”) a la que suceden otras arquitecturas populares y, finalmente, la “paz y el bienestar” de iglesias y claustros. Estas raíces no le sitúan precisamente en una modernidad integrada: se añoran demasiadas cosas perdidas y se valora demasiado la tradición populista o la espiritualidad religiosa.

7. Resulta así un perfil distanciado de las figuras consagradas habituales, que no significa tanto una culminación del lenguaje arquitectónico (ni, menos aún, una transgresión herética), sino una desviación para recuperar valores perdidos. Esta elección personal es posible, finalmente, desde la marginación de los procesos habituales de hacer arquitectura, apoyándose en una libertad creativa desvinculada de las ataduras de clientes. La larga saga de la arquitectura moderna ha desarrollado muy diversas estrategias en su relación con la sociedad, desde la altiva imposición de Gaudí o Wrigth hasta la complicidad de la fábrica Van Nelle (exigiendo un proyecto que fuera moderno cincuenta años después), pasando por el rechazo al Le Corbusier de Pessac y su adulteración total. La ensimismada nostalgia creativa de Barragán se cierra con un ensimismamiento operativo: si detrás de una buena obra hay un buen cliente, en este caso es doblemente cierto. Autobiografía, recuperación sensorial y autonomía pueden definir así a Barragán, más allá de muros, fuentes, jardines y, sobre todo, color.

Valladolid, septiembre de 2002.

LEOPOLDO URÍA IGLESIAS

EL COLOR DE
LUIS BARRAGÁN

DANIEL VILLALOBOS



1. Terraza de la Casa Barragán (1947).

“No hay otros elementos arquitectónicos en el interior: la luz y los muros que la reflejan en un gran mapa”.

Le Corbusier: *Hacia una arquitectura.*

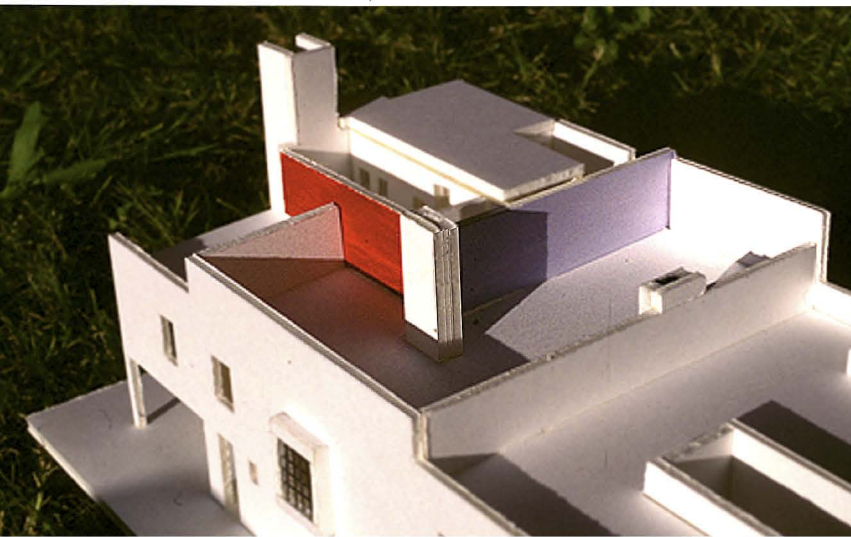
Con estos dos elementos, luz y muros, son con los que, sólo inicialmente, parece que Luis Barragán crea sus espacios arquitectónicos. Uno, el muro, inseparable del otro, la luz y su descomposición en colores, unidos ambos en el ambicioso proceso de generar la percepción arquitectónica, la sensación espacial (1). Sin embargo, esta frase de Le Corbusier puede llegar a ser simplista en su aplicación al análisis de la obra de este arquitecto renovador.

Sobre su uso magistral de los muros, moderno y a la vez vernáculo, profundizó Xavier Monteys, en un interesante artículo que aquí recordamos¹. Con el presente trabajo nos hemos propuesto explorar

¹ Xavier MONTEYS: “Meros muros de colores”. *Revista Arquitectura*, n.º 277, “El Color”, pp. 42 a 50.



2. Vista exterior de la Casa Barragán (1947).



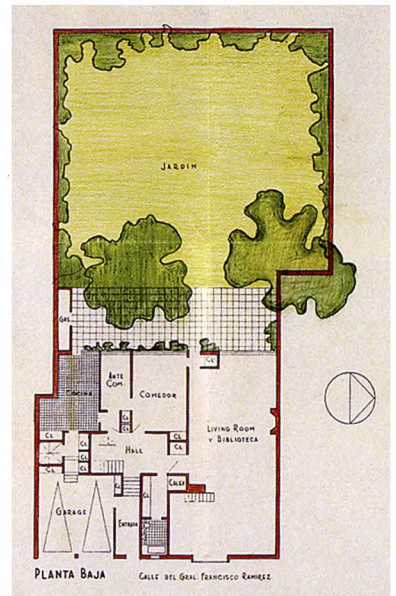
3. Maqueta de la Casa Barragán (1947), realizada por Alberto López del Río.

dentro del referente más común de este arquitecto, el empleo de la luz en su cualidad más poética, su descomposición en colores. Tema que se ha convertido en el lugar habitual donde coinciden todos los análisis de la arquitectura de Barragán. Nuestras posteriores reflexiones nos llevan a afirmar que el color es el primer elemento con el que Luis Barragán hace arquitectura, siendo el muro una base más de soporte de esta cualidad inherente a la luz.

Tres términos nos van a permitir profundizar y personalizar la obra de este arquitecto mexicano: *austeridad*, *amor* y *poesía*. Tres palabras brújulas que nos orientan y ayudan a comprender, fuera de tópicos fáciles, su bellísima obra.

1. **Austeridad.**

En una conversación mantenida en abril de 1981 con el arquitecto Felipe Leal, en su casa del barrio de Tacubaya (1947), en la ciudad de México (2-4), aludió al principio de sobriedad como decantador de la belleza, a la vez que a la moral franciscana, a la humildad y a la austeridad². Estas afirmaciones no son triviales para averiguar su posición arquitectónica, consecuencia de un modo concreto de concebir el mundo y la vida.



4. Planta de la Casa Barragán (1947).

² Felipe LEAL: "Recinto sin noche. Una tarde en la casa de Luis Barragán". El arquitecto relata una de las visitas que hizo a Luis Barragán, con motivo del estudio de su obra para realizar una tesis de maestría, Universidad de México, 1981.



5. Pequeño comedor de la Casa Barragán (1947).

Sabemos que Barragán vivió, sobre todo en sus últimos años, dentro de esta casa-mito como si se tratara de su refugio monástico. Su comedor habitual, una pequeña habitación entre la cocina y el comedor principal de la casa (5), recámara junto al estar, posee aún un aspecto y mobiliario de celda conventual que va muy parejo a la imagen de su vestimenta que usualmente llevaba dentro de la casa, una bata de estilo franciscano con la que solía sentarse a comer sopa fría de chabacano y un pescado al limón con verduras, preparados meritoriamente por su cocinera Paulina³. Todas estas referencias nos hablan del concepto de austeridad cercana a su espiritualidad, no únicamente como un germen rector de su vida sino, también, de su arquitectura. Principio que nos recuerda la práctica de vida y arquitectura de otro gran arquitecto moderno, Miguel Fisac.

En relación a este principio de austeridad, Barragán creía que la gran aportación de Le Corbusier a la arquitectura fue el despojarla de sus excesos, “del oropel innecesario, haberla desnudado, limpiado. Sin duda: purificado”. Por esa razón le “perdonó” incluso sus ideas urbanísticas, y hasta su concepción, para él equivocada, de mecanización de la vivienda⁴.

Esta asociación del concepto de austeridad, de rigor y de pureza, llevó a los arquitectos del Movimiento Moderno a proponer edificios sin ornamentación, en los cuales se alcanzara la belleza mediante los valores intrínsecos de la arquitectura, entre los que, muy a menudo, se encontraba la ausencia total del color. Baste recordar para ello los edificios-muestra de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Mart Stam o Adolph Schneck, entre otros, construidos como ejemplos de lo que debería ser la vivienda moderna en el Weissenhofsiedlung, de Stuttgart en el año 1927; o la afirmación tardía pero doctrinaria de Theo van Doesburg, “¡Blanco! He aquí el color del tiempo nuevo, el color que significa toda una época: la nuestra, la de la perfección, la pureza y la certidumbre”⁵. Muy al contrario de esta austeridad como cualidad incolora que muchas veces el Movimiento Moderno se hizo eco, muchos de estos arquitectos mostraron sus mejores obras plagadas del color propio de los materiales, o mediante colores pintados, tiñendo de luces coloreadas el espacio y aportando una sensibilidad visual cromática que antes del siglo XX no había sido posible desarrollar en tal esplendor.

Ahora bien, habría que desechar inicialmente varias deducciones que creemos son erróneas.

³ Estas referencias se encuentran en el mobiliario original, aún existente en la propia casa-museo y asimismo las hemos encontrado en un artículo publicado en un diario mexicano del 31 de marzo de 1996, firmado por Guadalupe LOAEZA, “Un arquitecto poeta”.

⁴ Felipe LEAL, *op. cit.* p. 81.

⁵ Theo van DOESBURG: “Hacia la pintura blanca”. París, diciembre de 1929. En Theo van Doesburg. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Ed. C.O.A. y A.T. de Murcia, Valencia 1985, p. 161.

⁶ Sobre este debate citamos el artículo de Pere HEREU: “El color de la modernidad” en *Revista Arquitectura*, n.º 277, “El Color”, pp. 18 a 31. Aludiendo a Strawberry Hill (1753-1970), de Horace Walpole, se refiere a que su “abigarrado ambiente venía caracterizado por la mayor diversidad de colores, entre los cuales dominaban los más brillantes y conspicuos: el granate, el dorado, el azul...”.

⁷ Kasimir MALEWITSCH: *El Mundo sin objeto*. Florian Kupferberg, Maguncia y Berlín, 1980 (1927). 2.ª Parte: Suprematismo. En *Opposición* n.º 28, pp. 127 a 132. Traducción Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid.

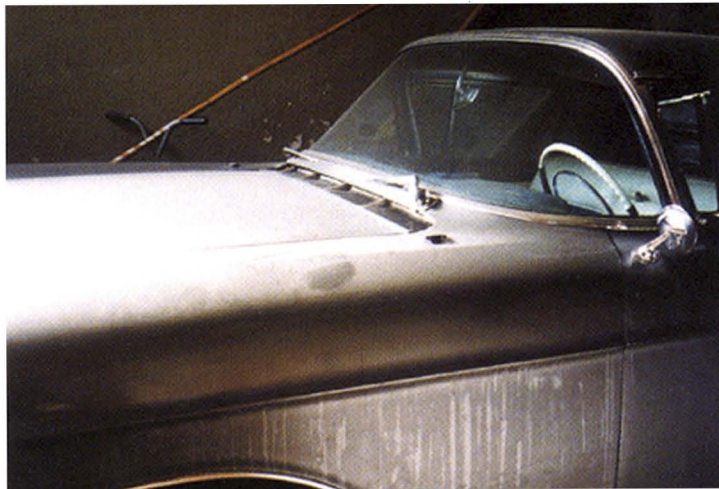
⁸ Gerardo RUEDA: *Pintura blanca II*, 1963, en Colección Patio Herreriano (Valladolid-Museo de Arte Español Contemporáneo). Catálogo de la Colección, Valladolid 2002, pp. 162.

⁹ Aunque no es nuestra opinión, el concepto de austeridad en Barragán, se ha puesto de manifiesto en relación a los materiales empleados en su obra y aprendidos de su pasado mexicano y de su viaje a Marruecos. Ver: José ÁLVAREZ CHECA y Manuel RAMOS GUERRA: “La obra de Luis Barragán”. En *Luis Barragán Morfín, 1902-1988: Obra Construida*. Ed. Junta de Andalucía. Sevilla, 1989, pp. 15 a 19.

En primer lugar, el debate entre “color o blanco” no representó en el Movimiento Moderno la intensidad que fue una posición enfrentada dos siglos antes, entre el Neoclasicismo con su perfecta expresión en el blanco inmaculado del mármol y la sublimación que de los colores se hizo en el Pintoresquismo⁶. Incluso no existió tal polémica, por ejemplo, entre la diferente concepción en el uso del blanco que, para Kasimir Malewitsch, representó en 1927 la “nada” fuera de la percepción del cuadrado negro⁷, o el “todo” que en 1929 constituía para Theo van Doesburg, como, por ejemplo, llevó a cabo el pintor Gerardo Rueda en sus mejores obras⁸.

En segundo lugar, y atendiendo al concepto de austeridad de Luis Barragán⁹, la pureza de su arquitectura moderna no excluía los placeres visuales que se originan en la percepción del color. Y esto hay que entenderlo como planteamiento vital. Así, la austeridad de Barragán no quería decir falta de placer, ni mucho menos de refinamiento cercano al sibaritismo, sino un planteamiento aristotélico como virtud, que nos recuerda la opinión de Aristóteles que expresaba Tomás de Aquino: “Austeritas secundum quod est virtus non excludit omnes delectationes, sed

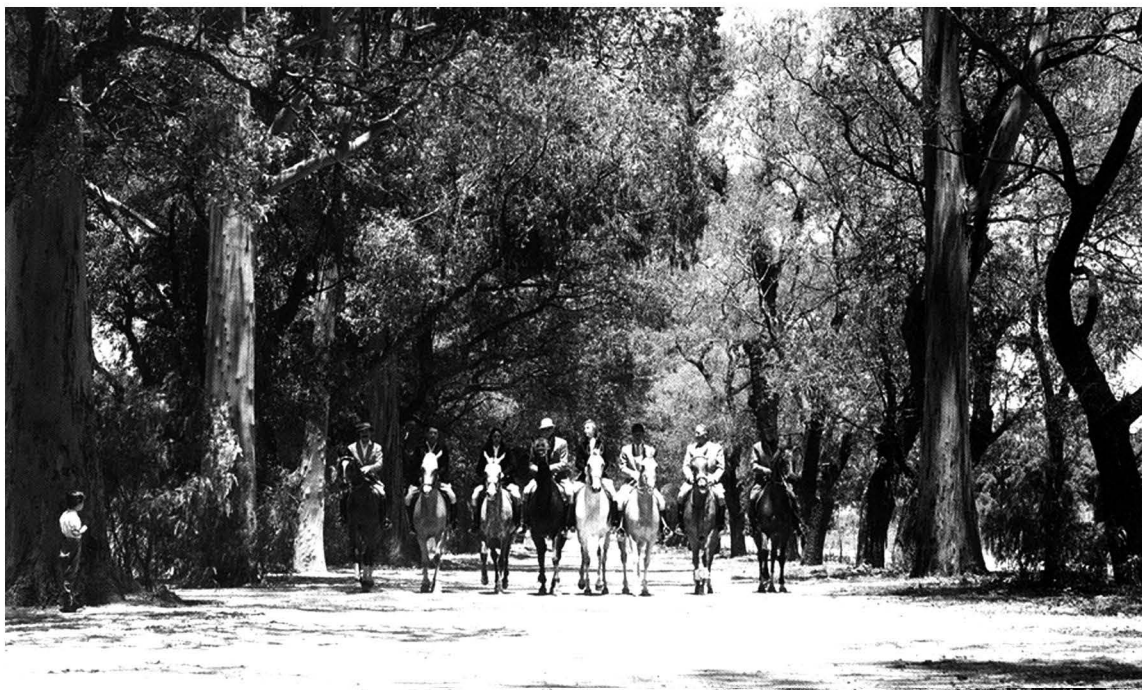
superfluas et inordinatas”¹⁰. Francisco Gilardi alude a su sensualidad exquisita, que no está en contradicción con la austeridad, cuando rememora el delicado gusto que, como en la comida, había en toda su casa, desde los cubiertos y la loza, hasta los objetos de plata de ley, de la cual estaba enamorado¹¹. La buena mesa, el refinamiento en comer unos huevos fritos, o el apreciar las telas y el calzado, que atesoraba en el guardarropa, son un buen ejemplo de su delicadeza; al igual que su coche, un Cadillac de los años cincuenta (6). Objetos conservados como los dejó tras su muerte en 1988 y que aun pudimos acariciar en la visita a su casa, evocando con emoción su sensibilidad.



¹⁰ Santo Tomás de AQUINO: *Suma Theológica II a II ac*. Ver en Ed. Católica, Tomo X, 2-2, 168, 4 ad 3. Madrid MCMLX. Para Aristóteles, según Santo Tomás de Aquino, la austeridad como virtud no excluye todos los placeres, sino únicamente los superfluos y desordenados, aquellos que degradan la relación personal. La austeridad forma parte de una misma virtud que es más frágil, que la supera y la engloba: la alegría, la amistad. Por eso parece pertenecer a la amistad o afabilidad, y a la eutrapelia, o a la jovialidad.

¹¹ Francisco GILARDI (1992), en Yutaka SAITO: *Luis Barragán*. Ed. Limusa. México, 1994, pp. 106-107.

6. Cadillac plateado que Barragán usó desde los años cincuenta.



7. Barragán, en el centro, cabalgando por la Avenida de los Gigantes, en Las Arboledas.

Luis Barragán disfrutaba no sólo con los espacios construidos y sus objetos contenidos sino, además, con la belleza de los grandes espacios naturales, los que contemplaba cabalgando, una de sus actividades preferidas que practicó hasta que su edad se lo permitió. Fue un hombre alto y atlético, que gustaba de montar a caballo cuando sus ocupaciones se lo permitían (7).

Ahora estamos en condiciones de comprender cómo, para él, el uso del color era la herramienta más austera de llegar al máximo refinamiento, hasta participar en su creación de una sensibilidad pictórica aprendida del pintor “Chucho” Reyes (Jesús Reyes Ferreira). A este artista que dirigió muchos de sus pasos mediante su infalible gusto estético, Barragán llegó a calificarle en su discurso pronunciado en la presentación del Premio Pritzker de Arquitectura de 1980, como “un gran maestro que humilde y cariñosamente nos enseñó a ver”¹². Su método como arquitecto era el de un pintor que, sentado durante horas frente a la obra, percibía los efectos cromáticos según la variación del sol a lo largo del día y en diferentes estados del clima. Con esta misma práctica fue con la que los impresionistas como Monet o Sisley pasaban días y estaciones en un mismo sitio frente a, por ejemplo, una iglesia gótica¹³, captando el estado cambiante de sus formas, pero, en este caso, modificándolo en la propia obra. Así llegó a alterar las dimensiones y colores de los muros de sus casas y jardines en relación a la variación del lugar, o a cambiar los tonos en busca de la mejor sensación cromática.

Esta emotividad estética se transmite al que está dentro de sus espacios y empapa a sus habitantes, como si estuviéramos dentro de una pintura.

¹² Discurso de Luis Barragán pronunciado en la presentación del Premio Pritzker de Arquitectura de 1980, en Yutaka SARRO, *op. cit.*, pp. 10 a 13.

¹³ Sisley pintó, al igual que Monet y otros impresionistas, varios cuadros de un mismo tema y desde el mismo punto de vista e idéntica composición, variando la hora del día, o el estado climático. Sobre las versiones que hizo de la Iglesia de Moret en 1894, se pueden apreciar en París, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de París.

Cuando en 1998 visitamos la que fue la casa de su amigo, el fotógrafo Gilardi (México D.F., 1976) era la última hora de la mañana, y sus actuales propietarios nos comentaron, “llegan un poco tarde, mañana tienen que volver antes, hacia la once de la mañana, es cuando la luz da al espacio su mayor belleza”. Estar dentro del comedor de la Casa Gilardi es haberse metido dentro de un cuadro (8), delante del cual ha estado un artista, en este caso el arquitecto Barragán, muchas horas trabajando y que, como los de su amigo Chucho Reyes, logran transmitir una emoción estética en la confluencia del azul, el magenta, la luz y sus reflejos sobre el agua¹⁴.

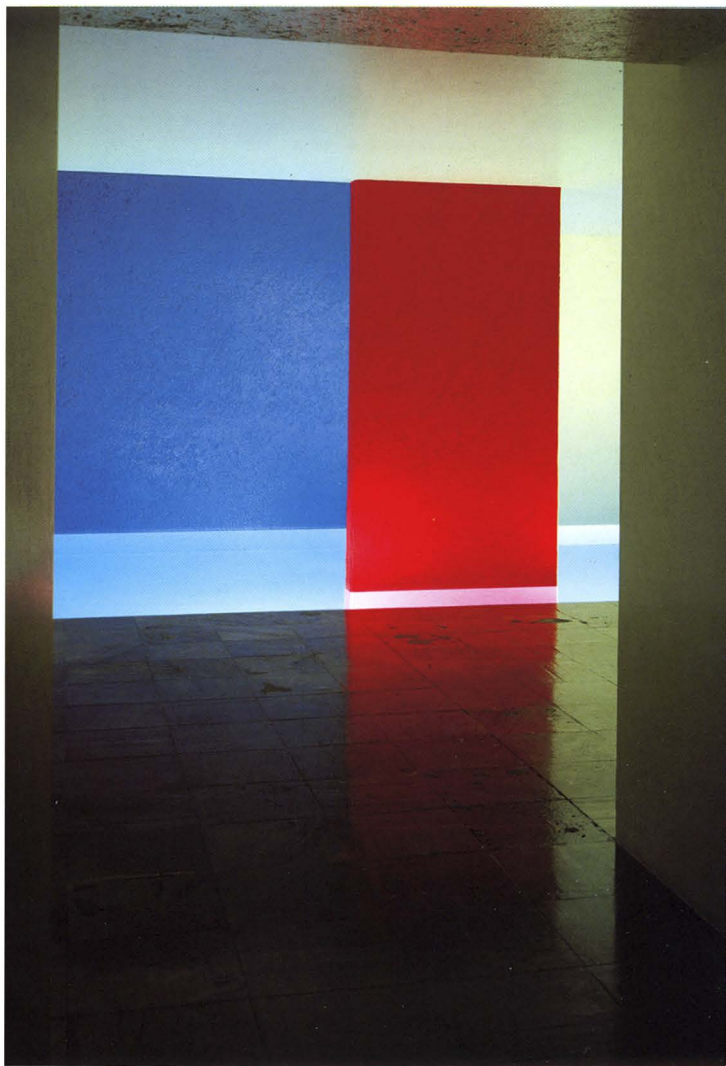
¹⁴ Sobre esta referencia plástica véase, José M.ª BUENDÍA JÚLBEZ: “Barragán cabalga rumbo a la eternidad”, en AA.VV.: *Luis Barragán*. Ed. Reverte. México, 1996, pp. 9 a 41.

¹⁵ Sobre las primeras experiencias en este sentido, véase los trabajos de V. HUSZÁR y G. RIETVELD, para la Gran Exposición de Arte en Berlín, 1923. En ÚBEDA BLANCO, Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*. Ed. COACYLE, Valladolid y Universidad de Valladolid. Valladolid, 2002, pp. 161 y ss.

¹⁶ Theo van DOESBURG: “De Stijl”. En Theo van DOESBURG, *op. cit.*

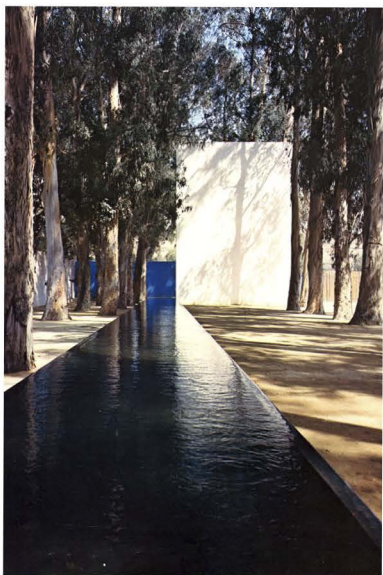
El rasgo plástico de su obra denota un calificativo de modernidad a la concepción arquitectónica de Barragán que posee coincidencias en muchos puntos con los planteamientos de Rietveld (9), o Van Doesburg, al unir las posibilidades plásticas y estructurales¹⁵. Según la idea de arquitectura de Van Doesburg, “permite al artista realizar el sueño de poner al hombre no delante de la pintura, sino DENTRO de la pintura misma”¹⁶, hecho similar que descubrimos en Barragán.

Sin embargo, encontramos dos diferencias sustanciales entre el espacio plástico de Barragán y



9. V. Huszár y G. Rietveld. Maqueta para la Gran Exposición de Arte de Berlín de 1923.

8. Vista de la piscina y comedor de la Casa Gilardi, en México D.F. (1976), tomada desde su entrada.



10. Plaza del Bebedero, en Las Arboledas (1964).

¹⁷ Ver Sergio POLANO: “El color del estilo holandés. La nueva cromoplástica en la arquitectura”, *Revista Arquitectura*, n.º 277, “El Color”, pp. 100 a 115.

¹⁸ Theo van DOESBURG: “Breve resumen de los principios”. Apartado 5. “Espacio y tiempo”. En Theo van DOESBURG, *op. cit.*, pp. 203 a 205.

el de los neoplasticistas de los años veinte que creemos son de vital importancia para definir certeramente las intenciones del arquitecto mexicano¹⁷. Por un lado, la concepción del espacio en los holandeses es dinámico, complementando la contigüedad estática con la sucesión dinámica¹⁸; al contrario que en Barragán cuyo espacio se percibe estático, está concebido para contemplarse reposadamente y verle cambiar al variar la luz, y no al desplazarse dentro de él. En este sentido, por ejemplo, el recorrido a lo largo del pasillo teñido de amarillo de la casa Gilardi se paraliza al contemplar el espacio del comedor; el escenario invita al espectador a sentarse a la mesa y atender a la composición. O en su vivienda (Tacubaya, México D.F., 1947), cuando nos detenemos justamente en cada una de las estancias, ya sea la biblioteca, el estar o la terraza, para admirar el equilibrio del espacio. O el tema central del jardín Las Arboledas, la Plaza del Bebedero (México D.F., 1958-61), al que siempre se mira frontalmente, situado al fondo del gran Paseo de los Gigantes (10). O la Fuente de los Amantes (Los Clubes, México D.F. 1964), donde nos detenemos frente al muro sobre el que se apoya el acueducto-albañal (11). O en la Cuadra San Cristóbal (Los Clubes, México D.F., 1967-1968), junto al que quedamos absortos al contemplar la pared de color rosa



11. Fuente de los Amantes, en Los Clubes Arbolados (1964).



12. Cuadra de San Cristóbal, en Los Clubes Arbolados (1966).
(Foto tomada desde el exterior de la cuadra)

mexicano, como fondo sobre el que pasea pausadamente una yegua (12). O como ejemplo último, sublime, al entrar en la capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias (Tlalpan, México D.F., 1952-55), donde siempre está en vigilia la presencia continua de una monja en contemplación hacia el altar; como ella, permanecemos inmóviles admirando estáticos el ábside plano y rojo (13), sobre el que situó el tríptico dorado de Mathias Goerit¹⁹, cuyo orden central y brillante, nos refiere a las tablas de Pedro Berruguete, en cuyo centro siempre aparece el gran rectángulo dorado y bruñido, reflejándonos en él²⁰.

Las obras de Barragán son composiciones plásticas para ser observadas detenidos, absortos por las variaciones y el movimiento que ellas mismas poseen; el del agua, o el de las nubes, las hojas, el caminar de los caballos, o la sombra cambiante sobre los muros que aportan la dinámica del objeto frente al hombre inmóvil (14). La segunda diferencia sustancial entre estas composiciones y las obras neoplasticistas, está en que Barragán hace partícipe a la naturaleza como un elemento más de su composición, pero una naturaleza “reducida a proporción humana”, como definió en 1980 a sus jardines²¹.



13. Capilla del Convento Las Capuchinas, en Tlalpan (1955).

¹⁹ Sobre este espacio en una charla con la madre Dilecta Vivanco, clarisa capuchina del convento, nos dijo que pasaban horas en la capilla frente a esta composición, de la que disfrutaban no solamente por su creencia religiosa sino, además, por su belleza.

²⁰ Entre la colección de tablas que se exponen en el Museo del Prado, la que comprobamos coincidía más directamente, es la que representa a San Pedro Mártir en Oración, entre 1493 y 1499.

²¹ Discurso de Luis Barragán pronunciado en la presentación del Premio Pritzker de Arquitectura de 1980, *op. cit.* p. 13.



14. Vista de la Plaza del Bebedero, en Las Arboledas (1964).

2. **Amor.**

Siguiendo su charla con el arquitecto Felipe Leal; en aquella fructífera conversación de una tarde de abril, acudió a fuentes y observaciones profundas y conceptuales que acompañaba constantemente con referencias literarias y plástica, siempre en relación con la filosofía, la religión y el tema del amor, cuestión omnipresente en él. No era aquél al que se refería, un amor abstracto, sino muy concretamente, a su tierra y a la expresión artística de su pueblo²². Por sus palabras sobre el amor podemos deducir que éste adquiere en Barragán un sentido cercano al que Platón trató en sus textos, principalmente en *Timeo*, y los diálogos *Lisis*, *Fedro* y, fundamentalmente, en *El banquete*²³, donde se debate su significado como “el deseo de poseer lo que no se tiene”, lo que está fuera de nosotros, una aspiración a una especie de bien que se llama belleza. A esta búsqueda, que Platón definió como amor, es a la que Luis Barragán entregó todo su esfuerzo creativo. “No puedo imaginar una vida sana y moral en la que falte la belleza”, pronunció al recibir el Premio Pritzker de

²² Felipe LEAL: *op. cit.*, p. 83

²³ PLATÓN: *Obras completas*. Traducción del griego por María Araújo y otros. Ed. Aguilar. Madrid, 1988 (1966).

Arquitectura, “han desaparecido las palabras belleza, poesía, embrujo, magia, encantamiento, sortilegio... Todas ellas muy queridas para mí. Por eso pienso que en mí se premia a quienes aman y persiguen estas hermosas palabras y la realidad que ellas reflejan”.

Pero vamos a ser concretos también nosotros, y descubrir en qué sentido se aplica este concepto mediante su método de hacer espacios arquitectónicos. En primer lugar el deseo de poseer lo que la arquitectura no tiene, esto es, lo que veía en sus constantes paseos a caballo entre bosques, sorteando arroyos y pedregales, lo que no se puede construir: la belleza de la naturaleza, sus cielos cambiantes, el frescor de su hierba o la dureza y el color de su tierra. Aquí estamos cerca de encontrar la más personal de sus cualidades arquitectónicas. Él no hace sus espacios únicamente con muros y con luces, como anunciamos en un principio, sino que intenta poseer aquello que la arquitectura no tiene, la naturaleza, con todas sus texturas y colores, situando estos elementos en planos que ordenados ortogonalmente entre sí definen un espacio euclidiano abierto, cuyo límite es el cielo y su reflejo en el agua (15).



5. Estanque de la Cuadra de San Cristóbal, al fondo la Casa Folke Egerstrom, en Los Clubes Arbolados (1966).

La concepción formal de sus espacios también posee ciertos mecanismos compositivos con los que Van Doesburg, Van Eesteren, Mondrian o Rietveld, ordenaban sus espacios. En la idea que Gerrit Thomas Rietveld tenía de la creación de espacios arquitectónicos, se define un segmento mediante planos de color, una parte especial del espacio queda absorbida en nuestro sistema



16. Theo van Doesburg. Composición (1923).

humano, una fragmento de un espacio ilimitado (16). Aun teniendo presente las diferencias que anteriormente hemos descubierto en Luis Barragán con relación a las composiciones neoplasticistas, como la introducción de elementos naturales y su percepción estática del espacio arquitectónico plástico, los espacios de Barragán poseen estos mismos elementos a los que hace referencia Rietveld: planos de color verticales y horizontales, ortogonales entre sí que delimitan una parte del espacio natural ilimitado, estudiado para el uso del hombre.

Éste es el método. Si, por ejemplo, volvemos a analizar la Plaza del Bebedero en Las Arboledas (ver fig. 10) son básicamente cuatro planos independientes entre sí los que delimitan esa parte del espacio al final del paseo, un muro al fondo pintado de azul, el gran paramento vertical blanco, un plano horizontal de tierra y otro, elevado sobre éste, de agua; todos enlazados mediante la naturaleza de los árboles, sus reflejos y sombras que discurren libremente entre ellos, como sus paseantes. Así, el muro es únicamente una base más sobre la que plasmar el color y configurar el espacio. El sistema se muestra más explícito en el caso de la Casa Antonio Gálvez (San Ángel D.F., 1955), en donde los planos de hierba, agua, tierra, pie-

dra y muros coloreados son la matriz en donde surge el espacio de contemplación plástica (17). Los planos murarios siempre se encuentran con planos naturales, de hierba, tierra o agua, entre los que discurre la naturaleza conciliada con el hombre.



17. Exterior de la Casa Antonio Gálvez, en San Ángel (1955).



18. Vista exterior de la Casa Gilardi, en México D.F. (1976).



19. Maqueta de la Casa Gilardi, en México D.F. (1976), realizada por Silvia Cebrián Renedo.

Tenía tanta insistencia en incluir la vegetación cambiante que, como nos recordaron sus actuales propietarios, para aceptar el proyecto de la Casa Gilardi puso como condición el conservar el árbol que existía en el centro del solar, alrededor del cual proyectó el edificio (18-20), convirtiéndose en el corazón de la vivienda²⁴.

Planos naturales con sus propias tonalidades cambiantes a lo largo de las estaciones y planos contruidos y pintados. Con estos elementos hizo su arquitectura, haciendo suyo un vocabulario aprendido en su niñez y juventud en el pueblo de Mazamitla en el estado de Jalisco. De la bugambilia que ahí existe, tomó el rojo mexicano, y sus morados y lilas están descubiertos del color de las flores de jacarandá²⁵. Sus muros los recoge de la nostalgia de las paredes blanqueadas con cal que en su infancia disfrutó de la arquitectura popular, y sus aguas de los “derramaderos de agua en los sobrantes de las presas; los aljibes y estanques de las haciendas; las acequias que circulan alegremente (21); los acueductos que vienen de lejos a caer en un estanque”²⁶. Logró alcanzar la belleza en el deseo de poseer lo que no tenía aquella arquitectura que conoció y que hizo en sus primeros años de trabajo (22), entre 1936 y 1940²⁷, sin duda influenciada por el puris-



20. Vista del patio de la Casa Gilardi, en México D.F. (1976).

²⁴ Antonio RIGGEN MARTÍNEZ: *Luis Barragán. 1902-1988*. Ed. Electa. Milán, 1966. pp.

²⁵ Yutaka SAITO, *op. cit.*, p. 17

²⁶ Discurso de Luis BARRAGÁN..., 1980, *op. cit.*, p. 12.

²⁷ AA.VV.: *Luis Barragán Morfin, 1902-1988: Obra Construida*. Ed. Junta de Andalucía. Sevilla, 1989, pp. 81 a 101.



21. Bebedero en Los Corrales, Jalisco.

²⁸ Marco DE MICHELIS: "The origins of modernism: Luis Barragán, the formative years". En: AA.VV.: *Luis Barragán. The quiet revolution*". Ed. Federico Zanco. Milán, 2001, pp. 42 a 66.

mo de Le Corbusier²⁸, y en las que no existía ni esta nostalgia por la arquitectura que vivió en su niñez, ni el amor como deseo de poseer su tierra y la expresión artística de su pueblo.

Aún comparando la práctica del moderno arquitecto mexicano con el uso obstinado de los planos de color de los arquitectos neoplasticistas holandeses, realmente podemos afirmar que, por ejemplo, aquellos colores que fijó Gerrit Thomas Rietveld en la Casa Rietveld-Schröeder (Utrecht, 1924), no poseen el misterio que logró darles Barragán a sus obras. ¿Qué otra diferencia sustancial y práctica encontramos entre éstos, extraídos de las experiencias neoplásticas cromáticas del *De stijl*, y los colores en los planos de Barragán? Porque..., algo tendremos que entender, y donde aún no hemos penetrado, para que se nos abran los ojos ante su mundo maravilloso, no obstante por ahora, cerrado.

Si recordamos, por ejemplo, tanto los cuadros de Mondrian, como los planos de madera de los muebles de Rietveld, o los muros de esa magnífica casa en Utrecht, todos ellos poseen colores lisos, planos, homogéneos y con un cromatismo perfectamente definido. Podríamos decir que únicos. Por el contrario, los de Barragán no son

lisos y tienen siempre, al menos dos elementos cromáticos. En esto consiste el resorte que acciona el hechizo que nos produce el contemplarlos.

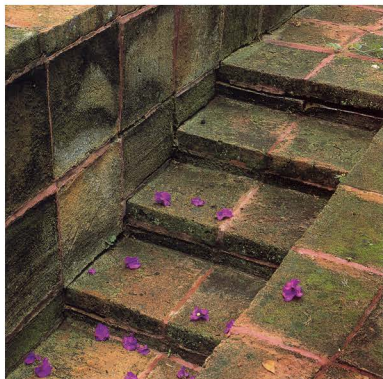
En los planos de césped, se superpone el verdor de la hierba, por la mañana chispeante del rocío, sobre los colores base de la tierra. Encima de los colores del terreno prensado en sus patios y jardines, surgen sombras de hojarasca, flores y hojas caídas. En sus pavimentos exteriores, pétreos o cerámicos, de colores grises o de arcilla cocida, brota el musgo y la hierba. Las paredes blancas toman los tonos del final o comienzo del día, de las flores y de los matorrales cercanos, o las sombras del ramaje vecino. Al color de sus suelos de madera se incorpora el reflejo de la luz y los tonos de las paredes. Sobre las superficies de los muros coloreados se añaden las sombras azuladas o grises que marca su textura (23-25).

Sobre la práctica de ejecución, nos recuerda Yutalka Saito que Barragán, como buen arquitecto de oficio, conocía los distintos acabados de los muros levantados, y empleó usualmente dos. Uno liso y neutro, sobre el que pintar, produciendo una superficie aplanada ordinaria, que aplicó en techos; el otro diferente, para paredes, con el fin



22. Dos casas en la Avenida Parque México, en México D.F. (1936).

23. El Pedregal. Jardines San Ángel, México D.F. (1945-50).



24. Pavimento de la Casa del Mago Vázquez en Chapala, Jalisco (1940).

²⁹ Yutaka SAITO, *op. cit.*, p. 18.

de determinar claramente estos planos horizontales de los verticales y murarios. Para conseguir las sombras colocaba las luces no frontalmente, sino en posición oblicua al plano del muro (26) y, con cemento y arena, aplanando antes de secarse, hacía estas texturas que, a veces, tomaron la calidez de la mano del hombre²⁹.

A este artificio, de superposición sencilla de colores, hay que añadir un segundo proceso más complejo de analizar y difícil de explicar no estando presentes en el edificio. El método se emplea en los planos verticales de celosía y en los horizontales de agua. En ambos casos el procedimiento de sumar un segundo color es inverso que el expuesto anteriormente. El color añadido no surge sobre el color base, sino que emerge detrás de él.

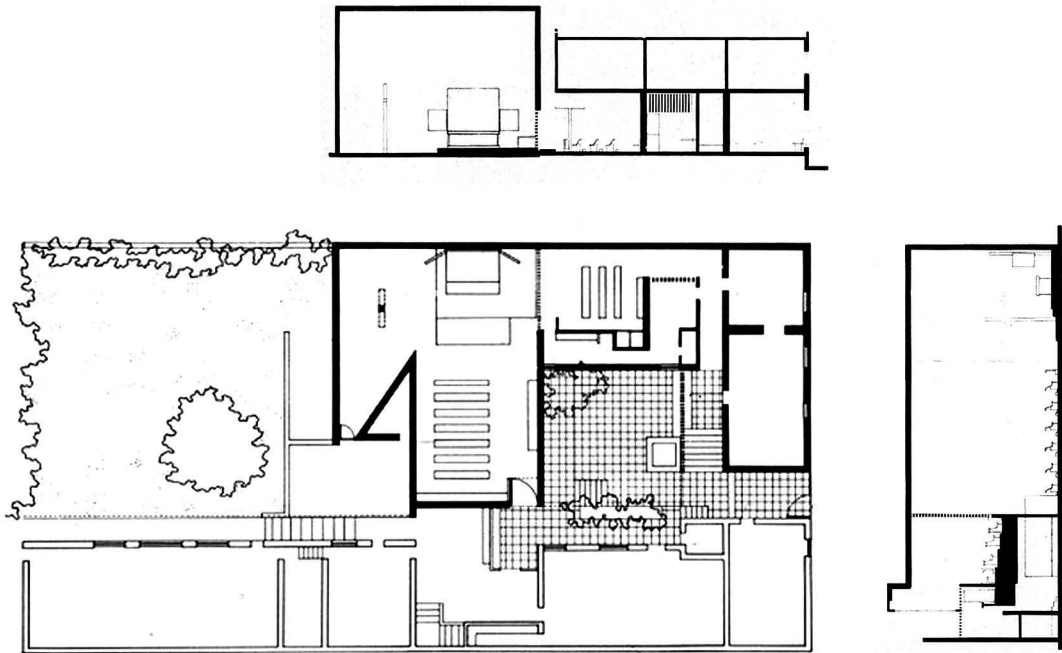
Para analizar el primer caso desmenuzamos el proceso de percepción visual de uno de los espacios más bellos y místicos diseñados por Barragán; examen que complementa las observaciones anteriores sobre el espacio estático y pictórico. Nos referimos a la pequeña capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias. En la nave principal del templo se emplearon dos celosías, una para separar la nave del coro alto y, la otra, la separa del pequeño oratorio de clausura. Ambas están colocadas ortogonalmente entre sí y a la misma cara que el muro de cierre de la capilla. La primera insinúa el coro dispuesto en la parte alta, sobre la entrada, que no llega a descubrirse hasta el momento de la salida. La segunda está situada en la pared derecha, la del evangelio, frente al lateral del altar. En este segundo caso, y como en



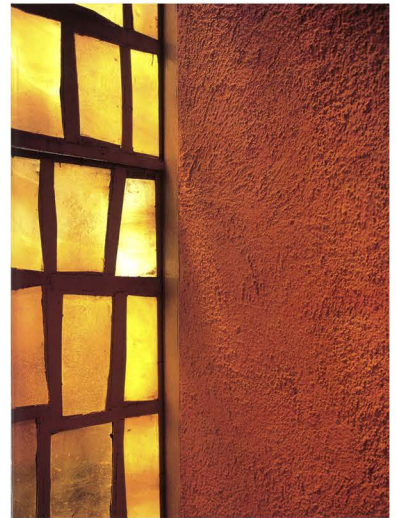
25. Pavimento de la Cuadra de San Cristóbal, en Los Clubes Arbolados (1966).

la celosía del coro, desde los bancos tampoco se percibe directamente el espacio situado tras ella, ya que el espesor de la celosía casi adquiere la dimensión del muro (27-28).

27. Planta y secciones de la Capilla del Convento Las Capuchinas, en Tlalpan (1955).



Estas paredes están horadadas mediante una sencilla matriz geométrica, que nos recuerda los modelos de Charles R. Mackintosh: como si se perforara la pared con cientos de cuadrados idénticos ordenados siguiendo una retícula perfecta. Al fondo de ambos planos de celosía, que adquieren un color anaranjado por su propio tono rojizo junto a la luz amarilla de las vidrieras, emerge un plano de luminosidad proveniente del cierre en el extremo del espacio que separa. En el caso del coro el plano último está definido por una vidriera amarilla con más luz que la celosía y separada del cierre opaco en sus paredes y techo (29). En el ejemplo del oratorio, una pared verdosa complementa el rojizo de la celosía (ver fig. 13). Siguiendo analíticamente el proceso perceptivo de nuestros ojos como si de un objetivo fotográfico se tratara, éstos no pueden enfocar a la vez ambos planos paralelos y muy separados entre sí. Si vemos nítidamente el plano de la celosía, el fondo mueve nuestra visión por el color complementario, o por la mayor intensidad de la luz, y requirieren la atención de nuestra retina que busca su definición nítida para, posteriormente, abandonar la observación del primer plano en beneficio del interés por el plano del fondo.



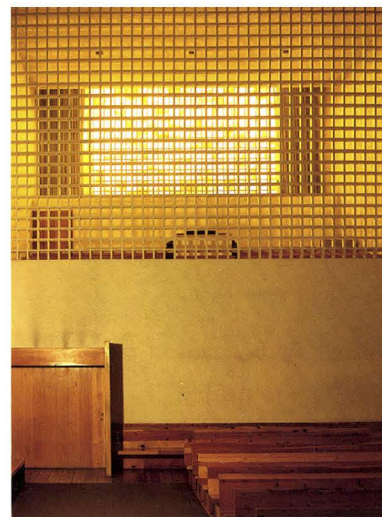
26. Textura de la pared del Adoratorio de la Capilla del Convento Las Capuchinas, en Tlalpan (1955).



28. Maqueta del Convento Las Capuchinas, en Tlalpan (1955). Realizada por Bernardo Lobo del Caño. Detalle de la Capilla.

El efecto cromático es sorprendente. La pequeña caja ortogonal de la capilla, a la que se le une el minúsculo adoratorio triangular, se convierte en una suma de visiones de planos de color, sucesivos y superpuestos. Cada uno solicitando nuestra atención visual. Proceso que transforma este interior geoméricamente elemental, en una caja de sorpresas espaciales, en “la caja de los milagros” que continuamente buscaba Le Corbusier.

En el último de los procesos, el que se desarrolla en el plano del agua, es donde Luis Barragán intensifica toda su creatividad poética. Sus aguas, las que él utiliza para mostrar un plano de reflejos, son un elemento invariante en sus arquitecturas. Todas ellas tienen una característica común, no son aguas acogedoras. Desde la pileta de piedra negra del patio del Convento de las Capuchinas Sacramentarias, el pequeño pilón de la Casa del Mago Vázquez (Chapala, Jalisco, 1940), el patio-alberca en la Casa Prieto López (Jardines del Pedregal de San Ángel, D.F., 1950), al estanque de la Casa Gálvez, o la piscina-aljibe de la Casa Gilardi, hasta el bebedero de Las Arboledas, y la reducida poza “encantada” de su casa en Tacubaya, situada en el minúsculo y umbrío patio cuya pequeña composición trasmite su inquietud poéti-



29. Celosía del coro de la Capilla del Convento Las Capuchinas, en Tlalpan (1955).

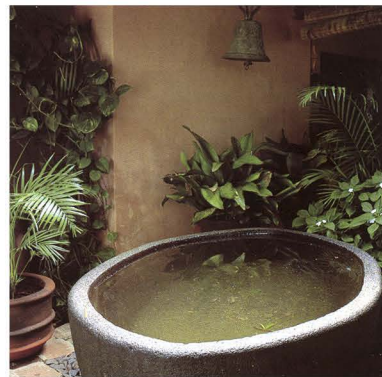


30. Fuente del patio del Convento Las Capuchinas, en Tlalpan (1955).

ca al visitante, incluso antes de pisar la tierra húmeda del jardín, como paso obligado de la casa hacia este vergel (30-33). Todas ellas tienen la misma cualidad, son aguas pesadas, profundas, más adormecidas y muertas que las aguas estancadas que encontramos en la naturaleza.

En su superficie duplica el mundo creado a su alrededor; allí se suma el color de ese universo arquitectónico, con el color del cielo, de las hojas y flores que se posan en ella. Pero la inquietud, el resorte onírico que se pone en funcionamiento cuando las contemplamos, surge al descubrir su término, profundo y sombrío, cuya atención, como en los planos al fondo de las celosías, hace que desatendamos el plano amable y superficial (34). En la poza de su casa, en su hondura, aparecen ahogados cántaros de barro cocido cuya visión despierta nuestra imaginación material. ¿Dónde está la realidad de las imágenes que percibimos?, ¿en el reflejo o en el fondo de las aguas? Ante el observador se le abre un dilema, ¿dónde mirar?, ¿al fondo inmóvil? o al universo que refleja.

Estas últimas reflexiones se nos presentaron al contemplar, al final de la tarde, la poza “encantada” de su casa en Tacubaya. En ese plano inasi-



31. Pila de la Casa del Mago Vázquez en Chapala, Jalisco (1940).



34. Detalle de la Fuente del patio del Convento Las Capuchinas, en Tlalpan (1955).

³⁰ Marcel PROUST: *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Ed. Alianza. Madrid, 1966 (1919-27), p. 191.

³¹ Gaston BACHELARD: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1993 (1942).

ble de agua estaban entrelazados, el reflejo celeste y azul del final de un día y el fondo cenagoso y sombrío que nos recordó una cita de Marcel Proust, su autor preferido, al poeta Paul Desjardins:

*“Ya está el bosque sombrío, pero azul sigue el cielo... ¡Ojalá siga el cielo siempre azul para usted!, amiguito mío; hasta en esa hora que para mí ya va llegando cuando el bosque está sombrío y cae la noche, se consolará usted mirando al cielo”*³⁰.

Tardamos años en comprender cuáles fueron los resortes que utilizó Barragán para provocar esa ensoñación formal. La respuesta la encontramos en el ensayo de Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*³¹. En su capítulo sobre “las aguas profundas” estudia, por medio de la poesía de Edgar Allan Poe, los mecanismos que inducen a esta ensoñación. Este reflejo duplica el universo que le rodea, pero también al que lo contempla y, recordemos que ésta es la casa del arquitecto Barragán, ese agua es en donde él se veía reflejado y, como escribió Nietzsche, “Hay que adivinar al pintor para comprender la imagen”.

32. Bebedero en Las
Arboledas (1964).





33. Poza "encantada", en la Casa Barragán (1947).

3. ***Poesía.***

Con sus palabras se definió como todo aquel que persigue la poesía y la belleza. Pero ¿Qué investigaba con sus formas arquitectónicas? ¿Qué iba a buscar allí, en su inspiración plástica, para ofrecer al hombre? Hasta ahora hemos reflexionado sobre el carácter de la contemplación de sus espacios. Éstos son de naturaleza pictórica y requieren una contemplación estática. Asimismo, hemos analizado cómo mueve los resortes que inundan de sensibilidad y nostalgia al hombre que habita su arquitectura. La última palabra alrededor de la cual vamos a cerrar este breve trabajo, es la palabra poesía, con la que demandamos la respuesta a estas preguntas y escudriñamos en el proceso práctico seguido por el arquitecto.

Para ello, recordamos al prolífico Johann W. Goethe, autor que abarca desde dramas y tragedias, zarzuelas y comedias para teatro, hasta su autobiografía, así como la bellísima poesía que escribió, y sus novelas; entre ellas se encuentra la más cele-

brada en la emotividad romántica, *Los sufrimientos del joven Werther*. Sin embargo, una de sus obras apenas conocida, por la cual se hubiera dejado quemar antes de renegar de ella, fue un texto de investigación científica sobre óptica, una *Teoría de los Colores*³², en la que trabajó intensamente entre 1810 y 1820, ocupándole hasta su muerte. Tal amor tenía por la luz y los colores, que murió con una exclamación inolvidable: “¡Luz, más luz!”.

Su obsesión y pensamiento sobre el color nos interesa enormemente. Por un lado, en relación a su cercanía con Luis Barragán, fascinado asimismo por los colores en su concepción de la arquitectura y en su búsqueda de la belleza. Y en segundo lugar porque, lejos de un concepto físico y newtoniano de la luz y su descomposición en colores, sus intereses tenían como objeto armonizar su mirada de artista con la naturaleza e, incluso, poder agudizar y educar su visión pictórica para apreciar de una manera mejor la belleza natural reflejada en las composiciones plásticas³³.

J. W. Goethe recurrió hasta el final de sus días el concepto de los colores en la teoría ondulatoria de Newton, con el que polemizó y al que acusó de

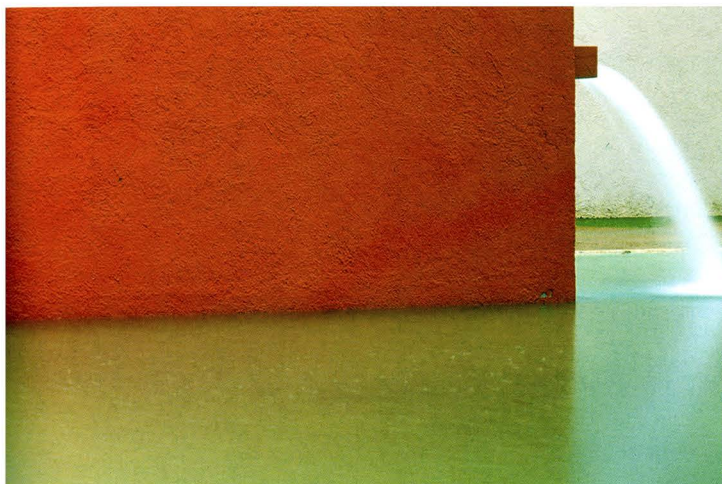
³² Johann W. GOETHE: “Esbozo de una teoría de los colores”. En *Obras completas*. Ed. Aguilar. Madrid, 1987. Tomo I, pp. 482 a 733.

³³ Rafael CANSINOS ASSENS: “Estudio preliminar a la Teoría de los colores de J. W. Goethe”. En Johann W. GOETHE, *op. cit.*, pp. 473 a 482.

falsedad consciente, de fraude, y de difundir a sabiendas una teoría incierta basada en un experimento erróneo, la descomposición de la luz en colores; todo ello en una minuciosa revisión crítica de los textos newtonianos. Por el contrario, la teoría que defendió con vehemencia en once proposiciones estaba basada en el testimonio de sus sentidos y corroborada por la razón. Para él, simplificando de modo arriesgado su teoría, los colores surgen como resultado de una acción y una reacción, la acción de la vista frente a la naturaleza y el choque violento de la luz con la sombra. Tanto el color como los sonidos pertenecen por completo a la naturaleza y gracias a ellos se revela ante nuestros ojos.

Es evidente la similitud entre la teoría de los colores de J. W. Goethe, y la práctica plástica de L. Barragán. Los colores pictóricos y prácticos para Barragán, como en la teoría óptica de poeta romántico, no están en la luz, se descubren gracias a ella. Al contrario de la teoría de Newton, están en la naturaleza, en los rosas de la bugambilia, en los lilas y morados de las flores de jacarandá, en las tierras, los bosques, los arroyos y los pedregales de México, cuyos colores aplica con un denodado trabajo plástico. Ésta es la paleta sencilla de colores con los que transforma

35. Caño de la Fuente de la Cuadra de San Cristóbal, en Los Clubes Arbolados (1966).



unos elementos murarios estructurales, comunes, en elementos poéticos que contagian y comunican sensaciones en quien contempla su arquitectura. Lo cotidiano, debido a esos colores, unido “al plácido murmullo del silencio”, como evocaba Barragán en sus jardines, crea un refugio de sensaciones en el hombre. Y así como el poeta confiere a las palabras un grado mayor que el de su uso cotidiano, el arquitecto ofrece una segunda interpretación a sus muros que incrementa su inicial y básico valor funcional y estructural.

Si, como creemos, la diferencia sustancial de su arquitectura radica en la cualidad poética y en el poder evocador de los colores, éstos son los que señalan ese valor añadido. Pero seguimos teniendo la intención de descubrir su procedimiento práctico. Veamos, Barragán paraliza al observador frente a una escena arquitectónica en donde se concentra su intención poética. No todos los planos de color de Barragán producen esa emotividad, en realidad son muy pocos los que alcanzan ese incremento plástico, y su uso se reduce a uno en la mayoría de los proyectos, convirtiéndose en el foco central de atención. Esta última característica de singularidad es importante, porque nadie podría vivir en un edificio que en cada rincón le reclamara una respuesta afectiva; como en el ejemplo del visitante de un museo cuya contemplación va acumulando esas respuestas emotivas, que requiere toda obra de arte, y que llegan a desaparecer por su constante repetición.

Siguiendo con el modo de una composición pictórica, todo proyecto de Barragán posee un centro, un núcleo espacial donde se aplican todos los resortes cromáticos que producen esa emotividad poética. Por ejemplo, en la Casa Gilardi, al igual que en la Casa Valdez (Barragán y Ferrero, Mon-



36. Caño de la Fuente de El Campanario en Las Arboledas (1964).



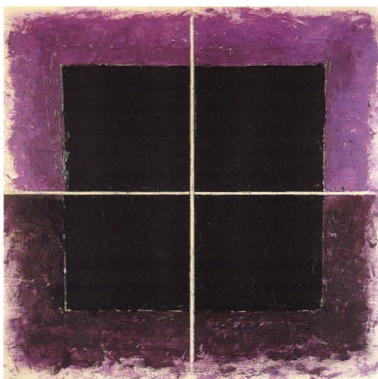
37. Vista de la Casa Barragán (1947), desde el jardín.

terrey, Nuevo León, 1981-83), es el muro dentro de las piscina, rojo en el caso de la casa del fotógrafo, que cobra toda la atención al ser inaccesible, y se acentúa su valor al encajarlo con el fondo complementario de los dos planos azules. Así, aislado del espectador, se convierte en un elemento artístico, en el foco de atención que cobra un valor plástico, al igual que la figura femenina de Georg Kolbe, inaccesible sobre el agua del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe, para la Feria Internacional de Barcelona, (Barcelona, 1928-29). En la Plaza del Bebedero, es el gran muro blanco; en la Fuente de los Amantes (Los Clubes, D.F., 1963-64), es el caño que vierte el agua sobre el embalse como “los acueductos que vienen de lejos a caer en un estanque”. Del mismo modo este referente focal es el de la Cuadra San Cristóbal, y el de la Fuente El Campanario en Las Arboledas (35-36).

Pero ese foco de atención plástica y de valor poético, se muestra más cercano a una composición pictórica en la capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias, como ya hemos observado anteriormente, con la inclusión del tríptico dorado de Mathias Goerit. O en los ejemplos de su vivienda en Tacubaya (37-38) y de la Casa Gálvez, con un gran hueco cuadrado y acristalado,



38. Ventanal de la Casa Barragán (1947).



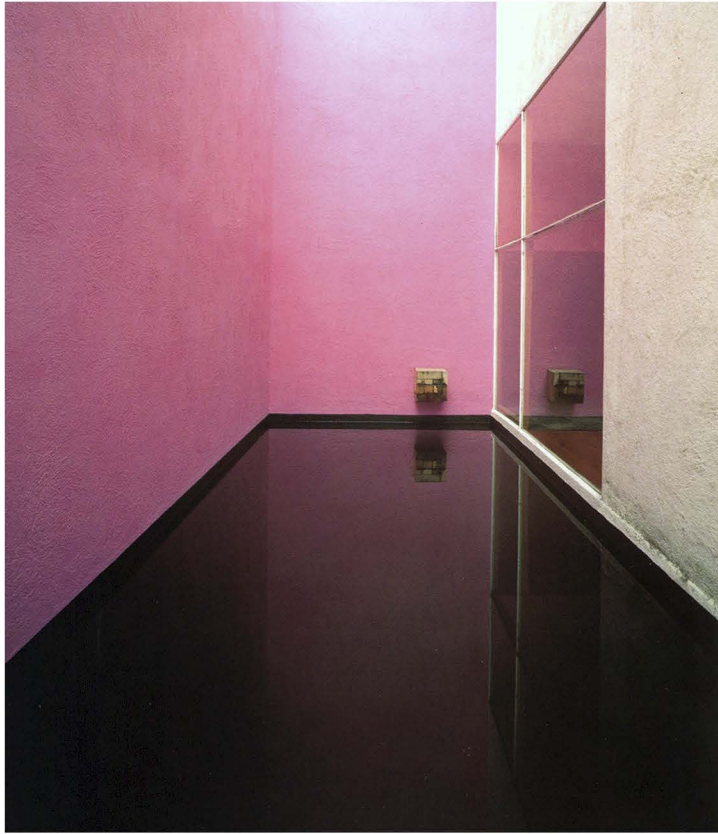
40. Josef Albers. White Cross (1937).

³⁴ Emilia TERRAGNI: "Art Within architecture". En AA.VV.: *Luis Barragán. The quiet revolution*, op. cit., pp. 236 a 251.

tras el cual se contempla, inaccesible, el jardín de su vivienda o el estanque en el caso de la vivienda Gálvez (39). Ambos, como ya puso de manifiesto Emilia Terragni³⁴, muestran un atractivo paralelismo con la obra plástica *White Cross*, de Josef Albers (1937) (40).

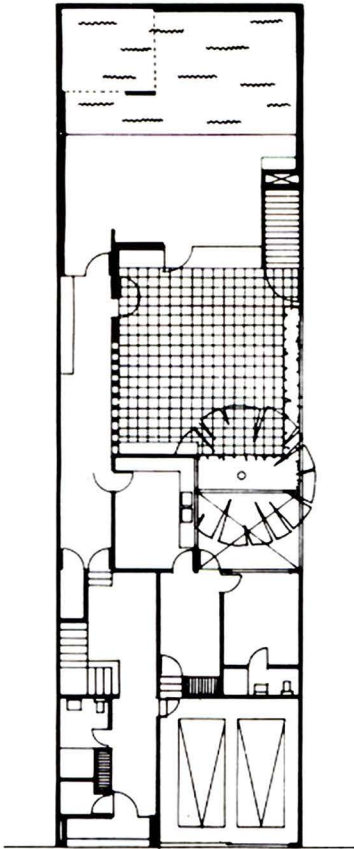
Una última consideración va a aportarnos un grado mayor en la comprensión de este complejo arquitecto y de su obra. Sin duda, creemos que el método de Barragán es un método pictórico. Ya hemos advertido antes que este método no se rige únicamente, ni de un modo más importante, por el cromatismo de sus muros. Sin embargo, la contemplación de su arquitectura tiene algo más que la admiración de una composición plástica. Y esta concepción sería simplista si, además, no consideráramos un segundo proceso paralelo a este primero.

Sostenemos que Barragán aporta una concepción musical a sus obras y no únicamente por la inclusión del sonido del agua en la mayoría de sus proyectos. Hasta ahora hemos mostrado cómo en sus composiciones busca un foco de atención poética, podríamos llamarle un tema central, el cual no se contempla de inmediato como en una pintura, sino que requiere una secuencia de recorrido



39. Estanque de la Casa Antonio Gálvez, en San Ángel (1955).

hasta llegar a él. Secuencia que va creando un clima espacial tras el que se desarrolla ese motivo central. El gran paseo de Las Arboledas cumple ese cometido secuencial, como el largo pasillo



41. Planta de la Casa Gilardi, en México D.F. (1976).



amarillo de la Casa Gilardi (41-42), la secuencia del zaguán, patio y atrio en el Convento de las Capuchinas Sacramentarias (43), o el recorrido por el acceso, el pórtico y el recibidor, en la Casa Gálvez.

Incluso en su propia casa esa secuencia se hace más compleja y quebrada hasta llegar a paralizarnos frente a ese gran ventanal del estar. Allí, tras el recorrido nos sentamos a contemplar el jardín, cuya belleza no está en su paseo, sino en ser contemplado por nosotros, inmóviles. Si nos sentamos junto a la mesa o el sillón, seguimos viendo el mismo tema con pequeñas variaciones, debidas al cambio de posición relativa de los muebles. Esta secuencia la realizamos de un modo ritual cuando proseguimos su visita, queriendo memorizar todas las imágenes que colmaban nuestras retinas. Sentados en su sillón admiramos la escena arquitectónica en un estado de total serenidad, sintiendo haber transgredido su intimidad (44), ese refugio monástico al cual nos referíamos al principio. Y así descubrimos su último secreto; junto al sillón y al alcance de su mano, y entonces de la nuestra, estaba una gran colección de discos de música clásica. Sus autores eran, para mi satisfacción, los que yo más aprecio, compositores del siglo XX. Estaban los cuartetos de Ravel y Debussy, o las obras de Kodály, de Béla Bartók, Stravinsky o Shostakovich y, por el estado de sus fundas, podemos decir que habían sido muy disfrutadas³⁵. A Luis Barragán le gustaba, además de cabalgar, de las obras de arte, de sentir la naturaleza, de la buena mesa, de la amistad..., además,

42. Pasillo de acceso a la piscina y comedor de la Casa Gilardi, en México D.F. (1976).

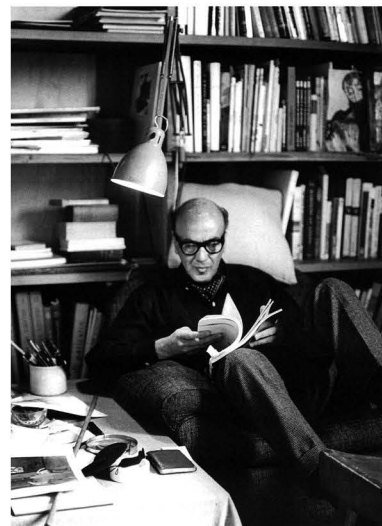
³⁵ Según información facilitada por la Directora de la Casa-Museo Luis Barragán, Catalina Corcuera, la música más escuchada por Barragán eran los Cuartetos de Ravel y Debussy, de entre toda su gran colección de música. Esta colección está actualmente catalogada en la propia Institución. En cuanto a simultanear la música con otras actividades, Barragán veía sus películas de caballos acompañándolas con fragmentos de obras de Shostakovich, cuyo tema y momento concreto de escucharlos durante la película, estaba detalladamente anotado.



43. Maqueta del Convento Las Capuchinas, en Tlalpan (1955). Realizada por Bernardo Lobo del Caño.

la música. De sus autores aprendió a mostrar el tema de sus composiciones, no de una vez, ni de golpe como en pintura, sino tras un proceso donde se va creando un ambiente hasta llegar al tema central.

Con estas melodías plásticas en que se nos muestra su arquitectura, Luis Barragán pretendía provocar en el hombre un sentimiento cercano a la sensación poética, a una sensación de sublime serenidad. Con esta última palabra terminamos, *serenidad*, que vamos a añadir a los otras tres que ya teníamos, *austeridad*, *amor* y *poesía*. Pero para esta última conclusión y para dar respuestas a las preguntas que hemos formulado, no hubieran sido necesarias todas estas reflexiones, hubiera bastado con recordar el discurso que pronunció al recibir el Premio Pritzker de Arquitectura, “El hombre ha buscado siempre protegerse de la angustia y el temor. Ha procurado que los espacios que habita promuevan en su ánimo la serenidad. Con el uso de unos cuantos elementos y una paleta de colores limitados, la he buscado siempre. Tenemos la necesidad y la obligación de crear ambientes serenos. Debemos procurar que esta sensación se contagie y se comunique”.



44. Luis Barragán en su biblioteca.
Foto tomada en el año 1963.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

La publicación de este texto, incluidas sus fotografías, no persigue ningún fin lucrativo, ni tiene ningún tipo de venta, está dentro del marco de la investigación arquitectónica. Su distribución, por gentileza de Reprografía Morés, está fuera de los ámbitos comerciales.

AUTORES DE LAS FOTOGRAFÍAS:

Archivo del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. E.T.S. Arquitectura de Valladolid: 1, 2, 3, 11, 12, 14, 18, 19, 28, 30, 32, 33, 37, 43 y fotos de portada, presentación, créditos y contraportada. Fotos de Ramón Rodríguez Llera y Daniel Villalobos Alonso.

Todas estas fotografías han sido tomadas desde los exteriores de los edificios respetando el derecho de propiedad.

- J. M. BUENDÍA, J. PALOMAR y G. EGUIARTE: *Luis Barragán, 1902-1988*. Ed. Reverte. México, 1996. Fotos Sebastián Saldívar: 8, 17, 21, 23, 24, 25, 31, 35 y 39. Fotos Archivo Guillermo Eguiarte: 13 y 26.
- AA.VV.: *Luis Barragán. The quiet Revolution*. Ed. Federico Zanco. Museo Barragán y Museo Vitra. Milán, 2001: 4, 6, 7, 36, 40, 42 y 44. Fotos Armando Salas: 4, 7, 36, 40 y 42. Foto Armin Linke: 6.
- *Revista Arquitectura*, n.º 277. Marzo-Abril 1989, "El Color". Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid: 9, 16, 20, 27 (secciones), 38 y 41.
- Emilio AMBASZ: *The Architecture of Luis Barragán*. Ed. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Nueva York, 1976: 10 y 27. Foto Armando Salas Portugal: 10.
- Yutaka SAITO (autor y fotógrafo): *Luis Barragán*. Ed. Limusa. México, 1994: 5 y 34.
- Antonio RIGGEN MARTÍNEZ: *Luis Barragán, 1902-1988*. Ed. Electa. Milán, 1996. Foto Pablo Zamudio: 15.
- AA.VV.: *Sobre la arquitectura de Luis Barragán*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1992. Foto Armando Salas Portugal: 29.
- AA.VV.: *Luis Barragán Morfin, 1902-1988: Obra Construida*. Recopilación de José Álvarez Checa. Ed. Junta de Andalucía. Sevilla, 1989. Fotos José Álvarez Checa y Manuel Ramos Guerra: 22.







Daniel Villalobos Alonso

(Valladolid, 1956) es arquitecto y profesor de Composición en la Escuela Superior de Arquitectura de Valladolid, en la que se doctoró con la tesis *El Debate Clasicista y el Palacio de Fabio Nelli*, posteriormente publicada como libro.