

Luis Barragán (Guadalajara, 1902; México D.F., 1988) es uno de esos arquitectos que han explorado las raíces de la arquitectura vernácula como camino posible desde la arquitectura del movimiento moderno, como lo hicieron en su momento Le Corbusier o algunos más cercanos a nosotros como E. Broner o J.A. Coderch.

Uno de los rasgos esenciales de sus obras (o cuando menos de las construidas a partir de los años 40) es precisamente la recurrencia a un repertorio propio de la arquitectura popular mexicana. Sus obras recogen la esencia de esta arquitectura que es una arquitectura de recintos; los muros se convierten en el elemento a partir del cual se conforman los espacios de la arquitectura de L. Barragán. El color, aplicado sobre las superficies de los muros, evoca directamente una de las componentes más sugestivas de la arquitectura popular de aquel país. Los colores empleados son extraídos de la paleta popular: rosas, carmines, rojos, lilas y morados, son los mismos que salpican las ciudades de México. Sin embargo, aunque el color es probablemente una de las características más llamativas de la obra de L. Barragán que la ha destacado claramente en medio del tedio actual, trataremos de explorar sus raíces y literalmente el soporte del color, los muros. Buscaremos en ellos la razón última del interés de la obra de este maestro mexicano.

En su obra se pueden distinguir claramente tres períodos: el primero, a finales de los años 20, corresponde a las obras construidas en Guadalajara; el segundo se desarrolla en México D.F. entre 1936 y 1940, ciudad en la que fija su residencia después del regreso de su viaje a Europa;¹ y el tercero a partir de esta fecha y que en cierto modo se prolonga hasta el final de sus días.

Las obras del primer período —en su mayor parte casas particulares— son un mestizaje de elementos locales, propios de las haciendas del Estado de Jalisco, y de la arquitectura hispanoárabe. La casa Robles León y la casa G. Cristo son dos de estas obras en las que los patios tradicionales se salpican con fuentes, celosías y hornacinas extraídas directamente de la Alhambra de Granada.

El segundo está caracterizado por la adopción de un estilo propio de la corriente racionalista internacional, y corresponde

en gran parte a viviendas de apartamentos entre medianeras construidas en México D.F. Dichas obras se concentran en las colonias de esta ciudad que crecen durante aquellos años, como la colonia Cuauhtenoc, en donde construye varias casas de apartamentos, dos de ellas en la plaza Melchor Ocampo, siendo una de éstas —la casa estudio para cuatro pintores— tal vez una de las más hermosas.

El tercero, que es el que nos ocupa, constituye una aportación original en cuanto que da lugar a una arquitectura moderna realizada a partir de elementos y técnicas tradicionales. A partir de este momento la atención de Barragán se centra en lo próximo, el paisaje, la arquitectura y la iconografía populares; todo ello le conduce a realizar una de las primeras obras de este período: los Jardines del Pedregal de San Angel, un fraccionamiento en México D.F. Barragán planifica la urbanización actuando él mismo como promotor, fijando las ordenanzas estéticas de la misma y construyendo en ella sus espacios públicos: fuentes, plazas y puertas, así como algunas casas proyectadas por él o en colaboración con el arquitecto Max Cetto, que se convierten en los primeros exponentes del nuevo rumbo que toma su obra.

Para tratar de desvelar algunas de sus claves escogeremos su propia casa. Construida en Tacubaya (México D.F., 1947) es uno de los ejemplos más ilustrativos del sesgo que toma su obra a partir de las posiciones racionalistas de los años 30. En ella las bases de su arquitectura, libres de todo contagio paisajista y fuera del contexto de la ciudad jardín, ponen a prueba su eficacia sobre el tejido de la ciudad heredada estableciendo una relación precisa entre dichas bases y las características físicas de la ciudad: la medianería, la alineación de la calle, y el fondo libre de la parcela, hasta el punto que éstas parecen hechas a propósito para su arquitectura.

Se trata de una vivienda entre medianeras que posee un jardín en el fondo de la parcela; la casa se compone de planta baja, un piso y una azotea practicable. En la planta baja se encuentran: la cocina, las dependencias de servicio, el comedor, la sala, la biblioteca y el garaje, así como un acceso a su estudio situado en la vivienda anexa que completa la planta del conjunto ya que el jardín es común a ambas. En el primer piso se encuentran los

Mere walls of colour

Luis Barragán (Guadalajara 1902, México D.F. 1988) is one of those architects who have explored the roots of vernacular architecture as a possible road towards modern movement architecture, as did Le Corbusier in his day, and others closer to us, like E. Broner or J.A. Coderch.

An essential trait of his works (or at least of those built from the 40s onwards) is the recourse to a repertoire of popular Mexican architecture. His works embody the essence of this architecture which is an architecture of enclosures; the walls are turned into the element from which the spaces of L. Barragán's architecture are formed. Colour, applied to the surfaces of the walls, directly evokes one of the components most suggestive of the popular architecture of that country. The colours used are drawn from the popular palette: pinks, crimsons, reds, lilacs and purples, the same colours which splash the cities of Mexico. However, although colour is probably one of the most striking characteristics of L. Barragán's work,

responsible for highlighting it in the midst of the present tedium, here we will try to explore its roots and the literal support for the colour, the walls. We will look at these features for the ultimate reason for the interest in the work of this Mexican master.

Three periods can be clearly distinguished in Barragán's work: the first, at the end of the 20s, corresponds to the works built in and 1940, the city in which he settled after returning from his trip to Europe¹; and the third starting from this date and which in one way or another was prolonged until the end of his days.

The works of the first period — for the most part private houses — are a hybrid of local elements, belonging to the ranches of the State of Jalisco, and of Spanish Moorish architecture. The Robles León house and the G. Cristo house are two of these works in which the traditional courtyards are dotted with fountains, lattices and niches which seem to be directly drawn from the Alhambra at Granada.

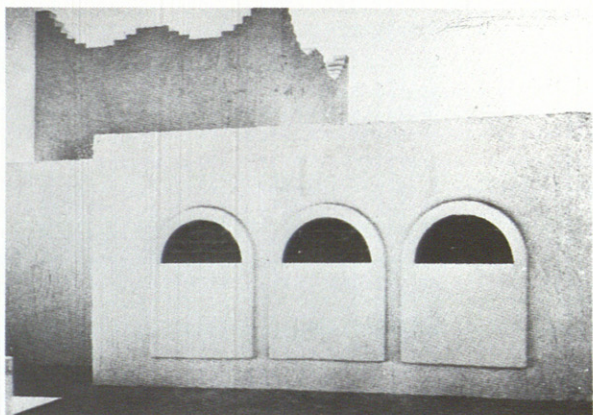
The second period is characterized by the adoption of a

style belonging to the international rationalist current, and corresponds in the main to apartment housing between party walls built in México D.F. The said works are concentrated in the housing developments of this city which grew rapidly during those years. An example is the Cuauhtemoc development, in which he built various apartment blocks, two of them in Melchor Ocampo Square, one of these — the studio house for four painters — being perhaps the most beautiful.

The third period, the one we are concerned with, is an original contribution in that it gives rise to modern architecture produced on the basis of traditional elements and techniques. From this time on Barragán's attention was centred on that nearby, the landscape, and popular architecture and iconography. All of this led him to produce one of his first works of this period: the Gardens at Pedregal de San Angel, a division in México D.F. Barragán planned the complex and acted as the promoter himself, fixing its aesthetic ordinances and building in it his public spaces: fountains, squares and doors, as well as some houses



1.



3.



4.

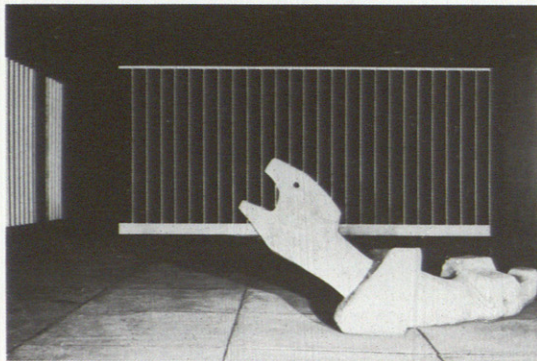


2.

1,2. Casa Robles León, Guadalajara, 1927.

3. Casa G. Cristo, Guadalajara, 1929.

4. Casa estudio para cuatro pintores. México D.F., 1936-40.
Los ventanales cuadrados se recortan contra el blanco de la fachada.



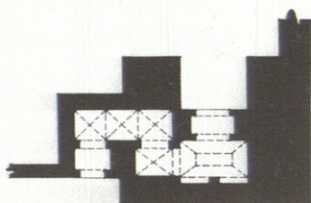
5.

5. El Pedregal de San Angel D.F., 1945-1950. Vista de las puertas con una escultura de Matías Goeritz.

6. Vista de Chalco; grabado.

7. Vista de Lagos; grabado.

8,9. Planta y vista de la Puerta de la Justicia de la Alhambra de Granada.



8.



9.



6.

7.



designed either solely by him or in collaboration with the architect Max Cetto, who became the first exponent of the new direction in his work.

His own house reveals some of his trademarks. Built in Tacubaya (México D.F. 1947) it is one of the most illuminating examples of the turn which his work took, starting from the rationalist attitudes of the 30s. In it is the basis of his architecture, free from all landscapist contagion and outside the context of the garden city. His efficiency is put to the test by the texture of the inherited city and he sets up a precise relationship between the said basis and the physical characteristics of the city: the party wall, alienation from the street, and the free background of the plot, to the point where these appear to be made on purpose precisely for his architecture.

His house is a dwelling between party walls which possesses a garden at the back of the plot; being composed of a ground floor, one more storey and practical flat roof. On the ground floor are the kitchen, the service quarters, the dining room, lounge, library and garage, as

well as access to his studio situated in the annex. This last completes the floor plan of the complex since the garden is common to both. On the first storey are the bedrooms, to which access is gained by a staircase which starts in the entrance hall on the ground floor. The flat roof of the house is partly occupied by the servants quarters and the laundry, the rest being free and corresponding exactly to the lounge and library on the ground floor being shaped like a high-walled courtyard which is reached by a narrow staircase hidden between two walls which rises from the first storey.

In the floor plan two parts are distinguished *grosso modo* which divide the house in the longitudinal direction of the plot, and while the lefthand part is almost entirely developed on two floors, the right is of double height and is occupied by the lounge and library, situated adjoining the garden and the street respectively. The lefthand part has its quarters at both ends, housing the hall and the staircase in the centre. This constitutes the basic structure of the house and the origin of the arrangement of its walls and its shape. But what most draws the attention in the floor plan of this

house is the shape taken by the walls and partitions in the passage enclosures, which appear to be constantly subject to a folding or bending operation.

The door which gives access from the hall to the lounge can be taken as an example of this process: the bending of the walls enlarges the frame of this door to give it a thickness equal to the width of the panel, using the space to fit a cupboard. This wide frame prepares us for the transition from one room to another of greater height. If we look closely at the plan we can find similar mechanisms at other passage points. For example the main entry of the house is a walled enclosure which joins the door to the street with the hall and which becomes even narrower at the meeting of both where five steps are placed, thus also reducing the height. Observing the two cases simultaneously we see them forming part of a system which draws together the main rooms of the house, giving rise to a broken path from the street to the lounge and library, folding the walls and narrowing the passages which link them and producing the impression that we are passing through thick

dormitorios a los que se accede mediante una escalera que parte del vestíbulo de la planta baja. La azotea de la casa queda ocupada en parte por los dormitorios de servicio y el lavadero, quedando el resto libre que se corresponde exactamente con la sala y la biblioteca de la planta baja, configurándose como un patio de altos muros al que se accede a través de una estrecha escalera oculta entre dos muros que arranca del primer piso.

En la planta se distinguen *grosso modo* dos partes que dividen la casa en el sentido longitudinal de la parcela, mientras que la parte izquierda se desarrolla casi en su totalidad en dos plantas, la derecha es de altura doble y queda ocupada por la sala y la biblioteca, situadas respectivamente junto al jardín y junto a la calle. La parte izquierda dispone sus dependencias hacia ambos extremos, alojando en el centro el vestíbulo y la escalera. Esto constituye la estructura básica de la casa y el origen de la disposición de sus muros y de su forma. Pero lo que más llama la atención de la planta de esta casa es la forma que toman los muros y tabiques en los ámbitos de paso, que parecen ser sometidos constantemente a una operación de plegado o de doblamiento.

La puerta que da paso desde el vestíbulo a la sala puede ser tomada como ejemplo de este proceder: el doblamiento de los muros ensancha el quicio de esta puerta hasta darle un grosor igual al ancho de la hoja, aprovechándose para colocar un armario. Este grueso quicio prepara el tránsito de una estancia a otra de mayor altura. Si seguimos observando la planta encontramos mecanismos similares en otros puntos de paso, la misma entrada principal de la casa es un ámbito emparedado que une la puerta de la calle con el vestíbulo y que aún se estrecha más en el encuentro de ambos donde se colocan cinco peldaños, reduciéndose así también la altura. Observando los dos casos simultáneamente los vemos formar parte de un sistema que hilvana las dependencias principales de la casa dando lugar a un recorrido quebrado desde la calle hasta la sala y la biblioteca, doblando los muros y estrechando los pasos que las comunican, produciendo la impresión de que atravesamos gruesos muros que separan las estancias entre sí.

Este procedimiento podemos hallarlo de una manera u otra en

los accesos a los dormitorios, en los pasos entre la cocina y el comedor, en la escalera que accede a la azotea desde el distribuidor del primer piso —que queda oculta entre los muros que la conducen a la azotea— y en la salida al jardín desde la sala. En esta última se disponen dos puertas consecutivas para ensanchar el muro en el que se aloja la gran ventana que se abre desde el suelo de la sala, pero que sin embargo, no permite el paso al jardín. Para salir al jardín desde la sala se debe pasar obligatoriamente a través de este mecanismo-esclusa, que ilustra perfectamente el modo de emplear los muros para producir un grosor ficticio y alargar el tránsito.

En el lado opuesto de la gran ventana al jardín —en la biblioteca— encontramos algo similar. A la ventana se le han doblado hacia afuera, el dintel, el alféizar y las jambas formando en la fachada de la casa un resalte. De este modo, y desde el interior, la ventana da la sensación de estar abierta sobre un grueso muro.

Este recurso está relacionado con dos cosas: con la idea de concatenación de recintos y la exploración de la arquitectura de muros, que es la de los pueblos y ciudades del México tradicional, por un lado, y con ciertos aspectos de la arquitectura islámica por otro.

La primera de estas ideas es el resumen de la arquitectura tradicional de aquel país: las construcciones se alinean según la cuadrícula hispana y tras sus muros se encierra la vida, poco importa que tras ellos hayan patios o casas. Desde lejos los pueblos se asemejan a un gran sólido extendido del que sólo emergen las iglesias con sus torres y cúpulas coloreadas. En las calles los muros nos muestran a través de sus puertas y ventanas la vida de sus patios y recintos en el interior de las manzanas. Salvo por lo rectilíneo del trazo de las calles y por la profusión de colores, producen la misma impresión que los pueblos del norte de África, en los que predomina el trazo tortuoso de las calles y el color blanco.

La segunda, es decir la exploración de la arquitectura islámica, no es nueva en Barragán, pues como hemos visto se remonta a sus obras de Guadalajara. Es nuevo el modo de usarla, menos literal que en sus primeras obras, buscando su

walls which separate the rooms from one another.

We can find this process in one way or another in the access to the bedrooms, in the passages between the kitchen and the dining room, in the staircase which leads to the flat roof from the hall on the first storey — which is hidden between the walls which lead it to the flat roof — and in the exit to the garden from the lounge. In this last one two consecutive doors are arranged to widen the wall in which is placed the large window which opens from the floor of the lounge, but which however, does not allow access to the garden. To go out to the garden from the lounge we are forced to pass through this sluice-mechanism, which illustrates perfectly the way that the walls are used to produce a fictitious thickness and so lengthen the transit.

On the opposite side of the large window which gives onto the garden — in the library — we find something similar. The window has been bent outwards, with the lintel, the embrasure and the jambs forming a projection on the facade of the house. In this way, from the inside the window gives the feeling of being open on to a thick wall.

This use of resources is related to two things: to the idea of linking enclosures and the exploration of wall architecture (that of the towns and cities of traditional México), on the one hand, and to certain aspects of Islamic architecture on the other.

The first of these ideas is the summary of the traditional architecture in México: buildings are aligned according to the Spanish grid and behind their walls life is enclosed, it being of little importance that there are courtyards and houses behind them. From a distance the towns resemble a large solid mass spread out from which only the churches, with their coloured steeples and domes, emerge. In the streets the walls show us, through their doors and windows, the life of their courtyards and enclosures in the interior of the blocks. Except for the straightness of the street outlines and for the profusion of colours, they produce the same impression as North African towns, in which the tortuous outlines of the streets and the colour white predominate.

The second, that is the exploration of Islamic architecture, is not new concept in Barragán's work, for as we have

seen it dates back to his works in Guadalajara. The way of using it is new, less literal than in his earlier works, seeking its essence: construction by the addition of space, the relationship established between the covered and uncovered parts, and the preference for the angle instead of direct access.

In order to explain this last we can compare the ground plan of his house and specifically the system formed by the access rooms to the lounge, with the ground plan of the Gate of Justice in the Alhambra at Granada, which can be taken as an example of conceiving access in Islamic architecture. In both a broken journey is made which leads from left to right, crossing different spaces defined among themselves by the passages which regulate the journey and identify the parts which make up both systems. This leads us to think more about the idea of interlinked spaces than about the idea of continuous — and a posteriori fragmented — space belonging to neoplasticism.

At this point it is necessary to make an observation about some designs by Mies van der Rohe in relation to the works

esencia: la construcción por adición del espacio, la relación que se establece entre las partes cubiertas y las descubiertas, y la preferencia por el recodo en vez del acceso directo.

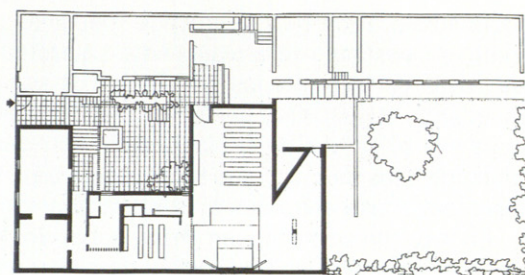
Para explicar esto último podemos comparar la planta de su casa y concretamente el sistema formado por las dependencias de acceso a la sala, con la planta de la Puerta de la Justicia de la Alhambra de Granada, que puede ser tomado como un ejemplo de concebir el acceso en la arquitectura islámica. En ambas se realiza un recorrido quebrado que se desplaza desde la izquierda hacia la derecha, atravesando distintos ámbitos definidos entre sí por los pasos que pautan el recorrido e identifican las partes que componen ambos sistemas. Esto nos lleva a pensar más en la idea de espacios encadenados que en la idea de espacio continuo —y fragmentado a posteriori— propia del neoplasticismo.

En este punto cabe hacer una observación a propósito de algunos proyectos de Mies van der Rohe en relación a las obras de L. Barragán, pues la primera impresión que se tiene al observar las plantas de algunas de sus obras, es la de cierta similitud con la arquitectura del maestro alemán. Y de hecho así lo han señalado algunos autores.² Pero además existe otra razón para detenernos en la comparación de algunas obras de estos dos arquitectos, y ésta es que al hacerlo aparecen con mayor claridad dos caminos distintos dentro de la arquitectura moderna. Uno representa la vía por la que la cultura moderna se ha empeñado en *romper la caja*; el otro en recrearla. Uno representa la abstracción y el otro la figuración.

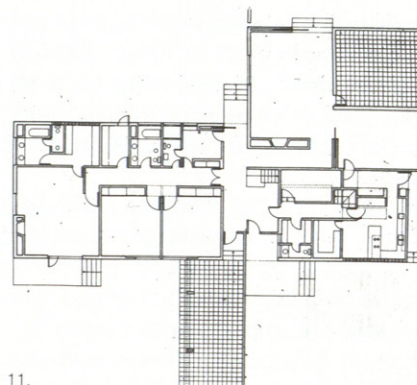
Obviamente los dos, Mies y Barragán, son maestros de lo breve, la preferencia de ambos por el trazo rectilíneo de los muros puede ser considerado una prueba de ello, que abunda en una mayor simplicidad de los resultados. La respuesta de L. Barragán en una ocasión en que fue preguntado sobre el porqué no usaba la curva en sus proyectos es a la vez una respuesta que ilustra la brevedad de su arquitectura:

"No sé cómo usar las curvas. Es muy difícil trabajar con muros curvos, por ejemplo, no se pueden colocar muebles sobre ellos".³

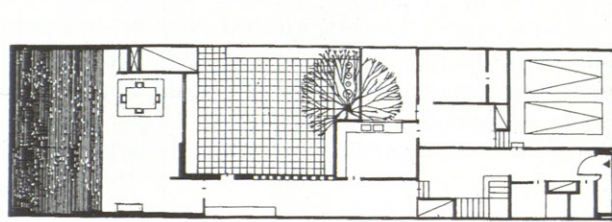
Tomemos ahora un proyecto de Mies van der Rohe, la *Casa*



10.



11.



12.

of L. Barragán, because the first impression on observing the ground plans of some of his works is of a similarity with the German master's architecture. And indeed some authors have so indicated.² But besides this there is another reason for dwelling on the comparison of some works by these two architects, and this is that on so doing two different routes within modern architecture appear very clearly. One represents the way along which modern culture has insisted in breaking the box; the other in recreating it. One represents abstraction and the other figuration.

Obviously both Mies and Barragán are masters of brevity, the preference of both for the straight layout of walls giving greater simplicity can be considered as proof of this. L. Barragán's reply on one occasion when he was asked why he did not use the curve in his designs is also a reply which illustrates the brevity of his architecture:

"I don't know how to use curves. It's very difficult to work with curved walls, for example you can't put furniture against them".³

Now let us take a design by Mies van der Rohe, the *Three Courtyard House* of 1934, and let us compare it with the ground plan of L. Barragán's house, taking advantage of the fact that they are similar in size, that both use courtyards as an integral part of the house and that both are enclosed within closed parameters. Evidently the main difference lies in the different supporting structure of both, the *Three Courtyard House* has a structure of metal pillars and is organized according to the principle of free plan, while the house in Tacubaya is conceived on the basis of supporting walls which give way to a set of enclosures. Although there are certain similarities between the two in the straight, simple layout of their walls and in the orthogonal shape of their junctions, they are completely different, opposite in fact, in the way they solve the transit between their rooms.

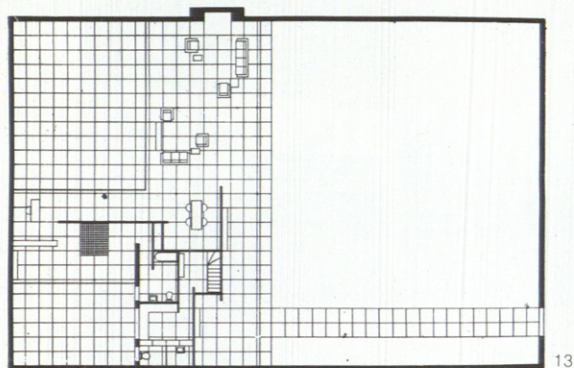
There is a basic difference in the conception of the transit from one place to another in the two houses. The fluid continuous space of the *Three Courtyard House* suggested by the arrangement of simple partitions in a

single total space and the broken journey through the linked enclosures of L. Barragán's house in Tacubaya obey diametrically opposed conceptions. In one the space is single and is later subdivided and in the other it is the result of an addition. In the first there are no doors — except the one at the main entrance to the large courtyard — and there are hardly any windows, in their place there are large glass surfaces. In the second, doors and passage areas abound, and windows — although they are all very diverse — are scarce. The conception of L. Barragán's house seems to obey his statement:

"All architecture that does not express serenity is a mistake. This happens because it is a mistake to replace the protection of walls with the current undue use of large glass windows".⁴

This same statement could serve to affirm the differences which exist between his work and that of Mies van der Rohe. But some more things destroy the similarity between the works of these two architects. The thickness of the walls is another thing in Barragán's work he seeks

10. Planta del Convento en Tlalpan. 1952-53.
11. Planta de la vivienda Folke Egerstroms. 1963-64.
12. Planta de la casa Gilardi, 1976.
13. *Casa con tres patios*, 1934. Mies van der Rohe.
14. Vista de Mazamitla.



13.



14.

con tres patios de 1934, y comparémosla con la planta de la casa de L. Barragán, aprovechando que tienen un tamaño similar, que usan los patios como parte integrante de la casa y que ambas se encuentran inscritas en perímetros cerrados. Evidentemente la principal diferencia estriba en la distinta estructura portante de ambas, la *Casa con tres patios* tiene una estructura de pilares metálicos y está organizada según el principio de planta libre, mientras que la casa en Tacubaya está concebida a base de muros portantes que dan lugar a un conjunto de recintos. Aunque existe cierta similitud entre ambas en el trazo rectilíneo y escueto de sus muros y en la forma ortogonal de sus encuentros, resultan sin embargo distintas, sino opuestas, en la forma de resolver el tránsito entre sus dependencias.

Hay una diferencia básica en la concepción del tránsito de un lugar a otra de las dos casas. El espacio fluido y continuo de la *Casa con tres patios* sugerido por la disposición de simples participaciones de un único espacio total y el recorrido quebrado a través de las estancias encadenadas de la casa de L. Barragán en Tacubaya, obedecen a concepciones diametralmente opuestas. En una el espacio es único y está subdividido posteriormente y en la otra es el resultado de una adición. En la primera no hay puertas —salvo la de entrada principal al patio mayor— y apenas hay ventajas, en su lugar hay grandes superficies de cristal. En la segunda abundan las puertas y ámbitos de paso, y las ventanas —aunque muy distintas entre sí— son escasas. La concepción de la casa de L. Barragán parece obedecer a esta afirmación suya:

*"Toda arquitectura que no exprese serenidad es una equivocación. Esto sucede porque es un error sustituir la protección de los muros, por el actual uso indebido de grandes ventanas de cristal".*⁴

Esta misma afirmación podría valer para sentar las diferencias que existen entre su obra y la de Mies van der Rohe. Pero algunas cosas más desbaratan la similitud entre las obras de estos dos arquitectos. El grosor de los muros es otra de ellas, en las obras de Barragán se busca —aunque sea artificialmente— dotarlos de grosor hasta el punto que hace inviable reducirlos a simples *planos* como es frecuente hacerlo al referirnos a obras

—although artificially— to provide them with thickness to the point that he makes it nonviable to reduce them to simple *planes*, as it is frequent to do on referring to works of a neoplastic cut. Some of them are so thick that it is more appropriate to speak of the *volume* of the walls than the *planes*. In this question lies another characteristic of the Mexican architect's work which makes it an antidote to outline architecture — and by extension to the graphic conception of architecture — the layout of the plans obeys the design of each of the rooms which form his houses and they explain little in themselves to the point of being *unpublishable*, i.e. A room plan is redundant. They are what the score is to music and do not have any value in themselves.

The plans scarcely indicate the different heights of the roofs and floors and say nothing about the materials with which they are made. When we see the walls plastered with lime mortar rising from the wooden floors without a socle supporting on their upper edge the wooden raftered weight of the roofs, they are once more in direct opposition to the

abstraction of the floors of the *Three Courtyard House* which suggest rather the idea of theoretical support — of reference — than of a real floor.

His house summarizes Barragán's architecture and acts as a guide in other works. The long corridor of the Gilardi house (Tacubaya, México D.F. 1976) extends the access to the end of the plot where the dining room is placed: a large room partly occupied by a pond. The courtyard of the house occupies the centre of the plot and in this way it is converted into one more room in the house which is only accessible — to its noble part — from the dining room. In the Chapel of the Sacramental Capuchine Convent del Purísimo Corazón de María in Tlalpan (México D.F. 1952-1953), the side wall of the nave is bent to form a sharp wall which resembles a large loophole through which light enters by a large coloured window — the work of Matías Goeritz.⁵ Once again the thickness of the wall is obtained by means of folds. In the dwelling of the Folke Egerstrom ranch (Los Clubes 1963-1964) the service entrance of the house — situated on the path which leads to the large

courtyard and its fountain — is achieved through a double wall which leads to the door, while the main entrance once more forms a path to the lounge. Hence his preference for the broken journey is evident once again.

The capacity of his house to epitomise his work extends to the flat roof which anticipates some of his most beautiful examples of *open air* architecture. In these are gathered the most beloved elements of rural México: the squares, fountains, courtyards and streets.

In one passage of L. Barragán's conversation with E. Ambasz the architect describes his birthplace thus:

"My memories of early childhood refer to the ranch that my family possessed near the town of Mazamitla. It was a hilly town, made up of houses with tiled roofs and large eaves which protected passers-by from the heavy rains which fall in that region. Even the colour of the earth was interesting because it was red. In this town the water distribution system consisted of large channels made of tree trunks, which rested on a structure of wooden forks, 5 metres high, above the rooftops. This aqueduct crossed

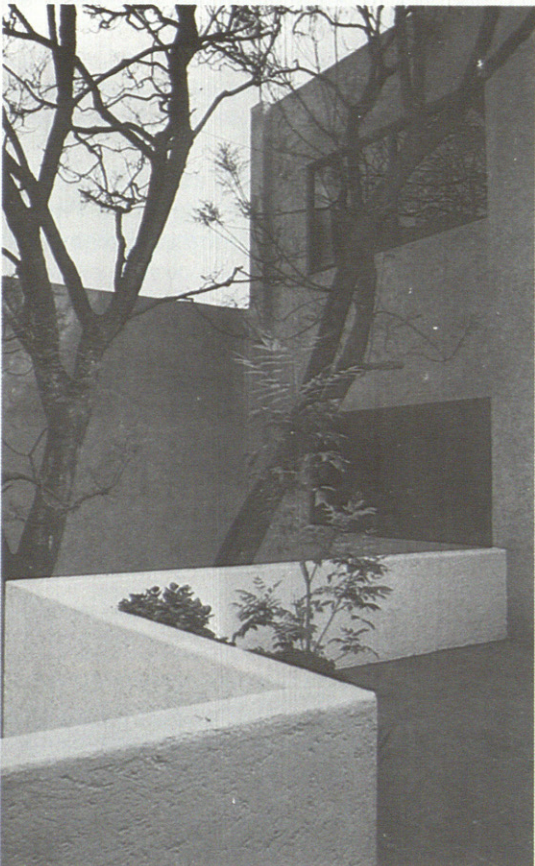
- 15. Diego Ribera. *Paisaje con figuras*.
- 16. Casa Gilardi. Vista exterior.
- 17. Casa Gilardi. Vista del patio desde la terraza.
- 18. Orozco. *El Magüey*.
- 19. Casa E. Villaseñor, San Angel. Méjico D.F. 1940.



15.



16.



17.



18.

de corte neoplástico. Tienen en algunas de ellas tanto grosor que resulta más apropiado hablar del *volumen* de los muros que reducirlos a *planos*. En esta cuestión reside otra característica de la obra del arquitecto mexicano que hace de ella un antídoto frente a la arquitectura dibujada —y por extensión a la concepción gráfica de la arquitectura— el trazo de las plantas obedece al diseño de cada una de las dependencias que forman sus casas y poca cosa explican por sí mismas hasta el punto de resultar *impublicables* si se permite esta expresión. Son lo que la partitura a la música y no tienen valor en sí mismas.

Las plantas apenas indican las distintas alturas de los techos y suelos y nada dicen de los materiales con los que están hechos. Cuando vemos arrancar los muros revocados con mortero de cal de los suelos de madera sin zócalo y apoyar en su borde superior los pesados envigados de madera de los techos, resultan de nuevo opuestos a lo abstracto de los suelos de la *Casa con tres patios* que sugieren más la idea de soporte teórico —de referencia— que de suelo real.

Su casa resume en cierto modo su arquitectura, las mismas cosas dichas sobre ella sirven de guía en otras obras. El largo corredor de la casa Gilardi (Tacubaya, México D.F. 1976) prolonga el acceso hasta el fondo de la parcela en donde se aloja el comedor: una gran estancia ocupada en parte por un estanque. El patio de la casa ocupa el centro de la parcela de este modo se convierte en una dependencia más de la casa a la que sólo se accede —a su parte noble— desde el comedor. En la Capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María en Tlalpan (México D.F., 1952-1953), el muro lateral de la nave se dobla formando un afilado muro que se asemeja a una gran tronera por la que entra la luz a través de un ventanal coloreado —obra de Matías Goeritz—. ⁵ De nuevo el grosor del muro se consigue mediante pliegues. En la vivienda del rancho Folke Egerstrom (Los Clubes, 1963-1964) la entrada de servicio de la casa —situada en el casino que conduce al gran patio y su fuente— se realiza a través de un doble muro que conduce hacia la puerta, mientras que la entrada principal forma de nuevo un recorrido hasta la sala, en el que se vuelve a evidenciar la preferencia por el recorrido quebrado.

La capacidad de su casa en resumir su obra se extiende a la azotea que anticipa algunos de sus más bellos ejemplos de arquitectura al *aire libre*. En ellos se reúnen los elementos más entrañables del México rural: las plazas, fuentes, patios y calles.

En un pasaje de las conversaciones de L. Barragán con E. Ambasz, el arquitecto describía así su pueblo natal:

*"Mis recuerdos de la primera infancia se remiten al rancho que mi familia poseía cerca del pueblo de Mazamitla. Era un pueblo de colinas, formada por casas con cubiertas de tejas y grandes aleros que protegían a los transeúntes de las pesadas lluvias que caen en aquella región. Hasta el color de la tierra era interesante porque era tierra roja. En este pueblo, el sistema de distribución del agua consistía en grandes canalones formados por troncos, los cuales se apoyaban en una estructura de forcas de madera, de 5 metros de altura, por encima de los tejados. Este acueducto cruzaba sobre el pueblo regando los patios, en los que había grandes fuentes de piedra para recibir el agua. Los patios de las casas alojaban los establos en los que se mezclaban las vacas y las gallinas. Fuera, en la calle, donde había anillas de hierro para atar los caballos, el canalón cubierto de musgo, chorreaba agua sobre el pueblo. Tenía un ambiente de cuento de hadas. No tengo fotografías, sólo tengo el recuerdo".*⁶

Al contemplar algunos espacios públicos como los construidos en las urbanizaciones de *Las Arboledas* o de *Los Clubes* como el Muro Rojo, la Plaza del Campanario, la Fuente del Bebedero, el Portón de Servicio o la Fuente de los Amantes y especialmente esta última, vemos su parecido aunque reconocemos inmediatamente —en las fotografías— las diferencias con la arquitectura popular. Las obras de Barragán parecen una reconstrucción mental de aquella arquitectura, al igual que algunas pinturas de los maestros mexicanos, es una elaboración a partir de los elementos del México rural.

Sus obras tanto las viviendas como los espacios públicos denotan en su apariencia externa una fuerte componente figurativa cuya raíz es la arquitectura vernácula mexicana. Si para algunas obras de arquitectura de la vanguardia europea se usan las pinturas de P. Mondrian, K. Malevitch o E. Lisitskij, para trazar un paralelo con ella, en la arquitectura de L. Barragán debería-

above the town watering the courtyards, in which there were large stone fountains to receive the water. The courtyards of the houses held the cowsheds where cows and hens mingled. Outside in the street, where there were iron rings to hitch horses to, the moss-covered channel dripped water on to the town. It had the atmosphere of a fairy story.

*I have no photographs, I only have the memory".*⁶

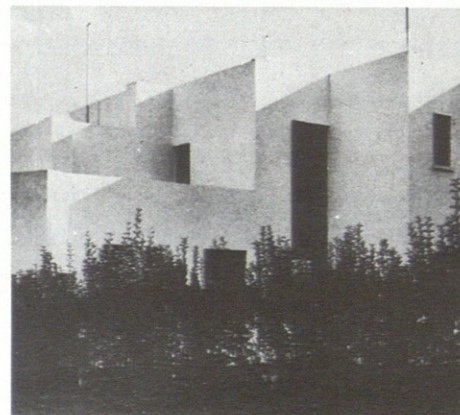
On contemplating some public spaces such as those built in the *Las Arboledas* or *Los Clubes* developments such as the Red Wall, the Bell Tower Square, the *Bebedero* Fountain, the Service Door of the Lovers' Fountain (and particularly the last), we see their resemblances although we recognize immediately — in the photographs — the differences to popular architecture. Barragán's works appear to be a mental reconstruction of that architecture; just as with some pictures by the Mexican masters, it is an elaboration based on the elements of rural México.

His works both in housing and in public spaces denote in their external appearance a strong figurative component whose root is the vernacular Mexican architecture. If, for

any architectural works of the European vanguard, paintings by P. Mondrian, K. Malevitch or E. Lisitskij were used to draw a parallel with it, in L. Barragán's architecture we should resort to Ribera, Orozco, or Rodríguez Lozano. The popular architecture depicted by these artists greatly resembles Barragán's work. The Prieto house or the Gilardi house, the *Maguey* by Orozco — all of them united in the etching by Orozco which hangs on one of the walls of his library.

In the same way as the layout and form of the walls obey a principle, in the use of colour something similar happens, revealing that nothing is left to chance. This is applied over large surfaces making use of clearly differentiated elements, the edges, ledges, the roof or floor are their limits and never another colour. Nor are there splashes of colour, it is whole walls which are tinted. Barragán made various colour tests on small boards which he placed on the walls once the works were finished to decide which he should apply, choosing them with the same care as a writer would the most appropriate adjective.

In some works we can detect a common way of



mos recurrir a Ribera, Orozco o Rodríguez Lozano. La arquitectura popular vista por estos artistas se asemeja enormemente a la obra de Barragán. La casa Prieto o la casa Gilardi parecen el *Paisaje con figuras* de D. Ribera, el patio de la casa Gilardi, el *Magüey* de Orozco y todas ellas aparecen reunidas en el agua-fuerte de Orozco que cuelga de una de las paredes de su biblioteca.

Del mismo modo que la disposición y forma de los muros obedece a un principio, en el empleo del color ocurre algo parecido, poniendo de manifiesto que nada se deja al azar. Este se emplea sobre grandes superficies y disponiéndose sobre elementos claramente diferenciados, las aristas, los resaltes, el techo o el suelo con sus límites y nunca lo es otro color. Tampoco hay manchas de color, son los muros enteros los que se tiñen. Barragán realizaba varias pruebas de color sobre tablillas que colocaba sobre los muros una vez terminadas las obras para decidir cuáles debía aplicar, escogiéndose con el mismo cuidado que el adjetivo más apropiado.

En algunas obras podemos adivinar un modo común de disponer los colores aunque los empleados en los distintos casos no sean idénticos. Tomemos el rancho para los señores Folke Egerstrom, la Fuente de los Amantes y la casa Gilardi, en todos ellos se realiza la misma operación; ésta consiste en denotar con el empleo del mismo color —en dos lados de un ángulo— la esquina de un recinto y resaltar mediante otro color un elemento que se encuentra contenido en él y que en los tres casos citados es el que nos sale al paso colocándose ortogonalmente a los muros del espacio que lo contiene. En el rancho Folke Egerstrom es un muro doble de color tierra rojiza que vierte agua entre sus dos hojas sobre el estanque y que se recorta contra el rosa de los muros que forman el patio. En la Fuente de los Amantes vuelve a ser un artilugio de agua —el muro y el gran caño— de color marrón rojizo que junto al muro que lo apoya definen un recinto más pequeño dentro del mayor definido por muros igualmente rosados. En la casa Gilardi un muro rojo se destaca sobre el azul con el que está pintada la esquina del estanque del comedor y el efecto vuelve a ser el mismo: caminamos perpendicularmente a estos elementos que se recortan contra los colo-

res que definen las esquinas de los recintos.

Desde el exterior sus obras se presentan simples y escuetas dentro de la más pura tradición moderna, recortando sus volúmenes limpios contra el cielo, pero nada o casi nada expresan de la complejidad de su interior y apenas traducen con simples indicaciones la organización de su programa. Están proyectados de dentro hacia afuera. En este sentido es más apropiado buscar analogías con la obra de A. Loos más que con ningún otro arquitecto. Sentadas las diferencias del ámbito cultural y hasta climatológico en el que se producen las obras de estos dos arquitectos, resultan similares el uso de volúmenes en las fachadas, el manejo de distintas alturas en el interior, o la nervatura de los techos y sobre todo el empeño por la austeridad construida. Las obras de ambos parecen sugerir más riqueza por lo que han prescindido que por lo que contienen.

Las obras de Luis Barragán son definitivamente una de los mejores ejemplos de *otra* arquitectura moderna. De aquella que es moderna porque está reconciliada con la tradición.

NOTAS

1. Barragán viaja a Europa donde permanece durante 1931 y 1932.
2. E. Ambasz y más recientemente W. Curtis en un artículo titulado *Laberintos intemporales. La obra de Luis Barragán*, aparecido en la revista A&V (Monografías de arquitectura y Vivienda) Nº 13, 1988, pág. 18; han señalado la similitud de ciertas obras de los dos arquitectos.
3. Entrevista con L. Barragán realizada por J. Salvat publicada en *Archetype* (A magazine of architecture and other arts). Otoño 1980, pag. 20.
4. Publicado en el catálogo de la exposición del MOMA dirigida por E. Ambasz *The architecture of Luis Barragán, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1976*.
5. Matías Goeritz colabora con L. Barragán en algunas de sus obras. En el Pedregal realiza una escultura en una de sus puertas, también realizarán conjuntamente las Torres de Satélite. La ventana de colores del Convento de Tlalpan es junto con las cristaleras de la catedral Metropolitana de Mex. D.F. una de las obras de este género realizadas por este artista polifacético.
6. Ambasz, *op. cit.*, pág. ...

arranging colour although those used in the different houses are not identical. Let us for example, take the ranch for the Folke Egerstroms, the Lovers' Fountain and the Gilardi house. In all of these the same operation is carried out; this consists of denoting with the use of the same colour — on two sides of a corner — the corner of an enclosure and stressing by means of another colour an element which is contained in it and which in the three cases quoted is that which comes out at us in passing, being placed orthogonally to the walls of the space which contains it. In the Folke Egerstrom ranch it is a double wall of a reddish earth colour which pours water between its two panels on to the pond and which is outlined against the pink of the walls forming the courtyard. In the Lovers' Fountain it is once more a water device — the wall and the large pipe — of a reddish brown colour which together with the wall which supports it define a smaller enclosure within the larger one defined by similarly pinkish walls. In the Gilardi house a red wall stands out against the blue with which the corner of the dining room pond is painted and the effect is the same once more: we walk perpendicularly to these

elements which are outlined against the colours that define the corners of the enclosures.

From the outside his works present themselves as simple and plain within the purest modern tradition, outlining their clean shapes against the sky, but nothing, or almost nothing, do they express of the complexity of their interior and they barely indicate the organization of his programmes. They are designed from the inside out. In this sense it is more appropriate to look for analogies with the work of A. Loos rather than with any other architect. Having laid down the differences in the cultural and even climatological environment in which the works of these two architects are produced, the use of volumes in the facades is similar, also the handling of different heights in the interior, and the ribbing of the roofs and specially the desire for constructed austerity. The works of both seem to suggest more richness by what they have disregarded than by what they contain.

The works of Luis Barragán are definitely one of the best examples of *the other* modern architecture. Architecture which is modern because it is reconciled with tradition.

Xavier Monteyes

Notes

1. Barragán travelled to Europe where he remained during 1931 and 1932.
2. E. Ambasz and more recently W. Curtis in an article titled *Intemporal Labyrinths. The Work of Luis Barragán*, which appeared in the magazine A&V, have indicated the similarity of certain works by the two architects.
3. Interview with L. Barragán made by J. Salvat published in *Archetype* (A magazine of architecture and other arts). Autumn 1980, page 20.
4. Published in the catalogue for the MOMA exhibition directed by E. Ambasz *The Architecture of Luis Barragán, The Museum of Modern Art, New York, 1976*.
5. Matías Goeritz collaborated with L. Barragán on some of his works. In the Pedregal he produced a sculpture on one of its doors, they would also jointly produce the Satellite Towers. The coloured window in the Convent at Tlalpan is, together with the windows in the Metropolitan Cathedral of México D.F., one of the works in this genre produced by this versatile artist.
6. Ambasz, *op. cit.*, page.